Literary Theory and Criticism
Year 10, Vol. 1, No. 20
Spring & Summer 2025
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2025.29863.2665
Received: 19/02/2025
Accepted: 20/05/2025

A Critique of Reductionist Readings of Nima Yooshij's Poetry

Ebrahim Hasanaklou[1]* Ali Taslimi[2] Reza Cheraghi[3]

Abstract

As an offspring of reductionism, modern science can be traced back to the Renaissance and mankind's effort to understand the universe as a unified whole through analysing its diverse components. Even though one might assume that reductionism is a positive phenomenon, it has negative effects in literary theory. This study investigates reductionist readings of Nima Youshij's poetry. As the centre of the contemporary poetry canon, Nima necessitates close reading and in-depth analysis. The present article explores the reductionist readings of six Iranian critics – Sirous Shamisa, Saeid Hamidian, Taghi Poornamdarian, Reza Barahani, Shapour Jourkesh, and Mahmoud Falaki – who have reduced Nima's poetry to simple and readily accessible meanings. To do so, the study at hand investigates different forms of reductionism and critiques form, subject/object, language, exegesis, and symbols in Nima's criticisms. The results of this study show that reducing Nima's poetry dismantles his poetic structure and organization.

Keywords: Reductionism, Literary Theory, Nima Youshij, Modern Poetry

Extended Abstract

1. Introduction

Persian modern poetry moved beyond traditional structures of form and language to reflect society, philosophy, and aestheticism. As the father of modern poetry, Nima Youshij can be regarded as a theoretician of modern literature. Even after a century of the so-called "Nima movement," modern literary theories suffer from serious challenges, such as reductionist readings. Reductionism, the approach of explaining complex phenomena by breaking them down into their smallest components, has several potential problems. It

*1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.
(Corresponding Author: e.hasanaklou@yahoo.com)
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. (a_taslimy@guilan.ac.ir)
3. Assistant Professor in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. (cheraghireza@guilan.ac.ir)

can lead to oversimplification, obscuring implicit qualities and complex interactions in poetry.

2. Methodology

Informed by contemporary literary theory and critical discourse analysis, this descriptive-analytical study investigates the reductionist readings of six Iranian critics: Sirous Shamisa, Saeid Hamidian, Taghi Poornamdarian, Reza Barahani, Shapour Jourkesh, and Mahmoud Falaki.

3. Theoretical Framework

The present analysis is in accordance with three forms of reductionism: ontological reductionism, which involves analyzing poetic works through the lens of reducing complex elements to their fundamental components, often exploring the relationship between the poem's structure, language, and meaning; epistemological reductionism, which examines how poetry, through its language and structure, reduces or simplifies complex human experiences and ideas and turns them into fundamental elements. It explores whether poetry, despite its subjective and often metaphorical nature, can offer insights into the nature of knowledge and reality itself. The third form of reductionism is methodological reductionism, which analyses poems by breaking them down into smaller parts to discover their structure, language, and effects. This approach can involve examining individual words, lines, stanzas, rhyme schemes, and other formal elements in an attempt to see how they contribute to the overall meaning and experience of the poem. It also employs Adorno's notion of "the non-identical" as a conceptual tool in the analysis.

4. Discussion and Analysis

There is a kind of structural reductionism in Shamisa and Hamidian. Shamisa, by reducing the form to language and meter, and Hamidian, by ignoring the connection between form and context, reduce Nima's poetry to a collection of static elements. Their insistence on the vivid presence of Khorasani poetry in Nima's poetry shows the influence of traditional interpretations in creative and new forms of criticism. By focusing on the object, Jourkesh ignores the subject. His epistemological reductionism disregards the structural and linguistic complexities of Nima's poetry. As a consequence, Nima's poetry is reduced to a passive process of affectation and inspiration.

By differentiating "personal" and "conventional" symbols, Barahani aims to formulate a new theoretical structure for sign systems in modern poetry. Sadly, he fails to do so. He selectively associates different signs to different phenomena without presenting a plausible explanation; for instance, he associates "phoenix" and "night" with mythology and Nima's personal experiences without drawing a

clear borderline between them. This analytic incoherence dismantles the unified structure of sign systems and reduces them to fixed and static meanings.
By echoing the Memetic hermeneutic patterns, Pornamdarian and Falaki analyse Nima's poetry in accordance with the lived experiences of the poet and its socio-political dimensions. This approach, which posits poetry and history on the same level, reduces the meaning process to external significations.

5. Conclusion

The results of this study show that reductionism prevents a thorough understanding of the complexities of modern poetry. By reducing the poeticity to static and individual elements, reductionism dismantles the organic unity of the poem as a whole, disrupts the holistic experience of reading a poem, and overlooks other valid readings.

Bibliography

Barahani, R. 1373 [1994]. *Rayā-e Bidār: Majmooeh Maqālāt*. Tehran: Qatreh. [In Persian].
Barahani, R. 1380 [2001]. *Talā dar Mes*. Tehran: Zaryab. [In Persian].
Falaki, M. 1373 [1994]. *Negāhi be Nimā*. Tehran: Morvarid. [In Persian].
Hamidian, S. 1381 [2002]. *Dāstān-e Degardisi: Ravand-e Degargooni-hā-e Shear-e Nimā Youshij*. Tehran: Niloufar. [In Persian].
Jourkesh, Sh. 1383 [2004]. *Boutiqā-e Shear-e No: Negāhi Digar be Nazarieh va Shear-e Nimā Youshij*. Tehran: Qoqnoos. [In Persian].
Pournamdarian, T. 1377 [1998]. *Khāneh-am Abrist*. Tehran: Soroush. [In Persian].
Shamisa, S. 1383 [2004]. *Rāhnamāye Adabiyāt-e Moāser*. Tehrna: Mitra. [In Persian].
Youshij, N. 1398 [2019]. *Darbāreh-e Honar va Shear va Shāeri*. Tehran: Negah. [In Persian].
Youshij, N. 1399 [2020]. *Nāmeh-hā.* Tehran: Negah. [In Persian].
Youshij, N. 1400 [2021]. *Yāddāsht-hā-e Roozāneh*. Tehran: Morvarid. [In Persian].

How to cite:
Hasanaklou, E., Taslimi, A. and Cheraghi, R. 2025. "A Critique of Reductionist Readings of Nima Yooshij's Poetry", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 20(1): 177-199. DOI:10.22124/naqd.2025.29863.2665

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2025.29863.2665

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۳۱
صفحات ۱۷۷-۱۹۹

سال (دوره) دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۰
مقاله پژوهشی

نقد دیدگاه‌های تقلیل‌گرایانه در خوانش نظریهٔ ادبی و شعر نیما یوشیج

ابراهیم حسنکلو[1*] علی تسلیمی[2] رضا چراغی[3]

چکیده

علم مدرن فرزند «تقلیل‌گرایی» است. ریشهٔ این اصطلاح به دوران رنسانس و تلاش انسان برای فهم جهان به‌مثابه کل واحد ازطریق تجزیه و تحلیل اجزاءِ متکثر برمی‌گردد. بنابراین به‌نظر می‌رسد تقلیل‌گرایی در جهت مثبت کار می‌کند. اما خواهیم دید این مفهوم در نقد ادبی چه مشکلاتی را به بار خواهد آورد. این پژوهش به نقد دیدگاه‌های تقلیل‌گرایانهٔ منتقدان نظریهٔ ادبی و شعر نیما یوشیج می‌پردازد. نیما به‌عنوان اولین و مهم‌ترین چهره در شعر معاصر ایران، نیازمند خوانش دقیق و عمیق است، اما شش منتقد بررسی‌شده در این نوشتار -سیروس شمیسا، سعید حمیدیان، تقی پورنامداریان، رضا براهنی، شاپور جورکش، و محمود فلکی- گاه در آراءِ خود با رویکردی تقلیل‌گرایانه، مفاهیم و مسئله‌های نیما را به جزئیات ساده‌تر و آسان‌یاب‌تر کاهش می‌دهند. بدین منظور، پس از معرفی انواع تقلیل‌گرایی، حوزه‌هایی نظیر فرم، سوژه و ابژه، زبان، تفسیر، و سمبول در بازخوانی نیماپژوهان واکاوی خواهد شد. با بررسی هریک از این حوزه‌ها نشان داده می‌شود که چگونه رویکردهای تقلیل‌گرایانه باعث از دست رفتن ارتباط اجزاء با کل می‌شود. نتیجه آنکه نقد ادبی باید به کلیت شعر نو نیز توجه کند و با رفت‌وبرگشت‌های مدام از جزء به کل و بالعکس، از رویکردهای یک‌سویه و تقلیل‌گرایانه بپرهیزد.

واژگان کلیدی: تقلیل‌گرایی، نظریهٔ ادبی، نقدِ نقد ادبی، نیما یوشیج، شعر نو.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * e.hasanaklou@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. a_taslimy@guilan.ac.ir
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. cheraghireza@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

آنچه در این مقاله قرار است بررسی شود، چگونگی نگاه تقلیل‌گرایانهٔ منتقدان به نظریه و شعر نیماست. بنابراین پیش از آغاز بحث باید چرایی این پژوهش پاسخ داده شود. از اهمیت نیما در شعر معاصر اگر بگذریم، از رویکردهای نیماپژوهی به‌سادگی نمی‌توان گذشت؛ چراکه مخاطبان ادبیات امروز، نیما را به‌واسطهٔ منتقدان ادبی می‌شناسند. بنابراین واجب می‌شود که منتقد ادبی در خوانش خود از نیما نهایت دقت و ذکاوت را به‌کار گیرد. اگر به ایدهٔ «جهان متن»[1] معتقد باشیم آنگاه نیما نیز متنی حداقل صدساله خواهد بود که در طی این مدت از هر سو و به هر قصدی خوانده شده است. کار نویسندگان این سطور، بازخوانی انتقادی-گزینشی پژوهش‌هایی است که در یک بازهٔ ده‌ساله (۱۳۷۳-۱۳۸۳) در این‌باره قلم فرسوده‌اند. اما این بازخوانی بنا به شرایط محدودتر مقاله، در موضوعی تحت عنوان «تقلیل‌گرایی»[2] متمرکز خواهد شد. در پایان این نوشتار خواهیم دید که یکی از اشتباهات رایج در نیماپژوهی، تقلیل و تبدیل مفاهیم، اصطلاحات و رویکردهای نیما به اموری جزئی‌تر است، به‌گونه‌ای که ارتباط این اجزاء با کل از هم گسسته می‌شود و آنچه رخ می‌دهد کج‌فهمی یا به‌عبارتی بهتر کم‌فهمی از نیماست.

منتقدانی که در این پژوهش موردبررسی قرار گرفته‌اند در دو گروه قرار می‌گیرند: منتقدان دانشگاهی (سیروس شمیسا، سعید حمیدیان، و تقی پورنامداریان)؛ و منتقدان غیردانشگاهی (رضا براهنی، شاپور جورکش، و محمود فلکی). خواهیم دید که هر دو گروه در خوانش خود از نیما دچار تقلیل‌گرایی‌هایی می‌شوند که علت اصلی آن از دست دادن ارتباط جزء و کل در بازخوانی مفاهیم مطرح‌شده ازسوی نیماست. ازطرفی، همان‌طور که در ادامه خواهیم گفت، ریشه‌های نگاه تقلیل‌گرایانه به دوران مشروطه بازمی‌گردد؛ زمانی که نگاه پوزیتیویستی حاکم بر جامعه، به بدنهٔ ادبیات نیز رسوخ می‌کند. یکی از نخستین افرادی که به‌خصوص در خوانش اشعار نگاهی تاریخ‌مند داشته و شعر نیما را تنها محاکات جامعه و فضای سیاسی می‌پندارد، احسان طبری است. طبری در سال ۱۳۲۲ مقدمه‌ای بر شعر «امید پلید» نیما می‌نویسد و به‌نوعی می‌توان گفت، آغازگر رویکردی تفسیری است که بعدها اغلب منتقدان از آن پیروی کردند؛ یعنی تفسیر محاکاتی. طبری تحت تأثیر گفتمان چپ می‌نویسد: «صبح کنایه از

1. text world theory
2. Reductionism

طلیعهٔ یک اجتماع جدید و یک نظام حیاتی نوین است. شب ارتجاع، عقب‌ماندگی، جهل و فساد اجتماع کنونی است» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۷۲۲). بنابراین سنت تفسیر محاکاتی از این نقطه، نطفه می‌بندد و همان‌طور که خواهیم دید این تلقی از «صبح و شب» به اغلب شعرهای نیما و شاعران نیمایی سرایت می‌کند. به‌عبارتی، گویا در این نوع تفسیر، تاریخ سرایش شعر برابر با تاریخ شعر در نظر گرفته می‌شود؛ درحالی‌که شعر میل به فراروی و بسط‌یافتن از زمان تقویمی[1] سرایش خود دارد. درنتیجه، منتقدان بررسی‌شده در این پژوهش خود وارث این سنت هستند نه بنیان‌گذار آن.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع «تقلیل‌گرایی» که مدنظر این پژوهش است، مقالاتی متنوع در علوم گوناگون نوشته شده است که به معرفی برخی از آنها می‌پردازیم: الف- «تقلیل ایدتیک، خاستگاه جدایی هایدگر از هوسرل» از فتح‌زاده (۱۳۹۵). ب- «تقلیل و تبدیل مفاهیم در ادبیات سیاسی مشروطه» از محمودی (۱۳۸۶). پ- «شناخت و تقلیل: توسعهٔ عملی تقلیل پدیده‌شناختی در تفکر ادموند هوسرل» از لینا ریتسولی (۱۳۸۸). ت- «تقلیل علمی؛ دشمنی یا دوستی» از رابرت. بی. گریفیث (۱۳۸۴). ث- «تقلیل نظریه‌های پسامدرن در پژوهش‌های ادبی معاصر (نگاهی به کتاب داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن با تأکید بر فصل شخصیت‌پردازی پسامدرن: نظریهٔ فوکو)» از امن‌خانی (۱۳۹۸). ج- «فروکاهش‌گرایی یا نوخاسته‌گرایی» از عبادی و عموسلطانی فروشانی (۱۴۰۲). چ- «واکاوی چالش‌ها و کاربردهای روش بینامتنیت؛ فرود از نردبان انتزاع؛ سقوط در ورطهٔ تقلیل‌گرایی» از حافظی و همکاران (۱۳۹۹).

بنابراین پژوهشی با هدف بررسی خوانش‌های تقلیل‌گرایانه از نظریهٔ ادبی و شعر نیما صورت نپذیرفته است و این نشان از پذیرش بی‌چون‌وچرای دیدگاه‌های نیماپژوهان دارد.

۲- بحث و نظر

۲-۱- مفهوم تقلیل‌گرایی

«تقلیل» که ترجمهٔ تحت‌اللفظی واژهٔ reduce است، از دو قسمت re و ducere در زبان لاتین تشکیل شده است. re به معنای back یا again و ducere به معنی bring یا lead است.

1. chronological time

«بازگرداندن»، «بازآوردن»، «دوباره رهبری کردن»، و «به عقب بردن» چهار معنایی است که از ترکیبات این دو قسمت به دست می‌آید. ازطرفی در زبان عربی نیز از ریشهٔ «قلّ» به معنای «کم یا کوچک کردن، و کاهش» ساخته شده است. بنابراین می‌توان علاوه‌بر تقلیل، واژگانی چون تبدیل[1]، و تحویل[2] را نیز به‌کار برد (مدخل «تقلیل»، Wordhippo).

زمانی که بشر سر از گریبان قرون وسطی بیرون کشید و حقیقت را نه در آسمان، که در تنها منزل خویش جستجو کرد، با یک کل واحد به نام جهان روبه‌رو شد. این رویارویی آرامش پیشین را به رانشی همیشگی بدل کرد. انسانی که تا پیش از این، پاسخ تمام سؤالات خود را از روح‌القدس و پسرش می‌گرفت، با خلأ عظیمی مواجه شد و پرسش‌هایی نوین در ذهنش جرقه زد. نخستین فیلسوف مهم این دوران دکارت بود. دکارت جهان را به‌مثابه «ماشین» می‌دید و فیلسوف راستین در دیدگاه او «فیلسوف-مهندس» بود؛ کسی که بتواند تبیینی مکانیکی از جهان ارائه دهد و همچون «زنبور عسل» فایده‌ای داشته باشد (مجتهدی، ۱۳۸۷: ۱۰۹). چراکه «عالم دکارتی، عالمی منحصراً مکانیکی است که در آن هرچیزی را می‌توان ازطریق خواص و صفات هندسی مکان و قوانین فیزیکی حرکت تبیین کرد» (ژیلسون، ۱۳۷۴: ۵۶). بنابراین بشر به عقل خویش رجوع کرد، چنان‌که تقدس‌زدایی از امور متافیزیکی و ابهام‌زدایی از امور فیزیکی یگانه مقصود او گشت. اما مواجهه با جهان به‌مثابه کلِ قابلِ شناخت، به‌سادگی امکان‌پذیر نبود. بدین منظور، بشر صلاح خویش را در شکستن این کل، و بازشناسی آن ازطریق جزئیات متکثر دید. علم مدرن، حاصل این شکست شد و جزئیات این کل، در علومی مانند ریاضیات، فیزیک، شیمی، پزشکی، مهندسی و امثالهم نمود یافت. درواقع بشر بی‌آنکه مفهوم و اصطلاح «تقلیل‌گرایی» را تعریف کرده باشد، از آن بهره برد. «تقلیل‌گرایی با علم مدرن پدیدار شد و از آن زمان به‌طور نزدیکی با آن مرتبط بوده است، به‌طوری‌که گاهی اوقات مخالفان آن، همانند حامیانش، تصور می‌کنند که علم به‌طور ذاتی تقلیل‌گرا است» (Allen, 1991: 21).

ازطرفی، تقلیل‌گرایی با مسئلهٔ فهم ارتباط برقرار می‌کند. ما برای اینکه یک امر کلی را بفهمیم، آن را به اجزاءِ کوچک‌تر تقسیم کرده و ازطریق شناخت آن اجزاء، به امر کلی معرفت حاصل می‌کنیم. به بیانی موجزتر: «تقلیل‌گرایی که به معنای توضیح پدیده‌های پیچیده ازطریق توضیح در مورد اجزای ساده‌تر آن پدیده‌ها است، بخش عمدهٔ علم مدرن محسوب

1 . alteration
2 . transformation

می‌شود» (گریفیث، ۱۳۸۴: ۳۴۲). بااین‌همه، تقلیل‌گرایی بغرنج‌های خاص خود را دارد. زمانی که یک کل، به اجزاءِ کوچک‌تری تقسیم می‌شود، آیا آن کل با اجزایش معادل است؟ آیا مازادی در کل وجود ندارد که در اجزایش یافت نشود؟ و آیا در تقسیم کل به اجزاءِ متکثر، تمام جزئیات حفظ شده و از متن به حاشیه رانده نمی‌شوند؟ مسئله زمانی بغرنج‌تر می‌شود که ارتباط مجموعهٔ همان اجزاء نیز با کل از دست برود. زیرا «تقلیل‌گرایی مشابه فرآیند حرکت از سوی یک مفهوم انتزاعی به سمت شاخص‌سازی و عملیاتی نمودن آن است» (شهریاری و تقوی، ۱۳۹۶: ۲۰۶). در اینجاست که تقلیل‌گرایی دیگر نه یک رویکرد مثبت، که کارکردی منفی خواهد داشت.

به‌عبارتی‌دیگر، با مفهوم «امر مازاد یا نااین‌همان»[1] نزد آدورنو می‌توان جریان‌های شعری پسانیمایی را توجیه کرد. آدورنو درعین‌حال که متأثر از فلسفهٔ هگل است، در مقابل او می‌ایستد و کل را کاذب می‌داند(۱). درنتیجه مفهوم امر «مازاد» را از بطن «تناقض»[2] بیرون کشیده و در «دیالکتیک منفی» معتقد است: «تناقض، نااین‌همانی است در پسِ پوشش این‌همانی» (Adorno, 1973: 5). درواقع او برخلاف هگل، دیالکتیک را نه فرآیندی در جهت رسیدن به «کلیت»، بلکه به‌عنوان نفیِ مداومِ هر ادعای تمامیت‌یافته می‌فهمد (نک: شکی و حیدری، ۱۴۰۳). نیما نیز با شکستن وزن عروضی و معرفی «شعر نیمایی»، نوعی امر مازاد یا نااین‌همان را در فرم و محتوا وارد شعر فارسی کرد. این نوآوری نه‌تنها یک تغییر تکنیکی، بلکه یک کنش دیالکتیکی علیه هنجارهای مسلط ادبی بود. از دید آدورنو، چنین حرکتی ذاتاً ضدیت با کلیتِ ازپیش‌ساخته دارد و بازتاب ناخرسندی از گفتمان مسلط است. بنابراین، شاعران پس از نیما هرکدام به شیوهٔ خود، این مازاد را گسترش دادند؛ شعر سپید، امر مازاد را در کنار گذاشتن وزن عروضی و تأکید بر موسیقی درونی یافت؛ شعر حجم، امر مازاد را در بازی‌های فرمی جستجو کرد؛ شعر زبان، زبانیت را ارج نهاد؛ و شعر گفتار، سادگی و روانی را.

با همهٔ این تفاسیر، وظیفهٔ نقد ادبی، بازشناساندن کلیت شعر نو به مخاطبان است. اینجاست که منتقد ادبی باید لنز دوربین خود را از روی مؤلفه‌ها دور کرده و تمامیت شعر را نیز مشاهده کند. درواقع، شاهد یک رفت‌وبرگشت از کل به جزء و از جزء به کل هستیم. این وظیفهٔ منتقد ادبی است که از امر جزئی (مؤلفه‌های شعر) به کل واحد (شعر نو) حرکت کند.

1. Nonidentical
2. Contradiction

زمانی اوضاع نقد ادبی نابه‌سامان‌تر خواهد شد که منتقدان نیز بـه تقلیـل‌گرایی روی بیاورنـد و همان امور جزئی (مؤلفه‌های شعر) را به مفاهیمی خردتر تقلیل دهند.

هدف این پژوهش نقد تقلیل‌گرایی‌هایی است که از سوی منتقدان بـر شـعر و نظریـهٔ نیمـا صورت گرفته است. همچنین خواهیم دید که هرکدام از خوانش‌های تقلیل‌گرایانه به کدام نـوع تعلق می‌گیرد. درواقع، غایت این مقالـه، آسیب‌شناسـی یکـی از معضـلات نقـد ادبـی بـه نـام «تقلیل‌گرایی» است. هم‌چنین در پایان، راهکارهـایی بـرای اجتنـاب از دام تقلیـل‌گرایی ارائـه خواهد شد.

۲-۲- انواع تقلیل‌گرایی

در یک تقسیم‌بندی کلی از انواع رویکردهای تقلیل‌گرایانـه، می‌تـوان بـه سـه نـوع قائـل شـد: تقلیل‌گرایی هستی‌شناختی، تقلیل‌گرایی معرفت‌شناختی، و تقلیل‌گرایی روش‌شناختی. آلـن در مقاله‌ای با عنوان «تقلیل‌گرایی در آموزش»[1] تعریفی از این سه نوع ارائه می‌دهد:

«**تقلیل‌گرایی هستی‌شناختی**[2]: یک سطح از واقعیت هیچ اهمیتی ندارد، به‌طوری‌که تمـام رخدادها و فرآیندهای موجود در آن می‌توانند با ارجاع به سطوح دیگر توضـیح داده شـوند، زیرا به‌تمامی متأثر از آنهاست.

تقلیل‌گرایی معرفت‌شناختی[3]: به این معنا که فرضیه‌ها، نظریه‌ها و قـوانین یـک شـاخه از علم می‌توانند تمام پدیده‌ها و فرآیندهای مـورد مطالعـه توسـط شـاخه‌ای دیگـر را بـه‌طور کامل توضیح دهند و هیچ مفهوم مازادی باقی نماند، که درنتیجه بـه آن شـاخه فرضـیه‌ها، نظریه‌ها و قوانین متمایزی اختصاص داده نمی‌شود.

تقلیل‌گرایی روش‌شناختی[4]: تجزیه و تحلیل یک کل غیرقابل‌فهم به اجزای تشـکیل‌دهندهٔ آن، سپس یافتن ساختارها و کارکردهای آنها و از آنجا بازگشت به درک کـل. ایـن رویکـرد نیز تقلیل‌گرایانه است اگر فرض شود که کـل «هـیچ نیسـت جـز» مجموعـه‌ای از اجـزای قابل‌تفکیک» (Allen, 1991: 20)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. reductionism in education, 1991
2. ontological reductionism
3. epistemological reductionism
4. methodological reductionism

برای تبیین روشن‌تر از تفاوت انواع تقلیل‌گرایی‌ها، مثال‌هایی از علوم طبیعی می‌تواند راهگشا باشد: طبق تقلیل‌گرایی هستی‌شناختی تمام موجودات زنده درنهایت به مولکول‌ها کاهش‌پذیرند. بنابراین تقلیل‌گرایی هستی‌شناختی معادل نوعی «وحدت وجود[1]» است که وجود نیروهای نادیدنی را انکار می‌کند و ادعا می‌کند که موجودات زنده هیچ‌چیز بیشتری از ماشین‌های پیچیده نیستند (Honderich, 1995: 750)؛ برمبنای تقلیل‌گرایی معرفت‌شناختی می‌توان زیست‌شناسی را برحسب فیزیک و شیمی توضیح داد، که نقدهای جدی را به دنبال دارد (Fang & Casadevall, 2011: 1401)؛ و بنا به تقلیل‌گرایی روش‌شناختی ژنتیک را برمبنای دی‌ان‌ای می‌توان تبیین کرد، که این نوع نگاه تنها یک روش از روش‌های بیان مختصات ژنتیکی است (Honderich, 1995: 751).

همان‌طور که مشاهده می‌شود طبقه‌بندی موجود از انواع تقلیل‌گرایی، مانند هرگونه طبقه‌بندی دیگر، مرزهای قطعی و مشخص ندارد و ممکن است یک مثال واحد از دو یا هر سه نوع تقلیل‌گرایی بهره ببرد[2]. بنابراین در خوانش نیماپژوهان نیز این موضوع محتمل است که نویسندگان این سطور برای پرهیز از کلی‌گویی، هریک از موضوعات را ذیل یک نوع تقلیل‌گرایی عنوان کرده‌اند تا متن حاضر ساختار منسجم‌تری داشته باشد.

۳- خوانش انتقادی نیماپژوهان

در این بخش، تلقی تقلیل‌گرایانهٔ منتقدان از مختصات شعر و نظریهٔ نیما بررسی می‌شود. بدین منظور مباحثی چون فرم، زبان، تاریخ، و سمبول مورد بحث قرار گرفته است.

۳-۱- تقلیل‌گرایی هستی‌شناختی فرم؛ شمیسا و حمیدیان

شمیسا بخشی از کتاب خود را به بحث دربارهٔ فرم اختصاص داده است. ایشان در ابتدا نظر شخصی خود را بیان می‌کند: «به نظر من، فرم عرضهٔ محتوی است به‌نحوی که می‌توان گفت فرم محتوای شکل‌گرفته است؛ محتوای کار شده شعر تلقی می‌شود. تکنیک استفاده از جزئیاتی است در جهت تحقق فرم مطلوب. برخی از اجزای فرم عبارتند از وزن، ترکیب و نحو (زبان)، طرز نگارش، قافیه و محتوی» (۱۳۸۳: ۶۷). تا اینجا به نظر می‌رسد تلقی شمیسا از فرم

1. monism

همان تلقی نیما است اما ایشان در ادامه به دو جنبه از اجزای فرم یعنی «وزن» و «زبان» پرداخته و گویی فرم را به این دو مؤلفه تقلیل می‌دهد.

ایشان رویکردی مکانیکی به اوزان نیمایی اتخاذ کرده و همچون «فرمول» (همان: ۶۹) به آن می‌نگرد. درحالی‌که نیما به وزن به‌مثابه یک فرم مستقل می‌نگریست؛ «هر قطعه دو فرم دارد؛ یک فرم از نظر وزن، یک فرم از نظر موضوع و مضمون» (نیما، ۱۴۰۰: ۷۵).

حمیدیان نیز در کتاب *داستان دگردیسی* نگاهی تقلیل‌گرایانه به فرم دارد. ایشان اولویت کار را با تحلیل و تفسیر محتوا دانسته و در پیشگفتار می‌گوید: «در هر شعر به‌ترتیب از چگونگی محتوا شروع کرده‌ام، بعد به شکل بیان، پس از آن به عناصر مختلف قالب از وزن و قافیه و موسیقی‌های مختلف آن و لخت‌بندی پرداخته و سرانجام با ذکر زبان و ویژگی‌های آن به بحث خاتمه داده‌ام» (۱۳۸۱: ۱۲). رویکرد خودکارگونهٔ حمیدیان به فرم منجر به این می‌شود که ایشان تنها به وزن و قافیه پرداخته و فرم را حاصل همکاری این دو عنصر تلقی کند. اینکه زبان و جهان شعر را از فرم آن جدا کنیم، همان دیدگاه سنتی در تحلیل شعر خواهد بود. «فرم» در نگاه نیما به‌مثابهٔ شکل‌دهنده به موضوع است. او در *حرف‌های همسایه* می‌نویسد: «هر موضوع فرم خاص خود را دارد. آن را با ذوق خود باید پیدا کنید [...] فرم که دلچسب نباشد، همهٔ چیزها، همهٔ زبردستی‌ها، همهٔ رنگ‌ها و نازک‌کاری‌ها به هدر رفته است» (نیما، ۱۳۹۸: ۱۵۰). ازطرفی گرایش‌های فرمالیستی در گزاره‌های نیما مشهود است وقتی در نامه به شین‌پرتو از لزوم «خوب‌تر وانمود کردن و به روی پرده آوردن» و همچنین «با قوت ساختن چیزهایی که مردم دیده‌اند، به پیش چشم آوردن چیزهایی که مردم ندیده‌اند یا نسبت به آن بی‌اعتنا گذشته‌اند» صحبت می‌کند (نیما، ۱۳۹۹: ۶۲۷).

چنانکه می‌بینیم فرم مدنظر نیما بسیار مهم‌تر و جامع‌تر از فرمی است که حمیدیان، و شمیسا به آن اشاره می‌کنند. فرمی که نیما از آن صحبت می‌کند محدود به اوزان عروضی و شکستن آنها نیست و در چند تکنیک دستور زبانی خلاصه نمی‌شود. بنابراین هر دو منتقد به طریقی مشابه در خوانش خود از نیما دچار تقلیل‌گرایی هستی‌شناختی شده‌اند؛ چراکه اساساً ماهیت فرم در شعر نو را تنها در شکستن وزن و نامقید بودن به قافیه می‌دانند؛ هم‌چنین این عناصر جنبهٔ پوزیتیویستی فرم هستند، درحالی‌که فرم، مفهوم گسترده و پیچیده‌تری دارد؛ از تکنیک و سبک و ابزار گرفته تا محتوای تاریخی، فلسفی، و هنری اثر (نک. فرهادپور، ۱۳۸۰).

۳-۲- تقلیل‌گرایی معرفت‌شناختی سوژه و ابژه؛ جورکش

تمرکز اصلی جورکش در کتاب «بوطیقای شعر نو» اثبات ابژکتیویتهٔ نیمایی است. ایشان در جای‌جای کتاب بر این عقیده پافشاری می‌کند که چند نمونه را ذکر می‌کنیم:

۱- «نیما با قرار دادن ابژه در مرکز کار شاعری ازطرفی تنگنای دید متکلم وحده را گسترش می‌دهد؛ ازطرفی شعر را ملزم به قواعدی علمی و عینی می‌کند که بر مشاهدهٔ دقیق بر پایهٔ تقلید از طبیعت اشیاء و اشخاص متکی است؛ و ازطرفی دیگر اولین گام به سمت شعر چندصدایی را طرح می‌ریزد» (۱۳۸۳: ۵۸)

۲- «ابژه نه‌تنها ابزار کار بلکه هدف شاعری است و استغراق، تکنیک به روی صحنه کشاندن ابژه است» (همان: ۶۲و۶۳)

۳- «نیما با تأکید بر ابژه اساس شعر نو را دگرگون کرد» (همان: ۹۰)

۴- «درواقع ابژه هستهٔ اصلی و مهم‌ترین عنصری است که تمام عناصر شعری دیگری که نیما مطرح کرده حول محور آن معنا می‌یابند و در یادداشت‌های او نقشی پنهان و اساسی دارد» (همان: ۹۱)

اصرار جورکش بر ابژه در شعر نو باعث شده تا اهمیتی فوق‌العاده برای آن قائل شود. اما ایشان از دو نکته غفلت می‌کند: اول اینکه نیما ابتدا به عینیت‌گرایی (ابژکتیویته) ارزش مطلق می‌داد، اما تقریباً از نیمهٔ دوم دههٔ بیست به اعتدال گرایید. در *حرف‌های همسایه* (۱۳۲۳ یا ۱۳۲۴) می‌نویسد: «شما شاعرید، رئالیست بودن برای نویسندگان داستان به‌کار می‌خورد [...] کسی مانند من و شما نمی‌تواند به آن اکتفا کند» (۱۳۹۸: ۲۲۶). در *یادداشت‌های روزانه* - سال۱۳۳۳- تأکید می‌کند: «در هر ایدئالیسم رئالیسم هست و در هر رئالیسم ایدئالیسم باید باشد [...] تبدیل کم به کیفیت و مادیت به معنویت حتی فطری است» (۱۴۰۰: ۵۲). و هم‌چنین در *تعریف و تبصره* (۱۳۳۱ یا ۱۳۳۲) می‌گوید: «هنر باید ما را از روی خود ما ساخته باشد [...] ما رموز ساختن را نو می‌کنیم» (۱۳۹۸: ۴۰۸). ازطرفی، سمبولیسم نیمایی نیز نشان‌دهندهٔ بازگشت او به سوژه است، چراکه سمبول‌ها هم عینیت و هم ذهنیت را دربرمی‌گیرند. نیما یک سال پیش از مرگش می‌نویسد: «اول باید سازنده‌ی توانای طبیعت خود بود و پس از آن سازندهٔ شعر» (۱۳۹۹: ۷۱۱). در عمل نیز شعرهایی مانند «ری‌را» (۱۳۳۱) و «برف» (۱۳۳۴) ذهنی‌تر شدن او را نشان می‌دهند. بنابراین، به نظر می‌رسد جورکش بیش از آنکه به تحلیل جامع نظریهٔ نیما حول این موضوع پرداخته باشد، درصدد تأکید بر تحولی

است که نیما در شعر نو به وجود آورده و تبیین کاملی از نظریهٔ وی ارائه نداده است و همین موضوع تصویر ناقصی از نیما ترسیم می‌کند.

اما نکتهٔ دوم ناظر به این است که اساساً نیما به دنبال حذف سوژه نبود بلکه به در حاشیه قرار گرفتن ابژه در شعر سنتی انتقاد می‌کرد. نیما در *حرف‌های همسایه* می‌نویسد: «برای همسایه، طبیعت و ماورایی در کار نیست، هرچه هست یکی است. ما در طبیعت غرق و طبیعت در ما غرق است» (۱۳۹۸: ۱۴۷). در ابتدا ذکر این نکته لازم می‌نماید که آگاه باشیم مرجع «همسایه» چه کسی است؟ در کل «همسایه» ناظر به سه کاراکتر مختلف می‌تواند باشد؛ «واژهٔ همسایه گاه متوجه خود نیماست و گاه متوجه یکی از دو همسایهٔ فرضی او (همسایهٔ جوان و نوجو، و همسایهٔ کلاسیک‌سرای متمایل به نئوکلاسیسیم» (بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۲۴). اما با رجوع به متن موردنظر واضح است که در اینجا منظور نیما خود اوست. جورکش نیز به این موضوع اذعان می‌کند: «ابژه در معنای وسیع از نظر نیما می‌تواند طبیعت یعنی کوه و درخت و جنگل یا طبیعت موجودات و طبیعت انسان یا انسان و موجودات دیگر باشد. خود شاعر از نظر نیما ابژه‌ای محسوب می‌شود که از چشم انسان یا موجودی دیگر جزئی کوچک از محیط پیرامون است» (۱۳۸۳: ۹۲). درنتیجه سوژه امری منفک از ابژه نیست و این دو با هم معنا می‌یابند. به‌عبارتی‌دیگر، سوژه در ابژه غرق است و ابژه در سوژه.

۳-۳- تقلیل‌گرایی معرفت‌شناختی زبان؛ شمیسا

شمیسا غرابت زبانی نیما را محصول استفادهٔ او از مختصات زبانی سبک خراسانی دانسته و می‌نویسد: «نیما مختصاتی از زبان کهن فارسی را که در سبک خراسانی مرسوم بود در قوالبی که معهود نبود با مصراع‌های کوتاه و بلند به‌کار گرفته و با زبان فارسی امروز و گاهی اصطلاحات عامیانه و ترکیباتی که خود ساخته، درآمیخته است و در این میانه از اسم‌های ناآشنای درختان و کوه‌ها و رودخانه‌های مازندران هم یاد کرده است. انواع هنجارگریزی‌ها را هم که طبیعی زبان شعر است و حق طبیعی شاعران باید در نظر داشت» (۱۳۸۳: ۱۰۳). وی در ادامه مثال‌هایی از خراسانی‌گرایی‌های زبانی نیما زده و برای اثبات ادعای خود از شاعران کلاسیک شاهد می‌آورد (همان: ۱۰۴-۱۱۱).

در ابتدا اینکه شمیسا زبان‌ورزی‌های نیما را با تمام محسنات و معضلات خود تنها متأثر از سبک خراسانی تلقی می‌کند، خود جای نقد دارد. اینکه زبان نیما را تقلیدهایی نابجا از

مختصات زبانی شاعران خراسانی بدانیم، چیزی جز تقلیل‌گرایی نیست. شاعرانی که نویسنده به‌عنوان شاهد به آنها استناد می‌کند تا سخن خود را تحکیم ببخشد ناصرخسرو، فخرالدین اسعد گرگانی، عرفی شیرازی، صائب تبریزی، و ادیب پیشاوری هستند. نغز آنکه بر طبق کتب سبک‌شناسی تنها دو شاعر اول در سبک خراسانی می‌نوشتند و همین ادعای نویسنده را نقض می‌کند؛ عرفی شیرازی شاعر قرن دهم، صائب که در کنار بیدل مهم‌ترین شاعر سبک هندی و ادیب پیشاوری نیز از شاعران دورهٔ بازگشت است. ازطرفی اساساً تقسیم‌بندی سنتی شاعران برمبنای سبک، حذف تفاوت‌ها و فردیت‌هاست.

آنچه زبان نیما را از گذشتگان خود متمایز می‌کند این است که نیما از صورت معهود و آزمایش‌شدهٔ زبان سنتی می‌خواست پرهیز کند و همین موضوع باعث نارسایی‌هایی در ساختار نحوی و بلاغی شعرهایش شد. «در شعر نیما و شعر پس از او، این مسئله به‌طور جدی مطرح شده است که زبان شعر با زبان «ادبی» فرق دارد. در اینجا ادبی به معنای تصوری است که در طول قرون از ادبیات کلاسیک فارسی به دست آمده است. زبان باید توسط خود شاعر آفریده شود. این تأکید که شعر را نباید به زبان «ادبی گفت»، بلکه باید از زبان طبیعی («دکلماسیون طبیعی کلمات») استفاده کرد، جزءِ زبان را نیز مثل جزءِ وزن، در شمار اجزای حاکم و اولویت‌دار درآورده است» (براهنی، ۱۳۷۳: ۳۶۰و۳۶۱).

۳-۳-۱- تقلیل‌گرایی معرفت‌شناختی تفسیر؛ حمیدیان

حمیدیان در *داستان دگردیسی* رویکرد تأویل‌های خود را «زندگی‌نامه‌ای» می‌خواند: «نقد و تحلیل‌های این دفتر به‌طورکلی آمیزه‌ای از دیدگاه یا روش زیبایی‌شناسی و نقد بیوگرافیک (زندگی‌نامه‌ای) است» (۱۳۸۱: ۱۱). بنابراین ایشان شعر را همچون محاکات می‌بینند و در تأویل نیز همین کار را انجام می‌دهد. نقد محاکاتی، اثر را به‌مثابه بازنمایی حقیقت بیرونی می‌بیند و مهم‌ترین معیار آن بررسی «حقیقتِ بازنمایی‌شده» است. این نوع نقد را در زمرهٔ نقدهای نویسنده‌محور آورده‌اند، زیرا محوریت تفسیر متن با نویسنده و شرایط و تاریخ زیست اوست. در نقد محاکاتی، منتقد از رهگذر متن به جهان نویسنده دست پیدا می‌کند. کسانی چون شارل آگوستین سنت‌بوو[1] و ایپولیت تن[1] معتقد بودند «بهترین راه فهم صحیح هر اثر ادبی، کسب اطلاعاتی در باب نویسنده و به تبع آن درک شخصیت اوست» (هال، ۱۳۸۰: ۱۲۶).

1. Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869)

۳-۳-۲- تقلیل‌گرایی روش‌شناختی تفسیر؛ پورنامداریان، و فلکی

پورنامداریان در کتاب خود، حدود هفت صفحه را به رویکردهای هرمنوتیکی اختصاص داده است. او از رفت و برگشت‌های ذهن در ارتباط یافتن میان نشانه‌ها و مدلول‌ها سخن گفته و به‌نوعی از نسبیت‌های معنایی در فهم متن باور دارد. پورنامداریان می‌گوید: «اختلاف آفاق ذهنی خوانندگان با یکدیگر و اختلاف آفاق انتظار آنان از یک اثر و نیز تغییر افق ذهنی و افق انتظار خواننده‌ای واحد در زمان‌ها و احوال مختلف می‌تواند منجر به گزینش امکانات مختلف و درنتیجه کشف معانی متعدد و مختلف از شعر گردد» (۱۳۷۷: ۲۱۰). این گزاره بیانی دیگر از اصطلاح «آمیزش افق‌ها»[2]ی گادامر[3] است.

پورنامداریان در انتها نتیجه می‌گیرد: «ارزش و اهمیت هر تأویلی مشروط به میزان انطباق‌پذیری آن با مقتضیات و نظام ساختاری متن است» (همان: ۲۱۴). بااین‌حال، به نظر می‌رسد که او در عمل، همان تأویل «زندگی‌نامه‌ای» را که حمیدیان پیش گرفت، اتخاذ می‌کند و در این راه به افراط نیز می‌گراید. به‌عبارتی، او علی‌رغم تسلط بر مباحث نظری هرمنوتیک، در جنبهٔ عملی همچنان گرفتار سنت‌های تفسیری است و اغلب آثار نیما را در بافت زندگی شخصی و اوضاع اجتماعی او تأویل می‌کند. بنابراین در روش کار است که دچار تقلیل و تبدیل می‌شود.

فلکی نیز از این قاعده پیروی می‌کند. ایشان در مقدمهٔ «نگاهی به نیما» می‌نویسد: «کوشیده‌ام تا به‌جای برخورد صرفاً فنی با شعر نیما، به تحلیل یا تأویل زیبایی‌شناختی-روان‌شناختی آن بپردازم» (۱۳۷۳: ۶). ایشان در عمل، بعضی از اشعار نیما را مانند «ری‌را»، «مانلی»، و «خانهٔ سریویلی» از منظر اسطوره‌ای بررسی می‌کند و گریزی نیز به اتفاقات سیاسی زمانهٔ نیما می‌زند. بااین‌همه رویکرد فلکی همچون منتقدان پیشین، رویکردی سنتی است و نگاه غالب بر تفاسیر ایشان سیاسی-اجتماعی.

اما پیش از پایان این قسمت لازم است تا به یک موضوع دیگر نیز بپردازیم. نیما علی‌رغم تأکید همیشگی خود بر جدایی از سیاست و تعلق نداشتن به هیچ حزبی (نک. ۱۴۰۰: ۲۰۴و۲۰۹و۲۱۰و۲۱۸و۲۹۲)، همواره ازسوی منتقدان شاعری سیاسی-اجتماعی شناخته شده است. پس دلیل این گفتمان غالب بر تأویل‌هایی که از شعر نیما می‌شود، چیست؟

---

1. Hippolyte Adolphe Taine (1828-1892)
2. fusion of horizons
3. Hans-Georg Gadamer (1900-2002)

نگارندگان این سطور معتقدند کـه گفتمـان سـنتی در تفسـیر شـعر و سـعی در گشـودن معمای معنای آن، که خود وارث گفتمان چپ و حزب توده است؛ وقتـی بـا شـعر مـبهم نیمـا مواجه می‌شود اغلب منتقدان را به‌سوی تأویـل زندگی‌نامـه‌ای و تاریخی‌منـد می‌بـرد. درواقـع غالب تفاسیر شعر نیما، سخن از استبداد، خفقان، حزب توده و امثالهم اسـت. منظـور مـا ایـن نیست که اصلاً و ابداً نباید تفسیری سیاسی اجتماعی از اشعار نیما داشت؛ بلکه منظور ما ایـن است که گره زدن اغلب آثار یک شاعر به مسـائل اجتمـاعی سیاسـی و زنـدگی شخصـی وی، باعث مسدود شدن دریچه‌های دیگر به شـعر اسـت. «لوکـاچ در «تـاریخ و آگـاهی طبقـاتی» معتقد است که ساختارهای ذهنی، واقعیت‌هایی تجربی هستند که در جریان فرآینـد تـاریخی به دست گروه‌های اجتماعی و به‌ویژه طبقات اجتماعی پـرورده شـده‌اند. درنتیجـه آثـار ادبـی (هنری، موسیقایی، فلسفی و غیره) بازتاب‌دهندهٔ آگاهی جمعی نیستند، آگاهی‌ای که براسـاس نظمی وجودشناختی-تکوینی بر آثار مقدم باشد» (لنار، ۱۳۷۷: ۸۵). بنابراین ادبیـات لزومـاً آینـهٔ تمام‌نمای جامعه نیست؛ بگذریم از اینکه ممکن است آینه، محدب یا مقعـر باشـد (نـک: ولـک و وارن، ۱۳۷۳: ۹۹- ۱۱۹). بااین‌همه ذکر این نکته واجب می‌نماید؛ همان‌طور که در مقدمـه گفتـه شد سنت تفسیر محاکاتی برای اولین بار توسط احسان طبری در خوانش شـعر «امیـد پلیـدِ» نیما سر برآورد و نغز آنکه اتفاقاً از گفتمان غیردانشگاهی متأثر گشت.

۳-۴- تقلیل‌گرایی معرفت‌شناختی

۳-۴-۱- تقلیل‌گرایی معرفت‌شناختی سمبول؛ شمیسا، حمیدیان، و پورنامداریان

یکی از مهم‌ترین خوانش‌ها از سمبولیسم در شعر نیما، سیاسی بودن آن است و ایـن گفتمـان تا امروز نیز سلطهٔ خود را حفظ کرده است که نیما برای پرداختن به مسائل سیاسی به‌ناچار از سمبول بهره می‌برد. شمیسا در کلیاتی کـه دربـارهٔ شـعر نـو می‌گویـد، ایـن عقیـده را دارد و می‌نویسد: «لزوم پرداختن شعر به مسائل سیاسی و اجتماعی شاعران را بـه‌سـوی سمبولیسـم کشاند و شعر گاهی به‌صورت تمثیل درآمد؛ یعنی داستانی(مشـبه‌بهی) کـه هرچنـد بـه‌ظـاهر معنای خود را دارد اما مراد معنای باطنی آن است که همانا مسائل سیاسـی اجتمـاعی باشـد. بسیاری از اشعار معروف نیما و اخوان چنین است» (۱۳۸۳: ۳۶). ایشان در ادامه تمثیل را به دو صورت کوچک و بزرگ تقسیم کرده، تمثیل کوچک را همان طرز و سیاق سمبولیک می‌دانـد. «مراد من از تمثیل کوچک، تمثیل غیرداستانی اسـت بـه ایـن معنـی کـه برخـی از سـطور و

بندهای شعر معنایی جز ظاهر خود را القا می‌کنند ... تمثیل کوچک را مسامحتاً می‌توان همان طرز و سیاق سمبولیک دانست» (همان: ۳۷). برای آنکه برای خواننده تفکیک شمیسا از دو نوع تمثیل روشن شود، منظور ایشان را از تمثیل بزرگ نیز می‌آوریم: «تمثیل بزرگ تمثیل داستانی است؛ کل شعر از آغاز تا پایان، حکایت و روایتی است که در مجموع به مطلب دیگری دلالت دارد» (همان‌جا).

شمیسا در چندجای دیگر به سمبولیسم سیاسی نیما اشاره کرده (نک. همان: ۹۵و۹۸و۹۹و۱۲۳و۱۳۵و۱۸۱و۲۰۴) و برای توضیح سمبول از علم بیان استفاده می‌کند: «سمبول در علم بیان تقریباً همان استعاره است منتها با دو فرق. اولاً سمبول برخلاف استعاره قرینهٔ صارفه ندارد و لذا سمبول را می‌توان در معنی حقیقی هم فهمید اما استعاره را باید فقط در معنای مجازی فهمید. در سمبول مانند کنایه قراین معنوی در کار است و لذا قدما به سمبول، کنایه می‌گفتند. اما فرق دوم این است که در سمبول (مسامحتاً مشبه‌به) مشبه هاله و طیفی از معانی نزدیک به هم است اما در استعاره فقط یک چیز است و لاغیر» (همان: ۹۹). اما سخن نهایی ایشان در توضیح سمبول را بخوانیم: «شعر نیما تمثیلی است و سمبول از اجزاءِ تمثیل است؛ هرچه سمبول‌ها را دقیق‌تر بفهمیم معنای تمثیل روشن‌تر می‌شود» (همان: ۱۲۵).

نکتهٔ اول ناظر به یکی انگاشتن سمبول با «تمثیل کوچک» است. چدویک در کتاب *سمبولیسم* دو جنبه از سمبول را از هم متمایز می‌کند: سمبولیسم انسانی و سمبولیسم فرارونده. سمبولیسم انسانی استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای اشاره به افکار و عواطف شاعر است اما «جنبهٔ دومی هست که گاهی آن را سمبولیسم فرارونده می‌خوانند و در آن تصاویر عینی به‌عنوان نمادهایی به‌کار گرفته می‌شود که نمایندهٔ اندیشه‌ها و احساس‌هایی محدود به ذات شاعر نیست، بلکه نمادهای جهانی گسترده و عام و آرمانی است که جهان موجود تنها نمایشی ناقص از آن است» (۱۳۹۶: ۱۱). چدویک ریشهٔ سمبولیسم فرارونده را به «جهان مُثُل» افلاطون برگردانده و معتقد است در مسیحیت نیز نقش خود را ایفا می‌کند.

ازسوی‌دیگر، پل دومن در مقاله‌ای به ارتباط نماد و تمثیل می‌پردازد. دومن معتقد است تا پیش از نیمهٔ قرن هجدهم و ظهور زیبایی‌شناسی، نماد و تمثیل یکی انگاشته می‌شدند. ایشان به نقل از گادامر می‌نویسد: «بالا رفتن ارزش نماد به قیمت زوال تمثیل، همزمان با رشد نوعی زیباشناسی رخ داد که تمایز میان تجربه و تجلی این تجربه را مردود می‌دانست»

(۱۳۷۳: ۸۰). اما تفاوتی ملموس‌تر میان این دو را در امکان یکی‌شدن نماد با منشأ خود توصیف می‌کند: «درحالی‌که نماد امکان هویتی یکسان یا یکی‌شدن و این‌همانی را در خود نهفته دارد، تمثیل در درجهٔ اول نشانگر فاصله‌ای است در رابطه با منشأ خود» (همان: ۹۷). بنابراین تلقی شمیسا از یکسانی تمثیل و نماد به پیش از قرن هجدهم و جریان رمانتیسم بازمی‌گردد.

نکتهٔ دوم به تعریف شمیسا از سمبول با رجوع به علم بیان مربوط است. وی سمبول را همان «تمثیل کوچک» تعریف کرده که زیرمجموعهٔ «تمثیل بزرگ» است. اما او سمبول را (هرچند متفاوت) با استعاره نیز یکسان در نظر می‌گیرد و اوج این درهم‌آمیختگیِ مفاهیم یکی پنداشتن آن با کنایه است (۱۳۸۳: ۹۹). یعنی در مجموع شمیسا میان چهار مفهوم تمثیل، نماد، استعاره و کنایه علامت مساوی قرار می‌دهد. این اتفاق نشان از پای‌بندی ایشان به اصطلاحات سنتی شعر دارد. «شعر سمبولیستی را زمانی می‌توان شعری مدرن دانست که از تک‌ساحتی بودن و سمبول‌گرایی صرفاً اجتماعی بیرون آید» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۸۶). جالب آنکه شمیسا برای توجیه کار خود، شعر نیما را اساساً بی‌ارتباط با جریان سمبولیسم می‌داند و می‌نویسد: «توضیح سمبول در سمبولیسم دشوار است [...] این سمبول‌ها خصوصی شاعر هستند [...] در شعر نیما نباید به دنبال آن بود» (۱۳۸۳: ۹۹).

بااین‌حساب، ایشان صحبت از «سمبولیسم سیاسی» در اشعار نیما می‌کند. تناقضات در آراءِ شمیسا از گفتمان مفاهیم و اصطلاحات شعر سنتی ناشی می‌شود و اغلب مختصات شعر نیمایی را ذیل شعر کلاسیک تبیین می‌کند. تنها با ذکر یک مثال به بحث خود دربارهٔ شمیسا خاتمه می‌دهیم. ایشان در تفسیر شعر «ری‌را» می‌نویسد: «از معدود شعرهای خوب نیماست که سمبولیک نیست» (همان: ۲۰۱) و همچنین: «برجسته‌ترین وجه ادبیت این شعر -یعنی آنچه در وهلهٔ اول به این شعر حیثیت والای ادبی بخشیده است- ابهام آن است» (همان: ۲۰۳). مشاهده می‌شود که شمیسا «ری‌را» را از حیث «تمثیل بزرگ» می‌نگرد زیرا کل شعر را یک روایت واحد می‌داند که درمجموع به «افسانه» و «ایزدبانوی آناهیتا» اشاره دارد (همان: ۲۰۲). درحالی‌که «ری‌را» به‌واسطهٔ ابهام آن و تصاویر خصوصی که نیما می‌آفریند، بیش از سایر اشعار وی مستعد دریافت لقب سمبولیک است (نک: فاضلی و تقی‌نژاد رودبنه، ۱۳۹۵).

حمیدیان با تقسیم کتاب خود به سه بخش رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم، کار استخراج آراءِ خود را آسان‌تر کرده است. ایشان نمادها را بر حسب نقش و وظیفهٔ کلی‌شان در

اشعار به دو نوع تقسیم می‌کند: «یکی نمادهای اصلی و گاه محوری [...] این‌گونه نمادهای محوری، همراه با نمادهای اصلی شعر معمولاً در شعرهای نمادگرا مجموعه یا شبکه‌ای درهم‌تنیده را در خدمت بیان محتوا قرار می‌دهند. دستهٔ دوم، که حتی در اشعار غیرنمادگرا نیز ممکن است کم یا بیش بیایند، نمادهایی هستند که در جهت‌گیری محتوای اصلی شعر و نحوهٔ بیان آن تأثیری مستقیم و تعیین‌کننده ندارند بلکه تنها عهده‌دار تجسم هرچه بهتر فضای موردنظر شاعرند و ازاین‌رو آنها را نمادهای فضاساز می‌خوانیم» (۱۳۸۱: ۹۶). همچنین به تفاوت تمثیل با نماد اشاره می‌کند: «در تمثیل، کل قطعهٔ شعر و حکایت یا قصهٔ موجود در آن بیانگر نتیجه یا ایده یا مفهوم موردنظر است و معمولاً الفاظ به‌کاررفته در آن دلالتی ورای معنای حقیقی و متعارف خود ندارند درحالی‌که در شعر نمادگرا به‌عکس، ایده و اندیشهٔ شاعر و پیام‌های شعر به کمک نظامی از الفاظ منتقل می‌شود که هرکدام با استفاده از حوزهٔ مفهومی و تداعی‌گری وسیع آن نقش خود را در القای محتوا ایفا می‌کند» (همان: ۱۱۹ و ۱۲۰).

حمیدیان به‌درستی به گذار نیما از تمثیل به‌سوی نماد اشاره می‌کند و معتقد است: «نیما در نخستین برههٔ شاعری‌اش از حدود تمثیل، آن هم در وجه قدمایی‌اش فراتر نرفته و وارد عوالم شعر سمبلیک نشده است. ظاهراً برای بیان آن مفاهیم اخلاقی و اندرزی تقلیدی و قالبی یا نهایتاً افکار اجتماعی سطحی او در این سال‌ها همین قالب تمثیل سنتی کفایت می‌کرده» (همان‌جا). در ادامه، حمیدیان نمادگرایی را اوج جانداراانگاری (آنیمیسم) در عالم هنر می‌خواند (همان: ۱۴۱) و درباب تفاوت نماد از استعاره می‌نویسد: «در نماد از توان (پتانسیل) معنایی و مفهومی لفظ، بسی بیش از استعاره بهره‌گیری می‌شود [...] هرگونه تصریحی درباب ماهیت این یا آن نماد در درون شعر به‌جای توصیف و تداعی‌انگیزی، یکسره با روح و انگیزهٔ نمادگرایی و خویشکاری نماد ناسازگار و به اصطلاح نقض غرض است زیرا حوزهٔ دلالتی آن را محدود می‌کند و در حکم تحمیق یا نافهم انگاشتن مخاطب است» (همان‌جا).

حمیدیان همچنین نمادگرایی نیمایی را نتیجهٔ لازمِ عدمِ آزادیِ بیان نمی‌داند (همان: ۱۴۶) و معتقد است نیما از اساطیر و افسانه‌های کهن و همچنین شعر نمادگرای عرفانی نیز بهره برده است (همان: ۱۵۰). او می‌نویسد: «وی (نیما) با وجود تأثیرپذیری از شاعران سمبولیست فرانسوی، پرهیز داشت از اینکه شعرش به آن درجه از تجرید و ذهنی‌گرایی که شعر آنان را فراگرفته است برسد» (همان: ۱۴۸).

نقدی که بر حمیدیان وارد است این است که ایشان «شب» را از نمادهای معروف شعر نو دانسته و معتقد است: «نماد «شب» را دیگر هر کس که اندکی شعر نو خوانده می‌شناسد» (۱۳۸۱: ۱۶۵). ایشان این سخن را در فصلی با عنوان «تعهد نمادها» بیان می‌کند بنابراین حوزهٔ معنایی «شب» را حول جامعه و سیاست می‌داند. اما آیا نماد «شب» در شعر نو به‌راستی تنها همین معنا را می‌رساند؟ در شعر فروغ فرخزاد، «این شب کوچک افزون بر حس عینی یک شب دارای معنی استعاری نیز می‌باشد: همهٔ عمر آدمی به‌منزلهٔ یک شب است [...] هنگامی واژهٔ «کوچک» برای شب ضرورت می‌یابد که تمامی زندگی گویندهٔ شعر، همین یک شب باشد و باید آن را غنیمت شمرد» (تسلیمی، ۱۳۹۸: ۲۶).

بنابراین، در شعر نو نمی‌توان یک نماد را تنها به یک معنای مشخص اطلاق کرد. سطوتی‌قلعه دربارهٔ «شب» نیمایی می‌گوید: «شب پس‌زمینهٔ شعرهای نیما نیست، قهرمان این شعرها است و ازاین‌نظر، ازقضا کلیت ارگانیک شعرهای او را نیز تضمین می‌کند» (۱۳۹۶: ۶۷ و ۶۸). نتیجه آن‌که هرچند حمیدیان در حیطهٔ نظر معتقد است: «نیما سیاست را در شعر هنرمندانه‌اش مستهلک کرده، نه شعرش را در سیاست» (۱۳۸۳: ۱۶۸)؛ در عمل تحت گفتمان تفسیر محاکاتی، دچار تقلیل‌گرایی روش‌شناختی می‌شود.

پورنامداریان در تحلیل‌های خود به سمبول در شعر نیما اشاره کرده و گذار او از رمانتیسم اجتماعی به سمبولیسم اجتماعی را ناشی از تحول نگرش نیما به جهان و طبیعت می‌داند: «جدا شدن نیما از رمانتیسم اجتماعی افسانه و رسیدن به سمبولیسم اجتماعی بسیاری از شعرهای آزاد، ناشی از تحول نگرش او به جهان و طبیعت و تبع آن شعر است که او در ضمن زندگی و تجربه‌های شعری خود آن را کشف می‌کند» (۱۳۷۷: ۱۷۳ و ۱۷۴). او ابهام شعر نیما را نتیجهٔ رویکرد سمبولیستی او می‌داند و به «چگونه دیدن» در شعر نو اشاره می‌کند: «در شعر نیما «چگونه گفتن» نیست که شعر را پدید می‌آورد بلکه «چگونه دیدن» اهمیت دارد» (همان: ۲۴۲).

بااین‌حال، پورنامداریان اغلب اشعار نیما را براساس زندگی شخصی و شرایط سیاسی اجتماعی او تفسیر می‌کند[۳]. منتقدان به‌جای رها کردن آثار در ابهام، تلاش می‌کنند تا آنها را به مسائل اجتماعی سیاسی و زندگی شخصی شاعر گره بزنند. این رویکرد باعث می‌شود که تصویری ثابت از نظریه و عمل نیما در ذهن مخاطب شکل بگیرد؛ تصوری که نظریهٔ او را از

عملش عقب‌تر می‌بیند (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۶۵) و شعرهایش را تنها در معنا و مضرب مناسبات اجتماعی سیاسی تعریف می‌کند.

نقد دیگر بر پورنامداریان این است که او هیچ تعریف مشخصی از سمبول ارائه نمی‌دهد. این امر باعث می‌شود که خواننده نتواند درک دقیقی از مفهوم شعر سمبولیک نزد ایشان پیدا کند. با وجود استفاده مکرر پورنامداریان از واژه‌هایی چون «سمبول»، «طبیعت» و «تصویر»، به نظر می‌رسد که نگاه او به جریان سمبولیسم فرانسوی معطوف است. اما وقتی به تفاسیر او رجوع می‌شود، نگاه سنتی و تمثیلی‌اش به اشعار نیما، پیش‌فرض‌های خواننده را مخدوش می‌کند. برخلاف شمیسا و حمیدیان که دست‌کم تفاوت‌های سمبول و تمثیل را مطرح کردند، پورنامداریان خواننده را در تعلیق گذاشته و تعریفی از این مفاهیم ارائه نمی‌دهد و تنها به نتایج این نوع شعر نظر دارد.

۳-۴-۲- تقلیل‌گرایی روش‌شناختی سمبول؛ براهنی

براهنی در آثار مختلف خود به نیما و مختصات شعر نو پرداخته و یکی از نکات مهم در تحلیل او، «جمعی بودن» سمبول در شعر نیما است: «نیما که تا حدی متأثر از مکتب سمبولیسم غرب است، به‌هیچ‌وجه سمبول‌هایش جنبهٔ فردی ندارند» (۱۳۸۰: ۱۳۸/۱). او همچنین بیان می‌کند: «شعر مالارمه، شعری است در خود و برای خود. شعر نیما شعری است بالاتر از خود و برای دیگران و یا برای قوم و قبیلهٔ نیما» (همان: ۲۴۴/۱). براهنی تأکید می‌کند که «هر سمبولی در شعر نیما بیشتر جنبهٔ حکایتی دارد و به همین دلیل در محیطی افسانه‌ای و اساطیری قابل تفسیر می‌شود» (همان: ۲/ ۶۷۸).

براهنی سمبول را به دو نوع تقسیم می‌کند: «سمبول‌هایی که به‌طور قراردادی وجود دارند و به‌صورت سمبول‌های عمومی همه قبولشان دارند [...] ولی سمبول‌هایی هم هستند که مخلوق ذهن خود شاعرند» (همان: ۱۲۱/۱). این تقسیم‌بندی نشان‌دهندهٔ تفاوت دیدگاه او با منتقدان قبلی است که سمبول‌های نیما را به مسائل شخصی و اجتماعی او مرتبط می‌کردند. براهنی با تفسیر افسانه‌وار از شعر نیما، روح سمبول را از جسم آن نمی‌گیرد و شعر نیما را در همهٔ دوران‌ها قابل‌تأویل می‌داند.

نکتهٔ دیگری که در آراءِ براهنی وجود دارد، مربوط به تقسیم‌بندی سمبول‌هاست. اگرچه او دو نوع سمبول را معرفی می‌کند، اما اولاً معیار این تقسیم‌بندی مشخص نیست، و در ثانی

نمونه‌هایی که از هر دو گروه می‌آورد، محل مناقشه است. براساس این تقسیم‌بندی، سمبول‌ها سیری را تجربه می‌کنند که از نوع دوم، یعنی سمبول‌های «خصوصی»، به سمبول‌های نوع اول، یعنی «قراردادی»، حرکت می‌کنند. براهنی سمبول‌های عرفانی در ادبیات کلاسیک را در دستهٔ نوع اول قرار می‌دهد، درحالی‌که این سمبول‌ها نیز در اشعار برخی شاعران برای اولین بار وارد شده و با تکرار به سمبول‌های قراردادی تبدیل شده‌اند. بگذریم از اینکه اصولاً هر سمبولی در ذهن و زبان اقوام و ملل وجود داشته و یک سنت اندیشگانی-تخیلی را پشت سر خود می‌بینند که به‌خاطر همین موضوع نمی‌توان به تقسیم‌بندی براهنی و دوقطبی دیدن سمبول‌ها اکتفا کرد. همچنین سمبول‌های مولوی و حافظ از نوع دوم هستند، اما نه در زمانه ما. اگر امروز شاعری از سمبول‌های حافظ استفاده کند، این به معنای درگیری و دیالکتیک جهان شاعر با این سمبول‌ها نیست. ازسویی‌دیگر، این دوگانگی، پیچیدگی فرآیند تحول نمادها از سطح فردی به جمعی و همچنین کنش پویای آنها با زمینهٔ تاریخی-فرهنگی را نادیده می‌گیرد. برای نمونه، در صورتی که نمادهای عرفان کلاسیک در ابتدا ماهیتی «شخصی» داشته و سپس به وضعیتی «قراردادی» تحول یافته‌اند، آیا این دگرگونی صرفاً از طریق تکرار روی می‌دهد یا عواملی همچون دگرگونی‌های اجتماعی، خوانش‌های انتقادی و بازتفسیرهای مدرن نیز در آن نقش ایفا می‌کنند؟ براهنی این پرسش بنیادین را بدون پاسخ می‌گذارد.

مشکل اصلی براهنی در این است که او مبنای زمانی را به دلخواه تغییر می‌دهد تا به گفتمانی که در آن حضور دارد خدشه‌ای وارد نشود. او با توجه به قرن هفت و هشت هجری قضاوت می‌کند، درحالی‌که برای انسان قرن پانزدهمی، سمبول‌های حافظ و مولوی از نوع قراردادی هستند. تحت این پیش‌فرض، براهنی به‌طور ناخودآگاه شعر حافظ و مولوی را برتر از شاعران عارف پیشین در نظر می‌گیرد.

نکتهٔ دیگر اینکه براهنی در خوانش شعرهای نیما اتفاقاً شیوهٔ معکوس را در پیش می‌گیرد. ایشان در *طلا در مس* می‌نویسد: «نیما برخلاف مالارمه سمبول‌های خود را اغلب در آغاز یک قطعه شعر تمثیلی معرفی می‌کند و بعد، ازطریق وصف‌های دقیق به سمبول‌ها حیات عینی می‌بخشد و می‌کوشد معنای اجتماعی و یا حتی شخصی سمبول‌ها نیز تا حدی روشن شود» (۲/۱۳۸۰: ۶۷۳). یعنی براهنی معتقد است که نیما ابتدا کلماتی را به‌عنوان سمبول معرفی می‌کند که چندان هم شخصی نیستند و در ذهن و زبان فرهنگ ایرانی سابقه دارند

مانند ققنوس، شب، مهتاب، داروگ، قایق و غیره؛ آنگاه با توصیف‌های عینی و دقیق چنان تصویری از این واژگان ارائه می‌دهد که تبدیل به سمبول‌های شخصی وی می‌شوند. به همین دلیل است که ققنوس نیما، با همهٔ خصایص مشترکی که در ادبیات کلاسیک دارد، می‌تواند خود را از آن تمییز دهد؛ همچنین است کلماتی مانند «شب» و امثالهم. بنابراین به‌نظر می‌رسد تقسیم‌بندی سمبول‌ها به دو گروه «خصوصی» و «قراردادی» نیازمند تعریف و تبیین مشخص هرکدام، و البته توجه به سیالیت آنهاست که سمبول‌ها به‌صورت رفت‌وبرگشتی مدام درحال تغییر هویت‌اند. این دو نکته در نظام تئوریک براهنی و همچنین خوانش ایشان از نیما مغفول واقع شده و تقلیل‌گرایی روش‌شناختی در آراءِ ایشان رخ داده است.

۴- نتیجه‌گیری

تقلیل‌گرایی از اصول مهم در علم مدرن است. دانشمندان با شکستن مسائل بنیادی به اجزای ساده‌تر، پیش‌برد علم را تسهیل می‌بخشند. بااین‌همه، بخصوص در علوم انسانی، اگر ارتباط متقابل اجزا و کل تبیین نشود، موجب کج‌فهمی یا به‌عبارتی بهتر کم‌فهمی خواهد شد. درواقع، تقلیل‌گرایی در عین تسهیل در فهم بشر از مفاهیم و مسائل، می‌تواند همچون سد عمل کند و راه را بر فهم ببندد. در فلسفه، سه نوع تقلیل‌گرایی تعریف شده است: هستی‌شناختی، معرفت‌شناختی، و روش‌شناختی. آنچه در این پژوهش استدلال شد، این بود که نیماپژوهان در خوانش خود از آراءِ نیما دچار انواع تقلیل‌گرایی‌ها شده‌اند. این موضوع زمانی بغرنج‌تر می‌شود که هر شش منتقد مذکور، از مهم‌ترین چهره‌های نقد ادبی در سه دههٔ اخیر هستند. بنابراین خوانندگان آثار ایشان نیز لاجرم تحت‌تأثیر دیدگاه‌های ایشان به نیما می‌نگرند و به‌مرورزمان، لایه‌هایی از سوءفهم، نظریهٔ نیما را احاطه می‌کند. منتقد امروزی باید به این مسئله آگاه بوده و در خوانش خود از هر متنی به ورطهٔ تقلیل‌گرایی دچار نشود. راهکارهایی که در انتها می‌توان ارائه کرد تا نقد ادبی دچار آسیب مذکور نشود عبارتند از: ۱- توجه به رویکردهای چندمؤلفه‌ای (تلفیق فرم، محتوا، و زمینه)؛ ۲- توجه به امر ناهمسان (تبیین و تفهیم تمایزها و تفاوت‌ها)؛ ۳- خوانش چندبعدی (متن، بینامتن، فرامتن)؛ ۴- پرهیز از جبرگرایی تفسیری (تفسیر محاکاتی و تاریخی‌مند)؛ ۵- توجه به همخوانی نظریه و عمل در نقد و ۶- توجه به سیر تکوین و تکامل آراء و نظریه‌ها.

پی‌نوشت

۱- آدورنو عقل روشنگری را صورتی دیگرگون از اسطوره در دوران باستان می‌داند که کارکرد هر دو سلطهٔ این‌همانی بوده است. او در «دیالکتیک روشنگری» می‌نویسد: «روشنگری به همان اسطوره‌ای واپس می‌رود که هیچ‌گاه قادر نبوده از آن بگریزد. زیرا اسطوره در صور گوناگونش ذات نظم موجود را بازتاب داده بود -حرکت چرخه‌ای، تقدیر، تسلط بر جهان به‌منزلهٔ حقیقت- و امید را طرد کرده بود. ایجازِ تصویرِ اسطوره‌ای و صراحت و روشنیِ فرمولِ علمی، هر دو، مؤیدِ دوامِ ابدیِ امرِ واقعی و مبینِ هستیِ صرف به منزلهٔ همان معنایی‌اند که این هستی سرکوبش می‌کند» (۱۳۸۹: ۶۷و۶۸).

۲- مانند «تقلیل ترمودینامیک به مکانیک آماری» (Reduction of Thermodynamics to Statistical Mechanics) که توسط ارنست نیگل مطرح شد. برای مطالعهٔ بیشتر نک: Nagel, 1961.

۳- پورنامداریان غالب اشعار نیما را در وصف و خطاب اتفاقاتی مانند استبداد داخلی و ناامیدی حاصل از آن (وای بر من، خندهٔ سرد، خواب زمستانی، مهتاب، خانه‌ام ابری‌ست، همه شب)، جنگ جهانی اول (لکه‌دار صبح)، انقلاب اکتبر اتحاد جماهیر شوروی (داروگ)، اتفاقات ۳۰ تیر ۱۳۳۱ (ری‌را)، کودتای اسفند ۱۲۹۹(در شب سرد زمستانی)، و کودتای مصدق(هست شب) درک می‌کند (۱۳۷۷: ۳۰۷-۳۷۲).

منابع

امن‌خانی، عیسی. (۱۳۹۸). «تقلیل نظریه‌های پسامدرن در پژوهش‌های ادبی معاصر (نگاهی به کتاب داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن با تأکید بر فصل شخصیت‌پردازی پسامدرن: نظریهٔ فوکو)». *پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ۱۹ (۳)، ۱-۲۳.

آدورنو، تئودور. (۱۳۸۹). «مفهوم روشنگری». در *دیالکتیک روشنگری: قطعات فلسفی*، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: گام نو. ۲۹-۹۴.

براهنی، رضا. (۱۳۷۳). *رؤیای بیدار: مجموعهٔ مقاله*، تهران: قطره.

براهنی، رضا. (۱۳۸۰). *طلا در مس*، ج۱و۲. تهران: زریاب.

بهرام‌پور عمران، احمدرضا. (۱۳۹۷). *در تمام طول شب*: بررسی آراء نیما یوشیج، تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدد)*، تهران: سروش.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران(شعر): پیشامدرن، مدرن، پست‌مدرن*، تهران: اختران.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۸). *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: اختران.

جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). *بوطیقای شعر نو: نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج*، تهران: ققنوس.

چدویک، چارلز. (۱۳۷۵). *سمبولیسم*، ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: مرکز.

حافظی، مرتضی؛ منشادی، مرتضی و جزایی، محدثه. (۱۳۹۹). «واکاوی چالش‌ها و کاربردهای روش بینامتنیت؛ فرود از نردبان انتزاع؛ سقوط در ورطهٔ تقلیل‌گرایی». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی روش‌شناسی علوم انسانی*، ۲۶ (۱۰۴)، ۱-۱۵.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، تهران: نیلوفر.

دومن، پل. (۱۳۷۳). «تمثیل و نماد». ترجمهٔ میترا رکنی. ارغنون، ۱(۲)، ۷۹-۱۰۰.

ریتسولی، لینا. (۱۳۸۸). «شناخت و تقلیل: توسعهٔ عملی تقلیل پدیده‌شناختی در تفکر ادموند هوسرل». ترجمهٔ آذر شکوهی. *کتاب ماه فلسفه*، (۲۹)، ۴۸-۵۱.

ژیلسون، اتین. (۱۳۷۴). «خدا در فلسفهٔ جدید و تفکر معاصر». *ارغنون*، (۵و۶)، ۵۱-۹۶.

سطوتی‌قلعه، علی. (۱۳۹۶). *بیژن الهی: تولید جمعی شعر و کمال ژنریک*، تهران: اختران.

شکی، علی و حیدری، احمدعلی. (۱۴۰۳). «امر نااین‌همان در فلسفهٔ آدورنو». *حکمت و فلسفه*، ۲۰ (۷۹)، ۱۹۹ -۲۲۳.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *راهنمای ادبیات معاصر*، تهران: میترا.

شهریاری، ابوالقاسم و تقوی، محمدعلی. (۱۳۹۶). «بررسی دشوارهٔ تقلیل‌گرایی مفهومی در روش‌شناسی علوم سیاسی؛ نمونه‌پژوهی: مفهوم مشارکت سیاسی». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی روش‌شناسی علوم انسانی*، ۲۳ (۹۲)، ۱۹۵-۲۲۴.

عبادی، احمد و عموسلطانی فروشانی، محمدمهدی. (۱۴۰۲). «فروکاهش‌گرایی یا نوخاسته‌گرایی». *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۷ (۴۳)، ۸۹-۱۱۱.

فاضلی، فیروز و تقی‌نژاد رودبنه، فاطمه. (۱۳۹۵). «دیالکتیک دریافت‌های شعر «ری‌را»». *فصلنامهٔ نقد ادبی*، (۳۶)، ۹۷-۱۱۹.

فتح‌زاده، حسن. (۱۳۹۵). «تقلیل ایدتیک، خاستگاه جدایی هایدگر از هوسرل». *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۰(۱۸)، ۱۱۱- ۱۲۴.

فرهادپور، مراد. (۱۳۸۰). «فرم». *کتاب ماه و ادبیات و فلسفه*، (۵۲-۵۳)، ۲۴-۳۵.

فلکی، محمود. (۱۳۷۳). *نگاهی به نیما*، تهران: مروارید.

گریفیث، رابرت. بی. (۱۳۸۴). «تقلیل علمی؛ دشمنی یا دوستی». ترجمهٔ محمدحسین ملایری. *راهبرد*، (۳۶)، ۳۴۱-۳۵۶.

لنار، ژاک. (۱۳۷۷). «جامعه‌شناسی آفرینش و جامعه‌شناسی آثار ادبی». در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات: مجموعهٔ مقاله*، ترجمه و گردآوری محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان، ۸۳-۹۱.

مجتهدی، کریم. (۱۳۸۷). *دکارت و فلسفهٔ او*، تهران: امیرکبیر.

محمودی، علی. (۱۳۸۶). «تقلیل و تبدیل مفاهیم در ادبیات سیاسی مشروطه». *آیین شهریور*، (۸)، ۱۹-۲۲.

ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

هال، ورنون. (۱۳۸۰). *تاریخ کوتاه نقد ادبی*، ترجمهٔ مجتبی عبدالله‌نژاد. مشهد: ترانه.

یوشیج، نیما. (۱۳۹۸). *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، تدوین سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

یوشیج، نیما. (۱۳۹۹). *نامه‌ها*، تدوین سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

یوشیج، نیما. (۱۴۰۰). *یادداشت‌های روزانه*، به کوشش شراگیم یوشیج. تهران: مروارید.

Adorno, T.W. (1973). *Negative Dialectic*, GS 6. (Trans.) E. B. Ashton. London: Routledge.

Allen, R .T. (1991). "Reductionism in Education". *Journal of the Canadian Philosophy of Education Society*, No 5(1), 20-35.

Fang, F. C., & Casadevall, A. (2011). "Reductionistic and holistic science". *Infection and immunity*, 79(4), 1401–1404.

Honderich, T. (ed.) (1995). *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press.

Nagel, E. (1961). *The structure of science: Problems in the logic of scientific explanation*, Culumbia University.

روش استناد به این مقاله:

حسنکلو، ابراهیم؛ تسلیمی، علی و چراغی، رضا. (۱۴۰۴). «نقد دیدگاه‌های تقلیل‌گرایانه در خوانش نظریهٔ ادبی و شعر نیما یوشیج». *نقد و نظریه ادبی*، ۲۰(۱): ۱۷۷-۱۹۹. DOI:10.22124/naqd.2025.29863.2665

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی