مقالهٔ علمی-پژوهشی

نیماپژوهی در ترازوی نقد دانشگاهی و غیردانشگاهی: بررسی انتقادی مبانی و رویکردها

مطالعهٔ موردی: تقی پورنامداریان و رضا براهنی

ابراهیم حسنکلو*

رضا چراغی**

چکیده

جدال بر سر نظریهٔ ادبی و شعر نیما سابقه‌ای طولانی دارد. منتقدان ادبی هرکدام از ظن خود یار نیما شده‌اند و تفسیر مخصوصی از او ارائه داده‌اند. مسئلهٔ این پژوهش بازخوانی انتقادی آرای پورنامداریانِ دههٔ هفتاد و براهنی، در جایگاه نمایندگان نقد دانشگاهی و غیردانشگاهی، خواهد بود. این پژوهش نشان داد که پورنامداریان و براهنی گاه در فهم خود از نیما دچار افراط شده‌اند. نتیجه آنکه پورنامداریان علی‌رغم تلاش برای فهم نو از نیما همچنان گرفتار سنّت‌های کلیشه‌ای نقد ادبی است که باعث می‌شود شعر نو را ذیل شعر سنّتی تعریف کند. در سوی دیگر نیز براهنی از فرآیند تاریخی نظریه‌پردازی و شعر نیما غفلت کرده، در بعضی آرای خود به افراط گراییده و از بحرانی خبر می‌دهد که در شعر دههٔ هفتاد به بعد شاهد آن هستیم. به‌عبارتی، سنّت و مدرنیته در آرای این دو منتقد به‌وضوح سر ناسازگاری با هم دارند. پورنامداریان می‌خواهد شعر مدرن را با نقد سنّتی بیامیزد و براهنی در نقد خود دچار جزم‌اندیشی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نیما یوشیج، نظریهٔ ادبی، نقدِ نقد ادبی، منتقدان دانشگاهی و غیردانشگاهی، شعر نو.

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران، نویسندهٔ مسئول، hasanaklou@webmail.guilan.ac.ir

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران، cheraghireza@guilan.ac.ir

تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۷/۲۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۲/۱۰/۵

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال۳۲، شمارهٔ۹۶، بهار و تابستان ۱۴۰۳، صص۸۳-۱۰۹

Nima Studies on the Scale of Academic and Non-Academic Criticism: A critical review of foundations and perspectives based on the case studies of Taghi Pournāmdāriān and Rezā Barāhani

Ebrāhim Hasanaklou*
Rezā Cherāghi**

Abstract

The debate over literary theory and Nima's poetry has a long history. Literary critics have interpreted Nima from their own perspectives, offering various interpretations. The issue of this research is a critical re-reading of the views of Pournamdarian and Barahani in the 1990s as representatives of academic and non-academic criticism. This research showed that Pournamdarian and Barahani have occasionally been excessive in their understanding of Nima. As a result, despite Pournamdarian's efforts to understand Nima's poetry anew, he remains trapped in the stereotypical traditions of literary criticism, which leads him to define modern poetry under traditional poetry. On the other hand, Barahani has neglected the historical process of theorizing and Nima's poetry, by going to extremes in some of his views and speaking of a crisis that we witness in the poetry from the 1990s onward. In other words, tradition and modernity are clearly at odds in the views of these two critics. Pournamdarian wants to blend modern poetry with traditional criticism, while Barahani becomes dogmatic in his criticism.

Keywords: Nima Yooshij, literary theory, criticizing literary criticism, academic and non-academic critics, modern poetry

* M.A Student in Persian Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran (Corresponding Author), *e.hasanaklou@yahoo.com*
** Assistant Professor in Persian Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran, *cheraghireza@guilan.ac.i*

۱. مقدمه

آنچه در این مقاله قرار است بررسی شود، «چگونه دیدنِ» نظریه و شعر نیما از زاویهٔ دو گروه است: منتقد دانشگاهی و منتقد غیردانشگاهی. نگارندگان این سطور، به‌لحاظ اهمیت نظریات تقی پورنامداریان و رضا براهنی در دو جریان نقد ادبی و نیماشناسی، بر آن شدند که این‌دو را نمایندهٔ نقد دانشگاهی و غیردانشگاهی دو جریان مذکور در نظر بگیرند و با توجه به محدودیت‌های ساختار مقاله از منتقدان دیگر چشم‌پوشی کنند. بی‌شک، مقایسهٔ نقد دانشگاهی و غیردانشگاهی در حوزهٔ نیماپژوهی می‌تواند موضوع یک کتاب باشد؛ زیرا هم به‌لحاظ حجمی و هم ساختاری عرصهٔ فراخ‌تری پیش روی نویسندگان قرار می‌دهد. بااین‌همه، لازم است منظور نویسنده از چنین تفکیکی روشن شود. نقطهٔ تکیه‌گاه این تفکیک، گفتمان مولّد متن هرکدام از دو گروه منتقد است. تقی پورنامداریان، که از میان منتقدان دانشگاهی برای این مقاله انتخاب شده است، فارغ‌التحصیل دههٔ پنجاه شمسی در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی است. کافی است نگاهی به استادان زبان و ادبیات فارسی در دهه‌های سی، چهل، و پنجاه بیندازیم. دانشگاه در آن دوره زیر نفوذ فروزانفرها، خانلری‌ها و امثالهم بود و تمرکز اصلی ایشان بر متون کلاسیک ادبیات فارسی. دانشگاه نیما و نفراتش را برنمی‌تابید، چنان‌که حتی یک‌بار از نیما دعوت نکرد تا بی‌واسطه با مخاطبان سخن بگوید؛ بنابراین، «منتقد دانشگاهی»، حامل معنایی بیش از حضور فیزیکی در محیط آکادمیک است. در این پژوهش، به‌طور مبسوط محدودیت‌ها و مشغولیت‌های نقد دانشگاهی را شرح خواهیم داد.

در سوی دیگر، منتقدان غیردانشگاهی، افرادی هستند که مستقیماً تحت سلطهٔ گفتمان ادبیات فارسی در دانشگاه نبوده‌اند. رضا براهنی فارغ‌التحصیل رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی است و به‌نظر می‌رسد که حامل پیش‌انگاشت‌های مرسوم از نیما و شعرش نبوده است. بااین‌همه، منظور نویسنده این نیست که منتقدان دانشگاهی یک‌سره نیما را بد فهمیده‌اند و منتقدان غیردانشگاهی نیما را بهتر از خودش شناخته‌اند. در این پژوهش، آرای براهنی در دههٔ هفتاد را زیر ذره‌بین قرار خواهیم داد. اگر آرای براهنی را به پیش از *خطاب به پروانه‌ها* و پس از آن تقسیم کنیم، منظور ما براهنی پسین خواهد بود؛ یعنی «براهنی متأخر»؛ زیرا براهنیِ دهه‌های چهل و پنجاه خود متأثر از نیما می‌نوشت و می‌اندیشید و قصد ما

«تقلیل‌گراییِ کل‌نگرانه» نخواهد بود. تا اینجا به چرایی انتخاب طیف منتقدان اشاره شد، اما لازم است تا به این سؤال نیز پاسخ داده شود: چرا نیما؟

انتخاب نیما برای این پژوهش از دو منظر ضرورتی به‌مراتب فراتر از شاعران دیگر دارد. اول از آن جهت که نیما جزو معدود شاعران معاصر است که نظریهٔ خود را به‌صورت مکتوب درآورده، هرچند به‌شکلی نامدون. دوم از آن جهت که چه خوشایند ما باشد چه نباشد، شعر معاصر ایران بر شانه‌های نیما ایستاده است. نیما همواره محل تأکید و توجه قرار گرفته است، چنان‌که اخوان از او به‌مثابهٔ «نقطهٔ اصلی و حقیقی تحول شعر فارسی» (اخوان، ۱۳۶۹: ۲۹) یاد می‌کند؛ آرین‌پور «افسانهٔ» نیما را «دیباچه و سرآغاز شعر امروز فارسی» (آرین‌پور، ۳/۱۳۸۲: ۵۸۷) می‌داند؛ و شمس لنگرودی *ارزش احساسات* را «محکم‌ترین و مستدل‌ترین کتاب تئوریک در زمینهٔ شعر نو» (شمس لنگرودی، ۱/۱۳۷۷: ۲۱۱) معرفی می‌کند. به‌علاوه، بیش از سیصد عنوان کتاب تا به امروز چاپ شده است که نام نیما را در فهرست خود دارند (نجاتی، ۱۳۹۴: ۳۴)؛ بنابراین، آنچه نیما را حائز اهمیت می‌کند، چیزی حدود صدسال تاریخ شعر است.

دلیل انتخاب این منتقدان ابتدا شناخته‌تربودنشان در محافل و مجامع ادبی و از طرفی خوانده‌شدن آثارشان به‌حکم تیراژ کتاب‌ها است. همچنین شرط اولیه برای انتخاب ایشان، چاپ دست‌کم یک کتاب درباب نظریهٔ ادبی و شعر نیما بوده است. از طرفی، نزدیکی بازهٔ انتشار کتاب‌ها هم موردنظر نگارنده بوده است. *خانه‌ام ابری‌ست* تنها سه‌سال بعد از *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، یعنی در سال ۱۳۷۷، منتشر شد.

۱.۱. پیشینهٔ پژوهش

جدال بین دانشگاهیان و غیردانشگاهیان در ادبیات سابقه‌ای طولانی دارد و محصور در مرزهای ایران هم نیست. نمونهٔ مشهور این جدال در ایران، میان محمدتقی بهار و تقی رفعت، در سال‌های آغازین انقلاب مشروطه رخ داده است. *دانشکده* نام مجله‌ای است که در ابتدا محمدتقی بهار آن را تأسیس کرد. انجمن دانشکده در سال ۱۲۹۴ شمسی با هدف «تجدیدنظر در طرز و رویهٔ ادبیات ایران» تشکیل شد، اما در عمل همان طرز غزل‌سرایی استادان قدیم را وجههٔ عمل خود قرار داد. سه‌سال بعد، انجمن اقدام به چاپ مجله‌ای با همین عنوان کرد که به درگرفتن بحث‌هایی با روزنامهٔ معروف تبریز، *تجدد*، منجر شد. مدیر و نویسندهٔ روزنامهٔ *تجدد* تقی رفعت بود (آرین‌پور، ۲/۱۳۷۲: ۴۳۰).

