https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 13, Issue 3, No.36, Autumn 2021, pp. 31-48
Received: 11/01/2021 Accepted: 08/06/2021

Untitled and Undated Poetry (Title of Manouchehr Atashi's Poems)

Hafez Hatami
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Payame Noor University, Farsan, Tehran, Iran
hatami.hafez@pnu.ac.ir

Zahra Salehi Sadati*
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Payame Noor University,Boroojen, Tehran, Iran
Z.salehisadati20@gmail.com

Morvarid Javadpour Nowbandegani
M. A. Student of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Payame Noor University, Farsan, Tehran, Iran
morvaridjavadpour@gmail.com

Abstract

The critics and those who study contemporary poems recognize the world of poetry and its poetics through its title. The title functions as an entry for the poem. Generally, the title has a prominent place in reading poems, enjoying the pleasure of literature, and receiving the theme. Focusing on this element leads to both knowing the status of the poet and drawing the co-ordinates and finally explaining and understanding his poetry.

The category of title in modern Persian poetry is completely different from traditional and pre-existing poetry. In contemporary poetry, the title is not only for the naming but also has other tasks in terms of aesthetics, artistic, and semantic perspective. Choosing the title of the poem, on the one hand, provides the audience with a deep perception of the content while and on the other hand, after reading the poem as a compound, it helps the audience expand the semantic domain. The title can also be considered as the identity card of the poem.

Manouchehr Atashi, like many poets and critical writers of his time, believes that fundamental changes in modern poetry are not limited to issues such as the meter, rhyme, theme but extends to other dimensions one of which is the selection of titles. He is a poet who has highlighted the focus on the title in contemporary Persian poetry as a necessity in terms of structure, concept, and aesthetics. By focusing on the title of the poetry, this contemporary poet has shown that making fundamental changes in poetry can be a signature, not necessarily a founding. The basis and meaning of the signature are that the poet can consider a new attitude

*Corresponding author
Hatami, H., Salehisadati, Z., Javdpour Nowbandegani, M. (2021). Untitled and Undated Poetry (Title of Manouchehr Atashi's Poems). *Literary Arts*, 13(3), 31-48.

2322-3448 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/liar.2021.126741.1962 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1400.13.3.2.5

without destroying the capacities and contents of traditional poetry, relying on some of its possibilities.

In most of Atashi's poems, a tangible and meaningful relationship can be observed between the title and the text. The relationship between the titles of the collection is more based on their relationship from the perspective of the structure of components and multi-component compositions than can be seen from a semantic point of view. In addition, the predominant aspect of the poet's tendency from this perspective is towards nature and the southern climate.

In poems that have no title, this element appers as a tool to expand the semantic range. The use of titles such as indicative sentences, written signs, uncomplete sentences, English sentences, etc. in harmony with the content shows the poet's view of the influential place of the title in the structure. Finally, looking at the poet's etymology, we understand well why the absence of the title does not cause a defect in traditional poetry, such as the sonnet, but many contemporary poems are entirely dependent on the existence of this component in such a way that their change could have a direct impact on the meaning and basis of poems.

There seems to be a dirth of research pertaining to the subject of "title". Also, the samples for studies in the field of title do not meet the needs of the audience. Paying attention to this issue could open a new window for critics and enthusiasts to better understand this poet.

The purpose of this research is to focus on four collections of Manouchehr Atashi poems: *Other Song, Soil Song, Accident in the Morning, and the Last Event* and show the importance of choosing titles and their dependence on the text, initiative, and creativity in choosing the title. The results show how the contemporary modern poet is well aware of the function and effect of the title of the poem and uses it as a tool to expand the semantic range of poems and instill the concepts of an audience as well as creating an impact.

Keywords: Contemporary Poetry, Manouchehr Atashi, Title Studies, Other Song, Soil Song, Event in the Morning.

References

- Ahmadi, B. (2009). *Truth and Beauty*, 16th ed. Tehran: Markaz.
- Atashi, M. (2001). *An Event in the Morning*, 1st ed. Tehran: Negah.
- .....(2007). *Collection of poems*, 4th ed. Tehran: Negah.
- Bahmani, M. A. *(2014). Collection of Poems*, 1st ed. Tehran: Negah.
- Baraheni, R. (1992). *Gold in Copper*, Vol.2. Tehran: Ketabe Zaman.
- Dastghayb, A. (2009). How to form and construct a form in modern Persian poetry, *Ketabe Mah-e Adabiat*, 2 (21), 3-15.
- Jalali, B. (2006). *To Live Forever, to Stay at the Peak*, 2nd ed. Tehran: Morvarid.
- Mardiha, M. (2015). *Defending Rationality*. Tehran: Naqsh va Negar.
- Mokhtari, M. (1998*). Contemporary Iranian Poets (1)*, 6th ed. Tehran: Tous.
- Nasre Esfahani, Z. & Mazloomi, M. (20018). Mohammad Ali Bahmani´s normalizations in traditional ghazal and experiencing new poetry, *Literary Arts*, University of Isfahan, 10 (2), 101-112.
- Riccœur, J. P. G. (2007). *Life in the Text World*, Babak Ahmadi (trans.), 5th ed. Tehran: Markaz.
- Rouzbeh, M. R. (2007). *History of Contemporary Iranian Literature (Poetry)*, 2nd ed. Tehran: Rouzgar.
- Sayyed Khoshke Bijari, S. (2008). *The Tall palm Tree of the Grove*, 1st ed. Tehran: Lian.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2016). *Persian Poetry Periods*, 9th ed. Tehran: Sokhan.
- ——————. (2007). *Social Context of Persian Poetry*, 1st ed. Tehran: Zamaneh.
- Shamisa, S. (2005). *A New Look at the Innovative*. 6th ed. Tehran: Ferdows.
- Tamimi, F. (2006). *Leopard of Dizashkan Valley (life and poetry of Manouchehr Atashi)*, 2nd ed. Tehran: Nashr-e Thaleth.
- Tehran: Markaz.
- Yahoseini, S. Gh. (2003). *Atashi on the Path of Life*, 1st ed. Bousheher: Shoro'.
- Youshij, N. (2018). *Complete Collection of Poems*. Tahbaz Sirous, 15th ed. Tehran: Negah.
- Zarghani, M. (2015). *Perspectives on Contemporary Iranian Poetry*, 5th ed. Tehran: Nashr-e Thaleth.

فنون ادبی
نوع مقاله: پژوهشی
سال سیزدهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۶) پاییز ۱۴۰۰، ص ۳۱-۴۸
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۳/۱۸

شعر بی‌نام، شعر بی‌تاریخ (عنوان و عنوان‌شناسی سروده‌های منوچهر آتشی)

حافظ حاتمی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه پیام‌نور فارسان، تهران، ایران
hatami.hafez@pnu.ac.ir
زهرا صالحی ساداتی[*]، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه پیام‌نور بروجن، تهران، ایران
z.salehisadati2018@gmail.com
مروارید جوادپور نوبندگانی، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه پیام‌نور فارسان، تهران، ایران
morvaridjavadpour@gmail.com

چکیده

عنوان شعر در نقد و بررسی شعر معاصر، درآمدی برای ورود و حضور در جهان شعر و احساس و اندیشهٔ شاعرانه است. این عنصر ارزشمند، یکی از برجسته‌ترین وجوه تفاوت و تمایز شعر نو با شعر سنتی به شمار می‌آید. در شعر معاصر، عنوان، در حصار و چنبرهٔ تقلیل به پیلهٔ تنگِ نام‌گذاری محدود نمی‌شود و بیشتر وظایفی زیبایی‌شناسی، کارکرد هنری، روی‌کرد معناشناختی را برعهده دارد. هدف این نوشتار، بررسی، شناخت و شناساندن سروده‌های یکی از گویندگان بنام معاصر، یعنی منوچهر آتشی، باتوجه‌به مؤلفهٔ تأثیرگذار «عنوان‌شناسی» سروده‌هاست. این پژوهش، بیشتر به روش تحقیقِ اسنادی‌توصیفی و تا اندازه‌ای تحلیل محتوا انجام پذیرفته و در آن، عنصر برجستهٔ تفاوت‌گذار شعر معاصر با شعر سنتی، یعنی مقولهٔ مواجههٔ شاعر با عنصر عنوان گزارش و تبیین شده است. علاوه بر آن، به نکته‌ای مهم دست می‌یابد که چگونه شاعر نوگرای معاصر، به‌خوبی از کارکرد و تأثیر عنوان شعر آگاهی داشته و از آن مانند ابزاری برای گسترش دامنهٔ معنایی سروده‌ها و القا به مخاطب و تأثیرگذاری بیشتر بهره گرفته است.

کلید واژه‌ها: شعر معاصر، منوچهرآتشی، عنوان‌شناسی، آهنگ دیگر، آواز خاک، حادثه در بامداد.

مقدمه و بیان مسئله

در باب «عنوان و عنوان‌شناسی شعر» یادآوری این مطلب ضروری است که اغلب سروده‌های شاعران متقدّم، بدون عنوان

---

[*]-مسؤول مکاتبات

حاتمی، حافظ، صالحی ساداتی، زهرا، جواد پور نوبندگانی، مروارید. (۱۴۰۰) شعر بی‌نام، شعر بی‌تاریخ (عنوان و عنوان‌شناسی سروده‌های منوچهر آتشی). *فنون ادبی*، ۱۳ (۳)، ۴۸-۳۱.

2322-3448 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/liar.2021.126741.1962 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1400.13.3.2.5

هستند و عناوینی که امروزه بالای برخی از سروده‌ها دیده می‌شود، بیشتر برای تقسیم‌بندی و سرفصل‌گذاری و کار متأخران در حوزهٔ تصحیح و چاپ است. در مورد عنوان حکایت‌ها، تمثیلات و داستان‌ها در قالب مثنوی‌ها و یا متون نثر، نیز یا کار بر اساس همین قاعده است یا گاهی چندان وابستگی و ربطی بین عنوان و متن مشاهده نمی‌شود. در شعر معاصر فارسی، گزینش عنوان شعر از یک سو در جایگاه نوعی دیباچه و درآمد، دریافتی کلان از محتوا به مخاطب ارائه می‌دهد و از دیگر سو، پس از پایان خوانش شعر به‌مثابهٔ مرکبی در مسیر گسترش دامنهٔ معنایی، مخاطب را یاری می‌کند. عنوان را می‌توان شناسنامهٔ هویتی سروده‌ها نیز به شمار آورد. اگر این سخن پُل ریکور (J.P.G. ii cœur)، نظریه‌پرداز تأویل‌گرایی را بپذیریم که «شاعر کسی است که واژگان را انباشت می‌کند و حتی معنای آن‌ها را گسترش می‌دهد» (۱۳۸٦: ۳۳)، با مطالعه و بررسی دقیق می‌توان به این موضوع پی برد که عنوان در هنر نو، کارکردی مثل دیباچه در متن دارد و هر گاه این دیباچه با مهارت و دقت ساخته یا گزینش شود، عامل مهمی در توسعهٔ معنایی است؛ پس معنا و مبنای توسعهٔ معنایی شعر، عبارت است از «گشودن و هموار ساختن مسیر برداشت‌ها و تفاسیر مخاطب از اثر به‌واسطهٔ برجسته‌سازی کلمه یا عبارتی در جایگاه عنوان». به‌طورکلی، عنوان در خوانش سروده‌ها، بهره‌مندی از لذت ادبیت و دریافت درون‌مایه، از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است؛ به‌گونه‌ای که هر پژوهشی از این منظر می‌تواند برای پژوهشگر یک مسئله باشد. تمرکز بر این عنصر، موجب شناخت مقام شاعر و ترسیم مختصات و سرانجام تبیین و تفهیم درست شعر اوست.

