پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۳۶) تابستان ۱۳۹۸، صص ۱۳۴-۱۱۷

# نقد شعر قاصدک مهدی اخوان‌ثالث بر پایه "نقد نو"

حجت‌الله ربیعی[۱]، محبوبه خراسانی[۲]، مرتضی رشیدی[۳]

## چکیده

نقد نو در طی سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۴۰ در آمریکا شکل گرفت. در این نوع نقد، منتقد سعی دارد به اثر همچون یک پدیدهٔ مستقل از تاریخ و زندگی شاعر بنگرد. برای نیل به این مقصود خودِ اثر را در کانون توجه قرار می‌دهد و می‌کوشد با قرائت تنگاتنگ و دقیق، شبکه‌های ارتباطی عناصر سازندهٔ آن را دریابد. بر همین مبنا به مفاهیمی چون تنش، لحن، پارادوکس، وحدت اندام‌وار و ... توجه ویژه دارد. این مقاله در پی آن است تا شعر "قاصدک" مهدی اخوان‌ثالث را از دریچهٔ نقد نو مورد واکاوی قرار دهد و ضمن شرح و توضیح برخی کلیدواژه‌های این نقد و جستجوی آن‌ها در اثر، به شناختی دقیق‌تر از این شعر دست یابد. به همین منظور طبق روش کار منتقدان نو، ابتدا تنش حاکم بر شعر پیگیری و شرح شده است و سپس نسبت تمام اجزای شعر با تنش و موضوع اثر موردتوجه قرارگرفته است. در سایه این پژوهش، مخاطب، هم با برخی بنیان‌های نظری نقد نو آشنا خواهد شد و هم نمونه‌ای عملی از این نقد را پیش چشم خواهد داشت.

**کلیدواژه‌ها:** تنش، موضوع، لحن، وحدت اندام‌وار، درون‌مایه.

۱ دانش‌آموختهٔ دورهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. h_r_baran@yahoo.com
۲ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. (نویسندهٔ مسئول) najafdan@gmail.com
۳ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. mortezarashidi۵۱@yahoo.com
تاریخ وصول:۱۳۹۷/۲/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱/۳۱

## مقدمه

در میان شاعران معاصر فارسی، کمتر کسی چون مهدی اخوان‌ثالث (م. امید) توانسته است معیارها و تئوری‌های موردنظر نیما را در شعرش به کار بندد. به‌طورقطع با تجزیه‌وتحلیل و خوانش دقیق آثار او می‌توان به شناخت شعر نیمایی نزدیک شد. به‌طورکلی هرچه زوایای کار بزرگان ادبیات معاصر بیشتر مورد دقت قرار گیرد، زمینه مناسب‌تری برای آفرینش‌های ادبی کم نقص‌تر فراهم می‌آید. هرکدام از روش‌ها و مکاتب نقد ادبی با در نظر گرفتن نمودی از اثر به تحلیل و بررسی آن اثر می‌پردازند. در بین شیوه‌های نقد ادبی، نقد فرمالیستی و به دنبال آن نقد نو آمریکایی بیش از هر چیز خود اثر را در مرکز توجه قرار می‌دادند و به این واسطه شناخت بهتری از اثر ارائه می‌دادند. امروزه هرکدام از نحله‌های نقد ادبی برای ورود به مفاهیم نظری نقد خود در آغاز نیازمند آن هستند که خودِ متن را به‌طور موشکافانه بررسی نمایند، آنگاه مفاهیم موردنظر نقد خود را بر این اطلاعات پایه‌ای بنا کنند. در این مقاله سعی شده است با تکیه بر مؤلفه‌های نقد نو به شناخت بهتری از آثار اخوان‌ثالث دست‌یابیم. برای نیل به این مقصود، شعر *قاصدک*، یکی از مشهورترین اشعار اخوان‌ثالث را برای تحلیل انتخاب کرده‌ایم. پیش از آن‌که به نقد و بررسی این اثر روی‌آوریم، به‌طور خلاصه به‌مرور دیدگاه‌های منتقدان نقد نو می‌پردازیم.

«آنچه نقد نو نام گرفته است در سال‌های ۱۹۳۰–۱۹۴۰ در ایالات‌متحده ظهور کرد و در انگلستان هم *آی. ای ریچاردز و ویلیام امپسون* کارهایی مرتبط با این حوزه انجام دادند. کانون توجه در نقد نو بر وحدت اندام‌وار یا یکپارچگی آثار ادبی بود. نقد نو در تقابل با پژوهشگری تاریخی که شیوهٔ معمول در دانشگاه‌ها بود، با شعر چون شیئی زیباشناختی رفتار می‌کرد نه چون سندی تاریخی و به‌عوض قصد و شرایط مؤلفان، برهم‌کنش ویژگی‌های کلامی شعر و پیچیده شدن‌های معنا براثر برهم‌کنش‌ها را بررسی می‌کرد» *(کالر، ۱۳۸۲: ۱۶۳–۱۶۴)*. با اوج گرفتن این نگاه به آثار ادبی، شیوه نظام‌دار و روشن‌تری به نقد ادبی حاکم شد و نظریه‌پردازان این نوع نقد در تبیین آن کوشیدند. «دست‌اندرکاران نقد نو ازجمله *جان کرو رنسام، آلن تست، رابرت پن وارن و کلینت بروکس*، ابتدا در سال‌های پس از جنگ جهانی اول در دانشگاه واندر بیلت گرد هم آمدند و بر خود نام *فراریان* را گذاشتند و مجلهٔ ادبی شکیلی به نام فراری از سال ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۵ منتشر کردند» *(گرین،۱۳۸۵: ۸۵)*. پیروان نقد نو، بیش از همه‌چیز به *قرائت تنگاتنگ* و دقیق متن شعر می‌پرداختند و بر آن بودند که منتقد باید با دیدی درون‌مبنا و بدون در نظر گرفتن

داده‌های بیرون متن به تجزیه‌وتحلیل اثر ادبی بپردازد. «به اعتقاد پیروان نقد نو، بی‌شک یک مورخ ادبی به زندگی و زمانهٔ مؤلف و روح عصری که وی در آن می‌زیسته علاقه دارد؛ اما این منابع اطلاعاتی را که بتوان در تحلیل خود متن از آن استفاده کرد در اختیار منتقد قرار نمی‌دهد» *(تایسن،۱۳۹۲: ۲۰۷)*.

