Literary Science
Vol. 10, Issue 17, Spring & Summer 2020 (pp.9-42)
doi 10.22091/jls.2020.4931.1211

سال ۱۰، شمارهٔ ۱۷، بهار و تابستان ۱۳۹۹ (صص، ۴۲-۹)

بحران یا انقلاب؟ واکاوی تحوّل انقلابی در شعر نیما بر اساس نظریهٔ «پیشرفت علم» تامس کوهن

موسی پرنیان[1]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی
وحید سجادی‌فر[2]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی
بیان عبدی[3]
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کردستان
مژگان عزیزی[4]
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۸/۸ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۲/۲۱

چکیده

در مورد چگونگی پیشرفت علم، تاکنون دیدگاه‌های گوناگونی مطرح شده‌است که در این بین، «تامس کوهن»، نظریه‌پرداز فلسفهٔ علم، پیشرفت و تحوّل در علم را حاصل ناکارآمدی اصول اصلی یا پارادایم‌های یک علم و ظهور و جایگزینی اصول رقیب آن می‌داند. کوهن، این نظریه را در قالب الگویی چند مرحله‌ایی با نام‌های: علم عادی، بحران، انقلاب و علم عادی جدید، تبیین کرده‌است که البته هر کدام از این مراحل دارای تعاریف خاص خود است؛ الگوی تامس کوهن چنان انعطاف‌پذیر است که در بررسی تحوّلات انقلابی در علوم گوناگونی از جمله ادبیّات نیز قابل انطباق و به‌کارگیری است؛ در این میان چگونگی تحوّل شعر سنّتی به شعر نو در ادبیّات فارسی از جمله مواردی است که می‌تواند بر اساس الگوی کوهن مورد ارزیابی قرار گیرد؛ با توجه به این امر، تحوّل نیما در شعر سنّتی و ایجاد قالب شعر نو، باید برای کسب عنوان «انقلاب شعری» دارای ویژگی‌های مرحلهٔ انقلاب باشد؛ چراکه نبود ویژگی‌های این مرحله در شعر نو نیما، عنوان «پدر شعر نو فارسی» را برای او مورد تشکیک قرار خواهد داد. در این پژوهش که با روش تحلیلی- تطبیقی صورت گرفته است، تحوّل نیما در شعر سنّتی، از نظر انقلابی بودن یا نبودن، در سه سطح زبانی، فکری و ادبی بر اساس الگوی پیشرفت علم کوهن مورد بررسی قرار گرفته شده‌است. نتایج این پژوهش حاکی از این امر است که بر اساس این الگو، شعر نیما بیش از هر مورد، دارای ویژگی‌های مرحلهٔ بحران است تا مرحلهٔ انقلاب.

واژه‌های کلیدی: شعر نو نیما ، تامس کوهن، بحران، انقلاب، پارادایم

[1] **Email:** dr.mparnian@yahoo.com
[2] **Email:** vahid.sajjadifar1984@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)
[3] **Email:** b.abdi19861986@gmail.com
[4] **Email:** wahidsajadifar@gmailcom

ISSN: 2476-4183

Literary Sciense
Vol. 10, Issue 17, Spring & Summer 2020 (pp.9-42)
doi 10.22091/jls.2020.4931.1211

سال ۱۰، شمارهٔ ۱۷، بهار و تابستان ۱۳۹۹ (صص، ۴۲-۹)

Crisis or Revolution Investigating the revolutionary change in Nima's poetry in light of Thomas Kohen's

Mousa Parnian [1]
Associate Professor, University of Razi
Vahid Sajjadifar [2]
PhD in Persian Literature from University of Razi
Bayaan Abdi [3]
Ma in Persian Literature from University of Kurdistan
Mozhgan Azizi [4]
Ma in Persian Literature from University of Razi
Received: 2019/10/30 | Accepted: 2020/5/10

Abstract

Thomas Kuhn, the well-known theorist of philosophy of science, believes that the development of a science happens when its paradigms fail and it is replaced by the principles of its rival. According to Kuhn the development of a science is not uniform but has alternating 'normal' and 'revolutionary' (or 'extraordinary') phases. Kuhn's theory is so flexible that it can be used to explain revolutionary developments in any other area including literature. Accordingly, it is viable to analyze how traditional Persian poetry changes to modern poetry in light of Kuhn's theory. The question is whether the transformation created by Nima in Persian poetry has the characteristics of the Kuhnian revolutionary phase. If not, Should we doubt his title " the father of new Persian poetry"? The present article investigates the revolutionary or non-revolutionary features of Nima's poetry according to Kuhn's theory. It is suggested that his poetry can be positioned as having the characteristics of the "crisis phase" than including those of the "revolutionary phase".

Key Words: Nima's New Poetry, Thomas Kuhn, Crisis, Revolution, Paradigm

[1] **Email:** dr.mparnian@yahoo.com
[2] **Email:** vahid.sajjadifar1984@gmail.com (Corresponding Author)
[3] **Email:** b.abdi19861986@gmail.com
[4] **Email:** wahidsajadifar@gmail.com

ISSN: 2476-4183

۱. مقدمه

یکی از موضوعاتی که همواره مورد توجه اندیشمندان بوده، چگونگی رخداد دگرگونی در ساختار نظام‌های علمی گوناگون می‌باشد که همواره برای تشریح روند آن، رویکردهای گوناگونی ارائه شده‌است. یکی از کارآمدترین رویکردها در این مورد، نظریهٔ پیشرفت علم «تامس ساموئل کوهن (Thomas Samuel Kuhn) (۱۹۹۶-۱۹۲۲) فیزیک‌دان و فیلسوف معروف علم» (اسماعیلی و حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۹۳: ۴۴-۲۱) اهل آمریکا است که به سبب نظریات گوناگون در فلسفه علم، جزو با نفوذترین نظریه پردازان در حوزه فلسفه علم می‌باشد. «وی تحصیلات خود را در رشته فیزیک به پایان رسانید، اما بیشتر آثار خود را به تاریخ علم اختصاص داد و سپس با تکیه بر تاریخ علم تلاش کرد که برای پرسش‌های فلسفه علم نیز پاسخی بیابد» (صادقی، ۱۳۹۲: ۱۳۳-۹۷). تلاش‌های پی‌درپی کوهن در این حوزه فلسفه منجر به ارائه نظریه پیشرفت علم گردید که «نخستین شکل آن را در کتابش با عنوان «ساختار انقلاب علمی» مطرح کرد و در سال ۱۹۶۲ منتشرشد» (چالمرز، ۱۳۸۹: ۱۰۷). در واقع هدف کوهن در این کتاب بیان این نظریه است که تغییر و دگرگونی در علم تنها حاصل انباشتگی و افزون شدن مروی علم نیست بلکه علت آن انقلاب در اصولِ مورد پذیرش همگانی یک علم است (ر.ک: ریترز، ۱۳۸۹: ۶۳۱-۶۳۰). کوهن در نظریه خود، با پذیرش عمومیت و اثبات یک سری اصول خاص در یک جامعه علمی، که از آنها تحت عنوان پارادایم (paradim) یاد می‌کند، تغییر و دگرگونی در هر علم را بر اساس میزان ثبات یا تزلزل این اصول مورد واکاوی قرار می‌دهد. از نظر کوهن «یک علم تکامل یافته به وسیله پارادایمی واحد نظارت و هدایت می‌شود. پارادایم، معیارهای کار و پژوهش مجاز را در درون علمی که ناظر و هادی آن است تعیین می‌کند» (چالمرز، ۱۳۸۹: ۱۰۹). به عبارت بهتر، کوهن با توجه به میزان ضعف و قدرت، اثبات و شک، طرد و جایگزینی این پارادایم‌ها در درون یک جامعه علمی، سیر تحوّل علم را به دوره‌های چندگانه تقسیم می‌کند که هر کدام از آنها دارای ویژگی‌های منحصر به خود است.

نظریه پیشرفت علم را می‌توان به‌عنوان یک الگوی فراگیر برای نشان دادن روند

دگرگونی در علوم گوناگون تطبیق و تعمیم داد که روند دگرگونی پارادایم‌های مطرح در سبک‌ها، دوره‌ها و قالب‌ها شعر فارسی، از جملهٔ عرصه‌های قابل تعمیم با این نظریه است. در این بین دورهٔ مشروطه از نظر سیر تحوّل پارادایم‌های شعر سنّتی فارسی دارای تشخص خاصی است. روند عمومی شدن شعر که از دوره صفویه به شکل جدی آغاز گردید (ر.ک: آذر بیگدلی، ۱۳۳۷: ۴۱۶)، در عهد مشروطه رنگ و بوی تازه‌ای می‌گیرد که بر همین اساس می‌توان ادعا کرد که در این دوره که «ادبیّات برای نخستین بار به مفهوم واقعی مردمی می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۶الف: ۳۲۸)، پارادایم‌های تازه‌ای پا به عرصه میدان می‌گذارند که گاه در تقابل کامل با پارادایم‌های شعر سنّتی فارسی قرار می‌گیرند. به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت که در این دوره از نظر تقابل پارادایم‌های نو و سنّتی با چهار دسته شاعران «سنّت‌گرا در شکل و محتوا، سنّت‌گرا در شکل و نوگرا در محتوا، نوگرا در شکل و محتوا، سنّت‌شکنان» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۱۴۴– ۸۸) روبه‌رو هستیم. اما در این بین علی اسفندیاری، «نیمایوشیج»، با ارائه بهترین و منسجم‌ترین پارادایم‌ها در مقابل پارادایم‌های سنّتی شعر فارسی، تحوّلی عمده را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری به نام خویش ثبت نمود که به عقیده بسیاری از منتقدان، انقلابی در شعر فارسی محسوب می‌گردد.

با توجه به نظریه پیشرفت علم تامس کوهن، ایجاد تحوّل در یک نوع ادبی مستلزم ایجاد دگرگونی‌های بنیادین در بسیاری از ارکان و اصول آن می‌باشد؛ به‌شکلی که نوع ادبی جدید در تمام یا اکثر گزینه‌ها از نظر نوگرایی در تقابل با نوع ادبی پیش از خود قرار می‌گیرد.

با توجه به وجود بسیاری از پارادایم‌های شعر سنّتی در سه مؤلفه زبانی، فکری و زبانی شعر نو و نیز بررسی این مؤلفه‌ها در اشعار برخی از شعرای پیش از نیما یا هم عصر وی، انقلاب یا بحران بودن تحوّل شعری وی مورد تشکیک قرار گرفته می‌شود. باتوجه به این امر در این مقاله سه سؤال عمده مطرح می‌شود که سعی می‌گردد با واکاوی شعر نیما بر اساس نظریه پارادایم‌های تامس کوهن، به آنها پاسخی قانع کننده ارائه گردد:

۱.آیا شعر نیما انقلابی بی‌چون و چرا در عرصه شعر فارسی محسوب می‌گردد؟

۲. در صورت تأیید این ادعا، تا چه اندازه اصول و پارادایم‌های جدید جایگزین اصول و پارادایم‌های گذشته شده‌است؟

۳. در صورت رد این ادعا، شعر نیمایی بر اساس نظریه پیشرفت تامس کوهن در کدام مرحله از پیشرفت علم قرار می‌گیرد؟

۱-۱. پیشینه تحقیق

تا کنون پژوهش‌های فراوانی از دیدگاه‌های گوناگون در مورد شعر نیمایی انجام گرفته است که در هر کدام از آن‌ها سعی گردیده که از نگاهی خاص به توصیف و تحلیل شعر نیما پرداخته شود که در این بین خود نیمایوشیج (۱۳۵۱) با نوشتن کتاب «حرف‌های همسایه» نخستین کسی است که به تشریح راه، روش و ایده‌های خود از سرودن شعر در قالب نو پرداخته‌است. همچنین آرین‌پور (۱۳۸۲) در جلد سوم کتاب «از صبا تا نیما» ضمن بیان مقدمات شکل‌گیری شعر نو نیمایی، به بیان و بررسی جدال شعر نو و کهنه پرداخته‌است. اخوان ثالث (۱۳۹۶) در کتاب «بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج»، شعر نیما را از نظر نوآوری با شعرای چون: خیام، بابا طاهر و... مقایسه می‌کند و با نگاهی مثبت و گاه احساسی به دفاع از شعر نیما پرداخته‌است. گل‌محمّدی (۱۳۹۰) در کتاب «نیما چه می‌گوید؟» یادداشت‌های روزانهٔ نیما را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. جعفری (۱۳۹۴) در کتاب «شعر نو در ترازوی تأویل» به بحث تأویل در فهم ابهامات شعر نو از آغاز تا امروز پرداخته‌است. طبیب‌زاده (۱۳۸۷)، در کتاب «نگاهی به شعر نیمایوشیج» علاوه بر پرداختن به جهان‌بینی شعر نیمایی، به بحث چگونگی نظام‌های شعری در شعر او پرداخته است.

همچنین مقالات فراوانی در مورد شعر نیما نگاشته شده‌است که برخی از آن‌ها به این شرح است: عبدالرسول شاکری (۱۳۹۴) به نقد و بررسی شعر نیما بر اساس معیارهای ساختاری و فکری پرداخته است. تقی پورنامداریان و ناهید طهرانی ثابت (۱۳۹۰) با توجه به ادعای صریحِ نیما در ناکارآمدی صنایع بدیعی در شعر نو، ثابت کرده‌اند که نه تنها صنایع بدیعی در شعر نو ناکارآمد نیست، بلکه دارای کاربرد فراوان در اشعار شاعران این نوع شعر

است. مهدی ممتحن و مهین حاجی‌زاده (۱۳۸۹)، به بررسی سیر تحوّل شعر نو در ادبیّات فارسی و عرب پرداخته‌اند و در این بین وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها را بررسی نموده‌اند. امید مجد (۱۳۸۹)، در پژوهشی عنوان «پدر شعر نو» را برای نیما مورد تشکیک قرار داده و بیان کرده‌است که شاید نیما فقط تحکیم‌کننده قالب این نوع شعر بوده‌است. حمیدرضا قانونی (۱۳۸۸) بیان می‌دارد که نیما آن طور که باید و شایسته است به قلّه‌های شعر نو صعود نکرده است و... . با توجه به موارد یاد شده و نیز بررسی‌های انجام گرفته در سایت‌های معتبر علمی و پژوهشی، پژوهش‌های انجام شده در مورد شعر نیما تا کنون بیشتر بر اساس دسته‌بندی‌های سبک شناسانهٔ سنّتی بوده‌اند اما در پژوهش حاضر این دسته‌بندی‌های سبک شناسانه در قالب یک نظریهٔ منطقی ارائه شده‌اند که بر اساس الگوی مطرح شده در آن، می‌توان به طور قطعی‌تر در مورد تحوّل شعر نیما نظر داد. لذا تا کنون هیچ مقاله‌ای بر اساس الگوی پیشرفت علم تامس کوهن که انقلاب یا بحران بودن شعر نیما را مورد بررسی قرار دهد، نوشته نشده‌است.

۲. بحث اصلی

۲-۱. نظریه پیشرفت علم

همان‌گونه که در مقدمه بیان گردید، کوهن دگرگونی در علم را حاصل به فراوانی رسیدن یافته‌های آن نمی‌داند، بلکه معتقد است ضعف و ناکارآمدی پارادایم‌ها در مقابل تشکیک‌هایی که بر آنها وارد می‌شود، زمینه را برای تحوّل در مبانی آن علم فراهم می‌کند. کوهن برای سیر تحوّل و پیشرفت علم مراحلی را تعریف می‌کند که الگوی آن را «می‌توان به وسیله طرح بی‌پایان زیر خلاصه‌کرد: پیش‌علم- علم عادی- بحران- انقلاب- علم عادی جدید- بحران جدید» (چالمرز، ۱۳۸۹: ۱۰۸). البته در این طرح سه مرحلهٔ «علم عادی- بحران- انقلاب» به‌عنوان ارکان اصلی آن مطرح می‌باشد که هر یک از این مراحل دارای ویژگی‌هایی است که حد و مرزهای آنها را با یکدیگر تعیین می‌کند. اما در بین این مراحل چندگانه، سه مرحله «علم عادی، بحران و انقلاب» از اهمیّت بیشتری برخوردار هستند که در زیر به‌طور خلاصه به تشریح آنها پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱. علم عادی

در الگوی پیشرفت علم تامس کوهن، علم عادی به مرحله‌ای اطلاق می‌گردد که «متضمن تلاش‌های مفصلی برای توسعه و بسط پارادایم‌ها است، با این هدف که سازگاری بین پارادایم‌ها و طبیعت افزایش یابد» (همان: ۱۱۰). به‌عبارت دیگر، در این مرحله تمام کوشش‌ها در حوزه و دایره پارادایم‌ها و با هدف گسترش آنها انجام گرفته می‌شود. «کوهن علم عادی را به منزله فعالیتی حل‌المعانی تجسم می‌کند که با قواعد پارادایم هدایت و نظارت می‌شود» (همان: ۱۱۰). در واقع مرحلهٔ علم عادی مرحله‌ی ثبات پارادایم‌ها و اعتقاد بی‌چون و چرا به درستی آنهاست. به عبارت دیگر، «عدم اختلاف بر سر اصول همان چیزی است که بنای سامان‌یافته علم عادی را از فعالیت‌های نسبتاً نابسامان پیش‌علم توسعه‌نیافته متمایز می‌سازد» (همان: ۱۱۱). در این مرحله هیچ‌گونه پارادایم رقیبی برای پارادایم‌های اصلی وجود ندارند و کوشش دانشمندان صرفاً در روشن کردن بخش‌های پنهان در آن حوزهٔ علمی است که آن هم صرفاً در چارچوب همان پارادایم‌ها انجام گرفته می‌شود. اعتقاد به‌درستی پارادایم‌ها تا جایی است که «عدم توفیق در حل یک معما به منزله ناکامی و ناتوانی آن دانشمند تلقی خواهد شد، نه ناتوانی پارادایم» (همان: ۱۱۲).

۲-۱-۲. بحران

همان‌گونه که بیان‌گردید در مرحله علم عادی تمام کوشش‌های علمی در حوزهٔ تأیید و تصدیق پارادایم‌ها انجام گرفته می‌شود؛ در این مرحله، گاه در مسیر پژوهش مسائل حل ناشدنی‌ای پیش می‌آید که این «معماها که در قبال حل خود مقاومت نشان‌می‌دهند، اعوجاجات محسوب می‌گردند» (همان: ۱۱۹). اما به مرور تعداد اعوجاجات در یک علم عادی رو به فراوانی می‌روند و به مرور باعث تزلزل اطمینان پارادایم‌ها می‌شوند و با هدف قرار دادن بنیاد پارادایم‌ها مشکلی جدی را ایجاد می‌کنند (ر.ک: همان: ۱۱۳). در این مرحله است که اصول یک علم عادیِ مورد قبول، مورد تشکیک جدی قرار گرفته می‌شود و به مرور با فراوان‌تر شدن اعوجاجات، دو دستگی نیز در میان پیروان آن ایجاد می‌شود. در همین بین است که پارادایم‌های قوی و ضعیف، به عنوان رقیب سر در خواهند آورد تا

جایی که «پارادایم جدید، یا پیشنهادی شایسته کـه تبیـین و تفصـیل بعـدی آن میسـر باشـد، یک‌مرتبه و گاهی اوقات در دل یک شب در ذهن فردی که عمیقاً در بحران اسـت، متولـد می‌شود» (همـان: ۱۱۴). در ایـن جاسـت کـه پـارادایم جدیـد بـه شـکلی جـدی موجودیـت پارادایم مسلط قبلی را به خطر خواهد انداخت که همین امر زمینهٔ انقـلاب را فـراهم خواهـد ساخت.

۲-۱-۳. انقلاب

مرحله انقلاب در الگوی پیشرفت علم، مرحله‌ای است که پارادایم رقیب با راهکـارهـا و اصول خویش باعث نقض تمامی داشته‌های پارادایم گذشته می‌شود. در این مرحلـه بـه نـوعی ناکارآمدی پارادایم گذشته برای همگان روشن شده‌است و تمام کوشش‌ها برای روشن شـدن این ادعا انجام گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، اعتبار هر پارادایم با آغـاز ادوار مملـو از بحـران مورد تردید قرار می‌گیرد و این مرحله‌ای است که باعث وقـوع یـک انقـلاب علمـی و تسـلط پارادایم و نظریه علمی جدید می‌گردد (محسـنی، ۱۳۹۲: ۶۶). در نظـر کـوهن، انقـلاب «نـوع خاصی از تغییر است که متضـمن نـوع معینـی از بازسـازی تعهـدات گروهـی اسـت» (کـوهن، ۱۳۸۹: ۲۲۱). به عبارت ساده‌تر، انقلاب رسیدن به اجماعی است که ثمره آن تلاش برای بنیـان نهادن نوع جدیدی از نگاه در علم است. در این مرحله دیگر از پـارادایم‌هـای گذشـته خبـری نیست و برای تک‌تک آنها جایگزینی مناسب و کارآمد اندیشیده می‌شود. به بیانی، انقلاب‌هـا حوادثی هستند که «طی آن، جامعه علمی معینی، از جهانبینی و علم جـویی سـنّتی و جـا افتـاده خود دست می‌کشد و ره‌یافت دیگری را به موضـوع مـورد بحـث خـود اختیـار مـی‌کنـد کـه معمولاً با موضوع قبلی مانع‌الجمع است» (همان، ۱۳۷۵: ۸۸).

۳. بررسی شعر نیما بر اساس نظریه پیشرفت علم تامس کوهن

در گفتمان شعر فارسی همواره سه پارادایم عمده زبـانی، فکـری و ادبـی بیـان کننـدهٔ تفاوت‌های دوره‌های ادبی بوده‌است که بـالاترین میـزان دگرگـونی در آنهـا باعـث مطـرح شدن یک سبک یا یک دورهٔ ادبی در میان سایر ادوار شعر شده‌است. در شعر نیمـا، بـا ایـن

پیش‌فرض که شعر او انقلابی در شعر محسوب می‌گردد، طبیعتاً باید ویژگی‌های یک انقلاب ادبی را نیز تمام و کمال داشته باشد. به عبارت دیگر، باید در شعر نیما پارادایم‌هایی ارائه شده باشد که تمام پارادایم‌های شعر سنّتی را در سه سطح زبانی، فکری و ادبی طرد و جایگزین کرده باشد. به همین سبب برای روشن شدن این گفتار لازم است میزان دگرگونی یا ثبات این سه پارادایم عمده شعر سنّتی و خرده پارادایم‌های درون آنها را، با توجه به شعر نو نیما مورد کاوش قرار دهیم.

۳-۱. پارادایم زبانی

با توجه به گستردگی پارادایم‌های زبانی شعر فارسی، این پارادایم شامل سه بخش خردتر از پارادایم‌ها می‌گردد که تحت عنوان «پارادایم آوایی»، «پارادایم لغوی»، و «پارادایم نحوی» تقسیم می‌شوند که هر یک از آنها نیز، خود شامل پارادایم‌های خردتری است.

۳-۱-۱. پارادایم آوایی

پارادایم آوایی به آن دسته از پارادایم‌های شعر فارسی گفته می‌شود که با بخش گفتاری و شنیداری شعر مربوط است. این‌گونه پارادایم وجه تمایز میان شعر و نثر در ادبیّات سنّتی فارسی محسوب می‌گردد که در کنار یکدیگر موسیقی شعر فارسی را به‌وجود می‌آورند. محمّدرضا شفیعی‌کدکنی موسیقی در شعر را «مجموعه عواملی که به اعتبارآهنگ و توازن سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۸) معرفی می‌کند؛ به این ترتیب، پارادایم‌های آوایی به نظم و سامانی اطلاق می‌گردد که در بیان آن، جملات دارای یک ریتم مشخص می‌گردند. پارادایم‌های آوایی در شعر سنّتی به‌شکل عمده شامل سه نوع پارادایم آوایی کناری، درونی و بیرونی می‌شود که هر یک پارادایم‌های خرده‌تری را در دل خویش جای داده‌اند. در شعر نو نیما با توجه به قاب و قالب جدید، برخی از این پارادایم‌ها دچار دگرگونی و جای‌گزینی شده‌اند اما بسیاری از آنها هنوز هم در شعر نو او با انگیزهٔ بهره‌گیری موسیقیایی به‌کار گرفته شده‌اند.

۳-۱-۱-۱. پارادایم آوایی درونی

پارادایم درونی در شعر سنّتی فارسی در واقع مجموعه‌ای از واژه‌هاست که در «زبان به‌صورت یک بافت هنری درآمده‌است و کلمات با رشته‌های متعددی به‌هم تنیده و بافته شده‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۸۹). در پارادایم آوایی درونی در شعر سنّتی فارسی، طیف بسیار گسترده‌ای از خرده پارادایم‌ها وجود دارند که هر یک در جای خویش، در آهنگین کردن بیت‌ها نقشی را بر عهده داشته‌اند که در بحث بدیع تحت عنوان «بدیع لفظی» مورد توجه واقع شده‌اند. این خرده پارادایم‌ها به شکل عام شامل سه گونهٔ تسجیع، تجنیس و تکرار می‌شوند که هر کدام از آنها شامل طیف گسترده‌تری از خرده پارادایم‌ها می‌شوند؛ در بحث تسجیع، خرده پارادایم‌هایی چون: انواع تسجع، ترصیع، موازنه، تضمین المزدوج و قرینه مطرح است و در بحث تجنیس، انواع جناس چون: جناس تام، مطرف، اشتقاق، زاید و غیره و همچنین بحث انواع قلب‌ها بیان می‌شود و در بحث تکرار، انواع تکرار چون: هم‌صدایی، هم‌حروفی، تکرار هجا، طرد و عکس، تکرار عبارت تشریح می‌شود.

در شعر نو نیما با خرده پارادایم‌های آوایی درونی به دو شکل برخورد شده‌است؛ با توجه به قاب و قالب متفاوت با گذشتهٔ شعر نیمایی، دسته‌ای از این خرده پارادایم‌ها مانند: موازنه، ترصیع و تضمین مزدوج عملاً حذف گردیده‌اند و هیچ پارادایمی که در تعارض با آنها جایگزین آنها شده باشد، به‌وجود نیامده‌است. اما در گروه دوم پارادایم‌هایی مانند: انواع تکرارها، برخی از انواع جناس‌ها و سجع‌ها و خرده پارادایم‌های نادرتری چون: اشتقاق، طرد و عکس، و قلب‌ها با همان کارکرد گذشته به‌کار رفته‌اند. با توجه به این امر می‌توان گفت که نیما در این پارادایم به جز حذف برخی پارادایم‌ها، نوآوری خاصی نشان نداده‌است و در ساختار آوایی درونی از همان پارادایم‌های شعر سنّتی بهره گرفته‌است.

تکرار

یکی از کارکردهای اصلی تکرار در شعر سنّتی ایجاد آهنگ در آن است. به نظر پیشینیان بهترین نوع تکرار، تکرارِ هنری است «که در ساختمان شعر نقش فعال دارند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۰۸). در شعر نو نیما انواع تکرارهای شعر سنّتی چون: هم حروفی،

هم‌صدایی، تکرار هجا، تکرار واژه، تکرار عبارت و طرد و عکس در موسیقی درونی شعر به‌کارگرفته شده‌اند.

هم‌حروفی

تکرار «گ» و «الف»:

«فریادِ من شکسته اگرِ در گلو، گر/ فریاد من رسا/ من از برای راه خلاص خود و شما/ فریاد می‌زنم» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۵۰۰).

هم‌صدایی

تکرار مصوّت کوتاه کسره:

«سایه‌بانها بر فرازید از پَرِ مرغانِ دریایی/ تا به یادِ خنده‌هایِ یک بهارِ شادمان آیند/ از شعاعِ آفتابِ تافته از پشتِ برگِ تیره‌یِ لادن،/ روی گل‌های دگر دیگر صفِ گستردنی‌ها گسترانید...» (همان: ۲۵۱).

تکرار هجا

تکرار هجای«ها»:

«و صداهای غلاده‌های گردن‌های محرومان/ (چون صداپرداز پادشاهان به زنجیر)/ رقص لغزان شکستن را می‌آغازد» (همان: ۴۲۶).

تکرار واژگان

تکرار واژه‌های «نیست» و «مرگ»:

«در وقت مرگ که با مرگ/ جز بیم نیستی و خطر نیست/ هزّالی و جلافت و غوغای هست و نیست/ سهو است و جز پاس ضرر نیست» (همان: ۴۹۹).

تکرار عبارت

تکرار عبارت «کی ساخته‌است؟/کی برده‌است؟/کی باخته‌است؟»:

«در ره نهفت و فرازِ ده حرفی است:/کی ساخته‌است؟/کی برده‌است؟/کی باخته‌است؟.../کی مانده چشمش بیدار/خواب آشنا که هست و چرا خواب؟/کی ساخته است؟/کی برده‌است؟/کی باخته‌است؟» (همان: ۴۷۳).

طرد و عکس

«هر گیاهی که ضعیف/ هر ضعیفی که گیاه/ وآنچه بگذاشت بجا/ با درست و نه درست/ پهنه ور دیواری است» (همان: ۴۸۱).

تجنیس

تجنیس نیز از جمله صنایع بدیعی و از جمله «روش‌هائی است که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به‌وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۲). به این ترتیب، روش تجنیس هم یکی از خرده پارادایم‌های آوایی درونی شعر سنّتی محسوب می‌شود. در شعر نیما برخی از انواع جناس چون: ریشه، مطرف، آخر، وسط، قلب و... در موسیقی شعر نو به‌کار گرفته شده‌اند.

ریشه

جناس «افسا و افسون»: «وه به ره آبستن هولی است بیهوده؛/ و آن جهان افسا نهفته در افسون خود» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۴۳۰).

جناس«کشت و کشتار»: «کارشان کشتن و کشتار که از هر طرف و گوشه‌ی آن/ می‌نشانید بهارش گل با زخم جسدهای کسان» (همان: ۵۰۸).

جناس مطرف

جناس«پلم و لم»: «می‌چمد از «پلم»ی خوک به «لم»/ بر نمی‌خیزد یک تن به جز او/ که به‌کار است و نه کار است تمام» (همان: ۴۱۵).

جناس وسط

جناس«کسان و کان»: «وآنجا کسان دیگر هستند کان کسان/ از چشمِ مردمان/ دارند رخ نهان» (همان: ۲۸۱).

جناس مذیل

جناس «دهات و دهاتی»: «و دهاتی که خراب،/ و خرابی که دهات،/ چهره‌شان افسرده‌است!» (همان: ۴۸۰).

قلب

قلب «سزا و ساز»: «این سزای سازگاراشان/ باد، در پایان دوران‌های شادی/ از پس دوران عشرت‌بار ایشان» (همان: ۴۹۵).

تسجیع

از دیگر ابزارهای ایجاد موسیقی در نثر و نظم به‌کارگیری خرده پارادایم تسجیع می‌باشد. «آنچه در تعریف سجع و انواع آن امروزه در کتب بدیع فارسی پذیرفته شده و تقریباً همگی آن را نقل می‌کنند، متأثر از حدائق‌السحر وطواط است و بر اساس آن، سجع عبارت است از تشابه دو یا چند واژه در وزن، حرف روی یا هر دو که در نتیجه‌ی آن به‌ترتیب انواع متوازن، مطرف و متوازی حاصل می‌شود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۱۵ به نقل از پورنامداریان و طهرانی‌ثابت، ۱۳۹۰: ۱۷۷– ۱۶۷). در شعر نو نیما سجع یکی از مهم‌ترین ارکان موسیقیایی در پاره‌های شعر وی است. نیما انواع سه‌گانه سجع متوازی، متوازن، مطرف را به شکل هنرمندانه به‌کار گرفته‌است.

سجع متوازی

«در مدفن نوایش از هوش رفته‌است/ بعد از بسی زمان که همه بود گوش هوش/ یاد نوای صبحش بر جای با هوا» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۴۵۵).

سجع متوازن

«کز کنون تا سی شبانه روز فرمان است کس/ بر نیاید جز دعای شاهش از راه نفس» (همان: ۲۲۸).

سجع مطرف

«هشته و آغشته»: «سریویلی: با لبان هشته، وز خونابه آغشته، چه خواهی کرد؟/ سر بسر موی درازت چرب/ برتن پُر چرب/ بر تن پُر چرک خوابیده» (همان: ۲۶۵).

۳-۱-۱-۲. پارادایم آوایی بیرونی

پارادایم آوایی بیرونی در شعر سنّتی فارسی، همان آهنگ ریتمیکی است که در علم شعر فارسی تحت عنوان «عروض» از آن یاد می‌شود. «عروض بر وزن «فعول» کلمه‌ای است

که در معنی اسم مفعول به‌کار می‌رود؛ یعنی معروضٌ علیه شعر است، شعر را بر آن عرضه کنند تا موزون و ناموزون آن از هم بازشناخته شود» (شمیسا، ۱۳۸۶ب: ۲۳). به گفتار دیگر، «وزن، ادراک تناسبی است که از تکرار مقادیر متساوی و منفصل با برخی از خصوصیت‌های صوتی همچون: شدت، ارتفاع یا زیر و بمی، کمیت یا امتداد و مانند آن پدید می‌آید» (نجفی، ۱۳۹۵: ۱۳).

زبان‌های گوناگون با توجه به استعداد زبانی، هرکدام رویکرد و پارادایم‌های خاص خود را دارد. «حدود ۳۰۰ وزن در شعر فارسی موجود است. خوش‌آهنگ‌ترین و رایج‌ترین اوزان همان است که حافظ و مولوی در دیوان خود به‌کار برده‌اند» (همان: ۳۹).

اما از نگاهی دیگر می‌توان گفت که پایه و اساس اصلی این پارادایم در شعر سنّتی فارسی به‌کارگیری و تکرار بخش‌هایی از اوزان افاعیلی با کمیّت و کیفیت تعیین شده در شعر است. با نگاهی ریزبینانه‌تر، پارادایم بیرونی، دارای دو پارادایم خردتر یعنی داشتن حداقل دو رکن و حداکثر چهار رکن (ر.ک: همان: ۳۹) و برابری تعداد ارکان در هر پاره یا مصراع است.

هرچند در شعر نیما، با توجه به قاب و قالب جدید، عملاً با وزن عروضی به معنای سنّتی آن روبه‌رو نیستیم اما باید گفت که او «رعایت کیفیت ارکان عروضی را در شعر الزامی می‌دانست- بدین معنی که اگر شعری با رکن فعلاتن آغاز شود، این رکن در آغاز مصراع‌ها تا پایان شعر محفوظ بماند- و کمیت یا شماره‌ی افاعیل را در مصراع‌ها به عهده‌ی احساس، عاطفه و شیوه‌ی طبیعی بیان وا می‌گذارد» (تبار سعید و ابومحبوب، ۱۳۹۱: ۱۳۵- ۱۰۳). با توجه به این امرِ نیما، در بعضی پاره‌ها بیش از چهار رکن عروض به‌کار رفته است و در پاره‌ای دیگر، یک یا دو رکن افاعیلی. البته این نکته قابل ذکر است که «اولین شعر را به این شیوه بانویی به نام شمس کسایی قبل از نیما سروده بوده است: پرورش طبیعت/ ز بسیاری آتش مهر و نازد نوازش/ از این شدت و گری و روشنایی و تابش/ گلستان فکرم/ خراب پریشان شد افسوس...» (شمیسا، ۱۳۸۶ب: ۲۳۳ ـ ۲۳۲).

اما گذشته از این موارد باید گفت که هیچ‌کس نتوانسته است به اندازهٔ نیما در

به‌کارگیری این شکل از عروض در شعر پیروزی یابد. با توجه به موارد بیان شده، می‌توان به طور قطع گفت که نیما خرده پارادایم وزن عروضی سنّتی را به شکلی سلیقه‌ای به‌کارگرفته است که خود این امر نوعی پارادایم جدید محسوب می‌گردد. همچنین نیما پارادایم‌های برابری هجاها و تأکید بر دو رکن یا چهار رکن بودن را طرد نموده و پارادایم عدم برابری ارکان و رکن کمتر یا بیشتر از دو یا چهار رکن را جایگزین نموده‌است.

داشتن اوزان عروضی

برای مثال، نیما در شعر «بخوان ای همسفر با من»، رکن «مفاعیلن» را گاه به شکل کامل و گاه با زحافات الزامی در خدمت مطالب پاره‌ها، و نه الزام یک بحرعروضی به‌کار گرفته‌است:

«ره تاریک با پاهای من پیکار دارد/ بهر دم زیر پایم / راه راه را آب آلوده/ به سنگ آکنده و دشوار دارد؛/به من چشم پا ولی من راه خود را می‌سپارم/ جهان تا جنبشی دارد رَود هر کس به راه خود» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۴۰۲).

وجود پاره‌های کمتر از دو رکن و بیشتر از چهار رکن و عدم برابری پاره‌ها

«در بین چیزهایی که گره خورده می‌شوند/ با روشنی و تیرگی این شب دراز/ می‌گذرد./ یک شعله را به‌پیش/ می‌نگرد» (همان: ۲۲۲).

«آنجا چو موج‌های سحر خیز/ آرام و خوش گذشته همه چیز./ مانند ما طبیعت/ نگرفته است راه کجی پیش./ هر جانور/ باشد به میل خود/ بهره ور» (همان: ۲۸۲).

۳-۱-۱-۳. پارادایم آوایی کناری

«هر ساخته‌ی هنری (شعر، داستان،...) باید یک نقطه‌ی گرانیگاه اصلی یا سطح مسلط داشته باشد» (ایگلتون، ۱۳۶۳: ۳۷). در شعر سنّتی فارسی، قافیه که همان پایان‌بندی شعر می‌باشد، نقطه »گرانیگاه» شعر و از پارادایم‌های اصلی آوایی محسوب می‌گردد. قافیه در شعر سنّتی دارای قوانینی است که تأکید اصلی آن بر عدم تکرار در همان شکل و معنای قبلی در بیت است. قافیه در آخرین رکن هر مصراع قرار دارد که تعیین‌کننده پارادایم برابری مصراع‌ها و تعداد ارکان یک بیت است. اما به عقیده شعرای شعر نو چون: اخوان

ثالث، قافیه «چیزی برای حفظ تناسب خطوط است و انسجام و استحکام اثر را حفظ می‌کند و آن را از بهم ریختگی دور می‌کند» (محمّدی آملی، ۱۳۹۰: ۱۲۶). اخوان ثالث هرگز رعایت قافیه را هم سنگ رعایت وزن در شعر نمی‌داند، بلکه وی معتقد است که: قافیه فقط «نوعی پیرایه [یا] نوعی مرزبندی، جدول و قالب‌بندی است» (کاخی، ۱۳۸۲: ۷۲). به این ترتیب قافیه در میان شعرای شعر نو جایگاهی صرفاً سلیقه‌ای دارد و رعایت مکان آن به نگاه و مفهوم مورد نظر شاعر بستگی دارد.

در شعر نو نیما قافیه و حتی ردیف در بسیار از ابیات بر طبق همان قوانین قافیه سنّتی به‌کار برده شده‌است اما نکتهٔ قابل تأمل در شعر نیما این است که قافیه در شعر نیما صرفاً بیان‌کنندهٔ پایان‌بندی مصراع‌هاست و کارکردی در مورد تعیین دو یا چهار رکنی بودن مصراع‌ها ندارد؛ البته باید گفت گذشته از الزامی نبودن به‌کارگیری قافیه، قواعد حاکم بر قافیه سنّتی نیز در شعر نو نیما کارایی چندانی ندارد. از نگاه دیگر به‌کارگیری قافیه در پاره‌های شعر نو چیزی شبیه به‌کارگیری قافیه در مصراع‌های زوج قالب مثنوی است که به صورت افقی به‌کار می‌رود. قافیه‌ها در هر دو پاره متفاوت با پاره‌های دیگر است. برای مثال در پاره‌های زیر قافیه صرفاً برای پایان‌بندی پاره‌ها به‌کار گرفته شده و قواعد قافیه نیز در آنها چندان رعایت نشده‌است:

«آه اگر دانستی تو که چه بیش از دگران/ کام دل یافته‌اند آنانی،/ که به دریاشان باشد گذران./ ای همه با خورش و خفتن و در ساخته مرد،/ تو هم آن کن که بجان شاید کرد./ چشم تو می‌شنود/ گوش تو می‌شنود/ تو ز بس گنج خودی، سنگین بار/ می‌تکانی سر از بهر چه کار» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۳۶۸).

۳-۱-۲. پارادایم‌های زبانی دستوری و واژگانی

در دوره‌های شعر فارسی، دگرگونی زبانی دستوری و واژگانی در اشعار شعرای هر دوره به نوعی پارادایم جدیدی برای دگرگونی سبک ادبی محسوب می‌شود. به‌عبارت دیگر، کاربردهای طیفی از واژگان و کاربرد دستوری آن‌ها در اشعار شعرای یک دوره ادبی به منزله پارادایم‌های آن محسوب می‌گردد و هرگونه دگرگونی در آن واژگان و

دستور زبان آنها به منزله اعوجاجات در آن پارادایم‌ها می‌باشد. در شعر نو نیمایی بسیاری از پارادایم‌های واژگانی و دستوری شعر در اشعار سنّتی با پارادایم‌های نو جایگزین شده‌اند که در بسیاری از موارد از نظر دستور و کاربردی نیز دارای ضعف‌هایی هستند، اما به دلیل گستردگی کاربرد آنها در شعر نو، در نقش خرده پارادایم‌های تازه که در تقابل دیگر پارادایم‌ها قرار گرفته‌است، ایفای نقش می‌کنند. این خرده پارادایم‌ها که در پژوهشی تحت عنوان «ضعف‌های زبانی در اشعار نیما» نیز به تعداد زیادی از آنها اشار شده‌است، شامل خرده پارادایم‌های نو ظهوری چون: تغییر در ساختار افعال، افعال نو ظهور، تغییر در معانی افعال، تقدم صفت بر موصوف بدون حذف کسره، کاربرد عناصر زائد در کلام، تغییر معنای حروف می‌شود (ر.ک: بسمل و میر عابدینی، ۱۳۹۱: ۵۳- ۳۵). همچنین می‌توان به خرده پارادایم‌هایی چون: ساختن واژگان نوظهور، ساختن صفت‌های نوظهور، بسآمد نام‌آواها اشاره کرد. در عین حال باتوجه به دلبستگی نیما به شعر سنّتی و ملزومات آن، در بسیاری از پاره‌ها مشخصه‌های شعر سنّتی که گاه قدمت آنها به ادوار ابتدایی شعر سنّتی می‌رسد، به روشنی قابل مشاهده است که البته از نگاه دیگر، این‌گونه استعمال‌ها با توجه به تفاوت با دیگر هم عصران خود نوعی پارادایمِ نو محسوب می‌گردد. در این بین می‌توان به پارادایم‌هایی چون: کهنگی برخی واژگان، حروف اضافه و قیدها، جابه‌جایی عناصر جمله چون: آوردن فعل در ابتدای جمله، آوردن قید در پایان جمله، جابه‌جایی ضمیرها اشاره‌کرد.

پارادایم‌های واژگانی و دستوری تازه در شعر نو

تغییر در ساختار افعال

یکی از ویژگی‌های شعر نیما، جابه‌جا کردن بخش‌های افعال دو بخشی است. نیمایوشیج در بسیاری از موارد بخش اسمی یا فعل‌یار افعال دو بخشی را بعد از فعل پایهٔ آن‌ها می‌آورد. برای نمونه در بیت زیر شاعر اجزای فعل دو بخشی «نگاه بری» را جابه‌جا کرده است:

«لیکن بر آن دو چون بری نگاه/ خواننده مرده‌ایست نه چیز دگر جز این» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۲۳۴).

تغییر در معنای افعال

از دیگر دگرگونی‌های دستوری در شعر نیما گردش فعل‌ها در میدان معنایی آن‌هاست؛ به این ترتیب یک فعل می‌تواند معناهای گوناگون و حتی ابداعی به خود بگیرد؛ برای مثال در بیت زیر «دیده داشتن» که به معنای «داشتن چشم» است، در معنای انتظار داشتن به‌کار رفته است:

«او که دیده‌داشت در این دم صواب دلستانی کردن از من/ با من اندر خنده‌ی جانبخش دیگر گفت» (همان: ۳۱۹).

همچنین نیما در ابداعی نو نشانهٔ تفضیلی «تر» را به اعداد اضافه می‌کند و به این ترتیب صفت‌هایی نو خلق کرده‌است؛ برای مثال در بیت زیر نیما «تر» را به «یکی» اضافه کرده‌است و صفتی تفضیلی نو ساخته‌است: « قد برآور باز شو، از هم دوتا شو، با خیال من یکی‌تر زندگانی» (همان: ۵۰۰).

فاصله طولانی بین افعال دو بخشی

از دیگر ملزومات شعری نیما، آوردن فاصله‌های طولانی بین اجزای فعل‌های دو بخشی است. برای مثال در بیت زیر فعل دو بخشی «آغاز کردم» به شکلی در بیت به‌کار رفته است که بخش فعلی در ابتدای جمله و بخش غیر فعلی در انتهای آن آمده‌است:

«کردم افسانه همه از این شب تاریک‌دل آغاز،/ و به «هذیان دل» خود آمدم دمساز» (همان: ۳۲۳).

ساختن اسم‌های نو ظهور

همچنین نیما در شعر خود به ساخت اسم‌هایی نو ظهور دست زده‌است که از ترکیبات گوناگون دستوری ساخته شده‌اند. برای مثال در بیت زیر واژگان «بهتان، غزلباز، ناخوب» از این واژگان به حساب می‌آیند:

«من نمی‌گویم بهتان. اما/ خبر آنهمه مخلوق غزلباز و ترانه پرداز/ پس پرده که هست/ بد و ناخوب به کن آمده باز» (همان: ۳۶۳).

ساختن صفت‌های نوظهور

نیما در ساخت صفت‌های نو ظهور نیز یدی طولانی دارد؛ او با استفاده از همهٔ امکانات زبانی چون پسوندها، اسم‌ها، فعل‌ها و...، به ساخت صفت‌های نو ظهور پرداخته‌است. برای نمونه در ابیات زیر «پر افسون‌تر» و «پر عمق» از این دسته به حساب می‌آیند:

«ابری آمد در میان ابرهای تیره‌تر، تند و پر افسون‌تر!/ شعرهایم را که در گوش تو خوانده‌ست» (همان: ۲۵۴).

«وه به تاریکی پر عمق، چو بغض/ که بترکد به‌گلوگاهی تنگ» (همان: ۳۸۲).

ساختن قیدهای نوظهور

همچنین نیما برخی صفت‌ها را که صرفاً معنای توصیفی داشته و جزو قیدهای مشترک محسوب نمی‌شوند، به عنوان یک قید به‌کار گرفته است. برای نمونه در بیت زیر «باریک» صفتی صرف است که شاعر از آن بهره برداری قیدی کرده است:

«آنکه از دورش می‌جستم و در کارش بودم باریک/ آمد اکنون خود با من نزدیک» (همان: ۳۶۷).

پارادایم‌های واژگانی و دستوری شعر سنّتی در شعر نو

از جمله پارادایم‌های شعر نیمایی، آمدن واژگانی است که معمولاً در شعر سنّتی دارای بسامد فراوانی است که این امر با توجه به روند نوگرایی در شعر او، دارای نوعی تضاد ساختاری است؛ البته این امر از نگاه دیگر هم قابل تبیین است و آن نگاه این است که به‌کارگیری واژگان کهنه در قالب شعریِ نو، می‌تواند نوعی نوآوری به حساب آید؛ اما باتوجه به داعیهٔ اولین بودن نیما در شعر نو و نبود ساختار شعر نو پیش از او که تمام این واژگان را کنار گذاشته باشد، آمدن واژگان کهنه در شعر او نمی‌تواند پارادایمی جدی محسوب گردد. آمدن واژگان کهنه در شعر نیما شامل مواردی چون: افعال کهنه، واژگان

و اسم‌های کهنه، قیدهای کهنه، استعمال حروف به سبک دستوری کهن، جابه‌جایی کامل عناصر جمله به سبک قدما، جابه‌جایی ضمیر، حذف را مفعولی و... است که در زیر برای هرکدام نمونه‌ای ذکر می‌شود:

آمدن فعل قدیمی «حیله ساختن»:

«من از آنگونه که خود حیله‌ی آن خواهم ساخت/ بپذیره‌ی قدمت خواهم شادان پرداخت» (همان: ۳۶۶).

به‌کار گیری واژه‌های کهنهٔ «خسبیدن»:

«سینه‌های ما است زیر پای ناهموارش وا/ تا بخسبد، مار ز چشمان دور می‌داریم خواب» (همان: ۲۸۴).

به‌کارگیری قیدهای کهنهٔ «بی مر»:

«گر در امید فراوان هستم/ یا به یأس بی مر» (همان: ۴۷۷).

استعمال(ب/ به) زائد:

«قرمز به‌چشم، شعله خردی/ خط می‌کشد به زیر چشم درشت شب/ وندر نقاط دور/ خلقند در عبور» (همان: ۲۲۲).

استفاده از حرف اضافه همانند: «اندر، زی، از پی، از برای»:

«می‌رسد زی منزلِ خود کاروان یک روز/ از پی چه خسته کردن، کاروان را؟» (همان: ۲۵۲).

«مقدمم را دیدم اندر پیش دروازه نگهداران به دروازه» (همان: ۳۱۷).

«از برای این است/ شب روز تو در آن تنگ حصار» (همان: ۴۷۴).

استفاده از حروف ربط دستور سنّتی چون: «لیک، اینت، زیراک، چنان‌چون»:

«لیک این دم اگرش بود ضرر» (همان: ۳۵۳).

«افروخته‌ام چراغ. زیراک/ می‌خواهم بر کشم بجاتر» (همان: ۴۸۸).

«شب است،/ جهان با آن چنان چون مرده‌ای در گور» (همان: ۴۹۰).

جابه‌جایی کامل عناصر جمله:

«که خیال روشنی می‌برد با غارت/ و ره مقصود در آن بود گم، آمد بسوی پایان» (همان: ۴۹۲).

جابه‌جایی و چسبیدن ضمیر «حرفهایتان» و «کارهاییتان» به «خوب»:

«خوبتان حرف‌ها دیده،/ خوبتان بر کارها ناظر» (همان: ۲۹۸).

آوردن افعال در اول جمله:

«فکر است باز در سرم از عشق‌های تلخ/ لیک او نه نام در سرم از عشق‌های تلخ» (همان: ۵۱۲).

آوردن قید ها در پایان جمله:

«زنده مانده‌است هنوز/ به نهفت از همه کس/ به چه ره، جای کدام» (همان: ۴۰۲).

کاربرد حروف اضافه به‌جای یکدیگر:

«پیشتر آی و به‌من باش و بیندیش و زمانی بشنو» (همان: ۳۵۶).

حذف «را» مفعولی:

«یک نفر در آب دارد می‌کند جان قربان!» (همان: ۳۰۲).

بسامد به‌کارگیری نام‌آواها:

«تیک و تیک، تیک و تیک/ سوسک سیا/ سیولیشه/ نک می‌زند/ روی شیشه» (همان: ۵۱۴).

۳-۲. پارادایم‌های ادبی

بی‌شک ارکان ادبی در همه ادوار بر یک پایه و اساس بوده‌اند که پارادایم‌های تشکیل دهنده آن تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، سمبل و... بوده‌است. اما در ادوار گوناگون کاربرد آنها بر اساس نگرش قالب در هر زمان متفاوت بوده و همین امر یکی از نشانه‌های دگرگونی سبک است.

در شعر نو نیما نیز اساس صورخیال بر همین پارادایم‌ها نهاده‌شده‌است اما در آن رنگی متفاوت و نو را به خود گرفته‌اند و نیما در برخی از این پارادایم‌ها دست به ابداع و

خلاقیتی شگرف زده‌است. البته این امر به معنای ایجاد یک پارادایم تازه در اساس پارادایم ادبی در آن نیست بلکه نوعی دگرگونی در خرده پارادایم‌های آن به شمار می‌آید.

۳-۲-۱. تشبیه

تشبیهات شعر نیمایی از نظر ساختاری و معنایی دارای پارادایم‌های خرده‌تری چون محسوس یا معقول بودن دو طرف تشبیه، بیان ارکان تشبیه، محسوس و معقول بودن وجه شبه هستند که البته هیچ‌کدام از آنها با توجه به سیر تطور تشبیه در ادوار مختلف نمی‌تواند پارادایم قوی‌ای محسوب گردد، بلکه به نوعی بیان‌کننده سیر طبیعی دگرگونی تشبیه در این دوره بوده‌است.

محسوس یا معقول بودن دو طرف تشبیه

مشبه و مشبه‌به در تشبیهات نیما خصوصاً در تشبیهات چهار ارکانی، به گونه‌های مختلف بیان شده‌اند اما در این بین وجود تشبیهات محسوس به محسوس با وجه شبه محسوس، بیشترین بسامد را در اشعار وی دارند که در حدود ۹۴ درصد از تشبیهات شعر نو نیما را تشکیل می‌دهد (تائبیان و نیک پناه، ۱۳۸۱: ۱۰۸- ۹۸).

«وه به واریز طنین هر دم آمین گفتن مردم/(چون صدای رودی از جا کنده، اندر صفحه‌ی مرداب آنگه گم)/ مرغ آمین گوی دور می‌گردد» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۴۹۷).

بیان ارکان تشبیه

در شعر نو نیما بالاترین بسامد از نظر بیان ارکان تشبیه به تشبیه مرسل مربوط می‌شود که حدود هشتاد و هفت درصد تشبیهات را به‌خود اختصاص داده‌است (تائبیان و نیک پناه، ۱۳۸۱: ۱۰۸- ۹۸).

«خانه‌هاشان مشتی از رنگ شرار اندر جدار سرد خاکستر/ چون کواکب در خط پیچان و غلطان مجره!» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۳۱۷).

محسوس و معقول بودن وجه شبه

با توجه به بسامد تشبیهات با دو طرف محسوس، بسامد وجه شبه‌های محسوس در تشبهات شعر نیما بالاترین میزان را به‌خود اختصاص داده‌است:

«همچو گو غلتان و همچو خس/ بر بساط پهنه‌ور دریـای بـی‌آرام/ تـا کـدامین لحظـه سوی ساحل آید باز» (همان: ۳۱۲).

۳-۲-۲. استعاره

استعاره‌ها در شعر نیما دارای همان روند طبیعی زاد و ولد در ادوار گذشـته اسـت کـه تولد و پیر شدن یک استعاره در متن اشعار آن‌ها قابل تبیـین اسـت. امـا نکتـهٔ قابـل تأمـل در استعارات نیما، تأثیر فراوان زبان محاوره‌ای در شکل‌گیری استعاره‌هـا در شـعر نیماسـت کـه همین امر باعث بسته‌تر شدن زاویه فهـم اسـتعاره‌هـا در شـعر او شـده‌اسـت. بـه ایـن ترتیـب، استعاره در اشعار نیما نیز هماننـد دیگـر شـعرا دارای دو نـوع اسـتعاره مبتـذل یـا زود یـاب و استعاره بدیع می‌گردد که این امر نیز نمی‌توانـد پـارادایمی تحـوّل آفـرین در شـعر او باشـد. برای مثال در بیت زیر شاعر ابرها را به خرمنی تشبیه کرده‌است کـه البتـه زاویـه اسـتعاره آن بسیار بسته و زود یاب است:

«بشکافته است خرمن خاکستر هوا» (همان: ۳۳۸).

همچنین در بیت زیر شاعر استعاره نو و بکر «خانه» را در مفهـوم وطـن بـه‌کـار گرفتـه است که با توجه به دوره زندگی شاعر همسو و همگام با تحـوّلات عصـر، در شـعر او تولـد یافته است:

«خانه‌ام ابری است/ یکسره روی زمین ابری‌ست با آن» (همان : ۵۰۴).

۳-۲-۳. مجاز

در اشعار نو نیمایی، مجاز نیز مانند دیگر عناصر صورخیال با همان سیاق سنّتی بـه‌کـار گرفته شده‌است، با این تفاوت که در برخی موارد باتوجه به تأثیر از زبان محاوره و فرهنـگ بومی، مجازهای زبان محاوره که بیشتر آنها بر مجاز جـزء و کـل سـاخته شـده‌انـد، در شـعر نیمایی بازتاب بیشتری به‌خود اختصاص داده‌اند. برای نمونه در پاره زیر، «پا» به علاقـه ذکـر کل و اراده جزء که همان رد قسمت پاشنه و سینه پا است، به‌کار رفته‌است.

«بجای پای من بگذار پای خود ملنگان پا» (همان: ۴۰۴).

۳-۲-٤. کنایه

اساساً کنایه در اشعار نیما به سه شکل کنایه‌های «ابداعی»، کنایه‌های «قاموسی یا تکراری» و کنایه‌های «زبانی» که همان تأثیرپذیری از زبان محاوره و فرهنگ محلی است، دیده می‌شود (ر.ک: سنچولی، ۱۳۹۱: ۱۳۰- ۱۱۷). اما در این بین با توجه به میزان بالای تأثیرپذیری نیما از زبان محاوره و فرهنگ بومی و محلی، می‌توان گفت که بسیاری از کنایات شعر نو او بر همین بن‌مایه‌ها بنا نهاده‌شده‌است. البته این تأثیرپذیری و نیز کنایات نمی‌تواند پارادایم تازه‌ای محسوب گردد.

کنایه زبانی: توجه کردن

«به مسمار صدای هیچ نیرویی/ گوش نگشاید و نگشوده‌اند، لیکن...» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۴۲۸).

ابداعی: کنایه از رحمت نمودن آسمان

«گنج مروارید آیا در حریم آسمانی می‌گشایند؟» (همان: ۳۱۹).

تکراری: کنایه از شرمساری

«گفت: آن به که بپوشی از شرم/ چهره‌خویش به دست و دامن» (همان: ۴۳۵).

۳-۲-۵. سمبل

اما یکی از شاخصه‌های اصلی شعر نیما استفاده از سمبل‌های گوناگون، خصوصاً سمبل‌هایی شخصی است که ریشه در اقلیم و فرهنگ زادگاه شاعر داشته‌اند. سمبل‌ها در شعر نیما بیش از هر چیز نشأت گرفته از محیط جغرافیایی است که شاعر دوران نوجوانی و جوانی خود را در آنجا گذرانده است. سمبل‌ها در شعر نیما به سبب تکرار و یا تأکید چنان تشخصی می‌یابند که کمتر مخاطبی وجود دارد که سمبل بودن آن‌ها را درک نکند. سمبل‌ها در شعر نیما حجم زیادی از معنا را انتقال می‌دهند، به شکلی که عدم حضور یا حذف آن‌ها در شعر او فرایند انتقال معنا را ناقص و ابتر می‌کند. برخی سمبل‌ها در شعر نیما شامل مواردی چون: ققنوس (همان: ۲۲۲)، ناقوس (همان: ۳۳۸)، مرغ آمین (همان: ۴۹۱)، قایق (همان: ۴۹۹)، داروگ (همان: ۵۰۴) و بسیاری دیگر از سمبل‌های دیگر که شاعر در

بیان افکار و اندیشه‌های گسترده خود از آنها سود برده‌است. البته این امر هم نمی‌تواند به عنوان یک پارادایم نو محسوب گردد؛ زیرا استفاده از سمبل در ادبیّات فارسی دارای پیشینه خاص خود و شاعرانی چون: عطار در منطق‌الطیر، حافظ در غزلیات خود، فردوسی در شاهنامه و... بسیار بهتر و زیباتر از نیما از سمبل‌ها استفاده کرده‌اند.

«من چهره‌ام گرفته/ من قایقم نشسته به خشکی/ با قایقم نشسته به خشکی/ فریاد می‌زنم: ...» (همان: ۴۹۹).

۳-۳. پارادایم فکری

شاید با مقایسه شعر نو نیما با شعر سنّتی بتوان برخی نگرش‌های نو چون: نگاه تازه به آزادی، پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی، نوع دوستی، تخیل، یأس شاعرانه، مبارزه با بی‌عدالتی و فقر و غیره را مشاهد کرد اما هیچ‌کدام از این موارد نمی‌توانند پارادایم نو محسوب گردند، بلکه فقط نوعی مشخصه‌های فکری هستند که در گذشته با رویکردهای دیگری هم ظهور و بروز داشته‌اند. برای شاهد می‌توان گفت که در قالب‌های کلاسیک شعر نیما و نیز قالب‌های شعر نو وی، تأثیر شعر سعدی قابل ملاحظه‌است (ر.ک: بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ۲۵۰- ۲۴۸).

همچنین می‌توان «نشانه‌های از سبک خراسانی را در نیما و شاملو و اخوان و نشانه‌های از سبک عراقی در فروغ و سهراب و نشانه‌هایی از سبک هندی در شعر موج نو دیده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۶الف: ۳۳۱).

اما تحوّل در پارادایم فکری نیما را باید با توجه به دگرگونی در سه پارادایم عشق، مدح، و بن مایه‌های عرفانی که بن‌مایه‌های اصلی فکری در شعر سنّتی بوده‌اند، مورد بررسی قرار داد. با نگاهی کُلی می‌توان گفت که در شعر نو نیما جایگاه عشق از یک پارادایم با مرزهای مشخص به پارادایمی جهان‌شمول دگرگونی یافته‌است. همچنین پارادایم فکری عرفانی که همواره به آسمان می‌اندیشد، جای خود را به پارادایم انسان‌محوری اومانیستی داده‌است. اما مدح کارکردی موازی با شرایط اجتماعی سیاسی به

خود است. در نگاه کلی همه این دگرگونی‌ها به‌عنوان نوعی انقلاب فکری در شعر نو محسوب می‌گردند.

۳-۳-۱. عشق

پیش‌از این بیان گردید که عشق در شعر نیما رویکردی جهان‌شمول می‌یابد. به عبارت روشن‌تر، عشق در شعر نو نیما ابزاری می‌گردد که وابستگی شاعر را به همه عناصر هستی به تصویر می‌کشد. در اشعار نو نیمایی از عشق به معنای رایج آن گرفته تا عشق به سرزمین، طبیعت، زندگی، انسان نوعی و غیره دیده می‌شود که با توجه به این امر می‌توان گفت که وی مفهومی تازه را به موضوع عشق داده‌است که این خود پارادایمی نو محسوب می‌گردد.

عشق به معشوق:

«او ناسپاس عهدشکن را، بد مهر و بی‌وفا،/ من می‌کنم ملامت در دل به هر جا و هر زمان/ او می‌گویدم: از من آموز رفتار عاشقی» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۲۴۲).

عشق به انسان نوعی:

«من به تن دردم نیست/ یک تب سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم که چرا/ و چرا هر رگ من در تن من سفت و سقط شلاقی‌س/ که فرود آمده سوزان/ دمبدم در تن من./ تن من یا تن مردم، جور و صفت می‌دانم، که در این معرکه انداخته‌اند» (همان: ۵۰۳).

عشق به زندگی آزاد:

«زندگانی چه هوسناک است، چه شیرین!/ چه برومندی دمی با زندگی آزاد بودن،/ خواستن بی‌ترس، حرف خواستن بی‌ترس گفتن، شاد بودن!» (همان: ۵۰۰).

عشق به وطن:

«سرب بگداخته در گردن اوست/ جثه‌ی بی‌ثمری رودروست/ ای وطن! از پی آسایش تو/ می‌پذیرند چنین خواهش تو/ می‌روند از سر شوق، تا به درگاه اجل» (همان: ۱۲۵).

۳-۳-۲. اومانیسم

یکی از اصلی‌ترین تحوّلات فکری در شعر نو نیمایی، زمینی شدن نگاه به انسان

است. در این نوع شعر، رمز و راز انسان درآسمان‌ها جستجو نمی‌شود بلکه به انسان در روی زمین و محوریت وی در جهان هستی اندیشیده می‌شود.

انسان سالاری و انسان محوری:

«از پس این گفتار،/ با تکان دادن پاروش به دست،/ به‌دل موج روان داد شکست؛/ وزبر موج روان رفت به هر زحمت کرده تمکین،/ در سر او همه اندیشه‌اش این:/ من به راه خود باید بروم/ کس نه تیمار مرا خواهد داشت./ در پر کشمکش این زندگی حادثه بار، (گرچه گویند نه) هرکس تنهاست،/ آن که می‌دارد تیمار مرا کار من است» (همان: ۳۵۳).

آزادی خواهی:

«مرغی نهفته بر سر بام ما/ مبهم حکایت عجیبی ساز می‌دهد./ از ما برسته‌ایست، ولی در هوای ما/ بر ما در این حکایت، آواز می‌دهد» (همان: ۲۳۴).

قدرت و اراده:

«خواستم تا ببینمش در روی/ گشت طوفان بپا چنان که مپرس/ خواستم تا ز جا تکان گیرم/ خورد چونان تکان که مپرس» (همان: ۴۱۰).

خود شناسی:

«جور پیشه‌است، جهان، می‌گویند/ که نه‌اش رحمت می‌باشد بر حال کسی/ جور پیشه‌تر اما مائیم/ که نمی‌جوشد دلمان نفسی/ غافل از آنچه چه‌ها می‌گذرد،/ دل من تا بکجا،/ می‌تواند به صفا راه برد» (همان: ۳۷۲).

یکسان انگار (نفی ملیت، طبقات اجتماعی):

«ای آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندان!/ یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان./ یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید» (همان: ۳۰۱).

۳-۳-۳. اعتراض

یکی دیگر از خرده پارادایم‌های فکری که در شعر نیما طرد شده و پارادایم جدیدی جایگزین آن شده‌است، طرد پارادایم مدح و جایگزین پارادایم اعتراض به جای

آن است. در شعر نیما اعتراض هم مانند عشق به شکل جهان‌شمولی دیده می‌شود. گاه اعتراض نیما متوجه جامعه است، گاه اعتراض سیاسی و گاه اعتراض فلسفی است.

اعتراض سیاسی:

می‌مکد بوجهلِ من خون از تن هر جانور در هر گذرگاه/ نیست او از کارِ من آگاه/ می‌پرد تا بدم یک بار دیگر/ من ولیکن می گریزم زاو/ تا مرا گم کرده بنشیند/ بر سر دیگر» (همان: ۳۰۴).

اعتراض اجتماعی:

«بر بساطی که بساطی نیست/ در درون کومه‌ی تاریک من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست/ و جدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می‌ترکد/ - چون دل یاران که در هجر یاران- / قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟» (همان: ۵۰۴).

اعتراض فلسفی

«آیا به خلوتی که نیستش سکون،/ و اشکالِ این جهان/ باشند اندران/ لرزان و واژگون،/ شوریدگانِ این شب تاریک ره است؟/ آیا کسان که زنده ولی زندگانشان/ از بهر زندگی/ راهی نداده‌اند،/ وین زندگی به دیده‌ی آنان چو مرده‌اند،/ در خلوت شبان مشوش،/ با زندگانی دیگر شان هست زندگی؛/ این راست، زندگی این سان پلید نیست؟» (همان: ۲۸۱).

نتیجه

با توجه به تعریف‌هایی که در نظریه تامس کوهن در مورد مشخصه‌های انقلاب در یک علم ارائه شده‌است، انقلاب در یک نوع ادبی و به معنای واقعی‌آن باید دارای ابعاد و شمول خاص در همه پارادایم‌های آن باشد. به شکلی آثار دگرگونی در همهٔ پارادایم‌های اصلی قابل تبیین و تشخیص باشد. اما دگرگونی‌ای که نیما در شعر سنّتی ایجاد نموده است دارای شمول کامل در همه پارادایم‌های شعر سنّتی نمی‌باشد. در شعر نیما و در بحث پارادایم‌های زبانی آوایی، تقریباً تمام پارادایم‌های آوایی درونی شعر سنّتی در شعر نیما نیز به‌کار گرفته شده و نیما در این خرده‌پارادایم هیچ ابداع خاصی را ایجاد نکرده‌است. اما در خرده پارادایم آوایی بیرونی و کناری نیما با طرد اصلی‌ترین مشخصه‌های زبانی- آوایی شعر سنّتی، دگرگونی‌ای با مشخصه انقلاب ایجاد نموده‌است. در دیگر خرده پارادایم زبانی، که شامل پارادایم‌های دستوری و واژگانی می‌شود، گرچه نیما بسیاری از پارادایم‌های دستوری شعر سنّتی را دگرگون نموده‌است اما بسیاری از مشخصه‌های شعر سنّتی در این پارادایم، هنوز به قوت خود در شعر وی به‌کار گرفته شده‌است. اما در بخش ادبی نیما در بخش استعاره هم به تکرار ساخته‌های شعر سنّتی پرداخته است و هم خود دست به ابداع‌های نویی زده است که البته این ساخته‌ها با توجه به مبنای سنّتی استعاره دگرگونی بنیادین محسوب نمی‌شود. در بحث مجاز و تشبیه هم نیما پا را چندان از حوزه شعر سنّتی فراتر ننهاده‌است. در بحث کنایه و سمبل‌ها نیز می‌توان ریشه‌هایی از دگرگونی در شعر وی را مشاهده کرد.

در مجموع می‌توان گفت که در پارادایم ادبی نیما نتوانسته است آن‌گونه که باید و شاید، انقلابی را مطرح نماید. اما در بحث فکری می‌توان انقلاب‌های ریشه‌ای و بنیادی را در سه پارادایم سنّتی شعر فارسی که «مدح»، «عشق» و «نگاه عرفانی به زندگی» می‌باشد، مشاهده نمود. در این پارادایم عشقِ منحصر به معشوق، به عشق در معنای جهان‌شمولی آن دگرگون می‌شود و هر پدیده و عنصری می‌تواند مورد عشق قرار گیرد. همچنین دیدگاه

عرفانی به زندگی و جبرگرایی در آن جای خود را به تفکر اومانیسم و انسان مدار می‌دهد و مدح نیز جای خود را به پارادایم اعتراض می‌دهد. با توجه به موارد بالا می‌توان گفت شعر نیما در همهٔ پارادایم‌ها در مرحله انقلاب نمی‌باشد بلکه عملکرد انقلابی وی با درصدهای گوناگون در شعر نو وی ملاحظه می‌گردد. به عبارت دیگر، با توجه به الگوی پیشرفت علم تامس کوهن، شعر نیما از نظر پارادایم فکری و بخش زیادی از پارادایم زبانی در مرحله انقلاب قرار دارد و در پارادایم ادبی در ابتدای مرحله بحران قرار دارد.

منابع و مآخذ

اخوان ثالث، مهدی.(۱۳۹۶). **بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج**. تهران: زمستان.

اسماعیلی، مراد و حسین حسن‌پور آلاشتی.(۱۳۹۳). «بررسی تمایز قیاس‌ناپذیری سبک هندی با سبک‌های قبل از آن، از چشم‌انداز نظریه‌ی تامس کوهن». **مجله شعر پژوهی** (بوستان ادب) دانشگاه شیراز. سال ششم. شماره سوم. پیاپی ۲۱. صص: ۴۴ ـ ۲۱.

ایگلتون، تری.(۱۳۶۳). **نظریه ادبی**. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.

آذر بیگدلی، لطفعلی.(۱۳۳۷). **آتشکده آذر**. تصحیح و حواشی سیدحسن سادات‌ناصری. چاپ اول. تهران: امیر کبیر.

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

بسمِل، محبوبه و سیدابوطالب میرعابدینی.(۱۳۹۱). «ضعف‌های زبانی در اشعار نیمایوشیج». **فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی** (بهار ادب). سال پنجم. پیاپی ۱۶. صص: ۵۳- ۳۵.

بهرام‌پور عمران، احمدرضا.(۱۳۸۹). **در تمام طول شب: بررسی آرای نیما یوشیج**. تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی و ناهید طهرانی ثابت.(۱۳۹۰). «صنایع بدیعی در شعر نو». **ادبیّات پارسی معاصر**. دوره اول. ش ۱. صص: ۳۷ ـ ۲۵.

تائبیان، یحیی و منصور نیک‌پناه.(۱۳۸۱). «مقایسه‌ی صور خیال در شعر بیدل و نیما». **مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز**. دوره هفدهم. شماره دوم. پیاپی ۳۴. صص: ۱۰۸- ۹۸.

تبارسعید، لعیا و احمد ابومحبوب.(۱۳۹۱). «تحلیل مقایسه‌ای نگرش شاملو و نیما در وزن شعر». **مطالعات نقد ادبی**. شماره ۲۷. صص: ۱۳۵- ۱۰۳.

جعفری، سیاوش.(۱۳۹۴). **شعر نو در ترازوی تأویل**. تهران: مروارید.

چالمرز، آلن.(۱۳۸۹). **چیستی علم**. ترجمه سعید زیباکلام. چاپ دهم. تهران: سمت.

ریتزر، جورج.(۱۳۸۹). **نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر**. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: علمی.

زرقانی، سید مهدی.(۱۳۸۳). **چشم‌انداز شعر معاصر فارسی ایران**. چاپ اول. تهران: ثالث.

سنچولی، احمد.(۱۳۹۱). «کنایه در شعر نیما». **مجله تاریخ ادبیّات**. سال سوم. ش۷۱. صص: ۱۳۰- ۱۱۷.

شاکری، عبدالرسول.(۱۳۹۴). «شعر نو در ترازو». **فصلنامه نقد کتاب**. دوره اول. ش ۳و۴. صص: ۶۴- ۴۷.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۸۴). **موسیقی شعر**. چاپ هشتم. تهران: آگه.

ـــــــــــــــ .(۱۳۷۳). **موسیقی شعر**. چاپ چهارم. تهران: علمی.

شمیسا، سیروس.(۱۳۸۶الف). **سبک‌شناسی شعر**. چاپ سوم. تهران: میترا.

ـــــــــــــــ .(۱۳۸۰). **کلیات سبک شناسی**. چاپ ششم. تهران: فردوس.

ـــــــــــــ .(۱۳۸۱). **نگاهی تازه به بدیع**. چاپ چهاردهم. تهران: فردوسی.

ـــــــــــــ .(۱۳۸۶ب). **آشنایی با عروض و قافیه**. چاپ دوم. تهران: نشر میترا

صادقی، رضا.(۱۳۹۲). «رویکرد برون‌گرایی تامس کوهن بـه تـاریخ علـم». **فصـلنامه تـأملات فلسـفی زنجان**. سال سوم. شماره ۱۱. صص: ۱۳۳-۹۷.

طبیب‌زاده، امید.(۱۳۸۷). **نگاهی به شعر نیمایوشیج**. تهران: نیلوفر.

قانونی، حمیدرضا.(۱۳۸۸). «فرایند شعر نو و محورهای آن». **پژوهش‌نامه ادبیّـات تعلیمـی**. دوره ۱. ش ۴. صص: ۱۳۲- ۱۱۱.

کاخی، مرتضی.(۱۳۸۲). **صدای حیرت بیدار**، گفت وگوهای اخوان ثالث. چاپ دوم. تهران: زمستان.

کوهن، تامس ساموئل.(۱۳۸۹). **ساختار انقلاب علمی**. ترجمه سعید زیباکلام. تهران: سمت.

ـــــــــــــ .(۱۳۷۵). «**اصطکاک اساسی؛ نقش سنّت و ابداع در تحقیق علمی**»؛ برهان‌ها و دیدگاه‌ها: مقاله‌ای در فلسفه علم و فلسفه ریاضی. ترجمه و گردآوری شاپور اعتماد. تهران: مرکز.

گل‌محمّدی، حسن.(۱۳۹۰). **نیما چه می‌گوید؟**. تهران: سخن.

مجد، امید.(۱۳۸۹). «نگاهی تازه به جایگاه نیما در شعر نو». **مجله سبک شناسـی نظـم و نثـر فارسـی** (بهار ادب). پیاپی ۸. صص: ۹۴- ۷۷.

محسنی، منوچهر.(۱۳۹۲). **مبانی جامعه‌شناسی علم**. تهران: طهوری.

محمّدی آملی، محمّدرضا.(۱۳۹۰). **آواز چگور**. چاپ دوم. تهران. نشر ثالث.

ممتحن، مهدی و مهین حاجی‌زاده.(۱۳۸۹). «سیر تحوّل شعر نـو در زبـان عربـی و فارسـی». **مطالعـات ادبیّات تطبیقی**. دوره ۵. ش ۱۶. صص ۱۸۰- ۱۵۳.

نجفی، ابوالحسن.(۱۳۹۵). **وزن شعر فارسی** (درس‌نامه). به همت امید طیب‌زاده. تهران: نیلوفر.

نیمایوشیج.(۱۳۵۱).**حرف‌های همسایه**. تهران: دنیا.

ـــــــــــــ .(۱۳۷۵). **نیمایوشیج، مجموعهٔ کامل اشعار**. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

References

Akhavan Sales, Mehdi. (1396). Bedatha va Badaie Nima Yoshij .(Heresies and innovations of Nima Yoshij).Tehran: Zemestan.

Ariyanpour, Yahya. (2003). az Saba ta Nima (From Saba to Nima). Volume III. Tehran: Zavvar.

Azar Bigdeli, Lotfali. (1337). Atashkadeie Azar (Azar Fire Temple). Correction and margins of Seyyed Hasan Sadat Naseri. First Edition. Tehran: Amir Kabir.

Bahrampour Imran, Ahmad Reza.(1389). dar tamame tool shab (Throughout the night): Examining Nima Yoshij's votes. Tehran: Morvarid.

Besmel, Mahboubeh and Seyyed Abutaleb Mir Abedini. (2012). "Linguistic weaknesses in Nimayoshij's poems". Quarterly Journal of Persian Poetry and Poetry (Bahar Adab). Fifth year. Consecutive 16. pp: 35- 53.

Chalmers, Allen. (1389). What is science?. Translated by Saeed Zibakalam. The tenth edition. Tehran: Samt.

kuhn, Thomas Samuel. (1389). Sakhtare Enghelab Elmei. (The structure of the scientific revolution). Translated by Saeed Zibakalam. Tehran: Samt.

_____. (1275). Stekake Asasei. "Fundamental friction; The role of tradition and innovation in scientific research "; Arguments and Perspectives: An article in Philosophy of Science and Philosophy of Mathematics. Translated and compiled by Shapur Etemad. Tehran: Markaz.

Eagleton, Terry. (1363). Theory Adbeiat (Literary theory). Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Markaz.

GolMuhammadi, Hasan. (1390) .Neima che meigoiad. (What does Nima say?). Tehran: Sokhan.

Ismaili, Morad and Hossein Hasanpour Alashti. (1393). "Investigating the Incomparability of the Indian Style with Its predecessors from the Perspective of Thomas Cohen's Theory". Journal of Poetry Research (Bustan Adab) Shiraz University. The sixth year. Number three. Consecutive 21. pp: 21-44.

Jafari, Siavash. (1394). Shere Nao dar Tarazoye Ta'vil (New poetry on the scales of interpretation). Tehran: Morvarid.

Kakhi, Morteza. (1382). Sedaie Hairte Beidar (Awakened voice of astonishment), conversations of the Third Brotherhood. second edition. Tehran: Zemestan.

Majd, Omid. (1389). "A new look at Nima's place in new poetry." Journal of Persian Poetry and Stylistics (Bahar Adab). Consecutive 8. Pp: 77-94.

Muhammadi Amoli, Muhammad Reza. (1390). Avaze Chegour (How to sing. second edition). Tehran: Sales

Mohseni, Manouchehr. (2013). Mabaneie Jame shenasie Elm. (Fundamentals of Sociology of Science). Tehran: Tahoori.

Momtahen, Mehdi and Mahin Hajizadeh. (1389). "The evolution of new poetry in Arabic and Persian". Comparative literature studies. Volume 5. No. 16. Pp: 153- 180.

Najafi, AbolHasan. (1395). Vazne sher.(The weight of Persian poetry) (textbook). Thanks to Omid Tayebzadeh. Tehran: Niloufar.

Nima Yoshij. (1351). Harfhaie Hamsaie. Tehran: Donia.

_____. (1375). Nima Yoshij, Majmooeie Kamele Sher. Collected by Sirus Tahabaz Tehran: Negah.

Pournamdarian, Taghi and Nahid Tehrani Sabet. (2011). "Innovative Crafts in New Poetry". Contemporary Persian Literature. first round. N.1. pp: 25-37.

Qanuni, Hamid Reza. (1388). "The process of new poetry and its axes". Journal of Educational Literature. Volume 1. Volume 4: pp: 111-132.

Ritzer, George. (1389). Nazareie Jameshenasei dar Davran maser. (Sociological theory in contemporary times). Translated by Mohsen salasi. Tehran: Elmei.

Sadeqi, Reza. (1392). "Thomas Cohen's Extraversion Approach to the History of Science." Zanjan Philosophical Reflections Quarterly. third year. No. 11. pp: 97-133.

Sancholi, Ahmad. (1391). Nima "Irony in Nima's poetry". Journal of Literary History. third year. No 71. P: 117-130.

Shafi'i Kadkani, Muhammad Reza. (1384). Mouseghei Sher.(Poetry music). Eighth edition. Tehran: Agah.

_____. (1373). Mouseghei Sher. (Poetry music). fourth edition. Tehran: Elmei.

Shakeri, Abdul Rasool. (1394). "New poetry on the scales". Book Review Quarterly. first round. No 3,4. Pp: 47-64.

_____. (1386B).Ashnaii ba Arouz va Ghafeia. (Familiarity with pronouns and rhymes). second edition. Tehran: Mitra.

_____. (1380).Koleiat Sabk Shenasie (Generalities of style). Sixth edition. Tehran: Ferdows.

_____. (1381).Negahei Taze be Badeia (A fresh look at the novelty. Fourteenth edition. Tehran: Ferdowsi.

Shamisa, Sirus. (1386A). Sabkshenasie Sher. (Stylistics of poetry). Third edition. Tehran: Mitra.

Tabar Saeed, La'ya and Ahmad AbuMahboob. (1391). "Comparative analysis of Shamloo and Nima's attitude in the weight of poetry". Literary Criticism Studies. No. 27. pp: 103- 135.

Tabibzadeh, Omid. (1387). (Take a look at Nimayoshij's poetry). Tehran: Niloufar.

Taebian, Yahya and Mansour Nikpanah.(2002). "Comparison of Imaginations in Biddle and Nima Poetry". Journal of Social Sciences and Humanities, Shiraz University. Seventeenth period. Second Issue. Consecutive 34. pp: 98-108.

Zarghani, Seyyed Mehdi. (1383). Perspectives on Contemporary Persian Persian Poetry. First Edition. Tehran: Sales.