

پژوهشنامه‌ی ادب غنایی  
دانشگاه سیستان و بلوچستان  
سال هشتم، شماره‌ی چهاردهم، بهار و تابستان ۱۳۸۹  
(صص: ۷۲-۵۳)

## دغدغه‌های نیما

دکتر محمود درگاهی\*  
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان

### چکیده

طرحی که «نیمایوشیح» از «شاعری» ارائه می‌داد، یک طرح انتزاعی، آکادمیک و گسسته از زندگی و زمانه‌ی او نبود، بلکه طرح زندگی و گزارش احساسات، آرزوها، و آرمان‌های مردم معاصر خود بود و از این چشم انداز با سنت‌های شاعرانه‌ی سرزمین او هیچ‌گونه همانندی نداشت! پیش از نیما، شیوه‌های سنتی شعر فارسی «شاعری کردن» را از پیوند با زندگی و واقعیت‌های دردناک آن دور کرده بود و آن را در قرنطینه و قُرق «قدرت‌های سیاسی» یا «سرمستی‌های صوفیانه» یا «عشق‌های آشناک» و یا «دغدغه‌های خصوصی شاعران» درآورده بود. یعنی شعر کهن ما بر روی چهار استوانه‌ی اصلی بالا رفته بود و اندیشه‌های شاعرانه در پیرامون این چهار محور می‌چرخید:

---

\* Email: mahmouddargahi@gmail.com

«ممدوح»، «معبود»، «معشوق»، و «خود» شاعر. در روزگار نیما نیز موجه‌ترین تفسیرهای شاعری، شعر را وسیله‌ی تبیین احساسات و عاطفه‌ی درونی شاعر و یا به تعبیر روشن‌تر آزه‌های رنگارنگ او می‌خواندند، و آن را از ورود در عرصه‌های زندگی اجتماعی منع کرده بودند! هنر بزرگ نیما فرو ریختن این استوانه‌های دیرپای شعر فارسی و دادن جای آنها به انسان روزگار خود بود. در این مقاله دغدغه‌های نیما در این زمینه به روش توصیفی بیان خواهد شد.

**واژگان کلیدی:** شعر، زندگی، انسان، دغدغه، اندیشه.

#### مقدمه

آشنایی با اندیشه‌ی نیما و حادثه‌ی بزرگی که او در شعر فارسی پدید آورد، مستلزم تأملی دوباره در ادبیات سنتی سرزمین او، و دغدغه‌ها و دلمشغولی‌های شاعران دوره‌های کلاسیک شعر فارسی است. این تأمل نشان می‌دهد که در هیچ یک از ادوار سنتی شعر فارسی، انسان و زندگی او اهمیت قابل توجهی برای شاعران نداشته است و جای آن را احساسات و عواطف شخصی، و امیال و آمال آنها پر کرده است! یعنی شعر سنتی ایران، بازتاب زندگی انسان‌ها و برآمده از دغدغه‌های روزانه‌ی آنها نبوده است، بلکه تنها به حدیث حال و گزارش احوال شاعران اختصاص یافته است! نیما این سنت دیرینه‌ی شاعری کردن رادر هم ریخت و جریان شاعری را به سوی بسترهای تازه‌ای هدایت کرد که آن را با زندگی روزانه‌ی انسان‌های پیرامون شاعر در می‌آمیخت. با این وصف، تفسیرهای گوناگونی که از کارشاعرانه‌ی نیما ارائه می‌شود، غالباً تأکید خود را بر ابعاد فنی شعر او، یعنی فرم و زبان و عروض، و یا مباحث نوپدید از قبیل توجه به «ابژکتیویته و رهایی از متکلم وحده» و مانند این‌ها می‌گذارند و بدین‌گونه دغدغه‌ی کانونی او را، که بردن شعر به سوی مردم، و طرح آمال و آلام روزانه‌ی آنها بوده است، نادیده می‌گیرند؛ در حالی که امعان نظر در آراء نقادانه‌ی نیما که در سراسر آثار منشور او پراکنده است، نشان می‌دهد که نیما شعر خود را وسیله‌ی بازگویی این آمال و آرزوها کرده است، و برای بیان این مقصود است که به تغییر و دگرگون‌سازی وزن و فرم و زبان آن دست

می برد. این نوشته تأملی است در راهبرد های فکری و معنایی ادبیات سنتی و پس از آن گزارشی از کار بزرگ نیما در این زمینه.

### بحث

شعر نیما ره آورد تأملات نقادانه‌ی او در باب سنت‌های شاعری رایج در سرزمین او بود و تأملات نقادانه‌ی او نیز برآمده از جان دردمند و چاره‌جوی او. از این‌رو طرحی که نیما از «شاعری کردن» ارائه می‌داد، طرح زندگی و برای انسان بود، و در نتیجه با سنت‌های غالب بر اندیشه و ادبیات این سرزمین هیچ گونه همانندی نداشت. پیش از نیما شیوه‌های سنتی شعر فارسی «شاعری کردن» را از پیوند با حیات انسان‌ها و واقعیت‌های دردناک آن دور کرده بود و آن را در قرنطینه و فُرق «قدرت‌های سیاسی» یا سرگرم «سرمستی‌های صوفیانه» و «معشوق پرستی‌های سوزناک» و «آزمندی‌های گونه‌گون شاعران» درآورده بود، یعنی شعر کهن ما در حوزه‌ی معنی بر روی چهار استوانه‌ی اصلی استوار بود و اندیشه‌ی شاعرانه در پیرامون این چهار محور می‌چرخید: «ممدوح»، «معبود»، «معشوق» و «خود» شاعر، بدین شرح:

۱- ممدوح: بخش عمده‌ی از شعر سنتی ایران به ستایش قدرت‌های سیاسی اختصاص یافته است و حجم عظیمی از انبوه دفتر و دیوان‌های شعر سنتی در حاشیه‌ی این قدرت‌ها پدید آمده. این ویژگی در شعر مشهور به سبک خراسانی بیش از شعر دوره‌های دیگر بروز کرده است. تا جایی که می‌توان بارزترین خصیصه‌ی سبک خراسانی را «ستایش‌گویی» و «مدیحه خوانی» دانست! آثار این شیوه از شاعری، حتی در شاهنامه‌ی فردوسی - اصیل‌ترین شعر دوره‌ی خراسانی - نیز راه یافته و این کتاب را به گونه‌ی گزارشی از آداب و اندیشه‌های شاهان و بزرگان و برجستگان درآورده است. گویی مفهوم ملیت را در شاهنامه نه فرهنگ و ویژگی‌های قومی و حتی مرزها و محدوده‌ی ملی، بلکه شهرت و شخصیت شاهان و پهلوانان و تخمگان پدید می‌آورد! شاهان و امیران به قدری در ذهن و اندیشه‌ی شاعران نفوذ کرده بودند که نه تنها همه‌ی قصیده‌ها به «قصده» ستایش آنها سروده می‌شد، بلکه شاعران این دوره، فلسفه‌ی خلقت و

غایت آفرینش را در وجود سلطان، و معنی حیات خود را در ستایش او می‌دیدند! و شگفت‌تر آنکه بسیاری از این شاعران به گونه‌ای در کار ستایش شاهان فرو رفته بودند که احساسات و عواطف انسانی و حتی غریزه‌ی بشری آنان نیز از کار افتاده بود. از این رو هر گاه که می‌خواستند در باب عشق و عاطفه‌ی خود سخن بگویند، یک باره، اُبْهت و هیمنه‌ی سلطان و حتی غلامان و دست نشانده‌گان او، عاطفه و احساس آنان را از کار می‌انداخت، و به یاد آنها می‌آورد که وظیفه‌ی شاعر و فریضه‌ی کار شاعری، ستایشگری است و نه عشق ورزی! و او باید «مادح» میر باشد، نه عاشق یار! (فرخی، ۱۳۶۳: ۲۶۹، ۲۳۶، ۳۷۲، ۳۲۷ و ...). معشوق برای این شاعران، به تعبیر زیبای شریعتی «شتر قربانی» (شریعتی، ۱۳۴۹: ۲۸۱) بود که به هنگام لزوم در پیش پای ممدوح سر بریده می‌شد! هر چند که این شاعران به ستایش خدا و پیامبر و بزرگان دینی نیز پرداخته‌اند، اما این گونه اندیشه‌های دینی نیز همیشه تحت الشعاع «سلطان پرستی» آنها قرار می‌گیرند و رنگ می‌بازد؛ و به هنگام لزوم، سلطان جای خدا را هم می‌گیرد، و ستایش او فریضه‌ی بزرگ تلقی می‌شود که در صورت فوت شدن وقت آن، باید قضای آن را به جا آورد.

گر هیچ‌گونه در گذرد مدحتی ز وقت      مانده‌ی نماز فریضه قضا کنم  
هر مدحتی که در آن تفسیر کرده ام      مانند یک نماز فریضه قضا کنم

(مسعود سعد، ۱۳۶۴)

**۲- معبود:** حادثه‌ی بزرگی که سبک عراقی در شعر فارسی پدید آورد، تغییر دادن این محور معنایی سبک خراسانی، یعنی «ممدوح» و آوردن «معبود» به جای آن بود. این حادثه شعر فارسی را با آداب و اندیشه‌های عارفانه و ارزش‌های بلند آن ممزوج ساخت؛ و از این رو تحول ژرف و فراگیری را در حیات شعر فارسی پدید آورد و باورهای دینی و درونی عظیمی را در مخزن آن سرازیر کرد. این سبک، به همین یک دلیل، یعنی چرخش فراگیر معنایی، یکی از تحولات بزرگ تاریخ ادبیات و سرآمد همه‌ی ادوار کلاسیک شعر فارسی است؛ و تغییرات زبانی و فنی آن در مقایسه با بُعد معنایی و اندیشگی آن اعتبار چندانی ندارد، و حتی در مقایسه با آن بسیار جزئی و نازل و نامرئی بوده است! در این شیوه از شاعری، آن کانون قدسی و پر عظمتی که شاعران

ستایشگر برای ممدوح خویش افراشته بودند، یکباره فرو ریخت، و شاهان و قدرتمندان در برابر معبود عارفان رنگ و وقار خود را در باختند، و تنها گوشه‌ی ناچیزی از حیات انسانی را در اختیار گرفتند، آن اندازه که یک پشه در طبیعت اشغال می‌کند! در حقیقت، کانون همه‌ی زندگی و اعتقاد شاعران صوفی، «او» یعنی معبود و معشوق ماورائی آنها بود. روشنی و گرمای حضوری که این «او» در زندگی و اندیشه‌ی عارفان داشته است، هیچ معبودی در هیچ یک از شرایع و ادیان نشان نداده است! «او» مانند محور نیرومندی بود که با جاذبه‌ای نیرومند، همه‌ی ذرات و عناصر وجود را حول محور خویش به گردش در می‌آورد، و آن اُبّهت و اقتدار «ممدوح» شعر خراسانی را بی‌رنگ و بی‌اساس نشان می‌داد...

**۳- معشوق:** مقصود از معشوق در این جا، همان معشوق زمینی شاعران است که تأثیر آن در بالاندن نهال قریحه‌ی شاعران، حقیقتی است آشکار و انکارناپذیر، اما ذلت و حقارت شخصیت آنان را نیز در برابر معشوق نمی‌توان نادیده انگاشت! دیوان حافظ و غزل‌های سعدی و چند شاعر دیگر از عشق و معشوق ریشه گرفته‌اند و شعر فارسی از این لحاظ، وامدار عشق است. زیرا ممکن نبود که این گونه شاعران در نبود عشق و معشوقه نیز این گونه به قله‌های شعر فارسی پای بگذارند. آن همه لطافت روح و زنده دلی و گرمی و شوری که در غزل‌های حافظ و سعدی موج می‌زند، آورده‌ی همین عشق و معشوق است. این گونه شعر - به یک تعبیر - حتی اصیل‌ترین نوع شعر است، زیرا جوششی خود انگیزه و مواج است که از درون شاعر سرریز می‌کند، و نه کوششی دشوار و تصنعی که در رنگ و لعابی از شعر پدیدار گردد! اما این شیوه‌ی شاعری، به دلیل خواری و خفت بیش از اندازه‌ای که شاعر در برابر معشوقه‌ی خود نشان می‌دهد، زائل‌کننده شخصیت و هویت انسانی او نیز می‌شود...

**۴- خود شاعر:** هر چند که ریشه‌ی هرگونه ستایش ممدوح یا معشوق و حتی معبود، در حقیقت، نوعی خود خواستن است، زیرا در هر یک از این ستایش‌گری‌ها، شاعر در پی دست یافتن به نوعی برخورداری، لذت، و یا کمال و تعالی است و همه‌ی این تلاش‌ها، در واقع، نوعی اندیشیدن به خود است. اما منظور از «خود» گرایي شاعر در اینجا، آن گونه از اندیشه‌های

شاعرانه است که بی‌پرده و صریح، از «خود» او، و یا نفسانیات و نیازهای تنانی او سخن می‌گوید. در این شیوه از شاعری «من» شاعر، تنها محک تشخیص دهنده‌ی نیک و بد، و حقیقت و دروغ است، و لذت و رضایت آن، اساس داوری در باب هر پدیده و پیش‌آمدی شمرده می‌شود، خودگرایی که در همه‌ی ادوار شعر فارسی، یکی از ویژگی‌های معنایی آن شمرده می‌شده، در دوره‌ی سبک هندی تبدیل به یک ویژگی سبکی نیز می‌شود؛ به گفته‌ی خانلری «یکی از مختصات سبک هندی این است که شاعر در روبه‌رویی با عالم بیرون، بیشتر به حالات نفسانی خود توجه می‌کند. به عبارت دیگر، به جای آنکه او در طبیعت قرار گیرد، طبیعت است که در ذهن و روح شاعر تأثیر کرده، و شعر او بیان این تأثیر است» و «شاعر سبک هندی می‌خواهد شراب بنوشد و مانند آب روی سبزه و گل بغلتد» (دریاگشت، ۱۳۷۱: ۲۸۱ و ۲۷۷).

در حوزه‌ی فرم و قالب نیز شعر فارسی یک «تخت پروکرست» شده بود، و شاعران سنتی، درست به شیوه‌ی آن رئیس دزدان دریایی، معانی و اندیشه‌های گوناگون را بر روی این تخت می‌نهادند و آنها را یا «پرس» می‌کردند و یا «کش» می‌آوردند تا هم اندازه‌ی ابیات، مصراع‌ها و قالب‌های مورد نظر آنان درآید! و در این کار که با ترفندها و تردستی‌های شگفتی همراه بود، هم رنج بیهوده‌ی بسیار می‌بردند، و هم اندیشه و معنی را - با کاهش یا افزایش - معیوب و ناقص الخلقه می‌ساختند! این شاعران وقتی که از رنج و تلاش خود در جست و جوی قافیه و تنظیم قالب‌ها و قواعد شاعری سخن می‌گفتند، گوشه‌ای از بیهوده‌کاری‌ها و هرز دادن نیرو و نبوغ شاعرانه‌ی خود را پدیدار می‌ساختند، و از این‌رو آشنایی با نمونه‌هایی از این رنج‌های بیهوده، برای آشنایی با برخی از ابعاد کار شاعر سنتی، ضروری می‌نماید:

چون من به ره سخن درون آیم      خواهم که قصیده‌ای بیاریم  
ایزد داند که جان مسکین را      تا چند عنا و رنج فرمایم

(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۰۸۲)

نادان چه داند آن که سخن‌دان به گاه نظم      جان را گداخته است و از آن شعر ساخته است؟

(ادیب صابر، بی تا: ۴۹۸)

بیا گو شب بین کان کندنم را      نه کان کندن بین جان کندنم را  
(نظامی، ۱۳۶۳: ۶۴۴)

دوش آن چنان که از رگ اندیشه خون چکید      نظمی چنان که دانی رفته است مختصر  
(انوری، ۱۳۶۴: ۲۰۶)

ناید بدین قوافی زین عذب تر سخن      گرچه «سخن طراز» نماید فرزذقی  
(عثمان مختاری، ۱۳۴۱: ۵۱۴)

مُلک پناها مرا قافیه ناگه رسید (تمام شد)      لاجرم اندر مدیح ختم سخن ناگه است  
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۴۳)

همه‌ی معضلات و دشواری‌های شعر کهن، و همه‌ی «خلاف قاعده‌ها»، «تعقیدها»، «منزحفا»، «مجازات شاعری» و... ره آورد این پای بندی به سنت‌ها و صناعات منجمد شاعری است، و شاعران با همه‌ی تلاش‌ها و یا به تعبیر خود آنان: «جان کندن‌ها» و «جگر خوردن‌ها» و «از رگ‌های اندیشه خون چکاندن‌ها» از پس این همه دشواری‌ها و گیر و گره‌ها بر نمی‌آمدند، و سرانجام روال طبیعی سخن را از دست می‌دادند و آن را به دست تعقید و ابهام و یا اجمال و تفصیل‌های بی‌ضرورت می‌سپردند! البته گاهی هم پیچیده کاری و ابهام سازی آنان از روی هنرنمایی و تفتن انجام می‌گرفت، یعنی شاعر به جای شاعری کردن معما می‌ساخت، معمایی که اگر خواننده‌ی شعر او پس از ساعت‌ها تلاش و عرق‌ریزی از گشودن ابهام آن در مانده می‌شد، گوینده‌ی آن، در حقیقت، به غایت شاعری خود دست یافته بود!...

پای بندی به این گونه آداب و اصول، افزون بر این که پیوسته شاعر را گرفتار رنج بردن‌های بی‌هوده نگه می‌داشت، کلام او را نیز از جریان طبیعی سخن منحرف می‌کرد و به آن هیأت و ترکیبی تصنعی می‌داد. نیما می‌کوشید تا «شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورد و آن را در مجرای طبیعی خود بیندازد» (نیما، ۱۳۶۸: ۶۳) زیرا «اقتضای اوزان عروضی [و پای بندی به وزن و قافیه] این است که آدم بسیار مبادی آداب و لفظ قلم حرف بزند» (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۹۰) و البته نیما اهل این سرگرمی‌های فاضلانیه‌ی اهل مدرسه نبود!

### انسان، محور شعر نیما

درهمه‌ی این دوره‌های سنتی شعر فارسی، آنچه که نادیده مانده بود، انسان وزندگی او بود. نیما محور معنایی شعر فارسی را تغییر داد و انسان را در کانون توجهات آن آورد، و هر چند که پیش از نیما، شعر دوره‌ی مشروطه نیز، با نقد درون مایه‌های شعر کهن، طرح تازه‌ای برای شاعری کردن در انداخته بود که زندگی اجتماعی انسان‌ها دغدغه‌ی اصلی آن بود، اما انسان آن گونه که در شعر نیما ظهور کرد، در شعر دوره‌ی مشروطه شناخته نبود و درست گفته اند که: «نیما تبلور نواندیشی در باب انسان در شعر معاصر است، و انسان نقطه‌ی عزیمت ذهن و نشستگاه اندیشه و احساس اوست؛ نیما لحظه به لحظه به نفی نظام و عوامل و اجزای گذشته گرای فرهنگ کهن ما گراییده و در هر قدم از مشخصات بازدارنده‌ی آن فاصله گرفته است و به ادراک آزاد اندیشه تری از انسان نزدیک شده است» (مختاری، ۱۳۷۹: ۲۲۱ و ۱۷۱).

بدین گونه شعر نیمایی از دل بستگی‌های دیرین شعر فارسی می‌گسلد و روی به سوی دغدغه‌های تازه‌ای می‌آورد، و در این حرکت، رمانتیسم فردی و احساساتی نیما نیز تحول می‌یابد، و به سوی رمانتیسم اجتماعی حرکت می‌کند. در حقیقت، سیراندیشه‌ی رمانتیستی نیما، در طول دوران شاعری او، از بازگویی احساسات عاشقانه به سوی توصیف طبیعت، و از آنجا به طرف طرح مسائل جامعه‌ی انسانی صورت گرفته است و بدین گونه از شکل احساساتی و بیمارگونه‌ی خود دور شده است؛ تاجایی که می‌توان گفت «این رمانتیسم متعالی و تعدیل شده، از جنس رمانتیسم احساساتی و بیمارگونه‌ی دوره‌های پیشین شاعری او نیست» (جعفری، ۱۳۷۶: ۲۹۲).

هنر بزرگ نیما در کار شاعری، برداشتن آن استوانه‌های دیرپای شعر فارسی و واگذار کردن جای آنها به «انسان» از یک سو، و درهم شکستن آن تخت پروکرس، و پیشگیری از بیهوده کاری‌های شاعرانه از سوی دیگر بود. چنین کاری هم مستلزم درگیری و جدال با هواداران سنت‌های ارتجاعی شاعری کردن بود، و هم نیازمند نقد و تفسیری عالمانه از نیازها و ضرورت‌های زمانه‌ی خود! وقوف نیما بر بیراهه‌ی روی‌های شعر کهن، و تأمل مداوم او در اوضاع سیاسی - اجتماعی سرزمین خود و حال و روز توده‌های انبوه آن، راهی دیگر را در کار شاعری

پیش روی او می‌نهاد و آن را به شدت با معضلات اجتماعی و مسائل مبتلا به زمانه‌ی او گره می‌زد. او که شاعری کردن در سنت و شیوه‌ی گذشتگان را، آن هم در سال‌های حساس و حیاتی روزگار خود، خطا و خیانتی بزرگ می‌دید؛ برای یافتن راه شاعری، در آغاز به میان توده‌های مردم رفت؛ با زندگی آنها از نزدیک درآمیخت؛ دردها و دغدغه‌های آنان را شناخت؛ و همه‌ی آنها را در جان خویش انباشت؛ و از این طریق مایه‌های شعری را فراهم آورد که هویتی تازه و در خور زمانه‌ی او داشت. شعری با زبان طبیعی و روان که هم برای خواندن مردمان کوی و بازار سروده می‌شد، و هم روایت دردها و تیره روزی‌های آنان بود! یادداشت‌های روزانه‌ی نیما، گزارشی است از این گونه تلاش‌های او، و نشان می‌دهد که نیما برخلاف کسانی که رسم و راه شاعری را در مدرسه و یا مکتب می‌آموختند، گوهر شاعری را در کوچه و بازارها، و میدان‌های تجمع توده‌های شهری و روستایی جست و جو می‌کرده است. یعنی در همان جایی که شاعران و حتی روشنفکران سرزمین او، یا راه آن را نمی‌شناختند، و یا اگر هم می‌شناختند، راه خود را از آن کج می‌کردند، و به تحقیر و تمسخر در آن می‌نگریستند؛ نیما به دنبال صید مایه‌های شعر و هنر خود می‌رفت! و در این میدان‌های شلوغ و آلوده و بویناک، هر چند که «در ظاهر جز خرید و فروش [و تولیدن و زندگی را تباه کردن] چیز دیگری نبود، ولی [آنچه که در آنجا بود] برای شاعر و نویسنده شایان اهمیت بود. شاعر در صحنه‌ی هیاهوی مردم و از همه‌ی اسرارانگیز آنها معرفت‌های ناقص و عجیب خود را تکمیل می‌کرد» (طاهباز، ۱۳۸۰: ۶۲).

تیمار و تشویش شاعرانه‌ی نیما در کار این توده‌های بلازده و بازیچه‌ی جاهلیت قاجاری و پس از آن، استبداد دولت کودتا، تا آنجا اصیل و انسان دوستانه بود که مدت‌ها به زندگی و سرنوشت یکایک آنها می‌اندیشید و در دردها و تیزه بختی‌های آنها غوطه می‌زد تا شاید راه برون رفتی برای آنان بیابد: «فروش چند دانه کدو و پس از آن اتلاف وقت از صبح تا غروب برای یک مرد، آیا می‌تواند کار نامیده می‌شود» (همان: ۶۳)؟

زندگی در میان چنین مردمانی، و رویارویی با انبوه فاجعه و فلاکت پیرامون خود، اقتضای تازه‌ای را در برابر شاعر قرار می‌دهد، که شاعران در دوره‌های متوالی گذشته، هیچ‌گاه آن را در

کار شاعری خود دخالت نداده بودند، و این اقتضای زمانه، همان عاملی است که سنت شاعری را در اندیشه‌ی نیما از شیوه‌ی کار شاعران سنتی جدا می‌کند! زبان نیما در بازگویی و تفسیر این گونه سنت‌ها، شاید اندکی سطحی و ساده باشد اما مفهومی که از آن بر می‌آید، بسیار ارزشمند و والاست: «یک حس به ما حکم می‌کند که دیگران را درست کنیم و من همیشه در این فکر می‌کنم که من که محصول این سرزمین را می‌خورم به آنها یادگاری‌های باقی داده باشم» (همان: ۹۲) و «اگر از این ساعت بدانم که شعر و ادبیات من مفید به حال جمعیت نیست و فقط لفاظی محسوب می‌شود، آن را ترک گفته برای خودنمایی داخل بازیگران یک بازیگر خانه شده، به جست و خیز مشغول می‌شوم» (همان: ۱۶۰). یعنی در اندیشه‌ی نیما، لفاظی‌های بی‌ثمر، آن هم در هیأت شاعری کردن، تا آنجا بیهوده و یاوه است که دلقک شدن در یک نمایش را باید بسی والاتر از آن شمرد!

نیما شعر را با زندگی و نیازهای ملموس و هر روزینه‌ی انسان‌ها می‌سنجد و هر آنچه را که برای هنرنمایی و یا جست و جوی آوازه و اشتهار سروده می‌شود از شعر اصیل روزگار خود جدا می‌کند و به کناری می‌نهد و از هنرمند و شاعر می‌خواهد که در سرودن هر شعر «انصاف به میان آورده از خود پیرسد: آیا گفتن [این شعر] چه لزومی داشته است؟ و آیا این شعر که می‌خواهد نام او را به سر زبان‌ها بیندازد، چه چیز به مردم می‌دهد که خودشان نداشته‌اند» (نیما، ۱۳۶۸: ۳۱۹). شاعر و هنرمند این روزگار «باید به یاد داشته باشد که برای مردم است. خودخواهی او را نباید در کوره راه بیندازد که من فقط برای پوست خودم هستم. در زندگی با مردم، این خودخواهی، خنک و در عمق [خود] بسیار شرم آور است. هنرمند واسطه‌ی التیام همه‌ی دردها و واسطه‌ی پیشرفت در زندگی است، چون زندگی ما را دیگران ساخته‌اند، هنر چیزی را به دیگران می‌دهد» (همان: ۳۱۲).

برای نیما و روزگار او، شعر کهن، حرف تازه‌ای نداشت، بنابراین شاعری در شیوه‌های سنتی و آداب و اصول آن، همراه با شیوه‌های زندگی گذشتگان باید به خاک سپرده می‌شد، زیرا «هنرمند مسلم است که زندگی می‌کند، و زندگی معنی‌اش تغییر است، و هنرمند از زندگی است

و این است که با تغییر هم پا است» (همان: ۲۹۰). با این حساب «مسیر تنگ و محدودی که قدما در پیش گرفته بودند، به پایان رسیده است. انتهای دیوار است و راه کور شده است» (همان: ۵۲). اگر گذشتگان و یا قدمای معاصر نیما، شعر حقیقی را در گزارش احساسات و آزمندی‌های خود شاعر می‌جستند، نیما این گونه آیین نامه‌های ارتجاعی را فرو می‌پیچد و در زیر پای خود می‌اندازد، تا برای شعر مرام نامه‌ی تازه‌ای بنویسد: «خیلی زشت است که فقط آدم عاشق زنی باشد و تمام شعرهایش در تمام عمر راجع به آن زن باشد، این نوشتن ننگ ادبیات و ننگ شعر در پیش من اسم دارد» (همان: ۲۵۲). و «اگر شاعری برای ضعف باصره و پا درد و ثقل یا [حتی] زندانی شدن شخص خود اشعاری صادر کرده است، مانعی ندارد، اما این غم و رنج که فقط خود او در آن جا گرفته است، غم و درد شاعرانه و مربوط به دیگران نیست» (همان: ۳۵۲). زیرا «قطعه شعری که مربوط به زندگانی خود شخص است در پرونده‌ی زندگانی شخص گوینده گذارده می‌شود. این جور قطعات حکم یادداشت‌ها در دفترچه‌ی بغلی هر کس را دارد» (همان: ۳۶۱). پس «اگر کسی شعری صادر می‌کند به فهم سلیقه‌ی خودش، در یک نسخه صادر کند بهتر است» (نیما، ۱۳۵۱: ۱۱۱). یعنی به گمان نیما این گونه شعرها ارزش انتشار ندارد، زیرا به کار زندگی درآلود انسان معاصر او نمی‌آید.

نیماشعر خود را بر محور مسائل زندگی انسان هامی چرخاند و شعری را که بی توجه به زندگی مردم سروده شود، شعر نمی‌داند! او بارها به این دغدغه‌ی بزرگ شاعری خود اشاره می‌کند و بدین گونه اهتمام شاعرانه‌ی خود را می‌شناساند؛ با این وصف بیشتر مفسران اندیشه‌ی او، این تصریحات روشن وبدون ابهام او را، یا نادیده می‌گذارند، و یا به کج راهه می‌کشانند! و در نتیجه همه‌ی اهتمام نیما را معطوف به «صناعت شعری» و یا «عروض نیمایی» و... نشان می‌دهند؛ و یا در نهایت از میدان دید تازه‌ی نیما سخن می‌گویند، که عبارت باشد از توجه به «ابژکتیویته و رهایی از متکلم و حده بودن شاعر» (جورکش، ۱۳۸۵: ۲۲۵) در حالی که هر یک از این تمهیدات برای نیما، زمینه‌ی طرح دغدغه‌های زمانه‌ی خود، و روزنه‌ی ای برای راه گشودن به سوی زندگی مردم، برای تغییر دادن آن بوده است! او پیش از طرح هرگونه فن و

تکنیک شاعری، به مردم و زندگی و زمانه‌ی آنها می‌اندیشید، و در نتیجه همه‌ی ابزارها و امکانات هنری عصر خود - از قالب‌های تازه‌ی شعر تا شیوه‌های نقالی و نمایش‌نامه‌نویسی - را، برای یاری دادن به شعر در مسیر آرمان‌های اجتماعی خود به کار می‌گرفت. سراسر نوشته‌های نیما، از نامه‌ها تا نقادی‌های او، نشانه‌های متعددی از این دغدغه‌ی بزرگ او را درخود ثبت کرده‌اند. شاید این سخن درستی باشد که «نیما، قبل از این که به تغییر وزن و موسیقی و انتخاب واژگان بیندیشد، به طرحی اندیشیده بود که در آن پرسوناژهای شعر می‌باید وارد شوند» (همان: ۱۳۶). اما درست‌تر از آن این است که او، پیش از اندیشیدن به هر یک از این عناصر هنری، به مردم و زندگی روزانه‌ی آنها می‌اندیشید؛ زیرا «او هنر خود را وقتی معنی‌دار می‌یافت که در خدمت مردمان باشد» (همان: ۱۶۴) و «بنیاد شعر او، مردم دوستی و رهایی‌گرایی بود» (خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۱۵).

اما بُعد ارزشمند تفکر شاعرانه‌ی نیما در این است که با همه‌ی اهمیت و اعتباری که به مردم و دردها و نیازهای زندگی آنها می‌دهد، هیچ‌گاه شعر خود را در سطح و ارتفاع تفکرات حزبی و سیاسی ساده‌ی غالب بر روزگار خود نگه نمی‌دارد! هر چند که در تلقی نیما «ادبیاتی که با سیاست و اجتماع مربوط نبوده، در هیچ زمان وجود نداشته است» (نیما، ۱۳۶۸: ۱۵۶) اما او در برابر این پرسش که «هنر برای هنر باشد یا برای مردم؟» راه میانه را نشان می‌دهد و اعلام می‌دارد که «هنر برای هر دو آنهاست، اما بالاخره رو به مردم می‌آورد، زیرا از مردم به وجود آمده و با مردم سروکار دارد» (همان: ۳۶۴). و در نتیجه نیما، در انتقاد از توصیه‌های حزبی و سازمانی به شاعر یا نویسنده به خشم می‌آید، و با طنز و پرخاش می‌گوید که: «بعضی از رفقا متوقع هستند که اگر شاعر و نویسنده سرفه و عطسه هم می‌کند، سرفه و عطسه‌ی او اجتماعی باشد و حتماً به آن اندازه که طبقه معین می‌کند در آن فایده پیداکنند» (همان: ۳۷۱)! بدین گونه نیما «بی آن که بخواهد مثل بسیاری از شاعران دوره‌ی مشروطه، شعر سیاسی و اجتماعی، به منظور تنویر افکار و انجام تعهد بسازد؛ می‌تواند از دریچه‌ی نگاه ذهن خود، درد‌های خویش و دیگران و اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه را مشاهده کند» (پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۲۳۸)!

این سرکشی و شک آوری در برابر آیین نامه‌های حزبی، آن هم در فضای روشنفکری سال‌های دهه‌ی بیست، برای نیما، نوعی بی‌احتیاطی و بازی با اعتبار شاعرانه‌ی خود بود، به ویژه که او پیوسته از سوی سنت‌گرایان و جریان‌های ارتجاعی ادبیات نیز آماج انکار و دشمنی قرار گرفته بود، اما نیما آرمان شاعرانه‌ی خود را بسی فراتر از این‌گونه مصلحت‌اندیشی‌ها می‌دید، و تردیدی نیست که بی‌اعتنایی او به رعایت این‌گونه مصلحت‌ها بود که سرانجام نمایندگان اندیشه‌های چپ و حزبی را در کنار چهره‌های شاخص ادبیات و اندیشه‌های سنتی، و رو در روی نیما و شعر نو آیین او قرار می‌داد و دامنه‌ی توطئه‌ی علیه او را تا صحنه‌ی رسمی‌ترین محافل علمی و فرهنگی می‌کشاند: «خانلری به توسط همین احسان الله خان (احسان طبری) و رفقای او، اسباب کثفت کردن مرا در کنگره‌ی نویسندگان کشیده بودند. آنها می‌گویند به کار قیمت می‌دهیم. به کار یک فرد مخرب قیمت دادند و کار مرا غیرعاقلانه و بچه‌گانه وانمود کردند» (طاهباز: ۲۶۱)، و تردیدهایی توسط برخی شاعران متعهد به شعر کلاسیک پیش می‌آورد «مبنی این که مدرنیسم (در شعر) محصول دسیسه‌های خارجی بوده، و حداقل سه شاعر - که دوتن از آنها سرشناس بوده اند - چنین ادعایی را مطرح کرده اند و ۳ شعر نو را به امپریالیسم و دیگری به کمونیسم نسبت داده اند» (همايون کاتوزیان: ۱۴۹).

### دغدغه‌های سیاسی نیما

اندیشیدن به حال و روز انسان‌های خیانت‌دیده و تیره‌روز، نیما را به سرچشمه‌های تیره‌بختی آنها هدایت می‌کرد، و از این طریق او را رویاروی کانون‌های قدرت قرار می‌داد. نیما آن گونه که خود گفته است، یک «خاطر پردرد» بالیده در کوهساران بود. خاطری که از کوه‌های بلند و دشت‌های بی‌کران سرزمین خود خاطره‌ها اندوخته بود، و این خاطره‌ها پیوسته او را به جست و جوی بلندی‌ها و فراخی‌ها، و گریز از بند و دیوار و نظم و ضابطه می‌کشاند. سادگی و بی‌رنگی و خلوصی هم که زندگی روستایی در جان او ریخته بود، وی را در وقوف برآلودگی‌ها و حيله‌گری‌ها توانا می‌کرد، و با توشه‌ای که روستا در کوله بار او نهاده بود، همه جا، در

نخستین نگاه، دونی‌ها و درشتی‌ها را می‌شناخت و با آنها در می‌آویخت، و در نتیجه زندگی او در شهر، پیوسته در تلاطم و اصطکاک سپری می‌شد. در اصطکاک با نامردمی‌ها و دونی‌ها و درشتی‌ها، و در تلاطم اضطراب‌ها و ناایمنی‌های حاصل از آن اصطکاک‌ها؛ و در چنین لحظه‌های تلخ و آزارنده ای بود که خار خار گریز از شهر و بازگشت به روستا و زندگی بی‌شوکت و آرام آن، این خاطر خوگرفته به کوهستان را وسوسه می‌کرد:

به به از آنجا که مأوای من است	و ز سراسر مردم شهر ایمن است
اندرو نه شوکتی نه زینتی	نه تقید نه فریب و حیلتی
به به از آن آتش شب‌های تار	در کنار گوسفند و کوهسار
به به از آن شورش و آن هممه	که بیفتد گاه گاهی در رمه
بانگ چوپانان صدای‌های	بانگ زنگ گوسفندان، بانگ نای

(نیما، ۱۳۶۴: ۲۷)

دیدن آن همه بدی و دروغ و فتنه‌گری و بیهودگی در شهر برای نیما به قدری سنگین و گران است که بام و دیوار شهر را در نگاه او بسیار کوتاه و بی‌فاصله جلوه می‌دهد، و او بی‌آنکه مانند برخی از شاعران رمانتیک دستخوش احساسات و خیالات واهی شده باشد، یکباره از خیر خوبی‌ها و آسایش شهر، و حتی فرهنگ و تمدن آن می‌گذرد و با بانگ بلند بر جنگل و توحش آن آفرین می‌گوید تا اندازه‌ی وحشت و خشونت شهرها و شهری‌ها را بدین گونه نشان دهد:

زندگی در شهر فرساید مرا	صحبت شهری بیازارد مرا
خوب دیدم شهر و کار اهل شهر	گفته‌ها و روزگار اهل شهر
صحبت شهری پر از عیب و ضر است	پر ز تقلید و پر از کید و شر است
شهر باشد منبع بس مفسده	بس بدی، بس فتنه‌ها، بس بیهده
تا که این وضع است در پایدگی	نیست هرگز شهر جای زندگی....
زین تمدن خلق درهم اوفتاد	آفرین بر وحشت اعصار باد

جان فدای مردم جنگل نشین      آفرین بر ساده لوحان، آفرین!

(همان جا)

اما این همه دونی و درشتی و دروغ که در کار مردم شهر درآمیخته بود از کجا می‌جوشید؟ نیما پس از آنکه برای مدتی از ماندن در شهر ناگزیر می‌شود، در همان نخستین روزها جوششگاه این فرومایگی‌ها را می‌یابد: «کانون قدرت سیاسی» و آنگاه همه‌ی زندگی و اندیشه‌ی خود را مصروف کشاکش و ستیز با این آشیانه‌ی بیداد و نامردمی می‌سازد. کارنامه‌ی شاعری نیما، پیش از هر چیز، روایتی است از این کشاکش‌ها! در حالی که «این جنبه از زندگی نیما، از جانب زندگی نامه نویسان او، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. آنها یا بیشتر به شرح زندگی خصوصی وی پرداخته‌اند، و یا به تشریح انقلابی که او در شعر فارسی پدید آورده است. اما به اندیشه‌ی سیاسی و اجتماعی او توجه زیادی نکرده‌اند، در حالی که اشعار نیما از این نظر شایان بررسی است» (خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۱۵).

زندگی و سلوک نیما از همان روزهای آغازین، با بسیاری از آداب و ضابطه‌های رسمی شهر اصطکاک پیدا می‌کند و زمینه‌های رانده شدن او از کار دولتی را فراهم می‌آورد، و سرانجام نیز منجر به خانه‌نشین شدن و محروم ماندن او از هرگونه پیشه‌ی دولتی برای همیشه می‌شود، تا این که نیما، به مثابه‌ی طلایه‌دار شعر نوین ایران - شعری که این بار می‌خواهد درفش حقیقت خواهی، بیدارگری، و مردم‌گرایی را برافرازد و به مصاف خودکامگی‌ها و خیره سری‌ها برود - رودر روی دیکتاتوری حکومت کودتا می‌ایستد، تا علاوه بر شاعری کردن، حقیقت و راستی را نیز پاس بدارد:

کی همیشه با خسانم جنگ بود      باطل و حق گر مرا یک رنگ بود؟

کی ز خصم حق مرا بودی زیان      گر نبودی عشق حق در من عیان؟

(نیما، ۱۳۶۴: ۳۳)

البته این تعبیرات بی‌پرده و صریح که نیما در گزارش اندیشه و زندگی شاعرانه‌ی خود به کار گرفته است، از آن دوره‌های نخستین شاعری اوست، و این بیت‌ها - که اندکی است از یک

سروده‌ی بلند او - درست در روزهای آغازین حکومت کودتا - حوت ۱۲۹۹ - سروده شده است، یعنی آن هنگام که زمانه‌ی او فاجعه‌های تلخی را در پیش رو داشت. اما نیما که پیوسته شعر خود را آماده‌ی آوردهای بزرگتری می‌ساخت، در سال‌های پس از کودتا، به دلیل خشونت و خودکامگی دیکتاتوری و نیز اقتضائات زبانی و سبک شاعری خویش، اندیشه‌های خود را در پوششی از ابهام و استعاره و رمز می‌پوشانید، تا هم ملزومات این سبک شاعری را مراعات کرده باشد، و هم خطر خیره سری‌های دیکتاتور را - تا حد مقدور - از خود دور کند! زیرا او می‌دانست که «هیچ شاعر و نویسنده‌ای از طریق طرح لخت و برهنه‌ی مطالب دقیقاً سیاسی یا تبلیغ بی‌پرده و غیر هنرمندانه‌ی عقاید و امور عقیدتی در عالم ادبیات موفق نبوده، پس دلیلی ندارد که او راه خود را به سوی نمونه‌های ناموفق این گرایش کج کند» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۶۷). هر چند که چنین تمهیداتی همیشه هم به کار نیامد، و او چند بار تاوان سرکشی‌های خود را دید، اما عشق نیما به حقیقت، و دغدغه‌ی خاطری که برای گشودن بندهای دست و پای مردم سرزمین خود، و رهاندن آنان از فلاکت و تیره روزی داشت، دغدغه و عشقی حقیقی و سرشار از خلوص بود و در نتیجه همه‌ی دردها و دشواری‌ها را برای او آسان می‌کرد، و او را به ادای دین شاعرانه‌ی خود در برابر مردم توانا می‌ساخت! زیرا او، پیشاپیش، پذیرفته بود که «کسی که دست به کاری تازه می‌زند باید مقامی شبیه به مقام شهادت را بپذیرد» (براهنی، ۱۳۵۸: ۲۷۰) پس در چنین کاری از این همه درد و دشواری، و حتی ناسپاسی مردمان چه باک؟

عشق با من گفت از جا خیز هان	خلق را از درد و بدبختی رهان
خواستم تا ره نمایم خلق را	تا زناکامی رهانم خلق را
می‌نمودم راهشان رفتارشان	منع می‌کردم من از پیکارشان...
خلق صاحب فهم صاحب معرفت!	عاقبت نشنیدم پندم عاقبت
جمله می‌گفتند او دیوانه است	گاه گفتند او پی افسانه است
خلقم آخر بس ملامت‌ها نمود	سرزنش‌ها و حقارت‌هانمود
با چنین هدیه مرا پاداش کرد	هدیه آری هدیه‌ای از رنج و درد

که پریشانی من افزون نمود خیرخواهی را چنین پاداش بود

(نیما، ۱۳۶۴: ۳۳-۲۴)

بدین گونه شاعری که «در تمام طول زندگی خود، نگران اوضاع واحوال اجتماعی کشورش بوده و نسبت به آن سخت حساسیت داشته است» (پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۳۷۱) پیوسته با ناسپاسی و سرزنش و تحقیر مواجه می‌شود. اما این‌گونه ناسپاسی‌ها - که همچنان ادامه می‌یابد - هیچ‌گاه نیما را در کار خود دلسرد و نومید نمی‌سازد تا در روزهای آینده از پای بنشیند، و هر چند که برخی رویدادهای اجتماعی، و نظاره‌ی حال و هیأت خاموش شهر نیز که «دیری است رفته است به خواب» گه‌گاه در جان او نومیدی و تردید می‌ریزد، اما چنین لحظه‌هایی در زندگی نیما بی‌دوام و ناپایدار است، و از پس آنها، او بار دیگر برفراز آن «سرد دوداندود خاموش» بانگ بیداری بر می‌افرازد و شعر او در همه‌ی این روزها «مثل نورافکنی است که روشنایی خیره‌کننده‌اش بر روی دیوارهای آوار شده، بر روی کاخ‌های خراب گردیده، بر روی تیرهای به خطا رفته و دست‌های خشکیده و پاهای قلم شده و قلب‌های متلاشی شده و نحوست مستولی شده بالا و پایین می‌رود» (براهنی، ۱۳۵۸: ۲۷۵) و ویرانی و فاجعه را نشان می‌دهد:

منسوخ شد،

منکوب ماند،

مردود رفت،

بادی که بود از آن

مرده چراغ خلق

راهی کزان برفت

غارت به‌باغ خلق

(نیما، ۱۳۶۴: ناقوس)

**نتیجه**

شعر نیما، برخلاف شعر کهن، چتر حمایتی بر سر طبقات فراموش شده‌ی جامعه گسترده، و آنان را با همه‌ی فلاکت‌ها و سیه‌روزی‌های زندگیشان، در سایه‌ی خویش آورد. ارزش‌ها، اندیشه‌ها، و آرزوهای آنان را در خود راه داد، و حتی به هواداری و ابلاغ آن ارزش‌ها و اندیشه‌ها برخاست، و در توصیف زندگی‌های گسیخته و لرزان «سرباز»، «خارکن»، «شب‌پا»، «شالی‌کار»، «زندانی» و... توانایی و شعور ارزشمندی را به نمایش گذاشت. ارزش بزرگ شاعری نیما نیز در آن بود که شعر روزگار خود را به تملک این گونه انسان‌های بی‌دفاع و خیانت شده درآورد، و این کار، تحول بزرگی در تاریخ اندیشه‌ی سرزمین او بود! نیما، خود، آن گونه که می‌گفت، هم «خاری بود که طبیعت آن را برای فرو بردن در چشم‌های علیل و نابینا» و دل‌های سخت و بی‌احساس، رویانده بود، و هم دست حمایت و حرمتی که برای کشیدن بر سر تحقیر شدگان و توده‌های بی‌پناه روزگار خود، پیش می‌آمد. آرزوی بلند او نیز مرگ و شکست «دشمن مردم» و «دشمن انسان» بود؛ و با این دغدغه‌ها، رویاروی حکومتی قرار گرفته بود که «ستم می‌فروخت و کینه می‌خرید، و همین برای به جوش آوردن خون در عروق شعرکافی است» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۱۳).

## منابع

- ۱- انوری ابیوردی، اوحدالدین محمد (۱۳۶۴) **دیوان شعر**. به اهتمام مدرس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی.
- ۲- براهنی، رضا (۱۳۵۸) **طلا در مس**. چاپ سوم. انتشارات کتاب زمان.
- ۳- بیلقانی، مجیرالدین (۱۳۵۸) **دیوان شعر**. تصحیح محمد آبادی. تبریز.
- ۴- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۸) **خانه ام ابری است**. تهران: سروش.
- ۵- جعفری، مسعود (۱۳۸۶) **سیررمانتیسیم در ایران**. تهران: مرکز.
- ۶- جورکش، شاپور (۱۳۸۵) **بو طیفای شعر نو**. تهران: ققنوس.
- ۷- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) **داستان دگر دیسی**. تهران: نیلوفر.
- ۸- خامه‌ای، انور (۱۳۶۸) **چهار چهره**. تهران: کتاب سرا.
- ۹- دریاگشت، محمد رسول (۱۳۷۱) **صائب و سبک هندی**. تهران: نشر قطره.
- ۱۰- سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۶۲) **دیوان شعر**. به اهتمام مدرس رضوی. تهران: کتابخانه سنایی.
- ۱۱- شریعتی، علی (۱۳۴۹) **کویر**. تهران: توس.
- ۱۲- صابر، ادیب (بی تا) **دیوان شعر**. به اهتمام محمدعلی ناصح. تهران: انتشارات علمی.
- ۱۳- طاهباز، سیروس (۱۳۸۰) **کمان دار بزرگ کوهساران**. تهران: نشر ثالث.
- ۱۴- فرخی سیستانی (۱۳۶۳) **دیوان شعر**. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات زوار.
- ۱۵- مختاری، محمد (۱۳۷۲) **انسان در شعر معاصر**. تهران: توس.
- ۱۶- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۹) **نیما و شعر امروز**. گفت و گو با عباس فزوان چاهی. تهران: توس.
- ۱۷- مختاری، عثمان (۱۳۴۱) **دیوان شعر**. به اهتمام جلال الدین همایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۱۸- مسعود سعد (۱۳۶۴) **دیوان شعر**. تصحیح مهدی نوریان. تهران: انتشارات کمال.

- ۱۹- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۶۳) کلیات. تصحیح وحیددستگردی. تهران: علمی.
- ۲۰- همایون کاتوزیان، محمدعلی و... (۱۳۸۶) جستارهایی درباره‌ی تئوری توطئه در ایران. تهران: نشرنی.
- ۲۱- یوشیج، نیما (۱۳۶۸) درباره‌ی شعر و شاعری. تهران: مهارت.
- ۲۲- ——— (۱۳۶۲) نامه‌ها. تهران: چاپ مهارت.
- ۲۳- ——— (۱۳۵۱) ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش. تهران: گوتنبرگ.
- ۲۴- ——— (۱۳۶۴) مجموعه‌ی آثار. تهران: نشرناشر.