زبان و ادب فارسی
(نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)
سال ۶۸ ، بهار و تابستان ۹۴ ، شمارهٔ مسلسل ۲۳۱

ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی

زهرا عبدی*
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دکتر عباس خائفی
دانشیار دانشگاه گیلان
دکتر حسن سید ترابی
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت

چکیده

ایماژیسم یا تصویرگرایی مدرن مجموعه‌ای از تصاویر با صورت‌های پررنگ ذهنی و ظاهراً بی‌ربط و منطق است که همانند مونتاژهای سینمایی کنار هم قرار می‌گیرند. شاعران ایماژیسم از نوعی شعر غنایی و کوتاه ژاپنی، هفده هجایی به نام «هایکو» تأثیر گرفته‌اند. زبان این شاعران به زبان گفتاری و روزمره بسیار نزدیک است. آنها معتقدند برای ارایهٔ مقصود به جای بیان مستقیم باید از عنصر «خیال» بهره گرفت. ایماژیسم با صور خیال سنتی (تشبیه و استعاره) تفاوت‌های آشکاری دارد. تی. اس. الیوت از بنیان‌گذاران این مکتب ادبی است. در ایران برخی شاعران معاصر، متاثر از این مکتب بوده‌اند. در این نوشتار ضمن شرحی بر مکتب ادبی ایماژیسم و روش آن، نمونه‌ای از اشعار احمدرضا احمدی از مجموعهٔ «من فقط سپیدی اسب را گریستم» تحلیل و گره‌گشایی می‌شود. بررسی اشعار او نشان می‌دهد، تصاویر با گریز از معنا و محتوا، موجب پیدایش فرم در شعر او شده‌اند. اصالت تصویر، آزادی در انتخاب وزن و موضوع، به کارگیری زبان گفتاری و ابهام از ویژگی‌های ایماژیستی شعر احمدرضا احمدی است.

کلیدواژه‌ها: ایماژیسم، الیوت، احمدرضا احمدی، شعر معاصر.

تاریخ وصول: ۹۳/۸/۶ تأیید نهایی: ۹۴/۹/۱۵

*Email: m.pashaie@azaruniv.edu.

مقدمه

مکتب ایماژیسم (تصویرگرایی) در غرب (۱۹۱۷-۱۹۱۲) در پی تفاوت دیدگاه و نیازهای انسان معاصر و به دنبال بحران‌ها و ناامیدی‌های ناشی از جنگ جهانی در آمریکا و انگلستان به وجود آمد. از سویی میل به تحول در شعر سنتی انگلیسی و آمریکایی رخدادی هماهنگ با وقایع اجتماعی و تغییر در سلیقهٔ انسان در جهان غرب بود. به زعم این شاعران برای توصیف رخدادهای جهان تازه، زبانی دیگر نیاز بود تا بیانگر اوضاع جامعهٔ معاصر باشد و تفاوت‌های مهم تصاویر مدرن با تصویرهای سنتی را به وضوح در اشعار نشان دهد. این شگرد ادبی، با دگردیسی در فرم و ایجاد زبان تصویری تازه در شعر و با گرایش به عواطف و افکاری نو، ساختاری متفاوت از اشعار، به جهان ادبیات ارائه داد.

وجه تمایز شاعران ایماژیستی با شاعران رمانتیسم، ضدیت با اشعار انتزاعی (ویکتوریایی) و تفاوت در ارائهٔ بیان شعری آن‌ها است که غالباً تصویرهای فشرده، مستقل و عینی، ساختاری جدید از کلیت شعر عرضه می‌کند. تصویرهای متعدد و رنگارنگ که در محورهای افقی شعر، بدون هیچ ارتباطی در کنار هم قرار می‌گیرند و سعی شاعر پدید آوردن ابهام در شعر است که در نهایت به نوعی معنا گریزی در شعر منجر می‌شود.

در بین شاعران معاصر ایران نیمایوشیج، فروغ فرخزاد، یدالله رویایی و احمدرضا احمدی متأثر از مکتب ایماژیسم بوده‌اند، اما شگرد ایماژیسم در اشعار احمدرضا احمدی در بسامد بالایی به کار رفته است و رگه‌های غنی از این شگرد در شعر او دیده می‌شود تا جایی که می‌توان او را نمایندهٔ مسلم مکتب ایماژیسم در شعر معاصر ایران دانست.

مسأله کانونی این پژوهش، گره‌گشایی از ایماژهای تی. اس. الیوتی در شعر احمدرضا احمدی است.

پیشینه تحقیق

صمدی (۱۳۸۶) در مقاله «دربارهٔ شعر احمدرضا احمدی»، انصاری (۱۳۵۱) در مقالهٔ «ایماژیسم شیوهٔ... » و کیمیه (۱۳۸۶) در مقالهٔ «از آسمان خانهٔ ما تا احمدی»، در زمینه شعر احمدی مطالبی آورده‌اند، اما در موضوع «ایماژیسم» در شعر احمدی پژوهشی مستقل انجام نشده است.

هدف از این نوشتار نشان دادن تحول و تفاوت در تصویرهای مدرن شعر امروز با تصویرهای سنتی در شعر فارسی است. در این مقاله جهت نشان دادن نمود ایماژیسم در شعر معاصر ایران، نمونه‌ای از شعر احمدرضا احمدی با عنوان «خانهٔ ما» از مجموعهٔ «من فقط سفیدی اسب را گریستم» تحلیل و بررسی می‌شود.

مکتب ایماژیسم

مکتب ایماژیسم در فاصلهٔ سال‌های (۱۹۱۲-۱۹۱۷) توسط گروهی از شاعران در آمریکا و انگلستان به وجود آمد «تی. اس. الیوت» (T. S. Eliot) و «ازرا پاوند» (Ezra. pound) از بنیان‌گذاران اولیهٔ این مکتب ادبی بودند. ایماژیسم با تمرکز و تکیه بر تصویر، تلاشی برای عینیت بخشیدن به ذهنیات قابل بیان است که شاعر را از کلی‌نگری و زبان انتزاعی بر حذر می‌دارد و حاصل نگاه جزئی، دقیق، محکم و نامحدود شاعر ورای جهان ذهن است. این شگرد ادبی با نگاه تجسمی به اشیا و امور روزمره، سعی در تجسّد بخشیدن به مفاهیمی انتزاعی دارد که امور و اشیای منتزع از ذهن را از قابلیت‌های مادی برخوردار می‌کند.

پایه‌گذاران مکتب ایماژیسم معتقدند: «شعر جدید به پیکرتراشی شباهت دارد نه به موسیقی، جاذبه‌اش برای چشم است نه گوش. شعر باید تجسمی باشد و هر واژه باید تصویری مشهود باشد نه یک بی‌مهرهٔ بی‌ارزش.»(ولک، ۱۳۸۳، ج ۵:۱۵۷) هدف ایماژیست‌ها «ارایهٔ مستقیم تصاویر بود در قطعات پراکنده و به دوراز واژگان تزیینی و قالب‌های وزن.»(سعیدپور، ۱۳۸۹: ۲۶۲) این شاعران برای ارایهٔ تصاویر، اشیا را بی‌واسطه در شعر وارد می‌کنند و با این‌روش برآنند »ارزش و حرکت حساسیت خودشان را در قلمرو ایماژ به صورتی بلاواسطه به خواننده انتقال دهند.»(رویایی، ۲۵۳۷: ۱۶۲)

شاعر ایماژیست در ساخت تصویرهای مدرن بر اصل نسبیّت تمرکز می‌کند. یعنی هر واژهٔ تصویری در عین تفرّد، به شکلی ناتمام رها می‌شود و در این جا ذهن مختار است جای خالی این نقص را با تصویر دلخواه پرکند. ایماژیسم با قدرت تجزیه و شناخت تضادهای بین امور و اشیا درصدد تعامل و ارتباط با تمامی محیط است و با عینی کردن ذهنیات ثابت می‌شود. آثار شاعران ایماژیستی را می‌توان در ردهٔ متن باز «open text» قرارداد که با اصول اولیهٔ ایماژیسم کاملاً منطبق است.

مکتب ایماژیسم یا «تصویر گرایی، از مکتب سمبولیسم نشأت گرفته، آن هم با حذف رابطه‌های منطقی و ایجاد عینیت» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۸۶)، اما در ادامه به جنبشی ضد آن تبدیل شد، زیرا در ایماژیسم از تصویرهای نمادین و شناخته شدهٔ معهود اثری نمی‌بینیم. «تصویرهای این گروه را نمی‌توان نماد (سمبول) به مفهوم سمبولیست دانست، بلکه عبارت‌اند از استعاره‌ها و تشبیهاتی عمدتاً نوآورانه و اعجاب‌آور تا خواننده را تکان دهند، اگرچه بتوان تصویرگرایان را به این دلیل تقریباً ضدسمبولیست نامید، چه بیش از حد به تصویر بیرونی و ملموس نظر دارند و به هیچ ایدهٔ انتزاعی یا احساس نهفته در پس آن اعتنا نمی‌کنند» (چدویک، ۱۳۷۱: ۷۴) در مکتب ایماژیسم شاعر در انتخاب تصاویر و مضامین شعری آزاد است و اغلب آنها از نوعی شعر کوتاه غنایی ژاپنی به نام‌هایکو تاثیر گرفته‌اند

(رک. داد، ۱۳۸۳: ۴۰-۴۱)؛ هایکو شعر سه پاره‌ای ژاپنی است که از هفده هجا درست شده است «و نوعی شعر تصویری یا عکس فوری از طبیعت است که در پهنهٔ واژگان پدید می‌آید.»(انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۳۱) تشابه اشعار ایماژیستی و هایکویی در تاثیر از تصاویر لحظه‌ای و گذراست که غالب موضوع اشعار شاعران در هر دو روش است.

مکتب ایماژیسم

روش ایماژیسم در تصویرگری واژه‌ها، زاییدهٔ نگرش عادت‌زدا به اشیا و پدیده‌هاست از این رو، اگر ذهن ملول و عادت‌زده باشد از عهدهٔ درک آن برنخواهد آمد. شاعر در این شیوه اشیای غیر واقع و ذهنی را عینی و حقیقی می‌کند و به حیطهٔ شاعرانهٔ آن‌ها می‌افزاید و واژه با تمامی پتانسیل‌ها و تعلقات معنایی خود با زبانی نو و ابتکاری در شعر تصویر می‌شود و بی‌معنایی ظاهری در سطح شعر، حاصل تناقض و پارادوکس در محور همنشینی تصاویر است.

شاعر ایماژیستی در این شیوه، کلمه را از لغات متداول روزمره‌ای که با آنها آشناست، برمی‌گزیند و کلمه، مفهوم مورد نظر را از همان شبکه مستقیماً در شعر به صورت تصویرهای پارادوکسیکال و چندبعدی به کار رفته، وام می‌گیرد. از رهگذر تصویرپردازیِ آشنایی‌زدا، به وسیلهٔ اشیاء روزمره و با بیان روزمرهٔ غیرمنطقی، ابهام و پیچیدگی در بافت زبانی شعر پدید می‌آید. غالباً سروده‌های شاعران ایماژیستی به تکنیک‌های سینمایی بسیار نزدیک است و تصویرهای بی‌ربط و منطق با آزادی در انتخاب وزن و موضوع مانند مونتاژهای سینمایی در کنار هم قرار می‌گیرند. به گونه‌ای که درک و دریافت ارتباطات بین تصاویر بسیار دشوار می‌شود.

اصول مکتب ایماژیسم و روش شاعران آن بدین شرح است: «توجه به کلمهٔ دقیق، سلیقهٔ اوزان تازه (شعرآزاد)، ضرورت کامل در انتخاب موضوع، اولویت آزادی مطلق در انتخاب تصویر ناب، دقیق، روشن و این اندیشهٔ مرکزی که: تمرکز اساس شعر است.»(سیّد حسینی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۶۴۴)

به موازات این تحولات در غرب و شکست ساختارهای سنتی، که تا آن زمان ایده‌ای محال می‌نمود در ایران نیز شعر سنتی فارسی با ویژگی ذهنی و کلی بودن دیگر جوابگوی نیازهای جامعه نبود و روح مردم زمانه به دنبال کلمه و مفاهیمی بود که با حیات واقعی و زندگی معاصر آنها سازگار باشد. در میان شاعران معاصر ایران نخستین بار نیما بود که تعریف تازه‌ای از جهان معاصر با شعر خود ارایه داد و به پیروی از او شاعران دیگری چون فروغ فرخزاد به شکل کامل‌تری از شگرد ایماژیسم در اشعار خود بهره گرفتند و این شیوه در اشعار احمدرضا احمدی به نقطهٔ اوج خود رسید. البته این شاعران، صرفاً مقلد

اصول نوپای ادبیات غرب نبودند، هرچند تحت تأثیر گسترش روابط تجاری - فرهنگی و ترجمهٔ متون وارداتی به زبان فارسی، روند تأثیر از جنبش‌های ادبی تازه در ایران نیز سرعت یافت.

