

## درآمدی بر غریب‌نمایی در شعر پسامدرنیستی ایران\*

بهزاد خواجهات\*\*

استادیار گروه ادبیات فارسی و واحد ماهشهر، دانشگاه آزاد اسلامی ماهشهر، ایران

### چکیده

پسامدرنیسم یکی از مکتب‌های ادبی متأخر و به‌نوعی آخرین تحول سبکی است که در ادبیات امروز اتفاق افتاده است. این مکتب مقارن برخی تحولات سیاسی و اجتماعی در دهه هفتاد خورشیدی و بیشتر از طریق ترجمه متون نظری به فضای ادبی ایران راه جست و مورد توجه عده‌ای از شاعران و اهل نظر قرار گرفت، اما این جریان به‌قدر تازگی خود در میان برخی منتقدان و مخاطبان غریب و نامأنوس نشان می‌دهد به‌خصوص این که نمی‌توان با معیارهای معهود ادبی به آثاری از این دست راه یافت. در این مقاله تلاش شده است که دری برای ورود به این بحث گشوده شود و برای درک آنچه در شعر امروز به نام پسامدرنیسم اتفاق افتاده، به دلایل این پیچیدگی‌ها و غریب‌نمایی در چهار شاخص زبانی، معنایی، زیباشناختی و فرم پرداخته شود و سپس برای روشن تر شدن بحث و تفهیم بیشتر نمونه‌هایی از شاعران وابسته به این جریان (بنابر آنچه در مجلات و کتاب‌های تبارشناسی آمده) درج شود. این پژوهش نشان داده است که برای فهم نمونه‌های اصیل جریان پسامدرن بعضاً نیاز به تعریف جدیدی در حیطه عناصر شعری خواهد بود چرا که برخی از عناوین مطرح‌شده سابقه‌ای در شعر فارسی ندارند.

**کلیدواژه:** پسامدرنیسم، غریب‌نمایی، عناصر شعری.

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۰۱

\*تاریخ ارسال: ۱۳۹۸/۰۶/۲۰

\*\*E-mail: khajat.behzad@gmail.com

## مقدمه

نزدیک به سه دهه است که پسامدرنیسم در حیات فکری و جامعه هنری ما حضور دارد و موجد آثار و چالش‌های جدی در حیطه نظری شده است. بالطبع در این میان عده‌ای به حمایت از ضرورت این نگرش برآمده‌اند. بهزاد زرین‌پور از سردمداران این جریان می‌گوید: «مشخصه اصلی هنر پست‌مدرن که شعر دهه هفتاد به آن نزدیک است رفع یکی از نقایص بزرگ هنر دوره مدرن است یعنی نگرش دوآلیستی.» (م‌روانشید، ۱۳۷۹: ۵۸-۵۷) عده‌ای آن را منظری نابگاه تلقی می‌کنند و بر آن‌اند که «در جامعه‌ای که هنوز بخشی از آن ایلی است و بر بخش‌های دیگر آن طرز تفکر عشیره‌ای حاکم است، سخن گفتن از پست‌مدرنیسم و پیروی از آن چه حاصلی خواهد داشت؟» (دستغیب، ۱۳۸۶: ۱۹۳) و تعدادی هم به شرط تلفیق با وضعیت ایرانی، بدان اعتنا نشان داده‌اند. محمود معتقدی عقیده دارد: «به نظر من [در خصوص پست‌مدرنیسم] ضمن این که شاعران باید به پشتوانه‌های فرهنگی الثفات داشته باشند، میل به آینده‌نگری و میل به نوآوری جزو ذات ادبیات و هنر است.» (قربانعلی، ۱۳۸۳: ۱۹۹) منتها همه این رویکردها به نکته‌ای معترف بوده‌اند و آن غریبگی و غریب‌نمایی در تمام عناصر شعرهایی از این دست است که موجب پیچیدگی و عدم سهولت ارتباط مخاطب - حتی گاه نیمه‌حرفه‌ای - با اثر می‌شود.

«واژه پسامدرنیسم برای نخستین بار در سال‌های سی قرن بیستم در ادبیات اسپانیا مورد استفاده قرار گرفت. معنی پست «پس از» می‌باشد و پست‌مدرنیسم یعنی «پس از مدرنیسم» اما «پست» صرفاً به دوره زمانی دلالت نمی‌کند و می‌تواند مفهومی شناخت‌شناسانه (Epistemologic) در خود نهفته داشته باشد و از وجود یک بحران حکایت کند.» (احمدی، ۱۳۷۴: ۲-۲۶۱) حتی می‌توان گفت که پسامدرنیسم چیزی نبود که در پی مدرنیسم آمده باشد بلکه به نوعی انتقاد از مدرنیسم و تدروی‌های این نهضت بود، باین حال شاید بتوان پسامدرنیسم را سودای جهانی دانست که توانست پروژه مدرنیسم را پی بگیرد، مدرنیسمی که پس از عصر روشنگری در یک ضرورت تاریخی با ابزار تکنولوژیک و قوانین کلان مری و نامریی در پی آن بود که در یک هم‌تاسازی سترگ و با شبیه‌سازی سلاقی، بر جهانی یکپارچه فرمان براند و بشر را به آرمان‌شهر خود راه ببرد و در این راه بیش از آن که نگران سنت و عناصر هنوز ارزشمند آن باشد به گریز از آن توجه نشان بدهد. در چنین وضعیتی صدای کلان، صدای نهادهای فکری و اقتصادی کلان خواهد بود و هر صدای خرد و ناموازی «حرکت پروژه» را کند خواهد کرد. پسامدرنیسم به نوعی تقابل با این پروژه بود و شاید نتیجه این پروژه؛ بنابراین قلب پسامدرنیسم در تکثر (Pluralism) و تکه‌تکه کردن روایت‌های کلان (Master narration) می‌تپد چرا که از این منظر «افراد آدمی مقدم بر اصول شده‌اند، در واقع افراد آدمی خود اصول شده‌اند و اصول پیشین برای بقای خود در فضای پست‌مدرن نیازمند آدم‌ها هستند.» (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱۵).

از اوایل دهه هفتاد شمسی و متعاقب ورود ترجمه‌هایی از متفکران غربی نظیر میشل فوکو (Michel Foko)، ژاک دریدا (Jacques Derrida)، ژان لیوتار (Jean Lyotard)، مارتین هایدگر (Martin Heidegger) و ژان بودریار (Jean Baudrillard) و نیز هم‌زمان با تحولات سیاسی و اجتماعی در ایران، عنوان شعر پسامدرنیستی به مجامع ادبی کشیده شد و بحث بر سر این اصطلاح و ضرورت آن در جامعه بالا گرفت. «به دو دلیل پست‌مدرنیسم در جامعه جوان ایران رواج قابل ملاحظه‌ای یافت: (۱) فکر پست‌مدرن در برخی زمینه‌ها با پیشینه فرهنگی ما (مانند آموزه‌های عرفانی) مشابهت‌هایی پیدا می‌کرد. (۲) به سبب آسیب‌هایی که جامعه ایرانی از مدرنیته ناقص دریافت کرده بود آمادگی بیشتری برای نقد مدرنیسم داشت» (جهانبگلو، ۱۳۸۲: ۸۴-۸۳). پسامدرنیسم را (که قسم اعظمی از شاعران دهه هفتاد ایران مستقیم یا غیرمستقیم از آن تأثیر پذیرفته‌اند) در غایت خود باید پشت کردن به میراثی ادبی دانست که سال‌ها بر شعر امروز ایران سیطره داشته است، در عین حال باید متذکر شد که منش فردی و پشتوانه فرهنگی هر شاعر در برخورد با این مفهوم فرد تا فرد متغیر بوده است؛ عده‌ای در مقابل این اصطلاح ذوقزده شدند و یک‌باره به دامان نوع غربی‌اش درآویختند، برخی آن را چون دیگر معرفت‌های بشری به درون کشیدند و با فرهنگ بومی و ایرانی خود در هم تیدند و گروهی هم بالکل منکر آن شدند و با آن از در نزاع برآمدند و شاعرانی از این دست را بی‌هویت و خودباخته خواندند و اعتقاد داشتند در جامعه‌ای که هنوز مدرنیته را به‌طور کامل تجربه نکرده، پسامدرنیسم محلی از اعراب ندارد در صورتی که باید اذعان کرد که جامعه ایرانی با عدم تجربه مدرنیته به‌صورت کامل، هم شعر مدرن دارد و هم تناثر و هم سینما و هم نقاشی آوانگارد و از این سر، جامعه ایرانی در بخش‌ها و طیف‌هایی از خود، پسامدرنیسم را همان‌قدر تجربه خود دانسته که بخش‌های دیگر جامعه، مدرنیته و سنت را.

زمینه‌های اجتماعی ظهور شعر پسامدرنیستی در ایران هم جای تأمل دارد و باید این جریان را در چنین بستری بررسی و کنکاش کرد؛ جامعه‌ای که انقلاب و جنگی سترگ را پشت سر گذاشته و در پیوند با اتفاقات کلان جهانی در حال پوست‌اندازی و نوزایی فکری و سلیقه‌ای است. سودای این جامعه که در شاخص سیاسی به جمهوری و دموکراسی اعتماد کرده است جز تکثرگرایی و رواداری صداهای متعارض نخواهد بود، منتها این سودا در مواجهه با سنت، هم زمینه‌ای مناسب برای رویش و بالش رویکردهای پسامدرنیستی در اختیار دارد و هم در این چالش به دلیل ذات تجربه‌گر و نوجو خود، نامفهوم و نامأنوس و مغشوش به نظر می‌رسد.

### پیشینه تحقیق

تاکنون مقالات و کتاب‌های زیادی درباره پسامدرنیسم نوشته شده و جای‌به‌جای درباره اصول و مبادی و مؤلفه‌های آن سخن رفته است اما از آنجا که اساساً این جریان از غرب به فضای ادبی ایران راه یافته، تطبیق و تصحیح جایگاه

و موازین آن با تجربه‌های شعری فارسی کم‌تر مورد عنایت بوده، به‌خصوص ذکر نمونه‌های عینی این تجربه‌ها در تبیین و تئوریزه کردن موازین و ویژگی‌ها.

چون تعداد این کتاب‌ها و مقالات بسیار است تنها به ذکر تعدادی بسنده می‌شود:

پیام یزدانجو در کتاب ادبیات پسامدرن به ذکر آرای اندیشمندان این جریان پرداخته و به تبیین این نظریات می‌کوشد. و ه. جنسن در کتاب پست‌مدرنیسم به شکل‌گیری و زوایای این جریان ادبی می‌پردازد. مادان ساراپ در کتاب راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم تاریخچه شکل‌گیری پسامدرنیسم را از منظری انتقادی مورد توجه قرار داده است و علی‌اصغر قره‌باغی کتاب تبارشناسی پست‌مدرنیسم را در توضیح روند شکل‌گیری این جریان به نگارش درآورده است. عبدالعلی دستغیب در کتاب مدرن و پسامدرن و امیرعلی نجومیان در کتاب درآمدی بر پست‌مدرنیسم و حسینعلی نوذری در کتاب پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم درباره اصول و چالش‌های موجود در پسامدرنیسم به بحث پرداخته‌اند.

جز این، تاکنون مقالات فراوانی نیز در این موضوع نوشته شده است از جمله «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران» از قدرت‌الله طاهری که با وجود ذکر خصایص این جریان تنها به موارد محدودی اشاره داشته است. قدسیه رضوان و احمد خلیلی در مقاله «گفتمان‌شناسی شعر پست‌مدرن ایران» زمینه‌های فکری پیدایش این جریان را در ایران بررسی کرده‌اند اما به نمونه‌های موجود اشاره‌ای نداشته‌اند. احسان شفیقی و بیژن ظهیری ناو نیز در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی انتقادی به مؤلفه‌های شعر دهه هفتاد در تاریخ ادبیات معاصر» شعر دهه هفتاد ایران را در سویه‌های پسامدرنیستی خود از دید انتقادی و غالباً منفی مورد ارزیابی قرار داده‌اند.

## بحث

مسائل شعر پسامدرنیستی ایران - جدا از اصالت یا عدم اصالت آن - بسیار گسترده و انبوه است و این نوع شعر را باید جریانی زنده در تئوریزه کردن شعر امروز ایران شناسایی کرده و به شاخص‌های آن پرداخت، منتها از آنجا که اغلب مخاطبان در مواجهه با این شعر، در بادی امر، آن را پریشان، غریبه و نامأنوس دیده و ابزاری مشخص برای راه‌یابی بدان در اختیار ندارند و از طرف دیگر اشراف به این جریان لزوماً در خوانش منابعی انبوه و پراکنده صورت می‌بندد که اغلب فاقد نمونه‌های شعری برای ارزیابی‌اند، این مقاله بر آن است که با طبقه‌بندی دلایل غریبه‌نمایی شعر پسامدرنیستی ایران و ذکر نمونه‌هایی در این خصوص، به روشن‌سازی این دلایل کمک کند. بر این اساس می‌توان عناوین زیر را مهم‌ترین شاخص‌های غریبه‌نمایی در شعر پسامدرنیستی ایران قلمداد کرد با درج این نکته که هر یک از این عناوین خود می‌توانند موضوع پژوهشی مجزا قرار بگیرند. قابل ذکر است که برخی از این عناوین سابقه‌ای در شعر فارسی ندارند و به‌ناچار نامی اجمالی برای پیشبرد بحث برای آن‌ها در نظر گرفته شد:

- ۱) در حیطهٔ زبانی: ۱) بازی و رخداد زبانی ۲) چندصدایی ۳) روایت‌گریزی ۴) هنجار‌گریزی و آشنایی‌زدایی زبانی ۵) ادیت‌ستیزی ۶) لحن‌پردازی.
- ۲) در حیطهٔ معنایی: ۱) تصادف و تکثر‌گرایی ۲) بینامتنیت ۳) زمینهٔ مهجور و ابهام ۴) جنون‌وارگی ۵) استحاله و گروتسک ۶) پرمعنایی و بی‌معنایی.
- ۳) در حیطهٔ زیباشناختی: ۱) ایما و نشانه‌های شخصی و یا نامتعارف ۲) اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم ۳) آشنایی‌زدایی ۴) پرسش بلاغی ۵) زیباشناسی نو و تمثیل‌های نامتعارف ۶) تعلیل بی‌محل.
- ۴) در حیطهٔ فرم: ۱) شکل نامتعارف و ژانر‌گریزی ۲) غیبت معنا ۳) فاصله‌گذاری و وقوع‌نگاری ۴) آغاز و پایان نامعمول ۵) ساخت کاذب.

### ۱-۱- بازی و رخداد زبانی

در این که بازی زبانی می‌تواند هستهٔ آفرینش شعر قرار بگیرد هیچ شکی نیست؛ ما چه مفهوم‌گرایی شعر را در اولویت بدانیم و چه زبان شعر را، تمام سازکار آفرینش ادبی در زبان متجلی می‌شود، اما در شعر پسامدرن، بازی زبانی نه فقط یک شگرد ادبی که برآیند یک «موضع‌گریزی» اجتماعی و سیاسی است چرا که «هیچ چیز برای یک جامعه اساسی تر از طبقه‌بندی زبان‌های آن نیست. دگرگون کردن این طبقه‌بندی و تغییر جایگاه گفتار همانا برپاساختن یک انقلاب است» (بارت، ۱۳۷۷: ۵۵). از این منظر، بازی زبانی بر آن است که بر کلان‌روایت‌هایی چون «زبان مستقر» بشورد و فردیت‌ها را مسجل کند:

\_\_ صورت به صورت / عاشق صورت‌ها می‌شد / در صورتی که /

صورتی که عاشق صورت او بود / صورت صورت‌ها بود ... (باباچاهی، ۱۳۹۱: ۱۳)

چنان که مشهود است بازی با کلمهٔ صورت عنصر اصلی شعر را تشکیل می‌دهد.

\_\_ و حالا / بی بازگشتگی ام را کامل کن / دیگر نیاوران / خوابیده‌ام دیگر

ای آوراننده / ای آوراندگی ... (براهنی، ۱۳۷۴: ۳۰)

در شعر نخست بازی با کلمهٔ «صورت» و در شعر دوم تصریف فعل آوردن در گونه‌های نامعمول بازی زبانی می‌سازد.

### ۲-۱- چندصدایی:

پسامدرنیسم عرصهٔ تکثر‌گرایی است و یکی از وجوه این رویکرد حضور و وجود صداهایی چندگانه در شعر است چرا که از نظر پسامدرنیست‌ها «تناقض در گفتار، تناقض در اندیشه و احساس و در نهایت چندجهانی بودن انسان در متن می‌تواند مولد چندآوایی بودن شعر باشد» (باباچاهی، ۱۳۸۵: ۳۲۴). به بیان دیگر چندصدایی یک متن

به رواداری نگرش‌های متعارض می‌انجامد که تضمین جایگاهی پسامدرنیستی در قبال جامعه است و قصد آن ندارد که با اتکا بر ارزیابی‌های مؤلف، صدایی را حذف و نابود کند و در پی توزیع عادلانه صداهاست:

\_\_ خب معلوم است / زبانم نچرخد به این همه ... / (سه نقطه گذاشتی که کلمه اراجیف را /  
محترمانه سانسور کنی؟) (آرمات، ۱۳۸۰: ۳۶).

\_\_ برویم از این ولایت تا آن سر اینجا / شاعران مرده ولی شرط را برده‌اند

[شاعر تکر و تواز اینجا برو! / از وسط دایره ما برو!] (باباچاهی، ۱۳۸۳: ۶۱)

در نمونه‌های بالا صداها و روایاتی جز گوینده متکلم شعر وجود دارد که متن را از تک‌صدایی به چندصدایی سوق می‌دهد. (در شعر اول در پراتر و در شعر دوم در قلاب). به عبارتی صدای شاعر تنها صدای غالب متن نیست و صدایی دیگر در این صدای غالب تداخل دارد تا از تسلط تک‌صدایی و تک محوریت شعر بکاهد. در این حالت دیگر شاعر صدای خود را صدای برتر نمی‌داند و به صداها پس رانده اجازه بروز و ظهور می‌دهد.

### ۱-۳- روایت‌گزینی

در شعر پسامدرن روایت‌گزینی به دلیل بافت متکثر متن از حیث زبانی و بیانی پرسیامد بوده و شاید بتوان آن را شگردی اجتناب‌ناپذیر قلمداد کرد. در این شعر، زبان روایی و معنای روایی جای خود را به مکث، سکنه، تعلیق و تشکیک و شوخی با روایت می‌دهد و گاه از عناصر هنرهای دیگر نظیر سینما و تئاتر استفاده می‌شود تا زبان رسمی متعارف، مورد مؤاخذه قرار بگیرد، از این است که بعضی منتقدان ادعان می‌کنند که این گریز از روایت مرسوم، در شعر شاعران پسامدرن به خلق روایتی دیگرسان انجامیده است. (ر.ک امامی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۲۹)

\_\_ ساعت را در دست می‌چرخانی / و میدان ونک همان جاست / (این دو سطر را

با خود کار سبز نوشتم / بین خودمان باشد) ... (خواجهات، ۱۳۸۰: ۹۴)

\_\_ بر نمی‌گردم سر سطر / نقطه! (قربانعلی، ۱۳۸۳: ۲۰)

\_\_ شنیده‌ام در انتهای شعری که دارم می‌نویسم / اول کمی شب می‌شود /

بعد باران می‌آید ... (عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۲۵)

تا پیش از این شعر امروز اغلب بر عنصر روایت متکی بوده اما در این نمونه‌ها شاعر با شگردهایی از روایت اصلی شعر خارج می‌شود و در آن گسست ایجاد می‌کند، یعنی اجازه نمی‌دهد که شعر به یک روایت خطی پردازد و مکث را جایگزین آن می‌کند. این مکث چه‌بسا برای تأمل باشد و برای درنگ تا مخاطب از جریان روایی شعر فاصله بگیرد و این فاصله می‌تواند تضمین‌کننده تدبیر ماهیت معنایی شعر قرار بگیرد. به بیان دیگر شاعر با محو فاصله خود با مخاطب و گسست روایت او را در وضعیتی خارج از شعر قرار می‌دهد و با او گفت‌وگو

می‌کند. در نمونه اول (ساعت را در دست می‌چرخانی...) شاعر می‌گوید که این دو سطر را با خود کار قرمز نوشته و در نمونه‌های دوم و سوم به جای ادامه روایت شعر، «در باره» شعری که می‌گوید حرف می‌زند و خود شعر ادامه پیدا نمی‌کند.

#### ۴-۱- هنجارگریزی و آشنایی زدایی زبانی

زبان در شعر پسامدرن به عنوان اصلی‌ترین عنصر استقرارمدار متن مورد تخطی و تعدی قرار می‌گیرد، این هنجارگریزی به نوعی به برجستگی زبانی شعر منجر می‌شود. «برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان به شیوه غیرمتعارف است به گونه‌ای که نظر مخاطبان را جلب کند. این برجسته‌سازی با دو ویژگی قاعده‌افزایی و هنجارگریزی اتفاق می‌افتد [...] قاعده‌افزایی تحمیل برخی قواعد و روش‌های نامتعارف بر زبان معیار است و هنجارگریزی به ایجاد و تغییر و انحراف از قوانین معمول زبان اطلاق می‌شود که عامل تولید زیبایی در اثر ادبی است» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۶-۳۵ و ۴۰). بدیهی است که این هنجارگریزی باید از پشتوانه‌ای غنی و اصالت موضع برخوردار باشد و گرنه تنها به انفجاری زبانی و بیانی خواهد انجامید و نه چیزی فراتر.

— شب را بدف! دفیدن صدها هزار دف! / مهتاب را / باروح من بدف

دف خود را رها مکن... (براهنی، ۱۳۷۴: ۹).

— این که چه طور به خانه برگردیم / بی آن که هیچ وقت به خانه برگردیم /

و بعد از این که هیچ وقت نمردیم باز / تعریف‌های تازه برای تا به کجاها /

و کجاها پیش از این ... (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۴).

— چه قدر این اتفاق اهلی نمی‌شود! (فلاح، ۱۳۸۰: ۳۸).

هنجارگریزی‌های زبانی و مفهومی در نمونه‌های بالا به آشنایی زدایی‌های مکرر تبدیل شده است، مثلاً در شعر اول ساخت فعل از اسم دف و در نمونه دوم بازگشت به خانه، بدون بازگشت بدان و در شعر سوم آوردن فعل منفی برای کلمه «چه قدر» به آشنایی زدایی‌های مکرر منجر شده است. بسامد این آشنایی زدایی‌ها در شعر پسامدرن قابل توجه است چرا که این شعر در پی تجربه‌های نو به نو و تازه زبانی بیانی است.

#### ۵-۱- ادبیت‌ستیزی:

اگر در شعر پشامدرن و حتی مدرن، کلمات بر اساس بار ادبی خود به سنجه درمی‌آیند و زبان شعر به مناسبت‌ها و فرهنگ ادبی پیش از خود سرسپرده است، در شعر پسامدرن این ادبیت تناور جای خود را به نوعی تاریخ‌زدایی آگاهانه می‌دهد چرا که شاعر پسامدرن می‌خواهد با کلان‌روایت‌ها به چالش برآید و معتقد است که «ساخت بیانی

مستبد یعنی ساختی که با دیگران فقط از بالا حرف می‌زند، بسیار پرطنطنه و دهان‌پرکن و درشت و غلاظ و شداد سخن می‌گوید» (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۳۶). در حالی که شعر پسامدرن به دنبال تعبیر استعلایی و بیانی بشکوه نیست:

\_\_ برای رفتن به سمت ابدیت / با این شلوار پاره که نمی‌شود بیرون زد

من باید اول حکیمی بیایم / که شلوارم را بدوزد... (خواجات، ۱۳۸۰: ۶۲).

\_\_ پیاز ناز ندارد / ولی اسرارآمیز است... (باباچاهی، ۱۳۹۱ الف: ۱۹۱).

\_\_ عشق تو گاوی بود / که در دره‌های درونم ماغ می‌کشید / ماغ! (عبدالرضایی، ۱۳۷۹: ۲۵).

توضیح این که در ادبیات سنتی و در حیطه طنز، تجاری در این خصوص صورت گرفته اما با ارجاع به نمونه‌های فوق، کاملاً محرز است که این ادبیت‌ستیزی چندان و لزوماً در حیطه طنز نیست. در نمونه نخست و در پاسخ به عبارت «برای رفتن به سمت ابدیت»، «شلوار پاره» آورده می‌شود که بافت ادبی متن را به چالش می‌گیرد و یا در نمونه دوم تعبیر «ناز» برای پیاز و نیز در نمونه سوم نام آوای «ماغ» (ماغ کشیدن) همین کارکرد را افاده می‌کند. این ادبیت‌ستیزی سودای پسامدرنیسم است البته این جریان بیشتر با تلفیق دیدگاه سنتی و نو در یک موقعیت تلفیقی دست به این کار می‌زند، مثلاً «رفتن به سمت ابدیت» یک مفهوم سنتی است اما «یافتن حکیمی که شلوارم را بدوزد» آن را در موقعیتی تلفیقی و کولازوار قرار داده و همین نکته ادبیت گزاره اول را به نوعی نقض می‌کند. یا در نمونه دوم که «ناز داشتن» به پیاز نسبت داده می‌شود و در نمونه سوم که می‌گوید «عشق تو گاوی بود...»

#### ۱-۶- لحن پردازی

در فقدان وزن عروضی، شعر سپید از مدت‌ها قبل به لحن به مثابه هویت موسیقایی متن اعتماد کرده است؛ این لحن پردازی یکی از راه‌های ادبیت‌ستیزی و مقابله با تسلط زبان ادبی به هنجار درآمده است. اسکولز (Scholes) معتقد است که لحن «نحوه القای حرف‌های ناگفته از طریق زبان» است. (اسکولز، ۱۳۸۷: ۳۷) از طرفی در شعر پسامدرن ایران تکیه بر لحن محاوره یکی از هسته‌های فعالیت زبانی متن دانسته می‌شود. «لحن محاوره علاوه بر ساخت ظاهری متکی بر الگوی زبان، یک ساختار درونی دارد، ساختاری که در بطن آن روایتی نهفته و بر زبان نیامده جاری است» (آقاجانی، ۱۳۷۸: ۸۸).

\_\_ کجا بودیم؟ / آها، همین جا! / با دم شیر در دست و بخاری از نعنای

که از حفره‌های این سر سرخود به هوا می‌رود... (خواجات، ۱۳۹۴: ۱۱۹).

\_\_ شده جایی / نردبام رفته بر بام خودت باشی / توی نخ بادبادکی نباشی؟

و بگذاری عشق / خودش را بکند بازی؟ /

نشدا! / مردش تو نیستی / پس خفه شو! (عبدالرضایی، ۱۳۷۹: ۲۱).



بدیهی است که هر دوره تاریخی و ادبی بافت لحنی خودش را دارد و این تشخیص لحن در تک‌تک شاعران هم قابل مشاهده است، بنابراین طبیعی است که در نمونه‌های ذکر شده آزادانه از لحن محاوره و زنده دوران استفاده شود. در شعر نخست تعبیر «آها! همین‌جا» و در شعر دوم «شده ... نشد!» عوامل تلحین متن‌اند. این لحن‌پردازی به‌نوعی پاگرد عاطفی متن هم به حساب می‌آید که با عناصر موسیقایی در پی ارتباط حسی با خواننده است.

## ۲-۱- تصادف و تکرار گرای:

قلب تپنده رویکردهای پست مدرنیستی تکرارگرایی معنایی و بالطبع زبانی است، این تکرارگرایی و تداعی آزاد با عدول از دیدگاه ساختمان‌د و ارگانیک مدرن و این فرض که متن باید به مرکزیت و تمرکز معنایی ملتمس باشد صورت می‌بندد و شعر پسامدرن را پریشان و فاقد گرانگامی معنادار نشان می‌دهد. «تأکید بر امحای نشانه و تعویض مداوم مدلول موجب می‌شود که هیچ پایگاه ثابتی برای معنا در متن قابل درک نباشد. هیچ معنا و تفسیر واحدی از متن قابل دریافت نبوده و به جایش انبوهی از معانی و تفاسیر در متن سیلان دارد و این به خاطر فعلیت بی‌کرانه دال‌هاست. دریدا این فرایند را افشانش معنا (dissemination) نامیده است» (morgan, 2010:36).

این رویکرد شعر را به وادی تأویل‌های چندگانه و تفویض معنا به مخاطب می‌کشاند چراکه از تقابل‌های دوتایی معنایی و زیباشناختی تا پیش از خود دوری می‌گیرند. این تقابل‌های دوتایی همواره بر آن‌اند که در کشاکش دو مفهوم ذهنی، یکی را بر دیگری ارجح بدانند درحالی که شعر پسامدرن را چنین قضاوتی در سر نیست. این شعر می‌خواهد بر قواعد مسجل معنایی متن بشورد و آن‌ها را در تعلیق و استفهامی هستی‌شناسی قرار بدهد چراکه «درست است که این سلسله‌های گفتاری و ناپیوسته هر کدام در درون برخی حدود، قاعده‌مندی خود را دارند اما شکی نیست که دیگر نمی‌توان مابین عناصر سازنده آن پیوندها علیت مکانیکی یا ضرورت آرمانی برقرار کرد. باید پذیرفت که بی‌قاعدگی هم در تولید رویدادها به‌عنوان یک مقوله دخالت دارد» (فوکو، ۱۳۷۸: ۵۱).

\_\_ و سرانجام این عروسک زشت / به کیسه‌های فریزر می‌خندد / و کسی با مسواک  
شخصی‌اش /

گیر کرده لای تاریخ و در نمی‌آید... (خواجات، ۱۳۸۰: ۹۹).

\_\_ تخم مرغ / بزغاله زنگوله پا می‌زاید / و پرنده‌ای که جفتش را یک بار /

در معاشقه قورت داده / از گرسنگی می‌میرد / پس تابوتم را نصف نیمه فروختم /

به نیمه دیگر خودم که حال خوشی ندارد... (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۳۰)

\_\_ هر کس حق دارد / برای چندمین بار / در زندگی خون‌دماغ شود... (سبزی، ۱۳۹۲: ۵۷)

در نمونه‌های بالا به نظر می‌رسد که به‌جای استقرار متن و گزاره‌های مسجل و ارتباطات همبسته، این تأویل و تکررگاری است که حکم می‌راند و بالطبع این نکته سازه‌های متن را اتفاقی جلوه می‌دهد. اتفاقی نویسی در نمونه‌های پیش رو، طبق نظر پسامدرنیست‌ها نه برای اضمحلال معنا که برای تعییه معنای محتمل در متن است. «عروسک زشت»، «کیسه‌های فریزر»، «مسواک شخصی»، «گیر کردن لای تاریخ»، با هم ارتباط همبسته ندارند و به‌نوعی تسلسل اتفاقی به نظر می‌رسند؛ همین‌طور در نمونه دوم و سوم، درحالی که آنچه پسامدرن در پی آن است ایجاد تعلیق معناشناختی در این گزاره‌هاست.

## ۲-۲- بینامتنیت

اولین بار ژولیا کریستوا در دهه ۱۹۶۰ در ترجمه تعبیر باختین از «منطق گفت‌وگویی» (dialogism) که او آن را در دهه ۱۹۳۰ ابداع کرده بود اصطلاح «intertextualit» (بینامتنیت) را به کار برد. این منطق گفت‌وگویی به‌نوعی رابطه‌ای است که به‌ناچار میان بخش‌های یک گفتار با گفتار دیگر برقرار است؛ این بخش‌ها می‌توانند به یک شعر، یک ترانه، نمایش و یا یک فیلم اشاره داشته باشند، به‌بیان‌دیگر هیچ متنی بدون ارتباط با متون دیگر موجودیت ندارد، از این است که منتقدی می‌گوید: «هنر پست‌مدرن، هنری خودآگاهانه در دل بایگانی تاریخی و ادبی است» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۸-۲۷۷).

\_\_ و تا هر کجا / هزار و یک شب و سیصد گل سرخ هم که شده / یکی که من  
دوتا - سه تایی دیگر مان هم / و با یک گل نصرانی دیگر از قلم افتاده / می‌چرخم دور و برت  
(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۴۶).

\_\_ بنی‌آدم اعضای یکدیگر را خورده‌اند! (فتحی، ۱۳۸۹: ۶۶).  
در نمونه نخست، شعر، یادآور چامه معروف «سیصد گل سرخ و یک گل نصرانی...» است و در شعر دوم، شعر سعدی در یک تعبیر تازه، مفهومی اعتراضی و غیرقابل پیش‌بینی ایجاد می‌کند.

## ۲-۳- زمینه مهجور و ابهام

در شعر پسامدرن، گاه زمینه معنایی شعر چنان پیچیده و تودرتوست که نمی‌توان دانست مسئله چیست و تنها با تأویل‌های شخصی می‌توان یا به معنای شعر راه جست و یا معنایی برای آن طراحی کرد چراکه دیدگاه پسامدرن به سوژه بر اساس نظارت ناظر خود هویت می‌بخشد. «از قرن بیستم معنی زندگی روی در تغییر نهاده و در پی آن ذائقه بشر و ذوق زیبایی‌شناسی مدرن به کلام چندچهره مشتاق‌تر شده و از خوانش متون مبهم لذت بیشتری کسب می‌کند» (فتحی، ۱۳۸۷: ۱۸).

این ابهام می‌تواند در ساحت‌های مختلف خود را نشان بدهد و بیش از آن که یک عنصر زیباشناختی و حتی معنایی باشد، اساساً ذات پدیده‌های هستی را مبهم و بی‌صراحت تلقی می‌کند. مخاطبان چنین شعرهایی گاه از این که مسئله شعر پیش رویشان چیست دچار سردرگمی می‌شوند و این به خاطر پیش فرضی است که برای شعر یک هسته مرکزی قائل است و یا در پی تبیین و تصریح یک معنای مستقر.

\_\_ سوسماری برهنه میان مه / تا یک لحظه برای همیشه /

بر چگالی یک نقصان بچکد... (هوله، ۱۳۷۹: ۱۵).

\_\_ این زن که دارد این جا / توی این پیاده‌رو راه می‌رود / هر چه قدر هم که بخواهد /

از خودش هم بلندتر قدم بردارد / باز نمی‌تواند / از روی این جوی بپرد... (فلاح، ۱۳۷۸: ۹۴).

\_\_ هنوز آسمان / از کاری که در اول خلقت کرد / و از کاری که نکرد /

آبی آبی است... (خواجات، ۱۳۹۴: ۴۹).

در نمونه‌های فوق، عناصر و تعابیر مبهم (سوسمار برهنه میان مه، چگالی نقصان، از خود بلندتر قدم برداشتن، عجز در پریدن از روی جوی، کاری که آسمان در اول خلقت کرد و...) شعرها را به فضایی مهجور سوق داده است که احتمالاً باید ذهن مخاطب را درگیر خود کند و قصد شاعران پسامدرن جز این نیست. این ابهام اساساً بر این نظر استوار است که شعر باید آدمی را به فضاهایی ناآشنا و مهجور سوق دهد و این جز گردش در آفرینش هزار تو نخواهد بود.

## ۲-۴- جنون‌وارگی

چالش اساسی دیدگاه پسامدرن با عقل مدرن است و با قضاوت‌های غایت‌جو و منطقی‌مآب آن و این شعر بر آن است که با این ساختار و سامان فکری بستیزد و ارکان آن را به مؤاخذه بکشاند و این کار طبعاً به رویکردی شطح‌گونه و جنون‌وار می‌انجامد؛ جز این با تأکید بر قدرت ناخودآگاه در خلق آثار هنری و در آرای روان‌شناسان معاصر، شاعر پسامدرن چندان در پی آن نیست که عدم وضوح تعابیر و تصاویر ناخودآگاه را در خودآگاه خود بی‌الاید و بدان صورتی منطقی ببخشد.

«توجیه بروز گرایش به این نوع جنون‌انگاری به‌منزله بی‌اطلاعی از فضای فرهنگی جامعه‌ای

نیست که به خردمحوری نیازمند است بلکه وقتی عنصر جنون در شعر شاعران پسامدرن را در

واقع آنتی‌تر برخوردارهای بوروکراتیک، دیدوبازدیدهای حسابگرانه، سوداندوزی و

عصافورت‌دادگی و تعدیل مهرورزی بدانیم، انتقاد خردورزان مورد اشاره چندان موجه نخواهد

بود» (باباچاهی، ۱۳۸۳: ۱۴۴).

\_\_ تخم مرغ / بزغاله زنگوله به پا می‌زاید / و پرنده‌ای که جفتش را یک بار /

در معاشقه قورت داده / از گرسنگی نمی‌میرد / پس تابوتم را نصف نیمه فروختم /

به نیمه دیگر خودم که حال خوشی نداشت... (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۳۰)

\_\_ و زیر خیمه نورانی خمیده تو - نه خفته - ولی جور دیگری خفته / به شکل زیر ماند.

گمد به کاردها نگرَد / نگوید گمد / به های های گمد / به کاردها نگرَد نگوید / و خویش زَنَد /

مضطرب / همان غشی درون دایره با سکه‌های پرتاب شده زَنَد / که شصت و یک سال نگوید /

تمامی آن‌ها به سوی خویش آیند آیند / همان که ایناندگی شود یک‌عمر... (براهنی، ۱۳۷۷: ۳۳).

درهم‌ریختن عناصر عقلانی برای رسیدن به جنونی که سخنش رفت، در نمونه‌های بالا کاملاً مشهود است

(تخم مرغ، بزغاله می‌زاید، فروختن تابوت خود به نیمه دیگر خود، خفتن در عین نخفتن، ساخت فعل «گمد»،

«ایناند» (که آشنایی زدایی هم دارد)، متن را از یک تسلسل و سامان معنایی دور کرده است. پسامدرنیست‌ها عقل را

میراث مدرنیته تلقی می‌کنند و مانند سوررئالیست‌ها بر آن‌اند تا با گذر از عقلانیت موجود (که به گمان آنان نتوانسته

بشر را نجات دهد) به جنون‌وارگی اعتماد کنند.

## ۲-۵- استحاله و گروتسک:

در شعر سنتی شاعر غالباً در یک هویت مشخص و مصرح حضور دارد و بالطبع منظر او نسبت به خود و جهان هم

از این دریچه رقم می‌خورد. در دوران مدرن این هویت دچار بحران شد چرا که فرد ناچار بود که در جامعه نقش‌ها

و طبعاً هویت‌های متعددی را تجربه و ایفا کند، اما در جهان پسامدرن، هویت‌ها در هم می‌ریزند چرا که کثرت

هویت‌هایی که انسان در خود حمل می‌کند او را در هویت مستقل و واقعی خود دچار سردرگمی و تردید کرده

است. در این دوران تسلط شبکه‌های پیچیده روابط اجتماعی، آدمی را در تبیین هویت مستقل و «من» واقعی‌اش به

متزلی امن راه نمی‌نماید. نتیجه این وضعیت، هویت‌جویی‌های متزلزل و سیال است که گاه به نوعی «گروتسک»

منتهی می‌شود؛ «گروتسک برخلاف طنزنویسی، درست و غلط و راست و دروغ را معین نمی‌کند و به درس

اخلاق نمی‌پردازد بلکه سعی دارد آمیزه‌ای تفکیک‌ناپذیر از آن‌ها را ارائه دهد» (تامپسون، ۱۳۶۹: ۷۳).

\_\_ قار قار قار قارا! / کسی بیاید و این شعر را از نو کم بگیرد / و بگوید باور کرده کلاغ نیستم من

بیاید دیگر / جوجه‌هایم در لانه منتظرند... (خواجات، ۱۳۸۰: ۲۱).

\_\_ کلاه‌بوقی فرهاد هم / که در یکی از شیرفروشی‌های میدان شوش / پیدا شده... (باباچاهی،

۱۳۹۱: ۷).

\_\_ پیاده که می‌شویم / هر کدام دمی برای حفظ تعادل / و گاهی جنباندن داریم /

گوی سال‌هاست ناخن‌هایمان را نگرفته‌ایم... (حامی پور، ۱۳۸۰: ۱۲).

در نمونه نخست شاعر در یک استحالۀ گروتسکی از زبان کلاغ سخن می‌گوید با این ادعا که کلاغ نیست! و در شعر دوم کلاه فرهاد در یکی از شیرفروشی‌های میدان شوش پیدا می‌شود و در نمونه سوم شاعر از خود تصویر یک غول ساخته بی آن‌که با تعجب از آن یاد کند. این استحالۀ وضعیت انسان معاصر را از دید پسامدرنیست‌ها بیان می‌کند، وضعیتی که بحران هویت، آدمی را از خود و ارزش‌های مستقر تهی کرده و شاعر به‌جای رهنمودی برای این وضعیت، تنها گزارشگر آن است.

## ۲-۶- بی‌معنایی - پر معنایی:

شعر پسامدرن مدعی امحای مدلول و دال‌پردازی برای رسیدن به تکثیر معنا (و حتی خلق معنا) در مخاطب است، وضعیتی که در آن شعر از فرط عدم صراحت معنا، معناهای گسترده در خود پیرورد چرا که «شعر تا آنجا که بتواند به تجربه مفاهیم و خودکامگی نشانه‌ها می‌افزاید و می‌خواهد رابطه دال و مدلول را به مرزهای ناممکن برساند.» (بارت، ۱۳۸۶: ۱۵۷) البته بی‌معنایی را نباید معادل لغو‌گویی پنداشت بلکه مسئله ساختن امکان معنایی به‌جای معنایی صریح است یعنی به‌جای یک مدلول مشخص، شبکه‌ای از مدلول‌های ممکن‌الوجود که بعضی آن را «سفیدخوانی» متن نامیده‌اند. «معنای متن همواره فراتر از مؤلف حرکت می‌کند و راز این مهم در این نکته پنهان است که فهم، تنها بازتولید نیست بلکه همیشه فعالیتی مولد است.» (Gadamer, 1966: 296)

البته این رویکرد همیشه به شعری موفق منجر نمی‌شود و بین تئوری تا مصادیق همیشه فاصله‌ای هست؛ چه بسا شعرهایی که با تمسک به پسامدرنیسم، خود را از معنایی یگانه تهی کرده و به‌جای معنایی متکثر به «هیچ معنایی» رسیده باشند.

\_\_ اما سوای این همه حدس و گمان / چیزی که می‌گریزد دائم / از حلقه‌ای به حلقه دیگر

چیزی که پیش از این‌ها نیز سیگار تا به سیگار / ده بار دست کم / پشت اناری قرمز

اتفاق نیفتاده است / تا این دقیقه / به‌ناچار / شکل عجیبی به خود گرفته / از بس که بی تو

با تو در کنار تو / زیر درخت سبب و / چه بگویم؟ (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۱۴۷).

\_\_ کمی بچرخانم / به سمت کلپ‌های شبانه شاتل‌هایی / که با ایدز مجازی خورشید

به‌سوی امواج سبز گیرنده‌ها می‌روند / هنوز یک ابله / خواب مضحک تصویری را تعبیر می‌کند

که دیگر حتی با خط ملایم یک نسیم / کویسم تنش مداوا نخواهد شد... (جافری، ۱۳۸۲: ۴۲).

در این نمونه‌ها، بافت اشعار به گونه‌ای است که اجازه می‌دهد مخاطب برداشت‌های خود را تجربه کند و بی

آن‌که بتوان از تمام اشعار این چنینی دفاع کرد، اما در نمونه‌های موفق، می‌توان فضاهایی خالی در متن یافت که با

تلاش مخاطب به نتیجه می‌رسد و معنا صورت می‌بندد. در نمونه نخست «چیزی که می‌گریزد دائم» چیست؟ آنچه «پشت اناری قرمز اتفاق نیفتاده است» و «شکلی عجیب به خود گرفته». یا در شعر دوم «ایلز مجازی خورشید» چه کیفیتی دارد؟ «امواج سبز گیرنده‌ها» چیست و «کویسم تن» چه؟ و اساساً روابط این اجزا با هم چه معنای صریحی افاده می‌کند؟ اگر از منظری بتوان این متن را آشفته و بی‌معنی دانست، از دیدگاه پسامدرنیست‌ها چنین نیست.

### ۳-۱- ایما و نشانه‌های شخصی و یا نامتعارف

شعر پسامدرن همان‌قدر که از استعاره و قراردادی که میان مستعار و مستعارمنه برقرار می‌شود سلب مشروعیت می‌کند، به همان میزان به استقبال ایما و نشانه‌های شخصی می‌رود و معتقد است که دالیت هر واحد زبانی، کفایت معنایی شعر را تأمین می‌کند و در این راه شاعر هیچ ابایی ندارد که راه به تلمیحات شخصی بگشاید بی آن‌که این ایماها شمول و وجوه ایضاحی عام داشته باشد.

\_\_ نه، کسی نفهمید / دیروز از «اسد داس دارد» پریدم / کسی نفهمید اسد چه می‌کند... (پاشا، ۱۳۷۶: ۳۶).

\_\_ من اما به رنگ کاپشن تو / زیر آن همه برف فکر می‌کنم... (چهارمحالیان، ۱۳۸۱: ۹).

\_\_ و چار مرد یخی / در چار گوشه دی ماه / ویزویشان گرفته  
پیش از آن که فاتحانه آب شوند... (خواجات، ۱۳۹۵: ۶۴).

در نمونه‌های بالا «اسد داس دارد» و «رنگ کاپشن تو» و «چار مرد یخی» و «ویزویش گرفتن» ایماها و نشانه‌هایی شخصی هستند که با دیدگاه استعاری متعارف نمی‌توان آن‌ها را توضیح داد. این ایماهای شخصی گرچه ممکن است مخاطب را از شعر دور کند اما می‌تواند به ساخت الگویی در چنین شعرها بینجامد که صراحت و عینیت عام آن چندان مورد انتظار نخواهد بود.

### ۳-۲- اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم

گرچه نه اکسپرسیونیسم یک برساخته پسامدرنیستی است و نه سوررئالیسم، اما بی‌شک هر دو یکی از وجوه غریب‌نمایی در این جریان به شمار می‌روند. احساسات تکه‌تکه شده و هویت‌های شرحه‌شرحه و منطق‌گریزی و فقدان یک هسته معنایی مسجل، به تمامی در ویژگی‌های این دو سبک به‌وفور دیده می‌شود به‌خصوص در سوررئالیسم که به‌جای تعابیر عقلایی به دنبال تجربه‌ورزی در عوالم ناخودآگاه و بی‌دالت و جنون‌ورزانه است تا حاکمیت عقل را ناپسندیده تلقی کند.

\_\_ حتی وقتی که راست روی خودم راه می‌روم / کج است خیابان /

و کوچه پر از خواب‌هایی می‌شود / که دیشب از فاضلاب بیرون زد... (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۸).

این اتوبوس حالا / در جاده ۱۰ کیلومتر مانده تا هرگز نرسیدن /

پر از مسافرهای نیامده است... (آرمات، ۱۳۸۰: ۱۷).

غول قلبه‌ای شده‌ام / غول قلبه پیری / کوتوله‌ها از شانهم بالا می‌روند /

و هیچ درختی پنهانم نمی‌کند... (جوزی، ۱۳۸۰: ۳۷).

روی خود راه رفتن، کج بودن خیابان، خواب‌هایی که از فاضلاب بیرون می‌زنند، ۱۰ کیلومتر مانده تا نرسیدن، بالا رفتن کوتوله‌ها از شانهِ و... همگی تعابیری اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی هستند. اساس این تعابیر بر فرضی استوار است که بافتار جهان را مبتنی بر واقعیت‌هایی شرح‌شده و فاقد پایگاهی منطقی قلمداد و به مقدار زیادی به‌جای خود آگاهی به ناخود آگاه اعتماد می‌کند.

### ۳-۳- آشنایی زدایی

آشنایی زدایی همواره در زمره یکی از عوامل رستاخیز معنایی و زبانی در زبان روزمره ایفای نقش کرده است؛ در حقیقت شاعر با آشنایی زدایی با شگردهای زبانی و معنایی، عادات هنری مخاطب را به چالش می‌گیرد تا وضعیت‌های شاعرانه نو بیافریند. به بیان دیگر «هنر برای بیان حس اشیا و ارائه آن به مخاطب با ناآشنا کردن امور معمول و ایجاد ابهام در ساختارهای زندگی بر دشواری ادراک و مدت‌زمان لازم برای رسیدن به آن می‌افزاید و همین امر سبب ارزشمند تلقی شدن هنر و تفاوت آن با دیگر پدیده‌ها می‌شود.» (اسکولز، ترجمه فرزانه طاهری، ۱۳۷۹: ۱۲۳-۱۲۲)

حداقل چند رنگ نیمه‌شاد را می‌باشم به هوا /

و آن قدر به هیچ کجا خیره می‌شوم... (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۹)

تنها دو راه در پیش است / من از راه سوم نمی‌روم... (عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۵۵)

در شعر اول «خیره شدن به هیچ کجا» و در شعر دوم، «وجود دو راه و رفتن از راه سوم»، فعالیت‌های آشنایی زدایی در متن است. این آشنایی زدایی به متن ابعاد تازه‌ای می‌دهد و تلقی‌های زبانی و بیانی پیشین را به چالش می‌گیرد.

### ۳-۴- پرسش بلاغی

شاید بتوان گفت که پرسش بلاغی از منظر زیباشناختی بیش از استفهام انکاری ظرفیت‌های شاعرانه دارد؛ در حقیقت این پرسش، حکمت و انگاره‌ای فلسفی و هستی‌شناختی است که ما را به بازآزمون سوژه‌های پیرامون خود انداز می‌دهد و وقتی که مسئله پسامدرنیسم باشد، پیداست که این بازآمودن هستی چه وزن و اعتباری خواهد داشت. اگر که زبان در دیدگاه سستی و حتی مدرن‌ایضاحی و اقناعی صورت می‌بندد، در حیطه پسامدرنیسم، اولین

وسیلهٔ زبان، پرسش از ذات و کفایت خود و ذات پدیده‌هاست و پرسشی که گاه در چنین اشعاری اتفاق می‌افتد، ناظر بر همین وظیفه خواهد بود؛ پرسشی که در شبکه‌های معرفتی مخاطب تکثیر می‌شود و پیش می‌رود.

\_\_ زن‌های غیرزمینی / کجای زمین زندگی می‌کنند؟ (باباچاهی، ۱۳۹۱: ۴۳).

\_\_ در راه از کودک دبستانی‌ام می‌پرسم / آیا هنوز می‌درخشم و تاب می‌آورم؟

(حامی‌پور، ۱۳۸۰: ۵۳).

\_\_ آقا! درست تا ابدیت چند؟ (خواجات، ۱۳۸۰: ۸۴).

مشهود است که در نمونه‌های بالا پرسش، برای پرسش نیست و دلالتی هستی‌شناختی در خود دارد که به خلق چشم‌اندازهایی غریب منجر می‌شود. در نمونهٔ نخست پرسش از این است که «زن‌های غیرزمینی/کجای زمین زندگی می‌کنند؟» گذشته از این که خود «زن‌های غیرزمینی» وجهی اسرارآمیز به متن داده است، این که آنان کجای زمین زندگی می‌کنند، پرسشی تفسیری و تأویلی است که به جای پاسخ، تفکر و تأویل می‌طلبد. یا در شعر دوم «آیا هنوز می‌درخشم و تاب می‌آورم؟» یک پرسش ساده و متعارف نیست و دریچه‌های معنایی بسیار در خود دارد. و یا در نمونهٔ سوم «درست تا ابدیت چند؟» حامل معنایی فلسفی و غریب است و تنها ظاهر جمله پرسشی است.

### ۳-۵- زیباشناختی نو و تمثیل‌های نامتعارف

زیباشناختی سنتی و مدرن در منظر پسامدرنیست‌ها چندان وزنی ندارد چون در آرای آنان این زیباشناختی بر کانون‌های متمرکز و مستقر تأویلی استوار است و این تأویل هم دو یا چند سویه بیشتر ندارد درحالی که پسامدرن بر آن است که افق زیباشناختی خواننده را به چالش گرفته و با فعال کردن آن، فضایی متخیل و متفرد ایجاد کند. «فضای پست‌مدرن فاقد ملاک‌های زیباشناختی فرافردی است. در این فضا هر ملاکی به فرد حامل آن محدود می‌شود. ملاک‌ها به‌خودی‌خود قادر به فراتر رفتن از محدودهٔ فرد نیستند اما افرادی که ملاک‌های زیباشناختی مشابهی دارند عملاً محافلی را تشکیل می‌دهند که در آن‌ها ملاک‌های کم‌ویش مشابهی مورد توافق اعضای آن محفل قرار می‌گیرد» (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱۶۳).

\_\_ به سمت چهره‌های مختلفی از تو می‌روم / که شناورند بر کف دست تو

و با تو جدا به خانه برمی‌گردم / با چهره‌های مختلفی از تو... (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳۹).

\_\_ من نگاتیو منم / در تاریکی ظاهر کم‌کن... (گله‌داران، ۱۳۸۱: ۵۷).

\_\_ برمی‌خیزم / در کنار بسترم / از گریه / مستی استخوان بر جای مانده است... (چایچی، ۱۳۷۴

:۱۲).



چهره‌هایی که بر کف دست شناورند، چهره‌هایی مختلف از تو، نگاتیو خود بودن، باقی ماندن مشتی استخوان از گریه، جلوه‌هایی از زیباشناختی و تعابیری نو هستند که در این گونه شعری به‌وفور قابل مشاهده است. از این رو به نظر می‌رسد یکی از دلایل غریب‌نمایی در شعر پسامدرنیستی چنین تعابیری باشد که این عناصر زیباشناختی مشترک (مثلاً استعارات آشنا، تشبیهات مرسوم، کنایات رایج و...) در این شعرها کمتر دیده می‌شود و هر شاعر و یا طیفی از شاعران محدوده زیباشناختی شخصی خود را دارند.

### ۳-۶- تعلیل بی‌محل

یکی از دلایل غریب‌نمایی در شعر پسامدرن عبارتی است که دلیل یا نتیجه یا گذرگاه عبارت پیش از خود قرار می‌گیرد بی آن‌که از حیث منطق شاعرانه - حتی - بتواند کیفیتی اغنایی و ایضاحی بر عهده بگیرد، گویی که هیچ ارتباطی میان این دو واحد معنایی وجود ندارد، گرچه به یکدیگر مشروط شده‌اند. به نظر می‌رسد که این فرایند بیشتر شگردی زبانی باشد برای گذار از یک طیف معنایی به طیفی دیگر و چون در شعر پسامدرن اساساً فرض بر همبستگی اجزای شعر نیست، این کنش زیباشناختی - معنایی را باید از این منظر نگریست و نباید به دنبال همپوشانی این عبارات بود، به بیان دیگر در این وضعیت، عبارتی برای خواننده ایجاد تعلیل می‌کند که برای عبارت پیش از خود، محل و موجبتی ندارد.

\_\_ تو / باقی‌مانده روی خط / تا شماره ده آن قدر می‌دوی / که سطرها با تکه‌های نفس تو

زنک خطر را به صدا در آورد... (سرانی اصل، ۱۳۸۲: ۷۸).

\_\_ کت قرمز را با کت سیاه عوض می‌کنند / چرا که یک قانون در دو دیوانه

یکی دیوار می‌سازد / یکی از دیوار بالا می‌رود ... (رشیدیان، ۱۳۸۳: ۱۱۷)

کاملاً پیداست که در شعر نخست گزاره «سطرها با تکه‌های نفس تو» پاسخی به سطر «و تو، باقی‌مانده روی خط...» نیست و یا در شعر دوم، عبارت «چرا که یک قانون در دو دیوانه...» متعارفاً نمی‌تواند عبارت «کت قرمز را با کت سیاه عوض می‌کنند» را کامل کند.

### ۴-۱- شکل نامتعارف و ژانر گریزی

به نظر می‌رسد که «تصادف» و «تمرکز گریزی» به‌خوبی نظر پسامدرنیست‌ها را درباره شکل و ژانر توضیح می‌دهد و علیت‌زدایی از فرض بافت ارگانیک شعر (به‌مثابه یک ضرورت مدرنیستی)، نقطه تحول شکل در آثار پسامدرن را تبیین می‌کند؛ شکلی که در آرای پساساختارگرایان در برابر تقابل‌های دو گانه (binary oppositions) ساختارگرایان قرار می‌گیرد و ناظر است بر تئوری مشهور دریدا مبنی بر «تفاوت» (difference) که معنا را وابسته به نشانه‌های زبانی نمی‌داند. در شعر پسامدرن شکل، دیگر نه تأمین‌کننده هسته و حتی حضور و بروز شعر، که یک

احتمال سیال از بافت و تداخل واحدهای معنایی شعری - غیر شعری است. این عملکرد نظریه «ریزوم»ی ژیل دلوز (Gilles Deleuze) فیلسوف فرانسوی (۱۹۲۵-۱۹۹۵م) را به خاطر می آورد که تفکر ریزومی را تفکری سیار و چندمرکزی می نامد که برخلاف تفکر درخت وار، شجره‌ای و تک‌مرکزی نیست (ر.ک شایگان، ۱۳۸۴: ۱۴۴).

\_\_ من تو را در چشم‌های تو از دست داده‌ام / مثل نئون در کتاب فروشی آرمان

تابفروشی رمان / ابفروشان / بفروش / روش / پت، پت، پت! (عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۶۴)

\_\_ هر روز مثل یک کپسول / سر ساعت / و آب رویش / کسی فکر می کرد

هشت پایی شده‌ام چسبنده / و زمان این جوری از من می کند عبور (قُلْب) / 0/00 (تفتی، ۱۳۷۷:

۴۳:

در نمونه‌های فوق شکل شعر با تمهیدات شاعر نامتعارف شده است. (در شعر اول با به تصویر کشیدن خاموشی چراغ یک کتاب فروشی و در شعر دوم با بصری کردن کلمه «قُلْب» / 0/00). این ژانر گریزی به نوعی فسخ دیدگاه مدرنیته در خصوص ساختار منسجم متن است و باز کرد در شعر به روی امکانات تصویری و عینی.

#### ۴-۲- غیبت معنا

گاه در اشعار پسامدرن با وجود گزاره‌های متعدد و متسلسل، انگار که سوژه غایب است و شاعر از چیزی سخن می گوید که درباره اش چیزی نمی گوید، گویی شاعر بر آن است تا به عبث بودن معنا و یا نایافتگی آن گواهی دهد، به بیان دیگر «سوژه یک کلیت مجزا نیست که حق داشته یا نداشته باشیم آن را از درون زبان بیرون بکشیم، برعکس یک خلأ است که نویسنده پیرامون آن سخنی بی اندازه دگرگون شده می بافت» (بارت، ۱۳۷۷: ۸۰-۷۹). در شعر سنتی و مدرن شعر در محدوده موضوع شکل می گیرد اما در شعر پسامدرن این شگردها، نه در پی سردرگم کردن مخاطب، که اساساً تشکیک در بود نبود سوژه است که پای شکی هستی شناختی را به میان می کشد.

\_\_ شما دارید شعری به نام دایره می خوانید / دست نگه دارید! / اصلاً دست از سر کتابخانه

بردارید ...

حالا می توانید شعری از علی عبدالرضایی بخوانید / لطفاً کتاب را باز کنید /

دیدید؟ / شما دارید شعری به نام دایره می خوانید / پس دست نگه دارید /

لطفاً این در را از هر طرف که می خواهید ورق بزنید / افسوس! /

شما در انتهای شعری به نام دایره ایستاده‌اید... (عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۱۲)

\_\_ دریا به این بزرگی یک کشتی دارد / یک کشتی دارد دریا به این بزرگی

یک دریا دارد کشتی به این بزرگی / کشتی به این بزرگی یک دریا دارد /

کشتی بزرگی دارد دریا / دریای بزرگی دارد کشتی ... (باباچاهی، ۱۳۹۱: ۱۵۵)

در شعر نخست متن پیش نمی‌رود و شاعر با وجود این که اعلام می‌کند شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید عملاً شعری نمی‌گوید و انگار این غیبت معنا به غیبت معنایی عمیق‌تر اشاره می‌کند. در شعر دوم هم تکرار و عکس‌گردانی عبارت «دریا به این بزرگی یک کشتی دارد» از همین سیاق تبعیت می‌کند. این غیبت، به نوعی امکان حضور خواننده در یک بازی معنایی-هستی‌شناسی است.

#### ۳-۴- فاصله‌گذاری و وقوع نگاری

شگرد فاصله‌گذاری برای اولین بار با برتولت برشت در تناثر تجربه می‌شود و تلاشی است برای توقف عامدانه در جریان روایت و سهم کردن بیننده در روند آن. در شعر پسامدرن هم کمابیش چنین اتفاقی می‌افتد و شاعر به انحاء مختلف یا در جریان شعر توقف ایجاد می‌کند و یا درباره‌ی عمل نگارش خود توضیح می‌دهد و با مخاطب سخن می‌گوید تا از ساختار شعر سنتی و مدرن فاصله بگیرد و مرز بین شعر و غیر شعر را بی‌اعتبار تلقی کند. در حقیقت شاعر با این کار شعر خود را به‌عنوان یک نظام ادبی متعارف به چالش می‌گیرد.

— در این لحظه خواننده می‌تواند برای صرف قهوه / چند دقیقه کتاب را ببندد

این میان‌برده / صرفاً جهت استراحت ذهن خواننده نوشته شده است... (جمالی، ۱۳۸۰: ۲۱).

— اما بی آن که بخواهم کسی بترسد / آقا یا خانمی که کتابم را خریده‌اید!

لطفاً کمی جابه‌جا شوید / آخر دقیقه جایی هستید که او امروز می‌آید بایستد... (خواجات، ۱۳۸۰

:۵۹)

در نمونه‌های ذکر شده شاعر از کسوت خود خارج می‌شود تا با مخاطب، بیرون از بافت شعر سخن بگوید و با این فاصله‌گذاری، جایگاه خود را عامدانه به نفع ارتباط با مخاطب ترک کند. در شعر اول شاعر مخاطب خود را به صرف قهوه دعوت می‌کند و در شعر دوم شاعر از خواننده می‌خواهد که کمی جابه‌جا شود! این تمهید در حقیقت دیدگاه استعلایی متن را به چالش می‌گیرد و انگار شاعر گوشزد می‌کند که در حال یک بازی است که مخاطب هم در آن شریک است.

#### ۴-۴- آغاز و پایان نامتعارف

در شعر پسامدرن شروع و پایان نامتعارف، عادات مخاطب را به چالش می‌گیرد و فرض غایت‌مندی ساختاری شعر را مورد تردید قرار می‌دهد. گاه گویی که شعر از نیمه آغاز می‌شود و به همین ترتیب گویی که در نیمه رها می‌شود و در این میان ذهن مخاطب باید سطرهای نانوشته را کامل کند. به بیان دیگر، چیزی که مرکز ندارد، موجبیت ابتدا و انتها هم ندارد و شعر پسامدرن با فاصله‌گیری از فرم انداموار بدین وضعیت دست می‌یابد.

آغاز شعر:

\_\_ حتی امید داشته که تلفن زنگ نزند / که پستیچی بر در نکوبد /

که کبوتر بازنگردد... (سلحشور، ۱۳۹۲: ۱۱)

\_\_ مشروط به این که بدون قید و شرط / با خودت کنار بیایی / از ترس عنکبوتی که فرضاً منم

نیفتی در ته تابوتی / که فکر می کنی برای تو از کوچه می گذرد...]

اگر بخواهی اما می توانی / حتا چند قدم از خودت جلو بزنی

پایان شعر:

در لیوان آب سردی که تعارف می کنی اول به من / و بعد ... (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۶)

\_\_ یک عده آن حقیقت روشن را می گویند / یک عده آن حقیقت ناگفته را می گویند

من آن حقیقت ناگفتنی را می گویم / این را: (براهنی، ۱۳۷۴: ۹۵)

انگار که این آغاز و پایان نامتعارف و نابگاه در پی به تصویر کشیدن نابگاهی جهان در آغاز است و نابجایی اش

در پایان و ساخت شعر با این شگرد در تلاش برای به تصویر کشیدن این موقعیت.

#### ۴-۵- ساخت کاذب

در برخی از شعرهای پسامدرن ما با شائبه فرم مواجهیم. فرم یک اثر زمانی شکل می بندد که هر بخش آن ما را به بخش بعدی دلالت کند و این به توالی اتفاق بیفتد؛ اما در شعر پسامدرن نشانه‌ها و اجزای اجرای فرم ممکن است فقط از نظر ظاهری توهم فرم ایجاد کند بی آن که اجزا به واقع یکدیگر را کامل یا همپوشانی کنند. در ادبیات سستی، ایهام تناسب نمونه خوبی برای درک این مسئله است، به عبارتی در شعر پسامدرن، فرم سازی ارگانیک جای خود را به بازی بصری فرمیک می دهد.

\_\_ هزار سال دیر به فکر افتاده‌ام / که به چهل و پنج دقیقه قبل فکر کنم...]

چهل و پنج دقیقه دیگر هزار سال کم می آوریم / و کج راه رفتن کودک

چیزی را به یاد ما خواهد آورد... (خواجات، ۱۳۸۰: ۴۵-۴۴).

\_\_ یکی بود و یکی نبود / زیر گنبدی که / توی ایستگاه راه آهن هم / که حالا به جایی نمی رود

قرار است یک اتفاقی بیفتد؟ / [...] / افتادیم توی حرف هم / و حرف بود که نیامده

سقوط کرده بودیم / و آهن بود / که از راه جدا شدیم / ما که دیگر قرار نیست

همدیگر را ببینیم زیر گنبد کبود... (آرمات، ۱۳۸۰: ۴۵-۴۴).

واضح است که سطرهای آغازین شعر نخست (هزار سال دیر به فکر افتادم...) و تکرار آن در انتهای شعر نتیجه ساختی کاذب است چون یکدیگر را تکمیل نمی‌کنند. در شعر دوم نیز انتخاب ایستگاه راه آهن و آهن و راه و گنبد و... برای ساخت بافتی ارگانیک (همبسته) نیست چون تکرار این عناصر به همسویی با یکدیگر در نیامده و فقط به پیشبرد سخن شاعر و روند شعر کمک می‌کنند.

