فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سیزدهم، تابستان ۱۳۸۸: ۱۸۴ـ ۱۶۳
تاریخ دریافت: ۱۳۸۷/۰۲/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۱۰/۱۱

اشتراکات ساختاری در شعر نیما و چند شاعر معاصر

محمد خسروی شکیب*
قاسم صحرائی**

چکیده

هر نوعی از انواع متعدد هنر– شعر، داستان کوتاه، رمان، نثر- تحت حمایت سبکی خاص و مستقل، یک نظام نوشتاری تلقی می‌شود که مبتنی بر مناسبات و انتظارات ساختاری و تنظیمات زبانی و به صورت کلی متکی بر پیشینه‌ی نظریه‌های ادبی مستقل و خاص خود می‌باشد. بدیهی است، بداعت یک سبک، مدیون استقلال و تازگی تئوری‌های پیشاساختاری است که واقعیت آن سبک را به عنوان جریانی خاص و با قابلیت پیروی و تداوم تضمین می‌کند. طرح ساختاری مستقل با شیوه‌های زبانی سنجیده و نو، همراه با جهان نگری بعدپذیر، اساساً پیش فرض و حداقل شرطی است که هر سبک جدید و تازه‌ای برای به دست آوردن استقلال خود نیازمند آن است. شعر معاصر به رهبری نیما و پیروان او سپهری و فروغ، متکی بر مشخصه‌های هستی شناسیک و زیباشناسیک است که واقعیت آن را به عنوان یک جریان ریشه‌دار و با قابلیت پیروی و تداوم و از همه مهمتر با استقلال و هویت، نشان می‌دهد. در این مقاله، اشتراکات ساختاری شعر نیما، سپهری و فروغ که ارتقا دهنده و اثبات کننده استقلال و تمایز شعر آنها از سطح شعر کلاسیک است، ارزیابی می‌شود. اسطوره‌شکنی ساختار، مرکزیت گرایی در نظام صوری، پایان پذیری خلاق، واقعیت گرایی خلاق، استبدادگریزی معنا، انتزاع گرایی در زبان، شعارگرایی در زبان و تعهدگرایی، از مهمترین نشانه‌های اشتراک ساختاری در شعر نیما، سپهری و فروغ است.

واژگان کلیدی: ساختارگرایی، شعر معاصر، زبان، مرکزیت‌گرایی، انتزاع‌گرایی

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان Khosravi_shakib@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان Ghasem.sahrai@yahoo.com

created with nitroPDF professional

مقدمه

شعر معاصر در ایران، به عنوان سبکی مستقل با حد و مرز مشخص و متمایز از شعر کلاسیک، جریانی است که به‌رغم مخالفت‌ها، همچنان در مسیر پیش رونده خود، با خیل عظیمی از پیروان، در حال تداوم است. این سبک با وجود اعتراف و احترام به اهمیت شعر کلاسیک، نشانگر اعتماد و اعتقاد شاعری چون نیما، به امکان آفرینش شعری بی سابقه و بدون پیروی و دنباله روی کورکورانه است. اگر شعر اندیشه و تعهد در ایران معاصر را مترادف با شعر نیمایی و نو قلمداد کنیم، از چند دهه پیش آغازید و در روند نسبتاً رو به رشد خود، در حوزه‌های تفکیک شده‌ای، همچنان در حال ترقی است.

در نگرش فلسفی، می‌توان سهراب سپهری را به عنوان نماینده نام برد. در شاخه سیاسی و اجتماعی نیز می‌توان از نیمایوشیج، شاملو، اخوان، نام برد. تلقی موزون عاشقانه و انعکاس احوالات درونی را می‌توان در اشعار توللی، مشیری، و بخصوص فروغ فرخزاد به وضوح دید. باید گفت، هر سه حوزه تفکیک شده، به علاوه دیگر شاعران متاخر، دارای دیدگاههای مترقی و دور از شعر کلاسیک و مفاهیم آن می‌باشند. بدیهی است بحث از اختلاف و تمایز شعر کلاسیک، بحث از تفاوت تئوری‌ها و نظریه‌هایی است که قبل از تغییرات سبکی وجود دارد. «بدون شک توفیقی که شاعر و نویسنده‌ای در جمیع موازین مربوط به یک سبک یا مکتب ادبی حاصل می‌کند و نشان دهنده‌ی قدرت واستعداد او نیز هست؛ معرف اندیشه‌ها و نظریه‌های پیش سبکی است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۷۳۲).

تفاوت سبک‌ها در تفاوت نظریه‌ها و تئوری پردازی‌های آن سبک‌هاست. اهمیت و استقلال و حیات مداوم هر سبکی نیز مبتنی و متکی بر استقلال و قابلیت تعمیم‌پذیری نظریه‌ها و تئوری‌های آن سبک‌ها به آثار ادبی تحت حاکمیت آن سبک است. در حالی‌که هیچیک از سبکهای شعر کلاسیک- خراسانی، آذربایجانی، عراقی، واسوخت، هندی و بازگشت- مبتنی بر پیشینه مشخص، مستقل و متمایزی، چنانکه سبک شعر نیماست، نیستند.

نیما با آگاهی و درک کامل، سبک شعر خود را بر تئوری‌ها و نظریه‌هایی متکی ساخت، که امکان اتفاقی بودن سبک شعرش را به شدت دفع می‌کند. حرف‌های همسایه،

ارزش احساسات، مجموعه نامه‌ها، درباره‌ی شعر و شاعری و دیگر نوشته‌های منثور نیما، حاکی از پیش اندیشی و تلاش برای دفع هرگونه توهم از شعرخود است.

سبک و شعری قابلیت پیروی و تداوم دارد که متکی بر نظریه‌ها و تئوری‌های ادبی، برای هدایت پیروان و هنرمندان جوانتر باشد. هر یک از سه حوزه شعری معاصر (فلسفی، سیاسی و اجتماعی، رمانتیک) با وصلت موزون و هماهنگ با اندیشه‌های نو و غیرکلاسیک و نزدیک شدن شاعر با واقعیت (واقعیت انسانی و طبیعی) فاصله خود را از شعر حوزه کلاسیک بیشتر و بیشتر کرده‌اند. با ظهور نیما دگرگونی، ارزیابی و تغییر جهتی به وجود آمد که هنر شاعری را به چیزی متفاوت و غیر از شعر کلاسیک تبدیل کرد. با توجه به کتابها و نوشته‌های منثور نیما، باید گفت خود نیما بیشتر از هر کس دیگر، امکانات زبانی شعر را به عنوان وسیله و رسانه ارتباطی و بیانی درک کرده است.

نیما بر این باور است که هنر شعر یک رسانه است و باید جنبه رسانندگی و ابزاری آن را به وسیله تصرفات زبان و جهان بینی‌های بُعدپذیر و متکی بر واقعیت بیرونی، تقویت کرد. باید گفت شعر شاعران معاصر، عموماً و شعر نیما خصوصاً، حامل معناها و تفکرات مستند، همراه با تصویرسازی‌های زبانی مبتنی بر واقعیت‌های پیرامونی است. نظریه پردازی شعر معاصر را می‌توان در سه حوزه‌ی صورت و ساختار، زبان، معنا و جهان نگری گسترده، مورد نقد و بررسی قرار داد. چگونگی تحولات، اشتراکات و ویژگی‌های شعر معاصر در سه حوزه‌ی ذکر شده و در شعر سه شاعر برجسته نیما، سپهری و فروغ که ارتقا دهنده و اثبات کننده حیات و استقلال این جریان ادبی، از قلمرو شعر کلاسیک است، مهمترین سوالی است که در این مقاله مورد ارزیابی و چند و چون قرار خواهد گرفت.

ساختارگرایی به عنوان رویکردی نظری

مدعیان و پیشروان ساختارگرایی به دنبال مکتب فرمالیسم روس در نقد متون و جریانات ادبی جهان مدعی جایگاهی خاص برای خود می باشند. ساختارگرایی با حرکت از مطالعه زبان آثار ادبی، تلاش خود را برای کشف و تعریف قواعد و قوانین ساختاری نه تنها در آثار منفرد برجسته، بلکه در جریانات کلان ادبی آغاز نمود. این مکتب با حرکت رو به رشد خود بر آن شد و هست تا دقیق ترین، علمی ترین و منطقی ترین مبناهای

ممکن را برای ارزیابی و قضاوت مطالعات و جریانات ادبی فراهم آورد. آنها بر این باورند که ساختار منسجم است که جریانات ادبی و حتی علوم مختلف را وحدت می بخشد. با فرض این کمال نظام مند در ساختارگرایی است که می توان تنوعات ساختاری را در جریانات ادبی، شناسایی و تحلیل کرد.

مکتب ساختارگرایی با دور کردن نقیصه‌های مکتب فرمالیسم از جمله «عدم توجه به معنا و محتوا» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۵) آثار ادبی به توصیف صوری آثار برجسته و نظام ادبی پرداخت، به طوری‌که در این مکتب پرداختن به ادبیّت در کنار پرداختن به معنا قرار گرفته است. ساختارگرایی اگر به خوبی درک شود، نه تنها محصور در زندان فرم با جریانات ادبی قطع رابطه نمی‌کند. بلکه با دقت در سطوح متفاوت و گاه متضاد با آن روبرو می‌شود. ساختارگرایی در جستجوی عناصر و الگوهای ثابت و فراگیری است که بتوان پدیده‌ها و انقلابهای ادبی را با آن توصیف کرد (Propp,1968 :17) با در نظر داشتن محورهای فکری این مکتب، می‌توان جریان ادبی حوزه شعر معاصر را از منظر ساختار و معناشناسی ساختار بررسی کرد. علاوه بر مباحثی چون سمبولیسم اجتماعی، اسطوره گرایی، ناتورالیسم، روایت گرایی و... که در کتابهای دیگر مورد بحث واقع شده است، می‌توان سنت‌شکنی ساختار، واقعیت‌گرایی خلاق، مرکزیت‌گرایی و حضور جملات ادواری را از واقعیت‌های نظری و اشتراکات ساختاری شعر شاعران معاصر، به صورت عام و شعر نیما، سپهری و فروغ به صورت خاص تلقی کرد.

پیشینه‌ی تحقیق

بحث از تئوری پردازی و نظریه‌یابی پیشاسبکی در روند پیدایش یک سبک از خراسانی گرفته تا اکنون، که این مقاله نوشته شده است، یا محل بررسی و تحقیق جداگانه‌ای نداشته یا دست کم نویسنده‌ی این مقاله نه دیده و نه خوانده است؛ اما باید اعتراف کرد که در دو دهه اخیر، وسوسه‌ای در میان استادان و دانشجویان برای کشف و ضبط یک سلسله معیارهای عینی و ملموس برای سنجش سخن ادبی به وجود آمده که نتیجه‌ی کاوش در مکاتب غربی و تطبیق آن نظریات با متون ادبی فارسی بوده و این وسوسه‌های مبارک، مقدمه‌ی نظریه‌یابی برای سبک شعر معاصر است. حق شناس در کتاب **زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته** (۱۳۸۲) و پورنامداریان در

کتابهای **سفر در مه** (۱۳۸۴) و **خانه‌ام ابری است** (۱۳۸۲) و حمیدیان در کتاب **داستان دگردیسی** (۱۳۸۳) و علیپور در کتاب **ساختار زبان شعر امروز** (۱۳۷۸) و رویایی در کتاب **مسائل شعر** (۱۳۷۱)، با بحث از ویژگیهای سبکی، پیش‌گامان پژوهش در مسیر تئوری‌یابی شعر معاصر هستند.

الف) سنت شکنی ساختار

شعر فارسی از آغاز پیدایش، بر مصرع‌گرایی متساوی – از نظر هجا و قافیه و ردیف- تأکید داشت. از همان آغاز با پیدایش ساختار جدیدی بنام مستزاد، با شکل و فرم جدیدی برخورد می‌کنیم. مستزاد، در واقع قید تساوی هجای مصرع‌های دوگانه را درهم ریخت؛ ولی قید تساوی مصرع کوتاه و قافیه و ردیف همچنان پای بند ذهن و توانایی ذهنی شاعر بود. در حوزه شعر معاصر، قیود کلاسیک که صورتی اسطوره‌ای به خود گرفته بودند و تجاوز از آنها و تلاش برای بر هم زدن آنها، کفر ادبی قلمداد می‌شد، بی پروا، امّا آگاهانه توسط نیما کنار گذاشته شد. نیاز زمانی و سلیقه شخصی و تفکرات تازه ی نیما، ویژگی‌های اسطوره‌ای ساختار شعر کلاسیک را، با توان ذهنی خود به ساختاری دیگرگون و متشخص، با ظرفیت و امکانات بیشتر، جهت حمل و تاکید و تکیه بر مفاهیم و معناها، تغییرداد. این جریان بوسیله شاملو، به صورت کامل از قید وزن نیز آزاد شد. از این رو می‌توان گفت مهمترین اتفاق در شعر معاصر، سنت‌زدایی از ساختار کلاسیک است.

ساختار (قالب) بن بست شعر کلاسیک – به استثنای اشعار حافظ و اشعار تاویل پذیر عرفانی- دربردارنده شبکه‌ای از عناصر دال و مدلولی دقیق و اندیشیده و تک معنا است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۹۷). در این ساختار، زبان نیز قابلیت و توان تاویل و تفسیر پذیری خود را از دست داده است. دال‌ها و مدلول‌های زبانی، به سهولت قابل کشف و ردیابی هستند. شاعر شعر کلاسیک، مانند خدایی قاهر و مستبد و عنصری با دانایی کل است، که مخاطبان خود را به خواندن شعری، با معناهای نهاده شده و روابط کاملا پیش اندیشیده و ثابت، دعوت می‌کند. شکوهمندترین اشعار سبک خراسانی که سرشار از توان و قدرت و جذابیت تکرار ناپذیر هستند، از نظر نگرش، دربردارنده همین دیدگاه ساختاری مستبد می‌باشند که جایی برای تخیل و خلاقیت خواننده باقی نمی‌گذارند. این ساختار شعر کلاسیک، که غیر زایا و تک خطی و تک آوا و بن بست است، با

احساس جبرگرایانه شاعران نسبت به هستی و باور به عدم توانایی شکستن و فتح سطوح واقعیت و شکست انسان در محدوده‌ی اختیار، در چارچوب جهانی قاهر و جبار منطبق است.

روحیه‌ی یاس آلود و افراط در جبرگرایی، سبب شده که حتی در صورت گرایش به صورخیال، استعارات، نمادها و تشبیهات در پی دلالت‌های ثابت به معنای واحد در ذهنیت شاعر باشند. در مقایسه با تنگناها و محدویت قالب در شعر کلاسیک، ساختار باز شعر معاصر مطرح است. این ساختار، گوناگونی تاویل و تفسیرهای متعدد را با توجه به انرژی و ذهنیت مخاطب، جهت تکمیل و تطبیق با افق انتظارات او برمی‌تابد. این‌گونه آثار با توجه به دخالت دادن خواننده در جهت تکمیل یا برساختن معناهای نو و رویاندن دریافت‌های جدید با توجه به حد توقعات و انتظارات و توان ذهنی و بستر معرفتی و شناخت او، حاصل هستی‌شناسی ادبی نو در عرصه شعر معاصر است که اندک اندک از سطح ادب کلاسیک تا ادب معاصر پیش رفته است. شعر معاصر بیش از ادب کلاسیک و حتی بیش از تاویل و تفسیرهای عرفانی، قابلیت داد و ستدهای ذهنی خواننده در جهت گسترش و سامان دهی معنا را دارد. تحقق این ویژگی نتیجه نگاه متعالی شاعران است در نگرش چند سویه به پدیده‌های اجتماع و اطراف خود. در شعر معاصر، نمادها، سمبل‌ها و نشانه‌ها، در جهت زایایی معناهای متعدد و لایه‌مند، برای انتقال شور و هیجان و آگاهی استخدام می‌شود. این عناصر، نظام جدیدی را پیش روی خواننده، جهت تاویل و تعبیرهای گوناگون قرار می‌دهد که در تکمیل لذت و سرخوشی ناشی از کشف و ضبط پیام، مؤثر است. قابل ذکر است، که زبان به کار رفته در این ساختار نیز غیر مستقیم و آزاد است. بدیهی است که اگر از واژه «غیر مستقیم» استفاده شد، منظور به کارگیری زبانی است که بحث تاویل و تبدیل نشانه‌ها و نمادها را می‌طلبد و اگر از واژه «آزاد» نام برده شد، هدف، نشان دادن رهایی زبان شعر از قراردادهای مرسوم و پذیرفته در سبک‌های پیشین به سوی آزادی‌ها و تخیل‌های شاعرانه است. زبان از آنجا که بازتاب موقعیت‌های اجتماعی و پدیده‌های طبیعی است، اگر از روش مستقیم سود جوید، در قید و بند رئالیسم و زبان قراردادی خواهد ماند. فاصله گرفتن از رئالیسم خشک و بی روح و نزدیک شدن به ناتورالیسم، حکم استفاده از زبان غیر مستقیم و رها را برای نیما صادر کرد. نیما در واقع، حلقه اتصال رئالیسم قدیم به ناتورالیسم جدید بود.

created with nitroPDF professional

ب) واقعیت گرایی خلاق

یکی ازخصلت‌های اندیشیده شعر معاصر که با تفسیری جدید منطبق است، واقعیت‌گرایی یا رئالیسم خلاق است. روی آوردن به عناصر پیرامون و جهان بیرون و ارتقاء آنها به سطح زبان شعر نو و بازگشت روحیه نقادانه شاعران، که نوعی مکالمه بی‌مسامحه را با مخاطب برقرار می‌کند، نشان دهنده میل زمانی- مکانی‌ای است که خود بازتاب نیاز تاریخی ملت ایران در دوران پس از مشروطه است. در شعر معاصر، دال‌های زبانی نشان دهنده عناصر زنده جهان بیرون هستند. این فرایند با واقع‌گرایی موجود در سبک‌های خراسانی و هندی، در تضاد است. در سبک کلاسیک- خراسانی، عراقی و هندی- شاعران می‌کوشیدند تا به سادگی و زیبایی طبیعی عناصر مخلوق در طبیعت و جهان اطراف بر بستر زبان، تن در دهند و شعر را آینه راستگو و بی‌جان واقعیت خارجی قلمداد کنند. در ساختار شعر معاصر، همه واقعیت بیرونی (طبیعت و اجتماع) به یک واقعیت مصنوع و دوباره خلق شده بدل می‌گردد و این فاصله گرفتن از سطحی انگاری رئالیستی شعر کلاسیک است که ماحصل ذهن شاعران معاصر به خصوص نیمایوشیج است. شعر معاصر، با استفاده از منبع و انرژی عظیم ذخیره شده در متن جامعه و پدیده‌های طبیعی و درونی کردن جزئیات از چشم افتاده اجتماع و طبیعت و تصعید آنها به آفریده‌های مصنوع در شعر، استقلال و اهمیت خود را دو چندان کرد. عناصر پیرامون از درون اجتماع و طبیعت به درون شعر کشانده شدند و شاعر با نیروی ابداع و هوش و خلاقیت، آنها را به پدیده‌های جذاب هنر شعر، که از هر واقعیت بیرونی عالی تر است، بدل کرد. در واقع با طی مسیری معکوس به سود خلاقیت هنری، رئالیسمی بنا نهاده شد که از مشخصه‌های آن، افشای مصنوع و مخلوق بودن اثر شعری است. در شعر کلاسیک، واقعیت بیرونی در زبان رئالیستی تجلی می‌یافت؛ ولی از آنجا که خواندن آن شعرها در حال حاضر، نشان دهنده زمان از دست رفته گذشته است، نوعی ناواقعیت حقیقی در این شعرها حس می‌شود. خواندن شعرهای کلاسیک در حال حاضر، خواننده را با واقعیت پنهانی مواجه می‌کنند. در شعر معاصر، واقعیت‌گرایی بیشتر جنبه بازسازی واقعیت بیرونی را دارد. بازنمایی واقعیت در ادبیات کلاسیک، در شعر معاصر به بازسازی تبدیل شده است؛ یعنی عناصر بیرونی به سطح هنری فراتر صعود می‌کنند که از واقعیت‌گرایی صرف کلاسیک فاصله دارند. در شعر کلاسیک، ثبت

واقعیت، نمایش زبانی و تفاخر و فضل‌نمایی سبب شده که شاعران آن دوره از آفرینش ذهنی و اندیشمندانه بی بهره باشند. شاعران و هواداران طبیعت گرایی و واقعیت‌گرایی صرف و دور از خلاقیت، سرودن شعری یکسر رئالیست را، بدون قابلیت تفسیر از سوی خواننده قبول داشتند. در حقیقت، خط تاکید به جای آنکه زیر خلاقیت و اندیشه محوری کشیده شود، زیر واقعیت‌گرایی رئالیست کشیده می‌شد. ریچاردز آورده است که «واقعیت گرایی و راست نمایی به همان اندازه که به دانش، هوش و تجربه‌ی خواننده و توانایی وانمود کردن بستگی دارد، به استفاده او از همین منابع ذهنی نیز وابسته است» (Richards, 1989: 134). دیوید دیچز نیز معتقد است که عناصر بیرونی باید در سطح هنر به صورت زنده و جاندار تجلی یابند تا بتوانند منشأ انگیزش و تأثیر باشند (دیچز، ۱۳۶۶: ۱۴۵). نیما پیوسته گوشزد می‌کند که باید وسیله انتقال مناسب را برای اندیشه برگزید. او به موانست شاعران با جهان اطراف و همچنین شناخت و تعمق صحیح در جهان خارج و ایجاد ارتباط بین فکر و ماده خارجی تأکید دارد (ثروت، ۱۳۷۷: ۸۴). شعر معاصر در رویکرد خود به واقعیت بیرونی اهداف زیر را دنبال می‌کند:

الف) تقویت توان خلاقیت شعر در سروکار داشتن با واقعیت بیرونی و دیدن و گزینش عناصر طبیعی و بیرونی و تبدیل آن عناصر تازه و زنده به معانی و پیام‌های اندیشه محور.

ب) شاعران اصیل و اقلیمی استفاده از مکان و جنبه‌های اصیل و محلی را- به گونه‌ای خلاقانه جهت دستیابی به تاویلی شاعرانه از جهان اطراف- از اصول هنر شاعری می‌دانستند.

ج) اشعار و هنرهایی که از واقعیت ناب انرژی می‌گیرند، بهتر از هر نوشته و هنری، معناهای تاویلی و تفسیری را پذیرا هستند. این امر مرهون تصعید عناصر بیرونی به سطح عناصر مصنوع هنر است.

نیما به عنوان نظریه پرداز شعر معاصر، همواره شاعران را ترغیب می‌کند، که از کلمات و اسم‌های اطراف خود استفاده کنند. او می‌گوید این اسم‌ها، درخت‌ها، گیاهان، حیوانات هر کدام نعمتی بزرگ هستند (طاهباز، ۱۳۶۹: ۴۶) نیما از آنجا که خود کوهستانی است و پدیده‌های اطراف خود را درک می‌کند، از طبیعت اطرافش برای حمل اندیشه‌هایش استفاده می‌کند؛ در نتیجه شعر او از انسجام و ترکیب بندی سالمی

با واقعیت بیرونی برخوردار است. همین انسجام است که باعث بازسازی واقعیت در سطحی بالاتر شده و انتقال حس لذت به مخاطب را بر عهده دارد. به عنوان مثال به شعر زیر توجه کنید:

دیری است نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش
«ککک کی» است که مانده گم
از چشم‌ها نهفته پری وار
زندان بر او شده علفزار
بر او که او قرار ندارد
هیچ آشنا گذار ندارد
اما به تن درست و برومند
«ککک کی» که مانده گم
دیری ست نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش

(نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۵۱۵)

در شعر بالا با عنوان «ککک‌کی» که نوعی گاو نر است، خواننده با واقعیت قابل تجربه‌ای روبروست. این داستان و قصه کوتاه، شکلی نوشتاری است که هر خواننده‌ای می‌تواند تاویلی بیرونی و یا درونی از آن داشته باشد. این شعر هم نهاده ذهنی و اندیشمندانه‌ای است که همواره با تأکید بر اهمیت جهان و واقعیت راستین، نقش و حاکمیت ذهن و اندیشه را نشان می‌دهد. پدیده‌های تجربی بیرون مانند «گاو»، «علفزار»، «بیشه» و ... همه در جهت فراهم آوردن زمینه‌ای برای ارتباط خواننده با موضوع و پیام شعری است. در شعر، «ککک کی» نماد فردی است که با تندرستی و برومندی در جهت بیداری مردم فریاد می‌دارد، ولی همه با او بیگانه‌اند و او گویی گم شده است. این رویکرد برون گرایی با اتکاء بر عناصر اندیشگون زبان و ساختار مستقل و حمل آرمانها و اندیشه‌های سیاسی، خصوصیت سبکی شعر نیما و پیروان اوست. از این رو شعر معاصر، جهان بینی را به معنای دقیق اصطلاح به کارگرفت و ارائه داد. دنیای واقعی و واقعیت محیط شاعر و مسائلش پس از عبور از ذهن شاعر- شخص واقعیت نگری که هم می‌بیند و هم با تصاویر زبانی آن را نشان می‌دهد- به صورت تصفیه شده به خوانندگان بر می‌گردد. نمونه‌ی دیگر:

دست‌ها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار به هم ریخته شان
بر سرم می‌شکنند.

(نیمایوشیج، همان: ۴۴۴)

این پاره‌ی شعری که یکی از بندهای شعر آشنای «مهتاب» نیماست؛ هم ظاهری دارد و هم باطنی، هم مظهر دنیای واقعی شاعر است و هم حقیقت آن. نیما ذهنیت خود را با استفاده از واقعیت بیرونی و رساترین تصاویر و کلمات به خوانندگان انتقال می‌دهد. در واقع عبور ذهنیت نیما از واقعیت بیرونی یا عبور واقعیت بیرونی از ذهنیت نیما، در هیات کلماتی ارائه شده است که خود نشانگر و نماینده‌ی واقعیت محیط اطراف شاعر هستند و به این ترتیب ذهنیت انتزاعی برگرفته از ناامیدی شاعر، در قالب کلماتی کاملاً ملموس با دلالت‌های ارجاعی مشخص، بیانگر آگاهی و جهان بینی شاعر است. شاعر از طبیعت در دسترس خواننده، برای انتقال پیام به او استفاده کرده است و این فرایند چیزی غیر از طبیعت‌گرایی شعر کلاسیک است. البته باید گفت که ادعای واقعیت گرایی در شعر معاصر و به خصوص نیما بر مبنای خلاقیت استوار است، یعنی دانستن و داشتن تجربه درست و راستین با واقعیت بیرونی؛ به طوری که شاعران این حوزه، تصاویر نمادینی از طبیعت ارائه می‌دهند که در آن‌ها، تفکر و اندیشه و ارائه تصویر از واقعیت بیرونی به صورت همزمان و جدایی‌ناپذیر، امکان‌پذیر می‌شود. حس به تصویر درآوردن واقعیت توسط شاعر شعر معاصر، بیش از همه در هستی و وجودی است که او برای تک تک اشیاء و عناصر بیرونی در ارتباط با یکدیگر قائل است. اشعار زیر نمونه‌های دیگری از این مقوله است:

مرغ آمین درد آلودی است کاواره بمانده
رفته تا آن سوی این بیداد خانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه
نوبت روز گشایش را

در پی چاره بمانده....
با صدای هر دم آمین گفتنش، آن آشنا پرورد
می دهد پیوندشان درهم ...
بسته در راه گلوش او
داستان مردنش را...
او نشان از روز بیدار ظفرمندی است.

(همان: ۴۹۱)

در تمام طول تاریکی
سیرسیرک‌ها فریاد زدند:
«ماه، ای ماه بزرگ»
در تمام طول تاریکی
شاخه‌ها با ان دستان دراز
دقدقه در سقف چوبین
لیلی در پرده
همه با هم، همه با همدیگر
تا سپیده دم فریاد زدند:
«ماه، ای ماه بزرگ»
در تمام طول تاریکی
ماه در مهتابی شعله کشید
ماه
دل تنهای شب خود بود
داشت در بغض طلایی رنگش می‌ترکید.

(فروغ فرخزاد، ۱۳۷۷: ۲۴۴)

من
پری کوچک غمگینی را
می شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد

و دلش را در یک نی لبک چوبین
می‌نوازد آرام آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.

(همان: ۳۴۲)

شب بروی شیشه‌های تار
می نشست آرام چون خاکستری تبدار
باد نقش سایه‌ها را در حیاط خانه هردم زیر و رو می‌کرد
پنجه نیلوفر چو دودی موج می زد بر سر دیوار
در میان کاجها جادوگر مهتاب
با چراغ بیفروغش می خزید آرام
گویی او در گور ظلمت روح سرگردان خود را جستجو می‌کرد.

(همان: ۳۲۲)

در نمونه‌های بالا عناصر دیداری چون «مرغ آمین»، «ماه بزرگ»، «پری کوچک»، «شب» و «باد» و ...همه در معانی غیر ارجایی خود به کار گرفته شده‌اند. «مرغ آمین» سمبل شاعری است که درد آلود و غمگین به دنبال بیداری مردم است. «ماه بزرگ» سمبل فریادرسی است که خود نیز در تنهایی بسر می‌برد.«پری کوچک» سمبل شاعره ای تنهاست که تشنه محبت و دوست داشتن است. «شب» و «باد» هر کدام سمبل فضایی تاریک و آماده‌ی دگرگونی است که اطراف شاعر را فرا گرفته است.

ج) انتزاع گرایی در زبان

هربرت رید می‌گوید: «آثار هنری به طور اعم و آثار شعری به وجه خاصی باید نشان دهنده‌ی درجه‌ای از ابهام و پیچیدگی ناشی از انتزاعی بودن باشند». (رید، ۱۳۷۸: ۱۶) از این رو باید گفت روند پیشرفت هنر به صورت عام، به سوی ابهام و انتزاع گرایی است. شعر معاصر نیز از این حکم کلی، به واسطه قرار گرفتن در روند رو به ترقی هنر، مستثنی نیست. باز بودن ساختار و گریز از ساختمان پذیرفته شده کلاسیک، توان ذهنی

شاعران حوزه شعر معاصر را برای انتزاع گرایی در زبان تقویت کرد. سپهری، فروغ و حتی نیما و کم و بیش دیگران بر این ویژگی زبانی اصرار داشتند. عدم بیان صریح، پافشاری بر دخالت عناصر احساسی در زبان شعر، گریز از تحلیل‌پذیری منطقی (در شعر سپهری) و خیال گرایی از عواملی هستند که ما را بر آن داشتند تا انتزاع‌گرایی زبان را جزء تئوری ساخت شعر معاصر قرار دهیم. آبستره‌زدگی، یعنی استفاده از وجه خاصی از زبان در جهت ناآشنایی آن نسبت به واقعیت بیرونی (Perrine,1997:591). به عنوان نمونه به اشعار زیر دقت کنید:

انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یک روز آن پرنده نمایان شد
انگار از خطوط سبز تخیل بودند
آن برگهای تازه که در شهوت نسیم نفس می‌زدند
انگار
آن شعله‌ی بنفش که در ذهن پاک پنجره‌ها می‌سوخت
چیزی به جز تصور معصومی از چراغ نبود

(فروغ فرخزاد، همان: ۲۵۸)

ای نگاه تحرک !
حجم انگشت تکرار
روزن التهاب مرا بست
پیش از این در لب سیب
دست من شعله ور می‌شد
پیش از این یعنی
روزگاری که از اقوام یک شاخه بود
روزگاری که در سایه‌ی برگ ادراک
روی پلک درشت بشارت
خواب شیرینی از هوش می‌رفت
از تماشای سوی ستاره
خون انسان پر از شمش اشراق می‌شد

(سپهری، ۱۳۸۴: ۴۳۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حمله‌ی کاشی مسجد به سجود
حمله ی باد به معراج حباب صابون
حمله ی واژه به فکر شاعر
حمله ی هنگ سیاه قلم نی به حروف سربی
(سپهری، همان: ۲۸۳)

آه ...
در سر من چیزی نیست بجز چرخش ذرات غلیظ سرخ
و نگاهم
مثل یک حرف دروغ
شرمگینست و فرو افتاده
من به یک چشمه می اندیشم
من به وهمی در خاک
من به بوی غنی گندمزار
من به خالی طویلی که پس از عطر اقاقی‌ها...
من به آوار می‌اندیشم
و به تاراج وزش‌های سیاه
و به نوری مشکوک
که شباهنگام در پنجره می‌کاود
(فروغ فرخزاد، همان: ۳۵۰-۳۵۴)

منجمد با تن او مانده شبان سنگین
و افق می‌شکند
همچو در برزخ سیاه
و آرزویی که فلج آمده بودش اکنون
بسته در زمزمه ی صبح نفس
جسته در مسکن بیداران راه
وز بر راه، در اندوده ی لرزان غبار

می گریزد روان‌های دروغ
وندر اندازد در مخزن رگهایش هوش
(نیمایوشیج، همان: ۴۶۳)

تی. اس. الیوت، منتقد و شاعر قرن بیستم بر این باور است که شعر مدرن (معاصر) قرن بیستم باید انتزاعی و دیریاب و غیر مستقیم باشد، چراکه پیچیدگی تمدن معاصر نمی‌تواند نتیجه‌ای جز این داشته باشد.(Brooker, 1996: 173) نورتروپ فرای نیز شعر را هیاهوی گنگ، نامفهوم و پیچیده‌ی ذهن شاعر معاصر می‌داند (فرای، ۱۳۷۲: ۱۲). شعر انتزاع گرا، می‌تواند محتوایی شبیه به یک معمای درهم ریخته داشته باشد؛ بدین معنا که زبان در محور افقی و جانشینی با درک و قوه تحلیل خواننده چندان همخوان نباشد. این حرکت را می‌توان از سبک هندی با تجربه دقیق و عینی اشیاء پیشبنه‌یابی کرد که در روند فزاینده‌ای در شعر معاصر جا افتاده‌تر شده است.

د) مرکزیت گرایی در ساختار

از دیگر تئوری‌های شعر معاصر، مرکزیت‌گرایی و تشکیل کانون معنایی شعر است. در شعر کلاسیک به لحاظ تعیین مرکزیت در محدوده ساختار- قالب شعری- خواننده با تاکید و تشخص ویژه در پایان شعر روبرو است. بدیهی است که منظور از پایان مشخص، تاکید و ایجاد یک جزء از شعر به واسطه شاعر در یک نقطه خاص- پایان شعر- است که مسیر طبیعی و منطقی روند شعر بدان ختم می‌گردد. در شعر کلاسیک همه اجزا و عناصر زبانی از آغاز شعر، گریزی به پایان شعر دارند که با حذف عنصر پایانی شعر، خواننده به شدت با شعری مهمل و ابتر روبرو خواهد شد. در بوستان و مثنوی معنوی و دیگر آثار کلاسیک، پایان اشعار در روند استنتاج و تأثیر پذیری از کلیت شعر، نقطه اوجی به حساب می‌آید که انرژی درونی شعر در آن جا به صورت کامل تخلیه و قطع می‌گردد. بسیاری از اشعار حوزه معاصر، دربردارنده یک مصرع مکرر است، که آگاهانه کل ساختار شعر را حمایت می‌کند. این مصرع مکرر، از یک طرف توزیع کننده معنا به مصرع‌های پس و پیش خود است و از طرف دیگر مرکزیت معنایی خود را به وسیله معنای آن مصرع، موکد می‌کند. ایگلیتون می‌گوید: «هر ساختار هنری (شعر، داستان) باید یک نقطه گرانیگاه اصلی یا سطح مسلط داشته باشد» (ایگلیتون، ۱۳۶۸: ۳۷). دریدا

نیز بر لزوم این مرکزیت‌گرایی در انواع هنری تأکید دارد. او می‌گوید: «مفهوم ساختار، حتی در نظریه ساختارگرایی، همواره متضمن پیش فرض نوعی مرکز معنایی است، به طوری که این مرکز بر ساختار سیطره یابد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۰: ۱۸۳). به عنوان نمونه به اشعار زیر توجه کنید:

در کوچه باد می‌آید
کلاغ‌های منفرد انزوا
در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند
و نردبام چه ارتفاع حقیری دارد...
در کوچه باد می‌آید
این ابتدای ویرانی ست
آن روز هم که دستهای تو ویران شدند باد می‌آمد.

(فروغ فرخزاد، همان: ۲۵۸)

آب را گل نکنیم
در فرو دست انگار کفتری می‌خورد آب
یا که در بیشه‌ی دور سیره‌ای پر می‌شوید ...
آب را گل نکنیم
شاید این آب روان می‌رود پای سپیداری تا فرو شوید اندوه دلی ...
آب را گل نکنیم.

(سپهری، همان: ۱۴۱)

هست شب یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد نو باوه ابر، از برکوه
سوی من تاخته است
هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا،
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.
با تنش گرم، بیابان دراز

مرده را ماند در گورش
به دل سوخته‌ی من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!
هست شب، آری، شب
(نیمایوشیج، همان: ۵۰۲)

در شعر «هست شب»، عنصر «شب» بیشتر از دیگر عناصر زبانی اهمیت دارد؛ چراکه بار اصلی معنا بر دوش «شب» به عنوان یک عنصر نمادین است. در این شعر، شب چون رنگ غلیظ و سیاهی که سخاوتمندانه برای رنگ آمیزی صحنه‌ها به کار رفته، به شعر و ساختار و اسکلت آن افزوده شده و چندین بار تکرار شده است تا فضای سیاه و استبداد و ظلمت را به خوبی نشان دهد.

در شعر معاصر این مرکزیت گرایی و کانون معنایی بر عهده مصرع مکرر یا پاره‌ای تکراری در ساختار شعر است. در این تمرکز گرایی، کلیه عناصر زبانی و معنایی از اطراف جمع شده و به صورت آگاهانه‌ای به این مرکز ختم می‌شوند، به طوری که عناصر در اثر شعری، تابعی از این مرکز می‌باشند و اگر حاکمیت مرکز- مصرع مکرر و برجسته- نادیده گرفته شود، زبان و عناصر آن با همه روانی خود به افت معنا دچار خواهند شد. در نمونه‌ی بالا، مصرع برجسته‌ی «آب را گل نکنیم» مرکزیت معنایی و زبانی شعر را حمایت می‌کند. این مصرع مکرر علاوه بر تاکید بر هسته‌ی معنایی شعر و ایجاد توقفگاهی در جهت کمک به خواننده برای حفظ و یادآوری دوباره شعر و همچنین غنای موسیقیایی حاصل از تکرار یک پاره‌ی زبانی به عنوان ردیف غنی شده‌ای در کل ساختار، باعث اسکلت بندی شعر نیز می‌شود. در نمونه الف مصرع «در کوچه باد می‌آید» ساختار کلی شعر را از لحاظ معنایی و ساختاری حراست می‌کند. «باد» در این نمونه سمبلی است برای نشان دادن دگرگونی و ناپایداری و ناامیدی و... به طوری همه‌ی این معانی را می‌توان از واژگان و روح حاکم بر مصرع‌های پیش و پس دریافت کرد. اگر این مصرع را از ساختار حذف کنیم، می‌بینیم که شعر با رکود معنایی محسوسی مواجه خواهد شد. در شعر «آب را گل نکنیم» ساختار چرخشی حاصل از مصرع «آب را گل نکنیم» است که انتظار دگرگونی و گردش دفعی مضامین را به صفر می‌رساند. در حقیقت این مصرع به عنوان مرکز «راستا کردن و سازمان بخشیدن به

ساختار است و همچنین متعادل کردنش؛ اما مهمتر از همه اطمینان به ماست- خواننده- که اصل سازماندهی در ساختار را تضمین خواهد کرد تا جایی که تصور ساختاری بدون این سازماندهی درونی، بی معناست» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۹۲).

باید گفت که شاعر از دگرگونی در این گونه ساختارها ناتوان است؛ چراکه چهارچوب استوار شعر به واسطه تکرار «آب را گل نکنیم» از پیش، ذهن شاعر را متمرکز کرده است. عنصر تکرار شونده‌ی «آب را گل نکنیم» چون ردیف در اشعار کلاسیک، در آغاز بندها مسیر ذهن شاعر را برای تکمیل محور عمودی شعر رقم می‌زند. از این رو هر گونه گردش مضمونی باعث سستی و ابتذال و پراکندگی ساخت و معنا می‌شود. این همان مرکزیت گرایی و تک آوایی کردن در ساختار شعر است که ماحصل ذهنی با توان ابداع و آفرینش است.

هـ) فراوانی جملات ادواری

می‌توان جمله ادواری یا مدور یا بسته را جمله‌ای مرکب، که از قضیه یا جمله واره‌های زیاد تشکیل شده باشد، تعریف کرد. جمله واره‌ها با رعایت ترادف و قرینه‌سازی زبان ادامه یافته، به جمله واره‌ی اصلی پایان می‌یابد، به گونه‌ای که خواننده یا شنونده سراپا گوش می‌شود تا جمله‌ی طولانی شاعر به پایان رسد و مفهوم با ذکر جمله واره‌ی اصلی روشن می‌شود. به نمونه‌ای از این جمله واره‌ها در اشعار زیر توجه کنید:

زندگی شاید
یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیل از آن می‌گذرد
زندگی شاید
ریسمانی ست که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد
زندگی شاید
طفلیست که از مدرسه بر می‌گردد

(فروغ فرخزاد، همان: ۲۴۸)

و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست

مرگ وارونه ی یک زنجره نیست
مرگ در ذهن اقاقی جاری است
مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید...
مرگ گاهی ریحان می‌چیند
مرگ گاهی ودکا می‌نوشد
و همه می‌دانیم ریه‌های لذت پر اکسیژن مرگ است

(سپهری، همان: ۱۷۸)

فتح یک قرن به دست یک شعر
فتح یک باغ به دست یک سار
فتح یک کوچه به دست دو سلام
فتح یک عید به دست دو عروسک، یک توپ

(سپهری، همان: ۲۸۴)

نیست در ساحت دشتش همتا
نیست در یکسره کوهش راه
نیست چیزی ز همه بود و نبودش
نیست زیبایی در هیچ کجاش
نیست دیگر نفسم
تا به سویی گذرم
یکسره روی جهان هست سیه در نظرم.

(نیمایوشیج، همان: ۳۶۲)

کس نمی پرسد از بهر که چیست
آنهمه مرده چنان زنده به چشم از پی زیست
آنهمه زنده چنان مرده بجا
آنهمه که می ترکدشان معده ز بس نوشیدن
آنهمه تشنه که می‌میرد از تشنگی و نیست ز کس پوشیده

(نیمایوشیج، همان: ۴۵۰)

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی
من درد می برم
من، دست من، کمک از دست شما می‌کند طلب
فریاد من شکسته اگر در گلو، وگر
فریاد من رسا
من از برای خلاص خود و شما
فریاد می زنم
فریاد می زنم

(نیمایوشیج، همان: ۵۰۰)

باغ ما در طرف سایه‌ی دانایی بود
باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه،
باغ ما نقطه ی برخورد نگاه و قفس و آینه بود
باغ ما شاید، قوسی از دایره سبز سعادت بود

(سپهری، همان: ۲۷۷)

در توصیف سپهری از مرگ، جمله واره‌ها با هجومی همچون امواج دریا بر خواننده وارد می‌شوند و مجال اندیشه را از او می‌گیرند. فکر مرگ، عواطف خواننده را تحریک می‌کند و بدون آنکه به صحت و سقم سخنان شاعر بیاندیشد، تحت تاثیر قرار می‌گیرد. در این جمله واره‌ها درک کلام شاعر آسان است. صناعات ادبی به صنعت تشخیص و انسان وارگی محدود می‌شود. از استعاره یا مجاز نامأنوس، عبارت‌های معترضه، کنایه و آنچه مخل فصاحت باشد در آن خبری نیست. این زبان، زبان شاعری است که به شورانگیزی و تحریک عواطف چشم دوخته است. سپهری در جملات ادواری متعدد به تشریح مرگ و در حقیقت به دفاع و رفع اتهام از موجودیت مرگ می‌پردازد. چکیده مطلب این است که مرگ لازم و جزئی از جریان طبیعی حیات است. جمله اول «و نترسیم از مرگ» در بر دارنده‌ی ۱۰ جمله ی تابع است که همچون خیزاب بر خواننده و شنونده فرو می‌ریزد و او را افسون می‌کند. ترادف و قرینه‌سازی زبان، گوش را می‌نوازد و

واژه‌های انتزاعی که همگی در وصف مرگ هستند، خواننده را مستغرق و شیفته‌ی شعر می‌کند و توان اندیشه را در ارزیابی از خواننده سلب می‌کند. هر چند درک زبان انتزاعی شعر دشوار است، اما خواننده آن را با جان و دل خریدار است.

این قطعه با مصرع «و همه می‌دانیم ریه‌های لذت پر از اکسیژن مرگ است»، که با بیان موکد قادر به جاودان سازی این قطعه است، پایان می‌پذیرد. گویی جریان سیال معنا از آغاز تا پایان شعر در این مصرع تخلیه و فشرده می‌شود.

نتیجه‌گیری

الف) هر سبکی متکی و مبتنی بر نظریه‌ها و تئوری‌های پیش ساختاری است که نشان دهنده استقلال و ماهیت علمی و اندیشیده آن سبک است.

ب) اسطوره زدایی از ساختار پذیرفته شعر کلاسیک، که تخطی از آن کفر ادبی تلقی می‌شد، همراه با زبان خاص و عناصر جدید موسیقیایی، تصویری و نمادین از مهم‌ترین اشتراکات ساختاری شعر نیما، سپهری و فروغ است.

ج) تشکیل کانون و مرکزیت معنایی در فواصل متعدد ساختار شعر معاصر، یکی از مهمترین نشانه‌های تجدد و نوآوری است که همان مصرع مکرر در بسیاری از اشعار است. این مصرع برای اسکلت بندی و کمک به مخاطب جهت یادآوری شعر و به حافظه سپردن آن و همچنین تاکید بر معنا و اصرار در اثبات آن طراحی شده است.

د) بحث در مورد تئوری شعر معاصر به همراه امتیازات آن، نشان دهنده اهمیت این سبک بر بستری از خلاقیت و تجربه است و تنها راه پیروزی و ادامه این موفقیت تکیه و تاکید بر روحیه نوگرایانه، اصیل و فهم ژرف از آفرینش ماهرانه، همراه با روحیه ایرانی است.

هـ) واقعیت گرایی خلاق که عبارت است از تصعید عناصر طبیعت بیرون به سطح هنر مصنوع شعر، از نظریه‌های ادبی شعر معاصر است؛ به طوری که نیما به کرار در آثار منثورش، شاعران را به الهام گرفتن ازطبیعت همراه با خلاقیت هنری تشویق کرده است.

created with nitroPDF professional

منابع

احمدی، بابک(۱۳۸۰) ساختار و تاویل متن، چاپ سوم، تهران، مرکز.

اسکولز، رابرت(۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چ دوم، تهران، آگه.

ایگلتون، تری(۱۳۶۸) نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.

پورنامداریان، تقی(۱۳۸۱) خانه ام ابری است؛ چاپ دوم، تهران، سروش.

ثروت، منصور(۱۳۷۷) نظریه ادبی نیما، تهران، پایا.

دیچز، دیوید(۱۳۶۶) شیوه‌های نقد ادبی؛ ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران، علمی.

رید، هربرت(۱۳۷۸) معنی هنر؛ ترجمه نجف دریا بندری، تهران، خوارزمی.

زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۲) نقد ادبی، جلد اول و دوم؛ چاپ هفتم، تهران، امیرکبیر.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون(۱۳۸۰) راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، طرح نو.

فرای، نورتروپ(۱۳۷۲) تخیل آشفته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ دوم، تهران، نشر دانشگاهی.

سپهری، سهراب(۱۳۸۴) هشت کتاب، چاپ چهل و دوم، تهران، طهوری.

نیمایوشیج(۱۳۶۹) مجموعه کامل اشعار؛ به کوشش سیروس طاهباز؛ انتشارات بزرگمهر، چاپ.

نیمایوشیج(۱۳۷۵) درباره‌ی شعر و شاعری؛ به کوشش سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه.

نیمایوشیج(۱۳۶۹) برگزیده آثار، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، بزرگمهر.

نیمایوشیج(۱۳۵۳) ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر، چاپ سوم، تهران، گوتنبرگ.

Perrine, Laurence(1997) The element of Poetry, Southern Methodist University.

Richards.I.A.(1989) Principles of literary criticism, published by Routledge, London.

Brooker. Jewel.S. (1996) Mastery and Scope: T.S.Eliot and the Dialect of Modernism, Amherest: University of Massachusett Press.

Proppe, Valadimir; (1968) Morphoogy of the Russian Folk Tales. trans Laurence Scott, (Austin: Universityof texas).

created with nitroPDF professional