احمدرضا احمدی و روند ایماژیسم در شعر ایران

احمدرضا احمدی روز دوشنبه ۳۰ اردیبهشت ماه سال (۱۳۱۹) در کرمان متولد شد. او با تأثیر از سینمای موج نو فرانسه و با مجموعهٔ «طرح» (۱۳۴۱) شعر موج نو را در ایران بنیان نهاد. قالبی که اساس آن مبتنی بر پرهیز از محتواگرایی و اصالت دادن به فرم در شعر است.

فریدون رهنما از تأثیرگذاران اولیه بر احمدرضا احمدی است، خودش می‌گوید: در ۱۸ سالگی با فریدون رهنما آشنا شدم، تلنگر را او زد. همچنین شمس لنگرودی، مقالهٔ فریدون رهنما را راهنمای احمد شاملو و احمدی در شناخت بهتر شعر جهان می‌داند.(لنگرودی ۱۳۷۰: ۵۴۵) هوشنگ ایرانی، سهراب سپهری و شاعرانی چون پل الوار، لویی آراگون، دیگر تاثیر گذاران بر احمدرضا احمدی هستند.

احمدی در این دوره از زُمرهٔ شاعرانی است که شگرد ایماژیسم را با تمام ویژگی‌ها و اصول آن در شعر خود به کار می‌گیرد. ایماژیسم در شعر احمدی همانند رنگی بر بوم شعر حجم، ماهرانه و با زبانی تازه بر پهنهٔ شعر جدید چشم نوازی می‌کند. ساخت «عبارات دور از ذهن، حتی "به دور از ذهن"، تصویرسازی‌های بی‌اندازه و ایماژهای بی‌رابطه با هم، نه «بی‌رابط»، بیگانه‌سازی‌ها و پارادوکس‌های وحشی، عینیت‌گرایی افراطی و شخصی که در امر ارتباط و انتقال پارازیت ایجاد می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۶۴) بر ابهام معنایی شعر احمدی می‌افزاید.

البته قبل از احمدرضا احمدی رگه‌هایی از این مکتب در اشعار شاعرانی چون نیمایوشیج و فروغ فرخزاد، دیده می‌شود. در این میان، نیما بیشترین تأثیر را بر رواج جریان مدرنیسم در شعر ایران داشت و او بود که با محور قرار دادن ابژه در شعر، که منظور از آن درک اهمیّت محیط در خارج از جهان ذهنی شاعر و به کارگیری آن در شعر است، از عینیت‌بخشی محیط پیرامون و ورود آن به شعر سخن گفت. به نظر او تعدد مفاهیم حاصل کثرت در تعدد دیدنی‌هاست. (باقی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۶۴) نیما می‌گوید:

خانه ام ابری است/ یکسره روی زمین ابری ست با آن/ از فراز گردنه خرد و خراب و مست/ باد می‌پیچد/ یکسره دنیا خراب از اوست/ و حواس من/ آی نی زن که ترا آوای نی برده ست دور از ره کجایی؟/ خانه‌ام ابری است اما ابر بارانش گرفته ست/ در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم/ من به روی آفتابم/ می‌برم در ساحت دریا نظاره/ و همه دنیا خراب و خرد از باد است/ و به ره نی زن که دایم می‌نوازد نی، در این دنیای ابر اندود راه خود را دارد اندر پیش(نیما ۱۳۹۰: ۷۶۱ -۷۶۲)

شعر با تصویرکردن خانه‌ای که ابری‌ست، آغاز می‌شود. اما تصویر «باد» محوریت توصیف ابژه (او) در شعر و تصویرگر فضای غائب و سرتاسری در شعر است. تاکید شاعر بر انتقال مفهوم با تصویر باد، از تکرار آن در هردو بند شعر آشکار است. ویژگی بارز این شعر ابهام است که با ایماژهای واضح و دقیقی مانند (ابر/ باد/ باران/ آفتاب/ دریا) در شعر او نمود یافته است. به‌طورکلی ایماژیسم در شعر نیما در مقایسه با اشعار احمدی شکلی آرام و نامحسوس دارد و بافت زمانی شعر او هم غالباً ساده و روان است و ایماژهای پَرتابی و تند با ریتم خشن در شعر او دیده نمی‌شود.

نیما قبل از همهٔ شاعران ایماژیستی، عمل گذردادن ابژه از سوژه را هوشمندانه در شعر به کار می‌گیرد. عملی که در طی آن شاعر به طریقی به «فنا» می‌رسد. تی.اس.الیوت در مقالهٔ «سنت و قریحه فردی» نوعی اتوماتیزه شدن گذر ابژه از ذهن را مطرح کرده و معادل اصطلاح «فنا» واژهٔ «بی‌خویشی» را به کار برده است. که در طی این پروسه شاعر مانند فیلتری اشیا را از خود گذر می‌دهد و ذهنیت به عینیت متصل می‌شود.

مسلماً طرح نیما در فضای ادبی، منطبق بر زیر ساخت‌های جامعهٔ ایرانی ارایه شده است. نیما آگاهانه نظریه دیالوگی مبتنی بر حضور «او» یعنی ابژه را از ادبیات غرب می‌گیرد و سعی دارد آن را به ادبیات معاصر ایران پیوند دهد.(رک، جورکش، ۱۳۹۰ ۵۹- ۶۰)

فروغ از دیگر شاعران معاصر ایران است که در دفترهای شعر او مانند «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، متأثر از مکتب ایماژیسم است و تصویرهای مدرن و بی‌ربط و منطق تی.اس.الیوتی در آن دیده می‌شود. فروغ با وارد کردن اشیا روزمره به صورت بی‌واسطه و عینیّت بخشی آن در شعر تحت تأثیر نیما بوده و گذر از سوژه و تبدیل آن به ابژه در تصویرهای مدرن تی. اس. الیوتی او حاصل همین تأثیر است. به عنوان مثال در این شعر از فروغ فرخزاد:

> یک پنجره که مثل حلقهٔ چاهی/ در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد/ و باز می‌شود به سوی وسعت این مهربانی آبی رنگ (فروغ، ۱۳۷۷: ۳۰۲).

شعر تصویرگر یک پنجره است که طبیعتاً باید رو به آسمان بازشود، اما به قعر زمین گشوده می‌شود. در تصویر بعد این پنجره دوباره رو به روشنایی باز می‌شود که وسیع، آبی و مهربان است. پنجره در این شعر کاربردی پارادوکسیکال دارد و مجموعه‌ای متضاد از مفاهیمی مانند چاه، پنجره، زمین، آسمان، محدودیت، وسعت، سیاهی، آبی، نور، ظلمت که در کلیت خود دارای وحدت ارگانیک است با تصاویر بی‌ربط و منطق اما بسیار زیبا در کنار هم مونتاژ شده‌اند.

شعر فروغ در مقایسه با شعر نیما، و شعر احمدی در مقایسه با شعر نیما و فروغ، بافت زبانی مبهم و

پیچیده تری دارد. همچنین ایماژها در شعر احمدی در مقایسه با دو شاعر، با اغراق زیادی تصویر می‌شود. در شعر احمدی به جای خلق شعر، نظم منطقی جای خود را به انبوهی از تصاویر می‌دهد که همانند مونتاژهای سینمایی، ظاهراً بدون ارتباط در کنار هم قرار گرفته‌اند و این ویژگی به معناگریزی در شعر او دامن می‌زند.

تحلیل شعر

شعر«خانه‌ی ما» از مجموعهٔ «من سفیدی اسب را گریستم» در ردهٔ اشعاری است که با ایماژهای متضاد رگه‌هایی غنی از تصاویر ایماژیستی را در شعر به تصویر می‌کشد. شعر از ساختاری روایت‌گونه برخوردار است و با تغییر ماهیّت تصاویر، در پی انتقال پیام با ترسیم فضای ایماژیستی، عینی و قابل رویّت با ایماژهای فرازمانی و فرامکانی به مخاطب است.

من تمام پله‌ها را آبی رفتم/ آسمان خانهٔ ما آسمان خانهٔ همسایه نبود (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۳۱۷)

در شعر احمدی غالباً رنگ، ریتم و اشیا با محیط پیرامون او همسان می‌شود و ایماژهای بی‌ربط و منطق اما زیبا، با نمادهای بریده در محور افقی، نشانه‌های ثابت ایماژیستی در شعر او را تشکیل می‌دهد. در پلان نخستین از این شعر، تصویر مانند نشانه‌های دیداری در سینما، با عنصر رنگ ارایه می‌شود و شاعر می‌خواهد رنگ و ریتم آهنگین در شعر، بی‌واسطه و مستقیم مفهوم خود را به خواننده انتقال دهد و محتوای ذهنیات را به حقایق دقیق، عینی و محکم تبدیل کند. از دیدگاه روانشناسی نیز رنگ، «بیشتر عنصری عاطفی است نه عقلانی، رنگ گیرایی‌اش را از عواطف و غرایز کسب می‌کند. رنگ همان نقشی را در فیلم ایفا می‌کند که صفت در ادبیات. می‌توان گفت که خطوط و رنگ‌ها حاکی از مفاهیم‌اند، اما از راه‌های متفاوتی عمل می‌کنند.»(هاشمی، ۱۳۷۸: ۱۵۷)

در بند اول تصویر با یک پرتاب ایماژیستی آغاز می‌شود. تصویر واژهٔ بالا رفتن از پله‌ها با چالاکی و تندی با صفتی از جنس رنگ‌ها (آبی) که القا کنندهٔ حسی آرام و مطمئن است، نقیصهٔ پررنگی در ترسیم و تبدیل عواطف و افکار به شیء بی‌واسطه برای انتقال مفهوم ایجاد می‌کند. به بیانی دیگر، ایماژ آبی رفتن به جای بالا رفتن از پله‌ها، مفهوم رنگ در واژه را ذوب می‌کند. ابتدا ایماژ رنگ در پی آن است که حسی هماهنگ به خواننده منتقل کند، اما در ادامه با تصویر دو آسمان با دو هویت متفاوت و ناهماهنگ حسی متناقض در او می‌آفریند. بعد از رنگ سفید، آبی از رنگ‌های مورد توجه احمدی است که کاربرد مستقیم آن در شعر و تبدیل آن به شی از روش‌های معمول شاعران ایماژیستی است.

نمونه‌هایی دیگر از اشعار:

ما بر شاخه‌ای بهار را می‌نشانیم/ ما عطر بهار را می‌پیماییم/ ما بهـار را مـی‌شـنویم/ و خـزان مخفـی در رگ‌های آبی مان را هجا می‌کنیم (احمدی، ۱۳۸۷، ج۱: ۲۶۳).

ایماژها: (خزان/بهار) و (رگ‌های آبی/هجا کردن): هجا کردن خـزان، تصـویرگـر ریـزش بـرگ‌هـا و تداعی کنندهٔ «مرگ» است. رگ‌های آبی، تپش و شور زنـدگی را تصـویر مـی‌کنـد. نشـاندن، پیمـودن، شنیدن بهار، همزمان با هجا کردن خزان در رگ‌های آبی، ایماژی متقارن در محـور هـم نشـینی کـلام ایجاد کرده است.

با مرگ تو/ ما از کنار پارک‌ها در باران/ می‌گذریم/ زمزمه می‌کنیم/ تو/ روزی/ تا غـروب/ فقـط/ بـا رنـگ آبی/ سرگرم بودی (همان.۱۳۸۹ (الف) : ۱۴۰- ۱۳۹).

ایماژها: (مرگ/ باران)، (مرگ/ باران/ غروب/ آبی)

بنفشه‌هاـ اطلسی‌ها/ زنبق‌های آبی رنگ را/ باد برد/ ندانستیم/ بنفشه‌ها ـ اطلسی‌ها/ زنبق‌های آبـی/ کجـا سقوط کردند/ در همهٔ روزهای/ فروردین و اردیبهشت/ پیرهن‌های/ آبی رنگ/ پوشـیدیم (همـان. ۱۳۸۹ (ب) :۱۴۱).

ایماژها: (باد/ سقوط)، (بنفشه‌ها/ اطلسی‌ها/ زنبق‌های آبی‌رنگ/ فروردین و اردیبهشـت/ پیـرهن آبـی رنگ).

پارادوکسی زیبا در تمامی ایماژهای بالا دیده می‌شود. نقطهٔ عطف و تصویر مرکزی تمـام ایماژهـا ، رنگ زیبای «آبی» است. آبی یکی از ژرف‌ترین، غیرمادی‌ترین و سردترین رنگ‌هاسـت. قلمـرو آن دیـار عدم واقعیت ° یا فرا واقعیت است و تضادها و تناوب‌ها را خود در حل می‌کند. ژرفای آبی وقار و جـلای ماورای زمینی دارد که این وقار یادآور موضوع مرگ است. (ر.ک. شوالیه، گربران، ۱۳۸۸ : ۴۲ -۴۵) در نمونه‌های فوق، ایماژ رنگ آبی، علی‌رغم سرشار بودن از عشق و زندگی در کنار ایماژهای متنـاقض قـرار می‌گیرد و مکمّل مفهومی به هیّات باد، سقوط و مرگ می‌شود.

آسمان خانهٔ ما/ آسمان خانه‌ی همسایه نبود (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۱ :۳۱۷).

زبان گفتاری و ساده در شعر احمدی، سعی در خلق تصاویر تازه با مـدلول‌هـای بـی‌شـمار دارد و بـا جابه‌جایی واژه‌ها و وارونه‌سازی معنا، سیر خطی حرکت اشیا به خطوط منحنی و پازل‌های مبهم تبـدیل می‌شود. ایماژ آسمان در تأیید رنگ آبی در تصویر ماقبل است، اما فعل منفی (نبود) یکبـاره ایمـاژ یـک آسمان ظاهری را به سطحی فراتر از یک شیء آشنا سوق می‌دهد و با شگرد ایماژیستی حلقـهٔ شـباهت میان دو آسمان نفی و حلقهٔ تضاد و تناقض و عدم تناسـب جـایگزین و از شـدت تنـدی رنـگ آبـی بـه

سرعت کاسته می‌شود. با توصیفی ایماژیستی احمدی در هستی شاعرانهٔ خود، بـه هرجـا پـا مـی‌گـذارد آسمان را یک‌رنگ نمی‌یابد.

من تمام پله‌ها را که به عمق گندم می‌رفت/ گرسنه رفتم (همان)

پله و گندم در این بند ایماژهای بی‌ربطی است کـه در نهایـتِ زیبـایی تصـویر شـده اسـت. تصـویر گرسنگی در عین غنا (گندم) ذهن را برای حرکت در خطوط بعدی شـعر آمـاده مـی‌کنـد. ایمـاژ پلـه، تصویری پارادوکسیکال است. اولین درک آشنای ذهنی از این تصـویر «صـعود» اسـت و طبیعتـاً بـرای دست‌یابی به مطلوب باید از آن بالا رفت. اما این پله در عین حال که به عمق گنـدم متصـل مـی‌شـود، سیر نزولی دارد و حاصل پایین رفتن از پله‌ها و رسیدن به عمـق گنـدم، گرسـنگی (سـقوط) اسـت. در نتیجه کارکرد طبیعی گندم (نان) از آن سلب می‌شود و نهایتاً موجب سیری نمی‌گردد.

ایماژ پله می‌تواند تصویر یک پلکان باشد که ایماژ نردبان را نیز به ذهن متبادر مـی‌کنـد. مفـاهیمی چون حرکت، پیشرفت، نزدیکی به هدف از مدلول‌های متعـدد نردبـان اسـت کـه مـی‌توانسـت در رفـع گرسنگی هم تأثیر داشته باشد. اما واژهٔ گرسنه رفتن، مفهوم (صـعود و رفـع گرسـنگی) را در ایـن واژه دگرگون کرده است. عینی‌گرایی در این شعر با زبان عاطفی و واقعـی سـعی در پیونـد امـور متنـاقض و متقابل و ارایه تصاویر با نسبت‌های دور و فراواقعی دارد (گندم/گرسـنگی) یـا (رفـتن/ گرسـنگی)، (پلـه/ گندم).

از نگاهی دیگر این شعر با ساختار داستانی ـ روایی خود، به شگردهای سینمایی بسیار نزدیک است. انبوهی از معانی با یگانگی فرم و محتوا در چند سـکانس، بـه شـکلی خلاصـه‌وار تصـویر مـی‌شـود و بـا سکانس‌های منقطع و نمادهای جداسازی شده که موجب غافلگیری خواننده می‌شود. تصویرهای بی‌ربط و منطق تی.اس. الیوتی مانند مونتاژهای سینمایی در کنار هم قرار می‌گیرد.

در خرده روایت‌ها و ایماژهای سینمایی شعر احمدی، برخلاف قاعدهٔ نظم تصویری در سـاختارهـای سینمایی که فصل بندی و توالی سـکانس، اهمیـت دارند(احمـدی، ۱۳۸۸ : ۱۰۲)، تـوالی سـکانس‌هـا رعایت نمی‌شود. اگرچه مابین ایماژها، بـی‌ربطـی زیبـایی وجـود دارد ولـی حرکـت در خطـوط تصـاویر غیرعقلانی برخلاف نظام نشانه‌های حرکتی در سینما به وضوح و شفاف‌سازی ایماژها منجر نمـی‌شـود و درک و دریافت حرکات و حالات به دقت زیاد در جزییات و ارتباط میان اجـرای شـعر نیـاز دارد. بـرای درک سینمای شعر احمدی و فهم تصاویر باید از چندین زاویه به آن نگاه کرد و در تمام جهت‌ها حضور داشت. پارادوکس و تضادها حاصل همین نگاه چند بعدی و تلفیق چندین شیء ناممکن در شعر اوسـت

که در سینما قاعدتاً دوربین عهده‌دار این امر است.

من با صدا و رنگ به جبران روزها نمی‌روم/ جبران همهٔ مترادف‌ها/ تو هستی/ که خط عمر تـو/ در بـرف به شکوفه‌ها می‌رسند/ تا دیگر بمانند (احمدی، ۱۳۸۷، ج۱ : ۳۱۷)

ایماژها: (برف/ شکوفه).

با چشمی‌از عشق/ فقط بود/کسی که چشمانش از عشق بود/وگندم بود/وطلوع تفنگ(همان.۳۴۶)

ایماژها : (عشق/گندم/تفنگ)

قایق دیده شد/دریا آرام شد/ و صدای تیر آب را آرام تر کرد(همان.۳۴۷)

ایماژها : (صدای تیر، آرامش)

اکنون لحظهٔ نشستن در می‌رسد / زمان تایید حرکات سیارات / چهارشنبه‌های عطرآلـود بـرای شـانزده سالگان / که پیرمردانش گلی عتیقه/ می‌دانند / اکنون همهٔ راه آهن‌ها به شب می‌ریزد (همان.۳۲۳)

ایماژها : (شانزده سالگان/ پیرمردان)؛ (راه آهن/ شب)؛ (نشستن/ حرکت).

چنانکه در مثال‌های بالا دیده می‌شود، تناقض ایماژها در محور هم نشینی تصـاویر، کیفیـت نسـبی فضای شعر را شکل می‌دهد. غالباً ایماژهای ساده با پارادوکس در محور افقی شعر بیان می‌شـود و کنـار هم قرار گرفتن تصاویر منقطع، موجب ابهام در کلیّت شعر می‌گردد و پیدا کـردن زنجیـرهٔ ارتباطـات در شعر را دشوار می‌سازد.

من به دنبال سفیدی اسب/ در تمام گندم‌زار فقط یک جاده را دیدم/ که پـدرم بـا موهـای سـفید از آن می‌گذشت.(همان.۳۱۷)

در این بند، حرکت اسب سفید، خطی سفید ایجاد می‌کند. گویی این پدر سفید موست که حرکـت می‌کند. این همانندی ایماژها به دشواری به دست می‌آید. مانند بسیاری از فیلم‌های مـوج نـو کـه فهـم تصاویر آن‌ها محتاج به دقت بسیار است. شاعر در این پلان سعی دارد، گذر زمان را با سپیدی موی پدر تصویر کند. او به دنبال حذف‌شده‌هایی از سالیان گذشتهٔ زندگی است اما جز سپیدی موی پـدر کـه در یک جاده حرکت می‌کند، به چیزی دست نمی‌یابد.

پرتاب ناگهانی تصاویر در شعر احمدی و جابه‌جایی آن‌ها به یکی از ساختارهای مهـم سـینمایی، بـه نام «افشای تدریجی» شبیه است. در سینما «تصاویر متوالی هر فیلم جز چند افشای پی‌درپـی نیسـت. یعنی هر تصویر تازه و بالقوه چیز تازه‌ای را نشان می‌دهد. تماشاگر که نمادها را به هم پیوند مـی‌دهـد و

جمله‌های بامعنایی از آنها می‌سازد، در هریک از تصاویر روی پرده به دنبال سرنخ‌هایی می‌گردد، تا نمای بعد را پیش‌بینی کند، انگار که در جستجوی تصویری نهانی است که ورای گسترهٔ معین قاب قرار دارد. اما هنگامی‌که این سر نخ‌ها راه به جایی نبرند، یا آگاهانه گمراه کننده باشند، نیروی سینمایی دیگری وارد کار می‌شود.»(شارف، ۱۳۹۰ : ۱۱۱) این نیروی سینمایی همان افشای تدریجی در ساختارهای سینمایی است، اما تفاوت تکنیک احمدی در شعر با سینما در این است که در تصاویر سینمایی با این روش بر یک نما تمرکز می‌شود و برای شفاف‌سازی نماهای تاریک، تصاویری پیرامون نمای واحد ارایه می‌شود که مکمل وضوح تصویر نخستین است، اما در شعر احمدی بر روی یک تصویر واحد تمرکز نمی‌شود و تصاویر در سکانس‌های شعر او پراکنده است. همچنین در این پروسه از ابهام معنایی تصاویر چیزی کم نمی‌شود اما خواننده با قدرت ذهنی خود هوشمندانه می‌تواند به ارتباط بین اشیا، رنگ‌ها، اشخاص، زمان، مکان و موقعیت در شعر پی ببرد. در این روند جوهرهٔ خیال با جبران خلا وضوح تصاویر و با جذب تدریجی پیام، به خواننده اجازه می‌دهد به کشف اسرار ایماژها که حاصل خلاقیت و دنیای ذهنی شاعر است، نزدیک شود.

اگر اسب‌ها سفید بوند / کالسکه به صبح می‌رسید / و با صدای خود از دور می‌شناختیم / و غم برای امروز کافی بود (احمدی، ۱۳۸۷، ج۱ : ۳۴۲)

ایماژها (سفید/ صبح/ غم)

ما می‌شنیدیم / روزی مادری داشتیم / روزی که دریا آرام بود / ملاح عاشق بود / روزی که خواب در باران تعبیرخشکی می‌داد (همان ۳۴۶)

ایماژها (مادر/ دریا/ ملاح/ عاشق/ خواب/ باران/ خشکی).

تو با چشمی از سیاهی/ از گذشتهٔ اسبان سفید به سوی طلوع رفتی / تو شهر بودی / و مه بودی تودوست بودی / تومرده بودی / چشمان تو در تالار مدام سیاه می‌شد / و دیگر شب بود (همان.۳۴۰)

ایماژها: (سیاهی/ سفید/ طلوع/ مه/ دوست/ مرده/ تالار/ شب/ چشم).

چنانکه در نمونه‌های بالا می‌بینیم، با کنار هم قرارگرفتن ایماژهای متناقض، ماهیت هر تصویر با تصویری متضاد در متن شعر اثبات می‌شود. رنگ مایه‌ها (آبی، سفید، سیاه)، دغدغهٔ مرگ و گذر زمان از موتیف‌های قابل توجه در اشعار احمدی است.

در شعر «خانهٔ ما» شاعر سعی دارد یک ایماژ فرا واقعی (سفیدی اسب) را به ایماژی بصری- یک جاده در میان گندم‌زار که پدر با موهای سفید از آن می‌گذرد- پیوند دهد. ایماژ سفیدی اسب در حلقهٔ

تداعی‌های آزاد تصاویر، ایماژی واقعی (اسب سفید رنگ) را به ذهن تبادر می‌کند اما در واقع «سفیدی» کلیدواژه‌ای است که با تمام ابعاد معنایی خود در جهان خارج از ذهن وجود ندارد. شاعر به دنبال چیزی که نیست می‌گردد و در ادامه برای آن می‌گرید. آن چه تحقق چنین تناقضی را در شعر احمدی ممکن می‌سازد، آزادسازی زبان واقعی شعر از هرگونه قید لفظی در شعر است. آن چه بر اشعار ایماژیستی احمدی حاکم است برپایی تصویرهای بی‌ارتباط، جسارت در نقص مفاهیم قراردادی ایماژها و تلاش در نشان دادن حلقه‌ی نامرئی روابط، بین ابزارهای لفظی در شعر است. حرکت ایماژها در شعر احمدی از عمق به سطح است؛ یعنی از پیچیدگی به آسانی می‌رود. اما غالباً زبان تصویر در شعر او، زبان روزمرهٔ غیرمنطقی است و این فروپاشی معنا در سطح، ظاهراً فهم شعر او را دشوار می‌سازد.

«طرح» در شعر «من فقط سفیدی اسب را گریستم» طرحی «آوانگارد» است. پارادوکس و تناقض حاصل زندگی و اندیشیدن به سبک دنیای معاصر است، عصاره‌ای چکیده از پیوند سازگاری‌های ناهمگون و محلولی از پیچیدگی و در هم تنیدگی روح و جسم با اندیشه‌ها و عواطف مدرن که انسان امروز را با قراردادهای سنتی و معهود خود به چالش کشیده است. وجه غالب شعر احمدی در عین سادگی تصاویر و روانی بیان، به کارگیری همین تضادهاست که به معنا گریزی و ابهام در کلیّت شعر او تبدیل می‌شود و حل پازل‌های تصویری در محور افقی شعر را دشوار می‌سازد.

«من فقط سفیدی اسب را گریستم» تصویرگر یک درد به شیوهٔ سینماگران ایماژیستی است. شاعر سعی در تبدیل یک مفهوم انتزاعی به چندین ایماژ عینی و واقعی دارد. به گونه‌ای که می‌توان درد را هم‌زمان با دیدن، حس کرد و قدرت تصویرهای احمدی دقیقاً در همین نکته ی جزیی است که به زیبایی در شعر او تصویر می‌شود.

> من تمام گندم زار را تنها آمده بودم / پدرم را دیده بودم / گندم را دیده بودم / و هنوز نمی‌توانستم بگویم اسب من / من فقط سفیدی اسب را گریستم / اسب مرا درو کردند (همان.۳۱۷)

بنابر اصل نسبیّت، می‌توان معناهای قابل تأویل از شعر احمدی خارج کرد که بدون ربط علت و معلولی و سمبلیک بودن، از تجمع بی‌واسطهٔ اشیا متضاد در سکانس‌های متعدد شعر او به وجود می‌آید. در این بند، ذهن به دنبال کشف پلان‌های حذف شدهٔ بین تصاویر است تا به راز حادثه متصل شود. خواننده در بی‌وقفه در پی یافتن حذف شده‌هایی است که مانع تسلسل معنایی ایماژها در کلیت شعر شده‌اند. الیوت معتقد است: برخی هنرمندان «چیزی را حذف کرده‌اند که خواننده به یافتن آن عادت کرده است، از این جهت خواننده به دنبال چیزی که نیست می‌گردد و ذهن خود را برای نوعی معنا که وجود ندارد و قرار هم نبوده که وجود داشته باشد، آشفته می‌کند» (: ,Eliot).

در شعر او چراغ راهنمایی برای حرکت، توقف یا عبور حقیقی از اشیا وجود ندارد و این ویژگی منحصر به سبک شعر احمدی است. هرچند جنون تصویر، موجب لکنت زبانی در شعر او شده است، اما این آشوب و هرج و مرج ظاهری یک رویه از شعر اوست و برای درک حقیقت تصویر، دقت، هوشمندی و آشنایی با سبک و فضای شعر او لازم است.

در این قسمت از شعر با ازدحام تصاویر دشوار و ظاهراً بی‌ربط برخورد می‌کنیم. گویی قسمت‌هایی از حوادث سناریوی فیلم در داستان روایت گونهٔ او حذف شده است، اما می‌توانیم دریابیم که میان تصاویر گندم، پدر، راه، اسب سفید و درو کردن ارتباط غیر مستقیم به چشم می‌خورد. خواننده با ارتباطات ذهنی خود می‌تواند بگوید زندگی یک روستایی با درو کردن تباه می‌شود و سر انجام زندگی انسان نیز مانند گندم درو می‌شود این بیان، با بیان‌های ساده تفاوت دارد. احمدی در این شعر با فلش-بک‌های غافلگیر کننده با تغییر سکانس‌ها و تغییر در موقعیت حوادث سعی در انتقال پیام و شناخت به موقع از تصاویر دقیق و عینی به خواننده دارد تا با قرار گرفتن در یک موقعیت دیداری، او را در متن داستان جای دهد.

فلش‌بک در داستان وسیله‌ای است که قاعدتاً باید از آن برای دادن اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت‌های داستانی به بیننده استفاده شود، اطلاعاتی که بیننده به طریق دیگری نمی‌تواند آن را به دست آورد. (فیلد ۱۳۸۲: ۲۵۶) اما فلش‌بک‌ها در شعر احمدی فقط شیوه‌ای است برای تغییر در ساختار و پدیداری فرم در شعر، و به دست آوردن هرگونه اطلاعات درباره شخصیت‌ها و حتی اشیاء و رنگ‌های به کار برده در شعر، مستلزم دقت و کشف روابط بین اجزای ناهماهنگ در بندهای شعر است. هرچند فلش بک یا «پیش نگاه از کیفیت اطلاع رسانی برخوردار است، اما این عمل را به طریقی آزار دهنده به انجام می‌رساند، چرا که به ما اجازه می‌دهد به نتیجه‌ای نظر بیفکنیم که زنجیرهٔ علّی آن هنوز برما آشکار نگشته است.(بوردول، ۱۳۸۵ : ۱۶۲) و شعر احمدی گواه مستندی بر این مطلب است به عنوان مثال:

گندم بود / تا ما به ساحل رسیدیم / خبر یافتیم / گندم‌ها را درو کرده‌اند (احمدی، ۱۳۸۷، ج۲: ۳۷۲-۳۷۱)

(گندم/ ساحل/ درو)

در اینجا شعر ابتدا با تصویر گندم آغاز می‌شود و در ادامه ایماژ ساحل را داریم که ربط منطقی و زنجیرهٔ علّیِ آن با دروکردن گندم برای مخاطب مبهم است. این ابهام، تضاد و نقصان در همهٔ ایماژهای زیر به خوبی آشکار است.

در بعداز ظهر / از این خبر خشنود بودیم / در شب، آرام آرام دانستیم / کـه گنـدم‌هـای درو نشـده / در انتهای دریا گم شدند (همان)

(بعداز ظهر/ شب/ گندم/ درو/ انتها / دریا / گم)

چنان از گندم تهی بودیم / که در مسیر باد راه می‌رفتیم / به ناتمامی فصل / خیره بودیم / که نـه پـاییز کامل بود نه زمستان بود (همان)

(گندم / تهی / مسیر/ باد / ناتمامی / کامل/ پاییز / زمستان / خیره شدن)

افق به راستی / از ما دور بود / تا آن سوی دریا / باد خرمن‌ها را به آب دریا / سپرده بود (همان)

(افق / باد / خرمن/ دریا / سپردن)

چهره‌ی ما / تا سر حد مرگ / دوست داشتنی بود (همان)

(چهره / مرگ / دوست داشتنی)

می‌بینیم که غالب اتفاقات در شعر احمدی در جغرافیای بی‌تاریخ و تعریف نشـده‌ای رخ مـی‌دهـد و گسست زمان و مکان، موجب زایش مفاهیم تازه‌ای از این دو مقولـه در شـعر مـی‌شـود کـه بـا ویژگـی «فرازمانی» و «فرامکانی»، شکل تازه‌ای از تصویر در شعر او نمود می‌یابد.

در شعر «خانهٔ ما »، فعل‌ها رویکردی به گذشته دارند و گذشته‌گرایی در شعر او بـر دیگـر زمـان‌هـا غالب است و با وجود اِلمان‌هایی ماننـد خانـه، آسـمان، همسـایه، موقعیـت و مکـان داسـتان، گـویی در «مزرعه‌ای» است که نشانه‌هایی چون انسان (پدر)، حیوان (اسـب)، اشـیا و رنـگ (جـادهٔ سـفید) در آن دیده می‌شود. ظاهراً مجموعه‌ای از عناصر رنگارنگ بدون تجانس، تشابه و همـاهنگی در کنـار هـم قـرار گرفته است. این ویژگی حاصل «سازش اضداد» در شعر احمدی است که به صورت دو نیـروی جاذبـه و دافعه در جذب و طرد خواننده عمل می‌کند؛ لذت حضور در دنیایی جدید که از مجاورت عناصر ساده و متضاد در ذهن حاصل شده و متقابلاً در «درک حقیقت معنا» از تصاویر، که هیچ الگوی واحـدی بـرای حل معمای آن وجود ندارد و یا میان‌بری که راه رسیدن به آن را کوتاه سازد.

نتیجه

بررسی اشعار احمدی نشان می‌دهد تصاویر در شعر او با گریز از معنا و محتوا، موجب پیـدایش فـرم در شعر او شده‌اند. ایماژها در شعر او غیر سمبلیک و بی‌حدومرز است، به گونـه‌ای کـه ذهـن در عینـی کردن تصاویر و گره‌گشایی از آنها کاملاً آزاد است. در شعر احمدی با ازدحام تصاویر و به تعبیری دیگـر،

با «جنون تصویر» مواجه می‌شویم. مجموعه‌ای از تصاویر دشوار و ظاهراً بی‌ربط، که خواننده با ارتباطات ذهنی خود و باکشف روابط بین اجزای ناهماهنگ در شعر زمینهٔ روابط را فراهم می‌کند. او در اشعار خود معناگریز است و این ویژگی موجبات ابهام در شعر او را فراهم می‌آورد. تناقض و تضاد، حاصل شتاب در ایماژهای شعر احمدی است و با این تناقض، ایماژیسم در شعر او به شکل اغراق‌آمیزی نمود می‌یابد. احمدرضا احمدی نمایندهٔ مسلم مکتب ادبی ایماژیسم در میان شاعران ایرانی است و شاید بتوان گفت که احمدی در میان شاعران ایرانی، معناگریزتر و ایماژیستی‌تر از همه شعر می‌گوید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- احمدی، احمدرضا، (۱۳۸۷)، *همه شعرهای من*، جلد اول و دوم، چاپ اول، تهران: نشرچشمه
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۹ الف)، *دفترهای سالخوردگی* (دفتر پنجم، در انتهای کوچه در باران شمع را روشن می‌کنیم : تنهایی، چاپ اول، تهران : نشر چشمه
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۹ ب)، *دفترهای سالخوردگی* (دفتر چهارم، به درخت انار رسیدم انارها شکسته بودند : عشق، چاپ اول، تهران : نشر چشمه
- احمدی، بابک (۱۳۸۷)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ نهم، تهران :نشر مرکز
- انوشه، حسن (۱۳۷۸)، *فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی*، ج اوّل، تهران :سازمان چاپ و انتشارات
- باقی نژاد، عباس (۱۳۹۰) *تأملی در ادبیّات امروز*، ج دوم، تهران : کتاب پارسه
- بوردول، دیوید(۱۳۸۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه‌ی علاءالدین طبا طبایی، تهران : بنیاد فارابی
- تسلیمی، علی (۱۳۸۷)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران* (شعر)، چاپ دوم، تهران : نشر اختران
- جورکش، شاپور (۱۳۹۰)، *بوطیقای شعر نو* (نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج)، چاپ سوم، تهران: نشر ققنوس
- چدویک، چالرز(۱۳۵۷) *سمبولیسم*، ترجمه‌ی مهدی سحابی، ج اول، تهران : نشر مرکز
- داد، سیما(۱۳۸۸)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم، تهران :نشر مروارید
- رویایی، یدالله (۲۵۳۷)، *هلاکت عقل به وقت اندیشیدن*، چاپ اول، تهران :نشر مروارید
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۹)، *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چاپ پانزدهم، تهران :نشر نگاه
- سعید پور، سعید (۱۳۸۹) *از شکسپیر تا الیوت*، چاپ چهارم، تهران : نشر مرکز
- شارف، استفان(۱۳۹۰)، *عناصر سینما*، ترجمه محمد شهبا و فریدون خامنه پور، چاپ پنجم، تهران: انتشارات هرمس
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۸) *فرهنگ نمادها*، ج اول و سوم، چاپ دوم، تهران: نشر جیحون
- فیلد، سید (۱۳۸۲)، *راه گشای فیلم نامه نویسی*، ترجمهٔجلیل شاهری لنگرودی، چاپ اول، تهران، نشر دستان
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۷)، *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، انتشارات به آفرین
- لنگرودی، شمس (۱۳۷۰) *تاریخ تحلیلی شعرنو* (از نیما تا بعد) جلد۴/ چاپ اول، تهران : مرکز
- ولک، رنه (۱۳۸۳)، *تاریخ نقد جدید*، ج۵، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران : نیلوفر
- هاشمی، محسن (۱۳۷۸)، *از ذهنیت تا عینیّت در نیما*، تهران: آهوان.

- یوشیج، نیما (۱۳۹۰)، *مجموعه‌ی کامل اشعار به اهتمام سیروس طاهباز*، چاپ یـازدهم، تهـران: نشر نگاه.

- Eliot, T. S ,( ) ***The Use of Poetry and The Use of Criticism***, London, faber and faber.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی