جوهر زمان[1]

تحلیل جامعه شناختی منظومه‌ی «کار شب پا» ی نیما

دکتر حبیب الله عباسی
عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت معلم
مرتضی محسنی*

چکیده
در نوشتار حاضر، منظومه‌ی «کار شب پا»ی نیما از منظر جامعه شناسی مورد تحلیل قرار گرفته است و نشان داده شده که پیوند قابل درکی میان اثر هنری – ادبی و اوضاع اجتماعی وجود دارد. اثر ادبی گاهی بازتاب ایجابی وضعیت بیرونی جامعه است و گاهی بازتابی سلبی دارد که به انتقاد و اعتراض نسبت به آن وضعیت می‌پردازد. هر چند اشعار نیما بازتابی از روح حاکم بر زمانهٔ اوست، غالباً در انتقاد و نفی مناسبات اجتماعی عصر سروده شده است. کار شب پا، به عنوان منظومه‌ای واقع‌گرا در توصیف نظام طبقاتی و کارکرد و روابط میان دو طبقهٔ فرودست و انتقاد غیر مستقیم به این نظام سروده شد. در این مقاله نخست از شعر اجتماعی نیما و تحلیل کارشب پا سخن رفته و در پایان مایه‌های رئالیستی شعر چون زبان، عناصر بومی و شکل ارگانیک شعر و تناسب آن با جامعه‌ی ارگانیک به بحث گذاشته شده است.

کلید واژه: نیما، کار شب پا، جوهر زمان

تاریخ دریافت : ۱۳۸۵/ ۳/۹ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۵/ ۷/۲

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

۱. درآمد

«در هنر من سرگذشت ملت من حس می‌شود.» (نیما، ۱۳۶۹: ص۲۴۳) این سخن نیما مبین نگرش او نسبت به هنر و تعهد و دلبستگی شاعر به سرگذشت ملت خویش است؛ اما نیما در این جمله کوتاه اشاره می‌کند که سرگذشت ملت را در آثارش می‌شود حس کرد. معنی این کلام آن است که آثار شعری نیما چون آثار تاریخی، انعکاس دهنده جزئیات تاریخی زندگی اجتماعی ملتش نمی‌باشد. این انتظار که آثار انعکاس‌دهنده واقعیات موجودند، انتظاری ابزاری[۲] است که آنها را تا حد آثاری غیر خلاق و فاقد دستمایه‌های زیبایی‌شناختی تنزل می‌دهد. البته این همه بدان معنا نیست که آثار هنری و ادبی در خلأ شکل می‌گیرند و آفریننده آنها نیز هیچ ارتباط درک‌پذیری با جهان پیرامونی که محل نشو و نما و شکل‌گیری شخصیت فردی و جمعی اوست ندارد. آفرینندگان این آثار عینیتها را در ضمن آفرینش خود، عرضه می‌کنند؛ اما نه آن گونه که در عالم عینی وجود دارند، بلکه آن گونه که خود می‌خواهند. جلوه های زندگی و جامعه در آثار هنری و ادبی از پرویزن ادراک عاطفی آفریننده آن می‌گذرد و در کوره معرفت زیبایی‌شناختی او ذوب و استحاله می‌شود و در ساختی، متناسب با عوالم بیرونی و درونی و شخصیت هنری آفریننده آن تبلور می‌یابد. این استحاله جامعه در بازنمود زیبایی شناختی،[۳] سویه تاریخ‌مندی[٤]دستمایه‌های مفهومی، زبانی و خیالی را تشکیل می‌دهد. چه بسا استحاله واقعیتها در ادراک عاطفی شاعر و نویسنده اثر را در تعارض با واقعیتهای موجود قرار می‌دهد. (مارکوزه، ۱۳۸۲: ص٦۲ – ۷٤)

۲. شعراجتماعی نیما

مکتب رئالیسم که به دنبال گرایشهای شدید مکتب رمانتیسم به احساسات، شکل گرفت، به جای توجه بیش از حد به عالم درون و ذهنیات، به عوالم بیرونی و عینی نظر کرد. شکل‌گیری و رواج این مکتب تحت تأثیر علم‌گرایی قرن نوزدهم نیز بوده است. بیشتر رئالیستهای بزرگ در کشورهای اروپایی و امریکا در قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم از ناقدان اجتماعی شمرده می‌شدند که در پی زیر سؤال بردن روابط اجتماعی ای بودند که منافع توده مردم را نادیده

می‌گرفت. نویسندگان واقع‌گرا، حتی از نظام بورژوایی[۵] انتقاد می‌کردند و این درحالی بود که بسیاری از آنان که ادبیات اجتماعی را در قالب رمان شکل داده بودند، از طبقه بورژواها بودند.

با شکل‌گیری اتحاد جماهیر شوروی که به هنرو ادبیات، ایدئولوژیکی و ابزاری می‌نگریست، بسیاری از آثار هنری اجتماعی و واقع‌گرا در این کشور، در خدمت اهداف نظام سیاسی به رهبری لنین و استالین درآمد.

نیما نیز در سرودن اشعار واقع‌گرا به ویژه اشعاری که تا پیش از مرگ برادرش لادبن و ایامی‌که به حزب توده گرایش داشت سروده، تحت تأثیر افکار مارکسیستی و برخی از تزهای هنری مارکسیستها بوده است؛ تا حدی که پرداخت واقع گرایانه زندگی فلاکت بار رنجبران ، کارگران، تهیدستان و طبقه فرودست جامعه، بخشی از شعرهای نیما را به خود اختصاص داده است. هرچند کسی که از طبقه فرودست جامعه سخن بگوید، لزوماً مارکسیست نیست.[۶] البته عینی و اُبژکتیو[۷] بودن آثار رئالیستی، چیزی که نیما آن را برای نجات ادبیات ذهن‌گرا و سوبژکتیو[۸] ایران ضروری می‌دانست، می‌تواند علت دیگری برای رویکرد شاعر به زندگی عینی طبقات اجتماعی باشد. گفتنی است که نیما حتی در اشعار احساسی دروه اول خود، به رمانتیسم [۹] اجتماعی روی آورده است. اگر در اروپا یک عامل روی آوردن نویسندگان به رئالیسم تفوق علم و فلسفه اثباتی[۱۰]بود، نیما بیشتر برای به جلوه در آوردن معضلات اجتماعی و آگاه کردن مردم جامعه به موقعیت تاریخی و اجتماعی شان به رئالیسم روی آورد.[۱۱]

آزادیهای نسبی نیز – از انقلاب مشروطه تا ۳۰۷ و از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ – نیما را به طرح معضلات و مسائل اجتماعی که زندگی انسان عصر او، گرفتار آن شده بود برمی‌انگیخت، اما اشعار یأس‌آلود و دلگزای عمدتاً سیاسی او- که غالباً نمادین و در توصیف جامعه‌ی شب زده است- بیشتردر زمانی سروده شد که آزادیهای نسبی برچیده شده است.

نیما در اشعار واقع‌گرای دوره اول (۳۰۰ تا ۱۳۰۷) که تحت تأثیر افکار انقلابی نهضت مشروطه است، گاه دچار شعار زدگی می‌شود؛ به گونه‌ای که می‌توان فریاد خلق را از نای او شنید. شاعر در این منظومه‌ها مانند «شیر» (ص۶۰) و «بشارت» (ص۱۱۰)، گاه خواهان از بیخ و بن برکندن نظام حاکم می‌شود.

قالبهای شعری آثار واقع‌گرای دوره‌ی اول یا سنتی است یا نیمه‌سنتی که می‌تواند متأثر از جامعه سنتی و نیمه‌سنتی عصر باشد. زبان این اشعار، عموماً پرشور و پویا و روشن است.

موسیقی شعر نیز در خدمت زبان و افکار پرشور است؛ اما نگرش نیما به معضلات اجتماعی، انتقادی، سلبی و نفی‌گراست. شعرهای «محبس» (ص۷۳)«خارکن» (ص۸۳) «خانواده‌ی‌سرباز» (ص۸٦) و «جامه مقتول» (ص ۱۱۹) از این دست می‌باشند.

نیما در اشعار واقع‌گرای دوره دوم بین سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ (البته فضای بسته سالهای ۲۵ تا ۲۸ را نباید از خاطر برد) بیشتر در پی نشان دادن جهانهای درونی و بیرونی شخصیتها که در آن گرفتار آمده‌اند و مناسبات غلط حاکم بر جامعه است. اگر اشعار واقع گرای دوره اول تا حدودی جنبه تجویزی[۱۲] دارد، اشعار دوره دوم بیشتر توصیفی[۱۳] است. وی با به تصویر در آوردن صفحه‌های هولناک زندگی توده مردم، ضمن آگاه کردن آنها نسبت به موقعیت تاریخی و اجتماعی‌شان، به جای شعار دادن و نگاه از بالا به پایین، ادراک از متن را به مردم واگذار می‌کند.

در دوره دوم به علت شأنی که انسان ایرانی با حضور در جامعه پیدا می‌کند و یا شناخت تازه‌ای که نیما بدان می‌رسد، مخاطب به ادراک عاطفی آزادانه‌تری از متن نائل می‌شود. قالب اشعار این دوره عموماً نیمایی و شیوه بیان نیز بیشتر روایی – توصیفی است. زبان اشعار واقع گرای دوره‌ی دوم از صراحت به سوی نماد در حرکت است؛ هر چند نمادهای موجود در شعرهای این دوره، جزء نمادهای جانبی و غیر اصلی شمرده می‌شود.

نیما پس از شهریور۱۳۲۰ تحت تأثیر افکار حزب توده بود. این در حالی است که شعارزدگی متون ادبی و اوضاع را به نفع اهداف حزبی متشنج کردن، جزء برنامه‌های حزب توده شمرده می‌شد. نیما عموماً به دور از شعارزدگی، به تعهد هنری اجتماعی وفادار ماند و از سیاست‌زدگی‌های قشری حزبی دوری کرد. نیما به شعر و شاعری به عنوان کالایی سودآور نمی‌نگریست. چه بسا تلقی تازه نیما از شعر و شاعری مایه دردسر و نفی او از طرف سنت‌گرایان و حاکمان سیاسی‌می‌شد (بوجهل من، ص۳۰٤ خواب زمستانی، ص ۲۹۵– ۲۹٦). بدین ترتیب اشعار نیما با جهت‌گیری‌های آرمان خواهانه اش به نفع توده مردم، در مسیر ادبیات بازاری در نغلتید و نام او به عنوان نفی‌کننده الگوهای اوضاع اجتماعی عصر ، زنده نگه داشته شد. در این میان منظومه « کار شب پا»[۱٤] برجسته‌ترین شعر انتقادی نیما در بین اشعار واقع‌گرای اوست.

۳. تحلیل اجتماعی کار شب پا

نیما منظومه کار شب پـا را دوهفتـه پـیش از برگـزاری نخسـتین کنگـره نویسـندگان ایـران در

«خانه‌ی وُکس» (چهارم تا دوازدهم تیرماه ۱۳۲۵) در تاریخ بیستم خرداد ماه ۱۳۲۵ سرود. بـه نظر می‌رسد لحن خاص نیما در این شعر و پرداختن به موضوع فقر و شکاف طبقاتی، نیم نگاه او به آرمانها و افکار حزب توده در آن سالها باشد .

جامعه سلسله مراتبی و سنتی ایران، مردم را از لحاظ ثروت و زمین به دو طبقه فقیر و غنی تقسیم می‌کرد. این تقسیم بندی بدون این که با کوچکترین خدشه‌ای مواجه شـود، تـا انقـلاب مشروطه ادامه یافت. طبقات متوسط و پایین جامعه بـه رهبـری مشـروطه‌خواهـان کـه انقـلاب مشروطه را شکل داده بودند، در عرصه اجتمـاعی – اقتصـادی، خواهـان بهتـر شـدن وضـعیت زندگی شان بودند. شکاف، تضاد و نزاع طبقاتی بـه قـدری عمیـق شـده بـود کـه بـه صـورت موضوعی در ادبیات مشروطه به ویژه شعر اشرف الدین قزوینی‌گیلانی (نسیم شـمال) انعکـاس یافت. برای کم یا برطرف کردن شکاف طبقاتی، غالب دسته‌های سیاسی از دموکرات گرفتـه تـا جنگلی‌ها در شمال ایران، خواهان تقسیم اراضی بودند؛ خواسته‌ای که در دهه‌های بعد نیز مورد توجه احزاب و نخبگان سیاسی – اجتماعی قرار گرفته بود.

رضا شاه پس از استحکام نظام سیاسی، با پایان دادن به گفتگوهای اصلاحات ارضی، انتقال بار مالیات کشاورزی از دوش زمین داران به دوش دهقانان و تشویق زمین‌داران مناطق به ثبـت زمینها به نام خودشان از طریق اداره ثبت املاک، در راستای منافع طبقه زمین‌دار عمل مـی‌کـرد. او همچنین دستور داد در آینده کدخدای روستا را نه مردم محلی، بلکه زمین‌داران تعیین کننـد. بدین‌ترتیب وی با حرکت قلم خود، حامیان اصلی روستاییان را از بین برد. افـزون بـر اینهـا بـا گمـاردن اشـراف قابـل اعتمـاد بـه مقامهـای مهـم در مجلـس، کابینـه، هیئتهـای دیپلماتیـک و کارخانه‌های تازه تأسیس دولتی آنها را بی‌پاداش نگذاشت. (آبرهامیان، ۱۳۸٤: ص ۱۸٦) کارکرد رضا شاه در دامن زدن به این شکاف چنان چشمگیر بود که حتی کسروی در تیرمـاه ۱۳۲۱ وی را سرزنش کرد. (پیشین: ص ۱۹۱)

با به قدرت رسیدن محمدرضا پهلوی و فعالیت دوباره احزاب و دسته‌های سیاسی، در نظام اجتماعی ایران تغییرات بنیادین روی نداد. بیگانگان همچنان دنبال امتیازهای سیاسی، اقتصادی بودند. در کنار شوروی و انگلستان، امریکا این قدرت تازه‌ی جهانی نیز وارد عرصه سیاسی، اقتصادی ایران شد. بسیاری از سیاستمداران و رهبران احزاب و دسته‌های سیاسی، اشراف، زمین‌داران، تجار و کارخانه‌دارانی بودند که فکرشان تأمین شدن و ازدیاد منافع شخصی بود. شکاف عمیق میان فقیر و غنی، موجب ضعیف شدن هر چه بیشترطبقه فرودست می‌شد. هر چند عده‌ای از سیاسیون به قوام نخست‌وزیر وقت (۱۳۲٤– ۱۳۲٦) و وزرای ثروتمند و ملاک برای کم‌کردن فاصله طبقاتی تذکر می‌دادند، اقدامی صورت نمی‌گرفت. حتی تعدادی از نمایندگان ثروتمند به اینگونه تذکرات اعتراض می‌کردند و یادآور می‌شدند که این دیدگاهها موجب تحریک دشمنیهای اجتماعی، تضعیف طبقه زمین‌دار و به مخاطره افتادن کشور می‌شود. (پیشین: ص۲۷۷ – ۳۰۱) .

در چنین فضایی که قامت طبقات پایین زیر بار اجحاف نظام اجتماعی خم شده بود، نیما شعر «کارشب پا» را از سر غمخواری نسبت به مردم و در پاسخ به سفارش اجتماعی سرود. و این در حالی بود که بیشتر نویسندگان و شاعران دچار سیاست‌زدگی شده بودند.

کار شب پا توصیف زندگی کشاورزانی است که برای نگهداری مزارع اربابان در شمال ایران، با خانواده‌های خود، ماههایی از فصول بهار و تابستان را در کومه‌هایی با کمترین امکانات و در فضای خوفناک شب شالیزارهای کنار جنگل- که حشرات و حیوانات امان آدمی را می‌بریدند- به سرمی‌بردند. کار شب پا قصه دست و پا زدن خانواده‌های تهیدست برای زنده ماندن است. حکایت اضطراب‌آمیز مسئول خانواده‌ای است که در دوراهی انتخاب کار و رهایی اطفال خود از چنگال مرگ گرفتار آمده است. این منظومه، سرگذشت انسانهایی است که باید کار کنند؛ اما در زیر تازیانه‌های مهلک کار مرگ فرزندان و خویشاوندان را به چشم ببینند، در حالی که نه می‌توانند اعتراض کنند ونه دست از کار بکشند. در این تردید کشنده، آنچه باید ادامه یابد، کار است، حتی اگر به بهای از دست رفتن اعضای خانواده و حرمت انسانی باشد. کار شب پا شرح حال انسان تنها مانده در قرن بیستم است که از هر سو مورد ستم واقع می‌شود؛ وصف تضییع حقوق انسان برای رسیدن به حداقلهای زندگی است؛ داستان از دست رفتن شرافت انسانی و غلبه تولیدات اقتصادی بر دستاوردهای معنوی است؛ قصه مظلومیت

مردمی است که لحظه ای فارغ از کار نیستند؛ اما کارشان نا تمام است. کار شب پـا اعتـراض و انتقاد نیما بر نظام اقتصادی‌ای است که هدف آن بهره‌کشی از کارگران و رنجبران و کشـاورزان بی‌پناه است .

کشاورزانی که تنها پناهشان کار است و کار، اما غافـل از آن کـه خـود و خـانواده هایشـان قربانی همین کار به ظاهر نجات بخش‌اند.

کار شب پا با سرگذشت انسان عصری می‌توانـد باشـد کـه در منـزل (کومـه)، محـل کـار (شالیزار) و مناسبات و روابط اجتماعی با دیگران، آرامش خود را از دست داده است.

کار شب پا قصه حضور انسان در عصری است که ظاهر آن امن و آرام و آرمانی است؛ امـا چون پوست شب کنار می‌رود، هول عصری دیده می‌شود که همه پدیده‌ها حتی انسان مغلـوب آنند. کار شب پا شرح دردمندی دل آزردگانی است که کار می‌کنند، سـتم مـی‌بینـد، امـا حتـی نمی‌توانند در اعتراض و انتقاد به نظام بهره‌کشی، جمله ای بگویند تا دلشـان تسـلا و دردهـای روحی‌شان تسکین یابد. کار شب پا شرح از هـم پاشـیدن خـانواده در جامعـه‌ای اسـت کـه در آستانه فصل شرربار قرارگرفته است، خانواده‌ای که اعضای آن یا از فقر یا از پای درآمـده‌انـد و یا آنان که زنده‌اند از زندگی خویش گریزانند؛ زنده‌هایی که از فرط فقـر و بـدروزی، مـرگ را رهایی می‌پندارند. شب پا گرفتار جامعه‌ای بی‌حیات و رمق شـده اسـت کـه بـا گـور نسـبت و خویشی دارد:

– هرچه ... هرچیز که هست از بر او
هم چنان گوری دنیاش می آید در چشم
و آسمان سنگ لحد بر سر او (ص ٤١٧)

در کار شب پا به دو طبقه فرادست (ارباب) و فرودست (بینجگر) پرداخته است. اما طبقه‌ای که در این منظومه از آن سخن رفته و گرفتـاری‌هـا و مشـکلاتش بیـان شـده فرودسـت اسـت. نپرداختن به طبقه‌ی فرادست فقدان مسائل معیشتی او را می‌رساند. وقتی مهر پدری شـب پـا را وامی‌دارد که به سوی فرزندان گرسنه برگردد، راوی حال او را چنین بازگو می‌کند:

– او که تا صبح به چشم بیدار
بینج باید پاید تا حاصل آن
بخورد در دل راحت دگری (ص ٤١٥ – ٤١٦)

شب پا از مناسبات ظالمانه و استثمارگرایانه اجتماعی که خواهان ادامه شکاف میان او با فرادستان است، در آستانه‌ی نابودی است؛ در حالی که دگری، ارباب و فرادست که قدرت را در دست دارد و اراده خود را بر جامعه تحمیل می‌کند، بی‌دغدغه و رنج، دسترنج او را به یغما می برد .

هنر ناب در پی این است که به اعمال این آرامش رخوت از که به رُخ مردم کشیده شد، نقب بزند تا کشمکشهای پنهان بشری را به تصویر درآورد. شناخت نیما از اوضاع اجتماعی عصر، او را بر آن داشت ناهماهنگیهای میان جزء جزء جامعه و تضاد بین آنها را به تصویر در آورد. از همان آغاز، پرندگان در خوابند و رود آرام می‌گذرد، اما چون اراده حاکم بر جامعه در اثر ادبی لحظه ای کنار گذاشته می شود و پوست رنگ پریده شب کنار می رود ، ستیزها و ناسازگاریها نمایان می‌شود:

- هرچه در دیده ی او ناهنجار

هرچه اش در بر سخت و سنگین (ص ٤١٣)

شب پا حتی در عواطف خود دچار تعارض است. وقتی به جامعه می‌نگرد، نفرت از آن وجودش را بر می‌آشوبد و چون به خود و فرزندانش می‌نگرد رحم و رأفت در او شعله می‌کشد:

- مرده در گور گرفته است تکان پنداری

جسته یا زنده‌ای از زندگی خود که شما ساخته‌اید

نفرت و بیزاری

می‌گریزد این دم

که به گوری بتپد

یا در ا میدی

می‌رود تا که دگر بار بجوید هستی (ص ٤١٥)

آنچه در این تعارض چشمگیر است، تضادی است که میان فضای حاکم یعنی شب گرم و راکد آرام، با رفت و آمدهای دلهره‌آمیز شب پا از آیش به کومه وجود دارد. این رفت و آمدها که برهم زننده آرامش کاذب حاکم بر شب است، سرانجام با مرگ فرزندان شب پا به پایان

می‌رسد. رکود در آغاز و انجام شب هم چنان بر زندگی سایه افکنده است و تلاش شب پا به جایی نمی‌رسد.

بدین‌ترتیب نیما با نمایش این تعارض در شعر، به تعارضات موجود در جامعه اشاره و مردم را نسبت به موقعیت اجتماعی شان آگاه می‌کند.

نکته ظریفی که نیما در ویژگی روانی– اجتماعی شب پا به آن نظر دارد، ناتوانی و فقدان اعتماد به نفس او در دگرگون کردن اوضاع است. شب پا در حال دست و پا زدن در فقر است و با این که کارد ناداری به مغز استخوان صبر او رسیده است، نمی تواند انتقاد و اعتراض خود را اعلام کند و علیه آن دست به شورش بزند. گویی در جامعه سنتی ایران اعصار پیش، ستم بیرونی به جای اینکه ستمدیدگان منتقد و معترض بسازد، از آنان افرادی منزوی می‌ساخت. این فقر چنان حریت و شرافت ستمدیدگان منتقد و معترض بسازد، از آنان افرادی منزوی می‌ساخت. این فقر چنان حریت و شرافت شب پا را از او گرفته است که بیشتر نظاره‌گر اوضاع است. موانع بر سر راه شب پا آن قدر زیاد است که حتی نمی تواند فریادی اعتراض‌آمیز بکشد. فقر فریاد او را در گلو خفه کرده است. شاید نیما غیر مستقیم می‌خواست به این نکته اشاره کند که اگر رفاه اقتصادی و معیشتی و امنیت اجتماعی در جامعه محقق شود، افراد می‌توانند به جایگاهی برسند که در آن به نقد عملکرد صاحبان قدرت بپردازند.

شک و تردید که از شاخصه های فکر نقاد است یکی از موضوع های قابل استنباط در کار شب پاست. در جهان مدرن نیز به علت فقدان ثبات، و حرکت روبه جلویی که بر آن حاکم است، شک یکی از ویژگی‌های زندگی انسان این عصر است. نقد و انتقاد که در منظومه فکری نیما از جایگاه مهمی برخوردار است، با شک او نسبت به پدیده‌های اجتماعی و آنچه به ظاهر موجه و راستین به نظر می‌رسد، پیوند دارد. نیما به موجب نگرش پویا و آرمان‌خواهانه‌ای که به هستی دارد، در تام و تمام بودن پدیده‌ها تردید روامی‌دارد. اما تردیدهای شب پا در منظومه – که یک جلوه آن به صورت تردد افکار در ذهنش است – بیشتر بر عجز و فقر که او را در موقعیتهای هلاکت‌بار افکنده، دلالت دارد. شب پا از آشفتگیهای فکری ناشی از فقر چنان دچار تردید شده که حتی نمی‌تواند نوع حمله‌کنندگان به آیش را ازهم تشخیص دهد:

– ... خوکی

می‌جهد گویی از سنگ به سنگ

یا به تابندگی چشمش همچون دو گل آتش سرخ
یک درنده است که می‌پاید و کرده است درنگ (ص ٤١٤)

این شک و تردید را تکرار فراوان کلمات شرطی نشان می‌دهد: یا، گویی، پنداری، مثل این است که (حمیدیان، ۱۳۸۱: ص۱۱۱ – ۱۱۳):

– **مرده در گور گرفته است تکان** پنداری
جسته یا **زنده‌ای از زندگی خود که شما ساخته‌اید (ص٤١٥)**

نگرشی سنتی نسبت به زنجیره نظام جامعه، نگرشی فردی و مکانیکی است که فارغ از وجود پیوند میان اجزا، بیشتر به حلقه‌های درشت‌تر و مهمتر توجه می‌کند؛ اما رویکرد جامعه‌ی جدید به اجتماع رویکردی ارگانیکی است که هر جزیی حتی کوچک بر سایر اجزا تأثیر گذار است و از آنها تأثیر می‌پذیرد. نیما نیز در این شعر به نگرش جمعی معتقد است. وقتی راوی در حال توصیف وضع شب پاست، ناگهان در جمله‌ای کوتاه «که شما ساخته‌اید» بدبختیهای او را تنها در نوع کار و بینش شب پا نمی‌داند، بلکه عوامل بیرونی را که در شکل‌گیری فقر و بدبختی شالی کار دخالت داشتند، در نظر می‌گیرد. این نگرش جامعه را به صورت یک «کل» می‌نگرد که «جزء»های فاسد ریشه در کل دارند. این که نیما علت بدبختیهای فرودستان را در جمله‌ای کوتاه به گردن «شما» یا صاحبان قدرت انداخته، می‌تواند بر این دلالت داشته باشد که در جامعه سنتی پیشین علت بدبختیها نه به گردن فرادستان بل بر دوش فلک و روزگار و اجرام آسمانی و بخت و قضا و قدر می‌افتاد؛ حال که نیما می‌خواهد عامل مصائب خلق را در واقعیات جستجو کند در جمله‌ای کوتاه – که شما ساخته‌اید – بیان می‌کند؛ و یا شاید به علت واهمه‌ای که نیما از اراده سیاسی عصر داشت و یا بیمی که فرودستان از فرادستان داشته‌اند، این انتقاد و اعتراض در جمله‌ای کوتاه بیان شده است؛ هرچند حضور ناگهانی شاعر در متن، بر اعتبارادبی منظومه خدشه وارد کرده و به آن جنبه شعاری داده است، نیمای دردمند نمی‌توانسته این جمله کوتاه را ولو به فرض علم به آسیب دیدن جنبه زیبایی‌شناختی متن بر زبان نیاورد.

با توصیفات و فضاسازی‌های دقیق و عامی که نیما در این منظومه از شب پا، مسکن، محل کار و روابط او با دیگران ارائه‌کرده، شب پا و زندگی او به شخصیت و موقعیت نوعی (تیپ) تبدیل شده است. زندگی شب پا به گونه‌ای توصیف شده که می‌شود وضع او را نمونه‌ای برای وضع فروستادن فقیر جامعه تلقی کرد.

٤. مایه های رئالیستی شعر

آثار هنری و ادبی ناب آثاری ارگانیک[١٥] هستند که وحدتی اندام‌وار میان عناصر روساختی و ژرف ساختی آنها حاکم است. (ولک، ١٣٧٩:ج٢ ، ص٢٠٤) وحدت و هماهنگی‌ای[١٦] که ارتباطی ادراک پذیر و متقابل را میان عناصر اثر پدید می‌آورد. این ارتباط بی‌تاثیر از جامعه نیست. جوامع سنتی، بیشتر آثاری را در دامان خود می‌پرورند که بر ساختار[١٧] آن رابطه‌ای مکانیکی[١٨]حاکم است (مندراس، ١٣٦٩: ص ٢٠٥) و جوامع مدرن آثاری ارگانیک. شعر فارسی از دوره مشروطه به این سو متناسب با جامعه ایرانی در راه ارگانیکی شدن گام نهاد. نیما با شناختی که از جامعه جدید اروپا پیدا کرد و با خلق قالب نیمایی در راه وحدت بخشیدن میان عناصر روساختی و ژرف ساختی شعر حرکت کرد؛ به گونه‌ای که هرچه به اشعار سالهای پایانی حیات او نزدیک‌تر می‌شویم این تناسب اندام‌وار بارزتر دیده می‌شود. کار شب پا در حوزه‌ی اشعار واقع‌گرای انتقادی[١٩]نیما، از موفق‌ترین منظومه‌هاست که وحدت عناصر شعری در آن رعایت شده است. در ذیل به ویژگی برخی از این عناصر با توجه به دگرگونی‌های اجتماعی زمان نیما اشاره می‌شود:

٤-١ زبان

زبان به عنوان پدیده‌ای اجتماعی با زندگی انسان گره خورده است. نوع واژگان، ترکیبات و حتی صرف و نحو جمله‌ها به نوعی انعکاس‌دهنده نظام اجتماعی و تحولات فرهنگی است. (مدرسی، ١٣٦٨: ص٥) زبان و فکر نه تنها بر هم اثر می‌گذارند بلکه در روی یک سکه هستند که پدیده‌ای واحد را تشکیل می‌دهند. تحولات اجتماعی، دگرگونی‌های فرهنگی و زبانی را نیز در پی دارد ؛ هر چند در این میان زبان دیرتر در معرض تغییرات واقع می‌شود. با انقلاب مشروطه و رویکرد جامعه و فرهنگ ایرانی از ذهن به سوی عین، زبان آثار ادبی نیز دچار دگرگونی شد. توجه به معضلات اجتماعی که در سطح عینی جامعه دیده می‌شود، زبان نیما را آکنده از واژگان حسی و تصاویر عینی کرد . نیما برای آن که بتواند وضع نابرابر و تناقضات حاکم را تغییر دهد، از زبانی عینی استفاده کرد که قطعیتی همراه خود دارد. (فتوحی، ١٣٨١: ص١١٤) شاعر با چنین زبانی، تصویری زنده و تجسمی روشن از زندگی دردآلود و مرگ بار رنجبرانی نشان داد که زیر فشار تبعیضهای اجتماعی دست و پا می‌زدند. در عین حال وی

عاطفه و روح انسانی خویش را در منظومه دمید. با رعاطفی منظومه کار شب پا که توانست بـه اثر تجسمی پویا و مؤثر ببخشد، به برانگیختـه شـدن حـس نـوع دوسـتی مخاطـب نیـز منجـر می‌شود. برای نمونه وقتی نیما می‌خواهد فقر شب پا و خاموش شدن شمع جـان فرزنـدان او و شب را توصیف کند، از عناصر زبانی‌ای کمک می‌گیرد که ریشه در شیوه معیشت او دارد:

- پک و پک می سوزد آن جا کله سی
بوی از پیه می آید به دماغ
در دل درهم و برهم شده مه
کورسویی است زیک مرده چراغ
هست جولان پشه
هست پرواز ضعیف شب تاب (ص ٤١٣- ٤١٤)

صراحت زبانی[٢٠]که از ویژگیهای زبان محاوره‌ای است، با توجه به بلاغت آثار روایی، نـوع مخاطبان منظومه و آزادی نسبی که هنگام سرودن اثر (١٣٢٥) در کشور وجـود داشـت، مطمـح نظر نیما بوده است. حضور برخی نمادهای جانبی مانند: پک و پک سوختن کله سی، کورسوی مرده‌چراغ، پرواز ضعیف شب‌تاب، جولان پشه و ناله‌ی جنگل دور که همگـی از سـطح عینـی زندگی گرفته شده‌اند، به علت فقدان پیچیـدگیهای دور از ذهـن، بـه صـراحت زبـانی منظومـه خدشه‌ی چندانی وارد نمی‌کند.

به نظر می‌رسد وجود برخی عناصر نمادین جانبی، تنبلی و رکود ذهنـی را - کـه بـه علـت تکراری بودن تصاویر و نگرش جامعه سنتی، در اذهان رسوب کرده بود - می‌زداید.

٤-١-١ کلمات و زبان محاوره‌ای

یکی از جلوه‌های پویایی زبان، استفاده از کلمات و عبارات محاوره‌ای اسـت. نیمـا بـا گـزینش واژه‌های محاوره‌ای و عینی میان زبان منظومه با نوع زندگی شب پا و مخاطبان، ارتبـاط متقابـل ایجاد کرده است. از سویی دیگر ورود کلمات و عبارات کوچه و بازار، در طبیعـی شـدن زبـان شعر - که نیما آن را دنبال می‌کرد- تأثیر داشته است. بدین ترتیب نیما بـرخلاف زبـان رسـمی شعر کلاسیک که بیشتر انعکاس‌دهنده عوالم درونی، انتزاعی و زنـدگی خـواص و متناسـب بـا جامعه راکد سنتی، فاقد تحرک و پویایی لازم بود، به برهم زدن هنجار زبانی[٢١]چنـد صـد سـاله

همت گماشت. نفی بخشهایی از عناصر زبان شعر کلاسیک با توجه به تحولات اجتماعی – فرهنگی در جامعه ایرانی، انتقاد و نگرش سلبی، تلقی تازه و نوع ادراک و عواطف جدید نیما شمرده می‌شود. برای نمونه می‌شود به «تپیدن» (ص ٤١٥)، «دوتایی» و «دست در دست چیزی دادن » (ص ٤١٣) اشاره کرد .

با مطالعه اشعار نیما آنچه ذهن خواننده را به خود جلب می‌کند، حضور کلمات محلی است که به جغرافیای زیستی شاعر تعلق دارد. وارد شدن کلمات گمنام که عموماً عینی نیز هستند، می‌تواند نفی کانون گرایی در زبان و به میدان آوردن عناصر زبانی زیستگاه شاعر باشد. کلماتی چون: اوجا، تیرنگ، آیش، کپه، بینجگر، کله سی، نپار، شماله، پلم، لَم و بینج.

١-٢-٤ زبان دینامیک در پیوند با واقعیت

نیما برای تجسیم موضوع عینی منظومه که با حرکت و پویایی شب پا در هوای گرم و شرجی شمال همراه است، از امکانات زبانی متنوعی از جمله فعلهای پویا بهره گرفته است. فعلهای به کار رفته در شعر را می‌شود به دو بخش تقسیم کرد: نخست فعلهای ایستا که بر آرامش و ثبات دلالت دارند و تعداد آنها کم است، چون: آرام بودن، در خواب فرو رفتن، نشستن، افسردن و مردن؛ دوم افعال کنشی و دینامیک که بر سرکشی و ناآرامی و حرکت دلالت دارند. این افعال– که عموماً مضارع نیز هستند– ادامه حرکت را در زمان گسترش می‌دهند. (شفیعی‌کدکنی، ١٣٦٦: ص٢٦٤) افعالی چون: دمیدن، کوبیدن، رمیدن، دودیدن، پریدن، گذشتن، پروازکردن، از جا بردن، آواز دادن، رفتن، آمدن، جولان دادن، صدا زدن، جهیدن، جَستن، گریختن، تپیدن، جستن، چیدن، برخاستن، مکیدن، خاریدن، دور کردن، ویران کردن، رهیدن، برگشتن و بریدن. تعداد کم افعال ایستا می‌تواند بر کاذب و سطحی بودن آرامشی که به زور حاکم شده است، دلالت داشته باشد؛ در حالی که نیما برای نشان دادن غلبه ناآرامی و کشمکشی که شب پا و جامعه را فرا گرفته است، از افعال کنشی استفاده می‌کند.

٤-٢. عناصر بومی

نیما در شیوه تعبیر و بیان اشعارش با طبیعت به ویژه جلوه‌های طبیعی و بومی شمال ایران که نتیجه ارتباط مستقیم اوست، برخوردی خلاقانه، امروزی و پویا داشته است. جلوه‌های طبیعت

در شعر نیما گاه، به عنوان ابژه حضور مستقل پیدا می‌کند. گویی شاعر به اعماق جلوه‌های طبیعت شمال حلول و با آنها زندگی می‌کند و با استغراق در آنها به مکاشفاتی می‌رسد. برخورد با طبیعت بدین‌صورت که شاعر با آن به اتحاد می‌رسد و طبیعت از این همدمی به کمک شاعر می‌آید، و محملی برای طرح اندیشه‌هایش می‌شود.[۲۲] پیش از نیما یا فاقد پیشینه است و یا در سنجش با کار نیما وزنی ندارد. در ادبیات کلاسیک به علت فقدان نگرش علمی و برخورد ابزاری، اشراقی و تذکاری به جهان، طبیعت حضوری منفرد و مستقل در آثار ادبی نداشت به گونه‌ای که گویی میان شاعر و طبیعت مرزی کشیده شده بود. اما اهمیت یافتن طبیعت در شعر نیما می‌تواند وارد شدن شیوه هستی‌شناسانه‌ی تازه‌ای به عرصه زندگی انسان معاصر باشد. معرفتی که انسان و زندگی او را، در این دنیا می‌جوید و ابژه‌ها را در خدمت به او و حتی شایسته حضور، تفسیر می‌کند. از طرف دیگر در نوع ارتباط نیما با طبیعت می‌شود گرایش شدید او را به صداقت و سادگی و پاکی جست. نیما با این گرایش، در پی تحقق نوعی روابط اجتماعی بود که مبتنی بر ارزشهای راستین باشد.

در این میان نباید از تأثیر اشعار مازندرانی بر نگرش طبیعت‌گرایانه نیما غافل بود. نیما که نوشتن تاریخ ادبیات ولایتی را در برابر تاریخ ادبیات رسمی[۲۳] در دستور کارهایش قرار داده بود، با شعر مازندرانی آشنایی کاملی داشت، به گونه‌ای که نام روجا (ستاره سحری) را برای اشعار طبری خود برگزید. با نگاهی اجمالی به اشعار مازندرانی، تأثیر زندگی روستانشینان، اهالی کوهستان، ساحل‌نشینان، چوپانان، چوبداران، کشاورزان و شالی‌کاران و طبیعتی را که محیط کاری آنان است، در ژرف سخت و رو ساخت این اشعار می‌توان دید.

همان‌گونه که لئون تولستوی (۱۹۱۰–۱۸۲۸) رئالیست بزرگ، نویسنده زندگی روستاییان روسی است، نیما هم بالیده و شیفته روابط جامعه روستایی و مدافع و انعکاس‌دهنده جلوه‌های پاک این نوع زندگی می‌باشد. این رویکرد هرچند علاقه شدید نیما را به روابط صادقانه روستایی می‌رساند، انتقاد شاعر را به زندگی شهری باز می‌نماید.

نیما برای طرح موضوع فقر که گریبان‌گیر بسیاری از مردم ایران در زمان حیات شاعر بود، از محیط روستایی شمال ایران بهره برد تا جایی که در این فضا همه چیز از زبان تا تصویر متأثر از محیط روستایی است. شخصیت اصلی منظومه نیز از محیط کاری انتخاب شده است. برای

نمونه شاعر آن گاه که می‌خواهد حالات عاطفی درون شب پا را توصیف کند از مظاهری کمک می‌گیرد که در محیط بومی و روستایی بیشتر دیده می‌شود:

لیک فکریش به سر می گذرد
هم چو مرغی که بگیرد پرواز
هوس دانه اش از جابرده
می دهد سوی بچه هاش آواز (ص ٤١٣)

باید اضافه کرد که نگاه نیما به طبیعت از موضع و دیدگاهی اشرافی نیست که از دردمندی انسانی خالی باشد.

٤-٣. پیوند شکل ارگانیک شعر با ساختار ارگانیک جامعه

هرچند ساختار آثار ادبی جدید بی تأثیر از ساختار ارگانیک جامعه نیست، باید دانست که نوگراییها و نوآوریها، در ادبیات معاصر فارسی، علاوه بر این که از ترکیب عناصر فرهنگی جامعه و شناخت هستی شناسانه جدید نشأت گرفته، به علت رواج ترجمه آثار هنری و ادبی و مبادله سریع اطلاعات متأثر از عناصر فرهنگی و دستاوردهای شاعران ونویسندگان جهانی نیز است.

اگر جامعه ایرانی با انقلاب مشروطه تلاش همه جانبه‌ای را برای گریز از ساختار مکانیکی آغاز کرده، باید اذعان کرد که شعر و نثر معاصر در رسیدن به ساختار ارگانیک، جلوتر از جامعه ایرانی در حال حرکت بوده و هست. نوآوری در محتوا و ساختار ارگانیک شعر و نثر معاصر، با ایجاد تحرک و انگیزه، راه پیشرفت و تعالی فرهنگی را به سهم خود هموار می‌کند.

یکی از جلوه‌های بیانی پیوند شکل ارگانیک شعرو جامعه جدید، استفاده از شیوه‌های بیانی امروزی است. روایت[٢٤] یکی از شیوه های بیانی جدید است.

روایت درحقیقت رشد تدریجی اثر است. نوعی حرکت است از a تا z نه دور خود گشتن، بدین‌ترتیب در روایت تغییر موقعیتها و وضعیتها وجود دارد. هرچند اشتیاق به شنیدن روایت، پایان روایت را انکار می‌کند، روایتها آغاز و انجامی دارند. این امر سویه‌ی زمانمند آثار روایی را می‌نمایاند. آن‌چه روایت را با عالم هنر پیوند می‌دهد، جنبه‌ی تخیلی وخلاق آن است؛

حتی واقع‌گراترین آثار روایی به علت خیال‌انگیز بودن از واقعیتهای عینی متمایز می‌شوند. بر این اساس است که ژان پل سارتر معتقد است که «واقعیت قصه‌گو نیست، خاطر قصه می‌گوید.» (احمدی، ۱۳۷۲: ص ۱٦٥)

٤-۳-۱ نقش اجتماعی روایت

آثار روایی با دنیای جدید پیوندی ارگانیک دارند، چه جوامع جدید عرصه نظامهای بازند که دائم در حال پذیرش پدیده‌های تازه و کنار نهادن چیزهای کهنه هستند. به همین نسبت آثار روایی نیز دارای ساختاری بازند، چه این آثار جلوه‌گاه ظهور هر اندیشه است. رواج آثار روایی با تخصصی‌شدن علوم و جزئی‌نگری جامعه مدرن و صنعتی نیز همخوانی‌دارد؛ چه جزئی‌نگری و تخصصی شدن دانشها، از گستره آشنایی افراد با علوم می‌کاهد و ویژگی جامع فنون بودن را از آنان می‌گیرد. در نتیجه جامعیت علمی و اطلاعات عمومی جای خود را به علوم تخصصی می‌دهد. محصول این فرآیند در حوزه هنر و ادبیات کم‌حوصلگی افراد در فهم ظرایف هنری و ادبی و میل به سوی آثار فاقد پیچیدگی و عامه پسند است. آثار روایی که آثاری توده‌ای هستند، دارای چنین ویژگی‌ای می‌باشند. پیامد عام بودن آثار روایی، آسان‌یابی مضامین نیز می‌تواند باشد.

انتخاب شیوه روایی – که در آن امکان پرداختن هر موضوعی فراهم است – هرماه خود نفی نگاه طبقاتی را در انواع ادبی و موضوعهای آن درپی‌دارد. بدین ترتیب عامه مردم می‌توانند از خواندن آثار ادبی لذت ببرند که این خصلت، سویهٔ غلبهٔ سرشت جهانی و همگانی را در آثار روایی می‌نمایاند که برای ملل قابل ترجمه است. (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ص ۸۸)

از سویی دیگر انتخاب این شیوه، نوعی توجه به توده مردمی است که در جامعه سنتی هم به علت بی‌سوادی و کم‌سوادی و به علت اختصاص شعر به طبقات برتر، کمتر می‌توانستند نقشی در جامعه داشته باشند و به ادراک زیبایی شناختی آثار ادبی نائل شوند.

٤-۳-۲ روایت در نظر و شعر نیما

در نظر نیما هر نوع ادبی ظرفیت حمل معانی و موضوعهای خاصی دارد، در حالی که آثار روایی و داستانی می‌توانند هر نوع مضمونی را اعم از حماسی و غنایی و تعلیمی و... در خود

جای دهند. «در داستان شاعر بنایی می‌کند، می‌جنگد، به قضاوت می‌پردازد و کاری می‌کند که در صحنه تئاتر می‌کنند. به همه جزئیات زندگی دست می‌اندازد. در واقع داستان راهی است که او در آن همه‌گونه مهارت و زبردستی هوش و ذوق خود را می‌آزماید...» (نیما یوشیج، ۱۳۵۷: نامه شماره ۷)

در نزد نیما شیوه روایت با دنیای با شعور آدمها پیوند دارد. (نیما یوشیج، ۱۳٦۹: ص٤١) در این شیوه است که به شعور و خلاقیت هنری مخاطب به عنوان یک سویه از خلاقیتهای سه گانه‌ی پدیده‌ی ادبی (خلاقیت خالق اثر، اثر و مخاطب) احترام گذاشته می‌شود.

دگرگونی‌ای که با مشروطه به موجب حضور انسان و باور او در جامعه ایرانی و به علت حرکتی که در راه اثبات اختیار و اراده او پدید آمد، یک جهش عمیق در نوع بیان اندیشه‌ها برداشته شد. اگرچه پیش از مشروطه در بخشی ازآثار ادبی بیشتر «من» شخصی منزوی شده و تقلیدی انعکاس می‌یافت، از مشروطه به این سو، به موجب توجه شعرا به «او» و حتی به «خلق» در قالب «من نوعی و جمعی» شعر روایی اهمیت یافت. همان‌گونه که فضل تقدم شعر نو به نیماست، وارد کردن ساختمان روایت در شعر، هم در حوزه نظریه‌پردازی و هم متنهای ادبی به نیما می‌رسد.

نیما از نخستین منظومه‌ها – افسانه– و تمثیلها تا شعرهای پایانی خود از شیوه روایت –که اثر را از برج عاج نشینی خارج می‌کند– استفاده کرد. همان‌گونه که آرزوی نیما این بود که آثار هنری و ادبی جلوه گاه هنری نیازهای مردمی باشد، او با انتخاب این شیوه ، توده مردم را در التذاذ هنری خود شریک ساخت.

٤-۳-۳ عنصر روایت در کار شب پا

کار شب پا با طراحی منسجم و مبتنی بر نظام علّی- معلولی که بر عقلانیت انسان صحه می‌گذارد، بدون هیچ‌گونه خلأ و فترتی شروع می‌شود و خاتمه می‌یابد.(حمیدیان،۱۳۸۱:ص٩٤- ۱۱۱) همان‌گونه که در توضیح کوتاه راجع به روایت از رشد تدریجی سخن به میان آمد، هرچند کار شب پا با «وضعیت پایدار» (احمدی، ۱۳۸۳: ص٢٤١) نخستین آغاز می‌شود، در پایان به وضعیت پایدار جدید نمی‌رسد. بلکه هم چنان وضعیت پایدار آغازین – حضور راکد و هولناک شب – در لایه بیرونی جامعه حاکم است. آنچه در این میان تغییر می‌کند، از دست

رفتن شرافت انسانی شب پا و فرزندان اوست که این هم سقوط است نـه رشـد. نیمـا بـا ایـن ظرافت، تبعات اجتماعی شکاف طبقاتی را بازگو کرد.

همان‌گونه که موانع اجتماعی و اقتصادی ، قدرت طغیـان و شـورش را از تهیدسـتان علیـه اربابان گرفته، شب پای فقیر نیز فریاد را فراموش کرده است. در این منظومهٔ واقع‌گرا، شـب پـا متناسب با نقش اجتماعی خود، آن‌گونه که در عالم خـارج سـخن مـی‌گویـد، کـار مـی‌کنـد و احساسات و عواطف خود را در زندگی و در روابـط بـا دیگـران نشـان مـی‌دهـد، در منظومـه حضور دارد. حضور این‌گونه‌ی پروسنا، می‌تواند نتیجه اُبژکتیویته و عین‌گرایی نیما با توجـه بـه شخصیتها و طبقات مختلف، آن‌گونه که هستند، باشد.

گفتگویی که در این منظومه هست، نه میان شخصیتها، بل گفتگوی شب پا بـا خـود اسـت؛ گفتگویی فردی و طبیعی و مناسب حال خود او. نوع گفتگوی درونـی و یـک طرفـه‌ای کـه در منظومه وجود دارد، تنهایی و فقدان ارتباط شب پا را با دیگران بازگو می‌کند. دیده نشدن شـب پا در گفتگوهای بیرونی، می‌تواند به جایگاه و شأن اجتماعی او اشاره داشته باشـد کـه بـه دیـد نمی‌آید و احترام نمی‌بیند.

حتی در کومه آن گاه که بدنهای فرزندان می‌خواهند با پدر سخن بگویند، بـدون رد وبـدل شدن کلمات و با زمینه «حالی»، گفتگویی درونی در می‌گیرد.

آنچه در شب پا چشمگیر است، بی‌تابی و اضطراب اوست. تغییر فعلها از اول شـخص بـه سوم شخص و تغییر در نوع گفتگوها ازمنولوگ به دیالوگ، توانسته به شکل هنرمندانـه‌ای ایـن اضطراب و نوعی گریز و نفرت را از وضع موجود بیان کنـد، هرچنـد موانـع اجتمـاعی اجـازه نداده است جهشی طبقاتی در پایان منظومه شکل بگیرد.

همان‌گونه که در بخش تحلیل اجتماعی شعر گفته شد، نیما بـا ایـن اثـر خواسـته تعـارض طبقاتی را بازگو کند . شاعر کوشیده تضادها و کشمکشها را با فعلهای پویا و راکد، بـا رفـت و آمدهای مکرر ذهن شب پا از آیش به کومه، با به کاربردن قیود تردید، با توصـیف و تجسـم و فضاسازی دقیق و طرح آن در قالب روایت و در عـین حـال بـا ایجـاد وحـدت میـان عناصـر شکل‌دهنده منظومه بیان کند. آنچه این امکان را برای نیما ایجاد کرد، دستیابی او به قالب، زبـان و نگاه تازه بود. او با خلق قالب نیمایی محدودیتها را کنار زد، و به راوی این اختیار و آزادی را داد تا به حرکت خود در حوزه ساختمان و قالب اثر ادامه دهد.

«اشتیاق به شنیدن روایت، پایان آن را انکار می‌کند. منش ناتمام روایت به داستان، جنبه اسرار آمیز و مرموزی می‌بخشد. پایان قاعده‌ای پذیرفته در زندگی هر روزه ماست، انکار یا حتی تزلزل آن، عنصر ناشناخته را وارد روایت می‌کند».(احمدی، ۱۳۸۱ :ص ۲۳۹) کار شب پا با مصراع «**کار شب پا نه هنوز است تمام** » به پایان می‌رسد. این نوع پایان دهی، حرکتی ذهنی را در مخاطب شکل می‌دهد. حرکتی که در آن مخاطب هم چنان حقله‌های رنج آفرینی شب‌پا را می‌شمرد. نیما باچنین پایان‌بخشی به منظومه، به غلیان احساسات مخاطب برمی‌خیزد .

۵. توصیف [۲۵]

اومانیسم موجب شد تا ا فراد احساساتشان را به صراحت بیان کنند. (مندراس،۱۳۶۹: ص ۲۱۲) توصیف به عنوان شیوه بیانی تصویرآفرین در شعر و هنر امروز، احساسات و عواطف شاعر و هنرمند را آشکار می‌کند. در توصیف به جای این که امری تجویز شود، تبیین می‌شود. در این شیوه است که خالق اثر به جای نگرش از بالا، با مخاطب یکی می‌شود. وحدت خالق اثر با مخاطب، همدلی ونفی خود برتربینی او را همراه دارد. مخاطب اثر وصفی– روایی با ارتباط با آن شریک لحظه‌های کاشفانه و خلاقانه آفریننده اثر هنری و ادبی می‌گردد. شاعر و نویسنده معاصر با انتخاب شیوه توصیفی، با رد اصل «عقل کلی» متناسب با آزادیهای اجتماعی مخاطب را در نوع ادراک زیبایی‌شناختی در متن آزاد می‌گذارد. قائل شدن حق آزادی برای مخاطب، بر نقش و جایگاه اجتماعی و در نهایت بر شأن و منزلت او با اندیشه‌ها و سلیقه‌های گونه‌گون دلالت دارد. در توصیف به جای اینکه اغراض نویسنده و شاعر، خلع سلاح شده و شعارزده، در اختیار مخاطب گذاشته شود، با قرار گرفتن در هاله‌ای از سایه – روشنها، موجب حرکت ذهن و التذاذ زیبایی شناختی همراه با دینامیسم اجتماع می‌شود.

همان‌گونه که جامعه از مجموعه‌ای ارگانیک تشکیل می‌شود، توصیف با ارائه فضا و تصویر و تجسیم یک مجموعه که میان اجزای آن رابطه‌ای ارگانیک و وحدت بخش حاکم است، با جامعه مدرن پیوند می‌یابد.

نیما با توصیفاتی که از شب (زمان) گرم و تاریک و موهم که در تیرگی وحشت‌زای آن، سایه‌های متحرکی در هوای مه‌آلود جنگلهای تاریک و مهیب ایستاده است؛ و محل کار او (مزرعه) که از حشرات و حیوانات درنده و مخرب پر است، به دست داده، کوشیده تا توصیفی

عینی و مؤثر خلق کند. در این تصویرهای عینی که البته تصاویر در سطح هستند(فتوحی،۱۳۸۱ : ص۱۲۱ – ۱۲۲) مخاطب خود را در بطن آنها می‌یابد و ناخواسته دچار کشمکشی روحی می‌شود. توصیفهایی که نیما از حالات درونی و بیرونی شب پا به عمل آورده، هر چند مخاطب را در شناخت نوع زندگی شب پا یاری می‌رساند، غیرمستقیم دغدغه‌ها و دلبستگیهای وی را به شخصیت نوعی شب پا ابراز می‌دارد. نیما با توصیف دردآلود زندگی شب پا، تعهد خود را در آشنایی اذهان مردم نوع رنجبران فرودست ابراز کرده است.

در این منظومه ناسازگاریها و تناقضات اجتماعی نه تنها پوشانده نشده، بلکه در عریان‌ترین شکلش که نفی‌کننده هرگونه سازش اجتماعی است، به نمایش درآمده است. نیما با توصیف این ناسازگاریها در غالب دو وضع چون: غالب و مغلوب، خواب و بیدار، بیم و امید و مرده و زنده، اعماق جامعه تباه را به تصویر کشیده است؛ اما در ورای این تصاویر هولناک، خاطر پر درد کوهستان، روابطی آرزو می‌کند که در آن حقوق فرودستان بی‌پناه پایمال نشود و فرادستی به استثمار فردستی نپردازد.

٦. نتیجه‌گیری

«کار شب پا» به عنوان اثری واقع‌گرا، با توجه به زمان سروده شدن آن، به جای اینکه برخوردی ایجابی و خوش‌بینانه با وضع موجود داشته باشد، انتقادی، ناسازگار و در پی نشان دادن تعارض طبقاتی و اجتماعی موجود است. این انتقاد به صورت غیرمستقیم در قالب انتخاب نوع زبان، به کارگیری شیوه روایت و توصیف حالات روحی– روانی شب پا و محیط کاری و روابط با دیگران نمود پیدا کرده است. نیما کوشید با شیوه وصفی – روایی ضمن تصویر وضع موجود، روابطی تازه را در ذهن مخاطب شکل دهد.

پی‌نوشت

۱.« من جوهر خاص زمان زندگی خودم با انسانها هستم » (نیمایوشیج ، ۱۳٦۹:ص۲٤۳)

2.Instrumental
3. Aesthetic Reappearance
4. Historic
5. System Bourgeoisie

٦. رنه ولک در کتاب نظریه ادبیات شاعران را به دو دسته تقسیم می‌کند: دسته اول شاعران عین‌گرا مانند کیتس و تی. اس. الیوت که بر «توانایی منفی» شاعر تکیه می‌کنند و او را ناظر جهان می‌دانند و می‌گویند که باید شخصیت واقعی خود را فراموش کنند، دسته دوم شاعران ذهنگرا که هدفشان ارائه شخصیت خودشان است و می‌خواهند چهره خود را ترسیم کنند، اعتراف کنند وحدیث نفس گویند.(رنه ولک، ۱۳۷۳: ۷۷)

7.Objective
8. Subyective

۹. اشعار رمانتیک نیما مربوط به دوره‌ی جوانی اوست. دوره‌ای که شاعر در اوج هیجان است و به پدیده‌های زندگی نگاهی آرمانی و مطلق دارد. از زندگی شهری بیزار است و به علت به نتیجه نرسیدن تلاشهای اجتماعی، دلزده از جنجال‌های زندگی جدید، چون رمانتیکها به خلوت روستا پناه می‌برد. این دوره که از ۱۳۰۰ شروع می‌شود تا ۱۳۰٦ ادامه دارد. سالی که نیما شعرهای « شهید گمنام» (ص۲۳) و «سرباز فولادین » (ص۱۲٦) را سرود و در حال و هوای قهرمان‌پروری است. (رک: حمیدیان ۱۳۸۱ : ص ۱۹ – ۸۱) با وجود این نیما در برخی از اشعار دوره سوم (سمبولیسم) نیز مانند «وقت تمام» (ص٤۱۷ – ٤۱۸) نگاه رمانتیک دارد، هرچند این برخورد نیما متأثر از وقایع اجتماعی است.

10. Positivisme

۱۱. هرچند نیما در هر سه دوره شعری (رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم) شاعری واقع‌گراست، رنگ رئالیسم در برخی از شعرها تندتر است. شعرهای واقع‌گرای نیما هم در دهه ۱۳۰۰ سروده شد چون «خانواده سرباز» (۱۳۰٤) و هم در دهه ۱۳۲۰، مانند «مادری و پسری» (۱۳۲۳)و «کار شب پا» (۱۳۲۵) (رک: پیشین، ص ۸۳ – ۱۱٦)

12. Precriptive
13. Descritive

۱٤. شعر با توصیف محل کار شب پا آغاز می‌شود. ماه از بالا می‌تابد، رود آرام است و تیرنگ (تذرو) بر سر شاخه‌ی اوجا (درختی جنگلی) به خواب فرورفته است. در این فضا که همه چیز نشان از آرامش دارند، «**کار شب پا نه هنوز است تمام** ». صدای دمیدن او در شاخ و کوبیدن چوب بر طبل، آرامش و سکوت شب را می‌شکند. تنها حرکت در این شب گرم تابستانی از شب پاست. آن چه این آرامش را ترتیب داده، هولی است که بر همه جا غالب شده و تمامی پدیده‌ها مغلوب این ترس آرام بخش شده‌اند؟ ! اگر در این شب خوف‌آور سایه‌ای دیده می‌شود، سایه گراز ویرانگر است. دردهای کشاورز هم بیرونی است و هم درونی. شب پا با چشمانی خسته و خواب آلود، هردم با خود سخن می‌گوید:

– چه شب موذی و گرمی و دراز
تازه مرده است زنم !

گرسنه مانده دوتایی بچه ام
نیست در کپه ما مشت برنج
بکنم با چه زبانشان آرام ؟ (نیما یوشیج ، ۱۳۷۱ : ص ٤١٢)

او هم چنان برای رماندن گرازها بر طبل می‌کوبد. توصیف نیما از شب مهتابی به گونه‌ای است که گردی بر شب نشسته و همه‌جا را مه آلود کرده است. این فضای بیرونی به ظاهر آرام برای شب پا موهم افکار وسوسه انگیز است. در این شب موذی و گرم و دراز، پشه‌ها هستند که دسته دسته برابر «بینجگر» (برنج کار) صف بستند تا مانع حرکت و موجب رنج او شوند. آن چه وحشت و سنگینی سایه شب را فرو می‌نشاند، کار و بانگ‌بلند طبل و دمیدن در شاخ است. انتظار ظاهری این است که کار، اوضاع را دگرگون می‌کند اما در عالم واقع آن چه محقق می‌شود فراتر از اراده شب پاست:

– هرچه در دیده او ناهنجار
هرچه اش در بر سخت و سنگین (همان، ٤١٣)

فکر گرسنگی بچه‌ها، این جوجکان گرسنه، چون مرغی در سرش به پرواز درمی‌آید و مثل اینکه به او می‌گویند:

– بچه‌های تو دوتایی ناخوش
دست دردست تب و گرسنگی داده به جا می‌سوزند
آن دو بی مادر و تنها شدند
مرد!
برو آن جا به سراغ آنها
در کجا خوابیده
به کجا یا شده‌اند ... (همان، ٤١٣)

از آن سو بچه‌های بینجگر از زخمهای پشه در حالی‌که مادر را به یاد می‌آوردند، به خواب رفتند. کله‌سی (اجاق‌سرا) در حال پک‌پک زدن و خاموشی است. از پیه سوز، این چراغ مرده، کورسویی دیده می‌شود. پشه‌ها همچنان جولان می‌دهند و شب تاب‌ها در پروازند. سکوتی مرگ بار بر این شب موذی و دیر پا سایه افکنده است. گویی بر دنیا گرد مردگی و افسردگی پاشیده شده است. مگر افراد دیگر ده، زندگی‌ای بهتر از شب پا دارند: مرد در آیش (کشتزار شالی) است و زند در نپار (کومه) تنها. صدای شب پا همچنان در گوش شب می‌پیچد: «آی دالنگ! دالنگ!» اما درندگانهم چنان مترصد حمله به آیشند. گویی تنهایی درد مشترک مردان وزنان فقیر بی‌نصیب است. بینجگر از گرمای شب لخت شده، و شماله (مشعل) در دست، چه بسا دچار ترس هم شده ، اضلاع مزرعه را می‌پاید. در این شب

وحشت افزا، هیکل او گاه چونان دوک و گاه چون دودی باریک و مرده‌ای زار در گور، و یا زنده‌ای که از زندگانی خود گریخته به‌نظر می‌آید. شب پا دچار زندگی‌ای شده است که «شما ساخته‌اید»:

– نفرت و بیزاری
می‌گریزد این دم
که به گوری بتپد
یا در امیدی
می‌رود تا که دگر بار بجوید هستی (همان، ص٤١٥)

وقتی شب پا به بیرون می‌نگرد نفرت وجودش را برمی‌آشوبد و چون به خود و فرزندانش می‌نگرد رحم و رأفت در او شعله می‌کشد:

– چه شب موذی و گرمی و سمج
بچگانم ز ره خواب نگشتند به در
چقدر شبها می‌گفتمشان:
خواب! شیطان زدگان! لیک امشب
خواب هستند. یقین می‌دانند
خسته مانده است پدر
بس که او رفته و بس آمده در پاهایش
قوتی نیست دگر (همان ، ٤١٥)

سگ او هم از گرسنگی به خواب رفته و در همه جا آرامش برقرار است. اما خوکها از پلم (گیاهی که در شمال می‌روید) به جانب لَم(بوته‌های انبوه تمشک) در حرکتند. کسی جز او برای رماندن خوکها برنمی‌خیزد. مهر پدری یک بار دیگر شب پا را از شالیزار دور می‌کند. او باید شب تا صبح بیدار بماند و شالیها را بپاید اما دسترنج وی را دیگران ببرند. این اعتراض، نه از شب پای فقیر بل از دهان راوی به گوش می‌رسد. فریاد راوی، لب شب پا را چنین به اعتراض می‌گشاید:

– باز می‌گوید: مرده زن من
بچه‌ها گرسنه هستند مرا
بروم بینمشان روی دمی
خوکها گوی بیایند و کنند
همه این آیش ویران به چرا (همان، ٤١٦)
کومه چون سایه ای باریک و مهیب در حاشیه جنگل نمایان شد .
– مانده آتش خاموش

بچه‌های بی‌حرکت با تن یخ
هر دوتا دست به هم خوابیده
برده شان خواب ابد لیک از هوش
هر دو با عالم دیگر دارند
بستگی در این دم
وارهیده ز بد و خوب سراسر کم و بیش
نگه رفته چشم آنها
با درون شب گرم
زمزمه می‌کند از قصه‌ی یک ساعت پیش (همان، ٤١٦)

آنچه این فرزندان فقیر را از رنج گرسنگی نجات می‌دهد، مرگ است. اما گویی کم و بیش از مرگ رهیده‌اند چه بدن سرو چشم باز آنها به پدر می‌گوید:

– بچه هایت مرده‌اند
پدر ! اما برگرد
خوکها آمده‌اند
بینج را خورده‌اند ... (همان، ٤١٦)

او که دیگر توان راه رفتن ندارد گویی در خیال حرکت می‌کند، ماتم داری فرزندان جسم شب پا را پیش اطفال نگه داشته است. اما فکر پاییدن شالیزار می‌خواهد او را از پیش فرزندان دور کند. خارخـار تردید جانکاه، چنان او را درمانده کرده که حتی نمی‌تواند بغض گلویش را آزاد کند و دمی بگرید:

– چه کند گر برود یا نرود
دم که با ماتم خود می‌گردد
می‌رود شب پا آن‌گونه که گویی به خیال
می‌رود او نه به پا
کرده در راه گلو بغض گره
هرچه می‌گردد با او از جا
هرچه .. هرچیز که هست از براو
هم چنان گوری دنیاش می‌آید در چشم
و آسمان سنگ لحد بر سر او (همان، ٤١٦ – ٤١٧)

مرگ فرزندان شب پا چیزی را تغییر نداده است و شب همچنان ادامه دارد :

هیچ طور نشده، باز شب است

همچنان کاول شب، رود آرام
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور
جا که می‌سوزد دل مرده چراغ
کار هرچیز تمام است بریده است دوام
لیک در آیش
کار شب پا نه هنوز است تمام (همان، ٤١٧)

15 . Organic
16. Harmony
17 . Stracture
18. Mechanical connection
19. Critical realism
20. Linguistic explicitness
21. Linguistic norm

۲۲. نیما برای نشان دادن فضای توأم با سکوت جامعه که هر جنب و جوش و حرکتی در آن نفی شده است، از فضای راکد ساحل آرام و خاموش شمال استفاده می‌کند (غراب، ص٢٢٤) و گاه برای نشان دادن همهمه‌های حیله‌آمیز حکومتیان از بانگ شغال که در ساحل اوج گرفته (ققنوس، ص ٢٢٢) یاری می‌گیرد. نیما برای نشان دادن فضای دلگیر و یأس آلود از ابر و باد که ویرانگر شناخت هستند و وقتی که در شمال در دامنه‌های کوه و جنگل و دریا می‌نشینند، فضایی دلگیر برای ساکنین منطقه به همراه می‌آورند، استفاده می‌کند. (خانه‌ام ابری است، ص ٥٠٤) نیما برای ارائه تصویری امید بخش و آرمانی نیز دست به دامان اقلیم شمال دراز می‌کند. در شعر خانه‌ام ابری است وقتی نیما به یاد خاطرات دل‌انگیز روزهای آزادی و رهایی می‌افتد، این ایام را در صورت دریایی می‌بیند که به دور از هرگونه لکه‌های ابر و مه است. دریایی صاف که آفتاب روشن، صبحگاهان، با پرتوهای زرین بر سطحش نشسته است. شاعر برای ظهور منجی نیز باز از جلوه‌های طبیعت شمال (داروگ، ص٥٠٤) کمک می‌گیرد. یا آن گاه که می‌خواهد نسبت به از دست رفتن نسلی در گرداب کشنده ستمهای عصر، سخن بگوید، باز دریای شمال را به یاری می‌طلبد و با توصیفی زنده و دقیق از حالات غریق به طرح افکارش می‌پردازد. (آی آدم ها، ص ٣٠١) و زمانی که نیما می‌خواهد به گل نشستن تدبیرها و ناتوانی انسان ایرانی را در برچیدن اختناق رضا شاهی بیان کند با استفاده از کشتگاه شمال به طرح آن روی می‌آورد. (وای بر من، ص ٢٣٤)

۲۳. « تاریخ ولایتی را شروع کرده‌ام و این معبر جدیدی است که من آن را در مقابل ادبیات جنوب باز می‌کنم. البته غیر از آن چه دیگران نوشته‌اند. یک مکتب متمایز که تفاوت اقلیم و وضع معیشت اهالی آن را به این شعرای گمنام داده است. صافترین و پاکترین احساسات را در این گروه پیدا کنیم که

در کلبه‌های چوبین وحشی منزل دارند. گاو می‌دوشند و در اطراف جنگل به زراعت مشغولند و در زیر ابرهای دریا صید ماهی می‌کنند و در شبهای تاریک در دخمه های مهیب جنگل، نیم سوزهای آتش را به جای چراغ مشتعل می‌دارند... » (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ص ۲۷۰)

۲٤. «تبار واژه Naration «روایت» به Narara در لاتین یونانی می‌رسد. Gnanus به معنای دانش و شناخت است ... به این اعتبار روایت به معنای دانش است. ارسطو نیز در نظریه‌ای ادبی، داستان استوار بر تقلید را تحقق دانش می‌خواند.» (احمدی ، ۱۳۷۲: ص ۱۷٦ و احمدی، ۱۳۸۳: ص ۲۳٤ – ۲۳۸) آثاری که دارای ویژگی قصه‌گویی و حضور قصه‌گو باشد، آثاری روایی شمرده می‌شوند. «هر شکل روایت، هرگونه گزارش، از حکایت اخلاقی تا رمان، از فیلمی سینمایی تا قصه‌های کودکان، از حکایتی که مردم از رؤیاهای خود تعریف می‌کنند تا لطیفه‌ها و آگهیهای تبلیغاتی همه استوارند به گزارش داستانی... هر داستان از بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود. رخدادی، قتلی، شرح یک زندگی، یا حتی شرح اندیشه‌ای، همگی آنجا که بیان می‌شوند، سویه داستانی می‌یابند و به حوادث داستانی تبدیل می‌شوند.» (احمدی، ۱۳۷۲: ص ۱٦۰–۱٦۱) «ما هر داستان باید برای مخاطب معنا پیدا کند. یعنی راوی ناگزیر است که ادراک مخاطب را «حد روشنگری داستان» بداند. باید دانش مشترک میان دو سویه‌ی راوی / مخاطب وجود داشته باشد. این دانش مشترک فرضی و خیالی تعریف ابتدایی روایت و داستان را می‌سازد: داستان همواره روایت سلسه ای از حوادث است برای کسی، استوار به گونه‌ای همدلی میان راوی و مخاطب.» (احمدی، ۱۳۷۲: ص ۱٦۱)

۲۵. فلیس بنتلی در کتاب ملاحظاتی چند در باب هنر روایت، تعریفی کوتاه و دقیق از توصیف در اصطلاح‌شناسی داستان به دست داده است: «وقتی رمان نویس جهان گردنده‌ی داستان خویش را متوقف می‌سازد و به ما می‌گوید چه می‌بیند، ما این روایت را توصیف می‌خوانیم.» (ایرانی، ۱۳٦٤ : ص ۱۰۲) اما ممکن است نتیجه این توصیف در نمایاندن جهانی که نویسنده آن را می‌بیند، حرکت آفرین باشد.

منابع

۱. آبرهامیان، یرواند؛ **ایران بین دو انقلاب**؛ ترجمه احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی؛ چاپ یازدهم، تهران: نشرنی، ۱۳۸٤ .

۲. احمدی، بابک؛ **ساختار و تأویل متن**؛ دوره دو جلدی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲ .

۳. _____ ، **از نشانه‌های تصویری تا متن**؛ چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز، .۱۳۸۳

٤. ایرانی، ناصر؛ **داستان تعاریف، ابزارها و عناصر** : چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ١٣٦٤.
٥. بنیامین، والتر؛ هربرت مارکوزه تئودور آدورنو؛ **زیبایی شناسی انتقادی**؛ ترجمه امید مهرگان؛ چاپ اول، تهران: گام نو، ١٣٨٢.
٦. پراپ، ولادیمیر؛ **ریخت‌شناسی قصه**؛ ترجمه م . کاشی گر؛ نشر آگه، ١٣٦٩.
٧. _____ ، **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**؛ ترجمه فریدون بدره‌ای؛ تهران: انتشارات توس، ١٣٦٨.
٨. پور نامداریان، تقی؛ **خانه‌ام ابری است**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات سروش، ١٣٧٧.
٩. پوینده، محمدجعفر؛ **درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نقش جهان، ١٣٧٧.
١٠. ترابی، علی اکبر؛ **جامعه شناسی و ادبیات**؛ چاپ اول، تبریز، انتشارات نوبل، ١٣٧٠ .
١١. حق‌شناس، علی‌محمد؛ **زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته**؛ چاپ اول، تهران: نشر آگه، ١٣٨٢.
١٢. حمیدیان، سعید؛ **داستان دگردیسی روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ١٣٨١ .
١٣. سید حسینی، رضا؛ **مکتب‌های ادبی**؛ چاپ نهم، تهران: انتشارات نیل، ١٣٦٦.
١٤. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛**صورخیال‌درشعرفارسی**؛چاپ‌سوم،تهران: انتشارات آگاه، ١٣٦٦.
١٥. فتوحی، محمود؛ **تصویر خیال**؛ نشریه دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز؛ ١٣٨١، شماره‌ی ١٨٥ ، ص ١٠٣ – ١٣٣.
١٦. فلکی، محمود؛ **نگاهی به نیما**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید،١٣٧٣.
١٧. مارکوزه، هربرت؛ **بعد زیباشناختی**، ترجمه‌ی داریوش مهرجویی، چاپ دوم، تهران: نشر هرمس، ١٣٧٩ .
١٨. مدرسی، یحیی؛ **درآمدی بر جامعه شناسی زبان**؛ چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ١٣٦٨.

۱۹. مندراس، هانری و گورویچ، ژرژ؛ **مبانی جامعه شناسی**؛ ترجمه باقر پرهام؛ چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۹ .
۲۰. نیما یوشیج؛ **برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج (نثر)**؛ انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران: انتشارات بزرگمهر، ۱۳٦۹ .
۲۱. ____ ، **حرف‌های همسایه**؛ چاپ چهارم، تهران: انتشارات دنیا، ۱۳۵۷.
۲۲. _____ ، **مجموعه‌ی کامل اشعار**؛ تدوین سیروس طاهباز؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۱ .
۲۳. _____ ، **نامه‌ها از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج**؛ نسخه‌برداری و تدوین سیروس‌طاهباز؛ چاپ اول، تهران: انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳٦۸ .
۲٤. ولک، رنه؛ **تاریخ نقد جدید**؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۹.