تحول صور خیال در شعر معاصر

دکتر ابوطالب میرعابدینی*
محبوبه بسمل**

چکیده

تصویر به آن دسته از فعالیت‌های ذهنی گفته می‌شود که با تصرف قوه خیال در واقعیات مادی و معنوی به وجود می‌آید. در یک تصویر هنری عناصر متفاوت و بیگانه با هم پیوند می‌یابند و این از آن روست که شاعر، زبان را از قابلیت و توانایی کافی برای تجسم ادراکات شهودی خود برخوردار نمی‌بیند. بنابراین با انحراف از قواعد متعارف زبان و گذشتن از سطح خودکاری، آن را در مسیری شاعرانه بازسازی می‌کند. هرگاه این انحراف نقشمند، جهتمند و غایتمند باشد هنجارگریزی هنری صورت گرفته است.

یکی از وجوه انقلاب ادبی نیما تحول در تصویرسازی بود. شاعران معاصر بر اصل، تخیل آزاد تاکید دارند. آنان با ذهنیت متجدد و نگرش مستقل، از اشیاء و پدیده‌ها عادت زدایی می‌کنند و جهان درون و بیرون را همان‌گونه که در خیال شاعرانه خود کشف می‌کنند به تصویر می‌کشند. این مساله، صور خیال نوینی را در اشعار آنان موجب شده است. کیفیت تحول صور خیال در شعر معاصر مساله‌ای است که در این پژوهش بررسی می‌شود.

واژه‌های کلیدی

تصویر، هنجارگریزی، صور خیال، عادت‌زدایی، صناعت

مقدمه

* دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کرج، گروه زبان و ادبیات فارسی، ایران، کرج.
** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.

Archive of SID
www.SID.ir

واژه تصویر اصطلاحی جدید است که در ادبیات و نقد ادبی جدید بر جای کلمه «ایماژ» در ادبیات غرب به کار می‌رود. تصویر را از دیدگاه‌های گوناگون تعریف کرده‌اند. از دیدگاه ژان پل سارتر[1] «تصویر نحوه خاص ظهور اشیاء در ذهن است و به بیان دیگر تصویر روش خاصی است که ذهن انسان با آن اشیاء را به خود ارائه می‌کند. »(انوشه، ۱۳۷۶: ۳۶۸) براهنی می‌گوید: «تصویر حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متفاوت است به وسیله کلمات در یک نقطه معین.»(براهنی ۱۳۸۰: ۱۱۴-۱۱۳) شفیعی معتقد است: «تصویر شاعرانه شیوه تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است و زمینه اصلی شعر را صور گوناگون و بی‌کرانه این نوع تصورات ذهنی تشکیل می‌دهد. «(شفیعی، ۱۳۷۸: ۲) بنابراین تعاریف می‌توان در یک برداشت کلی این چنین گفت که تصویر به کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی هر گاه شاعر از زبان عادی و بیان منطقی عدول کند و دریافت‌ها و ادراکات حسی و درونی خود را به صورتی شاعرانه ارائه دهد تصویر به وجود آمده است. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۱)

رستنگاه اصلی تصویر، خیال و قوه تخیل است. ریچاردز[2] در تعاریف خود شش تعریف از تخیل را که در مباحث انتقادی رایج است ارائه می‌دهد. از جمله این که «تخیل قدرت ابداع یعنی به هم پیوستن عناصری است که به طور عادی پیوندی با هم ندارند. « (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۱۳) اما او پس از ارائه تعاریف متعدد، درنهایت نظر کالریج را به عنوان کامل‌ترین شرح در تعریف نظریه تخیل مطرح می‌کند. (همان: ۲۱۱) کالریج در کتاب «سیره ادبی» تخیل را به تخیل اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند. از نظر او کارکرد اصلی تخیل ثانویه، بازسازی است. این تخیل، اجزای سازنده تصویر را از حقیقت می‌گیرد و تصویری خیالی می‌آفریند که شکل جدیدی از واقعیت است. این تصویر محصول فعالیت خلاقانه ذهن شاعر و حاصل بیداری او نسبت به تجربیات شخصی است. کالریج[3] می‌گوید: « تخیل هنری جهان تازه‌ای می‌آفریند؛ جهانی که شبیه به جهان هر روزینه ادراک است. اما از نو نظم و سامان داده شده و به جانب سطح عالی‌تری از کلیت و جهان شمولی در حرکت است.» (برت، ۱۳۷۹:۶۲) به این ترتیب باید گفت ماده اصلی هنر هر هنرمندی انسان، طبیعت، زندگی و حقایق خارجی و درونی

1- Jean paul sartre
2- Richards
3- Kolerig

Archive of SID

www.SID.ir

است. اما شاعر در یک لحظه خاص کـه از آن بـه «شـهود» و «مکاشـفه» (کروچـه، ۱۳۸۶: ۷۰) تعبیر کرده‌اند با کمک نیروی جادویی و ترکیبی تخیل موفق به کشف ارتباط‌های تازه بین ایـن مصالح می‌شود. بنابراین می‌کوشد تا دریافت‌ها و ادراکـات شـهودی و اشـراقی خـود را بـرای دیگران و هم‌چنین برای خود تجسم بخشد و چون زبان هنجار را از توانـایی و قابلیـت کـافی برای این کار برخوردار نمی‌بیند آن را از منطق متعارف مکالمه و مفاهمه منحرف می‌کنـد و در مسیری شاعرانه قرار می‌دهد. (نصری، ۱۳۸۱: ۱۹) این گونه رویکرد به زبان کـه سـبب بـارور ساختن توانایی بالقوه آن می‌شود هنجارگریزی در زبان و ایجاد صورت‌های گوناگون تخیلی را موجب می‌شود.

«انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی بـا زبـان متعـارف را هنجارگریزی می‌گویند.« (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵) شاعرانی این مهـارت را دارنـد کـه در ضـمن آفرینش شعر، واژگان را از قلمرو زبان بگیرند و با گذشتن از سطح خودکاری آن به کلام خود تشخص بدهند. به اعتقاد هاورانگ[1] «فرایند خودکاری زبان در اصل به کارگیری عناصـر زبـان است به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود بدون آنکه شیوه بیان جلـب نظـر کنـد.« (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۵) در حالی که ادبیات « نمایشگر در هم ریختن سازمان یافته گفتار متـداول است. ادبیات، زبان معمول را دگرگون می‌کند، قوت می‌بخشد و به گونه‌ای نظام یافتـه آن را از گفتار روزمره منحرف می‌کند.»(ایگلتون، ۱۳۸۸: ۴۰۵) البته هر نوع انحرافی ارزش هنری نـدارد بلکه هنجارگریزی و طغیان زبانی، زمانی می‌تواند زبان را بارور کند و زیبایی‌آفـرین باشـد کـه نقش‌مند، جهت‌مند و غایت‌مند باشد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۷) به اعتقاد شکلووسکی[2] هدف تمـام حوزه‌های صورت‌های خیالی و مجازی و به طور کل هدف اصلی زبان ادبی یـک چیـز اسـت: هنجارگریزی. او بر این باور است که زبان ادبی عادات ادراکی و احساسی ما را بـا اسـتفاده از اشکال غریب و غیر عادی به هم می‌زند: «معنای هنر در توانایی «آشنایی زدایی» از چیزها و در نشان دادن آنها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است. در زندگی روزمره، ما چیزهـا را نمـی‌بینـیم چرا که ادراک ما برحسب عادت و به طور خود کار عمل مـی‌کنـد. هـدف هنـر انتقـال حـس چیزهاست آن سان که ادراک می‌شوند نه آن سان که دانسته می‌شـوند. هنـر بـا ایجـاد اشـکال

1- Hawrang
2- shklovsky

Archive of SID

www.SID.ir

غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک از اشیاء آشنایی‌زدایی می‌کند. زیرا فرایند ادراک فی نفسه غایتی زیبایی شناختی است و باید این فرایند طو لانی شود.«(مکاریکا، ۱۳۸۴: ۱۳) لیچ[1] برای هنجارگریزی انواع متفاوتی را ارائه می‌دهد که یکی از آنها «هنجارگریزی معنایی» است. صناعاتی از قبیل تشبیه، استعاره، نماد، تشخیص و جز آن که به صورت سنتی در چهارچوپ بیان مطرح می‌شوند در حوزه این نوع هنجارگریزی جای می‌گیرند. (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵) در هنجارگریزی معنایی شاعر با واژه‌های مستعمل و رایج، مفهومی را بیان می‌کند که خلاف رسم و سنت هنجار باشد.

جامعه ایران در عصر حاضر تحولات تازه و جدیدی را در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی تجربه کرد. پدیدار شدن هر یک از این مسائل موجب شد در شعر نیز افق‌های تازه و بکری کشف شود. از جمله اینکه در قلمرو تصویرآفرینی، «آزادی تخیل» و عصیان علیه تصاویر قراردادی شعر کهن به صورت اصلی پر اهمیت مورد توجه شعرا قرار گرفت. شاعران معاصر بر خلاف سنت شعر کهن، تصاویر هنری خود را تنها از آثار شعرای قبل از خود اخذ نمی‌کنند بلکه آنان بر این باورند که صورت‌های خیالی باید حاصل تاملاّت و مشاهدات شاعر باشد و جهانی را که او از پنجره ادراک شخصی خود مشاهده کرده است بنمایاند. نیما یوشیج، بنیانگذار شعر نو، برای توجه دادن شاعران به این اصل این گونه گفته است: «شعر ما نتیجه دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه؟ و از دید ما حکایت می‌کند؟ سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. اگر از پی کار تازه‌اید در خود عمیق شده فکر کنید آیا چطور دیده‌اید؟ پس از آن عمده مسئله این است که دید خود را با چه وسائل مناسب بیان کنید.« (یوشیج، ۱۳۸۵: ۲۹۸) این نوع رویکرد به تصویرسازی به عنوان یکی از اصول زیباشناسی در شعر معاصر مطرح شد و شاعران این سبک، ارائه تصاویر جدید و بی‌پیشینه را تا حد ویژگی سبکی در آثار خود گسترش دادند. اما در بررسی زیبایی‌شناختی تصویر، توجه به زمینه‌های احساسی و عاطفی نیز لازم و ضروری است. «بی‌گمان کمال ارزش تخیل در بار عاطفی آن است. تخیلی که مجرد باشد هر چه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخودار نشود ابدیت نمی‌یابد.« (شفیعی، ۱۳۸۴: ۹۰) چه بسا شاعر در

1- leech

Archive of SID

www.SID.ir

مواردی، مواد اولیه کار خود را از دیگران می‌گیرد. اما تاثرات عاطفی و هیجانات شخصی او به اندازه‌ای است که به تصویر تکراری، تازگی می‌بخشد و تأثیر آن را مضاعف می‌سازد. شلگل[1] در این مورد می‌گوید: «مجاز و استعاره کهنه و فرسوده وجود ندارد حتی کهن‌ترین تشبیهات نیز جای خود دارند. زیرا صورت‌های خیالی به واقع زیبا و جاودانه‌اند و هر چند که بارها به کار رفته باشد در دست شاعری اصیل، حیاتی دوباره خواهند یافت.« (ولک، ۱۳۷۴: ۵۷)

در این تحقیق بر آنیم تا از رهگذر هنجارگریزی معنایی کیفیت تحول صورت‌های خیالی را در شعر معاصر مورد بررسی قرار دهیم و نشان دهیم بسیاری از تصاویر هنری سرایندگان معاصر در حیطه آرایه‌های ادبی هم‌چون تشبیه، استعاره، نماد، تشخیص و جز آن تصاویر ابداعی هستند. گاهی اوقات نیز با آنکه عناصر تصویر از ادب کهن وام گرفته شده است اما بهره‌مند بودن از احساس و عاطفه نیرومند موجب عادت‌ستیزی تصویر شده و جنبه‌ای هنری به آن بخشیده است.

تشبیه

تشبیه آن است که چیزی را به چیزی در صفتی مانند کنند. (همایی، ۱۳۶۷: ۲۲۷) شمیسا ضمن تعریف تشبیه بر کذب بودن آن نیز تأکید کرده است؛ «تشبیه مانند کردن چیزی است به چیزی؛ مشروط بر اینکه آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادعایی باشد نه حقیقی. (شمیسا ۱۳۸۶: ۶۷ـ ۶۶) تشبیهاتی که در آن وجوه شباهت حسی به خصوص امور مربوط بر حاسه بینایی عامل پیوند مشبه و مشبه به قرار گیرند یکی متداول‌ترین راه‌های ایجاد تشبیهات حسی است و از آغاز عمر شعر فارسی تاکنون تجربیات فراوانی در این زمینه ارائه شده است. همین مساله نیز ابداع تصاویر تازه را در این زمینه با دشواری روبه‌رو کرده است. اما در شعر معاصر نمونه‌هایی اندک از این نوع تشبیه وجود دارند که قدرت نوآوری شاعران و نگرش مستقل آنان را نشان می‌دهند. تشبیه زیر که در آن شاعر «تن» را از جهت «نرم بودن» به «مارماهی» تشبیه کرده یکی از این نمونه‌هاست:

مارماهی است تنش از نرمی (یوشیج، ۱۳۸۶: ۵۳۸)

1- Schlegal

Archive of SID

www.SID.ir

و همین طور است تشبیه زیر که در آن چشم از جهت رنگ به آب همانند شده است:
چشمش به رنگ آب (همان:۳۵۳)
نمونه‌های زیر نیز مثال‌های دیگر از این نوع تشبیه است:
در جوی چون کفچه مار/ نفت غلیظ و سیاهی روان بود (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۰۶)
و انگشت‌های چابک و خوش طرح/ .../ چون شمع‌های کوچک روشن (اخوان، ۱۳۸۷: ۳۶)
و دندان‌های تو مانند پولک‌های ماهی بود (همان:۴۴)
و مثل بادبزن، ذهن، سطح روشن گل را گرفته بود به دست(سپهری، ۱۳۸۷:۳۱۰)

به غیر از تشبیهات فوق شاعران توانستند با توجه به مشاهدات و عوالم روحانی خاص خود در دیگر انواع تشبیه نیز تصاویر بکر و ویژه‌ای خلق کنند. در شعر نیما، تن ندادن به الگوهای از پیش تعیین شده و تاکید بر بهره‌گیری از تجربیات شخصی، رنگی اقلیمی به تشبیهات او بخشیده است. منتقدین، تشبیه زیر را که از این ویژگی نیز برخوردار است یکی از نمونه‌های موفق در قلمرو این صناعت دانسته‌اند: (یوسفی، ۱۳۷۹:۴۸۴)

مانده از شب‌های دورا دور/ بر مسیرخامش جنگل/ سنگچینی از اجاقی خرد/ اندرو خاکستر سردی/ همچنانک اندر غبار اندوده اندیشه‌های من ملال انگیز/ طرح تصویری در آن هر چیز داستانش حاصل دردی (یوشیج، ۱۳۸۶: ۶۷۷)

نیما در نظریه شعری خود گفته است: «هنر در خوبتر وانمود کردن و به روی پرده در آوردن است. با قوت ساختن چیزهایی که مردم ندیده یا نسبت به آن بی‌اعتنا گذاشته‌اند.« (یوشیج، ۱۳۸۵: ۳۱۲) در تصویر فوق نیز آثار باز مانده از سنگچین اجاق‌ها در جنگل، منظره‌ای عادی و معهود است. اما شاعر از این پدیده طبیعی که در نگاه ما عادی شده آشنایی‌زادیی کرده و با توصیف زیبا و حزن‌انگیزی که از این شی ارائه کرده آن را در تشبیهی زیبا با عوالم انفسی و ذهنی پیوند داده است. در تصویر زیر نیز شاعر با حفظ رنگ اقلیمی شعر، شباهت بین عوالم انفسی و درونی خود با یکی از پدیده‌های طبیعی را در تشبیه بدیع دیگری به تصویر کشیده است:

Archive of SID

www.SID.ir

و شب تاب از نهانجایش به ساحل می‌زنـد سوسـو/ .../ بـه ماننـد دل مـن کـه هنـوز از حوصله و ز صبر من باقی است در او (همان: ۷۳۸)

چنانکه دیده شد مصراع اول توصیفی است عادی از یکی از عناصر طبیعی. اما شـاعر بـا تصرّفی خیالی، این منظره عادی را تجسم دنیای درونی خود قرار داده است. در نگـاه او شـعاع ناتوان نورشب تاب به حوصله و صبری شبیه است که به رغم یـاس و ناامیـدی فراگیـری کـه وجود شاعر را مسخر کرده هنوز در دل شاعر کورسویی دارد.

در شعر معاصر شاعران به جهت ذهنیت متجدد که زاویه دیدی تازه و نو به آنان بخشـید توانستند قوت‌ها و استعدادهای جدیدی را در اشیا پیرامون بیابند و بـه ایـن ترتیـب بـا کشـف وجوه شباهت پیش‌بینی نشده‌ای دو سوی تصویر را که به ظاهر دور از هم هستند به هم پیونـد دهند. راز زیبایی تشبیه نیز همین است و همین تشبیه است که ذهـن را بـه درنـگ و تامـل وا می‌دارد و منشا لذت هنری می‌شود.

اخوان نیز به گواهی تشبیهات تازه و بی‌نظیرش ثابت کرد که به عنوان یکی از وفادارترین شاگردان نیما به اصل «نگرش نو» توجه دارد؛ چنانکه در تشبیه زیـر شـاعر بـا کشـف قـابلیتی جدید در «شراب« توانست این عنصر را با بیانی جدید به تصویر بکشد:

در سکوتش غرق/ چون زنی عریان میان بستر تسلیم امامرده یـا در خـواب/ بـی‌گشـاد و بست لبخندی واخمی تن رها کرده است/ پهنه ور مرداب (اخوان، ۱۳۸۷: ۴۱)

در قطعه فوق «مرداب» استعاره مصرحه از«شراب» است. شراب یکی از عناصر پرکـاربرد شعر کهن است و شاعران پیشین تصاویر بدیع و زیبایی از آن ارائه کردند. امـا اخـوان بـه‌رغـم تمام پیشینه‌های تصویری، ایـن پدیـده را بـا یـک «زن« مقایسـه کـرده و سـپس بـا اشـاره بـه ویژگی‌های او یعنی «غرق در سکوت بودن» و «آزاد ویلـه بـودن» توانسـته اسـت بـه صـورتی ماهرانه، رکود و سکون مسحورکننده و اسرارآمیز شراب را نشان دهد.

تأثرات و هیجانات عمیق و نیرومند اجتماعی، یکی از ویژگی‌های بارز اشعار اخوان است و همین ویژگی است که به بسیاری از تشبیهات او قدرت تأثیر بخشیده است. تصـویر زیـر در این زمینه قابل تأمل است:

Archive of SID

www.SID.ir

نمی‌گرید دگر در دخمه سقف پیر/ ولیکن چون شکست استخوانی خشک/ به دندان سگی بیمار و از جان سیر/ زنی در خواب می‌گرید (اخوان، ۱۳۷۶: ۸۵)

در تشبیه فوق، شکستن بغض در گلوی زن به صدای شکستن استخوان خشک در دهان سگ تشبیه شده است. اگر چه این تشبیه به خودی خود نیز زیباست و سویه دوم خیال یعنی مشبه‌به، به تنهایی باریک‌بینی شگرف شاعر را در جلوه‌های پیرامون به نمایش می‌گذارد. اما محدود کردن تصویر به این حد و نا دیده گرفتن عاطفه شعر موجب تقلیل ارزش واقعی ان می‌شود. زیرا هدف شاعر تنها آرایش کلام نبوده است بلکه حساسیت شاعر نسبت به واقعیات زندگی و احساس عمیق او نسبت به زنی درمانده، او را به ایراد این تشبیه سوق داده است و همین ویژگی است که به زیبایی و تأثیر تصویر می‌افزاید.

تشبیه در شعر سپهری از فراوانی کمتری برخوردار است. اما وی در همین نمونه‌ها نیز توانست با فاصله گرفتن از سنت تصویرسازی شعر فارسی هنجارگریزی کند و تشبیهات غریب و شگفت‌انگیزی بیافریند. تازگی اعجاب‌آور تشبیهات سپهری گاه به حدی است که رنگی سوررئالیستی به تصاویر سپهری می‌دهد. بنا بر اعتقاد سوررئالیست‌ها تصویر، یک جرقه و ترکیبی از ناسازهاست. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۸۸) سپهری نیز در تشبیهات خود با ایجاد ارتباط بین عناصری که به ظاهر پاره‌هایی ناساز و نامتجانس هستند در خواننده تکانه روحی ایجاد می‌کند. چگونه می‌توان پذیرفت که «سرو»، «شیهه بارز خاک« و «لک لک« همچون یک «اتفاق سفید» باشد:

سرو شیهه بارز خاک بود (سپهری، ۱۳۸۷: ۴۵۶)

لک لک/ مثل یک اتفاق سفید/ بر لب برکه بود (همان: ۴۵۹)

نو بودن تشبیهات سپهری، او را بر آن داشته است تا در اغلب موارد وجه شبه را ذکر کند و تشبیه مفصل ارائه دهد. اما گاه با وجود ذکر وجه شبه، تصویر همچنان گنگ و مجهول است:

دست او مثل یک امتداد فراغت/ در کنار تکالیف من محو می‌شد (همان: ۴۴۶)

«امتداد فراغت» مشبه‌بهی است که رابطه آن با وجه مشبه یعنی « محو شدن » مبهم است تا چه رسد به این که بخواهیم کیفیت مشبه را نیز به این وسیله توصیف کنیم.

تشبیه در ساختار اضافی به صورت اضافه تشبیهی نیز در شعر معاصر مورد توجه بوده است. اخوان به غیر از اشعار سیاسی که عاطفه‌ای اجتماعی را بر آثار او حاکم کرده در سرودن

Archive of SID

www.SID.ir

اشعار غنایی و عاشقانه نیز قرین توفیق بوده است. در این اشعار شور و جذبه و حس عاشقانه چنان در غلیان است که باید گفت هیچ‌گونه پیوند و تجانسی با اشعار سیاسی ندارند. (مختاری، ۱۳۷۹: ۵۱۴) صمیمیت شاعر نسبت به این احساس، جلوهای تصویری بدیعی را در شعر او به وجود آورده است:

ای با تو من گشته بسیار/ در کوچه‌های بزرگ نجابت/ .../ در کوچه باغ گل ساکت نازهایت/ در کوچه باغ گل سرخ شرمم (اخوان، ۱۳۸۷: ۶۷)

ترکیبات «کوچه‌های بزرگ نجابت»، «گل ساکت ناز» و«گل سرخ شرم» با فضای عاشقانه شعر هماهنگی دارند و شاعر نیز توانسته است با ارائه این ترکیبات از تصاویر تکراری رها شود و موجبات برجستگی و هنجارگریزی زبان شعری خود را فراهم آورد.

در ترکیبات تشبیهی سپهری نیز تقریبا همه‌جا با ترکیبات نوین و بی‌سابقه مواجه هستیم. چنان‌که در نمونه زیر شاعر با کنار هم قرار دادن «سفالینه» و «انس» موجب برجستگی شعر خود شده است. وجه شبه تصویر نیز ترک خوردن، لطافت و رقّت است:

و سفالیه انس با نفس‌هایت آهسته ترک می‌خورد (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۹۹)

استعاره

استعاره آن است که علاقه میان معنی مجازی و حقیقی، علاقه مشابهت باشد. (همایی ۱۳۶۷: ۲۵۰_۲۴۹) «شاعر در استعاره واژه‌ای را به علاقه مشابهت به جای واژه دیگر به کار می‌برد.« (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۳) بلاغیون رابطه تنگاتنگی بین استعاره و مجاز برقرار می‌کنند. آنان استعاره را یکی از انواع مجاز می‌دانند: «دلالت استعاره دلالت عقلی است و از همین روی در حوزه مجاز قرار می‌گیرد.»)شفیعی، ۱۳۷۸: ۱۰۹) اما رومن یاکوبسن[1] بر خلاف علمای علم بیان ما، استعاره را از مجاز جدا می‌کند. از نظر او استعاره و مجاز به دو قطب متفاوت عملکرد زبانی تعلق دارند. «استعاره، انتخاب یا گزینش یک نشانه از میان گروهی از نشانه‌های بدیل است. نشانه‌ای که از جهاتی با سایر نشانه‌ها تفاوت دارد و مجاز مرسل ترکیب یا پیوند نشانه‌ای به نشانه دیگر برای ساختن بافت است. به این ترتیب، استعاره نشانگر روابط مبتنی بر

1- Roman jakobson

Archive of SID

www.SID.ir

«شباهت» درونی نشانه‌ها و مجاز مرسل نشانگر روابط مبتنی بر «مجاورت« بیرونی آنهاست.« (مکاریکا، ۱۳۸۴: ۳۲)

به کار بردن لفظ در معنای قاموسی و قراردادی، زبان را در سطح خودکارشدگی نگه می‌دارد. اما استعاره به عنوان یکی از مهم‌ترین امکانات زبان ادبی موجب برجسته‌سازی در زبان و جلب توجه خواننده می‌شود. شاعران معاصردر قلمرو این تکنیک هنری، صورت‌های خیالی جدید و بدیعی آفریده‌اند:

ای واحه زندگی، خیمه مهربانی/ بعد از چه بسیار دشواری تلخ و جانکاه/ شیرین و بی‌منت آسایش رایگانی. (اخوان، ۱۳۸۷: ۴۹)

در اشعار عاشقانه کهن تصاویری چون بت، لولی وش، دلبر، دلارای، سرو، گل و جز آن به کرات در استعاره و کنایه از معشوق به کار رفته‌اند. اما کثرت استعمال، این تصاویر را به تصاویری مرده و مبتذل در آورده است. لذا اخوان به عنوان شاعری نوگرا از استعمال این نوع تصاویر دوری کرده و با خلق استعاره‌هایی چون« واحه زندگی»، «خیمه مهربانی» و «آسایش رایگانی» به کلام خود برجستگی بخشیده است. یکی دیگر از تصاویر استعاری معروفی که اخوان به فرهنگ استعارات ادبیات ما افزود واژه «هیچستان» است. این واژه ترکیبی که با توجه به نگرش ناامیدانه اخوان در اثار او مکررا در استعاره از دنیا و روزگار به کار رفته یکی از تصاویر مشهور ادبیات معاصر است که به نام او سکه خورده است:

تا که هیچستان نه توی فراخ این غبار الود بی‌غم را/ .../ نیک بگشاییم (اخوان، ۱۳۸۷: ۷۳)

در شعر سپهری نیز شاعر از رهگذر این شگرد بیانی، موفق به ابداع تصاویری کاملاً بی‌سابقه شده است. به عنوان مثال او در دنیای شاعرانه خود«خورشید» را در برخوردی جدید به صورت «کاشف معدن صبح » ودر جایی دیگر به صورت «میخک قرمز» دیده است:

ولی آن نور درشت/ عکس آن میخک قرمز در اب/ که اگر باد می‌آمد دل او پشت چینهای تغافل می‌زد (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۶۲)

اگر کاشف معدن صبح آمد صدا کن مرا (همان: ۴۰۲)

Archive of SID

www.SID.ir

استعاره مکنیه نیز یکی دیگر از انواع استعاره «وآن است که تشبیه در دل گویند. مستور و مضمر باشد و مشبه را ذکر کرده، مشبه به را در لفظ نیاورند اما از لوازم مشبه به قرینه‌ای را در لفظ بیاورند که دلیل بر مشبه به باشد.« (همایی، ۱۳۶۷: ۲۵۱) در این قلمرو، تصاویر خلاقانه نیما غالباً با تصویرسازی از طریق فعل ارائه می‌شوند. حمیدیان در این مورد گفته است: «نیما بارها و بارها با بهره‌گیری بهینه از فعل، آن را بدل به تصویر کرده است.« (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۶۵)

ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش (یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۲۶)

در نمونه فوق اسناد «ترکیدن» به آفتاب، اسنادی مجازی است و با آن، نور آفتاب به جسمی تشبیه شده که قابلیت ترکیدن دارد. از سویی دیگر شاعر با این فعل بهتر از هر فعل دیگری توانسته است پخش شدن شعاع‌ها و انفجار حاصل از نور را در جلوی چشم خواننده ترسیم کند.

اصرار نیما به استفاده از افعال تصویرساز، او را به استعمال افعال مرکب غیرمعمول هدایت کرده است. (حقوقی، ۱۳۸۴: ۷۱) همین رفتار ویژه زبانی منشاء ظهور استعاره‌هایی شده است که اکثر قریب به اتفاق آنها تازه و بی‌پیشینه‌اند. چنانکه در نمونه زیر استعمال «خو بستن» به جای «خو کردن» باعث شده است تا ذهن خواننده، «خو» را که مفهومی عقلانی است به صورت یک شیء تصور کند که می‌توان آن را به جایی بست.

خو بسته‌ام به خانه تاریک/ چون آتشی به بستر خاکستر سیاه (یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۳۰)

استعاره مکنیه در شعر سپهری به صورت جدی‌تری مطرح است. تا جایی که می‌توان این تکنیک هنری را به جهت بسامد بالای آن به عنوان یکی از شاخصه‌های اصلی سبک سپهری معرفی کرد. تصاویر استعاری بدیعی که شاعر در این محدوده آفرید به درستی بیانگر این نکته است که او نگاه عادتی خود را به کناری نهاده و در ساحت تخیل خود، اشیاء و مفاهیم را جور دیگر درک کرده است. چنانکه وقتی می‌گوید: روی وجدان من جذبه می‌ریخت (سپهری، ۱۳۸۷: ۴۴۷) با اسناد «روی» و «ریخت» به «وجدان» و «جذبه» گویی دو مفهوم انتزاعی مذکور را به صورت شیء یا به صورت مایعی سیّال دیده است و یا وقتی می‌گوید: «دیدم در چند متری ملکوتم« (همان، ۴۲۱) گویی شاعر در دنیای خیالی خود مفهوم عقلی «ملکوت» را هم‌چون مکانی تصور کرده که می‌توان به آن نزدیک شد و در چند متری آن قرار گرفت.

Archive of SID

www.SID.ir

تازگی و غرابت این تصاویر به حدی است که گاه به نظر می‌رسد شاعر بیش از توجه به جنبه‌های بلاغی و رتوریک تصویر بیشتر به توصیف جهان تخیلی و تشریح مکاشفه‌های عارفانه خود نظر داشته و کوشیده است جهان شخصی خود را در برابر جهان واقعی توصیف کند. در این جهان خیالی و اعجاب انگیز، عید، صاحب ابعاد می‌شود و شوری آن ذائقه را سایه می‌کند. سایه روی ذائقه می‌افتد و این سایه، ذائقه را به صورت یک شیء مادی در می‌آورد:

شوری ابعاد عید/ ذائقه را سایه کرد (همان: ۴۱۸ـ۴۱۷)

تشخیص

تشخیص یک نوع استعاره کنایی است که در آن مستعارمنه یا مشبه به محذوف فقط انسان باشد. در واقع تشخیص استعاره مکنیه تخییلیه انسان‌مدارانه است. (شمیسا، ۱۳۸۶:۱۷۹) در فرهنگ اصطلاحات ادبی تشخیص، شخصیت دادن به اشیاء و امور بی‌جان تعریف شده است. (Gudden, 1984: 501) این آرایه در کتب بلاغت سنتی مطرح نبود اما با تحلیل مثال‌هایی که در این آثار برای استعاره مکنیه آمده می‌توان نتیجه گرفت که «همه جا منظور از استعاره بالکنایه، همین مسأله تشخیص است. با این تفاوت که حوزه تشخیص انسان به حیوان وسعت یافته.« (شفیعی، ۱۳۷۸: ۱۵۳ـ۱۵۲)

تشخیص در آثار شعرای معاصر از جهت ساختاری از گستردگی و تنوع خاصی برخوردار است. در ادب گذشته تشخیص بیشتر به صورت فشرده و در قالب ترکیبات وصفی و اضافی به کار می‌رفت. صورت تفصیلی این آرایه نیز با فراوانی کمتری غالباً در طول یک بیت استعمال می‌شد (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۶۷) اما در شعر معاصر، نمونه‌های فراوانی، صناعت تشخیص را به صورت مفصّل و گسترده نشان می‌دهند.

نیما در اشعار خود بیشتر پدیده‌های محسوس طبیعی را با عواطف و خلقیات انسانی همراه و همگام کرده و از این طریق پیوند محکمی بین انسان و طبیعت برقرار کرده است. البته شخصیت بخشی به عناصر طبیعی «در شعر قدیم بی‌سابقه نبوده است اما در آن از یگانگی و آمیختگی شاعر با طبیعت نشانی نیست بلکه بیشتر جنبه وصفی دارد. » (حقوقی، ۱۳۸۴: ۷۷ـ۷۶) این ویژگی نشان می‌دهد که در نگرش خاص نیما، انسان و طبیعت در یک دستگاه

Archive of SID

www.SID.ir

فکری واحد سنجیده می‌شوند: «نیما در پی آن است که هم انسان به شیوه‌ای انسانی به طبیعت بنگرد و هم طبیعت به شیوه‌ای انسانی با انسان مربوط شود.» (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۹۰) در نمونه زیر کیفیت شخصیت بخشی به رود «ماخ اولا» به گونه‌ای ارائه شده است که این عنصر طبیعی بتواند یکی از موقعیت‌های روحی شاعر را تجسم بخشد و عزم راسخ او را در رسیدن به هدف ترسیم کند:

ماخ اولا پیکره رود بلند/ می‌رود نامعلوم/ می‌خروشد هر دم/ .../ رفته دیری است به راهی کاوراست/ و اوست در کار سراییدن گنگ (یوشیج، ۱۳۸۶: ۶۸۶ـ۶۸۵)

فضای یأس‌آلودی که بر گستره اشعار اخوان سیطره دارد رنگی از حزن و اندوه بر اکثر شخصیت‌های شعری او زده است. در نمونه زیر طوطیی به نام «مایا» هم‌چون یک انسان مورد خطاب قرار گرفته است. شاعر محزون که ناامیدی بر اعماق وجودش ریشه دواندوه نغمه‌های پرنده را پیش‌بینی تلخی از حوادث ناگوار آینده تعبیر می‌کند:

و مایا! هرگز آیا هیچ معجز روی خواهد داد/ به آیینی که در افسانه‌های دین شنیدستم که شرم آید زمین را از قساوت‌ها/ و مایا گفت: با تکرار ـ در حالی که ش از منقار ـ سخن خونین چنان‌چون پاره‌هاییش از جگر بر خاک می‌افتاد/ [هرگز هیچ (اخوان، ۱۳۸۷: ۹۷ـ ۹۶)

در شعر سپهری نیز شخصیت بخشی به پدیده‌های طبیعی تصاویر بدیعی را به وجود آورده که در سنت تصویرسازی شعر فارسی کمتر سابقه داشته است. در جهان تخیلی سپهری الاغ یونجه را می‌فهمد (سپهری، ۲۸۴:۱۳۸۷)، شب سرود می‌خواند (همان، ۳۶۹) و خاک آنقدر به انسان نزدیک است که موسیقی احساس او را می‌شنود (همان، ۳۷۱) اما آنچه در شعر او چشم‌گیر است فراوانی قابل ملاحظه این آرایه در ارتباط با امور معقول و ذهنی است. چنانکه در نمونه زیر سه مفهوم «تنهایی»، «شوق» و «فکر» از حد یک مفهوم ذهنی تا حد انسان تعالی یافته‌اند:

گاه تنهایی صورتش را به پس پنجره می چسبانید/ شوق می‌آمد دست در گردن حس می‌انداخت/ فکر بازی می‌کرد (همان، ۲۸۱)

اما سپهری در برخی نمونه‌های این صنعت موفق نبوده است. چون در آنها فکر یا تجربه حسی و ادراک هنری مرکزیت ندارد بلکه شاعر، این موارد را تنها از طریق به هم ریختن نظام

Archive of SID

www.SID.ir

خانوادگی واژه‌ها به دست آورده و به این ترتیب کار تصویرسازی را به ارائه تصاویر «جدول ضربی» کشانده است. (شفیعی، ۱۳۸۴: ۲۰ـ ۱۹): این ویژگی در نمونه‌های زیر دیده می‌شود:

جنگ یک روزنه با خواهش نور/ جنگ یک پله با پای بلند خورشید/ جنگ تنهایی با یک آواز/ جنگ زیبای گلابی‌ها با خالی یک زنبیل (همان: ۲۸۹ـ ۲۸۸)

نماد

نماد نیز یکی دیگر از مباحث فن بیان است. در کتب بلاغت سنتی از این آرایه یاد نشده است. اما در کتب بیانی معاصر دو اصطلاح رمز و نماد معادل مفهوم symbol در ادبیات غرب به کار رفته است. «رمز چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند. به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم دیگر یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد. » (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۲) در تعریفی دیگر «نماد هر نشانه محسوسی است که (با رابطه‌ای طبیعی) چیزی غایب یا غیر قابل مشاهده را متذکر شود.« (حسینی، ۱۳۷۶: ۵۳۸) بر طبق این تعاریف باید گفت نماد و استعاره به هم نزدیکند زیرا «هر دو به نحوی بر منطق مشابهت و مناسبت مبتنی هستند. اما این مشابهت و مناسبت در ابتدا در استعاره به دلیل غلبه خیال‌انگیزی و در نماد به دلیل وسعت و بی‌کرانگی و عروج و هبوط دائمی به چشم نمی‌آید.« (قبادی، ۱۳۸۶: ۶۲) از سویی دیگر «سمبل فطرتاً مبهم و چند پهلو است.« (چدویک، ۱۳۷۸: ۱۷) و بستر مناسبی برای تولید معانی و تفاسیر متعدد به شمار می‌آید. بارت در این مورد می‌گوید: «نماد نه یک پنداره بلکه چند گونگی معناهاست.« (بارت، ۱۳۸۰: ۶۰) از دیدگاه پیروان نظریه دریافت «هر اثر ادبی سرشار از عناصر نامعینی است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارند و می‌توان آن را به طرق مختلف و شاید متضاد تفسیر کرد.« (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۰۶) آیزر[1] یکی از نظریه‌پردازان نظریه دریافت معتقد است «در خواندن یک اثر باید ذهنی باز و انعطاف پذیر داشته باشیم و بتوانیم اثر را به روش‌های متفاوت فعلیت ببخشیم.« (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۰۹)

1- Iser

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی نظام نمادهای شعر معاصر بیانگر این نکته است که برخی عناصر نمادین شعر این دوره ابداع خود شاعران هستند و از عوالم روحی و تجربیات ذهنی خاص آنان نشأت گرفته‌اند. واژه «پوستین» یکی از این نمادهاست. این واژه در شعر «میراث» اخوان با مجموعه‌ای از مفاهیم عمیق و بیکران مرتبط شده است:پوستین یادگار قدیمی و سالخورده نیاکان و روایتگر صادق پیشینیان شاعر است. شاعر نمی‌تواند آن را با جامه‌های زربفت و رنگین عوض کند. او در نهایت پوستین را هم‌چون میراثی نفیس به دخترش می‌دهد:

پوستینی کهنه دارم من/ یادگار از روزگارانی غبار آلود/ مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگار

آلود/ های فرزندم/ بشنو و هشدار/ بعد من این سالخورد جاودان مانند/ با برودوش تو دارد کار (اخوان، ۱۳۸۷: ۳۶)

اخوان در این شعر رویکردی به سنت و فرهنگ گذشته دارد. پوستین اجدادی می‌تواند سمبل محرومیت و فقر و بیچارگی باشد. «پوستین کهنه سمبل معنویتی فقر زده و پوسیده است. » (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۵۱۷) اما شاعر همین فقر و آزادگی را عزیز می‌دارد و بر دارایی و اسارت ترجیح می‌دهد.

سپهری نیز به‌رغم بهره‌گیری‌های متعدد از نمادهای عارفانه ادب کهن، با ارائه عناصری که برای نخستین بار در شعر او در کاربردی نمادین ظاهر شدند قدرت خلاقیت خود را آزمود. واژه «شن» یکی از این نمونه‌هاست. این عنصر طبیعی در تلقی نمادگرایانه سپهری نمادی از حقیقت و معرفت و یا سمبل مجموعه‌ای از نشانه‌ها قرار گرفت که می‌تواند راهنما و هدایت کننده عارفان سلوک باشد. در قطعه زیر هم‌نشینی این واژه با عناصر نمادینی چون فانوس و نور این مفهوم را برای این کلمه تأیید می‌کند:

راه می‌بینم در ظلمت من پر از فانوسم/ من پر از نورم و شن (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۴۲)

به غیر از ابداع نمادهای جدید، دگردیسی نمادها و تحول معنایی آنها نیز در شعر معاصرین حائز اهمیت است. بسیاری از عناصر نمادین شعر معاصر «کلان نمادهایی» هستند که در گستره عظیم شعر کهن و یا در بخشی از آن استعمال شدند. اما سرایندگان معاصر با تفکر مستقل و نگرش نوین خود، حوزه مفهومی این نمادها را تغییر دادند و به این ترتیب هویت

Archive of SID

www.SID.ir

کاملاً جدیدی به آنها بخشیدند. «تغییر معنای نمادهای عمومی در ماهیت تصویری شعر نیما پر رنگ‌تر است.» (پورنامداریان و خسروی شکیب، ۱۳۸۷: ۱۵۱) و بسیاری از نمادهـای کهـن او در پیوند با عاطفه سیاسی ـ اجتماعی اشعارش دچار پوست اندازی معنایی شدند. از این موارد می‌توان واژه «شب» را به عنوان نمونه ذکر کرد. در شعر عرفـانی کهـن ایـن عنصـر بـه جهـت ارتباط با گنجینه‌ای از مفاهیم و حالاتی چون مکاشفه، مراقبه، دعا و واقعه بـه عنـوان نمادهـای مقدس مطرح بود. اما این پدیده در شعر نیما قداست خود را از دست می‌دهد و در کـارکردی کاملاً متفاوت، نماد ظلم و ستم و استبداد می‌شود و اوضاع خفقـان آور و آگـاهی سـتیز را بـه تصویر می‌کشد.

وای بر من!/ در شبی تاریک از این سان/ بر سر این کله‌ها جنبان/ چه کسی آیـا ندانسـته گذارد پا؟/ .../ یک ستاره از فساد خاک رسته/ روشنایی کی دهد آیا/ ایـن شـب تاریـک دل را (یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۴۶)

در اغلب آثار عرفانی، پرنـدگان رمزهـای مقدسـی بودنـد کـه شـاعر عـروج روح را بـا تصویرسازی از آنهابه تصویر می‌کشـید. پورنامـداریان در ایـن مـورد گفتـه اسـت: «در رسـاله الطیرها، نفوس مستعد به صورت پرندگانی ظاهر می‌شوند که با پرواز خودموانع سـفر را یکـی پس از دیگری طی می‌کنند. (پور نامداریان، ۴۰۹:۱۳۷۵) اما در نمونه زیر از اخوان، این عنصـر در کار کرد معنایی جدیدی ظاهر شده است:

چه گوید با که گوید اه/ کز آن پرواز بی‌حاصل در این ویرانه مسـموم/ چـو دوزخ شـش جهت راچهر عنصر آب وآتش/ همه پرهای پاکش سوخت/ کجا باید فرودآید پریشـان مرغـک مسموم(اخوان، ۱۳۷:۱۳۷۶)

باتوجه به زمینه کلی آثار اخوان می‌توان پرنده محزون را که دردی جانکاه بر او غلبه دارد نماد خود اخوان دانست و یا سمبل همه کسانی که هم‌چون شـاعر بـرای آزادی وطـن مبـارزه کردند. اما پرواز آنها در ویرانه مسموم جامعه با وجود خطرات بسیار، فایده‌ای در بر نداشت.

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه

در شعر معاصر توجه به اصل «نگرش نوین»، نگاه شاعران را به پدیده‌های مختلف دگرگون کرد و سرایندگان توانستند با فاصله گرفتن از تصاویر سنتی به آفرینش صورت‌های خیالی جدید در شعر نایل آیند:

واکاوی تصاویر خیالی در عرصه تشبیه و استعاره بیانگر این نکته است که شعرا توانستند با نگاه نو، قابلیت‌های جدیدی را در اشیاء و امور متفاوت کشف کنند و به این ترتیب تشبیهات و استعاره‌های تازه‌ای بیافرینند که در طول عمر شعر فارسی کمتر نظیر داشته است.

توجه به ساختار تفصیلی صناعت تشخیص که گاه حتی در طول یک شعرگسترده می‌شود یکی از تفاوت‌های تصویرپردازی در قلمرو این آرایه را با شعر کهن نشان می‌دهد. در محدوده این تکنیک هنری، سرایندگان توانستند با اسناد صفات و حالات گوهری انسان به اشیاء، پدیده‌ها و حتی مفاهیم معقول تصاویر شگفت‌آوری بیافرینند.

بررسی نظام نمادهای شعر معاصر نیز از ابتکار شاعران حکایت دارد. برخی از نمادها، عناصری هستند که برای نخستین بار در شعر معاصر در کاربردی نمادین ظاهر شدند. برخی دیگر نیز کلان نمادهایی هستند که در شعر کهن نیز سابقه استعمال دارند اما با قرار گرفتن در شعر معاصر دچار پوست‌اندازی معنایی شدند و هویتی دیگر یافتند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع و مآخذ

۱ـ اخوان‌ثالث، مهدی. **آخر شاهنامه**. تهران: زمستان، چاپ بیستم، ۱۳۸۷.

۲- اخوان‌ثالث، مهدی. **زمستان**. تهران: مروارید، چاپ پانزدهم، ۱۳۷۶.

۳- اخوان‌ثالث، مهدی. **از این اوستا**. تهران: زمستان، چاپ پانزدهم، ۱۳۸۶.

۴- اخوان‌ثالث، مهدی. **در حیاط کوچک پاییز در زندان**. تهران: زمستان، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۷.

۵- انوشه، حسن. **فرهنگ‌نامه ادب فارسی**. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.

۶- ایگلتون، تری. **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**. ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۸.

۷- بارت، رولان. **نقد و حقیقت**. ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

۸- براهنی، رضا. **طلا در مس**. تهران: انتشارات زریاب، ۳ جلد، ۱۳۸۰.

۹- برت، آر. ال. **تخیل**. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.

۱۰- پورنامداریان، تقی. **رمز و داستان‌های رمزی**. تهران: علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۵.

۱۱- پورنامداریان، تقی، محمدحسین خسروی‌شکیب، «دگردیسی نمادها در شعر معاصر»، دو فصلنامه علمی ـ پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی، شماره یازدهم، ۱۳۸۷.

۱۲- پورنامداریان، تقی. **سفر در مه**. تهران: زمستان، ۱۳۷۴.

۱۳- چدویک، چارلز. **سمبلیسم**. ترجمه مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

۱۴- حقوقی، محمد. **شعر زمان ما (۵)**. تهران: نگاه، چاپ ششم، ۱۳۸۴.

۱۵- حمیدیان. **داستان دگردیسی**. تهران: نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۸۳.

۱۶- ریچاردز، آی. ا. **اصول نقد ادبی**. ترجمه سعید حمیدیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.

۱۷- سپهری، سهراب. **هشت کتاب**. تهران: طهوری، ۱۳۷۵.

۱۸- سیدحسینی، رضا. **مکتب‌های ادبی**. تهران: نگاه، چاپ دهم، ۳ جلد، ۱۳۷۶.

۱۹- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: آگه، چاپ هفتم، ۱۳۷۸.

۲۰- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: آگه، چاپ هشتم، ۱۳۸۴.

۲۱- شمیسا، سیروس. **بیان**. تهران: نشر میترا، چاپ دوم از ویرایش سوم، ۱۳۸۶.

۲۲- صفوی، کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. تهران: چشمه، ۱۳۷۳.

۲۳- فتوحی، محمود. **بلاغت تصویر**. تهران: سخن، ۱۳۸۵.

Archive of SID

www.SID.ir

۲۴- قبادی، حسینعلی. **آیین آیینه**. تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶.
۲۵- کروچه، بندتو. **کلیات زیباشناسی**. ترجمه فؤاد رحمانی. تهران: علمی و فرهنگی، چاپ هفتم، ۱۳۸۶.
۲۶- لنگرودی، شمس. **تاریخ تحلیلی شعر نو**. تهران: مرکز، چاپ پنجم، ۴ جلد، ۱۳۷۰.
۲۷- مکاریکا، ایرناریما. **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر. تهران: آگاه، ۱۳۸۴.
۲۸- مختاری، محمد. **انسان در شعر معاصر**. تهران: توس، چاپ سوم، ۱۳۷۹.
۲۹- نصری، عبدالله. **راز متن**. تهران: آفتاب توسعه، ۱۳۸۱.
۳۰- همایی، جلال‌الدین. **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. تهران: نشر هما، چاپ نوزدهم، ۱۳۶۷.
۳۱- ولک، رنه. **تاریخ نقد جدید**. ترجمه ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۴.
۳۲- یوسفی، غلامحسین. **چشمه روشن**. تهران: انتشارات علمی، چاپ نهم، ۱۳۷۹.
۳۳- یوشیج، نیما. **دیوان اشعار**. تدوین سیروس طاهباز، تهران: نشر نگاه، ۱۳۸۶.
۳۴- یوشیج، نیما. **درباره هنر شعر و شاعری**. به اهتمام سیروس طاهباز. تهران: نشر نگاه، ۱۳۸۵.
35-Guddon. A. G. A Dictionary of Literary Term, England, Penguin Books, 1984.

Archive of SID

www.SID.ir