



Polyphony in the Poetry of Ali Babachahi and Reza Barahani: A Comparative Study with Simile in Contemporary Visual Arts

Leila Amini ¹, Shahin Ojagh Alizadeh ^{*2}, Seyedeh Mandana Hashemi Esfahani ³

¹ PhD student, Department of Persian Language and Literature, Roudhan Branch, Islamic Azad University, Roudhan, Iran. st.1_amin@riau.ac.ir

^{*2} (Corresponding author) Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Roudhen Branch, Islamic Azad University, Roudhen, Iran. alizade@riau.ac.ir

³ Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Roodchen Branch, Islamic Azad University, Roodchen, Iran. hesfahani@riau.ac.ir

Article Info

Research Article

Issue 54

Volume 21

Page 153 to 172

Submission Date: 2023/05/03

Review Date: 2023/07/12

Acceptance Date: 2023/09/17

Publication Date: 2024/06/21

Keywords

Postmodernist literary theory,

Polyphony,

1990s Persian poetry,

Ali Babachahi,

Reza Barahani.

Cite this article

Amini, L., Ojagh Alizadeh, S. and Hashemi Esfahani, S. M. (2024). Polyphony in the Poetry of Ali Babachahi and Reza Barahani: A Comparative Study with Simile in Contemporary Visual Arts. *Islamic Art Studies*, 21(54), 153-172.

 doi.org/10.22034/IAS.2023.405463.2235

 [dx.doi.org/10.22034/IAS.2023.405463.2235](https://doi.org/10.22034/IAS.2023.405463.2235)

ABSTRACT

A significant portion of the elements and features of 1990s Persian poetry engage with postmodernist theories, among which *polyphony* stands out as one of the most prominent. This descriptive-analytical study defines and examines polyphony as a postmodernist characteristic, analyzing its manifestations in the works of two seminal poets of the 1990s -Ali Babachahi and Reza Barahani- while drawing parallels to the use of *simile* in contemporary visual arts. The findings reveal that polyphony in Babachahi and Barahani's poetry emerges through diverse techniques: at times through meter and musicality, at others through linguistic distinctions, shifts between formal and colloquial tones, or fragmented writing styles. The use of *majnun-nivisi* (madness-writing) and schizophrenic personas further structures this polyphony. By employing these devices, both poets create space for multiple voices within their work—some in dialogue with literary tradition, others amplifying marginalized perspectives. Beyond intertextual voices, the study identifies the presence of institutionalized personas, whose disruptive narratives fracture monologic authority, reject vertical hierarchies, and destabilize thematic unity. Similarly, contemporary visual arts demonstrate explicit applications of *simile*, though its function diverges in medium and affect. This comparative analysis bridges poetic and visual practices to explore how both fields negotiate multiplicity, fragmentation, and postmodern aesthetics.

Research Objectives:

1. To analyze the mechanisms of polyphony in Babachahi and Barahani's poetry.
2. To examine the role of simile in contemporary visual arts.

Research Questions:

1. Through what strategies is polyphony structured in Babachahi and Barahani's poetry?
2. What significance does simile hold in contemporary visual arts?

This article is taken from Leila Zamani's doctoral dissertation titled "Polyphony in the Poems of Ali Babachahi and Reza Barahani in Comparison with Simile in Contemporary Visual Arts," which was submitted under the guidance of Dr. Shahin Ojagh Alizadeh and the advice of Dr. Seyed Mandana Hashemi Esfahani in 1401 at the "Azad University", "Rodhan" Branch.

Introduction

From the late 1980s, a new trend emerged in Persian poetry known as *1990s Poetry*. Moving beyond traditional Persian poetry and the aesthetic foundations of Nima Youshij's modernist poetry and New Wave poetry, this movement introduced different modes of writing and perspective, many of its elements rooted in postmodernist theories. One of its key features is *polyphony*, a widely used technique in 1990s poetry.

Polyphony is a term in contemporary literary criticism originating from Mikhail Bakhtin's theory of dialogism. Bakhtin, focusing on Dostoevsky's novels, highlighted their conversational nature as an artistic and aesthetic feature. Postmodern thinkers expanded Bakhtin's dialogic theory, extending it to political and social spheres under the broader concept of polyphony. In literary criticism, polyphony—as discussed by Bakhtin and postmodern theorists like Barthes, Lyotard, and Foucault—refers to the multiplicity of voices and the inclusion of diverse perspectives within a literary or artistic work.

Postmodern polyphony is also linked to other features such as rejecting omniscient narration, denying linear chronology, opposing elitism, and amplifying marginalized voices. Poets associated with 1990s poetry, particularly pioneers like Ali Babachahi and Reza Barahani, incorporated postmodernist elements, with a special emphasis on polyphony. Their efforts to create polyphonic poetry resulted in works where multiple characters or narrators coexist, or where various themes converge in a single text.

This research defines postmodernism as both an intellectual and literary movement, analyzing the foundations and manifestations of polyphony within it. Focusing on the poetry of Babachahi and Barahani, it examines how polyphony is constructed and its implications. The study seeks to answer: How is postmodern polyphony realized in their poetry, and what are its effects?

A review of existing research shows no prior dedicated study on this topic. Therefore, this descriptive-analytical study, relying on library sources, investigates polyphony in their poetry while comparing it to *simile* in contemporary visual arts.

Conclusion

The poetry of the 1990s is characterized by elements and features largely derived from postmodernist theories. One of these key features is polyphony, which refers to the multiplicity of voices and the possibility of diverse voices coexisting within a literary text. Ali Babachahi and Reza Barahani, as two prominent figures and pioneers of this poetic movement, have employed various manifestations of polyphony in their works.

One technique they utilize is the explicit presence of multiple characters or narrators within a single poem, each speaking from their own linguistic and perspectival standpoint, with the poet emphasizing these distinctions to give each voice its unique identity. In some poems by Barahani and Babachahi, the blending of past, present, and future tenses brings different voices into the poetic space. These poems, built on the rejection of linear chronology and narrative, identify voices through temporal markers. Additionally, in certain poems, elements such as metrical variation (combining different classical meters with free verse) and differences in tone and expression create the foundation for polyphonic poetry. At times, the polyphony in Babachahi and Barahani's poetry takes a historical approach, where the poet uses linguistic and semantic features to enable the presence of non-contemporaneous voices. A clear example of this approach can be found in Babachahi's scattered-style poems (*afshāneshi*), where overt and covert references to classical literary texts appear alongside contemporary language and expression, creating a dialogue with literary tradition. Another manifestation of polyphony, more prevalent in Babachahi's poetry, is the presence of a schizophrenic narrator or character with a fragmented mind who cannot impose order on their writing. In such poems, it appears as if multiple people are speaking, or one person speaks in various, sometimes contradictory, psychological states. In contemporary visual arts such as painting and graphic design, the use of simile through symbolic representation is similarly abundant.

References

- Ahmadi, Babak. (1994). *Modernity and Critical Thought*. 1st ed., Tehran: Markaz [In Persian].
- Ahmadi, Babak. (1995). *Truth and Beauty (Lessons in Philosophy of Art)*. 1st ed., Tehran: Markaz [In Persian].
- Ahmadi, Babak. (1996). *Structure and Interpretation of Text*. Vol. 2, 3rd ed., Tehran: Markaz [In Persian].
- Babachahi, Ali. (2000). *Reason Tortures Me*. 1st ed., Tehran: Hamrah [In Persian].
- Babachahi, Ali. (2002). *My Face Looks Very Suspicious*. 1st ed., Shiraz: Navid-e Shiraz [In Persian].
- Babachahi, Ali. (2004). *I Had Gone Whale Hunting*. 1st ed., Mashhad: Panda [In Persian].
- Babachahi, Ali. (2009). *Only Mermaids Don't Bite*. 1st ed., Shiraz: Navid-e Shiraz [In Persian].

- Babachahi, Ali. (2016). *People Have No Names at Sunset*. Tehran: Negah [In Persian].
- Barthes, Roland. (1999). *From Work to Text*. Translated by Safiyeh Rouhi, in *The Wandering of Signs (Samples of Postmodern Criticism)*, edited by M. Haghghat, 2nd ed., Tehran: Markaz [In Persian].
- Barthes, Roland. (2002). *From Work to Text*. Translated by Payam Yazdanjou, in *Toward Postmodernism (Collection of Articles)*, edited by Payam Yazdanjou, Tehran: Markaz [In Persian].
- Baudrillard, Jean. (2002). *Simulacra and Science Fiction*. Translated by Payam Yazdanjou, in *Toward Postmodernism (Collection of Articles)*, edited by Payam Yazdanjou, 1st ed., Tehran: Markaz [In Persian].
- Barahani, Reza. (1995). *Addressing Butterflies and Why I Am No Longer a Nimaic Poet*. 1st ed., Tehran: Markaz [In Persian].
- Holub, Robert. (1996). *Jürgen Habermas: Critique in the Public Sphere*. Translated by Hassan Bashirieh, Tehran: Ney [In Persian].
- Hughes, H. Stuart. (1997). *The Migration of Social Thought*. Translated by Ezzatollah Fooladvand, Tehran: Tarh-e No [In Persian].
- Kristeva, Julia. (2002). *Word, Dialogue and Novel*. Translated by Payam Yazdanjou, in *Toward Postmodernism (Collection of Articles)*, 1st ed., Tehran: Markaz [In Persian].
- Khavajat, Behzad. (2002). *Conflict in the Shirt (Rereading 1990s Poetry)*. 1st ed., Ahvaz: Rasesh [In Persian].
- Liotard, Jean-François. (2001). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Hosseinali Nouzari, 1st ed., Tehran: Gam-e No [In Persian].
- Liotard, Jean-François. (2002). *World History and Cultural Differences*. Translated by Payam Yazdanjou, in *Toward Postmodernism (Collection of Articles)*, edited by Payam Yazdanjou, 1st ed., Tehran: Markaz, pp. 213-232 [In Persian].
- Lotfi, Mohammad. (2013). *Seventy Yellow Flowers (Ali Babachahi in Another Situation)*. 1st ed., Tehran: Sarzamin-e Ahoorayi [In Persian].
- Mirzaei, Mehrdad. (2013). "Aesthetic Discontinuities in 1990s Poetry". *Cultural Tourists Journal*, Year 4, No. 9, October 2013, pp. 11-15 [In Persian].
- Pouyandeh, Mohammad Jafar. (2001). *Sociology of Literature (Collection of Articles)*. Tehran: Cheshmeh [In Persian].

Selden, Raman & Widdowson, Peter. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Translated by Abbas Mokhber, 5th ed., Tehran: Tarh-e No [In Persian].

Harland, Richard. (2001). *Superstructuralism (The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism)*. Translated by Farzan Sajjadi, Tehran: Islamic Culture and Art Research Center [In Persian].



چندصدایی در اشعار علی باباچاهی و رضا براهنی در تطبیق با تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر**

لیلا امینی^۱، شهین اوجاق علیزاده^۲، سیده ماندانا هاشمی اصفهانی^۳

^۱ دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. st._amini@riau.ac.ir

^۲ (نویسنده مسئول) استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران، alizade@riau.ac.ir

^۳ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. Hesfahani@riau.ac.ir

چکیده

بخش عمده‌ای از مؤلفه‌ها و شاخصه‌های شعر دهه هفتاد معطوف به نظریه‌های پست‌مدرنیستی است که از پرکاربردترین آن‌ها می‌توان به چندصدایی اشاره کرد. در این پژوهش توصیفی-تحلیلی، ضمن تعریف و تبیین چندصدایی به‌مثابه یک شاخصه پست‌مدرنیستی، جلوه‌های چندصدایی در شعر دو تن از شاعران برجسته دهه هفتاد، یعنی علی باباچاهی و رضا براهنی واکاوی و تحلیل شده است. همچنین به تطبیق این مقوله با تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر پرداخته شده است. بنابر نتایج پژوهش، چندصدایی به شیوه‌های مختلفی در شعر براهنی و باباچاهی بروز می‌یابد؛ گاه با استفاده از وزن و موسیقی شعر، زمینه چندصدایی فراهم می‌شود. تمایزات زبانی، تفاوت لحن و بیان رسمی یا محاوره‌ای از دیگر شگردهایی است که چندصدایی را سامان می‌دهد. بخش دیگری از اشعار چندصدایی در ساحت نگارش افشانشی صورت می‌بندد. مجنون‌نویسی و حضور شخصیت شیذوفرنیک بستر دیگری برای شعر چندصدایی است. باباچاهی و براهنی با به‌کارگیری این تمهیدات، زمینه را برای حضور و بروز صداهاى مختلف در شعر خویش فراهم می‌کنند. بخشی از این رویکرد، مصداق مکالمه با سنت ادبی است و بخشی دیگر، توجه به شخصیت‌ها و معناهاى نادیده گرفته شده را در نظر دارد. در بستر این رویکرد، علاوه بر آوای متنی که غالباً در رابطه بینامتنی صورت می‌بندد، صدای شخصیت تیمارستانی نیز به گوش می‌رسد. چندصدایی در شعر باباچاهی و براهنی همچنان که به تعدد آوایی و تکثر نگرش و نگارش و گریز از استبداد تک‌گویی منجر می‌شود، به‌واسطه ماهیت اختلالی‌اش، گسست‌روایی، نفی محور عمودی و وحدت موضوعی را به‌دنبال دارد. از سوی دیگر، در هنرهای تجسمی معاصر نیز نمودهای واضحی از کاربرست تشبیه به چشم می‌خورد.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی و تحلیل شیوه‌های اجرای چندصدایی در شعر باباچاهی و براهنی.
۲. بررسی تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر.

سؤالات پژوهش:

۱. چندصدایی در شعر باباچاهی و براهنی با چه سازوکارهایی سامان می‌یابد؟
۲. تشبیه چه جایگاهی در هنرهای تجسمی معاصر دارد؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری "لیلا زمانی" با عنوان "چندصدایی در اشعار علی باباچاهی و رضا براهنی در تطبیق با تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر" است که به راهنمایی دکتر "شهین اوجاق‌علیزاده" و مشاوره دکتر "سیدماندانا هاشمی اصفهانی" در سال ۱۴۰۱ در دانشگاه "دانشگاه آزاد" واحد "رودهن" ارائه شده است.

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۵۴

دوره ۲۱

صفحه ۱۵۳ الی ۱۷۲

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۳

تاریخ داوری: ۱۴۰۲/۰۴/۲۱

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلمات کلیدی

مکتب ادبی پست‌مدرنیسم،

چندصدایی،

شعر دهه هفتاد،

علی باباچاهی،

رضا براهنی.

ارجاع به این مقاله

امینی، لیلا، اوجاق‌علیزاده، شهین، &

هاشمی اصفهانی، سیده ماندانا. (۱۴۰۳).

چند صدایی در اشعار علی باباچاهی و رضا

براهنی در تطبیق با تشبیه در هنرهای

تجسمی معاصر. مطالعات هنر اسلامی،

۱۷۲-۱۵۳، (۵۴) ۲۱.



dorl.net/dor/20.1001.1



dx.doi.org/10.22034/IAS

۲۰۲۳.۴۰۵۴۶۳.۲۲۳۵



مقدمه

از اواخر دهه شصت جریان تازه‌ای در شعر فارسی ظهور و بروز می‌یابد که با عنوان شعر دهه هفتاد شناخته می‌شود. شعر دهه هفتاد با عبور از سنت شعر فارسی و مبانی زیبایی‌شناسی شعر نیمایی و سپید، نوع دیگری از نگارش و نگرش را عرضه می‌دارد و بسیاری از مؤلفه‌های آن، در نظریه‌های پست‌مدرنیستی ریشه دارد. یکی از این شاخصه‌ها، چندصدایی است که به‌عنوان یک شگرد پرکاربرد در شعر دهه هفتاد شناخته می‌شود. چندصدایی اصطلاحی در نقد ادبی معاصر است که ریشه در نظریه منطقی مکالمه میخائیل باختین دارد. باختین با التفات به رمان‌های داستایوسکی، مکالمه محوری این آثار را به‌عنوان یک وجه هنری و زیبایی‌شناختی مورد توجه قرار داد.

اندیشمندان و نظریه‌پردازان پست‌مدرن، به بسط و گسترش نظریه منطقی مکالمه پرداختند و زیرعنوان چندصدایی، این رویکرد را به حوزه‌های سیاسی و اجتماعی نیز تسری دادند. چندصدایی در حوزه نقد ادبی نیز غالباً به دیدگاه‌های باختین و نظریه‌پردازان پست‌مدرن، مانند بارت و لیوتار و فوکو معطوف است که به تعدد آوا و امکان حضور صداها، مختلف در متن ادبی و اثر هنری نظر دارد. چندصدایی مورد نظر پست‌مدرنیست‌ها، با مؤلفه‌های دیگری چون نفی تسلط راوی دانای کل بر متن، نفی توالی زمان خطی در متن، نفی نخبه‌گرایی، توجه به آواهای حاشیه‌ای و مرکزگریزی نیز پیوند می‌یابد. شاعرانی که زیرمجموعه شعر دهه هفتاد قرار می‌گیرند، به‌ویژه باباچاهی و براهنی که پایه‌گذاران این جریان شعری به شمار می‌روند، ضمن به‌کارگیری برخی از شاخصه‌های پست‌مدرنیستی در اشعار خود، توجه ویژه‌ای به چندصدایی نشان دادند. تلاش آن‌ها برای خلق شعر چندصدایی، منجر به سرایش شعرهایی شده است که در غالب آن‌ها، چند شخصیت یا راوی هم‌زمان حضور دارند و یا موضوعات و مضامین مختلفی در یک متن کنار هم قرار می‌گیرند.

در این پژوهش، ضمن تعریف و تبیین پست‌مدرنیسم به‌عنوان یک نحله فکری و یک مکتب ادبی، مبانی و جلوه‌های چندصدایی در پست‌مدرنیسم واکاوی و تحلیل می‌شود. در بخش تحلیلی نیز با اتکا به اشعار علی باباچاهی و رضا براهنی، شیوه اجرای چندصدایی و بازتاب و پیامدهای آن در اشعار این دو شاعر مورد بررسی قرار گیرد. در مجموع تلاش می‌شود تا به این پرسش اساسی پاسخ داده شود که چندصدایی مورد نظر پست‌مدرنیست‌ها در شعر علی باباچاهی و رضا براهنی چگونه اجرا شده و چه نتایج و پیامدهایی به دنبال دارد؟

بررسی پیشینه پژوهش حاکی از این است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشته تحریر در نیامده است. لذا نگارنده در پژوهش حاضر که به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای انجام شده است به دنبال بررسی مسئله چندصدایی در اشعار باباچاهی و رضا براهنی و تطبیق آن با مقوله تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر است.

۱. پسامدرنیسم و مؤلفه‌های محوری آن

پسامدرنیسم از آن دست اصطلاحاتی است که ارائه تعریفی جامع و کامل از آن دشوار است. عمده تعاریفی که از پسامدرنیسم ارائه شده، غالباً به گسست و پیوست و نسبت آن با مدرنیسم اختصاص دارد. از این منظر، پسامدرنیسم و پسامدرنیته؛ به مثابه: ۱- مقطع تاریخی؛ ۲- تجربه‌ای اجتماعی؛ ۳- دارای هویتی فلسفی، وضعیتی است که از دل مدرنیسم و مدرنیته و مؤلفه‌های آن سر برمی‌آورد. برخی صاحب‌نظران پسامدرنیسم را به‌عنوان یک دوره تاریخی مستقل ارزیابی نمی‌کنند. «کاربرد پسامدرن صرفاً معنایی تاریخی ندارد و مقصود نمایش پیدایش جریان «پس از» مدرنیسم نیست، بلکه دقیق شدن، مشروط شدن، کامل شدن و شاید بتوان گفت قطعی شدن مدرنیسم است، به گفته لیوتار؛ پسامدرنیسم درک مدرنیسم است به اضافه بحران‌هایش» (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۲ / ۴۷۵).

در سال‌های میانی قرن بیستم میلادی، برخی اندیشمندان و نظریه‌پردازان علوم انسانی غرب، تأملات تازه‌ای را مطرح کردند که نقد مدرنیته و مدرنیسم در کانون آن قرار داشت. در این تأملات فلسفی و هنری که رنگ و بویی اجتماعی به خود گرفت، اهمیت و کارکرد مهم‌ترین شاخصه‌های دوره مدرن؛ یعنی خرد، علم، پیشرفت، حکومت، قانون و متعلقات این مفاهیم مورد تردید قرار گرفت. مدافعان مدرنیسم و مخالفان ایده‌های نوین، این متفکران را پست‌مدرن نامیدند که نوعی تمسخر و تحقیر به‌شمار می‌رفت؛ چراکه در دیدگاه مسلط و نگاه غالب بر جامعه، مدرن به‌مثابه دوره‌ای آرمانی تلقی می‌شد و اصطلاح پسامدرن، به‌نوعی عبور از ناممکن را در درون خود تعبیه داشت. به‌رغم مخالفت‌های آغازین، دیدگاه‌های نوین به تدریج در لایه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی رسوخ یافت و پسامدرنیسم به‌عنوان یک شیوه برخورد و ارزیابی بازنگرانه، با اتکا بر نسبت فرهنگی و چندگانگی رواج یافت.

در پیوند با مدرنیته و مدرنیسم می‌توان گفت که: «مدرنیسم پدیده‌ای است که به تاریخ صد و پنجاه سال اخیر فرهنگ غرب مربوط می‌شود. با این حال، بسیاری از متفکران، غالب دگرگونی‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را از رنسانس به این سو با اصطلاح مدرنیته مشخص می‌کنند» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۴). پاره‌ای از شاخصه‌های مدرنیته عبارت‌اند از: «خردباوری و تلاشی برای بخردانه کردن هر چیز، شکستن و ویرانگری عادت‌های اجتماعی و باورهای سنتی، همراه با پشت سر نهادن ارزش‌ها، حس‌ها، باورها و در یک کلام شیوه‌های مادی و فکری زندگی کهن» (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۱). مخالفت و تقابل با همین شاخصه‌های اصلی مدرنیته است که حلقه اتصال پسامدرن‌ها را به‌رغم تنوع و چندگانگی، فراهم می‌آورد.

پسامدرنیسم توصیف نوعی حالت یا موقعیت فقدان هرگونه قطعیت و نوعی شک‌گرایی خودآگاه و طنزآمیز نسبت به قطعیت‌های زندگی فردی، فکری و سیاسی است؛ لذا در قالب اثرگذارترین روایت‌های دوگانه‌اش، چنین احساس می‌شود که روایت‌های کلان درباره پیشرفت و آزادی انسان که ریشه در اندیشه روشنگری دارند، اعتبار خود را از دست داده‌اند. پسامدرنیسم به‌مثابه یک اصطلاح، هم توضیحی و هم ارزیابی‌کننده است و این کاربردهای متفاوت نیز همواره برای پدیده‌های یکسان نیست؛ لذا سه اصطلاح پسامدرن، پسامدرنیست و پسامدرنیسم، جملگی برای

دوره‌بندی تحولات اجتماعی و اقتصادی نظام سرمایه‌داری، توصیف تحول هنرها و تحول درونی آن‌ها، و نیز اشاره به نگرش یا موضع مشخص نسبت به این تحولات به کار گرفته می‌شوند (ر.ک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۲۲).

ژان بودیاری و فردریک جیمسون بر این باورند که میان دو دوره مدرن و پسامدرن، گسستی قطعی وجود دارد و ما به گاه سخن گفتن از این دو، از دو دوره و دو مفهوم متمایز سخن می‌گوییم. در مقابل این دیدگاه، ژان فرانسوا لیوتار معتقد است که پسامدرن، نه یک دوره و مفهومی قابل دوره‌بندی، بلکه یک شیوه است. از منظر لیوتار، پسامدرن بخشی از دوره مدرن است و آن چیزی است که در چارچوب مدرن، امر ارائه ناشدنی را در قالب خود مطرح می‌سازد (ر.ک: لیوتار، ۱۳۸۰: ۲۹-۳۰). آنچه از فحوای کلام لیوتار و بودیاری و اندیشمندان هم‌فکر با آنان برمی‌آید این است که مبانی پست‌مدرنیسم، معطوف به شاخصه‌های مدرنیسم و رهیافت‌هایی است که از نقد آن به دست می‌آید؛ لذا نظریه پردازان، پسامدرن و مؤلفه‌های محوری آن را به دوره مدرن و بحران‌های آن پیوند می‌زنند.

ایهاب حسن فهرستی از مؤلفه‌های پسامدرنیستی را ارائه می‌کند که ناظر بر تقابل‌های دوگانه پسامدرنیسم با مدرنیسم است: «ضد نخبه‌گرایی، ضد اقتدارگرایی، پراکندگی خود، مشارکت جمعی، اختیاری و آشوب‌گرا شدن هنر، پذیرش و درعین حال رادیکال شدن طنز، خود تحلیل برندگی نمایش و بی‌نظمی معنا» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۲۳). در پیوند با همین تقابل‌های دوگانه است که پست‌مدرنیست‌ها به تولید ساختارهای باز، ناپیوسته، فی‌البداهه، غیرقطعی یا تصادفی می‌پردازند. آن‌ها همچنین نظرات زیبایی‌شناسی سنتی را در باب مفاهیمی نظیر «زیبایی» و «بی‌همتایی» رد می‌کنند. ایهاب حسن با التفات به مؤلفه‌های مورد اشاره، تصریح می‌کند که اگر بتوان همه این مقولات را در یک فکر خلاصه کرد، این فکر «فقدان مرکز» است. عموماً عقیده بر این است که تجربه پسامدرن از نوعی احساس عمیق عدم قطعیت هستی‌شناختی نشئت گرفته است. یکه‌خوردن انسان در مقابل پیشامدهای غیرقابل تصور مانند آلودگی هوا، کشتارهای دسته‌جمعی و مرگ سوژه، به ازدست‌رفتن مرجع‌ها و منظرهای مقایسه‌ای که برای شخص آشنا بوده‌اند، منجر می‌شود؛ همه چیز به شدت مرکززدایی شده است (ر.ک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۲۴).

ژان بودیاری و ژان فرانسوا لیوتار دو تن از نظریه‌پردازان پسامدرنیسم به‌شمار می‌روند که با طرح نظریه‌هایشان، به تبیین و تعمیق پسامدرنیسم پرداخته‌اند. بودیاری با نظریه «ازدست‌رفتن واقعیت» و حاکمیت نشانه و لیوتار با نظریه «پایان روایت‌های کلان»، وجوه تازه‌ای به پسامدرنیسم افزوده‌اند. بودیاری استدلال می‌کند که دیگر یک‌دنیای خارجی واقعی وجود ندارد که بتوان نشانه‌ها را به آن ارجاع داد و نوعی فروپاشی درونی واقعیت و خیال اتفاق افتاده است. «واقعیتی در کار نیست، هیچ‌گونه خیال‌پردازی وجود ندارد، مگر نوعی فاصله» (بودیاری، ۱۳۸۱: ۲۰۲)؛ بنابراین آن چه را که ما واقعیت می‌پنداریم، مجموعه‌ای از «وانمودها» است که واسطه‌های ارتباطی و تصویر آفرین عصر پسامدرن، آن را تولید کردند و در یک پروسه برنامه‌ریزی‌شده به ما منتقل می‌شود. «لیوتار این حکم را طرح کرد که ما می‌پنداریم به حقیقت رسیده‌ایم، اما راستی که چیزی جز آرمانی اخلاقی پیشروی خود نداریم. آنچه حقیقت

می‌پنداریم در واقع اشتیاق ماست به یافتن حقیقت... برداشت مدرن از علم و حقیقت، آرمانی بیش نیست و به هیچ واقعیتی تکیه ندارد... نکته اصلی این نیست که برداشتی از جامعه مدرن چون مارکسیسم درست است یا نه بلکه مفاهیم درست و نادرست اساساً وجود ندارند» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲-۴۷۹). بودیاری در نوشته‌های خود مرتب عصر پسامدرن را با شاخصه‌هایی چون ناپدیدشدن معنا، سستی و رخوت و خستگی و پایان تاریخ و پایان ذهنیت، تصویر می‌کند. لیوتار که خود در سال‌های جوانی، دارای گرایش مارکسیستی بوده، در نظریه‌پردازی‌هایش، اندیشه‌های مارکسیستی را به‌مثابه یک کلان‌روایت در کانون انتقادات خود می‌نشانند و همچون دیگر پسامدرنیست‌ها، مرز سیاست، فلسفه و ادبیات در نوشتار او فرومی‌پاشد. نظریه «پایان روایت‌های کلان» لیوتار، بر این اصل استوار است که آنچه در مدرنیته، به‌مثابه ادراک تلقی می‌شود؛ در حقیقت، نوعی مهارت و تمهیدی است برای سیطره‌یابی؛ لیوتار با التفات به اشکال معرفت در دوره مدرن و پسامدرن، دستاوردهای آن را در دوره مدرن به چالش می‌کشد. لیوتار طرح روشنگری را زمینه‌ساز نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی معرفی می‌کند؛ از نظر او، عقل انتفاعی در دوره مدرن نه تنها سعادت انسان را تضمین نکرد؛ بلکه با تولید جنگ‌افزارهای مدرن و تخریب محیط‌زیست و گسترش همسان‌سازی‌های معطوف به نفی سنت، محصولاتی چون کارخانه‌های آدم‌سوزی هیتلر را پدید آورد (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۵: ۲-۴۷۸-۴۷۹).

اندیشمندان و نظریه‌پردازان بسیاری به عرصه رسیدند و با طرح نظریات خویش، به گسترش ساحت پسامدرن و مؤلفه‌های محوری آن پرداختند. علاوه بر این، مکتب‌های خردتری نیز شکل گرفتند که در مجموع می‌توان آن‌ها را در پیوند با پس‌اساختارگرایی و پسامدرنیسم قرارداد. به‌عبارت‌دیگر، دغدغه‌ها و مبانی اندیشگری و نحوه ورود آن‌ها به مباحث، شباهت بسیاری باهم دارد که آن‌ها در یک نقطه گرد می‌آورد و این همان وضعیت تعریف‌ناپذیری است که پسامدرن نامیده می‌شود. اندیشمندان مکتب فرانکفورت، به فرایند عقلانیت جامعه مدرن به دیده شک نگرستند و به نقد فرهنگ اثبات‌گرایی و جامعه نو پرداختند. از منظر آن‌ها، روشنگری به‌جای این‌که از همه ظرفیت‌ها و شیوه‌های خرد محور بهره ببرد، آن را در جهت کسب منافع و سود بیشتر به کار گرفت و به اصطلاح از خرد، استفاده ابزاری کرد. «خردابزاری اصطلاحی است که پس از ماکس وبر و به‌ویژه آدورنو و هورکهایمر، در کانون مطالعات اندیشمندان قرار گرفت. اندیشمندان مکتب فرانکفورت، زندگی مدیریت‌شده و عقلانی‌شدن اقتصاد را بزرگ‌ترین و ناگوارترین نشانه تباهی عصر روشنگری و تبدیل آن به دست‌کاری‌ها و تصرفات ناروا تلقی کردند» (هیوز، ۱۳۷۶: ۲۱۷).

فلاسفه و نظریه‌پردازان پسامدرن، ویژگی‌هایی برای آثار ادبی - هنری پسامدرن برشمرده‌اند که در پیوند با محورهای پسامدرنیسم قرار می‌گیرد. آن‌ها اثر پسامدرن را اثری می‌دانند که امور غیرقابل‌عرضه در دوره مدرن را عرضه می‌کنند. لیوتار در بحث از آثار ادبی - هنری پسامدرنیسم می‌نویسد: «پسامدرن جریانی در جست‌وجوی عرضه‌های جدید است، نه به‌منظور بهره‌بردن از آن‌ها، بلکه برای بیان و رساندن مفهوم قدرتمندتری از امر غیرقابل‌عرضه. هر هنرمند یا نویسنده پسامدرن در مقام یک فیلسوف است. متنی که می‌نویسد و اثری که خلق می‌کند، از نظر اصول، تحت هدایت قواعد از پیش تثبیت شده قرار ندارند و نمی‌توان در مورد آن‌ها مطابق با حکم ایجابی، با به‌کار بستن

مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت نمود. قواعد و مقولات مذکور همان چیزهایی هستند که خود اثر هنری در جست‌وجوی آن‌ها است؛ بنابراین هنرمند و نویسنده، برای تدوین قواعدی برای آنچه انجام خواهد یافت، کار می‌کنند» (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۹۸). از این منظر، سرپیچی از قواعد سبکی، زیباشناختی و نظام معنایی غالب، شاخصه‌ی اثر پسامدرن به‌شمار می‌رود. به‌عبارت‌دیگر، هیچ اصل مسلّمی وجود ندارد و هیچ‌یک از مناسبات و قواعد آثار ادبی، معتبر و قطعی به‌شمار نمی‌روند «و با کمی دقت ابهام گنج‌کننده، کنش بی‌پایان و گریز از نتیجه‌های قطعی در آن‌ها آشکار می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲-۴۵۷).

یکی از ویژگی‌های متن پسامدرن، التقاط و امتزاج آن است؛ یعنی «همان‌گونه که پس‌اساختارگرایان تمایزهای میان مراتب سنتی سخن - نقد، ادبیات، فلسفه و سیاست - را نفی می‌کنند و قلمروی بی‌شکل یا متنی کلی بر جای می‌گذارند، نویسندگان پسامدرن نیز با درآمیختن صورت‌ها و اختلاط قلمروهای مختلف، همه‌ی مرزهای قابل‌تصور سخن را درهم می‌شکنند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۲۴). از این‌رو، اثر یا متن پسامدرن، فاقد معنایی مرکزی است و این شاخصه در پیوند با مرکززدایی مألوف پسامدرن‌ها قرار می‌گیرد. در چنین متنی، یک معنای خاص اجتماعی، عاشقانه، سیاسی و... محور معنایی متن را نمی‌سازد، بلکه مجموعه‌ای از معناها، مختلف، درهم می‌آمیزند و متنی بدون هسته‌ی مرکزی را می‌سازند. از این منظر، «یک متن نه رشته‌ای از کلمات عرضه‌دارنده یک معنای واحد - پیام مؤلف - بلکه فضایی چندبعدی است که طیف متنوعی از نوشته‌ها، بی‌آنکه هیچ‌یک اصیل باشند، درهم‌آمیخته و باهم مصادف می‌شوند. متن، بافته‌ای از نقل و قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است» (بارت، ۱۳۸۱: ۹۲). این تکررگرایی مورد اشاره‌ی پسامدرنیست‌ها، در یکی از شاخصه‌های محوری اثر هنری- ادبی پسامدرن بازتاب می‌یابد که به‌عنوان چندصدایی شناخته می‌شود.

۲. تعریف و تبیین چندصدایی

چندصدایی^۱، یکی از شاخصه‌های محوری متن پست‌مدرن است که نخستین بار توسط میخائیل باختین مطرح شد. چندصدایی یعنی شنیده‌شدن تمام صداها از طرف تمام شخصیت‌های متن که براساس آن، راوی دانای کل اقتدارش را از دست می‌دهد. میخائیل باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵) نظریه‌پرداز روسی یکی از نخستین کسانی است که در این باره به نظریه‌پردازی می‌پردازد. او آثار داستایوفسکی را رمان چندصدایی می‌نامد و تصریح می‌کند که در رمان چندصدایی؛ هم‌زمان چندین صدا به گوش می‌رسد، صداهایی که گاه ممکن است در تضاد باهم باشند، اما با یکدیگر مکالمه می‌کنند و هیچ‌یک بر دیگری تقدم یا تسلط ندارد. از منظر باختین، چنین اثری زمانی پدید می‌آید که مؤلف، نقش سنتی خود را رها کرده و به همه‌ی آواها اجازه‌ی حضور می‌دهد. در این صورت، متن آمیزه‌ای از صداها، برابر است و هر آوا، از دید خود سخن می‌گوید بی‌آنکه تسلط نویسنده در آن مشهود باشد. باختین تصریح می‌کند که در پرتو اجرای

چندصدایی در متن، تعدد و تنوع فرهنگ‌ها بازتاب می‌یابد، صداهاى سرکوب‌شده و حاشیه‌نشین، فرصت سخن می‌یابند و درعین حال، فرصتی برای گفت‌وگو در متن ادبی فراهم می‌شود (ر.ک: کریستوا، ۱۳۸۱: ۴۷).

باختین برای تبیین نظریهٔ منطق مکالمه، شیوهٔ اجرای کارناوال‌ها را مثال می‌زند، چراکه در کارناوال، یک تصمیم‌گیرنده و هدایت‌کنندهٔ مرکزی و واحد وجود ندارد. از این منظر، «زمان برقراری کارناوال، زمان کوتاه هرج و مرج مجاز همگانی و واژگون شدن پایگان‌های نهادینه شده و به تمسخر گرفتن آموزه‌های رسمی است. باختین، اصل کارناوال را به بسیاری از شکل‌های فرهنگی و از آن میان، شکل‌های ادبی گسترش می‌دهد که در آن، صداهاى جانشین در برابر نظام ایدئولوژیک غالب، آزاد می‌شوند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۹۴). آنچه که باختین از اجرای کارناوالی مدنظر دارد این است که در چنین فضایی، اشکال مختلف فرهنگی و جوامع حاشیه‌نشین یا حتی ممنوع الکلام می‌توانند در این فرصت به سخن درآیند و این همه‌زمانی امکان‌پذیر می‌شود که قواعد و قوانین محدودکننده بلاثر می‌شود. به تعبیر باختین؛ «گفتمان کارناوالی از قوانین زبانی که دستور و معناشناسی تحدیدش کرده، تخطی می‌کند و درعین حال، اعتراضی اجتماعی و سیاسی به‌شمار می‌رود... از این منظر، کلام شاعرانه، کلام چندظرفیتی و چندوجهی، متکی به منطقی است که از منطق گفتمان رمزگانی فراتر رفته و تنها در حواشی فرهنگ رسمی به‌طور کامل موجودیت می‌یابد» (کریستوا، ۱۳۸۱: ۴۳).

اصطلاح دیگری که در مقابل چندصدایی به کار می‌رود، اثر گفت‌وگوگرایانه است که بر همان اصول منطق مکالمه باختین بنا شده است. «در اثر گفتگویی، به صداهاى مختلف فرصت سخن گفتن، و حق اعلام جهان‌بینی خود، حتی علیه نویسنده داده می‌شود. باختین این‌گونه آثار را بر آثار تک‌گویانه‌ای که در آن‌ها جهان‌بینی نویسنده، همواره درنهایت، عهده‌دار امور است، برتری می‌دهد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۹۸).

طرح منطق مکالمه باختین نقطهٔ شروعی برای یک تولد و رشد یک بستر هنری و ادبی تازه است. این نظریه، به‌ویژه در نزد نظریه‌پردازان پسامدرن، به‌شدت مورد استقبال قرار گرفت و آن‌ها سعی کردند تا با اتکا به مؤلفه‌های محوری پست‌مدرنیسم، اجرای چندصدایی در آثار هنری را پیش ببرند. نظریه‌پردازان پسامدرن با ارجاع به آثار ادبی و هنری دورهٔ مدرن، شیوهٔ تک‌گویی^۱ در این آثار را به چالش می‌کشند. آنچه که در شعر و رمان مدرن، تلاش‌هایی برای اجرای اثری چندصدایی جلوه می‌کند، در حقیقت، در حیطهٔ هم‌صدایی؛ یعنی بازنمایی همهٔ آواها با یک نحو و نگارش و نفی تفاوت‌های آواها قرار می‌گیرد. صداهاى حاضر در متن همچون مؤلف می‌اندیشند، مثل او می‌نویسند و مثل او حرف می‌زنند. در چنین زمینه‌ای، یا در عمل مکالمه‌ای در نمی‌گیرد و یا به تبعیت همهٔ آواها از مؤلف می‌انجامد. حتی در شعرهایی که ساخت و بافت نمایشی دارند و ظاهراً آواهای مختلفی در آن‌ها حاضرند که تمایزات روانی، جنسی، جغرافیایی و... بارزی با یکدیگر دارند، با چندآوای متمایز روبه‌رو نیستیم. «در متن چندصدایی، مؤلف در مقام سامان دهنده‌ای که خود در معرض بازی‌های زبانی قرار دارد، در موقعیتی نیست که بتواند اعتبار و منزلت آواها و راویان را

ارزیابی، و یا کمیت، کیفیت و نحوه حضور آن‌ها را تعیین کند. مؤلف، خود یکی از آواهای شعر است. لاجرم نمی‌تواند مغل حضور آوایی دیگر شود و یا مجبورشان کند تا به لحن و نگرش او تن در دهند» (میرزایی، ۱۳۹۲: ۲۳).

چندصدایی در اثر پسامدرن زمینه را برای شکل‌گیری و بازتاب چند مؤلفه دیگر هموار می‌کند. از آنجایی که راوی یا مؤلف، بر سازوکارهای اثر تسلط ندارد، با قطع و وصل‌های بی‌تمهید و ناگهانی روبه‌رو می‌شویم. این رویکرد سبب می‌شود که صداهای مختلف، از زاویه دید خود سخن بگویند که ممکن است با سخن دیگران مشابهتی نداشته باشد و حتی در تقابل با آن قرار گیرد. در چنین متنی، پرش‌های روایی و قطع و وصل‌های مداوم در متن، از شکل‌گیری محور عمودی منسجم جلوگیری می‌کند و گسست روایی یا روایت‌پریشی بروز می‌یابد. علاوه بر این، در برخی از شعرهای پسامدرن، شخصیت‌های روان‌نژندی به‌عنوان صداهای شعری حضور می‌یابند که دچار زبان‌پریشی‌اند و از منطق کلامی خاصی پیروی نمی‌کنند. حضور این شخصیت‌ها نیز گسست روایی اثر را تصریح می‌کند. همچنان‌که تک‌گویی می‌تواند از منظر سیاسی و اجتماعی، بازتاب‌دهنده مناسبات استبدادی و جامعه بسته باشد، چندصدایی نیز می‌تواند عرصه‌ای برای تمرین دموکراسی قلمداد شود؛ از این منظر، می‌توان از مشابهت‌ها متن تک‌گویانه و جهان‌مدرن سخن گفت که هر دو، بر اساس خردگرایی، مرکزگرایی (دولت متمرکز) به حاشیه راندن برخی آواها، همراه با همگون‌سازی رفتاری و رواج‌انگاره هویت مشترک، بینشی استوار بر تقابل‌های دوگانه و... بنا شده‌اند. باختین با التفات به درهم‌تنیدگی اثر چندآوا با مؤلفه‌هایی چون تمرکززدایی، حذف تقابل‌های دوگانه سیاه‌وسفید نگر، نفی آوای غالب و... پیدایش رمان چندصدایی را «نه فقط در توسعه نثر ادبی رمان - یعنی تمام انواعی که در مدار رمان تحول می‌یابند - بلکه به‌طور کلی در توسعه اندیشه ادبی بشر پیشرفتی بس عظیم به حساب می‌آورد و از اندیشه ادبی چندآوایی ویژه‌ای سخن می‌گوید که از چارچوب نوع رمان فراتر می‌رود» (پوینده، ۱۳۸۱: ۶۰۳). باختین ضمن تأکید بر کاستی‌های تک‌گویی می‌نویسد: «شیوه ادبی استوار بر تک‌گویی، نمی‌تواند به‌تمامی ژرفا و ویژگی‌های آگاهی انسان اندیشه‌گر و عرصه مکالمه در دل این آگاهی راه یابد» (پوینده، ۱۳۸۱: ۶۰۴).

۳. بررسی و تحلیل جلوه‌های چندصدایی در شعر علی باباچاهی و رضا برهانی

شعر چندصدایی، شعری است که از مشارکت آواهای مختلفی شکل می‌گیرد و «شاعر به تمام صداهای ذهنی خویش اجازه می‌دهد تا خود را ابراز کنند و بر هیچ کدام تعصبی ندارد» (خواجهات، ۱۳۸۱: ۵۱). چندصدایی با شگردهای مختلفی چون تلفیق ژانرهای مختلف در یک شعر، حضور چند لحن متفاوت، تمایزات زبانی، وزنی، آوایی و جنسیتی شکل می‌گیرد. در این گونه شعرها، ضمن این‌که زمینه برای حضور صداهای مختلف فراهم می‌شود، تفاوت‌های موضوعی نیز می‌تواند زمینه‌ساز گسست روایی باشد؛ لذا در برخورد با این شعرها به نظر می‌رسد که با قطعه‌های از هم‌گسسته‌ای مواجهیم که ظاهراً هر قطعه، با آواها و گزاره‌های دیگر شعر پیوندی ندارد. اگر از منظر روایی به شعر چندصدایی نگاه کنیم، شعر از چند روایت صورت می‌بندد؛ روایت‌هایی که لزوماً در امتداد هم قرار ندارند و نگارش مبتنی بر تصادف یا تداعی آوایی، آن‌ها را کنار هم می‌نشانند. در بدو امر به نظر می‌رسد با متن پریشانی سروکار داریم

که میان‌بندهای مختلف آن، پیوست و ارتباطی وجود ندارد و مخاطب مدام با پرش و برش روایی روبه‌رو می‌شود، بی‌آنکه زمینه این تغییرات در شعر وجود داشته باشد، اما دقت و تأمل بیشتر، مناسبات تعبیه‌شده در شعر چندصدایی را آشکار می‌کند. علی باباچاهی و رضا براهنی، اجراهای مختلفی از چندآوایی را در شعر خود بازتاب داده‌اند. گاه چند شخصیت در شعر حضور دارند که هر یک با لحن خاصی شناخته می‌شوند و تعدد آوایی در تنوع لحن و شیوه بیانی تجلی می‌یابد. چندصدایی در شعر «نگاه چرخان» سروده رضا براهنی بر چنین زمینه‌ای شکل می‌گیرد. روایتی عاشقانه که در خلال آن، زمینه برای حضور چند شخصیت فراهم می‌شود؛ شخصیت‌هایی با صدای مشخص و متمایز که با لحن محاوره‌ای و رسمی از یکدیگر شناخته می‌شوند. چنان‌که در شش سطر نخست شعر، دو راوی هر کدام به ترتیب یک سطر را به خود اختصاص می‌دهند. راوی شماره یک که در سطرهای فرد سخن می‌گوید، با نشانه جنسیتی که به شکل ظریفی تعبیه‌شده، معرفی می‌شود، چنان‌که از سطر سوم و گریه به بهانه پوست کندن پیاز درمی‌یابیم که اکنون یک زن سخن می‌گوید:

... در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد

افسوس! ساده نبودن تلخم کرده و گرنه می‌گفتم می‌خندیدید

وقتی که گریه‌ام می‌گیرد می‌روم آن پشت فوراً پیاز پوست می‌کنم که نفهمند

... اما در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد

این بزمجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقه اشکی دارد

گل را به دست تو می‌دادم می‌خندیدی

مادر بزرگم، اتفاقاً از تو خوشش می‌آید این مشکل تو نیست مشکل من، مادر من است

و می‌خندیدی

از چشم‌های تو می‌ترسد

چشم است، کفش نیست که دور بیندازم و بعد یک جفت چشم نو بخرم از بازار و بیوشم

نه او می‌گوید: «باید نگاه تازه بپوشد، بی‌شک» (براهنی، ۱۳۷۴: ۷۸-۷۹).

گاه چندآوایی با بهره‌گیری از تنوع وزنی صورت می‌بندد، در این‌گونه شعرها، تشخیص صداها، معطوف به تغییر آهنگ و وزن است. این رویکرد در شعر باباچاهی بیشتر به چشم می‌خورد، چراکه بیشتر اشعار او، در ساحت چند وزنی شکل گرفته‌اند. باباچاهی این رویکرد را «چند وزنی سامان نیافته» می‌نامد و باتوجه به نوع رویکرد شاعران نیمایی می‌نویسد: «شعر نیمایی در گرایش‌های مختلف خود به وزن یا بی‌وزنی، کارکردی اقتدارگرایانه دارد و وزن یا بی‌وزنی را همچون دو نهاد مقتدر ارزیابی می‌کند که یکی از این دو، قهراً به نفع دیگری باید کنار برود» (باباچاهی، ۱۳۷۹: ۱۲۱). باباچاهی در قبال این رویکرد جزمی، چندوزنی را پیشنهاد می‌کند، با این توضیح که چند وزنی، به معنی رعایت قاعده‌مند چند وزن عروضی در یک شعر نیست. چند وزنی سامان نیافته از ترکیب چند وزن و بی‌وزنی شکل می‌گیرد. باباچاهی بر آن است که باید از همه امکانات وزن (عروضی و غیرعروضی) و بی‌وزنی استفاده کرد. مثلاً

«استفاده از عبارتهای موزونی که تن به تقطیع عروضی (نیمایی و غیرنیمایی) نمی‌دهد؛ چراکه شعر پسانیمایی بر پایهٔ تداوم و انقطاع افعیل، به اوزان محاوره‌ای یا گفتاری موسیقیایی می‌رسد» (باباچاهی، ۱۳۷۹: ۱۲۴). در پرتو این رویکرد، استفاده از چندوزن و بی‌وزنی، زمینه را برای اجرای چندصدایی فراهم می‌آورد؛ صداهایی که به واسطهٔ تفاوت وزن، از دیگر آواها تمییز داده می‌شوند. چندوزنی با مؤلفه‌هایی چون چندمعنایی، تمرکززدایی و نفی هستهٔ مرکزی و مقتدر و... که عملکردی تکثرگرا دارند، پیوند دارد.

دوش دوش، دوش

دوش که تو زودتر از رازقیا سوسنیا آمده بودی ولی

رفتیا دوش دوش هیچ نپرسیدنیا کی مانده کی بجاست

موش مرده‌ای که خودش را به موش مردگی زده بود

به خواهرم عاشقانگیا گفته بود دوش دوش

دیوار گوش هم که نداشته باشد

خرگوش‌های رنده نشده زودتر از لاک‌پشت‌های کلیله و دمنه

به معشوقه‌های پخته - نپخته‌شان نمی‌رسند (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۰۱).

همچنین در شعر معروف «دف» سرودهٔ رضا براهنی، وزن به‌عنوان وجه تمایز آواهای شعر کارکرد می‌یابد. چند راوی در شعر حضور دارند که از تغییر لحن و وزن می‌توان به حضورشان پی برد، ضمن این‌که شاعر تلاش می‌کند با تکرار واژهٔ «دف»، صدای دف را نیز به‌عنوان یک آوای مستقل در شعر بنشانند. علاوه بر این، تکرار «دف»‌ها نوعی نشانهٔ فاصله میان‌بندها است و بعد از تکرار دف‌ها، راوی عوض می‌شود و ما با جابه‌جایی چندبارهٔ راوی مواجه می‌شویم:

دف را بزنی! بزنی! که دیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شب دف ماه‌ها

فریاد فاتحانه‌ی ارواح‌های‌های و هل‌هل در تندری‌ست که می‌آید

آری، بدف! تلالؤ فریاد در حوادث شیرین، دیدنی‌ست که می‌خواهد فرهاد....

سیاره‌های دف

در باغ‌های چلچله می‌کوبند

دفعدفعدفع

از این قلم

چون چشم تو

خون می چکد

دففدفف...

یک زن که در سواحل پولاد می دوید

فریاد زد: خدا، خدا، خدا تو چرا آسمان تهران را از یاد برده‌ای؟

دف صورت طلایی ماه تمام را از آسمان به زن ایثار کرد...

دففدفف

دففدفف

سیمرغ جان، بدف! دف البرز را بدف! دفینه‌ی ارواح سنگ را بیدار کن! البرز را بیدار کن!

دففدفف

دففدففدفف

ارواح سنگ گشته‌ی اجداد خواب را بیدار کن!

سیمرغ جان!

بیدار کن

دففدفف

دففدففدفف

دففدففدففدففدففدفف (براهنی، ۱۳۷۴: ۹-۱۰).

در برخی شعرهای چندصدایی باباچاهی و براهنی، تنها از تغییر زمینه معنایی سخن می‌توان به تغییر آوا پی برد. به‌عنوان نمونه می‌توان از شعر «تعجیل خروج» سروده علی باباچاهی سخن گفت. در این شعر ابتدا راوی درباره فضایل و ویژگی‌های فردی تازه درگذشته سخن می‌گوید، اما از سطر ششم، راوی و زمین سخن عوض می‌شود. این جابه‌جایی و قطع و وصل‌ها تا پایان شعر ادامه می‌یابد:

... اهل نمی‌دانم کجاها بود

و خیلی اصیل و سربه‌هوا هم

و مرا هم که تا آن سرِ خوابی که برایش دیده بودم

دوست داشت پشه‌کوره فرضاً رویِ روسری‌ام را

با سنگ صد منی بکشد
و بعد از این که به گلدسته مسجد
و نگاه اگر به شاخه گلی می‌کنم
از طرف تو بوی تیمارستان می‌دهد
علی! / من یه الف‌بچه بودم
که برادرانم صندوقچه‌ای ساختند
و مرا در آب انداختند
و تو از زور خنده

بعداً که غصه خوردی / اول تر از همه مُردی (باباچاهی، ۱۳۸۳: ۹۴).

یکی دیگر از زمینه‌های شکل‌گیری چندصدایی، نگارش افشانشی است. شعر افشانشی، شعری است که در آن پاره‌هایی از ادبیات فولکلوریک، شعر و نثر کلاسیک، ضرب‌المثل‌ها، باورهای عامیانه، کنایه‌ها و... به کار گرفته می‌شود. این نام‌گذاری معطوف به نظریه افشانش ژاک دریدا است. دریدا اصطلاحی دارد با عنوان^۱ که در زبان فارسی به بارآوری، بذرپاشی و افشانش ترجمه شده است. دریدا تصریح می‌کند که وقتی یک متن، شبیه بذر پاشیده شد، دیگر ارتباط کسی که بذر را پاشیده (مؤلف) با بذر قطع می‌شود و نویسنده پس از نوشتن، اشرافی بر انتقال معنا ندارد. یعنی مؤلف متن را افشانش می‌کند، و پس از آن خواننده است که بر معنای متن اشراف دارد. این دیدگاه را رولان بارت نیز طرح کرده که با عنوان «مرگ مؤلف» شناخته می‌شود (ر.ک: بارت، ۱۳۷۸: ۱۸۲). شعر افشانشی متفاوت از تضمین و دیگر شگردهای نظیر آن است. گاه شاعر در یک شعر از ده‌ها جمله، سطر، عبارت و... عاریتی استفاده می‌کند و به‌نوعی این ارجاعات را در خلال شعر می‌نشانند. «به این معنی که در پاره روایت‌ها و گفتارهای مستقر در آگاهی جمعی دست‌برده، روایت تازه‌ای را پی می‌ریزد که هم‌زمان محل تداعی گفتار معروف و نوعی ضد روایت است. افسانه‌ها، شعرها، کنایه‌ها و تمثیل‌ها، با نگارشی تازه و در متنی نو بازنویسی می‌شوند که ضمن تعریض به مفهوم تثبیت‌شده در حافظه جمعی، افق‌های دیگری را پیشروی مخاطب می‌گشاید» (لوطیج، ۱۳۹۲: ۵۳).

شعر افشانشی تکیه بر ارجاعات بینامتنی دارد؛ ارجاعاتی که از متون مختلف اخذ شده و به لحاظ نحو و نگارش، زمان و سبک نوشتاری تفاوت‌های آشکاری دارند. در این شعرها با آوای مختلفی سروکار داریم؛ آوای برآمده از ادبیات عامیانه، شعر و نثر کلاسیک، تصنیف‌ها. گزاره‌ها توسط پاره‌های عاریتی دیگر قطع می‌شوند بی‌آنکه این قطع و وصل‌ها، با تمهید و زمینه‌چینی همراه باشد. شعر افشانشی ظاهراً با التفات به دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها که بازگشت

به گذشته و سنت‌ها را تجویز می‌کنند، شکل می‌گیرد، اما فارغ از بستر و زمینه اثر، نگارش افشانشی، شعر را به گزاره‌های منفردی بدل می‌کند، بی‌آنکه خط روایی مشخصی میان این گزاره‌ها وجود داشته باشد. در حقیقت، هر یک از آواها که از متون مختلف انتخاب شده، به یک‌صدا بدل می‌شوند. شاعر با این رویکرد، تلاش می‌کند تا نوعی مکالمه با سنت ادبی را در پیش گیرد و به صداهای نسل‌های پیشین نیز مجال بروز و حضور می‌دهد.

بخش عمده‌ای از اشعار علی باباچاهی در دههٔ اخیر بر اساس نگارش افشانشی شکل گرفته است. به‌عنوان نمونه در شعر «دوروبر شاهنامه» که در رابطهٔ بینامتنی با متون کهن شکل گرفته، با آوای راوی دانای کل آغاز می‌شود و ضمن آن، عناصری از روایت شاهنامه را نیز در زمینهٔ تازه‌ای می‌نشانند - گزاره‌هایی که به‌دست بیژن هلاک شدند، گرسیوز که در به بند کشیدن بیژن سهم دارد و رستم که سرانجام به نجات بیژن می‌آید - با گزاره‌هایی که ناهم‌زمانی‌شان به‌خوبی پیداست؛ نحو و لحن امروزی به همراه ارجاعاتی به شاهنامه و سبک عبید زاکانی:

عاشق نبوده وگرنه با قهقهه‌ای چاه را

بندآوردن جاده با سرهای بریدهٔ سیصد گراز کافی نیست

بوق نزن خون ریخته جاده لغزانا!

گرسیوزی از گرسیوز رستمی از رستم

آن‌هم به چه میزان! (باباچاهی، ۱۳۹۵: ۷).

قطع و وصل‌های شعر افشانشی غالباً بدون تمهید است و مخاطب از تغییر لحن و تغییر زمینه سخن به تغییر راوی پی می‌برد، همانند لحن بیژن که با التفات به زمینهٔ معنایی می‌توان به آن پی برد:

چاه فقط به اسم من ثبت‌شده در شاهنامه

منیژه دختر افراسیاب است و بس

بوق نزنید! (باباچاهی، ۱۳۹۵: ۷).

و آوای بعدی که در شاهنامه حضور ندارد و بر آن است تا روایت تثبیت‌شده را تغییر دهد:

بروم دست‌وپا کنم اسم و رسمی برای خودم فردوسی نشود

رفت و سیمرغ را قطعه‌قطعه کرد و به فقرا بخشید... (همان: ۸).

آنچه که زمینهٔ اجرای چندصدایی در چنین شعرهایی را فراهم می‌آورد، نگارش افشانشی و رابطهٔ بینامتنی است. شعر اگرچه روایت تازه‌ای ارائه می‌کند، ارجاعات آشکاری نیز به روایت شاهنامه دارد. علاوه بر صدای راوی، بیژن و

گوینده‌ای که مرتب عبارت «بوق نزن» را تکرار می‌کند، آوای دیگری نیز به گوش می‌رسد که با اختصاصات سبکی عبید زاکانی شناخته می‌شود.

برخی شگردها و مؤلفه‌ها در شعر دههٔ هفتاد، به گونه‌ای به کار گرفته می‌شوند که توالی زمانی و نظم رخدادها را مختل می‌کند. در این رویکرد با التفات به نفی روایت خطی و امتزاج زمان‌های مختلف، به شکل عامدانه‌ای نظام زمانی اثر مختل می‌شود. عدم رعایت تقدیم و تأخیر زمانی سبب می‌شود تا زمان‌های تاریخی، اسطوره‌ای، گاهنامه‌ای یا تقویمی در کنار هم قرار گیرند و چنین رویکردی منجر به خلق اثری می‌شود که زمانی قطعه‌قطعه شده، بدون انسجام و نامشخص را عرضه می‌کند.

اگر از منظر چندصدایی به این شعرها نگاه کنیم، چندصدایی در این شعرها به معنی چندزمانه کردن شعر است. شعر حاصل جمع زمان‌های پاره‌پاره‌ای است که در کنار هم قرار گرفته‌اند. در چنین نگارشی، گذشته، حال و آینده در ساحت‌های مختلف اسطوره‌ای، افسانه‌ای، تاریخی، گاهنامه‌ای و... به مثابهٔ صداها یا ناهم‌زمان تدوین می‌شود؛ یعنی تمایز صداها در این گونه شعرها را می‌توان از تغییر زمان‌ها دریافت.

... بعد به دنبال بادبادکی که پسر بچه‌های کوچ‌ها هوا کرده‌اند / هوایی شود

و من از برج‌های بلندی هم که

- عالی جناب / ما هوای شما را

بیشتر از آنچه فکر می‌کنید / در سرداریم

پس به مواد ظاهراً کافی این پرونده / با نظارت حضار محترم

بد نیست چاشنی تازه‌ای بزینیم:

که خانوادهٔ مقتول / سیصد سال پیش

در یک سانحهٔ کاملاً عشقی:

از برج‌های بلندی که سرازیر شدیم

دنیا همچنان که به آخر نمی‌رسد / نرسید

و من نرسیدم / به جایی که فقط نرسیدم

و در طول این همه راه / اگر این دو چشم فرضاً سیاه نبود

و من / نرسیدم... (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۲۴)

براهنی نیز در برخی از شعرهایش تلاش می‌کند، تمایز آواها را با فاصله‌گذاری زمانی نشان دهد. در بدو امر چنین به نظر می‌رسد که یک راوی سخن می‌گوید، اما تغییر مداوم زمان، حضور صداهای مختلف شعر را آشکار می‌کند. شعر با آوای روای دانای کل آغاز می‌شود و در سطر سوم، دو آوای تازه وارد می‌شوند که از زمینه عاشقانه کلام شناخته می‌شوند:

آب را و کافی را ترکیب می‌کنند

گل می‌چکد به روی نمی‌دانم

پس حضری تو

و تولد تو در باران

پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم / گل می‌چکد

حالا دو روز تربت من در راه است

با آب کافی هم عاشق شدن را پریده بودم

... حالا که وقت نداریم سال آینده به دنیا می‌آییم

شش روز مانده به پایان برج بلدرچین (براهنی، ۱۳۷۴: ۹۹).

یکی دیگر از زمینه‌های اجرای چندصدایی در شعر، به‌ویژه در اشعار علی باباچاهی، ویژگی‌های روحی و روانی راوی است. توضیح این‌که شیوه نگارش برخی شعرهای باباچاهی به‌گونه‌ای است که انگار، فردی با روان و زبان پریشان به سرایش شعر می‌پردازد. این رویکرد که در شعر دهه هفتاد با عنوان مجنون‌نمایی شناخته می‌شود، نوعی تلاش برای میدان دادن به شخصیت‌های حاشیه‌ای مانند دیوانگان در شعر است. گویی تمام شعر را یک شخصیت شیزوفرنیک می‌نویسد. «شخصیت شیزوفرنیایی... هیچ‌گاه تحت سلطه آن زبانی که به‌گونه‌ای اجتماعی مهار شده و به‌گونه‌ای اجتماعی نهادینه شده قرار نمی‌گیرد... شیزوفرنیایی، کنار آمدن با معناهای اجتماعی را، آن‌گونه که اجتماع از آن‌ها می‌خواهد نمی‌پذیرد. او این معنا را علیه جامعه به کار می‌گیرد» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵۴).

باباچاهی نیز ضمن اذعان به وجه پسامدرن مجنون‌نویسی، درباره خاستگاه این رویکرد می‌نویسد: «جنون‌نگاری (مجنون‌نمایی) در شعر پسامدرن؛ به گمان من (باباچاهی) بیش از آنکه متکی به سنت یا سابقه عرفانی در شعر کلاسیک فارسی باشد، معطوف به تذکر و یا تأکید برخی از فلاسفه متأخر به‌ویژه فوکو است» (باباچاهی، ۱۳۸۳: ۱۴۴). توجه به آوای دیوانگان، به‌مثابه شکل دیگری از معرفت، با دیگر مؤلفه‌ها و شاخصه‌های پست‌مدرنیستی مرتبط است؛ مجنون‌نگاری از آن‌رو که به قشرهای حاشیه‌نشین می‌پردازد، با غیر نخبه‌گرایی، توجه به آواهای حاشیه‌ای و غیررسمی، کثرت‌گرایی و... هم‌نواست. از آنجایی که در نگارش مجنون‌نمایانه، خرد و منطق نقشی محوری ندارد، نفی

خردمحوری پست‌مدرنیست‌ها نیز کارکرد می‌یابد. فلاسفه متأخر، با التفات به نگارش شیذوفرنیک، رویکرد مجنون نمایان را دستاوردی ارزشمند می‌دانند. «آنچه از منظر متعارف، ناتوانی تأسفبار در تمرکز و تفکر تمرکز یافته ثابت است، از دید دلوزوگتاری، استعداد خوبی است برای به حرکت درآوردن معنا و متکثر کردن آن» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵۶). از آنجایی که شیذوفرنیک، ذهن پراکنده‌ای دارد، نمی‌تواند به نوشتار و نگارش خود نظام دهد و یا برای بیان خود، توجیه و استدلال بیاورد. او مدام در جلد آدم‌ها و شخصیت‌های مختلف فرومی‌رود و نیز حالات روانی او، به‌سرعت تغییر می‌یابد؛ لذا در چنین شعری به‌نظر می‌رسد که چند نفر سخن می‌گویند یا یک نفر، در حالات روانی مختلف و گاه متضاد:

دخترکی ممتاز که به جلد کلاغی ممتاز

فرورفته / یا نرفته گذاشته‌ای - رفته‌ای

گیس‌های نبافته‌اش را هم

و برای تو کنار گذاشته در آخرین ایستگاه

و دنیا به‌قدری در چشم‌های تو

و خیره شده ست کلاغی ممتاز در چشم‌های تو به‌قدری

که بالاخره قبول می‌کنی که آخرین ایستگاه

و در همین نزدیکی‌هاست کلاغی ممتاز که: قارقار...

... لازم نیست شما هم از اتافکِ سمت چپ مغز من / دنیا را

و ببینید آدم‌هایی را که گردن‌هایی باریک و دراز دارند

و اردک‌هایی که مثل من به مراقبت‌های ویژه نیاز دارند (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۲۷).

در مجموع مؤلفه‌ها و شاخصه‌هایی که در شعر باباچاهی و براهنی، زمینه را برای اجرای شعر چندصدایی فراهم می‌آورند، غالباً ریشه در نظریه‌های پست‌مدرنیستی دارند. به‌نظر می‌رسد در چنین شعرهایی، تلاش عامدانه برای اجرای چندصدایی، گاه به اختلال معنایی می‌انجامد، به‌گونه‌ای که در برخی شعرها، با متنی پریشان و فاقد انسجام معنایی و روایی مواجه می‌شویم.

۴. کاربرد تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر

امروزه کاربرد تشبیه در هنرهای تجسمی چون نقاشی، گرافیک در قالب نمادها مشهود است. هنر ایران از کهن‌ترین دوران خود، حاوی نقوشی است که صرف نظر از منظر زیبایی‌شناسی، معانی رمزی و نمادینی را دربر می‌گیرد. این

نقوش، سرشار از پیام‌ها و مفاهیمی است که از اعتقادات فرهنگی و باورهای بومی و مذهبی نشأت گرفته و همچنین برای انسان دوران باستان، جنبه‌های حیاتی و ارزشمندی داشته است.

انسان به شیوه نمادپردازانه بهتر توانسته در طول تاریخ مفاهیمی را نمودار سازد که به روش‌های دیگر قابل بیان و توصیف نبوده‌اند. نماد، سرّ و راز و تنها وسیله بیان چیزی است که به طریق دیگر قابل ذکر و بیان نیست و هرگز یک‌باره آشکار نمی‌شود. در آثار نقاشی معاصر می‌توان رد این نمادگرایی و تشبیه را مشاهده کرد. تصویر شماره ۱ از آثار بهمن محمص نمونه‌ای از این نمادگرایی است.



تصویر ۱. پیکره انسان در نقاشی بهمن محمص. دوره معاصر

همانگونه که در تصویر فوق مشاهده می‌شود. چهره انسان در این تصویر کوشیده نمادی از حالات روحی و شخصیت انسان معاصر باشد. این نمادگرایی در سطحی گسترده‌تر در گرافیک معاصر نیز دیده می‌شود.

در کتیبه‌نگاری و خوشنویسی دوره اسلامی و تایپوگرافی معاصر، نماد به شکل خطی و تحت نظام در زمانی در پس‌زمینه نوشتار یا در کنار نوشتار قرار می‌گیرد که رابطه همنشینی را تداعی می‌کند. در مواردی نماد با نوشتار تلفیق می‌شود که از آن می‌توان به عنوان رابطه جانشینی یاد کرد. معروف‌ترین نمادها، آرایه گیاهی و سپس نمادهای انتزاعی هندسی با حروف تلفیق شده‌اند. تصویر شماره ۲ نمونه‌ای از این آثار است.



تصویر ۲. تشبیه دست به لاله. گرافیک معاصر. اثر مرتضی ممیز

نتیجه گیری

شعر دهه هفتاد با مؤلفه‌ها و شاخصه‌هایی سامان می‌یابد که بیشتر این مؤلفه‌ها را از نظریه‌های پست‌مدرنیستی اخذ کرده است. یکی از این شاخصه‌ها، چندصدایی است که به تکرر آواها و امکان حضور صداهای مختلف در متن ادبی معطوف است. علی باباچاهی و رضا براهنی دو چهره شاخص شعر دهه هفتاد و از پیشگامان این نوع شعر، در اشعار خود تلاش کرده‌اند تا جلوه‌های مختلفی از چندصدایی را در شعر خود به کار گیرند. یکی از این شیوه‌ها، حضور آشکار چند شخصیت یا چند راوی در یک شعر است که هر یک از زبان و زاویه دید خود سخن می‌گویند و شاعر نیز تلاش می‌کند تا با القای تمایزات زبانی، به آن‌ها تشخیص ببخشد. در پاره‌ای شعرهای براهنی و باباچاهی، شاعر با استفاده از درهم‌آمیزی زمان‌های گذشته، حال و آینده، صداهای مختلفی به شعر می‌آیند. در این شعرها که بر نفی توالی زمانی و روایت خطی بنا شده است، آواها با اتکا به مؤلفه‌های زمانی شناخته می‌شوند. همچنین در برخی شعرها، عناصر و مؤلفه‌هایی چون تنوع وزن (از امتزاج اوزان مختلف عروضی و بی‌وزنی) و تفاوت لحن و شیو بیان، زمینه برای شکل‌گیری شعر چندصدایی فراهم می‌شود. چندصدایی در شعر باباچاهی و براهنی، گاه با رویکردی تاریخی شکل می‌گیرد، به این معنی که شاعر با استفاده از ویژگی‌های زبانی و معنایی، امکان حضور صداهای ناهم‌زمان را فراهم می‌آورد. نمونه آشکار چنین رویکردی را می‌توان در اشعار افشانشی باباچاهی یافت. در این شعرها، ارجاعات پیدا و پنهانی به متون ادبی کلاسیک به چشم می‌خورد که در هم‌نشینی با زبان و بیان امروزی، بستر گفت‌وگو با سنت ادبی را فراهم می‌آورند. یکی دیگر از زمینه‌های بروز چندصدایی که بیشتر در شعرهای باباچاهی دیده می‌شود، حضور راوی یا شخصیت شیزوفرنیک که ذهن پراکنده‌ای دارد و نمی‌تواند به نوشتار و نگارش خود نظام دهد. در چنین شعری به نظر می‌رسد که چند نفر سخن می‌گویند یا یک نفر، در حالات روانی مختلف و گاه متضاد حرف می‌زند. در هنرهای تجسمی معاصر مانند نقاشی و گرافیک نیز استفاده از تشبیه به شکل تکیه بر نمادها به وفور دیده می‌شود.

فهرست منابع

کتاب‌ها

- احمدی، بابک. (۱۳۷۳). مدرنیته و اندیشه انتقادی. چاپ اول، تهران: مرکز.
- (۱۳۷۴). حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر). چاپ اول، تهران: مرکز.
- (۱۳۷۵). ساختار و تأویل متن. جلد دوم، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- باباچاهی، علی. (۱۳۷۹). عقل عذاب می‌دهد. چاپ اول، تهران: همراه.
- (۱۳۸۱). قیافه‌ام که خیلی مشکوک است. چاپ اول، شیراز: نوید شیراز.
- (۱۳۸۳). رفته بودم به صید نهنگ. چاپ اول، مشهد، پاندا.
- (۱۳۸۸). فقط از پریان دریایی زخم‌زبان نمی‌خورد. چاپ اول، شیراز: نوید شیراز.
- (۱۳۹۵). آدم‌ها در غروب اسم ندارند. تهران: نگاه.
- بارت، رولان. (۱۳۷۸). از کار به متن. ترجمه: صفیه روحی، چاپ‌شده در سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)، به کوشش‌مانی حقیقی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- (۱۳۸۱). از اثر به متن. ترجمه: پیام یزدان‌جو، برگرفته از کتاب به‌سوی پسامدرن (مجموعه مقالات)، تدوین و ترجمه: پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۴). خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟. چاپ اول، تهران: مرکز.
- بودریار، ژان. (۱۳۸۱). وانمودها و داستان علمی - تخیلی. ترجمه: پیام یزدان‌جو، برگرفته از کتاب به‌سوی پسامدرن (مجموعه مقالات)، تدوین و ترجمه: پیام یزدان‌جو، چاپ اول، تهران: مرکز.
- پوینده، محمدجعفر. (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی ادبیات (مجموعه مقالات). تهران: چشمه.
- خواجات، بهزاد. (۱۳۸۱). منازعه در پیراهن (بازخوانی شعر دهه هفتاد). چاپ اول، اهواز: رشش.
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه: عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: طرح نو.
- کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۱). کلام، مکالمه و رمان. ترجمه: پیام یزدان‌جو، برگرفته از کتاب به‌سوی پسامدرن (مجموعه مقالات)، چاپ اول، تهران: مرکز.
- لوطیج، محمد. (۱۳۹۲). هفتاد گل زرد (علی باباچاهی در وضعیت دیگر). چاپ اول، تهران: سرزمین اهورایی.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۱). تاریخ جهانی و تفاوت‌های فرهنگی. ترجمه پیام یزدان جو، برگرفته از کتاب به‌سوی پسامدرن (مجموعه مقالات)، تدوین و ترجمه پیام یزدان جو، چاپ اول، تهران: مرکز، صص ۲۱۳-۲۳۲.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۰). وضعیت پست‌مدرن (گزارشی درباره دانش). ترجمه: حسینعلی نوذری، چاپ اول، تهران: گام نو.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰). ابر ساخت‌گرایی (فلسفه ساخت‌گرایی و پساساختارگرایی). ترجمه: فرزانه سجودی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

هولاب، رابرت. (۱۳۷۵). یورگن هابرماس نقد در حوزه عمومی. ترجمه حسن بشیریه، تهران: نی.

هیوز، ه. استوارت. (۱۳۷۶). هجرت اندیشه اجتماعی. ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: طرح نو.

مقالات

میرزایی، مهرداد. (۱۳۹۲). «گسست - پیوست‌های زیبایی‌شناختی در شعر دهه هفتاد». مجله گردشگران فرهنگی، سال چهارم، شماره ۹، مهرماه ۹۲، ۱۱-۱۵.