Literary Theory and Criticism
Year 11, Vol. 1, No. 22
Spring & Summer 2026
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2026.32997.2798
Received: 14/02/2026
Accepted: 03/07/2026

Anxiety of Influence in the Poetics of Nima Yushij: A Bloomian Approach

Yaghoub Rameshi Jan[1] MohammadHossein Nikdarasl[2]* Ghasem Salari[3]

Abstract

Harold Bloom's "Anxiety of Influence" is a seminal theory in practical literary criticism that explores the dialectical, yet inherently antagonistic, relationships poets forge with their precursors in an effort to assert their own creative originality. This theory posits "clinamen," or willful poetic misreading, as the primary and foundational defensive mechanism through which the "belated" poet attempts to break free from the overwhelming shadow of tradition and establish a distinct individual voice. Informed by Bloom's theory, the present study examines the poetics of Nimā Yushij, focusing on the mechanism of clinamen. It analyses Nima's transformative creative trajectory to elucidate the strategic and conscious nature of his deviations from both the classical Persian poetic canon and the prevailing norms of his contemporary literary scene. Adopting an analytical-descriptive methodology, this research examines documentary sources, most notably Nima's own critical writings and manifestos concerning his poetic theory and practice. The findings indicate that Nima, while experiencing the anxiety of influence from his precursors, consciously turned to innovation. Through a selective and purposeful reading, he engaged in a paradoxical movement, simultaneously remaining faithful to and breaking away from tradition. By identifying shortcomings in contemporary literary trends, he employed creative misreading in both structural and thematic domains. The results demonstrate that this programmatic deviation operated on two levels—form and content. It served both as a response to the anxiety of influence, enabling Nima to emerge victorious from his poetic struggle with precursors and contemporaries, and as a foundation for establishing an independent, pioneering style in modern Persian poetry. By creating an unprecedented relationship between form and meaning, he not only attained the status of the "father of modern Persian poetry" but also positioned himself as a subsequent source of anxiety for his successors.

Keywords: Anxiety of Influence, Clinamen, Harold Bloom, Nima Yushij, Poetics

1. Ph. D. Candidate in Persian Language and Literature, Yasouj University, Yasouj, Iran. (Rameshi64@yahoo.com)
*2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Yasouj University, Yasouj, Iran. (**Corresponding Author:** mnikdarasl@yu.ac.ir)
3. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Yasouj University, Yasouj, Iran. (gsalari@yu.ac.ir)

Extended Abstract

1. Introduction

Harold Bloom's "Anxiety of Influence" is a seminal theory in practical literary criticism that explores the dialectical, yet inherently antagonistic, relationships poets forge with their precursors in an effort to assert their own creative originality. This theory posits "clinamen," or willful poetic misreading, as the primary and foundational defensive mechanism through which the "belated" poet attempts to break free from the overwhelming shadow of tradition and establish a distinct individual voice. As a formidable contemporary Persian poet and theorist, Nima Yushij succeeded in establishing an independent poetics through a conscious and deliberate act of deviation, despite the weight of a thousand-year-old classical poetic tradition and competition from pioneering contemporaries. By focusing on the mechanism of clinamen, the present study seeks to elucidate Nima's transformative process within the framework of Bloom's theory.

2. Methodology

The central question is how—and through what subversive strategies— does Nima manage to break free from the anxiety of influence exerted by his predecessors (ranging from the classical tradition to the poets of the Constitutional era and his own contemporaries) and attain the status of the "Father of Modern Persian Poetry"? This study aims to analyse instances of clinamen in Nima's theoretical and practical poetics across four levels—poetic theory, the poet's persona, form and structure (meter, rhyme, language), and content (objectivism, description, symbolism, ambiguity, and attention to detail)—as well as to distinguish his deviations from those of superficial modernists who have severed ties with tradition.

3. Theoretical Framework

In Bloom's worldview, "clinamen" (swerve) derives from the concept of the swerving of atoms in Lucretian physics. By feigning that the predecessor's path was correct up to a certain point but required a shift in direction—specifically toward the path the later poet himself is taking—and through a process of creative misreading and inverted imitation, the poet simultaneously remains faithful to the tradition and breaks away from it. This study examines Nima's deviation—both in contrast to his poetic forebears (both traditional and contemporary) and as a source of anxiety for his successors.

4. Discussion and Analysis

Recognising the shortcomings of classical poetry (the imposition of meter and rhyme, the autonomy of individual verses, generalisation, and subjectivism) as well as the flaws in the deviations of his contemporaries (politicisation, a complete break from tradition, and the absence of a coherent theory), Nima embarked on a multifaceted departure: First, in the theory of poetry: redefining poetry as a response to life, reducing meter and rhyme to mere tools, prioritising "internal harmony" over the autonomy of the individual verse, and replacing personal lyricism with "description and narrative." Second, regarding the poet's persona: the inversion of the image of the panegyrist and mystic-leaning poet into a social, observant, dialogue-oriented, and narrative poet. Third, in terms of form: abandoning the equality of hemistichs, shifting the function of rhyme from phonetic correspondence to a "thematic resonance," and gravitating toward natural language suited to the subject matter. And fourth, in terms of content: a shift from the subjective to the objective; a focus on the particulars of nature and society; the creation of indigenous and personal symbols; and an ambiguity that stems not from artificial complexities, but from the depth of the Nimaic perspective. By distinguishing his own departure from that of modernists such as Eshghi, Ref'at, Shin-Partow, and Tondar-Kia—whose deviations were either incomplete, haphazard, or disconnected from tradition—Nima also established that a "powerful clinamen" is possible only at the intersection of fidelity and rebellion.

5. Conclusion

Nima's innovation was neither an accidental nor a merely formalistic rupture; rather, it was a conscious, systematic, and dialectical response to the anxiety of belatedness. His departure from the status quo—challenging both tradition and his contemporaries while maintaining a link to the past and creatively refining it—became a model for literary transformation. The present study demonstrates that understanding the mechanism of Bloomian "clinamen" can be a key to grasping the dynamics of contemporary Persian poetry—a realm where the powerful poet, through creative misreading rather than absolute negation, acts as both an heir to the legacy and a breaker of tradition.

Bibliography

Akhavane Sales, M. 1376 [1997]. *Atā va Laqāye Nimā Yushij*. Tehran: Zemestan. [In Persian].

Aryanpoor, Y. 1382 [2003]. *Az Sabā tā Nimā*. Tehran: Zavar. [In Persian].

Bloom, H. 1403 [2024]. *Ezterābe Tasir: Nazariyeh-ei dar Shā'eri*. Esfehani, M. J (trans.). Tehran: Negah. [In Persian].
Hamidiyan, S. 1401 [2022]. *Dāstān-e Degardisi*. Tehran: Niloufar. [In Persian].
Jourkesh, Sh. 1390 [2011]. *Boutiqāye Shear-e No*. Tehran: Qoqnoos. [In Persian].
Tahbaz, S. 1376 [1997]. *Majmoo'e Kāmel-e Nāmeh-hā-e Nimā Yushij*. Tehran: Elm. [In Persian].
Yushij, N. 1348 [1969]. *Ta'rif va Tabsareh va Yāddāsht-hā-e Digar*. Tehrna: Amir Kabir. [In Persian].
Yushij, N. 1350 [1971]. *Harf-hā-e Hamsāyeh*. Tehran: Donya. [In Persian].
Yushij, N. 1351 [1972]. *Arzesh-e Ehsāsāt va Panj Maqāleh-e Digar*. Tehran: Goutenberg. [In Persian].

How to cite:

Rameshi Jan, Y., Nikdarasl, M. And Salari, Gh. 2026. "Anxiety of Influence in the Poetics of Nima Yushij: A Bloomian Approach", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 22(1): 235-260. DOI:10.22124/naqd.2026.32997.2798

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2026.32997.2798

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۱۲
صفحات ۲۶۰-۲۳۵

سال (دوره) یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۵، شماره پیاپی ۲۲
مقاله پژوهشی

بررسی بوطیقای نیمایوشیج براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم با تمرکز بر مکانیزم "انحراف"

یعقوب رامشی‌جان[۱] محمدحسین نیکدار اصل[۲*] قاسم سالاری[۳]

چکیده

اضطراب تأثیر هارولد بلوم، نظریه‌ای در نقد عملی است و بر روابط دیالکتیک اما ستیزه‌جویانهٔ شعرا برای اثبات اصالت شعری می‌پردازد. طبق این نظریه، انحراف عمدی، نخستین و بنیادی‌ترین سازوکار دفاعی شاعر دیرآمده برای گسست از پیشگامان و اثبات فردیت خویش است. این پژوهش باتکیه‌بر بوطیقای نیمایوشیج و با روش تحلیل فرآیند تحول‌آفرینی وی در چارچوب نظریهٔ بلوم انجام شده‌است و با این هدف، مکانیزم دفاعی و خلاق نیما در انحراف آگاهانه و عامدانه از سنت شعر کلاسیک و معاصران را تبیین و تحلیل می‌کند. روش تحقیق تحلیلی-توصیفی و مبتنی بر منابع اسنادی و به‌ویژه نوشته‌های نیما دربارهٔ بوطیقای شعری‌اش است. یافته‌ها نشان می‌دهد نیما ضمن تجربهٔ اضطراب تأثیر پیشینیان و با خودآگاهی، به نوآوری روی آورد و با خوانشی گزینشی و جهت‌دار، در حرکتی پارادوکسیکال، همزمان به سنت وفادار ماند و از آن گسست. وی با تشخیص کاستی در جریان‌های معاصر، در زمینهٔ ساختاری و محتوایی دست به بدخوانی خلاقانه زد. نتیجهٔ حاصل از یافته‌ها نشان داد که این انحراف برنامه‌ریزی‌شده در دو سطح فرم و محتوا، هم پاسخی به اضطراب تأثیر بود و نیما را از کشتی با پیشینیان و معاصران، پیروز خارج کرد و هم با خلق رابطه‌ای نوین میان شکل و معنا، سبکی مستقل و بنیانی در شعر معاصر فارسی پایه گذارد تا به‌تبع آن هم به درجهٔ «پدر شعر نو فارسی» نائل آید و هم منبعی اضطرابی برای پسینیان باشد.

واژگان کلیدی: نیمایوشیج، هارولد بلوم، اضطراب تأثیر، انحراف، بوطیقا.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران. Rameshi64@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران (نویسندهٔ مسئول). * mnikdarasl@yu.ac.ir
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران. gsalari@yu.ac.ir

۱- مقدمه

«اضطراب تأثیر»[1] عنوان نظریهٔ شعری منتقد معروف آمریکایی، هارولد بلوم[2] است که در کتابی با همین نام آمده است. بلوم در ضمن بررسی روند شعری شکسپیر و تبیین مسیر تکامل وی، شعر را حاصل تقابل شاعر با اشعار پیشینیان یا معاصرین خود می‌داند. در این تقابل و در یک فرایند دیالکتیک اما ستیزه‌جویانه، شاعر پسین با انحراف یا به تعبیر بلوم با بدخوانی[3] خلاق از شعر شاعران پیشین، می‌کوشد خود را از اضطراب تأثیر آنها برهاند و مهر تأییدی بر اصالت شعری خود بزند. وی می‌گوید اشعار قوی نشانهٔ رستاخیزند و زندگی دوباره آنها در اشعار متأخرین فقط با تقلید صرف نیست؛ «بلکه در کج‌فهمی آگونیستیکی[4] اتفاق می‌افتد که فقط بااستعدادترین جانشینان، از پیشگامان قدرتمند اجرایشان می‌کنند» (بلوم، ۱۴۰۳: ۳۰). بنابراین ضمن تدوین سازوکارهای دفاعی شش‌گانه برای شاعر پسین، می‌گوید: «دغدغهٔ من فقط شاعران نیرومندند. چهره‌هایی برجسته که با پشتکاری وصف‌ناشدنی، تا پای جان با پیشگامان برجسته خود دست و پنجه نرم می‌کنند» (همان: ۶۱) و شاعر ضعیف با شکست، عملاً از جریان اصلی شعر بیرون می‌ماند. بر همین اساس در نگاه اول شاید به‌خاطر تفاوت سنت کلاسیک فارسی با سنت رمانتیک اروپایی، مثل الگوی استاد-شاگردی، نقش عرفان، حتی بافت تجدد ایرانی و... انطباق چنین الگویی بر شعر فارسی با محدودیت‌هایی همراه باشد اما به‌نظر می‌رسد نیمایوشیج را که از شاعران نیرومند معاصر است و متأثر از رمانتیک اروپایی (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۶۲؛ حمیدیان، ۱۴۰۱: ۲۱) و «بزرگترین خصوصیت او عصیان او بود و شهامت او در رخنه کردن در حصار ادبیات کهنسال ایران» (آرین‌پور، ج۱، ۱۳۸۲: ۶۰۱)، می‌توان شخصیتی دانست که تلاشش برای غلبه بر اضطراب تأثیر دیگر شاعران با موفقیت همراه بوده است. زیرا در میان شاعران گفتمان‌ساز و تأثیرگذار معاصر، نیما جایگاه ویژه‌ای دارد؛ هرچند در سرآغاز تجدد بودنش، اختلافاتی هست (جعفری‌جزی، ۱۴۰۲: ۲۰۳؛ کریمی حکاک، ۱۳۸۹: ۲۰)؛ اما در نقش اول بودن او در به اوج رساندن این جریان، شکی نیست (همان: ۴۰۸). چنان‌که اخوان‌ثالث می‌گوید: «دگرگونی شعر ما و افتادنش به طریق تازه، درحقیقت نقطه‌ای روشن‌تر از نیما ندارد» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۳۰). وی ضمن آشنایی با ادبیات فارسی کلاسیک و

1. The anxiety of influence
2. Harold Bloom
3. Misreading
4. Agonistic

ادبیات مدرن غرب، با نظرات متجددانه، به‌عنوان شاعر و نظریه‌پرداز توانست نقطه‌عطفی در تاریخ ادبیات باشد. از این نظر نوآوری‌های نیما به‌ظاهر قابلیت تحلیل در چارچوب نظریهٔ بلوم را دارد. زیرا ازیک‌سو با انحرافی عمدی از سنت شعری گذشته، بی‌هیچ‌واهمه وارد معرکه‌ای می‌شود که تاریخ چندصدسالهٔ شعر فارسی و شاعران برجسته و توانمند آن، درمقابل او هستند و هوشیارانه می‌گوید: «کسی منکر زیبایی شیوهٔ قدیم نیست ولی هر کار لوازم خود را دارد و زیبایی و نوبت خود را» (نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۸۰) و ازسوی‌دیگر با شاعران همعصر خود در تقابل است؛ گروهی که دائماً در انکار شعر و نظریه‌اش می‌کوشیدند یا در پی ربودن گوی تقدم در نوگرایی و مکاشفه از وی بودند (نک. شمس‌لنگرودی، ج۲، ۱۳۷۷: ۵۳۸-۵۴۰). نیما با آگاهی از راهی که انتخاب کرده بود از این مهلکه جان سالم به‌در می‌برد، جریان‌ساز می‌شود و تفاوتی را رقم می‌زند که پس از او بسیاری از شاعران به گفتمان او می‌پیوندند و به‌نوعی مجبور به مبارزه با اضطراب تأثیر وی می‌شوند. آنچه روشن است به‌دلیل تدریجی بودن روند شکل‌گیری فن شعر، نیمای نظریه‌پرداز و نیمای شاعر کاملاً منطبق نیستند و خود نیز بر آن صحه گذارده است (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۸۳) «اولین کسی که می‌تازد به شعرهای من، خود من هستم» (همان، ۱۳۵۰: ۱۵۶). بوطیقای نیما حاصل تلاش‌های نظری اوست و لابلای نامه‌ها، یادداشت‌ها و کتاب‌هایش و همچنین تلاش برخی صاحب‌نظران قابل رهگیری است.

نیما و بوطیقای او از چند جهت قابلیت بررسی و تطبیق با نظریهٔ اضطراب تأثیر را دارد: نیرومندی نیما در ارائهٔ نظریهٔ شعری معاصر؛ تلاش او برای تغییر در فرم و محتوای شعر و درنتیجه انحراف در جریان شعر؛ تقابل‌های جداگانه و به تعبیر بلوم کُشتی پیروزمندانه با پیشینیان و معاصرین برای اثبات جایگاه خود؛ تسلط بر ادبیات گذشته و مدرن؛ عدم گسست کامل از گذشته و رعایت فاصله با شعر مدرن غربی؛ ویژگی‌های شعری و نظری او. از این نظر، باوجود پژوهش‌های بسیار و ارزشمند از شعر و بوطیقای شعری نیما و باتوجه‌به ظرفیت تطابق آن با نظریهٔ بلوم، جای خالی چنین پژوهشی احساس می‌شود تا با نگاهی دیگر، نشان دهد که چگونه نیما توانست باوجود حامیان سختگیر شعر کلاسیک که «آرگوس‌وار از ادبیات قدیم پاسداری می‌کردند و هرگز حاضر نبودند اجازه دهند کسی یک گام از گلیم پدران و استاد و هنرمند خویش بیرون نهد» (آرین‌پور، ج۱، ۱۳۸۲: ۵۷۰) و همچنین جامعهٔ خوگرفته با سنت، راهی نو بپیماید، از زیر سایهٔ سنگین پیشگامان بزرگ خود بیرون آید و چراغ راهی شود که در ادامه روندگان بسیاری بدان قدم نهادند. مقالهٔ حاضر مدعی نیست که نیما را صرفاً با قالب

بلوم می‌توان شناخت، بلکه می‌کوشد نشان دهد لایه‌هایی از نوآوری او –یعنی آن بخش از بوطیقایش که با «انحراف آگاهانه و گشایش دفاعی» از پدران همراه است– از چشم‌انداز بلوم روشن‌تر می‌شود. همچنین باید در نظر داشت که برپایهٔ رویکرد تکاملی خود نیما و با استناد به شواهد درون‌متنی آثارش، او نخست از تقلید ابتدایی فاصله می‌گیرد، سپس با انحراف‌هایی آگاهانه به مرحلهٔ بعدی نظریهٔ بلوم یعنی فرجام‌بخشی یا تکمیل پیشگام قدم می‌گذارد؛ یعنی «نیمای پسینی» در تقابل با «نیمای پیشینی». در نظریهٔ بلوم، انحراف و فرجام‌بخشی چنان در هم تنیده می‌شوند که گاه مرزهای یکدیگر را درمی‌نوردند. در این پژوهش نیز در قسمت‌های مختلف (به‌ویژه در حرکات پارادوکسیکال و تقابل‌های برابرنهادی) این درآمیختگی دیده می‌شود. اما به‌سبب محدودیت مجال حاضر، نمی‌توان به‌تمامی به این موارد پرداخت. بنابراین پژوهش حاضر به‌سبب پهناوری عرصهٔ نظری و شعر نیما، با اکتفا به بررسی اولین نسبت تجدیدنظری بلوم یعنی انحراف[1] در نظریهٔ شعری نیما، به‌عنوان نظریه‌پرداز شعر نو فارسی و یکی از شعرای نیرومند معاصر که جریان‌ساز و موردتقلید بوده، کوشیده است ضمن بررسی انطباق حرکت انقلابی نیما با انحراف بلومی، با تبیین چگونگی غلبهٔ وی بر اضطراب تأثیر، به‌نوعی جایگاه وی در تاریخ شعر فارسی را نیز روشن‌تر کند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

مسئلهٔ اضطراب تأثیر و کارکرد آن به‌عنوان یک نظریه برای بررسی متون نظم و نثر فارسی، سابقهٔ چندانی ندارد. شاید دلیل این مدعا، فقدان ترجمه از کتاب اضطراب تأثیر تا سال ۱۴۰۳ه. ش بوده است. بااین‌حال معدود پژوهش‌هایی نیز وجود دارد که مبنای نظری آنها نظریهٔ بلوم است:

اصفهانی در انتهای ترجمهٔ خود از کتاب بلوم، فصلی را به‌اختصار به مطابقت این نظریه با جریان شعر نو فارسی اختصاص داده است. مسعود جعفری جزی (۱۴۰۲) در کتاب *شاعران در جستجوی جایگاه* با هدف ارائهٔ تحلیلی بر تاریخ شعر فارسی، از نظریهٔ اضطراب تأثیر، در کنار چند نظریهٔ دیگر بهره برده است. طاهری و فرخی (۱۳۹۲) در پژوهشی، با نام «رابطهٔ نیما با سعدی براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم» نگاه انتقادی نیما به سعدی را نوعی بدخوانی خلاقانه می‌دانند. امیراحمدی و همکاران (۱۳۹۴) در پژوهش «نقد دگرخوانی‌های

1. clinamen

خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو»، ساختارشکنی شاملو را در حوزهٔ بیان، زبان و اندیشهٔ اسطوره‌ها، حرکت ستیزه‌جویانهٔ وی با شاعران همعصر خود می‌دانند. مدرس‌زاده و سلیمانی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «زنانگی در ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر» هدف را اثبات مقلد صرف نبودن پروین از پیشینیان، قرار داده‌اند. مبارک (۱۳۹۹) در پژوهش «بررسی اضطراب تأثیر اسدی طوسی از *شاهنامهٔ* فردوسی براساس دیدگاه هارولد بلوم» در پی اثبات این است که اسدی علی‌رغم تلاشش نتوانسته خود را از اضطراب تأثیر فردوسی رهایی بخشد. یوسف‌فام و کاظمی‌نژاد (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل ابیات و روایات دفتر اول *مثنوی* براساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» نتیجه گرفته‌اند که مولوی برای غلبه بر اضطراب تأثیر پیشینیان، از شگردهایی مثل تداعی، تغییر در برخی عناصر داستان و فرافکنی، بهره گرفته است. نورمحمدی (۱۴۰۱) در پژوهش «نگرشی انتقادی به رباعیات الحاقی خیام برمبنای نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم»، رباعیات اصیل خیام را درمقابل رباعیات عارفانهٔ عطار و باباافضل قرار داده و استحالهٔ اندیشهٔ خیامی در اندیشهٔ عرفانی را نتیجه گرفته است. کیانی و همکاران (۱۴۰۲) در پژوهش «بررسی اشعار سیمین بهبهانی براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاقانهٔ هارولد بلوم» کوشیده‌اند انطباق نظریهٔ بلوم با اشعار بهبهانی را در سه ساحت زبان، معنا و ساخت شعری نشان دهند. در مقالهٔ «مقایسهٔ افسانه نیما و دو مرغ بهشتی شهریار براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم»، پاشایی‌مرادلو و همکاران (۱۴۰۳) توضیح می‌دهند که چگونه شهریار توانسته است در سه قلمرو ادبی، زبانی و فکری، خود را از زیر سلطهٔ تأثیر نیمایوشیج، خارج کند. بدین‌ترتیب پژوهش حاضر ازاین‌جهت که به بررسی سازوکار «انحراف» به‌عنوان راهبردی آگاهانه دربرابر اضطراب تأثیر در بوطیقای نیمایوشیج می‌پردازد، نو و بدیع است.

۳- چارچوب نظری پژوهش

هارولد بلوم در ۱۱ جولای ۱۹۳۰ در شهر نیویورک به دنیا آمد و مدرک دکترای خود را در سال ۱۹۵۵ از دانشگاه ییل دریافت کرد (سعید، ۱۳۹۱: ۱۴). وی نظریهٔ اضطراب تأثیر را درخصوص تطور ادبی مطرح کرده است. «مقصود بلوم از کلمهٔ کلیدی «اضطراب» این است که شاعران متأخر همواره نگران قرارگرفتن در سایهٔ اقتدار ادبی شاعران متقدم هستند و از اینکه در زمانهٔ خود و درآینده نام و نشانی از آنها باقی نماند، در ترس و هراس به‌سر می‌برند»

(طاهری و فرخی، ۱۳۹۲: ۵۴). این نظریه ازآن‌رو که بلوم تأکید دارد از اندیشیدن به هر شاعر به‌صورت خود مستقل باید اجتناب کرد؛ زیرا «هر شاعری موجودی است گرفتار رابطهٔ دیالکتیکی با شاعر یا شاعران دیگر» (بلوم، ۱۴۰۳: ۱۵۹)، یادآور نظریهٔ بینامتنیت[1] است؛ اما باید توجه داشت که «اضطراب تأثیر با برجسته ساختن رقابت درمقابل همکاری ادبی، رویکرد جدید و ستیزه‌جویانه‌تری را نسبت به بینامتنیت عرضه می‌کند. ازنظر بلوم تأثیر ادبی نشان‌دهندهٔ تعامل مهربانانهٔ اکنون و گذشته نیست؛ بلکه نشانگر نبرد اودیپی شاعران متأخر برای چیره‌گشتن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آنهاست» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳۸).

وی می‌گوید: «شعر غنی شعری است که بر اضطراب غلبه کرده باشد. تأثیر، یک استعاره است که بر سرچشمه‌ای از روابط خیالی، روحی، زمانی و روانشناسانه دلالت می‌کند و ماهیت همهٔ این روابط دفاعی است. از همه مهمتر این است که اضطراب تأثیر از دلِ کنشِ پیچیدهٔ بدخوانی قدرتمندی بیرون می‌آید. تفسیر خلاقی که من آن را کج‌فهمیِ[2] شاعرانه می‌نامم» (بلوم، ۱۴۰۳: ۲۹). و معتقد است شاعران برجسته با همین بدخوانی، تاریخ بوطیقا را ساخته‌اند؛ پس تاریخ بوطیقا جدای از تأثیر شعری نیست. بلوم روابط بین شاعران را به آنچه که فروید "رمانس خانوادگی" نامیده، شبیه می‌داند و اعتقاد دارد «هرگز نمی‌توانیم یک شاعر را بدون خواندن رمانس خانوادگی‌اش، شاعر بنامیم» (همان: ۱۶۲) وی از عقدهٔ ادیپ فروید نیز در تبیین رابطهٔ شاعر پسین یا افیب[3] با شاعر پیشگام استفاده می‌کند(۱).

بلوم سازوکارهای دفاعی شاعر پسین برای رهایی از اضطراب تأثیر پیشینی را در شش الگو مفصل‌بندی کرده است:

۱-انحراف؛ ۲- فرجام‌بخشی[4]؛ ۳-الوهیت‌زدایی[5]؛ ۴- دیوش[6]؛ ۵-وارستگی[7]؛ ۶-حلول[8](همان: ۷۲و۷۳).

در این پژوهش فقط به الگوی اول پرداخته می‌شود. انحراف، مفهوم اصلی نظریهٔ تأثیر شاعرانه است. بلوم واژهٔ "Clinamen" به معنای تغییر جهت اتم‌ها را از لوکریتوس فیزیکدان یونانی

1. Intertextuliity
2. Misprision
3. Ephebe
4. Tessera
5. Kenosis
6. Daemoniziation
7. Askesis
8. Apophrades

گرفته است (همان: ۱۰۷). انحراف در نظریهٔ بلوم، بدین معناست که شاعر پسین، برای غرق نشدن در نبوغ پیشینی، با خوانشی گزینشی و جهت‌دار از وی، وانمود می‌کند مسیر پیشگام تا نقطه‌ای مشخص، درست بوده اما باید در جهتی که اتفاقاً همان سمت‌وسوی حرکت شاعر متأخر است، منحرف می‌شده است (همان: ۷۲) پس با یک حرکت اصلاحی شعر را به مسیری جدید هدایت می‌کند. این امر در یک ارتباط دیالکتیک (وفاداری و ستیز) و از رهگذر کج‌فهمی و خوانش نادرست اما خلاقانه از شاعر پیشین حاصل می‌شود و برای شاعر پسین، نقش "کروبی پوشاننده[۲] " را به ارمغان می‌آورد تا اصالت خود را اثبات کند. بلوم می‌گوید: «کروبی پوشاننده، دیو تداوم است» (bloom, 2001: 39). انحراف، عمدی، خلاقانه و آگاهانه است و گاه شاعر برای فرار از برچسب مقلدبودن، با حرکت خلاف جهت پیشینی، به "تقلید وارونه" اقدام می‌کند و کم‌کم وارد سازوکار دفاعی بعدی یعنی فرجام‌بخشی می‌شود. درواقع پس از انحراف شاعر از پیشینی، وی وانمود می‌کند که درحال تکمیل نواقص شاعر پیشگام است.

۴- بحث و بررسی

۴-۱- بستر اضطراب و پدران شعری نیما

در رمانس خانوادگی شعر فارسی، نیما با نوع اثرگذاری خود در جریان شعر معاصر نقش فرزند عصیان‌گری را دارد که می‌خواهد از سایهٔ پدران شاعر خود خارج شود و هویت مستقل شعری‌اش را به اثبات برساند. نیما خود را بخشی از روند تکمیلی تاریخ شعر فارسی می‌داند؛ همان‌طور که فردوسی در حماسه، نظامی در داستان‌پردازی و حافظ در بیان احساسات انسانی در عصر خود سرآمد بوده‌اند (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۳۳). وی با این تعریف، هم خود را هم‌پایهٔ آنها بالا می‌آورد و هم آمادهٔ کشتی با آنها می‌شود تا خود را از زیر یوغ اضطراب تأثیر آنان بیرون بکشد. وی در نامه‌های خود بارها از "راه خود"، "رویهٔ نوین"، "طرز کار من"، "خودبودن" (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۶۳۸-۶۱۷) و... صحبت می‌کند و این نشان از فعال‌کردن مکانیسم دفاعی خود برای انحراف از پیشنیان است. بنابراین نیما هرچند در نبردی اضطرابی با پیشگامان شعر مشروطه نیز قراردارد؛ اما سنت را به‌عنوان چارچوب مسلط، بزرگترین رقیب خود می‌بیند و خود را "پسری" که به‌خاطر "جبر زمانه و زندگانی"، ناگزیر به تمرد از پدران خویش است (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۱۲). وی با استمرار بر شیوه‌ای که به‌زعم خودش، راه آن را بهتر از راه

خانه‌اش بلد است (همان، ۱۳۴۸: ۱۰۸) اضطراب خود را به اقتدار تبدیل می‌کند و می‌گوید: «من به‌زحمت عمری در زیر بار خود وکلمات و شیوهٔ کار کلاسیک راه را صاف و آماده کرده و اکنون در پیش پای نسل تازه‌نفس می‌اندازم» (آرین‌پور، ج۱، ۱۳۸۲: ۵۸۱). نیما در واکنش به احتمال عدم‌پذیرش معاصرین، نوعی "اضطراب تائید" را تجربه می‌کند که نمود آن را می‌توان در جوابگویی‌ها و نامه‌هایش به افراد بسیاری ازجمله خانلری، دشتی، طبری، عشقی، توللی و... (نک. نامه‌ها) (شمس‌لنگرودی، ج۱، ۱۳۷۷: ۲۶۵) و یا داستان کارد کشیدن برای "یحیی ریحان" دید (جعفری‌جزی، ۱۴۰۲: ۱۹۵). به‌طورکلی وی با نوشتن آثاری مثل *ارزش احساسات*، مقالات مختلف و نامه‌های فراوان، سعی دارد ضمن تبیین نظریهٔ خود، از سایهٔ فشار و اضطراب پیشگامان و معاصرین خویش خارج شود.

روی دیگر نیما "بزرگترین کروبی پوشاننده در شعر معاصر فارسی" است که «شاعران بعدی او به‌ناچار مجبور به دست‌وپنجه نرم کردن با او تا سرحد مرگ بوده‌اند» (اصفهانی، ۱۴۰۳: ۲۳۹). به نظر می‌رسد شعر نیمایی برای ادامه حیات و پویایی خود بیشتر از تقلید صرف از نیما، مدیون بدخوانی‌های خلاقهٔ پیروان قدرتمند اوست. نیما برای اثبات اثرگذاری‌اش، خود را به رودخانه‌ای تشبیه می‌کند که می‌توان از هرجای آن آب برداشت (نیمایوشیج، ۱۳۵۶: ۱۲۸). ازاین‌رو محمد مختاری، نیما را در صف شاعران آفریننده و راهگشا می‌آورد که نیازمند گروه مکمل است (مختاری، ۱۳۹۳: ۱۴۷). برای‌نمونه شاملو همیشه خود را شاگرد نیما دانست و "من اجتماعی" نیما را به‌شدت پرورش داد و ترکیب "انسان، مبارزه، شاعر، عشق" را پدید آورد (همان، ۱۳۹۹: ۲۲۳) اما با رها کردن وزن از نیما منحرف شد و در قامت تکمیل‌کننده و با سرودن شعر "سپید" به‌زعم خود آرزوی نیما را برآورد (جورکش، ۱۳۹۰: ۲۱۸) همچنین زیرکانه برای گسست از نیمای ناتمام، حرکت او را "ضربه‌ای گیج‌کننده" (شاملو، ۱۳۷۴: ۱۶) نامید و به‌دنبال یافتن سرچشمه نوآوری، با راهنمایی فریدون رهنما، پدران شعری جدیدی از ادبیات فرانسه برای خود دست‌وپا کرد (جورکش، ۱۳۹۰: ۲۱۳). اخوان، وفادارانه با تقویت "صحنه"، "روایت" (حقوقی، ۱۴۰۳: ۲۰۸) و دقت در "پرداخت ابژه" و "زبان پرسوناهای شعری" به تکمیل (tessera) دست می‌یازد و در چرخشی هنرمندانه، با تلفیق تراژدی و حماسه با رئالیسم اجتماعی و استفاده از زبان فخیم گذشتگان، شعر روایی و دراماتیک را به اوج می‌رساند.[۳]

۴-۲- اضطراب تقدم در مکاشفه

از گزاره‌های مهم نظریهٔ بلوم، تقدم داشتن شاعر در کشف است. «تقدم در مکاشفه برای هر شاعر قدرتمندی حیاتی است، برای اینکه مبادا او صرفاً به شاعری دیررس تقلیل یابد» (بلوم، ۱۴۰۳: ۶۵). نیما معتقد است: «مالکیت ادبی هم هست. در ادبیات هم دیکتاتور لازم است» (نیمایوشیج،۱۴۰۲: ۱۷۳). وی در واکنش به مطلب مجله‌ای که او را پیشرو شعر آزاد نامید، ابتدا از موضعی فروتنانه، ظاهراً اول بودن را بی‌اهمیت و کودکانه جلوه می‌دهد و در ادامه امری تدریجی و تصادفی می‌داند اما در پایان با عملی وارونه و تهاجمی می‌گوید: «بله، اول منم. از ۲۵ سال، ۳۰ سال پیش که جوان بودم و این نوزادها نبودند یا از کاغذ، کشتی روی آب می‌انداختند «(طاهباز، ۱۳۷۶: ۱۴۳) و بارها در متون خود بدین‌گونه اضطراب خود را نمودار می‌کند (نک. نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۱۵۳و طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۱۰۰). ازجمله نیما در نامه‌های خود با اشاره به رابطه‌اش با عشقی، "ایده‌آل" وی را متأثر از "افسانه" خود می‌داند (همان: ۲۶۳) و با بیان اینکه «خواهند گفت که عشقی را هم گمراه کرده‌ام» و «محبس و افسانه و قطعات دیگر من، بیرق‌های موج انقلاب شعری هستند» (همان: ۹۹- ۱۰۰) اضطرابش را نسبت به عشقی نشان می‌دهد. زیرا عشقی نیز آثار خود را "دیباچهٔ انقلاب ادبیات ایران" و "بهترین نمونهٔ انقلاب شعری" عصر خود معرفی کرده بود (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۰۴). همین اضطراب است که توهم سرقت ادبی دیگران و به‌ویژه شهریار را که رابطهٔ بسیار خوبی هم داشته‌اند، در او ایجاد می‌کند (نیمایوشیج، ۱۴۰۲: ۲۵۶) و بحث عوض‌کردن تاریخ برخی شعرها توسط او را به میان می‌آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۹۲).

نیما به‌تناوب به پیشگامی خویش در نظریهٔ شعری، یکه‌وتنها بودنش در این مسیر، (نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۸) و اینکه نقشهٔ کار از اول دست او بوده است (طاهباز، ۱۳۷۶الف: ۷۹) اشاره می‌کند. مثلاً در دستورکار مدل وصفی و روایی خود، علاوه‌بر پیشینیان، خود را بر فرنگی‌های همعصر نیز مقدم می‌داند (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۵۶). یا به‌صراحت می‌گوید: «من واضع آرمونی هستم» (آرین‌پور، ج۱، ۱۳۸۲: ۶۱۱) «من زودتر از هرکس دریافته بودم» (نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۶۳).

۴-۳- انحراف شاعرانهٔ نیما

نیما در قامت یک نظریه‌پرداز ادبی کوشید تا با زیرکی خلاقهٔ خود، برای گریز از سایهٔ گذشتگان، از مسیر شعر فارسی منحرف شود. او خود را "نوک خاری برای چشم‌های علیل

می‌داند" (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰۶) بنابراین ضمن اعتقاد به اینکه «اگر چنانچه دیروز نبود، امروز وجود نداشت» (همان، ۱۳۴۸: ۳۵) آگاهانه و عمدی به نبرد برمی‌خیزد: «کسی نمی‌گوید هر سنتی سربه‌مهر و جاودانی است؛ اما باید نافرمانی خود را نسبت به سنن گذشتگان تشخیص بدهد که در کجا و برای کدام منظوری است» (همان: ۳۳). واکنش خصمانهٔ سنت‌پرستان، ازجمله هجویهٔ معروف حمیدی، صحبت‌های یغمایی، خانلری، دشتی و دیگران (نک. جورکش، ۱۳۹۰: ۴۷و۴۸) خود تأیید بیرونی بر تفوق انحراف نیما و ایجاد تهدید ازسوی اوست. انحراف نیما ازیک‌سو به سنت کلاسیک شعر فارسی می‌رسد و سوی دیگرش با شاعران معاصر و پیشگامان مشروطه برخورد دارد:

۴-۳-۱- انحراف نیما از سنت کلاسیک شعر فارسی

مواجهه با سنت شعری که به تعبیر نیما بیش از هزار و سیصد سال، پیرو "یک طرز و یک خیال شاعرانه" (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۱۰۰) است، مسلماً برای وی اضطراب دیرآمدگی را به‌همراه داشت. اضطرابی که در نظرگاه بلومی، حاصل ترس از تولید اثری است که د برابر پیشینیان قدرتمند، فاقد ارزش مستقل باشد. اخوان‌ثالث ناتوانی نیما را در تقلید از گذشتگان "اتفاقی نادر و سعادت‌آمیز برای شعر" می‌خواند (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۶۹). این ناتوانی، در نظریهٔ بلوم، نیروی محرکهٔ شاعر به‌سوی انحراف خلاقانه است. نیما با وجود رؤیای هدایت شعر در مسیر تازه، معتقد است «کسی که قدیم را خوب بفهمد، جدید را می‌فهمد» (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۸۰) بنابراین پارادوکس وفاداری و ستیز را نمایش می‌دهد و با انحرافی گزینشی، شعر آن روز را که به "راه کورشده" و انتهای دیوار" می‌ماند (همان: ۲۳)، شاعرانش "حمّال الفاظ مردگان‌اند" (همان: ۱۱۱)، بدیعش به "ظلمات" شباهت دارد (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۱۴۷) و قوانینش "تلقینات شیطان" است (همان: ۲۱۹) نیازمند تصحیح خلاقانهٔ خود می‌بینند. وی با چنین انتقادات و نگاه خصمانه‌ای در پی تمرین عملی انحراف است.

۴-۳-۱-۱- انحراف بنیادی در نظریهٔ شعر

نظریه‌پرداز شاخص شعر سنتی، شمس قیس رازی شعر را "سخن موزون، مقفا و متساوی‌الابیات" تعریف می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۳۳). از تفنن‌های برخی شعرا که بگذریم این تعریف تقریباً تا ظهور نیما رقیب نظری خاصی روبروی خود نمی‌بینند. نیما تعریف شعر را متناسب با زمانه متغیر می‌داند (نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۳۱ و ۱۳۵۱: ۹۹): «شعر امروز پاسخ به طلبات

ماست» (همان: ۱۰۹) «شعر از زندگی ناشی شده و میوهٔ زندگی است» (همان: ۱۰۹). این تعاریف به‌نوعی تصحیحی خیالی از تعریف قدیمی شعر است و هدفش تولد امکانی جدید در سنت شعری است و با همین منطق لزوم تغییر و انحراف را توجیه می‌کند: «زندگی معنی‌اش تغییرات است و هنر از زندگی است و این است که با تغییر همپا است» (همان، ۱۳۴۸: ۶۲).

نیما با "کاهشی خودخواسته" وزن و قافیه را به‌عنوان شروطی ناکافی، به ابزار کار شاعری تقلیل می‌دهد. نیما هدف خود را از این تغییرات فرمی، ایجاد "میدان دید تازه" و "وسعت دادن به قوالب" می‌داند؛ نه کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها (لاهوتی، ۱۳۶۸: ۲۱۸؛ نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۵۳-۵۲) که با آن و در کنار رهاکردن قافیه، بخواهد فرم جدیدی آفریده باشد. او به انقلاب در "طرز کار" به‌طورکلی قائل است (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۵۱) و «می‌خواهد یک دستگاه شعری به وجود بیاورد» (قزوانچاهی، ۱۳۷۹: ۶۴). گویی نیما با این کار می‌خواهد اثبات کند تاریخ شعر ناگزیر به این اتفاق بوده، اما این راه تا زمان او نرفته مانده است: «مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به واسطهٔ ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تعیین کرده است، از انجام آن‌گونه خدمت عاجزند» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰۶). براین‌اساس درجهت شکستن مرز میان نظم و نثر می‌کوشد؛ طوری که "خیال شاعرانه" را به نثر وارد کند و قدرت اِخبار و "وصف‌کنندگی وقایع" را به شعر بدهد (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۱۰۱). وصفی که ساختمان آن را با "نمایش" پی‌ریزی می‌کند و دلیل این انتخاب «همان رعایت معنی و طبیعت است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به‌طور ساده جلوه بدهد» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰۰). وی در یک وارونه‌سازی هوشمندانه، به‌ظاهر معنی را بر فرم برتری می‌دهد: «وزن، زبان، کلمات و همه‌چیز واسطه‌اند» (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۶۵۴) اما در حرکتی پارادوکسیکال می‌گوید: «اگر فرم نباشد، هیچ‌چیز نیست» (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۵۴). نخست اینکه نیما معتقد است «تناقض لازمهٔ تحول است» (نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۳۴) دیگر اینکه منطق این تناقض عیان می‌دارد که وی خواهان تغییر "فرم مطلب"، به‌جای تغییر "شکل شعر" است (همان: ۵۴) یعنی «مثل اینکه قفلی با کلیدی معین باز بشود» (همان: ۵۵) هر موضوع و فکری باید فرم مربوط به خود را در ذهن شاعر متناسب با قدرت ذوق وی پیدا کند و این خود به‌ناچار تغییر شکل و قالب را به‌دنبال دارد (همان: ۵۱ و ۱۳۲۹: ۱۳و۱۴). بنابراین می‌گوید: «من با این عقیده که اصل معنی است، به هر صورت و لباسی که باشد، همراه هستم و نیستم» همان، ۱۳۴۸: ۸۵). بدین‌گونه دامنهٔ اصالت را

محدود به شکل یا معنی نمی‌داند؛ بلکه تغییر توأمان را به ذوق سلیم شاعر و پختگی وی در "خلوت" وامی‌گذارد.

در شعر کلاسیک «استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵۶) و اوج آن را در شعر سبک هندی می‌بینیم. نیما آگاهانه از این ویژگی درونی‌شدهٔ شعر کلاسیک منحرف می‌شود. او حرکت شعر را به تعبیری از بیت و مصراع به "قطعه" گسترش می‌دهد (قزوانچاهی، ۱۳۷۹: ۶۴) و نوعی هارمونی (انتظام درونی) را جایگزین استقلال ابیات می‌کند.

منظور نیما از آزادی، تقلید چشم‌بسته از گذشته، غرب و شرق یا بی‌قیدی محض نیست، به‌زعم وی در عین الزام به انحراف، ریشهٔ شعر در سنت است. وی آزادی در شعر را "آزادی از قیود بی‌لزوم و فایدهٔ شعر قدیم" می‌داند (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۱۱)؛ وگرنه شعر مدنظرش «مقید به قیدهای تازه و فراوان‌تری است که فقط دست هنرمند کارکشته‌تر و باحال‌تری را می‌بوسد» (همان، ۱۳۲۹: ۷۴). شعر در نظرگاه نیما ساختمانی است که واژه، معنی، وزن، قافیه و فرم مصالح آنند و همه در کنار هم و نه به‌تنهایی، وابسته به مهارت اندیشه و ذوق بانی شعر است تا بنایی زیبا بسازد؛ چراکه به عقیدهٔ وی «هنر در به‌جاگذاردن خشت است نه فقط در به‌کاربردن» (همان، ۱۳۴۸: ۷۵).

۴-۳-۱-۲- انحراف در شخصیت شاعر

نیما چهرهٔ رسمی و مقبول شاعر پیشین را در یک عمل تقابلی به "وحشی"، "نامرتب" و "وصلهٔ ناجور جمعیت و شهرت" وارونه‌سازی می‌کند (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۱۳۱) و حتی "عاقل بودن" را فحش می‌داند (همان: ۳۱۸). و به‌قول خودش «شاعر کارد می‌بست» (نفیسی، ۱۳۸۱: ۴۵۰). این حرکت انقلابی، تقابل و انحرافی است برای جلب‌توجه ابتدایی و "آزاد" کردن شاعر از قیود گذشته تا درادامه شعر ابزاری باشد برای بیان هستی خاص او در رابطه با طبیعت، زندگی و زمانه‌اش، نه تکرار عرف و زیبایی‌های ازپیش‌تعریف‌شده. وی با انتقاد از "مداح"، "مبلّغ اخلاقیات"، "خوشباش" و "صوفی"بودنِ (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۴۸۴) برخی شاعران مشهور کلاسیک، برای شاعران متجدد، انحراف شخصیتی قائل است: «باید تا اندازه‌ای فیلسوف بود و علوم اجتماعی و اقتصادی برای تهیهٔ معانی درست در دست داشت و به علل مادی آن پی برد» (همان: ۴۹۳). قید "تا اندازه‌ای" که نیما آورده، گویای تأکیدش بر استقلال شاعر از نقش‌های تحمیلی برخی از گروه‌هاست و شاهد آن جوابگویی او به طبری و آل‌احمد و گسست

توللی از اوست (شمس‌لنگرودی، ج۱، ۱۳۷۷: ۲۴۹). البته او فقط راوی اجتماع بودن و منظوم‌کردن مسائل اجتماعی را برای شاعر کافی نمی‌داند. از نظر وی شاعر "چکیدهٔ زمان" خویش است (نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۶۴) پس باید "مطلب" را مطابق آن زنده کند؛ نه اینکه فقط در قالب بریزد (همان، ۱۳۵۰: ۱۲۴). نیما با تفکر "همه‌کس بودن شاعر" (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۶۳۴) «کمتر به‌تنهایی از خود سخن می‌گوید. دستگاه همیشگی رابطهٔ انسانی در ذهن او مثلث "من، تو، او" است اما حضور دیگری غالباً اصل این گرایش است» (مختاری، ۱۳۹۹: ۲۲۱). این نگاه با رد "متکلم‌وحده بودن"، به "دیالوگ" در شعر ختم می‌شود. نیما ضمن تمجید از "داستان‌سرایی"، به پیروی از داستان، در پی تفکیک "شاعر و راوی شعر" نیز بود (جورکش، ۱۳۹۰: ۱۹۲). بنابراین نقش اصلی را به شاعر می‌دهد و شعر را واسطه می‌داند: «تا حالی نباشد، حالی تولید نمی‌کند» (نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۶۰). شاعر با توانمندسازی خود و به زور "تمرین، تجربه و نظر به تجربهٔ دیگران"، "خلوت و تأمل" به یک "بینایی فوق بینایی‌ها" مجهز می‌شود (همان، ۱۳۵۰: ۸) تا بتواند خود را چنانکه هست بیان کند؛ زیرا «کسی شاعرتر است که بتواند خود را بهتر بیان کند» (همان، ۱۳۴۸: ۶۰).

۴-۳-۱-۳- انحراف در فرم و ساختار

الف- انقلاب وزنی

ملموس‌ترین شکل انحراف نیما در تقابل با پدران کلاسیک خود، چرخش آگاهانه و عینی از قالب‌های مسلط سنتی است. وی پیشگامان خود را می‌ستاید ولی بابت تحمیل قالب پیش‌ساختهٔ تساوی مصراع‌ها سرزنش می‌کند. نیما در حرکتی تقابلی با حافظ و نظامی، به‌دلیل انتخاب اوزان نامناسب، مشکل را "تنگنای وزنی شعر سنتی" می‌داند (همان، ۱۳۵۱: ۵۲) که ارائهٔ بهتر موضوع، نمایش احساسات و فرار از یکنواختی را برای شاعر بسیار سخت می‌کند. ازنظر وی، شاعر باید آزاد باشد هرجا که کلامش تمام شد، ادامه ندهد. ازاین‌نظر "شعر هجایی" هم منطبق با دایرهٔ بوطیقای نیما نیست؛ هرچند مشرب اولیهٔ شاعری وی باشد (اخوان‌ثالث، ۱۳۶۹: ۱۸۵). وی با یک "تقلید وارونه"می‌گوید شاعر باید «وزن را تابع و وسیلهٔ زیباتر کردن بیان موزون خود کند و نه برعکس» (همان: ۱۰۴). او با این عمل آگاهانه که منجر به کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها می‌شود و دست شاعر را در تعداد اوزان تکرارشوندهٔ یک مصراع آزاد می‌گذارد، کوشید تا سنت عروضی را به تعبیر بلومی، تصحیح خیالی کند. نیما همچنین برای گریز از اتهام بحرطویل سرایی، در پایان‌بندی مصراع‌ها، چرخشی آگاهانه از سنت دارد

(نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۱۰۹). وی طبق نظریهٔ بلوم ابتدا وزن سنتی را می‌پذیرد اما آن اوزان را "سنگ‌شده" و "جامد"می‌داند و ضمن بدخوانی خلاقانه از سنت می‌گوید وزن "نتیجهٔ روابط" است و "اتحاد چند بیت یا مصراع" وزن مطلوب را به ارمغان می‌آورد (همان، ۱۳۵۰: ۶۱). نیما خود را در توجه به "انتظام طبیعی وزن" که مکمل روند تاریخی وزن از "انتظام موزیکی" به "انتظام عروضی" است، پیشرو معرفی می‌کند (همان: ۶۲) و این باورمندی‌اش به تکمیل گذشته را نشان می‌دهد (فرجام‌بخشی). درواقع او با تصحیحی جهت‌دار، وزن را در کنار سایر مصالح و لوازم شعری از عناصر "هارمونی" شعر برمی‌شمرد (همان، ۱۳۴۸: ۷۴ و جورکش، ۱۳۹۰: ۱۰۹) و می‌گوید: «من واضع این آرمونی هستم» (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۵۹). نیما آهنگ و موسیقی شعر قدیم را در نوع خود زیبا می‌داند اما برای او زیبایی شعر با موسیقی طبیعی‌اش از لونی دیگر است (همان: ۸۵ و طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۶۳۸) و به‌جای "کشف وزن جدید، در پی لقب " کاشف طرز بیان طبیعی" است (شمس‌لنگرودی، ۱۳۹۷: ۱۳۰). در حرکت مکمل بعدی، او با انحراف از گذشتگان، شعر خود را مناسب آوازخوانان نمی‌داند و می‌گوید: «تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم» (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۸۵) پس موسیقی را برای رسیدن به "نثر طنین‌دار" (همان: ۸۵) از شعر جدا می‌کند. دلیل دیگر نیما برای جدایی وزن و موزیک سنتی از شعر، سوبژکتیو بودن آنهاست چون از نظر وی «به درد وصف‌های ابژکتیو نمی‌خورند» (همان: ۶۲).

ب- انحراف در قافیه

در تأیید نظریهٔ بلوم دربارهٔ عدم رد کامل پیشینی، نیما یادگار گذشتگان یعنی قافیه را رد نمی‌کند و حتی شعر بی‌قافیه را "حباب توخالی" "آدم بی‌استخوان" و "خانهٔ بی در و سقف" می‌داند (همان: ۶۷ و ۷۰)؛ اما خاصیت تکرارشوندگی و اجباری آن را زیر سؤال می‌برد و می‌خواهد قافیه "حالت طبیعی" داشته و در خدمت بیان طبیعی باشد (همان: ۶۸) (این، قبول ظاهری سنت و خیانت باطنی به آن است که درهم‌کنش انحراف و فرجام‌بخشی را نمایش می‌دهد). سنت شعری می‌گوید «در قوافی اولی چنان باشد که تعیین آن بر معنی مقدم دارد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۲۱) و بیشتر شاعران گذشته نیز بر آن متفق‌اند (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۵۹) نیما با تقلید وارونه به بدخوانی و بازتعریف قافیه دست می‌زند و آن را به‌جای تناظر آوایی، "زنگ مطلب" می‌داند که مهارت در کاربرد آن، نیازمند "ذوق" و "کار زیاد" است (نیمایوشیج، ۱۳۵۰:

۷۱). قافیه نیز همانند وزن از حد یک عنصر برای رسیدن به "میدان دید تازه‌ای" که "معلم قافیه" راه آن را بلد نیست، فراتر نمی‌رود (همان، ۱۳۵۱: ۱۰۵).

ج- انحراف در سطح زبان

زبان شعر کلاسیک فارسی، زبانی پالوده و فاخر که با اقسام آرایه‌های ادبی آذین بسته شده تا معنی را بر تخت بنشاند، در ایستگاه فن شعر نیما، مقصد را عوض می‌کند و "ساده و سازگار با طبیعت گفتار" و در بسیاری موارد "بدوی" می‌نماید (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۶۶). زبانی که نیما کوشید تا پردهٔ آلودگی‌های محتوایی (مدح و پند و سیاست و...) را از روی آن کنار بزند و شعر محض را نمایش دهد (همان: ۶۶-۶۹). مصالح لفظی این زبان برگرفته از زبان عوام، خواص، آرکائیک و "آرگوی خاص شاعر" است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۶۷) (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۷۳و۷۴). این امر به زمانه و عصر شاعر نیز بستگی دارد. نیما با همین ترفند ضمن تمجید از "انتخاب واژگان" حافظ و نظامی (همان: ۷۵) می‌کوشد از اضطراب"دیرآمدگی" خود بکاهد. برای نیما راستی و بی‌پیرایگی زبان بر فصاحت و تصنع و آراستگی آن برتری دارد. پس با بی‌پروایی در کنار توصیه به مطالعهٔ زیاد "زبان خواص"، به گزینش "واژگان دهاتی" و "اسامی درخت‌ها و حیوانات" نیز تشویق می‌کند (همان: ۷۳و۷۵). این رویکرد ناشی از اعتقاد او به "دکلماسیون" و "بیان طبیعی" (همان: ۵۷) است. منظور نیما از طبیعی بودن، نزدیکی به بیان محاوره و روزمره نیست (جورکش، ۱۳۹۰: ۱۰۸) بلکه معتقد است بیان و انتخاب واژگان باتوجه‌به "موضوع" و "شخصیت‌های شعری"، نسبی و متغیر است (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۷۶و۷۸). این رویکرد نشان از دید مرکب او به سنت و نوآوری دارد تا عامدانه و مطابق با اصول خود از سایهٔ پیشینیان برهد (برای مشاهدهٔ انحرافات زبانی و تفسیر آنها، نک. اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۱۰۵-۱۵۷).

۴-۳-۱-۴- انحراف در محتوا

الف- چرخش از ذهنیت به عینیت

نیما با وجود علم به طبیعت‌گرایی[۴] برخی پیشینیان، در چرخشی عامدانه، بر زندگی مادی، ملموس و زمینی تمرکز دارد: «از وضع زندگانی ما افکار ما به وجود می‌آید، نه از افکار ما زندگی پر از تکلف ما» (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۲۷۲). وی شعر سنتی را به‌خاطر توجه به امور باطنی "سوبژکتیو" و حاصل "فعل و انفعال درونی شاعر" می‌خواند (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۵۲). نیما می‌خواهد «ابژه، مستقل از حالات و افکار مشاهده‌گر به شعر کشانده شود» (جورکش، ۱۳۹۰: ۶۴) و لازمهٔ این امر "آموزش خوب دیدن"، خروج شاعر از نقش متکلم‌وحده و اعلام مرکزیت

"ابژه" در شعر است (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۴۷). وی اوج‌های معنوی شعر کلاسیک فارسی را رد نمی‌کند اما حتی عرفان را نیز در حد فرصتی برای شناخت ابژه محدود می‌کند (جورکش، ۱۳۹۰: ۸۷). وی شاعر را به "ابژکتیو" و "سوبژکتیو" بودن کلمات آگاه می‌کند (همان: ۶۵) و به مشاهده دقیق برای جایگزینی و حلول در ابژه، فرامی‌خواند تا شاعرِ مجهز به چشم مرکب، آنچه هست را نگوید؛ بلکه "نشان دهد". ابزار این کار "وصف" و "روایت" است (همان: ۹۰). نیما با این الهامات از داستان و نمایشنامه، شعر تک‌صدایی گذشته را به‌سوی چندصدایی منحرف می‌کند که آغاز آن را با دو پرسونای افسانه و عاشق در شعر "افسانه" شاهد هستیم. به همین خاطر نیما نگاه ویژه‌ای به نظامی دارد؛ اما پوشیدن کسوت نمایش به شعر امثال او را "کودکانه" می‌خواند (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۵۲)؛ ازاین‌رو انحراف به‌سوی طرز کار جدید را واجب می‌بیند. بااین‌حال باتوجه‌به اینکه شعر و نظر نیما به‌طورکامل یکدیگر را آینگی نمی‌کنند و با در نظر گرفتن تقابل اندیشگانی نیمای متقدم و متاخر، چرخش آگاهانهٔ وی از ذهن به عین، به‌مرور در نظریاتش از اهمیت نخستین خود فرومی‌کاهد (برای تبیین بیشتر رجوع کنید به چراغی و رضی، ۱۳۸۷: ۳۷).

ب- انحراف وصفی (گذر از وصف تقلیدی به مدل ابداعی)

نیما شعر سنتی را نه وصفی بلکه "وصف‌الحالی" می‌داند (طاهباز، ۱۳۹۸: ۲۲۷) زیرا شاعر در سرودن خود به‌جای پرداختن به جزئیات موضوع موردمشاهده، معطوف به حالات درونی خود است و ابژه را مطابق حال خود می‌بیند نه آن‌گونه که وجود دارد. «حذف‌کردن این حالات روحی و خاطرات مشاهده‌گر و به‌جای آن مختصات ذاتی ابژه را نشاندن، چیزی است که نیما "وصف" می‌خواند» (جورکش، ۱۳۹۰: ۶۴). توجه نیما به نمایش و عناصر آن محرک این مدل کار است (همان: ۱۰۵). "عینیت بخشیدن به مفاهیم"، "تجسم دادن به صحنه و اشخاص"، "پوشیده‌گویی حس" (همان: ۱۰۶و۱۰۷) از عناصر مدل وصفی روایی نیماست که در کنار حذف متکلم‌وحده و نشاندن "دیالوگ" به‌جای "وصف‌های دور و دراز شعر سنتی" (حمیدیان، ۱۴۰۱: ۱۴۷) انحراف از آن "راه کور" را رقم زده است. بدین نحو وصف در شعر پیش از نیما وصف بیرونی و به‌نوعی عکس‌برداری غیرخلاقانه است؛ اما در شعر نیما، تصاویر نتیجهٔ "دیالکتیک ذهن و تفکر تصویری نیماست» (شمس‌لنگرودی، ج۱، ۱۳۷۷: ۲۷۰).

ج- دگردیسی قهرمان و نماد

تاریخ شعر فارسی، مملو از قهرمانان و شخصیت‌های اسطوره‌ای با توانایی‌های خارق‌العاده است. اما نیما آگاهانه می‌کوشد در روندی کاهشی، به شخصیت‌های عامیانه و اجتماعی عصر خود بپردازد. «یک شب‌پا جایگزین رستم و همهٔ زورآوری‌هایش می‌شود» (اصفهانی، ۱۴۰۳: ۲۴۷). وی با یک حرکت دفاعی، می‌گوید: «کتاب من میدان هیاهوی بدبخت‌هایی است که خوشبخت‌ها از فرط خوشحالی و غرور آنها را فراموش کرده‌اند» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰۵) و با این وارونه‌سازی از قهرمان، به جنگ پیشگامان می‌رود.

نیما معتقد است سمبل‌ها شالودهٔ ذوق و احساسات ما هستند (همان: ۳۵) «شعر ما را عمیق‌تر می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده، خود را دربرابر عظمتی می‌یابد» (همان، ۱۳۵۰: ۹۵). وی تأکید دارد که نمادها هرچه طبیعی‌تر باشند، عمق شعر بیشتر می‌شود (همان). بنابراین طی یک حرکت انحرافی، نماد را که در شعر سنتی، بیشتر رنگ و بوی عرفانی و لاهوتی دارد، به طبیعت زندگی نزدیک‌تر و زمینی می‌کند. «نمادگرایی در شعر با زمینهٔ اجتماعی، مقوله‌ای کاملاً جدید (از نیمایوشیج به بعد) است (حمیدیان، ۱۴۰۱: ۱۴۳). برای‌نمونه تقابل "سیمرغ" در اندیشهٔ عرفانی و "مرغ آمین" نیما روشنگر این انحراف است. ازسوی‌دیگر نماد در شعر سنتی، نشانه و رمزی همگانی و مشترک در کلام شاعران است؛ اما «در شعر نیما عموماً آفریدهٔ خود نیماست» (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۲۲). گاهی شعر سنتی، برای وی نقش آشکارکنندهٔ ظرفیت بالای عناصر مختلف برای نمادسازی داشته است؛ به‌ویژه در نمادهای حیوانی. از این جهت است که می‌گوید: «فقط سمبل‌کاری نمی‌کند باید آن را پرداخته ساخت. باید فرم و طرح و احساسات شما به آن کمک کند. بدون تردید داخل شوید، هرچه هست آن است که در هر جا نیست یعنی در هر جا نمود نمی‌کند» (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۹۵). سوی دیگر انحراف نمادی نیما از گذشتگان، استفاده از عناصر طبیعت بومی خود مثل میم‌رَز، ازاکو، کشتگاه، داروگ، اوجا و... برای نمادسازی است؛ وی این نوع از سمبول‌ها را وسیله و ابزار اصلی مدل وصفی خود می‌داند (همان: ۹۴).

د- ابهام در شعر و نقطهٔ انحراف نیما

«پیچیدگی و ابهام در شعر نیما از نوع تعقیدات خاقانی، نظامی و انوری نیست و نه نیز از نوع پیچیدگی‌های شیوهٔ هندی که شرح آثارشان احتیاج به یک دوره علوم و خرافات از قبیل نجوم و مضافات دارد» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۳۳۲) و «چیزی است جز آن پیچیدگی‌های مصنوع و دروغین اغلب نوپردازان که براساس "روابط جدولی" کلمات و مصاریعی موزون و ناموزون

می‌آورند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۵۲). پذیرش ابهام و تغییر مسیر از تعریف معاصرین و گذشتگان، نقطهٔ مشترک نیما و انحراف بلومی است. ازنظر نیما «ابهام در همه‌جا وجود دارد. در همهٔ روزنه‌های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است» (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۱۳۸). وی هرچیز عمیق و وسیعی را مبهم می‌داند و شاعر را موظف می‌کند که در همه‌چیز زندگی دقیق و عمیق شود. «باطن شعر شما با خواندن دفعهٔ اول البته باید به‌دست نیاید» (همان: ۹۴). این همان "تعقید در نحوهٔ تعبیر" است که اخوان می‌گوید (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۱۰۲). نیما عمق را از تعقید جدا می‌کند و برای عمق بخشیدن به شعر خود دست به دامن رمزهایی می‌شود که خود خالق آنهاست. «شعر سمبولیک معمولاً برخوردار از برترین و گسترده‌ترین مایه از ابهام و سایه‌روشن است» (حمیدیان، ۱۴۰۱: ۱۴۱). راهی که حافظ نیز برای ماندگاری خود رفته بود نیما با آگاهی و عامدانه قدم در آن می‌نهد. شفیعی کدکنی ضمن بیان شباهت حافظ و نیما می‌گوید: «اما برای درک و احساس زیبایی شعر نیما باید موازین قدیم را به یکسو نهاد و از زیبایی‌های قراردادی و مصنوع کناره گرفت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۵۴).

ه- انحراف از کلی‌گویی به جزئی‌نگری

تغییر منبع الهام نیما از برساخته‌های پیشینیان به "طبیعت ساده" به تغییر نگاه او می‌انجامد که برآیند آن جزئی‌نگری در طبیعت است و بدین‌گونه برای غلبه بر سنت به چیزی دست می‌یازد که قدمتی ازلی دارد اما در سنت مهجور افتاده است: «ذکر جزئیات ابژه در شعر کلاسیک ما اغلب فدای کلی‌گویی و کلی‌بافی شده است» (جورکش، ۱۳۹۰: ۵۷). این توجه و تأمل، نگاه نیما را از کلی‌گویی‌های اخلاقی و عرفانی به جزئیات مادی و اجتماعی مردم می‌چرخاند (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۵۵۲) و لازمهٔ آن را "مشاهدهٔ دقیق" می‌داند (همان: ۵۷). ازطرفی توجه ویژهٔ نیما به "نقالی" و هنر "نمایش" که به‌زعم او «به همهٔ جزئیات زندگی چنگ می‌اندازد» و "اول نمونه‌های ادبیات نوین ما" (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۸۰) در آن بود، نشان از اهمیت این اصل در بوطیقای شعری او برای اثبات فردیت خود دارد و در مکانیزم فرجام‌بخشی بلوم قابلیت بررسی بیشتر نیز دارد.

۴-۳-۲- انحراف نیما از معاصران و پیشگامان عصر بیداری

شعر عصر مشروطه خود به‌لحاظ بوطیقایی در تقابل با گذشته و به‌خصوص بازگشت ادبی است و هرچند نارسا اما انحراف محسوب می‌شود. نوآوری این عصر بیشتر در حوزهٔ محتواست و بازتاب‌دهندهٔ مسائل سیاسی و اجتماعی و همچنین ورود شعر از دربار به خیابان است (آرین‌پور،

ج۱، ۱۳۸۲: ۲۹). به تعبیر طبری «آوردن مضمون تبدیل لغز قلمدان به لغز هواپیما گرهی از کار فروبسته نمی‌گشود» (آرین‌پور، ج۳، ۱۳۸۲: ۵۷۱). بعد از مشروطه اساساً "تجدد ادبی" مطرح است که شعر نو در دایرهٔ آن قرار می‌گیرد (جعفری جزی، ۱۴۰۲: ۱۸۵). دایره‌ای که در آن خانلری و نیما را به‌خاطر ریشه در سنت داشتن و تأثیرپذیری از غرب در کنار هم قرار می‌دهد (فاطمه سیاح، ۱۳۸۳: ۲۵۷). بعدازاینکه طرفداران سنن ادبی با "دلالت‌های هژمونیک" مثل "ادبیات شلم‌شوربایی" مانع شکل‌گیری گفتمان "انقلاب ادبی" شدند (بهره‌ور و جلیل‌پیران، ۱۴۰۱: ۲۱۰)، نیما با تدوین بوطیقای خود، آهسته و پیوسته راه انحراف خود را پی‌ریزی می‌کند؛ تا اینکه در دههٔ ۱۳۲۰ و با حمایت برخی مجلات و افراد سرشناس سکهٔ شعر نو به نام او ضرب می‌شود (خسروی، ۱۳۹۹: ۲۵۹). ریشهٔ شکست تاریخی انقلاب ادبی و پس از آن موفقیت و ماندگاری نیما را باید به‌ترتیب در گسست کامل از سنت و انحراف از آن دانست؛ زیرا بلوم می‌گوید شاعران نیرومند جایی در میانه قرار می‌گیرند؛ نه تقلید کامل و نه گسست کامل (بلوم، ۱۴۰۳: ۲۴۱). اما نقطهٔ روشن و مشترک بین انحراف نیما با متجددین (رفعت، لاهوتی، کسمایی و دیگران) عمدی و آگاهانه بودن آن است و برخورداری از وجه مکانیسم دفاعی، که در رفعت شکل تهاجمی دارد_شاید بشود گفت "انحراف رادیکال"- و در نیما محتاطانه‌تر است. گروه متجددین هرکدام به دلایلی و بیشتر جهات سیاسی، از به ثمر رساندن تلاش خود بازماندند. نقش پررنگ سیاست و ایدئولوژی در محتوا به‌عنوان منبع الهام نزد ایشان (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۳۹؛ و آرین‌پور، ج۲، ۱۳۸۲: ۴۹۹) و هنجارگریزی‌های ابتر و ناکامل آنها (حمیدیان، ۱۴۰۱: ۱۸۰) تغییر و انحرافی نارسا را رقم می‌زند؛ اما نیما متمرکز بر یک انحراف بنیادی و همه‌جانبه، به‌تدریج تغییر را در تمام جوانب پیش می‌برد.

۴-۳-۲-۱- عرصهٔ تقابلی نیما و معاصران

برخی نویسندگان از محمد مقدم، تندرکیا، شین. پرتو و هوشنگ ایرانی به‌عنوان "پدران دیگر شعر نو" یاد کرده‌اند (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۶۲). به‌جز شین. پرتو، شعر سایرین «کوچک‌ترین ارتباطی با سنت شعر فارسی ندارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۸۱) بنابراین یا منفصل از سنت یا در ستیز با آن بودند (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۶۳). این نوع "انحراف بی‌ریشه" در نظریهٔ بلوم به‌دلیل گسست کامل، فاقد ارزش است. دلیل تبری نیما از آنها را نیز همین انقطاع کاملشان از سنت هزارسالهٔ شعر فارسی باید دانست. از نگاه بلومی، نیما با "تقلیدی وارونه"، تصمیم گرفت این گروه برای او راهی باشد که نباید برود. دربارهٔ محمد مقدم که البته نیما به او توجه داشته،

خودش به اتفاقی بودن سرایشش اشاره‌کرده و این به معنای نداشتن ویژگی اصلی انحراف، یعنی "عمدی بودن" است. درنهایت بتوان گفت مقدم "انحرافی تصادفی" را رقم زده است. اما شین. پرتو، که نامه‌نگاری‌اش با نیما مشهور است، نیما از شعر او به‌دلیل حضور عناصری مثل نثرگونگی، روایت و داشتن روح زندگی تجلیل کرد. او نیز نیما را به‌عنوان "پدر شعر نو" می‌پذیرد (نک. نیمایوشیج، ۱۳۲۹) و ملاقات با او را سرآغاز تحول شعری خود می‌داند (شمس‌لنگرودی، ج۱، ۱۳۷۷: ۳۴۴). شین. پرتو برای تبلیغ و شناساندن و یا بیان تفاوت‌های شعر خود با نیما کاری نکرد و در تاریخ شعر معاصر محو شد. همین نداشتن "نظریهٔ شعری" مشخص و تبیین‌شده، بسیاری از رقبای نیما را از صحنه به‌در کرد. آگاهی و بدخوانی خلاقانه‌ای که منتهی به شکل‌گیری بوطیقای شعری نیما شد و پای سند پیشرو شعر نو را برایش امضا کرد. هرچند که شعر نیما همسنگ نظریهٔ او پیش نرفت و فاصلهٔ عمل و نظر در حیات شعری نیما، دستمایهٔ نقدهای بسیاری شد. یکی از معروف‌ترین رقبای معاصر نیما، میرزاده عشقی است که نیما ضمن تمجید از ذوق سرشارش در سرایش"ایده‌آل"، او را نیز با برچسب "نداشتن پرنسیپ و نظر معین" (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۸۲) و تقلید از خود، می‌کوشد از صحنه به‌در کند که البته عمر کوتاه عشقی نیز به او اجازه عرض اندام نداد.

۴-۳-۲-۲- انحراف از نوگرایی سطحی و تقلیدی

نیما برای کنار زدن حریفان معاصر خود، شعر آنها را "نظامنامه‌ای"، "خام" و "خمیر فطیر" توصیف می‌کند؛ چون فاقد تأمل است و در "خلوت شاعرانه" مایه نگرفته و "زندگی‌بخش" نیست (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۱۳). وی با انحرافی آگاهانه خود را از نوگرایان سطحی‌نگر که مضمون تازه را در قالب قدیم می‌ریزند و «با وسایل انسان‌های سدهٔ چهارم هجری منظور و مقصود انسان‌های سدهٔ بیستم میلادی را تعقیب می‌کنند» (همان، ۱۳۵۱: ۸۴) و از مقلدان اسکولاستیک و مترجمان شهرنشین جدا می‌کند و با کنار ریختن "خشت‌های کهنه" بنای شاعرانهٔ خود را می‌سازد (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۲۶۳). نیما معاصرین مقلد را "فریب‌خوردگان از الفاظ منسوخ" (همان: ۶۳۵) خطاب می‌کند و شعرشان را همچون عقابی می‌داند که دست و پای فیل دارد (همان: ۳۲۹) و این همان قیدوبند سنتی است که مانع پروازشان می‌شود.

نیما شباهت، اقتباس و "توارد" را رد نمی‌کند؛ چون مبنای آن را "هم‌جنسی احساسات" می‌داند (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۹۵) اما تقلید صرف را برنمی‌تابد. بنابراین وی راه خود را از طیف نوگرایان افراطی‌ای که عارف قزوینی همانند افراطیون سنتی مردودشان دانست (جعفری جزی،

۱۴۰۲: ۱۱۰) و صادق هدایت نیز هجوشان کرد (هدایت، ۱۴۰۲: ۴۰۰) جدا کرد و دچار "غرب‌شیفتگی غیرهوشمندانه" نشد (سیف، ۱۳۹۹: ۸). نمایندگان مقلدان به‌تمام‌معنا از شعر فرنگی، محمد مقدم و تندرکیا هستند که نیما آبش با این "انگورهای غوره نشده" (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۱۶) به یک جو نرفت. هرچند آنها نیز در حرکتی تقابلی، نیما را "آخرین نقطهٔ خط قدیم" به حساب‌آوردند (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۶۰ و شمس‌لنگرودی، ج۱، ۱۳۷۷: ۴۵۹).

۴-۳-۲-۳- انحراف از شعر شعارزدهٔ مشروطه

نخستین تأثیر ترجمه و تجدد در ایران نو شدن محتوا بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۴۳). نیما ضمن پذیرش این امر می‌گوید شاعر باید مثل جان در بدن، مطلب را حقیقی و مجسم کند. وی با انتقاد از شاعرانی که «شعرشان شعار منظوم است» (براهنی، ۱۳۸۰: ۳۲۱)، وزن و قافیه را در آنها غیرطبیعی و شعر آنها را تنها "روکش" می‌داند (نیمایوشیج، ۱۳۵۰: ۱۲۵) نیما شعر را برج‌عاج‌نشین نمی‌خواهد، بدین نحو است که در رد "عامل و آلت طبقات مضر بودن" شعر (طاهباز، ۱۳۷۶ب: ۴۸۴) و ورود دغدغه‌های زمانه در آن با آنها همراه است؛ اما در چگونه گفتن یا "ادای معنی" (همان: ۴۸۵) به جانبی دیگر منحرف می‌شود. نیما با آوردن "تصویر به‌جای تصریح" و استفاده درست از نماد و سمبل طبیعی، عواطف تند شعر مشروطیت را «به عواطفی پیچیده‌تر، پوشیده‌تر، ژرف‌تر و متین‌تر و یا به‌عبارتی همان ترکیب شیر و شکری عاطفه با تخیل بدل کرد» (حمیدیان، ۱۴۰۱: ۱۵۲). وی در توجیه تصحیح خیالی خود می‌آورد: «سابقاً شعر با توپ و تفنگ نو شده بود... در زمان مشروطه شعر وطن‌دار شد و بعدها ماشین‌دار گردید... فقط امروز شعر طور دیگر نو می‌شود» (نیمایوشیج، ۱۳۴۸: ۳۱).

۵- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با کاربست نظریهٔ "اضطراب تأثیر" بلوم و تمرکز بر سازوکار "انحراف"، به تحلیل فرآیند تحول‌آفرینی نیما طی یک رابطهٔ دیالکتیکی پرداخت. یافته‌ها نشان می‌دهد نوآوری نیما گسستی تصادفی و یا صرفاً فرم‌گرا نبود، بلکه پاسخی آگاهانه و نظام‌مند به اضطراب ناشی از سنگینی سنت شعر کلاسیک فارسی و معاصرانش به‌عنوان پدران شعری و منبع اضطراب وی بود. نیما با تدوین تدریجی و همه‌جانبهٔ تئوری خود، به‌نوعی نقش "پدر شاعرانه" و "کروبی پوشاننده" را نیز برای اخلاف خود دارد که مشخص‌ترینشان انحراف شاملو با شعر "سپید" است. وی در کنار نوآوری‌هایش، به‌جهت اضطرابی که دارد، در نوشته‌ها و

جوابگویی به هم‌عصرانش، به‌روشنی بر اثبات تقدم خود، اصرار می‌ورزد و با حمله و اتهام‌زنی به هم‌نسلان و تغییر تاریخ اشعارش، این تئوری را قوی‌تر می‌کند. انحراف نیما در دو بخش شعر کلاسیک و معاصر بررسی شد که نیما در رویارویی با گروه نخست، سنت را تا نقطه‌ای به رسمیت شناخت، اما با اعلام ضرورت "انحراف"، به تصحیح خلاقانهٔ گذشته اقدام کرد. وی با خوانشی جهت‌دار و طی حرکتی تناقضی، وفاداری به سنت و گسست خود از آن را نشان داد. مکانیسم دفاعی وی بدخوانی سنت به نفع نیازهای زمانه بود. وی با اضطرابی آگاهانه و برخاسته از درک موقعیت "دیرآمدگی"، به یک انحراف ساختاریافته و چندوجهی دست یازید: ۱-با بدخوانی خلاقانه از نظریات شعری پیشینیان، شعر را به زندگی و پاسخ به نیازهای زمانه تعریف می‌کند. وزن و قافیه را به عناصری در خدمت "میدان دید تازهٔ" خود، تقلیل می‌دهد. به تغییر طرز کلی قائل است؛ نه فقط محتوا یا فرم. با انجام عملی خلاف کار پیشینی، به تقلید وارونه دست می‌برد: تقدم ظاهری معنی بر عناصر سازندهٔ شعر؛ ترجیح وحدت اجزا بر استقلال ابیات؛ انتخاب عینیت کنایی به‌جای بیان صریح ذهنیات؛ کاربست ابزار نمایش و روایت به‌جای متکلم‌وحده بودن؛ تقدم عواطف شعری بر بحور عروضی. ۲-در مقدمهٔ رسیدن به آزادی، با دادن نقش جدید به شاعر، در ظاهر، باطن و شخصیت شاعر انحراف ایجاد می‌کند: بی‌توجه به خویش، اجتماعی، فرزند زمانه خود، متفکر، مشاهده‌گر دقیق، دیالوگ‌محور و روایت‌پرداز. ۳-انحراف ساختاری نیما: در یک تقلید وارونه، وزن را تابع بیان شاعرانه می‌داند؛ برای رسیدن به انتظام درونی و طبیعی، وزن و موسیقی را فدا می‌کند؛ تساوی مصراع‌ها را به نفع آزادی بیان شاعر برهم می‌زند؛ قافیه را در یک چرخش عمدی از تناظر آوایی به "زنگ مطلب" بازتعریف می‌کند؛ از زبان فاخر، پیراسته و رسمی به‌سوی بیانی طبیعی منحرف می‌شود که باید متناسب با موضوع، شخصیت‌های شعری و مخاطبان متفاوت باشد. ۴-انحراف محتوایی: از ذهنیت‌گرایی و کلی‌نگری به‌سوی عینیت‌گرایی و توجه به جزئیات ابژه، چرخشی آگاهانه دارد؛ تمرکز شاعر بر امور باطنی را به‌سمت مشاهدهٔ دقیق برای حلول در ابژه منحرف می‌کند؛ متأثر از هنر نمایش، از دیالوگ، وصف و روایت برای عبور از شعر تک‌صدایی به‌سمت چندصدایی بهره می‌گیرد؛ نمادها و قهرمانان شعری‌اش ناسوتی، اجتماعی، بومی و ساختهٔ خودش است و ابهامی را ایجاد می‌کند که انحرافی واضح از سنت دارد.

نیما انحراف گروه‌های مختلف معاصر را ناقص، محدود به محتوا، سیاست‌زده، سطحی‌نگر، بی‌ریشه، تقلیدی، دور از زندگی و زمانه می‌داند. رقبای وی در گرفتن لقب "پدر شعر نو"

به‌سبب انحراف‌های ناکامل، یکی‌یکی از صحنه خارج می‌شوند: عشقی کشته می‌شود؛ رفعت خودکشی می‌کند؛ کسمایی مهاجرت می‌کند؛ لاهوتی سیاسی و آواره می‌شود؛ تندرکیا و ایرانی به‌دلیل گسست کامل از سنت موردقبول واقع نمی‌شوند؛ شین. پرتو پیگیر تبیین نظری کار خود نمی‌شود؛ انحراف دفعی مقدم، عامدانه نیست و نظریه‌ای ساختارمند ندارد. بنابراین نیما در کنار توانایی و تلاشش برای اثبات نظری و عملی بوطیقای خود و داشتن شاگردان نیرومندی مثل اخوان و شاملو درعمل به‌سمت این لقب سوق داده می‌شود.

این پژوهش اثبات می‌کند که درک مکانیسم «انحراف» به‌مثابه کنشی اضطراب‌آلود، آگاهانه و دیالکتیکی، می‌تواند یکی از کلیدهای فهم پویایی شعر معاصر فارسی باشد که هم سنت‌شکن است و هم میراث‌بردار. همچنین نشان می‌دهد که اثبات اصالت شاعر درگرو توانایی او در انحراف خلاقانه است. نیما با اجرای این سازوکار، به‌نوعی مسیر شعر فارسی را دگرگون ساخت و ازسویی حیات ادبی پس از خود را به جریانی پویا از وفاداری و عصیان تبدیل کرد.

پی‌نوشت

۱. به مرد جوان بین ۱۸ تا ۲۲ سال که مشغول آموزش نظامی افیب می‌گویند. بلوم برای شاعر پسین، از عنوان افیب استفاده می‌کند.

۲. در اندیشهٔ بلوم، کروبی پوشاننده، خودی سخت‌شده و درواقع مانعی فرهنگی-ادبی است که از دسترسی شاعر به سنت ادبی گذشته جلوگیری می‌کند (بلوم، ۱۴۰۳: ۸۳).

۳. دراین‌باره رجوع شود به مقالهٔ «نیماها در طول ظهور می‌کنند"» از مجتبی مسعودی.

۴. برای تبیین تفاوت دیدگاه نیما با طبیعت‌گرایان پیشین نک. طاهباز (۱۳۷۶ب): ۹۷ و ۲۲۱.

منابع

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۲). *از صبا تا نیما* (تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی). جلد ۱و۲و۳. تهران: زوار.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). *بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج*. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۶). *عطا و لقای نیمایوشیج*. تهران: زمستان.

امیراحمدی، ابوالقاسم؛ عشقی‌سردهی، علی؛ استاجی، ابراهیم و یزدی، احمد. (۱۳۹۴). «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۲۲ (۲): ۵۷- ۷۷.

براهنی، رضا. (۱۳۸۰). *طلا در مس*. جلد۱. تهران: زریاب.
بلوم، هارولد. (۱۴۰۳). *اضطراب تأثیر، نظریه‌ای در شاعری*. ترجمهٔ محمدجواد اصفهانی. تهران: نگاه.
بهره‌ور، مجید و جلیل‌پیران، فرشاد. (۱۴۰۱). «بازخوانی گفتمانی مبحث انقلاب ادبی در ایران». *نقد و نظریهٔ ادبی*، سال هفتم، ۱ (۱۳): ۲۰۷- ۲۳۲. 10.22124/NAQD.2022.22500.2380
پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدد)*. تهران: سروش.
پاشایی مرادلو، حسین؛ اسداللهی، خدابخش و صلاحی، عسگر. (۱۴۰۳). «مقایسهٔ افسانهٔ نیما و دو مرغ بهشتی شهریار براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم». *مطالعات زبان فارسی*، سال ۷، (۱۷): ۳۶- ۶۶. 10.22034/JMZF.2024.414547.1161
جعفری جزی، مسعود. (۱۴۰۲). *شاعران در جستجوی جایگاه (نگاهی دیگر به تحول شعر فارسی)*. تهران: نیلوفر.
جورکش، شاپور. (۱۳۹۰). *بوطیقای شعر نو (نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیمایوشیج)*. تهران: ققنوس.
چراغی، رضا و رضی، احمد. (۱۳۸۶). «تحلیل انتقادی نگاه نیمایوشیج به شعر کلاسیک در تبیین در الگوی وصفی- روایی شعر نو». *ادب‌پژوهی*، (۴): ۲۱- ۴۲.
حقوقی، محمد. (۱۴۰۳). *شعر زمان ما (نیمایوشیج)*. تهران: نگاه.
حمیدیان، سعید. (۱۴۰۱). *داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج)*. تهران: نیلوفر.
خسروی، شهریار. (۱۳۹۹). *مدخل شعر معاصر فارسی*. تهران: فاطمی.
زرین‌کوب، حمید. (۱۳۵۸). *چشم‌انداز شعر نو فارسی*. تهران: توس.
سعید، ادوارد. (۱۳۹۱). «شاعر در مقام ادیپ». ترجمهٔ مهدی امیرخانلو. *روزنامهٔ شرق*، سال نهم، (۱۵۲۴): ۱۴.
سیاح، فاطمه. (۱۳۸۳). *نقد و سیاحت*. به‌کوشش محمد گلبن. تهران: قطره.
سیف، احمد. (۱۳۹۹). *در ستایش عقل (پای صحبت نیمایوشیج)*. تهران: باشگاه ادبیات.
شاملو، احمد. (۱۳۷۴). *همچون کوچه‌ای بی‌انتها*. تهران: نگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *با چراغ و آیینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)*. تهران: سخن.
شمس‌لنگرودی، محمد. (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد ۱و۲. تهران: مرکز.
شمس‌لنگرودی، محمد. (۱۳۹۷). *ازجان‌گذشته به مقصود می‌رسد (زندگی و شعر نیمایوشیج)*. تهران: نگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *در معرفت شعر (گزیدهٔ المعجم فی معاییر اشعارالعجم)*. تهران: سخن.
طاهباز، سیروس. (۱۳۷۶الف). *زندگی و هنر نیمایوشیج (پُردرد کوهستان)*. تهران: زریاب.
طاهباز، سیروس. (۱۳۷۶ب). *مجموعهٔ کامل نامه‌های نیمایوشیج*. تهران: علم.

طاهباز، سیروس. (۱۳۹۸). *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری نیمایوشیج*. تهران: نگاه.
طاهری، قدرت‌الله و فرخی، سودابه. (۱۳۹۲). «رابطهٔ نیما با سعدی براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم». *پژوهش‌های ادبی*، سال دهم، (۴۲): ۵۳- ۸۰. 20.1001.1.17352932.1392.10.42.3.8
عشقی، سید محمدرضا میرزاده. (۱۳۵۷). *کلیات مصور میرزاده عشقی*. گردآوری علی‌اکبر مشیرسلیمی. تهران: سپهر.
فلکی، محمود. (۱۳۷۳). *نگاهی به نیما (نقد شعر)*. تهران: مروارید.
قزوانچاهی، عباس. (۱۳۷۹). *نیما و شعر امروز: گفتگو با محمد مختاری*. تهران: فصل سبز.
کریمی حکاک، احمد. (۱۳۸۹). *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.
کیانی، آزاده؛ سلیمانی، زهرا و شفایی، محمدعلی. (۱۴۰۲). «بررسی اشعار سیمین بهبهانی براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاقانهٔ هارولد بلوم». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۸۸ (۱۶): ۱۴۵- ۱۶۸. 10.22034/bahareadab.2023.16.6960
لاهوتی، محمدرضا. (۱۳۶۸). *یادمان نیمایوشیج*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر.
مبارک، وحید. (۱۳۹۹). «بررسی اضطراب تأثیر اسدی طوسی از *شاهنامهٔ* فردوسی براساس دیدگاه هارولد بلوم». *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*، سال شانزدهم، ۳۰ (۲): ۲۴۱- ۲۶۶.
مختاری، محمد. (۱۳۹۳). *چشم مرکب (نواندیشی از نگاه شعر معاصر)*. تهران: طوس.
مختاری، محمد. (۱۳۹۹). *انسان در شعر معاصر یا درک حضور دیگری*. تهران: نشر نو.
مدرس‌زاده، عبدالرضا و ارباب‌سلیمانی، صدیقه. (۱۳۹۵). «زنانگی در ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر». *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*، سال هشتم، (۲۹): ۹۱- ۱۲۰.
مسعودی، مجتبی. (۱۳۷۳). «نیماها در طول ظهور می‌کنند». *مجلهٔ آدینه*، (۹۲): ۱۱- ۲۰.
مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۸). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.
نفیسی، سعید. (۱۳۸۱). *به روایت سعید نفیسی (خاطرات سیاسی، ادبی، جوانی)*. به کوشش علیرضا اعتصام. تهران: مرکز.
نورمحمدی‌کمال، هادی. (۱۴۰۱). «نگرشی انتقادی به رباعیات الحاقی خیام برمبنای نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم». *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، سال سوم، (۳): ۸۹- ۱۰۵. 10.22126/LTIP.2022.2444
نیمایوشیج. (۱۳۲۹). *دو نامه (از نیمایوشیج به شین. پرتو و از شین. پرتو به نیمایوشیج)*. تهران: باشگاه ادبیات.
نیمایوشیج. (۱۳۴۸). *تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر*. تهران: امیرکبیر.
نیمایوشیج. (۱۳۵۰). *حرف‌های همسایه*. تهران: دنیا.

نیمایوشیج. (۱۳۵۱). *ارزش احساسات و پنج مقالهٔ دیگر*. تهران: گوتنبرگ.

نیمایوشیج. (۱۳۵۶). *دنیا خانهٔ من است*. تهران: کتاب زمان.

نیمایوشیج. (۱۴۰۲). *یادداشت‌های روزانهٔ نیمایوشیج*. به‌کوشش شراگیم یوشیج. تهران: مروارید.

هدایت، صادق. (۱۴۰۲). *یادداشت‌های پراکنده*. گردآوری حسن قائمیان. تهران: ثالث.

یوسف‌فام، عالیه و کاظم‌نژاد، معصومه. (۱۴۰۱). «تحلیل ابیات و روایات دفتر اول *مثنوی* براساس نظریه بدخوانی خلاق هارولد بلوم». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، سال هجدهم، (۹۱): ۲۶۳-۲۹۱. 10.30495/MMLQ.2022.1945922.2922

Bloom, Harold. (2001). *Breaking The Form, in Deconstruction and Criticism*, routledge.

روش استناد به این مقاله:

رامشی‌جان، یعقوب؛ نیکدار اصل، محمدحسین و سالاری، قاسم. (۱۴۰۵). «بررسی بوطیقای نیمایوشیج براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم با تمرکز بر مکانیزم "انحراف"». *نقد و نظریهٔ ادبی*، ۲۲ (۱): ۲۳۵-۲۶۰. DOI: 10.22124/naqd.2026.32997.2798

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.