فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال یازدهم / شماره ۴۰/ پاییز ۱۳۹۸

کاربرد الگوهای نشانه‌شناسی پیرس در اشعار نیما و الیوت

ناصـر ملکی[۱] **(نویسنده مسئول)**
دانشیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
محمّد ایرانی[۲]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسـی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

چکیده

بخش درخور توجّهی از آفرینش شاعرانه در خلق تصویرهای مبتکرانه و نمادین نهفته است. شاعر با ایجاد پیوند نوینی بین دو عنصر، یا با قرار دادن یک شیئ در موقعیّت و فضایی دگرگون، دست به آفرینش هنری می‌زند و به سیستمی از نشانه‌ها دست می‌یابد؛ زیرا در این رابطه‌ی تازه، این دو عنصر، دیگر معمولی نمی‌نمایند و موجودیّت هر یک در پیوند با دیگری نمود می‌یابد. پیش از این آفرینش شاعرانه به دست شاعر، این دو عنصر، هر کدام جدا و مستقل، هستی و موجودیّت طبیعی و معمولی

تاریخ دریافت: ۹۸/۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۹۸/۷/۱۲

۱.maleki@razi.ac.ir
۲. moham.irani@yahoo.com

خود را داشتند؛ ولی با پیدایش این رابطه‌ی تازه و قرار گرفتن در موقعیّتی دیگرگون، یکی بدون دیگری نمی‌تواند زندگی یابد؛ یعنی در پیوند معنوی ـ روانی این دو شیئ یا وجود در شعر است که موقعیّت نوینشان حقٍّ بودن می‌یابد و جاودانه می‌شود. این وضعیّت در سیستم نشانه‌شناسی پیرس با نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین مفهوم می‌یابد. از مطالعه‌ی آثار الیوت و نیما یوشیج برمی‌آید که هریک از این دو، به نحوی از این عملکرد بهره جسته‌اند؛ لذا این پژوهش بر آن است تا به بررسی تطبیقی نشانه‌شناسی پیرس در برخی از اشعار الیوت و نیما یوشیج بپردازد.

کلیدواژه‌ها: الیوت، نیما، تصویرآفرینی، پیرس، نشانه‌شناسی، عینیّت.

۱.مقدّمه

زبان از سیستم علائمی تشکیل شده است. علم این سیستم‌ها نشانه‌شناسی (Semiotics) نامیده می‌شود. به طور معمول ساختارگرایی و نشانه‌شناسی به یک حیطه تعلّق دارند. ساختارگرایی اغلب با سیستم‌هایی سروکار دارد که با علائم سروکاری ندارند؛ مثل روابط خویشاوندی (Strauss, ۱۹۶۸: ۱۱۰)، ولی در بعضی مواقع با دیگرسیستم‌های علائم زبانی همسو می‌گردند. طبق طبقه‌بندی چارلز، س. پیرس (Charles. S. Pierce)، طبقه-بندی‌هایی مبتنی بر رابطه‌ی نشانه و جهان بیرون از زبان وجود دارد. اوّلین مورد شمایل(Icon)است؛ در این وضعیّت رابطه، رابطه‌ای مبتنی بر شباهت است؛ مثل شباهت یک عکس به کشتی یا تابلو راهنمایی و رانندگی به نشانه‌ی هشدار به سبب احتمال ریزش سنگ. حالت دوم نمایه‌ای(Indexical)است. در این حالت، علامت وضعیّتی را تداعی می‌کند؛ مثلاً دود علامت آتش است یا ابر علامت باران. در حالت سوم که نمادین است(Symbolic)، علامت، رابطه‌ای اختیاری با مرجعش دارد؛ مثل زبان (Pierce, ۱۹۸۵: ۴۹). در مورد شمایل، نمونه‌ی بارز شباهت ـ و شاید رایج‌ترین نمونه‌ی آن ـ شباهت دیداری است؛ در نتیجه، عکس نمونه‌ی خوبی از نشانه‌ی شمایلی است. همچنین، نقشه‌ها و علائم روی آن‌ها و نشانه‌های راهنمایی و رانندگی هر کدام با درجه‌ی متفاوتی از شمایل‌گونگی که بستگی به میزان بازنمایی آن‌ها دارد، در شمار نشانه‌های شمایلی قرار می‌گیرند.

از جمله نشانه‌های شمایلی می‌توان به نام آواها اشاره کرد که نمونه‌هایی از نشانه‌های شمایلی است؛ مثل: گزگز، خُرخُر و غیره. در این وضعیّت رابطه‌ی بین آواها و مرجع آن‌ها براساس شباهت قرار دارد (ibid: ۳۵).

نظریه‌ی پیرس پیرامون شمایل، در مورد بررسی متون تصویری یا انضمامی، مانند اندیشه نگاشت در شعر، و در مورد بررسی نمایش‌نامه‌نویسی و نمایش نیز بیشترین کارایی را داشته است. در این مورد کر الم(Elam Ker)نشان می‌دهد که چگونه وسایل صحنه، دکور و بازیگرانی که نقش شخصیّتهای نمایش را برعهده دارند، تبدیل به شمایلی از آن چه باز می‌نمایند، می‌شوند (Elam, ۱۹۸۰: ۲۳).

از طرفی الیوت نیز باور داشت که تنها راه بیان احساسات، پیدا کردن اشیاء یا وقایعی است که همان احساسات را در ذهن خواننده تداعی می‌کند. او باور داشت که نویسنده نباید احساسات و عواطفش را مستقیماً بیان کند، بلکه باید از مجموعه‌ای از موضوعات، اشیاء، موقعیّت‌ها و سلسله حوادثی استفاده کند که شیوه‌ای برای تداعی آن احساسات خاص است، و آن‌ها همان احساسات را در خواننده بیدار می‌کنند. مفهوم جدید الیوت از مشارکت تصاویر خارجی در برانگیختن احساسات درونی، در مقابل نظریه‌ی جدیدی بود که به توصیف ابهامات و بیان مستقیم احساسات در شعر مرتبط می‌شد(Bressler, ۲۰۰۷: ۵۸-۵۶). نیما نیز معتقد است که: قوّت رسوخ هر گوینده بستگی به این دارد که خود او با مادّه و جهان خارج ـ که تأثّرات و اندیشه‌های او از آن فراهم آمده ـ تا چه اندازه مأنوس و مربوط بوده است و با کدام وسیله این رابطه را جاندار و زباندار ساخته است؛ به این معنی که چگونه مادّه و جهان خارج با اندیشه‌های بلافصل او شکلی برای بروز پیدا کرده است. به هر اندازه که گوینده این عینیّت و لوازم جلوه‌های مادّی آن را بهتر ایجاد کند، مسلّم است که بهتر به منظور خود رسیده است(نیما، ۱۳۴۸: ۱۰۳). نگارندگان برآنند که تا کنون هیچ اثر منسجّمی با موضوع کاربرد الگوهای نشانه‌شناسی پیرس در اشعار نیما و الیوت به رشته‌ی تحریر درنیامده است. به همین

دلیل، خوانش نشانه‌شناسیک سروده‌های این دو هنرمند، می تواند راه‌گشای خوانش نقّادانه‌ی آثار دیگر نویسندگان ایرانی و غیر ایرانی باشد.

۲. بیان مسأله

شاعران معاصر معتقدند که تنها شیوه‌ی ابراز احساسات به شکل هنری، در یافتن معادل عینی شیئی، موقعیّتی و یا اتّفاقی میسّر است. در این شیوه شاعران و نویسندگان مسأله، موضوع یا شیئ مورد نظر را به صورت عینی می‌بینند و با توجّه به نشانه ها و نمادها به توصیف آن می‌نشینند و برداشت و تلقّی خاصّ خود را از موضوع بیان می‌کنند و خواننده با توجّه به آن عناصر و نمادها به مطلب و هدف مورد نظر شاعر پی‌می‌برد و این روند کشف و شهود و دریافت معانی در خواننده لذّت خاصّی می‌آفریند و موجب تأثّر او می‌شود. به این شکل خواننده به شکل عینی تحت تأثیر احساسات شاعر قرار می‌گیرد و می‌تواند به عینیّت آن‌ها را درک کند. این روش در سیستم نشانه‌شناسی پیرس معانی و مفاهیم خاصّی دارد؛ زیرا او بر رابطه‌ی بین نشانه‌ها و جهان بیرون از زبان صحّه می‌گذاشت. این نشانه‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند: نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین. همان‌گونه که می‌بینیم، عقاید الیوت و نیما بسیار شبیه به هم هستند. آن‌ها به نوعی همان سیستم نشانه‌شناسی پیرس را در اشعارشان به کار برده‌اند. آن‌چه ما را بر آن داشت تا به مقایسه‌ی عقاید نیما و الیوت بپردازیم، یافتن شباهت میان کاربرد نشانه‌ها و تصویرسازی‌ها در سروده‌های آن دو است. از این روی جستار پیش روی، به بررسی برخی از اشعار آن دو پرداخته و بر آن است تا شیوه‌ای از سیستم نشانه‌شناسی پیرس را که هر دو شاعر به کار گرفته‌اند، بشناساند و توضیح دهد که چرا نیما و الیوت بدین گونه شعر سروده‌اند.

۳. پیشینه‌ی تحقیق

کاربرد نشانه‌شناسی پیرس در سروده‌ها، سبک شاعری و یا مضامین و عناصر شعری دو شاعر با دو زبان مختلف و از دو ملّیّت متفاوت، همواره جالب و مورد توجّه بوده و هست. پی‌بردن به وجود اشتراکات فکری و فرهنگی و یا جهان‌نگری‌های همسان و گاه بینش‌هنری همگون در

میان شاعران، انگیزه‌ی پژوهشگران علاقه‌مند به این حوزه را دو چندان می‌کند. کارکرد هنری نشانه‌ها و نمادها در بینش شاعرانه‌ی نیما و مضمون‌آفرینی به مدد این دو ، از موضوعات درخور توجّه پژوهشگران بوده است. نمونه را می‌توان به مقاله‌ی«نماد و خاستگاه آن در شعر نیما یوشیج» از محمّدجعفر یاحقّی و احمد سنچولی(۱۳۹۰) و یا از مقاله‌ی محمّد علوی مقدّم(۱۳۸۲) با عنوان «صور خیال در شعر نیما» در مجموعه مقالات نخستین همایش «نیماشناسی» نام برد.

گرایش به اساطیر یا بینش اساطیری شاعر و مضمون‌آفرینی به مدد اسطوره‌ها نیز به عنوان یکی از شگردهای پوشیده‌گویی و رمزوارگی سخن مورد توجّه پژوهندگان است. مهدی خادمی کولایی(۱۳۸۳) از جمله کسانی است که در مقاله‌ی تحت عنوان«اسطوره های شعر نیما» به موضوع کارکرد اساطیر در سروده‌های نیما پرداخته است. تصویرشناسی شعر نیز از دیگر موضوعاتی است که پژوهشگران را به تحقیق در این حوزه ترغیب می‌کند. بهمن نامور مطلق(۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان«در آمدی بر تصویر شناسی معرّفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی» به شناساندن این شیوه‌ی هنری دست یازیده است. در این مقاله آمده است که انسان تصویرساز، بیش از اینکه در جهان بیرون زندگی کند، در جهان تصویری‌ای که خود و دیگران ساخته و پرداخته‌اند، زندگی می‌کند. رابطه‌ی یک فرد با افراد دیگر، و یک فرهنگ با فرهنگ‌های دیگر، همواره بر اساس تصاویری که از آن‌ها وجود دارد، بنا نهاده می‌شود. در باب نشانه‌شناسی در سروده‌های نیما، مقاله‌ی«روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانه‌ی نیما» از غلامحسین غلامحسین‌زاده و همکارانش(۱۳۸۹) شایسته‌ی یاد کرد است. جز این‌چند پژوهش، می‌توان به برخی دیگر از جستارها در باب نماد، نام‌آوا، ذهن و زبان و توصیف‌گری و تصویرسازی در سروده‌های نیما اشاره کرد؛ از قبیل: «نمودِ نام‌آوا در شعر نیما» از مهدی نیک‌منش(۱۳۸۳)؛ «تحوّل محتوایی نمادها در شعر نیما» از سیّد ابوطالب میرعابدینی و محبوبه بسمل(۱۳۹۰)؛ «کلاسیسیسم الیوت و رمانتیسم وردزورث در متن اندیشه‌ی نیمایی» از بهزاد قادری سهی و ناهید احمدیان(۱۳۹۰)؛ «ذهن و زبان نیما» از رحیم کوشش(۱۳۸۶)؛

«ویژگی زبانی شعر نیما» از مهدی شریفیان و سارا رضاپور(۱۳۸۷)؛ «هویّت اجتماعی شعر نیما» از مریم خلیلی جهان‌تیغ(۱۳۸۲)؛ «شیوه‌ی تصویرگری نیما در اشعار آزاد» از سیّد مهدی زرقانی(۱۳۸۳)؛ «نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی» از محمود فتوحی و مریم علی‌نژاد(۱۳۸۶)؛ «بررسی تکنیک‌های بیانی توصیف در اشعار نیمایوشیج» از عبّاس‌قلی محمّدی و همکاران(۱۳۸۹) و ... .

نظر به این که نویسندگان جستار حاضر، در بین پژوهش‌های به انجام رسیده به مقاله و تحقیقی که به طور مستقل به مقایسه‌ی شیوه‌ها و شگردهای تصویرسازی و کاربرد نشانه‌ها بر مبنای الگویی تعریف شده و از پیش تعیین شده ـ همانند نشانه‌شناسی پیرس ـ در آثار نیما و الیوت پرداخته باشد، برنخورده‌اند، بر آن شدند تا به مطالعه و مقایسه‌ی برخی از آثار این دو شاعر بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی پیرس همّت گمارند. با این حال، نگارندگان هنوز بر این باورند که با توجّه به کثرت مطالعات تطبیقی صورت گرفته در سال‌های اخیر، این پژوهش، تنها می‌تواند گامی کوچک به منظور معرّفی سیستم نشانه‌شناسی پیرس در آثار نیما و الیوت به شمار آید.

٤. نگاهی به شیوه‌ی شاعری نیما و الیوت

"منتقدان نو تأکید دارند که شعر واجد وجودی است که قائم به ذات است و همانند هر شیئ دیگری وجود دارد. در واقع شعر شیئی مصنوع و یا وجودی عینی است که کاملاً خودکفا و قائم به ذات است و ساختار مختصّ به خود را دارد" (Bressler, ۲۰۰۷: ۸۳). این نظریه، شعر را به توصیفی غیر شخصی مبدل می‌سازد؛ به گونه‌ای که حقایق بیرونی به گونه‌ای در شعر ارائه می‌شوند که به نحوی مؤثّر آن واکنش عاطفی را که شاعر مایل به برانگیختن آن در خواننده است ـ بی‌آنکه بیان صریح آن احساس باشند ـ بر می‌انگیزند. به این شکل، حقایق بیرونی به گونه‌ای در شعر ارائه می‌شوند که بی‌درنگ احساس مورد نظر را بر می‌انگیزند. در تصریح این مطلب، شاعران ایرانی اشعار نو نیز توضیح‌های قانع کننده‌ای دارند؛ از آن جمله اخوان ثالث می‌گوید:

"نیما شنیدنی کردن امور ذهن را کم رنگ و کم اثر می‌داند و ابلاغ ذهنیّات را به صورت خبر، کافی و وافی به مقصود نمی‌داند؛ بلکه نشان دادن تصویرهای عینی را طالب است و کار هنرمند را پیدا کردن همین تصاویر عیانی و جلوه‌های مادّی رابطه‌ی بین تأمّل و خیالات گوینده و تأثّر و پذیرش شنونده می‌داند. همین دقیقه باعث شده است که نمایش و به تعبیری هنرهای بصری بیش از انواع دیگر بیان، قوّت تأثیر داشته باشند و از ابعاد و بازوهای تواناتر و قدرت نفوذ و رسوخ افزون‌تری برخوردار گردد و دامنه‌اش ـ به ویژه در سینما ـ رو به توسعه و تکامل گذارد" (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۲۴۷).

بدین ترتیب نیما کوشش می‌کند به فکر، تخیّل و ذهنیّت خویش، صورت عینی بپوشاند و حادثه و جریان را به همان صورت که در زندگی رخ می‌دهد یا منطقاً می‌تواند اتّفاق افتد، تجسّم کند.

مهمترین وجه تمایز شعر معاصر از شعر کلاسیک در ذهنیّت و عینیّت است. شاعر معاصر، نمی‌خواهد بر خلاف گذشتگان، فعل و انفعال درونی خویش را به شعر آورد. می‌خواهد چیزی را به تصویر بکشد که احساسش را از خارج برانگیخته است. "او نمی‌خواهد بگوید خواندن قناری زیباست؛ می‌خواهد زیباییِ خواندن را به تصویر بکشد. از رحیم و بخشنده بودن فرد صحبت نمی‌کند؛ بلکه از اوّل بنای داستان را طوری می‌گذارد که رحم یا بخشندگی او آشکار شود" (نیما، ۱۳۷۵: ۱۱۳). به عبارت بهتر، شاعر در شعر معاصر نمی‌آید درباره‌ی ساقه علف شعر بگوید، چون هر چه ببافد، برداشت ذهنی خودش است. "امّا اگر شاعر باشد و دید شاعرانه در وجودش باشد، ساقه‌ی علف را طوری به وصف می‌کشد که مخاطب به تأثّری می‌رسد که شاعر رسیده است" (اخوان لنگرودی، ۱۳۷۴: ۹۶). به بیان دیگر شاعر یا هنرمند با به تصویرکشیدن افکارش خود را بی‌طرف می‌کند، در حقیقت شخصیّت هنرمند یا شاعر اهمّیّتی ندارد، چیزی که اهمّیّت دارد، خود شعر یا اثر هنری است که به عنوان یک موجود زنده به حساب می‌آید.

نیما نیز معتقد بود که احساسات ـ که او آن را منشأ خلّاقیّت هنری می‌پنداشت ـ در جریان رویارویی آدمی با واقعیّات زندگی پدید می‌آید و شکل می‌گیرند. بنابراین قضایای خارجی زندگی و تجربه‌های واقعی و عینی هنرمند است که احساسات او را بر می‌انگیزد و به خلّاقیّت هنری می‌انجامد؛ امّا تنها احساسات کافی نیست، برای آفرینش هنری فرصت و فراغت نیز لازم است. "در نتیجه آفرینش هنری حاصل، مجموعه‌ای از احساسات و یاداوری-هاست که هنرمند در وقت مناسب به آن‌ها سامانی خاص می‌دهد، و همه را بر اساس جهان-بینی خویش ترکیب می‌کند و اثری پدید می‌آورد" (دهقانی، ۱۳۸۰: ۲۶۳). به دیگر بیان، کار اصلی هنرمند این است که به نحوی به ذهن و اندیشه‌اش، شکل مادّی و عینی بدهد؛ زیرا قدرت نفوذ و تأثیر هر گوینده به این بستگی دارد که خود او با مادّه و جهان خارجی که تأثیرات و اندیشه‌های او از آن فراهم آمده، تا چه اندازه مأنوس و مربوط است و پس از آن، با کدام وسیله این رابطه را جاندار و زباندار ساخته است؛"به این معنی که چگونه مادّه و جهان خارجی با اندیشه‌های بلافصل او، شکلی برای بروز پیدا کرده‌اند. به هر اندازه که گوینده این عینیّت و لزوم و جلوه‌های آن را بهتر ایجاد کند، مسلّم است که به منظور خود بهتر رسیده است" (طاهباز، ۱۳۶۸: ۳۰۷).

اوضاع نابسامان زندگی، فقر و زندان ـ به عنوان سرچشمه‌های رواج فساد و تباهی ـ شخصیّت انسان‌ها و عواطفشان موضوع اشعار و مقاله‌های نیما هستند. در آثار الیوت نیز چنین مایه‌های نمادینی وجود دارند. صنعتی شدن و شهرنشینی و پیشرفت سریع جهان، مسائل و مشکلاتی را برای انسان‌ها و انسانیّت آن‌ها به وجود آورده است. ویرانی ارزش‌های انسانی، اضطراب، و نگرانی و ابهام، فقدان روابط انسانی و اخلاقی، جرم و جنایت هبوط انسانیّت و تنهایی و خلاء معنوی انسان‌ها، موضوع اشعار الیوت هستند. روح نوگرایی و طغیان علیه مفاهیم گذشته و مکتب‌هایی چون واقع‌گرایی در اشعار الیوت وجود دارد. او زشتی‌ها و بدبختی‌های جامعه را به خوبی می‌بیند. انسانی که در چنین جامعه‌ای زندگی می‌کند، آماده‌ی ابداع مضامینی نو است. روحیّه‌ی متعهّدانه‌ی شاعر آماده‌ی پذیرش مسؤولیّت بازتاب

واقعیّت‌های نهان جامعه می‌شود و برای ادای دین، قواعد شعری را دستخوش دگرگونی می‌کند؛ بدین سبب قواعد و قوانین شعری کمرنگ می‌شوند و شعری آزاد به وجود می‌آید. "شعر آزاد(free verse)الیوت، شعر بی‌قافیه‌ای با سمبل‌های خصوصی است. شعر نو او مضامین بدیعی دارد و مفاهیمی را به تصویر می‌کشد که می‌توان آن را موسیقی مفاهیم دانست و نمایشنامه‌هایش نیز شعر گونه‌اند " (Tilak, ۲۰۰۴: ۳۴۰).

در اشعار نیما نیز روح انقلاب و دگرگونی پدیدار است. انقلابی علیه شعر سنّت‌گرای گذشته و امید به تحقّق پیروزی مردم در برابر ظلم و استبداد جامعه. اشعارش، استثمار، فقر و محرومیّت مردم و ستمی را که در نتیجه‌ی حکومت جان‌فرسای استبداد جهان خوار بر آنان رفته است، نشان می‌دهد. او نیز نسبت به وقایع جامعه نگاهی واقع‌بینانه دارد و در اشعارش در پی معنی‌زایی آگاهانه و زوال شور و حال عاطفی است. "او پدر شعر نو ایران است و شعر آزاد او، شعر رها از قید و بند یا وزن عروضی نیست؛ بلکه عطف توجّه شاعر به قید و بندهاست که باعث خلق اشعاری آگاهانه می‌شود"(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۹۹). نیما شعر نو را تحت تأثیر مطالعاتی که در باره‌ی فرهنگ غرب داشت، آفرید. قرار گرفتن انسان و فردیّت او در مرکز جهان‌بینی و شعر نیما، تحت تأثیر تحوّلات اجتماعی و رشد جوامع شهری و صنعتی روی داد.

۵. بررسی نشانگان کاربرد نظریّه‌ی پیرس درسروده‌های نیما

اگر بین اشعار الیوت و نیما مقایسه‌ای صورت گیرد، شباهت‌های بسیاری پیدا می‌گردد. شخصیّت نیما به سبب عشق به حقیقت‌جویی و روح آزاد و کوهستانی اوست که رخصت نمی‌دهد، به خاطر جاه، مال، شهرت، احترام، پا بر سر حق بگذارد و حقایقی را که برای او مسلّم است، نادیده بگیرد. این ویژگی حسّاسیّت ذهنی خاصّی در او ایجاد کرده است که نسبت به پاره‌ای از محرّک‌های خارجی واکنش سریع‌تری نشان می‌دهد. این محرّک‌های

خارجی عبارتند از: فقر، گرفتاری مردم، ناراستی و تزویر ناشی از جاه طلبی و زرپرستی. او شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه‌اش را به تصویر می‌کشد.

"عدّه‌ای از شاعران و ادیبان معاصر نیما به دوستی با او تظاهر می‌کنند؛ سیاستمداران و قدرت طلبانی که مردم بیچاره را استثمار می‌کنند. و وقایع سیاسی و اجتماعی که در جهت زیان و یا نفع مردم در کشور اتّفاق می‌افتد، و همچنین دولتهای استعمارگر، درون مایه‌ی اکثر اشعار نیما هستند، که با استفاده از ابهامات، مایه‌ی انتقادی سیاسی و اجتماعی بر دولت می‌شوند" (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۱۴).

نیما یوشیج به جستجو و ارائه‌ی تصاویر و جلوه‌های عینی و مشهود اعتقاد داشت؛ مثلاً در یکی از اشعارش می‌گوید: مانده از شبهای دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگچینی از اجاقی خرد/ واندر آن خاکستر سردی . . . الخ(نیما، ۱۵۳:۱۳۷۵). این طرح ساده‌ی عینی با کم‌ترین خطوط و کلمات ممکن، از توصیف آه و ناله‌ها در چندین سطر بهتر است. در این خطوط نیما با استفاده از طبیعت، غم را به تصویر می‌کشد، و به جای شرح و توصیف زبانی، تصویری را خلق می کند که شیواتر و بارزتر است. مطابق نشانه‌شناسی پیرس، نیما در این خطوط از نشانه‌های نمایه‌ای بهره جسته است؛ زیرا با عناصر طبیعت غم را تداعی کرده است. اگر در اشعار نیما دقّت کنیم، می‌بینیم که خود استعاره‌ها، تشبیه‌ها و کنایه‌هایی که نیما به کار برده، در حقیقت نوعی عینی کردن ذهنیّات است؛ مثلاً در این اشعار، نیما می‌گوید: باید او کند کاری/ کز جرقّه‌ای کم عمر/ شعله‌ای برقصاند/ وز نگاه آن شعله/ یا کند تنی را گرم/ یا دلی بسوزاند. در این خطوط نیما به دنبال تغییری شگرف است که از جرقّه‌ای خرد شروع می-شود و به شعله‌ای بزرگ منتهی می‌شود ـ که به نفع بعضی‌ها و به ضرر بعضی‌هاست. به گفته‌ی فلکی(۱۳۷۵: ۱۵۳): «وقتی نیما می‌گوید: مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگچینی از اجاق سرد/ اندرو خاکستر سردی» فضای ایجاد شده به یاری جنگل و سنگچین، نه تنها محیط و زندگی معیّنی (محیط شمال و زندگی و گذرگاه گالِش‌ها، یا خود شاعر) را

می‌نمایاند، بلکه حسّ اندوهی را با توصیفِ «اجاقی با خاکستر سرد» در شعر می‌ریزد و زمینه را برای نشان دادن دم‌سردی روزگار شاعر آماده می‌سازد تا بگوید: همچنان کاندر غبار اندوده اندیشه‌های من ملال انگیز/ طرح تصویری در آن هر چیز/ داستانی حاصلش دردی (نیما، ۱۳۷۵: ۴۶). و آن «طرح» نخستین از یک «تصویر» یا منظره، یعنی «خاموشی جنگل»، «خردی سنگچین» و «سردی خاکستر» که همه از حضور طبیعت پیرامون رنگ می‌گیرند، چنان هماهنگی‌ای با درون شاعر می‌یابند که شعر و شاعر را در پیوندی ارگانیک، تصویرگر نقش «ناهمرنگی»ها می‌سازد؛ به ویژه این که واژگان «سرد» و «سنگ» جهت بیان روزهای تیره شده‌ی شاعر، همچون نُت یا کلید رابطه تکرار می‌شود: روز شیرینم که با من آتشی داشت/ نقش ناهمرنگ گردیده/ سرد گشته، سنگ گردیده. و در پایان، شعر با تکرار سه سطر آغازین، بسته می‌شود؛ یعنی این منظره همچون محیط دایره‌ای شعر با فضایی اندوهگین آن را در بر می‌گیرد و به آن سنگینی بیشتری می‌دهد(فلکی،۱۳۷۳: ۱۲۵).

نیما در شعر "شب پا" مردی فقیر را توصیف می‌کند که تا صبح باید از شالیزار برنج در برابر هجوم حیوانات نگهبانی کند. گزش حشرات و صدای شغال و گرگ‌ها او را می-آزارد. کودکان گرسنه‌اش بدون مادر در کومه هستند، و انتظار او را می‌کشند. بارها در هنگام کار، وسوسه می‌شود که کار را رها کند و به کودکانش سرکشی کند ـ و اینها به جدال درونی و تک گویی‌هایش منتهی می‌شود. نیما نیز سکوت و آرامش سرگرفته‌ی شالیزار را به گونه‌ای وهم‌آلود توصیف می‌کند که حاکی از احوال جامعه‌ی فرودستان و مهر سکوت بر لبشان است و با گزیدگی‌های حشرات، تمامی عوامل استثمارگر جامعه را نشان می‌دهد. و ما عاطفه‌ی گره‌خورده با تخیّل را به خوبی در این قطعه حس می‌کنیم: لیک فکرش به سر می-گذرد/ همچو مرغی که بگیرد پرواز/ هوس دانه‌اش از جا برده/ می‌دهد سوی بچه‌هاش آواز. و فکر (امری ذهنی) به کمک تصاویر محسوس و آشنا، عینیّت می‌یابد. و امّا شعاع‌های همین فکر او نیز، برای عینیّت یافتن به مرغی بدل می‌شود که شب‌ها دوست دارد، خبر از یافتن غذا برای بچه‌ها ببرد؛ لیکن وقتی به کومه می‌رود از گرسنگی و بیماری بچه‌هایش با خبر می‌شود

(حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۰۰). همان‌گونه که مشاهده می‌شود، نیما در این خطوط از نشانه‌های نمایه‌ای بهره برده است؛ چون فکر او به شکل مرغی تداعی شده است که می‌خواهد پر بکشد و از فرزندان گرسنه‌اش آگاه گردد.

نیما در ادامه می‌گوید: می‌دهد گاه به شاخ/ گاه می‌کوبد بر طبل، به چوب/ واندر آن تیرگی وحشت‌زا/ نه صدایی است به جز این کز اوست/ هول غالب همه چیزی مغلوب. از نظر اخوان ثالث، در نگاه اوّل شعر به نظر توصیفی ذهنی می‌نماید، ولی به زودی جلوه‌های عینی با طرح‌هایی خلاصه و کم خط و بعضی حرکات آشکار می‌گردد. پس نیما می‌گوید: می‌رود دوکی، این هیکل اوست/ می‌رود سایه‌ای، این است گراز/ خواب آلوده، به چشمان خسته/ هر دمی با خود می‌گوید باز/ چه شب موذی و گرمی و دراز! این شعر توصیف کوتاه تمامی حالات و حرکات مردی است در محیطی تاریک و پر ابهام جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، و تجسّمی از کائنات شب در جنگل (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۲۸۰). در حقیقت شب‌پا، نماینده‌ی انسانی است در اجتماعی خفقان زده که نباید بخوابد. او باید همچنان بهوش و بگوش باشد؛ و او کسی جز خود شاعر و شرایط اجتماعی‌اش نیست که همواره باید از یک‌سو مراقب پیرامون خود باشد و از دیگر کودکان و بستگانش را بپاید تا بدانها آسیبی نرسد. به این ترتیب او با مردم جامعه همدردی می‌کند؛ از این‌جاست که این شب‌پا می‌تواند مصداقی از نشانه‌های نمادین پیرس باشد.

هر واژه با بار معنایی و حسّی ویژه‌اش در کاربرد متداول یا روزمره، بیانگر حالتی از موقعیّت یک شیئ، طبیعت یا زندگی است. واژه‌ی «شب»، تاریکی پس از غروب، فقدان خورشید، خواب و ماجراهای شبانه را در ذهن متبادر می‌کند. ولی همین واژه می‌تواند در موقعیّتی دیگر قرار گیرد و نمودی دیگر بیابد یا دنیای دیگری را تجسّم بخشد. وقتی نیما می‌گوید: شب است/ جهان با آن، چنان چون مرده‌ای در گور (نیما، ۱۳۷۵: ۱۳۴) در اینجا واژه‌ی «شب»، دیگر یک واژه‌ی معمولی با بار معنایی صوری و عام یافته‌اش نیست که با کمیّتی معیّن، موقعیّت مشخّص و شناخته شده‌ی پاره یا شکلی از طبیعت را به ذهن بیاورد. شب در این

شعر، معنا و مفهوم و حتّی شکلش دگرگون می‌شود، از سدّ تکرار و سادگی عوامانه در می-گذرد و درونی و ژرف می‌شود؛ و به عبارت دیگر، زندگی تازه‌ای می‌یابد. در این‌جا واژه‌ی شب را از دو منظرِ مادّی و معنوی می‌توان سنجید. از منظر مادّی، شب (و جهان با آن) به شکل یا هیأت آدمی مرده نمایان می‌شود، و از منظرِ روانی ـ اجتماعی، فضای تیره‌ی زندگی اجتماعی معیّنی یا حالتی از تنگنایی هستی و حتّی مرگ را در خود نهفته دارد. یعنی شاعر به خلق یک موقعیّت تازه از طبیعت یا شیئ یا به طور کلّی هستی دست می‌یابد (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۱۳). به عبارتی می‌توان چنین برداشت کرد که این‌جا از نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای بهره برده است؛ چون رابطه‌ی جدیدی بین واژه‌ی شب و واژه‌ی مرده‌ای در گور آفریده است. این رابطه مبتنی بر شباهت است و از طرفی تداعی کننده‌ی شرایط و اوضاع اجتماع نیز هست.

نیما در مجموعه‌ی "ناقوس" شعر "بخوان ای همسفر با من . . ." را این گونه آغاز می‌کند: ره تاریک با پاهای من پیکار دارد/ به هر دم زیر پایم راه را با آب آلوده/ به سنگ آکنده و دشوار دارد/ به چشم پا ولی من راه خود را می‌سپارم/ جهان تا جنبشی دارد رود هر کس به راه خود/ عقاب پیر هم غرق است و مست اندر نگاه خود (نیما، ۱۳۷۷: ۴۱). در این بیت‌ها شرایط حاکم بر جامعه را با راه تاریک گل‌آلود و سنگلاخی مجسّم می‌کند که راه رفتن را برای سالک دشوار می‌سازد، ولی باید ادامه داد؛ چون هر کسی مشکلات خاصّ خودش را دارد. در حقیقت، نیما به جای این‌که به شیوه‌ی صریح و مستقیم بگوید که زندگی برای همه دشوار است؛ زندگی را با راه تاریک، گل‌آلود و سنگلاخی به تصویر کشیده که به ناچار بایستی از آن عبور کرد. در واقع، تصویری از زندگی را در برابر خواننده تداعی می‌کند و او را اندرز می‌دهد که زندگی دشوار است. به این شیوه اندرزش تأثیر بیشتری بر ذهن خواننده خواهد گذاشت و اثرش جاودانه و زیبا می‌شود. به عبارتی راه تاریک گل‌آلود و سنگلاخ از نشانه‌های نمادین پیرس به شمار می‌آید.

نیما در شعر "شب همه شب" به مسافری می‌ماند که در کنار جادّه منتظر کاروانی است تا او را نجات دهد ولی به ناچار با دیگران هم صدا شده است؛ بنابراین او می‌گوید:

"شب همه شب شکسته خواب به چشمم/ گوش بر زنگ کاروانستم/ با صداهای نیم‌زنده ز دور/ هم‌عنان گشته همزبان هستم (نیما، ۱۳۷۵: ۵۱۷). در این بیت‌ها شاعر ناراحتی خود را با شب تداعی می‌کند و خود را مسافری می‌داند که بر سر جادّه منتظر کاروان است، ولی او آن‌قدر منتظر مانده که به ناچار همرنگ جماعت شده است. همان‌طور که می‌بینید شاعر می‌توانست به صراحت ناراحتی خویش از شرایط جامعه را توصیف کند ولی او به جای شرح و بیان اصل وقایع به ترسیم و توصیف حسّ وحال عاطفی آن‌ها از طریق مشابهت‌سازی و تصویرگری می‌پردازد تا بدین وسیله تداعی معانی‌کند. او برای نیل به این مقصود، از نشانه‌های نمایه‌ای بهره می‌جوید و شرایط موجود را به ما تلقین می‌کند.

> بی‌تردید شعر از درون واژه پدید می‌آید، و واژه خود در شعر به حیاتی تازه دست می‌یابد. یعنی در یک نوع کُنِش متقابل، شعر و واژه در ترازی همگون، جهان را و خود را دگرگون می‌کنند. درست است که تصویر از درون واژه یا زبان موجودیت می‌یابد، ولی به گمانم باید بین انواع حرکت‌های زبانی و تصویر تفاوتی را در نظر گرفت که برای سنجش شعر اهمّیّت دارد. به این پاره از شعر «هست شبِ» نیما توجّه کنید: با تنش گرم، بیابان دراز/ مُرده را مانَد در گورش، تنگ/ به دل سوخته‌ی من مانَد. در این شعر، چند حادثه روی داده است: نخست این‌که با آرایه‌ی کلامی ـ که با هنجار زبانی تفاوت دارد ـ شعر آهنگین شده است؛ یعنی به جای این‌که با زبان هنجار یا با منطق نثر بگوید «بیابان دراز، مرده‌ی در گور را می‌مانَد»، با دخالت در صرف و نحو جمله، زبان را آهنگین می‌کند. دیگر، با ایجاد فاصله بین صفت (گرم و تنگ) و موصوف (تن و گور) و پیوند ضمیر متّصل «ش» به موصوف (تنش، گرم و گورش، تنگ به جای تن گرمش و گور تنگش)، از عادت زبانی می‌گریزد (هستِ عینی زبان). این دو حادثه در زبان، باعث آشنایی‌زدایی زبانی برای رسیدن به شعر انجام گرفته

است. در این حالت، زبان ابزار نیست؛ بلکه همچون گوهر شعر عمل می‌کند (فلکی،۱۳۷۳: ۱۴۰).

و نیما در ادامه می‌گوید: «هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا/ هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.» در این تراکم شب و تاریکی، و تشخیص شب همچون تنی ورم کرده و توأم با هوای گرم و تاریک، طبیعی است که هیچ گمشده‌ای راهش را نمی‌بیند و یا راه بیرون شدن از این شب و هوای گرم را نمی‌تواند پیدا کند. گمشده، در واقع هر کسی است که با این هوا و این شب نمی‌تواند سازگار باشد و تلاش و تقلّا برای تغییر یا خروج از آن را وظیفه‌ی خود می‌داند؛ امّا از هر طرف که می‌رود و به هر طرف که نگاه می‌کند، با تن ورم کرده‌ی شب برخورد می‌کند. این پیدا نبودن راه و گرمی مداوم و نیز گمشده‌ای که در آن راه به جایی نمی‌برد و تصویری از بیابان گرم و دراز در یک شب تاریک ـ که شاعر به تصویر می‌کشد ـ از نشانه‌های نمایه‌ای به حساب می‌آیند؛ شاعر، خود نیز دل‌سوخته و تن‌خسته و تب‌زده، گرفتار شده و راه به جایی نمی‌برد. بند سوم شعر با تأکید بر جمله‌ی «هست شب» برخلاف دو بند قبلی آغاز نمی‌شود، با وصف بیابان آغاز می‌گردد و با تأکید بر جمله‌ی «هست شب» پایان می‌پذیرد. بدین ترتیب شعری که با جمله‌ی خبری و هشداردهنده و افشا کننده‌ی «هست شب» آغاز می‌شود، با تکرار مضاعف همین جمله بسته می‌شود و پایان می‌گیرد. این خود نشانه‌ای غیر زبانی دالّ بر تداوم پایان ناپذیر شبی است که همواره بر محیط ما حاکم است و با گذشت زمان نه تنها ضعیف و متزلزل نشده، بلکه پایه‌های ظلم آن استوارتر گردیده: «با تنش گرم بیابان دراز/ مُرده را ماند در گورش تنگ/ به دل سوخته‌ی من ماند/ به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!/ هست شب، آری شب.» چنان که دیده می‌شود «خاک رنگ رخ باخته» در بند اوّل در این‌جا تبدیل به بیابان گرم و دراز شده است که چون مرده‌ای در گور تنگ شب خفته است. بنابراین به این که مُرده حرکت و جنبشی کند و از گور تنگش بیرون بیاید، امیدی نیست. رنگ و روی خاک(ترس و رنگ‌پریدگی خاک) که در بند اوّل دلالت بر زنده بودن و احتمال تغییر و بازگشت داشت،

در این‌جا تبدیل به بیابان گرم و دراز و مرده‌ای شده که نه امید به تغییر و تحوّل و زندگی در آن وجود دارد و نه امکان راه پیدا کردن و خروج از آن هست. شاعر در این‌جا میان خود و این محیط بیابانی شده و گرم و دراز و مرده، نوعی شباهت می‌یابد که ناشی از حسّاسیّت و همدلی و تأثّر نسبت به این محیط است. دل سوخته، تن خسته و تب زده‌ی شاعر، صفت این بیابان دراز و گرم نیز هست. چرا که تا شب هست، خستگی، تب زندگی، مردگی هم هست و آدم‌ها و محیط هر یک انعکاس دیگری‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۴۳۰).

عامل دیگری هم وجود دارد که در ارتقای یک نوشته به شعر، نقشی مهم و گاه تعیین کننده ایفا می‌کند. این عامل یا حادثه‌ی سوم ـ که حادثه‌های کوچک دیگری را نیز می‌تواند در خود بپروراند ـ از طریق رابطه‌ی تازه و دگرگون بین چیزها پدید می‌آید. به عنوان مثال در همین شعر، بین «بیابان»، «مرده» و «دل» رابطه‌ی تازه‌ای ایجاد شده که پیش از پدیداری این شعر وجود نداشته است. این رابطه مبتنی بر نشانه‌های نمادین است؛ رابطه‌ای که هیچ منطق بیرونی را نمی‌پذیرد، ولی از همجواری اشیای بیرونی هستی یافته است. طبق این شرایط، شاعر مانند دانشمند به کشف رابطه دست نیافته است؛ زیرا هیچ پیوند قانونمند و مادّی بین بیابان و مرده یا بیابان و دل وجود ندارد تا کشف شود. شاعر با ایجاد پیوندی نوین بین دو عنصر بیرونی یا با قرار دادن یک شیئ در موقعیّت یا فضایی دگرگون، دست به آفرینش می‌زند تا به خلق معنایی جدید دست یابد. در این ازدواج تازه، دیگر «بیابان» و «مرده» همان بیابان و مرده-ی معمولی نیستند، و هر کدام در همونده‌ی با دیگری است که موجودیّت می‌یابد. پیش از آفرینش این رابطه توسّط شاعر، بیابان و مرده یا بیابان و دل، هر کدام جداگانه و مستقل، موجودیّت می‌یافتند؛ ولی با پیدایش این رابطه یا ازدواج و قرار گرفتن در موقعیّتی دگرگون، یکی بدون دیگری نمی‌تواند زندگی یابد. «بیابان» در این‌جا دیگر یک بیابان معمولی نیست، مرده‌ای است در گور یا دل سوخته‌ی شاعر است. یعنی بیابان از بارِ معنایی ـ حسّی متداول فرا می‌رود و در موقعیّتی دیگر، معنا و حسّی دیگر می‌یابد. به عبارت دیگر، در پیوند معنوی ـ روانی دو شیئ، وجود در شعر است که با موقعیّت تازه‌شان حقّ زیست می‌یابد و جاودانه می‌شود(دهقانی، ۱۳۸۰: ۱۴۱). شاعر با ایجاد این رابطه به خلق

تصویری دست زده و آن را در برابر چشمان خواننده گذاشته است تا خواننده بیشتر تحت تأثیر شرایط قرار گیرد.

در جای دیگر نیما در شعر "برف" می‌گوید: زردها بی خود قرمز نشده‌اند/ قرمزی رنگ نینداخته است/ بی‌خودی بر دیوار/ صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» امّا/ «وازانا» پیدا نیست/ گرته‌ی روشنی مرده‌ی برفی/ همه کارش آشوب/ بر سر شیشه‌ی هر پنجره بگرفته قرار/ وازانا پیدا نیست ... (نیما، ۱۳۶۲: ۵۱۳). این پاره‌ی اوّل شعر است که دقیقاً بیان همان تجربه‌ی واقعی‌ای است که درباره‌ی آن سخن گفتیم. چنان که دیده می‌شود کلمه‌ی «زرد» ـ که صفت است، بدون آن‌که قبلاً با موصوف خود آمده باشد ـ بی آن‌که موصوف یا اسمی قبلاً ذکر شده باشد ـ در این‌جا با پسوند «ها» جمع بسته شده است؛ امّا همین جمع خلاف قیاس، در پیوند با معنی نهفته‌ی در آن بی‌وجه و ناهجار نیست؛ چون ضمن حفظ ابهام شعر، هم خواننده را به تأمّل دعوت می‌کند و هم به قرار گرفتن وی در طیف تجربه‌ی شاعر کمک می‌کند. چنان که کلمه‌ی «بی‌خودی» نیز با آن‌که عامیانه است، همراه با اسامی محلّی «ازاکو» و «وازانا» هم محیط روستایی و مردمی را بهتر و رساتر تصویر می‌کند و هم صمیمیّت شاعر را بهتر می‌نمایاند. ترکیب «برفی همه کارش آشوب» به جای بوران یا برف همراه با باد، کمک می‌کند تا هم انقلاب و هم هرج و مرج زاییده از آن ـ که سبب عدم شناخت درست و سنجیده‌ی امور و حوادث و تاریک شدن چشم‌انداز است ـ در ذهن خواننده تداعی شود. وجود قافیه در کلمات «دیوار» و «قرار» سبب پیوند مصراع‌های مربوط و معانی آن‌ها در ذهن خواننده می‌شود. از این طریق «شیشه‌ی برف گرفته» با «دیوار» ـ که مانع دید و جست‌وجوست ـ پیوند معنایی و ماهیّتی پیدا می‌کند که مبتنی بر نشانه‌های نمایه‌ای است. وجود همین موانع دید است که هم سبب تردید شاعر نسبت به اخباری می‌شود که وی از زبان موافقان و مخالفان می‌شنود و هم سبب غفلت و ناآگاهی بیشتر مردم می‌شود که به جان هم بیفتند و هر گروه عقیده و نظر خود را درست‌تر بداند. این شکّ و تردید نیما را نسبت به واقعیّت این انقلاب‌ها ـ چنان که از زبان موافقان توصیف می‌شود ـ در بعضی از نوشته‌ها و شعرهای دیگر نیما نیز می‌توان یافت. آن‌چه می‌توان با تأمّل و از میان خبرهای ضدّ و نقیض دریافت، این است که گروه‌های مخالف با یکدیگر در جنگی با هم درگیر شده‌اند و هر گروه در جهت نابودی طرف مقابل می‌کوشد؛ امّا همه‌ی آنان غافل و

ناهشیارند؛ چون امکان دستیابی به حقیقت برای هیچ کدام میسر نیست. ناهمواری و خشونت آنان ناشی از تعصب کورکورانه‌ی عقیده‌ای است که به آن جذب شده‌اند. هر گروهی فریفته‌ی قول و قرارهای کس یا کسانی دیگر شده و بهروزی را در از میان برداشتن کسانی می‌بینند که با آنان هم عقیده نیستند. این مخاصمه‌ها در هر گوشه‌ای از دنیا به بهانه‌های ظاهر فریب، برپاست و از این طریق، روز دنیایی را که چون مهمانخانه‌ای مهمان کش، سرانجام همه‌ی انسان‌ها و مهمان‌هایش را می‌کشد، مثل شب تاریک کرده است. مهمانخانه‌ای که در ظلمت و بی‌عدالتی و جنگ و خونریزی فرو رفته و گویی همه‌ی این تیرگی‌ها ناشی از عدم اطّلاع درست و صحیح و در نتیجه بی‌خبری از حقیقت است (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۷۵).

در جایی دیگر نیما در شعر "وای بر من" می‌گوید: "به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را/ تا کشم از سینه‌ی پر درد خود بیرون/ تیرهای زهر را دلخون؟/ وای بر من؟(نیما،۹۸:۱۳۷۵)همان‌طور که می‌بینید او معانی و مفاهیمی را که احساس کرده، به صورتی تازه و نوین عرضه کرده است. او شرایط بد حاکم را در قالب شب تیره‌ای به تصویر می‌کشد که می‌خواهد قبای ژنده‌ی خود را بر آن بیاویزد تا تیرهای زهر را از آن بیرون بکشد. او شرایط حاکم بر جامعه را به تصویر می‌کشد و ظلم و ستمی را که بر او روا شده است، تیرهای زهر می‌پندارد.

٦. نشانه‌شناسی تصویر در اشعار الیوت

الیوت در اشعارش به پستی، و حماقت و زشتی زندگی مدرن شهری فاقد ارزش‌ها می‌اندیشد. او نیز با کنایه‌هایی دقیق آن‌ها را به تصویر می‌کشد. این اشعار تصویری از دنیای مدرن حاضر را نشان می‌دهند که به نوعی، جهنّمی است که با بدبختی‌های بسیار همراه است. الیوت در این اشعار نه تنها حالات، بلکه افکار را با تصاویری همراه می‌کند که تداعی کننده‌ی فکر، یا بیانگر تأثیر آن فکر بر احساسش است. "در سرزمین هرز(The Waste Land)، الیوت، زندگی معنوی را کنار می‌گذارد و کابوسی از جهان مدرن را نشان می‌دهد ـ جهانی پر ابهام و نامتوازن که در آن انسان به مرده‌ی زنده تبدیل شده است؛ چون از قوانین اخلاقی جاودانه و اساطیر مقدّس سرپیچی کرده است" (لال، ۲۰۰۵: ۱۶). از این اساطیر می‌توان سرزمین گریل(Grail Land)، پادشاه ماهی‌گیر(Fisher King)، سرزمین

هرز(Waste Land)، تایرسیس(Tiersis) ، اسطوره‌ی حاصل‌خیزی(Agriculture Myth) و سرزمین هرز مقدّس(Holy Waste Land) را نام برد. الیوت با استفاده از این اساطیر و طراحی سه سرزمین به نام‌های سرزمین هرز، پادشاه ماهی‌گیر، پادشاه ادیپوس تِبس و سرزمین مقدّس یا سرزمین شیطان امائوس ـ که در انجیل و ازکیل [نبی] قسمت‌هایی از امتحان عهد عتیق اشاره شده است ـ آثار اروپای حاضر را توصیف می‌کند و گذشته و حال را به هم ربط می‌دهد و موضوع را جهان‌شمول می‌کند و نشان می‌دهد که خلأ معنوی دنیای مدرن، چیزی منحصر به گذشته نیست. "گناه باعث هبوط است، و بشریّت با تحمّل ریاضت و رنج باید حیات معنوی را برگرداند. بدین ترتیب، الیوت در سرزمین هرز با استفاده از اساطیر قرون وسطی، معانی را به شیوه‌ای نو به جهان عرضه می‌نماید" (Tilak, ۲۰۰۴: ۱۲۹).

منتقدان بسیاری بر این باورند که سرزمین هرز الیوت نابودی اروپا را در جنگ جهانی اوّل یا ابهامات قرن نوزده را نشان می‌دهد، ولی الیوت منکر آن شد و گفت: "این شعر ابهامات و سرگردانی‌های این عصر را نشان می‌دهد. در حقیقت دیدگاه‌های تاریخی و فرهنگی شعر، تصویری است از نگاه خود شاعر به جامعه" (Matthisson, ۲۰۰۲: ۹۸). این شعر نشان دهنده‌ی کوری آگاهانه، بی‌حاصلی، پوچی، خشکی و عدم روابط حیاتی در عصر جدید است که الیوت آن‌ها را با اشیا یا وقایعی در قالب شعر به تصویر می‌کشد و از نمادهایی استفاده می‌کند که از میراث بشری نشأت گرفته و هر چیزی نماینده‌ی واقعیّتی عمیق است. او در ابتدای سرزمین هرز چنین می‌سراید: "آوریل مشقّت‌بارترین ماه‌هاست، ماهی که/ یاس کبود پرورش می‌یابد، و خاطرات/ را یادآوری می‌کند و با باران بهاری ریشه‌های/ سستش را به هر سویی می‌گرداند/ زمستان ما را گرم می‌کند/ و زمین را با برف فراموشی می‌پوشاند/ و اندک حیاتی را به ریشه‌های خشک می‌دواند(Abrams,۲۰۰۰: ۲۵). دیدگاهی که در مورد بهار و زمستان در این خطوط آمده است، با دیدگاه معمول تفاوت دارد. بهار بسیار مطلوب است و زمستان چندان خوشایند نیست؛ ولی در این خطوط آوریل، مشقّت‌بارترین ماه‌ها به شمار آمده است و زمستان بسیار خوب. آوریل ماه تولّد و زاد و ولد طبیعت است. در این

شعر، زمستان نشان‌دهنده‌ی مرگ و تعلیق زندگی است. در حقیقت، الیوت بر آن است تا این نکته را به ذهن خواننده تداعی کند که بشر از لحاظ روحی مرده است و به بقا راضی شده است؛ پس نیازی به بیداری روحی ندارد. در حقیقت، الیوت در این خطوط از نشانه‌های نمایه‌ای بهره برده است. شرایطی که او در این شعر توصیف می‌کند، محیط اجتماعی الیوت را برای خواننده تداعی می‌کند و آوریل که از مشقّت‌بارترین ماه‌ها به حساب آمده، از نشانه‌های نمادین است و تنها برای الیوت مفهوم می‌یابد. "بشر حاضر، مثل ساکنان سرزمین هرز، جدایی و مرگ روحی را به تولّد و زایش روحی ترجیح می‌دهد. از نظر او زایش و احیای روحی ناراحت کننده و حیرت‌آور است؛ پس او در زمستان احساس آلودگی می‌کند" (Smith, ۲۰۰۵: ۴۸). همان‌طور که در این‌جا مشاهده شد، الیوت به جای تبعیّت از باور همگان ـ که بهار زیبا و دل‌انگیز و زمستان نفرت‌انگیز است ـ بر زمستان صحّه گذاشته و دنیای مدرن را با زمستان به تصویر کشیده است. او به جای این که بگوید انسان مدرن به پوچی رسیده، زندگی عصر جدید را در قالب زمستانی سخت توصیف کرده است. الیوت در "سرزمین هرز"، زشتی و خلأ و بیهودگی جهان مدرن را به تصویر می‌کشد. جهانی که حیات در آن از دست رفته و انسان‌ها مرده‌هایی هستند که نیاز به تجدید نسل حقیقی و کلّی دارند و این‌ها همه و همه می‌توانند دلیلی بر نشانه‌های پیرس باشند.

الیوت در شعر نغمه‌های عاشقانه‌ی ج. آلفرد پروفراک(The Love Song of J. Alfred Prufrock)، پروفراک را به تصویر می‌کشد. پروفراک که نامی بی‌معنی است، نام شخصی است که درگیر ابهامات دنیای مدرن است و در حالتی از بی‌تصمیمی به سر می‌برد. او نمادی است برای انسانی که در شرایط مدرن زندگی می‌کند و از نشانه‌های نمادین به حساب می‌آید. بی‌تصمیمی از پیچیدگی‌های دنیای متمدّن ناشی می‌شود؛ البتّه الیوت تمامی این مفاهیم را با چیزهایی به تصویر می‌کشد. او ابهامات و پیچیدگی‌های زندگی، کسالت، روزمرّگی زندگی مردم، سردی روابط و عواطف انسانی را تداعی می‌کند و آن را با مه زردی توصیف می‌کند که می‌تواند... در بخش بعدی شعر، نشانه‌های شمایلی شخصیت ج. آلفرد

پروفراک را با خرچنگی مقایسه می‌کند که سرانجام در گوشه‌ای از دریا خود را پنهان می‌کند، تا خود را از دنیای ترسناک و پرجدال برهاند. این مقایسه از نشانه‌های نمادین پیرس به حساب می‌آید. الیوت بی‌تصمیمی و سرگشتگی پروفراک را با هملت به تصویر می‌کشد و پروفراک را با پیامبر، جان تعمید دهنده[۳] ـ که به شهادت رسید ـ مقایسه می‌کند در این‌جا قسمت‌هایی از این شعر آمده است:"مه زردی که پشتش را به قاب پنجره می‌ساید/ و دود زردی که پوزه‌اش را به قاب پنجره می‌ساید/ و زبانش را به گوشه‌های عصر می‌کشد/ در دریاچه‌ها معطّل می‌ماند و کنار آب‌گذر می‌ایستد/ و به پشت، روی دوده‌هایی می‌افتد که از دودکش‌ها می‌آیند/ و روی تراس‌ها سُر می‌خورد و ناگهان می‌جهد/ و با آگاهی از فرا رسیدن شبی آرام در ماه اکتبر/ یک‌بار دیگر به دور خانه خزیده و سپس به خواب می‌رود (Abrams, ۲۰۰۰: ۶۰).

در این قطعه مه به گربه‌ای تشبیه شده است که پشتش را به پنجره می‌ساید، و از طرفی این مه به تدریج همه‌جا را در بر می‌گیرد. "الیوت این شرایط را به تصویر می‌کشد و به جای اینکه بگوید ابهامات و بی‌تصمیمی انسان مدرن به حدّ افراطی رسیده ، مه را توصیف می‌کند که همه‌ی شهر را گرفته است" (Lall, ۲۰۰۵: ۴۷). در کل، شعر الیوت نشانه‌های نمادین از تک‌گویی پروفراک است.

الیوت در شعر "گرونیشن"(Gerontion) که به معنی مرد پیر کوچک است، فردی حسّاس و عاقل رادر دنیای پیشرفته نشان می‌دهد. مردی که روحی ندارد و حواسّ پنجگانه‌اش را از دست داده است. او خود را فردی کودن در میان بادها (حوادث) می‌داند. کودکی برای او داستانی تاریخی می‌خواند و او گوش می‌دهد؛ ناگهان به تشخیص و توجیه شخصی دست می‌یابد. الیوت با استفاده از شخصیّت گرونیشن، تمدّن اروپای مدرن را به

[۳] - جان تعمید دهنده در میان قوم وحشی یهود ظهور کرد و اصول دین آسمانی را تبیین کرد. این اصول مورد مخالفت اس. تی. متیو (S.T. Matthew) قرار گرفت و همین باعث شد که با او از در دشمنی درآید و فرمان مرگش را صادر کند. (رک. کتاب مقدّس: عهد عتیق و عهد جدید، ۱۳۸۰: ۱۱۵۰)

تصویر می‌کشد. او از نشانه‌های نمایه‌ای پیرس بهره می‌جوید و وضعیّت اروپا و خاطرات جنگ را تداعی می‌کند. الیوت پیرمردی پر از خاطرات جنگ ۱۹۱۸- ۱۹۱۴ را توصیف می‌کند که اکنون اختلال حواس پیدا کرده است و در خانه‌ای ویرانه زندگی می‌کند. جهانش مرده و خشک و بی‌خلّاقیّت است و الیوت، این‌ها را با صخره‌ها و خزه‌ها و آهن تصویر می‌کند؛ "ولی گرونیشن هنوز زندگی معنوی گذشته را به یاد می‌آورد و با پلیدی‌های دنیای حاضر مقایسه می‌کند: بشریّتی که قربانی این دنیای پیشرفته‌ی شهری و متمدّن است و این تراژدی‌ای بیش نیست" (Lall, ۲۰۰۵: ۴۸).

جای دیگر، شعر "گرونیشن" این پیرمرد را تداعی کننده‌ی جهان غربی می‌داند و تاریخش را با نمادهایی به تصویر می‌کشد: "در شبی که سراسر همه جا را گرفته سرفه می‌کنند/ صخره‌ها، خزه‌ها، گیاهان چسبیده به سنگ آهن/ من حواسم را از دست داده‌ام، بویایی‌ام را، شنوایی‌ام و لامسه‌ام را/ چطور می‌توانم با شماها ارتباط برقرار کنم . . . / تاریخ قسمت‌های هوشمندانه‌ای دارد، با سالن‌های پیچیده/ و مشکلات و حقّه‌هایی با نجواهای جاه‌طلبانه/ که ما را با جاه‌طلبی‌ها هدایت می‌کنند" (Tilak, ۲۰۰۴: ۱۰۷).

سروده‌ی دیگر الیوت، "اشعاری پراکنده در شبی طوفانی"(Rhapsody on a Windy Night)، نمایشی از صحنه‌های خواب انسان مدرن را نشان می‌دهد؛ انسانی که ذهنش آغشته به خاطرات و تصاویر عجیب و غریب است. این شعر، تصویری است و صحنه‌های متعدّدی در برابر چشم خواننده قرار می‌دهد. این سروده موسیقایی نیز هست و می‌توان آن را "موسیقی تصاویر" نامید. این شعر بر اساس پیاده‌روی گوینده در شبی مهتابی سروده شده است. در طیّ این پیاده‌روی، چنین به نظر می‌رسد که تیرهای چراغ برق جان می‌گیرند و تصاویر بدیعی در ذهن گوینده پدید می‌آورند. در حقیقت، الیوت با این تصاویر قصد دارد تا حسّ ترس انسان مدرن را به تصویر بکشد. برای نیل به این مقصود، او از نشانه‌های نمایه‌ای استفاده می‌کند:"زیر نور ماه/ خاطرات زدوده می‌شوند/ و هر چراغ برقی به طبلی مبدل می‌شود"(Lall, ۲۰۰۵: ۷۱). که نشانه‌ی جنگ است. الیوت با این تغییرات، بدشگونی و

افسردگی حاکم بر دنیای مدرن را نشان می‌دهد. او به جای اینکه مستقیماً این گفته‌ها را بر زبان آورد، آن‌ها را به شکل این صحنه‌ها درمی‌آورده تا چشم خواننده را نوازش دهد.

الیوت در همان شعر می‌گوید: جایی که خیال‌های از هم گسیخته گسترده‌اند/ خورشید همچنان می‌کوبد، و درخت مرده سایه‌ای ندارد/ و جیرجیرک مجالی برای فرار ندارد/ و سنگ خشک صدای آب را ندارد. تنها سایه‌ای/ که این‌جا وجود دارد، سایه‌ای است که زیر این سنگ سرخ قرار دارد،/ (بیا و در سایه‌ی این سنگ سرخ باش.) "سنگ سرخ" نشان دهنده‌ی مسکن خالی و متروک است و شاعر با این توصیف‌ها، برهوت عصر جدید را جلوه‌گر می‌سازد و انسانی که هیچ مفرّی ندارد: "بشری که هیچ سایه و پناهگاهی ندارد، تنها سایه‌ی ماندگار و جاویدان "سنگ سرخ" است که نشان دهنده‌ی قدرت مذهب در مسیحیّت است؛ چون سایه‌های انسانی فانی‌اند" (Spender,۱۹۹۹: ۱۴). الیوت به جای این‌که بگوید انسان‌هایی که به پوچی رسیده‌اند، با چنگ انداختن به ریسمان الهی رستگار می‌شوند، از نشانه‌های نمادینی استفاده کرده است که نشان دهنده‌ی مسیحیّت است. به عبارت دیگر الیوت به طور غیر مستقیم می‌گوید که با تأسّی از مذهب، آرامش و آسایش به دست می‌آید.

۷. نتایج بحث

علم نشانه‌شناسی همواره مورد توجّه منتقدان بوده است؛ زیرا تحلیل و بررسی برخی متون ادبی نیازمند دانستن دانش نشانه‌ها و معانی و مقاصد نهفته در پس آن‌هاست. شاعران و نویسندگان بزرگی هستند که توانسته‌اند با استفاده از نشانه‌ها مخاطبانشان را بیشتر تحت تأثیر قرار دهند و از طرفی حرف دل خود را نیز بر زبان آورند. همان‌طور که دیدیم، الیوت و نیما نیز از زمره‌ی این شاعران در عصر حاضرند؛ ولی آن‌ها در محیط و در شرایطی زیسته‌اند که آن محیط و شرایط خاصّ حاکم بر آن برایشان غیر قابل تحمّل بوده است. به این ترتیب آن‌ها نارضایتی از اوضاع و شرایط حاکم را در اشعارشان به تصویر کشیده‌اند و در این راه از سیستم نشانه‌شناسی پیرس استفاده برده‌اند. آن‌ها استبداد حاکم بر جامعه و انسان‌های امیدوار به رهایی را به تصویر می‌کشند. تصاویر به کار گرفته شده در شعر نیما، بیشتر به جامعه و خود نیما بر می گردد.

آن‌چه به خوبی در اشعار الیوت و نیما نمایان است، شرایط تلخ اجتماعی و خفقان و هبوط روحی است که بر جامعه سیطره دارد. این شرایط آن‌قدر خفقان آور است که شاعرانی چون الیوت و نیما را به انزوا کشانده و آن‌ها را دردمند و غمگسار اوضاع سیاسی حاکم بر جامعه ساخته است ـ اوضاع سیاسی‌ای که آن‌ها را از ابراز مخالفت صریح و آشکار باز داشته و تنها راه ابراز احساسات و عواطفشان، اشعاری است که به شکل عینی و با سیستم نشانه‌ها، مفاهیمی را به خواننده القا می کنند؛ مفاهیمی که شرح احوال مردم زمانشان است و به نوعی ابراز همدردی با آنان. امّا این مفاهیم به گونه‌ای است که هر کسی را به مجرّد خواندن متن، قادر به درک آن‌ها نیست، و تنها آنان که اهل اشارتند و با آداب خُفیه‌گویی و هنر نشانه‌ها آشنایند، می‌توانند به درک این مفاهیم نایل آیند. آن دو برای نیل به این مقصود، از صنایع ادبی خاصّی چون استعاره، تشخیص، نماد و ... بهره جسته‌اند تا به تداعی مضامین عمیق ذهنی‌شان برایند و مخالفت خود را از شرایط حاکم برجامعه ابراز دارند. به عنوان مثال نیما کلمات و عبارت‌ها را به شیوه‌ای نو کنار هم قرار می‌دهد تا به خلق مضامین و مفاهیم جدید دست بزند، و الیوت نیز با کمک تشخیص از عناصر طبیعت یاری می طلبد تا به مصادیقی بس شگرف برسد و به نوعی با مردم اجتماعش همدردی کند. این همه، یکی از مصادیق شعر نو امروزی است. شعر نو امروز، شعر هماهنگی و تناسب و وحدت کلمات و سطرها و بندهاست. تنها شاعرانی که دارای ذهنیّتی متشکّلند به ایجاد این هماهنگی توفیق خواهند یافت. نیما نیز از جمله‌ی این شاعران است. او عقیده دارد که مهمترین کارها در خلق یک اثر هنری، این می تواند باشد که احوال و امور مورد اعتنای خود را از منظر قریحه‌ی شاعری و از دریچه‌ی بینش هنری خود ببینیم و از طبیعت جدا کنیم، در این حال آن‌ها خودشان خیلی بهتر و قوی‌تر از ما داد سخن می دهند. دخالت ما فقط همان نحوه‌ی تلقّی ماست نسبت به آن و نه بیشتر.

منابع

کتاب مقدّس: عهد عتیق و عهد جدید(۱۳۸۰)، ترجمه‌ی فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن و هنری مَرتن، تهران: انتشارات اساطیر.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۷)، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، تهران: انتشارات توکا.
اخوان لنگرودی، مهدی (۱۳۷۴)، یک هفته با احمد شاملو در اتریش، تهران: انتشارات مروارید.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹)، خانه‌ام ابری است، تهران: سروش.
حمیدیان، سعید (۱۳۸۱)، داستان دگردیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، تهران: نیلوفر.
دهقانی، محمد (۱۳۸۰)، پیشگامان نقد ادبی در ایران، تهران: انتشارات سخن.
طاهباز، سیروس (۱۳۶۸)، درباره شعر و شاعری، تهران: چاپخانه‌ی مهارت.
فلکی، محمود (۱۳۷۳)، نقد شعر نیما یوشیج، تهران: انتشارات مروارید.
ـــــــــ (۱۳۷۵)، مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، تهران: نگاه.
لنگرودی، شمس (۱۳۷۸)، تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران: نشر مرکز.
یاحقّی، محمّدجعفر (۱۳۶۹)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیّات فارسی، تهران: سروش.
یوشیج، نیما (۱۳۷۷)، ناقوس، تهران: انتشارات مروارید.
ـــــــــ (۱۳۷۵)، مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، تهران: نگاه.
ـــــــــ (۱۳۶۸)، درباره‌ی شعر و شاعری، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: چاپخانه‌ی مهارت.
ـــــــــ (۱۳۶۲)، مجموعه‌ی آثار اشعار نیما یوشیج، تهران: انتشارات امیرکبیر.
ـــــــــ (۱۳۴۸)، یادداشت‌ها و . . . ، تهران: نشر مرکز.

Abrams. M.H. (۲۰۰۰). *A Glossary of Literary Terms*. New York: H.R. Winston.
Bressler, C. E. (۲۰۰۷). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
Elam, Ker. (۱۹۸۰). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Methuen.
Lall, R. (۲۰۰۵). *T.S. Eliot: An Evaluation of His Poetry*. New Delhi: Surjeet Publications.
Strauss, Claude Levi. (۱۹۶۸). *Structural Anthropology*, (Trans.). C. Jacobson and B. G. Schoepf, London: Allen Lane
Matthisson, F.O. (۲۰۰۲). *The Achievement of T.S. Eliot*. India: Rama Brothers.
Peierce, Charles, S. (۱۹۸۵). *Logic as Semiotic: The Theory of Signs. In*

Semiotics: An Introductory Anthology (Ed.) Robert E. Innes. Bloomington: Indiana UP.

Smith, G.T. (۲۰۰۵). *T.S. Eliot's Poetry and Plays*. London: Oxford University Press.

Spender, S.T. (۱۹۹۹). *T.S. Eliot*. New Delhi: Surjeet Publications.

Tilak, R. (۲۰۰۴). *History and Principles of Literary Criticism*. India: Rama Brothers.

مقاله‌ها

خادمی کولایی، مهدی(۱۳۸۳).اسطوره‌های شعر نیما. *مجلّه‌ی پیک نور علوم انسانی(فصلنامه‌ی دانشگاه پیام نور)*، سال ۲، شماره ۳، صص ۲۴ ـ ۱۴.

خلیلی‌جهان‌تیغ، مریم(۱۳۸۲). هویّت اجتماعی شعر نیما. *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی تبریز*، دوره‌ی ۴۶، شماره ۱۸۸، صص ۱۳۲ـ ۱۰۷.

زرقانی، سیّدمهدی(۱۳۸۳). شیوه‌ی تصویرگری نیما در اشعار آزاد. *مجلّه‌ی تخصّصی زبان وادبیّات فارسی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، دوره‌ی ۳۷، شماره ۱ (پی‌درپی ۱۴۴)، صص ۶۶ـ ۴۷.

شریفیان، مهدی و سارا رضاپور(۱۳۸۷). ویژگی زبانی شعر نیما. *پژوهشنامه‌ی ادب غنایی(زبان و ادبیّات‌فارسی)*، دوره‌ی ۶، شماره ۱۰، صص ۸۲ـ ۶۷.

علوی مقدم، محمّد(۱۳۸۲). صور خیال در شعر نیما. *مجموعه مقالات نخستین همایش «نیماشناسی»*، اداره کلّ فرهنگ و ارشاد اسلامی استان مازندران، ۲ج، ج۲، ساری: نشر شلفین.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین، قدرت‌الله طاهری و فرزاد کریمی(۱۳۸۹). روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانه‌ی‌نیما. *متن‌شناسی ادب فارسی(مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی اصفهان)*، دوره‌ی ۴۶، شماره ۶، صص ۱۲۸ـ ۱۰۹.

فتوحی، محمود و مریم علی‌نژاد(۱۳۸۶). نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی. *مجلّه‌ی پژوهش‌های ادبی*، دوره‌ی ۵، شماره ۱۸، صص ۱۱۶ـ ۱۰۳.

قادری‌سهی، بهزاد و ناهید احمدیان(۱۳۹۰). کلاسیسیسم و رمانتیسم وردزورث در متن اندیشه‌ی نیمایی. *ویژه‌نامه‌ی فرهنگستان(ادبیّات تطبیقی)*، سال دوم، شماره ۴، صص ۹۹ـ ۸۳.

کوشش، رحیم(۱۳۸۶). ذهن و زبان نیما. *پژوهشنامه‌ی ادب غنایی(زبان و ادبیّات فارسی)*، دوره‌ی ۵، شماره ۸، صص ۱۵۲ـ ۱۱۹.

محمّدی عبّاس‌قلی، سیّدحسین فاطمی و شمسی پارسا(۱۳۸۹). بررسی تکنیک‌های بیانی توصیف در اشعار نیما یوشیج. *مجلّه‌ی جستارهای ادبی(مجلّه‌ی تخصّصی زبان و ادبیّات فارسی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد)*، دوره‌ی ۴۳، شماره ۱ (پی‌درپی ۱۶۸)، صص ۲۳ـ ۱.

میرعابدینی، سیّد ابوطالب و محبوبه بسمل(۱۳۹۰). تحوّل محتوایی نمادها در شعر نیما. *اندیشه‌های ادبی*، دوره‌ی ۲، شماره ۷، صص ۱۸۳ـ ۱۶۷.

نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۸).درآمدی بر تصویر شناسی: معّرفی یک روش نقد ادبی و هنری درادبیّات تطبیقی. *فصلنامه‌ی مطالعات ادبیّات تطبیقی جیرفت*، سال سوم، شماره ۱۲، صص ۱۳۸-۱۱۹.

نیک‌منش، مهدی(۱۳۸۳). نمود نام‌آوا در شعر نیما». *مجلّه‌ی تخصّصی زبان و ادبیّات فارسی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، دوره‌ی ۳۷، شماره ۳ (پی‌درپی ۱۴۶)، صص ۱۷ـ ۱.

یاحقّی، محمّد جعفر و احمد سنچولی(۱۳۹۰). نماد و خاستگاه آن در شعر نیما یوشیج. *پژوهشنامه‌ی زبان و ادب فارسی(گوهر گویا)*، سال ۵، شماره ۲(پیاپی ۱۸)، صص ۶۴ ـ۴۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی