فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴: ۱۰۹-۸۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۴
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل بوطیقای تصویر در نگاه سوررئالیستی «نیما یوشیج»

سارا حسینی*

چکیده

نیما یوشیج، پدر شعر نو فارسی، نخستین کسی است که در شعر معاصر به سوررئالیسم، نیم‌نگاهی داشته است و مؤلفه‌های سوررئالیسم در برخی از اشعار و تصاویر شعری او قابل ردیابی است. هرچند سوررئالیسم در شعر نیما، جریانی حاشیه‌ای به شمار می‌رود، پژوهش حاضر با بررسی مجموعه اشعار نیما به این نتیجه رسیده است که او از نخستین شعرهایش (افسانه و ای شب) تا واپسین آثارش (شب است و ری‌را) همواره به این مکتب و جریان فکری، متمایل بوده است و برخلاف رمانتیسم و سمبولیسم که در مقاطع خاصی در شعر او بروز و ظهور یافته‌اند، حضور مؤلفه‌های سورئالیسم و تصاویر سوررئالیستی در شعر نیما، حضوری مداوم است. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است و در پی پاسخگویی به این سؤالات است که آیا نیما به سوررئالیسم گرایش داشته است یا خیر و سوررئالیسم در شعر او، جریانی اصلی بوده است یا جریانی فرعی و حاشیه‌ای. این پژوهش به دسته‌بندی تصاویر سوررئالیستی نیما در ده گروه پرداخته است که صحت ادعای گرایش نیما یوشیج به سوررئالیسم را اثبات می‌نماید.

واژه‌های کلیدی: سوررئالیسم، نیما یوشیج، مجموعه اشعار، جریان حاشیه‌ای و تصاویر.

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران sara.hosseini42@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

سوررئالیسم یا فراواقع‌گرایی، مکتبی ادبی است که پس از دادائیسم و از دل آن پدید آمد. این دو مکتب، واکنشی عصیانی به پریشانی‌ها، فشارهای روحی و اوضاع اجتماعی پس از جنگ جهانی اول بودند. سوررئالیسم در حوالی سال‌های ۱۹۲۰ و به پیشوایی «آندره برتون» در فرانسه پدید آمد. نخستین سوررئالیست‌ها، دادائیست‌هایی بودند که علیه هر چیز حتی نظام فکری خویش نیز طغیان می‌کردند. همین سرشت عصیانگر و البته ضد نهیلیستی سبب شد که علیه دادائیست و تمام نظام‌های پوچ‌گرا قیام کنند و راه تازه‌ای را آغاز نهند که آن را سوررئالیسم نامیدند.

دل‌زدگی از پوچ‌گرایی دادائیسم، نومیدی و اضطراب حاصل از جنگ جهانی اول، میل به حقیقت‌جویی و توجه به جغرافیای بدون جنگ شرق در آن برهه از زمان و همچنین آشنایی با عرفان اسلامی و شیوه‌های کشف و شهود از جمله عوامل مهم عدول از شیوهٔ دادائیست‌ها و بنیاد نهادن شیوهٔ فکری تازهٔ سوررئالیسم بود. هرچند سوررئالیست‌های امروز و دادائیست‌های دیروز (آندره برتون و یاران او)، به شیوه‌ای خشونت‌طلبانه در برابر تفکر نهیلیستی دادائیست‌ها ایستادند، با این حال نباید این امر را از نظر دور داشت که دادائیسم نیز نهضتی کاملاً عقیم و بی‌بار و بر نبود، بلکه از آن جهت که «لحظهٔ اساسی ماقبل تولد سوررئالیسم بود، می‌توان گفت که خود منبع بارآور فوق‌العاده‌ای است» (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۷۸۵). انسان مدرن قرن بیستم، با توجه به دستاوردهای علمی و صنعتی‌اش، منتظر شکوفایی همه‌جانبه‌ای در زندگی خود بود؛ اما تجربهٔ جنگ نشان داد که نه‌تنها چیزی تغییر نکرده است، بلکه بشر در وضع بغرنج تازه‌ای قرار گرفته است که برای برون‌رفت از آن، نیاز به رجوع به درون خویش و سیر در عوالم کمتر تجربه‌شدهٔ ضمیر ناخودآگاه است که با توسل بدان‌ها بتوان به کشف و شهودهای تازه‌ای دست یافت. این تغییر موضع اساسی در نگاه روشن‌فکران و هنرمندان قرن بیستم، بیش از هر چیز، موضعی در برابر نومیدی فراگیر آن عصر و تلاش برای گریز از درغلتیدن دیگرباره در دامان پوچ‌گرایی بود.

سوررئالیسم با تکیه بر شیوه‌های خاصی به شرح و بسط نظریهٔ خویش می‌پرداخت که نقطهٔ اتصال همهٔ آنها، رجوع به درون و گریز از مناسبات عالم واقع بود. در این

پژوهش تلاش شده است که رگه‌های سوررئالیستی شعر نیما یوشیج به عنوان گرایشی حاشیه‌ای‌تر نسبت به رمانتیسم، سمبولیسم و رئالیسم در شعر او بررسی شود؛ زیرا این وجه از شعر نیما در پژوهش‌های متکی بر آثار نیما، تاکنون مغفول مانده بود.

مراد از تصویر شعری، برشی از شعر یا تمامی یک شعر است که القاگر صحنه‌ای همچون نقاشی یا عکس باشد. بنابراین یک شعر ممکن است فاقد تصویر باشد یا آنکه از یک یا چند تصویر تشکیل شده باشد. در گفتمان سوررئالیستی، تصاویر دارای خصلت‌هایی هستند که آنها را از دیگر انواع تصویر مجزا می‌سازد. از این‌رو می‌توان در شعری رمانتیک، سمبولیستی، رئالیستی یا سوررئالیستی با تصویر یا تصاویری سوررئالیستی روبه‌رو شد. ناگفته پیداست که مقصود شاعر از خلق چنین تصاویری، پیوند دادن شعر با فضاهای انتزاعی و خارج از حیطهٔ امر واقع است. در پژوهش پیشِ رو با چنین نگاهی به بررسی تصاویر شعری نیما پرداخته‌ایم و در پی پاسخ دادن به دو سؤال اساسی هستیم؛ نخست آنکه آیا در شعر نیما یوشیج، اثری از سوررئالیسم و تصاویر سوررئالیستی دیده می‌شود یا خیر؟ و دیگر آنکه سوررئالیسم در شعر نیما یوشیج، جریانی اصلی است یا جریانی فرعی و حاشیه‌ای؟

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های فراوانی در شناخت سوررئالیسم و دربارهٔ پیوند آن با متون مختلف صورت گرفته است، اما توجه به شعر نیما از این منظر چندان مورد توجه پژوهشگران ادبی نبوده است. مقالاتی همچون «سوررئالیسم در سینما» (۱۳۷۴) از مهدی رحیمیان، «سوررئالیسم و مقالات شمس تبریزی» (۱۳۸۵) از عصمت اسماعیلی و منا علی‌مددی، «از سوررئالیسم فرانسوی تا روزبهان بقلی (جلوه‌های فراواقعی در شطحیات صوفیه)» (۱۳۸۷) از محمدامیر عبیدی‌نیا و سعیده زمان رحیمی، «تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر (۱۳۸۸) اثر سید جمال موسوی شیرازی، «عرفان و سوررئالیسم از منظر زمینه‌های اجتماعی» (۱۳۸۹) نوشته رحمان مشتاق‌مهر و ویدا دستمالچی، «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه (معرفی یک نوع روایی کهن)» (۱۳۹۱) از علیرضا اسدی و سعید

بزرگ‌بیگدلی، «خوانش مثنوی معنوی مولانا بر اساس مکتب سوررئالیسم» (۱۳۹۸) نوشته پروانه شالپوش، «طنین سوررئالیسم غربی در صدای پای آب سپهری» (۱۳۹۹) از مهرداد آقایی و همکاران، «سوررئالیسم و عرفان عراقی» (۱۴۰۱) اثر علی‌اکبر افراسیاب‌پور و یدالله بهمنی‌مطلق و... .

تنها در دو مقاله با عنوان «از یوش تا جیکور، بررسی دو شعر افسانه از نیما یوشیج و فی‌السوق‌القدیم از بدر شاکرالسیاب» (۱۳۸۶) از عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی و نیز «خوانش سوررئالیستی مجموعهٔ افسانه اثر نیما یوشیج و مجموعهٔ اذا کنت نائماً فی مرکب نوح اثر سرکون بولص» (۱۳۹۷) از نجات غیبی‌پور حاجی‌ور و همکاران، نویسندگان به بررسی شعر افسانهٔ نیما پرداخته‌اند. در مقالهٔ نخست، نویسنده معتقد است که دو شعر افسانه و فی‌السوق‌القدیم از آن‌رو که جزء تجربه‌های نخستین هر دو شاعر برای رهایی از قید و بندهای سنت هستند، اهمیت بسزایی دارند. مبهم بودن شخصیت افسانه و گمشدهٔ سیاب در این دو شعر، بن‌مایهٔ عشق، بهره‌مندی از نمادهای مشترک، تبدیل توصیف به گفت‌وگو، استفاده از زبان نمایشی و سرانجام سیر تدریجی گذر از شعر کهن به شعر نو از ویژگی‌های مشترک این دو اثر جاودانهٔ نیما و سیاب است. یافته‌های مقالهٔ دوم نیز گویای تبلور مؤلفه‌های سوررئالیستی همچون نگارش خودبه‌خودی، رؤیا، تصویر شگفت، گسست زمان و مکان و عشق در هر دو مجموعه است. جز این دو مقاله هیچ اثر مستقلی به بررسی کلی شعر نیما و تحلیل مؤلفه‌های سوررئالیستی آن نپرداخته است و به نظر می‌رسد که پژوهش حاضر از این نظر، کاری نو در این زمینه باشد.

روش پژوهش

موضوع پژوهش حاضر، تحلیل بوطیقای تصویر در نگاه سوررئالیستی نیما یوشیج است. پس از گردآوری اطلاعات درباره مکتب سوررئالیسم و مؤلفه‌های آن، متن اشعار نیما یوشیج مطالعه شد. ماهیت این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و علاوه بر یافتن عوامل مؤثر در پیدایش بوطیقای تصویر شعر نیما، انواع ده‌گانهٔ تصویر در اشعار سوررئالیستی او بررسی شد تا از این طریق نشان داده شود که نیما یوشیج به سوی سوررئالیسم گرایش داشته است یا خیر.

چارچوب نظری

نیما، شاعر- نظریه‌پردازی است که علاوه بر اشعارش، صدها صفحه نامه و یادداشت و مقاله دارد که سهم عمده‌ای در شناساندن بوطیقای شعری او بر عهده دارند. بنابراین آثار تئوریک نیما را می‌توان تلاش او برای ارائهٔ نظریهٔ شعری‌ای دانست که اجرای عملی آنها در اشعارش اتفاق می‌افتد. دربارهٔ اینکه نیما را صرفاً شاعر بدانیم یا او را به عنوان شاعر- نظریه‌پرداز معرفی کنیم، همواره میان منتقدان شعر او اختلاف‌نظر وجود داشته است (جورکش، ۱۳۹۰: ۴۴؛ بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۴۷؛ لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱: ۲۱۱؛ حقوقی، ۱۳۹۴: ۳۸). اما به نظر می‌رسد که کار نیما صرفاً شاعری نیست. او با بنای استوار و هزارسالهٔ شعر فارسی روبه‌رو است که گمان تغییر در آن به سختی ممکن است. بنابراین تصور هر نوع تغییر در این ساختمان، نیاز به نظریه، برنامه و حرکتی انقلاب‌گونه دارد. از همین‌رو است که معرفی نیما به عنوان شاعر- نظریه‌پرداز، ادعایی گزاف نیست.

به نظر می‌رسد آنچه بیش از هر چیز، بسترهای بدعت و خلاقیت نیما و تازگی بوطیقای او را فراهم نموده است، نخست، آشنایی او با برخی از نظریه‌های فلسفی جهان غرب و همچنین آشنایی با مکاتب ادبی غربی است که بدون شک بر بسترهای تغییر نگاه فلسفی و اجتماعی انسان مدرن پدید آمده‌اند. علاوه بر این بخش مهمی از نگاه تازهٔ انسان غربیِ هم‌عصرِ نیما از طریق ترجمه‌ها و همچنین هنر مدرن غرب به او انتقال یافته و مسیر نیما را برای پی افکندن بنای تازه‌اش در شعر فارسی هموار نموده‌اند. او دربارهٔ آگاهی بر دشواری راهی که در پیش گرفته است، در نامه‌ای به پرویز ناتل‌خانلری می‌نویسد:

> «زمان برای شما یک قدم جلوتر است. تا وقتی که شما رسماً وارد کار بشوید، خیلی از سدها کوبیده شده است. ممکن است به نگرانی‌ها و تألماتی که من امروز با آن مصادفم، اصلاً تصادف نکنید... بدواً یک قسمت عمده از وقت من تلف نشد، مگر برای شرقی بودن من و تمرین و تجربه در نوشتن چیزهای تازه که قبل از من سابقه نداشت و من می‌بایست فتح‌الباب کرده، فدای پیش‌قدمی شده باشم» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۰۸).

مهم‌ترین عوامل مؤثر در پیدایش بوطیقای نوین نیما در شعر و به تبع تصاویر شعری

او را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

آشنایی با زبان فرانسه

نیما ابتدا به مدرسهٔ «حیات جاوید» و پس از آن به مدرسهٔ «سن‌لویی» رفت و در آنجا با تشویق‌ها و رهنمودهای مؤثر معلم ادبیاتش، نظام وفا، موفق به کشف استعداد و توان ویژهٔ خود در سرودن شعر شد. از سوی دیگر، آشنایی او با زبان فرانسه، دریچه‌های نوی از جهان تازه‌ای را به روی او گشود که انعکاس این آشنایی را در نخستین شعرهای جدی نیما به‌روشنی می‌توان دید. هرچند میزان آشنایی نیما با زبان فرانسه در مدرسهٔ سن‌لویی بر ما روشن نیست، «به نظر می‌رسد او بعد از ترک مدرسه با کمک فرهنگ لغات فرانسوی و احتمالاً به یاری خویشان و آشنایان فرانسه‌دان خود، توانسته است نمونه‌هایی از آثار فرانسوی را [به زبان اصلی] مطالعه کند» (پورحمدالله، ۱۳۹۸: ۵۰).

مهدی اخوان‌ثالث که یکی از مهم‌ترین پیروان شیوهٔ نیمایی در شعر است و دو کتاب مهم («بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج» و «عطا و لقای نیما یوشیج») در نقد و شناساندن نیما و شیوهٔ کار او دارد، دربارهٔ تأثیر توأمان آشنایی نیما با ادبیات کهن فارسی و زبان و ادبیات غرب می‌نویسد: «او با مایه‌ای از استعداد شاعرانه و جانی نجیب و نفسی حق و شر و شوری جوان از روستا به شهر آمده بود، به مدرسه رفته بود و با شعر و کتاب سروکار یافته بود و گذشته از انسی که به ادبیات کهن ایران گرفته بود، دریچه‌هایی از ادب و اندیشهٔ مغرب‌زمین، کمابیش به رویش گشوده شده بود» (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۳۷).

آشنایی با زبان فرانسه برای نیما، صرفاً آشنایی با یک زبان خارجی نبود، بلکه او را بر آن داشت که «ادبیات امروز، یک ادبیات از حیث معنی و شکل صنعتی بین‌المللی و غیرآزاد، یعنی متکی به علوم عصری است». این امر نشان از آن دارد که نیما، ادبیات و شعر را امری فراتر از آن می‌داند که در یک حصار جغرافیایی بگنجد. به همین دلیل است که می‌گوید شعر، دارای شکل بین‌المللی و متکی به علوم عصری است. اینها سخنانی است که پیش از نیما، ضرورت آن در شعر عصر مشروطه احساس شده بود، اما اجرای عملی آن موکول به حضور نیما در عرصهٔ ادبیات فارسی گردید. به عبارت دیگر می‌توان ادعا کرد که تحول در مبانی معرفتی شعر، از عصر مشروطه و در شعر کسانی

چون میرزادهٔ عشقی آغاز شده بود، اما تحول عمقی در مبانی معرفتی و جمال‌شناسانه، به صورت توأمان در شعر و اندیشهٔ نیما اتفاق افتاد و این انحراف از سنت هزار سالهٔ شعر فارسی «هر چه از دهه‌های آغازین قرن چهاردهم هجری شمسی به این سو می‌آییم، شدیدتر می‌شود و دگرگونی به مرور از حیطهٔ تغییرات محتوایی و زبانی که در شعر شاعران عصر مشروطه ملاحظه می‌شود، به تغییرات اساسی‌تر در مبانی جمال‌شناختی شعر نیما و دیگر شاعران نیمایی می‌انجامد» (بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۱۵۸-۱۵۹).

آشنایی با فلسفهٔ غرب

نیما اهمیت آشنایی با بُن‌مایه‌های فلسفی و نقش آنها در تغییر جهان‌نگری انسان هر عصر را دریافته بود. از همین‌رو است که در نامه‌ای به برادرش لادبن (۷ آبان ۱۳۰۸) دربارهٔ فلسفه می‌نویسد:

> «در این بدبختی، دارویی برای تسکین آلام درونی خود، کافی‌تر و نافع‌تر از فلسفه نمی‌یابم. اول اتفاقات را به‌واسطهٔ تعیین موقعیت حقیقی آنها بی‌اهمیت و حقیر کرده، بعد از آن نسبت به آن اتفاقات بی‌اعتنا می‌شوم. پس از انجام هر اصلاح قریب به امکان به عقیدهٔ من فلسفه آخرین دوای امراض و تألمات روحی انسانی است» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۱۷).

