جریان‌شناسی شعر معاصر؛ پیوندها و گسست‌های آن با مکتب‌های ادبی غربی[1]

هاله کیانی[2]

غلامرضا پیروز[3]

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۹/۴/۹

چکیده

آغاز شکل‌گیری ادبیّات و به ویژه شعر معاصر با برخی مخالفت‌ها نسبت به این جریان نوگرا از سوی استادان سنّت‌گرای دانشگاهی همراه بود. مخالفت‌هایی که گاه به «غربی» و «بیگانه» خواندن این جریان انجامید و انتساب‌هایی همچون رمانتیستی، سمبولیستی و یا سوررئالیستی بودن آثار نوگرا را به همراه داشت؛ آثاری که به زعم سنّت‌گرایان در تقلید از مکاتب ادبی غرب پدید آمده بودند. نسل‌های بعدی استادان ادبیّات فارسی، آگاهانه یا ناآگاهانه این «دیگری‌سازی» را به مثابه اصلی بدیهی پذیرفتند و در نتیجه جریان‌های شعر و نثر معاصر، تحت عناوین مکاتب ادبی غربی نام‌گذاری و تحلیل شد. بخشی از این انتساب و کاربست به دلیل ضعف نقد ادبی فارسی در حوزه‌های مبانی، روش و مفهوم‌سازی است. ضعفی که منجر شد مکتب‌های ادبی غربی به دلیل ساختار و مفهوم‌سازی‌ها و اصطلاحات روشن، مبنایی علمی برای تحلیل و نام‌گذاری جریان‌های ادبی فارسی به نظر برسند، بدون توجّه به پیشینه‌ی این انتساب‌ها که از یک دیگری‌سازی برخاسته بود. این پژوهش نشان می‌دهد چگونه کاربست مکاتب ادبی غربی در تحلیل ادبیّات معاصر از دیگری‌سازی و به‌حاشیه‌رانی جریان نوگرا آغاز شد و در دهه‌های بعد ضعف نقد ادبی فارسی تثبیت و ادامه‌ی این جریان را در پی داشت. شناختی که از این راه از ادبیّات معاصر فارسی به دست آمده، شناختی است ناکامل که شکل‌گیری ادبیّات نوگرا را بعضاً تقلیدی از ادبیّات غرب می‌داند؛ در نتیجه، تبارشناسی و ریشه‌شناسی عمیقی از این جریان به دست نمی‌دهد و تنها ویژگی‌هایی از شعر و نثر معاصر را مورد توجّه قرار می‌دهد که با برخی مکتب‌های ادبی غربی، شباهت‌هایی دارد.

واژگان کلیدی: کاربست مکاتب ادبی غربی، جریان‌شناسی ادبیّات معاصر، به‌حاشیه‌رانی، دیگری‌سازی، رویکرد تذکره‌ای، مفهوم‌سازی.

---

[1]ـ این مقاله از طرح پسادکتری به شماره‌ی ۹۷۰۰۴۴۵۷ استخراج شده که مورد حمایت مالی صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (INSF) قرار گرفته است.

[2]ـ پژوهشگر پسادکترای زبان و ادبیّات فارسی (نویسنده‌ی مسؤول)، رایانامه: haleh_kiani@yahoo.com

[3]ـ دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، رایانامه: pirouz_40@yahoo.com

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله

طرح مباحث مکتب‌های ادبی غربی در ایران با شکل‌گیری ادبیّات معاصر مقارن بود و پیوندهای آشکار و پنهانی نیز با گفتمان تجدّد ادبی یافت. در این پژوهش با تحلیل انتقادی آثاری که در زمینه‌ی ادبیّات معاصر نگاشته شده است، به بررسی این موضوع خواهیم پرداخت که چه مؤلّفه‌های روش‌شناختی و گفتمانی در این کتاب‌ها به تحلیل و نام‌گذاری جریان‌های ادبیّات معاصر بر اساس مکتب‌های ادبی غربی انجامیده است.

بحث پیرامون کاربست مکتب‌های ادبی در شناخت و تحلیل ادبیّات ایران، عمدتاً از تحلیل ادبیّات معاصر براساس این مکاتب آغاز شد. فرضیه‌ی این پژوهش، این است که این موضوع، ریشه در عواملی از جمله «غربی دانستن جریان ادبیّات معاصر» دارد که پژوهشگران ادبی دانشگاهی نسل اوّل، اغلب، آن را به عنوان ادبیّاتی اروپایی و حتّی تقلیدی از غرب تفسیر می‌کردند و آثاری که غالباً به وسیله‌ی نسل‌های بعدیِ استادان و پژوهشگران دانشگاهی بدون رویکردی انتقادی پذیرفته و تأیید می‌گردند و به عنوان آثار درسی دانشگاهی تدریس می‌شوند.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

این پژوهش به دنبال ریشه‌یابی کاربست مکاتب ادبی غربی در نام‌گذاری و تحلیل جریان‌های ادبیّات معاصر، این پرسش را مطرح می‌سازد که کتاب‌هایی که در زمینه‌ی ادبیّات معاصر نگاشته شده است، چگونه به جریان‌شناسی ادبیّات معاصر پرداخته‌اند و این جریان‌شناسی‌ها در اثر چه عواملی برای مثال به رئالیستی، سوررئالیستی و یا رمانتیستی دانستنِ جریان‌های مهم ادبیّات معاصر فارسی انجامیده‌است؟ آثاری که بعدها الگو و جریان‌سازِ چنین نگاهی به ادبیّات معاصر و حتّی تفسیر ادبیّات کلاسیک بر اساس این ایسم‌ها گردید.

۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی نقد دیدگاه‌ها و معیارهایی که بر اساس آن‌ها، ادبیّات معاصر ایران نقد و ارزیابی شده است، پژوهش‌های اندکی انجام شده و به نظر می‌رسد نقد دانشگاهی در ایران به تکرار و بسندگی بر آنچه منتقدان نسل اوّل در این زمینه ارائه داده‌اند، اکتفا کرده است. مقاله‌ی «ترجمه نمی‌تواند تنها متغیّر باشد» با نگاهی به کتاب «با چراغ و آینه» از شفیعی‌کدکنی، برخی نقدها را بر این کتاب وارد می‌داند. از جمله مواردی که در این مقاله بدان اشاره می‌شود (و در مقاله‌ی حاضر نیز تبیین شده است) «تأکید بسیار بر نقش ترجمه در پیدایش ادبیّات و شعر معاصر» است. نویسنده، معتقد است که

«نه ترجمه بلکه تغییر پیش‌فرض‌ها عاملی است که سبب دگرگونی ادبیّات معاصر شده است (امن‌خانی،۱۳۹۲: ۹۸).

مقاله‌ی «نقد و ارزیابی منابع و درس‌نامه‌های مکتب‌های ادبی جهان» (۱۳۹۸)، ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران را در استناد به کتاب «با چراغ و آیینه»، یکسره وامدار ادبیّات غرب می‌داند؛ در حالی که در پژوهش حاضر، این دیدگاه به عنوان یک هژمونی، نقد شده است. این پژوهش هم‌چنین «رابطه‌ی بین ادبیّات معاصر ایران با مکتب‌های ادبی جهان» را مبتنی بر «اثرپذیری و انطباق» می‌داند و به جستجوی مواردی می‌پردازد که در کتاب‌های مکتب‌های ادبی «هیچ تلاشی برای پیوند و مقایسه‌ی بین مکتب‌های ادبی با ادبیّات ایران انجام نداده‌اند» و بر این موضوع، ایراداتی وارد می‌داند؛ در حالی که پژوهش حاضر، تلاش برای برقراری این «انطباق» را مورد نقد و ارزیابی قرار داده است.

۴-۱- روش پژوهش

این پژوهش به روش انتقادی و با بررسی و تحلیل انتقادی منابع موجود در زمینه‌ای ادبیّات معاصر و بر اساس نظریه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی به نگارش در آمده است.

۲- مبانی نظری پژوهش

این پژوهش از مبانی مفهومی برخی مؤلّفه‌های نظریّه‌ی انتقادی همچون به‌حاشیه‌رانی/ برجسته‌سازی و هم‌چنین دیگری‌سازی بهره می‌گیرد. گفتمان‌ها، نظام‌هایی نشانه‌شناختی هستند که عناصر آن با همدیگر رابطه‌ای معیّن دارند. خلق معنا به مثابه‌ی یک فرآیند اجتماعی، شامل عمل تثبیت معناست و به طور مداوم از طریق قراردادن نشانه‌ها در شبکه‌ی روابط با نشانه‌های دیگر تلاش می‌کنیم تا معنایشان را تثبیت کنیم. معنای بعضی از نشانه‌ها گاه، آن چنان رایج و مرسوم می‌شود که کاملاً طبیعی جلوه می‌کند. در نظریّه‌ی گفتمان، این کار به واسطه‌ی «مفصل‌بندی» صورت می‌گیرد. هر عملی که منجر به برقراری رابطه‌ای بین عناصر شود، به نحوی که هویت این عناصر، تعدیل و تعریف شود، مفصل‌بندی نامیده می‌شود. کلّیّتِ ساخت‌مند حاصل از عمل مفصل‌بندی، گفتمان نامیده می‌شود. بنابراین گفتمان، حوزه‌ای است که مجموعه‌ای از نشانه‌ها در آن به صورت شبکه‌ای درمی‌آیند و معنایشان در آنجا تثبیت می‌شود. معنای نشانه‌های درون یک گفتمان، حول یک نقطه‌ی مرکزی به طور جزئی تثبیت می‌شود. نقطه‌ی مرکزی، نشانه‌ی ممتاز و برجسته‌ای است که نشانه‌های دیگر حولِ آن نظم پیدا می‌کنند و به هم مفصل‌بندی می‌شوند. این دال مرکزی به دال‌های دیگر معنا و انسجام می‌دهد. تثبیت معنای یک نشانه در درون یک گفتمان از طریق «طرد» دیگر معانیِ احتمالی آن نشانه صورت می‌گیرد.

گفتمان تلاش می‌کند از لغزش معنایی نشانه‌ها جلوگیری کند و آن‌ها را در یک نظام معنایی یکدست تثبیت کند. در این حالت، نوعی انسداد در معنای نشانه حاصل می‌شود و مانع از نوسانات معنایی آن‌ها

می‌شود؛ امّا این انسداد و انجماد به هیچ وجه دائمی نیست. اغلب گفتمان‌ها، «عینی» و «بدیهی» به نظر می‌رسند. گفتمان‌های عینی، آن چنان تثبیت شده به نظر می‌رسند که امکان زیر سؤال بردنشان تقریباً غیرممکن می‌نماید؛ عینیتی که نتیجه‌ی فرایندهای تاریخی است. آنچه عینی و حقیقی به نظر می‌رسد، در واقع گفتمانی رسوب‌شده است؛ امّا هیچ گفتمانی نمی‌تواند هرگز کاملاً تثبیت شود؛ زیرا هر گفتمانی در نزاع با گفتمان‌های دیگری است که سعی دارند واقعیّت را به گونه‌ای دیگر تعریف کنند. هر گفتمان، همواره در کشمکش با سایر گفتمان‌هایی است که واقعیّت را به گونه‌ای دیگر تعریف می‌کنند. ممکن است در برخی برهه‌های تاریخ، گفتمان‌ها طبیعی و بدون رقیب و مدعی به نظر برسند؛ امّا گفتمان‌های طبیعی‌شده هرگز به طور کامل تثبیت نمی‌شوند. هنگامی که تخاصم به وجود بیاید، هرآنچه یک گفتمان طرد کرده است، وجود آن گفتمان و ثبات آن را تهدید می‌کند.

گفتمان‌ها، هنگامی که با یکدیگر برخورد می‌کنند و در نزاع با گفتمان دیگری قرار می‌گیرند، دست به دیگری‌سازی می‌زنند. دیگری‌سازی‌های اجتماعی، وقتی پیدا می‌شوند که هویت‌های متفاوت، همدیگر را نفی و طرد می‌سازند؛ برای مثال از طریق تولید یک «دشمن» یا «دیگری». بدین ترتیب تصادفی بودن گفتمان‌ها و تصادفی بودن هویتی که آن گفتمان به وجود آورده است، آشکار می‌شود.

گفتمان‌ها به گونه‌ای عمل می‌کنند که ذهنیت سوژه را در راستای دو قطب «ما» و «آن‌ها» سامان می‌دهند. این دوگانگی به صورت «برجسته‌سازی» و «حاشیه‌رانی» نمایان می‌شود. «ما» برجسته می‌شود و «آن‌ها» به حاشیه رانده می‌گردند. برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی، شیوه‌ای برای حفظ و استمرار قدرت است. بدین‌طریق قدرت هم به تولید معنا می‌پردازد و هم با به کارگیری ابزارهایی، دشمن و غیر را حذف و طرد می‌کند. برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی، سازوکاری است که به واسطه‌ی آن، گفتمان‌ها سعی می‌کنند نقاط قوت «خود» را برجسته سازند و نقاط ضعف خود را به حاشیه برانند و پنهان کنند و بالعکس نقاط قُوّت غیر با دشمن را به حاشیه برانند و نقاط ضعف دشمن را برجسته سازند. (۱)

۳- جریان‌شناسی ادبیّات معاصر و مکاتب ادبی غربی

کتاب‌ها و پژوهش‌های انتشاریافته در زمینه‌ی ادبیّات معاصر ایران، اغلب با خوانش جریان‌های ادبی معاصر بر اساس مؤلّفه‌های مکاتب ادبی غربی همراه است؛ برای مثال زرقانی در کتاب «چشم‌انداز شعر معاصر ایران» (۱۳۹۴) بیان می‌کند که «مطابقت» و «مقایسه»ی ادبیّات معاصر بر اساس مکاتب ادبی غربی «با اشکالات کمتری همراه است؛ زیرا بسیاری از شاعران معاصر ما با مکاتب ادبی غربی مغرب زمین آشنا بودند و چه بسا که نظریّه‌ی شعریشان را بر اساس مبانی همان مکاتب تدوین می‌کردند» (ص۱۴۸). در ادامه به بررسی ویژگی‌ها و رویکردهای کلانی می‌پردازیم که موجب انتساب فرآیندهای ادبی معاصر به مکاتب ادبی غربی در این کتاب‌ها شده است.

۱-۳- دیگری‌سازی از جریان تجدّد

ادبیّات معاصر فارسی، ادبیّات به تقلید از غرب و یا تحت تأثیر مستقیم و گاه حتّی «هدیه»ای از غرب به ایران دانسته شده است. ریشه‌ی چنین تعبیری را می‌توان در تفسیر نسل اوّل استادان دانشگاهی از شعر نو دانست. دانشگاهیان که عمدتاً با جریان شعر نو مخالف بودند، گاه آن را غربی، اروپایی و در نتیجه، نامأنوس با فرهنگ و ادبیّات ایران توصیف می‌کردند. نسل‌های بعدی دانشگاهی تا امروز، همین تعبیر و تلقّیِ بدون نقد و بازاندیشی را تکرار کرده‌اند. هیچ یک از کتاب‌های ادبیّات معاصر که ادبیّات نوین فارسی را تقلید از ادبیّات غرب دانسته‌اند، به تبیین و تحلیل تحوّل شعر اروپا نپرداخته‌اند تا مشخّص گردد تأثیرات ادبیّات نوین فارسی از این ادبیّات دقیقاً در چه ابعادی بوده است که بتوان شعر نوی فارسی را تا این حد وامدار و تقلید از آن دانست. این مسأله در پژوهش حاضر از این جهت اهمّیّت می‌یابد که یکی از عواملی که بیشترین تأثیر را در خوانش جریان‌های ادبیّات معاصر فارسی بر اساس مکتب‌های ادبی غرب داشت، افسانه‌ی پدید آمدن ادبیّات نو در تقلید از مکتب‌های ادبی غرب و تکرار آن بدون نقد و بازاندیشی بوده‌است.

سنّت‌گرایان، مقارن با شکل گیری تجدّد ادبی، گفتمان مرکزی و مسلّط ادبیّات فارسی را تشکیل می‌دادند. «خودِ فرهنگی، گرایش به آن دارد که خود را معیار و مشروع و آن دیگری را نامشروع و ناخالص جلوه دهد. در اینجا دو مجموعه نیرو در کارند؛ از یک‌سو، آن نیروهایی که می‌خواهند وهمِ یک فرهنگِ منسجم، ثابت و هویت‌آفرین را بیافرینند؛ و از سوی دیگر، حاشیه‌های گریزناپذیری که از قبل، این وهم را فروگسسته و چندپاره کرده‌اند» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۳۳-۱۳۴).

دیگری‌سازی از جریان تجدّد ادبی، مقارن با شکل‌گیری ادبیّات معاصر در اوایل قرن چهاردهم -آگاهانه و یا ناآگاهانه -از طریق بی‌سواد خواندن نوپردازان، غربزده و مقلّد خواندن آن‌ها و به‌حاشیه‌رانی[1] از طریق حذف چهره‌های شاخص تجدّد ادبی از جریان‌شناسی‌های ادبیّات معاصر و یا برجسته‌سازیِ برخی نوآوری‌های محتوایی در اشعار استادان سنّت‌گرا انجام می‌گرفت. در روندِ این دیگری‌سازی، نوگرایان، اغلب افرادی «تندرو» و یا «بدخواهانی مضر به حالِ فرهنگ و ادبیّات» توصیف می‌شدند. در کتاب «ادبیّات معاصر» رشید یاسمی، تجدّد ادبی به نام بهار و دیگر سرایندگانی که در اشعارشان گاه مظاهر تجدّد را نیز توصیف کرده‌اند، ثبت می‌شود. نویسنده بیان می‌کند که برای اهل ادب «ثابت شد» که شکستن اوزان، تجدّد محسوب نمی‌شود. حبیب یغمایی، مدیر مسؤول وقت مجلّه‌ی یغما در سال ۱۳۳۴ در مقاله‌ای با عنوان «شعر نو» در این زمینه که تجدّد در ادبیّات به اقتضای زمان از نوامیس طبیعی است، سخن می‌گوید و نوپردازان را «بدخواهانی» می‌داند که به ادب و فرهنگ فارسی خیانت می‌کنند و جوانان را به گمراهی می‌کشانند (۱۳۱۶: ۱).

---

[1]- Marginalization.

استادان نسل‌های بعد، این رویّه نیز ادامه دادند؛ زرّین‌کوب در «از گذشته‌ی ادبی ایران» بیان می‌کند: «اگر اخذ سنّت‌های چینی، ژاپنی و حتّی آفریقایی برای شعر فارسی مجاز تواند بود، چرا سنّت‌های ریشه‌دار ایرانی باید به خاطر تجدّدگراییِ بیمارگونه‌ی مُشتی تَنگ‌حوصله، تَرک کردنی و طرد کردنی باشد؟» (۱۳۸۳ :۵۵۵). او، شعر نو را در این کتاب با اصطلاحِ «شعر اروپایی» خطاب می‌کند که «بیشتر به یک ترجمه‌ی لفظی نامفهوم از یک شعر اروپایی» شباهت دارد (همان: ۵۵۰). او، معتقد است «مکتب تجدّدگرایی که به نام نیما منسوب بود، عمداً از سنّت‌ها فاصله می‌گرفت و همواره یک چیز غریبه، غیر سنّتی و غیر ایرانی را با خود همراه داشت. چیزی که آن را برای ملول‌طبعان سرخورده از سنّت‌ها مطبوع می‌کرد» (همان:۵۵۵).

شفیعی‌کدکنی در کتاب «با چراغ و آینه» با تأکیدِ بسیار، شعر و ادبیّات نوین ایران را ترجمه، اقتباس و تقلیدی از ادبیّات اروپایی معرّفی می‌کند و بدین‌ترتیب این ایده به وسیله‌ی او تثبیت می‌گردد. به عقیده‌ی شفیعی کدکنی، صاحبانِ اصلی تحوّل ادبی «تمام شاعرانی هستند که در سطوح مختلف، به کار ترجمه و الهام از شعر فرنگی پرداخته‌اند» (۱۳۹۰: ۱۴۰). بر این اساس این تأثیر و تقلید هم در حوزه‌ی مضمون یا فکر و موضوع، هم‌چنین تصاویر و ایماژها و زبان شعر قابل‌مشاهده‌است و «اگر بگوییم یکی از عوامل اصلی دگرگونی اندیشه در این عصر ترجمه است، قدری ستم است؛ بلکه باید گفت درحقیقت تنها عامل یا مهم‌ترین عامل، ترجمه است» (ص۲۴۵). مقوله‌ای که به دلیل اعتبار هژمونیک ایشان، به وسیله‌ی نسل‌های بعدی دانشگاهی، مستقیم و یا غیر مستقیم تکرار می‌شود (برای مثال: عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۴۰ و عباسی‌داکانی، ۱۳۹۲: ۱۴).

در بسیاری از کتاب‌های ادبیّات معاصر، نوپردازان، «سکولار» و یا «اومانیست» خوانده شده‌اند؛ (برای مثال حمیدیان در کتاب داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما، ۱۳۸۱: ۴۵) در حالی‌که هیچگاه نسبت ما با مدرنیسم و یا ویژگی‌های سکولاریسم و اومانیسم و شباهت‌ها و تفاوت‌های دقیق این جریان‌ها با تجدّد ادبی تحلیل نشده است.

امّا این «دیگری‌سازی» همواره به یک هدف صورت نمی‌گرفته است؛ گاه به جهت پاسداشت از سنّت ادبیّات بوده است و گاه به سبب محافظت از ایدئولوژی؛ زرشناس در کتاب «چشم‌اندازی از ادبیّات معاصر ایران» (۱۳۸۴)، معتقد است ادبیّات معاصر در واقع «ادبیّاتی مُبتنی و متّکی بر مشهورات شبه‌مدرنیستی و مقلّدِ ادب رو به انحطاط مدرنیته‌ی بحران‌زده را به صورت غالباً تقلیدی و با جوهری اساساً سطحی و ماهیتی نیست‌انگار ترویج نمودند؛ و شاید بهتر، آن باشد آن را ادبیّات شبه‌مدرنیستی نیست‌انگارِ صدو پنجاه ساله‌ی اخیر بنامیم که تنه‌ی اصلی آن، متّکی بر رویکرد روشن‌فکری مبلّغ تجدّدگرایی سطحی و وابسته قرار دارد» (ص۱۵). در کتاب «از نیما تا ما شعر نو» – به ویژه پس از نیما– غربزده و حتّی مادّی و شهوانی معرّفی می‌شود (عباسی داکانی، ۱۳۹۲: ۲۶ و ۴۵).

به‌حاشیه‌رانی یک جریان معمولاً با تأکید بر نقاط ضعف آن و یا انتساب برخی ضعف‌ها بدان همراه است، تلاش برای غربی، بیگانه و کم‌سواد خواندن متجدّدین ادبی به تدریج منجر به این برداشت شد که اساساً ادبیّات معاصر، ادبیّاتی بیگانه و غربی است و تنها آنچه ادیبان «برجسته‌شده»ی دانشگاهی به عنوان ادبیّات متجدّد ارائه داده‌اند، اصالت دارد. بدین ترتیب ادبیّاتی که غربی و اروپایی بود، به راحتی بر اساس مکاتب ادبی غربی تفسیر و توصیف گردد، تبیین جریان‌های ادبیّات معاصر بر اساس مؤلّفه‌های مکاتب ادبی غربی، حجیّت یابد و تفسیری علمی و موجح از ادبیّات معاصر به نظر رسد.

۲-۳- شعر نو، تقلیدی از شعر غرب

تأثیر این دیگری‌سازی را که مقارن با شکل‌گیری ادبیّات جدید به ویژه در میان دانشگاهیان شکل‌گرفته بود، می‌توان در تقلیدی دانستن ادبیّات متجدّد در دوره‌های بعد مشاهده نمود. تقریباً تمامی کتاب‌هایی که در زمینه‌ی ادبیّات معاصر نگاشته می‌شود، مکاتب رمانتیسم و سمبولیسم را «الگو»ی نیما در پردازش شعر نو می‌دانند بدون این که ابعاد این تأثیر و «تقلید» را کاویده باشند:

«نیما با در نظر داشتن الگوی تازه‌ی خود که آن را از ادبیّات غرب الهام گرفته است، در تفحّص ادبیّات کلاسیک ایران، نزدیک‌ترین نمونه‌های مورد نظر خود را در آثار نظامی می‌یابد و دید تازه‌ی غربی خود را بر پایه‌ی آن سنّت کهن استوار می‌کند» (جورکش، ۱۳۸۳: ۷۰).

از آنجا که در ایران، قرن‌ها سابقه‌ی ادبیّات روایی و داستان‌سرایی منظوم وجود داشته است، بدون تبیین ارتباط این سنّت با روایت در شعر نو نمی‌توان این ویژگی را در شعر معاصر الگوی‌برداری مستقیم از شعر غرب دانست.

یاحقّی، معتقد است که ساخت تازه‌ی شعر که به وسیله‌ی نیما «کشف» شد، به درستی روشن نیست و ممکن است نیما کتاب‌هایی از ادبیّات فرانسه در اختیار داشته و با الهام از آن‌ها این نظریّه را طرح کرده باشد (۱۳۸۸: ۴۷).

در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران» (شعر)، ورود رمانتیسم به شکل یک مجموعه‌ی کامل و تأثیر مستقیم آن بر ادبیّات فارسی مسلّم فرض شده است. در این کتاب در بیانِ مقدّمات شکل‌گیری آنچه گرایش رمانتیسم در شعر نوی ایران دانسته می‌شود، به تبیینِ زمینه‌های شکل‌گیری رمانتیسم در غرب پرداخته شده‌است. گویی تطوّر و تحوّلات شعر فارسی و حتّی تحوّلاتی که مقارن با قرن سیزدهم و چهاردهم پدید آمد، کوچک‌ترین تأثیری در شکل‌گیری جریان‌های شعری فارسی نداشته و رمانتیسم و دیگر مکتب‌ها به شکلی مجموعه‌ای کامل – البتّه «یک قرن دیرتر»- از غرب به ایران صادر شده است (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۱۵).

«فردیّت» که در شعر نو و رمانتیسم فرانسه، مشترک دانسته می‌شود، یکی از عواملی است که بر اساس آن، بخشی از شعر نو در ایران، تقلیدی از رمانتیسم دانسته شده است؛ امّا مقوله‌هایی مانند «فردیّت در ادبیّات» چگونه می‌تواند قابل تقلید باشد؟ رسیدن به فردیّت در هنر، پیچیده‌تر و عمیق‌تر از آن است که شاعری با خواندن اشعاری از دیار دیگر دریابد که قرن‌ها سنّت غیر فردی شعر فارسی را بر این اساس تغییر دهد. ایران پس از قرن‌ها سلطه‌ی نظام‌های مطلقه‌ی سلطنتی در دوران مشروطه به نظامی سیاسی دست می‌یابد که بخشی از مردم نیز در اداره و تصمیمات آن، سهیم می‌گردند. این موضوع در کنار عوامل بسیاری، ذهنیّت هنر ایرانی را در زمینه‌ی نقش فرد، دچار تغییر کرد.

موضوعِ عدم برخورداری روحیّه‌ی دیالوگ در جامعه‌ی ایرانی و در ضمنِ آن در ادبیّات ایران و اخذ این ویژگی از غرب نیز از مسائل مهم دیگری است که بیشتر به نظر می‌رسد یک گزاره‌ی غیر قابل اتّکا باشد. بدون اثبات این موضوع از خلال ادبیّات و هنر ایران و بدون کاوش در این مسأله که آیا مقارن با ظهور شعر نو، زمینه‌های دیالوگ در فرهنگ ایرانی در حال شکل‌گیری بوده است یا خیر، نمی‌توان این کلان‌روایتِ کلّی را پذیرفت که ایرانی، قائل به گفتگو نبوده و در شعر نو، این ویژگی را به طور کامل از ادبیّات غرب اخذ کرده است. در کتاب «بوطیقای شعر نو» بیان می‌شود: یکی از پیامدهای جوامع مدرن، شکل‌گیری دیالوگ و حضورِ «او» در هنر به جای «من» است که این مسأله نمی‌تواند در فضای مونولوگی درک شود و نیما این نظریّه را از ادبیّات غرب می‌گیرد و تلاش می‌کند آن را با ادبیّات فارسی پیوند دهد (جورکش، ۱۳۸۳: ۶۰).

نکته‌ی قابل توجّه در این «افسانه‌ی تقلید»، مسلّم دانستن تأثیر سمبولیسم و رمانتیسم بر شعر معاصر ایران است. همان گونه که پیشتر بیان شد، فردیّت از جمله عواملی است که بر اساس آن، بخشی از شعر نو تقلید از رمانتیسم دانسته می‌شود؛ نمادگراییِ شعر نو نیز موجب تفسیرِ تقلید آن از سمبولیسم شده است بدون آن که شباهت‌ها و تفاوت‌های نمادگرایی در شعر نو با مکتب سمبولیسم تحلیل شود و بی‌آن‌که سابقه‌ی پرقدمتِ نمادگرایی در شعر گذشته‌ی فارسی و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن با نمادگرایی در شعر نو کاویده شود. حسین‌پور چافی در کتاب «جریان‌های شعری معاصر فارسی» به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های سمبولیسم فارسی و اروپایی می‌پردازد. او، معتقد است در هر دو گرایش از نماد استفاده می‌شود؛ زبان، مبهم و پیچیده است؛ توجّه به آهنگ و موسیقی کلمات وجود دارد و تفاوت این دو در این است که در سمبولیسم تعهّد، پیام، تعلیم و واقعیّت موجود مورد توجّه نیست (۱۳۸۴: ۱۹۸-۱۹۹). به نظر می‌رسد این تفاوت‌ها، تمایزاتی ماهوی است و با این وجود در این کتاب در نهایت جریان نمادپردازِ شعر نو با نام «سمبولیسم اجتماعی» تفسیر می‌شود. در کتاب «ادبیّات معاصر ایران، در تحلیل ابعاد شعر نو و مبانی حرکت نیما بیان می‌شود که «اندیشه و معنا در شعر نیما: متأثّر از سمبولیسم فرانسه است و شکل و موسیقی

او، متأثّر از شکل و آهنگ اشعار اروپایی» (روزبه،۱۳۸۱: ۷۴). بدین ترتیب اگر شمس کسمایی و جعفر خامنه نیز زمینه را برای شعر نیما آماده کردند، تحت تأثیر اشعار اروپایی بودند پس از آن، نیما با توجّه به اشعار شاعران فرانسوی این تقلید را کامل کرد (خاتمی، ۱۳۹۶: ۱۵).

چنین تعابیری از شعر نو و تقلیدی دانستن آن هم در نتیجه‌ی اعتقاد به گسستِ کامل ادبیّات نو از سنّت ادبی است و هم به این تلقّی دامن می‌زند. آجودانی (۱۳۸۲) در کتاب «یا مرگ یا تجدّد» به زمینه‌های انقلاب مشروطه در شکل‌گیری ادبیّات نو می‌پردازد و معتقد است نباید ضرورت تحوّلی که از قبل از به حکومت رسیدن ناصرالدّین شاه در ایران آغاز شده بود، در تأکید بر نقش غرب در این تحوّلات کم‌رنگ شود (ص۸۶).

به نظر می‌رسد غربی دانستنِ تام و تمامِ جریان ادبیّات متجدّد، حاصلِ کنار گذاشتن ابعاد مهم فکری، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است که در ایران مقارن با اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم رخ داده است [۲] ضمنِ این که هیچگاه و در هیچ اثری، این تقلید و اقتباس از غرب به طور علمی و دقیق کاویده نشده است. اگر ادبیّات جدید فارسی در اثر تقلید از غرب شکل گرفت، ادبیّات غرب مقارن با تحوّل ادبی در ایران چه ویژگی‌هایی داشت؟ آیا ویژگی‌های ادبیّات متجدّد در سنّت ادبیّات فارسی قابل ردیابی و ریشه‌یابی نیست؟ و سؤالات بسیار دیگری که در این رویکرد بی‌پاسخ مانده است. بدون چنین تحلیل دقیق و عمیقی انتساب تام و تمام جریان تجدّد ادبی به غرب، تنها نوعی «دیگری» غربی و نامأنوس از ادبیّات متجدّد و متجدّدین ادبی به تصویر می‌کشد؛ «دیگری»هایی که به راحتی می‌توان آن‌ها را طرد، نفی و یا حتّی تقبیح کرد.

۳-۳- مفهوم‌سازی و ضعف زبان نقد

از جمله دلایل مهم کاربست معیارهای مکاتب ادبی غربی به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های تفسیر جریان‌های ادبیّات معاصر، ضعف نقد ادبی در ایران به ویژه در حوزه‌ی زبانی و مفهوم‌سازی است. در آثاری که در زمینه‌ی ادبیّات معاصر به چاپ می‌رسد، مؤلّفه‌ها و فرآیندهای ادبی معاصر، کمتر مقوله‌بندی و مفهوم‌سازی شده است؛ شفیعی‌کدکنی در «ادوار شعر فارسی»، ضمن کاربرد اصطلاح رمانتیسم برای تحلیل بخشی از ادبیّات رضاشاهی، بیان می‌کند که منظور از این اصطلاح، رمانتیسم اروپایی نیست و «از روی ناچاری» این اصطلاح را به کار برده است (۱۳۸۰: ۵۰).

ضعف زبان نقد ادبی در ایران از دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ - دوران رشد و گسترش مجلات ادبی - قابل مشاهده است و از همان‌سال‌ها نیز تلاشی جهت توسعه‌ی زبان نقد در ایران، و اصطلاح‌سازی و مفهوم سازی دیده نمی‌شود. در مجلّه‌ی سخن (سال پنجم، ۱۳۳۲) مقاله‌ای با عنوان «یک نویسنده‌ی عجیب و دو کتاب غریب» از محمّدعلی جمال‌زاده

انتشـار می‌یابد. این مقاله به بررسـی دو رمان «اولیس» و «فینگین‌ها» از جیمز جویس می‌پردازد. جمال‌زاده در تحلیل کتاب «اولیس» می‌گوید:

«اگر کندوهای درشـیشـه‌ای را دیده باشـید که علما و حشـره‌شـناسـان برای مطالعه و تحقیقات علمی در باب زندگانی زنبور عسـل می‌سـازند که وقتی انسـان در مقابل آن بنشـیند، تمام رفت‌وآمد و تلاش و تکاپوها و جدال و نزاع و ... زنبورهـای عسـل را بـه رأی‌العین می‌بینـد، آن وقت می‌توانید بفهمید که جویس در این کتاب خود چه کرامتی نموده اسـت.... او هم سرپوش را از روی مغز یک آدم زنده برداشته است و اشعّه‌ی مجهول نگاه خود را به بطون و زوایـا و خفایای آن مغز و خیال تمرکز داده اسـت و آنچه را دیده و فهمیده، همه را با زبان عجیبی که آن نیز به جای خود خالی از غرابت و کرامت نیست، بر روی کاغذ آورده است.» (ص۱۰۱)

همان گونه که در این توصـیف و تحلیل‌های جمال‌زاده دیده می‌شـود، زبان نقد ادبی در ایران در دهه‌ی ۳۰ قادر به توصـیف رمان‌های جیمز جویس و سـبک خاص و ویژگی‌های پیشـرو این رمانِ مدرن نیسـت. فاطمه سیّاح در نقد نثر معاصـر فارسی، معتقد است تناقض اساسی در نثر به دلیل «مشی»های مختلفی است که در آثار یک نویسـنده دیده می‌شود: «مثلاً رئالیسم با رومانتیسم و ناتورالیسم با ایده‌آلیسم مخلوط می‌گردد و هکذا. علّت عمده‌ی آن، فقدان جهان‌بینی پخته و کامل اسـت؛ زیرا این موضـوع، اسـاس سـبک را تشکیل می‌دهد» (سیّاح، ۱۳۲۶: ۱۸۲) (هم‌چنین بنگرید به تفسـیرهای خانلری از نثر جمال‌زاده و هدایت و علوی در مقاله‌ی «نثر فارسـی در دوره‌ی اخیر»، ۱۳۲۶: ۱۵۹).

توسعه در هر زمینه‌ای از «زبان» آغاز می‌گردد. علم نیز یک موجود زنده است که زبان خاص آن می‌باید در گفتگوهای جامعه‌ی علمی شـکل بگیرد، توسـعه و پرورش یابد. آیا زبان فارسی، متناسب با نقد ادبی، آن چنان توسـعه‌ی مفهومی، اصـطلاحی یافت که بتواند مقوّم تفسـیر و تحلیل ادبیّات فارسی باشد؟ [۳] اگر زبانی، ظرفیت کاربرد علمی نداشـته باشـد و نتواند تنوّع زبانی، واژگانی و مفهوم‌سـازی را که در علم لازم اسـت، عرضـه کند، پویایی و رشـد را در آن رشـته متوقّف می‌کند؟ تحوّل زبان، مفهوم‌سـازی، اصـطلاح‌سـازی و گسـترده سـاختنِ زبان پژوهش ادبی متناسـب با پیشـرفت نقد ادبی در جهان در همان سـال‌های آغازین شـکل‌گیری ادبیّات معاصـر و نقد، می‌توانسـت نقد ادبی ایران را در دهه‌های بعد از تفسـیر جریان‌های ادبی فارسی بر اساس مؤلّفه‌های مکتب‌های غرب بی‌نیاز گرداند. در نقد ادبی «نبود تعاریف و مفاهیم پایه‌ای باعث شـده اسـت تا تلاش‌هایی که در زمینه‌های مختلف ادبیت یک اثر صـورت گرفته‌اند، نتوانند فضـای مساعدی برای در کنـار هم قرارگرفتن پیدا کنند و بنابراین نتوانند آن گونه گفتمانی در حیطه‌ی نقد ادبی تعریف کنند که قابلیت‌های انتقال به دوره‌های مختلف را داشته باشد» (خرمی، ۱۳۸۲: ۲۹).

۱-۳-۳- خلاء زبان نقد و کاربست مکاتب ادبی

نقد دانشگاهی با چنین رویکردی نسبت به ادبیّات معاصر با پرهیز از پژوهش‌های جدی و علمی و از جمله مفهوم‌سازی مقولات در اندیشه‌ی ادبی معاصر به راحتی اصطلاحاتی آسان‌یاب و کم‌عمق را با تطبیق ادبیّات معاصر با مکتب‌های ادبی غرب عرضه کرده است. بدین ترتیب در بسیاری از کتاب‌های ادبیّات معاصر با اصطلاحاتی مبهم و گاه فاقد دلالتی مشخّص و علمی اغلب با ترکیبی از ایسم‌های غربی مواجهیم که این ایسم‌ها احتمالاً نقش وجهه‌ی علمی بخشیدن به این اصطلاحات را ایفا می‌کنند.

بررسی این کتاب‌ها نشان می‌دهد که اصطلاح‌سازی در اغلب این آثار بدین شکل است که پژوهشگر، عناوین برخی از مکتب‌های ادبی را به عنوان متر و معیار کلّی در نظر گرفته است؛ هر جا که ویژگی جریانی خاص با این مکاتب همخوانی ندارد، با اضافه کردن صفاتی این تفاوت را توضیح می‌دهد. این اصطلاح‌ها نه تنها در توصیف ادبیّات معاصر، بلکه در طبقه‌بندی جریان‌های ادبی معاصر کاربرد یافته است. ترکیبات رمانتیسم سیاه و تلخ، رمانتیسم اجتماعی، رمانتیک-سمبولیک، رمانتیسم ساده و طبیعی، رمانتیسم واضح، رمانتیسم جامعه‌گرا، رمانتیک فردگرا، رمانتیسم غلیظ، رمانتیسم سطحی، حس و حال رمانتیسم، سمبولیسم اجتماعی، روح سمبولیک و ... از همین نوع است.

حمید زرّین‌کوب در تفسیر شعر «افسانه»ی نیما، معتقد است این شعر «با وجود تازگی‌هایی که از لحاظ فرم و محتوا دارد نوعی رمانتیک اروپایی است و بیان نوع تنهایی و غربت رمانتیکی. هرچند نمی‌تواند خالی از روح سمبولیک باشد» (زرّین‌کوب، ۱۳۵۸ :۶۲). در کتاب «بانگ در بانگ» (طاهری، ۱۳۹۳) که به «طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعر معاصر ایران» پرداخته است، «نوگرایان رمانتیک»، یکی از شاخه‌های نوگرای معاصر معرّفی می‌گردد که خود به دو گروه تقسیم می‌شود: «در شاخه‌ی اصلی، رمانتیک‌های فردگرا و میانه‌رو بودند که عشق و عواطف احساساتی، مهم‌ترین دغدغه‌ی ذهنی‌شان بود: مانند تَوَلّلی، مشیری، نادرپور» (همان:۸۴)؛ و شاخه‌ی دوم، «رمانتیک‌های جامعه‌گرا» که «تحت تأثیر شاعران سمبولیست اجتماعی به مسائل اجتماعی نیز توجّه کردند» (همانجا). در این کتاب هم‌چنین برخی شعرهای منزوی «رمانتیسم غلیظ» توصیف شده‌است (همان: ۵۶).

فریدون مشیری در ذیل عنوان «رمانتیسم سطحی» قرار می‌گیرد (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۶۰). در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران» (۱۳۹۳) بیان می‌شود که افسانه، گاهی به «رمانتیسمی واضح و تلخ» می‌گراید (تسلیمی: ۱۹) در این کتاب، هم‌چنین انواع شعر رمانتیسم در ایران ارائه می‌شود: «۱- رمانتیسم ساده؛ ۲- رمانتیسم سیاه و تلخ؛ ۳- رمانتیسم اجتماعی؛ ۴- شعرهای رمانتیک-سمبولیک. در توصیف رمانتیسم ساده، این اشعار «شعرهای احساساتی ساده» توصیف و بیان می‌شود که شعر رمانتیک ساده می‌تواند با ترفندهایی به «شعر پیشرفته» نزدیک شود (صص۲۹-۳۰) که اصطلاح «شعر پیشرفته» روشن

نیست. ضمن این که مشخّص نمی‌شود «شعرهای احساساتی ساده»ی مذکور چه تفاوت‌هایی با شعرهای احساساتی ساده‌ی کهن شعر فارسی دارند و چنین ویژگی‌ای از گذشته تا امروز چگونه تطوّر یافته است.

«رمانتیسم فردی» نیز از جمله‌ی همین ترکیب‌هاست که «کلمه‌ی کلیدی آن، عشق است»: «عشق زمینی که در هاله‌ای غلیظ از احساسات فوق رقیق و البتّه وسوسه‌انگیز فرو رفته است» (زرقانی،۱۳۹۴: ۲۳۰ و ۲۳۲) . چنین تعبیری، پرسش‌های بسیاری را بی‌پاسخ می‌گذارد؛ ازجمله این موضوع که اگر رمانتیسم فردی، عشق زمینی است، این گرایش چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با عشق در شعر شاعرانی همچون فرّخی و یا منوچهری می‌یابد؛ امّا شاید به این دلیل که پیش‌فرض این کتاب و اساساً پیش‌فرض شکل‌گیری جریان‌های شعری معاصر، تأثیر مستقیم از ادبیّات غرب است، تبیین ریشه‌های مؤلّفه‌های ادبی در سنّت ادبیّات فارسی و تطوّر مفاهیم و عناصر، ضرورتی نمی‌یابد.

ترکیب «رمانتیسم اجتماعی» که به وفور در تقسیم‌بندی‌ها و تفسیرها از ادبیّات معاصر کاربرد دارد (برای مثال یاحقّی، ۱۳۸۸: ۲۴۳ و حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۱۶۱، عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۹۰) ازجمله تعابیر مبهم و قابل بحث است. در اینجا فقط به این نکته اشاره می‌شود که اگر هر شعری را که رگه‌هایی از عشق و رگه‌هایی از اجتماع در آن هست، می‌توان «رمانتیسم اجتماعی» نامید. این ویژگی در بسیاری از شعرهای سنّت شعری فارسی دیده می‌شود و ساختن چنین ترکیبی تنها از ضعف مفهوم‌سازی در عرصه‌ی نقد ادبی دانشگاهی ناشی می‌گردد.

بدین‌ترتیب، طبقه‌بندی جریان‌های نو در شعر و نثر معاصر فارسی بر اساس اصطلاحات و تعبیراتی مبهم و نامستدل است. هرچند این مفهوم‌سازی و گسترش زبان پژوهش ادبی وظیفه‌ی دشواری است و نمی‌توان این انتظار را از یک اثر منفرد داشت که به تنهایی دست به تغییر اصطلاحات نقد در حوزه‌ی جریان‌شناسی ادبیّات معاصر بزند، چنانچه در دهه‌های اخیر که نقد دانشگاهی با شیوه‌های نوین پژوهشی در علوم انسانی آشنایی می‌یابد، این جریان به تدریج در آثار متعدّدی که در شرح ادبیّات معاصر نوشته می‌شود، آغاز شده بود تا امروز حداقل شاهد شکل‌گیری جریانی در این زمینه بودیم.

۲-۳-۳- زبان تذکره‌ای

زبانِ تحلیل و نقد و حتّی گاه رویکردهای کلانِ روش‌شناختی در بسیاری از کتاب‌هایی که به جریان شناسیِ ادبیّات معاصر پرداخته‌اند تا اندازه‌ی زیادی از زبان و ماهیتِ توصیفیِ تذکره‌ها، متأثّر است. در غیاب زبانی گسترده‌شده و علمی که مفهوم‌سازی و اصطلاح‌سازی‌ها آن را برای نقد و تحلیل ادبی مهیّا کرده باشد، اغلب این آثار، زبانی نزدیک به زبان تذکره‌ها دارند که گاه با عناوین برخی مکاتب ادبی نیز آمیخته شده است.

ساختار کلّی تذکره‌هایی که در قرون گذشته به طبع می‌رسید، نشان می‌دهد گویی در عصری که رسانه‌های جمعی، اینترنت و صنعت چاپ وجود نداشت و تکثیر کتاب بسیار محدود بود. این تذکره‌ها با

هدف ثبتِ نام و مشخّصات شاعران و نمونه‌ای از اشعار آنان جهت درج در تاریخ فراهم می‌آمده است؛ در این بین تذکره‌نویس در قالب کلمات یا جملاتی بسیار کوتاه، نظر خود را نیز در باب اشعار بیان می‌کند. واژگانی همچون «متانت طبع»، «خیالاتِ تازه»، «طبعی خوش»، «لطیف طبع»، «ذهن مستقیم» و «دقّتِ طبع» و یا تعبیراتی مانند «در بزرگواری و فضیلت و کمال شیخ [نظامی گنجوی] زبان تحریر و تقریر عاجز است. سخن او را ورای طور شاعری ملاحتی وافی است که صاحب‌کمالان طالب آنند» (سمرقندی، ۱۳۸۲: ۱۲۸) یا «این ترجیع را به غایت خوب گفته است» (همان:۱۴۳). توصیفات تذکره‌نویسان، واجدِ ماهیتی استدلالی و یا حتّی انتقادی نیست. نوعی تعارف و توصیف مبهم و کلّی درباب شاعران است و هدف تذکره‌ها نیز نقد استدلالی اشعار نبوده و اساساً چنین نقدی در آن زمان در ایران شکل نگرفته است.

تحلیل کتاب‌های ادبیّات معاصر نشان می‌دهد زبان تحلیل و توصیف در این آثار گاه به زبان و حتّی روش و ساختار تذکره‌ها بسیار نزدیک می‌شود. البتّه این به معنای «تقلید» این کتاب‌ها از شیوه‌ی تذکره‌ها نیست؛ بلکه گویی اساساً لزوم بهره‌مندی از روش‌شناسی، نظریّه، ساختار پژوهشی و مقولاتی از این دست در نگارش کتاب‌های دانشگاهی رشته‌ی ادبیّات جایگاهی نمی‌یابد. چنان که بسیاری از آثاری که در زمینه‌ی ادبیّات معاصر به چاپ می‌رسد، پس از بیان مقدّماتی در نهایت به بیان داستان زندگی هر شاعر یا نویسنده، معرّفی آثار او، توصیف این آثار با ادبیّاتی تذکره‌ای و در نهایت نمونه‌هایی از آثار او می‌پردازند که در این بخش هم با توجّه به گسترش صنعت چاپ و انتظار گسترده‌ی آثار شاعران و نویسندگان به صورت چاپی و یا اینترنتی ضرورت درج نمونه‌های فراوانی در آثار در این کتاب‌ها قابل، تأمّل است؛ امّا زبان توصیف و تفسیر کتاب‌های ادبیّات معاصر چه ویژگی‌هایی دارد که می‌توان آن را در امتداد زبانِ تذکره‌نویسان دانست؟

تفسیر آثار ادبی از منظرِ صنایع ادبی «زیبا» و بیانی «قدرتمند» از جمله‌ی این توصیف‌هاست:

«بهترین خصیصه‌ی کار اخوان، توصیف‌های قدرتمند اوست. اگرچه در این وصف، هنوز کوشش برای سقط ادوات تشبیه به چشم نمی‌خورد، سادگی کلام که ربطی به تعقید کلمات ندارد، تشبیه زیبا و قدرت بیان اخوان، وصف‌های او را ممتاز و مشخّص می‌سازد» (نوری علاء، ۱۳۴۷: ۲۱۱).

زبان توصیف و تقسیر در کتاب ادبیّات دوره‌ی بیداری و معاصر (استعلامی:۱۳۵۵) نیز همین گونه است: «زبان شیرین و بیان خاصِ» چوبک (ص۲۶۲) «نثر پخته و روان» میرصادقی (ص۳۰۴) «تازگی‌های» بهار «که به خوبی نشان‌دهنده‌ی او و زمانه‌ی اوست» (ص۳۶۳) «زبان شیرینِ» و تعابیر نو» در اشعار پروین اعتصامی که «رنگ تازه‌ای به آن‌ها زده» (ص ۳۷۰) و فروغ که در تولّد دیگر «آدم تازه‌ای است و عاشقی او هم رنگ دیگری دارد و از شَمِّ فیلسوفانه، تُهی نیست» (ص۴۰۴) ازجمله‌ی این توصیف‌هاست.

برخی از این کتاب‌ها نه تنها در توصیف، بلکه در ساختار کلی کتاب نیز به تذکره‌ها شباهت دارند. ساختار تفاسیر کتاب ادبیّات معاصر ایران (۱۳۷۳حاکمی) در جدول زیر نشان داده می‌شود:

ادیب‌الممالک فراهانی	در قصیده، بسیار تواناست. واژه‌های بیگانه: اونیورسیته، استامپ، رادیکال و ...» در شعر او کاربرد یافته است.
سیّداشرف	از حیث ترکیب عبارات و سبک بیان بر بسیاری از اشعار فکاهی و سیاسی آن زمان برتری دارد.
پروین اعتصامی	زبان پروین به زبان شاعران کهن ازقبیل منوچهری، ناصرخسرو، سعدی، مولوی و حافظ نزدیک است. در اشعار خود از تمثیل و حکایت و قصّه بسیار استفاده کرده است (ص۳۷)
نیما	نکته‌ی دیگر، نظر اجتماعی و اقتصادی نیماست در بسیاری از اشعارش و نیز شعرهای سمبلیک و انتقادی که ناگزیر پیچیده‌تر است. همین گونه معانی را هر بار به نوعی که احساس کرده و به صورتی تازه و بی‌سابقه عرضه داشته است. وی، همان گونه که در زندگانی عملی به روستا و کوهسار و جنگل دلبستگی داشت، در شعرش نیز این حالت منعکس است. توجّه او به انواع درختان، گیاهان، پرندگان، حیوانات، حشرات و همه‌ی موجودات یادآور نوعی دقّت نظر است که در آثار شعرای مغرب زمین دیده می شود (ص ۷۰).
فروغ	در شعر فروغ، وصف طبیعت و ستایش زیبایی‌های آن جایی خاص و گاه حالت نمادین و مثالی دارد. آنچه در مجموعه‌ی آثار فروغ جلب نظر می‌کند، جوهر شعری و نمودار آن است که وی دارای روح و قریحه‌ای شاعرانه است. ما در برخورد با آثار فروغ با شاعر صاحب ذوق سرو کار داریم او ما را به عوالم تازه‌ای می‌برد. (ص۷۹).
حمیدی شیرازی	روح حسّاس و پرجوش و خروش او، قریحه و ذوق آفریننده‌ی قدرت طبع و چیرگی وی بر بیان سبب شده بود که در هر باب بتواند آنچه در ضمیر دارد، هنرمندانه به شعر درآورد و در انتقال عواطف و اندیشه‌های خویش به دیگران کامیاب شود. شاعری است سریع‌التأثیر و آتشین طبع و نستوه با واکنش‌های روحی شدید در برابر هر چه بر او می گذرد (ص۱۰۲).
شهریار	در سراسر اشعار وی روحی حساس و شاعرانه موج می زند که بر بال تخیّلی پوینده و آفریننده در پرواز است. شهریار با روح تأثیرپذیر و قریحه‌ی سرشار شاعرانه‌ای که دارد عواطف و تخیّلات و اندیشه‌های خود را به زبان مردم به شعر بازگو کرده است. تازگی مضمون، خیال، تعبیر و حتّی قالب شعر.

تَولّلی	یکی از خصایص بارز و شگفت‌انگیز قریحه‌ی تَولّلی، ترکیب‌های خوش‌آهنگ و فصیح در بیان تشبیهات و استعارات و تصویرگری‌های نوپدید است. در آثار تَولّلی، وزن شعر و نیز موسیقی داخلی آن جایی خاص دارد (۱۱۰).
سهراب سپهری	همه چیز را زنده و با روح می بیند و چون با دید دیگری به آن‌ها می‌نگرد، مفهومی تازه برای هر یک کشف می‌کند . غنای جوهری شعری و برخی صفات دیگر سبک سخن سپهری را از دیگر نوپردازان متمایز می‌کند و می‌توان گفت وی شاعری است دارای شیوه‌ای خاص و این خود امتیازی در خور توجّه است. گاهی از لحاظی به شعر فروغ نزدیک می‌شود؛ امّا از بسیاری از جهات با او متفاوت است (ص۱۷۵).

بسیاری از مفاهیمی که جهت تفسیر شعر و اندیشه‌ی این شاعران و یا سبک بیان آن‌ها به کار برده شده است، فاقد معنایی روشن‌اند. برای مثال صفتِ «توانا» درباره‌ی قصیده‌سرایی ادیب‌الممالک فراهانی، صفتی کلّی و مبهم است که واجد ویژگی خاصی نیست. و یا این که سیّداشرف‌الدّین گیلانی از نظر عبارات و سبک بیان برتری دارد؛ یعنی، دقیقا از چه نظر و نسبت به چه کسانی؟ پیش از او سبک بیان چطور بوده و در شعر او چگونه است؟

صفتِ «خاص» نیز از صفات بسیار پرکاربرد کتاب‌های ادبیّات معاصر است. شاعران سمبولیست اجتماعی از نماد و سمبول «در معنا و مفهوم خاصی» استفاده کردند (عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۲۰۶) و توصیفات دقیق، «برجستگی خاصی به شعر تَولّلی داده است (طاهری، ۱۳۹۳: ۶۳).

تعبیر «زبان ساده و صمیمی» از جمله تعابیر پرکاربرد در اغلب کتاب‌های ادبیّات معاصر است که در تفسیر کار شاعران یا نویسندگان بر آن تأکید شده است. شمیسا (۱۳۷۴) بارها زبان فروغ را زبانی «زبانی ساده و صمیمی» (از جمله صفحات ۳۰و ۹۶و۲۲۲و۲۹۵) معرّفی می‌کند و یا اشعار حسین منزوی که برخوردار از «صمیمیت شاعرانه» (طاهری، ۱۳۹۳: ۵۶) یا «صمیمیت ویژه‌ای» که در شعرهای نیما دیده می شود (حسن‌لی،۱۳۸۳ : ۲۰۷ و ۲۰۶). در توصیف شعر فروغ فرّخزاد هم‌چنین «صمیمیّت عاطفی و اندیشگی، به عنوان برجسته‌ترین خصلت شعر فروغ در همه‌ی آثارش موج می‌زند» (روزبه، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

«زبان ساده، روان و طبیعی» نیز از دیگر کلیدواژه‌های کتاب‌های ادبیّات معاصر است. برای مثال «شعر رمانتیک»، شعری است که دارای زبانی «نسبتاً ساده و روان است» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۲۰هم‌چنین۷۶و۱۰و۱۷و۱۸). در بررسی این موضوع این مسأله مطرح می‌شود که صمیمی بودن شعر، و یا به کاربردنِ صفتِ «خاص و ویژه» در ترکیب‌هایی که ذکر شد چه دستاورد جدیدی را در شناخت ادبیّات معاصر به وسیله‌ی نقد دانشگاهی ارائه می‌دهد؟

به نظر می‌رسد شعر فارسی از رودکی تا محمّدسعید میرزایی به همین شیوه به راحتی قابل توصیف است و بسیاری از کتاب‌هایی که در زمینه‌ی ادبیّات معاصر فارسی نوشته شده است، از این منظر دستاورد اندکی در جهت شناخت جریان‌های ادبی فارسی ارائه کرده‌اند. چنین رویکردهایی، محو کامل استدلال و تعلیق نقد و روش‌شناسی را در برخی از این آثار نشان می‌دهد؛ امّا نکته‌ی دیگری که از این منظر قابل بحث و تأمّل است، نوعی ویژگی تحکّمی[۱] است که چنین رویکردی به این آثارِ پژوهشی می‌بخشد. در نقد رویکردهای روش‌شناسی در علوم انسانی، این اعتقاد وجود دارد که پایبندی به «رویکردهای موجه‌سازنده»[۲] به نوعی خشونت‌گرایی در عرصه‌ی عمل منتهی می‌شود. این رویکردها، معتقدند صدق دعاوی معرفتی، زمانی احراز می‌شود که بتوان آن‌ها را بر اساس نظریّه‌ای مشخّص، مستدل با ارائه‌ی شواهد و مستنداتی موجه ساخت؛ امّا فلاسفه‌ی عقل‌گرای نقّاد معتقدند این شیوه‌ها به نوعی سوبژکتیویسم و نیز نوعی خشونت‌گرایی در عرصه‌ی عمل منجر می‌شوند. این دیدگاه‌ها را اصطلاحاً «I am telling you» نیز می‌نامند که اشاره به این نکته دارد که موجّه‌سازی بر مبنای دعوی بداهت یا آشکار بودنِ حقیقت و یا قول حجّت به انجام می‌رسد (پایا، ۱۳۹۴). به عبارت دیگر در این دیدگاه، پژوهشگر پس از ارائه‌ی شواهد و مستندات، معتقد است موضوع و مسأله‌ی او به نتیجه‌ی قطعی رسیده است و جای هیچ بحثی باقی نمی‌ماند و نتایج به‌دست‌آمده، بدیهی و آشکار است و عقل سلیم در آن شک نخواهد کرد.

هرچند رویکرد آثارِ مورد بحث از این منظر که قائل به ارائه‌ی مستندات، دلایل و شواهدی نیستند، در تضاد با این دیدگاه قرار دارد؛ امّا از این منظر که نتایج خود را امری بدیهی می‌دانند با رویکردهای موجّه‌ساز شریکند. روشِ این پژوهش‌ها نیز به نوعی خشونت‌گرایی در عرصه‌ی عمل منجر می‌شود؛ زیرا برای مثال وقتی بیان می‌شود «سپهری آنچه را از ذهنش می‌گذرد، با سادگی تمام بیان می‌کند، بی هر نوع تکلّف و آرایش؛ از این رو زبان او روان و نزدیک به گفتار است؛ امّا وسعت و آفرینندگی ندارد» (حاکمی، ۱۳۷۳: ۱۷۵) این گزاره بدون این که به مخاطب بگوید چرا وسعت و آفرینندگی ندارد؟ چطور باید این را بپذیریم؟ با چه استدلال‌هایی؟ نتیجه‌ای را به او تحمیل می‌کند؛ گویی که امری بدیهی و مسلّم است.

نقد و تحلیل در عرصه‌ی شعر معاصر ایران، متغیّرها و اصطلاحات ندارد. به نظر می‌رسد که پرداختنِ کتاب‌های ادبیّات معاصر به چنین تعبیرات و توصیفاتی در پرهیز از پرداختن به چالش‌ها و مباحث عمیق است؛ آنچه درنهایت این کتاب‌ها را به سمت تحلیل ادبیّات معاصر بر اساس مکتب‌های غربی سوق می‌دهد. چنین رویکردی جایی برای تبیین چالش‌ها و فرآیندهای مهم در ادبیّات معاصر، تطوّر اندیشه‌ی

---

[۱]- arbitrary.

[۲]- justificatory approaches.

ادبی و هنری و زیبایی‌شناختی ادبیّات در ایران و تطوّر آن از گذشته تا امروز، پیوندهای ادبیّات معاصر با فلسفه و فرهنگ و ... باقی نگذاشته است. (۴)

۴-۳- نیما؛ مکاتب رمانتیسم و سمبولسیم

یکی از مهم‌ترین دلایلی که در جهت توجیه تقلید و یا اقتباس مستقیم ادبیّات نو و به ویژه شعر نو از غرب طرح می‌گردد، «تحصیل نیما در دبیرستان سن‌لوئی» و آشنایی او با زبان فرانسه است. هم‌چنین این جمله‌ی او در نخستین (و آخرین) کنگره‌ی نویسندگان که «آشنایی من با زبان‌های خارجه راهی تازه پیش روی من گشود»؛ امّا نه تنها این دو استناد برای چنین انتسابی بسیار ضعیف است؛ بلکه بر همین دو دلیل نیز نقدهای بسیاری می‌توان وارد دانست. (۵)

نیما در کتاب «ارزش احساسات» با روحیه‌ای انتقادی در زمینه‌ی مکاتب مختلف ادبی، هنری و حتّی فلسفیِ غرب سخن می‌گوید و برای مثال نقدهایی بر اندیشه‌ی هیپولیت تن یا فروید وارد می‌کند. او در این کتاب از هگل سخن می‌گوید و مشخّص است که آشناییِ نسبی با اندیشه‌های او داشته است. پس چرا بر این باور نباشیم که او متأثّر از فلسفه‌ی هگل معتقد به برآمدنِ سنتزی از سنّت ادبیّات فارسی بوده است؟ نیما بر اندیشه‌های کانت، تأکید بسیاری می‌کند. ازجمله این که «خود انسان است که سبب و سازنده‌ی همه چیز دیده می‌شود» (۲۵۳۵: ۲۶). او در «ارزش احساسات»، رمانتیسم را مکتبی با «نگرانی‌های تعزیه‌مانند» و «بی‌مزگی‌های لوس» معرّفی می‌کند. (همان: ۴۳) او فوتوریسم را بر رمانتیسم ترجیح می‌نهد و معتقد است «فوتوریسم از خیلی جهات یک مشت گره‌خورده در مقابل فانتزی و احساساتِ این طور خالص‌شده و رحجان‌یافته بود» و معتقد است که این گرایش‌های تازه، عالم هنر را از زوائد و نواقصی که کلاسیسم و رمانتیسم دارند رها می‌کند (همان۴۶).

او، معتقد است والت ویتمن که خواص این زندگانی پر از حرکت را درک می‌کرد، «لازم بود به همان اندازه که از امراض مسری رمانتیک دور می‌شد، به تجربه و عقل نزدیک شده باشد» (همان:۴۸).

نیما در این کتاب به شکل شفّافی بیان می‌کند که همه‌ی ادوار شعر و ادبیّات فارسی برآیند و حاصلِ اوضاع زمانه و زبانِ زمانه‌ی خود بوده‌اند؛ پس شاعر امروز نیز باید این گونه باشد و با تحوّلات اوضاع جامعه و جهان، متحوّل گردد. (۶)

در حالی‌که اغلب تأکید می‌شود نیما تغییر در وزن را به تقلید از مکتب رمانتیسم و یا سمبولیسم انجام داده است او در کتاب ارزش احساسات بیان می‌کند که حذف وزن و قافیه برای مثال والت ویتمن شاعر آمریکایی آن را کنار گذشت، نتیجه‌ی شتاب و حرکت در زندگی‌های امروزی است (همان:۴۷).

آیا این حرکت و شتاب در زندگی ایرانِ معاصر هم که با شتاب به سمت صنعتی شدن پیش می‌رفت اتّفاق نیفتاده بود؟ حالتی که نیما در این کتاب آن را نوعی «دینامیسم» در زندگی امروزی که سرعت،

حرکت و کار در دوران جدید موجب آن شده است معرّفی می‌کند: «به طوری که شاعر به هیچ‌وجه اسیر و معطّل وزن و قافیه نمی‌شود و دست و پای احساسات و مقاصد خود را به توسط آن کوتاه و بلند نساخته است» (همانجا).

او در این کتاب بیان می‌کند که در اروپا، شاعری که با زندگی جدید و تحوّل عصر جدید آشنا بود «خواست که طبیعی‌تر» و «تندتر» شعر بگوید نه این که «برای وزن‌های خنک و یکنواخت و قافیه‌های فلج‌کننده که به مناسبت معنی، موزیک پیدا نمی‌کردند، معنی و احساسات خود را فدا کرده باشد» (همان:۵۵).

نیما وزن شعر قدیم غرب را به «حالت یکنواختی» تشبیه می‌کند که وقتی تکرار می‌شود «مثل صدای چرخ خیاطی هوش و حواس ما را به هرجا که بخواهیم منتقل می‌دارد» شعرهای ویتمن بنابر اوضاع اجتماعی و صنعتیِ جدید آمریکا، «احساسات زندگانی پر از حرکت و جست‌وخیز دنیای کار و ماشین را شامل شد» (همانجا).

بدین‌ترتیب در حالی‌که نیما در این کتاب نقدهای تندی بر رمانتیسم وارد می‌داند و به نظر می‌رسد فوتوریسم به دلیل نقدی که بر هنر گذشته دارد، و دغدغه‌های «پویایی» و «سرعت» در این مکتب مورد توجّه او قرار گرفته‌است، شعر نو، تقلید و الگوبرداری نیما از مکاتب رمانتیسم و سمبولیسم دانسته می‌شود. نیما در این کتاب بیش از هر چیز به ضرورت همگام شدن با تحوّلات جهان که از آن با نام «ادبیّات دنیایی» نام می‌برد، تأکید می‌کند و برخلاف بهار و دیگر سنّت‌گرایان که معتقد به «تکامل تدریجی» بودند و بر آن بودند که تغییرات خودبه‌خود و به آهستگی اتّفاق می‌افتد بر این باور بود «انسان نه فقط موادی را از طبیعت می‌گیرد؛ بلکه در آن‌ها از روی میل خود تصرّفاتی هم می‌کند» (همان: ۸۵). او معتقد بود جهان، نو شده است، حرکت و شتاب یافته است و ادبیّات جهان از جمله فوتوریسم خود را با این شتاب همگام کرده است، پس ادبیّات فارسی نیز باید بتواند «جرأت درهم شکستن سدهای قدیم را به خرج دهد.» (ص۸۱)؛ زیرا «بدون شک، اساس صنعتی قدیم، منسوخ تشکیلات فکری و ذوقی قرن کنونی واقع می‌شود ... به عکسِ گذشته، صدا از قلب عاشق زنده و طبیعی و صریح بیرون خواهد آمد» (ص ۱۰۵).

البتّه پیش از نیما، دیگر تجدّدطلبانی همچون تقی رفعت و احسان طبری بر این حرکت و تحوّل تأکید کرده بودند (ر.ک: طبری۱۳۲۶: ۴۴). نیما و دیگر متجدّدان ادبی، آگاهانه این ایده را پرورش می‌دادند که شعر هم باید همراه با تحوّلات اجتماعی و جهانی متحوّل شود؛ آن‌ها درحقیقت در ادامه‌ی مسیر ادبیّات منحصر به بازتولید در قالب‌های کهن ادبی تردید کردند؛ شک و تردیدی که لازمه‌ی حرکتِ دیالکتیکیِ اندیشه است. جمال‌زاده نیز در جواب سؤالی از او در این زمینه که «نویسندگان ایران در کدام یک از مکتب‌های رمانتیسم، رئالیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم بهتر کارکرده‌اند» می‌گوید:

«آرزوی من، این است که نویسندگان ما، شاگرد مکتب خودمان باشند [...] چه علّت دارد که ما خود را به مکتب‌های ادبی آن‌ها بچسبانیم و اسم‌های عجیب و غریب سوررئالیسم و اگزیستانسیالیسم روی خود بگذاریم... شعرا و نویسندگان ما گلچین بسیاری از این مکاتب را از زیر پا درآورده‌اند... پس ما نباید مفتون این کلمات خوش خط‌وخال بشویم» (جمال‌زاده، ۱۳۲۸).

یکی از ویژگی‌های تحوّلی که جهان در آستانه‌ی قرن بیستم آن را تجربه کرد که ریشه در تغییر نظام‌های سیاسی جوامع داشت ازجمله ارتباط گسترده‌تر جوامع با یکدیگر بود و بخشی تحوّلات ادبی و هنری همه‌ی کشورها از گذشته تا امروز در اثر برخورد با اندیشه‌های جدید در دیگر جوامع شکل می‌گیرد. آن چنان که در تغییر ادبیّات فرانسه تئاتر شیلر، گوته، شکسپیر، بایرون و یونگ در شکل‌گیری رمانتیسم مؤثر دانسته‌می‌شود، پل والری از لئوناردوداوینچی تأثیر می‌پذیرد و اندیشه‌های فروید در شکل‌گیری مکتب سمبولیسم مؤثّر بوده است (ر.ک.برونل، ئویسمن، ۱۳۸۲). مسلماً هنر و ادبیّات در ایران نیز در مسیرِ تغییرِ خود در اثر برخورد با تحوّلات هنری و ادبی جهان از آن متأثّر شد؛ امّا این که تغییراتی چنین شگرف در ادبیّات را نتیجه‌ی تقلید یا اقتباس مستقیم از غرب بدانیم و سپس آن را بر اساس مکاتب غرب نام‌گذاری و بر اساس مؤلّفه‌های آن تحلیل نماییم تصویری نارسا از ادبیّات معاصر خواهدبود.

۴- نتیجه‌گیری

جریان‌شناسی ادبیّات معاصر و نام‌گذاری این جریان‌ها در کتاب‌هایی که در این زمینه نگاشته می‌شوند عمدتاً بر مبنای مؤلّفه‌های مکاتب ادبی غربی انجام می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد که بخشی از این مسأله، ریشه در گفتمانی دارد که مقارن با شکل‌گیری تجدّد ادبی، آن را غربی و بیگانه می‌خواند و سعی در به‌حاشیه‌رانی و دیگری‌سازی از این جریان داشت. تفسیر این ادبیّات غربی که در تقلید از مکاتب ادبی غرب و با الگوبرداری از مؤلّفه‌های آن به وجود آمده است، بر اساس مؤلّفه‌های مکاتب ادبی غربی، حجیّت یافته است و تفسیری علمی و موجّه از ادبیّات معاصر به نظر می‌رسد. از دیگر دلایل تفسیر جریان‌های ادبی معاصر بر اساس مکاتب ادبی غربی، ضعف نقد ادبی در ایران به ویژه در حوزه‌ی اصطلاح‌سازی، مقوله‌بندی و مفهوم‌سازی است. مکاتب ادبی غربی، مؤلّفه‌هایی آماده و ساختارمند در اختیار نقد ادبیِ عمدتاً فاقد روش ایرانی قرار می‌داد تا بر اساس آن با تأکید بر شباهت‌های یک مکتب با جریانی ادبی، به تفسیر مکتبیِ آثار ادبی بپردازند. بدین‌ترتیب در بسیاری از کتاب‌های ادبیّات معاصر با اصطلاحاتی مبهم و گاه فاقد دلالتی مشخّص و علمی اغلب با ترکیبی از ایسم‌های غربی مواجهیم که این ایسم‌ها احتمالاً نقش وجهه‌ی علمی بخشیدن به این اصطلاحات را ایفا می‌کنند. هرچند که در نهایت نیز این پژوهش‌ها بیشتری ساختار و ماهیتی تذکره‌گون می‌یابند تا علمی. رویکردهایی که آثار ادبی را «بسیار خاص»، «طبیعی و روان»، «شاعرانه و صمیمی» و ... تفسیر می‌کنند؛ تعابیری فاقد ساختاری استدلالی که نوعی ویژگی

تحکمّی می‌یابند. در مجموع به نظر می‌رسد آثاری که در زمینه‌ی ادبیّات معاصر نگاشته شده‌اند، نتوانسته‌اند جریان‌ها، چالش‌های ادبی معاصر را تبیین نمایند و به ایجاد شباهتی سطحی میان مؤلّفه‌های مکاتب ادبی غربی و برخی ویژگی‌های ادبیّات جدید بسنده کرده‌اند.

یادداشت‌ها

۱- رجوع کنید به : «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی»، گوران سنسون مندرج در : نشانه‌شناسی فرهنگی (۱۳۹۰)، صص ۷۵-۱۱۶. «در باب ساز و کار نشانه‌شناختی فرهنگ»، لوتمان و اوسپنسکی، مندرج در: نشانه‌شناسی فرهنگی (۱۳۹۰)، صص ۴۱-۷۴. قدرت، گفتمان، زبان، علی‌اصغر سلطانی، ۱۳۸۴، نشر نی. نظریّه و روش در تحلیل گفتمان، یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵، ترجمه‌ی هادی جلیلی، نشر نی. نشانه شناسی نظریّه و عمل، فرزان سجودی، ۱۳۸۸، نشر علم.

۲- در کتاب «صور و اسباب در شعر امروز»، این موضوع مورد توجّه قرار می‌گیرد: «عدّه‌ای می‌کوشند تا شعر نوی امروز را که با نیما یوشیج آغاز می‌شود مستقل از شعر گذشته دانسته و رابطه‌ی آن را با گذشته در نظر نگیرند. حتّی این قطع رابطه را تا بدانجا می‌رسانند که کوشش نیما را صرفا نتیجه‌ی آشنایی او با شعر مغرب زمین می‌دانند حال آن که این آشنایی و تحوّل پیش از او اتّفاق افتاده و کوشش برای سنّت‌شکنی و سنّت‌گزاری سال‌ها قبل از او آغاز گشته‌است. نیما، زاده‌ی این هوشیاری است و هوشیار است» (نوری علاء، ۱۳۴۷: ۱۲-۱۲۲).

۳- ر.ک «تجربه‌های زبان فارسی در علم»، رضا صادقی، ۱۳۷۲، مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی و زبان علم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی و هم‌چنین سایر مقالات این مجموعه.

۴- مسأله‌ی گسترش نیافتن زبان فارسی از منظر واژه‌سازی و اصطلاح‌سازی و تلاش برای توسعه‌ی زبان؛ در رسانه‌های جمعی و به ویژه صداوسیما نیز چشمگیر و قابل تأمّل است. مثال ساده‌ای از آن، سه صفتِ «جذاب»، «درجه‌ی یک» و «فوق‌العاده» تقریبا در توصیف هر چیزی و هر موضوعی به کار می‌رود: مهمانِ جذّاب، مسابقه‌ی جذاب، برنامه‌ی جذاب، سوژه‌ی جذاب.... مهمانِ فوق‌العاده، مسابقه‌ی فوق‌العاده جذاب و ... . که در کنار ضعف تسلّط به زبان فارسی در این رسانه، نشان از عدمِ تلاش متولیان زبان، دانشگاهیان ادبیّات، منتقدان، نویسندگان و سایر حوزه‌ها در استخراج و یا ساخت واژگان و تعابیر و مفاهیم جدید و گسترده ساختن و توسعه بخشیدن به زبان فارسی است.

۵- نیما در کنار «تحصیل در مدرسه‌ی سن‌لوئی، به تحصیل طلبگی و آموزش زبان عربی» (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۹۵).

۶-زبان نیما در این کتاب زبانی تراش‌ناخورده و مبهم است؛ امّا نمی‌توان او را از این جهت مقصر دانست زیرا همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد نقد ادبی در ایران اساساً به مفهوم‌سازی و گسترش زبانی در جهت تبیین

ادبیّات نو نپرداخته است و همین زبانِ توسعه‌نیافته، درکِ این کتاب را دشوار می‌کند؛ امّا با تأمّل و تمرکز بر مطالب آن می‌توان معانی را به روشنی دریافت.

منابع

- آجودانی، ماشاالله. (۱۳۸۲). **یا مرگ یا تجدّد دفتری در شعر و ادب مشروطه**. تهران: اختران.
- آخوندزاده فتحعلی. (۱۳۵۵). **مقالات فارسی**. به کوشش حمید محمّدزاده؛ ویراسته‌ی ح. صدیق، تهران: انتشارات نگاه.
- استعلامی، محمّد. (۱۳۵۵). **ادبیّات دوره‌ی بیداری و معاصر**. تهران: انتشارات توس.
- امن‌خانی، عیسی. (۱۳۹۲). «ترجمه نمی‌تواند تنها متغیّر باشد». **ادبیّات تطبیقی**. پیاپی ۷. صص ۸۵-۱۱۱.
- برونل، پیر و دنی ئویسمن. (۱۳۸۲) . **درآمدی بر ادبیّات فرانسه**. ترجمه‌ی فاطمه عشقی. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.
- پایا، علی. (۱۳۹۴). **آسیب‌شناسی نقّادانه‌ی علوم انسانی و اجتماعی در ایران**. تهران: طرح نقد.
- حسین‌پورچافی، حسین. (۱۳۸۴). **جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷**. تهران: امیرکبیر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). **خانه‌ام ابری‌ست**. ویرایش جدید، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). **گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران (شعر)** . چاپ سوم. تهران: اختران.
- ..... . (۱۳۸۳). **گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران (داستان)**. چاپ دوم. تهران: اختران.
- جعفری، سیاوش. (۱۳۹۳). **شعر نو در ترازوی تأویل**. تهران: مروارید.
- جمالزاده، محمّدعلی. (۱۳۳۲). **سخن**. دوره‌ی ۵. شماره‌ی ۱.
- ..... . (۱۳۲۸). «مصاحبه‌ی خبرنگار رادیو تهران با جمال‌زاده» به نقل از **روزنامه‌ی آذرپاد**. شماره‌ی ۱. سال۱.
- جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). **بوطیقای شعر نو: نگاهی دیگر به شعر و نظریّه نیما یوشیج**. تهران: ققنوس.
- حاکمی، اسماعیل . (۱۳۷۳). **ادبیّات معاصر ایران**. تهران: اساطیر.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث.

- حق‌شناس، علی‌محمّد. (۱۳۵۶). «راهی که با سفر پنجم در شعر امروز آغاز می شود» **روزنامه‌ی کیهان**. به نقل از لنگرودی تاریخ تحلیلی شعر نو ج ۴ .
- حقوقی، محمّد. (۱۳۶۹). **شعر نو از آغاز تا امروز (۱۳۰۱-۱۳۵۰)** . چاپ هفتم، تهران: هدایت-یوشیج.
- ----------. (۱۳۷۷). **شعر نو از آغاز تا امروز ۱۳۰۱-۱۳۷۰**. تهران: ثالث.
- حمیدیان، سعید . (۱۳۸۱). **داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما**. تهران: نیلوفر.
- خاتمی، احمد . (۱۳۹۶). **نگاهی به ادبیّات معاصر ایران**. تهران: علم.
- خانلری، پرویز. (۱۳۲۶). **نثر فارسی در دوره‌ی اخیر**. مندرج در: نخستین کنگره‌ی نویسندگان.
- خرّمی، محمّدمهدی. (۱۳۸۲). **نقد واستقلال ادبی**. تهران: ویستار.
- روزبه، محمّدرضا. (۱۳۸۱). **ادبیّات معاصر ایران**. تهران: روزگار.
- زرشناس، شهریار . (۱۳۸۴). **چشم‌اندازی از ادبیّات معاصر ایران**. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
- زرقانی، مهدی. (۱۳۹۴). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران** (جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم) چاپ پنجم. تهران: نشر ثالث.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین . (۱۳۸۳). **از گذشته‌ی ادبی ایران**. تهران: سخن.
- زرّین‌کوب، حمید. (۱۳۵۸). **چشم‌انداز شعر نو فارسی**. تهران: توس.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). **نشانه‌شناسی: نظریّه و عمل**. تهران: علم.
- سمرقندی، دولتشاه (۱۳۸۲). **تذکره الشعرا**. تصحیح ادوارد براون. تهران:اساطیر.
- سیّاح، فاطمه. (۱۳۲۶). «وظیفه‌ی انتقاد در ادبیّات». مندرج در: **نخستین کنگره‌ی نویسندگان**.
- شفیعی‌کدکنی. محمّدرضا. (۱۳۹۰). **با چراغ و آینه**: در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر. تهران: سخن.
- ----------. (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت**. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). **نگاهی به فروغ فرّخزاد**. چاپ دوم. تهران: مروارید.
- صادقی، رضا. (۱۳۷۲). «تجربه‌های زبان فارسی در علم». **مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی و زبان علم**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۹۳). **بانگ در بانگ** (طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر ایران ۵۷ تا ۸۰) . تهران: علمی.

- طبری، احسان. (۱۳۲۶). «بحث درباره‌ی نظم معاصر»، مندرج در: **نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران**. تهران: چاپخانه رنگین.
- عالی‌عباس‌آباد، یوسف. (۱۳۹۰). **جریان‌شناسی شعر معاصر ایران**. تهران: دانشگاه پیام نور.
- عباسی‌داکانی، پرویز. (۱۳۹۲). **از نیما تا ما**: تهران: لاهوت.
- قاسمی‌پور، قدرت . (۱۳۹۸) . «نقد و ارزیابی درسنامه‌های مکتب‌های ادبی ایران و جهان». **ادبیّات پارسی معاصر**. سال نهم. شماره‌ی اوّل. صص ۱۸۷-۲۱۲.
- کرمانی. (۱۳۸۰). **مندرج در روشنگران ایرانی و نقد ادبی**. تهران: به کوشش ایرج پارسی‌نژاد. تهران: سخن.
- لنگرودی، شمس. (۱۳۷۰). **تاریخ تحلیلی شعر نو**. ج اوّل. تهران: نشر مرکز.
- مختاری، محمّد (۱۳۷۸). **انسان در شعر معاصر** (یا درک حضور دیگری) . تهران: توس.
- نوری‌علاء، اسماعیل . (۱۳۴۸). **صور و اسباب در شعر امروز ایران**. تهران: بامداد.
- هنری، چارلز. (۱۳۷۵). **عصر سنّت‌گریزی**. ترجمه‌ی عبّاس مخبر، چاپ دوم. تهران: طرح نو.
- یاحقی، محمّدجعفر. (۱۳۸۸). **جویبار لحظه‌ها**. چاپ یازدهم. تهران: جامی.
- یاسمی، رشید. (۱۳۱۶). **ادبیّات معاصر**. تهران: چاپخانه‌ی روشنایی.
- یغمایی،حبیب. (۱۳۳۴). «شعر نو». **یغما**. سال ۸. شماره‌ی ۱. مسلسل ۸۱ صص ۱-۴.
- یوشیج، نیما. (۲۵۳۵). **ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش**. چاپ سوم. تهران: انتشارات گوتنبرگ.
- Lotman, juri. (1977). **structure of the artistic text**, translated from Russsian by Gail Lenhoff and Ronald Vroon. (Michigan Slavic Contributions7). Ann Arbor: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures.