مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی- پژوهشی)، شمارهٔ ۱۶۰- تابستان ۱۳۸۷

دکتر مه دخت پورخالقی چترودی (دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
سعید زهره وند (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)

بررسی مبانی تحوّل شعر فارسی
در سه دورهٔ سنّت، مدرنیسم، پست مدرنیسم

چکیده

شعر فارسی در تاریخ دراز مدّت حیات خود با تحوّلات بسیار گوناگونی رو به رو بوده و دوره‌های مختلفی را از حیث ویژگیهای زیبایی‌شناختی تحت عنوان شعر کلاسیک، مدرن و پست مدرن، پشت سر گذاشته است. این تحوّلات به طور عام در دو حوزهٔ فرم (صورت) و محتوا صورت گرفته و بیشتر به صورت تحوّلاتی فوّاره‌وار اتّفاق افتاده است. ویژگیهای فرمی و محتوایی بر محور بنیادهای زیبایی شناختی فطری، پیوسته در حال دگرگونی و «شدن» بوده‌اند.

در این مقاله با طرح این سؤال که آیا می‌توان غیر از حوادث تاریخی و گسترهٔ جغرافیایی، مبنایی فلسفی را در تحلیل تحوّلات ادبی جست‌وجو کرد، می‌کوشیم تا بنیادهای کمابیش ثابت زیبایی-شناختی شعر فارسی را بررسی کنیم و فراز و فرود این سیر مستمر را با توجّه به مقوله‌های فرم و محتوا و سنّت و نوآوری نشان دهیم و مشخّص کنیم که شعر امروز فارسی، هم در بررسیهای در زمانی و هم در مطالعات همزمانی دارای تحوّلات فوّاره‌وار و در زیبایی‌شناسی از بن‌مایه‌های فطری کمابیش ثابت برخوردار است.

کلیدواژه ها: تحوّل، فرم، محتوا، سنّت، مدرنیسم، پست مدرنیسم، زیبایی‌شناختی.

تحوّل (Evolution) در زبان فارسی معادلهای فراوانی چون تغییر، دگرگونی، گشتن، شدن و مانند اینها دارد که همه بر معنای «حرکت» دلالت دارند. به بیان دیگر، حرکت از جایی به جایی دیگر یا از وضعیّتی به وضعیّت دیگر را تحوّل و تغییر می گویند.

غیر از گروهی از حکیمان یونان (پارمیندسparmindes، لوسیپوسLeusippus و زنونZenon (سروش، بی‌تا:۱۲) که با ادلّهٔ بسیار و تأمّل‌برانگیز به انکار حرکت می‌پرداختند، بیشتر فیلسوفان حرکت را

تاریخ دریافت: ۸۵/۷/۱ تاریخ پذیرش: ۸۷/۲/۱۵

امری محقّق دانسته و در اثبات چگونگی آن بحث کرده‌اند (کاپلستون،۱۳۶۸: ۱۸۹). به لحاظ یافته‌های جدید علمی نیز ثابت شده است که اساساً در عالم هیچ چیز ایستایی وجود ندارد و همه چیز تحت شرایط گوناگون و با درجاتی از سرعت و کندی در حال «شدن» است (راسل،۱۳۷۳: ۷۴۴). بنابراین دامنهٔ تحوّلات تا بی‌نهایت ادامه دارد و به لحاظ تقسیم بندیهای فلسفی، اجتماعی و مانند آن، اقسام مختلفی را شامل می‌شود. مانند تقسیم حرکت به قسری یا اختیاری، عرضی یا جوهری، کمّی یا کیفی (دینانی، ۱۳۷۳: ۱۷) و مانند اینها که این همه جز به دو طریق واقع نمی شوند: یا به گونهٔ مستقیم (خطّی) و بدون تداوم و پیوستگی رخ می‌دهند یا به طریق دوری مستمراً به وقوع می‌پیوندند. تحوّلات ادبی نیز از این قاعده مستثنا نیستند.

تفاوت تحوّلات خطّی و دوری

تحوّلات خطّی، اعم از آن که مسقیم باشد یا سینوسی، با ویژگیهایی چند از تحوّلات دوری باز شناخته می‌شود: اوّلاً حرکت و تحوّلی که بر خط جاری می‌شود، بیشتر از یک نظام علّی و معلولی مشخّص تبعیّت می‌کند و به همین جهت، تابع قوانین قطعی است و به محض آن که به غایت و کمال خود برسد، حرکت و دگرگونی متوقّف می‌شود. این نوع تحوّل بیشتر در اندیشه علمی و قلمرو دانشهای تجربی اتّفاق می‌افتد. زیرا هر شیء یا پدیده‌ای جزیی از یک کل است که از قوانین حاکم بر آن تبعیّت می‌کند و به همین علّت رفتار آن‌ها تحت شرایط معمول و مطابق با همان چارچوبها قابل پیش‌بینی است؛ ثانیاً در این‌گونه تحوّلات عوامل و اسباب تغییر (محرّکها) از یک سنخ واحد هستند؛ ثالثاً این عوامل جهت و سویهٔ مشخّصی دارند و راهی یک طرفه و بی‌بازگشت را نشان می‌دهند. این در حالی است که در نقطهٔ مقابل، وقتی عوامل و معیارهای تغییر از گونه‌های مختلف باشند و میان آنها چه در شدّت و ضعف و چه در سنخیّت تفاوت باشد، تحوّل و حرکت دایره‌وار خواهد بود. از طرفی عوامل تحوّل‌آفرین در این‌جا چند سویه هستند. ضمن آن که این قبیل تحوّلات معلّقند و قطعیّت ندارند.

با توجّه به آنچه گفته شد، این سؤال برای محقّق ادبیّات پیش می‌آید که تحوّلات ادبی نوعاً از کدام دسته‌اند؟ آیا دگرگونی‌هایی که در تاریخ ادبیّات به وقوع می‌پیوندند – چه در فرم و چه در محتوا– تحوّلاتی خطّی هستند یا دوری یا نوع دیگری از دگرگونی را می‌توان مبنای تحلیل خود قرار داد؟ اگر چنین تحوّلاتی را ماهیتاً خطّی بدانیم چه آثاری بر آن مترتّب خواهد بود و در مقابل دوری دانستن آنها چه نتایجی را در بر خواهد داشت؟

اگر تحوّلات ادبی را تک بعدی و جاری بر خطّی مستقیم بدانیم، پیش از هر چیز باید برای آن قائل به مبدأ و مقصدی معیّن باشیم؛ یعنی آغاز سیر آن را از یک نقطهٔ صفر تاریخی در حیات انسان معلوم کرده، بتوانیم نقطه‌ای پایانی را نیز برای آن تصوّر کنیم. این در حالی است که تاریخ ادبیّات و دیگر علوم مرتبط، اطّلاعاتی قطعی و روشن دربارهٔ آغاز ادبیّات و تحوّلات ادبی نشان نمی‌دهند، زیرا اصولاً پدیده-های انسانی به ویژه مسائل وجدانی نه قابلیّت اندازه‌گیری دارند و نه پیش‌بینی پذیرند. گذشته از این، خطّی دانستن تحوّلات ادبی ما را به تعیین نظام مشخّصی از علل و اسباب قطعی وا می‌دارد؛ چیزی که باز نمود عینی ندارد. در تاریخ ادبیّات برای یک تحوّل ادبی خاص به عنوان معادل، از علّت یا سلسله‌ای از علل قطعی و غیرمظنون نمی‌توان نام برد؛ مثلاً هیچ کس نمی‌تواند از علّت پیدایش غزل و تحوّلاتی که در آن به وجود آمده است، با قطعیّت سخن بگوید. ممکن است حدسهایی زده شود و مثلاً پیدایش این قالب شعری را متأثّر از غزل عربی یا ادامهٔ چند بیتیهای ملحون عاشقانه و . . . دانست (شمیسا،۱۳۷۰: ۵۲) و دربارهٔ علّت آن تأثیرپذیری و این استمرار نیز حدسهایی را مطرح کرد، امّا قاطعانه نمی‌توان گفت کدام عامل، علّت به وجود آورندهٔ این معلول است و لاغیر.

علاوه بر اینها، درتحوّلات خطّی چنان که گفته شد، تداوم و استمرار وجود ندارد؛ آنچه هست تکرار است و بس. اگر دگرگونیهای حوزهٔ هنر و ادبیّات را از نوع تحوّلات خطّی بدانیم، لاجرم باید نقطهٔ پایانی را برای ادبیّات و تحوّلات آن در نظر بگیریم. این در حالی است که به دلایل مختلف، می‌توانیم «استمرار» را در تحوّلات ادبی نشان بدهیم. از جمله این که علی‌رغم گفتهٔ فردوسی مبنی بر این که «سخن هر چه باید همه گفته‌اند» آفرینش ادبی هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد، زیرا انسان و فطرت زیباشناسانهٔ او به پایان نرسیده است. از طرفی به دلیل آنکه کمال ادبی به نسبت ذوقها و درک زیباشناسانهٔ افراد متفاوت است، مقصدی نهایی و یگانه نیز برای آن نمی‌توان نشان داد. لذا تا انسان هست، چشمهٔ جوشان هنر و ادبیّات نیز نخواهد خشکید.

از طرف دیگر، تحوّل خطّی همواره متوجّه غایتی معلوم است، در حالی که در تحوّل دوری چون نسبتها و نسبیّتها مطرح هستند، یک غایت مشخّص وجود ندارد، لذا به کانونهای مختلفی متمایل‌اند و کمال و نقص در این گونه تحوّلات بسته به نسبتهایی است که با اصول بنیادین برقرار می‌کنند. بنا بر این باید نوع تحوّلات ادبی را دوری و مستدیر دانست که در سیر مداوم خود همواره بازگشتی به مبدأ و خاستگاه خود دارند؛ بازگشت به اصول کمابیش ثابتی که به فطرت و طبیعت انسان وابسته‌اند. البتّه باید گفت اگر مدّعی دوری بودن تحوّلات ادبی هستیم، لزوماً بر تحوّل سلسله مراتبی نظر نداشته، انتظار

نداریم تاریخ به همان شکل و سیاق که یک بار واقع شده است، تکرار شود. به همین جهت بررسی نظریّه‌های مختلفی که دربارهٔ تحوّلات ادبی وجود دارد، ضروری است.