در نقد نو به مؤلفه‌هایی چون *تنش*، *موضوع متن* یا اثر، *استقلال* و *عینیت متن*، *پارادوکس*، *لحن*، *ابهام*، *آیرونی* و *طنز*، *نماد*، *تصویر* و *تخیل*، در کنار *خواندن دقیق* و *وحدت اندام‌وار*، توجه می‌شود. در حقیقت، پس از خواندن چندبارهٔ شعر «فرایند نقد با بررسی واژه شروع می‌شود که ملموس‌ترین تبلور شکل است. در این بررسی هم معانی مستقیم و هم معانی ضمنی واژه‌ها باید موردتوجه منتقد قرار گیرد تا از این طریق ابهام یا دلالت‌های چندگانهٔ متن آشکار شود. منتقد سپس باید پیوند واژه‌ها در متن را بررسی کند تا به ساختار اثر برسد» *(پاینده، ۱۳۸۲: ۲۰۵)*. با بررسی، پارادوکس‌ها، تضادها و کنایات و دیگر صنایع به کار رفته در شعر، حتی نحوهٔ چینش کلمات بر صفحهٔ کاغذ و علائم سجاوندی، تنش‌ها و تضادهای متن رفع می‌شود. «تضادهایی که باید به هماهنگی برسند و اختلاف‌هایی که باید جای خود را به سازش بدهد، دقیقاً مادهٔ شعر را فراهم می‌آورند» *(هارلند،۱۳۸۵: ۳۰۱)*.

منتقد ادبی در هر شاخه و مکتب از نقد که بخواهد اثری را مورد واکاوی و نقادی قرار دهد در گام اول باید از خود متن آغاز کند و ابتدا ظرفیت‌ها و ارتباطات نهان و آشکار متن را دریابد و در گام بعد به عرصهٔ موردنظر خود بپردازد. با این اوصاف، پیداست که نقد نو «اثری ماندگار در نحوهٔ خواندن ادبیات و نوشتن دربارهٔ آن داشته است. برخی از مهم‌ترین مفاهیم آن در مورد ماهیت و اهمیت شواهد موجود متن را – استفاده از نمونه‌های مشخص عینی موجود در خود متن برای اعتبار بخشیدن به تفسیرهای خویش – امروزه اکثر منتقدان ادبی، صرف‌نظر از مسلک نظری ایشان، برای تأیید قرائت‌های خود از ادبیات به کار می‌گیرند» *(تایسن،۱۳۹۲: ۲۰۵)* بر این اساس، برای درک صحیحی از آثار ادبی پرداختن به نقد و نظریه‌های ادبی امری ضروری است. خاصه در کشور ما که «وقتی صحبت از نقد می‌شود، هنوز اغلب تصور می‌کنند منظور یا تحسین کردن نویسنده است، یا مذمت او، یا «شرحِ» زبان آثار ادبی یا استفاده از این آثار برای فهم بهتر تاریخ» *(پاینده،۱۳۸۲: ۱)*.

## پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که تاکنون در نقد و بررسی آثار مهدی اخوان‌ثالث صورت گرفته است، بیشتر بر پایهٔ نگاه تاریخی، سمبلیستی و دیگر رهیافت‌هاست و از دیدگاه نقد نو به آثار او نگریسته نشده است، اما در حیطهٔ نقد نو و برای بررسی آثار دیگر شاعران، نمونه‌هایی را می‌توان یافت که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

در کتاب *نقد ادبی و دموکراسی* و در مقاله‌ای با عنوان *"تنش و تباین در شعر نشانی"*، از منظر نقد نو به شعر سهراب سپهری پرداخته‌شده است که طی آن نویسنده با مرور مختصری به برخی بنیان‌های نقد نو، به تحلیل و نقد شعر نشانی روی آورده است و با در نظر داشتن نقدهای دیگری که بر این شعر نگاشته شده است، به قرائت شعر پرداخته است و ضمن تبیین تنش و تباین موجود در شعر، به رفع ابهام و تنش شعر پرداخته است و با قرائتی تازه از این اثر، زوایای پنهان آن را، با دلالت‌های خود متن به‌عنوان وجودی قائم‌به‌ذات، روشن کرده است *(نک. پاینده، ۱۳۹۴: ۴۱-۵۷)*. همچنین در کتاب *گفتمان نقد*، مؤلف در مقاله‌ای با عنوان *"تبلور مضمون شعر در شکل آن"* با رهیافت نقد نو به تحلیل شعری از شفیعی کدکنی پرداخته است و با قرائتی دقیق، تباین دو مفهوم سکون و حرکت و تبلور آن در شکل شعر را تشریح کرده است و هر مصراع را با اشاره به کلیدواژه‌ها و نسبت آن‌ها با این دو مفهوم تحلیل کرده است و با دقت در ویژگی‌های آوایی واژه‌ها و مفاهیمی که انتقال می‌دهند، تناسب میان شکل و محتوا را دنبال نموده است (نک. همان: ۱۹۷-۲۰۲). در کتاب *نقد ادبی* علی تسلیمی، پس از اشاره به پاره‌ای از نظریه‌های منتقدان نقد نو به‌عنوان نمونه‌ای عملی از نقد، شعری از فروغ فرخزاد بررسی‌شده است. نویسنده با در نظر داشتن اصول نقد و با تأکید بیشتر بر ابهام و رفع آن، به تحلیل شعر پرداخته است و با بررسی وجوه حضور *"شب"* و *"باد"* به‌عنوان اصلی‌ترین کاراکترهای شعر به عناصری نظیر تجربه، متناقض‌نما، تخیل و ابهام که کلیدواژه‌های نقد نو هستند، روی آورده است و درنهایت پاره‌ای از ابهام‌های شعر را رفع نموده است *(نک. تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۰-۳۰)*. در میان منابع نقد و نظریهٔ ادبی که پژوهشگران و نظریه‌پردازان غربی نگاشته‌اند نیز می‌توان نمونه‌هایی را برای نقد عملی یافت که برای تشریح نظریهٔ ادبی، دست به نقد اثری خاص زده‌اند. ازجمله منابعی که با دقت و شرحی مبسوط به روش‌شناسی و مبانی نقد نو پرداخته است، کتاب *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، نوشته *چارلز برسلر* است. در این کتاب پس از شرح مبانی نقد نو، شعری از *رابرت براونینگ* با عنوان *"آخرین دوشس من"* به

روش منتقدان نقد نو، نقد شده است و آیرونی و متناقض‌نمای شعر در کانون توجه قرارگرفته است. منتقد از خلال سخنان دوک (شخصیت اصلی شعر) به جنبه‌های ناگفتهٔ و گاه کنایه‌آمیز اثر نزدیک شده است و ضمن تأکید بر برخی دلالت‌های ضمنی از لایه‌های پنهان متن پرده برداشته‌شده است *(نک. برسلر، ۱۳۹۳: ۸۸- ۱۰۰)*. *لُیس تایسن* در کتاب *نظریه-های نقد ادبی معاصر*، در فصل مربوط به نقد نو، ابتدا کلیدواژه‌های نقد نو را از قبیل *"خودِ متن"*، *"متناقض‌نما"*، *"آیرونی"*، *"ابهام"* و *"تنش"*، شرح می‌کند و سپس آن‌ها را در نقد شعری به نام *"دختری در درون است"*، سرودهٔ *لوسیل کلیفتن* جستجو می‌کند و آشکار می-سازد که تمام عناصر شکلی شعر در درون‌مایه‌اش نقش دارند و اثر دارای وحدتی اندام‌وار است *(نک. تایسن، ۱۳۹۲: ۲۰۵-۲۲۸)*. *جان پک و مارتین کویل* در کتاب *روش مطالعهٔ ادبیات و تقدنویسی*، به شرح دقیقی از روشی گام‌به‌گام برای تحلیل متن پرداخته‌اند و ضمن بیان مبانی نقد، یادآور می‌شوند که برای نقد باید ابتدا در پی تنش شعر، سپس موضوع آن و به دنبال این دو سراغ درون‌مایهٔ اثر رفت و تمام اجزاء اثر را در نسبت با موضوع سنجید. ایشان سپس روش پیشنهادی خود را به‌طور عملی در شعری با عنوان *"روستای ولش هیل"* به کار بسته‌اند *(نک. پک، ۱۳۸۶: ۳۶-۵۶)*. *ویلفرد گرین* به همراه جمعی از نظریه‌پردازن، در کتاب *مبانی نقد ادبی*، برای شرح فرایند نقد از دیدگاه منتقدان نو، شعری با عنوان *"به معشوق عشوه‌سازش"* از *آندرو مارول* آورده است و شیوهٔ نقد شکل‌مدارانه را با آن نشان داده است. در این نقد که بیشتر حالت توصیفی دارد حال و هوای عاشقانهٔ شعر در کانون توجه است. منتقد با ذکر تکه‌های محتوایی این شعر بلند به دنبال دریافت درون‌مایه‌ای گسترده‌تر از ظواهر کلامی شعر است و به این طریق لزوم گذر از محتوای جزئی و بسط آن به تجربه و محتوایی کلی‌تر را یادآور می‌شود و در حین بحث، به وزن و آهنگ جملات و تناسب آن‌ها با مفهوم و محتوا اشاره دارد *(نک. گرین،۱۳۸۵: ۹۴-۹۹)*.

**بحث و بررسی**

## الف) اخوان و شعر قاصدک

در میان شاعران معاصر، اخوان‌ثالث، شخصیتی خاص است. «دو خصوصیت برجسته، شعر اخوان را از دیگر شاعران معاصر جدا می‌کند. نخست زبان غنی و پرطنین او و دیگر جنبهٔ اجتماعی شعرش که تصویرهایی از زندگی و تاریخ معاصر دارد. توفیق اخوان در ایجاد یک زبان مشخص و شیوهٔ بیان فصیح و مستقل، از مهم‌ترین خصایص هنر او به شمار

می‌رود. باید او را پیشوای "سبک خراسانی جدید" در شعر معاصر نامید»(*شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۳۳*). این ویژگی‌ها سبب شده است تا شعر او در میان علاقه‌مندان، بُرد و تأثیر فراوان داشته باشد. واشکافی و تحلیل آثار او به شناخت شگردها و ریزه‌کاری‌های اشعار او کمک خواهد کرد و سبب خواهد شد شیوهٔ خاص او در سرایش شعر بهتر دریافت شود تا در پی آن شاعران جوان بتوانند با درک چندوچون و دقایق کار او به آفرینش ادبی بپردازند. نکتهٔ دیگری که دربارهٔ ضرورت و اهمیت این تحقیق می‌توان ذکر کرد این‌که اخوان‌ثالث از معدود کسانی است که شعر نیمایی و اندیشه‌های نیما را دربارهٔ شعر معاصر به‌خوبی دریافته است و دانسته‌های خود را در سرایش اشعار خود به‌کاربرده است. قرائت تنگاتنگ و خوانش دقیق اشعار او و یافتن وحدت و یکپارچگی در پیکرهٔ آثار او، موجب می‌شود شعر نیمایی نیز شناسانده شود. کوتاه‌سخن این‌که آثار اخوان‌ثالث یکی از قلل شعر معاصر به شمار می‌رود. شناخت دقیق آثار او سبب شناساندن بخش بزرگی از شعر معاصر می‌شود. در میان آثار او، شعر*"قاصدک"*، ازاین‌جهت که وطن‌دوستی، یأس و امید، گله-مندی و نگاه انتقادی به اجتماع را در خود دارد، پهنهٔ نسبتاً گسترده‌ای از اندیشهٔ اخوان‌ثالث را پوشش می‌دهد و از این منظر یکی از بهترین نمونه‌ها برای تحلیل آثار او به شمار می-آید.

قاصدک
قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟
از کجا وز که خبر آوردی؟
خوش‌خبر باشی، اما اما
گرد بام و در من
بی‌ثمر می‌گردی.
انتظار خبری نیست مرا
نه ز یاری نه ز دیّار و دیاری– باری،
برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس.
برو آنجا که تو را منتظرند.
قاصدک!
در دل من همه کورند و کرند.
دست بردار از این در وطن خویش غریب.

قاصد تجربه‌های همه تلخ،
با دلم می‌گوید
که دروغی تو، دروغ؛
که فریبی تو، فریب.
قاصدک! هان، ولی ... آخر ... ای وای!
راستی آیا رفتی با باد؟
با توام، آی! کجا رفتی؟ آی...!
راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟
مانده خاکستر گرمی، جایی؟
در اجاقی- طمع شعله نمی‌بندم- خردک شرری هست هنوز؟
قاصدک!
ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می‌گریند *(اخوان‌ثالث، ۱۳۹۰: ۱۳۶-۱۳۸)*.

شعر قاصدک در چهاربند سروده شده است و با خطاب قرار دادن قاصدک از جانب راوی و سخن گفتن با او شکل‌گرفته است. در بند اول راوی شعر، با چند پرسش سخن را آغاز می‌کند و آمدن قاصدک را بی‌ثمر می‌داند. در بند دوم و در ادامه گفتار، راوی به قاصدک می‌گوید از هیچ‌کس و هیچ جا انتظار خبری ندارد و از بی چشم و گوش بودن همراهانش گله‌مند است. بند سوم اصلی‌ترین بند شعر است و بیشترین پیام و محتوای شعر از این بند به دست می‌آید. شاعر با بیانی عتاب‌آمیز ابتدا از قاصدک می‌خواهد او را رها کند و می‌گوید قاصد تجربه‌های تلخش به او می‌گویند آنچه قاصدک می‌گوید دروغ و فریبی بیش نیست. در میانهٔ این بند شاعر که گویی از کردهٔ خود پشیمان است خطاب به قاصدک که دیگر با باد رفته است و درواقع با خودش، می‌گوید آیا به‌راستی جایی خبری هست؟ آیا هنوز از آتش اجاق‌ها خاکستر و شرری باقی‌مانده است؟ در بند چهارم و در خطاب به قاصدکِ رفته، راوی از اندوه همیشگی و فراوانش می‌گوید و شعر با تصویری زیبا که آسمانی گرفته و بارانی را مجسم می‌کند، به پایان می‌رسد. پس‌ازاین مرور گذرا بر کلیت شعر، برای آن‌که بتوانیم نقد را آغاز کنیم ابتدا باید به دو مفهوم کلیدی نقد نو یعنی *تنش* و *موضوع* بپردازیم و آن‌ها را در شعر موردبحث جستجو کنیم.

## ب) تنش چیست؟

در میان کلیدواژه‌های نقد نو، *تنش* اصطلاحی پرکاربرد و بنیادین است. به ساده‌ترین بیان، *تنش* حاصل برخورد مفاهیم زشت و زیبا و مثبت و منفی در شعر است. این اصطلاح را اول‌بار *آلن تست*، یکی از نظریه‌پردازان نقد نو، ابداع کرده است. «به نظر آلن تست extension (بسط و توسعه) معنای لفظی است و intension (قصد و هدف) معنی مجازی، بعد از حذف پیشوندهای ex (به‌طرف بیرون) و in (به‌طرف درون) tension به دست می‌آید. همزیستی هم‌زمان لفظ و معنی، تنش را به وجود می‌آورد. پس تنش به معنی ساختارهای متخالف است» *(شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۵۴)*. تضاد حاصل از تقابل مفاهیم زشت و زیبا و نیک و بد در شعر، باعث ایجاد رابطه‌ای پویا در بین عناصر شعر می‌شود. «پیچیدگی یک متن ادبی محصول تنش آن است و این به معنای پیوند اضداد با یکدیگر است. ساده‌ترین شکل تنش از تلفیق امر انتزاعی و امر عینی، از مفاهیم عامِ قرار گرفته در درون تصاویر خاص پدید می‌آید» *(تایسن، ۱۳۹۲: ۲۱۵)*. برای یافتن تنش در شعر قاصدک، می‌توان از این دو سطر کمک گرفت:

قاصدک!/ در دل من همه کورند و کرند/ دست بردار از این در وطن خویش غریب

راوی خود را در تقابل با عده‌ای می‌بیند که از دیدن و شنیدن و در معنای متوسع، از فهمیدن بهره‌ای ندارند. به همین دلیل درعین‌حال که با آنان هم‌وطن است، در میانشان غریب و بیگانه است. پارادوکسِ *در وطن خویش غریب* به دلیل تضاد درونیش می‌تواند ریشه و سنگ بنای تنش باشد. تضاد میان *من* و *همه* در دید فراگیرتر، می‌تواند تضاد درون و بیرون، یا ذهنیت و عینیت تلقی شود. جهان درونی *من* و ذهنیات و پسندهای این کاراکتر، با *همه* که نمایانگر جهان عینی و بیرونی است در تضاد است و این تضاد و تنش، در رابطهٔ *قاصد تجربه‌های تلخ* (ذهنیت) و *قاصدک* (عینیت) به‌خوبی جلوه‌گر است. بر این اساس تنش شعر در نسبتِ جهان ذهنی و جهان عینی شاعر رخ‌داده است.

## پ) موضوع

موضوع شعر همان مفهوم اصلی یا چکیدهٔ پیام آن است. با خواندن چندین‌بارهٔ هر شعر درمی‌یابیم که تمام سطرهای آن در راستای القای یک مفهوم، کنار هم گردآمده‌اند و تمام عناصر سازندهٔ اثر به‌نوعی با مغناطیس آن مفهوم بنیادین با یکدیگر پیوند خورده‌اند. این مفهوم محوری و ستون برپادارندهٔ شعر موضوع است. موضوع را گاه با درون‌مایه یکی

می‌دانند، اما حقیقت آن است که درون‌مایه از موضوع استنباط می‌شود و در ادامهٔ موضوع به دست می‌آید، دربارهٔ درون‌مایه در همین مقاله مطالبی خواهد آمد. به بیان دقیق‌تر «موضوع آن چیزی است که متن ادبی ظاهراً دربارهٔ آن است. آنچه نوشته در ظاهر و به‌صورت آشکار دربارهٔ آن بحث می‌کند، موضوع آن نوشته است؛ نه آن چیزی که باید از نوشته استنباط و درک شود. موضوع آن چیزی است که به‌صورت مصدر یا اسم مصدر گفته می‌شود» *(علیقلی‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۶۸-۲۶۹)*.

برای یافتن موضوع شعر موردبحث، ابتدا باید به دو نکته توجه شود، یکی این که راوی یا گویندهٔ دراماتیک شعر، با قاصدک چه می‌گوید و دیگر این که قاصد تجربه‌های تلخ با دل چه می‌گوید. همچنان که پیش‌ازاین گفته شد، قاصدک به‌عنوان روزنه و دریچه‌ای به جهان بیرون در این شعر نقش ایفا می‌کند، راوی ضمن طرد قاصدک، دل‌بریدگی و ملال خود را از بیرون و کسانی که کور و کر و نادان هستند بیان می‌دارد و از سوی دیگر دل در گرو سخنان قاصد تجربه‌های تلخ خود دارد و به این تجربه‌ها اعتماد و اطمینان دارد. از دریچهٔ این تجربه‌ها، هر خبر و خبرآورنده‌ای را دروغ می‌داند. توجه به این نکته لازم است که در شعر، *دروغگو* و *فریبکار* به کار نرفته است تا در جایگاه صفت بر قاصدک حمل شوند، بلکه به‌صورت دو اسم (دروغ و فریب) در خطاب به قاصدک به‌کاررفته‌اند و راوی تمامیت وجودی قاصدک را غیرقابل‌اعتماد دانسته است. کلیدواژهٔ تجربه به‌خوبی روشنگر این مفهوم است که آنچه راوی از جهان بیرون در ذهن خود انباشته است بسیار ناخوشایند و ملال‌آور است. با در نظر داشتن همهٔ این تفاصیل می‌توان *سرخوردگی* را به‌عنوان موضوع این اثر پیشنهاد کرد. حرمان و احساس ناشی از ناتوانی در دست یافتن به هدف موردنظر به دلیل شکست‌های قبلی، در گفتار راوی کاملاً آشکار است. اکنون باید دید اجزاء و عناصر دو سوی تنش (جهان ذهنی و جهان عینی) در سراسر شعر چگونه در نسبت با یکدیگر سازه‌ای منسجم می‌آفرینند تا تجلی موضوع و در مرحلهٔ بعد، انتقال درون‌مایهٔ اثر فعلیت یابد.

## ت) لحن

یکی دیگر ارکان نقد نو، توجه به لحن اثر است. در هنگام استفادهٔ گفتاری از زبان «تمام هجاهای گفتار با درجهٔ زیروبمی یکنواخت ادا نمی‌شوند، یعنی زبان دارایِ ملودی است. اهل زبان با استفاده از زیروبم کردنِ هجاها، زیروبم اندیشه و عواطف خود را بیان

می‌کنند و چنین است که گفته‌اند آهنگ همچون روح زبان است»*(وحیدیان، ۱۳۷۹: ۸۷)*. همچنین دربارهٔ لحن گفته‌اند: «لحن حالتی است که توسط گوینده به مخاطب القا می‌شود و از نوع ترکیب واژگانی که گوینده به کار می‌برد. ساخته می‌شود.» *(گری، ۱۳۸۲: ۳۳۱)*. برای درک بهتر لحن اثر از مبحث اغراض ثانویهٔ جملات در علم معانی کمک می‌گیریم. در یک نگاه کلی به شعر درمی‌یابیم که راوی چهار مرتبه قاصدک را مورد خطاب قرار داده است و با هر بار خطاب، لحن او دگرگون‌شده است. با این توصیف نشانهٔ تغییر نواخت و لحن اثر به‌خوبی آشکاراست. در آغاز شعر راوی خطاب به قاصدک دربارهٔ خبرهایی که آورده‌است می‌پرسد و در ادامه می‌گوید: «انتظار خبری نیست مرا/نه ز یاری نه ز دیار و دیاری» ازآنجاکه «غرض اصلی پرسش طلب اخبار است» *(شمیسا، ۱۳۷۳:۱۱۱)* جواب راوی و این که می‌گوید در انتظار خبری نیست، سؤال‌های آغازین را بی‌معنی جلوه می‌دهد پس نباید در سؤال‌های راوی به دنبال غرض اصلی پرسش‌ها باشیم. غرض ثانویه این پرسش‌ها با در نظر گرفتن باقی جملات بند اول شعر، اظهار یأس است. یأسی که با جملهٔ دعایی *خوش‌خبر باشی* به‌سوی تمسخر نیز میل می‌کند. یأس حاکم بر جملات سؤالی با اندوه و تأثری که در پس دو جملهٔ خبری *گرد بام و در من بی‌ثمر می‌گردی* و *انتظار خبری نیست مرا* وجود دارد، از غرض ثانویهٔ این جملات حکایت می‌کند، براین مبنا می‌توان گفت لحن حاکم بر بند اول و دوم (پیش از خطاب دوم قاصدک) لحن اندوهگین و مأیوسانه است. سطرهای شعر را پس از خطاب دوم راوی مرور می‌کنیم: قاصدک/در دل من همه کورند و کرند/دست بردار از این در وطن خویش غریب / قاصد تجربه‌های همه تلخ / با دلم می-گوید که دروغی تو دروغ/ که فریبی تو فریب/

عباراتی چون همه کورند، همه کرند، تجربه‌های تلخ، دروغی تو و فریبی تو، به‌خوبی بیانگر آن است که لحن راوی به‌سوی خشم و پرخاش سوق پیداکرده است. جملهٔ امری *دست بردار از این در وطن خویش غریب* حاوی غرض ثانویهٔ تهدید و تحذیر است و بر خشمگینانه بودن لحن در این جملات صحه می‌گذارد. هنگامی‌که راوی در بند سوم، قاصدک را خطاب قرار می‌دهد، تغییر در لحن و به دنبال آن در مفهوم و محتوای شعر رخ می‌دهد که جای تأمل دارد. راوی که تاکنون با اندوه و خشم با قاصدک سخن می‌گوید، گویی از کردهٔ خود پشیمان است. پیش از توضیح بیشتر یک‌بار دیگر این بخش از شعر را مرور می‌کنیم:

قاصدک!/ هان، ولی... آخر...ای وای!/ راستی آیا رفتی با باد؟

دو حرف ربط در این بخش از شعر به‌کاررفته است و پس‌ازآن جای خالی دو جملهٔ مرکب با سه نقطه نشان داده‌شده است؛ و کلام به شبه جمله‌ای که معنی تأسف و افسوس دارد (ای وای) می‌رسد. بیان بریده‌بریده و دلیل‌تراشانهٔ راوی به‌خوبی حالت پشیمانی را در لحن و بیان به نمایش می‌گذارد. گوینده‌ای مغرور که به‌صراحت پرخاش می‌کند اما به‌سختی و با آشفتگی ابراز پشیمانی می‌نماید. طرد قاصدک و دروغ انگاشتن او به‌یک‌باره به سراغ گرفتن از او تأسف از رفتنش بدل می‌شود جمله‌های پرسشی *راستی آیا رفتی با باد؟ و با توام آی! کجا رفتی؟ آی!* جملاتی هستند که غرض ثانویهٔ آن‌ها نهی است. *نبایست می‌رفتی* یا *نرو* معنایی است که در پس این جملات نهفته است. این حالت‌ها نشانهٔ آن است که در ذهن راوی ناامیدی و یأس کامل وجود نداشته است و دوری کردن از قاصدک بیشتر عقده-گشایی از همهٔ *اهل وطن* است که نه او را دیده‌اند و نه شنیده‌اند؛ اما در این بند چرخش قابل‌ملاحظه در گفتار راوی به چشم می‌خورد. توجه به کورسوی امیدی که شاید بتوان در خاکستر و خردک شررها یافت. این چرخش و تغییر مواضع راوی در ساختار شعر و جزییات آن تأثیری عمده داشته است. برای آن‌که بتوانیم این دگرگونی‌ها را به‌خوبی توصیف کنیم، شعر را در دو بخش در نظر می‌گیریم. بخش نخست از آغاز شعر تا پیش از خطاب سوم و بخش دوم، از سطر «قاصدک! هان ...ولی ...آخر...» تا پایان شعر. با دقت در عناصر سازندهٔ شعر در هرکدام از این دو بخش به اجزا و شگردهای معناسازی دست می‌یابیم که در ادامه به آن اشاره خواهیم کرد.

پیش از این گفته شد که تنش شعر در تضاد میان جهان ذهنی و جهان عینی شاعر شکل گرفته‌است. اکنون می‌توان گفت بخش اول شعر که راوی بیشتر با ذهنیات خود تکیه-دارد، در بردارندهٔ بعد منفی تنش یعنی تجربه‌های تلخ و غربت در وطن است (جهان ذهنی) و بخش دوم شعر که حاوی نگاه کنجکاوانه و پرسش‌کننده از جهان بیرون است و به دنبال ضعیف‌ترین بارقهٔ امید و روشنی است، جلوه‌گاه بعد مثبت تنش است (جهان عینی). این جهان عینی سایه یا تصور نمودی است که از روزگار ازدست‌رفته و گم‌شده‌ای که تجلی‌گاه آرزوها و خواسته‌های شاعر بوده و او اکنون به دنبال بازمانده‌ها و تابش‌های حتی اندک و خرد آن روزگار ازدست‌رفته است. اجزا و عناصر سازندهٔ اثر زیر سیطرهٔ این دو دیدگاه متضاد یعنی ذهنیت و عینیت به شیوهٔ متناسبی شکل‌گرفته‌اند و در لایه‌های زیرین با این دو پهنهٔ معنایی هماهنگی دارند.

بخش نخست شعر که آیینهٔ ذهنیات و داوری‌های راویِ بریده از جهان بیرون است، حاوی واژه‌هایی در حوزهٔ معقولات و از دیدگاه دستوری اسم معناست. واژه‌هایی چون خبر، دل، انتظار، تجربه، دروغ و فریب. همچنین کلیدواژه‌هایی که خود در عرصهٔ جهان محسوسات هستند و از دید دستوری اسم ذات محسوب می‌شوند، به‌گونه‌ای در جملات به‌کاررفته‌اند که نبودن و عدم آن‌ها در جهان شاعر مورد تأکید است. کلماتی چون یار، دیّار و دیار که با *نه* در آغاز سطر، عملاً در جهان شاعر موجودیت ندارد؛ اما در بخش دوم که بنا به آنچه گفته شد، رغبت اندکی به‌سوی جهان بیرون در کلام شاعر پدید آمده است بسامد واژه‌های حسی در نسبت با واژه‌های غیرحسی بالاتر است. خاکسترگرم، اجاق، شعله، شرر، ابر، شب و روز، با پس‌زمینهٔ معنایی اثر که نگاه و توجه به بیرون و جهان عینی است، تناسب و هماهنگی دارد. در بخش اول، بیان راوی گزارشی است و به‌جز تشخیصی که با مخاطب قرار دادن قاصدک خلق شده است تا پایان بند دوم تشبیه یا استعارهٔ دیگری به کار نرفته است. در بند سوم هم تنها صورت شاعرانه، تشبیه بلیغ *قاصدِ تجربه‌ها* ست. بخش دوم شعر درعین‌حال که کوتاه‌تر از بخش اول است، تصاویر شاعرانهٔ بیشتری دارد. خاکسترگرم، خردک شرر، ابرهایی که می‌گریند، ترکیبات و عباراتی با اجزای محسوس هستند که بیان شاعر از حالت خطابی و گزارشی دور کرده‌اند. بر این اساس می‌توان گفت در سایه تضاد بنیادین شعر، بخش اول که غلبه با ذهنیات و توصیف افکار و درون شاعر است زبان به کار رفته نیز بیشتر با عناصر معقول غیرحسی بروز یافته است و در بخش دوم تصویر حسی، با گرایش به جهان عینی در تناسب‌اند.

نکتهٔ دیگر این که هر جا شاعر به مفاهیم مثبت و بیرونی اشاره‌کرده است، نحوهٔ بیان به‌گونه‌ای است که به محدود و جزئی بودن آن‌ها دلالت دارد و این امر با کاربرد یای وحدت و کاف تصغیر جلوه‌گر شده است که عبارت‌اند از یاری، دیاری، خاکسترگرمی، اجاقی و خردک شرری. در نقطه مقابل اموری که به جهان ذهنی راوی مربوط هستند و مفاهیم منفی را توصیف می‌کنند حالت کلیت و کثرت دارند: همه کورند، [همه] کرند، تجربه‌های همه تلخ.

تمام آنچه در توصیف دو بخش شعر گفته شد به‌خوبی بیانگر آن است که عناصر سازنده‌اش با تنش اصلی شعر هماهنگ‌اند و دو سوی تضاد اصلی و تنش‌زا در جزی‌ترین عناصر پدیدآورنده شعر منعکس‌شده‌اند و در قوام بخشیدن به موضوع اثر تأثیر عمده دارند.

## ث) نگاهی به واکه‌ها و همخوان‌ها

واکه‌ها و همخوان‌های به کار رفته در شعر به شیوهٔ معناداری تکرار شده‌اند و معنایی که آفریده‌اند با کلیت شعر در تناسب است. تعداد کل واکه‌های شعر دویست و سی‌وپنج مورد است، واکهٔ "ـــَـ" /a/ با هفتادوهشت مورد ۳۳,۱۹٪ بیشترین بسامد را داراست و پس‌ازآن واکه "آ" /â/ با چهل‌ونه مورد ۲۰,۸۵٪ پرکاربردترین واکه‌ها بوده است. به این دو واکه، واکه‌های درخشان می‌گویند. از مفاهیمی که واکه‌های درخشان القا می‌کنند، *"خشم"، "قهر"، "غضب"، "برآشفتگی" و "خروش"* است *(قویمی، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۵)*. معنای القایی واکه‌های درخشان در شعر قاصدک حس و حال گوینده دراماتیک یا راوی شعر هماهنگی دارد.

تعداد کل همخوان‌های به کار رفته در اثر، سیصد و هفتادونه مورد است که از میان آن‌ها، همخوان روان /r/ با چهل‌وهشت مورد، ۱۲,۶۶٪ بیشترین کاربرد را دارد و پس‌ازآن همخوان انسدادی "د" /d/ با سی‌ودو مورد ۸,۷٪ و همخوان خیشومی "م" /m/ با بیست‌وشش مورد ۶,۸۶٪ بیشترین بسامد را دارا هستند. همچنین همخوان انسدادی "ب" /b/ با بیست‌وپنج مورد ۶,۵۹٪ پس از سه همخوان یادشده بیشترین بسامد را داراست. تکرار همخوان روان /r/ مفاهیمی چون *روان و سیال بودن*، *لغزیدن* یا *سریدن* هر چیزی یا موجودی در فضای آزاد را القا می‌کند *(قویمی،۱۳۸۳: ۵۱- ۵۲)*. تکرار قابل‌توجه این همخوان در شعر وضعیت حرکت گیاه قاصدک را تداعی می‌کند و ناظر به سیال بودن و سرخوردن قاصدک بر هواست. آنچه هم‌خوان‌های انسدادی /d/ و /b/ تداعی می‌کنند ازنظر روحی و ذهنی، به غلبه احساسات گوناگونی است که می‌تواند شخص را متلاطم کند و به نفس نفس بیندازد و همچنین همخوان‌های انسدادی حالت تردید و آشفتگی ذهنی و درونی را القا می‌کنند *(قویمی،۱۳۸۳: ۴۶)*. احساساتی که همخوان انسدادی القا می‌کنند به‌خوبی با وضعیت روحی و روانی راوی شعر منطبق است.

همخوان خیشومی /m/ القاگر مفاهیمی چون *نق نق آهسته*، *ناخشنودی* و *ناتوانی* و *درماندگی* است *(قویمی،۱۳۸۳: ۴۹-۵۱)* که این مفاهیم القایی نیز با وضعیت راوی به‌خوبی همخوانی دارد به‌طورکلی می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که مفاهیم القایی واکه و همخوان‌ها ناظر بر وضعیت دو کاراکتر اصلی شعر یعنی قاصدک و راوی هستند.

## ج) شرحی بر یک کلیدواژه

به نظر می‌رسد از میان کلیدواژه‌های به کار رفته در شعر واژهٔ *اجاق* توضیح بیشتری نیاز دارد تا نقشی که در شعر بر عهده دارد به‌خوبی دریافته شود. ازجمله دلالت‌های ضمنی که این واژه در خود دارد پیوند آن با مفاهیمی چون *دوده و دودمان و فرزند* است. در ایران باستان روشن نگه داشتن مداوم آتش در اجاق خانه نشانهٔ تداوم حیات و جاودانگی بوده است. گذشتگان بر این باور بوده‌اند که روشنی اجاق، حوادث ناگوار و مرگ را از آنان دور می‌کند. بر این اساس اجاق را نگهبان و محافظ خانواده در نظر می‌گرفتند. ازآنجاکه وظیفهٔ نگهبانی از خانواده را مردان و پسران برعهده‌داشتند، روشن نگه داشتن اجاق خانه نیز به آنان محول شده بود. به همین دلیل اگر کسی فرزند پسر نداشت اجاق‌کور محسوب می‌شد و خاموشی اجاق خانه مفهوم انقطاع نسل و از میان رفتن یک خاندان را در خود داشت *(نک. گلی،۱۳۹۵: ۱۸۹-۲۱۶)*. این باور را در تداعی‌های ضمنی شعر قاصدک می‌توان جست. در وطنی که پر از کوران و کران است، طبیعی است که اجاقی روشن نباشد و مردانی به نگهبانی از خانه (وطن) بر پای نباشند؛ اما راوی به گرمی آن خاکستر و بارقه‌ای کوچک هم دل‌خوش و راضی است تا شاید روزگاری این اجاق دوباره روشن شود. این برداشت از این کلیدواژه شعر با تغییر لحن و گرایش شاعر به گفتار جستجوگرانه و نگاهش به جهان عینی تناسب دارد و مؤید آن است که در بخش دوم شعر، شاعر به‌کلی ناامید و مأیوس نیست.

## چ) درون‌مایه

پیش از این و در توضیح مفهوم موضوع، گریزی کوتاه به مسئلهٔ درون‌مایه زدیم. اکنون برای تشریح بیشتر باید گفت: «درون‌مایهٔ متن، یا معنای کامل آن، مترادف با موضوع نیست بلکه درون‌مایه عبارت است ازآنچه متن با موضوع انجام می‌دهد» *(تایسن ۱۳۹۲:۲۱۶)*. درون‌مایه، نقطه پایان تنش‌ها و همزیستی تضادهای حاکم در شعر است. درواقع درون‌مایه کمک می‌کند تا بحران‌های متن حل‌وفصل شوند و تعادل و درنهایت یکپارچگی اثر دریافت شود. تضاد شعر موردبحث میان *"من" و "همه"، "درون" و "برون" و "جهان ذهنی" و "جهان عینی"* شاعر بود. اگر تمام آنچه را گفته شد پیش چشم بیاوریم خواهیم دید که منِ شعری با انباشتی از تجربه‌های نادلخواه و آزارنده در یک‌سو قرار دارد و در سوی دیگر گروهی که گویی هیچ‌کدام از ناگواری‌ها و تجربه‌های تلخ را فهم نمی‌کنند. راوی در جایگاه جان بیدار، زنده و آگاه، این کاستی‌ها را می‌داند و از آن رنج می‌برد. چراکه او روزگار

شعله‌ور بودن اجاق‌ها و وجود مردان و نگهبانان خانه را به یاد دارد و اکنون با دیدن کسانی که با ناآگاهی، آن شعله را خاموش کرده‌اند و خانهٔ تاریک و مناسب کوران و کران ساخته‌اند، طغیان کرده است و به خشم و عتاب آمده است. به همین خاطر از جهان بیرون بریده است و انتظار خبری از چنین جهانی را ندارد؛ اما ازآنجاکه مهر وطن و ساکنانش حتی اگر کور و کر باشند به‌کلی از دل‌وجان او نمی‌رود، نمی‌تواند برای همیشه از بهبود اوضاع ناامید شود و چشم به خردک شررهایی دوخته است که شاید روزگاری اجاق خانهٔ وطن را روشن کند و گرمی و نور را به خانه بازگردانند. همچنان که می‌بینیم پیام اصلی یا درون‌مایه، با توجیه چرایی تضادها و ارتباط بین آن‌ها تنش را می‌کاهد.

## ح) وحدت اندام‌وار

تمام عناصر سازندهٔ اثر در پیوند با دو سوی تنش، یعنی تضادهای حاکم بر شعر، به‌گونه‌ای عمل کرده‌اند که یک کل واحد و هم پیکر و سازمان‌یافته شکل گیرد. ستون اصلی و نیروی جاذبه‌ای که تمام ارکان را کنار هم نگه‌داشته است موضوع اثر است. همهٔ اجزا درکنش و واکنش با یکدیگر به انتقال مفهوم *سرخوردگی* یاری می‌رسانند و به‌خوبی دلیل بریدگی راوی از جهان بیرون را تشریح می‌کنند. شبکه‌های ارتباطی بین عناصر سازندهٔ اثر سبب شده‌اند در سایهٔ دلالت‌های عینی و ضمنی، تکثر معنا حاصل شود و هیچ کلیدواژه‌ای در متن یافت نمی‌شود که به‌نوعی مستقیم یا غیرمستقیم به انتقال پیام یا درون‌مایه اثر یاری نرساند. درنهایت با تمام بحران‌ها و تضادهایی که در متن وجود دارد یک کل درهم‌تنیده و منسجم آفریده‌شده است.

## نتیجه‌گیری

شعر قاصدک با بهره‌گیری از امکانات موجود در شگردهای زبانی، ازجمله لحن و نواختِ سخن، توانسته است فضایی را پیش چشم مخاطب مجسم سازد که دو اندیشه و گرایشِ متضاد را در کنار هم جمع می‌کند. راوی شعر از یک‌سو دل در گرو پسندها و آرزوهای خود دارد و از سوی دیگر جهان واقع را آن‌گونه که دلخواه خود باشد نمی‌یابد. در این میان ترفندهای زبانی ازجمله پارادوکس و معانی ثانویهٔ جملات سبب شده‌اند این تضادها به‌گونه‌ای کارآمد در عرصه شعر ظهور یابند و هیچ عنصری بیهوده و اضافه در اثر نباشد. تمام اعضا در جایگاه خود، خواه در ترسیم جهان ذهنی شاعر و خواه در تجسم

جهان عینی، به‌خوبی ایفای نقش کرده‌اند و بر این اساس می‌توان گفت قاصدک، شعری است منسجم و یکپارچه که دارای استحکام درونی است.

## پیشنهادها

شعر اخوان‌ثالث، ظرفیت بررسی با شیوهٔ نقد نو را دارد و نگارنده تعدادی از اشعار او را در رسالهٔ دکتری خود تحلیل کرده است. به نظر می‌رسد در اشعارِ مجموعه‌هایی که دربردارندهٔ منظومه‌های بلند نیستند، امکان و ظرفیت بیشتری برای بررسی بر پایهٔ نقد نو وجود دارد و دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری می‌توانند در این زمینه به بحث و بررسی بپردازند. این امکان بیشتر در مجموعه‌های *آخر شاهنامه*، *از این اوستا*، *زمستان* و *دوزخ اما سرد* وجود دارد.

## منابع


۱. اخوان‌ثالث، مهدی.(۱۳۹۰). *آخر شاهنامه*، تهران: انتشارات زمستان.
۲. برسلر، چارلز.(۱۳۹۳). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.
۳. پاینده، حسین. (۱۳۹۴). نقد ادبی و دموکراسی. چاپ سوم. تهران: نیلوفر.
۴. _____(۱۳۸۲). *گفتمان نقد*. تهران: روزنگار.
۵. پک، جان. (۱۳۸۶). *روش‌های مطالعه ادبیات و نقد نویسی*. ترجمهٔ سرورالسادات جواهریان. چاپ دوم. تهران:مروارید.
۶. تایسن، لیس.(۱۳۹۲). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. تهران: نگاه امروز.
۷. تسلیمی، علی. (۱۳۹۰). نقد ادبی. چاپ دوم. تهران: آمه.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۹۰). با چراغ و آینه. تهران: سخن.
۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *نقد ادبی*، تهران: میترا.
۱۰. _____ (۱۳۷۳). معانی. چاپ دوم. تهران: میترا.
۱۱. علیقلی‌زاه، حسین. (۱۳۹۰). «تفاوتِ موضوع، با اصطلاحات همخوشهٔ خود و کاربرد آن در سبک-شناسی». *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)*، شمارهٔ پیاپی ۱۴، صص۲۶۵-۲۸۳.
۱۲. قویمی، مهوش.(۱۳۸۳). *آوا و القا در شعر مهدی اخوان‌ثالث*، تهران: هرمس.
۱۳. کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی(معرفی مختصر)*. ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
۱۴. گری، مارتین. (۱۳۸۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده. تهران:پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۵. گرین، ویلفرد.(۱۳۸۵). *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
۱۶. گلی، احمد. (۱۳۹۵). «انتقال مفهوم جاودانگی از آتش به فرزند در عباراتی چون اجاق‌کور و اجاق خانه». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی. صص ۱۸۹-۲۱۶.
۱۷. وحیدیان کامیار، تقی.(۱۳۷۹). *نوای گفتار در فارسی*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
۱۸. هارلند، ریچارد.(۱۳۸۵). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبیات از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز، تهران: چشمه.