منوچهر آتشی مانند بسیاری از گویندگان و پژوهشگرانِ منتقد هم‌روزگار، بر این باور است که تغییرات مهم و اساسی در شعر نو، به موضوعاتی چون وزن، قافیه، مضمون، خلاصه نمی شود و به ابعاد دیگر نیز نگاه انتقادی و همراه با تحول دارد که یکی از آن‌ها همین موضوع گزینش عنوان‌ها ست. مطالعهٔ موردی این پژوهش، چهار مجموعهٔ مهم شعر منوچهرآتشی، یعنی *آهنگ دیگر*، *آواز خاک*، *حادثه در بامداد* و *اتّفاق آخر* است و هدف آن نیز نشان دادن اهمیت و ضرورت گزینش عنوان‌ها و وابستگی آن‌ها با متن، ابتکار و خلاقیت در گزینش عنوان و به‌طورکلی نقش عنوان در برجستگی کلام و القای مفهوم است. این پژوهش که بیشتر به‌شیوهٔ اسنادی و توصیفی انجام شده، مُشرف به ساختارِ ترکیبی عنوان‌های متنِ سروده‌ها، از حیث وجود تصاویر خیالی در جایگاه عنوان و مواردی چون نقش‌مایه‌های طبیعت و اقلیم- به‌ویژه اقلیم جنوب و مانند آن- است که فراوانی آن‌ها در قالب نمودار ترسیم شده است.

ضرورت و پیشینهٔ پژوهش

هرچند منوچهر آتشی، از شاعران بنام ادبیات معاصر است و بخش گسترده‌ای از این آشنایی، در گِرو پژوهش‌های انجام شده در مورد آثار و سبک ادبی این شاعر اقلیم جنوب است، هنوز جنبه‌های مختلف و زوایای متعددی دربارهٔ شعر او وجود دارد که می‌توان به آن‌ها پرداخت. از طرف دیگر، هنوز تحقیق شایسته‌ای در مبحث «عنوان‌شناسی» انجام نگرفته است و می‌توان ادعا کرد که این موضوع مهم، تا اندازه‌ای در پژوهش‌ها مغفول مانده و وجود نمونه‌های زیر برای مطالعات در حوزهٔ عنوان‌شناسی پاسخ‌گوی نیاز مخاطب نیست. مضاف بر آن، بررسی این موضوع، دریچه‌ای نو برای شناخت و شناساندن بهتر سروده‌های این شاعر به روی منتقدان و علاقه‌مندان خواهد گشود.

- «بررسی و تحلیل نام‌های اشعار قیصر امین‌پور» از گرجی و میری (۱۳۸۹) که نویسندگان در این مقاله به مطالعه و بررسی عنوان‌های پنج دفتر این شاعر پرداخته و سعی کرده‌اند با این کار، خوانشی تازه از سروده‌های ایشان بیان کنند. طبقه‌بندی اشعار در دو بستر صورت (عناصر زبانی و تکنیکی) و محتوا، بر اساس عنوان‌شناسی انسجام و پیوند در حوزه‌های صورت و محتوا را به‌خوبی نشان داده است.
- «بررسی ساختاری‌محتوایی عنوان‌های شعری م. سرشک در کتاب آیینه‌ای برای صداها» از روحانی و عنایتی

قادیکلایی(۱۳۹٤) که نویسندگان در این مقاله، بررسی و تحلیل شعر را از منظر عنوان‌شناسی دریچه‌ای برای تحلیل زیبایی‌شناسی، پی بردن به دایرهٔ واژگانی و درنهایت دستیابی به محور اندیشهٔ حاکم بر سروده‌ها معرفی کرده‌اند.

- «تحلیل عنوان‌های ا شعار احمد شاملو» نو شتهٔ روحانی و عنایتی قادیکلایی(۱۳۹٤) که در این مقاله با تر سیم آمار و نمودار و تحلیل سروده‌ها براساس این مقوله، روش شاعر در گزینش عنوان و بهره‌گیری از این عنصر، نشان داده شده است.

- «برر سی چگونگی نام‌گذاری عنوان شعر در ادبیات سنتی و معا صر و کارکردهای زیبا شناختی آن» نو شتهٔ دهرامی (۱۳۹٤) که در این مقاله به شیوه‌های نام‌گذاری اشعار، برای نمونه باتوجه‌به ردیف، رَوی قافیه، محتوا، مخاطب، واژهٔ کانونی و... توجه شده است.

- «عنوان‌گزینی اشعار و کارکردهای زیبایی‌شناختی آن در شعر فروغ فرخزاد» رمضانی و بهره‌ور (۱۳۹٦) که در این مقاله اهمیت عنوان در بازتاب اندیشه‌ها، دغدغه‌ها و گرایش‌های فکری و هنری شاعر و وضعیت روحی شاعر در گزینش عنوان بررسی شده است.

- «نگاهی به کارکرد نقش ساختاری عنوان شعر در شعر معاصر (با بررسی مقایسه‌ای اشعار فروغ و سپهری» از تربیت و عنایتی قادیکلانی (۱۳۹۷) که در این مقاله هم به تفاوت عنوان و نام‌گذاری در شعر سنتی و شعر نو و نقش عنوان در تحلیل ساختار اشاره شده است.

- «تحلیل سبک شناختی عناوین شعری جریان شعر مقاومت مذهبی (با تکیه بر ا شعار شفیعی‌کدکنی، طاهره صفّارزاده و موسوی گرمارودی» از ذوالفقاری و میرصادقی سالکویه (۱۳۹۸) که در این مقاله به تأثیر ادبی بعد از دوران مشروطه و آشنایی ایرانیان با اشعار اروپایی و توجه خاص گویندگان فارسی به این موضوع و همچنین نقش برجستهٔ عنوان شعر پرداخته شده است.

۱. منوچهر آتشی، آثار و سبک ادبی

حضور منوچهر آتشی (۱۳۱۰– ۱۳۸٤) از ولادت در ده‌رودِ دشتستان تا ادامهٔ تحصیلات در بوشهر، شیراز و با نقل مکان به تهران، در کنار تدریس و همکاری در بخش‌های ادبی مجلات فرهنگی و هنری تا غم غربت و یادکرد روزهای خوش گذشته را می‌توان در جای‌جای سروده‌ها مشاهده کرد (نک: آتشی، ۱۳۸۰: ۱۹۸ و...).

این شاعر در رشتهٔ زبان انگلیسی تحصیل کرده است؛ همچنین روزنامه‌نگاری، فعالیت در عرصهٔ ادبیات نمایشی و تئاتر، ترجمهٔ رمان‌های *فانتامارا*، *جزیرهٔ دلفین‌های آبی‌رنگ*، *لنین و مهاجران* و *دلّاله* در کارنامهٔ وی مشاهده می‌شود. آثار شعری آتشی عبارت‌اند از: مجموعهٔ «آهنگ دیگر» (۱۳۳۹)، «آواز خاک» (۱۳٤٦) «دیدار در فلق» (۱۳٤۸)، «گندم و گیلاس»، «وصف گل سوری» (۱۳۷۰)، «زیباتر از شکل قدیم جهان» (۱۳۷٦)، «اتّفاق آخر»، «حادثه در بامداد» (۱۳۸۰) و « خلیج خزر» (۱۳۸۱).

نقد شعر وی همواره در مقالات و کتاب‌های نقد ادبیات معاصر دیده می‌شود؛ ازجمله این دیدگاه که «هم‌زیستی و هم‌تپشی با طبیعت بومی و بدوی جنوب، جان‌مایهٔ بینش شاعرانهٔ آتشی است. اقلیم سوزان جنوب با ذاتی وحشی و خون‌گرم، ذهن او را از تجارب حسّی سر شار کرده است. ا شیا و ا شکال همین اقلیم ا صیل، غالباً در ذات شاعر درونی شده‌اند. البته شاعر در دهه‌های پنجاه، شصت و هفتاد با گرایش به فرمالیسمی ملایم در بستر همراهی با جریان‌هایی نظیر: موج نو، موج ناب و... از این صورت و صبغهٔ اقلیمی، کمابیش فاصله گرفت» (روزبه، ۱۳۸٦: ۲٤۵).

زرقانی با قراردادن آتشی در جناح تما شاگرایان، او را از گویندگان شعر نو حما سی و جریان سوم شعر آزاد به حساب آورده است؛ جریان بوطیقای آزاد که اواخر دههٔ سی و سر تا سر دههٔ چهل دورهٔ اوج و شکوفایی‌اش است. منوچهر آتشی، دستِ‌کم سه دورهٔ شعری دارد که با هم دیگر تفاوت‌های محسوس دارند. «به هر حال، آتشی از شاعرانی است که در تکوین

زبان شعر منثورِ پس از شاملو، نقش برجسته‌ای داشت و از گویندگانی است که قابلیت‌های دیگر این بوطیقای [آزاد] را بالفعل کردند» (زرقانی، ۱۳۹٤: ۳۷٤ –۳۷۵ و نک: ۳۱۷– ۳۳۲). **شاعر** در نخستین سرودهٔ *«آهنگ دیگر»* و البته در جاهای دیگر نیز از نوگرایی و تحوّل در قلمرو شعر فارسی سخن گفته‌است (نک: آتشی، ۱۳۸٦: ۲۳/۱). توجه آتشی به مؤلفه‌های اساسی هنر نو و به‌ویژه شعر نو تا جایی پیش رفت که می‌گفت:

«من یک شاعر مدرنیست هستم. اما مدرنیسم از ایدهٔ من، نه معجزه است و نه فاجعه. ما اگر در علم و تکنولوژی واپس مانده‌ایم یا گام‌های کوچک برداشته‌ایم، روحمان رشد غول‌آسا داشته ... این روح، ضعف ذهن علمی ما را تا اندازهٔ زیادی جبران کرده است، و به همین سبب در شعر، در وجه زبانی و حسّ معنایی، مدرنیسم [حتی پسامدرن] را به‌نوعی و به‌تعبیری تجربه کرده‌ایم» (یاحسینی، ۱۳۸۲: ۳۷٤).

۲. منوچهر آتشی و مقولهٔ «عنوان‌شناسی»

منوچهر آتشی با توجه و تمرکز بر مسئله‌ای به‌نام «عنوان شعر» نشان داد که ایجاد تغییرات بنیادی در شعر می‌تواند جنبهٔ امضایی داشته باشد، نه لزوماً جنبهٔ تأسیسی؛ مبنا و معنای این جنبهٔ امضایی از این قرار است که شاعر می‌تواند بدون ویرانگری کامل امکانات در سرزمین شعر سنتی، بخشی از این امکانات را در اختیار بگیرد و با نگرشی نو به آن‌ها به این بخش‌ها، معانی و کارکردهایی تازه ببخشد. آن‌گونه که اشاره شد، در سنّت شعر فارسی متقدّم یا از مقولهٔ عنوان استفاده نشده است یا نام‌گذاری‌ها و عنوان‌ها چندان با متن، تناسب و هماهنگی ندارد. از طرف دیگر، کار تصحیح متون کهن با سلیقه‌های متفاوت، در این زمینه مشکلی مضاعف ساخته است. گاهی و به‌ویژه در قصاید با شیوه‌هایی چون نام‌گذاری براساس آخرین حرف اصلی قافیه (رَوی) مواجه هستیم، گاهی عنوان شعر براساس کُنیه، لقب یا نامِ کسی است که شعر در مدح، مذمّت، هجو یا مرثیهٔ او سروده شده است. در قطعه، مثنوی و ترجیعات نیز حکایات و تمثیلات و شرح واقعه، معمولاً با عباراتی طولانی و گاهی با عنوان در بیان آیه، حدیث یا خبر، تمثیل، حکمت و مانند آن مشاهده می‌شود که درواقع مطلبی جز شرح و توضیح نیّت و غرض شاعر از سروده نیست. نکتهٔ اساسی دیگر این است که در تصحیح‌های مختلف، گاهی این عنوان‌ها هم متفاوت است.

از میانه‌های دورهٔ قاجار و مقارن عصر بیداری در ادبیات، به‌تَبَع تحوّلات گسترده و همه‌جانبه در جامعه، نگاه و اندیشه‌ای تازه در ادبیات و هنر پیدا شد که موجب خلق آثاری چون سفرنامه‌های تخیّلی، ادبیات نمایشی، انواع ادبیات داستانی، ترجمه و روزنامه‌نگاری و... شد. این جریان که پس از آن در عصر مشروطه و پهلوی اوّل مسیر کمال را می‌پیمود، تأثیری برجسته و بنیادین بر شعر فارسی گذاشت که یکی از نتایج آن، ظهور شعر نیمایی است.

نمایش‌نامه‌ها، ترجمهٔ رمان‌های غربی و... با عنوان‌های مشخّص در جامعه شناخته می‌شدند. مطالب روزنامه‌ها و ازجمله مقالات و یادداشت‌ها هم با درج عنوان چاپ و منتشر می‌شد؛ چراکه وجود عنوان، باعث تقویت وجه خبریِ مطالب و درنتیجه جلب و جذبِ بیشتر مخاطب می‌شد.

سرگذشت شعر و داستان معاصر، البته متفاوت است. توجه به گزینش عنوان متفاوت و به عبارتی هنجارگریزی در انتخاب عنوان، مانند دیگر عناصر سازندهٔ متن، برای برجسته سازی (foregrounding) و آشنایی‌زدایی (defamiliarization) مورد توجه پیروان نقد و نظریهٔ صورت‌گرایی(formalism) و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، از کارکردهای برخی از این عنوان‌هاست. مثلاً نخستین داستان مجموعهٔ *«داستان‌های ناتمام»* بیژن نجدی که با عنوان *«A+B»* منتشر شده است، زبانی شاعرانه دارد و گاهی مرز میان داستان و شعر است که خواننده عبور از این مرز را به‌خوبی حس می‌کند. عنوان در داستان‌های دیگر این نویسنده از جمله *«تاریکی در پوتین»*، *«گیاهی در قرنطینه»*، *«استخری پر از کابوس»*، *«مرثیه‌ای برای چمن»*، *«بیمارستان، نه قطار»* « روز اسب‌ریزی» از این حیث تمهم هستند. از نمونه‌های دیگر، داستان کوتاهی از علی‌اشرف درویشیان

است که با عنوان «ندارد» در مجموعهٔ «از این ولایت» آمده است. عنوان داستان، یعنی «ندارد» نام خانوادگی دانش‌آموزی است به نام نیازعلی ندارد که گزینش این عنوان هم در نوع خود، بی‌سابقه است.

آتشی از آن دسته شاعرانی است که سال‌ها سابقهٔ فعالیت در عرصهٔ روزنامه‌نگاری داشت. آشنایی دیرینه و تجربهٔ مفید وی باعث بهره‌مندی از اصطلاحات، عناصر و مؤلفه‌های ساختاری در این حوزه، مانند تیتر یا عنوان، سوتیتر (subtitle = sous - titre=) لید (lead) و ... شد. نمونه‌هایی از انتخاب چنین عنوان‌های در سروده‌های آتشی، از این منظر قابل دریافت است؛ مثلاً او در سروده‌های موسوم به «*چند پرسش*» از مجموعهٔ شعر «*حادثه در بامداد*»، عنوانِ «چند طرح پیوسته» را در کمانک قرار می‌دهد تا نقش و کارکرد عنوان دوم را نداشته باشد. به عبارت دیگر، این عنوان، با نقشی ویژه در تعریف حرفهٔ روزنامه‌نگاری، در جایگاه «سوتیتر» یا همان خلاصه و زیرعنوان اصلی قرار می‌گیرد. بهره‌گیری از عنوان‌های ناتمام در سروده‌های این شاعر، هم از لحاظ شکل، صورت و ساختار و هم از نگاه به مفهوم و درون‌مایه، برجستگی خاصی دارند. مضاف بر آن، نقش سپردن و کارکردِ نشانه‌ها و ازجمله نشانه‌های نگارشی برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر را می‌توان از ویژگی‌های سبکی وی دانست. این موضوع؛ یعنی بهره‌گیری از شکل و نشانه و به عبارتی نقاشی‌کردن شعر (توگراف) در سروده‌های برخی از گویندگان بنام هم‌روزگار نیز دیده می‌شود (نک: نصر اصفهانی و مظلومی، ۱۳۹۷: ۱۱۲). شبیه شعر زیر از محمدعلی بهمنی:

من و تو را / ، (ویرگولی) مکث می‌دهد / . (نقطه‌ای) پایان / در ( ) (پرانتز) هم‌که نمی‌گنجیم. (بهمنی، ۱۳۹۲: ۷۷۰).

گویی شاعر به‌خوبی می‌دانست که در هنر نو، نگفته‌ها، ننوشته‌ها و ندیده‌ها، می‌توانند هم‌پای گفته‌ها، نوشته‌ها و دیده‌ها، درخور توجه باشند و به عبارتی پوشیده‌های هنرمند، در بسیاری از موارد، ارزش هنریِ بیشتری نسبت به وجوه آشکار و برجستهٔ اثر دارند.

تو چرا پنجره را ...، غم دل می‌توان ... و از هیچ ... تا ... (آتشی، ۱۳۸٦، آواز خاک: ۲۰٤، ۲۳٤ و ۲۷۹)؛ فریاد آفتاب را شب ...، شوریده‌واری ... و این .... (آتشی، ۱۳۸٦، دیدار در فلق: ۳۲۷، ۳٦۹ و ۳۷۷)؛ «؟» (آتشی، ۱۳۸٦، گندم و گیلاس: ٦۱۹)؛ نه به ... نه از... و دریا دیگر... (آتشی، ۱۳۸٦، حادثه در بامداد: ۱۲٦۱ و ۱۱۷۰)؛ انشاءالله...(آتشی، ۱۳۸٦، غزلِ غزل‌های سورنا: ۱۵۸٤)؛ «؟؟؟» و حالا که ملال... (آتشی، ۱۳۸٦، اتّفاق آخر: ۱۲۹۰ و ۱۳۳٦)؛ با تندباد، تنها...(آتشی، ۱۳۸٦، ریشه‌های شب: ۱٤۸٦).

توجه به این نکته در نقش دامنهٔ معنایی و همین‌طور انتقال تجارب انسان عصر ما ضرورتی مضاعف است؛ آن‌گونه که شفیعی کدکنی می‌گوید: «آن‌هایی که تصوّر می‌کنند با زبان فرخی سیستانی یا با زبان سعدی شیرازی می‌توان در این عصر، تجارب انسان عصر ما را تصوّر کرد، به دلایل صددرصد علمیِ علم دلالت جدید، حرف‌شان پوچ و بی‌معنی است» (۱۳۸۰: ۲۷).

در مجموعهٔ آثار آتشی، اشعار فراوانی وجود دارد که در آن‌ها، عنصر عنوان بدون تردید بارِ اصلی نظام و ساختار معنایی را بر دوش می کشد و با حذف آن، بخشی از ساختمان معنایی فرومی‌ریزد.

در مجموعهٔ «*ریشه‌های شب*»، قطعه‌ای با عنوان *پرومته*! وجود دارد که این نام در متنِ شعر نیست و خواننده این‌گونه می‌خواند:

«هر مصراع من که تمام می‌شود/ با آغاز مصراع دوم/ از مصراع اوّل/ جز چند نقطهٔ پریده‌رنگ، نمی‌ماند/ همین‌طور و هرروز/ تا آخر/ آخر/ من/ پشت میزی، موریانه‌زده/ شعر می‌نویسم/ بااین‌همه، همیشه چایم سرد می‌شود/ و قندانِ بغلْ دستم/ خالی است/ و مدادی میان انگشتانم/ نیست/ همین‌طور تا آخر!...» (آتشی، ۱۳۸٦: ۱۵۸٤/۲).

به این ترتیب، گسترش معنایی شعر، با نقش بی‌بدیل عنوان ادامه می‌یابد که با حذف عنوان قطعاً مخاطب به این درک نمی‌رسد. تکرار، یکی از هنرها و ابتکارات آتشی در برجسته‌کردن عنوان است:

عنوانِ احساس، دو بار (آتشی، ۱۳۸٦، آهنگ دیگر: ۱۱۰و۱۱۱)؛ شروه، دو بار (آتشی، ۱۳۸٦، دیدار در فلق: ۳۳۹ و۳٤۲)؛ شوریده‌واری دیگر...، سه بار (همان: ۳٦۹ ،۳۷۱و۳۷۳)؛ وصف گل سوری، هفت بار (آتشی، ۱۳۸٦، وصف گل سوری: ٤۱۵، ٤۱۷، ٤۵۳، ٤۵٤، ٤۸۳، ٤۹۸ و۵۲۵)؛ دیدار ساحلی، دو بار (همان: ٤۳۷ و٤۳۹)؛ آوازهای آتش، چهار بار (همان: ۵۰۳، ۵۰٦، ۵۰۷ و۵۰۸)؛ فراقی، چهار بار (آتشی، ۱۳۸٦، گندم و گیلاس: ۵۵۰، ۵۵۲، ٦۱۲ و٦۱٤)؛ فصل مه، شش بار (آتشی، ۱۳۸٦، چه تلخ است این سیب: ۷۵٤، ۷۵٦، ۷۵۸، ۷٦۰، ۷٦۱ و۷٦۲)؛ نگاه، سه بار (همان: ۸۲٦، ۸۲۸، ۸۳۰)؛ فصل دُرنا، پنج بار (همان: ۸٦۷،۸٦۹، ۸۷۱، ۸۷٤ و۸۷٦)؛ فصل تهمینه، سه بار (همان: ۸۷۸، ۸۸۱ و۸۸٤)؛ پس از مهمانی، دو بار (همان: ۸۹٤ و۸۹٦)؛ نامه، دو بار (همان: ۸۹۷ و۸۹۹)؛ شاعران، سه بار (آتشی، ۱۳۸٦، زیباتر از شکل جهان: ۹۲۹، ۹۳۱ و۹۳٤)؛ غزل فضایی، دو بار (همان: ۹٤۳ و۹٤٤)؛ خطابهٔ سرِ سبز چشم، دو بار (همان: ۹۸۳ و۹۸۵)؛ دیدار، پنج بار (آتشی، ۱۳۸٦، اتّفاق آخر: ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸٤، ۱۳۸٦ و۱۳۸۷)؛ پرسش و پاسخ‌ها، دو بار (آتشی، ۱۳۸٦، غزل غزل‌های سورنا: ۱٦٤۸و۱٦۵۱) و رمز نام (همان: ۱٦۹۳و۱٦۹۵) تکرار شده است.

این تأکید بر تکرار عنوان سروده‌ها، سویه‌های برجسته‌ای از منظر کارکرد «زیبایی شناسی» در شعر دارد که از نگاه منتقدان پنهان نمانده‌است. « تکرار در زیبایی‌شناسی هنر، از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیبا است. صدای غیر موسیقیایی و نامنظّم را - که در آن تناوب و تکرار نیست- باعث شکنجه روح می‌دانند، انواع تکرار چه در شعر قدیم و چه در شعر نو دیده‌می‌شود و اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات ادبی قلمداد کرد.» (شمیسا، ۱۳۷٤ :۸۹).

منظور از توجه شاعران به مقولهٔ تکرار در جایگاه یکی از صنایع بدیع لفظی، وجود صنعت تکرار در جاهای مختلف شعر و نه‌تنها در عنصر «عنوان» است. تفاوت کار آتشی در این است که ضمن توجه به مبانی تحولات زیبایی شناسی در شعر نو، این نوع تکرار را به عرصهٔ عنوان شعر کشانده است. او با گزینش عنوان‌های تکراری، ذهن مخاطب را معطوف به درک وحدت معنایی نهفته در این‌گونه سروده‌ها می‌کند. این نکته را می‌توان از اختصاصات سبکی وی محسوب کرد. برای نمونه و تقریب ذهن به مجموعهٔ «*چه تلخ است این سیب!*» اشاره می‌شود که سه قطعه با عنوان تکراریِ «فصل تهمینه» و با یک جملهٔ خبری آغاز می‌شود. در «فصل تهمینه۱»، «هرگز ندیده بودمش»، در «فصل تهمینه ۲»، «فتحی در کار نیست» و در «فصل تهمینه ۳»، «زاییده نشدی / تابیده شدی».

علاوه بر آن، در هر سه سروده، با مسافری مواجه هستیم که «از راه می‌رسد» (نک: آتشی، ۱۳۸٦: ۸۷۸/۱). آتشی تلاش دارد از عنوان مانند نوعی قلمِ برجسته‌ساز (Highlight) برای تأکید بیشتر استفاده کند که این مورد از عوامل تأثیرگذار بیرونیِ اثر بر متن است.

بابک احمدی در مورد یکی از نمونه‌های موسیقی شوبرت (Franz. P. Schubert) این‌گونه می‌گوید: «هانسلیک (Eduard Hanslick) منکر این نکته نبود که شماری از عواملِ بیرون متن، می‌توانند در برداشت و دریافت اثر تأثیر بگذارند، اما این موارد را تحمیلی می‌خواند و حتی می‌گفت: اینها مواردی ویرانگر در ادراک موسیقایی‌اند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۰۲). نویسنده برای مثال *کوآرتت* (quartettsatz) چهاردهم *شوبرت؛ یعنی مرگ و دختر جوان* را ذکر می‌کند.

مثلاً یاد و باد (آتشی، ۱۳۸٦، دیدار در فلق: ۳۳۳)؛ کاغذ (همان: ۳٤۵)؛ شاید (همان: ۳۵۷)؛ این ...(همان: ۳۷۷)؛ شعر (آتشی، ۱۳۸٦، وصف گل سوری: ٤۰۱)؛ چرخشت (همان: ۵۲۹)؛ معمولی (آتشی، ۱۳۸٦، گندم و گیلاس: ۵۳۵)؛ وصف (همان: ۵٦۱)؛ همین جا (همان: ٦۲۳)؛ پیشنهاد (همان: ٦۵٦)؛ درس (همان: ٦۷۷)؛ مراسم پایانی (آتشی، چه تلخ است این سیب: ۷٤٦)؛ معنای ما (همان: ۸۳۲)؛ نقاشی (همان: ۸۹۲)؛ جوان‌ها (آتشی، ۱۳۸٦، زیباتر از شکل قدیم جهان: ۹۱۸)؛ نی‌زن

(همان: ۹۵۲)؛ نام تو (همان: ۹۹۷)؛ شاعر (آتشی، ۱۳۸٦، حادثه در بامداد: ۱۱۸۷)؛ پشت در (همان: ۱۱۹۵)؛ لا – لا (همان: ۱۲۵۳)؛ حکایتی ا ست (همان: ۱۲٦۳)؛ با ماه (آتشی، ۱۳۸٦، اتّفاق آخر: ۱۳۹٦)؛ هنوز (همان: ۱٤۲۱)؛ با کویر...(آتشی، ۱۳۸٦، ریشه‌های شب: ۱٤۵۰)؛ شبْپا (همان: ۱٤۵۵)؛ آ – مثل آهو (آتشی، ۱۳۸٦، غزل غزل‌های سورنا: ۱۷۱۳)؛ مار! مار! (همان: ۱۷۵۵)؛ نام‌گذاری (آتشی، ۱۳۸٦، بازگشت به درون سنگ: ۱۸۱٤)؛ نه! (همان: ۱۸۷٤)؛ برای شما (همان: ۱۸۹۸) و خبرها (همان: ۱۹۰۸) که در آن‌ها مبانی سیرِ گذر از تصویر سازی به سمت‌و سوی مطلق زبان آ شکار ا ست. خودِ شاعر می‌گوید: «جوهرْمایهٔ سینما، شعر ا ست و اگر شعر نبود، سینما این اندازه تأثیرگذار نبود. این امر حتی در رمان‌های جدید نیز آ شکار است... از این طرف، شعر جنبهٔ تصویرگری خیلی قوی داشت؛ به‌خصوص شعر کلاسیک فارسی خودمان، که همان کار سینما را می‌کرد، خیلی تصویرگرا بود و از طریق تصویر بود که فضاآفرینی می‌کرد و با مخاطبان ارتباط برقرار می‌نمود. با ظهور سینما می‌بینیم شعر کم‌کم خودش را از تصویرگرایی محض دور می‌کند و به مطلق زبان نزدیک می‌شود. به واژه‌ها نزدیک می‌شود. این تحول ساختاری ناشی از تأثیر سینما است. شعر مدرن امروزی دیگر تکّیه‌اش بر خلقِ تصویر نیست؛ بلکه بر خلقِ متنی است که در آن، فضایی ایجاد شود و مخاطب را جذب کند» (سیدحسینی، ۱۳۸۲: ۳۵۳).

در این زمینه، دایرهٔ واژگانی شاعر، نقش بسزایی دارد؛ چنانکه در مورد اهمّیّت آن گفته‌اند: «بی‌گمان یک شاعر بزرگ، به مناسبت نیازمندی‌هایی که در ارائهٔ عواطف و تخیل خویش دارد و بر اثر داشتن پشتوانهٔ فرهنگی پهناور، از واژگان وسیع و گسترده‌ای برخوردار است؛ درصورتی که شاعر اندک‌مایه، مجموعهٔ واژگانش بسیار اندک است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۹۲). همین موضوع، بهانه‌ای برای گویندگان نوپرداز به وجود آورد تا در کاربرد مساوی و سپردن نقش یکسان به همهٔ واژگان زبان فارسی توجه کنند.

فروغ فرخزاد نیز چنین گفته است: «یک شاعر امروزی باید این شجاعت را داشته باشد که هرچه قدر می‌تواند هرچه قدر که لازم دارد، احتیاج دارد، کلمهٔ تازه وارد شعرش کند» (جلالی، ۱۳۷۵: ۱۷۳)؛ حتی اگر به‌زعم دیگران این کلمات، شاعرانه نباشند. منوچهر آتشی اما قدم را از این هم فراتر گذاشت و از این دایرهٔ واژگانی، علاوه بر متن در عنوان هم به‌خوبی به کار گرفت. او در قطعهٔ *کابوس در پارک*، علاوه بر کاربرد واژهٔ پارک در جای عنوان این‌گونه آغاز می‌کند:

ناگهان درختان پارک‌های وطن/ تکاورانِ سبزپوشِ دشمن شدند...» (آتشی، ۱۳۸٦، ۲: ۱۱٦٤).

البته خواننده با خوانش شعر تا پایان، بیشتر متوجه تأکید شاعر در انتخاب واژهٔ پارک به‌جای باغ و بوستان و مانند آن می‌شود. به عبارتی، شاعرِ روزگارِ نو، عناصر و مؤلفه‌های این جهان را شبیه کابوس می‌بیند و بازتاب این کابوس‌ها نمی‌تواند و نباید با سلطه و اقتدار کلماتِ دوران و یا جهانی دیگر باشد؛ درحالی‌که شاعرِ جهان نو اگر دارای امکانات واژگانیِ محدود به جهانِ پیشامدرن باشد، در استخدام و گزینش و درنهایت به شعر کشاندنِ این‌گونه خواب‌ها در زمان و زمانهٔ خود، لاجرم مصداق گنگِ خواب‌دیده خواهد بود؛ درحالی‌که منوچهر آتشی نه در متن و نه در عنوان‌ها، پروایی از به‌کارگیری واژگان جدید ندارد.

آتشی از معدود شاعران معاصر است که عنوان‌های انگلیسی را هم برای سروده‌هایش برگزیده است. «آشنایی او با شاعران و نویسندگان انگلیسی زبان، تا آنجا بود که دفترهای شعری از انگلیسی به فارسی نیز ترجمه کرده‌بود» (یاحسینی، ۱۳۸۲: ۳٤۳). در مجموعهٔ «*اتّفاق آخر*» دو قطعه دارای عنوان انگلیسی است:

(آتشی، ۱۳۸٦، اتفاق آخر:۱۳٦۷)...We invite to you

(همان: ۱۳٦۵)Stop! It is red!

نکتهٔ مهم ارتباط مفهومی گزینش عنوان‌های انگلیسی با متن سروده‌هاست؛ از این جهت به نظر می‌رسد که وجه غالب محتوایِ آن‌ها، دستِ‌کم از منظر خواننده و منتقد، نگاه به مسئله جهانی شدن (Globalization) و ترسیم سیمایی از وضعیّت

انسان در دهکدهٔ جهانی (Global Village) است. شاعر در قطعهٔ ...We invite to you انسانی را به تصویر می‌کشد که در فضای مذکور، والاترین ارزش‌های عاطفی و روحی خود را در بندِ ابزارها و پدیده‌های پیش‌رفتهٔ فن‌آوری روز می‌بیند:

«هرگز!/ من به دیاری نخواهم آمد که در آن/ گاوهای هندی و سگ‌های بانوان انگلیسی/ از آدم‌ها آزادترند/ نه به دیاری که در آن/ کامپیوترها به‌جای آدم‌ها حرف می‌زنند/ و عشق/ رویِ نوار اینترنت، جهان را/ هی دور می‌زند/ و تپشِ دل‌ها/ شاسی‌های مونیتورها تنظیم می‌کنند/ و زنی که روبه‌روی مونیتور نشسته/ نام عشقش را/ در هزارتوی ترانزیستورها گم کرده است» (آتشی، ۱۳۸۶، ۲، ۱۳۶۷).

در سیطرهٔ چنین فضایی است که شاعر، متوجه اهمیت گزینشِ این‌گونه عنوان‌های انگلیسی هست و با به‌کارگیری آن‌ها، چنین حسی را به‌صورت برجسته و مشهود به مخاطب انتقال می‌دهد. درواقع، تفاوت کار آتشی با دیگر کسانی که از واژگان، ترکیبات و عبارات انگلیسی در سروده‌های شان به کار برده‌اند، در همین موضوع دقت و توجه او به ارتباط معنایی و مفهومی میان عنوان و متن شعر است.

از سوی دیگر، در متن اشعار آتشی با عنوانِ انگلیسی، جمله و عبارت انگلیسی نیز وجود دارد. در بخشی از همین قطعهٔ مورد بحث، ناگهان جملهٔ انگلیسی Please accept our/ *«باشد! می‌آیم/ می‌آیم، اما با گل سرخی که در اشکفت کوهی، به تصادف/ از بمباران هیروشیما بازمانده»* (همان: ۱۳۶۷).

۳. عنوانِ سروده‌های منوچهر آتشی

۳,۱. ساخت یا ساختار «عنوان‌ها»

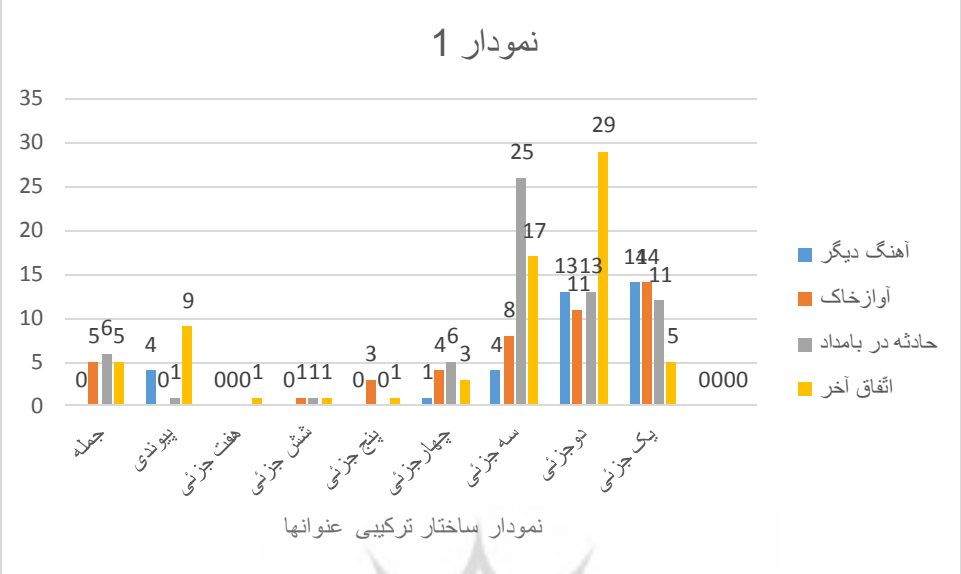
با نگاهی گذرا به ترکیب‌های دوجزئی، سه جزئی، چهارجزئی و نیز جمله‌ها، به موضوع مهم توسعهٔ معنایی با بهره‌گیری از ساخت عنوان در مقابل انتخاب عنوان پی می‌بریم. در مجموعهٔ «*حادثه در بامداد*» از آثار پایانی شاعر، به ۲۶ عنوانِ سه‌جزئی برمی‌خوریم که ۱۶ عنوان آن در خودِ متن وجود ندارد و تنها شگردی است برای «عنوان‌سازی» و گسترش معنا. مضاف بر آن، افزایش فزایندهٔ عنوان‌های سه‌جزئی در همان مجموعه، در مقایسه با دیگر موارد تأمل‌برانگیز است.

یازده عنوانِ ایکار، فرصت، گنجور، نامه، تشییع، دیوانه، تمشیت، پاسخ، ترانه، بازگشت و دل‌تنگی یک‌جزئی و سیزده عنوانِ باغ مشروط، چادرهای آه، دو طرح، وست وود، شاهدان غایب، خواب مجوس، آواز درختی، پشت در، سه پرسش، کنار واقعه، دست‌مال کوچک، شعر بی‌نام و شعر بی‌تاریخ دوجزئی‌اند.

با احتساب هر نشانه در جای یک واژه، ۲۵ مورد نیز سه‌جزئی‌اند که بیش‌ترین حجم را در این مجموعه، به خود اختصاص داده‌اند. برگ آخر تقویم، در صدای فاخته، زنی سراسیمهٔ رویاها، با سایه‌ای یگانه، از برجِ یخ، دو سوی پرنده، کابوس در پارک، حادثه در بامداد، دریا دیگر، آواز آخری هابیل، پرسش ــ پاسخ، سرود راه‌زن پیر، خوابی در خواب، تنها همین خسوف، سایه پروانه، به سمت ژرفاها، شکلک ــ بزم، مناظرهٔ دو سنگ، به سرعت سنگ، لاــ لا، عشق؛ یعنی، غزل مکالمه ۳ ، هدیه به نورْ شجاع، فصل بانوی بی‌هنگام، در گرگ‌ومیشِ ذهن که شش مورد از عنوان‌ها، چهارجزئی است که آن هم با هدف توسعهٔ ساختار به کار گرفته شده‌اند. لب گریهٔ جانور تبعیدی، به مسافر دوررفته، گره گورِ سامسا! ، تعبیر خواب دلقک شهر، به فاصلهٔ یک سکوت، ماه کنار خوابم و در نهایت یک عنوان شش جزئیِ نه به ... نه از...؛ نکتهٔ مهم اینکه نشانه‌های نگارشی هم در ساختار عنوان‌ها، با کارکردند و تأثیرگذار.

وجودِ یازده عنوانِ پیوندی- عطفی و شش عنوان جمله‌ای مجموعهٔ حادثه در بامداد را از این حیث، متمایز می‌کند: نون و قلم، ثعلب‌ها و سیاووش، جنگ و پرنده، یک شهر و دو چشم، زنجیر عدل و سگ‌ها، شقایق و پل، عاج و لعل، نرم و سبز و

سرخ، صدا و سکوت، پرنده بر حنجره و دلفین در یونس، در امتداد نی‌لبک و خدا؛ عنوان پیوندی‌اند و: از آنچه هست، چه بود نام تو؟، بمان و ببین، پنداشتی چه؟، یک مرغ، مرغی نیست، حکایتی است، عنوان‌های جمله‌ای‌اند که البته می‌توان عنوانِ بمان و ببین را متفاوت دانست؛ چراکه حرف (و= واو) در این‌مورد، ربط است و نه عطف.



۳،۲. پراکندگی «عنوان‌ها» در متن

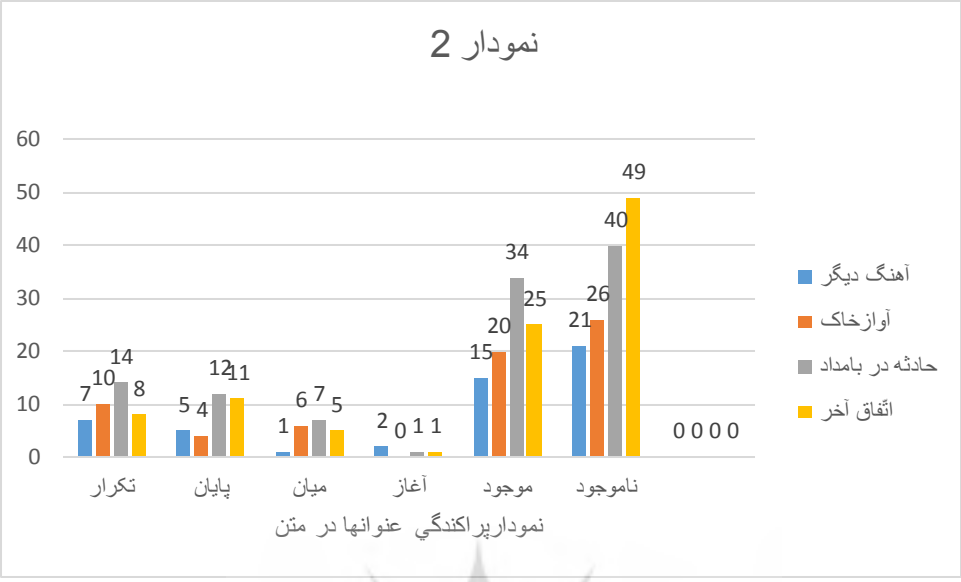
وقتی در سروده‌های این گوینده از منظر بررسی و مطالعهٔ عنوان نگاه می‌کنیم، یکی از موضوعات برجسته، وجود گروه زیادی از عنوان‌هاست که در خودِ متن، حضور ندارند. این انتخاب آگاهانه می‌تواند نشان‌دهندهٔ این باشد که شاعر از عنوان، در مقام دیباچه و رکن اصلی شعر و همچنین گزاره‌ای برای گسترش معنایی استفاده کرده است. او با آگاهی کامل از این موضوع، به آماده‌سازی ذهن مخاطب در درک و دریافتِ قبل و بعد از خوانش شعر روی آورده است.

در مجموعهٔ «اتّفاق آخر»؛ بیست عنوان تکرارشده در متن، عبارت‌اند از:

«شش غروب فردا، مگر نمی‌دانستید، مهره و خنجر، بی سیب - بی سلام، سنفونی دهم، امروزیان پیروز، شکل؟، باقی افسانه دروغ است و عشق...، حالا که ملال، می‌خواهم دوباره، زن چهارم، از سرد به سنگ، سووشون، زمردا، منهای بیست و چند بهار، حالا هم، ترانه‌ها، هنوز، سالار زخم‌ها؛ در حالی‌که عنوان‌های، غیر حاضر در متن، بیش‌از دوبرابر؛ یعنی پنجاه عنوان هستند. از زیرسنگ، چکامهٔ تصویرهای بندری، خواب کوه، تمنّای ابری، غزل‌های مکالمه، ؟؟؟، الله گفت. برهما گفت. ما هم...، دل بیدار و جهان مرده، غزل غزل‌های سورنا، می‌خانه، کشف من است!، آخرین مکالمه با دُرنای مانده در گرمسیر، درس مشق، قوقولی قو...، چکامه ۷۷، جنین سیلی خورده، پیام خصوصی، بالای سر تو، تاریخ تبعید، زنی- فرا زمین و زمان، سوگوار خفته، شال برای گردن من، خمار شب نشینی کوتاه، رویا در رویا، نامی تازهٔ انگشتی بر لبان، stop it is red، we invite you to...، نان‌ها و تنورها، فصل عذرا ۲ ، زادهٔ طویله مقدس درآپارتمان، من و افلاطون در باغ افلاطون، اتّفاق آخر، نقاشان و سنگ‌ها، دیدار اول، دیدار دوم، دیدار سوم، دیدار چهارم، دیدار پنجم، چاه کن، به خاطر شدن شاملو، دو نیمه غایب، وصف، صدای گمشده، با ماه، نیچه!، خط‌ها و نقطه‌ها، قرن سیلاب چیزها، شاخ قوچ و ناخن من، ترانه خیس خورده، دیدارهای ساحلی، شکل حضور و اتفاق، آواز پسامدرن، درنگ در سفر، شاهدها، یار پنهان».

خودِ جای عنوان در متن که مثلاً در کجای متن باشد، نیز مهم است. «نان‌ها و تنورها، در آغاز متن، از سرد به سنگ، منهای بیست و چند بهار، حالا هم، سالار زخم‌ها و تمنای ابری» در میانه‌های متن نشسته‌اند و یازده عنوان هم در بخش‌های پایانی

قرار گرفته‌اند؛ «شش غروب فردا، مگر نمی‌دانستید، مهره و خنجر، بی سیب - بی سلام، سمفونی دهم، باقی افسانه دروغ است، حالا که ملال...، زن چهارم، زمردا، تاریخ تبعید، شالی برای گردن من»؛ هشت *عنوانِ «امروزیانِ پیروز، شکل؟، و عشق...، می‌خواهم دوباره، سووشون، ترانه‌ها، هنوز، فصل عذرا»* نیز تکراری است.



۳،۳. تجلّی طبیعت و اقلیم در «عنوان‌ها»

ادبیات اقلیمی گونه‌ای از ادبیات است که زاییدهٔ شرایط اقلیمی و جغرافیایی خالق اثر باشد. از سوی دیگر نقش حضور طبیعت، در همهٔ مکاتب و سبک‌های ادبی جهان بی‌بدیل است و با نقش برجستهٔ بُن‌مایه‌ها و نقش‌مایه‌های خود در میان نخستین گویندگان شعر فارسی و سبک خراسانی، می‌شود ادعا کرد که تجلی عناصر طبیعت هم‌زاد شعر فارسی است. در شعر «آتشی [هم که] شاعری است با جانی قوام‌یافته از طبیعت جنوب کشور، شوره‌زارها، گزدان‌ها، درخت‌ها و گل‌های کوهی» (سید خشک بیجاری، ۱۳۸۷: ۱۹۱) تجلّی طبیعت و اقلیم جنوب به‌مراتب و فراوانی قابل مشاهده است:

«در فلس سرخ مفقودی که تُف شده از کام کوسه‌ای/ در صدفی نبسته، اوفتاده پیش پای خر سنگی تاریک/ که قوز کرده رو به روی دریا/ در انتظار قایقی که نخواهد آمد» (آتشی، ۱۳۸۰: ۱۰۴).

عنوان مجموعهٔ *«آواز خاک»* به‌تنهایی می‌تواند ناظر بر همین موضوع بازتاب عناصر طبیعی و رنگ و بوی اقلیم، به‌ویژه اقلیم جنوب و بوشهر در شعر آتشی باشد. مضاف بر آن، در این مجموعه، چهارده عنوان، مربوط به عناصر و جلوه‌های طبیعی و اقلیمی است: «باغ‌های دیگر، می‌توانیم به ساحل بر سیم، زیر ستاره‌ها، آواز خاک، پاییز، تاک، غزل کوهی، کسوفی در صبح، آوای وحش، بی بهار سبز چشم تو، آ مثل گلی سفید، حریق غروب و من از جنوب».

اقلیم‌گرایی شاعر در بسیاری از موارد، با نوعی تأکید بر هویّت منطقه‌ای پیوند می‌خورد و به بومی‌گرایی تبدیل می‌شود. آتشی از بومی‌گرایی مبتنی بر مؤلفه‌های اقلیمیِ جنوب، کاری شبیه نیمایوشیج و اقلیم شمال یا سپهری و اقلیم مرکز و کویر و کاشان انجام می‌دهد؛ این همان موضوعی است که در شعر شاعران موج نو و ناب، که اغلب خوزستانی و مسجد سلیمانی‌اند یا حتی در سروده‌های شاملو (با همهٔ پس زمینهٔ شهری) و یدالله رویایی (مثلاً در دریایی‌ها و دل‌تنگی‌ها) و... هر کدام به شیوهٔ خاص خود وجود دارد.

خصیصهٔ نگاه اقلیمیِ آتشی، رفته‌رفته با زمینه‌ها و درون‌مایه‌های فرهنگی، گره خورده است و باعث تقویت هویّت‌گرایی مبتنی بر اجتماع در برابر هویت‌گرایی مبتنی‌بر جامعه می‌شود و به عبارت دیگر تقابل وجوه سنتی در برابر وجوه مدرن را بسیار برجسته می‌کند؛ بنابراین توجه آتشی به بومی‌گرایی، سویه‌های فرهنگی دارد. «هنگامی که سطح فرهنگ؛ یعنی آموزش، عقل و علم رشد کرد،

فرهنگ بیش از آن که از شرایط اقلیمی تاریخی اثر بپذیرد و به نوعی مقهور و منفعل باشد، از عقلِ ابزارساز تأثیر می‌پذیرد و مسلّط و انتخابگر می شود. انتخاب‌های متعددی که، دیگر عمدتاً نه از شرایط متفاوت تاریخی- اقلیمی؛ بلکه از شرایط مشابه غریزی-عقلی (عقل ابزارساز) مایه می گیرد و رنگ و روی همسانی می‌یابد و همگرا می شود» (مردیها، ۱۳۹٤: ۳٦).

«جنوب، نماد تبار و تقدیر شعر آتشی به‌ویژه در نخستین دورهٔ آن است... بومی‌گرایی به معنی ردیف‌کردن صرف نام‌های اشیاء و مکان‌های بومی نیست؛ بلکه به مفهوم تشکّل ذهنیِ زبان بومی است. این تخیّل بومی است که طبعاً شعر را از حوزهٔ بازماندن در رویت اشیا و آدم‌ها به سمت روابط و فرهنگ اقلیم می‌برد» /.(مختاری، ۱۳۷۸: ۵۱). بر این اساس و برای نمونه، تقدیسِ حماسه و سلحشوری در مقام مصداق‌های فرهنگی مربوط به زیست‌بوم خاص آتشی، آشکار و برجسته می شود. نمونه‌هایی چون ظهور نمونهٔ بارز این نوع بومی‌گراییِ خاص مبتنی بر فرهنگ اشعار او به شمار می‌آید.

«عبدویِ جط دوباره می‌آید/ از تپه‌های ساکت گزدان/ بر سینه‌اش هنوز مدال عقیق زخم/ در زیر ابر انبوه می‌آید/ در سال آب/ در بیشه بلند بارا/ تا ننگ پر شقاوت جط بودن را/ از دامن عشیره بشویدِ/ و عدل و داد را/ مثل قنات‌های فراوان آب/ از تپه‌های بلند گزدان/ بر پهنهٔ بیابان جاری کند» (آتشی، ۱۳۸٦: ۲۳٦/۱).

او بیشتر از پای‌بندی و وفاداری به فضای جنوب، به بیان تجربه‌های حسّی از زیستن در پرتو این عناصر وفاداری نشان می‌دهد. «تازگی و اصالت مفهوم و محتوا در شعر منوچهر آتشی، از اینجا ناشی می شود که او به تجربهٔ حواس خود وفادار است؛ یعنی آنچه محیط او آن محیط وحشی و حیوانی و تا حدی غریزی، محیط دریا و اسب و شن و واحه و بندر و مردمان آن محیط سرشار از خشونت ریزه به او دیکته می‌کنند، او در تخیل خود، از آنها صحبت می‌کند» (براهنی، ۱۳۷۱: ٤۷٤).

«او را/ دشنامِ دشمنانش می‌آزرد/ اما مرا تنفر یاران/ و لعنت مداوم روح خویش/ او/ فرزند روح قدسی بود و من/ فرزند بازیار غریبی/ از بیخه‌های تشنهٔ دشتستان/ او تنها/ یک‌بار مُرد؛ یعنی/ پرواز کرد و من/ روزی هزار مرتبه می‌میرم/ درد من از مسیح سنگین‌تر است» (آتشی، ۱۳۸٦، ۳۵۳/۱).

علاوه بر این، طبیعت‌گرایی او، باتوجه‌به ولادت و پرورش‌یافتن در جنوب، نوعی برجسته سازی عناصر موجود در طبیعت یا در ارتباط نزدیک‌تر با طبیعت، را در تقابل با مؤلفه‌های مدرنیسم را مطرح می‌کند و به باور نیما: «جست‌وجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاهان، حیوانات) هر کدام مغتنمی است؛ نترسید از استعمال آن‌ها. خیال نکنید قواعد رسمی زبان، زبان رسمی پایتخت است» (یوشیج، ۱۳٦۸:۱۱۱).

از شاخصه‌های مواجههٔ آتشی با طبیعت این است که «از یک جهت، طبیعتی که دستخوش زندگی مصنوعی شهری شده و رو به ویرانی نهاده است، او را می‌رهاند؛ از جهت دیگر، دل‌بستگی و نوستالژی او را به سمت آن می‌کشاند و آن را به عنصر اصلی همساز با ذهن و زبان او در برخورد با هر موضوع تبدیل می‌کند» (مختاری، ۱۳۷۸:٥٤). با اینکه آتشی در جوانی راهی پایتخت می شود، تعلق خاطرش به طبیعت ویژهٔ جنوب هنوز محسوس است و به مصاف مشاهدات شهر و مظاهر شهرنشینی مدرن می‌رود. به عبارتی «در چشم او اکثریت اجتماع که در بدو ورود به شهر، سادگی روستایی داشته‌اند، اکنون در کشاکش زندگی و پا بر دوش هم گذاشتن برای صعود از نردبان مقام و ثروت، یک ساختار ارگانیک و دارای قافیه نامطبوعِ وصلهٔ ناجور و ناگزیر، دل‌آزارند» (تمیمی، ۱۳۸۵:۱۹۵). او حتی «راندگان بارگاه شاعران» دیگر را در آغوش شعر خود جای می‌دهد:

«من راندگان بارگاه شاعران را — در کلبهٔ چوبین شعرم می‌پذیرم
افسانه می پردازم از جغد — این کوتوال قلعهٔ بی برج و بارو
از کولیان خانه بر دوش کلاغان — گاهی که توفان می‌درد پرهایشان را
از خاک می‌گویم سخن، از خار بدنام — با نیش‌های طعنه در جانش شکسته

(آتشی، ۱۳۸٦: ۲۳/۱)

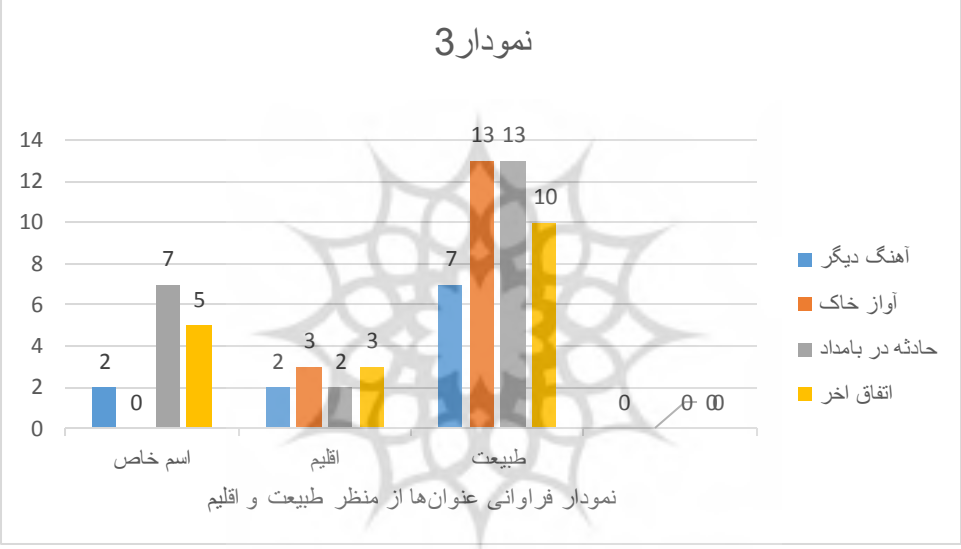
نمونه‌هایی چون غزل کوهی از مجموعهٔ «*آواز خاک*» از این حیث برجسته‌اند. آتشی واژهٔ غزل را در عنوان این شعر از آن

جهت به کار می‌گیرد تا این پیش زمینهٔ مفهومی را در مخاطب تقویت کند که او با شعری عاشقانه مواجه است؛ درحالی‌که مخاطب با خواندن متن شعر درمی‌یابد که عا شقانهٔ کوهی شاعر از آنجا که در پیوند با طبیعتِ خاص پیرامون او قرار دارد، از جنس و سنخِ خشونت و حماسه است.

سپانلو در سال (۱۳٤٦) و هم‌زمان با انتشار مجموعهٔ «*آواز خاک*»، گرایش آتشی به طبیعت را در مجموعهٔ نام‌برده، این‌گونه ارزیابی می‌کند: «حالا او از اسب به زمین، از زمین به ستاره‌ها، از ستاره به پرواز، از آسمان به فصل‌ها، از فصل‌ها به آب‌سالی‌ها، از جبال به طاعون، از طاعون به زمین و از زمین به طبیعتش می‌نگرد که ناموس بیابانی دارد» (نقل از، شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ۳: ٤٤٥).

جز غزل کوهی، دوازده عنوان دیگر از این مجموعه به‌نوعی برگرفته از طبیعت هستند؛ موضوعی که سرنوشت تراژیک و حماسیِ قوچ پیشاهنگِ غزل کوهی را با کوه، برکه، گرگ، یوز و ... پیوند می‌دهد.

«چه شکوهی!/ درود بر تو، درود!/ با شکا ستاده، قوچ پیشاهنگ!/ دورت آ شفتگی ز برکهٔ چ شم/ _ ای ستبر بلند کوه اورنگ/ دورت از گرده چشم خونی گرگ!/ دورت از جلوه خشم یوز و پلنگ» (آتشی، ۱۳۸٦، ۱: ۱۷۷).



نمودار فراوانی عنوان‌ها از منظر طبیعت و اقلیم

۳،٤. صُور خیال در مقام «عنوان»

برخی از ترکیب‌های آتشی- که در قسمت ساخت و ترکیب به آنها اشاره شد- از نوع اضافه‌های هنری‌اند و البته تعدادی هم از نوع اضافهٔ دستوری هستند که چندان نقشی خلق صورخیال و تصویرسازی و در نهایت مقولهٔ زیبایی شناختی ندارند. تأکید بر این نوع کاربرد، هم برای امکان ابداع ترکیباتی مبتنی بر تشبیهات و استعارات تازه در اشکال گوناگون و هم برای کمک به گسترش معنایی و ایجاد انگیزه در مخاطب صورت می‌پذیرد. بسیاری از عناصر زیبایی‌بخش حوزهٔ معانی، بیان و بدیع در عنوان‌ها به چشم می‌خورد که از این منظر، اشاره و تلمیح و گاهی تضمین و اقتباس قابل توجه است. در مجموعهٔ «*حادثه در بامداد*» قطعات «**نون و القلم، ثعلب‌ها و سیاووش، زنجیر عدل و سگ‌ها، پرنده بر حنجره و دلفین در یونس و آواز آخری هابیل**» در جای عنوان به کار رفته‌اند. شاعر با قرائتی تازه و متفاوت و با نوعی تصرف و به‌عبارتی آشنایی‌زدایی در عنوان سرودهٔ زنجیر عدل و سگ‌ها، ضمن اشاره گونه‌ای به ماجرای زنجیر عدلِ انوشیروان ساسانی و حکایت الاغ پیر و... آن را برای مخاطب برجسته‌تر کرده است.

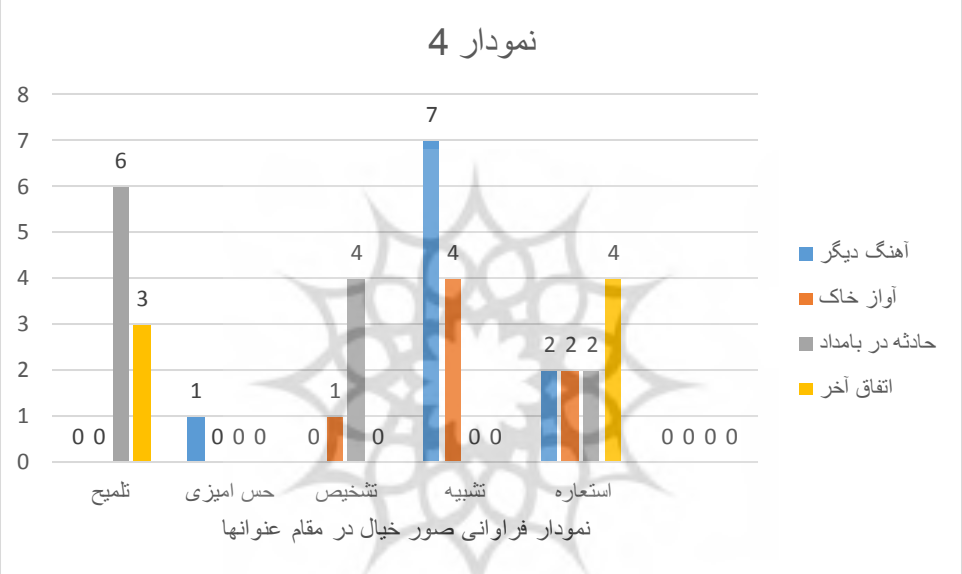
«سگ را/ تنها برای گدایان و یاغی‌ها می‌بندند/ زیرا که بوی ارباب‌ها همیشه یکی است و آشنا/ از پلکان مداین فرود می‌آیم/ نانی نخواسته بودم/ تنها فروغ فسفری «عدل»/ فراز سردر ایوان/ چشمان زودباورم را/ فریفته بود/ و برکنار دجله/ آرام

و تلخ کام قدم می‌زنم/ تنها الاغ‌های فرتوت، تن به سلسلهٔ عدل می‌سایند/ او را / دشنامِ دشمنانش می‌آزرد/ اما مرا تنفر یاران/ و لعنت مداوم روح خویش/ تا خارش جَرَب را لختی فرو نشانند/ و آن‌گاه کنج طویله‌ای و بافه – قصیلی/ روح فقیر آن‌ها را کافی است» (همان، ۲: ۱۱۵۰).

نکتهٔ دیگر در مورد به‌کارگیری صورخیال در جایگاه عنوان این است که ارتباطی مستمر و مداوم با مؤلفه‌ها و نمودهای عینی در زندگی روزمره یا در طبیعتِ ملموس و مشهود شاعر دارند.

این کاربرد حتّی در اشعار روایی که واقعه یا داستانی را با سویه‌های نمایشی (dramatic) بیان می‌کنند، هم به چشم می‌خورد که می‌توان به نمونه‌هایی چون خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها، پند، با دوستم آن نی‌زن قدیمی، نخستین شب رستم پس از کشتن سهراب و ... اشاره کرد. نمونه‌ای از نقاشان و سنگ‌ها با ساختاری روایی:

«تو بعد واقعه آمده‌ای دخترا!/ آن تک سوار که آمده بود شهر سنگستان را دوباره به خون و همهمه واگرداند/ خود سنگ بی قاره‌ای شد/ فرسنگ‌نمای دیار زندگان فردا و مردگان پریروز» (همان، ۲: ۱۳۷۹).



نتیجه

در شعر معاصر، عنوان فقط برای مقولهٔ نام‌گذاری نیست و وظایف دیگری از منظر زیبایی‌شناسی، کارکرد هنری، چشم‌انداز معنا شناختی و مانند آن را بر عهده دارد. منوچهر آتشی شاعری است که توجه و تمرکز بر عنوان در شعر معاصر فارسی را به‌مثابهٔ ضرورتی از منظر ساختار، مفهوم و زیبایی شناسی، به صورت برجسته مطرح کرده است. این شاعر معاصر، با تأکید و تمرکز بر عنصری به‌نام عنوان شعر، نشان داده است که ایجاد تغییرات بنیادین در عرصهٔ شعر جنبهٔ امضایی دارد؛ نه لزوماً جنبهٔ تأسیسی. مبنا و معنای جنبهٔ امضایی این است که شاعر می‌تواند بدون از بین بردن ظرفیت‌ها و داشته‌های شعر سنتی، با تکیه بر بخشی از امکانات آن، نگرشی نو نیز لحاظ کرد.

در اغلب سروده‌های آتشی می‌توان رابطهٔ محسوس و معناداری بین عنوان با متن شعر پیدا کرد. ارتباط عنوان‌های مجموعه با یک دیگر نیز بیش از آنکه از منظر معنایی قابل مشاهده باشد، مبتنی بر ارتباطی از منظر ساختار اجزا و ترکیب‌های چندجزئی است و علاوه بر آن، وجه غالب گرایش شاعر از این منظر به سمت‌وسوی طبیعت و اقلیم جنوب پیش می‌رود.

در سروده‌هایی که عنوان در متن شعر وجود ندارد، این عنصر، همچون ابزاری برای گسترش دامنهٔ معنایی است. بهره‌گیری از عنوان‌هایی متضمنِ جمله‌های خبری، نشانه‌های نگارشی، جملات ناتمام، جملات انگلیسی و ... در بسیاری از موارد در هماهنگی کامل با محتوای شعر، نشان از نگاه ویژه شاعر به جایگاه خاص و تأثیرگذار عنوان در ساختار شعر دارد. درنهایت

اینکه با نگاهی به مقولهٔ «عنوان‌شناسی» آتشی، به‌خوبی متوجه می شویم که چرا نبودِ عنوان خلل و نقصانی در شعر سنتی، مثلاً از نوع غزل ایجاد نمی‌کند، اما بسیاری از سروده‌های معاصر کاملاً در گرو وجودِ این مؤلفه هستند و تغییر آن‌ها تأثیری مستقیم در دگرگونی معنا و مبنای سروده‌ها دارد.

منابع

۱.آتشی، منوچهر (۱۳۸٦). ***مجموعهٔ اشعار***. چاپ اول. تهران: انتشارات نگاه.

۲. _____ (۱۳۸۰). *حادثه در بامداد*. چاپ اول. تهران: انتشارات نگاه.

۳. احمدی بابک (۱۳۸۸) . *حقیقت و زیبایی*. چاپ شانزدهم. تهران: نشر مرکز.

٤.براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. ج۲. تهران: ناشر کتاب زمان.

۵.بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۲). *مجموعهٔ اشعار*. چاپ دوم. تهران: نگاه.

٦. تمیمی، فرخ (۱۳۸۵). *پلنگ دره دیز اشکن (زندگی و شعر منوچهر آتشی)*. چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.

۷. جلالی، بهروز (۱۳۷۵). *جاودانه زیستن، دراوج ماندن*. چاپ دوم. تهران: مروارید.

۸. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۷). «چگونگی *شکل‌بندی و ساخت فرم در شعر نو فارسی». کتاب ماه ادبیات*. سال دوم. شمارهٔ ۲۱.

۹. روزبه، محمدرضا (۱۳۸٦). *تاریخ ادبیات معاصر ایران (شعر)*. چاپ سوم. تهران: نشر روزگار.

۱۰. ریکور، پُل (۱۳۸٦). *زندگی در دنیای متن*. ترجمه: بابک احمدی. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.

۱۱. زرقانی، مهدی (۱۳۹٤). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. چاپ پنجم (چاپ دوم تحریر دوم) تهران: نشر ثالث.

۱۲. سید خشک بیجاری، سمیرا (۱۳۸۷). *نخل بلند قامت نخلستان (پژوهشی پیرامون زندگی، اندیشه و اشعار منوچهر آتشی)*. چاپ اول. تهران: لیان.

۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۵). *ادوار شعر فارسی*. چاپ نهم. تهران: سخن.

۱٤. _____ (۱۳۸٦). *زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی*. چاپ اول. تهران: زمانه.

۱۵.شمس لنگرودی، محمد (۱۳۹۰) *تاریخ تحلیلی شعر نو*. چاپ ششم. تهران: نشر مرکز.

۱٦. شمیسا، سیروس (۱۳۷٤). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ ششم. تهران: فردوس.

۱۷. مختاری، محمد (۱۳۷۸). *شاعران معاصر ایران (۱)*. چاپ اول. تهران: توس.

۱۸. مردیها، مرتضی (۱۳۹٤). *دفاع از عقلانیت*. تهران: نقش و نگار.

۱۹. نصر اصفهانی، زهرا و مظلومی، مریم (۱۳۹۷). «*هنجارگریزی‌های محمدعلی بهمنی در قالب سنتی غزل و تجربهٔ قالب‌های نوین شعری». فنون ادبی دانشگاه اصفهان*. سال دهم. ش۲. صص ۱۰۱-۱۱۲.

۲۰. نیمایوشیج (۱۳۹۷). *مجموعهٔ کامل اشعار*. سیروس طاهباز. چاپ پانزدهم. تهران: نگاه.

۲۱. یاحسینی، سید قاسم (۱۳۸۲). *آتشی در مسیر زندگی*. چاپ اول. بوشهر: شروع.

References:

22. _ tashi, Manoucheh.. 2007.. *Collection of poems*. 4th ed. Tehāān: Negāh.

23. Ātashi, Manoucheh.. (2001). *Event in the morning*. 1th ed. Tehāān: Negāh.

24. Ahmadi, āā bak. 2009.. *Truth and beauty*. 16th ed. Tehāān: Makkaz.

25. Bahmani, MohammadAli. *(2014). Collection of Poems*.1th ed. Tehāān: Negah.

26. aa āāheni, ee zā. 1992.. *Gold in copper*.Vol.2. Tehāān: Ketab é Zamān.

27. Tamimi, Farokh. (2006). *Leopard of Dizashkan Valley (life and poetry of Manouchehr Atashi)* .2th

ed. Tehāān: Nashr é THāleth.
28. Jalāli, ee hoouz. 22006.. *To live forever, to stay at the peak*. 2th ed. Tehāān: Mvvāiid.
29. Dastghayb.AbdolAli. (2009). *How to form and construct a form in modern Persian poetry*. Ketāb é Mah é Adabiat. Year2.No21. pag3-15.
30. oo uzbeh. Mohammadee zā. 22007.. *History of Contemporary Iranian Literature (Poetry)*.. 2th ed. Tehāān: oo uzgā..
31. ii cœu,, J.P.G. (2007). *Life in the Text World*. Taans Ahmadi, āā bak. 5th ed. Tehāān: Makkaz.
32. Zagghāni. Mehdi. 22015.. *Perspectives on Contemporary Iranian Poetry*.5th ed. Tehāān: Nashr é THāleth.
33. Sayyed khoshk é Mijaii.Samiāā. (2008). *The tall palm tree of the grove*. 1th ed. Tehāān: Liān.
34. ŠaiiaII Kadkani, M. Reza. (2016). *Persian Poetry Periods*. 9th ed. Tehāān: Sokhan.
35. ŠaiiaII Kadkani, M. Reza. (2007). *Social context of Persian poetry*. 1th ed. Tehāān: Zamāneh.
36. Shams é Langroudi, Mohammad. (2012). *Analytical history of new poetry*. 6th ed. Tehāān: Makkaz.
37. SHamisā, Siocus. 22005.. *A new look at the Innovative*. 6th ed. Tehāān: Feddows.
38. Mokhtāii, Mohammad. 11998). *Contemporary Iranian poets (1)*. 6th ed. Tehāān: Tous.
39. Maddhā, Mottazā. 22015.. *Defending rationality*. Tehāān: Naqsh va Negā..
40. Naser é Esaahani, Zahāā& Mazloomi, Mayyam. 220018.. Mohammad Ali aa hmani´s nommalizations in traditional ghazal template and experiencing new poetry templates. Literary Arts of Esfahanuniversity.year10. No2. Pag101-112.
41. YāHoseini, SayyedGhāsem. 22003.. *Ātashi on the path of life*.1th ed. oo ushehe.. SHooo.
42. Youshij, Nimā. 22018.. *Complete collection of poems*. Tāhbāz.Siocus.15th ed. Tehāān: Negāh.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی