11th International Conference on Language, Literature History and Civilization
March 5, 2024 Tbilisi - Georgia

شعر فراگفتار دهه‌ی هفتادِ ایران

آرش آذرپیک[۱]، پروین احمدی[۲]

۱-مدیر اندیشکده‌ی کلمه‌گرایان ایران (فرائیسم)

۲-فعال اندیشکده‌ی کلمه‌گرایان ایران (فرائیسم)

چکیده

یکی از خصوصیات شعر دهه‌ی هفتاد، فراروی از زبان و بیان متعارف شعر فارسی بود. که یکی از مهمترین و تأثیرگذارترین جریان‌های شعر دهه‌ی هفتاد یعنی جریان «شعر زبان» را به وجود آورد. و تحولی شگرف به‌شمار می‌آمد. دهه‌ی هفتاد مملو از کشمکش‌های فراوان میان شاعران بیانی دهه‌ی هفتاد (سیمین بهبهانی) و پست‌مدرن‌گرایان یا شاعران زبان‌گرا (براهنی و شاگردانش) و فرمالیست‌ها شکل گرفت، غزل مینی‌مال، غزل فرم، غزل روایی، غزل داستان و... نمونه‌هایی از دستامدهای سیمین بهبهانی و شاگردانش بود. لذا در دهه‌ی هفتاد تخاصم میان سنت و مدرنیته در شعر به پایان رسیده و کلاسیک‌سرایان جز در قالب غزل به سنت شعری کلاسیک وفادارنماندند. بلکه از لحاظ محتوا، فرم ذهنی و زبان تحت تأثیر مستقیم شعر نیما و تحولات نیما در شعر بود. زیرا شعر غزل مدرن و انواع شاخه‌های آن خود را شاخه‌ای ادبیات مدرن می‌دانستند. برخلاف شاعران دهه‌ی چهل که میان جبهه‌ی نوگرایان و کلاسیک‌گرایان کشمکش بر سر شعر نو و سنتی بود. در این میان جنس‌سوم‌گرایان که به هم‌افزایی شعر بیانی و زبانی معتقد بودند؛ شعر فراگفتار را به ادبیات پیشنهاد دادند که از میان آن‌ها شعر دال، شعر باژک، شعر پدیدار، زبانه، و... به راهبری آرش آذرپیک، در مجلات و روزنامه‌ها به صورت پراکنده منتشر می‌شد؛ نقطه‌ی مقابل شعر زبان را به خود اختصاص داد. از میان شاخه‌های شعر جامع فراگفتاری، شعر دال، برای نخستین بار تعاریفی دیگر از کلمه مانند کلمه_شهروند، کلمه_انسان، کلمه_کاراکتر و... ارائه داد. بنابراین در دهه‌ی هفتاد جریآن‌های شعر نوگرایی سربرآوردند که وجه اشترک آن‌ها فراروی از زبان و بیان متعارف شعر و هم‌افزایی ساحت‌های بیانی و زبانی و رسیدن به جنس‌سوم آن‌ها یعنی شعر جامع فراگفتاری بود. در این نوشتار به بررسی شعر فراگفتار و شاخصه‌های آن و شعر دال خواهیم پرداخت.

کلمات کلیدی: شعر فراگفتار، آرش آذرپیک، جریان‌شناسی شعر معاصر، شعر دال، شعر دهه‌ی هفتاد

مقدمه

شعر فراگفتار ایران، با فراروی از شعر بیانی و زبانی و رسیدن به جنس سوم این دو، درصدد کشف ساحتی لوگوسیک از کلمه و خلق نوشتاری فرارو و جامع است. شعر زبان با اصالت دادن به زبانیت شعر، تمام عناصر بیانی را به سود، معنازدایی، عاطفه‌زدایی، دستورستیزی و ... به حاشیه راند و انواع بازی‌های زبانی، ساخت واژه‌های غیرمعمول (واژه‌های بدساخت) در جهت بی‌معنا جلوه دادن کلمات در متن نمود یافت. از سوی دیگر شاعران بیانی، با معنامحوری، عاطفه‌محوری و کاربرد انواع آرایه‌های مانند، تشبیه، استعاره، مجاز، حسن تعلیل، و... جبهه‌ی مقابل زبان‌گرایان بود که قدمتی به بلندای تاریخ ادبیات داشت. اما آرش آذرپیک که در دهه‌ی هفتاد، شاهد تخاصم میان زبان‌گرایان و بیان‌گرایان بود، هم‌افزایی ساحات بیانی و زبانی را به ادبیات ایران و جهان پیشنهاد داد، و شعر جامع فراگفتاری را تئوریزه و کاربردی کرد. این نوشتار با رویکردی میدانی درصدد است تا ضمن معرفی انواع شعر بیانی و زبانی، خصوصیات و ویژگی‌های شعر فراگفتار و در نهایت خصوصیات و ویژگی‌های شعر دال را _که خود نوعی شعر صددرصد زبان‌گرا و صددرصد بیانگراست_ بررسی خواهد کرد. زیرا شعر دال هر دو گفتمان بیانی و زبانی را به هم‌افزایی رسانده و و هر دو ساحت را به منصه‌ی ظهور می‌رساند. و هیچ یک نه به حاشیه رفته و نه تبدیل به خرده‌گفتمان شده‌اند. این نوشتار ضمن معرفی این ژانر جامع، خصوصیات و ویژگی‌های شعر دال را با تکیه بر نمونه اثر و مصداق بررسی می‌نماید.

بیان مسأله

فراگفتار، رویکردی جامع از شعر بیانی و زبانی است که آرش آذرپیک مانیفست آن را در سال ۱۳۸۰ در نشریه‌ی بیستون ارائه نمود. و بر این مبنا انواع شعر کوتاه؛ شعر دال، شعر باژک، شعر زبانه، شعر زبانک، چارانک، پدیدار و... کشف و خلق شد. این ژانرهای کوتاه‌نویسی در صورت بسط و گسترش و هم‌افزایی ساحت‌های بیانی و زبانی تبدیل به شعر فراگفتار خواهند شد. لذا این جست‌وجو تلاشی برای پاسخگویی به مسائل مطرح شدهٔ زیر است. در این پژوهش به بررسی مهم‌ترین محتواهای شعر فراگفتار پرداخته و به دنبال پاسخ این پرسش‌ها هستیم که مهم‌ترین ویژگی‌های شعر فراگفتار و ژانر کوتاه شعر دال کدام‌ها است؟

پرسش‌های پژوهش

این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که عناصر بیانی و زبانی در شعر معاصر کدام‌ها است؟ و چه خصوصیاتی سبب می‌شود که شعر دال را فراگفتاری بدانیم؟

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله بر مبناهای مختلف عبارتند از: الف) بر مبنای هدف: توصیفی- تحلیلی (بیان مهم‌ترین محورها و توصیف و تحلیل یافته‌ها) ب) بر مبنای پیشینهٔ پژوهش: توسعه‌ای ترویجی پ) بر مبنای روش گردآوری داده‌ها: اسنادی یا کتاب‌خآن‌های (به صورت مراجعه به منابع و مآخذ نوشتاری اعم از کتاب، مقاله و پایان‌نامه بوده است.)

پیشینه‌ی پژوهش

بررسی شعر فراگفتار به صورت تخصصی در منابع و مأخذ زیر انجام گرفته است از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱.هفته‌نامه‌ی بیستون (۱۳۸۰) آرش آذرپیک

۲.مبانی ادبی فرائیسم (۱۴۰۲) زرتشت محمدی

۳.واژه‌ها از زبان گریخته‌اند (۱۴۰۲) آرش آذرپیک، ستی‌سارا سوشیان، پوریا منصوری یاراحمدی

۴.و...

اما تا بحال در قالب یک مقاله منسجم ویژگی‌ها، پیشینه و انواع شعر فراگفتار مورد بررسی واقع نشده است. لذا این نوشتار در نوع خود، تازه و بدیع است و می‌تواند در پژوهش‌های پیش‌رو مورد توجه پژوهش‌گران واقع شود.

مبانی نظری پژوهش

شعر بیانی:

شعر بیانی با تکیه بر عناصر بیانی مانند تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و ... شکل گرفته است و جوهره‌ی شعر بر ابزارهای خیال‌آفرینی مانند تمثیل و حسن تحلیل قرار گرفته است که در ژرف‌ساخت خود دارای تشبیه می‌باشند. در واقع اشعار بیانی برای بیان اندیشه‌ها، عواطف، تجارب درونی و بیرونی و انواع ارتباطات با جهان اطراف به کار می‌رود. «شاعرانی که در ساحت انگارگان و الاهیات قدم و قلم می‌زنند شاعران بیانی هستند که در آن‌ها بیشتر ساحات عاطفی رخ نموده است.» (ر.ک. مقدمه: محمدی، ۱۴۰۲) از جمله جریان‌های شعری بیان‌گرایان عبارتند از: شعر سپید، شعر دیگر، شعر حجم، شعر ناب، شعر حرکت، شعر گفتار و... که به تقدم بیان بر زبان باور داشتند و بیان را هدف و زبان را به عنوان ابزار در خدمت بیان قرار می‌دادند.

از نگاه آرش آذرپیک، علاوه بر عناصر بیانی می‌توان ساحت‌های دیگری برای شعر بیانی تعریف کرد که عبارتنداز: ۱) مضمون‌گرایی، ۲) موضوع‌گرایی، ۳) مفهوم‌گرایی، و ۴) تصویرگرایی، ۵) آرایه‌گرایی.

۱)مضمون یعنی، فحوا، محتوا، مدلول، درون‌مایه معنای مطلب و... مکتب هندی در میان مکاتب ادبی پارسی موضوع و مفهوم را به حاشیه رانده و اغلب مضمون‌گرا هستند. در ادبیات کلاسیک مضامین اغلب بر اساس اسلوب معادله بیان می‌شدند.

۲)موضوع ایده‌ی اصلی است که در هر متنی بحث می‌شود. در واقع زمینه یا مبحث اصلی هر متنی موضوع آن را شکل می‌دهد. در ادبیات کلاسیک که شعر بیانی می‌باشند منضومه‌سرایی و قصیده‌سرایی بر پایه‌ی موضوع‌محوری شکل گرفته‌اند؛ مانند موضوع عاشقانه در داستان شیرین و فرهاد، موضوع حماسی در جنگ رستم و سهراب، از میان مکاتب ادبی پارسی مکتب خراسانی اغلب موضوع‌محور است.

۳)مفهوم همان معنا است که لفظ بر آن دلالت می‌کند و فهمیده می‌شود. و به طور مستقیم در لفظ و کلام ذکر نشده بلکه از آن استنباط می‌شود. در میان مکاتب ادبی پارسی مکاتب عراقی بیشتر به دنیای درون پرداخته است و مفهوم‌محور است. مفاهیم انتزاعی مانند مفهوم وحدت وجود، مفهوم سلوک معنوی، مفاهیم فلسفی، مفهوم دم‌غنیمتی‌بودن و... (آذرپیک، ۱۳۹۸: orianism.com)

۴)تصویر بازتاب حقیقت یا واقعیت و دربردارنده‌ی مفهومی است. اغلب شعر معاصر با آغاز جنبش نیما، اساس شعر را بر تصویر چه تصاویر عینی و چه تصاویر ذهنی قرارداده است. هر چند در شعر کلاسیک نیز تصویر به کررات استفاده شده است اما اساس شعر معاصر تصویر است.

۵) همان‌طور که گفته شد یکی از ساحات شعر بیانی بر محور کاربرد آرایه‌های ادبی نمود یافته است. از این لحاظ مکتب خراسانی بیشتر بر اساس تشبیه حسی به حسی و در مکتب عراقی تشبیه عقلی به حسی، حسی به عقلی و عقلی به عقلی اساس شعر بوده است، همان‌گونه که اساس مکتب هندی بر پیچیده‌گویی بوده است. (همان)

چهار مواجهه اصلی با هستی در هنر شعر:

• انعکاس واقعیت هستی: در این نوع مواجهه اصالت با ابژه (متعلق شناخت) می‌باشد، انعکاس واقعیت هستی چه در ساحت فردی و چه در ساحت اجتماعی و حتی ساحت طبیعت‌گرایانه‌ی با اصالت‌بخشیدن به ابژه اتفاق می‌افتد. «به طور کلی اصول واقع‌گرایی عبارت است از تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسم روابط اجتماعی، روابط میان فرد و جامعه و نیز ساختمان خود جامعه». (میرصادقی،۱۳۸۸: ۳۳۷)؛ به بیانی دیگر انعکاس واقعیت هستی، داده‌های حواس پنجگانه و تجربه‌ی مشاهده‌محور ما از هستی و هستی‌مندان در تمام ساحات فردی واجتماعی است. خوانش مکاتبی چون امپریسیسم و پوزیتیویسم به درک بینشمندانه‌ی آنچنان کمک می‌کنند که ستون‌های یک ساختمان به تمامیت بنا. از مکاتب و سبک‌هایی که بنیانشان انعکاس واقعیت است می‌توان به رئالیسم، ناتورالیسم، امپرسیونیسم و هایکو اشارت کرد.

• تصرف در واقعیت: دخل تصرف در واقعیت در حیطه‌ی مکاتب:

الف) نمود در نگرگاه مبالغه‌آمیز عاطفی همانند رمانتیست‌ها

ب) نمود در نگرگاه‌هایی برای رفتن به ژرفنای پدیدارها برای کشف جانمایه‌های پنهان در آن‌ها، همانند سمبولیست‌ها

ج) اصالت‌دادن به تظاهرات خودنمایانه‌ی چیزها در باروک (آذرپیک، ۱۳۹۸: orianism. Com)

و... همچنین سبک‌هایی همانند طرح، سنریو، تانکا و... در این ساحت قرار می‌گیرند.

• دگرگونش واقعیت: در این نوع مواجهه جهان را در دنیای درونی خود چنان برهم می‌ریزیم تا واقعیت درونی خود را بر واقعیت ظاهری و رئال رجحان دهیم. مکتبی چون سورئالیسم اصل واقعیت را در لایه‌های پنهان ذهن موسوم به ناخودآگاه _چه فردی و چه جمعی_می‌جوید، که با رانش امیال سرکوب شده‌ی فردی یا تاریخی شکل گرفته‌اند.

• واقعیت‌ستیزی: واقعیت‌ستیزی با شعار مرگ کلان‌روایت‌های ایدئولوژیک و تئولوژیک در جهان اندیشه مطرح شد و با همین بهانه معناگریزی را به معناستیزی کشاند و در نهایت به فقدان معنا در همه چیز بویژه جهان شعر انجامید. ابژه قراردادن زبان و هدف قرار گرفتن بازی‌های زبانی، از مولفه‌های اصلی شعری بود که هر گونه ارجاع به جهان و واقعیت‌های آن را مذموم می‌دانست؛ زیرا به زبان خودارجاع‌گر باورمند بود. اما در همین هنگام، شاعری که پیشاپیش از دربار رانده شده و به کوچه و بازار روانه بود را با توسل به فرضیه اتاق شیشه‌ای و با فریاد شکستن تابوها وارد خصوصی‌ترین حریم‌های خصوصی انسان همانند رختخواب کرد. مکاتب پسامدرنیستی همانند مکتب بیت، شعر زبان، سانفرانسیسکو، نیویورک و کوهستان سیاه از این دسته‌اند. (همان)

مواجهه‌ی شعر بیانی با معنا:

۱. شعر معنایی آنتولوژیک: نوعی نگرگاه ادبی است که به ساحت وجودی انسان گرایش دارد؛ یعنی دغدغه‌های آن‌ها مسائل وجودی است. مثلاً شعر حافظ، مولانا و خیام آنتولوژیک و دارای دغدغه‌های وجودی مانند: از کجا امده‌ام؟ به کجا می‌روم؟ و... است. در واقع این نوع شعر چگونگی مواجه با چیزها که نوعی کشف‌المحجوب پدیدارشناسانه است، دیده می‌شود. عشق نوعی ساحت آنتولوژیک و فراساختارگرا است. عواطفی مانند: خشم و عشق دو میل وجودی و طبیعی

هستند که اگر توسط نهادهای قدرت جهت‌دهی شود تبدیل به نگرگاهی ایدئولوژیک و نهادی می‌شود. این نوع نگاه خود دارای مراتب و جایگاه‌های خاصی است مثلاً جایگاه آنتولوژیک شعر مولانا و منزوی کاملاً متفاوت است.

۲. شعر معنایی ایدئولوژیک، این نوع نگرگاه ادبی تابع یک ایدئولوژی یا ایده‌ی خاص است، لاهوتی‌خان کرمانشاهی، تقی رفعت، سیاوش کسرایی و... نمایندگان شعر بیانی ایدئولوژیک هستند. سراسر شعر این افراد، دعوت به یک ایدئولوژی خاص مذهبی، سیاسی، فرهنگی است. این نوع شعر می‌تواند، نژادگرا، جنسیت‌گرا و یا طبقه‌گرا باشد. لذا شعر معنایی ایدئولوژیک به طور کلی یا موضوع‌محور است یا سیستم‌محور، شعر ایدئولوژیک موضوع‌محور تولید دستگاه نشانه‌شناسی هنری نمی‌کند؛ اما شعر ایدئولوژی سیستم‌محور تولید دستگاه نشانه‌شناسی کرده است. و سبب عریان‌ترشدن لایه‌های از جهان بیانی_زبانی لوگوسیک شده‌اند. مانند: مکتب اگزیستانسیالیسم، مکتب ناتورالیسم.

۳. شعر معنایی تئولوژیک: این نوع نگرگاه به مذهب در شعر و هنر اصالت می‌دهد. و اساس این نوع شعر بر حضور مظاهر و بنیآن‌های مذهبی بنیان گذاشته شده است. این نوع شعر سبقه‌ی دعوت، مدح یا بیان دیدگاه‌های مذهبی دارد. مثلاً «علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را....» نوعی شعر تئولوژیک است. و «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد...» وجودگرایانه و آنتولوژیک است.

مواجهه‌ی شعر بیانی با عاطفه:

۱) عواطف زودگذر و امپرسیون: به عاطفه‌ای اطلاق می‌گردد که هیچ پشتوانه‌ی تفکری ندارد و تنها به احساسی زودگذر معطوف است. باید بدانیم که احساس از عاطفه بوده و احساس آن چیزی‌ست که پشتوانه‌ی آن تفکر نیست بلکه از غرایز، امیال و یا اتفاقات روزمره، ناپایدار و ناریشه‌مند است. عاطفه‌ی مشرقی، عاطفه‌ای نیست که در خدمت یک ایدئولوژی و یا حتی وفادار به آن باشد، این نوع تجربه‌ی حسی حتی می‌تواند در نقد یک ایده یا عقیده نیز بیان شود و در تمام حالت‌ها این تجربه‌ی درون‌خیزِ حسی می‌تواند با پشتوانه‌ی یک فکر و نه دقیقاً وفاداری به آن بروز یابد. (ر.ک. مقدمه آذرپیک، عسگری، ۱۴۰۲)

۲) عواطف ایدئولوژیک و درون‌ساختاری: ساحتی از عواطف را در بر می‌گیرد که به ایده‌یا عقیدهای متصل باشد. ایده گستره‌ای فراخ‌تر و دانشورانه‌تر دارد و مجال اندیشه‌ورزی در آن مشهود بوده اما عقیده بیشتر ناظر بر سیستم‌های چارچوبه‌مند پیشینی و موروثی است. عاطفه‌ی اگزیستانسیل، یک عاطفه‌ی وجودی است؛ نه عاطفه‌ای که به ایده یا عقیده‌ای متصل و یا در خدمت آن.

۳) عاطفه‌ی فراساختاری: ویژگی این نوع عاطفه چیست؟! روزمره نیست، ایدئولوژی و تئولوژی نیست، متصل و یا آویخته به سنت یا فرهنگ مشخصی نیست زیرا ساحت وجودی این گونه عواطف مشترک بشری حیثیتی فراساختارگرایانه دارد چه ساختارهای اندیشگانی چه ساختارهای نژادی چه ساختارهای روانی_جنسیتی و... در واقع تجربه‌ی عاطفی که وابسته به هیچ سیستم عقیدتی و جهان‌بینی ملتی خاص نیست و اگر چه برخاسته از سنت و جامعه‌ی خاصی باشد اما باز حیثیت اگزیستانسیلِ آن باعث فراساختارشدگی‌اش گشته است. این حیثیت اگزیستانسیل ساحتی از تغزل است که در جایگاهی فراایدئولوژیک_فراتئولوژیک قرار می‌گیرد. (همان)

مواجهه‌ی شعر بیانی با تصویر:

۱. فراتصویر (تصویر به ما هو وجود): از نگاه آذرپیک؛ ساحت وجودی یا آنتولوژیک، همان ساحت فرایی است. پدیدارها در ساحت وجودی با همهٔ ابعاد خود هستی دارند و بازتاب هستی‌شناسانهٔ آن‌ها در آثار نویسندگان به گونه‌ای است که ساحتی از لوگوس (کلمه محوری) توسط آن جهان زیست متنی برای ما عریان می‌گردد. در ساحت فرایی یا وجودی همهٔ ابعاد پدیدار برای ما فرایی‌اند. فرامعنا، فراتصویر، فرافرم، فراساختا، فراروایت و غیره به گونه‌ای که ما در برابر آن ساحت فرایی به «حیرت» می‌رسیم. این ساحت نخستین ورودی به ضمایر هفت‌گانه است و با ورود به ضمایر هفت‌گانه بعداً تصویر به ماهو موجود را شکل می‌دهد؛ زیرا از ساحت فرایی به ساحت موجودی شاکله می‌یابد. در فراتصویر هدف بیان ساحت فرایی (فرازمان-مکانی) است یعنی ساحت وجود مطلق یک پدیدار که این مهم بدان مفهوم است که تصویر فراتر از ایماژ است یعنی ابعاد مفهومی و معنایی و... نیز در فراتصویر هستی دارند؛ نگاه و توجه به کل فراتر از ابعاد تصویری است. (محمدی، ۱۴۰۱)

۲. تصویر به ما هو موجود: تصویر به ماهُو موجود تصویر از زاویهٔ دید جهان چهاربعدی است؛ به عبارتی تصویر این جهانی است. در این ساحت تصویر یک پدیدار، با توجه به ماهیت عینی، انتزاعی و دال‌محورانه ایماژ می‌شود و عریانیت یک یا چند ساحت خاص لوگوس (کلمه) در ساحت سیستم‌هاست. لوگوس روان‌گاه وجود ماست و در واقع لوگوس همان هستی-کلمه است که این روان‌گاه وجودی هفت ساحت متعین موجودی دارد. هفت ساحتی که به شاکله درآمدن لوگوس را موجودیت می‌بخشند. خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردی ۱-زمانی ۲- مکانی۳- زبانی۴- جنسیتی-روانی۵- اندیشگانی ۶- قومی-نژادی ۷- رسآن‌های مجازی. جهان موجود، جهانی مشکک و مادرمائیک است که در هفت خودآگاه و ناخودآگاه جمعی_فردی هستی دارد. این ساحت‌های هفت‌گانه به شدت مادرمائیک هستند که ظرفیت موجود هستی و هستی‌مندان برای نمود بخشیدن امکانات وجودی می‌باشند. (آذرپیک و مسیح، ۱۴۰۲)

۳. تصویر وهمی: تصویر توهمی بر بنیان نادیده انگاشتن نظم و شکل معمول واقعیت از همه لحاظ سامان می‌یابد. ساحت توهم، زاویه‌ای است که جهان را چونان می‌آفریند که انگار از خلأ الهام‌گرفته باشد (اگرچه جلوه‌های واقعی را نمی‌توان در هیچ‌کدام از این ساحت‌ها انکار کرد) مانند برخی وجوه سورئالیستی یا تصاویر دادائیستی و اولترائیستی و برخی اشعار در مکاتب پست‌مدرن همانند مکتب بیت یا قالب‌هایی چون مینی‌مال تغزلی و شعر انیمیشن و بعضی جلوه‌های ادبیات خواب‌نما که حقیقت خود را از ذهن می‌گیرند تا از واقعیت. (ر.ک. آذرپیک، عسگری، ۱۴۰۲)

۴. ساحت غیر تصویری (Non-visual): در این ساحت تمرکز بر تصویر نیست. این حالت خود به دو دسته تقسیم می‌شود: الف- ساحت غیرتصویری معنامند، ب- ساحت غیرتصویری معناگریز

شعر زبانی

در مقابل شعر بیانی در دهه‌ی هفتاد موضوع اصلی شعر زبان تشکیل می‌داد به گونه‌ای که رضا براهنی در این مورد می‌گوید: «وظیفه‌ی شاعر بیان خود زبان بوده است. نیما زبان را به صورت خاصی بیان کرده، شاملو آن را به صورت دیگری بیان می‌کند و ما به دنبال بیان آن، به صورت دیگری هستیم.» (براهنی، ۱۳۷۴) و اضافه می‌کند شعر زبان «تمامی قوانین را باید

به هم بزند، حتّی قوانین سنتی خود را و دستور و نحو سنتی خود را، تا «زبانیتم خود را به عنوان تجاوزناپذیرترین اصل شاعری، حفظ و به سوی آینده پرتاب کند.» (همان) در واقع زبانیت زبان از دید براهنی، یعنی آزادی زبان از قید معنا و نحو و مسائل دیگری که بر زبان تحمیل می‌شود. هر شعری، به کمک شیوه‌ها و تمهیدات شعری، زبان را، به شیوه‌ی خود به رخ می‌کشد. (شفق و بحرانی، ۱۳۹۸) از جمله زبان‌گرایان می‌توان به جریان شعر براهنی و جریان شعر وضعیت دیگر و و ضد جریان‌گرایان مانند علی عبدالرضایی، مهرداد فلاح، و طیف عصر پنج‌شنبه‌ای‌ها و... اشاره کرد که به تقدم زبان بر بیان اعتقاد داشتند. و زبان را هدف و بیان را وسیله‌ای در خدمت زبان می‌دانستند. اغلب نگرششان، پساایدئولوژی، پساسنت و پسا تئولوژی بود.

براهنی اولین لازمه، ورود به حوزه‌ی تفکر انتزاعی در زبان را «حذف مضمون» می‌داند. (براهنی، ۱۳۷۸) ب از نگاه براهنی، زیبایی‌آفرینی از طریق زبان، همیشه نیازمند معنا نیست. و زبانیت مورد نظر او «جمله‌ی خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد. (براهنی، ۱۳۸۳) لذا واضح است که براهنی سطح و رویه‌ی بیرونی و لفظ را زبان می‌داند.

بر این مبنا شعر پست‌مدرن را می‌توان براساس رویکرد آن به جوهره‌های گفتاری، نوشتاری و معنایی کلمات به چندین دسته تقسیم کرد:

۱) آوانگرها: رویکرد این دسته نسبت به جوهره‌های کلمه اصالت دادن به جوهره‌ی آوایی کلمات است، اصالت آوا به معنایی اصالت دادن به جوهره‌ی گفتاری کلمات نیست بلکه آوانگرها به مرحله‌ی پیشاگفتاری تمرکز و توجه دارند. در این رویکرد موسیقی کلمات نسبت به سایر جوهره‌های کلمات اصالت بیشتری دارد. لتریسم بر این باور است که نیاز به معنای کلمه نیست بلکه کلمات می‌توانند رقص موسیقی خود را کنار هم ایفا کنند. لتریسم معتقد به استفاده از کلمات به عنوان فرم در آثار و همچنین در شعر بود. در واقع هر کلمه دارای انرژی خاصی است آهنگ مخصوص به خود را دارد و می‌توان با آن هجاهای مختلفی را ایجاد کرد. در ایران نیز می‌توان از شعر براهنی و مکتب مشهد در غزل یاد کرد. (آذرپیک، orianism.com:۱۴۰۰)

۲) دیداری‌ها: رویکرد این دسته نسبت به جوهره‌ی گفتاری_نوشتاری و معنای کلمات، اصالت‌دادن به جوهره‌ی خطی_نوشتاری کلمات، نما و ساحت دیداری کلمات است. این دسته به چگونه نوشتن کلمات، و بهره‌بردن از فرم نوشتار برای انتقال معنا توجه دارند. در ایران و از شاگردان منتسب به براهنی می‌توان به لیلا صادقی، علیرضا پنجه‌ای، و مهرداد فلاح اشاره کرد.

۳) دستورستیزها: رویکرد این دسته به کلمه و زبان، انکار و برهم ریختن و تغییر نقش کلمات و تمرکز و توجه بر گریز از دستورزبان است. شعر رضا براهنی و علی باباچاهی از این ویژگی برخوردارند.

۴) معناستیزان: معناستیزها در شعر ایران دو رویکرد را در پیش گرفته‌اند؛ رویکرد براهنی به معناستیزی در شعر زبان و دیگر، رویکرد باباچاهی به شعر پست‌مدرن به نام وضعیت دیگر است. در این رویکرد معنا به مثابه‌ی گفتمان، ایدئولوژی و کلان‌روایت است. در این رویکرد معناستیزی، معناگریزی و معناپرهیزی مرکز ثقل شعر پست‌مدرن و زبان است. لذا

جسارت زبانی در این رویکرد تا حد خسارت زبانی پیش رفته است. و گریز از معنا، گریز از عاطفه، گریز از گفتمان، گریز از ایدئولوژی و گریز از کلان‌روایت‌ها و اصالت‌دادن به خرده‌روایت‌ها اصالت می‌یابد. (همان)

۵) وضعیت‌گراها: در این رویکرد اصالت وضعیت به جای هر گونه گفتمان، ایسم و پارادایم خودنمایی می‌کند. مانند وضعیت کسانی که به مانیفست لویتار برای به متن‌کشاندن خرده‌روایت‌ها، تکنیک‌های پارودی، فضای اسکیزوفرنی، بازی‌های زبانی و... باوردارند. در وضعیت‌گراها نیز با معناگریزی به مثابه‌ی گفتمان‌گریزی، و معناستیزی به مثابه‌ی پارادایم‌ستیزی مواجه هستیم. در این رویکرد گفتمان و کلاروایت‌ها قائل به وضعیت‌بودن در هر بازه‌ی زمانی است. یعنی چیزی به نام کلان‌روایت وجود ندارد و این وضعیت‌ها هستند که جایگزین گفتمان و کلان‌روایت‌ها می‌شود. در واقع در رویکرد وضعیت‌گرا، ورود به زندگی خصوصی و آپارتمان شیشه‌ای دانستن جهان مرکز و محور تفکر است. در این حیطه نیز می‌توان علی باباچاهی و رضا براهنی را نام برد.

۶) ضدجریان‌گراها: قائل به این رویکرد هستند؛ شاعرانی مانند رضا براهنی و شاگردانشان و علی باباچاهی و شاگردانشان قصد دارند، پست‌مدرن را به جای «وضعیت» تبدیل به رخداد کنند و فردیت شاعرانه و ضدگفتمانی با هرگونه اعلام سبک، نامگذاری سبکی در دهه‌ی هفتاد مخالفت کردند. از چهره‌های این رویکرد می‌توان به علی عبدالرضایی اشاره کرد.

۷) شعر اجرایی یا پرفرمنس: در این رویکرد به جوهره‌ی حرکتی کلمه اصالت داده می‌شود. در این رویکرد هنر برداشت فرد از جهان پیرامون است. و پرفرمنس علم اجرایی بدن است که به مدد فرورفتن در ذهن و عبورکردن ازگوهر مفهومی سایر هنرها و اشیاء؛ رهآورد این سازش گوناگونی فعالیت‌ها، اعمال، و رفتارهای انسان است. در این روش به تصویرکشیدن و توجه به اشیاء است که در طی آن تصاویر بدنی نیز صورت اشیاء را به خود می‌گیرند. (همان)

شعر جامع فراگفتار

در بحبوحه‌ی جنگ بیان‌گرایان در سبک‌های مختلف و زبان‌گرایانِ پست‌مدرن دهه‌ی ۷۰ شعر فراگفتار اعلام کرد که تنها راه برون‌رفت از بن‌بست ادبی هم‌گرایی این دو نحله‌ی شعری‌ست وگرنه شعر به دام‌چاله‌ی سطحی‌نگری‌ها و ساده‌گویی‌ها می‌افتد که متأسفانه در دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ با نام شعر ساده، شعر زرد همه‌گیر شد. فراگفتار به نوعی جامع‌گرایی و جامعیت مدنی را در ساحت شعر تعین می‌بخشد و نخستین شعر اجتماعی را -نه شعر درباره‌ی اجتماع را- پایه‌ریزی می‌کند که اشارات مانیفست به دیالوگ‌پردازی و نمایشنامه‌بنیانی ناظر بر این امر است و نمونه آثار فراوانی در دهه‌ی ۷۰ در این حیطه در نشریات مختلف سراسری و محلی انتشار یافت. (ر.ک. مقدمه، محمدی، ۱۴۰۲) این مانیفست که درباره‌ی یک جریان ادبی در دهه‌ی ۷۰ خورشیدی‌ست هنوزاهنوز در آغازین‌سال‌های قرن ۱۵ خورشیدی نیاز به آن برای برون‌رفت از بن‌بست ادبی و بازگشت آوانگارد به اصالت‌های فرارونده آن‌چنان ملموس است که آفتاب نیم‌روزان. این مانیفست برای نخستین بار در شعر جهان و جهان شعر به موارد زیر اشارت دارد:

- هم‌گرایی شعر زبانی و بیانی در بحبوحه‌ی نبرد این دو نحله‌ی ادبی در شعر ایران و جهان برای نخستین بار
- بحث فرادیدگاه و به نوعی فراتر از همه‌ی سیستم‌ها نگریستن برای رسیدن به مقام جامع تمام سیستم‌های شعری برای نخستین بار(آذرپیک و همکاران،۱۴۰۲)

• مقوله‌ی سیال برای رسیدن به فرادیدگاه و فراسیستم برای نخستین بار در ادبیات ایران و جهان

• محوریت دیالوگ‌نویسی با رویکرد نمایشنام‌های (دارای کاراکتر تحلیلی) برای نخستین بار در شعر ایران و جهان که آغازگر اولین سیستم شعر اجتماعی در ادبیات تاریخ شد. شعر اجتماعی شعری درباره‌ی اجتماع _همانند پیش‌ترها_ نیست بلکه تعین هنرمندانه‌ی تمامیت اجتماع با تمام دگرسوژه‌های آن است

• تعین گستره‌ی موسیقیایی زبان خنیامند پارسی با اصالت‌دادن به همه‌ی ساحت‌های آوایی_گفتاری کلمات در هفت دستگاه موسیقیایی شعر ایران. (همان)

متن بیانیه‌ی شعر فراگفتار به قلم بنیان‌گذار آن _آرش آذرپیک_ مندرج در نشریه‌ی «بیستون»، صفحه‌ی ادبی «گل صدبرگ»، سال چهارم از دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳۸۷، سه‌شنبه ۳۰ امرداد ۱۳۸۰، صفحه‌ی ۱۳ که برای نخستین بار در شعر ایران و جهان هم‌افزایی شعر بیانی و زبانی یعنی شعر فراگفتار را مطرح کرد، منتشر شد. لذا شعر فراگفتار، جامع شعر بیانی و زبانی است و در شعر ایران و جهان با شاخصه‌های زیر شناخته می‌شود.

• «شعر جامع فرایی» شعر بدون تصویر را شعری فاقد شعریت می‌داند البته این اصل نسبی هیچ گاه به معنای نفی عناصر عمده‌ای چون «دیالوگ»، «بافت نمایشی» و... در متن نیست، بنابراین نقش هسته‌ای واژگانِ «ذات» در مقایسه با/ یا واژگان «معنی» را در این شعر هرگز نمی‌توان به حساب تبعیض گذاشت

• شعر جامع فرایی» یک پدیده‌ی «فراگفتار» بر بستر حادثه‌های زبانی‌ست و می‌خواهد بلندترین فریادهای زمانه‌ی خویش در موجزترین و کوتاه‌ترین شکل ممکن باشد. در این طریق طبق اصل نظریه‌ی گشتالت "GESTALTE" یعنی «فراتر بودن ساختار تکوین‌یافته یک از مجموع تمام اجزای تشکیل‌دهنده‌ی بافت آن»، همه چیز از «فرم و ایماژ» گرفته تا «تفکر» و «عاطفه» کاملاً جدی و اساسی اما در عین حال _با توجه به ساختمانِ ارگانیک کل_ نسبی است. بنابراین همان‌گونه که بر اساس منطق ریاضی، برداشتن حتی یک ملکول از کره‌ای می‌تواند تمام نظم جهان را در هم بریزد، در نظام هندسیِ «شعر جامع فرایی» نیز به عنوان مثال حذف یا جابه‌جایی حتی یک واژه‌ی به ظاهر ناچیز برابر است با فرو ریختن کل ساختار یک شعر..(آذرپیک، ۱۳۸۰: ۷) و این نکته آن‌قدر پایه‌ای و مهم است که به نوعی می‌توان «شعر جامع فرایی» را با جرئت «شعر گشتالت» خواند.

ویژگی‌های شعر فراگفتار

• «شعر جامع فرایی» یک گسترش بدعت‌آمیز است که خود را ادامه‌ی طبیعی رودخانه _اکنون فراموش_ نیمای جاودانه می‌داند و می‌توان آن را با صراحت یک «بازگشت آوانگارد» به اصالت شعر _در یک رقابت آزاد با تمامی جریان‌های افراطی_انحطاطی شعر معاصر ایران‌زمین دانست.

• مرامنامه‌ی این طریقت استبدادگریز ادبی هرگز خواهان حذف یا سرکوب هیچ حرکتی نیست و نخواهد بود و آرمان بزرگ خود را «هم‌آوا» ساختن تمامی ایده‌ها، مکاتب و جریانات نامرتبط و حتی به ظاهر متضاد مرکز و حاشیه‌ای ادبیات برای ذوب تدریجی تمام نقاط مشترک، مثبت و انعطاف‌پذیر آن‌ها در ناخودآگاه هستی خویش می‌داند. (همان)

• پازل هزارتکه‌ی این شعر در حرکت متعادل، درون‌ساختی_برون‌ساختی و درون‌گرایی_برون‌گرایی خود بر پایه‌ی یک «تئوری سیال» کامل می‌گردد که هدف نهایی آن ایجاد یک نوع «جامعه‌ی مدنی» در ادبیات آنارشیست‌زده‌ی امروز می‌باشد که بر «متنیتِ متن» این جامعه‌ی پیشرفته هر واژه آن‌گاه که دارای یک «شناسنامه‌ی متنی» در بافت شعری شود، به عنوان شخصیتی زنده و بی‌جایگزین می‌تواند آزادانه ذات هزارلایه و ابعاد بی‌پایان خویش را آن‌گونه که می‌خواهد آشکار سازد و این تنها راهی است که با یک «دوزیستیِ توأمان» در «سنت» و «مدرنیته» می‌تواند ادبیاتِ به بن‌بست‌رسیده و مخاطب‌گریزِ امروز ایران را برای پیوستی شکوهمندانه به «دهکده‌ی ادبیات جهانی» کاملاً آماده سازد.(ر.ک. مقدمه اهورا، محمدی، ۱۴۰۲)

• با توجه به «تئوری سیال» شعر جامع فرایی و این که هیچ گاه دو انسان «شاعر» با توجه به «قدرت خلاقیت، حوزه و میزان دید و مطالعه، ویژگی‌های فردی و شخصیتی مانند سن، ژادین و... و شاخص‌های مکانی، زمانی و زبانی در یک سطح کاملاً برابر و مشابه قرار نخواهند گرفت بنابراین آفرینش‌های هنریِ این دو انسان نیز هرگز همانند هم نخواهد بود.

• نمود موسیقی را در شعر می‌توان به وجود «سبیل در گربه» تشبیه کرد بنابراین شعری که فاقد موسیقی‌ست شعر است همان‌گونه که گربه‌ی بدون سبیل گربه اما و... و گسترش موسیقی که یکی از اساسی‌ترین لایه‌های ذات واژگان است را در «شعر جامع فرایی» می‌توان به گستردگی دایره‌ی موسیقیایی زبان پارسی به عنوان موسیقیایی‌ترین زبان دنیا دانست. (همان)

بنابراین شعر فراگفتار یک ژانر ادبی است که قابلیت تجربه در شعر کلاسیک و آزاد دارد. و شاخه‌ای از فرائیسم است که بر اساس سهم سوم (جنس سوم) و هم‌افزایی و هم‌ریشگی در اصالت کلمه شکل گرفته است و به تنهایی در اصالت بیان یا اصالت زبان شکل نخواهد گرفت.

شاخه‌های شعر فراگفتار

۱)شعر دال ۲) شعر زبانه: در آن سه ساحت ذهن و عین و زبان به هم‌افزایی می‌رسند ۳) شعر پدیدار: براساس حذف ارکان درون‌دستوری زبان مانند: حروف اضافه و ربط شکل گرفته است و تمامی بار معنا بر عهده‌ی اسامی و افعال است ۴) واژانه: براساس فراروی از قواع همنشینی_جانشینی و زنجیره‌ی گفتار و قواعد نحوی شکل گرفته است. چینش واژگان تابع دستور لکه_جوهری است و ۵) شعر باژک که آشنایی‌زدایی از دنیای واقع و وارون دیدن همه چیز است که منجر به کشف آرایه‌هایی چون استعاره‌ی باژیکال، ترکیب باژیکال، افعال باژیکال، تشبیه باژیکال و... شده است. گستره‌ی ویژگی‌ها و شاخصه‌های فراگفتار حتی به داستان نیز سرایت کرده است.

شعر دال

این گونه‌ی ادبی، زیستی متن‌محورانه دارد و بر پایه‌ی نگره‌ی درون‌زبان‌گراییِ فراارجاع‌گر به مقوله‌ی کلمه_کاراکترشدگی می‌رسد که در آن تمام ارکان و اجزای زبان با نگره‌ای کاملاً آنیمیستی، هویتی پرسونایی می‌یابند و گونه‌ای نوین از تخیل شاعرانه را عرضه می‌کنند. شعر دال همانند مکتب زبان پسامدرنیسم بازی با کلمات نیست، بلکه

بازیگرشدن کلمات (یعنی تمام ارکان زبانی_دستوری) برای بیان همه چیز و جنس سومی دیگر از شعر زبان‌محور و بیان‌محور است که نمونه‌های بلند آن در کتاب «جنس سوم» چاپ شده است.(ر.ک آذرپیک، همتی و رشیدی، ۱۴۰۰)

فلسفه‌ی شعر دال

این ژانر بر بنیان نگرگاه آنیمیستیِ عریانیسم به وجود کلمه شکل گرفته و دارای ویژگی‌های زیر است:

۱) در آن کلمات جان دارند یعنی وجودهایی کاملاً زنده و زندگی‌بخش هستند.

۲) آرایه‌های تشخیص و جاندارپنداری در مورد خود کلمات و وجود خود کلمات در متن به کار می‌رود.(همتی و رشیدی:۱۴۰۰)

۳) وقتی خودِ ارکان زبان و وجود کلمات به عنوان یک موجود زنده در متن دارای آرایهی تشخیص می‌شوند نوعی تشخیص بی‌سابقه و نوین شکل می‌گیرد که آن را می‌توان آرایه‌ی «تشخیص بسیط» نامید.(مسیح، ۱۴۰۰)

۴) در آرایه‌ی تشخیص بسیط، کلمات مبدل به کاراکترهایی زنده و کنشگر شده و حتی می‌توانند در فضای کاراکترِ کنشگر تعالی یابند و به کاراکترهایی تحلیلگر تبدیل گردند.(همان)

۵) تفاوت بنیادین شعر دال با شعر زبان ناشی از زادگاه اندیشگانی این دو نحله‌ی ادبی است. شعر زبان بر بیان اومانیسمِ نسبی‌گرای پسامدرنیستی، به ماتریال بودن کلمات و فقدان معنا در آن‌ها باور دارد که بر بستر بازی‌های زبانی از طریق روابط متفاوت در هر بازی اجتماعی نوعی معنای نسبی بر آن حمل خواهد شد و... (ر.ک. مقدمه، نوروزعلی، ۱۴۰۰) اما آن‌گاه که مکتب زبان‌شناسیِ فراساختارگرا در عریانیسم از بنیان با این تفکر مخالف است و بنا بر نحله‌ی معناشناسیِ عمیق‌گرای خود، کلمات را دارای دو ساحت هم‌افزای معانیِ محدودِ ثابت و نامحدودِ متغیر می‌داند اصلاً نمی‌تواند ماتریالِ محض‌پنداری کلمات را برتابد که منجر به تئوری بازی زبانی شده است؛ و با عنایت به زنده دانستنِ کلمات، به جاندار بودن، تشخیص بسیط و نهایتاً کاراکتر شدن کلمات می‌رسد یعنی به جای بازی با ارکان جمله و زبان (بازی زبانی) جهانی آنیمیستی در متن برای نمود بازیگر شدن ارکان زبان و جملات و متن را پیشنهاد می‌دهد. بازیگر شدن و کاراکترسازی در ارکان جملات و متن به هیچگون پیرو شعر زبان نیست و یک ژانر کاملاً مستقل است اگر چه می‌تواند رابطه‌ای بینامتنی با بسیاری از نحله‌های ادبی همانند شعر زبان و شعر انیمیشن داشته باشد. (همان)

ویژگی‌های شعر دال

۱) آنیمیسم زبانی

در آنیمیسم زبانی احوالات، ویژگی‌ها، احساسات انسان به کلمات تعمیم داده می‌شود و بالعکس احوالات، ویژگی‌ها و کارکردهای کلمات و اشیاء به انسان تعمیم داده می‌شود و در اصطلاح گفته می‌شود که «هم تعمیمی» اتفاق افتاده و صفت مشترک تعمیم داده شده است. در آنیمیسم ادبی تشبیه و استعاره مرکز ثقل جاندارانگاری به شمار می‌آید؛ اما در آنیمیسم زبانی قیاس مع‌الفارق اتفاق می‌افتد. مثلاً «هم‌تعمیمی» کوچه به شعر که هیچ وجه شباهتی به یکدیگر ندارند. (آذرپیک، ۱۳۹۸: orianism. Com)

۲) تشخیص بسیط

برخلاف صنعت تشخیص در ادبیات جهان که تنها در ساحت اسم اتفاق می‌افتد در شعر دال تشخیص بسط یافته و به ساحت فعل، نواع حروف اضافه و ربط، حتی علامت‌های نگارشی و... گسترش یافته، بنابراین کلمات فراتر از نمود حالات و رفتارهای زنده و پویا، انواع ویژگی‌ها و خصلت‌ها و احساسات درون_برونی و برون_درونی را وانموده بخشیده و غالب بر ۹۹ احساس و عاطفه را به تصویر می‌کشد. لذا در تشخیص بسیط «هم‌تعمیمی» سبب می‌شود؛ عناصر، از شکل‌گیری تیپ‌های معمول فراتر رود و کلمه_کاراکترهایی شکل گیرد که متن را عرصه‌ی تحلیل درون_برونی، برون_درونی و پدیدارشدن حقیقت وجودی پدیدارها و کلمات می‌داند. در تشخیص بسیط هر کلمه_کاراکتری خود صدای خود در متن خواهد شد. و هر یک دگرسوژه‌هایی خواهند بود که متن را عرصه‌ی وانمودن صفات و حالات و ویژگی‌ها می‌دانند. (همان)

۳) تمثیل زبانی

در شعر دال علاوه بر استفاده از انواع تمثیل (انسانی، حیوانی و آنیمیستی) از آن‌ها آشنایی‌زدایی کرده و خود نوع دیگری تمثیل ارائه می‌دهد که تنها در شعر دال و غزل تمثیل کاربرد دارد زیرا این نوع اشعار فراارجاع‌گرا و درون ارجاعی می‌باشند. و تحت عنوان تمثیل زبانی شناخته می‌شوند. در شعر دال هر کلمه یک کلمه_کاراکتر است؛ لذا واژگان می‌توانند در ساحت آنیمیستی و ساحت تشخیصی رخدادها را وانمود کنند. یعنی جاندارپنداری که ساحتی آنیمیستی است در تمثیل حیوانی مطرح شده و کلمه_کاراکتری نه آنمیستی به معنای اشیاء و جمادات و نباتات است و نه حیوانی بلکه در ساحت زبانی و کلمات رخ می‌دهد. کلمات در اصل جانمایه و سنگ‌پایه‌ی تمثیل زبانی هستند و برخلاف نگرش‌های پیشین زنده‌اند و تداوم دارند. در تمثیل زبانی کلمه_کاراکترها افعال، افکار و احساسات یک انسان را وانموده می‌کنند. (آذرپیک، ۱۳۹۸: orianism.com)

۴) کلمه_کاراکتری

کلمات در جهان شعر دال کاراکترهایی هستند که می‌اندیشند، راه می‌روند، گاه در بند نقشی هستند که اجتماع کلمات به آن‌ها تحمیل کرده و گاه از این نقش می‌گریزند. لذا در شعر دال با جهان دیگری مواجه هستیم که دیگرگون به همه چیز می‌نگرد و این نوع نگرش سبب نگاه تازه‌ای به تشبیه، استعاره، تصویرسازی، تمثیل، و... است. کلمات درگیر درونیات و حوادث بیرون از خود هستند، و پدیدارها و رخدادها را تحلیل درون_برونی و برون_ درونی می‌کنند. در شعر دال، انواع نقش‌ها، پیش‌فرض‌ها، تحلیل و تفسیرهایی که از خارج بر کلمات تحمیل شده در اپوخه قرارداده می‌شود؛ تا کلمات از طریق خود، صدا و هستی خود را نمود ببخشند. (همان)

تحلیل و خوانش شعر دال

اثر: آرش آذرپیک

«تنها هستم» / رنگ و رو رفته‌تر از / کت و شلوارش / خودش را آویزاند به عابرها

_آقا تورو خدا منو می‌شناسین؟

_ خانوم چرا می‌گین منو یادتون نیست؟

_کوچولو یادته واست پشمک می‌خریدم؟

□

خیابان، عینکش را / پاک کرد و برچشم گذاشت / باز پاک کرد بر چشم گذاشت / باز.../ خواست شهادت بدهد آن‌ها بارها باهم / قدم زده‌اند قامتم را / ولی ترسی کدر در وجودش دویدن شد.../ چند سطر پایین‌تر / شاعر / به دلالیلی که من هم می‌دانم/ می‌خواهد «تنها هستم» را / بی‌محل کند / حتا بی‌کوچه / حتا بی‌خانه / حتا / بی‌اتاق / حتا بی‌تن / حتا.../ «تنها هستم»آینه در آینه / کسی را یافت که او را شناخت/ دستش را گرم‌تر از یک غزل/ عاشقانه فشرد / شاعر دستپاچه‌تر/ از خیابان ذوق‌زده / که داشت خط‌خوردن‌های مدام را دور می‌زد/ نوشت «تنها بودم» / دیگر ربطی به شعرهای من ندارد. (آذرپیک، ر.ک. همتی و رشیدی، ۱۴۰۰)

تحلیل اثر

همان‌طور که گفته شد شعر دال چند مؤلفه دارد که عبارتنداز: کلمه_کاراکتری، آنیمیسم زبانی، تمثیل زبانی، تشخیص بسیط و ... در این شعر با نگاهی به کلیت اثر، به عنوان اولین ویژگی، می‌توان از کلمه_کاراکترشدن یک جمله به جای کلمات یاد کرد. «تنها هستم» شبه جمله‌ای است که تبدیل به کاراکتر شده است، خود را به عابرها می‌آویزد، با آن‌ها صحبت می‌کند، سؤال می‌پرسد، و شاعر متن به او بی‌محلی می‌کند. اما «تنها هستم» در خیابان بالاخره کسی را می‌یابد که او را بشناسد و دستش را عاشقانه بفشارد. پس در شعر دال علاوه بر کلمات، حروف، افعال و ... جملات و پاره‌گفتاره نیز تبدیل به کلمه_کاراکتر می‌شوند. در سطور بعد، خیابان نیز دارای روح شده و آنیمیسم بر فضای متن غلبه کرده است، عینکش را از ترس و اضطراب مدام پاک می‌کند و بر چشم می‌گذارد. یا به تعبیر دیگر از دروغ مردم و یا حتی از زنده بودن «تنها هستم» متعجب شده است. اما در ادامه‌ی متن علت ترس و اضطراب خیابان که همانا دروغ مردم و بی‌اعتنایی آن‌ها به « تنها هستم» است مشخص می‌شود. در این متن علاوه بر «تنها هستم» خیابان نیز تبدیل به کلمه_کاراکتر شده است، و کنش‌هایی مهرآمیز از خود بروز می‌دهد. لذا کلمه_کاراکترها علاوه بر بیان اتفاقات و رخدادهای جهان بیرون ساحت درونی خویش را بروز داده و تحلیل برون_درونی و درون_برونی از این کنش‌ها ارائه می‌کنند. ترس و اضطراب خیابان تحلیل درونی احساسات و عواطف خیابان نسبت به «تنها هستم» است که بارها و بارها در خیابان قدم زده است و حالا خیابان می‌خواهد شهادت بدهد که بارها و بارها شاهد تنهایی «تنها هستم» بوده است. تبدیل شدن «تنها هستم» به کاراکتر، یعنی زنده و پویا بودن و فعال بودن آن سبب شده شاعر ساحت اقتدار و عمل خود را محدود ببیند و درصدد برداشتن این مانع برآید. در واقع شاعر هنوزا هنوز در ناخودآگاه خویش کلمات را وسیله، ابزار، ماتریال و قراردادی می‌داند که می‌تواند سوژه‌محورانه آن‌ها را ابژه ببیند و در متن محدود کند. از این لحاظ درصدد محدود کردن «تنها هستم» برآید، و نسبت به «تنها هستم» کم‌محلی و بی‌محلی کنند و حتی پا را فراتر گذاشته و درصدد نابودی «تنها هستم» برمی‌آید. و دامنه‌ی محدودیت او بالاخره به تن «تنها هستم» نیز سرایت می‌کند. اما:

«تنها هستم» آینه در آینه/ کسی را یافت/ که او را شناخت

شاعر با مخالفت با وجود زنده و پویای «تنها هستم» در یک کلوزآپ سینمایی از کوچه و خیابان شروع می‌کند تا به تن «تنها هستم» می‌رسد، اما کلوزآپ سینمایی با کلوزآپ در شعر دال متفاوت است زیرا کلوزآپ در شعر کاملاً دال‌محور است و تشکیل یک تصویر زبانی داده است. یعنی به وسیله‌ی هیچ امکاناتی نمی‌توان آن را نمایش داد. که سبب واکنش عناصر متن یعنی شاعر و خیابان می‌شود. شاعر از پیدا شدن کسی دیگر مانند «تنها هستم» پریشان و دستپاچه می‌شود. و می‌خواهد خیابان را خط بزند اما خیابان این خط خوردن‌ها را دور می‌زند. و شاعر می‌نویسد: تنها بودم/ دیگر / ربطی به شعرهای من ندارد/ چیزی که مشهود است تبدیل زمان فعل «تنها هستم» به «تنها بودم» می‌باشد. که نشان‌دهنده‌ی آن است که «تنها هستم» دیگر تنها نیست. و شاعر از وجود و حضور کلمه_ کاراکتری مانند «تنها هستم» اعلام برائت می‌کند. از لحاظ «هم‌تعمیمی» نیز می‌توان مواردی را بر شمرد که صفات و ویژگی‌های اشیاء به آدم و کلمات تعمیم یافته است مانند موارد زیر:

۱_«تنها هستم» رنگ و رو رفته از کت شلوارش: که خصوصیات و ویژگی‌های رنگ ورو رفتگی که مختص کت و شلوار و اشیاء است به «تنها هستم» تعمیم داده شده است.

۲_ خیابان عینکش را پاک کرد: خصوصیات و ویژگی‌های انسان به خیابان تعمیم یافته است. خیابان همانند یک انسان دارای عینک است و از تعجب عینکش را در می‌آورد و پاک می‌کند.

۳_ خواست شهادت بدهد، «هم‌تعمیمی» خصوصیات و ویژگی‌های انسان به خیابان.

۴_ دستش را گرم‌تر از یک غزل عاشقانه فشرد: تعمیم صفات انسانی دست فشردن به «تنها هستم» که یک شبه جمله است.

۵_شاعر دستپاچه‌تر از خیابان ذوق‌زده: ذوق‌زده بودن و دستپاچه بودن از خصوصیات و ویژگی‌های رفتاری انسان است که به خیابان تعمیم داده شده است.

لذا می‌توان گفت هم‌تعمیمی یکی از عناصر شاخص متن است که سبب شده شعر دال منحصر از شعر زبانه در نظر گرفته شود. در شعر دال فوق علاوه بر عناصر گفته شده می‌توان به تمثیل زبانی «تنها هستم» اشاره کرد، که تمثیلی از انسان تنهاست، و تنها هم‌دم او خیابان بوده است، هیچ کس تنهایی انسان را درک نمی‌کند، حتی در این شعر نیز کسی «تنها هستم» را به خاطر نمی‌آورد. زیرا تنهایی یک امر درونی است. و در این شعر «تنها هستم»، به بیرون ارجاع ندارد و به خود زبان و متن ارجاع می‌دهد. لذا تمثیل از نوع زبانی است.

اثر: نیلوفر مسیح

از هر کرانه / ببینید / سر آبی مرا / از پشت عینک‌های نیمه مشکوکتان / که همه / بی‌واهمه / شیشه‌ی سمت چپ‌شان را / غرقانده‌اند / شما با آن لباسک‌های اسپرت مشکوک‌تر / که بر تن مواجتان پوشانده‌اید/ نمی‌توانید برهنه بگذارید / جای پای خیستان را / از زیر این کاهدان طلااندود/ آنگاه که بعد از دعوای ما / سر لحافی که ملانصرالدین / با نخ به نخ سیگارهای شباف/ تمام نهنگ‌ها در گوشه‌ی سمت چپ تن من خودکشی شدند/ هر کس نداند شما بیشتر نمی‌دانید/ من در یک غذاخوری متروکه / سرگردان / بین نبودن و نماندن / ساحل کهنه‌ای شده‌ام / که دریایش را بالا آورده. (مسیح، ر.ک.همتی و رشیدی)

با نگاه کلی به متن مشاهد می‌شود که مؤلفه‌ی «هم‌تعمیمی» در این اثر نمود بارزتری داشته است. در سطرهای اول که دریا تشخیص پیدا کرده و از مخاطب می‌خواهد سر آبی او را ببیند تشخیص آغاز شده و دریا به کاراکتر تبدیل شده است. سطرهای بعدی بسط یافته و صفات و ویژگی‌های اشیاء و انسان پذیرفته است. از جمله می‌توان در این اثر به هم‌تعمیمی‌های زیر اشاره کرد:

۱) ببینید سر آبی مرا: هم تعمیمی دریا و انسان در این اثر دریا همانند انسان سر دارد

۲) از پشت عینک‌های نیمه مشکوکتان: «هم‌تعمیمی» عینک به چهره‌ی و رفتار انسان، عینک به دلیل شیءبودگی نمی‌تواند حالات و رفتار درونی و بیرونی خویش را بروز دهد اما در این متن عینک رفتار نیمه مشکوک دارد.

۳) که همه، بی واهمه شیشه‌ی سمت چپ‌شان را غرقانده‌اند: میان همه و بی‌واهمه قافیه‌ی درونی برقرار است، علاوه بر این فعل غرقانده‌اند به افعال انسانی مانند سرش را زیر آب کرده‌اند اشاره دارد. که به عینک نسبت داده شده است و بین انسان و عینک «هم تعمیمی» در افعال به وجود آمده است. سمت چپ نیز به چپ سیاسی_اجتماعی اشاره دارد که در فیلم «؟» فرامرز قریبیان به منظور نشان دادن نگرش سیاسی خود شیشه‌ی سمت چپ عینکش شکسته شده بود.

۴) شما با آن لباسک‌های اسپرت مشکوک‌تر/ که بر تن مواجتان/ پوشانده‌اید / در این سطرها نیز میان انسان و دریا «هم‌تعمیمی» شکل در پوشیدن لباس بر تن دریا همچون انسان شکل گرفته است. و صفات و رفتار انسان به دریا نسبت داده شده است. لباسک‌ها که با «ک» تصغیر بیان شده نشان‌دهنده‌ی کوچک بودن لباس‌های انسان برای دریاست. ایماژ تن مواج نیز ترکیب تازه‌ای است که هم‌تعمیمی بین موج و دریا را نشان می‌دهد.

۵) نمی‌توانید/ برهنه بگذارید / جای پاهای خیستان را/ از زیر کاهدان طلااندود: در این سطرها علاوه بر «هم‌تعمیمی» بین انسان و دریا در سطر/ جا پاهای خیستان / از ضرب‌المثل «آب زیر کاه بودن» و «به کاهدان زدن» آشنایی‌زدایی کرده و سبب شکل‌گیری ترکیب متناقض کاهدان طلااندود شده است که هر دو ضرب‌المثل در این ترکیب اشتراک دارند. در واقع دریا در این سطور با پوشیدن لباس آدمی و بروز صفات و خصوصیات آدمی نمی‌گوید که من موج هستم تا مخاطب متوجه موج بودن آن نشود. اما هر کاری می‌کند نمی‌تواند جا پای خیس‌اش را پنهان کند.

۶) آنگاه که بعد دعوای ما/ سرلحاف ملانصرالدین / با نخ به نخ سیگارهایش بافت: دعوای بین امواج «هم‌تعمیمی» دریا و خصوصیات و ویژگی‌های انسانی است زیرا امواج با یکدیگر دعوا نمی‌کنند. و این خصلت مختص انسان است. سر لحاف ملانصرالدین که با نخ به نخ سیگارش بافته شده «هم‌تعمیمی» میان نخ سیگار و نخ ریسندگی است. میان این دو واژه جناس تام برقرار است؛ اما در این سطور ویژگی‌ها و خصوصیات نخ ریسندگی به نخ سیگار تعمیم یافته است.

۷) تمام نهنگ‌ها / در گوشه‌ی سمت چپ تن من خودکشی شده‌اند: «هم‌تعمیمی» میان دریا و انسان رخ داده است. زیرا خودکشی شدن نهنگ‌ها در گوشه‌ای سمت چپ تن، تنها می‌تواند مصداق انسانی داشته باشد. زیرا دریا دارای تن نیست که گوشه‌ی سمت چپ داشته باشد. در این سطرها نیز بار دیگر سمت چپ تکرار شده است که چپ بودن تفکرات راوی را نشان می‌دهد.

۸) ساحل کهنه‌ای شده‌ام که / دریایش را بالا آوده / در این سطر نیز «هم‌تعمیمی» میان دریا و انسان رخ داده است و دریا در یک غذاخوری متروکه سرگردان بین نبودن و نماندن ساحل کهنه‌ای شده که دریا را بالا آورده و دریا به استفراغ ساحل تشبیه شده است که دهشت‌آور است.

بنابراین این اثر دارای فضایی شدیداً اکسپرسیون است؛ که در آن مسخ‌های پیاپی، استحاله‌های پیاپی و فضایی استعاری بر متن حاکم می‌باشد. در این اثر مسخ، سبب شده عناصر متن فشارهای درونی و دهشتناک و مه‌آلود را بیافریند که امری ضدزیبایی‌شناسانه است. استفراق ساحل بودن دریا، عینک‌های نیمه مشکوک که شیشه‌ی سمت چپ‌شان را غرقانده‌اند، یا سرشان را زیر آب کرده‌اند، آب زیر کاه بودن امواج، خودکشی نهنگ‌ها و ... همگی مصداق‌هایی از فضای دهشتناک و ضدزیبایی‌شناسانه‌ی متن هستند. لذا می‌توان گفت تصاویر متن اغلب از نوع تصاویر به ما هو موجود هستند زیرا عناصر معمول در طبیعت را به تصویر کشیده‌اند مانند:

۱) از هر کرانه ببینید سر ابی مرا
۲) لباسک‌های اسپورت مشکوک
۳) جای پای خیس
۴) من در یک غذا خوری متروکه

تمام این تصاویر در طبیعت موجود بوده و دارای مصداق عینی در جهان واقع می‌باشند.

اما علاوه بر تصاویر به ماهو موجود، اثر دارای تصاویر وهمی نیز می‌باشد که عبارتند از:

۱. شیشه‌ی سمت چپ‌شان را غرقانده‌اند.
۲. سر لحافی که ملانصرالدین با نخ به نخ سیگارهایش بافت
۳. تمام نهنگ‌های در گوشه‌ای سمت چپ تن من خودکشی شده‌اند.
۴. ساحلی شده‌ام که دریایش را بالا آورده

نقطه‌ی اشتراک تصاویر فوق دخل و تصرف در جهان معمول و بیان تصاویری است که در جهان تخیل اتفاق می‌افتد و حاصل اغراق و بزرگ‌نمایی ساحتی از طبیعت است.

اثر: هنگامه اهورا

«سیندرلا»

نوشتن کاراکتری که هیچ خواننده‌ای / او را نخواند / هیچ نویسنده‌ای او را به انتشارات نسپرد / و هیچ کلمه‌ای / او را کنار خود / در سطراسطر متن‌ها نیافت / با گیسوانی درهم‌تر از اخمش / فنجان سردتر از اتاقش را / روی میز گذاشت / و سرگردان‌تر از برف‌ریزه‌ها / در پنجه‌ی گرگاباد / تمام سپیدی‌های لغزان متن راافتان و خیزان آواره شد / چه در لابه‌لای ذهن لغزنده‌ی نویسنده / چه تودرتوی ذهن سرگردان خواننده‌ها / چه هزارتوی ذهن یخ‌زده‌ی کلمات / مترادفی غافلگیرانه شد با گشتن / به جستن نیمه‌ی گم‌شده‌ای / که فقط کفشی سوخته در برف / از او به یادگار ماند. / چه در لابه‌لای ذهن

لغزنده‌ی نویسنده / چه تودرتوی ذهن سرگردان خواننده‌ها / چه هزارتوی ذهن یخ‌زده‌ی کلمات / مترادفی غافلگیرانه شد با گشتن / به جستن نیمه‌ی گم‌شده‌ای / که فقط کفشی سوخته در برف

تحلیل اثر:

در این اثر شعر با تصاویری باژیکال آغاز شده است و در طول متن نیز چنین تصاویر باژیکالی فضای متن را گسترش داده، سیر روایت را پیش می‌برد. لذا می‌توان چند مورد وارونه‌نویسی در این اثر یافت که عبارتند از:

۱) کاراکتری که هیچ خواننده‌ای/ او را نخواند،

۲)هیچ نویسنده‌ای او را به انتشارات نسپرد

۳) و هیچ کلمه‌ای او را کنار خود/ در سطراسطر من‌ها نیافت

۴)کفشی سوخته در برف، نسبت‌ها در این تصاوی وارونه شده است. زیرا کاراکتری که هیچ خواننده‌ای او را نخوانده باشد وجود ندارد و کاراکتر در صورت خواندن مخاطب نمود می‌یابد

اثر با ارجاعات درون متنی ادامه می‌یابد و تصاویر زبانی خلق می‌کند که عبارتند از:

۱) هیچ کلمه‌ای / او را کنار خود/ در سطراسطر متن نیافت
۲) تمام سپیدی‌های لغزان متن
۳) چه هزار توی ذهن یخ‌زده‌ی کلمات
۴) مترادفی غافلگیرانه شد با گشتن

تصاویر زبانی حاصل ارجاع درون‌متنی و فرارجاع‌گرایی است. این گونه تصاویر در جهان عین و واقع وجود ندارد، و دارای مصداق عینی می‌باشد. از تخیل‌ورزی ذهنی برخوردارند اما تنها در بستر زبان و متن کلمات شکل می‌گیرد. تصاویر فوق در جهان عین و ذهن وجود ندارد؛ اما در زبان وجود دارد. علاوه بر تصاویر زبانی انواع دیگر تصاویر نیز وجود دارد از جمله: / لابه‌لای ذهن لغزنده‌ی نویسنده/ تصویر وهمی می‌باشد که حاصل تخیل نویسنده و با دخل و تصرف در جهان عینی شکل گرفته است. لذا حاصل تخیل در ساحت زبان است. در این متن اولین نمودهای کلمه_کاراکتری در سطرهای اولیه آغاز شده است و در سطرهایی مانند:

الف) با گیسوانی درهم‌تر از اخمش: ادامه می‌یابد زیرا کاراکتر با گیسوانی درهم‌تر از اخمش صفات و ویژگی‌های انسانی را به کلمه‌ی کاراکتر نسبت و تعمیم داده است. گیسوان و اخم از ویژگی‌ها و صفات انسانی هستند. که کاراکتر این صفات و ویژگی‌ها را نمود بخشیده است. در سطرهای بعدی

ب) فنجان سردتر از اتاق: میان فنجان و اتاق «هم‌تعمیمی» شکل گرفته است و فنجان صفات ویژگی‌های اتاق را نمود بخشیده است.

پ) کاراکتر سرگردان‌تر از برف‌ریزه‌ها: کاراکتر صفات و ویژگی‌های برف‌ریزه‌ها را که هنگام بارش برف درهم و سرگردان بر زمین می‌نشینند، پذیرفته است، لذا پذیرفتن صفات و ویژگی‌های آنیمستی، حیوانی و اشیاء و کلمات را از خصوصیات آنیمیسم زبانی است.

ت) تمام سپیدی‌های متن را افتان و خیزان آواره شد: کاراکتر در سپیدی‌های متن گم شده و سرگردان و آواره مانده است. حرکت کاراکتر در متن و پذیرفتن صفات انسانی و اشیاء _ در اینجا کاراکتر صفت افتان و خیزان و آواره شدن را پذیرفته است و با انسان در جهان خارج از متن به «هم‌تعمیمی» رسیده است. و لذا آنیمیسم زبانی محسوس‌تر می‌شود و نمود عینی‌تری می‌یابد.

س) چه در لابه لای ذهن لغزنده‌ی نویسنده / چه تو در توی ذهن سرگردان خواننده‌ها/ چه هزار توی ذهن یخ‌زده‌ی کلمات، کاراکتر در متن حرکت کرده از سپیدی‌های آن گذشته و حالا در ذهن لغزنده‌ی نویسنده، ذهن یخ‌زده‌ی کلمات و ذهن سرگردان خواننده، صفات و ویژگی‌های اشیاء را پذیرفته است. حرکت منسجم و پویای کاراکتر در درون متن نشان‌دهنده زنده و پویا بودن کلمات است که راه می‌روند نفس می‌کشند و همانند انسان‌ها به دنبال عشق و نیمه‌ی گم‌شده‌اش می‌گردد. زنده بودن کلمات در متن، سبب شده روایتی منسجم و یکدست شکل گیرد که دارای آغاز، رخداد و حوادث و پایان است. و در نهایت به نیمه‌ی گم‌شده اش نمی‌رسد.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه شرح آن گذشت، شعر فراگفتار توانسته است با هم‌افزایی شعر بیانی و زبانی، شعر جامع را شکل دهد. و در ژانرهای زیر مجموعه‌ی خویش ایجاد شاخصه‌های سبکی کند. به عنوان مثال در شعر دال با ارائه‌ی خصوصیاتی چون، آنیمیسم زبانی، ایهام زبانی، تصویر زبانی، کلمه_کاراکتری، تشخیص بسیط و ... توانسته است در ادبیات ایجاد سیستم و مقوله‌بندی نوین کند. به گونه‌ای که سیستم نشانگان خاص خود را برساخته است. و توانسته نسبت به دیگر انواع سبک‌ها و جریآن‌های ادبی ایجاد ادراک تمایزاتی و تشخیصی نماید. بنابراین شعر دال، شعر زبانه، زبانک، باژک و ...در صورت گسترش فضا، دیالوگ‌ها، کاراکتر و ... می‌تواند به شعر فراگفتار تبدیل شود. و ساحات بیانی و زبانی را به هم‌افزایی برساند. و در عین حال هنگام خوانش و تحلیل، یک اثر کاملاً زبانی و کاملاً بیانی محسوب می‌شود.

منابع

آذرپیک، آرش، منصوری یار احمدی، پوریا، سوشیان، ستی‌سارا (۱۴۰۲)واژه‌ها از زبان گزیخته‌اند، تهران، امید سخن

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

عسگری، عاطفه، (۱۴۰۱) «زبانه‌های عاشقانه»، تهران، انتشارات امید سخن

مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰) «جنس سوم»، کرمانشاه، دیباچه

میرصادقی، میمنت (۱۳۸۸) واژه‌نامه‌ی هنر شاعری (ویرایش سوم)، چاپ چهارم، تهران: کتاب مهناز

محمدی، زرتشت (۱۴۰۲) مبانی ادبی فرائیسم، تهران، امید سخن

نوروزعلی، زینب (۱۴۰۲) «آنتولوژی شعر زبان» (خیزش کوتاه‌نویسان شعر ۱۴۰۰ عریانیسم)، تهران، شاپرک سرخ

همتی، آریو، رشیدی، علی (۱۴۰۰) «جنبش ادبی ۱۴۰۰»، تهران، مهر و دل

مقاله

آذرپیک، علیرضا، احمدی، پروین (۱۴۰۲)نمود جنسیت‌گرایی، ناجنسیت‌گرایی و فراجنسیت‌گرایی در شعر فروغ فرخزاد، پژوهش‌های نوین ادبی، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۲_ شماره پیاپی ۴، صص۶۵_۸۵

براهنی، رضا (۱۳۸۳) نظریه‌ی زبانیت در شعر، کارنامه، شماره‌ی ۴۶ و ۴۷، صص ۱۳_۱۶

محمدی، زرتشت (۱۴۰۱) «تصویرشناسی براساس نظریهٔ مکتب ادبی_فلسفی اصالت کلمه»، دوفصلنامه شیرین و شکر (پژوهش‌های نوین ادبی)، سال اول، دور اول، شماره‌ی اول، ص ۲۰۷_۲۳۰

شفق، اسماعیل، بحرانی، بلال (۱۳۹۸) جریان شعر زبان در دهه‌ی هفتاد با تأکید بر شعر رضا براهنی، بوستان ادب، دانشگاه شیراز، سال یازدهم، شماره‌ی دوم، پیاپی ۴۰، صص ۱۴۱_ ۱۶۲

براهنی، رضا (۱۳۷۸) چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم (قسمت اول).بایا، شماره‌ی ۱و ۲، صص ۱۲_۱۹

روزنامه

آذرپیک، آرش(۱۳۸۰) در نشریه‌ی «بیستون»، صفحه‌ی ادبی «گل صدبرگ»، سال چهارم از دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳۸۷، سه‌شنبه ۳۰ امرداد ۱۳۸۰، صفحه‌ی ۱۳

سایت

آذرپیک، آرش (۱۴۰۰) شعر فراگفتار ایران (شعر دال)، سخنرانی در اندیشکده‌ی فراگرایان ایران، کرمانشاه، ۱۴۰۰/۱/۱۰، www.orianism.com

آذرپیک، آرش (۱۳۹۸) مؤلفه‌های شعر دال، سخنرانی در اندیشکده‌ی فراگرایان ایران، اسلام آباد غرب، ۱۳۹۸ /۵/۳۰، www.orianism.com