از طرفی، در غرب و به‌طور خاص در فرانسه، رولان بارت به اصحاب دانشگاه تاخت. بارت در سال ۱۹۶۳ دو مقاله با عناوین «نقد چیست؟» و «دو نوع نقد» به چاپ رساند و به دو شیوهٔ نقد اشاره کرد: نقد آکادمیک یا دانشگاهی، و نقد تفسیری یا نقد نو. در ضمن نقد آکادمیک، بارت این نوع نقد را محصول اندیشهٔ پوزیتیویستی حاکم بر بورژوازی فرانسه دانست و آن را خشک و عینی‌گرا و گریزان از هر نوع تفسیر قلمداد کرد (بارت، ۱۳۷۷: ۶). او نقد آکادمیک یا دانشگاهی را نقد «حقیقت‌نما» توصیف کرد و این نوع نقد را به‌سبب گوش‌بستن دربرابر صدای نمادها، مخالف چندمعنایی اثر معرفی کرد و همین را دلیل متقنی بر تقلیل‌گرابودن منتقدان دانشگاهی ارزیابی کرد (همان، ۵۴)؛ بنابراین، مسئلهٔ منتقدان دانشگاهی و غیردانشگاهی سابقه‌ای حدوداً صدساله دارد، اما آنچه این پژوهش را از بقیهٔ پژوهش‌ها جدا می‌کند، جدال این دو گروه بر سر نظریه و شعر نیما یوشیج است.

برای نمونه، موضوع «فرم» که یکی از مباحث این پژوهش است، پیشینه‌ای درازدامن در فلسفه دارد که در جای خود به آن خواهیم پرداخت، اما چگونگی ورود این مفهوم به ایران و تلقی‌های منتقدان مختلف از مفهوم «فرم» را در اینجا به‌اختصار بررسی خواهیم کرد. پس از نیما که برای اولین‌بار از فرم سخن گفت (یوشیج، ۱۳۹۸: ۸۹ و ۱۲۶ و ۱۴۹ و ۱۶۸ و ۲۵۷ و...؛ ۱۳۹۹: ۲۳۸ و ۵۴۴ و ۵۷۶ و ۵۹۷ و...)، منتقدان بعدی مانند شاملو، رؤیایی و براهنی نیز نظرهایی در این خصوص دادند. از دههٔ هفتاد، ترجمه‌هایی انجام شد و تلقی‌های متفاوتی از این مفهوم در نقد ادبی ایران شکل گرفت. ترجمه‌هایی مانند *فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی* (تاتارکیویچ، ۱۳۸۱) که دوستخواه انجام داد. همچنین *فرم ویژهٔ رمان* (۱۳۶۹) از لوکاچ با ترجمهٔ پوینده به بحث فرم در نوع ادبی رمان با رویکردی جامعه‌شناختی می‌پرداخت. منتقدان داخلی نیز در کتاب‌ها و مقالات خود بحث‌های مختلفی در این خصوص داشته‌اند که در ادامه اشاره خواهیم کرد.

کتاب‌های تألیفی چون *فرمالیسم روسی-تناقض‌های فلسفی* (۱۳۹۳) از شاهکویی، *رستاخیز کلمات* (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس) (۱۳۹۱) از شفیعی‌کدکنی، *آیین صورتگری* (تأملی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر ایران) (۱۳۹۵) از طاووسی، و *درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات* (۱۳۸۶) از قاسمی‌پور مفهوم فرم در مکتب فرمالیسم را در نظر داشته و تفسیرهایی از آن در ادبیات امروز ارائه کرده‌اند. مقالات متنوعی در این زمینه موجود است که مرتبط‌ترین آنها «نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی» (۱۳۸۶) از فتوحی و علی‌نژاد است. نویسندگان این مقاله نوعی از فرم نیمایی را «فرم نماد

ساختگرا» نام نهادند (۱۳۸۶: ۱۰۵). «این فرم نو، ساختاری خاص در شعر است که شاعر نگاهش را بر پدیده‌ای مثلاً یک مرغ، شیء، حیوان یا... متمرکز می‌کند و از آغاز تا پایان دربارهٔ آن شیء یا تصویر سخن می‌گوید» (همان، ۱۱۴).

مقالاتی دیگر مانند «فرم در غزل نو، با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر» (۱۳۸۹) از کاظم‌زاده، «تعبیری از فرم/ فهمی از شکل» (۱۳۵۷) از عارف، «نکاتی چند درباب مفهوم فرم» (۱۳۸۰) از فرهادپور، «فرم چیست» (۱۳۹۳) از شفیعی‌کدکنی، «چگونگی شکل‌بندی و ساخت فرم در شعر نو فارسی» (۱۳۸۷) از دستغیب، «شعر معاصر و چهار فرم غیرروایی» (۱۳۸۹) از خسروی‌شکیب، «فرمالیسم چیست» (۱۳۷۲) از ارباب شیرانی و الیاسی بروجنی، و بسیاری دیگر که همه از جنبه‌های گوناگون به مسئلهٔ فرم و بازتاب آن در ادبیات ایران پرداخته‌اند.

جست‌وجوها نشان می‌دهد که تنها یک مقاله با عنوان «خطاب به پروانه‌ها، دربارهٔ نظریهٔ شعری رضا براهنی» (۱۳۹۵) به بررسی آرای ایشان پرداخته و نتیجه گرفته که براهنی می‌کوشد بحران شعر معاصر را با بررسی نظریات نیما یوشیج و احمد شاملو تبیین کند، اما به شعر نیمایی به‌مثابهٔ یک جریان نمی‌نگرد و همین مسئله سبب انتقاداتی گاه بی‌پایه شده و در دام مغلطه گرفتار می‌شود (رحیمی، ۱۳۹۵: ۱۸۹-۲۱۰)، اما کتاب پورنامداریان هیچ یادداشت و نقدی در پی نداشته است؛ بنابراین، پژوهش مستقلی با رویکرد قیاس این‌دو نویسنده درباب بازخوانی نیما انجام نشده است.

۳. مبانی معرفت‌شناختی آرای منتقدان

آبشخورهای هنر در معنای عام آن بیرون از خود هنر است. به‌بیان دیگر، ریشه‌های هر صورتی از جلوه‌های آفرینشگری ـشعر، موسیقی، نقاشی، نمایش و...ـ را بایستی در جایی جز قلمرو خود آن جست‌وجو کرد. سیر تطور مفاهیم برخاسته از هر شکل هنری حاصل برهم‌کنش عوامل تاریخی، سیاسی، فرهنگی، فلسفی و الهیاتی زمانهٔ اثر است. به‌همین‌جهت، چهار مبنا برای این پژوهش در نظر گرفته شده است: فلسفه، زبان، تاریخ، و سیاست. در اینجا، ذکر دو نکته واجب می‌نماید: اول اینکه منظور از این چهار مبنا، نسبت آنها با نوع گفتمانی است که نزد هرکدام از منتقدان در مواجهه با نظریهٔ ادبی و شعر نیما اتخاذ می‌شود؛ یعنی نسبت صورت‌های دانایی منتقدان با این چهار مقوله تبیین خواهد شد. دوم اینکه طبعاً این چهار مبنا به‌طورکلی چهار امر منفک از یکدیگر نیستند و در مواردی هم‌پوشانی دارند. بااین‌همه،

تفکیک این مبانی صرفاً با هدف نظم‌بخشیدن به نوشتار حاضر انجام شده است تا صحت و سقم مطالب گفته‌شده آسان‌تر قابل ارزیابی باشد.

۳. ۱. فلسفه

ممکن است در نگاه اول شعر با فلسفه ارتباطی نداشته باشد یا حتی این‌دو در ستیز با یکدیگر توصیف شوند، اما خواهیم دید که بسیاری از مفاهیمی که امروزه در محافل ادبی مطرح است در فلسفه ریشه دارد. در انتهای این بخش با استنلی روزن هم‌صدا خواهیم گفت که: «ستیز فلسفه و شعر حالت ثانویهٔ وحدت آغازین فلسفه و شعر است. ستیز آنگاه رخ می‌دهد که می‌کوشیم خود اصل وحدت را شناسایی و توصیف کنیم» (روزن، ۱۴۰۱: ۲۵). قدمت این ستیز به فلسفهٔ افلاطون می‌رسد.

> ستیز فلسفه و شعر در وهلهٔ نخست سیاسی یا اخلاقی است. به بیانی کمتر اغراق‌آمیز از آنچه در *جمهوری* آمده است، ستیز این است: شعر امیال را و در نتیجه اراده را برمی‌انگیزاند... ازسوی‌دیگر، فلسفه از محدودکردن امیال یا استحالهٔ میل، چنان‌که با تعریف کمال به‌مثابهٔ حکمت مطابق افتد، دفاع می‌کند. فلسفه این برتری را بر شعر دارد که می‌تواند آنچه را که درک می‌کند به‌واسطهٔ حکمت توضیح دهد، اما برتری شعر بر فلسفه این است که آن بخش از حکمت که بخش سازمند آن است، خود، شاعرانه است (همان، ۴۴).

در ابتدا به «فرم» می‌پردازیم. ریشهٔ مفهوم فرم به فلسفهٔ روم و یونان باستان بازمی‌گردد. از دیرباز تا امروز، برای مفهوم فرم پنج معنای متفاوت ارائه شده است: ۱. نظم و ترتیب اجزا ۲. آنچه مستقیماً به حواس داده می‌شود (کلمهٔ متضاد و همبستهٔ این معنا از فرم، «محتوا» است ۳. خطوط کناری یا کرانهٔ یک چیز ۴. ذات معقول یک شیء ۵. مشارکت در شیء ادراک‌شده (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰: ۳۲۰و۳۲۱). می‌توان گفت سه معنای اول از خود زیبایی‌شناسی سرچشمه گرفته‌اند، اما دو معنای واپسین از فلسفهٔ عمومی گرفته شده‌اند و بعد از آن به حوزهٔ زیبایی‌شناسی راه یافته‌اند؛ بنابراین، فرمی که در قرن اخیر فرمالیست‌ها بر دیگر مفاهیم زیبایی‌شناسی و نقد برتری داده‌اند نو نیست و سابقه‌ای طولانی دارد.

حال، به بررسی این موضوع می‌پردازیم که نزد پورنامداریان و براهنی کدام‌یک از معانی فرم برجسته‌تر است. پورنامداریان به تقدم «صورت و قالب» در شعر سنّتی اشاره کرده و لازمهٔ تأخر «قالب» بر «شعر» را حذف دو اصل، یعنی اصل تساوی وزن در مصراع‌های متناظر و اصل نظم در کاربرد قافیه، دانسته است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۸۴). براهنی می‌نویسد:

معیار در شعر جدید این است که شاعر شعر خود را خود امضاء کند؛ یعنی شاعر در فرمی شعر بگوید که قبل از فرم آن شعر وجود نداشته است و در آن فرم کسی قبل از او شعری نگفته است (براهنی، ۱۳۷۴الف: ۱۲۳).

با توجه به دیدگاه پورنامداریان دربارهٔ فرم و اختصاص‌دادن فصلی تحت عنوان «صورت و محتوا در شعر نیما»، به‌نظر می‌رسد ایشان معانی اول و دوم از فرم را در نظر داشته‌اند اما براهنی معنای پنجم را. از طرفی، با توجه به دیدگاه پورنامداریان، اگر نتوان ارجحیت محتوا بر فرم را نتیجه گرفت، حداقل می‌توان به نوعی از نفی ارجحیت فرم نزد ایشان پی برد. با کمی مداقه در آرای ایشان، به این نتیجه می‌رسیم که گویی فرم تنها حاصل دو اصل «تساوی وزن در مصراع‌های متناظر» و «اصل نظم در کاربرد قافیه» است، و اگر شاعر این دو قید را کنار بزند به «شعر» دست یافته است، درحالی‌که فرم فراتر از صورت مکانیکی است. فرم با زبان و جهانِ زیسته و اندیشهٔ شاعر پیوند می‌خورد. به بیان جامع‌تر: «فرم یعنی کلیت همهٔ عناصر از تکنیک و سبک و ابزار گرفته تا محتوای تاریخی و فلسفی و هنری اثر» (فرهادپور، ۱۳۸۰: ۲۶).

در سوی دیگر، براهنی هرچند دچار سوءتفاهمی در خواندن نیما می‌شود و گمان می‌کند که نیما گفته است اصل معنی است در هر لباسی که باشد،[۲] مبرهن است که فرم نزد ایشان جایگاهی بسیار والا دارد. برای مثال، براهنی می‌نویسد: «شکل عبارت است از انتقادی از محتوا» (براهنی، ۱۳۸۰الف: ۴۴)، یا در جلد اول *طلا در مس* می‌گوید:

> فرم از نظر من آن چیزی است که شعر را روبه‌روی خواننده نگاه می‌دارد و حالت گریز از محتوای شعر می‌گیرد و آن را دربرابر تماشاگر نگاه می‌دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوا بنشیند. فرم به یک معنی یعنی روبه‌رو، یعنی دربرابر، یعنی خاصیتی ایستا دادن به چیزی که می‌خواهد بگریزد (براهنی، ۱۳۸۰ب: ۳۶۳؛ ۱۳۶۲: ۲۹۵؛ ۱۳۷۴ب: ۵۷).

البته، همین فرم نیز قربانی امر دیگری می‌شود که خود یکی از مبانی معرفت‌شناختی این پژوهش است؛ یعنی زبان. به‌همین‌جهت، می‌توان گفت براهنی مانند کانت فرم را بر محتوا ارجح می‌داند[۳] و پورنامداریان اگرچه شعر را حاصل هم‌افزایی فرم و محتوا می‌داند، برداشتی ماشین‌وار از فرم دارد. کانت برخلاف هگل فرم اثر هنری را بر محتوای آن برتری می‌دهد. ایشان فارغ از تمام گرایش‌های هنری در *نقد قوهٔ حکم* می‌نویسد: «در همهٔ هنرهای زیبا عنصر ذاتی در صورت قرار دارد که برای مشاهده و داوری ما غایت‌مند است و در آن، لذت

درعین‌حال پرورش نیز هست و روح را به ایده‌ها متمایل می‌سازد و بدین‌ترتیب آن را مستعد لذات و سرگرمی‌های بیشتری از این نوع می‌کند» (۱۳۸۸: ۲۶۸)؛ درحالی‌که هگل، عالی‌ترین رسالت هنر را ارائهٔ کل حقیقت ارزیابی می‌کند و می‌نویسد: «ما همواره می‌توانیم امید داشته باشیم که هنر ارتقا پیدا کند و به کمال برسد اما فرم هنر دیگر اصلی‌ترین نیاز روح نیست» (پینکارد، ۱۳۹۵: ۴۴۷).

همان‌طورکه گفته شد، دوآلیسم فرم و محتوا چیزی جز به‌بیراهه‌کشاندن شعر نیست. «فرم و محتوا از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. فرم همان معنای شعر است و معنا همان فرم... فرم قرینهٔ محتواست» (پورنامداریان و بیرانوندی، ۱۳۸۵: ۲۴). ریشهٔ تمام این دوگانه‌انگاری‌ها از تسلط تک‌انگاره‌هایی است که دوام نیاورده است. در شعر کهن، فرم امری تثبیت‌شده بود که شاعر تنها بایستی محتوا را در آن پیاده می‌کرد. این یعنی فرم امری درخودمانده بود که هیچ مجال ابراز وجود نداشت. اما به‌مرور و به‌خصوص در دورهٔ نیما ورق برگشت و فرم به امر مسلط تبدیل شد. در بخش «سیاست» مفصل از این معضل خواهیم گفت.

وقتی صحبت از فرم شعر نو می‌شود، نمی‌توان به سوژگی شاعر امروز بی‌توجه بود؛ منظور از سوژگی، جهان‌بینی شاعر و توانایی ایجاد ارتباط با ابژه است که نیما تحت مفهوم «میدان دید تازه» بر آن تأکید داشت. منظور نیما این است که شاعر در شعر کلاسیک، نسبتی یک‌سویه با جهان خارج برقرار می‌کند. شاعر سوژه‌ای است که با ابژه‌های اطراف خود دیالوگ برقرار نمی‌کند، بلکه به‌سبب متکلم‌وحده‌بودن، تنها قادر به تک‌گویی با خویشتن می‌شود. به‌زعم نیما، «تأثرات خود را هرگز نباید شرح داد» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۴۹۶). به‌همین‌دلیل، نیما به دوگانهٔ سوژه و ابژه حساسیت نشان داد و تا آنجا در دیدگاه رئالیستی خود پیش رفت که گفت:

> به شما گفته بودم شعر قدیم ما 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 آن‌چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد؛ بنابراین، نه به‌کار ساختن نمایش‌نامه می‌خورد نه به کار اینکه دکلمه شود (یوشیج، ۱۳۹۸: ۱۴۵).

بااین‌همه، تحول اندیشگانی نیما را باید همچون فرآیندی پیوسته در نظر داشته باشیم تا به دام کل‌گرایی نیفتیم. نیما هرچند در ابتدای امر ارزشی مطلق برای ابژکتیویته قائل بود، تقریباً از نیمهٔ دوم دههٔ بیست به اعتدال روی آورد؛ چنان‌که در *حرف‌های همسایه* (به تاریخ احتمالی ۱۳۲۳یا ۱۳۲۴)، رئالیست‌بودنِ صرف را برای شاعر ناکافی دانست: «شما شاعرید،

رئالیست‌بودن برای نویسندگان داستان به‌کار می‌خورد که برای زندگی ظاهر و مردم و معایب آنها می‌نویسند. کسی که مانند من و شما باشد، نمی‌تواند به آن اکتفا کند» (یوشیج، ۱۳۹۸: ۲۲۶). در *یادداشت‌های روزانه* به تاریخ سال ۱۳۳۳ می‌نویسد: «در هر ایدئالیسم رئالیسم هست و در هر رئالیسم ایدئالیسم باید باشد (اگر از روی تناسب گرفته شده باشد)؛ زیرا تبدیل کمیت به کیفیت و مادیت به معنویت حتی فطری است» (یوشیج، ۱۴۰۰: ۵۲). همچنین، در *تعریف و تبصره* (۱۳۳۱ یا ۱۳۳۲) می‌نویسد: «ما چنان‌که هستیم هنر ما نیز هست و این است واقعیت مسلم که هنر باید ما را از روی خود ما ساخته باشد. ما رموز ساختن را نو می‌کنیم، نه چیز دیگر را» (یوشیج، ۱۳۹۸: ۴۰۸). به‌علاوه، سمبولیسم نیمایی خود مهم‌ترین شاهد برای بازگشت نیما به سوژه است. جهان سمبول‌ها هم ابژه را شامل می‌شود و هم سوژه را و این استحالهٔ ابژه در سوژه، طبیعت مخصوص شاعر را خلق می‌کند. نیما یک سال پیش از مرگش این نکته را با نهایت ایجاز بیان کرد: «به‌نظر من اول باید سازندهٔ توانای طبیعت خود بود و پس از آن سازندهٔ شعر» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۷۱۱). بااین‌همه، در حیطهٔ عمل نیز مثلاً شعرهای «ری‌را» و «برف»، که به‌ترتیب در ۱۳۳۱ و ۱۳۳۴ سروده شده‌اند، بر ذهنی‌ترشدن نیما گواهی می‌دهند. می‌توان گفت نیما هم مانند براهنی دو وجههٔ متقدم و متأخر دارد. حال خواهیم دید پورنامداریان و براهنی در این موضوع چه تحلیلی به‌دست داده‌اند.

پورنامداریان ذیل فصل پنجم کتاب خود و در بخشی به نام «پیوندهای عین و ذهن»، وصف و روایت نیما را از دریچهٔ مذکور بررسی کرده است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱۷-۲۴۲). او پیوند عین و ذهن در شعر نیما را برپایهٔ رابطهٔ «جانشینی» تعریف کرده و «ابهام» را ویژگی اصلی شعر نو شمرده است (همان، ۲۲۹). از طرفی، برخلاف شاعر کلاسیک که در تکوین شعر از ذهن به عین و مجدد از عین به ذهن حرکت می‌کرد، نیما این سیر را از عین به ذهن و مجدد از ذهن به عین یا به‌عبارتی معکوس کرد (همان، ۲۳۹). در نتیجه «مشکل گفتن و آسان فهمیدن» در شعر قدما تبدیل به «آسان گفتن و مشکل فهمیدن» در شعر نو شد؛ چراکه «در شعر نیما «چگونه گفتن» نیست که شعر را پدید می‌آورد بلکه «چگونه دیدن» اهمیت دارد. اگر این دیدن تحقق پیدا کرد، گفتنش آسان است (همان، ۲۴۲).

اما رویکرد براهنی با پورنامداریان و حتی نیما کاملاً متفاوت است. نقدی که بر دوآلیسم نیمای متقدم وارد است بر تحلیل پورنامداریان نیز خوش می‌نشیند. براهنی می‌نویسد:

مسئله این است ذهن دکارتی نیما، جهان را به سوژه و ابژه قسمت می‌کند و با این تقسیم‌بندی، بحران‌ها و مشکلات خود را بیان می‌کند و گرچه در پاره‌ای از شعرهایش از این تقسیم‌بندی فراتر می‌رود... ولی از دیدگاه نظری، تقسیم‌بندی دکارتی را از پشت سر تفکر نیمایی بردارید، این تفکر غرق در انواع بحران‌ها و تشتت‌ها می‌شود و در پاره‌ای جاها با چنان تضادهایی روبه‌رو می‌شود که انگار نیما تفکر خود را به اقتضای روز و شعری که گفته تنظیم کرده است (براهنی، ۱۳۷۴الف: ۱۲۹).

بنابراین، به‌نظر می‌رسد پورنامداریان تلاشی برای به‌چالش‌کشیدن دوآلیسم مذکور نکرده و به‌دنبال این بوده که بر حرف نیما تکیه کند و تنها تبیینی تطبیقی از این دوآلیسم در شعر سنّتی و نو به‌دست دهد. اما، همان‌طور که براهنی گفت، در شعر نه ذهن حذف می‌شود نه عین. تنها همراهی و همگامی این دو به دیدن و سرودن منجر خواهد شد. سوژه و ابژه همچون دو روی سکه جدایی‌ناپذیرند. سوژه حتی اگر به‌زعم نیما با باطن سروکار داشته باشد، باز هم وجود ابژه‌ای به نام «باطن» را تأیید می‌کند. ازطرف دیگر، ابژه نیز قائم به ذات نیست؛ زیرا باید سوژه‌ای باشد تا ابژه هستی بیابد. بنابراین، سوژه و ابژه در کنار هم معنی پیدا می‌کند؛ به بیان فلسفی‌تر:

بدون حس هیچ عینی نمی‌تواند به ما داده شود، و بدون فاهمه هیچ عینی تعقل نمی‌شود. تفکرات بدون محتوا تهی هستند؛ شهودات بدون مفاهیم کورند... علاوه‌برآن، این دو قوه یا توانایی نمی‌توانند کارکردهای خود را جابه‌جا کنند... فقط از طریق اتحاد آنها است که شناخت می‌تواند ایجاد شود (کانت، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

بااین‌همه، تکرار این نکته لازم می‌نماید که براهنی گویا نیما را یک کل در نظر گرفته و تصویری ثابت و ایستا در ذهن خود ساخته است؛ درحالی‌که از خلال نامه‌های نیما می‌توان دریافت که در سال‌های واپسین زندگی، روحیه‌ای معتدل‌تر داشته و از رئالیسم بی‌چون‌وچرای سال‌های ابتدایی به نوعی ایدئالیسم گرایش پیدا می‌کند (یوشیج، ۱۳۹۸: ۳۹۹).

۲. ۳. زبان

اگر زبان شعر سنّتی را مجموعه‌ای متناهی از امکانات صرفی و نحوی فرض کنیم، اغلب شاعران سنّتی پس از حافظ تنها نقش مصرف‌کننده را ایفا کرده‌اند. به‌عبارتی، شاعران پیشانیمایی و به‌خصوص مکتب بازگشت، همواره، با حفظ فاصلهٔ خود از زبان هرگز با سرکشی به قلمرو زبان قدم نگذاشتند. این نیما بود که وارد زبان شد. قلهٔ شعر کلاسیک با حافظ فتح

شد و شاعران پس از او تنها بر دامنهٔ آن ساکن شدند، اما نیما جغرافیایی دیگر برای شعر فارسی تدارک دید و سودای صعود به قله را در جان شاعران پس از خود انداخت.

> کار نیما... قراردادن فارسی در یک موقعیت سراسر بحرانی بود که آستانه‌های درد و صبر و پذیرشش آشکار شود. این موقعیت کار خود را از کلنجار رفتن با آستانه‌های انعطاف نحو آغاز کرد و حتی به عجیب‌ترین و دورترین نقاط تاریک و کور محتوا نیز سر کشید (کمالی، ۱۳۹۵: ۱۲۵).

پورنامداریان (۱۳۷۷: ۱۳۳-۱۹۳) فصلی مستقل را به «مسئلهٔ زبان در شعر نیما» اختصاص داده است که حدود شصت صفحه را در بر می‌گیرد. او این بخش را با طرح پرسشی از علت دوگانگی زبانی در شعر نیما آغاز می‌کند:

> چطور نیما در اشعار سنّتی خود که به‌مراتب قیدوبندهای بیشتری در نسبت با شعر آزاد دارد، زبانی فصیح‌تر و سالم‌تر را به‌کار می‌گیرد ولی در اشعار آزاد که آزادی عمل گسترده‌تری برای او فراهم می‌آورد این چنین گرفتار عیوب و ناهنجاری‌ها می‌شود؟ (همان، ۱۳۳).

او نیما را در نزدیک‌کردن طبیعت بیان شعر به طبیعت بیان نثر کامیاب دانسته است، با این دلیل که در اصل منظور نیما از طبیعت بیان نثر، کیفیت تولید نثر و بیان طبیعی گفتار است؛ زیرا در منظومه‌های داستانی خود که مضمون داستانی دارد و این بُعد داستانی باید برای خواننده قابل فهم باشد، از اصل اول (صحّت و قاعده‌مندی کلام) می‌گذرد و در شعرهای کوتاه‌تر و فردی‌تر و خصوصی‌تر خود از اصل دوم (معنی‌رسانی روشن و ساده) (همان، ۱۶۴).

نقدی که بر پورنامداریان می‌توان وارد کرد، ناظر بر معرفت‌شناسی زبان است. سرچشمه‌های تحولی را که نیما در زبان به وجود آورد، باید در نسبت با اجتماع و زمانهٔ او دنبال کرد. زبان شکسته‌بستهٔ نیما اولین علائم بیماری شعر سنّتی بود. اگر شعر را موجودی زنده فرض کنیم، زبان سنّتی عفونتی بود که جز با نیشترزدن به آن سلامت‌یافتنش ممکن نبود. می‌توان ادعا کرد در یکصدسال اخیر اصلی‌ترین مسئلهٔ شعر معاصر بحران و امکان توأمانی بوده است که نیما در زبان شعر نخستین روزنه‌هایش را پدیدار کرد. شاملو مسئلهٔ زبان را در شعر خود با بهره‌گیری از زبان نثر قرون گذشته و بازسازی آن در ساختار شعر امروز حل کرد. فروغ زبان را به امروزی‌ترین صورت خود در شعر پیاده کرد؛ کاری که نه نیما و نه شاملو و دیگران قادر به انجامش نبودند. از این جهت، فروغ مدرن‌ترین شاعر نیمایی است. موج نو نیز با مسئلهٔ فرم و زبان کلنجار رفت و این مسئله بعدها در شعر براهنی بدل به یگانه غایت شعر شد. امروز شعر معاصر همچنان دچار بحرانی است که نیما بر آن دست گذاشته

بود. حال باید پرسید ریشه‌های این بحران از کجا تغذیه می‌شود؟ پیش از سوسور، زبان وجودی مستقل نداشت. زبان صرفاً امکانی بود تا بتوان جهان را بیان کرد. مفهوم ناخودآگاه فرویدی و زبان سوسوری به خلق ایده‌ای منجر شد که امروز آن را «ناخودآگاه زبانی» می‌نامیم. ناخودآگاه زبانی از بحرانی دیگر در سوژگی انسان خبر می‌داد. وقتی ناخودآگاه زبانی به شعر راه یافت، انسان مدرن، که بحران معنای قرن بیستم را از سر می‌گذراند، بالینی یافت تا سر پرسودای خود را بر آن بگذارد. این شد که در شعر دهۀ هفتاد اوج بحران هویت را شاهدیم. شاعران دهۀ هفتاد تنها مجرای دست‌یافتن به هویت فردی در شعر را ازطریق زبان منحصربه‌فرد خود پی می‌گیرند و این یعنی شاعران این نسل و پسینیانشان بیش از پیش به درون خود پناه می‌برند. بر بحران هویت دهۀ هفتاد، بحران پیامدهای جنگ هشت‌ساله را نیز باید افزود تا درکی عمیق‌تر از اوضاع اجتماعی آن دوره به‌دست آید.

اکنون به‌سراغ براهنی می‌رویم. تفکیک فرم و زبان در آرای براهنی دشوار است. او تحول در شعر سنّتی را هم‌زمان نتیجۀ تحول در جهان‌بینی شاعر، تغییر در فرم و قالب، و شکستن زبان اعتیادی ارزیابی کرده و خود در پی تحولی دیگرگونه در شعر پسانیمایی است. «اجرائیت» همان سخن اصلی در نظریۀ براهنی است:

> شعر خوب شعری است که خود بیان شاعری را در هر نوبت اجرایی، با اجرای خود بشکند و تعریف کند، تعریف کند و بشکند، و این تعریف‌کردن در ذات آن «اجراییت» ادبی است... بدین‌ترتیب شعر، سلطان بلامنازع اجرای زبانی، در خدمت هیچ‌چیز جز خودش نیست (براهنی، ۱۳۷۴الف: ۱۲۵).

نظریۀ براهنی به فرمالیسم گرایش پیدا می‌کند؛ زیرا:

> فرمالیسم اساساً کاربرد زبان‌شناسی در مطالعۀ ادبیات بود، و به‌دلیل آنکه زبان‌شناسی مورد بحث نوعی زبان‌شناسی صوری بود که بیشتر با ساختارهای زبانی سروکار داشت تا گفتار متداول، فرمالیست‌ها ترجیح می‌دادند به‌جای تحلیل محتوا (حوزه‌ای که همواره خطر ورود به قلمرو روان‌شناسی و جامعه‌شناسی را دربردارد)، به بررسی فرم (صورت) بپردازند (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۶).

تفاوتی که براهنی را از نیما متمایز می‌کند، دقیقاً تمایز در رویکرد به «زبان» است. در نگاه نیما، زبان با همۀ متعلقاتش در خدمت «دید تازه» و «طرز کار» عمل می‌کند، اما در نگاه براهنی زبان جز به زبان تسلیم نمی‌شود. چنان‌که مدعی است: «موضوع اصلی ادبیات، به‌ویژه

شعر، زبان است. یک‌بار معروفی کرخی و رودکی به زبان شکل دادند، یک‌بار حافظ، و در عصر ما، شاعران عصر ما» (براهنی، ۱۳۷۴الف: ۱۴۹).

رویکرد براهنی در *خطاب به پروانه‌ها* به «زبان» در تقابل با رویکرد نیما است؛ زیرا معتقد است: «طرز کار و شیوهٔ یک شاعر حاصل انحراف او از طبیعت قراردادی و اعتیادی و سنّتی زبان شعر و شاعری است» (همان، ۱۳۵و۱۳۶). همان‌طور که مشاهده می‌شود، استفادهٔ عامدانه و آگاهانهٔ براهنی از اصطلاح «طرز کار» موضع‌گیری او را در این‌زمینه نمایان می‌کند. این درحالی است که نیما اصل را بر «طرز کار» شاعر می‌گذارد:

> من این‌کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورده‌ام، آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام. از آغاز جوانی که دست به کار شعر هستم به‌زودی این را دریافته بودم. نه فقط از حیث فرم، از طرز کار، این گمشده را پیدا کردم و اساساً فهمیدم که شعر فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود. باز تکرار می‌کنم نه فقط از حیث فرم، از حیث طرز کار (یوشیج، ۱۳۹۸: ۱۳۰).

می‌توان گفت زبان برای براهنی در مرکز توجه قرار دارد، اما برای نیما این‌گونه نیست و اگر هم نیما به زبان اشاره می‌کند، منظور او بیشتر بر واژه‌سازی، نحو، و ساختار دستوری آن است. نیما عطف توجهی را که براهنی بر «زبانیت» شعر دارد، در نظر نمی‌گیرد. تلقی براهنی از زبان مانند هر مفهوم دیگری که ممکن است دچار تحول شود، تطور یافته است. او در یادداشتی برای مجلهٔ *فردوسی* در سال ۱۳۴۹ بر این باور است:

> علم زبان‌شناسی شعر را تبدیل به معانی کلمات می‌کند و تصور می‌کند که شعر را حلاجی کرده است. درحالی‌که بیشترین مفهوم زبان شعر، در سکوت شعر، در جادوی سکوت شعر، در فاصلهٔ کلمات، در آن فاصله‌های عمیق و مرموز بین ستارگان نهفته است (براهنی، ۱۳۶۸: ۵۱۱).

به‌همین‌دلیل است که درباب «وزن» نیز براهنی آن را «بخشی از ذات شعر و شاید ذات اساسی و اصلی آن» می‌شمرد (همان)؛ درحالی‌که به‌عقیدهٔ نیما «وزن ابزار است» (یوشیج، ۱۳۹۸: ۱۵۲).

نقد فرمالیستی که یکی از پیامدهای زبان‌شناسی نوین است، امکان تازه‌ای برای نقد آثار ادبی به‌دست داد. بااین‌همه، نباید از محدودیت‌های این نظریه چشم‌پوشی کرد. اصولاً، نگارندگان این سطور معتقدند همان‌گونه که فلسفه در پی تبیین عقلانی جهان اسطوره است، نظریه‌های ادبی نیز برای فراهم‌کردن تبیینی عقلانی از فرم‌های هنری می‌کوشند که در بحث

ما فرم هنری مدنظر شعر است. با مطرح‌شدن هر نظریهٔ تازه‌تأسیسی، شعر از جایگاه اسطوره‌ای و الهیاتی خود به پایگاهی سکولار و عقلانی نقل مکان می‌کند. فرمالیسم نیز از این قاعده مستثنی نیست. اینکه براهنی یگانه غایت شعر را زبان می‌داند، تک‌بعدی‌دیدن شعر است. اگر اثر ادبی را از سه منظر مؤلف، خواننده، و متن بتوان ارزیابی کرد، فرمالیسم تنها متن را زیر ذره‌بین قرار می‌دهد. این یعنی از مؤلف که حامل زمان و مکانی خاص و مسائل اگزیستانسیالی ویژه است چشم می‌پوشد. همچنین، خواننده را حذف می‌کند؛ خواننده‌ای که اتفاقاً خود مجری زبان است و در برخورد با متن، افق انتظارات خود را بر متن تحمیل می‌کند و هربار تفسیری دیگرگونه از آن ارائه می‌دهد. به بیان گادامر:

> ازآنجاکه امتزاج افق‌ها، مستلزم افق بسط‌یافتهٔ مفسر است و ازآنجاکه مفسران مختلف در دوره‌های تاریخی مختلف، افق‌های بسط‌یافتهٔ متفاوتی دارند، فهم صحیح آنچه متن قرار است بگوید، در موقعیت‌های هرمنوتیکی مختلف به طرزی متفاوت بیان خواهد شد (اشمیت، ۱۳۹۵: ۲۰۴).

بنابراین، زبان در شعر هم وسیله است و هم جوهر. به‌نظر می‌رسد براهنی متأخر زبان را ابژه‌ای بدون سوژه در نظر گرفته و دچار همان اشتباهی شده است که نیمای متقدم در بحث عینیت و ذهنیت به آن مبتلا بود.

۳. ۳. تاریخ

تاکنون به رابطهٔ «فلسفه» و «زبان» با آرای منتقدان دربارهٔ نظریهٔ ادبی و شعر نیما پرداختیم. اکنون به «تاریخ» می‌پردازیم.

پورنامداریان در مقدمهٔ کتاب *خانه‌ام ابری‌ست* از فرمالیسم مدد می‌گیرد تا تبیینی از تفاوت زبان شعر و نثر به‌دست دهد. ایشان با استفاده از مفاهیم نقد فرمالیستی، نتیجه می‌گیرد که مهم‌ترین «آشنایی‌زدایی» نیما از شعر سنّتی ناظر بر قالب آن یعنی وزن عروضی است؛ زیرا:

> صورت و قالب که عنصر محسوس شعر است به‌سبب آنکه بسیار کمتر از دو رکن دیگر دچار حتی تغییرات جزئی می‌گردد و اندک تغییر آن به‌سبب محسوس‌بودن، خیلی سریع‌تر و فراگیرتر واکنش برمی‌انگیزد، هم تغییرش به‌دشواری ممکن است، هم سنّت‌شکنی از طریق آن چشم‌گیرتر و نمایان‌تر است و هم در نتیجه، قبول آن به‌سختی صورت می‌پذیرد (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۲).

در ادامه، پورنامداریان به آرای شمس قیس استناد کرده است. در اینجا، لازم است به دو مسئله بپردازیم.

مسئلهٔ اول: اینکه منتقد از فرمالیسم برای به‌دست‌دادن فهمی از نیما بهره برده امری پسندیده است، اما فرمالیسم را به‌مثابهٔ امری منفک از تاریخ و جامعه درنظرگرفتن کار ما را دچار «تاریخ‌زدایی» می‌کند. فرمالیسم در نسبت مستقیم با سیاست‌های زمانهٔ خود سر برآورد. «فرمالیسم در معنای تحقیرآمیزی که منظور دشمنان آن بود، به جریانی در نقد ادبی اطلاق می‌شد که در روسیه بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ مطرح بود» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۱۵). پس فرمالیسم به چند آموزه در تحلیل اثر ادبی محدود نیست و جریانی تاریخی-سیاسی را پشت سر گذاشته است. به‌عقیدهٔ ایگلتون:

> فرمالیست‌ها که منتقدینی مبارز و جدلی بودند، اصول نیمه‌رازآمیز نمادگرایی را که پیش از آنها وارد قلمرو نقد ادبی شده بود رد کردند و با روحیه‌ای عملی و علمی توجه خود را به واقعیت مادی خود اثر ادبی معطوف نمودند (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۵).

بنابراین، هم فرمالیسم و هم نیما اساساً دو موجود انقلابی هستند و منتقد بایستی به اشتراکات تاریخی و سیاسی آن توجه کند و استدلالی برای توجیه خود بیاورد.

مسئلهٔ دوم: نظریه‌های ادبی در غرب طی تاریخ مدوّنی به‌صورت «درزمانی» شکل گرفته‌اند، به اوج رسیده‌اند و به حاشیه رانده شده‌اند. سیر تاریخی و تقویمی نظریه‌های ادبی در غرب باعث شده است تا هر نظریه در زمان خود با امکان‌ها و بحران‌هایش دست‌وپنجه نرم کند و بعد از آن صورت اصلاح‌شدهٔ خود را در آثار ادبی اجرا کند، اما در ایران، منتقد ادبی هم‌زمان با نقد فرمالیستی، روان‌کاوانه، پدیدارشناسانه، ساختگرایانه، پساساختگرایانه و امثالهم مواجه شده و در این میدان گسترده تمام امکان‌ها و بحران‌ها را هم‌زمان تجربه کرده است. نتیجه آنکه، یک منتقد واحد در یک مقاله ساختگراست و در مقاله‌ای دیگر پساساختگرا؛ در یک کتاب از یاکوبسن می‌گوید و در دیگری از لکان. منتقد مورد بحث ما نیز دچار همین سرگردانی است. یکی از اصلی‌ترین خصیصه‌های نقد فرمالیستی «در مرکز قراردادن اثر» است، به‌صورتی‌که اثر را نه براساس زندگی‌نامهٔ نویسنده می‌توان توضیح داد و نه براساس تحلیل زندگی جامعهٔ معاصر. بااین‌حال، پورنامداریان که در مقدمهٔ کتاب رویکرد فرمالیستی دارد، در انتهای آن می‌نویسد:

مقدم بر سه بخش اصلی کتاب، اشاره‌ای به شرح و احوال زندگی نیما آمده است تا خوانندگان با شخصیت وی آشنایی حاصل کنند. این آشنایی بی‌تردید در جهت‌دادن به شناخت شعر او بی‌تأثیر نیست (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۰).

علاوه‌براین، ایشان در تفسیر شعرهای نیما غالباً رویکردی زندگی‌نامه‌ای داشته و شعرها را در نسبت با حوادث روزگار نیما تأویل کرده است. به‌زعم ما، تأویل تاریخی‌ـسیاسی از شعر هم یکی از تأویل‌های ممکن است، اما این اتفاق زمانی بغرنج می‌شود که با نگاهی اجمالی به تفسیرهای نویسنده از شعرهای نیما (همان، ۳۰۷-۳۷۲) نگاه تک‌بُعدی او به افراط می‌گراید.[۴] برای نمونه، پورنامداریان غالب اشعار نیما را در وصف و خطاب اتفاقاتی مانند استبداد داخلی و ناامیدی حاصل از آن («وای بر من»، «خندهٔ سرد»، «خواب زمستانی»، «مهتاب»، «خانه‌ام ابری‌ست»، «همه‌شب»)، جنگ جهانی اول («لکه‌دار صبح»)، انقلاب اکتبر اتحاد جماهیر شوروی («داروگ»)، اتفاقات ۳۰ تیر ۱۳۳۱ («ری‌را»)، کودتای اسفند ۱۲۹۹ («در شب سرد زمستانی»)، و کودتای مصدق («هست شب») درک می‌کند (۱۳۷۷: ۳۰۷-۳۷۲).

این عملکرد ازسوی این منتقدان تنها در قبال شعر دهه‌های گذشته انجام می‌گرفت و از قضا بسیار مورد پسند هنر فرهنگی‌شدهٔ دولتی هم بود؛ یعنی مواجه‌شدن با شعر دههٔ بیست، سی و چهل و تعریف‌کردن آن به‌منزلهٔ ابزاری برای پاسخ‌گویی به آنچه «آن بیرون» در جریان است... . تنها از چنین منظری می‌شد با بندکردن یک شعر، یعنی با قفل و زنجیرکردن یک اثر به یک اتفاق بیرونی، برای همیشه از شرّ اثر خلاص شد. ابزارش، یعنی همان غل‌وزنجیرش، هم استعارهٔ سمبولیک بود (کمالی، ۱۳۹۵: ۱۵۱).