### نتیجه‌گیری

شعر امروز ایران در دو سه دهه اخیر با تحولات بسیاری مواجه بوده است. این تحولات که ریشه در عوامل مختلف در درون و بیرون شاعران، اغلب جوان داشته، با تجربه‌ورزی‌های پر دامنه، به خلق شعرهایی متفاوت با آثار پیش از خود منتهی شده است. یکی از جریان‌های مهمی که در این برهه زمانی، در فضای شعری ایران رواج یافته و به گواهی نشریات و کتب شعر و جریان‌شناسی‌ها در دو دهه هفتاد و هشتاد و حتی نود، در کانون توجه مخاطبان شعر قرار می‌گیرد شعر پسامدرن است که گرچه ممکن است با نوع غربی‌اش متفاوت باشد اما به نوعی از شعر در جامعه ادبی ایران اطلاق می‌شود که با وجود همگرایی با مبدأ این جریان، از عناصر بومی و ایرانی هم چاشنی می‌پذیرد. با این حال شعر پسامدرن در ایران همیشه متهم به پیچیدگی و غریب‌نمایی بوده است که دلایل متعدد دارد و در این مقاله تلاش بر این بود که بتوان به طبقه‌بندی این مشکلات دست یافت و بدیهی است که هریک از عناوین ذکر شده قابل‌بسط در پژوهش‌های دیگر خواهد بود. این غریب‌نمایی لااقل در چهار حیطه زبانی، معنایی، زیباشناختی و فرم اتفاق افتاده و به نوآوری‌هایی در شعر امروز منجر شده است. در حیطه زبانی، شگردهای معطوف به زبان (نظیر بازی زبانی، چندصدایی، لحن‌پردازی و...) زبان آثار پسامدرنیستی را غیرمتعارف نشان می‌دهد. از منظر معنایی، تکثرگرایی، بینامتنیت، جنون‌وارگی و... این گونه شعری را از سامانه‌های معنایی رایج دور کرده است. از حیث زیباشناختی، دیدگاه پسامدرنیستی به نشانه‌های شخصی و نامتعارف، آشنایی‌زدایی، زیباشناختی نو و... توجه نشان می‌دهد تا برای درک این آثار به تفسیر و تأویل نیاز افتد و سرانجام از نظر فرم، شکل نامتعارف، غیبت معنا، فاصله‌گذاری، ساخت کاذب و... در شعر پسامدرنیستی، فرم‌های متعارف در شعر امروز را به چالش کشیده و بر آن است که تلقی تازه‌ای در فرم ایجاد کند. بالطبع شعر پسامدرن هم مانند دیگر جریان‌های ادبی رطب و یابسی دارد و هر شعری ذیل این نام قابل دفاع نیست و از این بابت نمونه‌ها و نام‌های ذکر شده از میان انبوهی از موارد مشابه انتخاب شده است تا نشان بدهد که اهل ادب باید بکوشند تا به شکل آکادمیک به بررسی این جریان پرداخته و به طبقه‌بندی بوطیقای آن در نمونه‌های موجود برآیند.

**منابع:**

- \_\_\_\_\_ آرمات، سعید. (۱۳۸۰). صندلی خالی جای کدام سفر است؟، تهران: نیم نگاه
- \_\_\_\_\_ آقاجانی، شمس. (۱۳۷۸). «درآمدی بر لحن محاوره در شعر»، مجله بایا، شماره ۸ و ۹ (آبان و آذر)، ۸۷-۸۸
- \_\_\_\_\_ احمدی، بابک. (۱۳۷۴). مدرنیته و اندیشه انتقادی، تهران: مرکز
- \_\_\_\_\_ احمدی، پگاه. (۱۳۷۸). روی سل پایانی، تهران: نگاه سبز
- \_\_\_\_\_ اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). درآمدی بر ساخت گرای در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه
- \_\_\_\_\_ اسکولز، رابرت. (۱۳۸۷). عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز
- \_\_\_\_\_ امامی، نصرالله و همکاران. (۱۳۹۵). «روایت شکنی در شعر پسامدرن فارسی»، مجله ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، شماره دوم (تابستان)، ۱۵۰-۱۲۵
- \_\_\_\_\_ باباجاهی، علی. (۱۳۹۱). باغ اناری از این طرف است، تهران: نگاه
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵). بیرون پریدن از صف، تهران: مفرغ نگار
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). بیکاسو در آب‌های خلیج فارس، تهران: ثالث
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱). دنیا اشتباه می‌کند، تهران: زاوش
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). رفته بودم صید نهنگ، مشهد: پاندا
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). سه دهه شاعران حرفه‌ای، تهران: ویستار
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). عقل عذابم می‌دهد، چاپ دوم، تهران: زاوش
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). فقط از پریان دریایی زخم زبان نمی‌خورد، شیراز: نوید
- \_\_\_\_\_ بارت، رولان. (۱۳۸۶). نقد تفسیری، ترجمه محمد تقی عنایت، چاپ دوم، تهران: بزرگمهر
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۷). نقد و حقیقت، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: مرکز
- \_\_\_\_\_ بازرگانی، بهمن. (۱۳۸۱). ماتریس زیبایی، تهران: اختران
- \_\_\_\_\_ براهنی، رضا. (۱۳۷۷). آدینه (ماهنامه)، شماره ۱۳۳-۱۳۲ (مهر)
- \_\_\_\_\_ براهنی، رضا. (۱۳۷۴). خطاب به پروانه‌ها، تهران: مرکز
- \_\_\_\_\_ پاشا، ابوالفضل. (۱۳۷۶). راه‌های در راه، تهران: نارنج
- \_\_\_\_\_ تامپسون، فیلیپ. (۱۳۶۹). گروتسک در ادبیات، ترجمه غلام‌رضا امامی، شیراز: شیوا
- \_\_\_\_\_ تفتی، رؤیا. (۱۳۷۷). سایه لای پوست، تهران: خیام
- \_\_\_\_\_ جعفری، نسرين. (۱۳۸۲). به سمت هرگز به سوی هیچ، تهران: دارینوش
- \_\_\_\_\_ جمالی، رزا. (۱۳۸۰). برای ادامه این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام، تهران: آرویج
- \_\_\_\_\_ جنسن، ه.و. (۱۳۷۹). بست مدرنیسم، ترجمه شهره شریفی، تهران: فرایند
- \_\_\_\_\_ جوزی، مسعود. (۱۳۸۰). ما نبودیم، رشت: حرف نو

- \_\_ جهاننگلو، رامین. (۱۳۸۲). موج چهارم، چاپ دوم، تهران: نی
- \_\_ چایچی، رضا. (۱۳۷۴). روزی به خواب می‌رویم، تهران: نشانه
- \_\_ چهارمخالیان، آتفه. (۱۳۸۱). دارم با رشد شانه‌های میت راه می‌روم، تهران: نگاه سبز
- \_\_ حامی‌پور، رضا. (۱۳۸۰). بیدارم کن برای زندگی بدویم، اهواز: تراوا
- \_\_ خواجهات، بهزاد. (۱۳۸۰). جمهور، شیراز: نیم‌نگاه
- \_\_ (۱۳۹۴). در وضعیت کواتوم، تهران: چشمه
- \_\_ (۱۳۹۵). میخ‌بازی برای مرتاضان، تهران: سرزمین اهورایی
- \_\_ دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۶). مدرن و پسامدرن، تهران: آینه جنوب
- \_\_ رشیدیان، مهتاب. (۱۳۸۳). دازاین، تهران: آروبیج
- \_\_ رضوان، قدسیه و خلیلی، احمد. (۱۳۹۳). «گفتمان‌شناسی شعر پست‌مدرن»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۶، شماره ۲، پاییز و زمستان، ۲۶۳-۲۸۵
- \_\_ ساراپ، مادان. (۱۳۸۲). راهنمایی مقدماتی بر پسا ساختارگرایی و پسامدرنیسم، ترجمه محمد رضا تاجیک، تهران: نی
- \_\_ سیزی، سیاوش. (۱۳۹۲). که زیرا، مشهد: بوتیمار
- \_\_ سرانی اصل، میترا. (۱۳۹۲). اصلا بیاید با هم بمیریم، تهران: داستان سرا
- \_\_ سلحشور، یزدان. (۱۳۹۲). تایتانیک در خلیج فارس، تهران: نصیرا
- \_\_ شایگان، داریوش. (۱۳۸۴). افسون‌زدگی جدید، ترجمه فاطمه ولیان، تهران: فرزانه
- \_\_ شفیقی، احسان و ظهیری ناو، میژن. (۱۳۸۸). «نگاه انتقادی به مؤلفه‌های شعر دهه هفتاد در تاریخ ادبیات ایران» تاریخ ادبیات، پاییز ۱۳۸۸، شماره ۱۲۲، ۶۲-۹۹
- \_\_ طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۴). «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران» فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۸، ۵۰-۲۹
- \_\_ عبدالرضایی، علی. (۱۳۷۶). پاریس در رنو، تهران: نارنج
- \_\_ (۱۳۷۹). فی البداهه، شیراز: نیم‌نگاه
- \_\_ فتحی، مریم. (۱۳۸۹). خوابگرد و جاده‌های بی‌پا، تهران: آهنگ دیگر
- \_\_ فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال شانزدهم، شماره ۶۲ (پاییز)، ۳۶-۱۷
- \_\_ فلاح، مهرداد. (۱۳۷۸). دارم دوباره کلاغ می‌شوم، تهران: آروبیج
- \_\_ فوکو، میشل. (۱۳۷۸). نظم گفتار، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگه
- \_\_ قربانعلی، مهرنوش. (۱۳۸۳). چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران: بازتاب‌نگار
- \_\_ (۱۳۸۳). تبصره، تهران: آروبیج
- \_\_ قره‌باغی، علی اصغر. (۱۳۸۲). تبارشناسی پست‌مدرنیسم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی

- \_ صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات، تهران: چشمه
- \_ گله‌داران، لیلی. (۱۳۸۱). یوسفی که لب نردم، شیراز: نیم‌نگاه
- \_ مختاری، محمد. (۱۳۷۸). چشم مرکب، تهران: توس
- \_ م روانشید. (۱۳۷۹). با شاعران امروز (گفت‌وگو با شاعران نسل نو)، تهران: آروبیج
- \_ نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۵). درآمدی بر پست‌مدرنیسم، اهواز: رشش
- \_ نودری، حسینعلی. (۱۳۸۹). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم (مجموعه مقالات)، تهران: نقش جهان
- \_ هوله، مریم. (۱۳۷۹). در کوچه‌های آتن، تهران: میرکسری
- \_ یزدانجو، پیام. (۱۳۷۹). ادبیات پسامدرن، چاپ دوم، تهران: مرکز منابع انگلیسی:

- \_ Gadamer, Hans George. (1988). Truth and Method (Ed), G. Barden, J. Cumming, London
- \_ Morgan Wortham, Simon. (2010). The Derrida Dictionary, London: Continuum