

درآمدی بر غریب‌نمایی در شعر پسامدرنیستی ایران

بهزاد خواجهات^۱

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 روشن‌تر 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 مطرح شده سابقه‌ای در شعر فارسی ندارند.

کلیدواژه: پسامدرنیسم، غریب‌نمایی، عناصر شعری.

تاریخ ارسال: ۱۳۹۸/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۰۱

^۱E-mail: khajat.behzad@gmail.com

ارجاع به این مقاله: خواجهات، بهزاد (۱۳۹۹). درآمدی بر غریب‌نمایی در شعر پسامدرنیستی ایران. *زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشگاه ادبیات دانشگاه تبریز)*، ۷۳(۲۴۱)، ۹۷-۱۲۰. doi: 10.22034/perlit.2020.11105

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 نیمه حرفه‌ای - 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 به‌نوعی انتقاد از مدرنیسم و تدروی‌های این نهضت بود، با این حال شاید بتوان پسامدرنیسم را سودای جهانی دانست که نتوانست 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 به‌نوعی تقابل با این پروژه بود و شاید نتیجه این پروژه؛ بنابراین قلب پسامدرنیسم در تکت (Pluralism) و تکه‌تکه کردن روایت‌های کلان (Master narration) می‌تپد چراکه 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 Foucault)، 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 پسا مدرنیستی به مجامع ادبی کشیده شد و بحث بر سر این اصطلاح و ضرورت آن در جامعه بالا گرفت. «به دو دلیل پست مدرنیسم در جامعه جوان ایران رواج قابل ملاحظه‌ای یافت: (۱) فکر پست مدرن 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). پسا مدرنیسم 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 ذوق زده شدند و یک‌باره به دامان نوع غریب‌اش درآویختند، برخی آن را چون دیگر معرفت‌های بشری به درون کشیدند و با فرهنگ بومی و ایرانی خود در هم تنیدند 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، پسا مدرنیسم 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 تئاتر و هم سینما و هم نقاشی آوانگارد و از این سر، جامعه ایرانی در بخش‌ها و طیف‌هایی از خود، پسا مدرنیسم را همان‌قدر تجربه خود دانسته که بخش‌های دیگر جامعه، مدرنیته و سنت را.

زمینه‌های اجتماعی ظهور شعر پسا مدرنیستی 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 پسا مدرنیستی 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 دربارهٔ پسامدرنیسم نوشته شده و جای‌به‌جای دربارهٔ 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. وه. جنسن در کتاب پست‌مدرنیسم به شکل‌گیری و زوایای این جریان ادبی می‌پردازد. مادان ساراپ در کتاب راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم تاریخچهٔ 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 دربارهٔ 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 مقالهٔ «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 دههٔ هفتاد در تاریخ ادبیات معاصر» شعر دههٔ 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، متها 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 عنوان 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) روایت‌گرایی (۴) هنجار‌گرایی و آشنایی‌زدایی زبانی (۵) ادیت‌ستیزی (۶) لحن‌پردازی.

(۲) در حیطهٔ معنایی: (۱) تضاد 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 ژانر‌گرایی (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 ساز کار آفرینش ادبی در زبان متجلی می‌شود، اما در شعر پسامدرن، بازی زبانی نه فقط یک شگرد ادبی که برآیند یک «موضع‌گرایی» 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 عرصه 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 تکرر و تواز اینجا برو! / از وسط دایره ما برو!] (باباچاهی، ۱۳۸۳: ۶۱)

در نمونه‌های بالا صداهای روایاتی جز گوینده متکلم شعر وجود دارد که متن را از تک‌صدایی به چندصدایی سوق می‌دهد. (در شعر اول در پراگماتیک 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 صداهای پس رانده اجازه بروز و ظهور می‌دهد.

۳-۱- روایت‌گریزی

در شعر پسامدرن روایت‌گریزی به دلیل بافت متکثر متن از حیث زبانی و بیانی پربسامد 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 تدبر بر 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.

۱-۴- هنجارگریزی و آشنایی زدایی زبانی

زبان در شعر پسامدرن به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر استقرارمدار متن مورد تخطی و تعدی قرار می‌گیرد، این هنجارگریزی به‌نوعی 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 بدَف! دَفیدن صدها هزار دَف! / مهتاب را / با روح من بدَف

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

__ این که چه‌طور به خانه برگردیم / بی آن که هیچ‌وقت به خانه برگردیم /

و بعد از این که هیچ‌وقت 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 دَف 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 آشنایی‌زدایی‌ها در شعر پسامدرن قابل توجه است چرا که این شعر در پی تجربه‌های نو به نو و تازه‌زبانی بیانی است.

۱-۵- ادبیت‌ستیزی:

اگر در شعر پسامدرن 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 ادبیت‌تاور 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 تعابیر 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 یاد نمونه دوم تعبیر «ناز» برای پیاز و نیز در نمونه سوم نام‌آوای «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 کولاًژوار قرار داده و همین نکته ادبیت‌گزاره 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- لحن‌پردازی

در فقدان وزن عروضی، شعر سپید از مدت‌ها قبل به لحن به مثابه هویت موسیقایی متن اعتماد کرده است؛ این لحن‌پردازی 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 نناع
که از حفره‌های این سر سر خود به هوا می‌رود... (خواجهات، ۱۳۹۴: ۱۱۹).
__ شده جایی / نردبام رفته بر بام خودت باشی / توی نخ بادبادکی نباشی؟
و بگنداری 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! همین جا» و در شعر دوم «شده ... نشدا» عوامل تلحین متن‌اند. این لحن‌پردازی به نوعی پاگرد عاطفی متن هم به حساب می‌آید که با عناصر موسیقایی در پی ارتباط حسی با خواننده است.

۲-۱- تصادف و تکرارگرایی:

قلب تپنده رویکردهای پست‌مدرنیستی تکرارگرایی معنایی و بالطبع زبانی است، این تکرارگرایی و تداعی آزاد با عدول از دیدگاه ساختمان‌دین و ارگانیک‌مدرن و این فرض که متن باید به مرکزیت و تمرکزی معنایی ملتمز باشد صورت می‌بندد و شعر پسامدرن را پریشان و فاقد گرانیگاهی 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 می‌گزیند. این تقابل‌های دوتایی همواره بر آن‌اند که در کشاکش دو مفهوم ذهنی، یکی را بر دیگری ارجح بدانند درحالی‌که 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 تکثرگرایی 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 تعیبه 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، درحالی‌که آنچه پسامدرن در پی آن است ایجاد تعلیق معناشناختی در این گزاره‌هاست.

۲-۲- بینامتنیت

اولین بار ژولیا کریستوا در دهه ۱۹۶۰ در ترجمهٔ تعبیر باختین از «منطق گفت و گویی» (dialogism) که او آن را در دهه ۱۹۳۰ ابداع کرده بود اصطلاح «intertextualit» (بینامتنیت) را به کار برد. این منطق گفت و گویی 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، به‌بیان دیگر 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

دو تا - سه تای دیگر مان هم / و با یک گل نصرانی دیگر از قلم افتاده / می‌چرخم دوروبرت

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۴۶).

__ بنی آدم اعضای یکدیگر را خورده‌اند! (فتحی، ۱۳۸۹: ۶۶).

در نمونه نخست، شعر، یادآور جامه 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» (فتوحی، 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 پیش‌فرضی 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... (خواجهات، 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 به منزله 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 عصاقورت‌دادگی و تعدیل مهرورزی بدانیم، انتقاد خردورزان مورد اشاره چندان موجه نخواهد بود» (باباچاهی، ۱۳۸۳: ۱۴۴).

__ تخم‌مرغ / بزغاله زنگوله به پا می‌زاید / و پرنده‌ای که جفتش را یک بار /

در معاشقه قورت داده / از گرسنگی نمی‌میرد / پس تا بوم را نصف‌نیمه فروختم /

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

__ وزیر خیمه نورانی خمیده تو - نه خفته - ولی جور دیگری خفته / به شکل زیر ماند.

گمد به کاردها نگرد / نگوید گمد / به های های گمد / به کاردها نگرد نگوید / و خویش زند /

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

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

درهم‌ریختن عناصر عقلانی برای رسیدن به جنونی که سخنش رفت، در نمونه‌های بالا کاملاً مشهود است (تخم‌مرغ، بزغاله می‌زاید، فروختن تا بوم 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 چراکه فرد ناچار بود که در جامعه نقش‌ها و طبعاً هویت‌های متعددی را تجربه و ایفا کند، اما در جهان پسامدرن، هویت‌ها در هم می‌ریزند چراکه 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 منزلی امن راه نمی‌نماید. نتیجه این وضعیت، هویت‌جویی‌های متزلزل و سیال است که گاه به‌نوعی «گروتسک» متهمی 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 قارا! / کسی بیاید و این شعر را از نوکم بگیرد / و بگوید باور کرده کلاغ نیستم من بیاید دیگر / جوجه‌هایم در لانه منتظرند... (خواجهات، 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 ننگرفته‌ایم... (حامی‌پور، 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 گول 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 - پرمعنایی:

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 پیروید 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 معانی 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 به جای معانی 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 / به ناچار / شکل عجیبی به خود گرفته / از بس که بی تو
با تو در کنار تو / زیر درخت سیب و / چه بگویم؟ (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۱۴۷).

کمی بچرخانم / به سمت کلوپ‌های شبانه شاتل‌هایی / که با ایدز مجازی خورشید
به سوی امواج سبز گیرنده‌ها می‌روند / هنوز بک ابله / خواب مضحک تصویری را تعبیر می‌کند
که دیگر حتی با خط ملایم یک نسیم / کویسم تنش مداوم 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 «ایدز 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 همان قدر که از استعاره و قراردادی که میان مستعار و مستعار منته 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 دی‌ماه / 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 «ویز ویز گرفتن» ایماها و نشانه‌هایی شخصی هستند که با دیدگاه استعاره‌ی 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.

۳-۲-۱ اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم

گرچه نه اکسپرسیونیسم یک برساخته‌ی پسا مدرنیستی 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 منطقی‌گریزی و فقدان یک هسته معنایی مسجل، به‌تمامی در ویژگی‌های این دو سبک به‌وفور دیده می‌شود به‌خصوص در سوررئالیسم که به‌جای تعابیر عقلایی به دنبال تجربه‌ورزی در عوالم ناخودآگاه و بی‌دلالت 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 قلنبه‌ای شده‌ام / غول قلنبه پیری / کوتوله‌ها از شانه‌ام 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 شانه و... همگی تعابیری اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی هستند. اساس این تعابیر بر فرضی استوار است که بافتار جهان را مبتنی بر واقعیت‌هایی شرحه‌شرحه و فاقد پایگاهی منطقی قلمداد و به مقدار زیادی به‌جای خودآگاهی به ناخودآگاه اعتماد می‌کند.

۳-۳-۱ 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 دور 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 آشنایی‌زدایی در متن است. این آشنایی‌زدایی 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 استفاده 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 وسیله 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؟ (خواجهات، 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 نمونه 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 نمونه سوم «دریست 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 محدوده 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 ظاهرم کن... (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 مستی 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 می کند که برای عبارت پیش از خود، محل و موجیتی ندارد.

و تو / باقی مانده روی خط / تا شماره ده آن قدر می دوی / که سطرها با تکه های نفس تو

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

کت قرمز را با کت سیاه عوض می کنند / چرا که یک قانون در دو دیوانه

یکی دیوار می سازد / یکی از دیوار بالا می رود... (رشیدیان، ۱۳۸۳: ۱۱۷)

کاملاً پیداست که در شعر نخست گزاره «سطرها با تکه های نفس تو» پاسخی به سطر «و تو، باقی مانده روی خط...» نیست و یا در شعر دوم، عبارت «چرا که یک قانون در دو دیوانه...» متعارفانمی تواند عبارت «کت قرمز را با کت سیاه عوض می کنند» را کامل کند.

۴-۱- شکل نامتعارف و ژانر گریزی

به نظر می رسد که «تصادف» و «تمرکز گریزی» به خوبی نظر پسامدرنیست ها را درباره شکل و ژانر توضیح می دهد و علیت زدایی از فرض بافت ارگانیک شعر (به مثابه یک ضرورت مدرنیستی)، نقطه تحول شکل در آثار پسامدرن را تبیین می کند؛ شکلی که در آرای پساساختار گرایان در برابر تقابل های دو گانه (binary oppositions) ساختار گرایان قرار می گیرد و ناظر است بر تئوری مشهور دریدا مبنی بر «تفاوت» (difference) که معناروا بسته به نشانه های زبانی نمی داند. در شعر پسامدرن شکل، دیگر نه تأمین کننده 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، شجره ای و تک مرکزی نیست (ر.ک شایگان، ۱۳۸۴: ۱۴۴).

من تو را در چشم های تو از دست داده ام / مثل نئون در کتاب فروشی آرمان

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

هر روز مثل یک کیسول / سر ساعت / و آب رویش / کسی فکر می کرد

هشت پایی شده ام 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 کتاب‌فروشی و در شعر دوم با بصری کردن کلمه «اَقْلَبُ» / 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 می‌گوید که درباره‌اش چیزی نمی‌گوید، 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 بی‌اندازه دگرگون شده می‌یابد» (بارت، ۱۳۷۷: ۸۰-۷۹). در شعر سستی و مدرن شعر در محدوده موضوع شکل می‌گیرد اما در شعر پسامدرن این شگردها، نه در پی سردرگم کردن مخاطب، که اساساً تشکیک در بودنبود سوژه است که پای شکی هستی‌شناختی را به میان می‌کشد.

__ شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید / دست نگه دارید! / اصلاً دست از سر کتابخانه

بردارید ...

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

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

لطفاً این در راز هر طرف که می‌خواهید 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.

۴-۳- فاصله‌گذاری و وقوع نگاری

شگرد فاصله‌گذاری برای اولین بار با برتولت برشت در تئاتر تجربه می‌شود و تلاشی است برای توقف عامدانه در جریان روایت و سهیم کردن بیننده در روند آن. در شعر پسامدرن هم کمابیش چنین اتفاقی می‌افتد و شاعر به‌انحاء 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 میان پرده / 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... (خواجهات، 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، موجیت 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 پستی بر در نکوید /

که کیوتر 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 می‌کنی برای تو از کوچه می‌گذرد [...]

اگر بخواهی اما می‌توانی / حتا چند قدم از خودت جلو بزنی

پایان شعر:

در لیوان آب سردی که تعارف می‌کنی اول به من / و بعد ... (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۶)
 _ یک عده آن حقیقت روشن را می‌گویند / یک عده آن حقیقت ناگفته را می‌گویند
 من آن حقیقت ناگفتنی را می‌گویم / 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 نابجایی‌اش 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 می‌بندد 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 آن‌که اجزا به‌واقع یکدیگر را کامل یا همپوشانی کنند. در ادبیات سنتی، ایهام تناسب نمونه خوبی برای درک این مسئله است، به عبارتی در شعر پسامدرن، فرم‌سازی ارگانیک جای خود را به بازی بصری فرمیک می‌دهد.

_ هزار سال دیر به فکر افتاده‌ام / که به چهل و پنج دقیقه قبل فکر کنم [...]]
 چهل و پنج دقیقه دیگر هزار سال کم می‌آوریم / و کج راه رفتن کودک
 چیزی را به یاد ما خواهد آورد... (خواجهات، ۱۳۸۰: ۴۵-۴۴).

_ یکی بود و یکی نبود / زیر گنبدی که / توی ایستگاه راه آهن هم / که حالا به جایی نمی‌رود
 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 کیود... (آرمات، ۱۳۸۰: ۴۵-۴۴).

واضح است که سطرهای آغازین شعر نخست (هزار سال دیر به فکر افتاده‌ام...) 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، شگردهایی 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:

- __ آرما، سعید. (۱۳۸۰). صدلی خالی جای کدام سفر است؟، تهران: نیم‌نگاه
- __ 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 ساخت‌گرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه
- __ اسکولز، رابرت. (۱۳۸۷). عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز
- __ امامی، نصرالله و همکاران. (۱۳۹۵). «روایت‌شکنی در شعر پسامدرن فارسی»، مجله ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، شماره دوم (تابستان)، ۱۵۰-۱۲۵
- __ باباچاهی، علی. (۱۳۹۱). باغ اناری از این طرف است، تهران: نگاه
- __ _____. (۱۳۸۵). بیرون پریدن از صف، تهران: مفرغ نگار
- __ _____. (۱۳۸۸). پیکاسو 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، نسرین. (۱۳۸۲). به سمت هرگز به سوی هیچ، تهران: دارینوش
- __ جمالی، رزا. (۱۳۸۰). برای ادامه این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام، تهران: آروچ

- جنسن، ه.و. (۱۳۷۹). پست‌مدرنیسم، ترجمه شهره شریفی، تهران: فرایند
- جوزی، مسعود. (۱۳۸۰). ما نبودیم، رشت: حرف نو
- جهانبگلو، رامین. (۱۳۸۲). موج چهارم، چاپ دوم، تهران: نی
- چایچی، رضا. (۱۳۷۴). روزی به خواب می‌رویم، تهران: نشانه
- چهارمحالیان، آتفه. (۱۳۸۱). دارم بارشد شانه‌های میت راه می‌روم، تهران: نگاه سبز
- حامی‌پور، رضا. (۱۳۸۰). بیدارم کن برای زندگی بدویم، اهواز: تراوا
- خواجهات، بهزاد. (۱۳۸۰). جمهور، شیراز: نیم نگاه
- _____ (۱۳۹۴). در وضعیت کواتوم، تهران: چشمه
- _____ (۱۳۹۵). میخ‌بازی برای مرتاضان، تهران: سرزمین اهورایی
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۶). مدرن و پسا مدرن، تهران: آئینه جنوب
- رشیدیان، مهتاب. (۱۳۸۳). دازاین، تهران: آرویج
- رضوان، قدسیه و خلیلی، احمد. (۱۳۹۳). «گفتمان‌شناسی شعر پست‌مدرن»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۶، شماره ۲، پاییز و زمستان، ۲۸۵-۲۶۳
- ساراپ، مادان. (۱۳۸۲). راهنمایی مقدماتی بر پسا ساختارگرایی و پسا مدرنیسم، ترجمه محمد رضا تاجیک، تهران: نی
- سبزی، 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). افسون زدگی جدید، ترجمه فاطمه ولیان، تهران: فرزانه
- شفیعی، احسان و ظهیری ناو، بیژن. (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: نیم نگاه
- 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: آرویج
- فو کو، میشل. (۱۳۷۸). نظم گفتار، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگه

_ قربانعلی، مهنوش. (۱۳۸۳). چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران: بازتاب‌نگار

_____ (۱۳۸۳). تبصره، تهران: آرویج

_ قربانعلی، علی اصغر. (۱۳۸۲). تبارشناسی پست‌مدرنیسم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی

_ صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات، تهران: چشمه

_ گله‌داران، لیلی. (۱۳۸۱). یوسفی که لب نرדם، شیراز: نیم‌نگاه

_ مختاری، محمد. (۱۳۷۸). چشم مرکب، تهران: توس

_ م‌روانشید. (۱۳۷۹). با شاعران امروز (گفت‌وگو با شاعران نسل نو)، تهران: آرویج

_ نجو میان، 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 پسا مدرن، 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