براهنی به تاریخ نگاهی سیّال و دیالکتیکی دارد و معتقد است آثار ادبی پیشینیان را باید با نوع بینش امروزی‌مان بفهمیم (براهنی، ۱۳۷۴الف: ۱۲۴). این نگاه دقیقاً در تضاد با نگاه پورنامداریان قرار دارد که شعرهای نیما را در همان بافت تاریخی شاعر تفسیر می‌کرد. می‌توان گفت براهنی به هرمنوتیک گادامر قائل است و پورنامداریان به هرمنوتیک شلایرماخر؛ زیرا گادامر بر رابطهٔ مستقیم زبان و تاریخ تأکید کرده است: «هر نسل نه‌تنها خویشتن را به‌شیوه‌ای متفاوت از نسل‌های پیشین می‌شناسد، بل نسل‌های گذشته را نیز به‌شیوه‌ای یکسر متفاوت از شناخت آنها از خودشان می‌شناسد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۰۱). نگاه براهنی به هرمنوتیک نیز این‌چنین است: «دیدگاه معاصر و جدید ما، هنگام تورانداختن در دریای گذشته،

ماهی‌هایی را صید می‌کند که درخور هضم عصر ما باشند و با شیوه‌های امروزین تئوریک و انتقادی قابل بررسی باشند» (براهنی، ۱۳۷۴ب: ۳۵)، اما شلایرماخر معتقد است:

> برای شروع فرآیند هرمنوتیکی باید سعی کنیم که خود را عیناً و ذهناً در جایگاه مؤلف قرار دهیم و این امر از منظر عینی از رهگذر آموختن زبان همان‌گونه که مؤلف واجد آن است و از منظر ذهنی به‌واسطهٔ اطلاع پیداکردن از زندگی و تفکر مؤلف رخ می‌دهد. درهرحال، اینکه خود را کاملاً در جایگاه مؤلف قرار دهیم، برای تکمیل کار تفسیر لازم است (اشمیت، ۱۳۹۵: ۳۴-۵).

ازنظر پورنامداریان، نگاه مفسر بایستی به تاریخ شکل‌گیری خود اثر باشد تا بتواند تفسیری هرچه بهتر ارائه کند. ایشان دراین‌باره می‌نویسد: «تأویل باید بتواند به موازات خط سیر لحظه‌های شکل‌گیری فرضی اثر حرکت کند تا ارزش و رجحان خود را با نمایش انسجام متن به نمایش بگذارد» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱۵). به‌عبارت دیگر، تاریخ در نظر براهنی سیر دورانی دارد و در نگاه پورنامداریان سیر خطی. براهنی در *طلا در مس* چهار رسالت شاعری سنّت‌شکن مانند نیما را برمی‌شمارد که اولین آنها «رسالت تاریخی و زمانی» است. ایشان با تأکید بر لزوم آگاهی شاعر از زندگی و جامعهٔ خود مفهوم «معاصرت» را پیش می‌کشد و آن را وجه اشتراک این چهار رسالت قلمداد می‌کند (براهنی، ۱۳۸۰ب: ۶۳۶). وجه تمایز براهنی با شاعران دههٔ هفتاد در «درونی‌کردن نیما و گذشتن از او» بود. براهنی نیما را هضم کرد؛ یعنی محاسنش را جدا کرد و معایبش را دور ریخت و سعی کرد با نظریهٔ خود پوششی بر شکاف‌های نظریهٔ نیما بگذارد.

٤. ۳. سیاست

پیش‌ازهرچیز، بایستی منظور از «سیاست» روشن شود. در این پژوهش، معنای موردنظر ما از سیاست حول مفاهیمی چون قانون، هنجارِ تسلط‌یافته، و هنجارهای ثابت است که در نسبت با نظریهٔ ادبی و شعر نو می‌توان مطرح کرد. به چرخش مواضع شعر از اصول تثبیت‌شدهٔ شعر سنّتی به شعر نیمایی خواهیم پرداخت و اینکه این تغییرات چه سرنوشتی برای شعر معاصر رقم زد. یکی از عواملی که باعث تغییر مواضع شعر شد، تغییر مواضع انسان ایرانی قرن بیستم بود. انسان ایرانی قرن گذشته در تب‌وتاب انقلاب صنعتی قرار داشت، گسترش روزافزون صنعت ماشینی و سرعت‌گرفتن زندگی، نگاه ایرانی را به هنر تحت‌الشعاع قرار داد. رواج صنعت چاپ و تولید کتاب‌ها، روزنامه‌ها، مجلات و به‌خصوص آغاز نهضت ترجمه در ایران، انسان ایرانی را از غار افلاطونی[۵] خارج کرد و خورشیدی را به او نشان داد که خود به

بروز بحران‌هایی در تمام سطوح فرهنگی و اجتماعی و سیاسی ایران منجر شد. فلسفهٔ تحلیلی و پوزیتیویسم برخاسته از غرب که پس از انقلاب صنعتی قرن شانزدهم و هفدهم بار دیگر نوید رستگاری به انسان می‌داد، به‌واسطهٔ اندیشمندان متجدد ایرانی وارد ایران شد و به انتقاد از سنّت‌های تثبیت‌شدهٔ ایرانی پرداخت.[۶] در ادبیات نیز شاهد چنین تحولی هستیم.

> نقد ادبی از قلمرو محدود بحث دربارهٔ صنایع بدیعی و لفظی کلام، که در کتاب‌های علم و عروض و بدیع و قافیه و معانی و بیان قدما به آن اشاره می‌شد، از رواج و اعتبار افتاد و نقد به ارزشیابی و داوری درباب موضوع و شیوهٔ بیان پرداخت و به موازین علمی و اروپایی دست یافت. معیارهای ذهنی (subjective) جای خود را به معیارهای عینی (objective) داد (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۲۸).

حال، به‌سراغ پورنامداریان خواهیم رفت تا ببینیم او چه رویکردی درقبال سیاست‌های شعر نو اتخاذ کرده است.

علی‌رغم تمام نکات مفیدی که پورنامداریان در تبیین بوطیقای نیما ارائه می‌کند، جای پاسخ به این سؤال در کتاب ایشان خالی است: چرا نیما سعی در نزدیک‌کردن زبان شعر به زبان نثر دارد؟ آیا برای مقاصد ارزشمند نیما شکستن عروض کهن کافی نبود؟ پورنامداریان به اسباب و علل ناهنجاری‌های زبانی نیما (۱۳۷۷: ۱۷۳-۱۶۲) و پیوندهای عین و ذهن در شعر نیما (همان، ۲۲۹-۲۵۰) اشاره می‌کند، اما این کافی نیست. نگارنده معتقد است، ظهور و رواج فرم ادبی تازه‌ای در ایران سبب تأکید نیما بر ضرورت نزدیک‌کردن زبان شعر به زبان نثر بود. نیما به‌خوبی می‌دانست رمان در آینده‌ای نزدیک به فرم ادبی غالب تبدیل خواهد شد و سلطهٔ هزارسالهٔ شعر فارسی را خواهد شکست؛ بنابراین، در تلاش بود شعر را چنان سامانی بخشد که بتواند حریف قدرتمندی برای رمان شود. به‌همین‌دلیل، نیما درپی شکستن زبان فاخرمآبانهٔ شعر سنّتی بود تا ایرانی مدرن‌شدهٔ قرن بیستم را از خود نراند. به‌همین‌دلیل، نیما در اغلب شعرهای خود گویی در مقام راوی، منظومه‌ای داستانی نقل می‌کند. نیما در نامه‌ها و یادداشت‌های خود مکرر به تکنیک‌های داستان‌گویی اشاره می‌کند و تجاربی نیز همچون «مرقد آقا» را از سر می‌گذراند. لوکاچ در کتاب *جان و صورت* می‌نویسد: «شعر تغزلی قدیم پس‌زمینه بود... صورت آن نوعی‌تر بود، ساده‌تر بود. به‌طوری‌که مستقیم‌تر با توده‌ها سخن می‌گفت» (لوکاچ، ۱۳۸۲: ۱۴۳). به‌نظر می‌رسد با ظهور رمان و فردیتی که محصول آن بود، شعر نیز ناچار باید تن به فردیت شاعر می‌داد تا از رقیب خود عقب نماند؛ بنابراین، آنچه پورنامداریان «ابهام» و

«نارسایی‌های معنایی» قلمداد می‌کند، این‌گونه توجیه می‌شود. شاعر مدرن در رویکرد جدید به شعر، فردیت خود را لحاظ می‌کند و همان‌طور که در بخش «زبان» گفته شد، ناخودآگاه زبانی به کمک او می‌شتابد. اما، وقتی همین فردیت به شعر دههٔ هفتاد می‌رسد، دچار بحرانی عمیق می‌شود. از دههٔ هفتاد به بعد، شاعرانی که پس از نسل درخشان سی و چهل پا به عرصهٔ شعر نهادند، همان موفقیتی را طلب می‌کردند که شاعران چند دهه پیش به آن دست یافته بودند. این شد که شعر بحران فرم و زبان را به چشم دید. فرمی که تا پیش از نیما امر سرکوب‌شده بود و همواره مغلوب محتوا، اکنون به لطف نیما و نفراتش مجال خودنمایی یافته بود. به‌عبارتی، تاریخ تکرار تبدیل اقلیت مظلوم به اکثریت ظالم است. زخم‌های این جدال بیهوده در شعر دههٔ هفتاد سر باز کرد و جامعهٔ ادبی با انبوهی از کتاب‌های کم‌حجم شعر مواجه شد که همگی ادعای خلق فرم می‌کردند، غافل از اینکه محتوا را به‌حاشیه رانده بودند. اصلی‌ترین ضرورت رمان که «فرد مسئله‌دار» بود، در شعر به‌حاشیه رانده شد و اساساً شعر دههٔ هفتاد به بعد، ضرورتی برای خود نمی‌یافت و تنها در سودای خلق فرم‌های تازه و تازه‌تر بود.

لوکاچ در کتاب دیگرش *نظریهٔ رمان* می‌نویسد: «در شعر غنایی تنها لحظات بزرگ وجود دارند» (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۵۴)، اما کاری که رمان می‌کند بازگویی و بازنمایی خرده‌لحظات است. یعنی بازنمایی لحظاتی که به‌نظر می‌رسد چندان ارزشی ندارند، اما مجموع همین خرده‌لحظات به‌ظاهر بی‌ارزش، ساختار اصلی رمان را شکل می‌بخشد. همین اتفاق را نیما در شعر نو رقم زد. شعر کهن فارسی مجموعه‌ای از آموزه‌های اخلاقی، تربیتی، عرفانی و امثالهم بود؛ شعری بود که مردم دیوان یکی از شاعران (حافظ) را کنار قرآن می‌گذاشتند. این یعنی شعر کهن با امری فراتر از زندگی و زمانهٔ خود سروکار داشت. کار نیما این بود که به شعر جنبه‌ای سکولار ببخشد و مانند تعبیر لوکاچ درباب رمان، از «دنیایی بی‌خدا» سخن بگوید. اما باز هم وقتی به شعر دههٔ هفتاد و بعد از آن مراجعه می‌کنیم، این مسئله را دچار بحران می‌یابیم. یکی از کتاب‌های شعر چندسال اخیر را انتخاب کنید و شعری از آن را بخوانید. به‌احتمال قریب به یقین درکی از آن نخواهید داشت. دلیل این اتفاق اتمیزه‌شدن تجربه‌های فردی است، چنان‌که تمام خرده‌لحظات شعر مخصوص خود شاعر است و مخاطب هیچ‌گونه توانایی همدلی با آن را ندارد. گواه بر این مدعا، افزایش روزافزون شاعرانی است که مشخصهٔ سبکی خود را پیچیده‌گویی می‌دانند. شکسته‌شدن مرز فرم‌های هنری مانند شعر، داستان، نمایش‌نامه و سینما تا جایی پذیرفتنی است که شعر، شعر باشد و داستان، داستان.

اکنون به رویکرد براهنی در نسبت با سیاست‌های شعر نیمایی می‌پردازیم. تفاوتی که براهنی با پورنامداریان دارد، اشارهٔ او به تأثیر رمان بر شعر است. او می‌نویسد: «این تأثیر، تأثیر طرز کاری، شیوه‌ای، شکلی و فرمی بود. پیدایش رمان حتی فلسفه، به‌ویژه فلسفهٔ محض را از مطلقیت انداخت» (براهنی، ۱۳۷۴الف: ۱۳۸). براهنی عدم استفادهٔ نیما از بحور مختلف‌الارکان را فقدانی در شعر نیما دانسته و تأکید کرده است که هارمونی واقعی حداقل از دو ملودی ساخته می‌شود. با چنین برداشتی از هارمونی، اوزان مختلف‌الارکان سیّال‌تر از اوزان مشترک‌الارکان است. درنتیجه، تنها دو شعر نیما ـ«همه‌شب» و «شب همه شب»ـ به‌دلیل استفاده از دو وزن خاصیت چندصدایی دارند و حتی «مرغ آمین» که نمایشی‌ترین شعر نیماست، تک‌صدا، تک‌وزن و نامرکب باقی می‌ماند؛ چراکه همه در یک وزن و با یک صدا حرف می‌زنند (همان، ۱۳۷). در اینجا لازم است به دو نکته اشاره کنیم.

نکتهٔ اول: اینکه استفاده از دو وزن مختلف در یک شعر وجهی چندصدایی به اثر ببخشد نگاهی تقلیل‌گرایانه به موضوع است.

> هماوردی زبان‌های متباین همان چیزی است که باختین چندآوایی می‌نامد... از نظر باختین گفت‌وگو فقط تغییر گوینده نیست. در زندگی نیز همچون در ادبیات، کیفیت بنیادین گفت‌وگو آشکارا از مخالفت ریشه می‌گیرد؛ یعنی آن‌گاه که نحوهٔ سخن همان اندازه مایهٔ مشاجره است که خود موضوع بحث (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۱-۱۱۲).

باختین چندصدایی را بیشتر درباب گونه‌های ادبی و رابطهٔ آنها با جامعه به‌کار می‌برد:

> ادبیات حکایات طنز منظوم و قصه‌های خنده‌دار، تصنیف‌های خیابانی، ضرب‌المثل‌های عامیانه و لطیفه‌ها زمانی رشد کردند که هیچ مرکز زبانی وجود نداشت و زبان شعرا، محققان، راهبان، شوالیه‌ها و دیگران، شادمانه به بازی گرفته می‌شد (باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۲).

بنابراین، چندصدایی بیش‌ازآنکه به فرم سخن مرتبط باشد با انواع سخن و گویندگانش ارتباط دارد. درحقیقت، چندصدایی در نفی صدا و اندیشه و زبان غالب معنا پیدا می‌کند نه در تغییر لحن.

نکتهٔ دوم: حتی اگر بنابر فرض براهنی دموکراسی در شعر را محصول استفاده از اوزان مختلف‌الارکان قلمداد کنیم، مسئلهٔ دموکراسی مسئلهٔ تاریخی فرهنگ ماست. اینکه قصد داریم کمبودهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی خود را در ادبیات و به‌خصوص شعر جبران کنیم، پاک‌کردن صورت‌مسئله خواهد بود؛ پس، دموکراسی را شرط لازم آفرینش هنری و به‌خصوص شعر دانستن، همچون مسئلهٔ «هنر متعهد» به نتیجه‌ای نخواهد رسید. «شعر

به‌عنوان بستری که بخش بزرگی از اندیشه‌های ایرانی در آن جاری شده و به‌نمایش درآمده، از ابتدا دو شاخه را شاهد بوده است، شاخه‌ای که بنای آن بر تمرکزگرایی در اندیشه و عمل بوده و شاخه‌ای دیگر که بر تکثر تکیه داده است» (اکبریانی، ۱۳۹۸: ۶). زبان فاخرمآبانه و ایدئولوژیک شاملو همان‌قدر خواهان دارد که زبان دموکراتیک فروغ؛ بنابراین، در ساحت فرم هنری، وجود یا عدم دموکراسی چندان قابل ارزش‌گذاری نیست و بایستی این مسئله را در جایگاه حقیقی خود یعنی در فرهنگ و جامعه ارزیابی کرد.[۷]

ازسوی‌دیگر، براهنی در نقد شعر تصویری کنونی (دههٔ هفتاد) ایران، که متأثر از زبان استعاری و نمادی نیماست، می‌نویسد: «نیما به‌رغم مساعی فراوانش در آوردن زبان جدید، بیشتر در شعر ازطریق جانشین‌سازی استعاری و نمادی عمل کرده است تا جابه‌جاسازی پرتابی... . نیما از این بخش مدرنیسم به‌ظاهر بی‌اطلاع بود» (براهنی، ۱۳۷۴الف: ۱۴۰). همان‌طور که گفته شد، افراط در استفاده از تکنیک، خلق فرم شخصی، به‌حاشیه‌راندن محتوا، و هدف قراردادن زبان از مهم‌ترین مسائلی است که شعر دههٔ هفتاد با آن مواجه بود. یکی از اصلی‌ترین جریان‌های شعر دههٔ مذکور «شعر زبانی» بود که در کارگاه شعر براهنی تدریس می‌شد. در کارگاهی که هویت فردی ذیل تیپ «شعر زبانی» تعریف می‌شد، شاعران به‌دنبال فردیت بودند.

٤. نتیجه‌گیری

چهار مبنای معرفت‌شناختی این پژوهش یعنی فلسفه، زبان، تاریخ، و سیاست در نسبت با آرای منتقدان بررسی شد. درمجموع، می‌توان گفت به هرکدام از منتقدان انتقاداتی وارد است که به بدفهمی شعر نیما می‌انجامد. پورنامداریان به تأثیر از سنّت دانشگاهی در پی سازگارکردن شعر نو با مبانی و موازین شعر کلاسیک است و در سوی دیگر براهنی در پی فهم چگونگی گسست شعر نیما از شعر کهن است. از منظری کلی، افراط هردو منتقد به نقد آسیب می‌زند. پورنامداریان به‌رغم همهٔ تلاش خود همچنان جوهر و عرض شعر نیمایی را ذیل شعر سنّتی تبیین کرده و برای شعر معاصر وجودی مستقل قائل نشده است. براهنی نیز نیما را یک کل ایستا در نظر گرفته، از تحولات اندیشگانی او غفلت کرده، و در نظریه‌های ادبی مانند فرمالیسم افراط می‌کند و به بیراهه می‌رود. جدال سنّت و مدرنیته در نقد ادبی مانند عرصه‌های دیگر آن در جامعهٔ ایرانی جدال افراط و تفریط‌هاست. سنّت‌گرایان از تناقض درون و برون رنج می‌برند و رنج می‌دهند، درحالی‌که مدرن‌ها ریشه‌های خود را از هرچه سنّت است می‌بُرند.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*. جلد دوم. تهران: زوار.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲). *از صبا تا نیما*. جلد سوم. تهران: زوار.

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۶۹). *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*. تهران: بزرگمهر.

اکبریانی، محمدهاشم (۱۳۹۸). *ایدئولوژی و ادبیات* (بررسی تطبیقی اندیشه‌های حافظ، مولوی، خیام، شاملو و فروغ). تهران: مروارید.

ارباب‌شیرانی، سعید؛ الیاسی بروجنی، سعید (۱۳۷۲). فرمالیسم چیست. *ادبیات داستانی*. سال اول. شمارهٔ ۷: ۱۲-۱۵.

اروین، ترنس (۱۳۹۹). *تاریخ فلسفهٔ غرب(۱): تفکر در دورهٔ باستان*. ترجمهٔ حسن فتحی. تهران: سمت.

اشمیت، لارنس‌ک (۱۳۹۵). *هرمنوتیک*. ترجمهٔ علیرضا حسن‌پور. تهران: نقش‌ونگار.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

باختین، میخائیل (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نی.

بارت، رولان (۱۳۷۷). *نقد و حقیقت*. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۶۲). *قصه‌نویسی*. تهران: نو.

براهنی، رضا (۱۳۶۸). *جنون نوشتن* (گزیدهٔ آثار رضا براهنی). تهران: رسام.

براهنی، رضا (۱۳۷۴الف). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. تهران: مرکز.

براهنی رضا (۱۳۷۴ب). *گزارش به نسل بی‌سن فردا*. تهران: مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۸۰الف). *بحران نقد ادبی و رسالهٔ حافظ*. تهران: دریچه.

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

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۰). *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*. تهران: سخن.

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

پورنامداریان، تقی؛ بیرانوندی، محمد (۱۳۸۵). چرا نیما را شاعر «آی آدم‌ها» می‌نامند؟. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. سال چهاردهم. شمارهٔ ۵۵: ۱۹-۳۶.

پینکارد، تری (۱۳۹۵). *فلسفهٔ آلمانی ۱۷۶۰-۱۸۶۰*. ترجمهٔ ندا قطرویی. تهران: ققنوس.

تاتارکیویچ، ووادیسواف (۱۳۸۱). *فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ کیوان دوستخواه. *فصلنامهٔ هنر*. شمارهٔ ۵۲: ۴۶-۶۱.

تاتارکیویچ، ووادیسواف (۱۴۰۰). *تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق. تهران: گیلگمش.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲). *نظریهٔ ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روسی*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: دات.

خسروی شکیب، محمد (۱۳۸۹). شعر معاصر و چهار فرم غیرروایی. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. سال هجدهم. شمارهٔ ۶۸: ۶۹-۸۹.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۷). چگونگی شکل‌بندی و ساخت فرم در شعر نو فارسی. *کتاب ماه ادبیات*. سال دوم. شمارهٔ ۲۱: ۳-۱۵.

رحیمی، سعید (۱۳۹۵). خطاب به پروانه‌ها، دربارهٔ نظریهٔ شعری رضا براهنی. *نقد کتاب ادبیات*. سال دوم. شمارهٔ ۶: ۱۸۹-۲۱۰.

روزن، استنلی (۱۴۰۱). *ستیز فلسفه و شعر؛ پژوهش‌هایی در اندیشهٔ باستان*. ترجمهٔ غلامرضا اصفهانی. تهران: شب‌خیز.

شاهکویی، محمدحسن (۱۳۹۳). *فرمالیسم روسی ـ تناقض‌های فلسفی*. تهران: رسانش نوین.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات* (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس). تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۳). فرم چیست. *بخارا*. شمارهٔ ۱۰۳: ۸-۱۸.

طاووسی، سهراب (۱۳۹۵). *آیین صورتگری* (تأملی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر ایران). تهران: ققنوس.

عارف، عباس (۱۳۵۷). تعبیری از فرم/ فهمی از شکل. *دنیای سخن*. سال یازدهم. شمارهٔ ۷۲: ۴۶-۵۰.

فتوحی، محمود؛ علی‌نژاد، مریم (۱۳۸۶). نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی. *پژوهش‌های ادبی*. سال پنجم. شمارهٔ ۱۸: ۱۰۳-۱۱۶.

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

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۶). *درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات*. اهواز: رسش.

کاظم‌زاده، رقیه (۱۳۸۹). فرم در غزل نو، با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر. *نامهٔ پارسی*. شمارهٔ ۵۲: ۱۶۷-۱۸۶.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۸). *نقد قوهٔ حکم*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۹). *نقد عقل محض*. ترجمهٔ بهروز نظری. کرمانشاه: باغ نی.

کمالی، امیر (۱۳۹۵). *مانیفست خاموشان* (تأملاتی دربارهٔ نیما به میانجی افسانه). تهران: اختران.

لنگرودی، شمس (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد اول. تهران: مرکز.

لوکاچ، جورج (۱۳۶۹). فرم ویژهٔ رمان. ترجمهٔ محمد پوینده. *کلک*. شمارهٔ ۱۱-۱۲: ۶۹-۷۷.

لوکاچ، جورج (۱۳۸۰). *نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: قصه.

لوکاچ، جورج (۱۳۸۲). *جان و صورت*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: ماهی.
مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
نجاتی، علی‌محمد (۱۳۹۴). *فرهنگ نیماپژوهی: کتاب‌شناسی توصیفی نیما یوشیج*. تهران: فردوس.
یوشیج، نیما (۱۳۹۸). *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*. تدوین سیروس طاهباز. تهران: نگاه.
یوشیج، نیما (۱۳۹۹). *نامه‌ها*. تدوین سیروس طاهباز. تهران: نگاه.
یوشیج، نیما (۱۴۰۰). *یادداشت‌های روزانه*. به‌کوشش شراگیم یوشیج. تهران: مروارید.

References in Persian

Ahmadi, Bābak (2001). *The text-structure and textual interpretation*. Tehrān: Markaz [In Persian]
Akbariāni, Mohammad-Hāshem (2019). *Ideology and literature* (Comparative study of Hafez, Mowlavi, Khayyām, Shāmloo and Foroogh ideas). Tehrān: Morvārid [In Persian]
Akhavān-Sāles, Mahdi (1990). *Innovations and Nimā Yushij's heritages*. Tehrān: Markaz [In Persian]
Arbāb Shirāni, Saeed; Elyāsi Broojeni, Saeed (1993). What is Formalism. *Fictional Literature*. First year. No 7: 12-15. [In Persian]
Āref, Abbās (1978). An interpretation of form/ Understanding of shape. *Donyāy-e Sokhan*. Year 11. No 72. Pp 46-50. [In Persian]
Ariānpoor, Yahyā (1993). From Sabā to Nimā (the second volume). Tehrān: Zavvār [In Persian]
Ariānpoor, Yahyā (2003). From Sabā to Nimā (the third volume). Tehrān: Zavvār [In Persian]
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2008). *The dialogic imagination: Essays about the novel*. Trans by Royā Poor-Āzar. Tehrān: Ney. [In Persian]
Barthes, Roland (1998). *Criticism and Truth*. Trans by Shirin-dokht Daghighiān. Tehrān: Markaz. [In Persian]
Barāhani, Rezā (1983). *Story Writing*. Tehran: Nashr-e now
Barāhani, Rezā (1989). *Writing frenzy* (a selection of Reza Barahani's works). Tehrān: Rassām. [In Persian]
Barāhani, Rezā (1994 A). *To the butterflies and why I am not a Nimayi poet any more*. Tehrān: Markaz. [In Persian]
Barāhani, Rezā (1994 B). *Report to tomorrow's ageless generation*. Tehrān: Markaz. [In Persian]
Barāhani, Rezā (2001 A). *Leadership crisis of literary criticism and Hafez's treatise*. Tehrān: Daricheh. [In Persian]

Barāhani, Rezā (2001 B). *Talā dar Mes* (*Gold in copper*). 3 volumes. Tehrān: Zaryāb. [In Persian]

Dastgheib, Abdol-Ali (2008). The shaping and construction of form in contemporary persian poetry. *Monthly Book of literature*. No 21. Second year: 3-15. [In Persian]

Eagleton, Terry (1989). *Literary Theory: An Introduction*. Trans by Abbās Mokhber. Tehrān: Markaz. [In Persian]

Farhādpoor, Morād (2001). Form. *Monthly book of Literature and Philosophy*. No. 52-53. Pp 24-35. [In Persian]

Fotoohi, Mahmood; Ali-Nejād, Maryam (2007). Nimā's innovation in the internal form of Persian poetry. *Literary Research*. Year 5. No 18:103-116. [In Persian]

Ghāsemipoor, Ghodrat (2007). *Introduction to formalism in literature*. Ahvāz: Rosesh. [In Persian]

Kamāli, Amir (2016). *The silent manifesto* (Thoughts on Nimā through Afsāneh). Tehran: Akhtarān. [In Persian]

Kant, Immanuel (2009). *Critique of judgment*. Trans by Abdol-Karim Rashidiān. Tehrān: Ney. [In Persian]

Kant, Immanuel (2010). *Critique of Pure Reason*. Trans by Behrooz Nazari. Kermānshāh: Bāgh-e Ney. [In Persian]

Kāzemzādeh, Roghayyeh (2010). Form in modern Ghazal, with an emphasis on contemporary Ghazal poets. *Nāme-ye Pārsi*. No 52: 167-186. [In Persian]

Khosravi Shakib, Mohammad (2010). Non-narrative structures in the contemporary Poetry of the Persian literature. *Persian Language and Literature of Kharazmi University*; 18 (68): 69-89 [In Persian]

Langeroodi, Shams (1998). *Analytical history of new poetry* (The first volume). Tehrān: Markaz [In Persian]

Lukács, György (1990). Special Form of Novel. Trans by Mohammad Pooyandeh. *Kelk*. No 11-12. Pp 69-77. [In Persian]

Lukács, György (2001). *Theory of the Novel*. Trans by Hasan Mortazavi. Tehrān: Ghesseh. [In Persian]

Lukács, György (2003). *Soul and Form*. Trans by Rezā Rezāee. Tehrān: Māhi. [In Persian]

Nejāti, Ali-Mohammad (2015). *The bibliography of Nimā Yooshij*. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Nimā Yooshij (2019). *About art and poem and poetry*. Edited by Syroos Tāhbāz. Tehrān: Neghāh. [In Persian]

Nimā Yooshij (2020). *The letters*. Edited by Syroos Tāhbāz. Tehrān: Neghāh. [In Persian]
Nimā Yooshij (2021). *Daily Notes*. by Sherāgim Yooshij. Tehrān: Morvārid. [In Persian]
Pārsi-Nejād, Iraj (2001). *Iranian enlighteners and literary criticism*. Tehrān: Sokhan. [In Persian]
Pinkard, Terry (2016). *German philosophy, 1760-1860; the legacy of Idealism*. Trans by Nedā Ghatrooyi. Tehrān: Qoqnoos. [In Persian]
Pournāmdāriān, Taghi (1998). *My house is cloudy* (Nima's poem from tradition to modernity). Tehrān: Soroosh. [In Persian]
Pournāmdāriān, Taghi; Beyrānvand, Mohammad (2007). *Why is Nima called "Ai Adamha" Poet.* Persian Language and Literature; 14 (55) :19-36. [In Persian]
Rahimi, Saeed (2016). To the butterflies and why I am not a Nima-i poet any more. *Literature Book Review*. No 6: 189-210. [In Persian]
Rosen, Stanley (2022). *The quarrel between philosophy and poetry, studies in ancient thought*. Trans by Qolām Rezā Esfahāni. Tehrān: Shab-khiz. [In Persian]
Schmidt, Lawrence K. (2016). *Understanding Hermenotic*. Trans by Ali-Rezā Hasanpoor. Tehrān: Naghsh-o Neghār. [In Persian]
Shafiee kadkani, Mohammad Rezā (2012). *Resurrection of words* (lectures on the Russian formalist literary theory). Tehrān: Sokhan. [In Persian]
Shafiee kadkani, Mohammad Rezā (2014). What is Form. *Bokhārā*. No 103: 8-18. [In Persian]
Shāhkooei, Mohammad Hasan (2014). *Russian formalism philosophical contradictions*. Tehrān: Resānesh-e Novin. [In Persian]
Tatarkiewicz, Wladyslaw (1990). *Form in the history of aesthetics*. Trans by Keyvān Doostkhāh. *Art*. No 52: 46-61. [In Persian]
Tatarkiewicz, Wladyslaw (2021). *A history of six ideas: an essay in esthetics*. Trans by Hamid-Rezā Boshāq. Tehrān: Gilgamesh. [In Persian]
Tāvoosi, Sohrāb (2016). *Formalism as a practice* (reflection on its application in Contemporary Iranian poetry). Tehrān: Ghoqnoos. [In Persian]
Todorov, Tzvetan (2013). *Theorie de la litterature: Textes des Formalistes Ruses*. Trans by Ātefeh Tahāyie. Tehran: Dāt. [In Persian]
Wallace, Martin (2003). *Recent Theories of Narrative*. Trans by Mohammad Shahbā. Tehran: Hermes. [In Persian]