تأثیر این آشنایی در نگاه نیما، بر برخی از مؤلفه‌های شعر او قابل بررسی است؛ مؤلفه‌هایی چون: عینیت‌گرایی/ ابژه محوری، فردگرایی، بومی‌گرایی، دیالوگ‌محوری، چند صدایی، جزءنگری و انسان‌گرایی. البته اشاره به این تحولات بدین معنا نیست که هیچ یک از این مؤلفه‌های پیش از آشنایی نیما با فلسفهٔ غرب در شعر فارسی وجود نداشته‌اند، بلکه این گزاره بدان معناست که توجه به اصول اساسی فلسفهٔ غرب سبب پدید آمدن نوعی نگاه خاص با ویژگی‌های فوق در شعر نیماست، نه به عنوان ویژگی‌هایی گذرا و پراکنده در شعر او، بلکه به عنوان اموری ثابت و قابل بررسی در جهان شعری نیما.

آشنایی با مکاتب ادبی غرب

بررسی سیر تحولات شعر نیما نشان می‌دهد که او همواره میان بهره‌گیری از مکتب‌های گوناگون در نوسان است. دلیل این نوسان و عدم پایبندی زمانی به آنها را می‌توان در این امر دید که نیما، اهمیت هر ژانر و هر مکتب ادبی را برای بیان هر مضمون

خاص به‌خوبی درک کرده بود و می‌دانست که برای بیان هر مفهوم و مضمونی به کدام‌یک از این شیوه‌ها روی آورد. به جز گرایش‌های نخستین نیما به رمانتیسم، پس از آن همواره نوسان‌هایی میان گرایش او به سمبولیسم، رئالیسم و سوررئالیسم دیده می‌شود. نیما با درک تناقض و همچنین عدم هماهنگی دوره‌های تاریخی‌ای که انسان ایرانی و غربی از سر می‌گذرانند، راه بهره‌گیری از این جریان‌ها را افزودن مؤلفه‌هایی از سنت فرهنگی ایران به سنت غربی می‌داند. او در این راه «بر لزوم درونی کردن و تأثیرپذیری غیر مکانیکی از جریان‌های شعری، تأکید فراوانی دارد و معتقد است آثار خارجی نباید از طریق «تأثیرات سادهٔ عضوی» [غیر ارگانیک] بر آثار شعری ما اثر بگذارند. به اعتقاد او، هنرمند نباید به محض اینکه از چیزی تأثیر پذیرفت، به واسطهٔ تأثیر آنی، احساسات «مناسب آن تجسّمات» در او به وجود آید. نیما معتقد است تأثیرپذیری باید در طول زمان و به‌تدریج صورت پذیرد، زیرا تکامل، تدریجی است» (بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۵۵).

هر یک از مکتب‌های ادبی غرب در آثار نیما دقیقاً همان چیزی نیست که در غرب رواج داشته، بلکه همواره تأثیر عناصر فرهنگ ایرانی و نگاه شخصی نیما نیز در آنها پیداست. نیما، تکامل نظریه و شعر خود را به روندی تدریجی سپرده است، از آن‌رو که نیاز جامعهٔ سنتی ایران را می‌شناسد و از پیش، دربارهٔ واکنش مخالفان خود اندیشیده است.

آشنایی با ترجمهٔ آثار غربی

یکی از مهم‌ترین عواملی که در تغییر بوطیقای شعر کلاسیک به مدرن تأثیر نهاده است، آشنایی با جهان فکری انسان غربی از طریق اشعاری است که یا به دلیل تسلط شاعران فارسی زبان بر زبان‌های دیگر، به زبان اصلی خوانده می‌شدند، یا آنکه این تأثیرپذیری به واسطهٔ ترجمه‌هایی بود که در سال‌های پس از مشروطه در مطبوعات چاپ می‌شد. نگارندهٔ کتاب «در تمام طول شب» در این‌باره می‌گوید: «تأثیرپذیری نیما از شعر اروپایی که آل‌احمد به آن اشاره می‌کند، آزادی در کوتاه‌تر یا بلندتر کردن سطرهای شعر و تناسب یافتن آن با طبیعت کلام یا دکلاماسیون زبان فارسی است. اینکه ارکان عروضی فراتر از امکانات محدود بحور مسدّس یا مثمن شعر گذشته ادامه یابند یا گاه حتی در موقعیتی خاص در حد یک کلمه و چند هجا متوقف می‌شوند»

(بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۱۴۹). در واقع نویسندهٔ این کتاب، بیشترین تأثیرپذیری نیما از ترجمه‌ها را در حوزهٔ فرم و روساخت شعر می‌داند. اما بررسی شعر نیما نشان می‌دهد که علاوه بر فرم بیرونی و درونی شعر، تصاویر و فضاهای ذهنی شاعر نیز تحت تأثیر جهان تازهٔ پیشِ روی او قرار گرفته است؛ هرچند او هرگز عناصر فکری انسان ایرانی را نیز فراموش نکرده است.

نگاهی به سیر حرکت و حوزهٔ تأثیر ترجمه‌ها در فضای ادبی صد سال اخیر ایران نشان می‌دهد که «در آغاز مانند نقطه‌های بسیار کوچکی است از رنگ که بر زمینه‌ای سپید افشانده شده است. سپس خطوط رنگین و آنگاه تغییر رنگ تمامی صفحه» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۲). ترجمه‌ها به‌طور ویژه، سه حوزه از شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهند که عبارتند از:

الف) رتوریک[1]

واژهٔ رتوریک را به صورت عام در زبان فارسی، به بلاغت ترجمه کرده‌اند. احمدی و پورنامداریان در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر مهم‌ترین معانی اصطلاح رتوریک»، این واژه را در چهار معنای اصلیِ «بلاغت، خطابه، لفاظی/ سبک پست و نازل و ارتباطات: اقناع در معنای عام آن» آورده‌اند. اما در عین حال معتقدند که «هیچ‌یک از معادل‌های فارسی این اصطلاح نمی‌توانند به تمامی گویای مفهوم رتوریک باشند و گاه به علت معانی پیوست‌شدهٔ فرهنگی و تاریخی، ذهن مخاطبان از موضوع بحث دور می‌شود» (احمدی و پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۹).

علاوه بر این شفیعی‌کدکنی در کتاب «چراغ و آینه» بر این باور است که «بلاغت» به جای «رتوریک» کفایت نمی‌کند و بهتر است از معادل‌های «استه‌تیک»، «جمال‌شناسی» یا «فضای شعری» به جای آن استفاده کنیم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۱۷-۵۱۸). گذشته از معنای لغوی آن، شفیعی‌کدکنی معتقد است که تغییر رتوریک شعر فارسی، تحت تأثیر ترجمه از زبان‌های غربی (به‌ویژه زبان فرانسه) و در شعر شاملو اتفاق افتاده است. او می‌نویسد: «آنچه شاملو به شعر فارسی هدیه کرده، نه نیما بخشیده، نه اخوان، نه فروغ،

1. Rhetoric

نه سپهری. شاملو توانسته است «رتوریک» شعر فارسی را دگرگون کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۱۷). اما به نظر می‌رسد که برخلاف رأی قاطع شفیعی‌کدکنی، نیما به دلیل آشنایی با زبان فرانسه و همچنین بهره‌گیری از تصاویر و فرم و فضای درونی شعرِ برخی از شاعران برجستهٔ فرانسه و به عنوان کسی که ضرورت تغییر بنیادین در ساختار شعر فارسی را دریافته بود، اگر تغییردهندهٔ حتمی رتوریک شعر فارسی نباشد، قطعاً یکی از آغازگران آن به شمار می‌آید.

تأثیرپذیری از شعر غربی، فارغ از مضمون آن، هرچند پیش از نیما و در شعر کسانی چون بهار، ایرج، پروین و دیگر شاعران هم‌عصر آنها آغاز شده بود، با این حال تأثیرگذاری ترجمهٔ شعر غربی بر شعر نیما از آن‌رو اهمیت ویژه‌ای دارد که امری محدود به مضمون و فکر نبود، بلکه بر فرم درونی و بیرونی شعر، تصاویر شعری و شگردهای روایت نیز تأثیر نهاده است. از نخستین اثر جدی نیما (افسانه) تا آخرین آثار او می‌توان ردپای شعر و فکر شاعرانی چون لافونتن، گوته، فاوست، آلفرد دوموسه، ریلکه، چایلد هارولد بایرن، لرمونتوف، الیوت و... را دید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۹؛ پورحمدالله، ۱۳۹۸: ۶۱-۶۲؛ آرین‌پور، ۱۳۷۴: ۵۸۸).

ب) تصاویر شعری

ترجمه‌ها با طرح مفاهیم تازه، اهمیت تصاویر نو را به خوانندگان خود یادآور می‌شدند، زیرا انتقال جهان تازهٔ اندیشگانی از طریق طرح مفاهیم نو و طرح این مفاهیم، به واسطهٔ ارائهٔ تصاویر نو در شعر ممکن می‌گردد. براهنی دربارهٔ نقش محوری تصویر در شعر، در کتاب «طلا در مس» آورده است که: «تأثیر تصویر روی خواننده بیش از تأثیر سایر قسمت‌های شعر است؛ گرچه بدون آن قسمت‌ها، تصاویر، چندان تأثیری نخواهند داشت» (براهنی، ۱۳۴۴: ۶۹). نیما نیز به دلیل تأثیرپذیری غیر قابل انکارش از آثار ترجمه‌ای، بدون شک تحت تأثیر شیوهٔ تصویرپردازی غرب نیز بوده است.

ایجاد روابط علت و معلولی میان حوزهٔ مبدأ و مقصد (مشبه و مشبه‌به) در تشبیه‌ها و استعاره‌ها، درک اهمیت محوری تصویر در شرح و بسط معنای شعر، فرا رفتن از روابط قراردادی میان عناصر تصویر و حرکت دادن شعر از ماهیت توضیحی به سمت ماهیت تصویری، تغییرات مهمی است که نیما با گام نهادن در مسیر تازهٔ خود بر آنها تأکید

کرده است که بسیاری از آنها، محصول آشنایی نیما با زبان، فلسفه و ادبیات غربی است.

ج) ساختار ذهنی و فضای عام

تغییر ساختارهای ذهنی و فضاهای عام شعر به تأثیر از آثار ترجمه‌ای، امری است که ممکن است در ابتدای راه، به دلیل تفاوتی کـه میـان فضـای جامعـهٔ ایـران و فرهنـگ و اندیشهٔ حاکم بر جوامع غربی وجود دارد، به‌کندی و همراه با رد و انکار صورت گیرد، امـا تکرار و تمایل به ترسیم این فضاها از طریق ترجمه‌ها، به‌تدریج فضای ذهنـی شـاعران و خوانندگان آن را به سمت‌وسوی دلخواه خود می‌برد. از جمله نخستین ترجمه‌هـایی کـه در مطبوعات ایران چاپ شد، با شعر کسـانی چـون «لامـارتین، آلفـرد دوموسـه، شـلی و دیگران»، رایحه‌ای از رمانتیسم فرنگی وارد شعر فارسی شد؛ فضایی که به‌تدریج با ترجمهٔ نمونه شعرهایی از «الوار، آراگون و مایوفسکی و شـاعرانی از نـوع جهـان شـعری ایشـان، فضای مهتاب‌گون و رؤیایی شعر فارسی، جای خود را به نوعی شعر سیاسـی و اجتمـاعی می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۳). بنابراین در همـین آغـاز راه، حرکـت از رمانتیسـم فردی به رمانتیسم اجتماعی و پس از آن سمبولیسم را می‌توان پی گرفت. علاوه بر تأثیر فضای ذهنی جامعهٔ مبدأ، همسویی اجتماعی و سیاسی در جامعهٔ مقصدِ ترجمه‌ها نیز بـر پذیرش عمیق‌تر آنها اثرگذار است، آنچنان که در روند حرکت و تأثیرگذاری ترجمه‌ها در جامعهٔ ایرانی شاهد آن بوده‌ایم.

آشنایی با هنر غرب

علاوه بر عرصه‌های فلسفی و ادبی، آشنایی با برخی از تحولات هنر غرب نیز بـر نگـاه نیما تأثیر نهاده است. هرچند ترسیم نقش این تحولات بر شعر و اندیشهٔ نیما بـه‌روشـنی امکان‌پذیر نباشد، در عین حال قابل انکار نیز نیست. مهم‌ترین این هنرها عبارتند از:

نمایش و تئاتر

نیما در نامه‌هایش بارها به اهمیت هنر نمایش در ساختن اذهان مردم اشاره کـرده و آنچنان که از این نوشته‌ها برمی‌آید، می‌توان گفت که خود او نیز به این شیوه از نوشـتار علاقه‌مند بوده و نمایشنامه‌هایی نیز نوشته است. علاوه بر این دیـالوگ‌نویسـی و ادبیـات دراماتیک را در عرصهٔ شعر او، از همان آغاز راه و در شعر افسانه به‌روشنی می‌تـوان دیـد. در جایی از نامه‌هایش می‌گوید:

«می‌خواستم از فواید تئاتر برای اهالی شروع کنم، ولی به جای اینکه حرف بزنم، آتش گرفتم...» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۲۳۴).

و در جای دیگر، نخستین شکل از ادبیات نوین را نمایشنامه‌ها می‌داند:

«اول نمونه‌های ادبیات نوین ما در تئاتر بود که از زمان‌های قدیم شکل کمدی و تراژدی آن، به طرز عملی و ابتدایی که داشتیم، در میان ما رواج داشته است...» (همان، ۱۳۹۴: ۸۴).

حمیدیان دربارهٔ نوعی از ادبیات نمایشی که با این شعر آغاز گشته است، می‌گوید: «نیما در جهت تجربهٔ آنچه «نوعی نمایش» خوانده، یکی از کارهایی که به گمان ما با قصد و طرحی آگاهانه انجام داده، کاستن از وصف‌های دور و دراز شعر سنتی و به بیان دقیق‌تر، تبدیل وصف به دیالوگ است، یعنی گذشته از توصیف و زمینه‌سازی کوتاه ابتدای شعر، هم توصیفات مربوط به طبیعت بیرونی و هم ویژگی‌های درونی و روحی دو طرف گفت‌وگو را در ضمن گفته‌های هر کدام نشان داده و این یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های افسانه با اشعار سنتی است» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۴۸). در واقع قدم اولی که نیما در جهت دراماتیک کردن شعر برداشته، کاستن از وصف و غلبه دادن دیالوگ بر ساختار اثر است.

نیما، دلیل عمدهٔ نگنجیدن شعر کلاسیک در ساختار نمایشی را سوبژکتیو بودن و رجوع آن به احوال درونی انسان می‌داند:

«به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوبژکتیوست، یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری، نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین نه به کار ساختن نمایشنامه می‌خورد، نه به کار اینکه دکلمه شود» (نیما یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۴۵).

از این سخنان پیداست که نیما با آگاهی از عیوب نگاه سوبژکتیو شعر کلاسیک، آن را پس می‌زند؛ زیرا می‌داند چنین نگاهی با رجوع صرف به درون، مانع ایجاد نگاهی همه‌جانبه‌نگر (درونی و بیرونی) در شعر می‌گردد که خود از یکسو، سبب خاموشی صداهای متکثر می‌گردد و از دیگر سو، امکان اجرایِ نمایشی و گفت‌وگومحور شعر را از میان می‌برد.

نقاشی و موسیقی

حضور نیما در جمع نویسندگان، شاعران و هنرمندان «انجمن خروس جنگی» در آشنایی نزدیک او با عرصه‌های هنر نو، تأثیر عمیقی بر جای نهاد. دوستی نزدیک نیما با نقاشان برجسته‌ای چون بهمن محصص و رسام ارژنگی، عرصه‌های دیگری از تصویرپردازی را فراروی نیما گشود و بی‌شک در وسعت دید او در این باب، نقش عمده‌ای داشته است. نیما در نامه‌ای به رسام ارژنگی (۴ سنبلهٔ ۱۳۰۳) می‌نویسد:

«دوستی و مصاحبهٔ تو در من اثرات جذابی به‌جا گذاشته است که از خاطر، محوشدنی نیست و من شوق غریبی به تماشای نقاشی پیدا کرده‌ام» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

همچنین در نامه‌ای به رفیقی جوان (مخاطب مشخص نیست؛ دوشنبه ۱۵ جدی ۱۳۰۳) دربارهٔ لزوم تغییر شعر، نقاشی و موسیقی به عنوان بخشی از لوازم زندگی مدرن می‌نویسد:

«مثل سایر لوازم زندگی، سه چیز محتاج به تغییرند: شعر، نقاشی و موسیقی؛ زیرا که ما زنده‌ایم. معنی این حرف این است که زندگانی ما نو می‌شود. معنی نو شدن چیزهایی است که طرف احتیاج ما واقع هستند... نقاشی را به تناسل واقعیت طبیعت و رهایی از ریزه‌کاری، موسیقی را به یکنواخت نبودن و مطابقه کردن با حرکات و حالات نزدیک کنیم، شعر را هم همان‌طور که من اقدام کرده‌ام، به یک کیفیت مؤثرتر و اسلوب کامل و ساده‌تر» (همان: ۱۱۹).

نیما همچنین از برتری یافتن هنر موسیقی و نقاشی در برابر ادبیات به‌ویژه شعر سخن می‌گوید و معتقد است که حرکت شعر به کندی و با احتیاط پیش می‌رود، اما نقاشی و موسیقی، خود را به جریان پرشتاب زندگی انسان مدرن رسانده‌اند:

«این رشته از هنر [نقاشی] از اول با عمل آشنا بود. آب و رنگ‌کاری‌های رسام ارژنگی و پرده‌های روغنی او و میرمصور ارژنگی، نمونه‌های نوین و استادانهٔ ذوق و احساسات ما در نقاشی محسوب می‌شوند. در صورتی که ادبیات ما، با وجودی که از این دو رشتهٔ هنر [نقاشی و موسیقی]،

به‌واسطهٔ خواص خود، با مطالب فکری زودتر آشنا شده است و می‌توانست راه دقیق‌تر برای تحول خود به دست بیاورد، آهسته و ضعیف تحول یافته، مخصوصاً در شعر، خیلی با احتیاط و ملایم جلو رفته است» (نیما یوشیج، ۱۳۹۴: ۸۴).

دسته‌بندی ده‌گانهٔ تصاویر سوررئالیستی نیما

بررسی تصاویر سوررئالیستی نیما و مقایسهٔ آنها با دیگر انواع تصویر در شعر او، ما را به یک دسته‌بندی ده‌گانه رهنمون ساخته است که بیش از هر چیز بر پایهٔ مؤلفه‌های سوررئالیستی شعر او استوارند. لامکانی و لازمانی، اتوماتیسم، تحریف عمدی مقیاس‌ها و فروپاشی فُرم، امر شگفت و جادو، برهم زدن روابط علّی و تکیه بر امر تصادفی، اصالت دادن به تخیل، خواب و رؤیا، عشق و اروتیسم، جاندار انگاری سوررئالیستی، زیبایی تشنج‌آور و تناقض و کلاژگونگی از جملهٔ این مؤلفه‌هاست. در ادامه به بررسی و تحلیل انواع ده‌گانهٔ تصویر شعر نیما می‌پردازیم.

۱- لامکانی در برابر مکانمندی دیگر انواع تصویر

طبیعت از منظر رمانتیسم، سمبولیسم، رئالیسم و سوررئالیسم از زوایای گوناگون و با تأکید بر وجوه مختلفی از آن مورد توجه قرار می‌گیرد. رمانتیسم، پیوندی ناگسستنی با طبیعت دارد و طبیعت را در بکرترین شکل آن به یاد می‌آورد و می‌خواهد. در واقع نگاه رمانتیسم به طبیعت، نگاهی شاعرانه است که گریز او را از شهر و عناصر زندگی مدرن و صنعتی توجیه می‌کند. این نگاه در بسیاری از آثار اولیهٔ نیما به‌وضوح دیده می‌شود و طبیعت، بیش از عناصر دیگر در شعر رمانتیک او سهم دارد. سمبولیسم نیز به طبیعت همواره توجهی خاص دارد، اما طبیعت به شکل حقیقی و با مظاهر ملموس آن مدنظر او نیست؛ بلکه هر یک از عناصر و اجزای آن، به واقعیتی فرای خود که اغلب امری سیاسی یا اجتماعی است، اشاره دارد. در واقع طبیعت در سمبولیسم، معنایی ضمنی دارد و باید در لایه‌های زیرین شعر به دنبال کشف آن معنا بود.

در رئالیسم نیز طبیعت و عناصر زندگی شهری اغلب دوشادوش هم و در نگاهی واقع‌گرایانه مورد توجه قرار می‌گیرند و هر چیزی دقیقاً به معنا و مفهوم خود اشاره دارد.

در سوررئالیسم نیز طبیعت، همچون رمانتیسم از منظری شاعرانه مورد بازخوانی قرار می‌گیرد. اما به طور کلی ارجاع عناصر تصاویرِ یکّه و پراکندهٔ آن به زمان و مکان خاصی نیست. در واقع شعر و فضا در نوعی لازمانی و لامکانی غوطه‌ور است. «فضای نوشتار سوررئالیستی مانند فضای خواب و رؤیا فاقد تداوم و شکل است. به تعبیری، فضایی است مینیاتوری که فاقد منطق زمانی و مکانی است. سوررئالیست‌ها، تصویر خواب‌ها و رؤیاها و آرزوهای رازناک خود را در متن‌های گسسته و سردرگم و غالباً مضحک و متناقض به نگارش درآوردند. بنابراین آنها ادبیات مرکزمدار و منسجم را رها کردند و با شعر خودانگیخته به مقابله با آن برخاستند. این نوع شعر با شگرد نوشتن خودبه‌خود و با تداعی‌های نامحدود و بی‌ارتباط خلق می‌شود. در آثار اصیل سوررئالیستی، جزئیات به دقت توصیف می‌شوند، ولی یافتن ارتباط میان این اجزا، دشوار و ناممکن است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۰).

در شعر «خواب زمستانی»، پرنده، خواب جهان زندگانی را می‌بیند و این جهان برای او نقطه‌ای است میان مرگ و زندگی. هرچند فضای بیرون، از خواب روزان زمستانی می‌گوید، آنچه مدنظر ماست و تصویری سوررئالیستی پدید می‌آورد، جهان بی‌زمان و بی‌مکانِ او در این خواب زمستانی است:

«سر شکسته‌وار در بالَش کشیده،
نه هوایی یاریش داده،
آفتابی نه دمی با بوسهٔ گرمش به سوی او دویده
تیر پروازی به سنگین خوابِ روزانش زمستانی
خواب می‌بیند جهان زندگانی را،
در جهانی بین مرگ و زندگانی» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۳۶).

در «جغدی پیر» نیز اصالت یافتن جهانی ماورایی نسبت به جهانِ دارایِ روابط علّی و معلولی و مناسبات سیاسی و اجتماعی آن در جریان است. حتی طبیعت هم آن طبیعت مألوف نیست و ساختارشکنی در تمام عناصر آن موج می‌زند:

«این زمان بالَش در خونش فرو
جغد بر سنگ نشسته است خموش

هیس! مبادا سخنی، جغدی پیر
پای در قیر به ره دارد گوش» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۴۴).

۲- تصاویر فردی در برابر تصاویر تیپیکال

سوررئالیست‌ها، شعر را فعالیتی ذهنی می‌دانستند که وقوع آن برای هر کسی امکان‌پذیر بود. در واقع در نگاه آنها، بسیاری از افراد بی‌آنکه خود بدانند و بی‌آنکه شعری سروده باشند، شاعرند. «آنها معتقد بودند که راه ورود به سوررئال از طریق «خود» است؛ به این معنی که برخلاف رمانتیک‌ها، ابهام همچون عطیه‌ای بیرونی به شاعر اعطا نمی‌شود، بلکه شاعر این کیفیت شاعرانه را در خود کشف می‌کند و آن را به جهان بیرون و پدیده‌ها اطلاق می‌کند. کیفیت شاعرانه فارغ و مستقل از بازگفتن و بیرونی شدن است و می‌تواند تنها فعالیتی ذهنی برای شاعری خاموش و معبر او برای درک «خود» در جهان سوررئال باشد» (رؤیایی، ۱۳۹۸: ۱۰۵).

«خود» از منظر رمانتیک‌ها و سوررئالیست‌ها همواره راه ورود به شعر بوده است. اما یک تفاوت بنیادی دربارهٔ این امر میان آنها وجود دارد؛ فردگرایی و تکیه بر مفهوم «خود» در نزد رمانتیک‌ها منجر به‌نوعی خودمداری می‌شد که در میان سوررئالیست‌ها وجود ندارد. سوررئالیست‌ها خود را معبر جذب تجربه‌ها و کشف ادراکات می‌دانند و به جای مطرح نمودن خود به عنوان قهرمان همهٔ عرصه‌ها، بر نیاز انسان به واکاوی خود و همچنین شناخت عالم فرامادی از این رهگذر تأکید می‌نمایند.

در شعر رمانتیک نیما نیز می‌بینیم که عواطف فردی و هیجانات شاعر در مرکز شعر قرار دارد و شاعر، عمیق‌ترین این احساسات فردی را از جمله بیزاری از شهر و شهریان، دلتنگی برای طبیعت و حس‌های عاشقانه را بی‌پرده بازگو می‌کند. ترسیم این دنیای شدیداً فردی و ذهنی را باید واکنشی علیه دنیای جمعی و عینی کلاسیک‌ها دانست که انسان با «فردیت»ش در آن مطرح نبود و گریز از برون به درون اتفاق نیفتاده بود، اما در شعر سوررئالیستی، بار دیگر «فردیت»ی مطرح می‌گردد که این بار به جای ترسیم عواطف فردی انسان، جهانی وهم‌آلود و مبهم را به تصویر می‌کشد. به عبارت دقیق‌تر، فردیت نیما در رمانتیسم، منجر به ترسیم جهانی شاعرانه و در عین حال با مؤلفه‌هایی از انسان و اجتماع و طبیعت واقعی می‌گردد. اما فردیت او در سوررئالیسم، هرچند باز هم

جهانی شاعرانه را نشان می‌دهد، با این حال انسان و اجتماع و طبیعت دچار دگردیسی شده‌اند و نشانه‌هایی از طرح اموری فرای واقعیتِ ملموس در آنها وجود دارد.

در شعر «در پیش کومه‌ام»، نیما از نخستین سطرها بر فردی و ذهنی بودن جهان مطرح در این اثر تأکید می‌ورزد. او در همان بند آغازین شعر با درهم آمیختن امور عینی و ذهنی، چنان منظره‌ای را به مخاطب نشان می‌دهد که گویی تمام عناصر آن، با آنکه از یک جنس نیستند، نیازمند این هم‌نشینی هستند تا موجودیت خود را اثبات کنند. «در پیش کومه‌ام» که تصویری عینی است و در «صحنهٔ تمشک» که عینی- ذهنی است، شاعر، بازیگری مهتاب (عینی) را نظاره‌گر است و بدین طریق، تصویری از جهان فردی خود ارائه می‌دهد که در آن، منظره‌ای را که پیشِ روی اوست، به مخاطبش نشان می‌دهد:

«در پیشِ کومه‌ام
در صحنهٔ تمشک
بی‌خود ببسته است
مهتاب بی‌طراوت، لانه» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۸۱).

در شعر «گل مهتاب»، فردیت شاعر در اغلب تصاویر به روشنی مشهود است. علاوه بر این حرکت توأمان شاعر (دانای کل) و راوی (من اول شخص) در بندهای مختلف شعر دیده می‌شود. ابتدا شاعر سخن می‌گوید و وصف می‌کند، آنگاه نوبت به راوی می‌رسد. توجه به جزئیات، تصاویر عینی- ذهنی و تلاش برای خلق ابهامی که در سرتاسر شعر موج می‌زند، شعر را به اثری فردی و در عین حال سوررئالیستی بدل کرده است:

«آن‌وقت سوی ساحل راندیم با شتاب
با حالتی که بود
نه زندگی نه خواب
می‌خواست همرهم که ببوسد ز دست او.
می‌خواستم که او،
مانند من همیشه بود پای‌بست او.
می‌خواستم که با نگه سرد او دمی،
افسانه‌ای دگر بخوانم از بیم ماتمی...» (همان: ۳۵۴).

۳- تصاویر پویا و بالنده در برابر تصاویر ایستا

آفرینش تصویر در ذات خود، سبب حرکت و پویایی شعر می‌گردد. شعری که سراسر به بیانگری و توضیح می‌پردازد، جایی برای تصویر و حرکت باقی نمی‌گذارد. اما آنگاه که شاعر جایی برای تصویر باز می‌کند، همزمان مجال حرکت و پویایی را نیز در شعر باز کرده است. یدالله رؤیایی در کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن»، دربارهٔ خصلت حرکت در ذات تصویر می‌گوید: «اگر تعویض تصویرها، اگر تجمع ناگهانی تصویرها نباشد، تصویرپردازی‌ای در بین نخواهد بود، حرکتی تصویردهنده، مجموعهٔ مصور حرکت زاییده نخواهد شد اگر تصویر حاضر، تصویر غایبی را به ذهن نیاورد، اگر موقعیت تصویر بر افسون تصویرهای سرگردان استوار نباشد، بر انفجار دایره‌وار آنها نایستد، تصویرپردازی‌ای در بین نخواهد بود» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۹۱).

تصاویر سوررئالیستی به دلیل گسستگی و حرکت انسجام‌ناپذیرشان در شعر، در عین حال که روایت‌پذیری را دشوار می‌کنند، خود سبب سیلان اندیشه و سیلان شعر می‌گردند. شاید نتوان حرکتی خطی و رو به جلو را میان تصاویر یک شعر سوررئالیستی یافت، اما می‌توان حرکت دایره‌وار آنها را در یک منظومه مشاهده کرد. تصویر سوررئالیستی رو به سوی مرکز و مدار خاصی نمی‌چرخد، اما حرکت او، خطی هم نیست. در شعر نیما، علاوه بر حرکت و پویایی موجود در انواع تصاویر او و همچنین تصاویر سوررئالیستی‌اش، این پویایی شعر در پرتو تصاویر نیز قابل مشاهده است. به عبارت دیگر در شعر نیما، تصویر، هم به شکل امری خوداتکا، اغلب پویا و متحرک است و هم به عنوان عضوی از پیکرهٔ شعر، سبب پویایی و بالندگی شعر می‌گردد.

در «خانهٔ سریویلی»، بارش باران و طوفان از بینی شیطان، جهان را در تلاطم و تحرکی ویرانگر فرو می‌برد که همراه با خود نه‌تنها شعر، بلکه کلمات شاعر را نیز دارای حرکت و تندی می‌کند؛ چنان‌که مخاطب در خوانش این شعر، این حرکت و تلاطم را در زبان، تصویر و مضمون اثر مشاهده می‌کند.

در «گل مهتاب» نیز گویی قایق‌رانانی که نزدیک ساحل هستند، به ساحل‌نشینان می‌پیوندند و در ابهام و تشویش و تلاطم حضور سواری غرق می‌شوند که چشم او به رنگ آب است و بر صدا فرود می‌آید. این حرکت در تمام تصاویر شعر، تا پایان حفظ می‌شود.

به نظر می‌رسد که جاندارانگاری در بستر هر یک از مکتب‌های ادبی، کارکردی متفاوت داشته باشد. استفاده از این امر در فضایی سوررئالیستی و در بستری که از ابتدای روایت، اثری از آن نبوده است و در فضایی با محوریت انسان، جاندارانگاری سوررئالیستی را پدید می‌آورد. این امر اگر با خلق امری شگفت و در عین حال در فضایی رؤیاگون همراه گردد، قوت بیشتری می‌یابد. «در نزد همهٔ امت‌های بدوی که در عصر حاضر نیز هنوز حضور دارند، یک نوع حس پرستش همهٔ ارواح متداول است؛ یعنی معتقدند که تمام موجودات اعم از متحرک و ساکن، مرده یا زنده دارای روحی هستند که در درون آنها مخفی و مستور است و خاصه افراد انسانی، هر یک روحی دارند که در هنگام خواب و رؤیا از بدن او موقتاً خارج می‌شود و بالاخره در لمحهٔ واپسین و در هنگام مرگ بدن را به طور قطع رها می‌کند. اینگونه پرستش را آنمیسم (آنمیزم) گویند» (ناس، ۱۳۷۰: ۱۹).

در شعر نیما نیز می‌توان نمونه‌های بسیاری از این نوع جاندارانگاری را یافت. در این آثار، ساختار شعر چنان است که نیاز مبرمی به جاندارانگاری برای پیشبرد روایت نیست، اما شاعر به ناگهان در جایی از شعر از این امر استفاده می‌کند و فضا را به سمت جادویی شدن و فاصله گرفتن از فضاهای رئالیستی می‌برد. در شعر «مانلی»، پس از بازگشت مانلی از دریا، عناصر پیرامون او به حرف می‌آیند، آنچنان که مانلی پس از آن با خود می‌گوید که گویی این راه دراز برای من سراسر خواب و رؤیا بوده است:

«دم علم کرده به سنگی چالاک/ سوسماری به تن سربی رنگش گفت:/ مرد دیر آمده از راه سفر صبح رسید/ بر تن سنگ هم از شب نم شب رنگ دمید، آب دوید/ قدمی چند از آن سوتر، با روی کبود/ دید نیلوفر را بر سر شمشاد که بود/ گفت نیلوفر وحشی با او:/ راست می‌گوید آن حیوانک/ می‌دهند از لب پرده که هست/ پرده‌داران سحر،/ روشنی دست به دست/ زن تو چشم به راه است هنوز/ مانلی تند برو صبح شده است/ ناگهان داد خروس از ره دورش آوا/ که از این راه بیا» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۵۶۴- ۵۶۵).

«شامگاهان که رؤیت دریا/ نقش در نقش می‌نهفت کبود...» (همان: ۵۹۹).

۴- تصاویر مبهم و سایه‌وار در برابر تصاویر روشن و بی‌ابهام

سوررئالیست‌ها، تصویر را اغلب ترکیبی از امور ناسازگار و نامتجانس می‌دانند. طبیعی است که پیوند برقرار کردن میان اموری که هر یک، ذهن را به سمت‌وسویی متفاوت می‌کشانند، امری مبهم و سایه‌وار پدید می‌آورد که مجال تفسیرگری را نیز از مخاطب و بینندهٔ خود می‌گیرد و تنها او را در لذت لحظه‌ای برق‌آسا یا زیبایی‌ای متشنج و بحران‌زده غرق می‌کند. آراگون، شاعر سوررئالیست می‌گوید: «هر ذره‌ای از فضا، چون هجایی از لغتی خردشده معنایی دارد هر وزش بادی، هر سکوتی، شنلی است که باز می‌شود. آسمان با نوک انگشتان ظریفش، وهم را به آهستگی کنار می‌زند و رازهای فاش‌شده‌اش را به شعاع نور می‌نمایاند و با خود می‌گوید: هوای منظرهٔ به‌تمامی آمیخته با معنا و هوای معنا به کمترین وزش باد به تمامی می‌لرزد» (Aragon,1967:182). مراد او از این سخنان این است که شعر و هنر سوررئالیستی حتی اگر به نظر برسد که تن به روشن شدن و برداشتن پرده از ابهام خود می‌دهد، به ناگاه این باور را درهم می‌شکند. گویی سوررئالیسم از آبشخور همین ابهام، به فضاسازی در شعر می‌رسد.

