نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۲۵ / ۱۰ / ۱۳۹۰ «۱۳۱ – ۱۱۵» تأیید: ۱۶ / ۳ / ۱۳۹۱

انکار اصل استعاره‌ی یاکوبسن: چیرگی عنصر مجاز مرسل در اشعار ویلیام کارلوس ویلیامز

نوشین صادق صمیمی[۱]
هلن اولیایی‌نیا[۲]

چکیده

رومن یاکوبسن که نام او بیشتر در عرصه‌ی زبان‌شناسی شناخته شده است آثار متعددی در دیگر زمینه‌ها از جمله نظریه‌ی ادبی و همچنین زبان شعر ارائه کرده است که اهمیت بسزایی در شکل گیری نقد ادبی و شعرشناسی به شکل امروزی داشته‌اند. این گفتار با نگاهی به نظرات رومن یاکوبسن در زمینه‌ی زبان شعر و مخصوصا براساس تعریف او از قطب‌های استعاری و مجازی زبان به بررسی روابط مجاورت و تسلط ماهیت مجازی کلام بر گرایش استعاری در برخی اشعار صرفا توصیفی ویلیام کارلوس ویلیامز، شاعر معاصر آمریکایی می‌پردازد. گرایش مجازی زبان در برخی اشعار ویلیام کارلوس ویلیامز چنان آشکار است که راه را بر هرگونه تعبیر استعاری می‌بندد. در این اشعار که غالبا اشعاری مبتنی‌بر توصیف محض هستند ویلیامز بیش از هرچیز بر آنچه مقابل چشمانش است تمرکز دارد و با اجتناب از بکاربردن استعاره و تشبیه که هر دو صنایعی مبتنی‌بر همانندی هستند در پی آنست تا با تکیه بر بعد مجازی زبان توجه خواننده را به هستی منحصر بفرد تک تک اشیاء و عناصر موجود در صحنه جلب کند.

کلید واژه‌ها: ویلیام کارلوس ویلیامز، رومن یاکوبسن، شعر مدرن، قطبهای استعاری و مجازی زبان.

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان
n.samimi9@gmail.com
[۲] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان
helen_ouliaeinia@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

یکی از معروف‌ترین مقالات رومن یاکوبسن[1] «قطبهای استعاری و مجازی در زبان پریشی» (۱۹۵۶) است. این نوشته که درواقع بخشی است ازمقاله‌ی طولانی‌تری با عنوان «دو جنبه‌ی زبان و دو نوع آسیب زبان پریشی» یکی از مهم‌ترین مقالات یاکوبسن درباره‌ی کاربرد زبان‌شناسی در نقد و بررسی ادبیات می‌باشد. او در این مقاله شکل‌گیری واحدهای زبانی گفتار و نوشتار را براساس دو فرآیند همنشینی و جانشینی میسر می‌داند. یاکوبسن (۱۹۵۶) می‌نویسد: «گذار از هر موضوع به موضوع دیگر یا براساس مشابهت آن دو یا براساس مجاورت آنها صورت می‌گیرد. مناسب‌ترین اصطلاح برای مورد اول، شیوه‌ی استعاری است و برای مورد دوم، شیوه‌ی مجازی» (۳۹). جانشینی عملی است متکی بر مشابهت که در استعاره نمود پیدا می‌کند در حالی که مجاز مرسل با تکیه بر همنشینی واحدهای زبانی شکل می‌گیرد. یاکوبسن بر این باور است که «شعرعمدتا بر نشانه، و نثری، که در زبان روزمره به کار می‌رود، عمدتا بر مصداق خارجی تمرکز دارد»، لذا «صنایع بدیعی و لفظی بیشتر به منزله‌ی تمهیدات شعری مورد بررسی قرار گرفته است» (۴۶). از سوی دیگر یاکوبسن خاطر نشان می‌کند که «اصل مشابهت، شالوده‌ی شعر است؛ تقارن وزنی بیت‌ها و همانندی آوایی قافیه‌ها، مسئله مشابهت و تباین معنایی را به وجود می‌آورد» (۴۶). در ادامه او به ذکر مثال‌هایی ازجنبش‌های ادبی و گرایش مسلط در هر کدام می پردازد؛ برای نمونه در رمانتیسم و نماد گرایی فرآیند استعاری را دارای اولویت می‌داند و مجاز را گرایش غالب در سنت رئالیسم. چنانکه از گفته‌های یاکوبسن بر می‌آید از دیدگاه او به دلیل گرایش به قطب‌های مخالف استعاره و مجاز مرزبندی مشخص و غیرقابل انکاری میان شعر و نثر وجود دارد و همچنین در هر یک از اشکال مختلف بیان یکی از دو گرایش استعاره و مجاز عنصر غالب است.

ویلیام کارلوس ویلیامز[2] در زمره‌ی چهره‌های برجسته‌ی شعر مدرن آمریکا است. ویلیامز که به حرفه‌ی پزشکی اشتغال داشت در زمان فراقت به نویسندگی می‌پرداخت و آثار متعددی در زمینه‌ی شعر و نثر از خود بر جای گذاشته است. یکی از درون مایه‌های اصلی اشعار ویلیامز ضرورت پرداختن هنرمند به اشیاء پیرامونش و امور عادی و پیش پا افتاده‌ی زندگی روزمره است (Haralson 765). بسیاری منتقدان این درون مایه را فصل مشترک بسیار

[1] Roman Jakobson
[2] William Carlos Williams

Archive of SID

www.SID.ir

مهمی می‌دانند که اشعار ویلیامز را به سنت شعری والت ویتمن[3] پیوند می‌زند. ویلیامز در پی آنست که توجه خواننده را به آنچه مقابل چشمانش می‌گذرد جلب کند؛ به اینجا و هم‌اکنون و نه چیزی ورای آن. استعاره مبتنی‌بر همانندی و مشابهت یک شیء با شیء دیگر است لذا ویلیامز از طریق نفی وجه غالب استعاری در اشعارش و برجسته‌سازی بعد مجازی زبان در تلاش است تا بر هستی یگانه و منحصربه فرد اشیا تاکید کند.

بحث و بررسی

۱- تصویر گرایی[4] و عینیت گرایی[5]

نظریه‌ی شعری ویلیامز از دو جنبش تصویرگرایی و عینیت گرایی تاثیر بسیار گرفته است. تصویرگرایی یکی از گرایشات شعری است که بین سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۲ رونق گرفت. این گرایش به وسیله‌ی گروهی از نویسندگان انگلیسی و آمریکایی و تا حدی تحت تاثیر نظریه‌های ادبی تی. ای. هولم[6] و در مخالفت با آنچه ازرا پاوند[7] از آن به عنوان شعر مبهم، گنگ، تصنعی و احساساتی اوایل قرن بیستم یاد می‌کرد، شکل گرفت .(Abrams 122) ایده‌های اصلی تصویرگرایی که پاوند بر آنها اصرار داشت در سه اصل خلاصه شدند:

۱. برخورد مستقیم با سوژه، خواه ذهنی یا عینی.

۲. اجتناب از هر واژه‌ای که به بسط موضوع اصلی منجر نشود.

۳. سرودن بر طبق توالی یک عبارت موسیقی و نه بر طبق توالی مترونوم (Beasley 36).

با وجود مدت کوتاهی که تصویرگرایی به عنوان جنبشی ادبی فعال بود تاکید آن بر ایجاز در سخن، تصاویر ملموس و همچنین استقبال از شعر آزاد تاثیری پایدار از خود برجای گذاشت و این خصیصه‌ها به شاخص‌های شعر مدرن تبدیل شدند (Korg 127). به گفته‌ای، تصویرگرایی چون نقطه‌ی عطفی بود که پس از آن گرچه هر یک از شاعران مدرن که به نوعی با آن در تماس بودند در مسیری متفاوت به راه خود ادامه دادند، اما اصول اولیه‌ی تصویرگرایی در شکل گیری نظریه‌ی شعری هریک از آنها تاثیری بسزا داشت. بیشتر اشعار تصویر گرا ساده و کوتاه هستند و بر جنبه‌های تصویری تاکید بسیار دارند. این نوع شعر

[3] Walt Whitman
[4] Imagism
[5] Objectivism
[6] T. E. Hulme
[7] Ezra Pound

Archive of SID

www.SID.ir

معمولا به صورت آزاد نوشته می‌شود و، جدای از هرگونه اظهارنظر و یا کلی گویی، در نهایت دقت و ایجاز با استفاده از استعاره و یا قرار دادن یک تصویر در کنار تصویری دیگر در قیاسی مجازی، بدون نمایان ساختن ارتباط آنها، احساس شاعر را در مورد یک صحنه و یا سوژه‌ی تصویری ارائه می‌دهد (Beasley 38)

تصویرگرایی بر تصویر یا «ایماژ» تاکید بسیار دارد که عبارتست از ارائه‌ی دقیق عنصری خارجی یا ادراکی حسی که معنا را در بافتی یکپارچه تشدید و متمرکز می‌کند (Korg 136). پاوند درباره‌ی «ایماژ» می‌نویسد: «آن عنصری است که یک گره‌ی ذهنی و احساسی را در یک لحظه معین به نمایش می گذارد» (اولیایی‌نیا ۸۵). شعر «در یک ایستگاه مترو» نمونه‌ی بسیارخوبی از یک شعر تصویرگرا است که تمامی اصولی را که پاوند بر آنها تکیه داشت (تمرکز، تصویرپردازی و بیان ساده و روان) را ممثل می‌سازد:

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough. (Abrams 123)

پاوند در توضیحی در مورد سرودن این شعر می‌گوید: «از زمانی که نگارش بد شروع شد نویسندگان از تصاویر به عنوان نوعی آرایه استفاده کرده‌اند در حالی که تصویر خود سخن است. تصویر جهان ورای قوانین از پیش تعیین شده‌ی زبان است» (Korg 128-129). «در یک ایستگاه مترو»، مانند یک قطعه‌ی غنایی رمانتیک، در پی ثبت لحظه‌ای از اوج آگاهی زیبایی‌شناختی است با این تفاوت که این کار را در نهایت ایجاز به انجام می‌رساند. نه «شاعری» وجود دارد و نه اثری از ضمیر اول شخص به چشم می‌خورد و نه حتی فعلی؛ تنها از یک مکان در عنوان شعر نام برده شده، اشاره‌ای خیلی مختصر به تصویر چهره‌ها و تصویری دیگر در کنار آن قرار گرفته که تشبیه یا قیاسی از تصویر نخست است (Ayers 9).

عینیت‌گرایی جنبشی برخاسته از تصویرگرایی است که در بسیاری موارد چون دقت، تمرکز و ارائه‌ی مستقیم سوژه رویکردی مشابه نسبت به شعر دارد؛ تنها تفاوت میان این دو تاکید بیشتر عینیت‌گرایان بر ساختار و شکل فیزیکی و همچنین خواص موسیقایی شعر است (Gray 363). عینیت‌گرایی تلاشی بود برای شکل دادن دوباره‌ی اهداف اولیه‌ی تصویرگرایی و بازگرداندن آن به مسیری که از آن منحرف شده بود. از دیدگاه عینیت گرایان آنچه سبب شده بود تصویرگرایی به اهدافش دست نیابد، نادیده گرفتن اهمیت شکل و لزوم پرداختن به آن بود. از این رو عینیت گرایان بر آن بودند تا با استفاده از تکنیکی که آن را «صداقت»

Archive of SID

www.SID.ir

می‌نامیدند، ساختاری بسیار دقیق‌تر را بر شعر اعمال کنند (Beac 108) . لوئیس ژوکوفسکی[۸] از چهره‌های شاخص عینیت‌گرایی بود. در مقاله‌ای با عنوان «صداقت و عینیت‌بخشی» (۱۹۳۱) ژوکوفسکی «صداقت» را «توجه به جزئیات» و عینیت‌بخشی را «درک شکل ذاتی شعر» توصیف کرده بود (Vescia 2). صداقت شعر به معنی توانایی آن در بیان جزئیات جهان پیرامون بوسیله‌ی «صدا و ساختار یا آهنگ و شکل» بود (Beach 108). همانطور که پاوند در نظریه تصویرگرایی از شاعران خواسته بود برای دست یافتن به وزن‌ها و ضرب آهنگ‌های جدید مترونوم مصرع پنج ضربی را رها کنند، ژوکوفسکی از این نیز گامی فراتر نهاد و به طرح این موضوع پرداخت که شاعران بایستی «همانقدر که به احساس و تفکرشان رجوع می‌کنند به همان اندازه به نواها و خواص شنیداری توجه داشته باشند» تا بتوانند تمامی گستره‌ی تفاوت‌های صوتی و ظرافت‌های دیرش[۹] را به خواننده منتقل کنند (Beach 108-109). به گفته‌ای، عینیت‌گرایی بجای جنبه‌ی بصری که در تصویرگرایی بر آن تکیه می‌شود بر جنبه‌های موسیقایی شعر تکیه فراوان دارد.

با پیروی از شعار ویلیامز که «به هیچ چیز مگر اشیاء اعتقاد ندارم»، عینیت‌گرایان به نوعی صراحت لهجه دست یافتند که گاه لحنی خشک و بی‌روح به خود می‌گرفت و گاه بادقت و موشکافی و وفاداری به هرآنچه قابل مشاهده است با جزئیات زندگی روزمره در چشم اندازهای شهری پیوندی زنده برقرار می‌کرد» (Mikics 214). عینیت‌گرایی همچون تصویرگرایی جهان مادی را مرجعی می‌داند که به هنر اعتبار می‌بخشد اما در عین حال بر این باور است که هنر نبایستی واقعیت را برای معتبر جلوه دادن خود مستمسک قرار دهد (Vescia 4). به بیان دیگر، یک اثر هنری باید این توانایی را داشته باشد که همچون شیء یا پدیده‌ای مستقل (از آنچه در جهان فیزیکی هنرمند از آن الهام گرفته) وجود داشته باشد.

۲- کیفیت سینمایی اشعار ویلیامز و بعد مجازی زبان

ویلیامز در کتاب *بهار و همه* (۱۹۲۳) به طور مفصل به طرح دیدگاه‌های خود در مورد تخیل شاعرانه و شعر می‌پردازد. این اثر که تلفیقی از شعر و نثر است در برگیرنده‌ی اشعاری چون «بهار و همه»، «به السی» و «فرقون قرمز» است که از شناخته شده‌ترین قطعات شعری ویلیامز به شمار می‌روند. در شعر «بهار و همه» ویلیامز تجسمی عینی از فرآیند خلاقیت

[8] Louis Zukofsky
[9] Duration

Archive of SID

www.SID.ir

شاعرانه و «ظهور پدیده‌های نو در هنر» (Haralson 765) بدست می‌دهد. این شعر همچون بیشتر اشعار ویلیامز از کیفیتی تصویری برخوردار است (اولیایی‌نیا ۱۷۴) که در آن شاعر از رنگ‌ها و توصیفات صریح و روشن برای خلق صحنه‌ای بهاری کمک می‌گیرد، اما آنچه پدید می‌آید چندان شباهتی به مناظر بهاری رایج در ادبیات ندارد. شاعر نه تنها در آنچه توصیف می‌کند از سنت مرسوم ستایش بهار فاصله می‌گیرد بلکه زبان و شیوه‌ی بیان او نیز بسیار متفاوت است. روند شکل‌گیری شعر بسیار حائز اهمیت است. شاعر از چشم‌انداز گسترده‌ی «آسمان و ابرهای خال خالی»، «زمین‌های بایر و پهناور پوشیده از انبوه علف‌های هرز»، «چاله‌های آبی که اینجا و آنجا به چشم می‌خورد»، «درختان بلند و پراکنده» و «بوته‌های سرخ و ارغوانی دو سوی جاده» در نمایی باز به تدریج بر روی تک تک اجزای صحنه مثل «تاک‌های بی‌برگ» و «هویج وحشی» (Williams 241) در نمایی بسته متمرکز می‌شود، در خاک نفوذ می کند و با ریشه‌هایی که در حال بیدار شدن از خواب زمستانی هستند شعر را به پایان می‌رساند که در نگاهی دقیق‌تر حرکت یک دوربین فیلم برداری را در ذهن خواننده تداعی می‌کند. یاکوبسن (۱۹۵۶) سینما را «که ظرفیت بسیار بسط یافته‌ای برای تغییر زاویه، عمق میدان صحنه و وضوح نماها دارد» هنری بر پایه‌ی مجاز می‌داند و می‌افزاید که سینما «به طور کلی طیف بی‌سابقه‌ای از نماهای بسته مبتنی‌بر مجاز جزء به کل و نماهای باز مبتنی‌بر مجاز کل به جزء را ارائه داده است» (۴۲). مجاز مرسل «گونه‌ای خاص ازسخن مجازی است که در آن کل به جای جزء بیاید، یا جزء به جای کل» (احمدی ۸۳). شاعر با بکارگیری مجاز مرسل و تغییر زاویه و میدان دید کیفیتی سینمایی در «بهار و همه» بوجود آورده است که همچون وجه غالب شعر عمل می‌کند و با برجسته‌سازی[10] بعضی عناصر با توجه به درون مایه مسلط شعر که همان «ظهور پدیده‌های نو» است، به شعر شکلی فیزیکی می‌بخشد؛ به این معنا که کلیه‌ی اجزای شعر را منسجم می‌کند و میان آنها هماهنگی ایجاد می‌کند.

یان ماکاروفسکی (۱۳۷۳) در مقاله‌ی خود با عنوان «زبان معیار و زبان شعر» در این رابطه می‌نویسد:

> در هر اثر شعری، برجسته‌سازی نظام‌مند اجزا، شامل سلسله پیوندهای همین اجزا (اجزای برجسته نما و عادی) است، یعنی شامل تابع یا غالب بودن آنهاست. نام جزئی که در بالاترین مرتبه جای می گیرد وجه غالب است. تمام اجزای دیگر، برجسته نما و

[10] Foregrounding

Archive of SID

www.SID.ir

عادی، و پیوند میان آنها از نظر وجه غالب ارزیابی می‌شود. وجه غالب اثر است که اجزاء را به جنبش در می‌آورد و به پیوند میان اجزاء جهت می‌دهد ... بنابراین وجه غالب خالق وحدت اثر شعری است (۹۷).

شعر تنها خواص فیزیکی چشم انداز را توصیف نمی‌کند بلکه بر عمل درک متمرکز می‌شود و د رتلاش است نفوذ تدریجی چشم انداز متروک و افسرده را در تخیل مشاهده‌گری که گویی او نیز چون طبیعت اطراف در حال بیدار شدن از خواب زمستانی است به تصویر کشد (Beach 101). می‌توان گفت بیش از بهار، ادراک بهار در ذهن مشاهده‌گر منظور نظر شاعر بوده است و او از تکنیک‌های سینمایی (که خود متکی بر مجاز هستند) به‌عنوان وجه غالب برای برجسته‌سازی این درون مایه بهره‌گرفته است. نمونه‌ی خوبی از برجسته‌سازی عناصر کلیدی در پروردن درون مایه اصلی از طریق تکنیک‌های سینمایی در این دو سطر از «بهار و همه» دیده می‌شود:

One by one objects are defined —
It quickens: clarity, outline of leaf (Williams 241).

توصیف ویلیامز اینجا به شکل انکار ناپذیری فرآیند بزرگنمایی[11] در سینما را بازسازی کرده است؛ زمانی که پس از لحظاتی کوتاه که همه چیز گنگ و محو است ناگهان جزئی که دوربین بر آن متمرکزشده است با دقتی بسیار بیشتر نمایان می‌شود و این جزء که یک برگ است به صورتی مجازی (مجاز مرسل) نمودی از آمدن بهار و زنده شدن دوباره‌ی طبیعت است. گویا نگاه گذرای بیننده در مسیر عبورش به ناگاه بر روی برگی تازه روییده مکث می‌کند، سپس اندیشه به ناگاه سر برمی‌دارد و نشانه‌های رویش دوباره طبیعت را از دل چشم انداز به ظاهر خشک و بایر اطراف باز می‌یابد.

در نظریه‌ی یاکوبسن مرتبط دانستن شعر با استعاره بیشتر به دلیل وزن و قافیه است که بر پایه‌ی همانندی و مشابهت عمل می‌کنند حال آنکه به گفته‌ی ازرا پاوند «شکستن مصرع پنج ضربی نخستین گام دشوار بود» (Nadel 6) در دست یافتن به گونه‌های جدید شعری. به عبارتی پشت سر گذاشتن اشکال سنتی شعر که مبتنی‌بر وزن و قافیه دقیق بود نخستین گام در نظریه‌ی شعر مدرن محسوب می‌شود لذا در شعر مدرن ارتباط استعاره با ساختار شعر از وزن و قافیه فراتر می‌رود.

«بهار و همه»، مدت کوتاهی پس از «*سرزمین هرز*» (۱۹۲۲) الیوت چاپ شده است و بسیاری منتقدان بر این باورند که این شعر پاسخ ویلیامز به «دیدگاه تیره و تار الیوت از

[11] zoom

Archive of SID

www.SID.ir

جهان معاصر» است (اولیایی‌نیا ۱۷۴). الیوت «سرزمین هرز» را با یک استعاره شروع می‌کند که در لفظ «جفت‌گیری» نمود پیدا می‌کند و ماه آوریل را به موجودی تشبیه می‌کند که با نیرویی خستگی‌ناپذیر در فضای شعر درتحرک است:

April is the cruelest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory with desire, stirring
Dull roots with spring rain (Abrams 2511).

این یکی از مثال‌های فراوان تسلط گرایش استعاری زبان در «سرزمین هرز» است که بیش از هرچیز در ساختار مبتنی‌بر نمادگرایی پیچیده‌ی اثر مشهود است. تلاش ویلیامز برای یافتن زبانی اصیل و خودانگیخته بود، زبانی که تاحد امکان به گویش عادی آمریکایی نزدیک باشد و این امر اشعار او را از سبک ادبی خودآگاه پاوند و الیوت متمایز می‌کند (Beach 101). در مقایسه با «سرزمین هرز» زبان شعر «بهار و همه» مانند دیگر اشعار ویلیامز دارای خاصیتی عینی است که آن را بسیارملموس و قابل دسترس می‌سازد:

By the road to the contagious hospital
Under the surge of the blue
Mottled clouds driven from the
Northeast-a cold wind. Beyond, the
Waste of broad, muddy fields
Brown with dried weeds, standing and fallen (Williams 241).

بیمارستان مسری «بهار و همه» می‌تواند به صورت استعاری نمایانگر جهانی تازه باشد و معادلی برای سرزمین هرز و بی حاصل الیوت (Steinman 406) پس نمی‌توان چنین تصور کرد که هیچ خوانش استعاری از این شعر ممکن نیست اما باید توجه داشت که وجه غالب ـ آنچه به رغم فقدان نقطه گذاری و جهش‌های دائمی شعر را هدایت می کند و به آن وحدت هنری می‌بخشد ـ عنصری سینمایی است که دارای گرایش مجازی می‌باشد.

خوانندگان شعر ویلیامز را شعری سطحی و فاقد عمق انگاشته‌اند و حتی والاس استیونس در توصیف شعر او از لفظ «ضد شعر» استفاده کرده است (Bremen 14). در اینجا لازم به یادآوریست که دیدگاه شعری یک شاعر در شیوه‌ی بیان او تاثیر مستقیم دارد. جی. هیلیس میلر[۱۲] (۱۹۹۰) دررابطه با دیدگاه شعری ویلیامز چنین می‌نویسد:

[12] J. Hillis Miller

Archive of SID

www.SID.ir

میان اجتناب ویلیامز از بکارگیری نمادها و فقدان عمق در اشعار او رابطه‌ی نزدیکی وجود دارد. در شعر رمانتیک فضا عمدتا به چیزی درپس یا ماوراء ختم می‌شود که شاعر به واسطه‌ی اشیا می‌تواند به آن دست یابد و یا اشیا به آن دلالت دارند. این نوع عمق به کلی در شعر ویلیامز از میان رفته و همراه آن نمادگرایی که بالطبع برای تصویرکردن آن لازم است. اشیاء برای ویلیامز در فضایی فاقد عمق مانند آنچه در آثار نقاشان اکسپرسیونیست[۱۳] آمریکایی دیده می‌شود، وجود دارند. هیچ چیز مگر آنچه بی‌واسطه مقابل حواس پنجگانه‌ی شاعر است برای او وجود خارجی ندارد (۵۳-۵۲).

ویلیامز به هیچ رو شعر را بازتاب و یا تصویر واقعیت نمی‌دانست بلکه آن را نشات گرفته از واقعیت اما اساسا مستقل از آن می‌دید. او بر این باور بود که طبیعت «نه در تضاد و تقابل با هنر بلکه در رابطه‌ای مبتنی‌بر هم کناری و مجاورت با آن» است (Bremen 22). او اینجا از کلمه‌ای منسوخ [appose] به معنای قرار دادن چیزی در نزدیکی و مجاورت چیز دیگر استفاده کرده است چراکه از دیدگاه او شعر تصویر واقعیت نیست که بجای آن قرارگیرد، بلکه پدیده‌ای در امتداد واقعیت است با موجودیتی مستقل و لذا معنایی کم و بیش مستقل. همان‌طور که ماکاروفسکی (۱۳۷۳) اشاره می‌کند: «در شعر موضوع را نمی‌توان در پیوند با واقعیت‌های فرازبانی وابسته به اثر سنجید. موضوع درواقع جزئی از جنبه‌ی معنایی اثر است (البته ما نمی‌خواهیم ادعا کنیم که ارتباط موضوع با واقعیت هیچ نقشی در ساختار اثر ندارد) ... معضل صدق، درباره‌ی موضوع شعر، نه کاربردی دارد و نه اصلا معنایی» (۹۹).

گرچه در نگاه نخست دیدگاه ویلیامز نسبت به مسئله‌ی صدق تاحد زیادی نزدیک به نظریات فرمالیست‌ها[۱۴] است، نگاهی دقیق‌تر به نظرات یاکوبسن (و دیگر فرمالیست‌ها) درباره‌ی شعر تمایزی آشکار را نشان می‌دهد. یاکوبسن نظریه خود را درباره‌ی شعر بر این واقعیت کلی زبان‌شناختی بنا کرده است که نشانه (یا دال) با مصداق (یا مدلول) متفاوت است. از نظر او این خلاف آمد اهمیت بنیادین دارد «زیرا بدون آن نسبت میان نشانه و موضوع تبدیل به فراشدی خودکار خواهد شد و ادراک واقعیت از میان خواهد رفت». دیدگاه یاکوبسن ریشه در بحث هوسرل دارد. او میان موضوع که واقعیت پدیداری یا غیرزبانی است (همچون درخت در جهان خارجی) و معنا (به مفهوم کلی طریقی که موضوع به بیان می‌آید همچون لفظ درخت) تمایز قائل می‌شود. به عبارت دیگر، هوسرل معنا را پدیداری فرازبانی نمی‌دانست، بلکه آن را بخشی از

[13] Expressionist
[14] Formalists

Archive of SID

www.SID.ir

نشانه‌های زبانی می‌دانست (احمدی ۶۹). در آثار فرمالیست‌های روسی دیدگاهی مبتنی‌بر تمایز زبان معیار و زبان ادبی دیده می‌شود. «شکلوفسکی تمامی شعر را یکسر رهایی از زبان معیار هر روزه دانست و گونه‌ای رهایی از معنا که رسیدن به کلام فرازبانی و فرا اندیشه‌ای است» (همان ۷۰). همان‌طور که در مقدمه‌ی این گفتار آمده است، از دید گاه یاکوبسن شعر در نشانه و نثری که در زبان روزمره به کار می‌رود عمدتا بر مصداق خارجی تمرکز دارد. او معتقد بود «واژه باید همچون خود واژه در نظر گرفته شود و نه همچون دلالت به چیزی خارج از زبان» (۷۴) و اینکه «نکته‌ی اصلی شاعری جهت‌گیری آن به سوی بیان است» (۷۰). به طور خلاصه، یاکوبسن استعاره را شباهتی پنهان و گونه‌ای قیاس می‌دانست که با زبان ادبی و شعر سر و کار دارد که منش دلالت گونه‌ی آن بی‌اهمیت است و مجاز را مناسبتی بیرونی که با زبان معیار و نثر در ارتباط است و دلالت واژه‌ها در آن اهمیت دارد.

به سخن دیگر، از نظر یاکوبسن تفاوتی بنیادین میان زبان شعر و زبان روزمره وجود دارد و او این تمایز را با نسبت دادن یکی به استعاره و دیگری به مجاز نشان می‌دهد. ویلیامز این دیدگاه را در اشعارش به چالش می‌کشد چرا که پیوند شعر و واقعیت بیرونی برای او اهمیت دارد. شعر مستقل از واقعیت است و در عین حال هستی این دو به یکدیگر گره خورده و از هم جدایی ناپذیر است.

۳- بعد مجازی زبان و برجسته‌سازی عناصر معمولی زندگی روزمره

ویلیامز مکرراً از مجاز مرسل برای نشان دادن زمینه و موقعیتی خاص و یا به گفته‌ای فضاسازی استفاده می‌کند و با بیان جزئیاتی چند منظره یا محیطی را پیرامون شیء مورد نظرش که غالبا عنصری عادی و پیش پا افتاده است ترسیم می‌کند. «فرقون قرمز» که شاید بتوان آن را مشهورترین شعر ویلیامز دانست، «ما را بر آن می‌دارد از خود بپرسیم به راستی جهان چگونه بود اگر هر چیزی شفاف، یگانه و تخطی ناپذیر، آنگونه که هست دیده می‌شد» (Mitchell 137). این شعر تلاشی است برای نشان دادن اهمیت زندگی روزمره و اشیاء معمولی و پیش پا افتاده‌ای که ممکن است هر روز مقابل خواننده ظاهر شوند بدون آنکه توجه او را به خود جلب کنند (Haralson 765):

So much depends
Upon
A red wheel
Barrow

Archive of SID

www.SID.ir

Glazed with rain
Water
Beside the white
Chickens (Williams 277).

کریستوفر بیچ[15] (۲۰۰۳) بر این عقیده است که: «شاید بارزترین جنبه‌ی اشعار ویلیامز گرایش به تخیل بصری باشد» (۹۵). «فرقون قرمز» با بهره گیری ازتکنیک‌های هنر نقاشی همچون ژرف‌نمایی[16] (کلمه‌ی «شسته» با معنای ضمنی برق و جلا نوعی عمق و بعد به تصویر فرقون می‌بخشد) و تقابل رنگ‌ها[17] (رنگ‌های قرمز و سفید) درست مانند یک تصویر نقاشی طبیعت بی‌جان است و نمونه‌ی بارز یک شعر تصویرگرایانه به شمار می‌رود. تعریف پاوند از ایماژ که از آن سخن رفت بسیار نزدیک به تعریف تی. اس. الیوت از «هم پیوندی عینی» است «مجموعه‌ای از اشیاء، یک موقعیت و یا زنجیره‌ای از حوادث که چون فرمولی برای حسی خاص عمل می‌کند» (Abrams 127) و در حقیقت مبتنی‌بر محور جانشینی یا همان قطب استعاری زبان است چراکه «ایماژ» (و همچنین «هم پیوندی عینی») برای عینیت بخشیدن به احساس و ذهنیت شاعر در کنشی زبانی بجای آن قرار می‌گیرد. برای مثال در شعر «در یک ایستگاه مترو» طرح کلی اثر متکی به استعاره‌ایست که «گلبرگ‌هایی بر خیس شاخه‌ی سیاه را» مترادف «شبح چهره‌ها بر انبوه جمعیت» قرار می‌دهد.

ویلیامز تصویری را به عنوان تصویر عمده‌ی شعر برجسته می‌کند، بقیه‌ی اجزای شعر حول محور تصویر غالب شکل می‌گیرند و رابطه‌ی تصویر غالب با دیگر اجزا رابطه‌ای مبتنی‌بر مجاز مرسل است. او در پی آن نیست تصویر یا ایماژ را جانشینی برای یک حس و یا لحظه‌ای از دریافت و بصیرت به کار برد بلکه قصد دارد با استفاده از روابط همنشینی زبان توجه خواننده را به نکات کوچک و اشیا ساده و معمولی اطرافش جلب کند. اوهمچون دیگر شاعران مدرنیست، اصول اولیه‌ی تصویرگرایی را در قالب دیدگاه شعری و روش بیان شاعرانه‌ی خاص خود بکار گرفته است و در «فرقون قرمز» به کمک روابط همنشینی زبان تصویری به یاد ماندنی خلق می‌کند. «فرقون» و «جوجه‌ها» محیطی روستایی را در ذهن تداعی می‌کنند و در کنار عبارت «شسته در آب باران» که یادآور لحظاتی کوتاه پس ازبارش باران است که براثرآب باران همه چیز رنگ تازگی به خود می‌گیرد دسته‌ای از تصاویر[18] را به وجود می‌آورند که چون وجه غالب

[15] Christopher Beach
[16] Perspective
[17] Contrast
[18] Image Cluster

Archive of SID

www.SID.ir

عمل می‌کند. رابطه‌ی «فرقون» و «جوجه‌ها» با محیط روستایی و «آب باران» با تازگی و طراوت هر دو روابطی بر پایه‌ی مجاز هستند و روی هم رفته شاعر بوسیله‌ی مجاز مرسل با ذکر چند جزء، کلیتی شامل مکان و موقعیتی خاص را در ذهن خواننده می‌نشاند: نمای یک باغچه‌ی دنج و شاید کمی نامرتب درست لحظاتی پس از باران هنگامی که جوجه‌های سفید کم کم از زیر فرقونی که وارونه در فضای باغ رها شده و شاید شکسته است و در هنگام باران برایشان نقش پناهگاه را ایفا می‌کرده ظاهر می‌شوند؛ پس برای جوجه‌ها «خیلی چیزها» به «فرقون قرمز» بستگی دارد. باید به این نکته توجه شود که شکستن کلمه‌ی مرکب «فرقون»[19] در انتهای سطر سوم و ابتدای سطر چهارم و همچنین قرار گرفتن آن در سطرهای بالاتر و «جوجه‌ها» در سطر آخربه هیچ وجه تصادفی نیست و سبب جلب توجه خواننده به نکته‌ی خاصی در صحنه می‌شود. لازم به یادآوری است که باز هم این به آن معنا نیست که هیچ برداشت استعاری از شعر نمی‌توان داشت چنانکه کوئنتین یانگبرگ[20] (۲۰۰) در خوانشی نمادین «فرقون قرمز» را واسطه‌ی میان انسان و طبیعت، «آب باران» را کهن الگویی بیانگر پاک گرداندن، زایش و رشد و «جوجه‌ها» را به دلیل رنگ سفیدشان نماد پاکی و معصومیت رابطه‌ی میان انسان و طبیعت می‌داند (۱۵۳) اما این درصورتی است که شعر را به تنهایی مدنظر قراردهیم و در پی یافتن رابطه‌ی این شعر و اشعار مشابه با کل فلسفه‌ی شعری و جهان بینی شاعر نباشیم.

این شیوه‌ی خلق تصاویر و موقعیت‌ها با ذکر پاره‌ای جزئیات یکی از مشخصه‌های شعر ویلیامز است. برای مثال در شعر «هیبت بزرگ»[21] شاعر نمایی از تحرک، تکاپو و غوغای زندگی مدرن شهری را تنها با بیان چند جزء در قالب شعری کوتاه در ذهن خواننده زنده می‌کند. درخشش چراغ ها در شب و شکست نور و درآمیختن رنگ‌ها، حرکت پرشتاب ماشین‌ها، صدای ممتد بوق و آژیر همگی جزئیاتی عادی از پانورامای زندگی شهری هستند:

Among the ram
And lights
I saw the figure 5
In gold
On a red
Fire truck
Moving
Tense

[19] Wheelbarrow
[20] Quentin Youngberg
[21] The Great Figure

Archive of SID

www.SID.ir

Unheeded
To gong clangs
Siren howls
And wheels rumbling
Through the dark city (Williams 230).

در شعر «هیبت بزرگ» تصاویر شعر بر تصویر محوری تنش، سرعت و تغییر متمرکز شده‌اند که بوسیله‌ی هیبت 5 که بر کامیونی نشسته نشان داده شده است. به گفته‌ای این تصویر، تصویر یا ایماژ غالب شعر است که به رنگ طلایی بر پس زمینه‌ی قرمز با شتاب در حرکت است، برای لحظه‌ای مقابل چشمان شاعر می‌درخشد ودر میان سمفونی‌ای از اصوات ناهنجار در تاریکی شهر ناپدید می‌شود. ارتباط وجه غالب با دیگر اجزا عمدتا ارتباطی بر پایه‌ی مجاز مرسل و همنشینی است چرا که صفات «پرتنش» و «افسارگسیخته» و همچنین «جیغ آژیر» و «زوزه‌ی چرخ‌ها» همگی برخاسته و وابسته به تصویر کامیون هستند. این شعر برگرفته از مجموعه‌ی *انگورهای ترش*[۲۲] است که نمونه‌ی خوبی از تلاش ویلیامز برای آن است که تکنیک‌های تصویرگرایانه را به خدمت دیدگاه شعری خاص خود درآورد (Halter 1994). شعر «هیبت بزرگ» از سویی نمایانگر اصول پایه‌ای تصویرگرایی چون تمرکز زیاد بر یک یا چند شیء مشخص و اجتناب از بکاربردن کلمات شاعرانه‌ی کهنه و منسوخ است، اما تفاوتی آشکار میان رویکرد ویلیامز و تصویرگرایان وجود دارد؛ او همواره از اینکه به جزئیاتی که شعر بر آنها متمرکز است بوسیله‌ی تشبیه‌ها و استعاره‌ها رنگ شاعرانه بزند با جدیت اجتناب می‌کند لذا بندرت دیده می‌شود که او به آن گونه‌ی خاص شعر تصویرگرایانه که ملهم از هایکو[۲۳] است متوسل شود و تلاش کند پیوندی میان یک تصویر خارجی و تصویری استعاری و درونی بوجود آورد، بلکه ویلیامز تا آنجا که امکان دارد به تجربه‌ی حسی بی‌واسطه وفادار می‌ماند. خطوط کوتاه شعر توجه خواننده را به تک تک جزئیات جلب می‌کند. تصویر کامیون که با سرعت در میان التهاب «صدای زنگ‌ها» و «جیغ آژیر» در شهر حرکت می‌کند اشتیاق فیوتریست‌ها[۲۴] برای غوغای پرنشاط تمدن شهری مدرن را در خاطر زنده می‌کند (همان). ویلیامز همواره شعر خوب را به یک ماشین تشبیه کرده است و کارکرد هر کلمه را در شعر کارکردی منحصربه فرد می‌دانسته که قابل حذف و یا جایگزینی با کلمه‌ی دیگر نیست. بدین ترتیب هر کلمه در شعر ویلیامز چون جزئی از یک

[22] Sour Grapes (1921)
[23] Haiku
[24] Futurists

Archive of SID

www.SID.ir

ماشین در ارتباطی فعال با دیگر اجزا و یا کلمات است. نگاه شاعر در تلالو نور چراغ ها به هیبت کامیونی که با جلوه‌ی پرطمطراق طلایی و قرمز احاطه شده بر می‌خورد و آن را در میان تنش و غوغا دنبال می‌کند و در انتهای شعردر بحبوحه‌ی «جیغ آژیر» و «زوزه‌ی چرخ‌ها» در تاریکی شهر معلق می‌ماند.

«چنار جوان»[۲۵] نمونه‌ی دیگری از برجسته‌سازی عناصر معمول زندگی روزمره در اشعار ویلیامز بوسیله‌ی وجه غالب مجازی است که برپایه‌ی توصیف محض شکل گرفته است:

I must tell you
This young tree
Whose round and firm trunk
Between the wet
Pavement and the gutter
(Where water
Is trickling) rises
Bodily
Into the air with
One undulant
Thrust half its height and
Then
Dividing and waning
Sending out
Young branches on
All sides hung
With cocoons
It thins
Till nothing is left of it
But two
Eccentric knotted
Twigs
Bending forward
Hornlike at the top (Williams 332).

در این شعر مانند «فرقون قرمز» و «هیبت بزرگ» رابطه‌ی تصویر غالب (درخت چنار) با دیگر اجزای شعر رابطه‌ای بر پایه‌ی مجاز مرسل است. ویلیامز با برشمردن تک تک جزئیات آنچنان دقیق به توصیف این چنار جوان می‌پردازد که در خواننده این احساس به وجود می‌آید که گویی این درخت را حقیقتا دیده است. مونیک وسیا[۲۶] بر این عقیده است که آثار ویلیامز

[25] Young Sycamore
[26] Monique Vescia, 2005

Archive of SID

www.SID.ir

آشکارا با شیوه‌ی عکاسی مستند، که در دهه‌ی ۱۹۳۰ در آمریکا رونق گرفته بود، ارتباط دارد. آثار والکر ایوانز[۲۷] و متیو بریدی[۲۸] نمونه‌های خوبی از این سبک عکاسی هستند که خود درواقع پیوندی نزدیک با ادبیات داشت و به نوعی تکامل سنتی بود که از رالف والدو امرسون[۲۹] آغاز شد و بعدها در کار والت ویتمن[۳۰] ادامه یافت؛ سنتی رئالیست و انسانگرا که بیش از همه بر برتری شفافیت فیزیکی چشم و نگاه در مقابل ذهن خطا کار تکیه داشت (Vescia 29). چشم شاعر از تنه تا بالاترین شاخه‌های کوچک درخت را در یک نگاه می‌کاود و چنین به نظر می‌رسد که شعر نه تنها به دنبال ثبت چنار جوان که در پی ثبت شور جستجوگر نگاه شاعر نیز هست. «چنار جوان» تنها از یک بند بدون هیچ نقطه‌گذاری و سجاوندی ساخته شده است که خاصیت سیال نگاه شاعر را به بهترین شکلی به خواننده منتقل می‌کند. ویلیامز در پی آن نیست که تنها تصویر درختی را که دیده است در ذهن خواننده بنشاند، بلکه او شعر را چنان می‌خواهد که وجود داشته باشد و در ذهن خواننده جریان یابد و اتفاق بیافتد. او در پی همانند ساختن درخت با چیز دیگری نیست لذا به جای استفاده از استعاره گرایش مجازی زبان (مجاز مرسل) را بکار می گیرد تا توجه خواننده را به تک تک جزئیات درخت جلب کند.

جی . هیلیس میلر (۱۹۹۰) در مورد «چنار جوان» چنین می گوید:

شعر ویلیامز در مورد چنار جوان درواقع شیء جدیدی است که توسط شاعر خلق شده ... با این عمل شاعر نه تنها بر واقعیت شعر صحه می‌گذارد، بلکه بر واقعیت مستقل درخت نیز تاکید می‌کند. درخت از شعر مستقل است اما نه از شاعر، شعر و درخت هر دو در فضای درونی ذهن شاعر وجود دارند. مفهوم بازی آزادانه‌ی کلمات ورای اشیاء و متفاوت بودن آنها در عین وابستگی‌شان به هم به اختصار در جمله‌ای از *بهار و همه* (۱۹۲۳) توضیح داده شده است: «همانگونه که بال‌های پرندگان با هوا برخورد می‌کند و بدون آن پرنده قادر به پرواز نیست، کلماتی هم که به وسیله‌ی تخیل آزاد شده‌اند با پروازشان واقعیت را تایید می‌کنند». پرنده و هوا هر دو به یک اندازه واقعیت دارند اما پرنده بدون هوا نمی‌تواند پرواز کند. بنابراین شعری که در مورد چنار جوان سروده شده وابسته به درخت و مستقل از آن است. شعر با استقلالش به درخت نیز اجازه می‌دهد که متقابلا هستی مستقلی داشته باشد (۶۰).

---

[27] Walker Evans
[28] Mathew Brady
[29] Ralph Waldo Emerson
[30] Walt Whitman

Archive of SID

www.SID.ir

شاعر با دیدن یک درخت چنار جوان با استفاده از نظام زبان شکلی تازه خلق می‌کند، ولی از آنجا که زبان خود نظامی پیچیده مبتنی‌بر روابط درونی خاص خود است نمی‌توان چنین پنداشت که شعری که در مورد چنار جوان سروده شده تقلیدی بی‌واسطه از آن است و می‌تواند جایگزین آن شود. شعر و درخت دو پدیده هستند که در امتداد هم قرار دارند، چه پیش از نگارش شعر در فضای درونی ذهن شاعر و چه پس از اتمام شعر در جهان بیرونی. تخیل با ساختن شکلی تازه در تلاش است بارگذاری معمول کلمات را تغییر دهد و آنها را از قید و بندها و روزمرگی زبان معیار رها کند. این فرآیند یا همان آشنایی‌زدایی[۳۱] انتظارات خواننده را به چالش می‌کشد و او را نسبت به ابعادی که تاکنون به آنها توجهی نداشته آگاه می‌کند. «چنار جوان» اشاره به وجود چنین درختی در جهان بیرونی دارد اما هم زمان دریافت تازه‌ای از آن در اختیار خواننده قرار می‌دهد، چه بسا افرادی که این شعر را می‌خوانند و پس از آن دیگر با بی تفاوتی از کنار یک درخت چنار نمی‌گذرند و با توجه بیشتری به آن نگاه کنند.

نتیجه‌گیری

یاکوبسن (۱۹۵۶) معتقد است کلام در دو جهت معنایی ادامه می‌یابد که یکی مبتنی‌بر جانشینی است و در استعاره نمود پیدا می کند و دیگری مبتنی‌بر هم نشینی است و مجاز بر پایه‌ی آن شکل می‌گیرد. شعر عمدتا بر نشانه و نثری که در زبان روزمره به کار می‌رود عمدتا بر مصداق خارجی تمرکز دارد. «نووالیس شعر را بیان به خاطر بیان خوانده بود؛ و این جمله همچون نوری همواره فرا راه یاکوبسن قرار داشت» (احمدی ۷۴). از نظر یاکوبسن تفاوتی بنیادین میان زبان شعر و زبان معیار وجود دارد و او این تمایز را با نسبت دادن یکی به استعاره و دیگری به مجاز نشان می‌دهد. در این میان برخی اشعار توصیفی ویلیامز دارای گرایش بارز مجازی هستند که دیدگاه یاکوبسن را به چالش می‌کشد. در این اشعار ویلیامز بیش از هر چیز بر آنچه مقابل چشمانش در جریان است توجه دارد و با اجتناب از بکار بردن هرگونه شباهت‌پردازی و قیاس تلاش می‌کند با تکیه بر بعد مجازی زبان و به خصوص با استفاده از مجاز مرسل توجه خواننده را به هستی منحصر بفرد تک تک اجزای صحنه جلب کند. از نظر او شعر تصویر واقعیت نیست که بجای آن قرار گیرد، بلکه پدیده‌ای نشات گرفته از واقعیت با موجودیتی مستقل است که در امتداد آن حرکت می‌کند. معضل صدق و منش دلالت گونه‌ی زبان که از نظر یاکوبسن و دیگر فرمالیست‌ها در شعر جایگاهی ندارد از نظر ویلیامز

[31] Defamiliarization

Archive of SID

www.SID.ir

اهمیت دارد، چه او پویایی و هستی شعر را همچون پرنده‌ای که برای پرواز به هوا نیاز دارد در پیوندی جدایی‌ناپذیر با واقعیت فرازبانی می‌داند. ویلیامز در برخی اشعارش اگرچه نمی‌توانسته راه را بر هرگونه تعبیر استعاری ببندد اما با نفی ساختارهایی که از استعاره به عنوان وجه غالب استفاده می‌کنند و حرکت به سمت قطب مجازی زبان تلاش کرده است به بیانی صریح و روشن دست یابد که با واقعیت فرازبانی و منش دلالت گونه‌ی زبان پیوندی نزدیک دارد.

منابع

- احمدی، بابک. ساختار و تاویل متن (۱): نشانه‌شناسی و ساختارگرایی. تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۰.
- اولیایی‌نیا، مازیار. نگرشی تحلیلی بر ادبیات آمریکا (۳). تهران: انتشارات میرسعیدی فراهانی، ۱۳۸۸.
- ماکاروفسکی، یان. زبان معیار و زبان شعر؛ (احمد اخوت، مترجم) محمود نیکبخت؛ کتاب شعر(جلد دوم). اصفهان: انتشارات مشعل، ۱۳۷۳.
- یاکوبسن، رومن. قطبهای استعاری و مجازی در زبان پریشی؛ (مریم خوزان، مترجم) حسین پاینده؛ زبان‌شناسی و نقد ادبی. تهران: نشر نی، ۱۹۵۶.

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms (7th ed)*. Boston: Heinle & Heinle.

- Abrams, M. H. (1986). *The Norton Anthology of English Literature. Vol 3* (5th ed). New York: Norton & Company, Inc.

- Ayers, David. (2004). *Modernism: A Short Introduction*. USA: Blackwell.

- Beach, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. New York: Cambridge University Press.

- Beasley, Rebecca. (2007). *Theorists of Modernist Poetry: T. S. Eliot, T. E. Hulme, Ezra Pound*. UK: Routledge.
- Bremen, B. A. (1993). *William Carlos Williams and the Diagnostics of culture.* Oxford: Oxford University Press .

- Gray, Richard. (2012). *A History of American Literature (2nd ed).* UK: Blackwell.

- Halter, Peter. (1994). On "The Great Figure". Retrieved April 9, 2012, from http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/Williams/figure.htm
- Haralson, Eric. (2001). *Encyclopedia of American Poetry*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers .

- Korg, Jacob. (2003). Imagism; Neil Roberts(ed); *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. USA: Blackwell .

- MacGowan, Christopher. (1984). On "The Great Figure". Retrieved April 9, 2012, from http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/Williams/figure.htm
- Mikics, David. (2007). *A New Handbook of Literary Terms.* New York & London: Yale University Press .

- Miller, J. Hillis. (1990). *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature.* USA: Harvester Wheatsheaf.
- Mitchell, Roger. (2011). Modernism Comes to American Poetry: 1908-1920; Harold Bloom (ede); *American Modernist Poets.*New York: BLC.
- Nadel, Era B. (2001). *The Cambridge Companion to Ezra Pound.* UK: Cambridge University Press.
- Sayre, H. M. (1983). On "The Great Figure". Retrieved April 9, 2012, from http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/Williams/figure.htm
- Steinman, Lisa M. (2003). William Carlos Williams: Spring and All; Neil Roberts(ed*); A Companion to Twentieth-Century Poetry*. USA: Blackwell.

- Vescia, Monique. (2005). *Depression Glass: Documentary Photography and the Medium of the Camera-Eye in Charles Reznikoff, George Oppen, and William Carlos Williams (1st ed).* London: Routledge.
- Williams, W. C. (1938). *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams.* New York: New Directions.
- Youngberg, Quentin. " William's The Red Wheelbarrow." *The Explicator* 58.3 (2000): 152- 153. Academic Research Library, ProQuest. Web.

Archive of SID

www.SID.ir