Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 2, Autumn and Winter 2024-2025, 303-342
https://www.doi.org/10.30465/copl.2024.46548.4061

Traces of postmodernism in the poem "Ismail" by Reza Brahini

Leila Mirmojarabian*

Behnam Momeni**

Abstract

Reza Brahni is considered one of the most prominent characters in contemporary literature. Despite the large volume of his poetic works, the three books of Zalullah, Ismail, and Address to the Butterflies and the latter are his most influential works. On the other hand, Brahni's name is intertwined with postmodernism, and many critics consider Parvaneh's address to be the most important contemporary Persian postmodernist book in the field of poetry. However, another work of Brahni, Ismail's long poem, which was written before the address to the butterflies, It also has traces of postmodernism. In this research, the author has analyzed the descriptive-analytical method of Ismail's poetry and some of the postmodern works of the world, looking at the issues raised in mythology and the postmodern components of Ismail's poetry and found these components in it. The result of this research shows the presence of postmodern components in Ismail's poetry; In such a way that it can be seen as the beginning - albeit a weak one - of postmodernism in contemporary Iranian poetry.

Keywords: Myth, postmodernism, Reza Brahni, Esmail's long poem.

* Assistant Professor of the Department of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan (Corresponding Author), mirmojarabian@ltr.ui.ac.ir l.

** Master's degree in Persian language and literature, editing and writing, Isfahan University, behnammomenivv@gmail.com

Date received: 24/08/2023, Date of acceptance: 16/09/2024

Introduction

Reza Brahni (1314-1401) is considered one of the most prominent figures of contemporary literature in the fields of poetry, fiction, criticism, and literary theory. Brahni's name is tied to Iran's postmodern literature. Most of the critics consider the beginning of postmodernism in Iranian literature to be the first part of the book "Address to Butterflies" and "Why am I no longer a Nimai poet?" which includes Brahni's poems and the novel Azade Khanam and its author or the private Auschwitz of Dr. Sharifi. In addition to writing poetry and writing stories, Brahni is one of the founders of literary criticism and theory in Iran, who, along with Nima Yoshij - as the first developer of the ideas of new poetry - Mahdi, AkhwanThalath, Mohammad Al-Ghaqi and Yadullah Royai played a great role in popularizing new poetry.Rouyaei says: "[…] I must say that the works of Reza Brahini and the writings of Mohammad Al-Gali have contributed more to the introduction of "new poetry" and the discovery and presentation of its aesthetic criteria in the past" (Royaei, 2013: 67). A dream with books such as "Destruction of the mind while thinking", "From the red platform", "The hidden face of the word", "What is the meaning of?" It has helped a lot to better understand new Persian poetry. The most important characteristic of Barahini's poetry and fiction is the strong presence of postmodernist and mythological concepts in his works. With the help of myth, Brahini has successfully introduced postmodernism into his works. However, myth alone is not enough to enter the postmodern literature.

Postmodernism is not limited to an intellectual or practical aspect. This movement, in addition to being a philosophical theory, has been raised in the field of social, artistic, architectural, literary, painting, cultural, and even environmental issues. In the history of Western literature, postmodernism is defined as the period that began after the Second World War and "was parallel to the time when the effects of the First World War on the Western intellectual system manifested themselves with the totalitarianism and genocide of Nazism, the threat of the world being completely destroyed by the atomic bomb, the destruction of It showed increasing natural environment and serious signs of population increase" (Dad, 2005: 98). However, postmodernism, with its current meaning in literature, philosophy, sociology, and psychology, emerged from the late 70s. Ehab Hassan, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-Francois Lyotard, Michel Foucault, Terry Eagleton, Richard Rorty, etc. are among the most prominent postmodern theorists and philosophers. In the article "Toward the concept of postmodernism", Ehab Hassan mentioned some characteristics to express the differences between modernism and postmodernism, the most important characteristics

of postmodernism mentioned are: Dadaism, anti-narrative, Grotesque, uncertainty, silence, signifier, writing, anti-authoritarianism, collective participation, anarchism of art, semantic disorder, failure of time, etc. Barry Lewis identified six characteristics of temporal disorganization in the narration of events, adaptation, disintegration or lack of coherence, incoherent association of ideas, paranoia, and "void cycle" as characteristic of literary postmodernism, and David Lodge also identified uncertainty, excess, metafiction, displacement, and contradiction as the components of literary postmodernism. He knows the works of postmodernism (cf. Payandeh, 2002: 32-29). In addition to these, other theorists have had many opinions in the field of postmodernism that are used in literary, cultural, political, and social discussions. Brahni's literary path is not dissimilar to the path of postmodern theorists. He has understood politicization and guerilla life and Marxist and communist concepts. In addition, due to his mastery of the English language, he soon became familiar with postmodernist concepts and used them in his poetic and fictional works. The result of this familiarity is the writing of the books that were mentioned. In the beginning, he wrote symbolic and allegorical poems, like most of the poets of the 30s and 50s, in order to get rid of the censorship blade; but inThe poetry collection of "Zalullah", which are his prison poems, goes beyond this symbolism and allegorical and old-fashioned metaphors and abandons poetry and reaches anti-poetry. This same approach and his greater familiarity with postmodern literature and poets and writers of the "Beat generation" of America, especially Allen Ginsberg, have taken Brahni to a new direction in literature. Here, the important point is that Persian literature and culture have not followed a line like the West. In fact, the sequence of schools and perspectives of the western Mobemo has not been implemented. Brahni says in "Theory of Linguistics":

Unavoidably, since a hundred years ago, we have been continuously having an internal dialogue with the West. The intellectual, social and artistic schools of the West all together, and as if immersed in an unwanted contemporaneity, with four generations of our people, intellectuals and writers.

have became. For this reason, in the first seven years of Hedayat's writing, from 1307 to 1314 Shamsi, we see both realistic stories, such as Dash Akel and the woman who lost her husband, and postmodern stories, such as "Three Drops of Blood", and modern stories. Like "blind owl". The feature of contemporaneity with the West is that we have carried out all the literary history of the past two hundred years of the West, without following the sequence of schools and viewpoints of the West, in the seven years of one author's life, with another order and sequence, which is far from accidental

and coincidental. It seems that we have experienced it. First, realism, then postmodernism, then modernism (Brahani, 2003: 83). In the continuation of this article, Brahni says: "It is evident that in our contemporary literature, three phenomena of realism, modernism and postmodernism have had the power of contemporaneity at the same time: Ahmad Mahmoud, Hoshang Golshiri and I could only be contemporaries by defining historical imbalance" (ibid.). Ismail's long poem (1361), which is dedicated to Ismail Shahroudi, is the continuation of Brahni's literary movement from the collection of poems "Zal Allah" and the novels "Cah Beh Chah", "Song of the Killed", and "The Infernal Life of Mr. Ayaz". After this poem, the collection "Address to Butterflies" and "Why am I no longer a Nimai poet?" And the novel "Azadeh Khanum and its author" or "Private Auschwitz" was written by Dr. Sharifi, which is the peak of Brahni's understanding of postmodernism in these two works. In this long poem, we are facing an intermediate situation; It has both realistic aspects, political-social aspects, the lyrical spirit absent in "Zal Allah", both prose and prose memoir writing, and myth. This poem can be examined from various aspects, but in the present study only its postmodern aspects are discussed.

Yadullah, a dream in "What is the meaning of?" He brings a poem from the book "Landangiha" with the following information: "My country was the whole length of the road/ and I was the length,/ and I was the road,/ and the length of the road, which was the sacrifice of my country" (Royaei, 1393: 148)

In the continuation of this poem, Ra'ai writes: "The purpose of the letter was to say that our pleasure from the text is the pleasure of the way, and not the pleasure of arriving. The pleasure of traveling! Along the way is to cut off the road. If the path is shortened, it will be reached" (Ibid.: 148 and 149). In this research, the author has tried to show that Ismail Pol's long poem was either a way to reach postmodernism or was the destination of postmodernism itself.

Materials & Methods

This research analyzed the content of the poems using a descriptive analytical approach and a documentary library method.

Discussion &Results

The examination of Ismail's long poem based on postmodernist components shows that this poem can be included under postmodern literature in some aspects. The main question of the research was how to include Ismail under Persian postmodern literature.

Brahani of the 60s, both consciously and unconsciously, introduced postmodernist components, especially the components of artists of the Bayt generation. Ismail has done that they cannot be ignored. On the other hand, he has not used some prominent components of postmodernism in his poetry. In this research, the author has pursued the fact that Ismail should be considered a bridge between "Zalullah" - as a political and realist poetry book with anti-poetic streaks and different from the realism of the past - and "Address to Butterflies" - as a book with deeply postmodernist foundations. It brings us from the origin of political and social proof to the destination of postmodern proof and language poetry. Or Ismail himself a destination for postmodernism.

Is Ismail the victim of Brahni's reaching to address the butterflies or is he the way or even the destination for pleasure and reaching? In the current research, the author has shown that Ismail has an intermediate state; It is both a bridge and a way to reach the destination addressed to postmodern butterflies, and it is also a destination that can be enjoyed or maybe not taken from its postmodern aspects. However, if we pay more attention to the later books of Brahni's poetry or stories, it is likely that the book "Come to the window" will be introduced as an intermediate book in which the idiom addressed to butterflies is more obvious. In any case, the presence of postmodernism in Ismail cannot be denied. The suggestion that can be made at the end is a detailed examination of the postmodern components in Beside the Window and its relationship with the butterflies. There are traces of the kind of narration and tongue twisters addressed to the butterflies in Biya by the window, which deserves a closer examination.'

Conclusion

An examination of Ismail's long poem based on postmodernist components shows that this poem can be included under postmodern literature in some aspects.The main question of the research has been how to include Ismail under the umbrella of Persian postmodern literature. The 1960s' Baraheni, whether consciously or unconsciously, has introduced postmodernist elements into Ismail, especially those of the artists of the Bayt generation, which cannot be ignored. On the other hand, she has not used some prominent elements of postmodernism in poetry.In this research, the author has sought to see Ismail as a bridge between "Zalallah" - as a political and realistic book of poetry with anti-poetic traits and different from the realism of the past - and "Address to Butterflies" - as a book with deeply postmodernist foundations - that takes us from the origin of political and socialistic reasoning to the destination of postmodern reasoning and the poetry of language, or Ismail himself as a destination for postmodernism.Is

Ismail a victim of the argumentative approach to the Address to the Butterflies, or is he himself a path or even a destination for enjoyment and achievement? The author has shown in the present study that Ismail has an intermediate state; he is both a bridge and a path to reach the destination of the Postmodern Address to the Butterflies, and a destination whose postmodern aspects can be enjoyed or perhaps not.However, if one looks more closely at Baraheni's later books of poetry or fiction, it is likely that Come to the Window will be presented as an in-between book in which the aphasia addressed to butterflies is more obvious. In any case, the presence of postmodernism in Ismail cannot be denied.

Bibliography

The Gospel of Mark, The Bible: An Exegetical Translation (1995). New Testament. Persian translation. [Ibid]: International Bible Society.

AlgonehJunqani, Massoud (2017). Application of Kristova's semantic analysis model in reading a poem by Reza Brahini. Contemporary world literature research. Sh 2. 277-302.

Ahmadi, Babak (2003). Text structure and interpretation. Tehran :Markaz.

Arbab Shirani, Saeed (2012). The form of a myth: the variety of the literary character of Hazrat Yusuf. Translated by Mojaduddin Kivani. Tehran: Nilufar.

Anuri, Hassan (supervisor) (2004). The culture of the day. Tehran: Sokhn.

Barrett, Roland (1996). the myth Today. Tehran: Markaz.

Braheni, Reza (1987). Ismail: A long poem. Tehran: Murgh Amen.

(1988). Come to the window. Tehran: Murgh Amen.

(1992 A). Persian music and poetry leadership crisis. kelk No. 31. 85-95.

(1992 B). Gold in copper (3 c). Tehran: Author Publisher.

(2004). The theory of "linguistics" in poetry.Carnaamed. No. 46 and 47.

Beach, Christopher (December 27, 2019). Ezra Pound and the modernist image. Translated by Pegah Ahmadi. Retrieved from: https://antimantal.com/

Bahar, Mehrdad (2002). A research in Iranian mythology (3rd edition). Tehran: Agah.

Payandeh, Hossein (2003). Criticism Discourse: Essays in Literary Criticism. Tehran: Nilofar.

PourkhaleqiChatroudi, Mehdokht and Saeed Zohrevand (2008). Investigating the basics of the evolution of Persian poetry in the three periods of tradition, modernism, and postmodernism. Mashhad College of Literature and Human Sciences. Sh 160. 75-97.

Puri, Avat (last revised on October 26, 2018). Bridges between Shahroudi and Brahni. Retrieved from: https://meidaan.com/

Taslimi, Ali (2018). Literary criticism: literary theories and their function in Persian literature. Tehran: Akhtaran.

Hajari, Leila and Parveen Ghasemi (2011). A look at the postmodern features of "The Unfinished Story (A+B)" by Bijan Najdi. Bostan Adeb Journal of Shiraz University. third year. The first 7 in a row 124-99.

Dodd, Sima (2006). Dictionary of literary terms (second edition). Tehran: Morvarid.

Royaei, Yadullah (2013). What is an expression?: poetry issues (2). Tehran: Negah.

Ricoeur, Paul (2005). Living in a Text World: Six Conversations, One Discussion. Translated by Babak Ahmadi. Tehran: Markaz.

Sanapour, Hossein (2011). The magic of story: four essays on story writing. Tehran: Cheshme.

Shafi'iKadkani, Mohammad Reza (2012). The Resurrection of Words: Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists. Tehran: Sokhan.

Attar Neishabouri, Fariduddin (2012). Tazkeratololiya. By the efforts of Mohammad Istilami. Tehran: Zavar.

Campbell, Joseph (1998). The power of myth. Translated by Abbas Mokhbar. Tehran: Markaz.

Guibert, Rita (1978). seven voices Azima's Nazi translation. Tehran: Aghaz.

Ginsberg, Allen (1956). howl Translated by Soroush Samii. impossible (book of poems) Available on the impossible site: https://naamomken.org/

Mohammadi, Sayer (2001). Every room is the center of the world. Tehran: negaah.

Moqdadi, Bahram (1999). Glossary of Literary Criticism Terms: From Plato to the Present Age. Tehran: Fekreruz.

Makarik, Irena Rima (2004). Encyclopedia of contemporary literary theories. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran: Agah.

Yazdanjo, Payam (translator and editor) (2002). Postmodern literature. Tehran:Markaz.

Yazdan Panah, Peyman (2008). Flowology of literature of the seventies. Qal and magal. No. 41. 144-152.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

رگه‌های پسامدرنیسم در شعرِ «اسماعیلِ» رضا براهنی[۱]

لیلا میرمجربیان*

بهنامِ مؤمنیِ لندان**

چکیده

رضا براهنی از برجسته‌ترین شخصیت‌های ادبیاتِ معاصر به شمار می‌رود. باوجودِ حجمِ بالای آثارِ شعری‌اش، سه کتابِ «*ظل‌الله*»، «*اسماعیل*»، و «*خطاب به پروانه‌ها*» و مؤخره‌اش جریان‌سازترین آثارِ او هستند. ازسوی دیگر، نامِ براهنی با پسامدرنیسم عجین شده است و بسیاری از منتقدان *خطاب به پروانه‌ها* را درزمینهٔ شعر مهم‌ترین کتابِ پسامدرنیستیِ معاصرِ فارسی می‌دانند. بااین‌حال، اثرِ دیگرِ براهنی، *شعرِ بلندِ اسماعیل*، که پیش از *خطاب به پروانه‌ها* نوشته شده است، هم رگه‌هایی از پسامدرنیسم دارد. نگارنده در این پژوهش با روشِ توصیفی ـ تحلیلی ضمنِ بررسیِ تطبیقیِ شعرِ *اسماعیل* و برخی آثارِ پسامدرنِ جهان و با نگاهی به مباحثِ مطرح‌شده در اسطوره‌شناسی و مؤلفه‌های پسامدرنِ شعرِ *اسماعیل را بررسیده* و این مؤلفه‌ها را در آن پیدا کرده است. نتیجهٔ این پژوهش نشان‌دهندهٔ حضورِ مؤلفه‌های پسامدرن در شعرِ اسماعیل است، به‌گونه‌ای که می‌توان آن را سرآغازی ـ هرچند ضعیف ـ بر پسامدرنیسم در شعرِ معاصرِ ایران دانست.

کلیدواژه‌ها: رضا براهنی، شعر بلند اسماعیل، پسامدرنیسم، اسطوره

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (نویسندهٔ مسئول)، l.mirmojarabian@ltr.ui.ac.ir

**دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیاتِ فارسی، ویرایش و نگارش، دانشگاهِ اصفهان، behnammomenivv@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۶

۱. مقدمه

رضا براهنی (۱۳۱۴–۱۴۰۱) از برجسته‌ترین شخصیت‌های ادبیاتِ معاصر در زمینه‌های شعر، داستان و نقد و نظریهٔ ادبی به شمار می‌رود. نام براهنی با ادبیاتِ پسامدرن ایران گره خورده است. بیشترِ منتقدان سرآغاز پسامدرنیسم در ادبیاتِ ایران را بخشِ اولِ کتاب «*خطاب به پروانه‌ها*» و «*چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*» که شاملِ شعرهای براهنی است و رمانِ *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش یا آشوبتس خصوصی دکتر شریفی* می‌دانند. براهنی، علاوه‌بر سرایشِ شعر و نوشتنِ داستان، یکی از بنیان‌گذارانِ نقد و نظریهٔ ادبی در ایران است که درکنارِ نیما یوشیج ـ در مقامِ اولین بسط‌دهندهٔ نظریاتِ شعرِ نو ـ مهدیِ اخوان‌ثالث، محمدِ حقوقی و یدالله رؤیایی نقش زیادی در شناساندنِ شعرِ نو داشته‌اند. رؤیایی می‌گوید: «[...] باید بگویم که کارهایِ رضا براهنی و نوشته‌هایی از محمدِ حقوقی در شناساندنِ "شعرِ نو" و کشف و ارائهٔ معیارهایِ زیباشناسانهٔ آن در گذشته بیشتر سهم داشته‌اند» (رؤیایی، ۱۳۹۳: ۶۷). رؤیایی هم با کتاب‌هایی نظیرِ «*هلاک عقل به‌وقت اندیشیدن*»، «*از سکوی سرخ*»، «*چهرهٔ پنهان حرف*»، «*عبارت از چیست؟*» کمکِ زیادی به درکِ بهترِ شعرِ نوِ فارسی کرده است.

مهم‌ترین خصوصیتِ شعری و داستانی براهنی حضورِ پررنگِ مفاهیمِ پسامدرنیستی و اسطوره‌ای در آثارش است. براهنی به‌کمکِ اسطوره (Myth) توانسته پسامدرنیسم را به‌خوبی در آثارش وارد کند. گرچه برایِ ورود به ادبیاتِ پسامدرن اسطوره به‌تنهایی کافی نیست.

پسامدرنیسم به یک جنبهٔ فکری یا عملی محدود نمی‌شود. این جنبش، علاوه‌بر اینکه نظریه‌ای فلسفی است، درزمینهٔ مسائلِ اجتماعی، هنری، معماری، ادبیات، نقاشی، فرهنگی، و حتی محیط‌زیست نیز مطرح شده است.

در تاریخِ ادبیاتِ غرب پسامدرنیسم به دورانی گفته می‌شود که پس از جنگِ جهانیِ دوم آغاز شد و «مقارن بود با زمانی که آثارِ جنگِ جهانیِ اول بر نظامِ فکریِ غرب خود را با توتالیتاریسم و نسل‌کشیِ نازیسم، تهدیدِ جهان به نابودیِ کامل توسطِ بمبِ اتم، انهدامِ روزافزونِ محیطِ طبیعی و نشانه‌هایِ وخیمِ افزایشِ جمعیت نشان داد» (داد، ۱۳۸۵: ۹۸). بااین‌حال، پسامدرنیسم، با معنیِ فعلیِ آن در ادبیات و فلسفه و جامعه‌شناسی و روان‌شناسی، از اواخرِ دههٔ ۷۰ میلادی مطرح شد. ایهاب حسن (Ihab Hasan)، ژاک دریدا (Jacques Derrida)، ژان بودریار (Jean Baudrillard)، ژان فرانسوا لیوتار (Jean-François Lyotard)، میشل فوکو (Michel Foucault)، تری ایگلتون (Terry Eagleton)، ریچارد رورتی (Richard Rorty)، و... از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان و فیلسوفانِ پسامدرن به شمار می‌روند. ایهاب حسن در مقالهٔ

«به‌سویِ مفهومِ پسامدرنیسم» برایِ بیانِ تفاوت‌هایِ مدرنیسم و پسامدرنیسم مشخصاتی را ذکر کرده که مهم‌ترین مشخصاتِ پسامدرنیستیِ مطرح‌شده عبارت‌اند از: دادائیسم (Dadaism)، ضدِروایت، گروتسک (Grotesque)، عدمِ قطعیت (Uncertainty)، سکوت، دال، نوشتنی بودن، ضداقتدارگرایی، مشارکتِ جمعی، آشوب‌گرا شدنِ هنر، بی‌نظمیِ معنایی، شکستِ زمان، و... (ر.ک: یزدانجو، ۱۳۸۱: ۱۹۵ و ۱۹۶). بری لوئیس (Barry Lewis) شش ویژگیِ بی‌نظمیِ زمانی در روایتِ رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگییا عدمِ انسجام، تداعیِ نامنسجمِ اندیشه‌ها، پارانویا، و «دورِ باطل» (Short circuit) را مشخصه‌یِ پسامدرنیسمِ ادبی و دیوید لاج (David Lodge) نیز عدمِ قطعیت، زیاده‌روی، فراداستان، جابه‌جایی، و تناقض را از مؤلفه‌هایِ آثارِ پست‌مدرنیستی می‌داند(ر.ک: پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹-۳۲).علاوه‌براین‌ها، نظریه‌پردازانِ دیگرِ هم درزمینهٔ پسامدرنیسم نظراتِ بسیاری داشته‌اند که در مباحثِ ادبی، فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی به کار می‌روند.

مسیرِ ادبیِ براهنی بی‌شباهت به مسیرِ نظریه‌پردازانِ پسامدرن نیست. او سیاست‌زدگی و زندگیِ چریکی و مفاهیمِ مارکسیستی و کمونیستی را درک کرده است. علاوه‌براین، به‌دلیلِ تسلطِ بر زبانِ انگلیسی خیلی زود با مفاهیمِ پسامدرنیستی هم آشنا شده و آن‌ها را در آثارِ شعری و داستانی خود به کار گرفته است. نتیجهٔ این آشناییِ نوشتنِ کتاب‌هایی است که به آن‌ها اشاره شد. در آغاز، برایِ رهایی از تیغِ سانسور، مثلِ بیشترِ شاعرانِ دههٔ ۳۰ الی ۵۰، اشعاری نمادگرایانه و تمثیلی می‌نوشت؛ اما در مجموعه‌شعرِ «*ظل‌الله*»، که اشعارِ زندانِ او هستند، از این نمادگرایی و تمثیل‌گرایی و استعاره‌هایِ فرتوت و کهنه فراتر می‌رود و شعریت را رها می‌کند و به ضدشعر می‌رسد. همین رویکرد و آشناییِ بیشترِ او با ادبیاتِ پسامدرن و شاعران و نویسندگانِ «نسلِ بیتِ» (Beat Generation) آمریکا، خصوصاً آلن گینزبرگ (Allen Ginsberg)، براهنی را به مسیری جدید در ادبیات برده است.

در این‌جا، نکتهٔ مهم این است که ادبیات و فرهنگِ فارسی مثلِ غرب خطی طی نشده است. درواقع، توالیِ مکتبی و دیدگاهیِ غرب موبه‌مو اجرا نشده است. براهنی در «نظریهٔ زبانیت» می‌گوید:

ما به‌ناچار، از صدسالِ پیش، به‌طورِ مداوم درحالِ گفت‌وگویِ درونی با غرب بوده‌ایم. مکتب‌هایِ فکری، اجتماعی و هنریِ غرب همه باهم، و انگار غرق در یک معاصرت و هم‌زمانیِ ناخواسته، با چهار نسل از مردم و روشنفکران و نویسندگانِ ما معاصر شده‌اند. به همین دلیل، در هفت سالهٔ اولِ نویسندگیِ هدایت، از ۱۳۰۷ تا ۱۳۱۴ شمسی، هم قصه‌های

رئالیستی می‌بینیم، مثلِ داش‌آکل و زنی که مردش را گم کرده بود، و هم قصهٔ پست‌مدرن می‌بینیم، مثلِ «سه قطره خون»، و هم قصهٔ مدرنی مثلِ«بوف کور». ویژگیِ معاصرت با غرب در این است که ما همهٔ تاریخِ ادبیِ دویست سالِ گذشتهٔ غرب را، بی‌آنکه توالیِ مکتبی و دیدگاهیِ غرب را موبه‌مو اجرا کرده باشیم، در هفت سالِ عمریک نویسنده، با ترتیب و توالیِ دیگری، که از دور تصادفی و اتفاقی به‌نظر می‌آید، تجربه کرده‌ایم. اول رئالیسم، بعد پست‌مدرنیسم، بعد مدرنیسم (براهنی، ۱۳۸۳: ۸۳).

براهنی در ادامهٔ همین مقاله می‌گوید: «اظهر من‌الشمس است که در ادبیاتِ معاصرِ خودِ ما سه پدیدهٔ رئالیسم، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، هم‌زمان قدرتِ معاصرت داشته‌اند: احمد محمود، هوشنگ گلشیری و من فقط با تعریفِ ناموزونیِ تاریخی می‌توانستیم معاصرِ هم باشیم» (همان).

شعرِ بلندِ *اسماعیل* (۱۳۶۱)، که به اسماعیلِ شاهرودی تقدیم شده است، ادامهٔ حرکتِ ادبیِ براهنی از مجموعه‌شعرِ «*ظل‌الله*» و رمان‌های «*چاه به چاه*»، «*آواز کشتگان*»، و «*روزگار دوزخی آقای ایاز*» است. بعد از این شعر، مجموعهٔ «*خطاب به پروانه‌ها*» و «*چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*» و رمان« *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش*» *یا*« *آشوبتس خصوصی*» دکتر *شریفی* نوشته شده است که اوجِ درکِ براهنی از پسامدرنیسم در این دو اثر نمایان است. در این شعرِ بلند با وضعیتی بینابینی روبه‌روییم؛ هم جنبه‌هایِ رئالیستی دارد، هم جنبه‌هایِ سیاسی ـ اجتماعی، هم روحِ تغزلیِ غایب در «*ظل‌الله*»، هم نثرنویسی و خاطره‌نویسیِ منثور، و هم اسطوره. این شعر را می‌توان از جنبه‌هایِ گوناگونی بررسی کرد که در پژوهشِ حاضر فقط به جنبه‌هایِ پسامدرنیستی آن پرداخته می‌شود.

یدالله رؤیایی در «*عبارت از چیست؟*» شعری از کتابِ «*دلتنگی‌ها*» می‌آورد با این مطلع:

«دیارِ من همهٔ طولِ راه بود/ و طول بودم من،/ و راه بودم،/ و طولِ راه، که قربانیِ دیارم بود» (رؤیایی، ۱۳۹۳: ۱۴۸)

رؤیایی در ادامهٔ این شعر می‌نویسد: «مناسبتِ حرف این بود که بگویم که لذتِ ما از متن، لذتِ راه است، و نه لذتِ رسیدن. لذتِ طی! طیِ راه سر بریدنِ راه است. راه که کوتاه شود، رسیدن می‌شود» (همان: ۱۴۸ و ۱۴۹). نگارنده در این پژوهش تلاش کرده که نشان دهد شعرِ بلندِ *اسماعیل* پل یا راهی بوده برایِ رسیدن به پسامدرنیسم یا خود مقصدِ پسامدرنیسم بوده است.

۲. پیشینه، ضرورت، و سؤالِ پژوهش

بر آثارِ شعری و داستانیِ رضا براهنی پژوهش‌های زیادی انجام شده است. این پـژوهش‌هـا در قالب‌هایِ گوناگونی مثلِ مقاله، کتاب، پایان‌نامه، مصاحبه، سخنرانی، و... منتشر شـده‌انـد. بـینِ کتاب‌هایِ شعرِ براهنی «*خطاب به پروانه‌ها*» و «*چرا من دیگر شاعر نیمـایی نیسـتم؟*» مقبولیـتِ بیشتری برایِ پژوهش داشته است. دربارهٔ پسامدرنیسم در شعرِ براهنی هم پژوهش‌هایِ زیـادی انجام گرفته است. مهدیِ عباسی‌زهان و فرزانِ سجودی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیلِ گـرایش‌هـایِ پست‌مدرن در متن "دف" براهنی» شعرِ *دف* را براساسِ بوطیقـایِ شـعرِ زبـانِ آمریکـا بررسـی کرده‌اند. اسماعیلِ شفق و بلالِ بحرانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «جریانِ شعرِ زبان در دهه‌ی هفتـاد، بـا تأکید بر شعرِ رضا براهنی» ضمنِ بیانِ «نظریهٔ زبانیتِ» براهنی، در خلالِ بحث دربارهٔ مؤلفه‌هایِ اصلی شعرِ زبان، برخی اشعارِ کتابِ «*خطاب به پروانه‌ها*» و «*چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*» را بررسی کرده‌اند. مسعودِ آلگونه جونقانی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «کاربستِ الگوی معناکاوی کریستوا در خوانشِ شعری از رضا براهنی» براساسِ الگویِ کریستوا خوانشی نشانه‌شناختی از شـعرِ «از هوش می...» براهنی ارائه کرده است که رویکردی جدید در خوانشِ شعرِ مدرنِ فارسی است. قدرت‌الله طاهری (۱۳۸۴) در مقالهٔ «پست‌مدرنیسم و شعرِ معاصرِ ایران» براهنی را درکنارِ علـی باباچاهی از سردمدارانِ شعرِ پست‌مدرن دانسته و مؤلفه‌هایی را برایِ اثباتِ این نظر ارائـه کـرده است. علیِ باباچاهی (۱۳۶۶) در مقالهٔ کوتاهی با نامِ «بی‌توجهی به تکنیک و ریزه‌کاریهای کلام» *اسماعیل* را بررسی کرده است. مقالهٔ باباچاهی حالتی نقدگونه دارد و از بی‌تـوجهیِ براهنـی بـه تصویر و تکنیک می‌گوید. سمیه محمدی‌نسب (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ ارشد خود با نامِ «بررسی و تبیین مؤلفه‌هایِ شعرِ پست‌مدرنیستی در اشعارِ رضا براهنی، علی باباچاهی و یدالله رؤیایی» شعرِ براهنی را از جهاتِ گوناگونی مثلِ اختلال در زبان و پریشان‌گویی، تأثیرپذیری از فرمالیست‌هـا وهنجارگریزی، تناقض و پارادوکس، تأثیرپذیری از مکتبِ دادائیسـم، وزن و موسـیقی، تکـرار، تعهدگریزی، و فردگرایی بررسی کرده است. امیرِ مهدویِ هفشجانی (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ ارشدِ خود با نامِ «بررسی تحلیلی مناسبات فرم و معنا در شعرِ دههٔ هفتادِ ایران ـ (با بررسـی اشـعار و دیدگاه‌هایِ رضا براهنی، علی باباچاهی، حافظ موسوی، شمس آقاجـانی، مهـرداد فـلاح، علـی عبدالرضایی، محمد آزرم و گراناز موسوی)» با تمرکز بر کتابِ *خطاب به پروانه‌هـا* مؤلفـه‌هـایِ شعرِ دههٔ هفتاد را در شعرِ براهنی و دیگران بررسی کرده است. نجمه‌السادات هاشـمی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ ارشدِ خود با نامِ «بررسی انتقادی صنایع بدیعی در شعرِ چهار شاعرِ معاصر؛ (یـدالله

رؤیایی، رضا براهنی، محمدرضا شفیعی کدکنی، محمد حقوقی)» کتاب‌های براهنی، ازجمله *اسماعیل*، را بررسی کرده و صنایع بدیعی آن‌ها را نشان داده است.

همان‌طورکه مشخص است، پژوهش‌گران علاقهٔ کمتری به شعر بلندِ *اسماعیل* نشان داده‌اند. بیشترِ پژوهش‌های نوشته‌شده بر این کتاب شعر یادداشت‌هایی کوتاه بوده که در صفحاتِ مجازی منتشر شده یا نکاتی که در خلال بحث‌های گسترده دربارهٔ کتاب‌های براهنی در مقالات، پایان‌نامه‌ها، یا کتاب‌های ادبی به میان آمده است. به‌صورتِ خاص پژوهشی دربارهٔ کتاب *اسماعیل* نوشته نشده است. باتوجه‌به جریان‌ساز بودن این کتاب و بازگشتِ بسیار شاعران و منتقدان دههٔ هشتاد و نود به آن، ضرورتِ پژوهشی خاص دربارهٔ آن بیش‌ازپیش احساس می‌شود تا ضمنِ ارائهٔ پیشنهادهای گوناگون برای پژوهش‌های آتی، جنبه‌های گوناگون آن بررسی شود.

سؤال اصلی پژوهش این است که چگونه می‌توان کتاب *اسماعیل* را ذیلِ ادبیاتِ پسامدرن گنجاند؟ سؤال‌های فرعیِ پژوهش عبارت‌اند از: ۱) چه مؤلفه‌های پسامدرنیستی‌ای در این کتاب هست؟ ۲) سرآغاز شعرِ پسامدرنِ ایران کدام اثر یا آثار بوده است؟ ۳) این کتاب بر نسل‌های بعدی چه اثراتی داشته است؟

۳. رضا براهنی

به‌طور مختصر در بخش مقدمه به رضا براهنی و آثارش اشاره شد. آثار برجستهٔ براهنی در زمینه‌های گوناگون این‌گونه است: *آهوان باغ*، *مصیبتی زیر آفتاب*، *گل بر گسترهٔ ماه*، *ظل‌الله*، *بیا کنار پنجره*، *واسماعیل* و بخش اول *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟* از معروف‌ترین کتاب‌های شعرِ او، «*آواز کشتگان*»، «*رازهای سرزمین من*»، «*آزاده‌خانم و نویسنده‌اش*» یا «*آشویتس خصوصی دکتر شریفی*»، «*روزگار دوزخی آقای ایاز*»، و «*چاه به چاه*» از معروف‌ترین رمان‌های او، و «*طلا در مس*»، «*قصه‌نویسی*»، «*کیمیا و خاک*»، «*گزارش به نسل بی‌سنِ فردا*»، «*تاریخ مذکر*»، و بخش دوم «*خطاب به پروانه‌ها*» و «*چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*» از برجسته‌ترین کتاب‌های او درزمینهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، فرهنگی، تاریخی، و اجتماعی است که برای منتقدان، چه منتقدان شعر و چه داستان، کتاب‌های مرجع به شمار می‌روند. براهنی مقالاتِ زیادی هم در نشریه‌های داخلی و خارجی نوشته که هرکدام تأثیرِ زیادی بر ادبیاتِ معاصرِ ایران گذاشته است.

کتاب‌های «*طلا در مس*»،«*اسماعیل*»، و «*خطاب به پروانه‌ها*» و «*چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*» جریان‌سازترین کتاب‌های براهنی و ادبیاتِ معاصرند که بعد از سال‌های زیادی که از چاپ آن‌ها می‌گذرد، هنوز بحث دربارهٔ آن‌ها رایج است و شاعران، منتقدان، و داستان‌نویسان بسیاری آن‌ها را بازخوانی می‌کنند و در آثار خود از آن‌ها بهره می‌گیرند. باوجودِ همهٔ این فعالیت‌ها، براهنی در دههٔ هفتاد کارگاه‌هایی را با نام «کارگاه شعر و قصه» برگزار می‌کرد که درکنار کارگاه‌های هوشنگ گلشیری نقش بسزایی در تربیتِ نسل‌های بعدی شعر و داستان ایران داشته است. از خلال همین کارگاه‌ها مدرنیسم و پسامدرنیسم به‌صورت دقیق‌تر و بر مبنای کتاب‌های مرجع غربی واردِ ادبیاتِ فارسی شد.

براهنی یکی از اعضای هیئت‌مؤسسِ کانونِ‌نویسندگان و روشنفکرانِ برجستهٔ معاصر هم بوده است.

۴. پسامدرنیسم/ پست‌مدرنیسم/ پسانوگرایی

۱.۴ پسامدرنیسم در ادبیات غرب

همان‌طورکه در بخشِ مقدمه به‌صورتِ خلاصه بیان شد، شروعِ دورانِ پسامدرن مشخص نیست. ازطرفِ دیگر، محدود کردنِ پسامدرنیسم به یک رشته نیز درست نیست و باید آن را مفهومی میان‌رشته‌ای دانست. در دایرةالمعارفِ پسامدرنیسم چنین توضیحی دربارهٔ پسامدرنیسم آمده است:

طبق«دایرةالمعارفِ پسامدرنیسم» (Encyclopedia of Postmodernism) واژه‌ی پسامدرن که ازنظرِ واج‌ریشه‌شناسی از ترکیبِ دیرفهمِ «پسا» (Post)(بعد) و «مدرن» (Modo)(همین حالا) تشکیل شده، دارای ویژگی‌هایی است که می‌توان ردپای آن را در تاریخِ اندیشه‌ی مدرن دنبال کرد؛ اگرچه این ویژگی‌ها پس از جنگِ جهانیِ دوم شکلِ کنونی را به خود گرفته است. پسامدرن درحال‌حاضر به شکلِ بی‌قاعده دربردارنده و یامربوط به سلسله‌جنبش‌هایی است که در کشورهای اروپایی درزمینه‌ی هنرِ معماری،ادبیات، موسیقی، علومِ اجتماعی و علومِ انسانی بهوجود آمده‌اند (نقل در حجاری و قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۰۰).

در ادامه، توضیحِ دیگری دربارهٔ پسامدرنیسم می‌آید که جنبه‌های گوناگونِ این نظریه را بهتر نشان می‌دهد:

پسامدرنیسم نـامی اسـت کـه عمومـاً بـه اشـکال فرهنگـی پـس از دهـهٔ ۱۹۶۰ اطـلاق می‌شود،اشکالی که مشخصه‌های معینی چون بازتابندگی آیرونی و آمیزه‌ای از هنر عامه‌پسـند و هنر رسمی را به نمایش می‌گذارند. گرچه ایـن عنـوان نخسـت در معمـاری موردِتوجـه قـرار گرفت؛ اما اکنون برای توصیفِ ادبیات، هنرهای دیداری، موسیقی، رقص، فیلم، نمایش، فلسفه، نقد، تـاریخ‌نگـاری، الاهیـات و هـر چیـز روزآمـدِ دیگـر در عرصـهٔ فرهنـگ بـه کـار مـی رود.پسامدرنیسم را چه امتدادِ سویه‌های رادیکال‌تر مدرنیسم بینگاریم و چـه آن را گسسـتی از چیزهایی مانندِ ناتاریخی‌باوری مدرنیستی و یا حسرتِ بستار بدانیم، به‌هرحال با «منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر»(فردریک جیمسون)، با موقعیتِ عامِ علم در عصرِ فن‌آوری[۲] اطلاعاتی (ژان فرانسوا لیوتار)، با جایگزینی کانون توجهِ هستی‌شناختی به‌جای کانون توجهِ شـناخت‌شـناختی مدرنیستی(برایان مک‌هیل) و باجایگزینی وانموده به‌جای واقعـی (ژان بودریـار) پیونـد خـورده است. ادبیاتِ پسامدرن را از سویی ادبیاتِ اشباع نامیده‌اند (رولان بـارت) و ازسـوی دیگـرِ آن ادبیاتیک اقتصادِ تورمی دانسته‌اند (چارلز نیومن) (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۴).

بیشترِ نظریه‌پردازانِ پسامدرن در دوره‌های قبل پیروِ نظریـه‌هـای دیگـری مثـلِ مارکسیسـم، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی، و... بوده‌اند. «این افراد اغلب مارکسیسم را تجربه کرده‌انـد و گاه از آن فراتر رفته‌اند و به‌گونه‌ای پسامارکسیسم نامیده می‌شـوند. چراکـه بـیش‌وکـم دربرابـرِ سنت‌های مارکسیستی، لنینیسـتی و لوکـاچی واکـنش نشـان داده‌انـد» (تسـلیمی، ۱۳۹۸: ۲۱۲). باوجوداین، برخی منتقدان آغازِ پسامدرنیسم در ادبیات را مصادف با آثارِ نویسندگان و شـاعرانِ *نسلِ بیت* آمریکا می‌دانند؛(در دهۀ ۱۹۵۰در ایالت متحد امریکـا، یـک جنـبش فرهنگـی ادبـی جدید راه خود را به زندگی مردم باز کرد. همزمان با رشد اقتصادی پس از جنگ جهـانی دوم، دانشجویان در دانشگاه‌ها سؤالاتی را دربارهٔ ماتریالیسم حکمفرما بر جامعهٔ خود مطرح کردنـد؛ نسل بیت از دل همین سؤالات به وجود آمد. آنها کاپیتالیسم را برای روح مخرب و مانعی برای رسیدن به برابری اجتماعی در نظر می‌گرفتند. علاوه بر نارضـایتی از فرهنـگ مصـرف‌گـرا بـه کوته‌فکری‌های والدین خود تاختند. نسل بیت در دنیـای ادبیـات و هنـر درسـت نقطـهٔ مقابـل فرم‌گرایی رایج در اوایل قرن بیستم است. آنهـا ادبیـاتی را بـه وجـود آوردنـد کـه جسـارت و بی‌پردگی بیشتری داشت و در انتقال مفاهیم و احساسات بسیار قدرتمند عمل کـرد)؛ درواقـع، مصادف با سال ۱۹۵۶ که آلن گینزبرگ شعرِ *زوزه* را منتشر کرد. پیدا کردنِ تاریخِ دقیـقِ شـروعِ پسامدرنیسم کمکِ چندانی به این پژوهش نمی‌کند. پیدا کردنِ این تاریخ مثلِ پیدا کردنِ اولـین

شاعرِ فارسی‌نویس، اولین شعرِ فارسی، اولین نثرِ فارسی، و... است که سال‌ها ذهنِ پژوهش‌گران را مشغول کرده است.

۲.۴ مؤلفه‌هایِ پسامدرن

در بخشِ مقدمه به تعدادی از مؤلفه‌هایِ پسامدرن ازنظرِ ایهاب حسن اشاره شد. ازآن‌جاکه پسامدرنیسم صرفاً به ادبیات محدود نمی‌شود، برخی از این مؤلفه‌ها در ادبیات نمودِ خاصی ندارد. بااین‌حال، برایِ روشن‌تر شدنِ بحث بهتر است مؤلفه‌هایِ پسامدرنیستی‌ای را که در ادبیات نمود دارند، مطرح کرد. بخشی از این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: تلفیقِ سبک‌هایِ گوناگون فارغ از زمان و درون‌مایه، ازهم‌گسیختگی و نامنسجم بودنِ اثر، بی‌مرزیِ میانِ واقعیت و فراواقعیت (Hyperreality) (حادواقعیت، واقعیتِ حاد، یا اَبَرواقعیت)، شکستِ زمانی، بی‌مکانی، روان‌پریشیِ راوی یا شخصیتِ اثر، بازی‌هایِ زبانی، بی‌توجهی به نحو و دستورِ زبان، گروتسک[۳]، توجهِ زیاد به موسیقیِ شعر یا داستان، بینامتنیت (Intertextuality)، حضورِ فعالِ خواننده در خوانشِ اثر، چندصدایی، نسبی‌گرایی، و... . همان‌طورکه گفته شد، برخی از این مؤلفه‌ها را به‌سختی می‌توان در ادبیات بررسی کرد و بیشتر در حدِ فرضیه هستند، مثلاً حادواقعیتِ بودریار که وضعیتی بشری را در جهانِ پسامدرن‌شده مطرح می‌کند.

به‌طورِ دقیق نمی‌توان مشخص کرد که فلان شاعر یا نویسنده پسامدرن بوده است. برخی از اسامی حالتی بینابین دارند و نمی‌توان آن‌ها را به سبک یا مکتبی خاص محدود کرد. دسته‌بندیِ مطلقی برایِ این هنرمندان نیست. بااین‌حال، هنگامِ نام بردن از چند شاعر یا نویسنده که آثارشان ذیلِ ادبیاتِ پسامدرن بررسی می‌شود، این اسامی دیده می‌شوند: چارلز اولسون (Charles Olson)، ساموئل بکت (Samuel Beckett)، هارولد پینتر (Harold Pinter)، آلن رُب‌ـگری‌یه (Alain Robbe-Grillet)،کورت وونه‌گات (Kurt Vonnegut)، دان دلیلو (Don DeLillo)، امبرتو اکو (Umberto Eco)، پل هوور (Paul Hoover)، جان کیج (John Cage)، چارلز بوکوفسکی (Charles Bukowski)، جک کرواک (Jack Kerouac)، فرانک اُهارا (Frank O'Hara)، آلن گینزبرگ، ریچارد براتیگان (Richard Brautigan)، ویلیام باروز (William Seward Burroughs)، و... .

۳.۴ پسامدرنیسم در ادبیاتِ ایران

در ادبیاتِ فارسی هم مانندِ ادبیاتِ غرب نمی‌توان دربارهٔ زمانِ شروعِ دورانِ پسامدرن قاطعانه نظر داد. گروهی از منتقدان به‌کلی حضورِ پسامدرنیسم در ایران را رد و صرفاً به تلاش‌هایی در این زمینه اشاره می‌کنند. مرادِ فرهادپور دراین‌باره می‌گوید:

> پست‌مدرنیسم فقط یک نظریه یا اختراعِ چند تا فیلسوف و جامعه‌شناس نیست. مسئلهٔ تحولِ اجتماعی در ساختارهای اجتماعی و اقتصادی و تغییر در بنیادهای جامعهٔ مدرن است. ما هنوز با آن تجارب، به آن شکلی که جوامعِ پیش‌رفته با آن‌ها روبه‌رو شده‌اند، رودررو نشده‌ایم (محمدی، ۱۳۸۰: ۲۷۱ و ۲۷۲).

گروهی دیگر آثارِ رضا براهنی، چه شعر و چه داستان، را سرآغازِ جدیِ پسامدرنیسم در ایران می‌دانند. علی باباچاهی هم از برجسته‌ترین نام‌ها بین سردمدارانِ پسامدرنیسمِ ایران است که البته آثارِ خود را ذیلِ عنوان «شعرِ پسانیمایی» دسته‌بندی می‌کند. یدالله رؤیایی با توجهِ زیادش به فرم و حجم دیگر شاعر و منتقدِ برجستهٔ پسامدرنِ ایران به شمار می‌رود.

> به این دو دلیل پسامدرنیسم در جامعهٔ ادبیِ ایران رواج بسیاری داشته است: ۱. فکرِ پست‌مدرن در برخی زمینه‌ها با پیشینهٔ فرهنگی ما (مانندِ آموزه‌های عرفانی) مشابهت‌هایی پیدا می‌کرد؛ ۲. به‌سبب آسیب‌هایی که جامعهٔ ایرانی از مدرنیتهٔ ناقص دریافت کرده بود، آمادگیِ بیشتری برایِ نقدِ مدرنیسم داشت (جهانبگلو، ۱۳۸۲: ۸۳ و ۸۴).

شاعرانِ نسل‌های بعد، که اغلب شاگردانِ براهنی بوده‌اند، توجهِ بیشتری به پسامدرنیستم داشته‌اند، شاعرانی مثلِ علیِ عبدالرضایی، محمدِ آزرم، بهزادِ خواجات، شمسِ آقاجانی، علیرضا بهنام، مهردادِ فلاح، هوشیارِ انصاری‌فر، رؤیا تفتی، رزا جمالی، علیِ قنبری، و... . البته این اسامی لزوماً ذیلِ عنوانِ پسامدرنیسم نمی‌گنجند. بیشترشان در دههٔ هفتاد و با آشنایی با مفاهیمِ پسامدرن آثاری خلق کردند که رگه‌هایی از پسامدرنیسم در آن‌ها دیده می‌شود.

این جریان‌ها که در آغاز پرشتاب، تکثرگرایانه، بعضاً سطحی‌نگر، و نابالغ بودند، رفته‌رفته به بلوغی رسیدند که شعرِ دهه‌های بعد بر شانه‌های آن‌ها ایستاد. شاعرِنسل‌های بعد «گوش‌هایش را باز کرد تا صدایِ لاکان (Jacques Lacan) را بهتر بشنود، دلوز (Gilles Deleuze) و گتاری (Pierre-Félix Guattari) را در آغوش بگیرد، انقلابِ کریستوا (Julia Kristeva) و قدرتِ فوکو را ببیند،و درمقابلِ "مفهومِ نوشتار" دریدا تعظیم کند» (یزدان‌پناه، ۱۳۸۷: ۱۴۶)، از سرکشیِ ژیژک

(Slavoj Žižek) لذت ببرد، بارت (Roland Barthes) را هضم کند، و پسامدرنیسم را عمیق‌تر بخواند.

۵. شعرِ بلندِ *اسماعیل*

پیش از پرداختن به جنبه‌های گوناگونِ *اسماعیل*، باید مختصراً به یکی از مؤلفه‌های پرکاربرد در آثارِ براهنی، یعنی اسطوره، اشاره کرد. در آغاز چند تعریف از مفهومِ اسطوره در فرهنگ‌ها و کتاب‌های نظریه و نقدِ ادبی می‌آید و سپس نظرِ صاحب‌نظرانِ اسطوره‌شناس دراین‌باره مطرح می‌شود. لازم به ذکر است که ارائهٔ تعریفِ کاملی از اسطوره که همهٔ جنبه‌های آن را در بر بگیرد، آسان نیست. به‌ناچار باید تعاریفِ گوناگون را بررسید و متناسب با آن تعاریف به تعریفی تقریباً یکسان دست یافت.

> اسطوره در عادی‌ترین معنای خود داستانی است درباره‌یِیک خدا یایک موجودِ ماوراءالطبیعیِ دیگر، و گاه موضوعِ آن انسانی خداگونه یا فرمان‌روایی است که تباری ملکوتی دارد. [...] هر اسطوره‌ای کارکردِ تبیینی و توضیحیِ خود را با ارجاع به خدایان و سایر موجوداتِ ماوراءالطبیعی انجام می‌دهد. انسان‌های متعلق به یک فرهنگ یا جامعه‌یِ خاص ازطریق داستان‌های اجدادییا اسطوره‌ها یاد می‌گیرند که چگونه زندگی کنند وچه معناهایی به زندگی‌شان بدهند (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۴).

«اُسطوره /us.ṭū.ra/ افسانه، قصه یا روایتی از دورانِ باستان، معمولاً دربارهٔ به وجود آمدنِ اشیا و حیواناتیا قهرمانانِ کهنیک ملت که جزئی از فرهنگِ آن ملت شده‌اند، یا روایتِ واقعه‌ایِ ازلیو مقدس [= Myth]» (انوری، ۱۳۸۳: ۹۲).

مهردادِ بهار واژهٔ اسطوره در زبانِ فارسی را وام‌واژه‌ای از زبانِ عربی (الاسطوره و الاسطیره) می‌داند. البته این واژهٔ عربی را نیز برگرفته از اصلِیونانیhistoria (به معنایِ استفسار، تحقیق، اطلاع، شرح و تاریخ) می‌داند که از دو جزءتشکیل شده است: یکی واژهٔ historیاhistor-، به معنایِ داور و دیگری پسوندِia-. واژهٔ histor با مصدریونانیidein، به معنایِ دیدن، خویشاوند است. بهار واژه‌هایِ لاتینیVidēre، به معنایِ دیدن،یونانیeidenal، به معنایِ دانستن، سنسکریتvidyā و اوستا vaēdya، به معنایِ دانش، و فارسیِ «نوید» به معنایِ خبر خوش، مژده و بشارت، را با این واژه هم‌ریشه می‌داند. هم‌چنین، در زبان‌هایِ اروپاییِ واژهٔmyth در انگلیسی و فرانسه و myth و mythe در آلمانی ازنظرِ محتوایِ معنایی برابر با واژهٔ اسطوره و حالتِ جمعِ آن‌ها برابر با واژهٔ اساطیر در زبانِ پارسی است (ر.ک: بهار، ۱۳۸۱: ۳۴۳ و ۳۴۴)

همان‌طورکه که پیش‌تر گفته شد، نظریه‌پردازانی که به بحثِ اسطوره توجهِ بسیار داشته‌انـد، تعاریفِ گوناگونی از این مفهوم ارائه کرده که درنهایت تقریباً به تعریفی یکسان رسیده‌اند. برایِ مثال،

> نورتروپ فـرای اسـطوره را شـالوده‌یِ سـاختاریِ ادبیـات مـی‌دانـد و گونـه‌ای رتوریـکِ اسطوره‌شناسی را عرضه می‌کند که به دستورِ زبانِ بیانِ ادبیتزوتان تودوروف شباهت دارد. از مفهومِ اسطوره استفاده‌هایِ غیرادبیِ فراوانی هم شده که شاید مهم‌ترینشـان بهـره‌گیـری کلودلوی اسـتروس از ایـن مفهـوم در مطالعـاتِ سـاختاریِ خـود پیرامـونِ اسـطوره‌هـایِ سرخ‌پوستانِ آمریکایی باشد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۴).

اینکه اسطوره، افسانه، حماسه، رؤیا، و... یکی هستند یا نه، بحثِ گسترده‌ای اسـت کـه در کتاب‌هایِ اسطوره‌شناسی به آن پرداخته شده است. اسطوره‌شناسانِ بزرگِ غربـی مثـلِ جـوزف کمبل (Joseph Campbell)، ژرژ دومزیل (Georges Dumézil)، و میرچا الیاده (Mircea Eliade)، یـا اسطوره‌شناسان ایرانی‌ای مثلِ مهرداد بهار، جلال سـتاری، عبـاس مخبـر، و شـاهرخ مسـکوب دربارهٔ اسطوره نوشته‌اند. کلـود لِـوی اسـتروس (Claude Lévi-Strauss) اسـطوره را برخاسـته از سخن می‌داند. کمبل چهار کارکرد برایِ اسطوره برمی‌شمارد:

> اولین کارکردِ آن، نقشِ عرفانی است. [...] کارکردِ دومِ آن بُعدِ کیهان‌شناختی اسـت. [...] کارکردِ سوم، نقشِ جامعه‌شناختی است. [...] امااسطورهکارکردِ چهارمی نیـز دارد، و ایـن نقشی است که فکر می‌کنم امروزه همه باید سعی کنند با آن درآمیزند ـ این کارکرد از نـوعِ تعلیم و تربیتی است (کمبل، ۱۳۷۷: ۶۲ و ۶۳).

بارت به‌نقل از لِوی استروس می‌گوید:

هر چیزی ممکن است در یک اسطوره رخ دهد. گویی زنجیرهٔ رویدادها در آن پیـروِ هـیچ قاعدهٔ منطقی یا توالی نیست. [...] همین اسطوره‌ها که ظاهراً دل‌بخواهی و قـراردادی هسـتند، با ویژگی‌هایی یکسان و اغلب همراهِ جزئیاتی همانند، در قسمت‌هایِ مختلفِ دنیا پدید می‌آیند. مسئله در این‌جاست. اگر محتوایِ اسطوره تماماً اتفاقی است، چگونه به این مسئله پاسخ بگوییم کـه تـا ایـن انـدازه اسـطوره‌هـایِ ایـن‌سـویِ دنیـا بـا اسـطوره‌هـایِ آن‌سـویِ دنیـا شـباهت دارند (بارت، ۱۳۷۵: ۲۱ و ۲۲).

باتوجه‌به مفهومِ اسطوره در آثارِ ساختارگرایان و پساساختارگرایانی مثلِ فوکو، دریدا، بارت، و حتی لاکانِ روان‌کاو باید از اسطوره اسطوره‌زدایی کرد و نشان داد کـه دل‌بخـواهی هسـتند و

براساسِ شرایطِ خاصِ یک جامعه و در زمانی معین شکل می‌گیرند (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۴).

اسماعیل شعری بلند و هفتادوهفت‌صفحه‌ای است که در فروردینِ ۱۳۶۱ سروده شده است. این شعرِ بلند پس از مجموعهٔ *ظل‌الله* منتشر شده است. براهنی در *ظل‌الله* تلاشِ شاعرانِ معاصر در رهاییِ از سانسور را کنار گذاشته است. در این کتاب بیش از آنکه مثلِ شاعران و نویسندگانِ هم‌دوره‌اش به مفهوم یا معنی (مدلول) بپردازد، به صورت یا تصویرِ ذهنی (دال) پرداخته است، دال‌هایی آشنا که در آثارِ دیگران به‌کمکِ نماد و تمثیل و استعاره پنهان می‌شده‌اند.

براهنی در مصاحبه‌ای در سالِ ۱۳۷۰ دربارهٔ *اسماعیل* می‌گوید: «*اسماعیل* شعرِ بلند است. راجع به مضامینِ نو، و بزرگ، شعرِ کوتاه نمی‌توان گفت. "*اسماعیل*" یک شعرِ چندصدایی است، از این نظر، اگر هر صدا را یک شخصیت بخوانیم، تعددِ صداها، آن را به یک رمانِ چندشخصیتی نزدیک می‌کند» (براهنی، ۱۳۷۱ ب. ج ۳: ۱۸۵۳).

براهنی در *اسماعیل* تا حدودی در نظامِ دال و مدلولی دست برده و آن رابطهٔ قراردادیِ کلیشه‌شده را به‌گونه‌ای دیگر ارائه کرده است. «در الگوی دووجهیِ سوسور (Ferdinand de Saussure) سوژه یا فاعلِ سخن‌گو اساساً جایگاهی ندارد و به همین دلیل آنچه مطرح است، رابطهٔ صُلب و ایستایی است که بین دال و مدلول برقرار است» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۲۸۴). او چنین وضعیتی را در *خطاب به پروانه‌ها* به اوج رسانده و رابطهٔ دال و مدلولیِ کلیشه‌ای را به‌کلی کم‌رنگ کرده است. در آن‌جا به‌جایِ وجهِ نمادینِ (Symbolic) زبان به وجهِ ایماییِ (Semiotic) آن توجهِ بیشتری نشان داده است (ر.ک. آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷). هم‌چنین، با تکنیکِ فرمالیستیِ تکرار توانسته وجهِ ایماییِ شعر را بیشتر کند، تکرارهایی واژگانی، نحوی، سطری، و حتی تکرارِ سطرهایی که در یکی‌دو کلمه تفاوت دارند و حالتی ترجیع‌مانند پیدا کرده‌اند. درواقع، براهنی آن‌جا که زبان در معنایِ نمادین و مألوفش از عهدهٔ انتقالِ عاطفه بر نیامده، وجهِ ایمایی زبان را به‌صورتِ موسیقی و اصواتِ واردِ شعر کرده است.

آواتِ پوری دربارهٔ کتاب‌هایِ مهمِ براهنی می‌گوید:

رضا براهنی سه کتابِ شعرِ اساسی دارد و در هر سه تایِ آن‌ها هم در شعرِ فارسی به انقلابی عظیم دست زده است. اولی «*ظل‌الله*» که انقلابی رئالیستی‌ست علیهِ شعرِ سیاسیِ سمبولیسیتیِ چندهزارسالهٔ ایران، دومی شعرِ بلندِ«*اسماعیل*» است که باز قیامی‌ست علیهِ شعرِ ناب و واردِ کردنِ نثر در شعر و بنیان نهادنِ شعرِ منثور به تبعیت از آلن گینزبرگ، و آخری

مجموعهٔ «*خطاب به پروانه‌ها*»ست که ازطریقِ آن انقلابی دیگر در شعرِ فارسی را رقم زد و برایِ دو دهه به مانیفستِ شعرِ فارسی بدل شد، یعنی شعرِ زبانی (پوری، ۱۳۹۷).

اسماعیل با عنوان «به‌جای مقدمه»ای شش‌بخشی شروع می‌شود، بخشی از سورهٔ صافات از *قرآن کریم*، بخشی از سِفرِ پیدایش از *تورات*، بیتی از *مثنوی معنوی*، بخشی از «*ترس و لرز*» سورَن کی‌یرکه‌گور (Søren Kierkegaard)، و درنهایت، سه سطر از «*تولدی دیگر*» فروغِ فرخزاد». مخاطب با خواندنِ این دیباچه تا حدودی با شِمای کلی و اسطوره‌ایِ شعر روبه‌رو می‌شود. به‌جز شعرِ فروغ، بَقیهٔ بخش‌ها به‌طورِ مستقیم به روایتِ ابراهیم و اسماعیل و قربانی کردن اشاره دارند. البته خودِ براهنی در پانویسِ این بخش اشاره کرده که «در *تورات* گفته شده است که به ابراهیم امر شد اسحق را برایِ قربانی کردن ببرد نه اسماعیل را» (براهنی، ۱۳۶۱: ۶).

این کتاب، که حالتی خطابی دارد، ادای دِینی است به اسماعیلِ شاهرودی و شخصیت‌هایی اسطوره‌ای که در جای‌جایِ آثارِ براهنی ردی از آن‌ها دیده می‌شود. بااین‌حال، براهنی صرفاً به این موارد بسنده نمی‌کند؛ نگاهی خاص به جنبه‌هایِ سیاسی ـ اجتماعی دارد، به‌گونه‌ای تازه از جنگ حرف می‌زند و آرمان‌هایِ حماسی و عاشورایی جنگِ هشت‌ساله را رها می‌کند و شعرِ جنگ را به شعرِ ضدجنگ می‌رساند، در بعضی بخش‌ها روحِ تغزلیِ نابی را وارد شعر کرده است که بی هیچ صنعتِ ادبیِ خاصی مخاطب را به اوجِ تأثر می‌رساند، ابایی از نثرنویسی و خاطره‌نویسیِ منثورِ یک یا دوصفحه‌ای ندارد، ابایی از سطرهایِ طولانی ندارد، موسیقی را در بخش‌هایِ گوناگونِ شعر درنظر گرفته و به‌نوعی این موسیقی را ترجیع‌بندِ معنویِ شعر کرده است. جنگ، اسماعیلِ شاهرودی، انقلابِ ۱۳۵۷، خوزستان، وضعیتِ روشنفکران و شعر و شاعران، استعمار، سیاست، مبارزه با اشرافیت و ابن‌الوقت‌ها، مسائلِ اجتماعی، و... بارزترین مفاهیمِ *اسماعیل*اند.

براهنی در توضیحی که بر *اسماعیل*و در پاسخ به علیِ باباچاهی نوشته(آخرین مقالهٔ جلدِ سومِ*طلا در مس*)،*اسماعیل*را متشکل از چهار «موومان» (Movement)دانسته است. علاقهٔ شدیدِ براهنی به موسیقی و نزدیکیِ شعر به قطعاتِ موسیقی و استحالهٔ زبان در موسیقی و موسیقی در زبان به‌طورِ محسوسی در این شعر نمود دارد. او بارها در مصاحبه‌ها، سخنرانی‌ها، و مقالاتش به حضورِ گستردهٔ موسیقی و مفاهیمِ موسیقایی در اشعار و نظریه‌هایش اشاره کرده است. براهنی در مقالهٔ «بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی» می‌گوید:

من هم ازرویِ علاقه‌ام، و هم ازرویِ تئوری، به موسیقی‌دانها عرض می‌کنم که اولاً دوست داشتم کارم موسیقی بود و نه شعر و رمان، و ثانیاً از دیدگاهِ تئوریک عرض می‌کنم که همهٔ

هنرها وقتی به نوعی تجرید دست پیدا می‌کنند، کششِ سحرآمیزی به‌سویِ موسیقی در مخاطب ایجاد می‌کنند، و اگر سرگذشتِ همهٔ هنرها، ماهیتِ شکلیِ آنهاست، سرنوشتِ محتومِ آنها شاید موسیقی باشد. خط و رنگ بی موسیقی، نقاشی نیست. شعر بی موسیقی، شعر نیست. رمان بی موسیقی رمان نیست. ولی، ولی (براهنی، ۱۳۷۱ الف: ۹۳).

در جایِ دیگری می‌گوید: «حوزهٔ تغزل از دیدگاهِ من حوزهٔ موسیقی، ضرب، تحرک، عاطفه، تصویر و جهانهایِ ناهشیار است و تفکری هم اگر هست، در ارتباط با این عناصر است» (براهنی، ۱۳۶۷: ۶).

نکتهٔ خیلی مهم دربارهٔ *اسماعیل* این است که به‌صورتِ مستقیم از اشعارِ آلن گینزبرگ، خصوصاً شعرِ *زوزه*، اثر پذیرفته است. خودِ براهنی هم به این موضوع اذعان کرده است. البته این تأثیر تقلیدِ صرف نیست. براهنی *زوزه* را در قالبی ایرانی سروده است. همان‌طورکه گینزبرگ در *زوزه* به اوزانِ گذشته پشت می‌کند و وزن و موسیقی را حینِ شعر پیش می‌برد، براهنی هم در *اسماعیل* وزنِ مألوفِ شعرِ فارسی را نادیده می‌گیرد و سطرهایِ شعر را به‌حالتی نو کوتاه و بلند می‌کند. همین اتفاق در *زوزه* هم افتاده است. این تکنیک‌ها در *خطاب به پروانه‌ها* به اوج می‌رسند و براهنی بارها به آن اشاره کرده که سطرها (مصرع‌ها) را متناسب با نَفَس و دم و بازدم سروده است که هر سطر را بشود در یک نفس خواند. ازسویِ دیگر، براهنی در انتهایِ پاسخی که به نقدِ باباچاهی نوشته، به این نکته اشاره می‌کند که شاید از ازرا پاوند (Ezra Pound)، چارلز اولسون، ابن‌عربی، یا سهروردی متأثر شده باشد. *اسماعیل* بی‌شباهت به *کانتو*های (Canto) پاوند، شعری بلند با بیش از ۸۰۰ صفحه، نیست. بیچ (Christopher Beach) دربارهٔ *کانتو*هایِ پاوند می‌گوید:

[...]پاوند کوشید«ضرباهنگ» و آن‌چه که از آن به «سوزناکیِ پُرغیژ و ویژِ سطرهایِ بریتانیاییِ پسا‌سوینبورنی» (سوینبورن (Algernon Charles Swinburne): شاعرِ انگلیسی) تعبیر می‌کرد را کنار بگذارد.[...] کاری بالغ بر ۸۰۰ صفحه مشتمل بر کانتوهایِ غنایی و استدلالی، حماسی، مدرن، چندزبانی و تلمیحی که از پیوندهایِ اندیشه‌نگارانه به‌منظورِ تلفیقِ عناصرِ ادبی و اسطوره‌ای (ازجمله رهیافتِ هومری به جهانِ خاکی و استعاره‌هایِ اُویدی) حاصل آمده بود و نیز با تأثر از شخصیت‌هایِ تاریخیِ متفاوتی نظیرِ کنفسیوس، فیلسوفِ چینی، توماس جفرسون و جان کوینسی آدامز، دو رئیس‌جمهورِ آمریکا، زیگیس موندو مالاتزتا، شاهزاده‌یِ ایتالیاییِ دورانِ رنسانس، بنیتو موسولینی، رهبرِ فاشیست، و سی. دی. داگلاسِ اقتصاددان. مطالعه‌یِ دقیقِ

کانتوها با خوانشی سطحی ممکن نیست و دشواری‌ها و پیچیدگی‌های متن، ما را از ارائه‌ی توصیفی سرسری بازمی‌دارد (بیچ، ۲۰۱۹).

در *اسماعیل* هم با چنین رویکردهایی روبه‌روییم.

نکتهٔ موسیقایی دیگر *اسماعیل* تأثیر نوحه‌های ترکی بر آن است. باوجوداینکه براهنی در شعرهای دیگری، مثلاً شعر «هَـ هْ» از *خطاب به پروانه‌ها*، آشکارا از زبان و موسیقی ترکی در شعر استفاده می‌کند، به‌نظر می‌رسد تأثیر این نوحه‌ها بر *اسماعیل* در ناخودآگاهِ براهنی شکل گرفته باشد. این نوع موسیقی بیشتر از آنکه متأثر از گینزبرگ باشد، متأثر از مویه‌ها و نوحه‌ها محلی ایران، خصوصاً ترکی، است. درکل، جنبه‌های موسیقایی *اسماعیل* که در فرم آن ظاهر شده‌اند، به‌نوعی فراروی از سنت‌های شعری معاصر (شعر نیمایی و شعر شاملویی) هستند. این درگیری براهنی با بوطیقای شاملو و نیما و فراروی آن در *ظل‌الله* هم اتفاق افتاده است؛ اما اوج چنین حرکتی در *اسماعیل* است. نتیجهٔ کار، پیدایش *خطاب به پروانه‌ها*ست که سنتِ شعری جدیدی در ادبیاتِ فارسی ایجاد کرده است.

فارغ از تقسیم‌بندی چهارموومانی *اسماعیل*، می‌توان این شعر بلند را به دو بخش تقسیم کرد؛ بخش اول پیش‌درآمدی بر *خطاب به پروانه‌ها* و با مؤلفه‌هایی نزدیک به پسامدرنیسم است. در این بخش زبان به سمت‌وسویی نو می‌رود که با گذشتهٔ شعر و شعر گذشته چندان میانه‌ای ندارد. درواقع، این بخش شروعی بر شعر منثور فارسی است. این گذر از مؤلفه‌های کلاسیک‌شدهٔ شعر فارسی، در *خطاب به پروانه‌ها* به اوج می‌رسد و *از* خلال همین فراروی‌ها شعر زبان ایجاد می‌شود. بخش دوم *اسماعیل* بازگشتی به *ظل‌الله* است که از نماد و تمثیل و استعارهٔ کلیشه‌ای رها شده است.

این‌جا باید به برخوردِ براهنی با اسطورهٔ اسماعیل اشاره کرد. او اسماعیل اسطوره‌ای را در اسماعیلِ شاهرودی خلاصه نمی‌کند. همان‌طورکه در «به‌جای مقدمه» آمده است، با اسماعیلِ پیامبر هم روبه‌روییم. در بخش‌های دیگر شعر، این اسماعیل به جوانان و سربازان درگیر جنگ اشاره می‌کند. حتی می‌توان استحالهٔ اسماعیل را در خودِ خوزستان هم دید که در جایگاهِ مخاطب قرار می‌گیرد. ریکور (Paul Ricœur) دربارهٔ امکاناتِ منحرف شدنِ اسطوره می‌گوید: «انسانِ مدرن نه می‌تواند از اسطوره خلاص شود و نه می‌تواند آن را در شکلِ ظاهری‌اش بپذیرد. اسطوره همواره با ما خواهد بود، اما باید همیشه بدان برخوردی انتقادی داشته باشیم» (ریکور، ۱۳۸۴: ۱۰۱). نگاهِ براهنی به اسطورهٔ اسماعیل هم همین‌گونه است: «اسطورهٔ ابراهیم و اسماعیل، دینی است. شاعر به‌دنبالِ تفسیرِ ساختیِ مجددِ آن اسطوره برای موقعیتِ

تاریخیِ امروز است» (براهنی، ۱۳۷۱ ب. ج ۳: ۲۰۴۶). درواقع، براهنی اسطوره، خاصه اسطورهٔ دینی و عرفانی، را به همان صورتِ تاریخی به اثر وارد نمی‌کند. چنین نگاهی به اسطوره، علاوه‌بر *اسماعیل*، در *روزگار دوزخی آقای ایاز* هم به اوج رسیده است.

۶. پسامدرنیسم در *اسماعیل*

نمی‌توان همه یا بخشِ زیادی از مؤلفه‌های پسامدرن را در *اسماعیل* پیدا کرد. برخی مؤلفه‌های کم‌کاربردِ پسامدرن در شعر آمده و برخی مؤلفه‌های برجسته نیامده است. در تقسیم‌بندیِ کلیِ باختیناز ادبیاتِ داستانی به سه دورهٔ کلاسیک، نو (مدرن) و پسانو (پسامدرن) اشاره می‌شود. «ویژگیِ دورهٔ نخست حفظِ انسجام و رابطهٔ علت و معلولی در متن است. دورهٔ مدرن شاهدِ ظهورِ پیچیدگی و درهم‌ریختگیِ کلام است و دورهٔ پسامدرن با نگرشی به آغازِ پیدایشِ رمان به معناباختگی نظر دارد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۸). در *اسماعیل* کمتر این معناباختگیِ مدِنظرِ باختین مشاهده می‌شود؛ درحالی‌که از مؤلفه‌های اصلیِ پسامدرنیسم محسوب می‌شود. درعوض، در خطاب به پروانه‌ها این مؤلفه بسیار استفاده شده است.

برایِ معرفیِ مؤلفه‌های پسامدرن در *اسماعیل* باید به این نکته توجه شود که بیشترِ این مؤلفه‌ها در مفهومِ *نسلِ بیتی* پسامدرن هستند و سرآمدِ هنرمندانِ *نسلِ بیت*،که بر *اسماعیل* اثر گذاشته، آلن گینزبرگ است.

۱.۶ تکرار

در آغاز باید دانست که «تکرار از دیدگاهِ روانشناسی مهم‌ترینِ عاملِ القاءِ فکر است؛ ازسویِ دیگر، از دیدگاهِ ادبی و مسائلِ ساخت و صورت زشت است و هنر را مبتذل می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۶۶ و ۱۶۷). براهنی با تکرار فکر و فلسفهٔ خود را به مخاطب ارائه می‌کند. او این تکرار را مثلِ عاملی منسجم‌کننده در شعر وارد کرده که درنهایت، بخش‌هایی از شعر به وجهِ ایماییِ زبانِ نزدیک شده است.

در بخشِ پیشین (۵۰. شعرِ *بلندِ اسماعیل*) به این نکته اشاره شد که تکرار یکی از تکنیک‌های فرمالیستی و پسامدرنیستیِ *اسماعیل* است. این تکرار از همان آغازِ شعر مثلِ چکشی است که به درونِ ناقوس می‌خورد و صدا تولید می‌کند. انگار قرار است اتفاقِ مهمی

بیفتد و همه باید جمع شوند. لحنِ حماسی و نوحه‌گونِ ابتدای شعر هم به اثرگذاریِ بیشترِ تکرار کمک می‌کند.

«قسم به چشم‌هایِ سُرخت، اسماعیلِ عزیزم
که آفتاب، روزی، بهتر از آن روزی که تو مُردی خواهد تابید
قسم به موهایِ سفیدت که مدتی هم سرخ بودند
که آفتاب روزی که آفتاب روزی که آفتاب روزی
بهتر از آن روزی که تو مُردی خواهد تابید»

(براهنی، ۱۳۶۶: ۹)

در شروعِ حماسیِ *اسماعیل* با تکرارِ نحو و واژه‌ها روبه‌روییم. سطرِ اول و سوم نحوِ یکسانی دارند. «که آفتاب روزی بهتر از آن روزی که تو مُردی خواهد تابید» تکرار شده است. واژه‌ها و گروه‌هایِ واژگانی‌ای مثلِ «قسم، سرخ، که آفتاب روزی» هم تکرار شده‌اند. ازسویِ دیگر، تکرارِ سه‌بارهٔ «که آفتاب روزی» یادآورِ پیشگوییِ حضرتِ عیسی دربارهٔ پطرس ـ یکی از حواریون ـ است که حضرتِ عیسی را سه بار انکار کرد: «پطرس گفت: "حتی اگر همه شما را ترک کنند، من این کار را نخواهم کرد." عیسی گفت: "پطرس، فردا صبح، پیش از اینکه خروس دو بار بخواند، تو سه بار مرا انکار کرده، خواهی گفت که مرا نمی‌شناسی"» (انجیل مَرقُس، ۱۴: ۲۹ و ۳۰). قاطعانه نمی‌توان چنین بینامتنیتی را تأیید کرد؛ اما باتوجه‌به «به‌جای مقدمه» و ارجاعِ براهنی به کتابِ مقدس و قربانی شدنِ حضرتِ اسحاق، می‌توان به این بینامتنیت توجه کرد. براهنی در آثارِ دیگرش، مثلاً رمان *چاه به چاه*، نیز به‌نوعی از روایتِ حضرت عیسی و شهادتش یاد کرده است. قربانی شدنِ حضرتِ عیسی مثلِ قربانی شدنِ (نشدنِ) حضرتِ اسماعیل یا اسحاق نتایجی در آیندهٔ پیروانشان دارد. در شعرِ *اسماعیل* هم براهنی نویدِ آینده را می‌دهد و بارِ نبوتِ برپا داشتنِ آینده از میانِ ویرانه‌ها را بر دوشِ جوانی می‌گذارد تا رصدخانهٔ آینده را برای دید زدنِ واقعیتی رنگین‌تر و متنوع‌تر از خیالِ همهٔ اعصار بنا کند. *اسماعیل* چشم‌انتظارِ آن اسماعیل خواهد بود (ر.ک. براهنی، ۱۳۷۱ ب. ج ۳: ۲۰۴۹).

در موومانِ اولِ *اسماعیل* (صفحهٔ ۹ تا ۳۵) مؤلفهٔ تکرار یکی از برجسته‌ترین مؤلفه‌هاست. خواننده بارها با سطرهایی روبه‌رو می‌شود که حکمِ همان چکشِ درونِ ناقوس را دارد. این

مؤلفه در موومان‌های بعدی به‌اندازهٔ موومانِ اول دیده نمی‌شود. بااین‌حال، بازهم یکی از برجسته‌ترین مؤلفه‌های شعر است.

برای معرفی تکرارهای دیگرِ *اسماعیل* می‌توان به این سطرها اشاره کرد. توجهِ به این نکته مهم است که بعضاً تکرارها دقیق و یکسان نیستند، بلکه ساختارِ نحوی‌شان براساسِ محورِ جانشینی تغییر می‌کند:

۱. تکرارهای نحویِ فراوان با ساختارِ «ای...» که مشخصاً حالتی خطابی دارند. این سطرها باعثِ ایجادِ فرمی واحد در بخشی از شعر شده است.

۲. مرده باد شاعری که رازِ نیزه و خون را نداند/ زنده باشی تو که رازِ سنگر و ستاره را هم می‌دانستی (همان: ۱۴)

۳. بلند نشو از رخت‌خوابت (براهنی، ۱۳۶۶: ۱۲ و ۱۳)

۴. به مددِ عشق از گور بیرونت خواهم کشید (همان: ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۶ و ۱۹)

۵. زجرِ روانم مرا شطح‌خوان کرد (همان: ۲۰ و ۲۲ و ۲۷ و ۲۸ و ۲۹ و ۳۰ و)

۶. جنگ است، اسماعیل (همان: ۲۱ و ۲۲ و ۲۳ و ۲۵ و ۲۶ و ۳۵)

۷. دوزخ به‌اضافهٔ کلمه یعنی شاعر (همان: ۲۴ و ۲۸)

۸. عینکت رابردار (همان: ۱۷ و ۱۸ و ۲۲ و ۲۵ و ۳۴)

۹. دوشندگانِ تو اینان بودند (نبودند) (همان: ۳۸ و ۴۱ و ۴۳ و ۴۵ و ۴۶)

۱۰. مدافعانِ تو اینان‌اند (همان: ۴۹ و ۵۳ و ۶۰)

۱۱. چشم‌هایِ قیقاجت (همان: ۱۶ و ۲۲ و ۲۵ و ۳۴)

۱۲. حالا تو زمینِ ما هستی/ حالا تو گورستانِ ما هستی/ حالا تو مرگِ ما هستی (همان: ۶۱ و ۶۲)

۱۳. اگر بگویم بهار، می‌گویی من مرده‌ام/ اگر بگویم خدا، می‌گویی من مرده‌ام/ اگر بگویم مرگ، می‌گویی مرگ مسئلهٔ مردگان نیست، من مرده‌ام/ اگر بگویم شهادت، می‌گویی من مرده‌ام، شهادت در این‌ورِ خط معنی ندارد (همان: ۶۷)

۱۴. جانِ جانانِ جهان، جانم باش (همان: ۶۵ و ۷۱ و ۷۵ و ۷۶)

گینزبرگ، که براهنی از او متأثر بوده، در *زوزه* از مؤلفهٔ تکرار استفادهٔ بسیاری کرده است. مثلاً در بندِ اولِ شعر و در ابتدای بیشترِ سطرها «اون‌ها که» آورده است. یا در بندِ سوم که ابتدای همهٔ سطرها «من با توام در راکلند، آنجاکه» است (ر.ک. گینزبرگ، ۱۹۵۶).

تکرار به‌خودیِ‌خود مؤلفه‌ای پسامدرن نیست. در شعرِ کلاسیکِ فارسی شاعرانی هستند که در شعرشان تکرارِ بسیار یافت می‌شود و سرآمدشان سعدی است. قافیه و ردیف نوعی تکرارند. وزن هم تکرار است. بااین‌حال، تکرارِ در شعر پسامدرن با تکرارِ در شعرِ امثالِ سعدی و گذشتگان یا شاعرانِ معاصر یکسان نیست؛ به‌عبارتِ دیگر، مؤلفه‌هایِ شعری در سبک‌هایِ گوناگون اسمِ یکسانی دارند، ولی ممکن است کاربرد و نقشِ متفاوتی داشته باشند. حتی می‌توان بحث را به واژه‌ها محدود کرد. واژگان یک گفتمان یا دانش در گفتمانِ دیگر همان معنا را نخواهند داشت. تکرارِ در گفتمانِ پسامدرن همان تکرارِ در گفتمانِ مدرنیسم یا کلاسیسیسم نیست، روایتِ پسامدرن با روایتِ ساخت‌گرایان یکسان نیست (ر.ک. تسلیمی، ۱۳۹۸: ۲۲۰).

نکتهٔ پایانی دربارهٔ تکرار در *اسماعیل*، که شاید در ناخودآگاهِ براهنی بوده، تکرارِ واژگان برای تأکید است. آستوریاس (Miguel Ángel Asturias) در مصاحبه‌ای دربارهٔ تکرارِ هجاها و کلمات در نوشته‌هایش می‌گوید: «سرخپوستان از تکرارِ هجاها و کلمات برای ساختنِ صفاتِ عالی استفاده می‌کنند. در زبانهای بومی، و لااقل در گواتمالا، هیچ صفتِ عالی وجود ندارد. آنها با گفتنِ "سفید، سفید، سفید" مرادشان "بسیار سفید" یا "به‌غایت سفید" است. همچنانکه هجاها را نیز تکرار می‌کنند، مثلاً درموردِ دلفریب می‌گویند: "دل ـ دل ـ فریب" تا تأکیدِ بیشتری را برسانند» (گیبرت، ۱۳۵۷: ۲۰۵ و ۲۰۶). چنین تکنیکی در *اسماعیل* و کتاب‌هایِ بعدی براهنی بسیار استفاده شده است. برای این تکنیک می‌توان به این سطرها اشاره کرد:

۱. که آفتاب روزی، که آفتاب روزی/ بهتر از آن روزی که تو مُردی خواهد تابید (همان: ۹)

۲. می‌خواهم ابدیت را جسته باشم/ روح روح/ زمانزمان زمان/ رؤیارؤیا رؤیا/ همهٔ مجردهایِ جهان را در پیاله‌ای می‌ریزم و پیاله را سر می‌کشم (براهنی، ۱۳۶۶: ۷۴)

۳. مرا از نو بزای/ و رویِ زانویت مرا بنشان/ و گذشته بودنِ مرگ را/ به من بیاموز/ اسماعیلِدیگر و دیگر و دیگر/ سر برروی سنگ بگذار/ نترس/ قوچِ عصرِ نو از ناکجایِ ناگاه عطا می‌شود (همان: ۷۶)

۲.۶ تلفیق یا ترکیبِ سبکی

در *اسماعیل* با چندشخصیتی و چندصدایی روبه‌روییم. چنین وضعیتی به تلفیق و ترکیبِ سبک‌ها و زمان‌ها و... می‌رسد. براهنی شعر را با نظر و بیانیهٔ سیاسی، سطرهای نقدگونه که آموزشِ شعر و شاعری برای شاعران و منتقدان است، خاطره‌نویسیِ منثور، اسطوره، جنگ، رئالیسمِ اجتماعی، و... ترکیب می‌کند. ازسویِ دیگر، گاهی تغزلی و غنایی می‌نویسد، گاهی به‌شدت نثرگونه و بدونِ صنایعِ بدیعی و بلاغی، گاهی حماسی، گاهی طنزگونه، گاهی با قافیه و وزن، گاهی بدونِ وزن و با سطرهایِ کوتاه و بلند، و گاهی... .

براهنی در شعرِ *اسماعیل* و پس از ترجیع‌بند «مرده باد شاعری که رازِ نیزه و خون را نداند/ زنده باشی تو که رازِ سنگر و ستاره را هم می‌دانستی» (همان: ۱۴) دو صفحه خاطرهٔ نثرگونه می‌آورد. سپس باز همان ترجیع‌بند را با تغییری جزئی: «مرده باد شاعری که رازِعشق و مرگ را نداند/ زنده باشی تو که رازِنیزه و خون را هم می‌دانستی». (همان: ۱۶)

در موومانِ دوم (صفحهٔ ۳۶ تا ۴۶)، که طنزآمیزترین موومانِ شعر است، وضعیتِ بورژوازی و روشن‌فکرانِ را در رابطه با انقلاب و جنگ بیان می‌کند. این موومان به‌نوعی بازگشتِ به *ظل‌الله* است با زبانی رئالیستی که واقعیت را آن‌گونه که هست، به کار می‌برد. دال‌ها به مدلول‌هایِ مبهمی اشاره ندارند. براهنی در این موومان بر دال‌ها تأکید دارد. به‌جز ترجیع‌بند «دوشندگانِ تو اینان بودند (نبودند)» ترجیع‌بندِ دیگری در این موومان نیست.

در برخی سطرها وزنِ معمولی و مرکب دیده می‌شود. مثلاً:

۱. جانِ جانانِ جهان، جانم باش (همان: ۷۵ و ۷۶)

۲. سرت چه پرچمِ خونینی بود که در خیابان‌ها می‌تاخت (همان: ۱۶)

۳. ای دل‌سپرده بوده به درناها (همان: ۱۸)

۴. مگذار من به حنجرهٔ عاشقان خیانت کنم (همان: ۷۵)

در برخی بخش‌ها قافیه دیده می‌شود:

۱. مرا برروی خنجری شاد برقصان/ ای رقصِ جان و جانان/ مرا بخندان (همان: ۷۵)

۲. ای درازکشیده برروی تخت‌خوابِ فنریِ بیمارستانِ «مهرگان»/ ای آزادی‌خوانِ فقیر برروی پله‌هایِ مهربان/ ای اشک‌هایِ تنهایِ سپرده به نسیمِ بادِ تیمارستان/ ای شاعرتر از

شعرهایِ خود و شعرهایِ ما/ ای تباه‌شده در دانشگاه، در مدارس، در کافه‌ها، میخانـه‌هـا (همان: ۱۰)

۳. جنگ است، اسماعیل، جنگ است/ با جنونِ همیشه‌جوانِ تو همرنگ است (همان: ۲۳ و ۲۴)

۴. و خواهیم گفت اگر این‌ها تمامیِ سنگ‌ها هستند،/ پس همهٔ مرده‌هامان در کجا هسـتند؟ (همان: ۶۶)

۵. مرا بر نوکِ خنجرِ غزل نشان/ بر تارکِ آن صیقلِ بی‌پایان مرا برقصان (همان: ۷۵)

۳.۶ ضدّیت با بلاغت

با خواندنِ اشعارِ پسامدرن چنین به‌نظر می‌رسد که شاعرانِ این سبک چندان به صنایعِ بدیعی و بلاغی توجهی نمی‌کنند. بلاغتِ بسیاری از اشعارِ پسامدرن در حدِ تصاویرِ ساده‌ای بـاقی مانـده که بیشتر از تشبیه ساخته شده است. تصویر در شعرِ پسامدرن آن‌گونه که در سنتِ شعرِ فارسی همواره وجهِ غالب (Dominant) بوده، نیست و به عنصری حاشیه‌ای تبدیل شده است. مخاطبِ شعرِ فارسی که قرن‌ها با شعری تصویردار اخت دارد، خـواه‌نـاخواه دربرابـرِ شـعرِ بـی‌تصـویرِ پسامدرن یا با تصاویرِ عجیب واکنشِ منفی نشان می‌دهد. *اسماعیل* هنوز بـه شـعری پسـامدرن شبیهِ اشعارِ دههٔ هفتاد نرسیده است و این بی‌تصویری در آن محدود مانده است. بیشترِ تصاویرِ *اسماعیل* ساده‌اند و برپایهٔ تشبیه ساخته شده‌اند. به‌ندرت اضافهٔ تشبیهی یا استعاری در شعر دیده می‌شود. بااین‌حال، اضـافه‌هـایی مثـلِ «خنجـرِ غـزل، رواقِ گونـه‌هـایش، مهتـابِ پیشـانی‌اش، پنجره‌هایِ باران‌زدهٔ جعدِ گیسوهایش، طشتِ خونینِ خورشید» در *اسماعیل* هست. البته همـین تصاویرِ به‌ظاهر ساده می‌توانند عمیق‌ترین اثرها را بر مخاطب بگذارد. برایِ مثـال، مـی‌تـوان بـه سطرهایِ زیر اشاره کرد:

۱. ای مثلِ باغی از درختانِ گردو در ذهنِ کودکانِ سادهٔ شعر (براهنی، ۱۳۶۶: ۱۱)

۲. دو شانهٔ برهنه‌ات به دو غولِیک‌چشم می‌مانند که از پشتِ پوستِ مرده جهان را می‌نگرند (همان: ۱۱)

۳. و مرگ را چون خنجری تصادفی بر گلوگاهِ بادبادکی پذیرا شدی (همان: ۱۸)

۴. به یادِ شبی می‌افتم که پسرم دوروزه بود/ با گونه‌هایی مثلِ حبابِ نارنج/ چه نیمه‌شبی بود در بیمارستان (همان: ۲۱)

۵. مثلِ اسبی که برآمدگیِ کفلش را داغ کرده باشند تا صاحب پیدا کند/ ما از آنِ عصرِ خویش شده‌ایم (همان: ۳۰)

۶. مثلِ گلوله‌ای که به‌هنگامِ فرورفتن یک سرانگشت اثر می‌گذارد/ ولی در آن‌سو، خندقی متلاشی از گوشت و عصب و استخوان می‌سازد (همان: ۳۱ و ۳۲)

۷. مثلِ آهنگسازی که موقع آفریدنِ آهنگ آن را ضبط می‌کند/ و ناگهان موقعِ بازشنیدنِ نوار، می‌بیند موسیقیِ دیگری را هم ضبط کرده است (همان: ۷۲)

۸. و موشک خانه‌ها را مثل اسباب‌بازی به هوا می‌پراند/ و آن‌چه در بازگشت به‌سوی زمین برمی‌گردد، به خرمنِ افشان می‌ماند/ که سریع‌تر از یک خرمن پایین می‌آید (همان: ۳۵)

۹. در آهنی تیرباران شده، سوراخ نشده، سقوط کرده، ولی فقط یک قدری/ انگار مردی است که پس از سکتهٔ قلبی لباس‌هایِ قبلی‌اش را پوشیده (همان: ۵۵)

همان‌طورکه در مثال‌ها مشخص است، تصویرها ساده، ولی عمیق‌اند. به‌تعبیرِ شفیعیِ کدکنی دربارهٔ مصرعِ «تو بیا کز اول شب در صبح باز باشد»، «چند هزار استعاره باید در اینجا صف می‌کشیدند تا از عهدهٔ ادای همین عبارتِ به‌ظاهر ساده و در عمق بسیار شگرف برایند؟» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۵۶). شفیعی کدکنی در ادامهٔ همین بحث می‌گوید: «نیرومندترین شعرها آن شعر است که نیازی به تصویر ندارد» (همان: ۳۵۷). براهنی در *اسماعیل* همین‌گونه با تصویر رفتار کرده است. برایِ مثال، سطرهای زیر عاطفه‌ای بسیار قوی دارند، بی آنکه خبری از تصاویرِ همیشگیِ شعرِ فارسی و کسره‌هایِ اضافه‌سازِ استعاری و تشبیهی در آن‌ها باشد:

۱. و در دوردست، دختری رخت‌هایِ مانده را شسته است/ رخت‌ها را رویِ بند پهن می‌کند/ و هلی‌کوپتر که می‌نشیند/ باد آن‌چنان شکلِ لباس‌هایِ رویِ بند را هذیانی می‌کند/ که انگار چشمی حشیش‌زده منظره را تماشا کرده است/ مردی برروی تپه نشسته است. می‌گوید:«مایَملکِ من غمِ من است/ شش بچه که در زیرِ آوار می‌پوسند/ زنم که دخترعمویم بود، منفجر شده است/ حرف نمی‌توانم بزنم. بو خفه‌ام می‌کند»/ حتی «دانته» هم این‌قدر شبیهِ «دانته» حرف نمی‌زند (براهنی، ۱۳۶۶: ۵۴)

۲. انگار دو گونه را از داخلِ دهان به یکدیگر دوخته‌اند/ گونه‌هایی از این فرورفته‌تر در صورتِ هیچ زنی ندیدم/ برروی تلِ خاک زن و مرد نشسته‌اند، گریه می‌کنند/ در این‌جا عربی زبانِ فصاحت نیست، تدبیرِ مصیبت است (همان: ۵۴)

۳. زمانی زیباییِ عشق را درک کردم/ که از اعماقِ زمین، در میانِ کابوس‌هایم/ ابروییارم را بر لبِ چاه دیدم/ ماه هرگز این‌همه به من نزدیک نشده بود/ یاد گرفتم که بی‌تکلف کلماتَ را به هم نزدیک کنم/ در سایهٔیارم بنشینم/ و از سکوت بخواهم که سرودش را سر بدهد (همان: ۷۰)

۴. و باهم عکس گرفتیم. عکس‌ها افسرده‌اند، اسماعیل/ انگار چشم‌هایِ زمان بر آن‌ها گریسته‌اند! عکس‌هایِ بعد از مرگ هستند، اسماعیل/ انگار عکس‌هایی هستند در دستِ مادرهای پسرمُرده (همان: ۱۵ و ۱۶)

۵. نَفَسی مشترک بر چهرهٔ اسماعیل‌هایِ جوان می‌دمد/ و پیش از آنکه قوچ برسد، ابراهیم تیغ را کشیده است/ و شاعری که معنای این شهادت را نداند، مُرده به دنیا آمده است (همان: ۶۴)

۶. کفن آن‌چنان سفید است که از پشتش چشم‌هایِ سیاهِ شهید به چشم می‌خورد (همان: ۵۷)

۷. چرا چهره‌هایِ رنج‌کشیده این‌همه اصالت دارند؟/ «عیسی»، «حسین»، «داوینچی»، «داستایوسکی»، «مادر»، «گورکی»/ و زنی که زور می‌دهد تا بچه‌اش به دنیا بیاید/ و همه‌چیز نشان می‌دهد که سرِ زا خواهد رفت/ این چهره‌ها به ذاتِ انسان نزدیک‌ترند/ لولهٔ تانک، درگِلِ فرونشسته/ در پشتِ کیسهٔ شنی، جسدی چمباتمه زده/ چقدر صورتش اصالت دارد/ دهقانِ مکزیکی نیست که «ریورا» نقاشی کرده باشد/ صورتی از دِهِ شماست/ آیا بشریت از این نقطه به جاهایِ دیگر رفته است؟ (همان: ۵۵ و ۵۶)

۸. یک بار هم می‌خواستی از دهنهٔیک توپ منفجرشوی، چراکه زنی را که خودکشی کرده بود از مسافرخانه بیرون کشیده بودند و باران رویِ صورتش می‌ریخت و تو می‌گفتی نمیر! نمیر! و زن؟ ساعت‌ها قبل مرده بود (همان: ۱۵)

تصویر در شعرِ غرب بیشتر به استعاره و مجاز (مجازِ مرسل) ختم می‌شود و نسبت‌به تصویر در ادبیاتِ فارسی محدودتر است. یاکوبسن شعر را بیشتر استعاری و نثر را مجازی می‌داند (ر.ک. احمدی، ۱۳۸۲: ۸۲ تا ۸۴). بااین‌حال، شاعرانِ پسامدرنِ غربی، به آن صورتی که در رتوریکشان (Rhetoric) آمده، به تصویر، خصوصاً استعاره، رویِ خوشی نشان نداده‌اند. بیشترِ تصاویرشان ساده و سرشار از روزمرگی است. برایِ مثال، چند سطرِ زیر را که از *روزه* انتخاب شده‌اند، ببینید:

۱. دیدم جنون بهترین ذهن‌هایِ نسلم را ویران کرد (گینزبرگ، ۱۹۵۶: ۶)[۴]

۲. اونها که این‌ور و اون‌ور سرگردان بودنددر نیمه‌شب در محوطه‌یِ راه‌آهن حیرت کردند کجا بروند، رفتند، و قلب هیچکس نشکسته بود (همان: ۸)

۳. اونها که ساعتهای‌شان را رویِ پشتِ‌بام انداختند تا فحوایِ نوشته‌های‌شان دربارهٔ ابدیت باشد (همان: ۱۱)

۴. کدام ابوالهولِ سیمان و آلومینیوم جمجمه‌های‌شان را شکست و مغزها و تخیلشان را خورد؟ (همان: ۱۴)

۵. من با توام در راکلند آن‌جاکه تو ادایِ سایه‌یِ مادرم را درمی‌آوری (همان: ۱۷)

۶. من با توام در راکلند آن‌جاکه دکترهایت را متهم میکنی به جنون ونقشه‌یِ انقلابِ سوسیالیستیِ عبری را علیهِ جلجتایِ ملیِ فاشیستی میکشی (همان: ۱۸)

همان‌طورکه مشخص است، *اسماعیل* ازلحاظِ بلاغی شبیهِ *زوزه* است و هر دو شعر با بلاغتِ مألوف ضدّیت دارند.

۴.۶ اطناب

براهنی در *اسماعیل* برخلافِ شاعرانِ مدرن، که شعر را در عینِ ایجاز می‌بینند، به اطنابی روی آورده که مؤلفهٔ برجستهٔ شعر شده است. او حوادثِ عصرِ معاصر را فراتر از آن می‌بیند که در شعرِ کوتاه و موجز بنشینند.

اصلی‌ترین روش برایِ ایجادِ اطناب در *اسماعیل* تکرار است که در بخش‌هایِ قبلی به آن اشاره شد. این تکرار جنبه‌هایِ گوناگونی دارد و همواره به یک قصد به کار نرفته است. مثلاً تکرارِ «که آفتاب روزی» در پنج سطرِ آغازینِ شعر برایِ القایِ بیشترِ قَسَمی است که می‌خورد، قَسَمی که راوی از تحققش مطمئن نیست و برایِ اطمینان دادن به خود و مخاطب از تکرار استفاده می‌کند. تکرارِ دو سطرِ «مرده باد شاعری که رازِ نیزه و خون را نداند/ زنده باشی تو که رازِ سنگر و ستاره را هم می‌دانستی» به همین صورت یا صورت‌هایِ دیگر، که در آن‌ها به‌جایِ «نیزه» و «خون» و «سنگر» و «ستاره» واژگان دیگری آمده، یا «به مددِ عشق از گور بیرونت خواهم کشید» علاوه‌بر لحنِ حماسی، حالتی دعایی و نوحه‌گون دارند که مخاطب را به عاطفهٔ شعر نزدیک‌تر می‌کند.

تکرارِ «مدافعانِ تو اینان‌اند» و «جنگ است، اسماعیل» برایِ استوار کردنِ موضوع در ذهنِ مخاطب و تأکید بر آن است. تکرارِ ساختارِ نحویِ «ای...»، علاوه‌بر ایجادِ ریتم در شعر، اسماعیل و اسماعیل‌ها را گسترش می‌دهد تا فقط به یک اسماعیل محدود نشوند. هم‌چنین، مثلِ همان چکشِ درونِ ناقوس عمل می‌کند تا مخاطب هر بار که سطری را می‌خواند، آگاه شود و حواسش را به شعر معطوف کند.

گاه اطنابِ شعر با ذکرِ خاص پس از عام یا بدل صورت می‌گیرد. برایِ مثال:

۱. آه، ایاسماعیل! پسرِ آدم، پسرِ ابراهیم، پسرِ نیما، پسرِ دامغان (براهنی، ۱۳۶۶: ۶۷)

۲. شاعری در پشتِ سر من ایستاده است/ شاعری که من و شعرم را باهم مثلِ شعری می‌سراید (همان: ۷۱)

تشبیه‌هایِ فراوانِ شعر هم نوعی اطناب‌اند. براهنی از اغراق در بسامدِ این تشبیه‌ها ابایی ندارد. مثال‌هایِ زیادی برایِ این نوعِ اطناب در *اسماعیل* می‌شود زد که به چند تایِ آن در بخشِ «۳.۶۰ ضدّیت با بلاغت» اشاره شد.

۵.۶ زمان‌پریشی

اسماعیل روایتی خطی ندارد؛ به‌عبارتِ دیگر، حوادثِ شعری ترتیبی علّی ــ معلولی ندارد. روایتِ *اسماعیل* مجموعه‌ای از خرده‌روایت‌هاست. *اسماعیل* روایتی قرآن‌گونه دارد. برایِ روشن شدن چنین مؤلفه‌ای می‌توان به تفاوتِ نوعِ روایتِ قرآن و تورات دربارهٔ داستانِ یوسفِ پیامبر اشاره کرد. «روایتِ توراتی، با تأکیدِ نسبی‌اش بر مکان، زمان، نام‌هایِ اشخاص و ترسیمِ صحنهٔ داستان منجر می‌شود به اینکه نویسندگانِ غربی پردازشِ "واقع‌گرایانه" و حماسی‌تری از این اسطوره عرضه کنند؛ درحالی‌که سبکِ فشرده و مبهمِ قرآن به بازآفرینیِ "شاعرانه"تر این داستان در سنتِ اسلامی منتهی می‌شود» (ارباب شیرانی، ۱۳۹۱: ۴۳). *اسماعیل* از خرده‌روایت‌هایی تشکیل شده که با ترجیع‌بندهایِ گوناگون به هم وصل می‌شوند و یک کل را می‌سازند. توالیِ زمانیِ خرده‌روایت‌ها خطی نیست. براهنی صحنه‌هایِ پشتِ‌سرهمی را ردیف می‌کند که به‌نظر بی‌ربط هستند. به همین دلیل، مخاطبِ راحت‌الحلقوم‌خواه (این تعبیر را از شهریارِ منِ‌پور گرفته‌ام) برایِ خواندنِ اثرِ پسامدرنیستی به مشکل برمی‌خورد.

زمان‌پریشیِ *اسماعیل* در جای‌جایِ آن دیده می‌شود. فقط به چند نمونه اشاره می‌شود:

۱. شاید جالب‌ترین نوعِ زمان‌پریشیِ *اسماعیل* و برهم زدنِ زمانِ روایتِ شعری در همان پنج سطرِ ابتداییِ آن باشد. براهنی همان اولِ کار خبر از مرگِ اسماعیل می‌دهد: «کـه آفتـاب، روزی، بهتر از آن روزی که تو مُردی خواهد تابید» (براهنی، ۱۳۶۶: ۹). تکلیفِ مخاطب را روشن می‌کند که اسماعیل مُرده است و شعر مرثیه‌ای برایِ یک مُرده، شهید، شاعر، و اسماعیل‌هایِ دیگر است. چنین روشی در آغازِ ذکرِ حسین بنِ منصور ـ رحمةالله علیه ـــ در تذکرةالاولیا هم به کار رفته است: «آن قتیلاللّه، فی سبیل اللّه، آن شیرِ بیشهٔ تحقیق، آن شجاعِ صفدرِ صدّیق، آن غرقهٔ دریای موّاج، **حسین بن منصورِ حلاج** ـ رحمةاللّه علیه ـ کارِ او کاری عجب بود» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۵۰۹). درواقع، زمان در این دو روایت خطّی نیست. همان آغازِ روایت به انتهایِ آن اشاره می‌شود.

۲. براهنی در بخشی از *اسماعیل* داستانِ شبِ تولدِ پسرش را بیان می‌کند و حضـورِ سـرزدهٔ اسماعیلِ شاهرودی را: «به یادِ شبی می‌افتم که پسرم دوروزه بود/ با گونه‌هایی مثلِ حبابِ نارنج/ چه نیمه‌شبی بود در بیمارستان/ [...] گفتی بیمارستان‌ها و تیمارسـتان‌هـا بـه‌رویِ آینده بازند» (براهنی، ۱۳۶۶: ۲۱ و ۲۲). پس از این قسمت، روایت از گذشـته بـه حـالِ برمی‌گردد: «و حالا بلند شو، اسماعیل! به بیمارستان‌ها و تیمارستان‌ها و آینده‌ها/ بگذر/ و به گورستان‌ها و اردوگاه‌ها، جنگ است، اسماعیل، جنگ است و/ اسماعیل‌ها بـه‌راسـتی ذبح می‌شوند» (همان: ۲۲).

۳. بیشترِ سطرهایی که با «ای ...» شروع می‌شوند، ربطِ زمانیِ خاصـی بـه سـطرهایِ قبـل ندارند. مثلاً: «و ما بر دوشِ ابوالهولی بـه تماشـا نشسـته‌ایـم/ و سـازهایِ آسـمان قطعـهٔ قلب‌هایِ ما را می‌نوازند/ تو دیوانه‌تر شدی/ ای دل‌سپرده بوده به درناها/ تو زیباتر از آنی که بر شانه‌هایت تنها ملیله‌دوزی موریانه‌ها بیفتد» (همان: ۱۸ و ۱۹).

۴. بیشترِ سطرهایی که حالتی ترجیع‌بندگونه دارند، توالیِ زمانیِ مشخصی با سطرهایِ قبل و بعد ندارند. مثلاً: «و حافظهٔ اندام‌هایت مخدوش می‌شود/ و تو حافظه نداری/ و حتی مرا که لب‌هایت را می‌بوسم، نمی‌شناسی» (همان: ۳۰). سپس یکی از ترجیع‌بندها را می‌آورد که ربطِ زمانی‌ای به سطورِ قبل ندارد: «برایِ شاعر شدن تنها حافظه کافی نیسـت/ دوزخ به‌اضافهٔ کلمه یعنی شاعر» (همان: ۳۰). در ادامه سطرهایی می‌آورد که به سطرِ ترجیع‌بنـد ربطِ زمانی ندارد: «زجرِ روانم مرا شطح‌خوان کرد/ دانستنِ این نکته "حافظ" را "حـافظ" کرد، "سعدی" را "حافظ" نکرد/ "سعدی" دوزخ و فردوس نداشت» (همان: ۹).

۶.۶ دورِ باطل

نظریه‌پردازان از دیرباز همواره ادبیات را سایه یا تقلیدی از واقعیت می‌دانسته و به‌دنبال این تفکر نویسندگان و شاعران نیز مرز بین خیال و واقعیت را حفظ می‌کرده‌اند. «هر شکلی از ادبیات و از آن جمله رمان باید با جهان واقع فاصله‌ای داشته باشد؛ زیرا رمان عین واقعیت نیست، بلکه بازآفرینی واقعیتا محاکات است»(پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۶). بااین‌حال، در ادبیاتِ پسامدرن مرزی برای واقعیت و خیال قائل نیستند و آثار بسیاری یافت می‌شود که این تمایز در آن‌ها وجود ندارد. چنین اتفاقی را دورِ باطل می‌نامند. لوئیس دربارهٔ دورِ باطل می‌گوید: «دورِ باطل وقتی در ادبیاتِ داستانیِ پسامدرنیستی حادث می‌شود که متن و دنیا هر دو نفوذپذیر می‌شوند، تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد. هنگامی‌که این دو حالت رخ می‌دهند، امرِ واقعی و امرِ استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند: "اتصالِ کوتاه" (ورودِ نویسنده به داستان) و "پیوندِ دوگانه" (حضورِ شخصیت‌های واقعیِ تاریخی در داستان» (نقل در: تسلیمی، ۱۳۹۸: ۲۱۷).

براهنی در *اسماعیل* از این تکنیک در حالت‌های گوناگونی مثلِ حضورِ نویسنده در داستان، آشکار کردنِ تمهید، زیاده‌روی در تصاویری که طرفینش غرابتِ بسیاری دارند، ازهم‌گسیختگی، و... استفاده کرده است. این تکنیک‌ها در داستان‌های فارسی هم استفاده می‌شود، داستان‌هایی مثلِ *مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش* و *پلکان* از ابوتراب خسروی، *عاشقیت در پاورقی* از مهسا محب‌علی، *دوباره از همان خیابان‌ها* از بیژن نجدی.

اسامیِ واقعیِ بسیاری به *اسماعیل* وارد می‌شود که مرزِ بینِ هستی (نمود) و متنِ ادبی (بازنمود) را از بین می‌برد و مخاطب نمی‌تواند تشخیص دهد با چه روبه‌رو است؛ اسامی‌ای مثلِ نیما، فروغ، رؤیایی، زُهَری، شاملو، آل‌احمد، سیاوش کسرایی، لنین، هوشی‌مینه، کاسترو، بابِ دیلن، ساعدی، سیمینِ دانشور، و... . چنین اتفاقی درکنارِ حضورِ راوی *اسماعیل* را به یک فراداستان (Metafiction) در قالبِ شعر تبدیل می‌کند؛ یعنی شعری که دربارهٔ شعر نوشته شده است و شاعر نه‌تنها این اتفاق را پنهان نمی‌کند، بلکه برعکس، تلاش می‌کند آن را آشکار کند.

فارغ از اینکه براهنی با این تکنیک‌ها خواسته شعر را باورپذیرتر کند یا نه، می‌توان از *اسماعیل* آن‌ها را برداشت کرد. این تکنیک‌ها فقط به داستان یا شعر محدود نیستند. به‌راحتی می‌توان آن‌ها را تعمیم داد. برای مثال، بورخس (Jorge Luis Borges) از بهترین داستان‌نویسان و شاعرانی است که از این تکنیک‌ها استفاده کرده است. او برای باورپذیرتر شدنِ اثرش داستان‌ها را قاب‌بندی می‌کند و مثلاً می‌گوید این داستان را در کافه‌ای شنیده یا کسی برایش تعریف کرده یا در کتابی خوانده است. او با این کارش به مخاطب می‌فهماند که امکانِ تجسس در درستی یا

نادرستیِ تخیلِ داستان نیست. او هم‌چنین، از اسامیِ واقعی در داستان‌هایش استفاده می‌کند که توضیح چنین تکنیکی در بندِ قبلی ارائه شد (ر.ک. سناپور، ۱۳۹۰: ۶۷). براهنی هم با استفاده از این تکنیک‌ها *اسماعیل* را، چه بخواهد و چه نخواهد، باورپذیرتر کرده است. مثلاً براهنی در این مثال‌ها با استفاده از اسامیِ واقعی روایت را واقعی‌تر کرده است:

۱. پنجره را باز کردم/ باز کردم تا بادبادکی را که هوا کرده بودی تماشا کنم/ اولین شاعری بودی که پایِ «بادبادک» را به شعر باز کردی/ «فروغ» نیز کنارِ پنجره ایستاده بود/ او هم دید که بادبادک بال درآورده است و می‌رود (براهنی، ۱۳۶۶: ۱۶ و ۱۷).

۲. شعرها را دوباره می‌خواندی، و با یک قیچی تیز و بلند/ دنبالِ حنجرهٔیک غول می‌گشتی/ هرگز معلوم نشد که چرا می‌خواستی «رؤیایی» را چاقو بزنی/ شاید می‌خواستی بدانی «رؤیا» چه معنی می‌دهد (همان: ۱۵).

۳. هوشنگ می‌گوید، چرا چیزی جز تفسیرِ طبری می‌خوانم؟/ رسیده‌ام وسطِ جلدِ دوم، نثرِ خوبی است (همان: ۳۳).

در این مثال‌ها روایت را به‌کمکِ قاب‌بندی به‌گونه‌ای ارائه کرده است که انگار دارد از کسِ دیگری نقل می‌کند و به مخاطب می‌فهماند که این‌ها نقلِ‌قول هستند. با این کار امکانِ تجسس در درستی یا نادرستیِ آن را از مخاطب می‌گیرد. حتی گاه نظراتِ خود را از زبانِ آدم‌هایِ واقعی بیان می‌کند:

۱. مردی برروی تپه نشسته است. می‌گوید:«مایَملَکِ من غمِ من است/ شش بچه که در زیرِ آوار می‌پوسند/ زنم که دخترعمویم بود، منفجر شده است/ حرف نمی‌توانم بزنم. بو خفه‌ام می‌کند» (براهنی، ۱۳۶۶: ۵۴).

۲. شوفرِ آقا پیاده می‌شود تا شانه‌هایِ تخم‌مرغ را پشت ماشین بگذارد/ «پارسال دلار بیست تومان بود، حالا سی و هشت تومان شده! فردا به صد تومان هم خواهد رسید!/ و تازه می‌خواهند اجاره‌ها را بالا نبرم/ هوا را هم کوپنی بکنند/ منیکی کک نمی‌گزد/ آدمی نیستم که تو صف بایستم/ به من چه که جنگه؟/ می‌خواستن از اولش شروع نکنند!» (همان: ۶۲).

۳. و تیمسار، موقعی که زنده بود، حکیمانه دادِ سخن می‌داد:/ «جنگ فقط پیشروی نیست. عقب‌نشینی هم هست/ گویا این‌ها همین‌طور الله‌اکبر می‌گویند و پیش می‌روند. به همین دلیل این‌همه کشته می‌دهند» (همان: ۶۳).

می‌توان مؤلفه‌های دیگرِ پسامدرنیسم را نیز بررسی کرد؛ اما نگارنده معتقد است که مؤلفه‌های مطرح‌شده در این پژوهش بیشترین حضور را در شعرِ *اسماعیل* داشته‌اند.

۷. نتیجه‌گیری

بررسیِ شعرِ بلندِ *اسماعیل* براساسِ مؤلفه‌های پسامدرنیستی نشان می‌دهد که این شعر می‌تواند در برخی جنبه‌ها ذیلِ ادبیاتِ پسامدرن گنجانده شود. سؤالِ اصلیِ پژوهش چگونگیِ گنجاندنِ *اسماعیل* ذیلِ ادبیاتِ پسامدرنِ فارسی بوده است. براهنیِ دههٔ ۶۰، چه در خودآگاهش و چه در ناخودآگاهش، مؤلفه‌های پسامدرنیستی، خصوصاً مؤلفه‌های هنرمندانِ نسلِ بیت، را واردِ *اسماعیل* کرده است که نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. ازسویِ دیگر، برخی مؤلفه‌های برجستهٔ پسامدرنیسم را نیز در شعر به کار نبرده است. نگارنده در این پژوهش درپیِ این بوده است که باید *اسماعیل* را پلی بینِ «*ظل‌الله*» ـ در مقامِ کتابِ شعری سیاسی و رئالیستی با رگه‌های ضدِشعری و متفاوت نسبت‌به رئالیسمِ گذشتگان ـ و «*خطاب به پروانه‌ها*» ـ در مقامِ کتابی با بنیان‌های عمیقاً‌پسامدرنیستی ـ دانست که ما را از مبدأِ براهنیِ سیاسی‌گرا و اجتماعی‌گرا به مقصدِ براهنیِ پسامدرن و شعرِ زبان می‌رساند یا خودِ *اسماعیل* را مقصدی برایِ پسامدرنیسم.

اسماعیل قربانیِ رسیدنِ براهنی به *خطاب به پروانه‌ها* بوده یا خودش راه یا حتی مقصدی است برایِ لذت و رسیدن؟ نگارنده در پژوهشِ حاضر نشان داده است که *اسماعیل* حالتی بینابین دارد؛ هم پل و راهی است برایِ رسیدن به مقصدِ *خطاب به پروانه‌های* پسامدرن و هم مقصدی است که می‌توان از جنبه‌هایِ پسامدرنیستی‌اش لذت برد یا شاید نبرد. گرچه اگر دقیق‌تر به کتاب‌هایِ بعدیِ شعر یا داستانِ براهنی توجه شود، به‌احتمالِ زیاد کتابِ *بیا کنار پنجره* کتابی بینابین معرفی می‌شود که زبان‌پریشیِ *خطاب به پروانه‌ها* در آن آشکارتر است. درهرحال، نمی‌توان منکرِ حضورِ پسامدرنیسم در *اسماعیل* شد.

پیشنهادی که می‌توان در پایان ارائه کرد، بررسیِ دقیقِ مؤلفه‌هایِ پسامدرن در *بیا کنار پنجره* و نسبتش با *خطاب به پروانه‌ها* است. رگه‌هایی از نوعِ روایت و زبان‌پریشیِ *خطاب به پروانه‌ها* در *بیا کنار پنجره* دیده می‌شود که جای بررسیِ دقیق‌تر دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این پژوهش براساسِ پیشنهادِ رسم‌الخطیِ داریوشِ آشوری و ایرجِ کابلی در همه‌جایِ متن کسره‌هایِ اضافه گذاشته شده است. نگارنده در پژوهشی دیگر لزومِ استفادهٔ همیشگی از کسره‌هایِ اضافه را نشانَ داده است.

۲. املایِ درست این واژه «فناوری» است.

۳. گروتسک، علی‌رغمِ معناهایِ گوناگونش از قرنِ هفدهم تاکنون و نداشتنِ وحدتی تاریخی و زبانی، گونه‌ای طنزِ سیاه است که جنبه‌هایی روانی، اجتماعی، فلسفی، و هنری دارد. تعریفِ سادهٔ آن عجیب‌پردازی یا هر چیزِ تحریف‌شده، زشت، غیرعادی، خیالی، یا باورنکردنی است که تقابلِدوگانی دارد. هم مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند، هم لذت می‌بخشد و هم منزجر می‌کند (ر.ک: دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ۱۳۸۳، مدخل گروتسک: ۲۴۴-۲۵۱).

۴. رسم‌الخطِ شعرِ *زوزه* در این پژوهش رسم‌الخطِ مترجم است.

کتاب‌نامه

انجیل مَرقُس، کتاب مقدس: ترجمه تفسیری (۱۹۹۵). عهد جدید. ترجمهٔ فارسی. [بی‌جا]: انجمن بین‌المللی کتاب مقدس.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۷). کاربستِ الگوی معناکاوی کریستوا در خوانشِ شعری از رضا براهنی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ش ۲. ۲۷۷-۳۰۲.

احمدی، بابک (۱۳۸۲). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

ارباب شیرانی، سعید (۱۳۹۱). اَشکال یک اسطوره: گونه‌گونی شخصیت ادبی حضرت یوسف. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. تهران: نیلوفر.

انوری، حسن (سرپرست) (۱۳۸۳). فرهنگ روز سخن. تهران: سخن.

بارت، رولان (۱۳۷۵). اسطوره. امروز. تهران: مرکز.

براهنی،رضا (۱۳۶۶). اسماعیل: یک شعر بلند. تهران: مرغ آمین.

ـــــــــــ (۱۳۶۷). بیا کنار پنجره. تهران: مرغ آمین.

ـــــــــــ (۱۳۷۱ الف). بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی. *کلک*. ش ۳۱. ۸۵-۹۵.

ـــــــــــ (۱۳۷۱ ب). طلا در مس (۳ ج). تهران: مؤلف‌ناشر.

ـــــــــــ (۱۳۸۳).نظریهٔ«زبانیت» در شعر. *کارنامه*. ش ۴۶ و ۴۷.

بیچ، کریستوفر (۲۷ دسامبر ۲۰۱۹). ازرا پاوند و تصویر مدرنیستی. ترجمهٔ پگاه احمدی. برگرفته از: https://antimantal.com/

بهار، مهرداد (۱۳۸۱). پژوهشی در اساطیر ایران (ویرایش سوم). تهران: آگه.

پاینده، حسین (۱۳۸۲). گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی. تهران: نیلوفر.

پورخالقی چترودی، مه‌دخت و سعید زهره‌وند (۱۳۸۷). بررسی مبانی تحول شعر فارسی در سه دورهٔ سنت، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم. *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*. ش ۱۶۰. ۷۵-۹۷.

پوری، آوات (آخرین بازنگری ۲۶ مهر ۱۳۹۷). پل‌های میان شاهرودی و براهنی. برگرفته از: https://meidaan.com/

تسلیمی، علی (۱۳۹۸). نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کارکرد آنها در ادبیات فارسی. تهران: اختران.

حجاری، لیلا و پروین قاسمی (۱۳۹۰). نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی «داستان ناتمام (A+B)» اثر بیژن نجدی. *مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز*. سال سوم. ش اول. پیاپی ۷. ۹۹-۱۲۴.

داد، سیما (۱۳۸۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی (ویراست دوم). تهران: مروارید.

رؤیایی، یدالله (۱۳۹۳). عبارت از چیست؟: مسایل شعر (۲). تهران: نگاه.

ریکور، پل (۱۳۸۴). زندگی در دنیای متن: شش گفتگو، یک بحث. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: مرکز.

سناپور، حسین (۱۳۹۰). جادوهای داستان: چهار جستار داستان‌نویسی. تهران: چشمه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). رستاخیزِ کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایانِ روس. تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۱). تذکرةالاولیاء. به‌کوشش محمد استعلامی. تهران: زوّار.

کمبل، جوزف (۱۳۷۷). قدرت اسطوره. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

گیبرت، ریتا (۱۳۵۷). هفت صدا. ترجمهٔ نازی عظیما. تهران: آگاه.

گینزبرگ، آلن (۱۹۵۶). زوزه. ترجمهٔ سروش سمیعی. ناممکن (جزوهٔ شعر). قابل‌دسترسی در سایتِ ناممکن: https://naamomken.org/

محمدی، سایر (۱۳۸۰). هر اتاقی مرکز جهان است. تهران: نگاه.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی: از افلاطون تا عصر حاضر. تهران: فکر روز.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳). دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

یزدانجو، پیام (مترجم و تدوین‌کننده) (۱۳۸۱). ادبیات پسامدرن. تهران: مرکز.

یزدان‌پناه، پیمان (۱۳۸۷). جریان‌شناسی ادبیات دهه‌ی هفتاد.*قال و مقال*. ش ۴۱. ۱۴۴-۱۵۲.