

## عصیان و سنت شکنی بودلر و نیما یوشیج

ماه نظری\*

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۳

تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۲۷

### چکیده

نیما همچون بودلر با دیدی نو و بافتی تازه، به شعر معاصر رنگی بدیع بخشید. ساختمان شعر او دارای وحدت است. از هنجارهای رمانتیسیم، آگاهانه فاصله می‌گیرند و با تصاویری واقع‌گرایانه، نمادین و سوررئالیسمی، پرده از زشتی‌ها برمی‌دارند و دگرگونی‌های اجتماعی، صنعتی، و گمشدگی انسان آنان را آزرده خاطر کرده است. محوری‌ترین ویژگی این گونه اشعار بر اساس هنجارگریزی، ابهام و در نهایت شکستن قواعد و سنت‌های دست‌وپاگیر است زیرا عصر مکانیزاسیون و صنعت مدرن همه مرزهای اخلاقی، طبیعی، سنتی و ادبی را در هم شکسته است. حتی مفهوم عشق در دیدگاه مدرنیسم‌ها تغییر کرده و بودلر و نیما با بیان رمزآمیز در سوگ عشق نشستند. کاربرد رمزگرایی در اشعار معاصر، بیش‌تر نمود عصیان هنرمندان در برابر مکاتب واقع‌گرایی بود. در این مقاله با شیوه توصیفی-تحلیلی بر آن‌ايم تا تحول اشعار بودلر و نیما را در نوآوری و سیر به سوی رئالیسم و انعکاس جهان مدرن بیان کنیم. زیرا در مقایسه اشعار بودلر و نیما تا به حال تحقیق علمی صورت نگرفته است.

**کلیدواژگان:** مدرنیته، ابهام پردازی، سمبولیسم، ترکیبات، گل‌های رنج.

## مقدمه

بودلر، شارل پیر (Baudelaire, Charles Pierre) شاعر فرانسوی، پدر معنوی مدرنیسم در هنر و ادبیات، «در سال ۱۸۲۱ در پاریس زاده شد. پدرش ژوزف فرانسوا بودلر نقاش و هنردوست بود. او تحت تأثیر پدر به هنر گرایش بیش‌تری پیدا کرد. در شش سالگی پدرش را از دست داد و یکسال بعد از مرگ پدر، مادرش با سرهنگ ژاک /وپیک ازدواج کرد.

این پیشآمد تأثیر نامطلوبی بر روح حساس او بر جای گذاشت. همین عوامل ممکن است علت اصلی طبع ناسازگار و عاصی و هیجان‌های زیاده از حد بودلر باشد که گاه گسترش می‌یافت و به مرز دیوانگی می‌رسید. در یازده سالگی ناپدری‌اش او را به علت ناسازگاری به پانسیون در لیون فرستاد. وی از لیون به پاریس رفت و به دانشکده حقوق وارد شد. با هنرمندان جوان رفت و آمد یافت و به عالم شعر و ادب قدم گذاشت» (خانلری، ۱۳۷۵: ۲۳۷).

بودلر قبل از آنکه درهم شکسته شود، با وحشت فریاد می‌کشد زیرا ایجاد وحشت نیز برای او کاری غریب و نامعمول نیست. واله (Valles)، «از حرکات و شکل‌های عجیب و غیر عادی او سخن می‌گوید و پونت مارتن (Pontmartin) نیز بر اساس پرتراه‌ای که نارگو (Nargeot) از بودلر کشیده است بر ظاهر تکان‌دهنده او گواهی می‌دهد پل کلود بر حالت تیز و بُرنده‌ای که بودلر گهگاه عمداً در کلام خویش ایجاد می‌کرد، تأکید می‌گذارد. تئوفیل گوتیه به افراط بودلر در تأکید بر کلمات به هنگام قرائت شعر اشاره می‌کند» (بنیامین، ۱۳۹۰: ۳۵-۳۶؛ ر.ک: ارغنون ۱۴). بازتاب رویدادها در زندگی وی باعث آفرینش اشعاری تازه می‌گردد مانند:

«از دل محله قدیمی آنجا که کرکره‌های چوبی زخم‌هایی است / دهان گشوده بر  
چهره بناهایی که پناهگاه لذات مخفی‌اند، / آنگاه که پرتو مضاعف خورشید بی‌رحم / بر  
شهر و مزرعه، بر شیروانی و غله تازیانه می‌زند، / من، تنها می‌روم تا در نبرد عجیب  
خویش غرقه شوم، / در هر گوشه‌ای کلمات گریزان را بیابم / و در هر گام بر قافیه‌ها،  
همچون سنگ‌های غلطان، بلغزم، / و هر از گاهی نیز با ابیاتی که در خواب دیده‌ام، روبه‌رو  
گردم» (بودلر، ۱۳۸۴: ۸۷)

«علی اسفندیاری معروف به نیما یوشیج به سال ۱۲۷۶ شمسی در روستای لویی از توابع مازندران تولد یافت. او می‌گوید: «زبان خارجی (فرانسه) راه تازه‌ای در پیش روی من گذاشت. او در هنگام تحصیل در مدرسه سن لوئی به سرودن شعر پرداخت. نخستین اثر او «قصه رنگ پریده» است که در سال ۱۳۰۰ منتشر شد» (حاج سید حسینی، ۱۳۵۸: ۳۱۷-۳۱۸). منظومه «افسانه» دارای بافت، مضامین نو و کلامی جدید است که با اشعار کهن فارسی تفاوت داشت. شعر نیما راه تازه‌ای در ادب فارسی باز کرد. او تفکر جدید خود را با قالب تازه، در بیانی ساده با کمال قدرت ابراز کرد. شارل بودلر از منظر هنری و زیباشناختی، مدرنیته را بررسی می‌کند در حالی که اسطوره‌ها، آثار وجودی‌اش هستند. وی با ترسیم صحیح ماهیت مدرنیسم، مردم عصر خویش را آگاه می‌سازد. با توجه به ماهیت و محتوای مدرنیته قصد دارد آن را از آرایش‌های معمول و ظاهر انگاری رها سازد و راه را برای انسان‌هایی که به این حوزه ورود پیدا کرده‌اند هموار کند. به نظر برمن، بودلر جزو متفکران نخستین موج بزرگ تأمل در باب مدرنیته در کنار گوته، هگل، مارکس، استاندال، دیکنز، کارلایل، هرترن و داستایوسکی قرار می‌گیرد. بودلر مخاطب را با یکی از فراگیرترین حقایق زندگی مدرن یعنی درآمیختگی نیروهای مادی، معنوی و وحدت تنگاتنگ نفس مدرن با محیط مدرن، آشنا و درگیر می‌کند. وی معتقد است که باید نگاهی تازه به نیروهای اساسی زندگی مدرن و چندگانگی مواضع مدرنیسم معطوف نمود. همچنان که بعد از جنگ جهانی اول، نهضت مشروطه و آشنایی گروهی از روشنفکران با ادبیات و زبان‌های اروپایی و به‌خصوص ادبیات فرانسه، موجب تحولات عمیقی در زمینه‌های مختلف گردید که ادبیات فارسی از این تحولات برکنار نماند. در ادب معاصر ایران نوعی عصیان و سنت شکنی به وسیله نیما یوشیج در عصر مدرن شکل گرفت زیرا «شکستن طلسم قواعد و دگرگون ساختن شکل و محتوای شعر از هر کسی ساخته نبود و این دل و جرأت می‌خواست. نیما از بزرگی و دوری راهی که در پیش گرفته بود نهراسید و به اعتراض، مخالفت و حتی تمسخرها نیندیشید» (آرین پور، ۱۳۷۹: ۶۱۸).

در اشعار سایه روشن نیما «با تغییر دادن قواعد کلاسیک یا دور انداختن معانی معمول، با برهم زدن تداعی‌هایی که بر اثر دستور زبان و سابقه به وجود آمده بود، روند تازه‌ای حاصل گردید» (حسینی، ۱۳۵۸: ج ۳۱۷/۲).

بودلر و نیما گرچه با وزن‌های سنتی موافق نبودند اما حذف وزن را توصیه نمی‌کردند و به شیوه دیگری از آن استفاده نمودند «زیرا شاعر باید با آزادی کامل، با تناسب معنی، وزن را انتخاب کند، وزن را در اختیار خود گیرد نه آنکه خود را در اختیار وزن قرار دهد» (خانلری، ۱۳۵۴: ۱۷).

### پیشینه پژوهش

اشاراتی به بودلر، در مجله ارغنون سال ۱۳۹۰ در شماره‌های ۳ و ۱۴ تحت عنوان «مبانی نظری مدرنیسم» و «درباره برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر»، و مقاله‌ای از مارتین هایدگر در سال ۱۳۸۲ در کتاب مجموعه مقالات «مسائل مدرنیسم و مبانی پست مدرنیسم» چاپ شده است. همچنین درباره نیما، یحیی آریین‌پور در سال ۱۳۷۹ در کتاب «از نیما تا روزگار ما»، مهدی اخوان ثالث در سال ۱۳۵۷ در کتاب «بدعت‌ها و بدایع نیما»، حسن حاج سید جوادی در سال ۱۳۸۲ در کتاب «بررسی و تحقیق در ادبیات معاصر» اشاراتی درباره نیما به میان آمده است، اما مقایسه‌ای درباره نیما و بودلر با این زاویه دید و ویژگی‌ها، و با تحقیقی منسجم و علمی تا به حال صورت نگرفته است.

### آثار بودلر

او در ۱۷ سالگی حین سفری خانوادگی به منطقه پیرنه نخستین اشعارش را سرود و با نویسندگانی همچون ژرار دونروال و بالزاک آشنا شد. تلاش‌هایش برای تأمین معاش از طریق نمایشنامه نویسی برای تئاتر و چاپ مقاله در روزنامه‌ها بی‌ثمر ماند. دو بار دست به خودکشی زد. گرچه «در اروپا خودکشی نه‌تنها رواج ندارد بلکه به مثابه کار ارزشمندی نیز تلقی نمی‌گردد. همچنین در اسطوره‌های ایرانی اعم از اسطوره‌های میتراپی نشانی از خودکشی به چشم نمی‌خورد» (فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، شماره ۲۱، ۱۳۹۱: ۱۴۶) با این حال بودلر به مادرش نوشت: من خود را می‌کشم، چون دیگر نمی‌توانم زندگی کنم. زیرا برای دیگران بی‌ثمر هستم و برای خود خطرناک؛ زیرا خود را جاودانی می‌پندارم و امیدوار هستم. این رویدادها برای او عامل شوک و تحرک

ذهنی مایوس کننده‌ای شد زیرا هرچه سهم عامل شوک در تأثرات خاص بیش‌تر باشد، آگاهی نیز باید ثبات و تداوم بیش‌تری را به منزله سپری علیه محرک‌ها حفظ کند، و هرچه کارایی آگاهی در ایفای این نقش بیش‌تری باشد، این تأثرات نیز به میزان کم‌تری به حیطة تجربه (Erfahrung) پا می‌گذارند، و بیش‌تر تمایل می‌یابند تا در حوزه وقت یا ساعاتی خاص از زندگی آدمی (Erlebnis) باقی بمانند. چنانکه بودلر این وضعیت را به یاری تصویری هولناک ترسیم کرده است.

«جوانی من طوفان تیره‌ای بیش نبود/ که آه پرتو رخشان خورشید در آن تابید/ به زیر تندر و باران چنان ویران شد/ که دگر در باغ من میوه شاداب نماند/ اینک به خزان اندیشه رسیده‌ام/ و باید بیل و شن‌کش به کار گیرم» (بودلر، ۱۳۸۴: ۱۰۱)

در ۲۶ سالگی تنها داستان‌اش، «لافانفارلو» (La Fanfarlo)، نوشته‌های تحقیقی «بهشت‌های مصنوعی» (Les Poemesartificiels) و «ملال پاریس» را نوشت. «زمانی که کتاب «گل‌های شر» را منتشر کرد (۱۸۵۷) حاکمیت چهارم نظام سیاسی سلسله بوریون که متحدین روسیه، پروس و اتریش و بعد از شکست دادن ناپلئون در ۱۸۱۵ حکومت فرانسه را به آن بازگردانده بودند، در ۱۸۳۰ انقلاب، سلطنت مشروطه را برقرار کرد و لوئی فیلیپ شهروند و پادشاه بر سریر شاهی نشست. سلطنت بورژوازی در ۱۸۴۸ و جمهوری دوم و کودتای لویی ناپلئون، برادرزاده بوناپارت و دوره امپراتوری دوم را بر فرانسه دیده بود» (آراک، ۱۳۷۵: ۷).

سوراسی (از محققان فرانسوی) گفت: «کتاب «گل‌های شر» پس از تورات و انجیل بیش از هر کتاب دیگری در جهان ترجمه و چاپ شده است که جنجال ادبی و اجتماعی وسیعی به راه انداخت و در روزنامه‌ها مورد حمله قرار گرفت (به خصوص از سوی کشیشی به نام ادوارد تیری)».

### سمبولیسم و ابهام پردازی

رمزگرایی، نمود عصیان هنرمندان در برابر مکاتب واقع‌گرایی و وصف‌گرایی بود. رمزگرایان بر فلسفه بدبینانه شوپنهاور و ایده آلیست‌های معنی‌گرا تکیه داشتند. آنان دیگر بار شعر را بر اریکه قدرت و افتخار نشانده‌اند. بودلر پایه گذار این مکتب، معتقد بود:

«دنیا جنگلی است سرشار از اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر می‌تواند به رمز و راز این اشارات پی ببرد. شعر سمبولیستی هرگز به مفهومی خاص تقلیل پذیر نیست». هدف بودلر از توصیف‌های پی در پی ایجاد برداشت‌های حسی در مخاطب است. این برداشت‌های حسی معمولاً یادآور تباهی‌اند و شعر او را قلمرویی از فرهنگ و فساد، زیبایی و زوال و از همه مهم‌تر آزادی و ابهام می‌سازند. دوژاردن در این زمینه می‌گوید: «مسأله اصلی بودلر بیش‌تر کاشتن بذر تصاویر در حافظه بود تا تزیین و پرداخت آن‌ها» (والتر بنیامین، ۱۳۸۶: ۴۰). به همین جهت شعر بودلر همواره در لایه‌هایی از ابهام فرو می‌رود. ابهامی که لازمه «درک و بیان سرشت حقیقی واقعیت مدرن به مثابه یک کلیت متناقض و پاره‌پاره است» (همان: ۴۵).

به طور کلی «سمبولیست‌های فرانسه در استفاده از ابهام راه مبالغه را پیمودند چنانکه آندره ژید در مقدمه اثر خود «پالود» (Paludes) می‌گوید: پیش از آنکه اثرم را برای دیگران تشریح کنم مایل‌ام که دیگران این اثر را برای من تشریح کنند» (حسینی، ۱۳۸۲: ۳۰۷). نیما نیز چون پیشگامان شعر نو فارسی تحت تأثیر سمبولیست‌های فرانسوی، ابهام را از لوازم شعر خود می‌پندارد زیرا ابهام شعر را زیباتر و محمل عمیق‌تری برای اندیشه می‌سازد و خواننده شعر را به کشف آن برمی‌انگیزد و این غرق شدن سکرآور و لذتبخش‌تر است. مانند قطعه «می‌تراود مهتاب» که نه مهتاب، مهتاب واقعی است و نه کرم شبتاب، شبتاب است. زیرا شاعر، در پی آرمان دیگری است، و یاری‌گری می‌طلبد تا خفتگان را از غفلت بیدار کند.

«می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شبتاب / نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک / غم این خفته چند / خواب در چشم ترم می‌شکند / نازک آرای تن ساقه گلی / که به جان‌اش کِشتم / و به جان دادم‌اش آب / ای دریغا! به برم می‌شکند» (نیما، ۱۳۷۵: ۴۴۴)

یا در قطعه زیر واژه «خروس» سروش آوازه خوان نور و بیداری و «سحر» بر هم زننده جهان تاریکی و اهرمنی است که هر دو نمادین‌اند.

«جیب سحر شکافته ز آواز خود خروس / می‌خواند... / بسیار شد به خواب این خفته فلج / او را صدا بزن... / از بس که خواب کرد / بیم است که او خیزد از رخوت بدن / او را صدا بزن» (همان: ۴۲۲)

نیما زبان عادی و عامیانه مردم را مورد تقلید قرار داد. زبان شعری او روایت و نقالی است و شعرهای بلندش، نوعی منظومه داستان‌مانند رمزی و تمثیلی است. به همین جهت شعرش رنگ روایت دارد و گریز از هنجارهای زبان زمان از ویژگی‌های زبان شعری اوست. «پیشگامان شعر نوی فارسی چون شمس کسمایی، جعفر خامنه‌ای و نیما به فکر در هم شکستن قالب‌های موجود شعر افتادند و به این ترتیب پای شعر آزاد به میان کشیده شد. این شاعران کوشیدند شعر را از قالب محدود سابق آزاد سازند و نظم آنکساندرل (مصراع دوازده هجایی) برای شعر به وجود آورند. به همین منظور مصراع‌های کوتاه و بلند و نامساوی را انتخاب کردند و قافیه را نیز ساده‌تر ساختند» (حاج سید حسینی، ۱۳۸۲: ۳۱۷-۳۱۸).

تمثیل و رمزپردازی یکی از ابزار شعر اوست. تمثیل‌های نیما همچون بودلر (بر خلاف گذشتگان که ریشه در منابع پیشین دارد) ساخته و پرداخته اندیشه اوست با زمینه‌های باور عامیانه. در بیش‌تر این اشعار تمثیلی «شب» سایه سنگین خویش را گسترده است و با تاریکی و مرگ ارتباط دارد و فضای استبداد و اختناق را تداعی می‌کند. «برداشت نیما از طبیعت و محیط اطراف خود متفاوت است اما نیما مثل گذشتگان شاعر عرفان و اخلاق نیست بلکه شاعر اجتماع و سیاست است» (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۲۷۰). نیما الفاظ را خوب و مناسب انتخاب می‌کرد و جنبه شعر او در پیوستگی، انسجام صراحت بیان و در توصیف محیط خویش بسیار شگفت‌انگیز است. اشعار او در ادبیات امروز ایران با ابتکار خاصی سروده شده است.

### مدرنیته

«انسان‌گرایی همان اومانیزم یکی از ویژگی‌های برجسته شعر مدرن و معاصر دنیاست... این گرایش در میان انسان خاص و انسان عام در نوسان است ولی بیش‌تر جانب انسان خاص را برگزیده است» (فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، ۱۳۹۱، شماره ۲۱: ۹۴).

دوران نوین یا مدرنیته (modernity) به جامعه جدید (مدرن) اطلاق می‌شود. مدرنیته دوره‌ای تاریخی است که بین سده پانزدهم میلادی تا سده بیستم را در بر دارد و واجد

جنبش‌های متعدد فرهنگی و عقلانی است. البته یورگن هابرماس فیلسوف مدافع مدرنیته بر این باور است که مدرنیته پروژه‌ای ناتمام است و هنوز به آخر نرسیده است. به شکل کلی می‌توان منظور از مدرنیته را جامعه مدرن دانست. از نظر تاریخی، دوران مدرن با دوره رنسانس آغاز شده و با عصر روشن‌گری و انقلاب فرانسه و ایده‌آلیسم آلمانی به عنوان گفتار کلیدی غرب تحکیم می‌شود (جهانگلو، ۱۳۸۴: ۷۱). از ویژگی‌های این دوران می‌توان به این موارد اشاره نمود:

۱- در این دوره فردیت اعتلا یافته و سنت نقد می‌شود.  
۲- در این دوره فرد خودمختار با ظهور یا ظهور به شکل سوژه دکارتی خود را ارباب و مالک طبیعت اعلام می‌کند و به مفهوم پیشرفت و بینش فعلی از تاریخ ارزش و بها می‌دهد.

۳- آگاهی فرد از فردیت خود

۴- جدایی دین از دولت

۵- تأکید بر آزادی‌های فردی

۶- افسون‌زدایی از جهان

۷- تأکید بر علم گالیله‌ای و نیوتونی همراه با انقلاب‌های علمی و صنعتی در غرب

۸- دوران عقل ابزاری به معنای تسلط انسان بر طبیعت و انسان از طریق بکارگیری علم و تکنولوژی

۹- عقل انتقادی معنای تأکید بر سوژه خودمختار که شناسنده خود و جهان است و بر آزادی‌های فردی خود تأکید می‌کند (همان: ۲۱).

بودلر اولین کسی است که واژه مدرنیته را در مقالات خود به کار برد. «سراسر زندگی او با عصیان نسبت به قراردادهای جامعه همراه بود و از اوایل زندگی تمایلات شدید و سرکوفته‌ای داشت که او را به قدرت‌های جهانی شر معتقد ساخته بود. به نظر او نیروی شر چون سرنوشتی تغییر ناپذیر بر بشر حکمفرمایی می‌کند و در قلب آدمی دوزخی جای می‌دهد که او را به راه بدی می‌کشاند. این تقدیر غم‌انگیز بر سراسر زندگی و اشعار بودلر سایه‌ای اهریمنی افکنده است» (خانلری، ۱۳۸۴: ۲۳۹). بودلر لحظه‌های اضطراب و پریشانی را اینگونه ترسیم می‌کند:



«تو ای رنج من، فرزانه باش و آرام گیر/ تو خواهان شب بودی، آنک فرا می‌رسد/ فضایی تیره شهر را در بر می‌گیرد/ جمعی را آرامش و جمعی را ملال می‌دهد/ آن دم که انبوه فرومایه مردمان/ زیر تازیانه لذت، این دژخیم سنگدل/ در جشن، برده‌وار گل‌های ندامت می‌چینند/ تو ای رنج من، دست در دست من نه/ دور از آنان بدین سو بیا...» (بودلر، ۱۳۸۴: ۲۸)

مارشال برمن در مورد مدرنیسم معتقد است که «از پی تولد مکانیزاسیون و صنعت مدرن... سیلی بنیانکن جاری شد که در شدت و گستردگی مثل بهمن بود. همه مرزها و حدود اخلاقی، طبیعی، سنی و جنسی، روشنایی و تاریکی را در هم شکست و سرمایه پیروزی‌اش را جشن گرفت» (برمن، ۱۳۹۰: ۵۹؛ ر.ک: ارغنون ۳). هنر مدرن و زندگی مدرن یکی از مهم‌ترین محورهای دل‌مشغولی شارل است. بودلر بر جفت شدن هنر مدرن با زندگی مردم کوچه و بازار تأکید بسیار داشت. او معتقد بود که هنرمند چنان باید به درون زندگی مردم و جمعیت پا گذارد گویی که جمعیت منبع عظیمی از انرژی الکتریکی است. هشدار و تأکید بودلر بیهوده نیست، زیرا قطع رابطه و تماس با زندگی مردم عادی از مشکلات بنیادی هنر مدرن در قرن بیستم و قرن جدید است. به همین دلیل در محیط عمومی، روابط خصوصی دگرگون می‌شود. یعنی فهم انسان از عشق تغییر می‌کند و روند تبدیل از ذهن به عین نیز در ظهور و نضج مدرنیته حائز اهمیت قرار می‌گیرد و کارکرد زن و مرد نیز دستخوش تحول می‌شود، زیرا عصر بودلر عصر صنایع بزرگ، با درخششی کورکننده و دور از هرگونه ملاحظت بود، که آدمی با بستن چشمان خویش به روی این تجربه، تجربه دیگری را درک می‌کرد؛ و یک معنا یا تصویر بعدی (after- image) ظاهر می‌شود که انگیخته تجربه نخستین است. در این میان فلسفه برگسون معرف تلاشی در جهت روشن ساختن جزئیات این تصویر بعدی و ثبت آن به منزله یک سابقه دائمی است و به صورت غیر مستقیم کلیدی برای درک آن تجربه را فراهم می‌آورد که روایت تحریف نشده آن در چشم بودلر به هیأت خواننده اشعار وی ظاهر می‌شد» (والتر بنیامین، ۱۳۹۰: ۲۹).

والری می‌نویسد: «مسأله اصلی بودلر ضرورتاً در این نکته خلاصه می‌شد: رسیدن به مقام شاعری بزرگ که در عین حال نه لامارترین است نه هوگو و نه موسه. البته مدعی

نیستم که بودلر چنین جاه و مقامی را آگاهانه طلب می‌کرد لیکن حضور این میل در دل او امری محتوم بود، این میل دلیل وضعی او بود» (والری، ۱۳۹۰: ۳۵). بنیامین معتقد است: «رهایی از تجربه‌ها. بدین سان به تولید و محصول شهری بودلر، رسالت و مأموریتی خاص محوّل کرد که با ذهن خویش فضاهایی خالی را متصور می‌شود و آن‌ها را با شعر پر می‌کرد. نمی‌توان کار او را مثل کار هر کس دیگر به منزله امری تاریخی مقوله بندی کرد، لیکن تعلق به تاریخ هدف غایی آثار بودلر و بخشی از تصویری بود که از خود ارائه می‌داد» (بنیامین، ۱۳۹۰: ۳۵؛ ر.ک: ارغنون ۱۴).

### سبک (واژگان، ترکیبات و تصویرها)

آندره ژید می‌گوید بودلر: «به فضاهای کوچک میان ایده و تصویر، کلمه و شیء پرداخته که عرصه واقعی غلیان شعری بودلر است. در حقیقت شاعر با شوک‌های عمیق و باطنی شعر را به لرزه انداخته و موجب فروپاشی کلمات شده است و این گونه شوک‌ها برای شخصیت بودلر اهمیتی تعیین کننده یافته است، چنانکه ریویری (*Riviere*) نمونه‌هایی از این کلمات در حال فروپاشی را مشخص کرده است:

«که می‌داند آیا گل‌های تازه رؤیاهایم/ در این خاک که چونان ساحل دریا شسته شده است/ آن خوراک عرفانی را خواهند یافت که به آنان نیرو می‌بخشد؟» (بودلر، ۱۳۸۴:

(۷۸)

در اشعار منثور بی وزن و قافیه «ملال پاریس» بودلر، موسیقی خاصی به آن داده است، توأم با نثری محکم و انعطاف پذیر. این گونه اشعار با پیچش‌های غنایی، با حرکتی موج وار سرشار از رؤیا و شوک، سروده شده است. در نگاه بودلر تصور آرمانی که می‌تواند به تصویری ایستا و جامد بدل شود، زاییده ذهن کسانی است که به زندگی در شهرهای غول آسا و شبکه روابط و اتصالات بی‌شمار خو کرده‌اند. در نظر بودلر میان شوک به منزله یک مجاز یا شگرد بلاغی و تماس با توده شهری پیوند نزدیکی وجود دارد و توده‌ها را به ما معرفی می‌کند که معرف هیچ گونه طبقه یا گروه و جماعتی نیستند و بیش‌تر جمعیت بی شکل عابران یا همان مردمان کوچه و بازار، برای بودلر به منزله نوعی مجاز در ذهن خلاق او حک شده‌اند. او در خیابان‌های متروک، غنایم شعری خویش را به

چنگ می‌آورد. زیرا در عصر مدرن توده مردم، در هیأت یک جامعه یا جمهور در ذهن خلاق او شکل می‌گیرد، جامعه‌ای متشکل از لایه‌ها و اقشار گسترده که به عنوان موفق‌ترین مؤلفه، به خوبی ترسیم شده است. بر عکس قرون وسطی که اربابان و اشراف خواهان ترسیم چهره خود در نگاره‌ها بودند. بودلر در آثارش همچون ویکتور هوگو از نخستین کسانی بود که مردم و جمعیت را مورد خطاب قرار داد.

شارل بودلر از مطرح‌ترین ادیبان مکتب سمبولیسم است. از واژگان اساطیری در «گل‌های رنج» چون هرمس: ص ۶۳، سیزیف: ص ۷۸، ابوالهول: ص ۴۶، موسی و بر صخره زدند: ص ۳۰، دِدال، میداس، پیلا، الکترو... نام می‌برد. اگر در ترکیب واژه‌های بودلر تعمق کنیم درمی‌یابیم که او برای غنابخشیدن به معنا، زنجیره‌ای از معانی متکثر مهار نشدنی را به جریان می‌اندازد و لایه‌های پیچیده معنا را با صراحت در متن مورد استفاده قرار می‌دهد تا «انرژی نهفته در ذات الفاظ زبان آشکار شود و سلسله‌ای از تداعی معانی که به وجود می‌آید تا نشانه‌هایی از موضوع ذکر شده را ارائه کند» (دریادا، ۱۳۹۰: ۲۵۵ نقل از ارغنون شماره ۴).

### مفاهیم و مضمون‌ها

زندگی غریب، عقاید و اندیشه‌های متناقض بودلر همیشه مورد بحث منتقدان و صاحب‌نظران بوده است، به ویژه درباره ایمان، خیر و شر و خدا و شیطان. *تی/اس/الیوت* می‌نویسد: «بودلر می‌کوشید از در فرعی به درون مسیحیت راه یابد. او معتقد است که سرنوشت آدمی معطوف به نبردی بر ضد بدی است که در آن بشر هرگز نمی‌تواند خود را فاتح بخواند». چنانکه می‌گوید:

«نادانی و خطا، گناه و لثامت/روح ما را تسخیر می‌کنند و تن ما را می‌فرسایند/ و ما با ندامت دلپذیر خود را می‌پروریم/ چون در یوزگان که حشرات تن خود را می‌پرورند/ گناهانمان سخت‌اند و توبه‌هامان سست/ و شادمانه به راه گل آلود بازمی‌گردیم/ در این پندار؛ که با اشک بی مقدار خود لکه از تن بشویم» (بودلر، ۱۳۸۴: ۵)

«ای هِرمِس ناشناس که یاور منی/ و هم‌راه مرا دلتنگ می‌کنی/ تو با غمگین‌ترین کیمیاگران/ مرا هم‌پایه می‌کنی/ من با تو را آهن می‌کنم/ و بهشت را دوزخ/ من در کفن

ابرها/ مرده‌ای می‌یابم/ و بر کرانه افلاک/ تابوت‌های سنگی فراخ می‌سازم» (بودلر، ۱۳۸۴: ۶۳-۶۴)

در این شعر به خاطر زندگی ماشینی، بهترین عناصر سرشت آدمی فداشده و قوه خلاق منفعل و سرکوب گردیده است.

### واژه و ترکیبات تیره و سیاه

بودلر در اشعارش از واژگان تیره و گاه وحشتناک استفاده کرده است مانند آینه شوم، آینه‌های تار، نغمه ناساز، زهر سیاه، پتیاره، آفتاب نیمه جان، گل‌های ندامت، ناقوس‌های غضب آلود، سایه هولناک، ناله احتضار، طوفان گل‌ها، شیفته باروت و آهن، کیمیای رنج. نیما هم ترکیبات خاصی شبیه بودلر در اشعار خویش به کار می‌برد: رگ‌های صدا، استخوان آرزو، عطسه شب، افسانه غمگین پر از چرک زندگی، دیده‌بان گمره مرداب، سراییدن گنگ (حرکت رود)، ساحل آشوب، موج عبوس، خرمن خاکستر هوا، گرتنه روشنی مرده برف، لانه بستن مهتاب بی طراوت، برق سیاه تاب، خرده‌های خنده، و دوزخ آرا.

همچنین ترکیبات پارادوکس، کنایی و طنزآمیز هم در اشعار نیما هست چون فیلسوفان کامروا، مرگ فخر خدایان، دارایی تهیدستان.

### تصویر معشوق

«چون ابوالهول ناشناس تکیه زده‌ام بر اریکه سپهر/ و دلی چو برف را به سپیدی قو درآمیخته‌ام/ ز جنبشی که جابه‌جا کند خطوط را بیزارم/ و نه هرگز می‌گیریم و نه هرگز می‌خندم» (بودلر، ۱۳۸۴: ۴۶)

یا پری چشم مخملی: همان: ۵۰، کالبد خون‌آشام: ۵۳، فرشتگان عنبرین چشم: ۶۵، بوسه به سردی مهتاب، چون مار نوازش دادن: ۶۵، صدایش طراوت عطر است، و دم او نوای موسیقی است: ۶۹، زیبایی رخوتناک: ۷۴، و گاه بودلر در سوگ عشق می‌نشیند که در جامعه مدرن رنگ باخته است. گاه در میان جماعتی که چشم بینش آن را ندارند، عشقی گریزپای و گذرنده را به تصویر می‌کشد که نشئه آن خاطره را تا زنده است در

جان‌اش تداعی می‌کند. در غزل «یک رهگذر» هیچ واژه‌ای مستقیماً از جمعیت نامی به میان آورده نشده است، لیکن کل واقعه متکی بر حضور جمعیت است. بودلر می‌گوید:

«غوغای کرکننده خیابان گرداگرد من فریاد می‌کشید/ گذر کرد بانویی، بلند بالا، ظریف، در جامه عزا/ اندوه پُر شکوه/ بادستانی برافراشته/ که تسلی نمی‌پذیرد، با روبان‌های و دامنی مواج/ موقر و چابک، با پیکری چون تندیس/ و این من بودم که در پیچ و تاب جنون، نوشیدم/ از درون چشمان‌اش آن آسمان صاف، همانجا که طوفان زاده می‌شود/» (بودلر، ۱۳۹۰: ۴۱؛ ر.ک: ارغنون ۱۴)

زن بیوه سیاهپوش، در سیل جمعیت، در چشمان شاعر جان می‌گیرد و عشقی به ارمان می‌آورد که در پایان شب از هم می‌گریزند و در واقع فاجعه و شگرد بلاغی شوک وجودش را به لرزه و پیچ و تاب درمی‌آورد. به بیان بودلر «Crispe comme un extravagant» یعنی شور و شعف مردی نیست که تار و پودش آکنده از اروس (eros) شده است، بلکه بیش‌تر همانند شوکی جنسی است که بر مردی تنها عارض می‌شود. این ابیات بیان‌گر زخم‌هایی است که زندگی در کلانشهر بر پیکر عشق وارد کرده است. در کتاب «گل‌های اهریمنی» صدای فریاد بودلر و اعتراض او تداعی این سخنان هایدگر از «آفات تجدد، عقل حساب‌گر، فقدان امر متعالی، استبداد افکار عمومی آن بعید است که منحصر به فرد باشد». از نظر هایدگر، انسان‌گرایی ریشه صفت شیء ساز و فن زده جهان جدید است (هایدگر، ۱۳۸۳: ۵۹). حملات او به انسان‌گرایی مورد بررسی مجددی قرار گرفته‌اند و این امر به ویژه در فرانسه رخ داده است و به موج تازه‌ای از مناقشات بر سر التزام سیاسی او به مناظره‌ای بر سر ماهیت خود انسان‌گرایی تبدیل شده است. کتاب «گل‌های شر» بیان‌کننده دست و پا زدن‌های روح، در چنگال بدی است. هر انسان در برابر خود دو نامتناهی می‌بیند: بهشت و دوزخ. آدمی در تصویر هر یک از این دو نامتناهی، نیمی از سرشت خود را بازمی‌شناسد. اعتقاد بودلر به شیطان دو جنبه متضاد دارد: هم او را آیت عصیان می‌داند، هم منشأ شر و فساد. هم فریفته اوست هم از او دوری می‌جوید، هم زیبایی‌های زندگی را از او ناشی می‌داند و هم رنج‌ها و پلیدی‌های آن را. بودلر و نیما با روشن بینی هولناکی خود را شناخته و خود را در درد پرورده‌اند. خیام‌وار برای معمای خلقت پاسخی می‌جویند و چون تیره بختی خود را ناشی از وضع

کلی بشری می‌دانند، می‌کوشند تا بر واقعیتی عام و عالمگیر دست یابند. چنانکه بودلر می‌گوید:

«هریمن است که بندهامان را می‌کشد/ در چیزهای منفور جذبه‌ها می‌یابیم/ و هر روز بی‌هراس از میان تیرگی‌های عفن/ گامی دگر به سوی دوزخ فرو می‌رویم/ اما در میان شغالان و پلنگان و ماده‌سگان/ میمون‌ها و کژدمان و کرکسان و ماران/ دیوان زوزه‌کش و تنوره‌کش و خزنده و غران/ در باغ وحش شوم زشتکاری‌های ما/ دیوی است کریه‌تر و خبیث‌تر و پلیدتر/ چراکه نه جنبشی تند می‌کند و نه فریادی بلند می‌کشد/ به میل خود زمین را به ویرانه بدل می‌کند/ و به خمیازه‌ای جهان را می‌بلعد/ ... تو ای خواننده می‌شناسی این دیو ظریف را ای خواننده ریاکار، همتای من، برادرم!» (بودلر، ۱۳۸۴: ۶-۷)

بودلر و نیما هر دو، نگاه خود را بر زیبایی، مرگ، و شگفت‌انگیزی خیره‌ساخته بودند. چنانکه بودلر در ابیات زیر زیبایی را در ابعاد و حالات گوناگونی چون اندوه و گریستن خواستار است، یا به بیان کلی‌تر در همه چیز و همه کس زیبایی را می‌جوید و با استدلالی تشبیهی به تبیین و تفسیر آن می‌پردازد.

«از چه رو آرزو کنم تو عاقل باشی؟»

به جای آن زیبا باش ...

اندوهگین باش... و گریان باش ...

این قطره‌های سرشک تو بر زیبایی چشمان تو می‌افزاید...

همانگونه که جویباری بر زیبایی چشمان تو می‌افزاید...

همانگونه که جویباری بر زیبایی چمنزاری می‌افزاید...

همانگونه که ریزش باران غنچه‌های ناشگفته را شکوفا می‌سازد...» (بودلر، ۱۳۸۴: ۵۴-)

(۵۶)

نیما چون بودلر شاعری است که او نومیدی و امید را در یک انبان می‌نهد و به «کُل» می‌اندیشد. بر غم آشکار و سیاهی که بر آثارش سایه افکنده، معضلات بشریت را از نیمه آفتابگیر و بارورش مورد تأمل و بحث قرار داده است. به نظر وی شعر میوه ساعات زیبای

زندگی است. یعنی ساعاتی که انسان خود را خوشبخت می‌بیند، فکر و زندگی می‌کند. چنانکه نیما در «کار شب پا» با ذکر صفات متعدد و متضادی می‌گوید:

«چه شب مودی و گرم و درازی!! تازه مرده است ز نام/ گرسنه مانده دوتایی بچه‌هام/ نیست در «کپه»ی ما مشت برنج/ بکنم با چه زبان شان آرام؟» (نیما، ۱۳۷۵: ۴۱۲)

در ابیات مذکور زندگی را با چهره‌ای سیاه و دردآور به تصویر می‌کشد که از آن گریزی نیست. این زبان و ساختار کلام بسیار تازگی دارد. در این مورد، *اخوان ثالث* درباره نیما می‌گوید: «نیما تنها شاعر صاحب سبک مستقلی است که ادبیات ما پس از شیوه هندی به خود دیده است» (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۲۹).

نیما و بودلر اسلوب کهن را با بی‌پروایی در هم شکستند و سبک تازه‌ای را خلق کردند. نیما نه تنها به عنوان یک شاعر بلکه به عنوان یک منتقد نیز به جامعه نگریست و به قول بودلر: «همه شاعران بزرگ، صعباً و قهراً نقاد می‌شوند» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۲۶۳). نیما در «بخوان ای همسفر با من» می‌گوید:

«ره تاریک، با پاهای من پیکار دارد/ به هر دم زیر پایم راه را با آب آلود/ به سنگ آکنده و دشوار دارد؛/ جهان تا جنبشی دارد رود هر کس به راه خود،/ عقاب پیر هم غرق است و مست اندر نگاه خود...» (نیما، ۱۳۷۵: ۴۰۲)

نیما از تنهایی بیزار و وحشترده است و می‌گوید:

«من تنهاییم آه/ همچنان مرده که از زنده به دور/ شمع خندان که می‌افزود اما در گور!! نکبت تنهایی،/ از جگر می‌خوردم/ حسرت یک دم صحبت (که مرا با نکورایی اگر دست دهد)» (نیما، ۱۳۷۵: ۳۷۶)

انسانی که بودلر و نیما خواهان ترسیم آن هستند شخصی ستیزه‌گر است که می‌خواهد از میان دود و صدای ماشین‌ها، چرخ‌های صنعتی و ترافیک‌های وحشتناک صدای خود را به مردمان عصر خویش برساند ولی افسوس که این صدا در فرآیند تاریخ محو می‌شود. به همین خاطر نیما می‌سراید:

«آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندان اید!! 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،/ آن زمان مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن،/ او ز راه دور، این

کهنه جهان را باز می‌پاید، / می‌زند فریاد و امید کمک دارد / آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در تماشایید» (همان: ۳۰۱-۳۰۲)

این «نمادها و تمثیل‌ها نمایان‌گر نوسانات بلا واسطه تأثرات کلی ما هستند که تأثرات حس‌های تخصصی‌شده ما قادر به کنترل آن‌ها نیستند... می‌توان گفت حالت شعری کاملاً نامنظم، ناپایدار، غیر ارادی و حساس و شکننده است» (والری، ۱۳۸۲: ۷-۸). خواننده اشعار این دو شاعر، به سبب تناقض‌گویی‌های‌شان، گمراه می‌شود. چنانکه بودلر می‌گوید:

«منی که چون کاغذی سفید پاکدامن هستم، بی پیرایه چون آب، پارسا چون دختری نابالغ، بی آزار چون گوسفندی قربانی، برایم ناخوشایند نیست که یک بدمست، یک نابکار و یک آدمکش قلمداد شوم» (بودلر، ۱۳۸۴: ۵۲)

این دو، شاعران عصیان و انکاراند، دنیا را بدین گونه که هست نمی‌پذیرند، و به آیین‌های دروغین آن، به آنچه نامردان و ابلهان به آن احترام می‌گذارند، گردن نمی‌نهند. می‌کوشند تا به نیروی شعر نشان دهند که مقهور سرگذشت نیستند.

«از آنجایی که همواره حقیقت مدرنیته در شهرهای صنعتی به خصوص پاریس بر اساس بازسازی *بارون/اوسمان* (شهردار فرانسه در زمان *ناپلئون دوم*) در زمان امپراتوری دوم مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این باب بودلر به سان یک شاعر، این واقعیت جدید شهری و اجتماعی را به ترسیم کشیده، عقاید خویش را مطرح ساخته و اساساً سعی در متحول کردن اصول و ارزش‌های زیبایی مدرن (*La Beaute moderne*) هم‌زمان با هنرمندان، نقاشان و نویسندگان اروپایی عصر خویش دارد که از آن‌ها ارتباط مهمی یا با پاریس دارند و یا با شعرای سمبولیست» (برمن، ۱۹۴۰م: ۱۷۱).

*نیما* و بودلر جنبشی تازه در عالم شعر پدید آوردند و به آن زیبایی خاصی بخشیدند به کلی متفاوت با زیبایی گذشته بود. آن‌ها میان رنگ، بو و صدا ارتباطی پنهانی دریافته بودند، پیوسته در جست‌وجوی موسیقی کلام بودند که با قدرت ابداع و نیروی بیان توانستند به آن دست یابند. در یک جمله و گاه در یک کلمه دنیایی از شور و هیجان، آرزو و اشتیاق به خواننده القا می‌کنند. «گل‌های رنج» حس کنجکاو مردم را برانگیخت، اما کسی به اهمیت واقعی آن پی نبرد و آن را ثمره ظریف شاعری نفرت‌زده و



بیزار از همه چیز دانست. سنت بوو (*Sainte Beuve*) آن را جنون بودلری خواند. حتی گوتیه که بودلر کتاب خود را به او تقدیم کرده است، از این هدیه احساس افتخار نکرد و بر سر مزار شاعر آن را "دسته گل زهرآلود" نامید. تنها بنویل (*Banville*) بود که به عمق اثر بودلر و روح لطیف او پی برد و از جادوی کلام شاعر و نبوغ هنری او خیره ماند و شک نکرد که روزی بودلر شاعر مهم قرن خود شناخته خواهد شد. طرفداران متعصب، بودلر را نابغه‌ای با طبع استثنایی و انسانی غیر طبیعی دانستند که خاموش خواهد شد، بی آنکه اثرش زنده بماند. آنان در اثرش شکوه غروب آفتاب را می‌دیدند، در حالی که شکوه سپیده دم داشت. بودلر الهامبخش بسیاری از استادان شعر مانند *ورلن*، *رمبو* و *مارلامه* گشت. نهضت سمبولیسم از او سرچشمه گرفت و هر روز نفوذش در فرانسه و خارج از آن گسترش یافت، بی آنکه ذره‌ای از آن کاسته شود. بودلر بی‌شک مهم‌ترین شاعر قرن اخیر به شمار می‌آید» (خانلری، ۱۳۷۵: ۲۴۰).

### نتیجه بحث

*شارل بودلر* نخستین کسی است که واژه مدرنیته را در مقالات خود به کار برد. نه فقط سرحلقه همه شاعران مدرن، بلکه به تعبیری، نیای تمامی روشنفکران مدرن محسوب می‌شود. عصر وی دوران عقل‌ابزاری به معنای تسلط انسان بر طبیعت، از طریق بکارگیری علم و تکنولوژی است. عصیان‌اش همچون نیما علیه شر و بدی است که بر جهان سایه افکنده است و عشق را که هدیه‌ای ماورایی است دست‌آموز ناهلان نموده، زیرا در چرخه شتاب صنعتی پایمال گشته است.

*بودلر* نخستین هنرمندی بود که ابهامات و تناقضات مدرنیته و آمیختگی زیبایی و زوال، فرهنگ و فساد، در زندگی مدرن را تا به آخر و با چشمان باز تجربه کرد و آن‌ها را هم در شکل و هم در محتوای اشعارش جلوه‌گر ساخت. *بودلر* نخستین مدرنیست تمام‌عیاری بود که پیوسته ادعا می‌کرد برای هنر خود کاربردهایی دارد و بی‌تردید خوانندگان‌اش باید هنر و کاربردهای اشعارش را بشناسند. در اشعار منشورش، بیش‌تر پرسوناژهای خلاق دنیای انتزاعی، بیش‌تر جمعیت عابران و مردم کوچه و بازارند که در اشعار سنتی فراموش شده‌اند.

انسانی که بودگر و نیما خواهان ترسیم آن می‌باشند شخصی ستیزه‌گر با دنیای مدرن است، شخصی که می‌جنگد و می‌کوشد تا صدای خویش را در فضای مدرنیته و صنعتی به مردمان عصر خویش برساند. این دو شاعر خود و انسان مدرن را با تأکید بر رهایی به تصویر می‌کشند. هر دو از آرایش بی‌مورد شعر و قالب‌های تنگ و محدود پرهیز می‌کنند. اغلب شعرهای نیما رمزی و تمثیلی پیچیده است زیرا تمثیل را مهم‌ترین عنصر خیال در شعر می‌داند. او تحت تأثیر سمبولیست‌های فرانسوی است و زمانه او عصر خفقان و استبداد است. توفیق نیما در تجدد و تحول شعر در چند عامل خلاصه می‌شود: ۱- ذوق و استعداد شاعرانه او. ۲- تحصیل در سن لوئی و آشنایی با زبان و ادبیات فرانسه و آگاهی از تحولی که سمبولیست‌ها در شعر فرانسه ایجاد کرده بودند. ۳- تحولات جهانی و مدرنیته. ۴- تلاش تجددطلبان و مبارزات طولانی آن‌ها علیه سنت‌گرایان که راه موفقیت را تا حدود زیادی برای نیما هموار ساخته بودند.

## کتابنامه

- اخوان ثالث، مهدی. ۱۳۵۷ش، **بدعت‌ها و بدایع نیما**، چاپ اول، تهران: انتشارات توکا.
- آرین پور، یحیی. ۱۳۷۹ش، **از نیما تا روزگار ما (تاریخ ادب فارسی معاصر)**، تهران: انتشارات زوآر.
- بودلر، شارل. ۱۳۸۴ش، **گل‌های رنج**، برگردان محمدرضا پارسایار، تهران: هرمس.
- جهانبگلو، رامین. ۱۳۸۴ش، **موج چهارم**، ترجمه منصور گودرزی، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.
- حاج سید جوادی، حسن. ۱۳۸۲ش، **بررسی و تحقیق در ادبیات معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: انتشارات گروه پژوهش‌گران.
- خانلری، پرویز. ۱۳۵۴ش، **وزن شعر فارسی**، چاپ ششم، تهران: انتشارات توس.
- خانلری، زهرا. ۱۳۷۵ش، **فرهنگ ادبیات جهان**، تهران: انتشارات خوارزمی.
- دریدا، ژاک. ۱۳۹۰ش، **نقد ادبی نو**، ارغنون ۴، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- سید حسینی، رضا. ۱۳۵۸ش، **مکتب‌های ادبی**، جلد ۲، چاپ هفتم، تهران: انتشارات زمان.
- سید حسینی، رضا. ۱۳۸۲ش، **ادبیات معاصر**، تهران: انتشارات زمان.
- غلامرضایی، محمد. ۱۳۸۱ش، **سبک شعر پارسی از رودکی تا شاملو**، چاپ دوم، تهران: انتشارات جامی.
- والری، پل. ۱۳۹۰ش، **درباره شعر (مجموعه مقالات)**، ارغنون ۱۴، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- هایدگر، مارتین. ۱۳۸۲ش، **مسائل مدرنیسم و مبانی پست مدرنیسم (مجموعه مقالات)**، ارغنون ۱۱/۱۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- هنرمندی، حسن. ۱۳۵۰ش، **بنیاد شعر نو در فرانسه**، چاپ اول، تهران: انتشارات زوار.

## مقالات

- برمن، مارشال. ۱۳۹۰ش، «**مبانی نظری مدرنیسم**»، ترجمه هاله لاجوردی و دیگران، مجله ارغنون، شماره ۳، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بنیامین، والتر. ۱۳۹۰ش، «**درباره برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر**»، ترجمه مراد فرهادپور، مجله ارغنون، شماره ۱۴، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- شمسی، پارسا و پیوندی، گلنار. ۱۳۹۱ش، «**والت ویتمن و احمد شاملو**»، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، بهار ۱۳۹۱، شماره ۲۱، صص ۸۸-۱۰۲.
- کوپال، عطاءالله. ۱۳۹۱ش، «**مرگ خودخواسته تراژیک در تراژدی و شاهنامه**»، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، بهار ۱۳۹۱، شماره ۲۱، صص ۱۳۷-۱۵۷.

### **Bibliography**

- Aryanpour, Y. (2001). *From Nima to our time: The History of Contemporary Persian Literature*. Tehran: Zavvar Publishing House.
- Akhavan Salles, M. (1978). *Nima's innovations and creativities* (1<sup>st</sup> ed.) Tehran: Tuka Publishing House.
- Burman, M. (2011). *The Theoretical foundations of modernism*. Translated by H. Lajevardi. Arghanoun, 3(2). Tehran: The Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Voltaire, B. (2011). *On some themes and implications in Butler's poems*. Translated by M. Farhadpour. Arghanoun 14(2). Tehran: The Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Butler, Ch. (2005). *The flowers of pain*. Translated by M. R. Parsayar. Tehran: Hermes Publisher.
- Jahanbeiglou, R. (2005). *The fourth wave* (4<sup>th</sup> ed.). Translated by M. Goudarzi. Tehran: Ney Publishing House.
- Haj Seyed Javadi, H. (2003). *Research on Contemporary Persian Literature* (1<sup>st</sup> ed.). Tehran: The Researchers' Publishing Group.
- Khanlari, P. (1975). *The rhythm of Persian poetry* (6<sup>th</sup> ed.) Tehran: Tous Publishing House.
- Khanlari, Z. (1996). *The world literature*. Tehran: Kharazmi Publishing House.
- Derrida, J. (2011). *The new literary criticism*. Arghanoun 4. Tehran: The Publishing Organization.
- Seyyed Hoseini, R. (1976). *The literary schools, The 2<sup>nd</sup> volume* (7<sup>th</sup> ed.). Tehran Zaman Publishing House.
- Shamsi, P. & Peivandi, G. (2012). *Walt Whitman and Ahmad Shamlou*. *The Quarterly Journal of Comparative Literature*, 21. pp. 88-102.
- Koupal, A. (2011). *The tragic suicide in tragedy and in Shahnameh*. *The Quarterly Journal of Comparative Literature*, 21. pp. 137-157.
- Gholamrezai, M. (2002). *The Persian poetry styles from Roudaki to Shamlou* (2<sup>nd</sup> ed.). Tehran: Jami Publishing House.
- Honarmandi, H. (1971). *The foundation of the new poetry in France* (1<sup>st</sup> ed.). Tehran: Zavvar Publishing House.
- Heidegger, M. (2003). *The issues on modernism and postmodernism*. Arghanoun, 12/11. Tehran: The Publishing Organization.
- Valery, P. (2012). *About Poetry*. Arghanoun, 14. Tehran: The Publishing Organization.

