Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Story Adaptation and Restoring the Narrative with the Model of Post-modernism in Ahmad-Reza Ahmadi's poetry

Laya Yousefi[1] | **Abbas Baghenejad**[2*] | **Barat Mohammadi**[3]

1. Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Faculty of humanities, Urmia branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran. E-mail: layayousefi2020@gmail.com
2. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of humanities, Urmia branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran. E-mail: A.baghinezhad@iaurmia.ac.ir
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of humanities, Urmia branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran. E-mail: barat.mohammadi@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 06/03/2023
Received in revised form: 19/07/2023
Accepted: 03/09/2023

Keywords:
Adaptation,
narration,
new poetry,
post-modern story,
Ahmadreza Ahmadi.

ABSTRACT

Ahmad Reza Ahmadi is a poet whose distinctive style employs non-normative techniques, leading some aspects of her poetry to be associated with elements of post-modernism. One of the defining features of Ahmadi's work is the restoration of narrative and storytelling, which aligns with the adaptation component of post-modernism. Ahmadi has established a connection between two literary genres—poetry and fiction—by adapting and modeling the content of narrative texts and incorporating these elements into her poetry. In this research, the types and dimensions of the adaptation and restoration of narratives in Ahmadreza Ahmadi's poetry have been examined using a descriptive-analytical method. The findings indicate that the adaptation of narrative texts in Ahmadi's poetry, while contributing to the development of his themes and expressive techniques, does not adhere to established rules or patterns. Instead, it often occurs randomly and without specific preparation. Consequently, this adaptation exhibits a fluid nature, lacking a uniform form and process, and yields varied and diverse results. This variability is largely attributed to Ahmadi's intentional deconstruction and his avoidance of linguistic norms, which serve to create the uncertainty, meaninglessness, and polysemy characteristic of postmodernism.

Cite this article: Yousefi, L., Baghenejad, A., & Mohammadi, B. (2025). Story Adaptation and Restoring the Narrative with the Model of Post-modernism in Ahmad-Reza Ahmadi's poetry. *Research in Narrative Literature*, 13 (4), 275-299.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/rp.2023.8912.1743

Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Extended Abstract

Introduction:

Adaptation can be referred to as the re-enactment of a work or the reflection of the works of others in an artistic and literary work. Such a reflective/adaptive work is generally the result of a poet or a writer's special perception and attention to the works of others. Therefore, it does not have a known origin or territory. Sometimes adaptation has a semantic and, sometimes, a content-related aspect. The adaptation can be free or faithful to the original text. Sometimes it can also act structurally, and the adaptor can model the narrative, descriptive, linguistic, and musical structure of a work and create the structure of his work under the direct and indirect influence of the desired model. Even the adaptor can benefit from syntactic and lexical adaptation the manifestations of which are found in New Persian poetry. Due to recalling or the restoration and re-presentation of narratives, adaptation is one of the components of postmodernism, and Ahmad Reza Ahmadi has applied such an approach in contemporary Iranian poetry with his special language and different norms. With this approach, he has achieved a kind of modern structure in poetry. By modeling herself on fictional texts and recreating them creatively and sometimes uncreatively, Ahmadi has been able to establish a continuous conversation in her works with other fictional and narrative texts, which largely relies on irregularity and is counted as an important characteristic of postmodernism.

Methodology:

The present study examines the types and dimensions of the adaptation approach and the recovery of narratives in Ahmad Reza Ahmadi's poetry and studies his approach in this regard. Since fictional adaptation is considered a postmodern component, it aims to provide the audience with an understanding of how this component has found the possibility of being present in Ahmadi's poetry and whether Ahmadi's postmodernist perspective in his works was conscious or it was unconsciously penetrated his mind and language. Therefore, this study shows the way Ahmad Reza Ahmadi has used fictional allusions or the representation of narratives in order to create doubt, uncertainty, and meaninglessness common in postmodernism, , using a descriptive-analytical method. In this study, an attempt has been made to explain and analyze Ahmadi's use of stories and narratives as poetic motifs from the perspective of postmodernism.

Results and Discussion:

Usually, the approach of adaptation and representation of narrative works in Ahmadi's poetry does not follow a specific pattern. Therefore, it has a fluid nature and lacks a disciplined form and procedure, and consequently, has different and diverse results. This is largely the result of Ahmadi's desire and intention to deconstruct or, in other words, avoid linguistic norms. Ahmadi has often used fictional allusions or the representation of narratives in order to create doubt, uncertainty, meaninglessness, and ambiguity, which are common in postmodernism. Sometimes, Ahmadi makes it clear from which works he has adapted by bringing linguistic signs explicitly. In other words, without accompanying his fictional allusions or narrative adaptation with an explanation and interpretation, he suffices with mentioning a specific sign

that is related to the text being adapted. In other cases, some words are used that can be considered a reflection of the adapted work. Through these words, the reader's mind is guided to the intended text and its theme. Sometimes, Ahmadi's narrative allusions play the role of a symbolic and interpretable sign. This way, by bringing a specific word, combination, or phrase, he unconsciously guides the reader's mind to the text of the story, or creates an opportunity for the reader's mind to remember and recreate a part of a narrative. With this technique, in addition to reminding the reader of the adapted story, he also creates a basis for the reader's specific mental interpretation and interpretation of the narrative allusions. In addition to the techniques mentioned, Ahmadi is content with an ambiguous allusion - which can have an implicit implication to the narrative text or an event related to the fictional text. This implicit allusion can be an opportunity to refer the reader to the text and message of the story or the content of the narrative and lead a few readers - who are already familiar with the text in question - to associate the scene, event or its characters.

Conclusion:

Ahmad Reza Ahmadi's poetry has inseparable components and elements, and his language is generally complex and unclear. Even in cases where he seems to speak simply, his words lack clear and obvious connotations. This is due to the sudden and unexpected changes of direction, fantasy and surreal imagery, doubt, contradiction, ambiguity and linguistic deviations always accompany his words. These characteristics have made it difficult and sometimes impossible to search for and discover any emotion, meaning and message in Ahmadi's poetry. It has also caused most readers to be unable to find a main and dominant theme or thought in Ahmadi's poetry; Or to identify the signs and threads that cause the structural and content connection of his poetry. Therefore, Ahmadi's poetry is ranked among modern Iranian poetry and he has also been referred to as a postmodern poet. In fact, Ahmadi has adopted a more modern approach than his contemporaries. On the other hand, the main characteristics of his poetry are similar to the central and well-known components of postmodernity, including adaptation or recalling and reviving texts. It is not possible to speak correctly about the origin of such similarity and affinity; That is, the question of whether Ahmadi deliberately adapted the entirety of his poetry to the principles of postmodernism in general and to postmodernist adaptation in particular, or whether he unconsciously turned to it, cannot be answered simply and clearly. Of course, whatever the answer, the adaptation approach should be considered one of the characteristics of Ahmadi's poetry and fictional and narrative adaptation should be considered a facet of this approach. Because its examples can be seen in Ahmadi's poems. In most cases, discovering Ahmadi's fictional adaptations in his poetry is not an easy task. This is because narratives and stories do not serve his poetry in a visible way, and he does not create harmony between the entirety of his work and the parts and elements of the adapted narratives. He rather connects them with the expressive situations of his work and turns them into linguistic signs in the poem and involves them in his own incongruous language games. These adaptations in Ahmadi's poetry ultimately become a kind of reading convention; a reading convention that helps the reader familiar with the adapted narrative text to achieve his desired meaning from the text of the poem.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

اقتباسِ داستانی و بازآوری روایت با الگوی پست‌مدرنیسم در شعر احمدرضا احمدی

لعیا یوسفی[۱] | عباس باقی‌نژاد[۲*] | برات محمّدی[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران. رایانامه: layayousefi2020@gmail.com

۲. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاداسلامی، ارومیه، ایران. رایانامه: A.baghinezhad@iaurmia.ac.ir

۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران. رایانامه: barat.mohammadi@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۲

واژه‌های کلیدی:
اقتباس،
روایت،
شعر نو،
داستان پست‌مدرن،
احمدرضا احمدی.

چکیده

احمدرضا احمدی شاعری صاحب سبک است و بهره‌مندی او از شگردهای هنجارشکنانه سبب شده است که برخی شاخصه‌های شعر او با مولفه‌هایی از پست‌مدرنیسم نسبت بیابد. بازآوری روایت و داستان، یکی از مختصات اشعار احمدی است که با مولفهٔ اقتباس در پست‌مدرنیسم انطباق دارد. احمدی با اقتباس و الگوبرداری از درون‌مایهٔ متون روایی و داستانی و بازنمایی این متون در شعر خود، میان دو ژانر ادبی، یعنی شعر و داستان پیوند ایجاد کرده است. در این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی، گونه‌ها و ابعادِ رویکرد اقتباسی و بازآوری روایات در شعر احمدرضا احمدی بررسی شده است. یافته‌های این پژوهش، نشان می‌دهد که اقتباس از متون روایی در شعر احمدی با وجود این‌که در تکوین مضامین و شگردهای بیانی او نقش ایفا می‌کند، از الگوی معلوم، تبعیت نمی‌کند و معمولاً به صورت تصادفی و بدون تمهید خاصی صورت می‌گیرد؛ از این روی دارای ماهیتی سیال و فاقد شکل و رویهٔ همسان و نیز دارای نتایج متفاوت و متنوع است. این امر، تا حد زیادی برآیندِ تعمدِ احمدی در ساختارشکنی و هنجارگریزی زبانی است که در جهت تردیدآفرینی و عدم قطعیّت و بی‌معنایی و چندمعنایی مرسوم در پست‌مدرنیسم به کار گرفته می‌شود.

استناد: یوسفی، لعیا؛ باقی‌نژاد، عبّاس؛ محمّدی، برات (۱۴۰۳). اقتباسِ داستانی و بازآوری روایت با الگوی پست‌مدرنیسم در شعر احمدرضا احمدی. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۳ (۴)، ۲۷۵-۲۹۹.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2023.8912.1743

۱. پیشگفتار

«واژهٔ اقتباس[1] از ریشهٔ «قَبَس» و در لغت به معنایِ «شعله» و «پارهٔ آتش» است» (معین،۱۳۷۱: ۲۶۳۴)؛ یا این‌که از پاره‌ای از آتش، آتشی تازه برافروزند. به «این مناسبت، فراگرفتن علم و هنر، و ادب آموختنِ یکی را از دیگری اقتباس گفته‌اند» (همایی،۱۳۶۳: ۳۸۳). «اصطلاح اقتباس به حوزه‌های ادبی از جمله بدیع راه یافته؛ بدین معنی که هرگاه «همه یا بخشی از یک آیه یا حدیث یا سخنی، در کلام آورده [شده] و گوینده قصد اشاره‌ای ضمنی به آن کلام داشته» (عبّاس‌پور، ۱۳۷۶: ۱۱۴) اقتباس صورت داده است. «استخدامِ یک معنایِ پخته و کامل و یا بیتِ پُر و زیبا در کلامِ خویش» (محبّتی، ۱۳۸۶: ۸۹) نیز تعبیر یا تعریف دیگری است که از اقتباس به دست داده شده است. افزون بر موارد یاد شده «در میان کلام، جهتِ تزیین و نظامِ آن، آیتی از قرآن درج» شود (آملی، ۱۳۸۱: ۱۱۳)، تعریفی است که دربارهٔ اقتباس آمده است. برخی میان اقتباس و تلمیح همسانی یافته؛ حتی این دو را یکی دانسته‌اند (داد، ۱۳۸۷: ۴۶) که البته پذیرفتنی نیست.