۱. انواع نظریّه دربارهٔ چگونگی وقوع تحوّلات ادبی

از دیرباز نظریّه های مختلفی دربارهٔ چگونگی وقوع تحوّلات ادبی و توجیه آنها ارائه شده است. به برخی از این نظریّه‌ها اشاره می‌کنیم:

۱-۱. روح زمانه

گاهی با اعتقاد به این که در فراسوی وقایع جزیی در هر دورهٔ تاریخی، عاملی کلّی و سامان بخش به نام «روح زمانه» (شوکینگ،۱۳۷۳: ۱۷) پدیده ها را تنظیم و ضرورت تحقّق آنها را ایجاب می کند، دربارهٔ تحوّلات ادبی نیز تبعیّت از روح زمانه و قواعد خاص و محتوم مطرح گردیده است.

۱-۲. تحوّل دوره‌ای

گاهی تحوّل دوره‌ای و تکرار ادوار تاریخی، مبنای توجیه قرار می گیرد و با در نظر گرفتن تشابهات موجود و ساده کردن وقایع و پدیده‌های کثیر، مرکّب و چندوجهی، حکم به تکرار دوره‌ای تحوّلات داده می‌شود، بدون آن‌که شرایط زمانی، فکری و بسیاری عوامل و انگیزه ها در نظر گرفته شود.

۱-۳. حرکت خطّی

گاهی پدیده‌های ادبی هریک به طور جداگانه در زنجیرهٔ تکاملی خاصّ خود در نظر گرفته می‌شوند و با کمک گرفتن از استعارهٔ حیات، روند تحوّل در هر پدیدهٔ ادبی به انسانی مانند می‌شود که از تولّد تا مرگ مراحلی چند را پشت سر می‌گذارد. این نظریّه که حرکتی خطّی به شمار می‌آید، با تکیه بر استقلال پدیده ها و گونه‌های مختلف ادبی تحوّل ادبی را در معنای جابه‌جایی ادبی در نظر می گیرد.

۱-٤. پسند عامّه

گاه مبنای تحوّلات ادبی امری نفسانی و مربوط به «پسند عامّه» یا «دلزدگی و عادی شدن» دانسته می‌شود. به این معنا که وقتی ذوق عمومی نسبت به پذیرش پدیده‌ای ادبی دچار خستگی و عادت شد، بازار عرضه و تقاضای هنر ایجاب می‌کند که شاعر و هنرمند شیوه ای نو و سخنی تازه بیاورد و منطبق بر پسند روز مخاطبان، دگرگونیهایی در آثار خود به وجود آورد (امین پور، ۱۳۸۳: ۹۶).

با اندک تأمّلی معلوم خواهد شد که دشواریهای زیادی بر سر راه پذیرش بی‌چون و چرای این قبیل نظریّه‌ها وجود دارد و ثابت می‌شود که تحوّلات ادبی را با هیچ یک از آنها به درستی نمی‌توان توجیه و تبیین کرد، زیرا اساساً پدیده‌هایی مانند ادبیّات و هنر اموری ساده نیستند که بتوان برای آنها الگوهای مشخّصی را در نظر گرفت و بر مبنای آن به توجیه گذشته و پیش‌بینی آینده پرداخت.

در این مقاله به دلیل آنکه معتقدیم انسان اقتضائات فطری نسبتاً ثابتی دارد و در همهٔ امور ــ از جمله در امور ذوقی و هنری ــ بازگشتی به بن‌مایه‌های فطری خود دارد، کوشش شده‌است بدون آنکه مجبور باشیم با ساده‌انگاری از حتمیّت تاریخ و روح زمانه سخن بگوییم یا با تقلیل پدیده‌های پیچیده به چند صورت ساده و تکرارپذیر، واقعیّات را نادیده بگیریم، از بن‌مایه‌های فطری و مشترک و بازگشت فوّاره‌وار و مستمر به آنها سخن به میان آوریم و مانند بسیاری از پدیده‌های انسانی، آن را مبنای دگرگونیها قلمداد کنیم، زیرا این بازگشت را هرچه بنامیم، واقعیّتی انکارناپذیر است که می‌تواند از تحوّلات ادبی، توجیهی واقعی‌تر به‌دست‌دهد. با پذیرفتن نظریّهٔ بازگشت فطری، می توان مطمئن بود که «نظریّهٔ پسند» و «نظریّهٔ فرسایش و دلزدگی» نیز توجیه می‌شود، زیرا هر یک از این دو، وجهی از رویکرد فطرت نوجو و طبیعت گریزان از تکرار و عادت انسان را نشان می دهند.

پژوهشهای مختلف نشان می‌دهند که درخت کهن‌سال شعر ما تا روزگار حاضر نزدیک به یازده قرن از عمر خود را پشت سر نهاده است و در این سالیان دراز، دوره ها، سبکها و مکتبهای مختلفی را تجربه کرده و علاوه بر حوادث تاریخی و گسترهٔ جغرافیایی، مبانی فلسفی گوناگونی در تحوّل آن مؤثّر بوده‌اند. بنابراین با طرح این سؤال که آیا می‌توان غیر از حوادث تاریخی و گسترهٔ جغرافیایی، مبنایی فلسفی را در تحلیل تحوّلات ادبی جست‌وجو کرد، می‌کوشیم تا بنیادهای کمابیش ثابت زیبایی‌شناختی شعر فارسی را بررسی کنیم و فراز و فرود این سیر مستمر را با توجّه به مقوله‌های فرم و محتوا و سنّت و نوآوری نشان دهیم و مشخّص کنیم که شعر امروز فارسی، هم در بررسیهای در زمانی و هم در مطالعات همزمانی دارای تحوّلات فوّاره‌وار است و در زیبایی‌شناسی از بن‌مایه‌های فطری کمابیش ثابت برخوردار است.

۲. جنبه‌های قابل بررسی در تحوّلات ادبی

در هر تحوّلی سه‌جنبه‌ی قابل طرح وجود دارد: موضوع تحوّل، موضع تحوّل و عوامل یا انگیزه‌های تحوّل. در هنر و ادبیّات موضوع تحوّل فرم و محتواست. موضع تحوّل، بستر تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فکری است که خلاصه و عصارهٔ آن را در گذار از مراحل سه گانه‌ی سنّت، مدرنیته و پست‌مدرنیته می‌توان ملاحظه کرد. عامل و انگیزه‌ی تحوّل نیز اعمّ از آن چه که به درون انسان یا محیط بیرونی او

مرتبط باشد، یگانه نیست، بلکه انگیزه های مختلفی می‌تواند به تغییر و تحوّل ادبی بینجامد. در این میان انگیزهٔ نوجویی و عادت شکنی به عنوان انگیزه ای درونی و برخاسته از بسترهای فطری و زیباشناختی وجود انسان از یک سو و عامل پسند عمومی در جامعه و زمانه به عنوان عامل بیرونی بیشترین تأثیر را دارند. ما می‌کوشیم درباره‌ی این سه نکته‌ی اساسی سخن بگوییم:

۲-۱. موضوع تحوّل ادبی: فرم و محتوا

۲-۱-۱. فرم

فرم (form) در معنای کلاسیک خود، الگوی ظاهری هر چیز و شکل بیرونی آن است، امّا در تلقّی جدیدتر با پژوهش فرمالیستها دایرهٔ وسیعتری یافته و مفهومی به مراتب مهمتر پیدا کرده است: بنابر آنچه رمانتیکها در نظر داشتند و کسانی چون کالریج(S.Coleridge) و کلایو بل(C.Bell) از چیزی به نام فرم انداموار(Organic Form) یا فرم معنی‌دار سخن می‌گفتند (احمدی،۱۳۷۵: ۲۶۷)، فرم، دیگر شکل بیرونی نیست، بلکه چیزی است که ارتباط مستقیمی با محتوا پیدا می‌کند و مفاهیمی بس گسترده و بلکه متناقض می‌یابد.

فرم در فلسفهٔ ارسطو در مبحث صورت و مادّه مطرح می شود (راسل،۱۳۷۳: ۲۴۸). صورت به عنوان تعیّن خارجی هیولا یا مادّه دارای لوازم و شرایطی است. از جمله این که صورت متعیّن است و مادّه، نامتعیّن؛ صورت فعّال است: و مادّه منفعل؛ صورت قابل تعریف و تجسّم است و حواس انسان آن را با کیفیّات قابل درک و کمّیّات اندازه پذیر، تشخیص می دهد...(عبادیان،۱۳۸۳). در حالی که مادّهٔ بی شکل تعیّن ندارد. از این رو باید گفت صورت بندی مادّه در فرم با استعداد مادّه و شرایط بیرونی تناسب دارد و هر مادّه‌ای شکل خاصّ خود را در شرایط گوناگون به صورتی متفاوت پیدا می کند. بنابراین به جهات مختلف می توان انواع فرم را از هم تشخیص داد و آن را به فرم طبیعی، مصنوعی و اتّفاقی و از حیث کمال و نقص به کامل و ناقص و از منظری دیگر به فرم ساده و پیچیده تقسیم کرد.

فرم شعری با آنکه قالبها و صورتهای متنوّع و شناخته شده‌ای دارد، محدود است و در دایره ای بسته سیر می کند، زیرا با اعتقاد به وجود تحوّل خطّی در ادبیّات و شعر، باید نشانه هایی به دست دهیم که معلوم کند صورتهای ادبی و شعری به گونه ای برگشت ناپذیر تغییر کرده اند. حال آنکه بررسی تاریخ تحوّلات ادبی، آشکار می کند که فرم، بیرون از سه گونهٔ کلّی نیست و در این سه نوع نیز تنها موسیقی عامل تمایز است، زیرا عموماً در تبیین فرم از صفاتی مانند هماهنگی، هارمونی، نظم، انسجام (هوف،

۱۳۶۵: ۲۹-۳۰) ریتم و صفات مقابل آنها نظیر ناهماهنگی، آشفتگی، عدم انتظام، سستی و امثال این‌ها استفاده می شود که همگی به نوعی با موسیقی مربوطند. از این رو باید اذعان داشت که تمامی فرمها در سه گونه خلاصه می‌شوند: برخی به داشتن عناصر موسیقیایی بازشناخته می‌شوند (که تعداد آنها و شگردهای استفادهٔ از آنها بسیار است)؛ برخی دیگر به استفادهٔ حدّاقلی از عنصر موسیقی تعریف می شوند و نهایتاً برخی نیز حالات بینابینی دارند. با آنکه بسیاری از قدما مانند شمس قیس و خواجه نصیرالدّین طوسی و دیگران، موسیقی و وزن را در شمار ویژگیهای درونی و محتوایی شعر به شمار آورده‌اند، پژوهش محقّقان ادبی در روزگار ما نشان داده است که موسیقی عاملی صوری در شعر است(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰). بنابر این شعر یا واجد موسیقی است یا فاقد آن یا حدّ وسطی از آن دو. تقسیم شعر فارسی به شعر هجایی، عروضی، نیمایی و سپید و مانند اینها بر همین مبنا انجام می‌گیرد. حتّی در تمایز میان قالبهای شعر سنّتی نیز همین اصل حکمفرماست.

۲-۱-۲. محتوا

در محتوا طیف وسیعی از معانی، اندیشه ها و مضامین مندرج است که دامنه‌ی آن گاه از بی‌معنایی-که آن نیز معنایی است-تا چند معنایی کشیده شده‌است. انسان همواره با دو گونه معنا مواجه بوده است:

۱. محتوای بنیادین

آن دسته از معانی که مفاهیم کلّی و بنیادین را در بر می گیرند و برای همیشه و در همه جا میان انسان‌ها مشترک هستند. مانند مرگ، زندگی، خرد، عشق، زیبایی، سعادت، خیر، شرّ، عدالت، ظلم و امثال اینها.

۲. محتوای محدود

برخی از معانی جزئی و محدودند و مصادیق فردی آن امور کلّی و مشترک به شمار می آیند؛ مانند زمان، مکان، اشخاص، اشیا و مفاهیم معیّنی که در زندگی هر روزهٔ هرکسی وجود دارد.

در شعر هر دو گونه معنا حضور دارد و بسته به نوع نگرش و دغدغهٔ شاعران، مجالی برای بروز یافته-اند. مهم است که بدانیم این معانی چگونه متحوّل و کدام معناها بیشتر دگرگون می‌شوند. به نظر می‌رسد معانی جزئی به دلیل جزئی بودن همراه با تحوّلات مختلفی که در چگونگی زیست و زندگانی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی حادث می شود، زودتر دچار دگرگونی می‌شوند، در حالی که معانی کلّی به سبب کلّیّت و انسانی بودن به کندی دگرگون می شوند، ولی از ژرفای بیشتری برخوردارند و چون به تغییر

نگرش انسان مربوط می‌شوند، استحاله و تحوّلی بنیادین به شمار می‌روند. برای مثال به چند نمونهٔ زیر دربارهٔ تحوّل مفهوم عشق توجّه کنید:

الف) چه خوش روزی بُوَد روز جدایی | اگر با وی نباشد بی وفایی(اسعد گرگانی،۱۳۳۷ :۲۷۰)

گر سال عمر من به سر آید روا بود | اندی که سال عشق همیشه به جا بود (سنایی،۱۳۶۲: ۸۶۶)

ب) و در این هنگام | دخترکی خردسال را مانَد | که عروسک محبوبش را | تنگ در آغوش گرفته-باشد | اگر بگویم که سعادت | حادثه‌ای است بر اساس اشتباهی | اندوه | سرا پایش را در بر می گیرد | چنان چون دریاچه‌ای | که سنگی را | و نیروانا | که بودا را | چرا که سعادت را | جز در قلمرو عشق باز نشناخته‌است (شاملو، ۱۳۵۶: ۱۸).

ج) عین شما که شعر مرا می خوانید | شین دشمن من است | قاف شکم دارد | اریب می رود| عاشق نیست | من عاشق تو اَم | نه دیواری که پشت خودم بایستم و در بزنم | از طریق تو من شکر می کنم| پا از گلیم خودت کوتاهتر نکن ... اگر من بمیرم | چه کسی به تو فکر می کند (علی عبدالرّضایی،۱۳۷۷: ۴۱).

در این نمونه‌ها، «عشق» مفهوم اصلی و محوری است، امّا با سه گونه نگرش مختلف:

۱. عشق در شعر سنّتی حقیقتی کلّی است که یا ابداً تعیّن بیرونی ندارد یا در صورت تعیّن رمز عشق و معشوق است نه عین آنها. عشق در اندیشهٔ سنّتی با دو مفهوم انحلال و فنای عاشق در معشوق و حیرت و سرگردانی عاشق آمیخته است. به همین جهت نوعی افسون و جادو در مفهوم آن نهفته است.

۲. در نمونهٔ دوم، رویکرد مدرنیستی به عشق را می‌بینیم. عشق در اندیشهٔ مدرن حسابگرانه و زمینی است و به مثابه پدیده‌ای انسان‌شناختی روابط میان انسانها را تنظیم و تلطیف می‌کند و بر مبنای فردیّت و انتخاب فرد شکل می گیرد و بیش از آنکه یک اندیشه و احساس باشد، کنشی است توأم با عقلانیّت و حسابگری و داد و ستد. به همین جهت در آن وصال مفهومی آشنا و ممکن است.

۳. نمونهٔ سوم تفسیری پست‌مدرنیستی دارد. در تفکّرات پست مدرن، عشق نیز مانند هر مقوله‌ای به طنز و بازی درآمیخته است و سادگی و معصومیّت دوران پیشامدرن و عقلانیّت و حسابگری مدرن در آن راهی ندارد. بدیهی است که همین دگرگونیها را نیز دربارهٔ مفهوم مرگ، زندگی، سعادت، کمال و امثال اینها می‌توان دید.

دربارهٔ چگونگی رابطهٔ میان فرم و محتوا (لفظ و معنی) نیز چهار فرض کلّی وجود دارد. فرضهایی که لزوماً تقدّم و تأخّری تاریخی را اثبات نمی‌کنند، امّا بیانگر آنند که تحوّلات ادبی در هر دوره با گرایش به

یکی از این چهار فرض شکلی خاص پیدا می کنند؛ در این جا به اختصار این چهار فرض را برمی-شماریم:

۱. اصالت معنا (رک: شمس قیس رازی،۱۳۷۳: ۳۹ و ۳۷۵؛ ابن خلدون،۱۳۶۹: ۱۲۲۴)
۲. اصالت شکل و بی اهمیّتی معنا (رک: فیشر،۱۳۵۸: ۲۳۶؛ احمدی، ۱۳۷۸: ۵۱ و ۵۳)
۳. اصالت فرم و محتوا (رک: ولک،۱۳۷۴: ۳۰۰؛ پالمر،۱۳۶۶: ۳۰)
۴. بی اعتباری لفظ و معنا (براهنی،۱۳۷۴: ۱۱۲)

۲-۲. بستر تحوّل ادبی

هر گونه تحوّلی بناچار در ظرف زمان و مکان اتّفاق می افتد. در ادوار گذشته مکان تحوّلات ادبی اهمّیّت بیشتری داشته و به لحاظ کندی نقل و انتقالات معمولاً تبادلات فرهنگی و ادبی محدود به منطقه یا مناطقی خاص می‌شده‌است، امّا عنصر زمان همواره عامل انکار ناپذیری در مفهوم تحوّل و حرکت به شمار می رفته است. لذا تقسیم بندی دوره ای یکی از شیوه های متعارف تاریخ ادبیّات‌نویسی است. حال آن که اگر دوره بندیهای تاریخی با عنصری چون نگرش فلسفی نیز همراه باشد، می تواند مرزبندیهای اساسی تری را نشان دهد. به همین جهت دورانهای تحوّل ادبی را می‌توان به سه دورهٔ سنّت، مدرنیسم و پست مدرنیسم تقسیم کرد:

۲-۲-۱. دوران سنّت

سنّت اصطلاحاً به وضعیّتی اطلاق می شود که تمام هویّت خود را در گذشته تعریف می‌کند و دوران استیلای آیینها و مناسک و روایتهای اسطوره‌ای و آیینی‌است. ویژگی بارز اندیشه های سنّتی مطلق باوری است. به همین جهت سنّت بر مدار تکلیف می چرخد(سروش، ۱۳۸۲: ۵۳). در معرفت شناسی سنّتی، شهود باطنی و عقل کلّی در جایگاه نخستین قرار می‌گیرند و عقل جزئی و دانش تجربی مرتبه‌ای فروتر دارند.

در نگاه سنّتی فارغ از ملاحظات تاریخی، ویژگیهایی وجود دارد که میان شعر سنّتی، مدرن و پست-مدرن تمایز ایجاد می‌کند. این ویژگیها عبارتند از:

الف) ذهنیّت‌گرایی و نگاه سوبژکتیو؛ شاعر سنّتی عموماً نگاهی درونی به همهٔ پدیده‌ها دارد، زیرا تماس او با پدیده‌ها از طریق عقل کلّی(رسول باطنی)، شهود باطنی(الهام قلبی)و احساس عاطفی(دریافت ذوقی) ـ که همگی متکّی به درون انسان هستند و کمتر متّکی بر تجربه‌های عینی ـ ملاک کار او قرار

می‌گیرند. از این‌رو، برداشتها و ارزیابیهای سنّتی بیشتر ذوقی هستند تا علمی(همان: ۲۴۷). شاعر سنّتی مانند دوران طفولیّت که نوعی خودمحوری درونی(Egocentrism) او را به پدیده‌های دیگر پیوند می‌دهد، در نگاه به هرچیز سایه‌ای از «خود» (سوژه) بر آن می‌افکند.

ب) گذشته‌گرایی در عین آرمان‌گرایی؛ نگرش سنّتی از یک سو میراث‌دار گذشتگانی است که رفتار و کردارشان چون رسمی شایستهٔ پیروی و گزیرناپذیر تلقّی می‌شود. از طرف دیگر آرزومندانه چشم به آینده‌ای موعود دارد که فی‌الحال اسباب آن فراهم نیست و تنها به صورت آرمانی دلخواسته در زندگی انسان سنّتی نقش‌آفرینی می‌کند.

ج) کلیّت‌گرایی؛ در اندیشه و شعر سنّتی مفاهیم کلّی بیشترین بسامد را در برابر معانی جزئی روزمرّه دارند. دلیل این برتری نیز آشکارا به آرمان‌گرایی و کمال‌اندیشی دیدگاه سنّتی باز می‌گردد.

د) هنجارگرایی و قاعده‌پذیری؛ در نگاه سنّتی به جهت تداوم و استمرار گذشته، کمتر شاهد هنجارشکنی هستیم تا جایی که در شعر پیشروترین شاعران سنّتی نیز هنجارگریزی به معنای واقعی کلمه اتّفاق نمی‌افتد، مگر به کندی و به صورت استثنا.

ه) اصالت معنا و پیام محوری؛ در نگرش سنّتی عموماً شاعران به التزام و تعهّد نسبت به پیام مورد نظر گرایش دارند و فرم و فرم اندیشی در نزد آنها در مرتبهٔ دوم اهمیّت قرار می‌گیرد.

۲-۲-۲. دوران مدرنیسم

مدرنیسم چارچوبهای فکری خود را در ضدیّت با سنّت و نقد گذشته تعریف و با تقدّس‌زدایی از ارزشهای سنّتی بنیاد تفکرّات خود را استوار می‌کند. اصول اندیشه‌های مدرن را می‌توان چون مثلّثی در نظر گرفت که یک ضلع آن را دنیا گرایی(secularism)و مادّیگری(materialism)، ضلع دوم را عقل‌گرایی(rationalism)، علم باوری و تجربه گرایی(experimentalism) و ضلع سوم آن را اندیشه‌های مربوط به نوجویی و پیشرفت(progressionism) تشکیل می‌دهند؛ مثلّثی که تمامی آن را اومانیسم (humanism) و فردگرایی(individualism) پوشانده است. بنابراین دوران مدرن با حضور پررنگ انسان همراه است و با زیر سؤال رفتن جهان خارج و پیچیده‌ترشدن جهان درون انسان، نقش اتوریته‌های جهان سنّتی و مطلق باوریهای آن کمرنگ می‌شود و انسان در معرفت‌شناسی،گذشته از آن‌که عقل را یگانه نیروی بسنده در شناخت حقایق می‌داند، برای تفکّر نیز حدّ و مرزی قائل نمی‌شود(سروش ـ شبستری، ۱۳۸۲: ۲۱۷ـ ۲۱۶) لذا نه محدودیّتی را می‌پذیرد و نه به تکلیفی تن می‌دهد (همان: ۵۳)مدرنیته بر این جایی و اکنونی بودن تأکید دارد(نوذری (ب)، ۱۳۸۰: ۸۱) و منافی و مزاحم این دو را

فاقد اعتبار می‌داند. این‌جایی بودن به سکولاریسم و نفی متافیزیک می‌انجامد و اکنونی بودن، انقطاع از گذشته و آینده را موجب می‌شود.مدرنیسم نه تنها شکل زیست و تفکّر انسان مدرن را دگرگون کرد، بلکه باعث تحوّل عمیق در دیدگاههای هنری و ادبی نیز گردید و به دنبال این تغییرات بنیادین، محصولات تازه‌ای را به وجود آورد که با نمونه‌های کلاسیک فرسنگها فاصله داشتند. مهمترین تحوّلاتی که در دوران مدرن در هنر و شعر حاصل شد، اجمالاً عبارتند از:

۱. وجه بارز هنر مدرن نگاه ابژکتیو و عینیّت گرای آن است.

۲. هنر مدرن، به وجود سلسله مراتب اعتقاد دارد و بر فاصله استوار است. نخبه‌گراست و به تقسیم-بندی دوگانهٔ «هنر عالی» و «هنر عامّه پسند»، ایمانی انکار ناپذیر دارد (همان: ۵۲)و

۳. در هنر مدرن اصالت با هنرمند است، زیرا به عکس زیبایی‌شناسی کلاسیک که هیچ دریافتی از «فرد» ندارد و می‌کوشد هرگونه حقیقت و زیبایی را در کلّ نشان دهد،(کاسیرر،۱۳۷۰ :۳۶۵) دریافت و تشخیص او اصالت و قطعیّت دارد. برعکس هنر پست مدرن که مخاطب محور است و به تأویلهای چندگانه اهمیّت می‌دهد.

۴. در هنر مدرن، جست‌وجوی حقیقت(آرمان هنرکلاسیک)جایش‌را به تجربه‌های پراکنده، جزئی، شخصی و سرگرم‌کننده‌ای می‌دهد که دیگر راه به هدفی روشن و یگانه نمی‌برد. این آزمون با مدرنیسم آغاز می‌شود و در عصر پست مدرن به اوج اعتبار خود می رسد.

۵. در هنر مدرن، تازگی و ابداع اصلی خدشه ناپذیر است و هنر مدرن به «اکنونی و این جایی» بودن وابستگی کامل دارد. ضدیّت با بازنمایی طبیعت و واقعیّات پیرامونی(وجه کهنهٔ هنر کلاسیک)یکی از مواضعی است که در آن تفاوت هنر مدرن و سنّتهای هنری آشکار می‌شود. هنر مدرن از این منظر، تازگی را در دوری از این فضای زیباشناختی و ورود به فضایی دیگر، یعنی گرایش به فرانمود درون انسان (ذهنیّت–روان) و تعیّن بخشیدن به تجربه‌های عینی می‌داند.

۶. هنر مدرن مانند هنر کلاسیک قاعده پذیر است. با این تفاوت که قواعد را خودش می سازد.

شعر مدرن فارسی که با تلاش و پایمردی نیما یوشیج تثبیت شد، دارای ویژگیهایی است که با اندیشه‌های مدرن مطابقت دارد و برخی از اصول و مبانی آن در شعر مدرن فارسی نیز انعکاس یافته است(جورکش، ۱۳۸۳).

۲-۲-۳. دوران پست مدرنیسم

پست مدرنیسم که هم نفی همهٔ ویژگیهایی است که در سنّت و مدرنیته وجود دارد و هم التقاطی است از آن ویژگیها (نوذری، ۱۳۸۰: ۹۹) خصایصی دارد که آن را با دو دورهٔ پیشین متفاوت می‌کند و همین تفاوت در هنر وادبیّات آن نیز انعکاس دارد. اجمالاً ویژگیهای اساسی در تفکّر پست‌مدرن عبارتند از:

۱. انسان زدایی: در پست مدرنیسم به جهت تمرکز زدایی‌های روز افزون و در شرایطی که فرا روایتهای کلّی، حاکمیّت مطلق خود را از دست داده اند، فردیّت و هویّت انسان در قالب کنش متقابل جمعی (همان: ۶۴) و در شبکهٔ وسیعی از روابط پیچیده–که جامعه بر او تحمیل می‌کند–تعریف می شود، به گونه‌ای که «من» به خودی خود فاقد ماهیّت تلقّی می‌گردد (وارد، ۱۳۸۴: ۱۶۳) و در مقابل نقش شرایط اجتماعی خاص که گرایش به مصرف‌گرایی، ظاهرسازی و مُدپرستی را به وجود می‌آورد، در شکل‌گیری هویّت انسان پست‌مدرن برجسته‌تر و عیانتر می شود. انسان دست‌پروردهٔ تصویرها و نشانه-هایی‌است که در چنین فضایی شبکه‌ای وسیع و پیچیده از نیروهای اجتماعی–فرهنگی آنها را رقم زده‌اند. مهمترین نتیجه‌ای که از نفی هویّت انسان، حاصل می‌شود، آن است که این نگرش به ضدیّت با نخبه گرایی و اقتدارطلبی فردی و طبقاتی می‌انجامد(کهون،۱۳۸۱: ۴۱۵).

۲. انکار واقعیّت: پست مدرنها در عصر حاکمیّت رسانه های جدید دربارهٔ رابطهٔ میان واقعیّت و بازنمایی آن دچار تردید می شوند و برآنند که در دنیای معاصر، رسانه ها ذهنیّت انسان و جهان پیرامون او را به گونه ای سرگیجه آور از انواع تصویرها و نشانه‌ها انباشته‌اند و دنیای او و نحوهٔ نگرش او به واقعیّات را به شکلی بنیادین دگرگون کرده اند. پست‌مدرنها می‌گویند این روند بازنمایی واقعیّت که ما آن را واقعیّتی مسلّم می‌دانیم، چندان هم قابل اعتماد نیست و باید در نشانی‌هایی که این قبیل تصاویر و نشانه‌ها به ما می‌دهند به دیدهٔ تردید بنگریم. پست‌مدرنیسم منکر واقعیّت نیست، بلکه معتقد است میان واقعیّات و تصاویری که از آن ارائه یا ساخته می شود، همواره رابطه ای ساده، مستقیم و تخطّی ناپذیر وجود ندارد.

۳. نفی فراروایتها: لیوتار در کتاب وضعیّت پست مدرن می کوشد تا دریابد معرفت چگونه به وجود می‌آید و اعتبار آن به چیست؟ او در آغاز، وعدهٔ سعادت‌آفرینی و نجات‌بخشی علم را که از مسلّمات مدرنیسم است، به چالش می‌کشد و از معضلی به نام«مشروعیّت»سخن می‌گوید و بر آن می‌شود که نظریّه هیچ‌گاه بی‌طرف نیست و «معرفت» همواره از سوی تولیدکنندگان آن ـ فلاسفه یا دانشمندان ـ به مرزهای معیّنی(فرضیّه و نظریّه) محدود می شود. آنها راوی داستانهایی هستند که در چارچوبهایی

محدود و مهارکننده عمل می‌کنند. لیوتار این گونه دانش را، دانش روایی که بیانگر کلّیت دانـش نیـست، می‌نامد(نوذری، ۱۳۸۰: ۶۸). در جایی دیگر علم را همانند یک بازی می‌بیند که قواعد خاصّ خـود را دارد و با زبانی ویژه به روایتگری می‌پردازد. او معتقد است همین بازیهای زبانی صورتهای گوناگونی از روایـت را به وجود می‌آورند. با همین نگرش است که لیوتار علم مدرن را در کشف و بیان حقیقت، تابعی از بـازار عرضه و تقاضا می بیند، نه چونان جویندهٔ راستینی که جز کشف حقیقت، غـرض دیگـری نداشـته باشـد (وارد،۱۳۸۴: ۲۲۷–۲۲۸) همهٔ این دلایل به اضافهٔ ماهیّت متشتّت علم مـدرن و بـی‌هـدفی آن، لیوتـار و بسیاری از پست‌مدرنها را بر آن داشت تا در مقابل ادّعاهای طرفداران اصالت علم، بر این نکته تأکید کنند که علم دیگر در پی یافتن حقیقت نیست و مقام قهرمانی خود را از دست داده است و روشن می‌کند کـه علم امروزه با دعوی کاربردی بودنش تنها در پی کسب مشروعیّت است و بازی خاصّ خود را دارد و قادر به مشروعیّت بخشی به دیگر بازیها نیست، بلکه مهمتر آنکه، حتّی نمی‌تواند برای خود مشروعیّت لازم را کسب کند (همان: ۱۲۹). بنابراین، در فضای پست‌مدرن، نسبت به دنیای عینی و توجیهات کلّی و جهـان شمول فلسفی اعتقادی وجود ندارد و هرگونه فراروایت دربارهٔ مشروعیّت با عدم اعتماد مواجه است.

٤. نسبیّت‌باوری و تکثّرگرایی: پست مدرنیسم رویکردی نسبی‌گراست و بـر امـور بـومی و منطقـه ای تأکید دارد نه بر اموری که جنبه‌ی فراگیر و جهانی دارند. در نظر پست‌مدرنها چون همهٔ ارزشها محـصول شرایطی خاصّند و تنها در چنین شرایطی بازی‌زبانی آنها معنادار می شـود، دیگـر نمـی‌تـوان یکـی را بـر دیگری ترجیح داد. لذا همهٔ ارزشها به طور یکسان اعتبار دارند (همان: ۲۶۰)، زیرا به زعـم لیوتـار جامعـه دیگر یک کلّ نظام یافته نیست که از ارزشهای ثابتی تبعیّت کند، بلکـه شـبکه‌ای از زبانهـای نـاهمگون است که به جای معیارهای مشترک، اصل تکثّرگرایی بر آن حکمفرماست. او و همفکران پست مـدرنش می‌گویند در تعدّد نظامهای ارزشی و قول به اعتبار همهٔ آنها، «احتمال تداوم بازی عادلانه» بیشتر است و در جامعهٔ در حال رقابت و متکثّر، ارزشهای دموکراتیک و آزادی بخش بیشتر خودنمایی می کند. کثـرت-گرایی به فرهنگهای اقلیّت اجازه می‌دهد، سنّتها را حفظ کنند. در فلسفهٔ پلورالیستی پـست‌مـدرن، مـتن، میدان یکه تازی معنای واحد نیست، بلکه جایگاهی است که همهٔ خوانشهای مختلف و معانی چندگانـه و چندگونه در آن حضور می‌یابند.

۵. حیرت‌زدگی به جای عقل‌مداری: پست‌مـدرنها و پـیش از آنهـا فلاسـفه‌ای چـون کانـت، مـارکس، هایدگر، نیچه، فوکو و دیگران عقلانیّت مدرن را نقد کرده و گفته‌اند که عقلانیّت مـدرن منحـرف شـده است و به جای آنکه انسان را به سر منزل سعادت و نجات برساند، او را در بیراهه‌هایی از خود بیگـانگی و بی خویشتنی سرگردان کرده است. بر همین اساس پست‌مدرنها نیز با اصل خردباوری مدرن به مخالفـت

بر خاسته و عقلانیّت ابزاری مدرن را با بن بست مواجه ساخته اند. مهمترین وجه مخالفت آنها، به جامعیّتی مربوط است که عقلانیّت مدرن برای خود قایل است. حال آنکه اعتقاد به فراگیر بودن احکام عقل و دخالت جامع و همه جانبهٔ آن در تاریخ و جامعه، از نظر پست‌مدرنها نتیجه‌ای جز توتالیتاریسم و نادیده انگاشتن تنوّع و تکثّر ندارد(حقیقی،۱۳۸۱: ۲۹).

وقتی در دو دهه اخیر پست‌مدرنیسم به ایران رسید، صاحب نظران ایرانی در برابر آن برخوردی دوگانه نشان دادند؛ برخی آن را به دلایل گوناگون انکار کردند و برخی به استقبال رفتند، امّا به دو دلیل پست‌مدرنیسم در جامعهٔ جوان ایران رواج قابل ملاحظه‌ای یافت: ۱. فکر پست‌مدرن در برخی زمینه‌ها با پیشینه‌ی فرهنگی ما (مانند آموزه های عرفانی) مشابهتهایی پیدا می‌کرد؛ ۲. به سبب آسیبهایی که جامعهٔ ایرانی از مدرنیتهٔ ناقص دریافت کرده بود، آمادگی بیشتری برای نقد مدرنیسم داشت. از این رو علی رغم محظورات اخلاقی(جهانبگلو، ۱۳۸۲: ۸۳-۸۴) و ایدئولوژیک بسیاری که به جهت اعتقاد به نسبیّت باوری و انکار واقعیّت و نفی مطلقیّت حقایق ایمانی ممکن بود برای طرفداران وطنی پست مدرنیسم وجود داشته‌باشد، این اندیشه در عرصهٔ هنر و خصوصاً در شعر با استقبال چشمگیری مواجه گردید و ویژگیهایی چون چند صدایی بودن و تکثّر معنا، نحو گریزی و... با برجستگی بیشتری مورد توجّه قرار گرفت.

برخی از ویژگیهای شعر پست مدرن که کمابیش در شعر متفاوت امروز فارسی تحت عناوینی چون شعر پست مدرن، شعر متفاوط و شعر پسا نیمایی یا شعر دههٔ هفتاد و امثال اینها انعکاس دارد، عبارتند از:

۱. معنا گریزی و نفی تسلّط معنا یا روایتی یگانه که متّکی بر اقتدارگرایی مؤلّف است؛

۲. نحو گریزی و نفی ساختارهای متمرکز زبانی، یکی از ویژگیهای شعر پست مدرن است که در ایران گاه به اشتباه آن را با زبان‌پریشی برابر گرفته‌اند؛

۳. بازیهای‌زبانی در حوزهٔ تفکّر، هنر و ادبیّات پست مدرن، جایگزین عناصری چون قطعیّت باوری و جدیّت در هنر مدرن می شود؛

۴. وجود تصاویر اسکیزوفرنی یکی از مؤلّفه‌های اساسی شعر پست‌مدرن است که وجودش فرم، ساختار و معنا را در هم می‌ریزد؛

۵. در شعر پست‌مدرن ساختار خطّی شکسته می‌شود و با ایجاد صداهای چندگانه (پلی فونیک) و ورود روایتها و زبانهای مختلف، شعر، ساختاری چندوجهی و منشورگونه پیدا می‌کند؛

۶. ویژگیهای فوق به علاوهٔ سپیدنویسی باعث تعلیق و عدم‌قطعیّت در شعر پست‌مدرن می‌شود؛

۷. به زعم پست مدرنها طنز بهترین ابزار بیان احساسات و افکار است، زیرا طنز ویرانگر هرگونه تسلّط و مناسبات مبتنی بر قدرت و اقتدار است.

همه یا برخی از این قبیل ویژگیها را در شعرهای پست مدرن فارسی مـی تـوان جـست و جـو کـرد. هرچند در به کار بستن این مشخّصه ها گاه و بی گاه نوعی تکلّف و عمد نیز به چشم می خورد، بـا ایـن همه، نمی توان انکار کرد که شعرهایی مانند نمونه های زیـر، «متفـاوت» نیـستند و راه خـود را از شـعر کلاسیک و مدرن جدا نکرده اند:

مرغ با سنگهای کرچ | و گاو یعنی که سری به آخور می بـرد | حـسنک! کجـا؟ | حـسنک مـی رود درخت بیندازد.| خانه از جیک جیک جوجه ها | و گاو یعنی کـه حرفهـای نخـورده نـشخوار مـی کنـد. | حسنک! کجایی؟ | حسنک را طناب گردن کلفت می آورد | خروسها همه در عزای دیـشب | و مـسعود غزنوی | یعنی که ماغ می کشد | حسنک کجایی؟ کجا؟» (پاشا، ۱۳۷۶: ۹۲).

«درون تاریکی افتاده ای از هرطرف| قاطی فکرهای از هرطرف| با چشم بندی که لزوماً سیاه نیـست | انتخاب رنگ که با خودمان است | بنفش؟ طوسی چطور؟ که به موهـای نقـره ای ات هـم بخـورد!» (باباچاهی، ۱۳۷۹: ۱۰۶).

«اجازه آقا!| گاو اگر سُر می خورد| شیروانی اگر می افتاد| زیر آن همه تیـر آهـن همیـشه آیـا مـی مُردیم؟| آموزگار تکانی بر چهره اش ریخت| دستهایش را از تـه جیـبش کَنـد| و آسـمان روی سـقف کلاس چندم نشست| نیمکتهای له شده!| درسهایی که از دست بچه ها افتاد| و دیوارها چه خوابهـایی برای مردم که نمی‌دیدند| تنها روی دستی که از زیر آوار بیرون آمد| صدای انگشتی برخاست!| اجـازه آقا!| می توانم برخیزم!؟» (عبدالرّضایی، ۱۳۷۶: ۱۱).

۲-۳. عوامل و انگیزه های تحوّل

۲-۳-۱. انگیزه های درونی: انگیزه های درونی که موجد تحـوّلات ادبـی مـی شـوند، هرچنـد بیـشتر بـه خواست درونی نویسنده یا شاعر مربوطند، وجود خصلتهای فطری، در ایجاد و جهت دهـی بـه تحـوّلات ادبی نقشی اساسی‌تر دارند. بنابراین از دو گونه انگیزه می‌توان نام برد: انگیزه‌های کلّی و انسانی و انگیـزه های جزئی و شخصی. ملاکهایی چون حس کنجکاوی و نوجویی، تنوّع طلبی، زیبـایی دوسـتی و لـذّت خواهی، اندیشه ورزی و خیال آفرینی، جملگی به طبیعت انسان تعلّق دارند و زنـدگی و صـورتهای گونـه گون آن بر مبنای چنین خصلتهایی شکل می گیرد. از آن جا که هر یک از ویژگیها و رویکردهایی که در تاریخ تحوّلات ادبی رویداده است، به یکی از این خصلتهای اساسـی اختـصاص دارد، نمـی تـوان مـرگ گرایش و تحوّلی خاص را اعلام کرد و به تداوم همیشگی گرایشی دیگـر حکـم داد. تنهـا مـی تـوان از «تناوبی» سخن به میان آورد که به اقتضای بروز یا نبود شرایط لازم برخـی از آن ویژگیهـا و رویکردهـا

موجود یا مفقود می شوند و باز با فراهم شدن شرایط لازم و در یک چرخهٔ تصادفی– و نه لزوماً منظّم– ویژگیهای دیگری از صورت گرایی یا معنا گرایی، تحوّلات سبکی و امثال اینها رخ خواهد نمود. دستهٔ دوم از عوامل درونی به خلق و خو، سلیقه‌ها، انگیزه ها و ویژگیهای نسبتاً متفاوت تک تک شاعران و نویسندگان باز می گردد. این قبیل انگیزه ها اگرچه می توانند سبک شخصی شاعر یا نویسنده ای را به وجود بیاورند یا آن را دگرگون کنند، مادامی که از سوی عوامل بیرونی نقاط اشتراکی در سلیقه‌ها به وجود نیاید، تحوّل ادبی به‌وجود نمی‌آید. گو این که منشأ این انگیزه ها نیز همان سرچشمه های فطری در انسان است.

۲-۳-۲. عوامل بیرونی: عوامل بیرونی مؤثّر در تحوّلات ادبی بسیارند و این دگرگونیها از بسیاری پدیده‌های پیرامون انسان تأثیر می پذیرند. یک دسته از اینها عواملی هستند که ارتباطی مستقیم با مقوله‌های ادبی دارند و دستهٔ دیگر عواملی هستند که مع الواسطه می‌توانند بستر تحوّلات ادبی را فراهم‌آورند. در گروه نخست ذوق عمومی و پسندهای زیباشناختی مخاطبان آثار ادبی، قواعد و تئوریهای شعری و ادبی، داد و ستدهای فرهنگی–ادبی و امثال اینها جای می گیرد. در گروه دوم، پدیده‌های بسیاری چون عوامل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، قومی و ... به طور غیرمستقیم بر روند تحوّلات ادبی تأثیر می‌گذارند. به تعبیر ویتگنشتاین(L.Wittgenstein) آنچه در چگونگی زیست و فرم زندگی ما تأثیر می‌گذارد و نگرش ما را نسبت به جهان درون و بیرون دگرگون می‌کند، گذشته از سنخ روانی و ویژگیهای درونی شخصیّت ما، به دوعامل فرهنگ اجتماعی و تحصیلی یا نوع آموزشی که دیده‌ایم باز می‌گردد.

شعر فارسی در سبک خراسانی به جهت شرایط سیاسی–اجتماعی و نیاز هیأت حاکمه به زبان تبلیغ شاعران در ثبت وقایع و بقای نام، در فرم و محتوا وضعیّت متفاوتی داشت. فرم قصیده به عنوان فرم غالب، به ذکر مدایح و ستایش پادشاهان اختصاص داشت. زبان شعر نیز شکوه و هیمنه‌ای را تداعی می-کرد که پادشاهان و امیران آن روزگار برای بسط قلمرو یا صیانت از آن، بدان محتاج بودند. در محتوای شعر نیز گذشته از پند و اندرزهایی که باز نحوهٔ نگرش«شبان–رمگی» را منعکس می‌ساخت، سخن از مدیحهٔ حاکمان و شادخواری یا احیاناً تعزیت آنان بود.

شعر فارسی در سبک عراقی به دلیل نابسامانیها و سرخوردگیهای سیاسی–اجتماعی، غلبهٔ اقوام وحشی، انزواطلبی و درونگرایی از یک‌سو و محافظه‌کاری و سالوس از سوی‌دیگر، به‌سوی قالب غزل و قصاید درونگرایانه و عرفانی کشیده شد(صفا، ۱۳۶۸: ۵۴). محتوا سهمی بیش از آلام و آمال نیافت و زبان نیز نرمشی منفعلانه و حاکی از روحیهٔ انزوا طلبی پیداکرد.

در سبک هندی، به دلیل تغییر در مرکزیّت شعر فارسی و گسترش جغرافیای آن در کنار تعامل ویـژه و متفاوت شاهان صفوی و شاهان پارسی‌زبان هندوستان با شاعران، فرم و محتوا دوباره دچـار دگرگـونی شد. عدم استقبال از شعر مدحی در دربار صفویّه، پایه های لرزان قصیده را فرو ریخت و غزل با رویکردی مکانیکی و موقوف بر تک‌بیت‌سازی تداوم یافت و رونق بیشتری گرفت (همان: ۸۱). امّا در ساحت محتوا چیز تازه‌ای برای عرضه نداشت. بنابراین معانی جزئی با تخیّلات دور و دراز در شعر وارد و مضمون آفرین شد. عمومیّت یافتن شعر در این دوره و خروج آن از انحصار دربار و تشکیل کانونهای شعری در شهرهای مختلف، شعر سبک هندی را به زبان عامهٔ مردم نزدیکتر کرد.

مجموعهٔ تحوّلات در این سه سبک عمده به علاوهٔ اتّفاقاتی که در سبکهای فرعـی رخ داد، هرچنـد زمان و جغرافیای وسیعی را دربرگرفته‌است، به لحاظ شاخصه‌های پدیدارشناختی، عمق و سرعت چنـدانی ندارند و در حوزه‌ای محدود اتّفاق افتاده‌اند، امّا در دوران جدید شعر فارسی–از مشروطه بـه بعـد–حـوادثی روی داد که هم بر سرعت و هم بر ژرفای دگرگونیها افزود. لذا اگر چندین قرن سابقهٔ شعری را به لحـاظ تحوّلات ادبی با دوره‌ای که به سختی به یک قرن می رسد، مقایسه می کنیم، به بیراهه نرفته‌ایم.

درهرحال شرایط و عوامل بیرونی در دورهٔ مدرن شعر فارسی چنان پرشمار، متنوّع و تأثیرگذار هـستند که تا حد زیادی نقش انگیزه‌های درونی را کمرنگ کرده‌اند. عواملی چون ترقّـی‌خـواهی، تجـدّد طلبـی، ستیز با کهنگی و کهنه پرستی، نوجویی، ارتباطات سریع،داد و سـتدهای فرهنگی،صـنعت چـاپ و نـشر، جهان شناسی و فلسفهٔ جدید،پیشرفتهای علمی و فن‌آورانه و... تحوّلات عمیقی را به وجـود آورد. در فـرم شکستن قالبهای پرسابقهٔ سنّتی، بازتعریف شعر،کم و زیاد کردن عناصر شعری، نزدیک کردن شعر به نثر، درهم ریختن نظام قافیه‌بندی و آزمودن فرمهای مختلف ـ از بحر طویل تا نثر نویـسی ـ جملگـی از آثـار دگرگونی در نگرش و تأثیر عوامل فوق بوده است. در محتـوا نیـز تحـوّلات بنیـادینی رخ داد کـه طیـف وسیعی از اندیشه‌های فلسفی، سیاسی و اجتماعی را دربرمی‌گیرد که به‌طور کلّی عبارتند از: اندیـشه‌هـای روشنفکرانهٔ فلسفی، اندیشه‌های نوستالوژیک و رمانتیک، اندیشه‌های مبارزه‌جویانه و سیاسی.

در سالهای اخیر عوامل و شرایط بیرونی در کنار سایر انگیزه‌ها باعث تحوّل دیگـری در شـعر فارسـی شد. ارتباطات فرهنگی بی‌مرزی که در سایهٔ فن‌آوری اطّلاعات و رسانه‌ها با جهان برقـرار شـده‌اسـت، از یک‌سو و دلزدگی از مدرنیتهٔ ناقصی که آثار سوءِ آن در کشور ما زودتر آشکار شده‌بود، از دیگرسو موجـب شد تا زمینه برای رواج اندیشه‌های پست مدرن و نیز تـأثیر آن بـر شـعر و ادب فارسـی فـراهم و باعـث دگرگونی در فرم و محتوای شعر فارسی شود.

فرم و محتوا در شعر پست مدرن به لحاظ نگرش تازه‌ای که به وجود آمده‌است، وضعیّتی متفاوت دارد و رنگی از جدیّت و قطعیّت بر آن نیست. هرچه هست سرسری و لاابالی‌وار است و شاعر بی‌اعتنا به همهٔ لوازم شعری، می‌خواهد در حکم لحظه‌ای از متن زندگی را منعکس سازد. بدیهی‌است کسی که به زندگی از دریچهٔ طنز و بازی می نگرد و نسبی و تصادفی بودن زمان و دیگر امور و واقعیّت‌های پیرامونی را در نظر می‌آورد، به شعر نیز مانند یکی از عرصه‌های زندگی نگاه می‌کند و آن را تابع قوانین نسبی و پیش‌بینی ناپذیر آن می‌داند. لذا شعر پست مدرن فارسی فرم ویژه‌ای را بر نمی‌گزیند و در این میان ترجیحی را قایل نمی شود. شاعران پست مدرن قالبهای سنّتی، نیمایی، سپید و صورتهای ترکیبی آنها را تجربه کرده‌اند. در حوزهٔ محتوا نیز شعر پست مدرن پژواکی از تعارضات، تردیدها، بدبینیها و داوریهای چالش برانگیز را منعکس می‌سازد. ضمن آنکه می کوشد با سپید نویسی و دیگر تکنیکها هم به محتوایی برآمده از شعر جنبهٔ تعلیق و عدم حتمیّت ببخشد و هم باعث شود معانی و اندیشه‌های مختلف و حتّی معارض در شعر با هم به آشتی موقّتی برسند. از این رو، شاعر پست‌مدرن مرز مشخّصی به لحاظ محتوایی برای شعرش قایل نیست. آن را به حوزه‌های از پیش تعیین شده‌ای محدود نمی‌کند. نه تنها اجازه می دهد شعرش با کثرت، تنوّع و بلکه تقابل و تعارض معناها همراه باشد، بلکه می کوشد تأویلها و خوانشهای خواننده به درون شعرش راه بیابد و با سپید نویسی بر آن می‌شود که نقطهٔ پایانی بر اتمام معنا و قطعیّت شعرش نگذارد.

بنابر آنچه تاکنون گفتیم به طور خلاصه می توانیم از تطوّر فرم و محتوا در سه دورهٔ سنّت، مدرنیته، و پست مدرنیته سخن به میان آوریم و تظاهرات مختلف زیر را در این سه دوره با یکدیگر مقایسه کنیم:

مادّه+ صورت(فرم)+ عوامل و شرایط بیرونی= شئ یا مفهوم

در نگاه سنّتی هم مواد (معانی و اندیشه ها) محدودیّت دارند و هم قالبهای بیانی منحصر در شکلهای قابل احصا و از پیش معیّنی هستند. در این فضای زیباشناختی سعی می شود، تا حدّ ممکن اثر ادبی از شرایط بیرونی و غیر قابل پیش‌بینی برکنار بماند و دخالت مؤلّف و محیط پیرامون او جز در راستای اصول کلّی و قواعد پذیرفته شده نباشد. شاعر سنّتی سعی می کند فرم و محتوای شعر را با دخالت محدود خود و البتّه منطبق بر قواعد پذیرفته شده و تخطّی ناپذیر، تبدیل به کالایی فرهنگی به نام «شعر» کند. البتّه ناگفته پیداست که هرقدر هم شاعر اهل مراقبه باشد و سعی کند از تأثیر عوامل و شرایط بیرونی برکنار بماند، باز به طور کامل این امر برای او محقّق نخواهد شد.

در دوران مدرنیته، مواد نو می شوند، امّا همچنان محدود به تازگی هستند و هر چیز کهنه و مربوط به گذشته از آن حذف می شود. فرمها هم همین وضعیّت را دارند و تنها ملاک پذیرش فرم، مدرن بودن آن

است، امّا شرایط بیرونی از قبیل ویژگی مؤلّف و روند آفرینش کماکان تحت نظارت سرسختانه‌ای قرار دارند.

در نگرش پست مدرن همهٔ این مؤلّفه‌ها نه تنها تنوّع می‌یابند، بلکه سعی می شود فاقد هرگونه قیدی باشند و قاعدهٔ«همین و همانی» بر آنها اعمال شود. در پست مدرن فرمول کاملاً دگرگون می شود:

هرمادّه ای + هر فرمی + هر شرایطی با هر تأویلی = شعر پست مدرن

بازگشتها: وقتی سیر تحوّلات ادبی را دنبال می‌کنیم و به ارزیابی آنها می‌پردازیم– بسته به معیارهای داوری دربارهٔ نوع دگرگونیها قضاوتهایی از نوع پیشرفت و کمال یا انحطاط و زوال ادبی را خواهیم داشت یا ممکن است هیچ معیاری را نپذیرفته‌باشیم و تحوّلات ادبی را نتیجهٔ تصادف بدانیم. فرض اخیر به دلایل مختلف خدشه‌دار است. در صورت تصادفی دانستن تحوّلات ادبی و عدم اعتقاد به وجود اصول اوّلیّه، درک لذّت زیباشناسانه مورد تردید قرار می‌گیرد و نوعی عدم تفاهم را به وجود خواهد آورد. این در حالی است که می‌دانیم هر اثر هنری می‌تواند موجب برانگیختن حسّ زیبایی‌شناختی در عموم انسانها باشد و فارغ از شدّت و ضعف این انگیزشها، آنها را به درک لذّت زیباشناختی نسبتاً یکسانی برساند.

در هر حال، برای درک لذّت زیبا شناختی ناچاریم بنیادهای کمابیش ثابتی را بپذیریم. این بنیادهای ثابت که در سرشت خدادادی انسان منطبع است، شاخص مهمّی برای بازگشت ادبی و زیبا شناختی است. بازگشت به این بنیادها نه تنها بازگشتی ارتجاعی نیست، بلکه می‌توان یقین کرد که کمال هنر چیزی جز پیوند با این بنیادها نیست. انسان در زندگانی خود به دلیل تجربه گرایی‌های پایان‌ناپذیر و کنجکاویهای هوشمندانه‌اش گاه و بی‌گاه از آن سرشت نخستین دور افتاده‌است، امّا همواره انگیزه‌ای درونی او را به بربریّت نخستین باز کشانده است(احمدی، ۱۳۷۸: ۵۱) و باعث شده تا علی‌رغم همهٔ تحوّلاتی که در طول تاریخ هنری و ادبی به وجود آمده است، چون محوری ثابت، گردش چرخ تحوّلات ادبی را میسّر سازد.

بنابر آنچه گذشت، اگر امروز کسانی تجربه‌گرایی شاعران پست مدرن و هنجارشکنیهای آنان را منافی اصول شعر مدرن و بعضاً پیشامدرن می دانند، باکی نیست، چرا که گذشت زمان و نیز فهم دقیقتر مبانی اندیشهٔ پست مدرن می‌تواند شعر را نه به اصول شعر سنّتی یا مدرن بلکه به بنیادهای زیباشناختی فطری انسان نزدیک کند. مع الوصف باید اذعان کرد اگر افراط و تفریطهایی که در حقّ پست مدرنیسم هنری روا داشته شده، به کناری نهاده شود و ظرفیّتهای مثبتی که این فضای جدید به وجود آورده است، در نظر آید، نه تنها نباید برای آیندهٔ شعر فارسی نگران بود، بلکه باید از شعر پست مدرن و پیشنهادهای

آن استقبال نیز کرد، زیرا گذشته از همهٔ تفاوتهایی که میان سه دیدگاه معرفت شناختی سنّت، مدرنیسم و پست مدرنیسم وجود دارد، به دلایلی چند پست مدرنیسم قرابت بیشتری با سنّتها و بنیادهای اصیل فرهنگی دارد و با آن ارتباط برقرار می‌کند و به همین خاطر این قرابت می تواند به مثابه بازگشتی دوری به حساب آید، هرچند هیچ گاه تکرار گذشته ممکن نیست و اگر به تسامح سخن از بازگشت دوره‌ای به میان می آید، وجوه تشابه در نظر گرفته می شود. دلایلی که ادّعای فوق را اثبات می‌کند عبارتند از:

۱. پست مدرنیسم، مشوّق امکان همنشینی گفتمانهای مختلف است و از التقاط و ترکیب سخن می‌گوید (نوذری،۱۳۸۰: ۲۵۴) و بی آنکه بخواهد بر تمایزات میان سنّتی و مدرن تأکید کند، به همزیستی مسالمت آمیز و تساهل وتسامح هرچه بیشتر اعتقاد دارد.

۲. تداوم گذشته یا به رسمیّت شناختن گذشته، نیرومندترین عنصر در ادبیّات پست مدرنیستی است، زیرا پست مدرنها معتقدند: گذشته را واقعاً نمی توان از بین برد (یزدانجو،۱۳۸۱: ۱۱۹). لذا به عکس مدرنیته که هر چیز کهنه را به صرف کهنگی دور می‌ریزد، برای سنّت و خرده فرهنگهای به حاشیه رانده شده نیز جایی باز می کند.

۳. پست مدرنیسم با ارجاع به برداشتهای وجدانی، عقلگرایی محض مدرنیته را در مبارزه‌ای منفی و با مجنون نمایی و گرایشهای اسکیزوفرنیک به چالش می کشد و به افسون‌باوری و افسانه‌سازی در جهان اساطیری و سنّتی نزدیک می شود.

۴. گرایش به هنر عامه پسند و به کار بردن زبان عامیانه که از مهمترین ویژگیهای هنر و ادبیّات پست مدرن است، گذشته از آنکه می تواند پاسخی به نخبه گراییهای سنّت و مدرنیسم به حساب آید، حاکی از بازگشت به اصل سادگی نیز هست.

۵. دیدگاه کل گرایانهٔ پست مدرنیسم (holism) اگرچه در تعارض با نگرش مبناباوری است که از زمان ارسطو تا روزگار ما را در بر می گیرد، در آن نوعی بازگشت به جهان اساطیری و فضای وحدت اندیش سنّتی دیده می شود. در عصر اساطیری و روزگار ماقبل علم گرایی، در جهان‌بینی انسان نوعی هماهنگی و وحدت وجود داشت؛ وحدت چیزهایی که در ظاهر بسیار متفاوت بودند (کاسیرر،۱۳۶۷: ۱۷)، امّا انسان آن روزگار، آنها را یکپارچه و در طول هم می دید. درست در نقطهٔ مقابل بینش علمی که «تجزیه طلبی» علمی و باور به وجود تقابلهای دوگانه در همهٔ امور جای وحدت را می گیرد و هر پدیده-ای جزئی از یک گروه به حساب می آید.

۶. معنا محوری اندیشهٔ پیشامدرن مبتنی بر این اصل است که حقیقتی در جهان وجود دارد که کار انسان کشف آن حقیقت است. در جهان مدرن، به ویژه در کار کسانی که به ساختارگرایی تعلّق خاطری

دارند، معنی امری ابداعی و اختراعی است (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۷۲) در اندیشهٔ پست مدرن که متن به مثابه گسترهٔ عمل بازیهای زبانی تلقّی می شود، باز سخن از کشف است؛ کشف یا تأویلی که از سوی مؤلّف و مخاطبان گوناگون به وقوع می‌پیوندد. بنابراین پست مدرنیسم در این که به نظریّهٔ کشف معتقد است به بنیادهای سنّتی تمایل دارد، اگر چه به دلیل ناباوری به یک معنای قطعی با آن مختلف می شود.

نتیجه گیری

بنابر آنچه در این مجال مختصر گفته شد، نتایج زیر به دست می‌آید:

- معلوم می شود که تقسیم بندی ادوار شعری بر اساس تفاوت نگرش و دیدگاه فلسفی بیش از سایر دوره بندیها می تواند تمایزات اساسی را منعکس سازد.
- هر تحوّل ادبی بیش از آنکه بر مبنای دوره، تاریخ و مدگرایی و... توجیه و تفسیر شود، حاکی از بازگشت فوّاره‌ای و وجود تمایل به احیای اصلی از اصول بنیادین فطرت است.
- سیر تحوّلات ادبی، روندی یکنواخت ندارد و تنها به لحاظ کُندی یا شتاب مختلف است. از این رو اگرچه به لحاظ کمّی و کیفی نمی توان شعرهای به وجود آمده در سه دورهٔ مورد بحث را با هم مقایسه کرد، دست کم می توان مطمئن بود که هر سه به جهت ویژگیهای تعیّن بخش، کاملاً در شرایط یکسانی هستند.
- شعر پست مدرن فارسی با همهٔ نقصها، افراط کاریها و معایبی که برای آن بر شمرده‌اند، بخشی از واقعیّت شعر ماست که حتّی با اتّهام بی‌اصالتی هم نمی‌توان آن را نفی کرد. لذا نقد منصفانه و شناخت نقاط قوّت و ضعف آن می‌تواند فتح بابی برای استفاده از پیشنهادهای شعر پست مدرن باشد، زیرا با کنار گذاشتن افراط و تفریطها و رسیدن به جنبهٔ اعتدالی این شعر می‌توان بر گنجینهٔ شعر فارسی افزود.
- فرم و محتوا به عنوان دو موضوع اصلی در تاریخ تحوّلات ادبی، تفکیک ناپذیرند و قول به جدایی یا ترجیح هر کدام بر دیگری به جامعیّت تحقیقات ادبی لطمه می‌زند.

کتابنامه

ابراهیمی دینانی، غلامحسین؛ *قواعد کلّی فلسفی در فلسفهٔ اسلامی*؛ تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰.

ابن خلدون، عبدالرّحمن؛ *مقدّمهٔ ابن خلدون*؛ ترجمهٔ محمّد پروین گنابادی،چ۷، تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۶۹.

احمدی، بابک؛ *حقیقت و زیبایی*؛ چ ۳، تهران:نشر مرکز، ۱۳۷۴.

ـــــــــــ ؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چ ۴، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.

ـــــــــــ ؛ *مدرنیته و اندیشه‌های انتقادی*؛ چ ۵، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.

ـــــــــــ ؛ *معمّای مدرنیته*؛ چ ۳، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.

استیس. و . ت؛ *عرفان و فلسفه*؛ ترجمهٔ بهاءالدّین خرّمشاهی، چ ۴، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۵.

امین‌پور، قیصر؛ *سنّت و نو آوری در شعر معاصر*؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳..

باباچاهی، علی؛ *عقل عذابم می‌دهد*؛ چ۱، تهران: همراه، ۱۳۷۹.

ـــــــــــ ؛ *رفته بودم به صید نهنگ*؛ چ ۱، تهران: پاندا، ۱۳۸۳.

براهنی، رضا؛ *خطاب به پروانه‌ها، چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*؛ چ ۱، تهران: نشر مرکز.

پاشا، ابوالفضل؛ *راههای در راه*؛ مجموعه شعر، چ ۱، تهران: نشر نارنج، ۱۳۷۶.

ـــــــــــ ؛ *حرکت و شعر*؛ چ۱، تهران: نشر روزگار، ۱۳۷۹.

پالمر.ل.فرانک؛ *نگاهی تازه به معنی شناسی*؛ ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۶.

جهانبگلو، رامین؛ *موج چهارم*؛ چ۲، تهران: نشر نی،۱۳۸۲.

جورکش، شاپور؛ *بوطیقای شعر نو (نگاهی دیگر به نظریّه و شعر نیما)*؛ چ۱، تهران: ققنوس، ۱۳۸۳..

حقیقی، شاهرخ؛ *گذر از مدرنیته*؛ چ ۲، تهران: نشر آگه، ۱۳۸۱.

دهخدا، علی‌اکبر؛ *لغت‌نامه*؛ چ۲، تهران: مؤسّسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا، ۱۳۷۷.

رازی، شمس قیس؛ *المعجم فی معاییر اشعار العجم*؛ ترجمهٔ سیروس شمیسا، چ۱ ، تهران: فردوسی.

راسل، برتراند؛ *تاریخ فلسفهٔ غرب*؛ ترجمهٔ نجف دریا بندری، چ۶، تهران: کتاب پرواز، ۱۳۷۳.

ریخته‌گران، محمّد رضا؛ *پدیدارشناسی*، هنر، مدرنیته؛ تهران: نشر ساقی، ۱۳۸۲.

زرّین‌کوب، عبدالحسین؛ *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب*؛ چ ۱، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۱.

سروش، عبدالکریم محمّد مجتهد شبستری و ... ؛ *سنّت و سکولاریسم*؛ چ۲، تهران: صراط، ۱۳۸۲.

ـــــــــــ؛ *نهاد نا آرام جهان*؛ چ ۲، بی‌تا.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم؛ *دیوان سنایی*؛ چ۳، به سعی و اهتمام مدّرس رضوی، تهران: کتابخانهٔ سنایی، ۱۳۶۲.

شاملو، احمد؛ *آیدا، درخت و خنجر و خاطره*؛ تهران:انتشارات مروارید، ۱۳۵۶.
شفیعی کدکنی، محمّد رضا؛ *صور خیال در شعر فارسی*؛ چ ۳، تهران:آگاه، ۱۳۶۶.
ـــــــــــ ؛ *موسیقی شعر*؛ چ ۴، تهران: آگاه، ۱۳۷۳.
شوکینگ، لوین.ل؛ *جامعه شناسی ذوق ادبی*؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چ ۱، تهران:توس، ۱۳۷۳.
شمیسا، سیروس؛ *آینه و سه داستان دیگر*؛ شیراز: نوید، ۱۳۷۰.
صدرالمتألّهین محمّد بن ابراهیم؛ *شواهد الرّبوبیّه*؛ ترجمه و تفسیر جواد مصلح، تهران: سروش.
صفا، ذبیح الله؛ *مختصری در تاریخ تحوّل نظم و نثر پارسی*؛ چ ۱۳، تهران: ققنوس، ۱۳۶۸.
عبادیان، محمود؛ «مسایل شکل و محتوا»، *نیم سالانهٔ زیباشناخت*؛ شمارهٔ ۱۰، تهران.
عبدالرّضایی، علی؛ *این گربهٔ عزیز*؛ چ۱، تهران:نشر نارنج، ۱۳۷۷.
ـــــــــــ ؛ *پاریس در رنو*؛ چ۱، تهران: نشر نارنج، ۱۳۷۶.
فیشر، ارنست؛ *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*؛ ترجمهٔ فیروز شیروانلو، چ ۷، تهران: توس، ۱۳۵۸.
کاپلستون، فردریک؛ *تاریخ فلسفه*؛ ترجمهٔ داریوش آشوری، چ۱، تهران: علمی و فرهنگی - سروش، ۱۳۶۸.
کاسیرر، ارنست؛ *زبان و اسطوره*؛ ترجمهٔ محسن ثلاثی، چ۱، تهران: نشر نقره، ۱۳۶۷.
ـــــــــــ ؛ *فلسفهٔ روشنگری*؛ ترجمهٔ ید الله موقن، چ۱، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۰.
کهون، لارنس؛ *از مدرنیستم تا پست مدرنیسم*؛ ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چ ۱، تهران: نشر نی، ۱۳۸۱.
گرگانی، فخرالدّین اسعد؛ *ویس و رامین*؛ تصحیح محمّد جعفر محجوب، تهران: اندیشه، ۱۳۳۷.
لیوتار، فرانسوا؛ *وضعیّت پست مدرن*؛ ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چ ۳، تهران: گام‌نو، ۱۳۸۴.
نوذری، حسینعلی؛ *پست مدرنیته و پست مدرنیسم، (ترجمه و تدوین)*؛ چ ۲، تهران: نقش جهان، ۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛ *مدرنیته و مدرنیسم (ترجمه و تدوین)*؛ چ ۲، تهران: نقش جهان، ۱۳۸۰.
وارد، گلن؛ *پست مدرنیسم*؛ ترجمهٔ فخر رنجبری و ابوذر کریمی، چ۱، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۴.
ولک، رنه؛ *تاریخ نقد جدید*؛ ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، چ ۱، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۱.
ویتگنشتاین، لودویک؛ *درآمدی بر رسالهٔ ویتگنشتاین*،
هوف،گراهام گولدن؛ *گفتاری دربارهٔ نقد*؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۵.
یزدانجو، پیام؛ *ادبیّات پسامدرن*؛ [ترجمه و تدوین]، چ ۲، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

Baudrollard. Jean, simulations, New York, 1983.
Derrida. Jacques, writing and difference, university of chicago press, 1978.
http://Tukaz.blogspot.com/2005-07-01-tukaz-archive-htm.