شعر «گل مهتاب»، یکی از آثار نیماست که بسیاری از مؤلفه‌های سوررئالیستی در آن قابل ردیابی است. هرچند بسیاری از اشعار سوررئالیستی به دلیل شباهتی که به ساختار خواب و رؤیا دارند، تن به روایت‌پذیری نمی‌دهند، این شعر، روایت‌گونه‌ای است که «می‌توان [در آن] حرکت رنگی شکفته را از میان اشکال مهیب دریایی تا به آخر تعقیب نمود و ابزار و ادوات و روابط صوری و در نهایت تشکل شعر را درک کرد. با این همه چیزی مبهم و لغزنده در این شعر دیده می‌شود. این ابهام اما وصول‌ناپذیر به نظر نمی‌رسد، بلکه تصاویر آن، ما را به آگاهی مبهمی نزدیک می‌سازد که وضوحی بیش از این برنمی‌تابد؛ زیرا آن سوی این ابهام، با نوعی فکر و حتی موضع فکری روبه‌رو می‌شویم که بدون این ابهام، شعر فاقد ارزش و لذت هنری است. «گل مهتاب» از آنگونه شعرهای نیمایی است که جهاتی از آن مبهم و تاریک است» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۲۲). این شعر با ابهام در ماهیت آن تصویر مهیب نخستین آغاز می‌شود و نیز با ابهام در چگونگی حضور دوشیزه و کِه بودگی او به پایان می‌رسد:

«وقتی که موج بر زِبَر آب تیره‌تر،

می‌رفت و دور
می‌ماند از نظر؛
شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید،
مردی بر اسب لخت،
با تازیانه‌ای از آتش، بر روی ساحل از دور می‌دوید
...
اما به ناگهان،
تیره نمود رهگذر موج؛
شکلی دوید از ره پایین،
آنگه بیافت بر زبری اوج.
در پیش روی ما گل مهتاب،
کمرنگ ماند و تیره‌نظر شد؛
جادوگری شد از پی باطل؛
و افسرده‌تر بشد گل دلجو.
هولی نشست و چیزی برخاست؛
دوشیزه‌ای به راه دگر شد!» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۵۲-۳۵۵).

و در تصویر دیگری از همین شعر، نیما، تصویر رنگین شبی مهتابی را به سپیده‌دمی مانند می‌کند که همچون عطسه، از یک جهش و البته در یک آن پدید آمده است. این زیبایی مبهم که شاعر برای وصف آن از تصویری مبهم به دامان تشبیهی دشوارتر پناه می‌برد، شکلی از زیبایی هنجارشکن سوررئالیستی است:

«از رنگ‌های درهم مهتاب/ رنگی شکفته‌تر به در آمد./ همچون سپیده‌دم/
در انتهای شب؛ /کاید ز عطسه‌های شبی تیره‌دل پدید» (همان: ۳۵۲- ۳۵۳).

۵- تصاویر عمق در برابر تصاویر سطح

فروپاشی ابعاد عناصر تصویر، امور شگفت و جادویی و ابهام پایان‌ناپذیر شعر و تصویر سوررئالیستی، بستری را فراهم می‌کند که درک معنا همواره به تعویق بیفتد و از آبشخور این فاصله میان تصویر و معنای آن، بر ابهام شعر افزوده شود؛ آنچنان که حتی

اگر شاعر گمان کند که شعر، روی در روشنی می‌نهد، به یکباره عناصری پیش روی او قرار می‌گیرند که این باور را کتمان می‌کنند. از این‌رو باید تصاویر سوررئالیستی را در ردیف تصاویر عمق قرار داد که برای کشف شدن، نیاز به بسترها و تمهیداتی دارند که به‌آسانی گرد هم نمی‌آیند. در تصاویر سوررئالیستی نیما نیز مخاطب همواره دچار شگفتی و ابهام می‌شود و برای ترسیم تصویری که او ارائه داده است، نیازمند تأمل و ژرف‌اندیشی است؛ معنایی که در نهایت نیز تن به انسجام و هماهنگی کامل در عناصر خود نمی‌دهد.

نیما در شعر «گل مهتاب» در اضافهٔ استعاریِ «لانهٔ چندین صدا»، علاوه بر آنکه از پیوند دو عرصهٔ دور از هم (لانه و صدا) بهره می‌برد، ما را با تصویری بدیع روبه‌رو می‌کند که از بستر آن، امکان فرود آمدن را نیز به صدا داده است. در واقع همین ترکیب اضافی کوتاه به ما می‌گوید که صدا همچون پرنده‌ای است که لانه‌ای دارد و همچنین امکان فرود آمدن بر آن را به یکی از پرسوناهای شعری می‌دهد. سواری که بر ساحل پدیدار گشته است، ناگهان در این تصویر، بر فرازی همچون لانهٔ یک صدا فرود می‌آید که تجسم آن، خود امری شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد. همهٔ اینها در پرتو یک ترکیب زبانی پدید آمده است که ساختارهای ذهنی مألوف ما را از لانه، صدا، فرود آمدن و... درهم می‌ریزد.

«آمد به روی لانهٔ چندین صدا فرود؛/ بر بال‌های پر صور مرغ لاجورد/ گرد طلا کشید» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۵۳).

۶- تصاویر اندوهناک در برابر تصاویر طربناک

تصاویر سوررئالیستی بدان دلیل که ساختاری شبیه به خواب دارند و سعی می‌کنند به نوعی برون‌ریزِ ناخودآگاه آدمی باشند، اغلب ساختاری نامنسجم و پریشان دارند و یکی از نشانه‌های این پریشانی، گسیختگی مهارناپذیر این نوع تصویر در ساختار شعر و پراکندگی آنهاست. از سوی دیگر، اشعار سوررئال بیشتر در فضاهای وهم‌آلود، تیره، مبهم و رؤیاگون به وقوع می‌پیوندند. مجموعهٔ این امور سبب شده است که عواطف جاری در این نوع تصاویر، به شکل ژرف و عمیق، روح عاصی و پریشان انسان را به نمایش بگذارند. تصاویر سوررئالیستی نیما نیز معمولاً در فضایی مه‌آلوده و تیره یا

خاکستری اتفاق می‌افتند و اغلب آکنده از پریشانی و اندوهند.

در شعر «پریان»، آنگاه که سخنان شیطان در پریانِ مجاور دریا تأثیر نمی‌نهد و از فریفتنشان نومید می‌شود، پریان به آوازخوانی خویش ادامه می‌دهند، شیطان دربارهٔ آنها می‌گوید:

«آوای حزینشان بشد
بر موج سوار
و رفت بدان جانبِ دورِ امواج
جایی که در آنجا، چو همه‌کس، شیطان
بر قایق خود شتاب دارد که ز موج
آسان گذرد» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۱۱).

در این تصویر، آوای پریان، تجسمی عینی می‌یابد و همچون امری مادی بر موج، سوار می‌شود؛ حال آنکه شیطان که از دل دریا بیرون آمده و از کشورهای کف دریا برای پریان سخن می‌گوید، برای گذر از این امواج، نیازمند قایق و محمل است. این تجسم، عینیت بخشیدن به یک امر انتزاعی و در عین حال اندوه و حزن نهفته در این آوازها، چیزی است که در تمام فضای شعر پریان، به‌روشنی مشهود است.

در شعر «سرباز فولادین» نیز عناصر طبیعت، خود را آمادهٔ اتفاق تلخی کرده‌اند که در حال وقوع است. زمین و سرزمین شاعر، عقیم و یخ‌بسته‌اند، اما در آستانهٔ این حادثه، آسمان نیز با آفتاب و ستارگانش به این انجماد می‌پیوندند و از حرکت بازمی‌ایستند. در واقع حزنی فراگیر، دل و جان و زندگی آدمیان این روایت را در خود می‌پیچد.

۷- تصاویر پراکنده در برابر تصاویر کانونی

یکی از مهم‌ترین خصلت‌های شعر نیما و همچنین بدایع شعری او، تشخص بخشیدن به تصاویر کانونی در شعر است. در اشعار رمانتیک، سمبولیک و رئالیستی او، نمونه‌های بسیاری از این نوع تصاویر را می‌توان دید. در اشعار سوررئالیستی به شکل خاص و در شعر نیما به طور کلی، ایجاد وحدت میان تصاویر، امری دشوار است که از خصلت ذاتی شعر سوررئال نشأت می‌گیرد و در پیکرهٔ بیرونی شعر نمود می‌یابد. پریشانی فکر شاعر سوررئالیست و فواصل نامتناهی میان افکار و تداعی‌های ذهنی او، شعری پدید می‌آورد

با تصاویر پراکنده و فضاهای گسسته در سرتاسر شعر.

در میان اشعار نیما تصاویر سوررئالیستی کاملاً پراکنده هستند و هیچ تصویری از این نوع، توان تبدیل شدن به یک تصویر کانونی را نیافته است، زیرا با ذات این نوع از شعر در تناقض قرار دارد.