اما امروزه اقتباس به «اجرای دوبارهٔ یک اثر» (کادن،۱۳۸۶: ۱۰) یا انعکاس آثار دیگران در یک اثر هنری و ادبی گفته می‌شود؛ چنین انعکاسی عموماً برآیند الگوبرداری و یا نتیجهٔ برداشت و توجه خاص یک شاعر یا یک نویسنده به آثار دیگران است و دارای خاستگاه و قلمرو معلومی نیست؛ بدین معنی که به انگیزه‌های متفاوت و اشکال متنوعی صورت می‌پذیرد. گاهی اقتباس جنبهٔ معنایی دارد؛ یعنی که اقتباس‌کننده معنایی را از اثری، وام می‌گیرد و به طرزی خلاقانه و گاهی غیرخلاقانه به کار می‌برد. اقتباس، زمانی نیز وجه محتوایی می‌پذیرد؛ یعنی این‌که اقتباس‌گر، محتوا یا مضمونی را که از اثری دیگر می‌گیرد، در آفریدهٔ خود به شکلی متفاوت بازتاب می‌دهد. برای این نوع، دو صورتِ اقتباسِ «آزاد» و اقتباس «وفادار» را قایل شده‌اند» (قاسم‌نژاد،۱۳۷۶: ۱۱۵). در اقتباسِ آزاد، اقتباس‌کننده، مضمونی را که دیگری پرداخته، با بیان و تخیّلِ خود می‌پرورد و بازآفرینی می‌کند، مصداق شناخته‌شدهٔ این نوع اقتباس، منظومهٔ *عقاب* از ناتل خانلری است که آن را از رمانِ دخترِ *سروان* اثر الکساندر پوشکین[2]، اقتباس نموده است؛ دیگر مصداق این گونه اقتباس، شعرِ *گُلِ سُرخ* از مهدی اخوانِ ثالث است که از یک شعرِ گوته[3] اقتباس شده است. اقتباس ساختاری، شکل دیگری از اقتباس است، در این

1. Adaptation
2. Alexander Pushkin
3. Goethe

نوع، اقتباس‌گر، ساختار روایی، وصفی و یا ساختار زبانی و موسیقایی یک اثر را الگوی کار خویش می‌سازد و سازمان اثر خویش را تحت‌تأثیر مستقیم و گاه غیرمستقیم الگوی مورد نظر خلق می‌کند. گونهٔ دیگرِ اقتباس، اقتباس نحوی و واژگانی است که تجلّیات مختلفی در برخی آثار امروزین، خصوصاً در شعر نو فارسی دارد.

از اقتباس به عنوان یکی از مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم (شمیسا،۱۳۹۱: ۲۵۷) یا «ویژگی تعریف‌شدهٔ آثار هنری پست‌مدرن» نام برده شده است» (وارد،۱۳۸۴: ۳۵۷). «فراخوانی[1]»، «بازآوری[2]» و «ارائهٔ مجدد[3]»، عناوینِ مترادف و تعبیرهایی است که در حوزهٔ پست‌مدرنیسم برای اقتباس به کار رفته است» (نوذری، الف/۱۳۸۰: ۴۷۸). هر یک از این تعابیر، بیان‌گر اشکال و گونه‌هایی از رویکردِ اقتباسی توسط نویسنده یا شاعرِ پست‌مدرن تواند بود؛ رویکردِ اقتباسی که با التقاط‌گرایی و تقلیدِ سبکی و نیز «الگوبرداری از متن‌های تئوریک» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۶۸) همراه بوده و زمینهٔ تکوین مولفهٔ بینامتنیت یا نحوهٔ ارجاعِ متنِ پست‌مدرنیستی به متون دیگر را میسّر می‌سازد. از نگاهِ پست‌مدرن‌ها اقتباس، یکی از شکل‌های بینامتنیت، یا یکی از شاخصه‌هایی است که منجر به ایجاد بینامتنیت، یعنی پدیدآمدنِ روابطی «بین‌متنی و هم‌بافتی یا بافتمند» (نوذری، ب/۱۳۸۰: ۷۱۶) و در عین حال، درونی و پیچیده، میان متون مختلف می‌شود؛ بدین‌واسطه با اقتباس، «گفتگویی گسترده» یا «آواهایی چندگانه» (هاچن[4]،۱۳۸۷: ۲۷۸) در هر متن شکل می‌گیرد که می‌تواند تعاملی پایان‌ناپذیر را میان متون مختلف پدید آورد؛ بدین معنی که هر متنِ آفریده شده توسط شاعر یا نویسنده، در موقعیتِ بستر و زمینه‌ای برای آفرینش متون بعدی، توسط آفرینندگان دیگر قرار می‌گیرد.

بنابراین اقتباس در پست‌مدرنیسم حکایت از این باور دارد که هر متن به نحوی اقتباس‌شده از متون دیگر بوده و هیچ متنی نمی‌تواند «نظامی بسته ... و خودبسنده» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲) و «مستقل از شبکهٔ متونی که آن را احاطه کرده»، باشد (وارد، ۱۳۸۴: ۳۵۷)؛ به تعبیر دیگر، آفرینش و زایشِ هر متن، بدونِ پیوند و درآمیختگی و به تعبیری، بدون «اختلاط و کولاژ یا آمیزه‌های متفاوت متون» (کوال[5]،۱۳۸۰: ۶۸) امکان‌پذیر نخواهد بود. بر این اساس، درک و دریافت یا واکاوی دقیقِ یک متن، نیازمندِ آشنایی با متونِ دیگر است. از این روی، گفته شده: «هر نگاشته‌ای همواره مسبوق به سخنی

1. Calling
2. Representation
3. Resubmission
4. Hutcheon
5. Coal

است» (ریکور[1]، ۱۳۹۳: ۷۵) یا این‌که هر متنی، متن‌های دیگر را از درون خود آشکار می‌کند» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۱۸).

احمدرضا احمدی شاعری است که زبان خاص و هنجار متفاوت اشعارش او را از دیگر چهره‌های شعر امروز متمایز ساخته و در موقعیت «شاعری اثرگذار» (حقوقی،۱۳۷۷: ۴۵۲) قرار داده است. ورود احمدی به دنیای شاعری در ابتدای دههٔ چهل با انتشار مجموعه‌ای به نام *طرح* اتفاق افتاد» (همان،۱۳۸۱: ۱۹۳). این مجموعه سبب شکل‌گیری نحله‌ای در حوزهٔ شعر معاصر فارسی به نام موج نو گردید؛ موج نو جریانی سنت‌ستیز (تسلیمی،۱۳۸۷: ۱۶۴) و متعارض با آموزه‌های نیما یوشیج بود که در همان ابتدا مورد توجه تعدادی از شاعران جوان و به تعبیری «انبوهی از تکرارکنندگان احمدی» (م‌آزاد،۱۳۸۰: ۳۲) قرار گرفت. در این هنگام، کسانی به ستایش از موج نو پرداختند (براهنی،۱۳۷۱: ۱۸۱۶/۳)؛ گروهی نیز با آن، مخالفت کردند» (دستغیب،۱۳۸۹: ۵۹). جریان موج نو که ماهیتی هنجارشکنانه داشت، در پی تثبیتِ گونه‌ای «نثرگرایی» (لنگرودی،۱۳۷۸: ۴۱/۱)، به جای بیان شعری مرسوم بود و رواج مناسبات زبانی تازه و نامتعارف را در شعر دنبال می‌کرد؛ مناسبات زبانی که مسبوق به سابقه‌ای نبود و هرگونه «ارتباط تاریخی» را میان شعر نو فارسی و شعر گذشته نادیده می‌گرفت» (موحد،۱۳۸۹: ۱۶۹). احمدی پس از انتشار *طرح*، شیوهٔ خود را تداوم و تکامل بخشید. وی بعد از *طرح* در سال‌های پیش و پس از انقلاب، آثار دیگری را به چاپ رسانید. او در این آثار همواره به سیاق کار خویش متعهد ماند؛ بدین واسطه توانست نام خود را به عنوان شاعری صاحب‌سبک و جریان‌ساز در عرصهٔ شعر امروز تثبیت سازد.

گفته شده: احمدی از جمله شاعرانی است که «به نوعی ساخت مدرن دست یافته است» (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۱۱۶۲)؛ هم‌چنین از شعر احمدی با عنوان «نخستین بازتاب فرهنگ شبه‌مدرنیستی» در ایران (لنگرودی،۱۳۷۸: ۴۱/۳) و نیز «دستاورد خالص و ناب شعر بی‌قالب فارسی» یاد شده است (خیام،۱۳۸۴: ۴۷)؛ این عناوین که برآیندِ تلاش احمدی برای ایجاد دگرگونی در ساختار و محتوای شعر نو فارسی و نیز تمایل وی به «شعر منثور» (عابدی،۱۳۹۶: ۱۳۵) و به تعبیری گرایش به «زبانی نثرگونه و پرابهام» (حسن‌لی،۱۳۸۳: ۵۶) است، میان برخی شاخصه‌های شعر احمدی و مولفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، نزدیکی و همانندی‌هایی را رقم زده است. این شاخصه‌ها که عموماً ماهیت هنجارشکنانه و نامتعارف دارند، شاملِ تناقض‌گویی، پیچیدگی و «بی‌شکلی» (باباچاهی،۱۳۷۷: ۳۱۲)،

1. Ricœur

تصرف در زبان و نحو عبارات، تعلیق جملات، پراکندگی و آشفتگی در مضمون‌پردازی و تصویر-سازی است؛ افزون بر مواردی که ذکر شد اقتباس یکی از شاخصه‌های پست‌مدرنیسم است که گونه-های مختلف آن را در شعر احمدی می‌توان یافت؛ اقتباس داستانی یکی از این‌گونه‌هاست که نمودهای متفاوتی در شعر احمدی دارد و در این نوشتار بدان پرداخته شده است.

منظور از اقتباس داستانی یا بازآوری روایت، الگوبرداری محتوایی از متون داستانی و بازآفرینی خلاقانهٔ و گاه غیر خلاقانهٔ متون روایی در بیان شعری است. این رویکرد، ارتباط یا به تعبیر پست‌مدرن‌ها «مکالمه‌ای مستمر» (باومن،۱۳۸۴: ۲۲۹) را میان اشعار احمدی و برخی متون داستانی و روایی شناخته-شده و یا کمتر شناخته‌شده به وجود آورده و در مواردی زمینهٔ تکوین و تقویت بعضی شگردهای بیانی از جمله «گسترش بازی‌های زبانی» که آن را معنای پست‌مدرنیته دانسته‌اند (وارد،۱۳۸۴: ۲۵۱) و تعین-ناپذیری متن، یعنی مواجه ساختن خواننده با «مجموعه‌ای نامتناهی و نامشخص و متکثر و متضاد از معانی ممکن» (تایسن،۱۳۸۷: ۴۲۵) را برای احمدی هموار ساخته است. احمدی در متن تعدادی از اشعارش به داستان‌ها و روایاتی اشاره می‌کند که خوانندهٔ شعر او ممکن است با آن‌ها آشنایی داشته؛ یا نداشته باشد. پیداست که احمدی پیش از سرودن این اشعار، داستان‌های مورد اشاره‌اش را خوانده و به گونه‌ای تحت‌تأثیر محتوای آن‌ها قرار گرفته است.

اقتباس‌های روایی و داستانی احمدی هم‌چون دیگر مولفه‌های پست‌مدرن در کار وی، به قاعدهٔ معلوم و از پیش‌تعیین‌شده‌ای نیست و عموماً به طور تصادفی و بدون تمهید معلوم صورت می‌گیرد؛ یعنی اصل بی‌قاعده بودن که شاخصه‌ای مهم در پست‌مدرن است، ملازم اقتباس‌های او نیز هست؛ دیگر ملازم اقتباس‌های داستانی احمدی، اتصال کوتاه، یعنی «پرش از امری به امر دیگر [یا] تقاطع موضوع با موضوعی دیگر» (بی‌نیاز،۱۳۹۲: ۲۲۷) می‌باشد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

- رویکرد احمدرضا احمدی به اقتباس چگونه است؟
- اقتباس داستانی به عنوان یک مولفهٔ پست‌مدرن به چه صورت امکان حضور در شعراحمدی را یافته است؟
- آیا نگاه پست‌مدرنیستی احمدی در آثارش آگاهانه بوده است یا ناخودآگاهانه؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در میان پژوهش‌های صورت‌گرفته، پژوهشی که در آن، مستقلاً به اقتباس و رویکرد اقتباسی، خصوصاً اقتباس داستانی و روایی در شعر احمدرضا احمدی پرداخته شود، به دست نیامد. بخشی از کارهای انجام شده در این زمینه، پژوهش‌هایی است که در آن‌ها از پست‌مدرنیسم و مولفه‌های آن، از جمله مولفهٔ اقتباس سخن گفته شده است و مورد رجوع این پژوهش نیز بوده‌اند. کتاب‌های *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم* ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، *پست‌مدرنیسم* نوشتهٔ گلن وارد[1] و *مکتب‌های ادبی* از سیروس شمیسا و ... از این زمره‌اند. دیگر پژوهش‌هایی که می‌توان هر کدام را به نسبتی با پژوهش حاضر، مرتبط دانست، پژوهش‌هایی است که در آن‌ها برخی مختصات و شاخصه‌های شعر احمدرضا احمدی مورد بررسی قرار گرفته است. مقالهٔ «بررسی ایماژیسم در مجموعه شعر *دفترهای واپسین* احمدرضا احمدی» از نیما رمضانی و ... یکی از این پژوهش‌هاست که در پژوهشنامهٔ مکتب‌های ادبی (۱۴۰۰، شمارهٔ ۱۳) به چاپ رسیده است. در این مقاله، کیفیت تصویرپردازی و روابط و مناسبات میان اشیاء در تصاویر مبهم احمدرضا احمدی از منظر ایماژیسم بررسی و تحلیل شده است. در این راستا به تحلیل شیوهٔ خیال‌پردازی احمدرضا احمدی و ابعاد و برآیندهای تخیل او از جمله فضاهای رمزآلود و هراس‌آور و خلق واقعیت‌های فراواقع نیز پرداخته شده است. «تحلیل مولفه‌های مدرنیسم در شعر موج نو و حجم (با تکیه بر اشعار احمدرضا احمدی و یدالله رویایی)» عنوان مقاله‌ای است از آمنه دهقانی و... که در پژوهشنامهٔ ادب غنایی (۱۳۹۹، شمارهٔ ۳۴) انتشار یافته است. در این پژوهش از احمدی با عنوان شاعری با گرایش مدرن سخن رفته و تلاش شده تا جنبه‌های مدرن شعر او کشف شده و با معیارهای مدرنیستی در فرم و محتوا مطابقت داده شود. مقالهٔ دیگری نیز با عنوان «نشانه‌شناسی[2] تخیل و استعاره در داستان نشانی احمدرضا احمدی» از فاطمه کاسی و ...، در مجلهٔ فنون ادبی (۱۳۹۶، شمارهٔ ۱) به چاپ رسیده که در آن، نشانه‌های متن و چگونگی ظهور استعاره‌های مدرن و گشودگی متن داستان مورد پژوهش از احمدی بررسی و واکاوی شده است.

۱-۳. روش پژوهش و چارچوب نظری

در غالب موارد، رویکرد اقتباسی و بازنمایی آثار روایی در شعر احمدی از الگویی ویژه تبعیت نمی‌کند؛ از این روی دارای ماهیتی سیال و فاقد شکل و رویهٔ معلوم و همسان بوده و به تبع آن، دارای نتایج متفاوت و متنوع است. این امر، تا حد زیادی برآیندِ تمایل و تعمدِ احمدی در ساختارشکنی یا به تعبیر

1. Ward
2. Semiotics

دیگر، هنجارگریزی زبانی است. احمدی بسیاری اوقات، اشارات داستانی و یا بازنمایی روایت‌ها را در جهت تردیدآفرینی و عدم قطعیت و بی‌معنایی و چندمعناییِ مرسوم در پست‌مدرنیسم به کار گرفته است. در این پژوهش، تلاش شده است تا شیوهٔ بهره‌مندی احمدی از داستان و روایت به صورت دستمایهٔ شعری، از منظر پست‌مدرنیسم تبیین و تحلیل گردد. در این راستا از میان نمونه‌های مختلف در شعر احمدرضا احمدی شش مصداق شعری، انتخاب و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی بررسی و تحلیل شده که کلیت یا بخشی از شاکلهٔ آن‌ها بر اساس رویکردِ اقتباسی نظام یافته و متن یا متون روایی و داستانی در تکوین مضامین آن‌ها اثرگذار بوده است. عناوین اشعاری که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته، «این زخم‌ها و جراحت‌ها»، «آب خنک»، «اینک دلیل می‌آورم»، «کافه‌ای بود»، «آینهٔ شکسته» و یکباره است. در این مصداق‌ها نشانه‌های صریح و غیرصریح از اقتباس داستانی یا بازنمایی روایت به چشم می‌خورد. روایت‌های مورد اقتباس در این اشعار به ترتیب *دخترکبریت‌فروش* اثر هانس کریستین آندرسن[1]، *آخرین برگ* اثر اُ. هنری، داستانِ کوتاهِ *قفس* اثر صادق چوبک، *پیش از آن‌که قهوه‌ات سرد شود* اثر توشیکازو کاواگوچی[2]، رمانِ *در کافه جوانی گم شده* نوشتهٔ پاتریک مودیانو[3]، داستانِ کوتاهِ *آینهٔ شکسته*از صادق هدایت و نیز روایت مذهبی *سیبِ گاز زده* است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

احمدی گاه با آوردن نشانه‌هایی زبانی به طور آشکار، معلوم می‌دارد که از این آثار اقتباس نموده است؛ یعنی، بدون آن‌که تبیین، توضیح و تفسیری را با اشارات داستانی، یا اقتباس روایی خود همراه - کند، به اشاره یا ذکر نشانه‌ای خاص که با متنِ مورد اقتباس، مرتبط است، بسنده می‌کند؛ یا با استفاده از واژگانی که می‌توان آن‌ها را انعکاسی از اثر مورد اقتباس دانست، ذهن خواننده را به متن مورد نظر و درون‌مایهٔ آن رهنمون می‌شود. گاهی نیز اشارات داستانی احمدی، نقش نشانه‌ای نمادین و قابل تأویل را ایفا می‌کند؛ بدین صورت که با آوردن واژه یا ترکیب و یا عبارتی خاص، ناخودآگاهانه ذهن خواننده را به متن داستان، هدایت می‌کند؛ یا مجالی پدید می‌آورد تا ذهن خواننده بتواند بخشی از یک روایت را به خاطر آورده و بازآفرینی کند. او با این شگرد، ضمن یادآوری داستانِ مورد اقتباس برای خواننده، زمینه‌ای برای تأویل و تفسیر ویژهٔ ذهنی خواننده از اشارات داستانی نیز پدید می‌آورد؛ افزون

1. Hans Christian Andersen
2. Toshikazu Kawaguchi
3. Patrick Modiano

بر شگردهایی که ذکر شد، در مواردی احمدی با یک اشارهٔ مبهم - که می‌تواند دلالتی ضمنی به متن روایی و یا واقعه‌ای مربوط به متن داستانی داشته باشد - اکتفا کرده و همین اشارهٔ ضمنی می‌تواند امکانی برای ارجاع خواننده به متن و پیام داستان و یا محتوای روایت باشد و خوانندگانی معدود را - که از پیش با متن مورد نظر آشنایی دارند - به راه تداعیِ صحنه، رویداد و یا شخصیت‌های آن ببرد.

۲-۱. *دخترکِ کبریت‌فروش*

یکی از روایت‌هایی که نمود آن را در شعر احمدی می‌توان جست، داستان کوتاه *دخترکِ کبریت‌فروش* اثر هانس کریستین آندرسن دانمارکی است. احمدی در شعری با عنوان *این زخم‌ها و جراحت‌ها* اقتباسی محتوایی از این داستان نموده و فحوای اصلی آن را دستمایهٔ شعر خود ساخته است. این داستان، روایت دخترکی است که در شب سردِ پایان سال، کبریت‌فروشی می‌کند و کسی از او کبریتی نمی‌خرد. دخترک ناگزیر می‌شود برای گرم‌کردن خود، یکی‌یکی کبریت‌هایی را که باید بفروشد، روشن کند. اما با دیدن نورِ هر کبریتِ روشن‌شده، رویایی بر او ظاهر می‌شود؛ رویایی که موجب شادی لحظه‌ای برای او می‌شود. دخترک هنگامی که آخرین کبریت را روشن می‌کند، در رویایش مادربزرگ خود را که از دنیا رفته است، می‌بیند و با دیدن او خود نیز از دنیا می‌رود[۱]. این روایت در شعر احمدی با اشاره‌ای معلوم حضور و نمود یافته است:

> «شاخه گل سرخ را/ به باد سپردیم/ کنار/ این زخم‌ها و جراحت‌ها/ همه چیز جهان/ پنهان، مبهم، شگفت/ بهت‌آور بود/ پرنده‌ای/ که فقط در ساعت/ ده صبح آواز/ می‌خواند/ پیرمردی/ که می‌خواست/ پس از روشن کردن/ آخرین کبریت/ بمیرد/ دختری/ که از زیبایی‌اش/ هراس داشت/ می‌خواست/ آینه را بشکند/ در مهتاب/ وقتی که همه در خواب/ هستند/ از خانه بیرون/ بیاید/ و در باران‌های شبانه گم شود» (احمدی، ۱۳۹۴الف :۲۷).

احمدی سرگذشت تراژیک *دخترکِ کبریت‌فروش* را به گونه‌ای با متن شعر خود پیوند داده است؛ او با بازآوری این داستان، ماجرای دخترک و کبریت او را به نماد و نشانه‌ای برای مرگ تبدیل نموده است؛ مرگِ پیرمردی که می‌خواهد «پس از روشن کردنِ آخرین کبریت، بمیرد»؛ همان‌گونه که دخترک روشن کرد و رویایی دید و مُرد. در این اقتباس با وجود این‌که جز اشاره به کبریت، دلالتی صریح به داستان وجود ندارد، شاعر با در اختیار گرفتن کُنش و حرکت زیربنایی داستان که روشن-

---

۱. ر.ک: آندرسن، هانس کریستین؛ *دخترکِ کبریت‌فروش*.

کردنِ آخرین کبریت است، ذهن خواننده را به درون‌مایهٔ داستان، یعنی مرگ هدایت نموده و بدین واسطه میان مرگِ پیرمرد و مرگِ دخترک *کبریت‌فروش* نسبت ایجاد کرده و آمیزه‌ای از متن شعری و داستانی که پست‌مدرن‌ها بدان «اختلاط و کولاژ» می‌گویند (کوال، ۱۳۸۰: ۶۸) به دست داده است.

۲-۲. *آخرین برگ*

احمدی در شعری دیگر با عنوان *آب خنک*، به داستان کوتاهی از اُ. هنری[1] نویسندهٔ آمریکایی اشاره نموده است. این داستان که *آخرین برگ* نام دارد، روایت زندگی دختری نقاش به نام جانسی است که مبتلا به بیماری ذات‌الرّیه است. پزشکان امیدی به زنده ماندنِ جانسی ندارند. جانسی از مرگِ زودهنگام خود، آگاه است. جانسی در هوای سردِ پاییزی، به درختی که پشت پنجره قرار دارد، خیره می‌شود و برگ‌های آن را می‌شمارد، شمارش برگ‌ها به شش می‌رسد. جانسی بر این باور است که با ریختنِ آخرین برگ درخت، او نیز خواهد مرد. برمان، نقاش پیری است که از احوال جانسی آگاهی دارد. برمان در آن شب پاییزی که باد و باران، تمام برگ‌ها را ریخته است، برگی را پشت پنجرهٔ جانسی نقاشی می‌کند. دیدنِ برگ نقاشی‌شده توسط جانسی وی را زنده نگاه می‌دارد؛ اما نقاش پیر، ذات‌الریه می‌گیرد و می‌میرد[2].

بهره‌مندی و اقتباس احمدرضا احمدی از این داستان تا حدودی با شیوه‌ای که در شعر پیشین داشته، همانند است. او موضوع یا به تعبیر اهل داستان، «*جوهرِ بیان*» (میرصادقی،۱۳۹۲: ۱۷۵)، اثر اُ. هنری را دستمایهٔ آفرینش یک شعر نموده است؛ شعری که اگر احمدی، داستانِ *آخرین برگ* را نمی‌خواند، هرگز امکان آفریده شدن نمی‌یافت:

> «فقط/ لیوان مرا از آب خنک پُر کنید/ مگر ما چقدر عمر داریم/ دیشب خواب یک عمر طویل را دیدم.../ ششمین روز است/ که از مرگِ برگ/ پشت پنجره‌ام می‌گذرد/ قلبم همیشه با او بود/ گاهی از هم جدا می‌شدیم/ و من تنها/ در میان باد و باران می‌ماندم/ هر چه بود/ دوری از برگ/ مرگ نبود/ اما تنهایی بود.../ روزی که برگ را دیدم/ یک پاییز سرد بود/ اما من کنار برگ گرم می‌شدم...» (احمدی، ۱۳۹۶: ۷۴).

نشانه‌هایی چون مرگ، برگ، عدد شش و پاییز سرد که در این شعر نمود و حضوری موثر یافته و

1. O. Henry

۲. ر.ک: سیدنی پورتر، ویلیام؛ *آخرین برگ*.

هر یک توانسته‌اند بخشی از داستان اُ. هِنری را نمایندگی کنند، حکایت از اقتباسِ مستقیم احمدی از داستان *آخرین برگ* دارند و نشان می‌دهند که احمدی بنای شعر خود را بر محتوای این داستان نهاده است. با وجود این‌که عموماً احمدی در شعر، هدف خاصی را دنبال نمی‌کند و به دنبال تکوین معنایی قطعی یا مضمونی نیست که خواننده به روشنی و آسانی بتواند آن راکشف و دریافت کند، در این شعر به طوری آشکار، معلوم داشته که منبع اقتباس و الهام او داستانی معروف است و موضوع و محتوای شعر او نیز با همان داستان، پیوند موضوعی و واژگانی آشکار یافته است.

۲-۳. *قفس*

اینک دلیل می‌آورم، عنوان یکی از اشعار احمدرضا احمدی است. با توجه به قراین موجود، می‌توان محتمل دانست که شاعر در این شعر به داستان *قفس* اثر صادق چوبک نظر داشته و بخشی از شعر خود را براساس یادآوری ناخواسته و یا اقتباس از این روایت پرداخته است. *قفس* داستانی کوتاه است که چوبک در آن، روایتی تمثیلی از حکمِ سرنوشت و فرجامِ محتوم در زندگی انسان به دست داده است. او در روایت خود، زندگی تعدادی مرغ و خروس و جوجهٔ محبوس، درون یک قفس تنگ و تاریک را به نمایش گذاشته است. در این روایت، چوبک با ترسیم حال و کردار هر یک از ساکنانِ قفس، یعنی مرغان، به صورت سمبولیک، جنبه‌ای از زندگی جبری و بی‌ارادگی انسان‌ها را در برابر مرگ، بیان می‌کند. مرغان به هیچ روی نمی‌توانند تغییری در سرنوشت خود ایجاد کنند و راهی برای رهایی از مرگ و گریز از قفس، پیش روی خود ندارند. نشانه‌هایی در بخش پایانی شعر *اینک دلیل می‌آورم* وجود دارد که می‌توانند تداعی‌گر بخشی از محتوای این داستان *قفس* باشند:

> «اینک دلیل می‌آورم/ دلیل می‌خواستی که چرا باید/ پرندگان را در باران/ صدا کرد- دانه داد/ ... همهٔ این هفته را/ که از من بی‌خبر بودی/ در خانه ماندم/ ...بارانی نیست/ گرمای تیرماه/ آوازی در کنار همهمه‌های: مدام، سربی رنگ/ این پرنده‌ای/ که دوباره آرزوی قفس دارد/ اما در خانهٔ تو.../ این آوازی است/ از پرنده‌ای در کنار همهمه‌های مدام، سربی‌رنگ/ که می‌خواهد دوباره به قفس برود/ در قفس بمیرد/ اما در خانهٔ تو...» (احمدی،۱۳۹۳: ۱۹).

ناگزیری در برابر آنچه اتفاق می‌افتد و پذیرش بی‌چون و چرای سرنوشت محتوم، فصل مشترک داستان چوبک و شعر احمدرضا احمدی است. در داستان چوبک، عباراتی از این دست وجود دارد: «به ناچار به سیم دیوارهٔ قفس تک می‌زدند و خیره به بیرون می‌نگریستند. اما سودی نداشت و راه فرار نبود.

جای زیستن هم نبود... همه منتظر و چشم به راه بودند... رهایی نبود. جای زیست و گریز نبود... دیوارهٔ قفس را تک‌می‌زدند، اما دیوار قفس سخت بود. بیرون را می‌نمود، اما راه نمی‌داد... گردِ مرگ در قفس پاشیده شده بود» (چوبک، ۱۳۵۵: ۶۴-۶۱). میان این عبارات و به طور کلی داستان *قفس* چوبک و شعر احمدی نوعی انطباق غیرصریح و مبتنی بر الگوی پست‌مدرن و یا رابطه‌ای پیرامتنی، قابل کشف خواهد بود؛ رابطه‌ای ناپیوسته و پنهان که در آن، اجزای یک روایت داستانی، به صورت عناصر زمینه‌ای در متن یک شعر خودنمایی می‌کنند. اما به دلیل موانعی که شاعر پیش روی خواننده قرار می‌دهد و تمهیداتی که به کار می‌بندد، تنها مورد توجه تعدادی از مخاطبان قرار می‌گیرد.

۲-۴. *سیبِ گاز زده*

شعری با عنوان *یکباره* در میان اشعار احمدی موجود است که علی‌رغم پراکندگی در محتوای آن، می‌توان تقابل مرگ و زندگی را موضوع یا یکی از موضوعات جاری در آن تلقی نمود. احمدی این شعر را با توصیفِ هراس خود از مرگ و تلاش برای باور کردن زندگی آغاز می‌کند؛ سپس از گذشتهٔ خود و به نوعی از گذشتهٔ انسان که به اجبار، پای در عرصهٔ زندگی نهاده است، سخن می‌گوید. در این حال از سیبی که گاز زده و به واسطهٔ آن، ملزم به زیستن در این عالم شده است، به طرزی فلسفی و در عین حال تداعی‌گرانه سخن می‌گوید:

> «یکباره از هراس مرگ/ روی دیوارهای معصوم رنگ‌پریدهٔ اتاقم/ کلمهٔ زندگی را می‌نویسم/ جسارت به یاد آوردن گذشته را ندارم/ چه خوب بود/ چه بد بود/ گذشت/ ما مرا رها نمی‌کنند/ اجبار ندارم سیبی را/ که گاز زده‌ام/ تا آخر بخورم/ سیب گاز زده را/ در دستمال سفید/ رها می‌کنم/ از پنجره به کوچه رهایش می‌کنم/ بگذارید/ زن فال‌گیر هرچه می‌خواهد/ حرف از آینده بگوید» (احمدی،۱۳۹۶: ۵۹).

سیبِ گاز زده را در این شعر می‌شود برداشتی از روایت مبتنی بر تفاسیر یهودی و مسیحی و «**شجرهٔ الخلد**» در قرآن کریم (شمیسا، ۱۳۶۶: ۶۸) دانست؛ همان میوهٔ ممنوعه که آدم و حوا از آن خوردند و با این کار، نخستین گناه بشری را مرتکب شدند و برای همیشه از بهشت رانده شدند. بنابراین اشارهٔ احمدی را به *سیبِ گاز زده* نمی‌توان امری تصادفی و یا یک بازی زبانی بی‌دلیل تلقی کرد. می‌شود چنین تعبیر نمود که احمدی به همین روایت، نظر داشته و با اشاره به *سیبِ گاز زده*، به قرائتی تازه از یک روایت کلان دست زده است. این برخورد احمدی با روایات کلان و رسمی، رویکردی است که

در آثار پست‌مدرن مرسوم و مطلوب است.

۲-۵. *پیش از آن‌که قهوه سرد شود*، *در کافهٔ جوانی گم شده*

کافه‌ای بود عنوان شعرِ دیگری از احمدی است که مضامین و اشارات آن، دو رمان مطرح را به یاد خواننده می‌آورد. توجه نویسندهٔ هر دو رمان، غیر از رویدادها و شخصیت اصلی بر فضای یک کافه متمرکز است و در هر دو، کافه، فضای مناسبی برای حرکت شخصیت به سمت عمل داستانی است. می‌توان ادعا نمود که نویسندهٔ هر دو رمان توانسته‌اند تجربه‌ای متفاوت و نو در محیط کافه به خواننده عرضه کنند. عنوان یکی از این دو رمان، *پیش از آن‌که قهوه سرد شود* اثر توشیکازو کاواگوچی نویسندهٔ ژاپنی است و دیگری، رمانِ *در کافهٔ جوانی گم شده* نوشتهٔ پاتریک مودیانو نویسندهٔ شهیر فرانسوی است.

رمانِ *پیش از آن‌که قهوه سرد شود*، روایت مربوط به کافه‌ای در توکیو، پایتخت کشور ژاپن است. در این کافه قهوه‌ای خاص و مرموز به مشتریان عرضه می‌شود؛ قهوه‌ای که پس از نوشیده شدن توسط هر یک از مشتریان، آن‌ها را از زمان حال جدا می‌کند و به بُعد و بخشی از گذشته‌شان باز می‌گرداند؛ یا زمینهٔ تحقق یکی از رویاهای آنان را فراهم می‌کند. با این بازگشت، معمولاً مشتریان امکان می‌یابند تا با یکی از نزدیکان و افرادی که از دنیا رفته‌اند، دیدار کنند. این مشتریان تا زمانی که قهوهٔ آن‌ها سرد نشده، فرصت حضور در گذشته و در رویا را دارند و همهٔ آن‌ها به محض این‌که قهوه‌شان سرد شد، ناگزیرند از گذشته به زمان حال بازگردند[۱].

رمانِ *در کافهٔ جوانی گم شده* نیز روایت مربوط به یک شخصیت داستانی، یعنی دختری است که او را لوکی می‌نامند. لوکی مشتری ثابت یک کافه در پاریس است. ذهن لوکی همواره درگیر گذشته است. او احساس می‌کند که زندگی بیهوده و بی‌هدفی داشته است. از این روی از گذشتهٔ خود، هراسان و همواره به دنبال فراموش کردن گذشته و زدودن خاطراتی است که در ذهن دارد. راویان این رمان، کسانی هستند که با لوکی تجربه‌های مشترک و خاطراتی دارند که کسی جز آن‌ها از چند و چونِ آن باخبر نیست. بدین واسطه هر یک از راویان با روایت خاطرات خود با لوکی، بُعد و بخشی از هویت و چهرهٔ پنهان‌ماندهٔ لوکی را بر خواننده نمایان می‌سازند[۲].

---

۱. ر.ک: کاواگوچی، توشیکازو؛ *پیش از آن‌که قهوه سرد شود*.

۲. ر.ک: مودیانو، پاتریک؛ *در کافهٔ جوانی گم شده*.

در شعرِ *کافه‌ای بود* که شعری بلند از احمدی است، زمینه‌چینی مناسبی برای تداعی فضا و بستر مکانی و کُنش هر دو رمان در ذهن خواننده انجام شده است. او در این شعر به صورتی موکد و با تکرار عبارت کافه‌ای بود، در ابتدای هر پاره از شعر به صورتی پیوسته این دو رمان را به یاد خواننده می‌آورد:

«قطره قطره/ این کافه‌ها بر زمان حال/ ریخت/ در بیداری/ از کافه‌ها عبور/ کردند/ تا به زمان حال/ رسیدند./ کافه‌ای بود/ که هر روز/ از باران و آنان/ دور می‌شد/ در تابستان کافه/ از دهلیزهای گل سرخ/ عبور می‌کردند.../ کافه‌ای بود/ که زمینش/ از زمستان و شن/ و ماه‌های سال/ انباشته بود/ از لابه‌لای شن‌ها و زمستان/ صدای مشتریان گذشته/ که مرده بودند/ شنیده می‌شد/ گاهی از میان شمشادها/ در سرما/ صدای گیتاری شنیده/ می‌شد/ مشتریان حدس می‌زدند/ نوازنده جوان است.../کافه‌ای بود/ محقر بود/ سرد بود/ از صبح/ از پشت شیشه‌های/ بخار گرفتهٔ کافه/ تابوت‌ها را/ با گل‌های مصنوعی/ به قبرستان می‌بردند/ نزدیکان مرده‌ها/ با عجله شیر و قهوه/ می‌خوردند/ و برای تشییع/ می‌رفتند/ کافه‌ای بود/ گارسون‌های پیر/ در حال مکاشفه/ از عشق‌های/ بربادرفتهٔ قدیمی/ از لیوان‌های شکسته/ در دوازده ماه سال/ از سینی‌های غذاخوری/ کهنه حرف می‌زدند/گاهی گارسون‌های پیر/ از خستگی/ کنار پنجرهٔ کافه/ ایستاده به خواب/ می‌رفتند» (احمدی،۱۳۹۴ب: ۴۷).

عباراتی مثل «قطره قطره/ این کافه‌ها بر زمان حال ریخت»، «کافه‌ای... که هر روز/ از باران و آنان/ دور می‌شد»، «کافه‌ای .../ که زمینش/ از زمستان و شن/ و ماه‌های سال انباشته بود» و ... گزاره‌هایی هستند که در آن‌ها به توصیف مکانی معین، یعنی کافه پرداخته شده است؛ افزون بر این، دارای نشانه‌هایی هستند که گذر زمان از گذشته تا امروز و نیز از اکنون به گذشته را تداعی می‌کنند. این عبارات از وجود پیوند و نسبتی احتمالی میان شعر احمدی و دو داستانِ *پیش از آن‌که قهوه سرد شود* و *در کافهٔ جوانی گم شده* حکایت می‌کنند. چنانچه دیدیم در هر دو رمان، اتفاق خاصی در زمان جاری نمی‌افتد و هر دو رمان، بر گذشته و مرور خاطرات استوارند.

مکانی که در شعر به طور مداوم با بیان ویژهٔ احمدی توصیف می‌شود، کافه یا کافه‌هایی است که زمانی وجود داشته و اکنون نیستند؛ یا اگر اکنون هستند، شاعر بدان‌ها دسترسی ندارد. این کافه یا کافه‌ها، بی‌شباهت به کافهٔ موجود در دو رمانِ *پیش از آن‌که قهوه سرد شود* و *در کافهٔ جوانی گم شده* نیست؛ زیرا خواننده‌ای که با این دو رمان، آشنایی داشته باشد، به هنگام خواندن شعر احمدی،

ناخودآگاه به یاد کافهٔ موجود در این دو رمان خواهد افتاد. بنابراین برداشت خودآگاهانه یا ناخودآگاه احمدی را از یکی، یا هر دو رمان نمی‌توان بعید دانست و به سادگی نمی‌شود تأثیر درون‌مایهٔ آن‌ها را بر احمدی انکار نمود.

۲-۶. *آینهٔ شکسته*

آینهٔ شکسته نیز نام شعری دیگر از احمدرضا احمدی است. کلیت این شعر با داستان کوتاهی از صادق هدایت با همین نام از جهاتی، نسبت و ارتباط دارد. در داستانِ هدایت، شکستنِ یک آینه، موجب بدشگونی و رقم خوردنِ حوادثی نامطلوب برای یکی از شخصیت‌های داستان می‌شود. در داستانِ *آینهٔ شکسته*، ماجرای دل سپردنِ مردی ایرانی در پاریس به نام جمشید به اودت که دختری فرانسوی و هنرمندِ ویولن‌نواز است، روایت می‌شود. راوی داستان، جمشید است. او از پنجرهٔ اتاق خود که روبه‌روی پنجرهٔ اتاق اودت قرار دارد، مرتب اودت را می‌بیند و در او خیره می‌شود؛ تا جایی که به اودت دل می‌بندد. رابطه‌ای عاشقانه میان جمشید و اودت آغاز می‌شود. در طول رابطه و دیدارهای مکررِ او و اودت، حادثه‌ای رخ می‌دهد و آن، شکستن آینهٔ کوچکِ اودت بر اثر بی‌مهری و خطای جمشید است. در داستان آمده: «اودت با خونسردی کیفِ منجُق‌دوزی خود را باز کرد و آینهٔ کوچکی که از میان، شکسته بود، به دستم داد و گفت: آن شب که کیفم را از پنجره پرت کردی، این‌طور شد. می‌دانی این بدبختی می‌آورد!» (هدایت، ۱۳۴۴: ۹۶). به این ترتیب، آینهٔ شکسته، حوادث ناخوشایندی را برای اودت و رابطهٔ عشقی او رقم می‌زند و نهایتاً به ناپدید شدنِ اودت و بسته شدن پنجرهٔ اتاقش و نیز محو شدن عشقی که میان این دو وجود داشت، می‌انجامد. احمدی در شعر خود از آینه به عنوان واژه و پدیده‌ای تأثیرگذار سخن‌گفته و به انحاء مختلف آن را با موجودیت زنانی که در دنیای عاشقانهٔ خویش هر کدام می‌توانند یک «اودت» باشند، پیوند زده است. فرازهایی مختلفی از این شعر، داستان هدایت را به یاد خواننده می‌آورد:

> «از این خانه/ رفتند/ همهٔ رویاهای مجهول/ کدری و ابهام اتاق/ نقش آشفتهٔ/ گیسوان زنان/ بر دیوار/ را در خانه/ به جا گذاشتند/ می‌خواستند/ جهان را به سکوت/ دعوت کنند/ موقعی آینه را/ از دیوار کندند/ در آینه/ زن‌هایی را دیدند/ که/ برای فراموشی تابستان/ خود را با بادبزن‌های/ حصیری/ باد می‌زدند/ و به سوی دریا/ می‌رفتند/ که روی صندلی‌های/ چوبی/ در ساحل بنشینند/ و در مه و آفتاب/ دریا را نگاه/ کنند/ آینه را به کوچه/ آوردند/ زن‌ها در آینه/ محو شدند/ آرام آرام/ با آینهٔ شکسته/ به انتهای کوچه/ می‌رفتند» (احمدی،۱۳۹۴: ۸۵).

اجزای روایتِ هدایت در این شعر به صورتی ترکیب‌شده و درهم‌آمیخته با شگردهای زبانی احمدی خودنمایی می‌کند. این امر حتی اگر نتیجهٔ یک تصادف و یا امری ناخودآگاهانه باشد؛ به بیان دیگر، احمدی پیش از زمان سرودن این شعر، روایت «*آینهٔ شکستهٔ*» هدایت ندیده و نخوانده باشد، باز تغییری در اصل ماجرا ایجاد نخواهد کرد. زیرا وجود زمینه‌ای مشترک میان دو اثر، قابل کتمان نیست و اجزا و کلیت شعر احمدی ذهن خوانندگانی را که از پیش با داستان هدایت آشنایی دارند، به تکاپویی خلاقانه واداشته و آن‌ها را در کشف شباهت‌های میان این دو اثر یاری خواهد رساند. قراینی چون این خانه، رویاهای مجهول، کدری و ابهام اتاق، آینه را/ از دیوار کندند، در آینه/ زن‌هایی را دیدند، آینه را به کوچه/ آوردند، زن‌ها در آینه/ محو شدند، آرام آرام/ با آینهٔ شکسته/ به انتهای کوچه/ می‌رفتند، می‌توانند نشانه‌هایی از داستان هدایت تلقی شوند.

۲-۷. *بادبادک‌باز*

بادبادک‌باز، رمانِ مطرح و معروفی از خالد حسینی نویسندهٔ افغانی‌الاصلِ ساکن آمریکاست. راوی این رمان، شخصیتی است با نام امیر که به روایت رویدادها و خاطرات کودکی خویش در افغانستان می‌پردازد. نویسنده در این رمان با بهره‌گیری از شگردهایی تلاش نموده ضمن روایت ماجراهای داستان، اوضاع تاریخیِ تلخ و مسائل سیاسی و اجتماعی ناگوارِ کشورش افغانستان را نیز روایت و داوری کند. راوی داستان، دوست بسیار نزدیکی به نام حسن داشته که خاطرات کودکی او، خصوصاً خاطرهٔ بادبادک‌بازی و شرکت در مسابقات بادبادک‌بازیِ او با حسن گره خورده است. حسن در شرایط سختی زندگی می‌کند و تجربه‌های تلخی را از سر می‌گذراند. امیر به همراه پدرش از افغانستان به آمریکا مهاجرت می‌کند. در آمریکا او و پدرش هر دو دلتنگ حسن می‌شوند.

بادبادک‌بازی در رمان *بادبادک‌باز* یکی از مهم‌ترین تفریحات راوی و دوست وی حسن است که به طرزی فراگیر در تار و پود روایت پیچیده و جلوه و معنایی سمبولیک پیدا کرده است. نویسنده، بستر و موقعیت‌های داستانی متعددی فراهم نموده است تا از طریق روایتِ حال و هوا و مسائل مربوط به مسابقهٔ بادبادک‌بازیِ خردسالان، به طور نمادین، مصائب و مسائل کشور و مردم افغانستان را بیان کند. اهمیت بادبادک از همان صفحهٔ آغازین داستان بر خواننده آشکار می‌شود. راوی، روایتِ رمان را این‌گونه آغاز می‌کند: «در یک روز سرد ابری زمستان ۱۹۷۵ در دوازده سالگی، شخصیتم شکل گرفت... سال‌ها از این ماجرا می‌گذرد. در یکی از روزهای تابستانِ گذشته... رفتم تا کنار دریاچهٔ اسپرکِلز...،

سربلند کردم و جفتی بادبادک دیدم، بادبادک‌های قرمز با دُم دراز آبی که در آسمان اوج گرفته بودند» (حسینی،۱۳۸۷: ۷).

احمدرضا احمدی در شعری با عنوان *آوازی قدیمی* خواسته یا ناخواسته شخصیت، ماجرا و نمادهای این رمان را یادآوری کرده است؛ گویی او از زبان راوی رمان *بادبادک‌باز* سخن می‌گوید و قصد دارد دشواری و تلخی زندگی پسرکی را که بی‌شباهت به حسن، شخصیت رمان *بادبادک‌باز* نیست، بازگو کند:

> «ما/ دلتنگ/ پسرک بودیم/ بادبادک‌ها/ در رنگ قرمز/ در رنگ زرد/ می‌مردند/ ... ما چرا/ این همه مصایب/ و حرمان‌ها را/ به تنهایی/ تا گورستان بردیم/ غصه آن بود/ همهٔ این مصایب/ و حرمان‌ها را / در سکوت/ تا گورستان/ بردیم/ به چشم پسرک/ توپ فوتبال/ خورده بود/ آوازها/ از درد پسرک/ آهن می‌شدند/ شعرها/ از گریهٔ پسرک/ سُرب می‌شدند/ کودکان می‌خواستند/ پرواز کنند/ اما به کجا.../ رختخواب‌ها را/ در بهارخواب انداختند/ رختخواب‌ها/ انبوه از گل‌های نسترن بود/ گرامافون کهنه/ آوازی قدیمی را/ برای پاییز و ما/ پخش می‌کرد» (احمدی،۱۳۹۱الف: ۱۹).

راویِ رمانِ *بادبادک‌باز* در فرازی از رمان گفته است: «در کابل جنگ بادبادک، کمی شبیه جنگ واقعی بود» (حسینی،۱۳۸۷: ۵۵). منظور از جنگ بادبادک، مسابقه‌ای با عنوان بادبادک‌بازی، خاص خردسالان است؛ بدین واسطه، بادبادک‌بازی تفریح مشترک و اساسی امیر و حسن، دو شخصیت رمان قرار گرفته و نیز مضمون مکرر و رویدادِ فراگیر رمان واقع شده ؛ از این روی، به صورت عاملی موثر در حرکت داستان، نقش‌آفرینی کرده است؛ هم‌چنین فراهم‌کنندهٔ موقعیتی داستانی برای اشاراتِ نمادین به ماجراهای تاریخی در افغانستان است. نشانه‌هایی در این شعر وجود دارد که از حضور شخصیت‌ها و رویدادهای رمانِ *بادبادک‌باز* در ذهن احمدی حکایت دارند؛ در این راستا دلتنگ، پسرک و بادبادک را می‌شود نشانه‌های معناداری تلقی کرد که می‌توانند به طور ناخودآگاه ذهن خواننده را به سمت روایت رمان *بادبادک‌باز* و برخی فرازها و عبارات آن سوق دهند؛ فرازها و عباراتی از این دست: «من و حسن در جنگ بادبادک کارآمدتریم ... رشک‌انگیزترین جایزه برای بادبادک‌باز، آخرین بادبادکی بود که ... به زمین می‌افتد. این غنیمتی افتخارآمیز بود... دو دوجین بادبادک، مثل کوسه‌های کاغذی در جستجوی شکار در آسمان، آویخته بودند ... بادبادک‌های سرخ، آبی، زرد در آسمان می‌لغزیدند و می‌چرخیدند» (همان: ۵۶،۶۹). افزون بر آن، عباراتی چون «ما چرا/ این همه

مصایب/ و حرمان‌ها را/ به تنهایی/ تا گورستان بردیم/ غصه آن بود/ همهٔ این مصایب/ و حرمان‌ها را/ در سکوت/ تا گورستان/ بردیم و آوازها/ از درد پسرک/ آهن می‌شدند/ شعرها/ از گریهٔ پسرک/ سُرب می‌شدند/ کودکان می‌خواستند/ پرواز کنند/ اما به کجا» را به گونه‌ای می‌شود بازآوری روایت زندگی دشوار و سرنوشت بی‌نهایت اسفناک حسن شخصیت کودکِ رمان *بادبادک‌باز* و همهٔ کودکان افغانستان تعبیر نمود.

۲-۸. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*

چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم عنوان یک رمان از زویا پیرزاد است که در آن، مسائل و رویدادهای روزمرهٔ زندگی یک زن خانه‌دار در جنوب ایران، شهر آبادان روایت می‌شود. این زن که کلاریس نام دارد، راوی و شخصیت اصلی داستان است. کلاریس با همسر و فرزندان خود زندگی می‌کند و سخت درگیر انجام وظایف زنانهٔ خویش است. او خود را از هر نظر، وقف اعضای خانواده نموده است؛ بدین واسطه در زندگی روزمره و یکنواختِ خود غرق شده و فرصت اندیشیدن به خواست‌های درونی و نیازهای روحی خویش را نمی‌یابد و نمی‌تواند به چیزی فراتر از آن‌چه زندگی روزمره و کسالت‌بارش بر او تحمیل ساخته است، بیندیشد. حادثه‌ای مسیر زندگی کلاریس را در مقطعی از داستان، دگرگون می‌کند؛ خانواده‌ای ارمنی به همسایگی خانهٔ خانوادهٔ کلاریس نقل مکان می‌کند و کلاریسِ خسته از زندگیِ تحمیلی و ملال‌آور، میان خود و مردِ همسایه ویژگی‌های روحی مشترکی را می‌یابد و به تبع آن، به مرد همسایه دل می‌بندد. این حادثه به طور ناخواسته کلاریس را وارد دنیای دیگری می‌کند و مسیر زندگی او را تغییر می‌دهد. می‌توان ادعا نمود که احمدی در شعری با عنوان *تقدیر* به باز روایت این رمان پرداخته است؛ دست کم می‌شود گفت: با آوردن برخی گزاره‌های آشکار و گاه نمادین، رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* زویا پیرزاد را به یاد خواننده می‌آورد:

> «ما را چه تقدیری/ بود/ که باید/ چراغ‌ها ناگهان/ خاموش شود/ و سوپ درون بشقاب/ روی میز نهارخوری/ ناگهان/ سرد شود/ و/ ناگهان همهٔ/ ذخیرهٔ حرمان ما/ ذوب شود/ پوچ شود/ و/ بر کف خیابان/ بریزد/ فقط/ لیوانی آب/ طلب کرده بودیم/ همهٔ چشم‌ها/ به ما خیره شدند/ و سپس صدای/ شکستن لیوان‌ها/ در ظهر تابستان/ در گرما را شنیدیم/ ما را چه تقدیری/ بود/ که باید/ صدای شکستن لیوان‌های پر از یخ را/ در ظهر تابستان/ در گرما بشنویم» (احمدی،۱۳۹۱ب: ۳۹).

تن‌سپردن به تقدیر، و زندگی در متن شرایطی از پیش تعیین‌شده و نهایتاً حرکت در مسیر سرنوشتی مکرر که زنان خانه‌دار در خانواده‌های سنتی، عموماً آن را تجربه کرده‌اند، نقشی است که کلاریس، شخصیت اصلی رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، عهده‌دار آن است. احمدی در انتخاب عنوان *تقدیر* برای این شعر، تأثیرپذیری خود را از این رمان آشکار ساخته است. او به صورت فشرده در چندگزارهٔ شعری نوعی هم‌ذات‌پنداری با کلاریس را به نمایش گذارده و از همان سرنوشت مقدری سخن گفته که تفصیل آن، در روایت رمانِ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* آمده است. همان‌گونه که از عنوانِ رمانِ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* برمی‌آید، خاموشی یا روشن شدنِ چراغ، کُنش و گزاره‌ای کلیدی و رمزی است که نویسندهٔ رمانِ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* گاه بدون تمهید لازم و زمانی به مناسبت، تمایل به تکرار آن داشته است؛ جهت رعایت اختصار، دو شاهد از چندین مصداقی که در رمان موجود است، ذکر می‌شود: «آرتور چشم باز کرد، ایستاد و کش و قوس آمد. چراغ‌ها را تو خاموش می‌کنی یا من؟ گفتم من» (پیرزاد،۱۳۹۴: ۹۳)، «روزنامه را تا کرد... و خندید و روز مراسم را از من پرسید. دید که نمی‌دانم، رفت سراغ ارمنی‌های دیگر. چراغ‌ها را من خاموش کنم یا تو؟» (همان: ۱۳۶) و...

احمدی جمله‌ای همسان با عنوان رمان در آغاز شعر خود آورده است. او با عبارتِ «باید/ چراغ‌ها ناگهان/ خاموش شود»، ذهن خواننده را برای یادآوری رمان آماده کرده، سپس با بهره‌گیری از چند پدیده و اشیاء که از عناصر مهم و موثرِ گزارش، توصیف و فضاسازی رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* به شمار می‌آید؛ مثل سوپ، بشقاب، میز نهارخوری که با پردازشی جزئی‌نگرانه در تار و پود روایتِ رمان تنیده شده‌اند، مسیر تداعی رمان را در ذهن خواننده هموارتر ساخته است. احمدی در ادامه، با عباراتی چون «ناگهان همهٔ/ ذخیرهٔ حرمان ما/ ذوب شود/ پوچ شود/ و/ بر کف خیابان/ بریزد»، زمینه‌ای دوباره، برای یادآوری حالات ناخوشایند روحی و سرخوردگی راوی رمان کلاریس و بازآوری ماجراها و نشانه‌های داستان را در شعر فراهم کرده است.

در کل، شعرِ *تقدیر* احمدی را می‌شود باز بیانِ موجز و یا باز روایتی شعری از رمانِ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»* تلقی نمود. زیرا افزون بر نشانه‌هایی که ذکر شد، گزاره‌هایی مثل «فقط/ لیوانی آب/ طلب کرده بودیم/ همهٔ چشم‌ها/ به ما خیره شدند/ و سپس صدای/ شکستن لیوان‌ها/ در ظهر تابستان/ در گرما را شنیدیم»، به طور نمادین به تقاضای درونی راوی دلشکستهٔ رمان که در گرمای تابستانِ خوزستان می‌زیسته، در عین حال با سوز درون و حسرت و ناکامی خویش به سر می‌کرده، اشاره شده

است؛ نهایتاً «صدای شکستن لیوان‌های پر از یخ را/ در دل ظهر تابستان/ در گرما/ بشنویم» را گونه‌ای همذات‌پنداری و اظهار همدردی به زبان کنایی با شخصیت اصلی رمان که یک زن است، می‌توان ارزیابی نمود؛ زنی که در یک تابستان گرم، شکست عاطفی و سرخوردگی را در اوج آرزومندی تجربه کرده است.

۳. نتیجه‌گیری

شعر احمدرضا احمدی دارای اجزا و عناصر غیر قابل تفکیک و زبانی عموماً پیچیده و غیرصریح است. او حتی در مواردی که به نظر می‌رسد ساده سخن می‌گوید، کلامش فاقد دلالت روشن و آشکار است؛ زیرا تغییر جهت دادن‌های ناگهانی و غیرمنتظره، تصویرآفرینی‌های فانتزی و فراواقعی و افزون بر این موارد، تردید، تناقض، ابهام و هنجارگریزی‌های زبانی همواره با کلام او همراه است. این مختصات، جستجو و کشف هرگونه عاطفه، معنا و پیام را در شعر احمدی دشوار و گاه ناممکن ساخته؛ هم‌چنین سبب شده اغلب خوانندگان نتوانند درون‌مایه یا فکر اصلی و مسلطی را در شعر احمدی بیابند؛ یا این‌که نشانه‌ها و رشته‌هایی را که موجب ارتباط ساختاری و محتوایی شعر او می‌شود، شناسایی کنند. از این روی شعر احمدی در ردیف شعر مدرن ایران قرار گرفته و هم‌چنین از او به عنوان شاعری پست‌مدرن یاد شده است. در واقع احمدی نسبت به هم‌نسلانِ خویش رویهٔ مدرن‌تری را در پیش گرفته است. از سوی دیگر، مختصات و شاخصه‌های اصلی شعر او با مولفه‌های محوری و شناخته شدهٔ پست‌مدرنیته از جمله اقتباس یا فراخوانی و بازآوری متون، قرابت و همانندی دارد. دربارهٔ خاستگاه چنین همانندی و قرابتی نمی‌توان به درستی سخن گفت؛ یعنی بدین پرسش که آیا احمدی تعمداً کلیت شعر خویش را با مبانی پست‌مدرن به طور کلی و با اقتباس پست‌مدرنیستی به صورت اخص منطبق ساخته، یا به طور ناخودآگاهانه بدان روی آورده، به سادگی و به روشنی نمی‌توان پاسخ داد. البته پاسخ هر چه باشد، رویکردِ اقتباسی را باید یکی از ویژگی‌های شعر احمدی تلقی نمود و اقتباس داستانی و روایی را وجهی از این رویکرد دانست. زیرا مصداق‌های آن در اشعار احمدی قابل مشاهده است. در غالب موارد، کشف اقتباس‌های داستانی احمدی در شعر او کار آسانی نیست؛ بدین علت که روایات و داستان‌ها به صورت مشهود به خدمت شعر او در نمی‌آیند، وی میان کلیت کار خویش و اجزا و عناصر روایاتِ اقتباس‌شده، هماهنگی پدید نمی‌آورد، بلکه آن‌ها را با وضعیت و موقعیت‌های بیانی کار خود پیوند می‌دهد و به نشانه‌هایی زبانی در شعر بدل می‌کند و در بازی‌های زبانی نامتجانس خود دخیل می‌-

سازد. این اقتباس‌ها در شعر احمدی نهایتاً به گونه‌ای قراردادِ خوانش تبدیل می‌شوند؛ قرارداد خوانشی که خوانندهٔ آشنا با متن روایی مورد اقتباس را یاری می‌دهد تا به معنای دلخواه خود از متن شعر دست یابد.

کتابنامه

آملی، شمس‌الدّین محمّد بن محمود. (۱۳۸۱) *نفایس‌الفنون فی عرایس العیون*. به تصحیح و پاورقی حاج میرزا ابوالحسن شعرانی. جلد اول. تهران: اسلامّیه.

آندرسن، هانس کریستین. (۱۴۰۰) *دخترک کبریت‌فروش*. ترجمهٔ جمشید نوایی، تهران: نگاه، چاپ اول.

احمدی، احمدرضا. (۱۳۹۳) *عاشقی بود که صبحگاه دیر به مسافرخانه آمده بود*. تهران: افکار، چاپ سوم.

احمدی، احمدرضا. (۱۳۹۶) *جای پای عاشقان در برف مانده*. تهران: چلچله، چاپ اول.

احمدی، احمدرضا. (۱۳۹۴الف) *دفترهای سالخوردگی*. دفتر دوم (چترهای کهنه در باران باز نمی‌شدند: حرمان)، تهران: چشمه، چاپ دوم.

احمدی، احمدی. (۱۳۹۴ب) *دفترهای سالخوردگی*: دفتر پنجم (در انتهای کوچه در باران شمع را روشن می‌کنیم: تنهایی). تهران: چشمه، چاپ دوم.

احمدی، احمدرضا. (۱۳۹۱الف) *دفترهای واپسین، دفتر سوم* (واپسین به رنگ زرد). تهران، نیکا، چاپ اول.

احمدی، احمدرضا. (۱۳۹۱ب) *دفترهای واپسین، دفتر پنجم* (واپسین به رنگ آبی آسمانی). تهران، نیکا، چاپ اول.

باباچاهی، علی. (۱۳۷۷) *گزاره‌های منفرد*. جلد اول، تهران: نارنج، چاپ اول.

باباچاهی، علی. (۱۳۸۰) *گزاره‌های منفرد*. (کتاب دوم)، تهران: سپنتا، چاپ اول.

باومن، زیگمونت. (۱۳۸۴) *اشارت‌های پست‌مدرنیته*. ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: ققنوس، چاپ اول.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱) *طلا در مس* (سه‌جلدی). جلد سوم، تهران: نویسنده، چاپ اول.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱) *طلا در مس* (سه جلدی). جلد دوم، تهران: نویسنده، چاپ اول.

بهبهانی، سیمین. (۱۳۷۷) *یاد بعضی نفرات*. تهران: البرز، چاپ اول.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۲) *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز، چاپ سوم.

پیرزاد، زویا. (۱۳۹۴) *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*. تهران: مرکز، چاپ پنجاه و هفتم.

تایسن، لُیس. (۱۳۸۷) *نظریه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده/ فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز/ حکایت قلم نوین، چاپ اول.

تسلیمی، علی. (۱۴۰۱) *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران* (شعر). تهران: اختران، چاپ دوم.

چوبک، صادق. (۱۳۵۵) *انتری که لوطیش مرده بود*. تهران: جاویدان، چاپ ششم.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳) *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث، چاپ اول.

حسینی، خالد. (۱۳۸۷) *بادبادک‌باز*. ترجمهٔ فرهاد غبرائی، تهران: نیلوفر، چاپ پنجم.

حقوقی، محمّد. (۱۳۷۷) *ادبیات امروز ایران ۲*. نظم ـ شعر، تهران: قطره، چاپ اول.

حقوقی، محمّد. (۱۳۸۱) *حد همین است*. تهران: قطره، چاپ اول.

خیام، مسعود. (۱۳۸۴) *شعر نو برای مبتدیان جوان*. تهران: ابتکار نو، چاپ اول.

داد، سیما. (۱۳۸۷) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید، چاپ چهارم.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۹) *تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران*. گفتگو. سیدعبدالله سادات مدنی دبیر مجموعه، محمدهاشم اکبریانی، تهران: ثالث، چاپ اول.

رویایی، یداله. (۱۳۵۷) *از سکوی سرخ*. تهران: مروارید، چاپ اول.

ریکور، پل. (۱۳۹۳) *عوامل فهم متن*. سیّد حمیدرضا حسنی، تهران: هرمس، چاپ دوم.

سیدنی پورتر، ویلیام (اُ هنری). (۱۳۹۶) *آخرین برگ*. ترجمهٔ زهرا تدیّن، تهران: کانون فرهنگی چوک، چاپ اول.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۱) *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن، چاپ دوم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۶۶) *فرهنگ تلمیحات*. تهران: فردوس، چاپ سوم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱) *مکتب‌های ادبی*. تهران: قطره، چاپ سوم.

عابدی، کامیار. (۱۳۹۶) *مقدمه‌ای بر شعر فارسی در سدهٔ بیستم میلادی*. تهران: جهان کتاب.

عبّاس‌پور، هومن. (۱۳۷۶) *اقتباس*. فرهنگنامهٔ ادبی فارسی دانشنامهٔ ادب فارسی۲، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول (۱۱۴– ۱۱۵).

قاسم‌نژاد، علی. (۱۳۷۶) *اقتباس ادبی*. فرهنگنامهٔ ادبی فارسی دانشنامهٔ ادب فارسی ۲، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول (۱۱۵-۱۱۶).

کادن، جی. ای. (۱۳۸۶) *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان، چاپ دوم.

کاواگوچی، توشیکازو. (۱۴۰۱) *پیش از آن که قهوه سرد شود*. ترجمهٔ مهسا ملک مرزبان، تهران: چشمه، چاپ سیزده.

کوال، استینار. (۱۳۸۰) *مضامین پست‌مدرنیته*. ترجمه و تدوین حسین‌علی نوذری، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، (تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها). تهران: نقش جهان، چاپ دوم.

لنگرودی، شمس. (۱۳۷۸) *تاریخ تحلیلی شعر نو* (چهار جلدی). جلد اول و سوم، تهران: مرکز، چاپ سوم.

م. آزاد. (۱۳۸۰) *هر اتاقی مرکز جهان است*. گفتگوهایی با اهل قلم، سایر محمدی، تهران: نگاه، چاپ اول.

معین، محمد. (۱۳۷۱) *فرهنگ فارسی*. جلد دوم (د ق)، تهران: امیرکبیر، چاپ هشتم.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵) *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر/ محمد نبوی، تهران: اگه، چاپ دوم.

موحد، ضیاء. (۱۳۸۹) *دیروز و امروز شعر فارسی*. تهران: هرمس، چاپ اول.

مودیانو، پاتریک. (۱۴۰۱) *در کافهٔ جوانی گم شده*. ترجمهٔ ساسان تبسمی، تهران: افق، چاپ هشت.

میرصادقی، جمال. (۱۳۹۲) *عناصر داستان*. تهران: سخن، چاپ هشتم.

نوذری، حسین‌علی. (۱۳۸۰الف) *مدرنیته و مدرنیسم* (سیاست، فرهنگ و نظریهٔ اجتماعی). تهران: نقش جهان، چاپ دوم.

نوذری، حسین‌علی. (۱۳۸۰ب) *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم* (تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها). تهران: نقش جهان، چاپ دوم.

وارد، گلن. (۱۳۸۴) پست‌مدرنیسم. ترجمهٔ علی مرشدی‌زاد، تهران: قصیده‌سرا، چاپ اول.

هاچن، لیندا. (۱۳۸۷) *بینامتنیت. هجو و گفتمان‌های تاریخ* (ادبیات پسامدرن)، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، چاپ سوم.

هدایت، صادق. (۱۳۴۴) *سه قطره خون*. تهران: پرستو، چاپ هشتم.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۳) *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: توس، چاپ دوم.

References

Amoli, Sh. (2002) "*Nafayes Al Fonoon Fe Arayesol Oyun*." Edited by Haj mirza Abolhasan Sharani. V. Tehran: Islamieh Publications. (In Persian).

Andersen, H. Ch. (2022) *The Little Match Girl*. Translated by Jamshid navaee. Tehran: Negah. 1st Edition. (In Persian).

Ahmadi, A. R. (2014) *There was a lover who came to the inn late in the morning.* Tehran: Aflar. 1st Edition. (In Persian).

Ahmadi, A. R. (2017) *Lovers' footprints left in the snow*. Tehran: Chelchele, 1st Edition. (In Persian).

Ahmadi, A. R. (2015) *Elderly notebooks, second book (old umbrellas did not open in the rain: despair).* Tehran: Cheshme Publications. 2nd Edition. (In Persian)

Ahmadi, A. R. (2015) *Elderly notebooks. The fifth book (we light a candle at the end of the alley in the rain: loneliness).* Tehran: Cheshme Publications. 2nd Edition. (In Persian).

Ahmadi, A. R. (2012) *The last books, the third book (the last one in yellow).* Tehran: Nika Publications. 1st Edition. (In Persian).

Ahmadi, A. R. (2012) *The last books, the fifth book (the last in sky blue).* Tehran: Nika Publications. 1st Edition. (In Persian).

Babachahi, A. (1998) *Single statements*. Vol 1. Tehran: Narenj Publications. First edition. (In Persian).

Babachahi, A. (2001) *Single statements (second book).* Tehran: Sepanta Publications. First edition. (In Persian).

Bauman, Z. (2005) *Intimation of postmodernity*. Translated by; Hasan Chavoshian. Tehran: Qoqnoos. 1st Edition. (In Persian).

Barahani, R. (1992) *Gold in copper (three volumes).* Vol 3. Tehran: Nevisande. First edition. (In Persian).

Barahani, R. (1992) *Gold in copper (three volumes)*, Vol 2. Tehran: Nevisande. First edition. (In Persian).

Behbahani, S. (1377) *Remember some people.* Tehran: Alborz. 1st Edition. (in Persian)

Biniaz, F. (2013) *An introduction to story writing and narratology*. Tehran: Afraz Publications. Three edition. (In Persian).

Pirzad, Z. (2015) *I turn off the lights.* Tehran: Markaz Publications. 57th Edition. (In Persian).

Lois, T. (2013) *Critical Theory Today*. Translated by Maziar Hoseinzadeh & Fateme Hoseini. Tehran: Keghae Emrooz. First edition. (In Persian).

Taslimi, A. (2022) *Propositions in contemporary Iranian literature (poetry).* Tehran: Akhtaran. 2nd Edition. (In Persian).

Choobak, S. (1976) *Antari Ke Loutiash Morde Bud*. Tehran: Javidan Publications. 6th Edition. (In Persian).

Hasnli, K. (2004) *Types of innovation in contemporary Iranian poetry*. Tehran: Sales. First edition. (In Persian).

Hoseyni, KH. (2008) *The Kite Runner*. Translated by Farhad Gebraee. Tehran: Niloofar. Fifth edition. (In Persian).

Hoqouqi, M. (1998) *Iranian literature today 2 (poetry).* Tehran: Qatre Publications. First edition. (In Persian).

Hoqouqi, M. (1998) *That's the limit.* Tehran: Qatre Publications. 1st Edition. (In Persian).

Khayyam, M. (2005) *New poetry for young beginners*. Tehran: Ebtekar-e No Publications. 1st Edition. (In Persian).

Dad, S. (2008) *Dictionary of literary terms*. Tehran: Morvarid Publications. Fourth edition. (In Persian).

Dastqeyb, A. (2010) *Oral history of contemporary Iranian literature (Conversation).* Seyyed Abdollah sadat madani, the secretary of the collection & Mohammad Hashem Akbariani. Tehran: Sales. (In Persian).

Royayi, Y. (1978) *From the red platform*. Tehran: Morvarid Publications. 1st Edition. (In Persian).

Ricour, P. (2014) *Text comprehension factors.* Translated by; Seyyed mohammad Reza Hoseini. Tehran: Hermes. Second edition. (In Persian).

Sydney Porter, W. (O. Henry). (2017) *The Last Leaf.* Translated by; Zahra Tadayyon. Tehran: Chowk Cultural Center. First edition. (In Persian).

Shafiee kadkani, M. R. (2012) *Resurrection of words.* Tehran: Sokhan Publications. Second edition. (In Persian).

Shamisa, S. (1987) *Hints Dictionary*. Tehran: Ferdous Publications. Third edition. (In Persian).

Shamisa, S. (2012) *Literary schools.* Tehran: Qatre Publications. Third edition. (In Persian).

Abedi, K. (2017) *An introduction to Persian poetry in the 20th century.* Tehran: Hahane ketab Publications. (In Persian).

Abbaspoor, H. (1997*) "Adaption". Persian Literary Dictionary Persian Literary Dictionary 2.* Under the supervision of Hasan Anoushe. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. First edition. pp 114-115. (In Persian).

Qasem Nezhad, A. (1997) *"Literary adaptation". Persian Literary Dictionary Persian Literary Dictionary 2.* Under the supervision of Hasan Anoushe. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. First edition. pp 115-116. (In Persian).

Cuddon, J. A. (2007) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Translated by Kazem Firoozman. Tehran: Shadgan Publications. 2nd Edition. (In Persian).

Kawaguchi, T. (2022) *Before the Coffee Gets Cold*. Translated by Mahsa Marzban. Tehran: Cheshme Publications. 13th edition. (In Persian).

Coal, S. (2001) *Themes of post-modernity*. Translated by; Hoseinali Nozari. Postmodernity and Postmodernism (Definitions, theories and applications). Tehran: Naghshe Jahan. Second edition. (In Persian).

Langeroudi, Sh. (1999) *Analytical history of new poetry (4-volume course)*. Tehran: Markaz. Third edition. (In Persian).

Azad, M. (2001) *Every room is the center of the world*. Conversations with writers. Sayer Mohammadi. Tehran: Negah Publications. 1st Edition. (In Persian).

Moein, M. (1992) *Persian Dictionary Vol 2*. Tehran: Amirkabir Publications. 8thedition. (In Persian).

Makaryk, I. R. (2006) *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi. Tehran: Agah Publications. Second edition. (In Persian).

Movahhed, Z. (2010) *Persian poetry yesterday and today*. Tehran: Hermes Publications. First edition. (In Persian).

Modiano, P. (2022) *Lost in the youth café*. Translated by; Sasan Tabassomi. Tehran: Ofoq. Eighth edition. (In Persian).

Mirsadeqi, J. (2013) *Story elements*. Tehran: Sokhan Publications. Eighth edition. (In Persian).

Nozari, H. A. (2001) *Modernity and modernism (politics, culture and social theory)*. Tehran: Nagshe Jahan. Second edition. (In Persian).

Nozari, H. A. (2001) *Post-modernity and post-modernism (definitions, theories and applications)*. Tehran: Nagshe Jahan. Second edition. (In Persian).

Ward, G. (2005) *post-modernism*. Translated by Ali Morshedizadeh. Tehran: Qasidehsara. First edition. (In Persian).

Hutcheon, L. (2008) *Intertextuality, satire and discourses of history (postmodern literature)*. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz Publications. Third edition. (In Persian).

Hedayat, S. (1969) *Three drops of blood*. Tehran: Parastoo Publications. 8th Edition. (In Persian).

Homaei, Jalal Al-din. (1984) *Rhetoric techniques and literary industries*. Tehran: Toos Publications. 2nd Edition. (In Persian).