# 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[۴] 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: ص۶۲ – ۷۴ )

## 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[5] 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.[6] البته عینی و اُبژکتیو[7] بودن آثار رئالیستی، چیزی که نیما آن را برای نجات ادبیات ذهن‌گرا و سوبژکتیو[8] 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 [9] اجتماعی روی آورده است. اگر در اروپا یک عامل روی آوردن نویسندگان به رئالیسم تفوق علم و فلسفه اثباتی[10] 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.[11]

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» (ص۸۶ ) 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، ص۳۰۴ خواب زمستانی، ص ۲۹۵– ۲۹۶). 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»[۱۴] برجسته‌ترین شعر انتقادی نیما در بین اشعار واقع‌گرای اوست.

### ۳. تحلیل اجتماعی کار شب پا

نیما منظومه کار شب پا را دوهفته پیش از برگزاری نخستین کنگره نویسندگان ایران در

«خانه‌ی وُکس» (چهارم تا دوازدهم تیرماه ۱۳۲۵ ) در تاریخ بیستم خرداد ماه ۱۳۲۵ سرود. به 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 شود، تا انقلاب مشروطه ادامه یافت. طبقات متوسط و پایین جامعه به رهبری مشروطه‌خواهان که انقلاب مشروطه را شکل داده بودند، در عرصه اجتماعی – اقتصادی، خواهان بهتر شدن وضعیت زندگی شان بودند. شکاف، تضاد و نزاع طبقاتی به قدری عمیق شده بود که به صورت موضوعی در ادبیات مشروطه به ویژه شعر اشرف الدین قزوینی‌گیلانی (نسیم شمال) انعکاس یافت. برای کم یا برطرف کردن شکاف طبقاتی، غالب دسته‌های سیاسی از دموکرات گرفته تا 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 ثبت زمینها به نام خودشان از طریق اداره ثبت املاک، در راستای منافع طبقه زمین‌دار عمل می‌کرد. او همچنین دستور داد در آینده کدخدای روستا را نه مردم محلی، بلکه زمین‌داران تعیین کنند. بدین‌ترتیب وی با حرکت قلم خود، حامیان اصلی روستاییان را از بین برد. افزون بر اینها با گماردن اشراف قابل اعتماد به مقامهای مهم در مجلس، کابینه، هیئتهای دیپلماتیک و کارخانه‌های تازه تأسیس دولتی آنها را بی‌پاداش نگذاشت. ( آبرهامیان، ۱۳۸۴: ص ۱۸۶ ) کارکرد رضا شاه در دامن زدن به این شکاف چنان چشمگیر بود که حتی کسروی در تیرماه 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 ( ۱۳۲۴- ۱۳۲۶) 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 پا اعتـراض و انتقاد نیما بر نظام اقتصادی‌ای است که هدف آن بهره‌کشی از کارگران و رنجبران و کـشاورزان بی‌پناه است .

کشاورزانی که تنها پناهشان کار است و کار، اما غافل از آن کـه خـود و خـانواده هایـشان 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 دلـشان تـسلا و دردهـای روحی‌شان تسکین یابد. کار شب پا شرح از هم پاشـیدن خـانواده در جامعـه‌ای اسـت کـه در آستانه فصل شرربار قرارگرفته است، خانواده‌ای که اعضای آن یا از فقر یا از پای درآمده‌انـد 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 شده اسـت کـه بـا گـور نـسبت 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 ۴۱۷ )**

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 گرفتاری‌هـا و مـشکلاتش 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 ۴۱۵ – ۴۱۶ )**

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 ۴۱۳)**

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 ۴۱۵)**

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 پـا بـه جایی نمی‌رسد.

بدین‌ترتیب نیما با نمایش این تعارض در شعر، به تعارضـات موجـود در جامعـه اشـاره 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 فقـدان 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 پـیش، سـتم بیرونی به جای اینکه ستمدیدگان منتقد و معترض بسازد، از آنان افرادی منزوی می‌ساخت. این فقر چنان حریت و شـرافت سـتمدیدگان منتقـد و معتـرض بـسازد، از آنـان افـرادی منـزوی می‌ساخت. این فقر چنان حریت و شرافت شب پا را از او گرفتـه اسـت کـه بیـشتر نظـاره‌گـر اوضاع است. موانع بر سـر راه شـب پـا آن قـدر زیـاد اسـت کـه حتـی نمـی توانـد فریـادی اعتراض‌آمیز بکشد. فقر فریاد او را در گلو خفه کرده است. شاید نیما غیر مستقیم می‌خواسـت 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 کـه بـر آن حـاکم 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 ظـاهر موجه و راستین به نظر می‌رسد، پیوند دارد. نیما به موجب نگرش پویا و آرمان‌خواهانـه‌ای کـه به هستی دارد، در تام و تمام بودن پدیده‌ها تردید روامی‌دارد. اما تردیدهای شب پا در منظومـه – که یک جلوه آن به صورت تردد افکار در ذهنش است – بیشتر بر عجـز و فقـر کـه 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 ۴۱۴)**

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 (ص۴۱۵ )**

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 بـه شخـصیت و موقعیـت نـوعی (تیپ) تبدیل شده است. زندگی شب پا به گونـه‌ای توصـیف شـده کـه مـی‌شـود وضـع او را نمونه‌ای برای وضع فروستادن فقیر جامعه تلقی کرد.

**۴. مایه های رئالیستی شعر**

آثار هنری و ادبی ناب آثاری ارگانیک[۱۵] هستند که وحدتی اندام‌وار میان عناصر روساختی و ژرف ساختی آنها حاکم است. ( ولک، ۱۳۷۹:ج۲ ، ص۲۰۴) وحدت و هماهنگی‌ای[۱۶] 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[۱۷] آن رابطه‌ای مکانیکی[۱۸]حاکم است (مندراس، ۱۳۶۹: ص ۲۰۵) 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[۱۹]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:

**۱-۴ 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، ۱۳۶۸: ص۵ ) 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، ۱۳۸۱: ص۱۱۴) 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 جان 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 ۴۱۳- ۴۱۴ )**

صراحت زبانی[۲۰] که از ویژگیهای زبان محاوره‌ای است، با توجه به بلاغت آثار روایی، نـوع مخاطبان منظومه و آزادی نسبی که هنگام سرودن اثر (۱۳۲۵) در کشور وجود 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 پیچیدگیهای 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.

### ۱-۱-۴ 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[۲۱] چنـد صـد سـاله

همت گماشت. نفی بخشهایی از عناصر زبان شعر کلاسیک با توجه بـه تحـولات اجتمـاعی – فرهنگی در جامعه ایرانی، انتقاد و نگرش سلبی، تلقی تازه و نوع ادراک و عواطف جدیـد نیمـا شمرده می‌شود. برای نمونه می‌شود به «تپیدن» (ص ۴۱۵)، «دوتایی» و «دست در دسـت چیـزی دادن » ( ص ۴۱۳ ) 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 عینـی نیـز هـستند، می‌تواند نفی کانون گرایی در زبان و به میدان آوردن عناصر زبانی زیستگاه شاعر باشد. کلمـاتی چون: اوجا، تیرنگ، آیش، کپه، بینجگر، کله سی، نپار، شماله، پلم، لَم و بینج.

**۲-۱-۴ زبان دینامیک در پیوند با واقعیت**

نیما برای تجسیم موضوع عینی منظومه که با حرکت و پویایی شب پا در هوای گرم و شـرجی شمال همراه است، از امکانات زبانی متنوعی از جمله فعلهای پویا بهره گرفته است. فعلهای بـه 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، نشـستن، افـسردن و مردن؛ دوم افعال کنشی و دینامیک که بر سرکشی و ناآرامی و حرکت دلالت دارند. این افعـال- که عموماً مضارع نیز هستند- ادامه حرکت را در زمان گسترش می‌دهند. (شـفیعی‌کـدکنی، ۱۳۶۶: ص۲۶۴ ) افعالی چون: دمیدن، کوبیدن، رمیدن، دودیـدن، پریـدن، گذشـتن، پروازکـردن، از جـا 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 شـب پـا و جامعـه را فـرا گرفته است، از افعال کنشی استفاده می‌کند.

**۲-۴. عناصر بومی**

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

در شعر نیما گاه، به عنوان ابژه حضور مستقل پیدا می‌کند. گویی شاعر بـه اعمـاق جلـوه‌هـای 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 شـاعر می‌آید، و محملی برای طرح اندیشه‌هایش می‌شود.[۲۲] پیش از نیما یا فاقد پیـشینه اسـت و یـا در سنجش با کار نیما وزنی ندارد. در ادبیات کلاسیک به علت فقـدان نگـرش علمـی و برخـورد ابزاری، اشراقی و تذکاری به جهان، طبیعت حضوری منفرد و مستقل در آثار ادبی نداشـت بـه 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 عرصـه زنـدگی انـسان معاصـر باشـد. معرفتی که انسان و زندگی او را، در این دنیا می‌جویـد و ابـژه‌هـا را در خـدمت بـه او و حتـی شایسته حضور، تفسیر می‌کند. از طرف دیگر در نوع ارتباط نیما بـا طبیعـت مـی‌شـود گـرایش شدید او را به صداقت و سادگی و پاکی جست. نیما با این گرایش، در پی تحقق نوعی روابـط اجتماعی بود که مبتنی بر ارزشهای راستین باشد.

در این میان نباید از تأثیر اشعار مازندرانی بر نگرش طبیعت‌گرایانه نیما غافل بود. نیمـا کـه 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 اشـعار طبری خود برگزید. با نگاهی اجمالی به اشعار مازنـدرانی، تـأثیر زنـدگی روستانـشینان، اهـالی کوهستان، ساحل‌نشینان، چوپانان، چوبداران، کشاورزان و شالی‌کـاران و طبیعتـی را کـه محـیط کاری آنان است، در ژرف سخت و رو ساخت این اشعار می‌توان دید.

همان‌گونه که لئون تولستوی (۱۸۲۸–۱۹۱۰) رئالیست بزرگ، نویـسنده زنـدگی روسـتاییان روسی است، نیما هم بالیده و شیفته روابط جامعه روستایی و مدافع و انعکاس‌دهنده جلوه‌هـای پاک این نوع زندگی می‌باشد. این رویکرد هرچنـد علاقـه شـدید نیمـا را بـه روابـط صـادقانه 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 بـود، 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 اسـت. بـرای

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 ۴۱۳ )**

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

### ۳-۴. 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[۲۴] 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: ص۱۶۵ )

### ۱-۳-۴ 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.

### ۲-۳-۴ 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، ۱۳۶۹: ص۴۱ ) 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.

### ۳-۳-۴ 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:ص۹۴-۱۱۱ ) همان‌گونه که در توضیح کوتاه راجع به روایت از رشد تدریجی سخن به میان آمد، هرچند کار شب پا با «وضعیت پایدار» ( احمدی، ۱۳۸۳: ص۲۴۱ ) 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 روابط بـا دیگـران نـشان 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 با خـود اسـت؛ گفتگویی فردی و طبیعی و مناسب حال خود او. نوع گفتگوی درونی 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 باشد 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 تجـسم 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.

### ۶. 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 ، ۱۳۶۹:ص۲۴۳)

2.Instrumental

3. Aesthetic Reappearance

4. Historic
5. System Bourgeoisie

۶. 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 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 ۱۳۰۶ ادامه دارد. سالی که نیما شعرهای « شهید گمنام» (ص۲۳ ) و «سرباز فولادین » (ص۱۲۶ ) 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» (ص۴۱۷ – ۴۱۸ ) 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» ( ۱۳۰۴) و هم در دهه ۱۳۲۰، مانند «مادری و پسری» (۱۳۲۳ )و «کار شب پا» (۱۳۲۵ ) (رک: پیشین، ص ۸۳ – ۱۱۶)

12. Precriptive
13. Descritive

۱۴. 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 بـر همـه جـا غالـب شده و تمامی پدیده‌ها مغلوب این ترس آرام بخش شده‌انـد؟ ! اگـر در ایـن شـب خـوف‌آور 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 ۴۱۲ )

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 بـرای شب پا موهم افکار وسوسه انگیز است. در این شب موذی و گرم و دراز، پشه‌هـا هـستند کـه دسته دسته برابر «بینجگر» (برنج کار) صف بستند تا مانع حرکت و موجب رنـج او شـوند. 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 می‌کنـد امـا در عـالم واقـع آن چـه محقـق می‌شود فراتر از اراده شب پاست:

– هرچه در دیده او ناهنجار

هرچه اش در بر سخت و سنگین ( همان، ۴۱۳ )

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، ۴۱۳ )

از آن سو بچه‌های بینجگر از زخمهای پشه در حالی‌که مادر را به یاد می‌آوردند، به خـواب رفتند. کله‌سی (اجاق‌سرا) در حال پک‌پک زدن و خاموشی است. از پیه سوز، این چراغ مـرده، کورسویی دیده می‌شود. پشه‌ها همچنان جولان می‌دهند و شب تـاب‌هـا در پروازنـد. سـکوتی مرگ بار بر این شب موذی و دیر پا سایه افکنده است. گویی بر دنیا گرد مردگـی و افـسردگی پاشیده شده است. مگر افراد دیگر ده، زندگی‌ای بهتر از شب پا دارند: مـرد در آیـش (کـشتزار شالی) است و زند در نپار (کومه) تنها. صدای شب پا همچنان در گوش شـب مـی‌پیچـد: «آی دالنگ! دالنگ!» اما درندگانهم چنان مترصد حمله به آیشند. گویی تنهـایی درد مـشترک مـردان وزنان فقیر بی‌نصیب است. بینجگر از گرمای شب لخت شده، و شماله (مشعل) در دست، چـه بسا دچار ترس هم شده ، اضلاع مزرعه را می‌پاید. در این شب وحـشت افـزا، هیکـل او گـاه چونان دوک و گاه چون دودی باریک و مرده‌ای زار در گور، و یا زنده‌ای که از زندگانی خـود 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، ص۴۱۵ )

وقتی شب پا به بیرون می‌نگرد نفرت وجودش را برمی‌آشوبد و چون به خود و فرزنـدانش 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 ، ۴۱۵ )

سگ او هم از گرسنگی به خواب رفته و در همه جا آرامش برقرار است. اما خوکها از پلـم ( گیاهی که در شمال می‌روید ) به جانب لَم( بوته‌های انبوه تمشک) در حرکتند. کسی جـز او برای رماندن خوکها برنمی‌خیزد. مهر پدری یک بار دیگر شب پا را از شالیزار دور مـی‌کنـد. 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. فریـاد راوی، لـب شـب پـا را چنـین بـه 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، ۴۱۶ )

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، ۴۱۶ )

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، ۴۱۶ )

او که دیگر توان راه رفتن ندارد گویی در خیال حرکت می‌کند، ماتم داری فرزنـدان جـسم شب پا را پیش اطفال نگه داشته است. اما فکر پاییدن شالیزار می‌خواهد او را از پیش فرزنـدان دور کند. خارخار تردید جانکاه، چنان او را درمانده کرده که حتی نمی‌تواند بغـض گلـویش 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، ۴۱۶ – ۴۱۷ )

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، ۴۱۷ )

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، ص۲۲۴ ) و گاه برای نشان دادن همهمه‌های حیله‌آمیز حکومتیان از بانگ شغال که در ساحل اوج گرفته ( ققنوس، ص ۲۲۲ ) 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 ۵۰۴ ) 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، ص۵۰۴ ) 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 ۳۰۱ ) 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 ۲۳۴ )

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، ۱۳۶۸: ص ۲۷۰ )

۲۴. «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 ۱۷۶ و احمدی، ۱۳۸۳: ص ۲۳۴ – 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 ۱۶۰-۱۶۱) «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 ۱۶۱ )

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، ۱۳۶۴ : 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، ۱۳۸۴ .

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

۴. ایرانی، ناصر؛ **داستان تعاریف، ابزارها و عناصر** : چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۶۴.
۵. بنیامین، والتر؛ هربرت مارکوزه تئودور آدورنو؛ **زیبایی شناسی انتقادی**؛ ترجمه امید مهرگان؛ چاپ اول، تهران: گام نو، ۱۳۸۲.
۶. پراپ، ولادیمیر؛ **ریخت‌شناسی قصه**؛ ترجمه م . کاشی گر؛ نشر آگه، ۱۳۶۹.
۷. _____ ، **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**؛ ترجمه فریدون بدره‌ای؛ تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۸.
۸. پور نامداریان، تقی؛ **خانه‌ام ابری است**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۷.
۹. پوینده، محمدجعفر؛ **درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نقش جهان، ۱۳۷۷.
۱۰. ترابی، علی اکبر؛ **جامعه شناسی و ادبیات**؛ چاپ اول، تبریز، انتشارات نوبل، ۱۳۷۰ .
۱۱. حق‌شناس، علی‌محمد؛ **زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته**؛ چاپ اول، تهران: نشر آگه، ۱۳۸۲.
۱۲. حمیدیان، سعید؛ **داستان دگردیسی روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۱ .
۱۳. سید حسینی، رضا؛ **مکتب‌های ادبی**؛ چاپ نهم، تهران: انتشارات نیل، ۱۳۶۶.
۱۴. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛**صورخیال‌درشعرفارسی**؛چاپ‌سوم،تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۶.
۱۵. فتوحی، محمود؛ **تصویر خیال**؛ نشریه دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز؛ ۱۳۸۱، شماره‌ی ۱۸۵ ، ص ۱۰۳ – ۱۳۳.
۱۶. فلکی، محمود؛ **نگاهی به نیما**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید،۱۳۷۳.
۱۷. مارکوزه، هربرت؛ **بعد زیباشناختی**، ترجمه‌ی داریوش مهرجویی، چاپ دوم، تهران: نشر هرمس، ۱۳۷۹ .
۱۸. مدرسی، یحیی؛ **درآمدی بر جامعه شناسی زبان**؛ چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۸.

۱۹. مندراس، هانری و گورویچ، ژرژ؛ **مبانی جامعه شناسی**؛ ترجمه باقر پرهام؛ چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹ .

۲۰. نیما یوشیج؛ **برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج ( نثر)**؛ انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران: انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹ .

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، ۱۳۶۸ .

۲۴. ولک، رنه؛ **تاریخ نقد جدید**؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۹.