۸- تصاویر غیر دراماتیک در برابر تصاویر دراماتیک

بهره‌گیری از عناصر دراماتیک شعر، پرورش پرسوناهای شعری و دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها در بسیاری از شعرهای نیما، ضمن کمک به بهبود کیفیت بصری روایت، تصویرهای مجزا و یگانه‌ای نیز آفریده است که به‌خودی‌خود، دراماتیک محسوب می‌شوند. اما در تصاویر سوررئالیستی، گسستی در سرتاسر شعر موج می‌زند که ایجاد یک روایت متحد را دشوار می‌سازد. از این‌رو این نوع از شعر، قابلیت اجرای نمایشی را ندارد و یافتن عناصر دراماتیک نیز در آنها به سختی ممکن است. در اشعار سوررئالیستی نیما، تنها در بخش‌هایی از تصاویر «خانهٔ سریویلی» و همچنین شعر «مانلی» و «گل مهتاب» می‌توان به تصاویر دراماتیک برخورد کرد. در دیگر تصاویر سوررئالیستی نیز عموماً پرورش این عناصر به دلیل عدم امکان روایت‌پذیری، میسر نبوده است.

۹- تصاویر چند لایه در برابر تصاویر تک‌لایه

اغلب تصاویر سوررئالیستی نیما، برای فهم‌پذیری نیازمند خوانش چندین باره و همچنین مدد گرفتن از عناصر درون‌متنی و برون‌متنی به شکل همزمان است. در نهایت نیز ادراک حاصل از این نوع تصویر، مبهم و غیر قابل روایت است. این امر به دلیل مستتر بودن معنا زیر چند لایه و پوسته است و معنا به‌راحتی خود را به مخاطب نمایان نمی‌کند. بررسی تصاویر نیما به‌ویژه تصاویر سوررئالیستی او نشان می‌دهد که گنگی و دیریابی، از خصلت‌های اصلی آنها به شمار می‌آید.

۱۰- تصاویر مرکب از ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی

شاعر سوررئالیست همواره تلاش می‌کند که عین و ذهن و سوژه و ابژه را درهم بیامیزد، آنچنان که ایجاد مرز میان آنها دشوار باشد. نیما نیز در معدود اشعار سوررئالیستی خود به این نگاه بسیار نزدیک شده است. به‌ویژه در شعر «گل مهتاب» که «تصویر و ترکیب عین، به سبب ناسازگاری با عینِ آشنا و تجربی، نمودی سوررئالیستی

دارد» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۲۲). به عبارت دیگر، حتی آنچه صرفاً عینی یا صرفاً ذهنی به نظر می‌رسد، در اینگونه اشعار ممکن است برخلاف ویژگی‌های عمومی خود رفتار کند؛ مانند عناصری که در تصاویر شعر «گل مهتاب»، عینی به نظر می‌رسند، اما در نهایت مقایسهٔ آنها با آنچه ما عینی می‌پنداریم، نشان می‌دهد که این قضاوت، چندان هم دقیق و درست نبوده است و برای دست یافتن به کنه واقعیت آنها در باب عینی یا ذهنی بودن، نیاز به دقت بیشتری است.

نتیجه‌گیری

نیما، شاعر- نظریه‌پردازی است که در ابتدای کار خویش با بنای استوار و هزارسالهٔ شعر فارسی روبه‌رو است؛ بنایی که گمان تغییر در آن به‌سختی ممکن است. به عبارت دقیق‌تر، تصور هر نوع تغییر در این ساختمان، نیاز به نظریه، برنامه و حرکتی انقلاب‌گونه دارد، آنچنان که کار نیما دارای چنین خصلت‌هایی است. اکنون پس از گذشت یک قرن از آغاز کار نیما می‌توان به این نتیجه رسید که او نه‌تنها در شاعری، بلکه در نظریه‌پردازی نیز موفق بوده است.

سوررئالیسم، یکی از مکتب‌های ادبی معاصر است که با عصیان‌گری ذاتی و معنایی خود، در عرصهٔ زبان نیز تلاش می‌کند ساختارهای مألوف زبانی را درهم بشکند. همچنین در عرصهٔ تصویرپردازی به دنبال ترسیم جهان درون و همچنین ارائهٔ زیبایی به شکلی متشنج و هنجارشکن است. نیما در میان صدها شعر خود از ابتدا تا انتهای فعالیت ادبی‌اش، به سوررئالیسم به عنوان جریانی حاشیه‌ای و فرعی توجه داشته است. بررسی اشعار نیما نشان می‌دهد که در برخی اشعار او به صورت پراکنده، تصاویری با خصلت‌های سوررئالیستی می‌توان یافت.

در این پژوهش، تصاویر شعری موجود از نظر مکانمند یا غیر مکانمند بودن، فردی یا تیپیکال بودن، پویا یا ایستا بودن، مبهم و سایه‌وار بودن، روشن یا مبهم بودن، عمقی یا سطحی بودن، اندوهناک یا طربناک بودن، پراکنده یا کانونی بودن، دراماتیک یا غیردراماتیک بودن، چندلایه یا تک‌لایه بودن و ذهنی یا عینی بودن در ده دسته تقسیم‌بندی شد. نتایج حاصل از این پژوهش حکایت از آن دارد که تصاویر سوررئالیستی نیما اغلب غیر مکانمند و فارغ از هر نشانه‌ای از زمان‌اند. در پرداختن به جزییات، فردی و

غیرتیپیکال‌اند. از نظر حرکت و ایستایی، اغلب پویا هستند. از نظر پراکندگی یا کانونی و متمرکز بودن، در بیشتر نمونه‌ها، پراکنده و جدا از هم هستند و حول یک مرکز یا کانون مشخص نمی‌گردند. از نظر ابهام یا روشنی و وضوح، در اغلب موارد، مبهم و سایه‌وارند و نشانه‌ای صریح و روشن از جزییات در آنها دیده نمی‌شود. علاوه بر اینها از نظر عمق و در میانهٔ تقابل تصاویر عمیق و سطحی، بیشتر تصاویر سوررئالیستی شعر نیما، تصاویری عمیق‌اند. از سوی دیگر، این دسته از تصاویر در شعر نیما، اندوهناک، غیر دراماتیک، چند لایه و مرکب از ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی هستند.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۴) از صبا تا نیما، جلد سوم، تهران، زوّار.

آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی (۱۳۸۶) «از یوش تا جیکور، بررسی دو شعر افسانه از نیما یوشیج و فی‌السوق القدیم از بدر شاکر السیاب»، ادبیات تطبیقی، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۶-۱.

احمدی، محمد و تقی پورنامداریان (۱۳۹۶) «درآمدی بر مهم‌ترین معانی اصطلاح رتوریک»، فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیات علوم انسانی)، شمارهٔ اول، صص ۲۷-۵۲.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶) بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، چاپ هفتم، تهران، زمستان.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷) گزاره‌های منفرد: بررسی انتقادی شعر امروز ایران، جلد یک، تهران، نارنج.

بهرام پورعمران، احمدرضا (۱۳۹۷) در تمام طول شب، بررسی آرای ادبی نیما یوشیج، چاپ دوم، تهران، مروارید.

براهنی، رضا (۱۳۴۴) طلا در مس (در شعر و شاعری)، تهران، چاپخانهٔ چهر.

پورحمدالله، محمد (۱۳۹۸) «اثرپذیری نیما از ترجمه‌های آثار ادبی غرب»، پژوهشنامهٔ جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران، سال یکم، شمارهٔ ۲، صص ۶۶-۴۹.

حقوقی، محمد (۱۳۹۴) شعر نو از آغاز تا امروز، جلد اول، تهران، ثالث.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) داستان دگردیسی(روند دگرگونی شعر نیما یوشیج)، تهران، نیلوفر.

جورکش، شاپور (۱۳۹۰) بوطیقای شعر نو، چاپ سوم، تهران، ققنوس.

رؤیایی، طلایه (۱۳۹۸) «بوطیقای تصاویر و اشیا در گفتمان سوررئالیستی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شمارهٔ ۵۸، صص ۱۰۳-۱۲۲.

رؤیایی، یدالله (۱۳۹۴) بر سکوی سرخ، چاپ سوم، تهران، نگاه.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷) مکتب‌های ادبی، جلد ۱، چاپ پانزدهم، تهران، نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه، چاپ هفتم، تهران، سخن.

غیبی حاجی‌ور، نجات و دیگران (۱۳۹۷) «خوانش سوررئالیستی مجموعهٔ افسانه اثر نیما یوشیج و مجموعهٔ اذا کنت نائماً فی مرکب نوح اثر سرکون بولص»، کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۴، ۱۰۵-۸۵.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغتِ تصویر، تهران، سخن.

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

ناس، جان بی (۱۳۷۰) تاریخ جامع ادیان، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران، آموزش انقلاب اسلامی.

یوشیج، نیما (۱۳۹۳) نامه‌ها، تهران، نگاه.

--------- (۱۳۹۴) دربارهٔ هنر و شعر و شاعری، تهران، نگاه.

--------- (۱۳۹۷) مجموعه کامل اشعار، تهران، نگاه.

Aragon, Louise (1967) Forgetfulness or Blanche, Paris, Gallimard.