Literary Language Research Journal
Fall 2025, 3(11), 185- 213
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87334.1183

ATU PRESS

Original research
Accept: 24/12/2025
Revise: 1/12/2025
Submit: 5/10/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Examining the Historical Evolution of Form in Persian Poetry up to Nima's Era Based on Tatarkiewicz's Theory

Alireza Asadi *

Associate Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.

Abstract

Many contemporary literary scholars concur that literature is fundamentally defined by its form; it is this formal quality that distinguishes literary works from non-literary ones. Accordingly, literary criticism, the history of literary evolution, and aesthetic analysis are deeply rooted in the study of form. However, in traditional Persian poetry scholarship, despite numerous efforts to analyze individual formal elements or artistic structures, the concept of "form" as a foundational aspect of poetry has often been overlooked. This oversight has led to critical gaps in literary studies in Iran and hindered the scientific development of Persian poetic discourse. This study, grounded in the theoretical framework of Polish aesthetician Wladyslaw Tatarkiewicz, aims to trace the evolution of poetic form in Persian literature up to the modernist shift introduced yy mmm jjjjjj j yy llll ggggggggii zzzzzzll sssaaaaaion of artistic forms to the history of Persian poetry, this research reveals that the formal transformations in Persian verse align remarkably well with his stages of form development. The findings suggest that a formalist perspective can offer new insights into the aesthetic trajectory of Persian poetry.āThis article explores the evolution of poetic form in Persian literature from classical periods to the modern era of Nima Yushij, drawing on the aesthetic and formalist theories of the Polish philosopher Wladyslaw Tatarkiewicz. The study is grounded in the

* Corresponding Author: a.asadi@hum.ikiu.ac.ir

How to Cite: Asadi, A. (2025). Examining the Historical Evolution of Form in Persian Poetry up to Nima's Era Based on Tatarkiewicz's Theory. *Literary Language Research Journal, 3(11)*, 185- 213. doi: 10.22054/jrll.2025.87334.1183

premise—widely accepted among literary critics and theorists today—that literature is essentially form, and that the distinction between literary and non-literary texts lies in their formal qualities. Accordingly, understanding literature, its history, and its criticism is inseparable from understanding the evolution of literary form.

1. Introduction

Despite the meticulous attention paid to poetic devices such as meter, rhyme, and imagery in traditional Persian literary studies, the concept ff rrrr m" ss a aaaaaa nnaal ddd uuoooomsss ttttttttt tt tttt yy sss often been neglected. This oversight has led to foundational shortcomings in Persian literary criticism and limited its influence on the evolution of Persian poetry. The present study seeks to address this ppp yy llll gggg ggggsssssssssss ss iiiiiiiii ii llllll lll ff rr iiiii c form to Persian poetry, aiming to demonstrate that the historical development of Persian poetry can be meaningfully analyzed through the lens of formal transformation.

2. Literature Review

The article reviews both classical and modern Persian literary criticism. While early theorists such as Abd al-Qahir al-Jurjani ccccddd ooon eeeecss ff mmmmmmrrrrr rrr rr ees of zzzzm" rrr rrr ,, ddd nnnnnn nnmaaass iike iiiiiii ddd iiii iii aaaa aaaaaaaa aaae analyzed poetic elements in historical or critical contexts, a systematic theory of form as an independent and dynamic concept remains underdeveloped. Notably, this article is the first to offer a comparative llll iiiii ii ff aaaaaaæ''''' ' ''''' ' '' ''' '''' ''aaaai ii ioo..

3. Methodology

The research adopts a descriptive-analytical method with a theoretical iii nnaa.... tt gggsss yy llll nmmg aaaaeeee'''' ' iiii ttt ssss sss classifications of form, then applies this framework to selected examples from classical Persian poetry through to the modernist innovations of Nima Yushij. The goal is to assess the compatibility of ssss aan eee ccc mmmsmhhhh hhhh'''''''' ' httt olllll mllll of rr iicccc form. The analysis focuses on aesthetic and structural features to trace a systematic evolution of poetic form in Persian literature.

kakakkikkicz's hh ffff ff ffff

In his seminal work *History of Six Ideas*, Tatarkiewicz identifies five primary and several secondary mffff sss ff mmmmmn eee tttt yyy ff Western aesthetics:

- **Form A:** The arrangement of parts into a unified whole—e.g., architectural symmetry or musical harmony.
- **Form B:** The sensory appearance of an object, especially in literature, where sound and rhythm are distinguished from meaning.
- **Form C:** The boundary or outline of an object, relevant to visual arts.
- **Form D:** The essence or defining nature of a thing, as in Aristotelian metaphysics.
- **Form E:** The mental framework imposed by the human mind to perceive external reality, rooted in Kantian philosophy.

Additional forms include:

- **Form G:** Conventional structural templates (e.g., poetic meters and genres).
- **Form H:** Styles or types within a given art form.
- **Form K:** Artist-created forms that are neither natural nor necessary but intentionally constructed.
- **Form L:** Forms associated with creativity, spontaneity, and psychological perception, especially in modern art.

aaaaccccccccs mllll ssssss ss a tttt rr ccal ttttt ttt m ttt rr lll , metaphysical conceptions of form (pre-Kantian) to internal, cognitive ones (post-Kantian), marking a philosophical turning point in the understanding of art and beauty.

4. Application to Persian Poetry

The article demonstrates that Persian poetry, particularly in its classical phase, aligns closely with Form A, where meter, rhyme, and rhetorical balance reflect mathematical harmony. Over time, especially in the Indian style (*sabk-e Hendi*), poetic form becomes increasingly ornate and artificial, approaching what Tatarkiewicz calls rrrr m mmmm

Elements of Form D (essence) and Form B (sensory form) are evident in mystical and philosophical poetry, where the beauty of language is

iidd ooiiiii ii ll miiii ... Wtth eee tttttt ff ii ma jjjjjj jj mrrrr tttt poetry, traditional symmetrical meters give way to freer, more organic rrrccrrr... ssss sssss sss eedddddd oo mmmmmmeeeee eee tttt ss jjjj pppppp pppppppn nnn mttt ll oorrrr ccss saaee eee eeee ee fmmm ii m’’s yyyyyyy rr ss a rrrrr rr ee oocc c aaiii mmmmmiiss ddd ttt sssssss a new geometry of poetic structure, emphasizing individual experience and natural rhythm. This transformation reflects a broader modernist tendency to redefine form as a product of creative consciousness rather than inherited convention.

5. Conclusion

The study concludes that the evolution of Persian poetry can be sssttt eeeyy nneeeeeeee hhhhhh hhhhhhhhhh’’s yyyyyyyyyy rrr m. hhhh major phase of Persian poetic history corresponds to one or more of his defined forms, illustrating a parallel between the development of Persian literary aesthetics and broader philosophical shifts in the understanding of form. This alignment not only validates hhhhcccccccccs mmmooo kk ttt ll oo offrr s a hhhhhhss rrr ee-evaluating Persian literary history through a formalist perspective.

Keywords: poetic form; aesthetics; Tatarkiewicz; Persian literature; literary evolution.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱٤۰٤، ۱۸۵– ۲۱۳
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87334.1183

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۷/۱۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۹/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۳ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

بررسی تاریخ تحول فرم در شعر فارسی تا عصر نیما براساس نظریهٔ تاتارکیویچ

علیرضا اسدی * دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران.

چکیده

امروزه طیف گسترده‌ای از منتقدان و پژوهشگران ادبی بر سر این تعریف از ادبیات توافق دارند که ادبیات چیزی جز فرم نیست و تنها فرم است که می‌تواند آثار ادبی را از آثار غیرادبی جدا کند. بنابراین شناخت ادبیات، تاریخ تحولات ادبی، و مطالعات نقد ادبی بیش از هر چیز به شناخت فرم ادبی و آگاهی از تحولات فرم‌های ادبی وابسته است. پژوهش‌های سنتی در شعر فارسی، به رغم دقت گسترده و جزئی در مطالعهٔ عناصر فرم‌ساز یا هنرسازه‌ها، به مفهوم فرم به‌عنوان عنصر اساسی شعر بی‌توجه بوده‌اند. مطالعات ادبی در ایران همواره دچار ضعف‌های علمی بنیادینی بوده و کمک چندانی نیز به تحول شعر فارسی نکرده است. به همین سبب در این مقاله تلاش می‌شود با بهره‌گیری از نظریات فرم‌شناس بزرگ لهستانی، ووادیسواف تاتارکیویچ، که از بهترین پژوهش‌ها در مقولهٔ فرم است، تا حدی مفهوم فرم ادبی و سیر تحول فرم‌های ادبی در شعر فارسی تا نیما را نشان داده شود. حاصل این پژوهش نشان می‌دهد که می‌توان تاریخ تحول شعر فارسی را از منظر فرم به‌خوبی بررسی کرد و فرم‌های شعر فارسی نیز تقریباً با تقسیم‌بندی تاتارکیویچ از تاریخ فرم هنری همخوانی دارد.

کلیدواژه‌ها: فرم، زیبایی‌شناسی، تاتارکیویچ، تاریخ ادبیات، شعر فارسی.

* نویسنده مسئول: a.asadi@hum.ikiu.ac.ir

۱. مقدمه

پرسش دیرین «ادبیات چیست؟» که پس از آمدشد مکاتب مختلف فکری و ادبی نتوانسته بود پاسخ جامع و مانعی بیابد (نک: فتوحی، ۱۳۸۰) با پیدایی فرمالیست‌ها در اوایل قرن بیستم به جوابی نسبتاً قانع‌کننده رسید و امروزه در میان متخصصان و منتقدان ادبی، طرفداران این تعریف که «ادبیات چیزی جز فرم نیست»، اکثریت قاطعی را تشکیل می‌دهند. البته یونانیان قدیم و عالمان قرون وسطی و رنسانس پیش از فرمالیست‌ها به مفهوم فرم به‌عنوان عنصر اساسی زیبایی یا هنر (چون این دو مقوله در گذشته یکی دانسته می‌شد) توجه داشته‌اند، با این تفاوت که در گذشته تحت نفوذ متافیزیک و الهیات، مقوله‌های خلق، ابداع، مهارت و تکنیک هنرمند بیشتر در کانون توجه بود و هنر با تکنیک هنرمند تعریف می‌شد. بنابراین، پرسش معمول در هنر این بود که هنرمند کیست؟ یا شاعر کیست؟

در عصر فرمالیست‌ها تمرکز مطالعات روی خود اثر هنری و جستجوی مفهوم هنر در متن اثر بود که مفهوم فرم را در تاریخ هنر به نحو بسیار پرقدرتی زنده می‌کند. فرمالیست‌ها هنر را با اثر هنری تعریف می‌کنند و آن را از هر مقولهٔ دیگری غیر از فرم مانند الهام، احساس، تاریخ و ... جدا می‌کنند.

به عقیدهٔ فرمالیست‌ها هر اثر هنری حاصل دادن فرمی تازه و ناآشنا (غریب) به یک‌سری مواد و مصالح معمولی‌ست که بدون آن فرم، از فرط عادت توجهی را جلب نمی‌کنند. این ماده می‌تواند یک تکه سنگ، چوب، یک لباس، یک ساختمان و هر چیز دیگری باشد. وقتی فرمی که به آن شیء داده می‌شود، آن را از کارکرد اتوماتیک و خنثایش خارج کند و توجه بیننده را به خود آن جلب کند، ما با هنر روبه‌رو هستیم. مثلاً ادبیات فرمی در زبان است که به سبب تفاوتش با زبان روزمره توجه ما را به خود جلب می‌کند و باعث می‌شود که ما بیشتر از آن که به معنی عبارات توجه کنیم (کاری که در مواجه با زبان عادی انجام می‌دهیم) درگیر خود زبان و درواقع فرم تازهٔ کاربرد آن شویم. این فرم دیگرگون و یا به تعبیر لیچ[1] "برجسته" به

1. Geoffrey Neil Leech (1936-2014)

اعتقاد همو بر اثر خروج از هنجارهای زبان به وجود می‌آید. جامعیت اصطلاح "فرم" در تصحیح ذهنیت مغشوش نسبت‌به مفهوم هنر و ادبیات در طول تاریخ، نقشی کلیدی به آن در همهٔ مطالعات و پژوهش‌های هنری و ادبی داده است، به نحوی که شاید امروزه بتوان با نگاهی اثبات‌گرایانه علم مطالعهٔ ماهیت هنر و ادبیات یعنی بوطیقا و نقد هنری را معادل فرم‌شناسی در نظر گرفت. به قول کارل آسنبرنر[1]، زیبایی‌شناس امریکایی، «تنها فرم است که می تواند به درستی تحلیل شود» (Tatarkiewicz, 1980: 227). بنابراین، از نظر فرمالیست‌ها مطالعهٔ تاریخ هنر و ادبیات چیزی نیست جز مطالعهٔ سیر تحول فرم‌های هنری و ادبی؛ چنانکه زیبایی‌شناس برجستهٔ لهستانی ووادیسواف (ولادیسلاو) تاتارکیویچ[2] در مقالهٔ فرم در کتاب تاریخ زیبایی‌شناسی و هم‌چنین کتاب تاریخ شش ایده کل تاریخ هنر غرب (از دوران یونان قدیم تا عصر حاضر) را در قالب تحولاتی که در مفهوم فرم در این اعصار به وجود آمده، بررسی کرده است. اگرچه تقسیم‌بندی تاتارکیویچ در کلیات و بیشتر در جزئیات جای گفتگو دارد، اما به‌نسبت جامع و قانع‌کننده به نظر می‌رسد.

بیان مسئله

به‌رغم تحولات عمده در نظریات هنری غرب، مطالعات ادبی ما هنوز به نحو خسته‌کننده‌ای درگیر مفاهیم جزئی یا کلی‌گویی‌های ناکارآمد است. به همین سبب این مقاله می‌کوشد به تأثر از آراء تاتارکیویچ و با محور قرار دادن مفهوم فرم به‌عنوان ذات اساسی هنر و ادبیات، تاریخی گذرا از سیر تحول مهم‌ترین فرم‌ها در شعر فارسی تا شعر معاصر ارائه کند. بنابراین، سؤال اصلی این پژوهش این است که تاریخ تحولات فرم در شعر فارسی تا چه میزان با نظریات تاتارکیویچ قابل انطباق است؟ و فرضیهٔ پژوهش این که مطابق با آراء تاتارکیویچ می‌توان تاریخ تحولات شعر فارسی را بر اساس تحولات فرم (عینی و ذهنی) در طول تاریخ شعر فارسی توضیح داد؛ فرم‌های بنیادینی که متمایزکنندهٔ ادوار شعر فارسی از گذشته تا عصر حاضر است.

.1 Karl Aschenbrenner

2. Waaaaaaa Tpkkkeezzzz

۲. پیشینهٔ پژوهش

متأسفانه با وجود کتاب‌های فراوانی که در طول تاریخ شعر فارسی به شکلی دقیق و جزئی به تعریف و تشریح عناصر فرم‌ساز پرداخته‌اند از لفظ و معنی (دلالت) گرفته تا موسیقی و تصویر و انواع هنرسازه‌های ادبی، اما نظریه‌پردازی در باب فرم به‌مثابهٔ مفهومی مشخص، جامع و پویا در تاریخ شعر بسیار کم‌رنگ است، و اگر به فرم به صورت مقوله‌ای مستقل هم پرداخته شده باشد، فقط در معنی سیر قالب‌های شعری است. شاید تنها بارقه‌های این نوع نگاه مفهومی در کتب کهن را در نظریهٔ نظم جرجانی (نک: ابودیب، ۱۳۹۴) بتوان یافت.

در دوران معاصر در برخی کتاب‌های پژوهشی مانند صور خیال در شعر فارسی شفیعی کدکنی برخی عناصر فرم‌ساز به صورت جداگانه در سیری تاریخی بررسی شده‌اند (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵). مقالات معدودی نیز دربارهٔ فرم شعر برخی شاعران مانند نیما یوشیج به‌صورت علی‌حده نگاشته شده است. تقی پورنامداریان در خانه‌ام ابری است (۱۳۸۹) با رویکردی نزدیک به ساختگرایان البته نه تحت عنوان فرم، بلکه با اصطلاحات عینیت و ذهنیت[1] سیر تاریخی مجمل اما تقریبا روشنی از تحول نظام درونی شعر فارسی نشان داده که به مفهوم فرم نزدیک است. رضا براهنی نیز در نقدهای خود به‌ویژه در کتاب طلا در مس (۱۳۷۱) در نقد شاعران معاصر به مسئلهٔ فرم (باز هم نه با نگاه درزمانی) توجه دارد. بحث و بررسی فرم چیست؟

ازآنجاکه واژهٔ "فرم" در مباحث مختلفی به کار می‌رود، در فرهنگ‌های لغت تعاریف متفاوتی از آن ارائه شده است (ازجمله فرهنگ لغت آکسفورد، ذیل «Form»)، اما در مبحث خاص هنر نیز به سبب تعدد انواع مقولات و رویکردهای هنری- فلسفی یا تخصصی و آموزشی، ما با تعاریف متمایزی از فرم روبه‌رو هستیم.

---

۱. عینیت به معنی تصاویر شعری و ذهنیت به معنی اندیشهٔ شاعر.

با وجود ترجمهٔ کتاب‌های مهم تاتارکیویچ یعنی تاریخ زیبایی‌شناسی[۱] و تاریخ شش ایده[۲] و چند مقاله[۳] از او، هیچ پژوهشی به بررسی تطبیقی نظریات او با هنر ایرانی نپرداخته، و این اثر نخستین مقاله در این باره است.

۳. مبانی نظری و روش تحقیق

در این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی بهره گرفته، و با رویکردی نظری به بررسی مفهوم "فرم ادبی" در شعر فارسی پرداخته شده است. گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای، و منابع اصلی تحقیق شامل آثار نظریه‌پردازان فرم‌شناسی به‌ویژه نوشته‌های ووادیسواف تاتارکیویچ بوده است. در مرحلهٔ نخست، با تحلیل مفهومی نظریه‌های این منتقد برجسته، چارچوبی نظری برای درک تحول فرم در هنر و ادبیات فراهم شد، سپس با تطبیق این چارچوب با نمونه‌هایی از شعر فارسی کلاسیک مسیر تحول فرم‌های شعری تا دورهٔ نیما بازخوانی گردید. هدف از این تطبیق، نشان‌دادن هم‌خوانی یا ناسازگاری ساختارهای فرمی شعر فارسی با تقسیم‌بندی تاریخی تاتارکیویچ از فرم هنری است. داده‌ها با تمرکز بر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی و ساختاری شعر تحلیل گردید و تلاش شد تا تحولی نظام‌مند در فرم‌های شعری فارسی شناسایی شود.

٤. یافته‌ها، بحث و بررسی

٤. ١. دسته‌بندی فرم‌ها و تعارف آن‌ها بنا بر نظریهٔ تاتارکیویچ

تاتارکیویچ در فصل فرم (تاریخ یک اصطلاح و پنج مفهوم) از کتاب تاریخ شش ایده، سیر تاریخی مفهوم فرم را دنبال می‌کند و معتقد است که در تاریخ فلسفه و زیبایی‌شناسی غرب فرم

---

۱. در سال‌های اخیر دو ترجمه از این کتاب صورت گرفته است: ۱) تاریخ زیبایی‌شناسی: جلد ۱ زیبایی‌شناسی قدیم. ترجمه محسن کرمی. تهران: کرگدن، ۱۴۰۴؛ ۲) تاریخ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ سیدجوادد فندرسکی. تهران: علم، ۱۳۹۲.

۲. تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق. تهران: گیل‌گمش، ۱۴۰۰.

۳. از جمله مقالات: «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی» ترجمه کیوان دوستخواه. هنر، ش ۵۲ (تابستان ۱۳۸۱): ۴۶-۶۱؛ «تاریخ زیبایی‌شناسی؛ زیبایی‌شناسی توماس آکوینی» ترجمه مینا نبئی. زیباشناخت، ش ۱۹ (تابستان ۱۳۸۷): ۴۹ - ۶۴؛ «زیبایی‌شناسی ارسطو» مترجم سیدجواد فندرسکی وشادی حدادپور. اطلاعات حکمت و معرفت، س ۵ ش ۹ (آذر ۱۳۸۹) : ۴۵ - ۴۹ و س ۵ ش ۱۲ (اسفند ۱۳۸۹): ۶۲ - ۶۶.

در پنج معنی اصلی و چند معنی فرعی به کار رفته است و هر کدام از این مفاهیم را با توجه به زمینه‌های فکری-فلسفی پیدایش آن‌ها به تفصیل شرح می‌دهد. خلاصهٔ تعاریف تاتارکیویچ به شرح زیر است:

الف) فرم A در معنی چینش یا آرایش اجزاء[1] است که متضاد آنْ عناصر، مؤلفه‌ها یا بخش‌ها می‌شود. فرم A در قالب یک کل به آن‌ها وحدت می‌دهد مثل فرم یک ایوان که از چینش ستون‌ها به وجود می‌آید، یا فرم یک ملودی که حاصل چینش صداهاست. به عقیدهٔ تاتارکیویچ فرم A فرمول زیبایی در یونان قدیم است که در هنرهای مختلف با تعابیر گوناگون از آن یاد می‌شود در معماری و مجسمه‌سازی با اصطلاح "تناسب‌پذیری[2]، و در موسیقی با "هم‌صدایی"[3]. ریشهٔ این نظریهٔ زیبایی‌شناسی در آراء فیثاغورسیان (احتمالاً قرن ۵ ق.م) است که تعریف سادهٔ زیبایی را قرینه‌سازی سادهٔ اجزاء و رعایت نسبت‌های عددی ساده می‌دانستند؛ مثل نسبت یکْدوم یا دوسوم در بسامد نت‌های موسیقی، یا اندازهٔ یکْهشتمِ سر نسبت به بدن در مجسمه‌سازی. پس در این فرمول چنانکه فیثاغورس[4] می‌گوید: «زیبایی برابر است با نظم و تناسب» و همهٔ هنرها از اعداد ناشی می‌شوند.

ب) فرم B: در قرن سوم میلادی تعریف مقبول یونانیان از زیبایی با این اِشکال فلوطین[5] مواجه شد که زیبایی موجود در چینش متناسب اجزاء تنها مربوط به پدیده‌های مرکب است درحالی‌که پدیده‌های بسیطی مثل نور و طلا داریم که بسیط‌اند اما زیبا هستند؛ بنابراین گاه نفس ظهور[6] یک امر زیباست. بنابراین، به فرم دیگری در هنر توجه شد که مربوط به چیزهای بسیط بود. تاتارکیویچ اینجا تعریفی از فرم B به دست می‌دهد که بعداً موجب تناقضاتی در آراء خود او و اختلاط فرم A و B می‌شود. او این فرم را آنچه مستقیماً توسط حواس دریافت می‌شود می‌داند که متضاد آن محتوا و معنی است؛ مثل صدای واژه‌ها در قطعه شعری که

1. Arrangment of parts
2. commensurability
3. consonance
4. Pythagoras
5. Plotinus
6. appearance

محتوای آن معنی شعر خواهد بود. ازآنجاکه محتوا و معنا را متضاد این فرم می‌داند، آن را مختص به ادبیات می‌داند که در آن جنبه‌های لفظی از معنا جدا می‌شود. پس، آنچه در تاریخ بوطیقا و نظریه‌پردازی ادبی در مقابل محتوا قرار می‌دهند را فرم B به حساب می‌آورد . این در حالی است که نظریهٔ فلوطین دربارهٔ ذات زیبایی است که آن را نه در ماده، بلکه در روح می‌داند و تقارن‌ها[1] را جلوه‌ای از زیبایی روح و ایدهٔ اصلی اشیاء بر می‌شمارد که از جای دیگر به مواد محسوس بخشیده می‌شود و در خود اشیاء نیست. بنابراین، اختصاص فرم B به ادبیات صرفاً به‌عنوان صورت صوتی یا لفظی کلمات با نظریهٔ فلوطین سازگار نیست؛ زیرا چنانکه گفتیم او زیبایی لفظ را حاصل زیبایی معنا و روح کلام می‌داند. درواقع زیبایی موردنظر فلوطین، امر یُدرک و یوصفی است که می توان معادل آن را در هنر سنتی همان "آن" و لطیفهٔ نهانی و از این قبیل دانست که تناسبات محسوس تنها لباس و پوشش آن است. پس فرم B از منظر نظریهٔ فلوطین امری ذهنی یا به تعبیر او روحی است که از عالمی برتر که منشاء زیبایی است به شیء بخشیده می‌شود و آن را زیبا می کند.

ج) فرم C در معنای مرز، حدود یا محیط دور یک شیء است که مترادف آن شکل و متضادش ماده یا جسم می‌شود و طبیعتاً در هنرهای تصویری مصداق دارد.

د) فرم D که واضع آن ارسطو است، به معنی ذات و ماهیت چیزی است. درواقع حد یا تعریف آن چیز است که مشخص می کند یک شیء چیست. متضاد این معنیِ فرم "ویژگی‌های عَرَضی" است.

هـ) فرم E که ریشه در آراء کانت[2] دارد و آن سهم و مشارکت ذهن در درک یک شیء است، یعنی فرمی که ذهن ما به شیء بیرونی که نمی‌دانیم واقعاً چیست، می‌بخشد تا بتواند آن را درک کند، مثل فرم زمان یا علیت. بنابراین، فرم E فرم پیش‌بینی و منتبع در ذهن است. متضاد این فرم آن چیز یا مادهٔ خامی است که از طریق تجربه به ذهن داده می‌شود.

---

1. symmetry
2. Immanuel Kant

تاتارکیویچ پس از شرح و بیان تاریخچهٔ این فرم‌های اصلی به ذکر چند معنی کم‌اهمیت‌تر از فرم می‌پردازد:

و) فرم F به معنی قالب فیزیکی‌ای که ابزار کار مجسمه‌سازان و کوزه‌گران و ... است.

ز) فرم G به معنی فرم‌های ساختاری قراردادی و پذیرفته‌شده که از پیش آماده‌اند و هنرمند از آن‌ها استفاده می‌کند؛ مثل قالب‌های مختلف شعری برای شاعران. در هنر باستان هر هنری تحت تسلط این فرم‌های قراردادی به وجود می‌آمد. هنر مدرن به‌ویژه هنر آوانگارد خود را به‌طور کامل از انقیاد این فرم‌ها رها کرد.

ح) فرم H در معنی انواع یا سبک‌های مختلف یک چیز، مثل فرم‌های نقاشی یا فرم‌های کشورداری.

ط) فرم J به معنی آنچه در آثار متافیزیکی، روحانی و زیبایی‌شناسانه متحدکنندهٔ اجزای روحانی و غیرمادی یک اثر است؛ مثل شنلی نامرئی که روی موضوعی کشیده می‌شود. وی سپس به چند مفهوم جدید فرم می‌پردازد که به اعتقاد وی هنوز تاریخی ندارند و طبیعتاً در هنر مدرن با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم:

ی) فرم K به عنوان قرادادی که خود هنرمند آگاهانه آن را به وجود می‌آورد تا شکل مشخصی را بیان کند. بنابراین طبیعی (مثل فرمB) و ضروری (مثل فرم A) نیست، بلکه مشروط و مصنوع بشری است. این تفسیر از فرم به لحاظ تاریخی گرایش قابل ملاحظه‌ای به فرمالیسم و تئوری رجحان فرم دارد.

ک) فرم L در معنای آزادی، زندگی و خلاقیت، و مخالف قانون و ضرورت و عمومیت که در فرم‌های A و C با آن‌ها روبه‌رو بودیم. این فرم در قرن بیستم تحت تأثیر تفاسیر روان‌شناختی و معرفت‌شناختی و نقدهای آن‌ها بر فرم‌های قانون‌مدارِ پیش به وجود آمد؛ برای مثال روان‌شناسان گشتالتی اثبات کردند که خلافِ تصور گذشته که ابتدا اجزاء و سپس کل را درک می‌کنیم، اولین چیزی که دریافت می‌شود کل یا گشتالت هر چیز است. بنابراین، تزِ این فرم این است که عناصر فرم انتزاعی هستند و فقط کل‌ها و ترکیب‌بندی‌ها فرم‌های واقعی هستند.

در اوایل قرن ۱۹ گروهی از نظریه‌پردازان هنر به رهبری مجسمه‌سازی به نام هیلدبراند[1]، فرم‌های وجود را از فرم‌های نمود[2] جدا کردند؛ بدان معنا که چیزها خودشان را نه در فرمی که در آن وجود دارند، بلکه تحت تأثیر تغییراتی که به دلیل عوامل مختلف مثل محیط، نور و ... در آن‌ها به وجود آمده، نشان می‌دهند. ما فرم‌های حقیقی وجود را که مفاهیمی ذهنی هستند درک نمی‌کنیم ما تنها فرم‌های نمودی اشیاء را درمی‌یابیم. برخی نویسندگان دیگر مانند کاسیرر[3] این قضیه را پیش کشیدند که هیچ فرم آماده‌ای وجود ندارد که ما بتوانیم به‌سادگی آن را درک کنیم و بفهمیم؛ ما باید در تمایز و حتی کشف پیچیدگی آن مشارکت کنیم. ارتباط بیننده با فرم یک ارتباط فعال است (Tatarkiewicz,1980: 220-243).

نکته‌ای که از مطالعهٔ پژوهش تاتارکیویچ در تاریخ فرم برمی‌آید این است که جداکردن مفاهیم تاریخ اندیشه به دوران پیش و پس از کانت (۱۷۲۴ -۱۸۰۴) در مورد فرم نیز صادق است. در باب معانی فرم نیز می‌توان به تفکیک کلی از فرم به دوره‌های پیش و پس از کانت قائل شد. در جهان پیش از کانت یعنی عصر کلاسیک فرم بیرون از انسان در عالم متافیزیک یا طبیعت یا ذات اشیاء وجود دارد و انسان آن را به یاری عقل و شهود درک می کند، اما در عصر پس از کانت یعنی در جهان مدرن، فرم در بیرون نیست بلکه ویژگی‌ای است مربوط به ذهن انسان؛ بنابراین کلی، ضروری و غیرقابل تغییر نیست. تنها بدان سبب که ذهن ما بر اساس قوانین خاصی ادراک می کند و لذت می‌برد، فرم‌های خاصی برای ما معنی‌دار، درست و زیبا هستند و از همین‌جا است که فرم با معنی و حقیقت و زیبایی پیوند می‌خورد. به همین سبب دگرگونی‌ای که کانت در مفهوم فرم به وجود آورد، نقطهٔ عطفی در تاریخ اندیشه است. این دگرگونی اصولاً منجر به پیدایش بینشی تازه نسبت به جهان پیرامون ما می‌شود. البته این بدان معنا نیست که اندیشه و هنر در جهان مدرن تماماً مبتنی بر این تغییر الگو (پارادایم) است، مثلاً خبری از فرم‌های

1. Hildebrand
2. effect
3. Cassirer

مقبول دورهٔ کلاسیک در این عصر نیست، بلکه مسئلهٔ فرم به آگاهی هنرمند وابسته است و می‌توان در قرن بیست‌ویکم هم با آگاهی کلاسیک زیست.

با مروری گذرا بر تاریخ هنر می‌توان دریافت که از میان فرم‌های یادشده باسابقه‌ترین فرم هنری که معیار زیبایی کلاسیک به شمار می‌رود، فرم A (یعنی فرم به معنی چینش و آرایش اجزاء) است که طبق باور گذشتگان مبتنی بر قوانین ثابت و عمومی است؛ قوانین ریاضی‌ای که جهان و خلقت بر مبنای آن‌ها استوار است. در جهان‌بینی کلاسیک، زیبایی و هنر واقعیتی بیرونی هستند که مانند همهٔ مظاهر وجود ازجمله طبیعت، انسان، علم و اخلاق از یک منشاء پدید آمده‌اند، با یکدیگر وحدت دارند و از قوانین ثابتی پیروی می‌کنند؛ به همین سبب میان حقیقت، خیر، نیکویی و زیبایی در ذات تفاوتی نیست و به قول جان کیتس: «حقیقت زیبایی است و زیبایی حقیقت است» (موحد، ۱۳۸۰: ١٤). زیبایی از منظری دیگر همان علم است. بنابراین اصول ریاضی بر هنر نیز حاکم است. فرم A مظهر رعایت تناسبات ریاضی است که به صورت‌های تقارن، توازن تکرار، تشابه، تضاد و ... تجلی می‌یابد. در شعر فارسی نیز وزن شعر (دوایر عروضی)، قافیه و انواع توازن‌های آوایی و واژگانی مظهر این تناسب‌هاست. مروری بر تاریخ فرم A در هنر نشان می‌دهد که همواره این تناسبات از اَشکال ساده آغاز می‌شوند و به سوی اشکال پیچیده و گاه انتزاعی پیش می‌روند، اگر شکل ساده رعایت این تناسبات را اَشکال طبیعی بدانیم، سوی افراطی آن تزئینات متصنع و متکلف خواهد بود. برای مثال یک عرقچین نزدیک به شکل طبیعی کاسهٔ سر است، اما تاج شکل تزینی و متصنع آن است؛ زیرا تناسبات به افراط در آن رعایت شده است. تاتارکیویچ از این فرم متصنع با نام ۱A یاد می‌کند که در دوره‌هایی فرم هنر را از فرم‌های نزدیک به طبیعت جدا می‌کند و می‌توان گفت به فرم صرف نزدیک می‌شوند.

٤. ۲. انطباق دسته‌بندی فرم‌های تاتارکیویچ با فرم‌های شعر فارسی

در شعر فارسی پس از اسلام که مورد مطالعهٔ ماست نیز وزن و آرایه‌های لفظی و معنوی در آغاز شکلی ساده و طبیعی دارند، اما در ادوار بعد رفته‌رفته پیچیده‌تر می‌شوند تا جایی که در سبک هندی شعر از شدت کاربرد صنایع لفظی و معنوی به تصنع و تکلف می‌گراید و به فرم صرف نزدیک می‌شود. شعر فارسی در طول تاریخ به لحاظ فرم G و H یعنی قالب‌ها و سبک‌های شعری نیز متنوع‌تر شده است. خوشبختانه بررسی جزئی و دقیق انواع تناسبات و تقارن‌های لفظی و معنوی در علوم وزن شعر یا عروض و بدیع وجود دارد و به همین سبب اشارهٔ برخی منتقدان معاصر که مطالعات ادبی قدیم در شعر فارسی را تا حد زیادی نزدیک به بررسی فرمالیست‌ها می‌دانند (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱) بی‌راه نیست. درواقع ادبای ما با منتقدان فرمالیسم هم‌رای بودند که مطالعهٔ ادبیات یعنی مطالعهٔ فرم؛ و این تنها فرم است که ادبیات را از سایر مقولات زبان جدا می‌کند.

تسلط فرم A به معنی چینش منظم اجزاء در ادبیات فارسی، در قرن ۱۴ شمسی با رواج شعر آزاد نیمایی پایان می‌یابد. اگرچه در اشعار نیما و شاگردانش وزن غیرمتقارن حفظ می‌شود و هنوز ملاک تشخیص ادبیات از زبان عمدتاً وزن و تا حدی قافیه است، اما در شعر نیما فرم عروضی متقارن و دوتایی شعر به کلی تغییر می‌کند و هندسه‌ای جدید بر شعر حاکم می‌شود. درواقع نیما به گفتهٔ خود عروض را از قوانین متصنع و ساختارهای صرفاً قالبی رها می‌کند و آن را به طبیعت زبان نزدیک‌تر می‌سازد: «من به این‌گونه موزیک [عروضی] مخالفم و من می‌خواهم شعر دکلمه شود. موزیک آن نه موزیک عروضی، بلکه با پیوستگی به عروض، موزیک طبیعی داشته باشد» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۰). نزدیکی فرم اثر ادبی به طبیعت یکی از اصول اساسی هنر رمانتیک بود که نیما پیشرو آن در شعر فارسی به شمار می‌رود: «می‌توان گفت اثر خلاقهٔ ادبی خصلت گیاه را دارد و به‌طور خودجوش از ریشه‌های حیات‌بخش نبوغ سر درمی‌آورد، ساخته نمی‌شود، بلکه می‌روید و رشد می‌کند، اما آثار تقلیدی اغلب نوعی محصول ساخته شده‌اند که از طریق فن و مهارت و کوشش و تقلا به وجود می‌آیند و از مواد و مصالح و

امکانات از پیش فراهم‌آمده‌ای بهره می‌برند که از آنِ خودشان نیست» (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۱۱۳).

در کتاب‌های هنرهای تجسمی از سه نوع فرم بصری هندسی، طبیعی، و اتفاقی یاد می‌شود (نک: لبرگ، ۱۳۸۹: ۳۲). اگر فرم‌های پیش از نیما را فرم‌های هندسی یا ریاضی بدانیم که براساس واقعیت‌های ذهنی هندسی و ریاضی به وجود آمده‌اند و در عالم بیرون به این شکل دقیق وجود ندارند، به نظر می‌رسد فرم شعر نیمایی فرمی طبیعی است که بر اساس سازواره‌های زنده پدید آمده است و فرم اتفاقی نیز که حاصل فرایند ناخوداگاه است در شعرهای سوررئالیستی پس از نیما به وجود آمد.

فرم نیمایی از منظری دیگر با فرم‌های ریاضی اما غیرمتقارن در هنرهای تجسمی نیز قابل‌مقایسه است. در هنرهای تجسمی با ساختارهایی روبه‌رو هستیم که دوبه‌دو نیستند، بلکه از تکرار منظم واحدهای پدیدآورنده به دور یک مرکز مشترک تشکیل شده‌اند، مثل ساختارهای مارپیچی (شکل الف) یا ساختارهای تغییر تدریجی[1] (شکل ب) که در آن‌ها واحدهای ساختار، با نسبتی مشابه در اندازه، فرم (یا هر دو) تغییر می‌کند (همان: ۲۷-۲۸) و می توان در مقابل فرم‌های متقارن (1A) آن‌ها را فرم مطلق (A) خواند.

به‌هرحال سال‌ها کوشش و ممارست نیمای نوگرا در خلوت، سرانجام به پدید آمدن فرمی انجامید که از سوی مخاطبانی که پا به ساحت جهانی جدید نهاده‌اند، پذیرفته می‌شود. بی‌شک تناسب بیشتر فرم منتخب نیمایی با طبیعت و ذوق، حس و جهان‌بینی تازهٔ مخاطبان است که شعر نیما را در دل آن‌ها جایگزینِ فرمی هزارساله می‌کند. با این حال فرم A تا همین امروز نیز در شعر فارسی با قدرت به حیات خود ادامه می‌دهد. اما در باب فرم B که برآمده از نظریهٔ زیبایی‌شناسی فلوطین است، باید گفت که فلوطین در کتاب اِنئاد در پاسخ به این پرسش که «آن چیست که ما را بر آن می‌دارد که برخی اجسام را زیبا بدانیم؟» تناسب یا تقارنات را به‌عنوان دلیل اصلی زیبایی رد می‌کند و چنان‌که یاد

1. grandation

شد معتقد است این تعریف ناقص است، زیرا در این تعریف چیزی مثل خورشید که مرکب نیست، جزء چیزهای زیبا محسوب نخواهد شد. همچنین برخی چیزهای متناسب [مثل برخی حشرات] زیبا نیستند. برخی جملات نیز متناسبند اما درست نیستند [مثل: النفوس کالنصوص]، پس تناسب نمی‌تواند منشاء زیبایی باشد، بلکه زیبایی در آن‌ها متجلی می‌شود. درواقع زیبایی است که تقارن را درخشان می‌کند (1990: Tatarkiewicz,1/319 به نقل از قوامی، ۱۳۹۱: ۲۰).

فلوطین از دو نوع زیبایی سخن می‌گوید: زیبایی محسوس و زیبایی غیرمحسوس؛ علت زیبایی اشیاء محسوس را بهره‌ای می‌داند که از ایده و صورت [فرم] یافته‌اند: «هر چیز بی‌شکل با اینکه بر حسب طبیعتش قابلیت شکل و صورت [فرم] دارد، مادام که از ایده و صورت [فرم] بهره نیافته زشت است و دور از ایده خدایی، ... چون ایده به چیزی که قرار است از ترکیب اجزای متعدد پدید آید نزدیک می‌شود، به آن نظم می‌بخشد و با سازگار کردن اجزایش آن را به صورت واحدی کامل در می‌آورد و ازآن‌رو چنین می‌کند که گویی خود او واحد است و آن چیزی که به آن صورت [فرم] بخشیده می‌شود باید تا آنجا که برای چیزی مرکب از اجزا امکان‌پذیر است، واحد باشد» (فلوطین، ۱۳۶۶: اثیّاد اول، رساله ۶، قطعه ۲ به نقل از قوامی، ۱۳۹۱: ۲۰). چنین به نظر می‌رسد که وحدت، سازگاری اجزاء (تناسبات و هارمونی) و نظم، از عوامل زیباشدن یک چیز است، اما این عوامل فقط با بهره‌گیری از ایده به ظهور می‌رسند؛ زیرا باید نوع دوم زیبایی (آن نوعی که به چشم نمی‌آید) را دریافت کنند. اینجاست که فلوطین ثابت می‌کند که عوامل ایجاد زیبایی یعنی اندازه، شکل، تناسب و تقارن بدون ارتباط و بدون حضور ایدهٔ زیبای نخستین وجود ندارند (همان: ۲۱).

بنابراین، مشخص است که فلوطین فرم را امری ذهنی می‌داند و این رای او بی‌شک ریشه در نظریات افلاطون و مفهوم ایده دارد؛ زیرا ایده یا ایدوس که در اصل به معنی دیدن است، در فلسفهٔ افلاطون به معنای فرم یا صورت روحانی اشیاء است که در عالم مُثُل وجود دارند و اشیای عالم ماده از روی آن الگو ساخته می‌شوند؛ چنانکه در رسالهٔ

تیمائوس[1] می‌نویسد: «این صور و ایده‌ها موجوداتی هستند ازلی و ابدی و قائم‌به‌ذات که دمیوژ (صانع) به آن‌ها همچون الگویی می‌نگرد» (قوامی، ۱۳۹۱). از آنجاکه نفس انسان پیش از تعلق به بدن در عالم دیگری بوده که بی‌واسطه نسبت به این ایده‌ها علم و آگاهی داشته است، بنابراین انسان یا هنرمند در آینهٔ خیال خویش می‌تواند به این ایده‌ها یا فرم‌ها دسترسی داشته باشد و همان‌هاست که به محسوسات زیبایی می‌بخشد. این نظریهٔ زیبایی‌شناختی که فرمِ زیبا را در ایدهٔ متافیزیکی اشیاء جستجو می‌کرد و هنرمند واقعی را کسی می‌دانست که بتواند با این ایده ها دست یابد، نظریهٔ اصلی در آثار معنوی، عرفانی و گاه دینی در طول تاریخ هنر تا به امروز بوده است. با این توضیحات مشخص می‌شود که آن صفات والایی و شکوهی که به فرم B نسبت داده می‌شود در همین جنبهٔ معنوی و نزدیکی آن به ایدهٔ اصلی اشیاء در عالم مُثُل یا به تعبیر قرون وسطایی در لوح محفوظ الهی است.

شعر عرفانی فارسی نیز که از قرن ششم در ایران می‌بالد، کلامی است بر مبنای این نگاه به فرم و هنر و هنرمند. به همین سبب است که در شعر عرفانی صناعت، تکنیک و اشراف بر هنر سازه‌ها نزد شاعر اهمیتی ندارد و چیزی بر اعتبار شعر نمی‌افزاید. ریشهٔ زیبایی امری معنوی و ملکوتی دانسته می‌شود که از سوی خداوند به هنرمندی که شایستگی واسطهٔ فیض بودن را می‌یابد، اعطا می‌شود. اما این ایده یا فرم ذهنیِ پیشین اشیاء که در فلسفهٔ افلاطون و شاگرد معنوی او فلوطین در عالم واقعی دیگری، خارج از ذهن انسان وجود دارد، در فلسفهٔ ارسطو متعلق به ذهن دانسته می‌شود؛ فرم کلی است که از مجموعه‌ای از اجزاء که ذات مشترکی دارند انتزاع می‌شود. این همان فرمی است که تاتارکیویچ از آن با عنوان فرم D یا فرم ذاتی[2] یاد می‌کند.

فرم ذاتی ارسطویی در فلسفهٔ اسلامی به "صورت" ترجمه شده است. در فلسفهٔ ارسطو جوهر اشیاء یعنی مؤلفه‌های ضروری و غیرعارضی آن‌ها؛ همان چیزی که به واسطهٔ

1. Timaeus
2. substantial aorm

آن می‌توان یک شیء را تعریف کرد (حد شیء). این مفهوم جایگاهی اساسی در متافیزیک ارسطو دارد و غایت و مقصود هر چیزی به حساب می‌آید، اما ارسطو و پیروانش هرگز در زیبایی‌شناسی از آن استفاده نکردند و این فیلسوفان مدرسی قرون وسطی بودند که فرم جوهری را به عنوان فرمی ذهنی وارد آراء زیبایی شناختی کردند و آن را در کنار فرم A (یعنی فرم عینی) شرط زیبایی اثر هنری دانستند: « زیبایی حاصل ظهور جوهر فیزیکی اشیاء به شکلی متناسب است» (Tatarkiewicz,1980: 235). بوناونتورا[1] می‌گفت زیبایی شامل فرم ذاتی است و چون هر موجودی چنین فرمی دارد، پس زیباست (همان‌جا).

به عقیدهٔ ارسطو طبیعتِ برون در غایت خویش است به همین سبب الگوی بزرگ هنر است. انه راین[2] در قرن هفدهم می‌گفت: «بوطیقای ارسطو صرفاً در طبیعت است فروکاسته به روش، عقل سلیم است فروکاسته به قاعده» (برلین، ۱۳۸۵: ۵۷). پس تقلید از طبیعت بیرون یا خود انسان مطلوب‌ترین فرم هنر است. اگر بخواهیم تجلی این فرم را در شعر جستجو کنیم، بهترین مصداق آن فرم شعر کلاسیک و نئوکلاسیک است که فرم ذهنی آن تقلید از صورت ذاتی طبیعت و فرم عینی آن مشتمل بر تناسبات لفظی است. این بوطیقایی بود که در شعر کلاسیک فارسی، به‌ویژه در سبک خراسانی و سبک‌های پیرو آن نیز معیار زیبایی در شعر بود. ازآنجاکه الگوی اصلی این فرم در طبیعت است و طبیعت در عین تناسب از ساده‌ترین اشکال بصری ایجاد شده است، فرم درونی و بیرونی شعر کلاسیک نیز می‌کوشد مانند طبیعت ساده و متناسب (دارای سیمتریا) باشد. چنین بوطیقایی بارها در شعر کلاسیک ما ستایش می‌شود؛ چنان‌که رودکی در ستایش قصیدهٔ خویش، (مادر می) می‌گوید: «اینک مدحی چنان‌که طاقت من بود/ لفظ همه خوب و هم به معنی آسان» (رودکی، ۱۳۷۰: ۳۷). "آسان" را بدان سبب گوید که آسانی یعنی

1. Bonaventura
2. Anne Ryan

تناسب و چنان‌که گفتیم متناسب‌ترین اَشکال هندسی آسان‌ترین آن‌ها به لحاظ درک هستند (نک: آرنهایم، ۱۳۹۶).

از آنجا که "فرم ذات" ارسطویی نیز فرمی کلی است که به ویژگی‌های ذاتی اشیاء توجه دارد و هنرمند در تصویر طبیعت نه به خود درخت واقعی که به فرم ذهنی کلی آن رجوع می‌کرد، در شعر کلاسیک همهٔ مظاهر طبیعت به شکلی ثابت و تکراری و مطابق با ماهیتِ کلّیِ خود به تصویر کشیده می‌شوند. برای مثال چندان تفاوتی میان عناصر طبیعت در شعر رودکی، فرخی و مسعود سعد وجود ندارد. از سوی دیگر چون شاعر همواره در جستجوی صورت غایی و کامل اشیاء است، بنابراین این اشعار همواره با اغراق‌های شاعرانه و تشبیه اشیاء به چیزی زیباتر از خود همراهند و صنایع تشبیه، استعاره، و مبالغه از صنایع اصلی این اشعار به شمار می‌آیند؛ همین عامل باعث ساخت‌گرایی[1] شعر کلاسیک ما شده است. گویی در این اشعار شاعر آنچه را که می‌داند وصف می‌کند نه آنچه می‌بیند؛ این نگاهی است که بعداً نیما هوشمندانه بر آن انگشت گذارد و آن را نقد کرد. او با جایگزینی فردیّت به جای کلیّت در تصویر ذهنی، سر آغاز تازه‌ای را برای فرم ذهنی در شعر فارسی تمهید نمود.

اندیشه‌های ارسطو در عصر رنسانس بار دیگر در محور تفکرات فلسفی و زیبایی‌شناسی قرار گرفت که می‌توان آن‌ها را مبنای اندیشه‌های عقل‌گرایان در قرون بعدی دانست. با تحولات عمدهٔ فکری در این عصر و تغییر مفهوم ایده [فرم] به صورت ذهنی اشیاء، می‌بینیم که در هنر رنسانس توجه به طبیعت و واقعیت بیرون مجدداً محور آثار هنری قرار می‌گیرد. نظریهٔ غالب زیبایی‌شناسی در این دوره تا قرن ۱۸ این است که انسان باید آیینه‌ای در برابر طبیعت بگذارد. مراد ایشان از طبیعتْ زندگی بود و مراد از زندگی آن چیزی نیست که انسان می‌بیند، بلکه چیزی است که زندگی در جهت رسیدن به آن می‌کوشد؛ یعنی شکل آمانی‌ای که تمامی زندگی به سوی آن کشیده می‌شود. «بی‌تردید

1. subjectivity

زئوکسیس[1]، نقاش آتنی که خوشه‌های انگور را چنان نقاشی کرده بود که پرندگان می‌آمدند و به آن نوک می‌زدند، ... و رافائل[2] که سکه های طلا را چنان دقیق کشید که مهمان‌خانه‌دار آن‌ها را به جای سکه‌های واقعی گرفت، نبوغ فراوانی داشتند، اما این‌ها بالاترین اوج پرواز نبوغ هنری انسان نبود. بالاترین نبوغ هنری در این بود که به آن آرمان درونیِ عینی که طبیعت و آدمی به سویش می‌گرایند، تجسم بخشد و آن را به گونه‌ای در هنر اصیل جای دهد. این بدان معناست که نوعی الگوی اصیلِ تمام وجود دارد و نقاش می‌تواند آن را در تصویر بگنجاند (برلین، ۱۳۸۵: ٥٦). ملاک زیبایی در عصر رنسانس مانند الگوی آن‌ها یعنی هنر یونان باستان، نسبت‌های جهان‌شمولِ ریاضی است. فونتنل[3] می‌گوید هر اثر سیاسی، اخلاقی، انتقادی و حتی شاید هنری چیز بهتری بود اگر با توجه به همهٔ جوانب به دست هندسه‌دانی آفریده می‌شد (همان: ۵۷). اعتبار فرم جوهری ارسطویی مانند دیگر اجزای نظام فلسفی او تا قرن ۱۶ به قوّت خود باقی بود و پس از آن به صورت پراکنده در آراء برخی زیبایی‌شناسان تا قرن ۲۰ نیز دیده می‌شد.

با ظهور اندیشه‌های کانت در فلسفه، مفهوم ایده یا فرم ذهنی به‌کلی دگرگون شد؛ تا پیش از کانت واقعیت بیرونی امری مسلم و ثابت پنداشته می‌شد که ذهن همچون آینه‌ای آن را در خود منعکس می‌کرد و از این طریق به آن آگاهی می‌یافت، اما تأملات کانت نشان داد که میان واقعیت بیرون از ذهن و آنچه ذهن درک می‌کند، تفاوت وجود دارد؛ ذهن برخلاف باور همگانی همچون آینه نیست، بلکه نظام و دستگاه پیچیده‌ای است که تحت قوانین و فرایندهای خاص خود واقعیت بیرون را ادراک می‌کند. درواقع در فرایند شناخت این ذهن ما نیست که خود را با جهان خارج تطبیق می‌دهد بلکه جهان خارج است که با ذهن ما تطبیق می‌یابد و هر شناخت و معرفتی نسبت به جهان خارج رنگ و بوی شناسنده را با خود دارد (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۱۳۲). ذهن ما قادر به شناخت ذات

1ε εεῦςς
2. Raphael
3. Fontenelle

حقیقی جهان بیرون نیست بلکه فقط نمودهای آن را از طریق برخی مقولات و چهارچوب‌های ناشی از ذهن ادراک می‌کند (همان‌جا).

درواقع ذهن فرم‌هایی دارد مانند فرم زمان و مکان و علیّت که ادراکات حسی را در قالب آن‌ها می‌ریزد: بنابراین فرم‌های اشیاء نه در بیرون که در ذهن ما هستند. آنچه تاتارکیویچ فرم E می‌خواند اشاره به همین فرم‌های زمینهٔ ادراک و آگاهی در اندیشهٔ کانت است. نظریات کانت با محدودکردن قلمرو بی‌پایان خردِ عصر روشنگری، عرصه‌های متعددی را در اختیار احساس و تخیل قرار می‌دهد؛ وی معتقد است که تخیل می‌تواند از قیود فرم‌های پیشین ذهن رها شود و به تجربه‌هایی دست یابد که خارج از چهارچوب فاهمه است و ازآنجاکه تخیل برخلاف قواعد عقل و ذهن که کلی و ثابت‌اند، فردی و متغیر است، هنر و زیبایی امری مستقل، ذهنی و فردی است. این نکته که کانت زیبایی را امری اَنفسی و ذهنی به شمار می‌آورد که هرکس باید به گونه‌ای فردی آن را درک کند، یکی از مهم‌ترین نشانه‌های گذار این عصر به وضعیت تازه‌ای است که در آن نه معیارها و ملاک‌های عقلیِ عام برای ارزیابی هنر وجود دارد، و نه هنر آکادمیک با اصول و قواعد ثابت؛ و به جای آن‌ها ارزش‌های درونی، فردی و ذوقی ملاک بررسی هنر و جهان می‌شود و این یعنی تولد رمانتیسم (همان: ۱۳۴).

ادراک ناتوانی عقل از دست‌یابی به ذات و حقیقت اشیاء، و اهمیت یافتن نحوهٔ ادراک ذهن و حواس که پس از این توسط تجربه‌گرایانی مانند کانت و هیوم[1] نیز بر آن تاکید بیشتری می‌شد، به‌کلی مفهوم فرم‌های فلسفی کلی و تغییرناپذیر پیشین را متزلزل کرد. چنانکه یاد شد دست هنرمندان را برای خلق فرم‌هایی که حاصل تخیل‌اند (نه عقل) باز گذاشت. پس از کانت هنر رفته‌رفته از فرم‌های بازنمایی‌کنندهٔ طبیعت یا ماوراء طبیعت که تجلی لوگوس دانسته می‌شدند، دور شد و به سوی فرم‌های حاصل تخیل آزاد و رها از قیود ذهن پیش رفت؛ زیرا این باور به وجود آمد که تنها به مدد خیالِ آزاد می‌توان به راز

1. Hume

جهانِ ورای پردهٔ مصنوع ذهن نزدیک شد «رمانتیک‌ها عقیده داشتند که تنها نمایش شخصی تجربهٔ تخیلی می‌تواند راز طبیعت را بیان کند» (kremode, 1957: 10 به نقل از فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۹).

به همین سبب انواع فرم‌های جدید پس از کانت که در تقسیم‌بندی تاتارکیویچ به آن‌ها اشاره شد، در مقابل ضرورت و قاعده‌مداری حاکم بر فرم‌های سنتی میل به آزادی دارند و از این به بعد است که دیالکتیک ضرورت و آزادی در هنر حتی تا امروز نیز بحث داغ زیبایی‌شناسی‌هاست؛ برای مثال فرم رمانتیسم در مقابل نئوکلاسیسم که به ضروریات کلی پای‌بند است، به آزادی تخیل و احساس هنرمند تأکید می‌کند و یا فرم امپرسیونیسم که فرم نمود (L) به حساب می‌آید براساس تجربهٔ حسی و آنی هنرمند از اشیاء است و بنا به تجربهٔ لحظه‌ای شاعر از مشاهدهٔ ابژه تغییر می‌کند. در مکتب‌های رئالیسم و ناتورالیسم هنر باز هم به نوعی محاکات و تنگ‌کردن عرصه بر تخیل آزاد بازمی‌گردد با این تفاوت که هنرمند تحت تأثیر فلسفه‌های تجربه‌گرا از هر نوع تصویر ذهنی ایده‌آل و بی‌نقص کلاسیک دوری می‌جوید و به گزارش مستقیم ادراکات حسی ولو زشت، آزاردهنده و بی‌معنی می‌پردازد؛ اما در سمبولیسم بار دیگر بوطیقای تخیل و تداعی آزاد زنده می‌شود. سمبولیست‌ها به تأثّر از فلسفهٔ ایده‌آلیستی که در شکل افراطیش واقعیت را تصورات ذهنی ما و همچون خواب و خیالی می‌دانست، ذهن خود را در وضعیتی انفعالی نسبت به هجوم بی‌امان تصورات ذهنی قرار می‌داد (سیدحسینی، ۱۳۵۷: ۲۳۱) تا به یافتن ارتباطی جدید در جنگل انبوه نشانه‌ها (به تعبیر بودلر) دست یازد.

با ظهور فروید بنیاد ذهن و تعقل از جهتی دیگر ویران می‌شود. فروید با تقسیم ذهن به خودآگاه و ناخودآگاه، چهرهٔ سرکوب‌گر خرد منطقی را آشکار می‌کند و به کشف ساحتی مهم در ذهن به نام ناخودآگاه می‌پردازد که مملو است از خاطرات و تصاویر سرکوب‌شده که اجازهٔ ورود به ساحت خودآگاهی را ندارند مگر به شیوه‌ای بسیار تحریف شده، از این منظر در سبک‌های دادائیسم و سوررئالیسم ایدهٔ زیبایی کامل و ایده‌آل‌های آن در ذهن که سازگار با خودآگاهی است به‌شدت مورد نفرت و تمسخر قرار

می‌گیرد و هدف هنر ابراز حقیقت نهفته در ذهن یعنی تصورات بدون سانسور و سرکوب خودآگاه می‌شود.

فرم‌های دیگری در هنر مدرن مانند اکسپرسیونیسم، کوبیسم و هنر آبستره یا انتزاعی، همگی به تأثیر از اندیشهٔ مدرن پساکانتی که واقعیت را امری ساختهٔ ذهن می‌داند، در فرم ذهنی به دنبال تجربهٔ جهان دیگری ورای تصورات متعارف اما به اعتقاد ایشان ساختگی ذهن‌اند و سعی دارند با برهم‌زدن قوانین ازپیش‌تعیین‌شدهٔ هنر و فرم هنری و آزاد گذاشتن ذهن هنرمند به واقعیتی دیگر نزدیک شوند. اما اگر فرم ذهنی شعر رمانتیک را سرآغاز پیدایش فرم‌های نو در شعر بدانیم، در شعر فارسی نخستین ظهور آن را در اشعار نیما یوشیج می‌توان یافت. به سببِ همین آگاهیِ نیما به تغییر فرم است که باید او را پدر شعر مدرن فارسی خواند. بینش نیما نسبت به تغییر فرم ذهنی در شعر غرب و آگاهی از کاری که باید برای رخداد این تحول در شعر فارسی انجام دهد در جای‌جای اندیشه‌ها و فرم شعری او آشکار است؛ برای مثال او دائماً دید سوبژکتیو (شاید بتوان گفت ایدیولوژیک) شاعران پیشین را نقد، و به خوب دیدن که حاصل اهمیت دادن به ادراکات حسی است تأکید می‌کند: «ملت ما دید خوب ندارد، عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت دورن خود بوده است. ... گوینده از خارج روگردان است و در عین بهره گرفتن وصف از خارج باز به درون خود می‌پردازد» (نیما یوشیج، ۱۳٦۸: ۷۷). این اصلی است که او به پیروان خویش نیز می‌آموزد، چنانکه برای مثال فروغ فرخزاد در گفت‌وشنود با م. آزاد این‌گونه می‌گوید: «بیشترین اثری که نیما در من گذاشت در جهت زبان و فرم‌های شعری‌اش بود، نیما چشم مرا باز کرد و گفت ببین، اما دیدن را خودم یاد گرفتم ولی پیش از نیما شاملو بود، شاملو خیلی مهم بود» (حسینی، ۱۳۵۷).

نیما هوشمندانه تحول عمدهٔ نگاه مدرن به طبیعت را درک می‌کند. نگاهی که برخلاف بینش گذشتگان که همه چیز را در آینهٔ ذهن و نظامات فلسفی و مقوله‌بندی‌های افلاطونی و ارسطویی ثابت می‌دید، می‌خواهد واقعیت حسی اشیاء را ببیند و آن‌ها را تجربه

کند و این آگاهی جدید را وارد ادبیات کند: «به شما گفته بودم که شعر قدیم سوبژکتیو است، یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۷۷). «آفرینشِ شعر گذشته به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است» (همان: ۸۱). با تغییر همین مواجههٔ انسان عصر جدید به طبیعت است که طبیعت به او نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود تا جایی که با آن همذات‌پنداری می‌کند و ارتباط حسی و عاطفی برقرار می‌سازد. تجربه‌ای که تقریباً در شعر گذشته مفقود است؛ زیرا در نگاه کلاسیک (=طبقه‌بندی‌شده) ذوات کلام از هم جدا و هر کدام در مقولهٔ خودشان جای گرفته‌اند و انسان تنها با عقل می‌تواند نسبت به موجودات شناخت حاصل کند، اما در شعر رمانتیک شاعر با تخیل به درون اشیاء نفوذ می‌کند با آن‌ها یکی می‌شود و حس آن‌ها را درمی‌یابد.

طبیعتی که در شعر کلاسیک به آن فقط به‌عنوان نظامی خردمندانه و متناسب، اما صامت نگریسته می‌شد در شعر رمانتیک به نهادی زنده تبدیل می‌شود که شاعر می‌تواند همچون انسان‌های اساطیری بدون اینکه ایدهٔ پیشینی در ذهن داشته باشد "او" را با حس خود کشف کند. البته در شعر نیما و برخی پیروان رمانتیک او گویی هنوز بازنمایی نفس جهانِ پدیداری کافی نیست و حتی در شعر سمبولیکْ شاعر حتماً باید در ورای طبیعت به ذهنیت و اندیشه‌ای استعلایی (یا ایدئولوژیک و از نوع عقل‌گرایانه‌اش) دست یازد و به همین سبب طبیعت وسیله‌ای می‌شود برای بردن شاعر به تداعی‌های انتزاعی که حول آرمان‌ها و دغدغه‌های اجتماعی و فلسفی شاعر می‌گردد. شاید این به سبب از سر نگذراندن تجربهٔ تاریخی و درونی‌نشدن نگاه مدرن و سیطرهٔ هنوز قدرتمند ذهنیت سنتی بر ماست که مکتب‌های ادبی مهم مانند رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم هیچ‌گاه دقیقاً مانند آنچه در غرب اتفاق افتاد در ادبیات ما به وجود نیامد و هنوز هم سایهٔ سوبژکتیویته بر شعر فارسی سنگینی می‌کند، چنان‌که مثلاً فرم شعر سمبولیک یا سوررئالیست فارسی، گاه بیش از آنکه به فرم E (چنان‌که در غرب است) نزدیک باشد به فرم B و D نزدیک

است، یعنی هنوز گویی صورت‌های ذهنی شاعر به جهان واقع یا عالمی ورای جهان واقعی ارجاع می‌دهند. به‌هرحال، پس از نیما به‌ویژه از دههٔ ۳۰ شمسی، با افزایش آشنایی شاعران ایرانی با اندیشه‌های جدید، تحولات فرم در شعر فارسی افزون می‌شود و فرم‌های مبتنی بر تخیلات و تداعی‌های آزاد که کمتر به ایدهٔ ذهنی خاصی وفادارند مخاطبان خاص خود را می‌یابند، تا ظهور جنبش‌هایی در دههٔ ۴۰ و ۵۰ که تنها به فرم وفادارند.

تا عصر حاضر تحولات زیادی در فرم E کانتی نیز رخ داده است و فرم هنری مسیری را از فرم‌های تا حد زیادی بازنمایی‌کننده به سمت فرم صرف، یا هنر انتزاعی که ظاهراً بازنمایی در آن‌ها به هیچ می‌رسد طی کرده است. تجربه‌های فرمالیستی اخیر می‌کوشند که هنر را از هر امر بیرونی و ارجاعی که ارتباط اثر هنری با مخاطب را منوط به امری بیرون از اثر هنری می‌کند، فارغ سازند و آن‌گونه که کانت زیبایی را امری مستقل و بدون هیچ غرضی می‌خواست، هنری یا فرمی خالص بیافرینند. ازآنجاکه پرداختن به فرم‌های مدرن شعر فارسی پس از نیما، مجال مستوفایی می‌طلبد، به نوشتاری دیگر موکول می‌گردد.

۵. نتیجه‌گیری

اگر همانند بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان معاصر بپذیریم که ادبیات چیزی جز فرم نیست، یا آن را تنها از منظر فرم می‌توان شناخت و تعریف کرد تاریخ تحولات ادبی از جمله تاریخ تحول شعر فارسی، همان تاریخ تحول فرم‌ها خواهد بود. به همین منظور در این نوشته تلاش شد با بهره‌گیری از تقسیم‌بندی یکی از فرم‌شناسان برجسته اخیر یعنی ووادیسواف تاتارکیویچ (و البته اعمال تغییراتی در نظریهٔ او مثل جداکردن فرم‌های عینی از ذهنی برای انطباق‌پذیری تعاریف فرم‌ها با آثار ادبی) فرم‌های غالب و مهم در شعر فارسی بررسی شود. بررسی تطبیقی نشان داد که فرم‌هایی که تاتارکیویچ به‌عنوان فرم‌های اصلی در تاریخ هنر غرب برمی‌شمارد تقریباً با همان بن‌مایه‌های فلسفی و بوطیقا در شعر فارسی نیز مصداق دارد و تفاوت تنها در تأخّر پدیدآمدن آن فرم‌ها در شعر فارسی است؛ به این

ترتیب که در شعر ما نیز دیرپاترین فرم عینی فرم A است کـه تـا زمـان ظهـور شـعر نیمـایی غالب است. در فرم‌های ذهنی نیز در شعر کلاسیک فرم D، و سپس در شـعر عرفـانی فـرم B، و در شعر مدرن فرم E غلبه می‌یابـد. فرم‌هـای جدیـد دیگـری نیـز کـه تاتـارکیویچ یـاد می‌کند، ذیل تحولات فرم E قرار می‌گیرند.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Alireza Asadi https://orcid.org/0000-0003-3184-7223

منابع

آرنهایم، رودولف. (۱۳۹۶). هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

ابودیب، کمال. (۱۳۹۴). صور خیال در نظریهٔ جرجانی. ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهـاد ساسـانی. تهران: علم.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس. تهران: بزرگمهر.

برلین، آیزایا. (۱۳۸۸). ریشه‌های رومانتیسم. ترجمهٔ عبدالله کـوثری؛ ویراسـتاری هنـری هـاردی. تهران: ماهی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). خانه‌ام ابری است. تهران: سروش.

جعفری‌جزی، مسعود. (۱۳۷۸). سیر رمانتیسم در اروپا. تهران: مرکز.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۵۷). مکتب‌های ادبی. تهران: زمان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۰). «تعریف ادبیات». مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، س ۹ ش ۳۲: ۱۷۱-۱۹۶.

ـــــــــــــــ. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

قوامی، فاطمه راهیل. (۱۳۹۱). «فرم و محتوا در دنیای فلوطین: با توجه به هنر و اثر هنری». کیمیای هنر ،س ۱ ش ۴: ۱۷-۳۴.

لبرگ، کریستیان. (۱۳۸۹). دستور زبان بصری. ترجمهٔ امیرمحمد نصیری. تهران: طیف‌نگار.

موحد، ضیاء. (۱۳۸۰). «جادوی شعر گذشتگان». کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ٤٤: ١٤ - ١٧.

نیما یوشیج. (۱۳۶۸). دربارهٔ هنر و شعر و شاعری. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

References

Abudib, K. (1394 SH/2015). *Suwar al-khayal fi nazariyyat al-Jurjani* [Imagery in Jurjani's Theory]. (F. Sojoudi & F. Sasani, Trans.). Tehran: Elm. [In Arabic]

Arnheim, R. (1396 SH/2017). *Honar va edrak-e basari: Ravanshenasi-ye cheshm* [Art and Visual Perception: The Psychology of the Eye]. (M. Akhgar, Trans.). Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books of Universities (Samt). [In Persian]

Baraheni, R. (1371 SH/1992). *Tala dar mes* [Gold in Copper]. Tehran: Bozorgmehr. [In Persian]

Berlin, I. (1388 SH/2009). *Risheha-ye romantism* [The Roots of Romanticism]. (A. Kowsari, Trans.; H. Hardy, Ed.). Tehran: Mahi. [In Persian]

Fotouhi, M. (1380 SH/2001). Ta'rif-e adabiyat [Definition of literature]. *Majalleh-ye Daneshkadeh-ye Adabiyat va Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Kharazmi*, *9*(32), 171–196. [In Persian]

Fotouhi, M. (1385 SH/2006). *Balaghat-e tasvir* [Rhetoric of Image]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ghavami, F. R. (1391 SH/2012). Form va mohtava dar donya-ye Flotin: Ba tavajjoh be honar va asar-e honari [Form and content in the world of Plotinus: With regard to art and artistic work]. *Kimya-ye Honar*, *1*(4), 17–34. [In Persian]

Jafari Jozi, M. (1378 SH/1999). *Seyr-e romantism dar Oropa* [The Evolution of Romanticism in Europe]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Leborg, C. (1389 SH/2010). *Dastur-e zaban-e basari* [Visual Grammar]. (A. Nasiri, Trans.). Tehran: Teifnegar. [In Persian]

Movahed, Z. (1380 SH/2001). Jadou-ye she'r-e gozashtegan [The magic of ancient poetry]. *Ketab-e Mah-e Adabiyat va Falsafeh*, (44), 14–17. [In Persian]

Oxford English Dictionary. (2018).

Pournamdarian, T. (1389 SH/2010). *Khaneh-am abri ast* [My House is Cloudy]. Tehran: Soroush. [In Persian]

Seyedhoseini, R. (1357 SH/1978). *Maktab-ha-ye adabi* [Literary Movements]. Tehran: Zaman. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1375 SH/1996). *Suwar-e khayal dar she'r-e Farsi* [Imagery in Persian Poetry]. Tehran: Agah. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1391 SH/2012). *Rastakhiz-e kalemat* [Resurrection of Words]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Tatarkiewicz, W. (1980). *A history of six ideas: An essay in aesthetics*. Melbourne International Philosophy Series, Australia.

Youshij, N. (1368 SH/1989). *Darbareh-ye honar va she'r va sha'eri* [On the Art of Poetry and Poetics]. (S. Tahbaz, Ed.). Tehran: Negah. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: اسدی، علیرضا. (۱۴۰۴). بررسی تاریخ تحول فرم در شعر فارسی تا عصر نیما براساس نظریهٔ تاتارکیویچ. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۱)*، ۱۸۵- ۲۱۳. doi: 10.22054/jrll.2025.87334.1183

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.