● داریوش معمار

آوازهای ماه عطارد در ضیافت سیاووشان سفیلان

درباره ی روح زبان و آگاهی زمانه / بازی با آن اراده ی قطعی

پیرامون یوما آدنادا، مجموعه ای از شعرهای سیدعلی صالحی
انتشارات ناهید / انتشارات نیلوفر ۱۳۸۴

«همه ی نظریات بازیچه اند» این جمله از تی . ای . هیوم[1] منتقد نامدار و نوآور انگلیسی می تواند مدخلی قابل تأمل برای هر نقدی به شمار بیاید نه از آن نظر که در قطعیت شعور پاره ای یا تمام آن ها در حوزه های خاص اندیشگی شک می کند، بلکه به این دلیل که بازی کردن را مطرح کرده است . البته پیش از هر چیز باید بگویم من با پسوند «چه» برای بازی چندان موافق نیستم و به همین دلیل این جمله را به این شکل اصلاح می کنم که «همه نظریات بازی هستند» یا به قول نیچه نتیجه کردارهای رنگارنگ انسان مدرن می باشند.[2] شاید مستعدترین وضع برای پیگیری این بازی آن جا باشد که ما می خواهیم درباره ی یک اثر ادبی نوشته و آن را تحلیل و بررسی کنیم . نوشتن درباره ی یک اثر ادبی حالا چه از منظر تأیید و چه چالش و رد کارکرد خاص عناصر شکل دهنده ی اثر به نظر می آید کاری ناممکن است و اگر ما چنین مدخلی را برای بررسی خود انتخاب کنیم در واقع ادعایی را مطرح کرده ایم که تلویحاً همان ابتدا خود علیه خویش به شکلی معنی دار اقدام می کند. بنابراین همین جاست که هنگام نوشتن در مورد یک اثر پای بازی کردن به میان می آید. بازی ها نسل به نسل منتقل می شوند و در عین حال هر نسل بازی خود را دارد که بی ارتباط با شرایط زیست و زندگی آن نسل نیست . ما دوستانمان را هم حتی براساس اشتراک در نوع بازی ها و علاقه مندی های مشترکی که در این رابطه داریم انتخاب می کنیم . اما آن چه مهم است این می باشد که بازی با ما چه می کند. بازی اراده ی ما را برای تمام کردن و صادر کردن یک حکم قطعی در هر لحظه به تعویق می اندازد. بازی تلفیقی از تعلیق و تعویق است . زبان اما در واقع خالق بازی هاست ، خالق تعلیق

و تعویق جهت تداوم یافتن دانسته های ما در بستری نو، عرصه ای که بارزترین وجه حضورش تجارب چندگانه از نوشتنِ تماشا کردن مان در هر لحظه می باشد. زبان مهم ترین، جاندارترین و گویی مداوم ترین بازی ها را در دل خود دارد و به همین دلیل هم هرگز مبدل به گذشته نمی شود، بلکه زیست و حیات خود را در بستر حال و آینده و گذشته به صورت گسترشی همزمان تداوم می بخشد. نظریات نیز به این دلیل که ماهیت طرح خود را از دل زبان می گیرند جدای از این بازی تأویل و دیگر شدن نیستند و ارتباط بسیار عمیقی با این وضع دارند. پس به همین سبب است که می توان گفت نظریات بازی هستند و شکل گرفتنشان حاصل بازی است و با توجه به این شرایط است که هر کجا بحث جایگاه نظریه در هنر مطرح می شود ما می گوییم این نظریات نیستند که ما را به سمت هنر می برند بلکه این هنر است که مبنای ظهور نظریه است و نظریه نیز در چنین شرایطی دیگر نمی تواند تنها مرجعی برای صدور آگاهی باشد بلکه تعلیق و تعویق آگاهی نیز بخش مهمی از نظریه محسوب می شود، خلاء میان جدیت نظریه در طرح خود و تعلیق و به تعویق افتادن این جدیت. حالا شما در نظر بگیرید که ما قرار است براساس و پایه آگاهیِ نظری اقدام به نوشتن در مورد یک اثر هنری کنیم، فکر می کنید چه اتفاقی می افتد. به نظر می آید در همان شروع نوشتن بازی شروع می شود، چرا؟ به این دلیل که بخش عمده ارتباط میان زبان، نظریه و اثر هنری نتیجه ی خلاء میان جدیت نظریه ــ که در مورد نحوه ی حضور و حیات آن گفتیم ــ در انتقال خود و خواهش نهفته برای رد جدیت موجود در دل همین جدیت است، بازی ای که منجر به بروز فضای سومی می شود که از آن تعبیرِ تداوم اثر، برداشت شده و طرح می شود.

شعر در این میان البته جایگاهی ویژه دارد از آن نظر که با تمام دیدگاه ها و نظریاتی که می توان از آن برداشت کرد همیشه به عنوان منظری متغیر و نهفته ای دیگر نیز قابل بررسی است. شعر شعور فعالیت و بازی را در خود دارد که تقلید نیست و یا آرمان، یا جنسیت و غیره اما تمام این ها را هم تلاش می کند تا در بطن خویش پرورش دهد، به دلیل این که راه دیگری ندارد. شعر جدیت تمام هیچ حضور و یا تعریفی نیست اما جدیت تمام تعریف ها و نظریات را نیز هماره خود دارد چون پیوستگی آگاهی و احساس را همزمان می توان در دل آن یافت. شعر سیالیتی است که لحظه های ما را غنی می سازد و آن شکوه مخیل را با وارد کردن بازی گونه گون خود از دسترس دور در دسترس نزدیک ما قرار می دهد. شعر تمام آن چیزهایی که ما به حکم عادت گرچه هر لحظه در کنار ما هستند اما از ما دورند را به ما برمی گرداند و به همین دلیل هم چیزی فراتر از تعریف و نظریه است، زیرا بازی تعریف ها و نظریه هاست و آن ها را در دل خود همچنان که می پروراند کمر به دگرگون کردنشان نیز می بندد. شعر در عین حال که در بستر زبان رشد می کند، زبان را از قید آگاهی صرف و تاریخیت خود نیز رها می سازد. بنابراین نوشتن در مورد شعر و صدور تعریف و در نظر گرفتن نظریات هنگام تحلیل و بررسی آن دیگر نمی تواند تنها تداوم آگاهی باشد بلکه یک مبادله است، یک بازی، بازی ای که با طرح سلیقه رد و یا تأیید دیگری بسیار متفاوت است و تفاوت آن ناشی از خلاقیتی است که آگاهی و شعور نویسنده و منتقد وقتی درگیر بازی بودن و انتقال در رابطه با یک اثر می شود به آن دست می یابد و آن را پرورش می دهد.[۳]

در ادامه اما درک این موضوع هم بسیار مهم است که هر زمانه ای برای بازی های خود امکانات خاصی را می طلبد و ما نمی توانیم بدون درک موجودیت آن با زمانه ی خویش همراه شویم، بازی آن را دریابیم و از امکانات این بازی بهره ببریم. این موضوع خصوصاً در شرایط مدرن کمی بغرنج تر شده به این معنی که خودمداری انسان امروز یا همان رنگارنگی او گرچه او را به خویشتن خویش نزدیک کرده اما به همان

نسبت هم ضرب آهنگ تحلیل وی از صور خیال و گسترش و تحول امکانات آن را به دلیل تکیه بر آگاهی سخت تر کرده است. در حقیقت شرایط کارگاهی دوران مدرن تلاش می کند تا ما را چنان از آگاهی نظری خود در مورد تمام امور مطمئن سازد که از درک روح زمانه که چیزی فراتر از آن آگاهی مدرن و دست یافتن و شعور دوره ی جدید است و البته نسبتی نزدیک با خلاقیت به مفهوم مبادله ی دائم آگاهی و احساس دارد، بازدارد و این جاست که هنر از اهمیت بیشتری برخوردار می شود. ادبیات در مسیر این انتزاعی و دور از دسترس شدن همه چیز، به قول ماریو بارگاس یوسا آخرین مفر انسان مدرن برای جدا شدن از جدیت کاذب و انفعالی این دوران است.[۴] ادبیات به سبب به همراه داشتن هیجان، اندوه و نشاط انسان ها همچنین موضوعیت زیبایی در دوره های مختلف در واقع نمونه ای از بازی شعور و احساس ـ خلاقیت ـ معاصر است و در عین حال به دلیل به همراه داشتن حضوری غنی از عاطفه و خیال چیزی فراتر از آگاهی و شعور صرف می باشد. بازی که گره گشای آسیب سهل انگاری انسان مدرن در درک تغییر، روح تغییر و باطن دگرگونی پیرامون خود است. در این بین همان طور که پیشتر هم گفتم شعر نقطه ی اوج این بازی تعلیق آگاهی اما حذف نکردن آن و جدیت تخیل و احساس ولی به تعویق انداختن آن می باشد. شعری که ما را نه از جنبه های شخصی زیستن دور می کند و نه چنان به آن وابسته کرده و پیوند می زند که مبدل به متافیزیکی دست نیافتنی گردد.

مخاطب این جا ممکن است بپرسد دلیل این همه تلاش نویسنده برای بروز دادن و طرح تعریفی از شعر چیست وقتی مدعی آن است که تعریف ها و نظریات بازی هستند؟ و هیچ گاه آن ها را نمی توان پیش از اثر هنری در نظر گرفت. درک این تلاش را باید موکول کرد به دست یافتن به درکی عمیق از بازی در تمام ارکان زندگی، بازی ای که نظریات را همان طور که پیشتر هم اشاره شد حذف نمی کند اما در دل خود جدیت آن ها را همچنان که می پذیرد به حالت تعلق درمی آورد و تعریف های وابسته به آن ها را همچنان که مطرح کرده و ناگفته نمی گذارد به تعویق می اندازد ــ که البته بعدتر باز هم به کارکردهای عملی تر آن در اثر هنری اشاره خواهم کرد ــ. این سه بستر بازی، تعلیق و تعویق را در ارتباط با زبان، ادبیات و نظریه البته اگر شاعر و نویسنده ی تیزهوش در زمانه ی خود دریابد، می تواند از مرزبندی هایی مانند ادبیات اجتماعی، شعر اجتماعی، سیاسی، عاشقانه، شخصی و غیره و همین طور مکان و زمان به عنوان محلی برای طرح بگذرد و حضور همزمان این دغدغه ها را نه به عنوان تنها توانایی برای ثبت اقتدار محتوا بلکه به عنوان جدیت همراه آن درک کند.[۵] آن طور که به قول شاملو وقتی در مورد ریتسوس شاعر یونانی می گوید، اگر به خاک دست بزند مبدل به طلا شود و این جاست که کار منتقد بسیار مشکل می شود، منتقدی که اگر منتقل کننده ی صرف آگاهی نظریات در قبال یک اثر باشد بدون در نظر گرفتن شرایط بازی منتقد نیست و تنها گوینده ای خشک و زننده است و اگر تنها بیان کننده ی احساس و شوری ناگهانی و فارق از نظریه باشد باز هم از نقد به دور می افتد زیرا در بهترین حالت آنی بودن این شور، شورمندی و تعریف که از آن دارد را مبدل به وضعیت موقت و گذرا می کند.[۶]

***

با این مقدمه می پردازم به آخرین مجموعه از شعرهای سید علی صالحی با عنوان یوما آناد.[۷] در یک جمله این که شعر صالحی تصمیم گرفته تن به دگرگون شدن بدهد تا به روح زبان و آگاهی زمانه خویش از جایی نزدیک تر و دیگر بپیوندد و آن همه توضیح برای این بود که بگویم بدون فهم جایگاه چنان بازی در قبال زبان در این شعرها نمی توان حتی براساس نظریات و تعریف های خود شاعر از شعر هم در مورد

آن ها نوشت . این طرح البته می تواند ادعای بزرگ در رابطه با یک اثر محسوب شود چه آن را موضوعی مطرح شده از طرف یک منتقد جوان و تازه کار بدانیم یا نویسنده ی کهنه کار . اما این مسأله باعث نمی شود که ما حتی اگر آن را یک فرض نارس به حساب بیاوریم به راحتی از کنارش بگذریم .

اما «یوما آنادا» روزی دوستی با من در مورد شعور و فرزانگی صحبت می کرد و این که مرز میان این فرزانگی و آن شعور در یک اثر هنری کجاست ؟ واقعیتش این است که من درست از واژه ی فرزانگی و مفاهیمی که در رابطه با آن مطرح می کنند سر درنمی آورم و این را به آن دوست هم گفتم که شاید دلیل آن هم نوعی تلاش برای بسیار بزرگ و خاص جلوه دادن مفاهیم مرتبط با چنین اصطلاحی در فرهنگ ما خصوصاً آن جا که به اخلاق و عرفان مربوط می شود باشد. آن طور که از فرط خاص بودن گاهی این فرزانگی از دایره ی زندگی ما خارج شده است یا زیستن ما را تباه کرده و به همین خاطر به نظرم می آید باید به دنبال جان دیگری باشیم برای بروز دادن خود که از این دایره ی بالا و دست نیافتنی به ما نزدیک تر باشد و در نهایت موجب ملال و تلخی نگردد. «عاطفه و شور عاطفی» شاید این اصطلاح بهتری است .[۸] مرز میان شعور و شور عاطفی به نظر من روح زبان و آگاهی زمانه است . در مورد شعور و حضور آن هم بارها طی مقالات و نقدهای مختلف نوشته ام[۹] ، که مختصر آن را نیز طی بررسی که در ابتدای این نوشته پیرامون بازی داشتیم به نوعی ارائه دادم . شور عاطفی را نیز فکر می کنم اگر حدفاصل تخیل و احساس در نظر بگیریم بتوان تا حدی آن را دقیق تر دید ، شور عاطفی می تواند نوع توانمندی و روش بیان و انتقال احساس در دوره های مختلف و مکان های دیگر محسوب شود. اما آن چه در بررسی شعرهای مجموعه «یوما آنادا» به نظرم باید به صورت جدی به آن پرداخت آن حدفاصل است . شاعران زیادی را می شناسم که هرچند از شعور و شناخت بالا و عمیقی در رابطه با پیرامون خویش برخوردارند وهم درصد بالای شورمندی عاطفی شان را در قبال رخدادها به خوبی می توان احساس کرد اما درک درستی از روح زبان در رابطه با آگاهی زمانه ی خود ندارند و به همین دلیل معمولاً آثارشان از عنصر طراوت ، تازگی و روندگی خالی است . خوب گروهی از این شاعران این مرز را با روزمرگی و وارد کردن آن به اثر از طریق انتقال اصطلاحات یا مسائل سیاسی و اجتماعی اشتباه می گیرند که می توان نمونه های روشن این مورد را در مقاله ها و سخنرانی های نویسندگان متعهد روس که در کتاب وظیفه ادبیات جمع آوری شده[۱۰] دید و البته در ادبیات معاصر ما نیز چه در دهه های پیش از انقلاب تحت عنوان ادبیات چریکی چه پس از انقلاب تحت عنوان ادبیات متعهد و حتی در بین شاعرانِ به اصطلاح آوانگارد همین سال ها هم به نمونه های متعددی می توان اشاره کرد که تنوع موضوعات روزمره و وارد کردن این روزمرگی های سیاسی ، اجتماعی و حتی ایدئولوژیک را از یک سو و یا نادیده گرفتن آن ها و تنها پرداختن به جریانی صرفاً وابسته به فرم و اجرا در زبان با روح زبان و آگاهی زمانه اشتباه گرفته اند که کمترین تاوان آن ناخوانده ماندن آثار ایشان یا بد خوانده شدن و فروکاسته واقع گردیدن حتی از سوی شاعران حرفه ای و مخاطبان جدی و پیگیر ادبیات و مهجور ماندن تلاش آن ها به لحاظ تأثیرگذاری بر زمانه ی خود و حتی زبان خود و درنیافتن آن بوده است . این پیش آمد در بعضی مواقع برای شاعران بسیار مطرح نیز در یک دوره ممکن است رخ بدهد و بنا به همین دلیل است که باید گفت هنرمند پیش از احتیاج داشتن به استعداد و احساس فوق العاده به درک بالا و تیزهوشی نیاز دارد. هنرمند نه تصورات و مفاهیم آشنای زمانه ی خود را که غیریت های آن را و جهان غایب پیرامون خویش را باید به کار بگیرد و اگر نتواند میان عادت و آن چه فراتر از عادت ها با روح زمانه پیوند می خورد را دریابد بی شک دچار سهل انگاری می شود که طی آن داشته هایش نیز تلف شده و

قدرت تأثیرگذاریشان از بین می رود.
پرسیدند کجاست / پرسیدند کیست / پرسیدند چه می کند / پرسیدند کی برمی گردد؟ و من هیچ نگفتم / نه از شکوفه ی نرگس ، / نه از سپیده دریا . / باد می آمد / یک نفر پشت پرده های باد پیدا بود / همین و اصلاً / نامی از کجا رفته اید نرگس نبود ، / چیزی از اینجا چطور سپیده نبود . / (نصف شب باید باشد ، هرچه ...! / فاخته باید بخواند»[۱۱]

روح زمان برخلاف آن چه تصور می شود نه از تاریخ و تاریخیت رخدادها که از عمق گذشتن از چنین نظم و حضوری برمی آید. روح زمانه میلی است برای بازیافتن آن انسانی که رویه ممنوع تاریخ را برمی گرداند و از آن می گذرد و به بی شکلی اشیأ و اجسام و روابط فراتر از اسطوره و تاریخ دست می یابد. روح زمانه از خلال خواست حقیقت که از بطن بی شکلی ها و دگرگونی ها معنا می یابد و زبان هم شکل مادی و هم معنوی روح زمانه است . با توجه به آن چه گفته شد حال می توان این مدعا را مطرح کرد که زبان از یک سو ارتباط مستقیم با شعور و شورمندی عاطفی دارد یا بستر بروز آن هاست و از سوی دیگر برای این بروز به صورت بی واسطه با تیزهوشی و درک هنرمند در ارتباط است ضمن آن که در این رابطه بی محل نیست اگر جایگاه زبان در قبال بازی را هم که در ابتدا به آن اشاره شد مد نظر قرار دهیم . البته تصمیم ندارم پیرامون شعرهای این مجموعه به موضوعیت حضور چنین وضعی و شرح آن به صورت خاص بپردازم بلکه برای خودم در وهله ی اول به عنوان یک شاعر قصد دارم این مسأله را شکافته و واکاوی کنم که روند این تغییر در شعر صالحی چه طور از توجه خاص به شورمندی عاطفی در شعرهای مجموعه ی «چیدن محبوبه های شب » و پیش از آن جدا شد و با بروز جدی سطحی از آگاهی اجتماعی ــ که پیش از این پوشیده در لفافه ی تشبیه و توصیف بود طی مجموعه شعر «دریغا ملا عمر» سعی خود در پیدا کردن این فضای جدید را بروز داد و در ادامه ی آن در این مجموعه به بستری دست یافت که می تواند حدفاصل آن شور و این شعور را درک و اجرا کند.

شعر «فاخته باید» بخواند اولین شعر مجموعه ی «یوما آنادا» است . در این شعر زاویه ی اصلی دیدن و پرداختن ، انتظار است و این انتظار ما را سطر به سطر به پیش می برد تا آن جا که متوجه دغدغه های شاعر می شویم ، متوجه می شویم حضور نه در رسیدن که در همین رفتن و انتظار کشیدن است ، نه در پاسخ گرفتن که در همین گونه نبودن و تأخیر مداوم و درک این که رسیدن و مشخص شدن آن تاریخ مقرر یعنی تمام شدن . شاعر ما را در برابر روح زمانه می گذارد ، روح زمان که همان به تعویق افتادن انتهای زمان است ، یعنی انتظار زمان انتهایی ندارد و با تاریخ دارای تفاوت های ریشه ای است . و اگر زمان فارق از پیوستن در هر لحظه به گذشته با ما در هر لحظه حال و آینده زندگی کرده و مداوم می شود به سبب عبور از سیر خطی تاریخ است . گذشتن از هر چه عادت تداوم نیمه شب و روز ، اما این به معنی نادیده گرفتن ، بودن ما نیست . ما نیامده ایم تا همه چیز را به منزل مقصود برسانیم بلکه آمده ایم تا بر ایده مقصود و منزل غلبه کنیم ـ البته نه بر مقصود و منزل که جدای از آن ایده این ها خود عامل حرکت و دگرگونی هستند ـ ، تا همچنان برویم . اوبه ما اشاره می کند که جاودانگی همین رفتن است ، رفتنی که اندیشه ایده سرمنزل را وارونه می کند و مؤلفه های مرتبط با آن را دگرگون می سازد و به همین دلیل این چنین تداومی است که شرایط را برای خواندن فاخته فراهم می کند. فاخته باید بخواند ، و این اوج شعر است به دلیل آن که شاعر به درک این موضوع می رسد که زبان در شعرش از ابزار بیان گزارشی صرف از آگاهی یا شور عاطفی شاعر از محیط و پیرامون باید مبدل به جریانی مداوم از زیستن شود ، از تولد ، خواستن و دگرگونی که آگاهی و

شور را در هم می آمیزند و صرف دست یافتن و نزدیک شدن به چنین درکی به خودی خود بسیار مهم و درخور توجه است و شاعر این گونه است که مفاهیم را به زبان برمی گرداند و آن ها را از قید ایده سرمنزل ، معیار نشانه و مفهوم رها می سازد و فاخته ای که می خواند را به خویش می رساند و به این ترتیب زبان نه مبدل به مبهمی مالیخولیایی می شود و نه شعوری والاگونه . زبان این جا خویشی خود را می شناسد و این شناخت از دریافتن این مسأله حاصل می شود که شعر به چیزی بیش از آگاهی صرف و یا شورمندی تمام نیازمند است . در این بین اما تنها آسیبی که متوجه شاعر می شود شیفته شدن به چنین انتظاری است که ممکن است رشد و تکان تخیل را در درازمدت مبدل به مبنای ایستایی دیگر کند و در نهایت طی روند حرکت آن واژگان مستعمل و از کار افتاده شوند و ترکیب ها در فرآیند شکل گیری هرچند ساده مبدل به ابزاری گردند که در غیاب خیال آن خیال دیگر را نیز قربانی شیفتگی خود به خویش می کنند. او از این جا به ذات تغییر و تداوم نه به عنوان یک روش که به عنوان ماهیت زندگی بیش از گذشته باید بیندیشد و ذات آن حضور مستمر را در هنر با سعی بیشتری درک کند. این جا ممکن است این پرسش پیش بیاید که چرا این خطر تنها متوجه تخیل و شعور عاطفی اثر است . دلیل آن را می توان در قیادت معمول آگاهی مدرن بر همه چیز و هرچه هست جستجو کرد. قیادتی که گاهی حتی خود را مقدم بر زبان دانسته و تحت عناوین مختلف مانند تعهد اجتماعی ، اخلاق و تأیید عرف عمومی و از این دست خود را مبدل به تمام جریان و توان و ایده یک اثر می کند.

اشتباه نکرده بودم / خودشان بودند: / امیلی دیکنسون / سعاد الصباح / فروغ / و زنی دیگر...! هر چهار سایه آهسته / آهسته از حوالی دریا آمده بودند. / رد پای ماه / بر ماسه های شب هجدهم پیدا بود / هوا / هوا پر از میل معاشقه کردن بود. (حالا... حیص و بیص همین برهنگی ، / تیرماه تشنه آیا / لبی از طعم باران و بوسه تر نخواهد کرد؟) لیوانت را بردار / خنکش خوب است / نارون شکسته هم شفا خواهد یافت / و تو هرگز / نام آن چهارمین زن آشنا را / به کسی نخواهی گفت به کسی نگفت شما را شبی از تنفس تو می میرم از او به طعم هلو ، تا میل برهنه بیاردم از پرده از کنار ، تاآسمانش که چهارمین زن هر آمیزه ام به رو: هم از راز هر برهنه ام به بو ، مربوط بی .. به هرچه کاف و هرچه کس ، هم از دو قوس ناوُهم از نای هر نفس![۱۲]

صالحی در به کارگیری نام های خاص از امکانی استفاده کرده است که تحت عنوان بیگانه گردانی به آن می توان پرداخت . این امکان به واقع نوعی تعلیق است که حضورش نتیجه ی تنها بهره بردن از جریان سیال ذهن در بازیابی عناصر حسی پیرامون ما نیست بلکه با تعامل با امکان قوی حضور در زبان بروز پیدا می کند.[۱۳] امکانات اجرای او در این شعر خطی است اما حجمی که در این اجرا گسترده می شود بنا به طرح مداوم دیگری ـ دیگر دوپهلو و غایب اما فعال ـ متحول می شود. صالحی از مجاورت ها بهره می برد و با آوردن قید «دیگر» به نام های خاص در جایگاه و بار حسی که دارند حجم داده بودنشان و تمام شدنشان را که پیش از این به عنوان امری واضح و مُسلم ثبت شده بود به تعویق می اندازد. در این جا احتمالاً باید برای روشن تر شدن نوع استفاده ی شاعر و شرایط این حجم ، به مفهوم تقدم زبان دقیق تر اشاره کنم و برای این اشاره ترجیح می دهم نه به دلیل کامل بودن بلکه به جهت خلاق بودن دریافتی که هایدگر از چنین فضایی دارد از نظرات این فیلسوف آلمانی مثال بیاورم . هایدگر آن جا که به نقد واگنر در فلسفه ی هنر می پردازد اعتقاد دارد مشکل واگنر این است که کلام ــ زبان ــ را فروتر از موسیقی قرار داده ، یعنی غالب ساختن موسیقی و بدین سان غالب ساختن صرف احساس و هذیان و آشفتگی احساس[۱۴] و بنا به همین قضیه ما اگر در استفاده از اسامی خاص زبان را در اثر خود در جایگاهی فروتر از ارجاعات بیرونی و

«حضور غیر» قرار دهیم به واقع همان مشکلی را پیدا می کنیم که هایدگر در مورد واگنر به آن اشاره دارد با این تفاوت که این جا قیادت و رهبری با آگاهی و شناختی از پیش تعریف شده است . هرچند چنین نگاهی به این معنی نیست که موسیقی با بروز دادن نوع شورمندی خود یا یک اثر ادبی با بهره بردن از اسامی خاص و طرح وجه آگاهی دیگرشان صرفاً دچار اختلال هستند بلکه موضوع بر سر این است که در چنین حالتی ممکن است شناخت ما در هر لحظه مبدل به صورتی از آگاهی و احساس بشود که زبان را تنها در موقعیتی ابزاری شناخته و توانایی استفاده از آن را داشته باشد که این به خودی خود باعث می شود زبان مبدل به مفعولی منفعل شود. شاعر در شرایطی مثلاً مشابه آن چه در شعر بالا وجوددارد هم از عادت ارگانیک واژه به سبب آشنایی حسی که دارد بهره برداری کرده و هم این عادت را با بردن آن در بستری دوپهلو دچار بحران معنا کرده و از سیری خطی خارج می سازد تا زبان و زبانیت در اجرا به کار بیفتند و جایگاه و توانایی خود را بازیابند. به این ترتیب ما واژگان نخبه را دیگر دور نمی ریزیم بلکه رسمیت آن ها را هم به کار می گیریم و هم این رسمیت را با بهره بردن از همان موقعیتی که به آن رسمیت داده دچار چالش کرده و متحول می کنیم . و این جاست که مبحث احیای عاطفی واژه ها در ادبیات ، روان و مداوم ساختن آن ها پیش می آید این که چگونه حتی اسامی بسیار خاص و فروکاسته به لحاظ حسی و ترکیب های شدیداً مستعمل در تجدید آگاهی و شناخت خود را هم می توان با رخنه کردن در شالوده و زمینه های گریخته یشان از نوع احیا کرده و به کار گرفت یا در هر حالت به بستر زبان و توان بالای آن برای نو شدن در تمام هنرها دست یافت و متوجه آن شد.

صالحی در شعر «هفدهم ربیع الثانی» دوبار با استفاده از چنین توانایی مخاطب را با اولویتی که به زبان می دهد غافلگیر می کند یک بار در بخش چهارم شعر که با لحنی گزارشی ، خطابی شروع می شود اما فرم و سیر خطی لحن و طبیعت گفتن نام ها را درست در سطر آخر و آخرین لحظه دگرگون می سازد و با یک مکث همه چیز را به نفع زبان شعر برمی گرداند و بار دوم در بخش پایانی شعر که با استفاده از قوت موسیقیایی واژگان سیر واژگون شده لحن را بازسازی کرده و ما را در برابر زبان در شعر می گذارد نه معنای بیرون و پیرامون آن . چه کاف و به هرکس او در بستر آن هر چهار سایه آهسته دنیای دیگری می آفریند که از واژه ها و تنها از واژه ها در موقعیت زبان توان پیمودن می گیرند. صالحی در چنین شرایطی که امکان روایت به سبب فعالیت پاره ای سازه های حسی در شعرش همچنان خطی است و به قول فوکو آن نظم پرمخاطره گفتار فعال می باشد[۱۵] به سمتی می رود که شفافیتی آرام ، ژرف و بی نهایت گشوده را از پیرامون به زبان در شعر رسانده و از زبان در پیرامون خویش منتشر می سازد. او سعی می کند قاطعیت و برندگی را از انتظار نهاد و جنس جملات و ترکیب ها خلع کند تا به این ترتیب روایت گرچه تصور و رویکردی خطی از گفتار را همچنان از خود دارد اما ما را در خلال این تصور با حذف جدیت و به مخاطره انداختن جنسیت رعب برانگیز محتوا به عنوان تنها عامل و توان مقتدر شکل دهنده ی گفتار در شعر ، رها می سازد. او با تقویت چنین امکانی است که خلاء تعدیل این جدیت را هم جبران کرده و هر موضوعی را به نفع زبان در شعر وارد می کند. صالحی در این دست از شعرهایش دیگر نه آن شاعر «دیر آمدی ری را» و «نامه ها» با آن همه اصرار برای تقدم عاطفی و تلاش برای طرح پوشیده دغدغه های دیگر خود در قبال دیگران است و نه شاعری که ضرورت تکان دهنده رخدادی مانند یازده سپتامبر چنان وی را تحت تأثیر قرار می دهد که شورمندی عاطفی و آن احساس عاشقانه «عاشق شدن در دی ماه» را به کلی کنار گذاشته و مبدل به ابزار بروز آگاهی رنج مداوم جهان می شود. او این جا هم آن گفتار دیوانه و هم شعوری عمیق را در قبال هم به کار

می گیرد و از انحصار رویه های ممنوع می گذارد تا در فضایی متداخل دغدغه های خود را بروز بدهد.
می خواهند خسته ام کنند. / می خواهند از خود خسته ام کنند. / می گویند شنیدن شب از جانب اشیأ / غیرممکن است. / می گویند شنیدن شب از غروب واژه ، / سنگین است. / می گویند ما با تکلم بعضی حروف تو مشکل داریم ! /
(اول سکوت کردم ، / طرف باور کرده بود که دارم به احتمال حادثه می اندیشم) گفتم بلکه البته حرف «پ» زَبَر دارد ، / «ه» ... همان های دو چشم بی ... بوده است هست . / هستِ استِ الف ، / رو ندارد ، سایه ندارد ، سکون ندارد. / لازم خسته را با واو بسته باید خواند ! / می خواهند خسته ام کنند / می خواهند از خود خسته ام کنند / می گویند این همه اعراب برای چیست / این همه نقطه ، این همه ویرگول ، این همه واژه / برای چیست ؟ / می گویند آنجا: هفتم آذر / تو با مردگان بسیاری گفتگو کرده ای / می گویند اینجا: عصر آن سه شنبه روشن / تو از براندازی بادها / به خودسوزی باران رسیده بودی . / شما از کدام سنگ سخن می گویید / از کدام شکستن ، از کدام آینه ...؟ / کدام آینه از سنگ قضا به شکستن رسیده است / که تو در براده خارا به خوابِ خوش ؟ / تو خسته ای پسر / یک لحظه از احتمال گم شدن بترس ، / از گور ، از طناب ، از تشنگی بترس ! / (دارم می روم به سمت شعر وارطان شاملو ، اما قبل از غروب به خانه باز خواهم گشت . شب پیش یک نفر زنگ زد گفت : همین روزها بالاخره خفه ات می کنیم !)[۱۶]

شاعر گاهی اندوه ناگهان لحظه ها را بر دوش می کشد ، آن سنگ سخت را که گویی راه دور تا قله را بی آن که از زخم هر سنگ دیگری یا از هجوم بادها و شیار آب ها ترسی و دردی به درون راه دهد روزی خواهد پیمود و قله را کمی به آسمان خود نزدیک ترت خواهد کرد. او کمان و تیر را در هم به شاخه های سبز درختان می برد و کوچ تلخ سحر را در کرانه ی آفتاب به صبح روشن دریا و پرندگان هدیه می کند تا موج هر موج بر موج دیگری که فرود می آید ترانه ی انکار لحظه ی بعد را به سرود پر خروش تداوم بدل کند. شاعر امروز پیامبران دور را به انسان می خواند و زندگی را به خویش دعوت می کند ، او واژه هاست ، حضور سیال و شیب تند دشتی بر کرانه دشتی دیگر و گوهی در کنار کوهی دیگر. ساختمان های بلند ، حجم غبار ، ازدحام عابران و آن درد پوشیده در حضور بی دریغ را تنها شاعر است که از لعاب کسالت عبور می دهد و از نو به زندگی برمی گرداند. و صالحی در این شعر زبان را که بستری برای تمام آن عبورها و بازیافتن هاست پیدا کرده و فصل میان دوست داشتن و رنج را ، هراس و امید را در میان لایه های نامریی صورت و درون واژه ها پیموده و از عمق تداخل آگاهی و احساس آن را سعی کرده تا بروزدهد و این سعی حتی اگر بنا به دلایلی در بعضی مواقع به سبب ذات و نوع شعر او عمل گری دیگری داشته باشد باز هم ستودنی است . این شعر صالحی البته به نظر نگارنده نقطه ی تکان مجموعه شعر «یوما آنادا» هم است . تلفیقی از برجستگی اجرا در زبان و بروز شورمندی عاطفی و شعور انسانی این جایی . انسان ترسیده از خود اما امیدوار. او هرچند بند آخر این شعر را گویی تنها برای توضیح احضار کرده که لزوم بودنش را که وصفِ چیست به خود شعر وامی گذاریم اما طی شش بند اگر تشخیص نگارنده درست باشد چنان از دل حرکت و رفتار زبان و فاصله ی دائم آن با خود که فصل انکار معنایی تمام است به اندوه ناگهان و خسته اش از این همه اتفاق می پردازد که ناخودآگاه ما را به قول نیما به سمت درک آن عجز از شناخت خود و آن شرایط مضحک جذبه آگاهی که در ظاهر ما را واقف بر حیات و حدود مرگ نشان می دهد ، می برد.[۱۷] به سمت دریافت عمیق زخم خودنمایی که انسان امروز هرچند آن را از همه سعی دارد پنهان کند اما هرجا فرصتی پیدا کند از اعمال آن نیز پرهیز نمی کند. صالحی در این شعر به چیزی تظاهر نمی کند و این مورد

بسیار مهم است . او نه تظاهر به دوست داشتن می کند و نه تظاهر به دغدغه تعهد بلکه با رفتن به سمت واژه ها و بیرون کشیدن حرارت و عمق این بیگانگی و هراس از دل همنشینی آن ها ما را با این دو انگیزه در زبان روبرو می سازد و این مهم ترین تغییری است که در شعر و افق نگاه شاعر اتفاق افتاده «اولویت یافتن زبان بر اولویت شعور و شور عاطفی در اثر» . او دوست داشتن را از آن ابزار بودن رها کرده و آن دغدغه بیان رنج و اندوه را هم از لفافه اشاره ها و کنایه ها در شعرش بیرون کشیده است و حالا هرکدام را با توانی که در دل خوددارند در زبان شعرش اجرا کرده و این جاست که او به هنر برای هنر ، نه برای دیگر نزدیک شده است[۱۸] در عین آن که این نزدیک شدن وی را مبدل به حالی مگوی و گنگ نکرده ، بلکه در نهایت دغدغه های وی ، دوست داشتن و حسرت وی را هم در شعر آن چنان که به شعر برگردند و نه بیرون از آن در خود اجرا کرده است . او ماتم و رهایی رفتگان و ماندگان را در زبان برمی انگیزد و نه زبان را مبدل به ابزار بیان آن می کند. این موضوع را به عنوان جمع بندی نهایی از آن چه در مورد شعر وی گفتیم نیز البته می توان مطرح کرد.

***

اما بد نیست در این جا پرسشی را مطرح کنیم . پرسشی که می تواند موجب بازنگری در پاره ای مفاهیم از دریچه نگاه این جایی پیرامون نوآوری بشود. آیا آشنایی زدایی چالشی فلسفی با نوشتار است یا به عکس چالش نوشتار است با فلسفه . اگر آشنایی زدایی پرسشی فلسفی از نوشتار باشد که در واقع چیزی جز فروکاسته جلوه دادن نوشتار و زبان تا حد بیان و تنها طرحی فلسفی نیست ، چرا؟ به این دلیل که خود را تنها در پیکره پرسش و پاسخ ها فلسفی می جوید و اگر چالش نوشتار با فلسفه باشد که باز هم به نظر می آید خود آفریننده آشنایی دیگر است که آن هم در بهترین حالت . اما به نظر نگارنده این سطرها آن چه ما تحت عنوان آشنایی زدایی از عادت ابزاری از فهم زبان و زبانیت از نظرات فلاسفه و نظریه پردازان روسی و بعدتر غربی برداشت کرده ایم به دلیل نزدیک نبودن یا عدم دریافت و دقت در کنشگری واژگانه که جدای از روحیه و زیست انسانی این بخش از جهان نمی باشد چیزی جز مطرح کردن یکی از دو حالت فوق نبوده است و به همین دلیل هم خصوصاً در ادبیات و هنر که یکی از مهم ترین و جدی ترین عرصه طرح این مباحث طی چند دهه ی اخیر و به خصوص یک دهه ی اخیر بوده مایا زبان را تخریب کرده ایم یا به عنوان شرایط مکمل آن را مبدل به اقتباسی از فرم ها کرده ایم . زبان یا به عنوان چالشی فلسفی با نوشتار یا چالش نوشتار با فلسفه از دریچه ذهن ما بازیابی شده و همین موضوع خصوصاً در شعر منجر به ایجاد شرایطی آزمایشگاهی گردیده که به خصوص توانایی های عاطفی زبان فارسی فروکاسته جلوه داده و قابلیت زبان را به جای بیرون کشیدن از غیاب خسته کرده و بیشتر به حاشیه رانده است . این موضوع البته بی ارتباط با عدم درک شرایط بازی ، زبان و نظریه که پیش تر در موردش نوشتم نیست و لزوم آن درک عمیق از بازی را هم که به آن در بخش های ابتدایی این نوشته اشاره شد همین جا می توان درک کرد. در ادامه این که ما در بحث وارونه سازی و جابه جایی که یکی از مهم ترین دغدغه های نظریه پردازانی مانند دریدا و لیوتار ، بودریار و غیره بوده مبحث نقض دریافت سنتی از زیبایی شناسی را به نظر می آید مبدل به طرح سرکوب آن کرده ایم[۱۹] و با نگاهی مبتنی بر الگوهای فرمالیستی اشتباه گرفته ایم و این اتفاقی است که در ادبیات غرب و امریکا و حتی در آثار پیشروترین شاعران آن جا نه تنها رخ نداده[۲۰] بلکه در عوض به شرایطی نزدیک شده که لذت و بازی را مبدل به حضوری همه گیر و گسترده در قبال هر آن چه هست یا هر آن چه در قبال عادت ما به حاشیه رانده شده ، کرده است .

هر وقت لورکا / کلمه کم می آورد / به اسم ساده زن می گفت : ماه / به ماه می گفت : گهواره . / به گهواره می گفت : آب . / لورکا بوی غلیظ شیر آهو می داد.[۲۱]

در ادامه این که صالحی مرزی را در شعرش با انتشار این مجموعه پشت سر گذاشته که طی آن به دریافتی جدی تر و نزدیک تر به زبان در وضعیت زبان و مفاهیم مرتبط با آن دست یافته است . شعری مانند «خیابانی ها» می تواند نمونه ی خوبی برای این حضور باشد. او به خوبی دریافته که ابزاری کردن زبان در هر سطحی و نادیده گرفتن روحیه بازی و تنوع در آن هم شعر و هم زبان را دچار افت می کند ، افت در اجرای دغدغه های شاعر . البته این را هم بگویم که همان طور که پیش تر هم اشاره کردم بزرگ ترین آسیبی که شعر صالحی از این به بعد ممکن است با آن درگیر شود دچار شدن به عارضه یک دست نویسی و تکرار است . او از این پس باید به بیگانگی و بودگی آن واقعیت بنیادی که بازتاب تمامش در اثر هنری ممکن است منجر به زاییده شدن خودبینی و تولد ضابطه ای شود که فراروی و دیگر شدن یا تحول و تأویل در اثر را بسیار شکننده کرده و آن را وابسته مکان یا جریان خطی زمان می کند بسیار بیندیشد و برای بیان دغدغه های خود به چیزی فراتر از این دغدغه های معمول که نه چنین معمول بودنی را سرکوب می کنند و نه بروز آن را مساوی نادیده گرفتن دیگر می نمایند بپردازد. همان طور که بروز این دغدغه ها در «یوما آنادا» به سمت چیزی فراتر از تنها دغدغه های اوی شاعر رفته ولی فردیت وی را نیز تقریباً در اکثر موارد در این مسیر قربانی نکرده است .

در انتها اما باید بگویم به سبب همان بازی و حضور دائم آن در مسیر نظریه ، طرح سلیقه و تعریف ها که در ابتدای این نوشته نیز به آن اشاره شد هر آن چه در مورد این مجموعه نگارنده نوشته است ممکن است دقیقاً به شکلی برخلاف آن چه هست نیز قابل طرح باشد و همین موضوع نگارنده را بر آن داشته که حضور این چنین شرایطی را تحت عنوان بازی چندین بار طی نوشته خود مطرح کرده و به آن به عنوان مرجعی برای نقد این نوشته بپردازد. بنابراین نگارنده خود پس از خواندن این متن ممکن است مهم ترین منتقد آن باشد که اگر جز این باشد چیزی نوشته نشده است .

---

۱ . تاریخ نقد جدید ــ رنه ولک ، ترجمه سعید ارباب شیرانی ، جلد پنج ص ۲۴۹ ــ هیوم در کنار کسانی مانند ازراپاند و تی . اس . الیوت جزء شاعران و منتقدین تأثیر گذار عرصه ی ادبیات انگلیسی در دوره ی مدرن محسوب می شود. در بین آثار او می توان به خطابه درباره ی شعر مدرن اشاره کرد که مقاله ای بسیار گیرا و جالب است که به نظر نگارنده ما را با عمق تحولات انسان دوره مدرن آشنا می سازد.

۲ . پیرامون بازی کتاب های متعددی تدوین شده است که در این بین کتاب بازی ها نوشته اریکبرن که نگارنده به کرات در نوشته های خود از آن مثال آورده در حوزه ی روانکاوی روابط انسانی بسیار دقیق و قابل توجه است . ضمن آن که کتاب جنس دوم نوشته سیمون دوبوار هم خصوصاً در جلد دوم و فصل ابتدایی جلد اول که به نحوه شکل گرفتن شخصیت زنانه می پردازد به مسأله بازی با دیدی واکاوانه و بسیار عمیق پرداخته است . / این اصطلاح را ــ رنگارنگ ــ نیچه در کتاب فراسوی نیک و بد ترجمه داریوش آشوری بخش فضایل ما ص ۱۸۶ به کار برده است . نشر خوارزمی ۱۳۷۹ .

۳ . برای درک بهتر جایگاه نقد در چنین شرایطی مراجعه شود به کتاب نقد و حقیقت ، نوشته رولان بارت ، ترجمه شیرین دخت دقیقیان ، نشر مرکز ، ۱۳۸۲ . ــ بارت در این کتاب با پرداختن به جریان نقد نو و بسترهای مرتبط با آن همین طور منتقدان آن ما را به خوبی با خلاقیت در نقد آشنا می سازد ، و مبانی نقد خلاق را مورد بررسی دقیق قرار می دهد.

۴ . مراجعه کنید به کتاب چرا ادبیات ، ماریو بارگاس یوسا ، مقاله چرا ادبیات ترجمه عبداله کوثری ، نشر لوح فکر ، ۱۳۸۴ ــ یوسا در این مقاله با اشاره به مشکلات انسان مدرن و نوع گوشه گیری و انزواطلبی او نگاهی دقیق و البته پر شور به نقد این شرایط پرداخته و در نهایت ادبیات را خصوصاً کتاب را تنها مفر انسان مدرن معرفی می کند. البته در همین راستا شاید بد نباشد اگر به جمله معروف کافکا هم اشاره کنیم که نوشتن بیرون جستن از صف مردگان است .

۵. این نوع تقسیم‌بندی انواع ادبی هم نتیجه همان نگاه ابزاری رایج در دوره‌ی مدرن است. وگرنه بی‌شک هنر همیشه فارغ از این که این مؤلفه‌ها را می‌تواند در خود بپروراند چیزی فراتر از چنین عنوان‌بندی‌هایی می‌باشد. مراجعه کنید به مقاله من می‌نویسم تا بدانم چرا می‌نویسم از آلن روب گریه (فرانسه).

۶. این نوع نگاه نسبت به مقوله نقد مشابه همان چیزی است که تحت عنوان نقد نو در فرانسه در ابتدای قرن بستم پایه‌گذاری شد و براساس برداشت آزاد از اثر می‌باشد. مراجعه کنید به پی‌نوشت ۳.

۷. یوما آنادا، مجموعه شعر، سروده سیدعلی صالحی، انتشارات ناهید و نیلوفر، ۱۳۸۴، این مجموعه متشکل از ۷۱ شعر است و به نظر نگارنده نقطه عطفی در زیست شعری این شاعر محسوب می‌شود.

۸. ترکیب شور عاطفی را ممکن است پیش از این هم کسان دیگری مورد استفاده قرار داده باشند، اما آن را می‌توان معادل نوآوری در وجه حضور، تأویل و تخیل دانست. البته نبود هرکدام ازاین سه رکن می‌تواند فرایند شکل‌گیری این شور را به نوعی مختلف کند.

۹. علاقمندان جهت اطلاع از فهرست آثار منتشر شده نگارنده در حوزه نقد در مجلات مختلف می‌توانند مراجعه کنند به سایت‌های رواق، قابیل، آتیبان.

۱۰. کتاب وظیفه ادبیات مراجعه کنید به گفته هیا لئولید لئونوف و دیگر نویسندگان شوروی، پی‌نوشت ۵.

۱۱. ص ۱۰ مجموعه شعر شعر یوما آنادا.

۱۲. ص ۱۴ مجموعه شعر یوما آنادا.

۱۳. بیگانه‌گردانی در واقع مجموعه‌ای از دیگر کردن کارکرد طیف گسترده تمهیدات زبانی جهت دگرگون کردن شیوه به هنجار ادراک روزمره ماستی ــ استعاره، کنایه، نمادگرایی، قافیه، ضرب آهنگ و الگوهای آوایی و معنایی ــ که معادل روسی آن غریبه گردانی است و البته با آشنایی‌زدایی که عمدتاً مورد استفاده منتقدان ادبی فرمالیست از جمله اشکلفسکی بوده همگرایی‌ها دارد. اصطلاح بیگانه‌گردانی را ابتدا برشت در تآتر به‌عنوان وسیله‌ای برای تکان دادن تماشاگر و بیرون بردن او از حیطه‌ی عادات ذهنی انفعالی و خودخواهانه مطرح کرده است. اما آشنایی‌زدایی که در بخش پایانی این مقاله به آن پرداخته شده خود تحت تأثیر نوع نگاه فرمالیستی که در آن نهفته است ممکن است مبدل به الگویی شود که در واقع زبان را تبدیل به عادتی ابزاری می‌کند. جهت کسب اطلاع بیشتر مراجعه کنید به کتاب فرهنگ اندیشه انتقادی، فرمالیسم روسی، ویراسته مایکل پین، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، ۱۳۸۲.

۱۴. فلسفه هنر هایدگر، جولیان یانگ، ترجمه مازیار اسلامی، ص ۱۰۴، وضوح و تقدم شعر، نشر گام نو، ۱۳۸۴. نظر نگارنده این متن نه مؤید نوع نظرات هایدگر در مورد انواع هنر است و نه درصدد تأیید نظرات و چالش‌های یانگ پیرامون نظرات هایدگر می‌باشد بلکه تنها از منظر همین نوشته مطالب قید شده را بررسی کرده و نقل قول از آن آورده است.

۱۵. نظم گفتار، میشل فوکو، ترجمه باقر پرهام، ص ۱۴، نشر آگه، ۱۳۸۰.

۱۶. ص ۳۹، شالیزارها و شبنم سحرگاهی، مجموعه شعر یوما آنادا.

۱۷. نیمایوشیج ستاره‌ای در زمین، مجموعه نامه، انتشارات طوس، ۹۸.

۱۸. این اشعار بودلر در رابطه با خلق آثار هنری بود، هنر برای هنر که در ابتدای دوره مدرن و در جریان شکل گرفتن و رشد رمانتیسم و مقابله با نوع نگاه کلاسیک و نقد ارائه شد.

۱۹. مراجعه کنید به کتاب وضعیت پست مدرن، گزارشی درباره دانش، نوشته ژان فرانسوا لیوتار، ترجمه حسینعلی نوذری، نشر گام نو، ۱۳۸۰، در این کتاب البته پیشگفتار فردریک جیسون می‌تواند ما را نظرات دیگر نظریه‌پردازان مهم شرایط پست مدرن آشنا سازد.

۲۰. مراجعه کنید به آثار شاعران و نویسندگانی مانند پاز، براتیگان، کافمن، بوکفسکی و گینزبرگ که همگی مشخصات فوق را در آثارشان می‌توان مشاهده کرد.

۲۱. ص ۱۴۲، مجموعه شعر یوما آنادا.