مقاله

مدل‌های شعر نیمایی

مهدی عصاره*

گوشه‌ای مرموز از تاریخ ایران

نیما در حیات ادبی خود، دست به خلق قالب‌ها و شکل‌های خاصی زد که از آن‌ها به «مدل‌های شعری»[۱] تعبیر کرده است. او هیچ‌گاه این بخش از نظریهٔ ادبی خویش را فاش نکرده؛[۲] چه هنگامی که همسایه‌اش جلال آل احمد از او درخواست کرد[۳] و چه هنگامی که دیگران به او اصرار کردند تا مانیفست خود را بنویسد.[۴] اگر هم آثاری نظیر *دونامه*، *ارزش احساسات*و *تعریف و تبصره* را در تبیین نظریهٔ ادبی خود، برای تمیز شعر آزاد نیمایی و شعر آزادی که خانلری ابداع کرده بود،[۵] نوشت، جلال آل احمد به فراست چیزی را دریافت که نیما هم مهر تأییدی بر آن زده، به او گفت: «جوان با کمال! [این یعنی:] فهم کردن با پی در پی تکرار کردن.»[۶] از طرفی، کسانی هم که در دورهٔ حیات نیما در مورد کار بزرگ نیما اظهار نظر کرده‌اند، کاری ناقص ارائه داده‌اند[۷] تا چه رسد به این‌که «فکر و معرفت‌های او»[۸] را بشناسند. از این رو، در این‌جا باید منصفانه اذعان کرد زندگی و هنر نیما آن‌قدر در ابهام مانده است که «گوشه‌ای مرموز از تاریخ ایران»[۹] شده و نیازمند تبیین و تعمقی آگاهانه و منصفانه است که به گفتهٔ نیما ـ در آن صورت ـ «آینده، همه [(نظریهٔ ادبی نیما)] را درک خواهد کرد.»[۱۰]

ناگفته نماند که امروز، ما به همت بسیاری از بزرگان و نویسندگان ایرانی و خارجی، خصوصاً مرحوم اخوان ثالث و جلال آل احمد، به دروازه‌های این آینده نزدیک شده‌ایم که جا دارد برای رفتگان طلب رحمت کنیم و به زندگان دست مریزاد بگوییم!

نیما شاعری فیلسوف و محقق است که در چندین رشته کارکرده؛[۱۱] و این امر، دلیل تفاوت بارز کارهای وی با بسیاری از شاعران معاصر اوست که اسیر موضوعات و تفکرات عادی شدند.[۱۲] او در حالی که شعر را حسی می‌داند، مباحث شعری را مباحثی فلسفی و علمی یافته است.[۱۳] از این رو، به عقیده او «شعر خوب و بد، هر دو حس می‌شوند [ولی] تنها شعر استادانه نظمی دارد.»[۱۴] از طرفی، نیما اعلام می‌کند هر شاعری ممکن است در خلق شعرش، شعرهای اصیل (شعرآباد) ـ از نظر قالب، لفظ و معنی ـ و شعرهای غیر اصیل (شعر خراب) داشته باشد و از این رو، وجود شعرهای ضعیف را در دیوانش رد نکرده است.[۱۵]

نیما مدل‌های شعری خود را به دو دستهٔ اصلی تقسیم کرده است؛ چرا که به گفته اخوان ـ در تأیید نظر نیما در کتاب *دونامه*[۱۶]ـ نیما «در امر ساختمان یک قطعهٔ شعر، به شکل اثر بسیار اهمیت می‌داد.»[۱۷] از این رو، ما در این مقال قصد داریم به بررسی تازه‌ای از این دسته‌بندی‌های نیمایی بپردازیم. امید که مورد توجه صاحب‌نظران قرار گیرد.

۱. مدل‌های رابط

مدل‌هایی که کسانی چون نادرپور و توللی در سال ۱۳۳۴، از آن‌ها در خلق آثارشان استفاده کردند و به گفتهٔ نیما «چیزی بین قدیم و جدید»[۱۸] هستند. یعنی، بعضی از قالب‌های نئوکلاسیک نیما، بینابینی هستند. به عبارت دیگر، همانند حدیث شریف امام صادق (ع) که در مورد آزادی انسانی در افعالش فرمود: «لاجبر و لا تفویض بل امرٌ بین امرین»؛ قالب‌های نئوکلاسیک نیما نیز قالب‌هایی هستند که برای خود شخصیتی خاص و مجزا دارند و نه کلاسیک هستند و نه نو. مدل‌هایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نظیر:

الف) مدل افسانه[۱۹]

ب) مدل رباعی با بیان ویژهٔ نیمایی[۲۰]

ج) مدل چهار پاره، مانند شعر «میرداماد»[۲۱]

د) مدل دوبیتی نو پیوسته، مانند شعر «به یاد وطنم»، «قو» و «گرگ»[۲۲]

هـ) مدل شعر طنزآلود «بز ملاحسن» که ترکیب‌بندی مثمن در سه خانه، با بند یک بیتی است که یک بند تک بیتی اضافی در ابتدای شعر دارد.[۲۳]

و) مدل شعر «صبح» که سه بیتی نو پیوسته است.[۲۴]

به سبب رعایت ایجاز در کلام، به همین اشاره دربارهٔ این مدل‌های شعر نیمایی اکتفا می‌کنیم.[۲۵]

۲. مدل‌های نو (جدید)

در خصوص اصالت شعر نیمایی، همین گفته با ارزش بس که دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌نویسد: «فرم آزاد، صورت تکامل یافته و ترکیبی تمام فرم‌های گذشته شعر فارسی است؛ هم از نظر نوع قافیه‌بندی و هم از نظر شکل‌های مختلف یک بحر».[۲۶]

سؤال مهمی که بارها تکرار شده و ما نیز آن را در این‌جا می‌آوریم، این است که چگونه نیما از اسفند ۱۲۹۹، با سرودن «قصه رنگ پریده» تا بهمن ۱۳۱۶ که شعر «ققنوس» را سروده، راه طولانی گذر از سنّتی سرایی به خلق اولین شعر نو خود را طی کرده است؟ متأسفانه، جواب‌هایی که تاکنون به این سؤال داده شده، همهٔ آن‌چه را باید گفته می‌شد؛ در خود نداشته است؛ هرچند کسانی چون مرحوم اخوان سعی کرده‌اند که به بیشترین گزینه‌ها اشاره کنند که از این طریق، مرحوم اخوان به نُه (۹) «ریشه قبلی» ـ به گفته نیما ـ برای خلق شعر نو اشاره کرده است.[۲۷]

ما در این‌جا، مهم‌ترین و پرطرفدارترین نظریات را می‌آوریم تا بتوانیم سریع‌تر به جمع‌بندی بپردازیم:

گروه اول می‌گویند نیما با الهام از شعر فرانسه و گنجینهٔ ادبیات فارسی، وزن شعر نو فارسی را ابداع کرده است. حمید زرین‌کوب در این باره می‌گوید: «نیما در سال ۱۳۱۶ شمسی، موفق به کشف شکل تازه‌ای در شعر فارسی می‌شود با زبان و محتوای شاعرانه و انقلابی. این زبان و شکل خاص و تازه که نیما به خلق آن دست می‌یابد، ظاهراً با آگاهی او از زبان و فرهنگ و ادب فرانسوی و خاصه آشنایی او با شیوه‌های رمانتیسم و سمبولیسم و به خصوص شعر «رمبو» و «ورلن» و «استفان مالارمه» بی‌ارتباط نیست و ظاهراً نیما با آشنایی و اطلاع از انقلابی که در شعر فرانسوی رخ داده است، به شعر فارسی که سنت و تکرار، آن را فرسوده و بی‌حاصل کرده است، جان تازه‌ای می‌دهد.»[۲۸]

جلال آل احمد نیز در این مورد اظهار کرده است: «نیما از دوران تحصیل در مدرسه سن‌لویی با زبان فرانسه آشنا شده است. وقتی هنوز بیست ساله هم نبوده است، امکان قرائت آثار ادبی در یک زبان خارجی ـ زبان فرانسه ـ به او این امکان را داده است که گذشته از گنجینهٔ غنی

طراحی نیما از چهره خودش

ادبیات گذشته فارسی، چشم به دنیای دیگر نیز بگشاید» و در ادامه می‌گوید: «اگر تحولی را که او به وزن اشعار خود داده است، اثری از ادبیات فرانسه بدانیم، راه ناصوابی نرفته‌ایم.» [۲۹]

هنجارگریزی وزنی نیما، با توجه خاص نیما به تعریف جدیدی از قافیه که خود نوعی هنجارگریزی در مورد قافیه بود، موجب شد تا قالب جدید نیمایی به وجود آید. [۳۰] یکی از مقوله‌های کارکردی قافیه از نظر دکتر شفیعی کدکنی در کتاب با ارزش *موسیقی شعر*، ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت شعری» است. دکتر شفیعی کدکنی در همان جا، دربارهٔ کارکرد قافیه می‌نویسد: «... پیداست که در یک شعر قرین به توفیق، با دگرگون شدن مسیر سخن شاعر، قافیه نیز دگرگون می‌شود... و این همان است که نیما یوشیج می‌گوید: «قافیه زنگ مطلب است. هر جا مطلب عوض شود، قافیه نیز عوض می‌شود.» [۳۱]

اما آیا ابتکار نیما در کاربرد قافیه ـ واقعاً ـ برگرفته از اصول وزن و قافیه امروز شعر اروپاست؟ دکتر شفیعی کدکنی در مورد قافیه امروز اروپا می‌نویسد: «شکل قافیهٔ امروز [اروپا] هماهنگی در صامت‌ها و مصوّت‌های پایان کلمه است که از نظر تعدد استعمال آن در یک قافیه و تقید به آوردن آن با شعر عربی [و به تبع آن در شعر کلاسیک فارسی] متفاوت است.» [۳۲] این در حالی است که قافیه‌ای که از فرهنگ عربی و از قرن یازدهم به بعد، از طریق اندلس وارد شعر فرانسه و ایتالیا و بعد، انگلستان شد: «به صورت نوعی جناس ناقص alliteration و نوعی توازن و هماهنگی صوتی assonance بود.» [۳۳]

کسانی که دربارهٔ قافیهٔ اشعار نو نیما تعمق کرده‌اند، دریافته‌اند که «هیچ یک از قدمای عروضی و شعرشناس ما به اندازه نیما، اختصاصاً دربارهٔ قافیه و تأثیر آن در شعر سخن نگفته‌اند.» [۳۴]

اینان اذعان دارند که نیما هیچ اعتقادی به عیوب قافیه که پیشینیان برشمرده‌اند و از آن احتراز داشته‌اند، ندارد؛ چرا که نیما خود می‌گوید: «لازم نیست قافیه در حرف روی متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت، گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند.» [۳۵] از طرف دیگر، نیما اعلام می‌کند: «وزن [شعر او را] ... قافیه تنظیم می‌دهد.» [۳۶] این در حالی است که شعر منثور اروپایی، در اکثر موارد از به کار بردن قافیه طفره می‌رود؛ نه این‌که قافیه را ملاک مهمی برای وزن و شکل شعر بداند. [۳۷] پس چگونه می‌توان این تصور را درست دانست که نیما ـ فقط ـ با استفاده از شعر کلاسیک اروپا که وابسته به هماهنگی در صامت‌ها و مصوت‌های پایان کلمه است یا از شعر منثور آن دیار که وابسته به وزن عروضی و قافیه نیست، قالب خود را پیشنهاد کرده باشد؟ از این رو، بهتر است بپذیریم که گروه اول در مورد تعیین چگونگی خلق شعر نیمایی، با توجه به کارکرد قافیه در شعر اروپایی، چندان به صواب نرفته‌اند! هرچند نیما در مجموعه مقالات *ارزش احساسات*، به آگاهی‌های خود در مورد شعر اروپایی اشاره می‌کند. [۳۸]

گروه دوم ـ خصوصاً ـ مرحوم اخوان ثالث، در مقالهٔ بلند «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» در کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، اولین و مهم‌ترین سرمایهٔ نیما را برای خلق شعر نو ـ چه در امر وزن و قافیه، چه در طبیعت بیان شعری ـ تعمق او در ادبیات پیش از اسلام ایران می‌داند. [۳۹] در حالی که نیما در کتاب *دونامه* می‌نویسد: «از گات‌ها که فرمان اصلی است و اصلیت وزنی را در شعر ما داراست، شروع کرده‌ام» [۴۰] و ننوشته که «تنهاترین و یا آخرین ابزار من، گات‌ها بوده‌اند»، بلکه نوشته است: «از گات‌ها برای وزن شروع کرده‌ام.»

گروه سوم، گروهی هستند که به طور ضمنی قبول دارند که قالب نو شعر فارسی، ابداع نیماست و این کار را نتیجهٔ تأملات و تجربه‌های نیما دانسته‌اند، ولی به دنبال یافتن پیشینه‌ای به جز موارد مطرح شده، نرفته‌اند [۴۱] و دلیل آورده‌اند که «اگر هدف نیما تقلید از شاعران بیگانه و غربی بود، باز با توجه به وجود نمونه‌های شعر او، به جای این همه تلاش و تمرین، یک‌باره به تقلید آنان نه تنها قافیه و تساوی طولی مصراع‌ها را کنار می‌گذاشت، بلکه مثل برخی، حتی وزن عروضی را نیز به سویی می‌نهاد و یکراست به سراغ شعر سپید می‌رفت و یک روزه، ره صدساله را طی می‌کرد. به همین دلیل، راز و رمز کار نیما یوشیج و علت‌ها و انگیزه‌های وی در ابداع شعر نو را باید در جایی دیگر جست؛ یعنی در روحیه آزاداندیش و ستیزه‌گر شاعر که راضی به تن دادن به قالب‌های مألوف و معمولی، ولی کهنه و یکدست و تکراری نبود و در پی قالبی بود که با محتوای نو و روزمره‌اش هماهنگی کامل داشته باشد.» [۴۲]

شاملو نیز دراین باره، در جواب سؤال «شعر نیما تحولش را مدیون شعر اروپاست یا شعر کهن خودمان؟» وجه سومی قائل شده و گفته است: «شعر نیما تحولش را مدیون خلاقیت ذهن شخص نیماست» [۴۳] و در ادامهٔ کلام افزوده است: «به بیان دیگر، شعرش از لحاظ وزن، دنباله منطقی شعر کهن است و از لحاظ محتوا، محصول بینش شاعرانه خود او. نیما از شاعران غرب، اول با آلفرد دوموسه و امیل ورهارن آشنا شد و اشعار موریس مترلینگ را هم خوانده بود و با هولدرلین هم آشنایی محدودی داشت. شعر عرب را هم می‌شناخت.» [۴۴]

البته نیما خود به آزمایش‌های شاعرانه‌اش اشاره کرده و به طنز نوشته است: «... یک نفر دست تنها، آزمایش می‌کرد.» [۴۵]

با توجه به گفته‌ها و نوشته‌های بزرگانی که از آنان یاد شد، درمی‌یابیم که نیما همه این گزینه‌ها را ابتدا شناخته سپس آزموده است تا به وزن و قالبی جدید از نظر خود دست یابد. اما آیا تمام جواب‌های این سؤال، همان‌هایی است که این بزرگواران در کتاب‌ها، مصاحبه‌ها و نوشته‌هایشان مطرح کرده‌اند؟ برای رسیدن به پاسخ این سؤال بهتر است به سه بخش زیر توجه کنیم:

الف) ویژگی‌های خاص شعر و زندگی نیما

به دلیل گویا بودن یادداشت‌های نیمای عزیز و دردمند، بدون ذکر هیچ توضیحی این بخش را می‌آوریم:

۱. من مختصراً یادداشت می‌کنم ولی این یادداشت را بعد از مرگ من هرگاه تو دیدی نظر به سیاست زمان خواهی داشت. حتی در یادداشت [کردن،] چون دورهٔ آزادی افکار است و دموکراسی است احتیاط می‌کنم. [۴۶]

۲. چقدر شعرهایم را که چاپ نشده بود برای شهریار خواندم و او در شعرهای خود گنجانید و من آن شعرها را دور انداختم. [۴۷]

۳. قسمتی از آثار نثری خودم را پارسال [(۳۳۳۱ شمسی)]

سوزانیدم.[۴۸]

۴. به من، زمان زندگی من کمک نکرد که بتوانم با آرامش کارم را بکنم.[۴۹]

۵. عیب در این است که نمی‌توانم خوب کار کنم.[۵۰]

۶. شاملو دارد برای عوام به روی فولکلور کار می‌کند، نمی‌داند خواص هم در دنیا حقّی دارند.[۵۱]

۷. ممکن است تو زود بیایی ولی ثابت کردن آن به دیگران وقت لازم دارد. ممکن است تو در یک عمر، یافته باشی ولی باز به دیگران در چند ساعت نمی‌توان ثابت کرد.[۵۲]

ب) سیر تفکرات مذهبی نیما

با مرور نظرات دیگران در مورد تفکرات مذهبی نیما و مقایسهٔ آن با سخنان او می‌توان به سرچشمه‌های تفکر فرمی شعر نیما پی‌برد:

۱. شاید بعضی‌ها نیما را انسانی ماتریالیست و یا دست کم، کمونیست بدانند که این تصوّر را با چند یادداشت نیمایی می‌توان باطل اعلام کرد:[۵۳]

«هر دانشمندی، هر فهمیده‌ای، هر فیلسوفی که اسلام را نشناخت و رفت، زندگی را نشناخت و رفت... تولستوی چقدر میل داشت که قرآن را بیاموزد... من پیشوایان اسلام را احترام می‌گزارم. آنها عملاً کسانی بوده‌اند. آنها راست گفتند و راست عمل کردند. ای علی (ع) ای پیشوای مؤمنین و متّقیان در این دنیای کثیف من به تو متوجه هستم. ... ای علی (ع) یا مولا علی.»[۵۴]

«زندگی با آزادی خوب است و آزادی با حفظ آزادی دیگران. آزادی، آزادی از نفس شریر است و آزاده‌ترین مردان زمین پس از محمد (ص)، مولای متقیّان علی (ع) است؛ ولی آزادی با این معنی، آزادی‌ای است که هنوز انسان نتوانسته است پیدا کند.»[۵۵] از این رو است که نیما در سال ۱۳۰۷ شمسی شعری درمنقبت شاه مردان سروده است.[۵۶]

«از من می‌پرسند استالین انسان کبیر است یا حضرت علی (ع)؟ هزار و چند سال گذشته است که بشریّت به حضرت علی (ع) افتخار می‌کند. از استالین چند سال گذشته است، احمق‌ها نمی‌دانند تاریخ هم مثل انسان، جوانی و پیری دارد. بگذار صد سال از استالین بگذرد، بعد.»[۵۷]

«دیشب منزل ناعم بودم. از روی عکس‌های دیوار که گورکی و علی (ع) و اشخاص مختلف را به دیوارها چسبانیده بود فهمیدم که حواس جمع ندارد و در این دنیا سرگردان است.»[۵۸]

«من کمونیست نیستم».[۵۹] «خوشحالم که من عضو هیچ حزبی نبودم و هیچ لکه‌ای به دامان من نیست.»[۶۰]

۲. نیما در طول عمرش، به دلیل شرایط کاری در شهرهای متعددی زندگی کرد و با افراد مختلفی آشنا شد. هرکس که مجموعه نامه‌های نیما را می‌خواند با اسامی افراد بسیار زیادی روبه‌رو می‌شود که نیما با آنها مراوده داشته است که گاهی از آنها به نیکی یاد کرده و گاهی به بدی؛ ولی نکتهٔ عجیب با توجه به خلقیات نیما، این است که نیما در ۲۴ بهمن ۱۳۳۴ شمسی یعنی پس از ۲۷ سال از آشنایی با علامه محمدصالح حائری بابلی همچنان از او به نیکی یاد می‌کند و می‌نویسد: «روزگار امروز، اسمی از استادان بزرگ مثل علامهٔ حائری نمی‌شناسد و اسمی از تقی کاردار، استاد و بزرگ شعر کلاسیک معاصر و غیره و غیره. اگر آثاری از این استادان باقی نماند اهمیت ندارد! جهان، جهان است و کسانی بوده‌اند که اصلاً مُردند با آثار آبرومندشان!»[۶۱]

نویسندهٔ *تاریخ، فرهنگ و ادب مازندران* درباره علامه محمدصالح حائری می‌نویسد: «علامه محمدصالح حائری بابلی در سال ۱۲۹۸ هجری قمری در بابل متولد شد. ایشان قاضی‌ای بود یگانه؛ و صاحب تألیفات عدیده که هر یک در مقام خود معرّف استقصا و اجتهاد و نماینده تتبّع و تبحّر او بوده است...

تصنیفات ایشان در معقول و منقول و ادبیات و تفسیر و دیگر علوم، حدود یکصدوپنجاه جلد است... [ایشان] دواوین فارسی در شش جلد و دیوان عربی در چهار جلد داشته‌اند. استاد معظّم در عذوبت نطق و سلاست بیان، و قدرت طبع شاعرانه بی‌همتا بود... غزل‌های او با یک حس عالی و ساده و عاری از هرگونه تکلّفات و تزئینات و مضامین و معانی غریب می‌باشد. اسلوب استاد را در غزل سرایی می‌توان گفت که در انشاء و شعر خود دائماً مطیع احساسات قلبی خویش بوده است...»[۶۲]

نیما در سال ۱۳۰۷ شمسی در بابل با علامهٔ حائری آشنا می‌شود که علامهٔ حائری حدوداً ۶۰ ساله بوده‌اند و نیما ۳۱ ساله. نیما در این سال همراه عالیه خانم جهانگیری، همسرش به بابل منتقل شده بود. عالیه خانم در «مدرسه دوشیزگان سعدی» تدریس می‌کرد اما نیما کار ثابتی نداشت و گه گاه تدریس می‌کرد.

بدین ترتیب نیما فرصت داشت تا به گوشه و کنار شهر سر بزند و با افراد مختلفی آشنا شود. نیما وقتی محضر آیت الله را درک کرد بین آنها دوستی عمیقی برقرار شد. نیما اغلب، صبح‌ها به منزل علامهٔ حائری می‌رفت و در جلسات تدریس حکمت، فقه و اصول ایشان شرکت می‌کرد و گاهی هر دو نفر برای همدیگر از اشعارشان می‌خواندند.[۶۳] این کار تا آنجا در عادات پژوهشی نیما اثر گذاشت که نیما در نامه ۲۸ مرداد ۱۳۰۸ از تهران می‌نویسد: «کنجکاوی من به قدری اساسی است که باید بیشتر آن را نتیجهٔ معاشرت با طلاب قدیمی و تحصیلات قدیمه اولیهٔ خود در نزد آنها بدانم.»[۶۴] از این رو است که دکتر سید جعفر حمیدی، مشوّق‌های نیما را در زندگی شاعرانه‌اش به ترتیب: «طبیعت شمال، علامهٔ حائری، نظام وفا و عالیه خانم» می‌داند.[۶۵]

نیما در سال ۱۳۰۸، ابتدا به تهران و سپس در نیمه دوم همین سال به رشت می‌رود که به دلایلی در آنجا نیز نمی‌ماند و از دی ماه ۱۳۰۸ در لاهیجان سکنا می‌گزیند. نیما به اولین نامه‌ای که در لاهیجان با نوشتن نامه و سرودن قطعه شعری در مدح، پاسخ می‌گوید؛ نامه علامه است به او به تاریخ ۲۹ دی ماه ۱۳۰۸. نیما این نامه را این گونه آغاز می‌کند:

«دوست محترم این فقط از روی عادت نیست که من در کاغذهای خود به کسی تو خطاب کرده‌ام، در مورد تو برای این خطاب وسیله دیگر نیز دارم. مخصوصاً به تو، تو خطاب می‌کنم برای تو که در مازندران فرد هستی! گمان نمی‌برم میزانی برای تعیین مقدار توفیق صالحین یک قوم بهتر از وجود شخص صالحی در آن قوم باشد، چیزی که محقق است هرکس صالح است وجود صالح را دوست دارد. با این مقدمه، قدری خودستایی است اگر بخواهم از دوستی خود نسبت به وجود شریف تو بنویسم.»[۶۶] نیما در انتهای نامه خطاب به علامه می‌نویسد: «امیدوارم

منتخباتی از دیوان خود برای تاریخ ادبیات [ولایتی] تهیه کرده باشی. مکتوب تو را برای یادگار ضبط می‌کنم. مخصوصاً روی آن نوشته‌ام: علامه صالح حائری، فیلسوف و شاعر معاصر.» [۶۷]

متأسفانه جواب شاعرانه‌ای که علامه حائری برای نیما می‌فرستد به دست او نمی‌رسد و در میان اوراق و کتاب‌های یکی از دوستان گیلانی نیما (؟!) گم می‌شود. نیما در نامه ۹ مهر ۱۳۱۰ از آستارا به آقای فضائلی این موضوع را مطرح کرده، اضافه می‌نماید: «حوادث نخواست که من در این ساعت، خاطرات ۱۳۰۷ او [= علامهٔ حائری] را که به آن علاقه‌مندم با آن جواب تجدید کنم.» [۶۸] خاطراتی که نیما به دلایلی نسبتاً واضح، قطعاً آنها را یادداشت نکرده است و این جای افسوس بسیار برای تاریخ و تاریخ نویس دارد! سؤالی که در اینجا پیش می‌آید این است که چرا نیما در دو دفتر سفرنامه بار فروش (بابل) از علامه سخنی به میان نیاورده است؟ از طرف دیگر، می‌دانیم که نیما از اول دفترهای سفرنامهٔ بارفروش تقریباً به طور مرتب یادداشت می‌کند ولی به یکباره در دفتر دوم بارفروش بعد از یادداشت چهارشنبه ۷ آذر ۱۳۰۷، یادداشت ۲۳ اسفند ۱۳۰۷ را نوشته است. دلیل حذف حدود چهارماه از زندگی نیما به دست خود او چه بوده است؟ جالب است که بدانیم این دو دفتر، کامل و پیوسته هستند و هیچ افتادگی میان صفحات شماره‌دار آنها نیست و نیما آنها را عمداً بامداد نوشته است. [۶۹]

ج) فعالیت‌های ادبی ـ فکری نیما

با خواندن سفرنامهٔ بارفروش و سفرنامه رشت و نیز نامه‌های نیما از تاریخ ۱۱ آبان ۱۳۰۷ در بارفروش تا نامه ۹ مهر ۱۳۱۰ در آستارا متوجه می‌شویم که نیما به کارهای نوشتاری و مطالعاتی زیادی دست زده است که در زیر به ذکر آنچه با مقاله حاضر ارتباط مستقیم دارد، می‌پردازیم:

۱. نوشتن سفرنامهٔ بار فروش در دو دفتر از تاریخ ۲۰ مهر ۱۳۰۷ تا ۲۴ اسفند ۱۳۰۷. [۷۰]

۲. نوشتن سفرنامهٔ رشت از تاریخ ۲۶ شهریور ۱۳۰۸ تا ۳ دی ۱۳۰۸. [۷۱]

۳. تهیه و تدارک مقدمات ساخت «شعر جدید»؛ و دست آخر، پنهان کردن آن و یا گمنام ماندن آن تا قبل از سال ۱۳۱۶.

نیما در نامهٔ مهم شب ۱۵ دی ۱۳۰۷ به مفتاح دوست هنرمندش می‌نویسد:

«هر کلنگی که بر زمین می‌خورد می‌شنوم چه چیزها خراب می‌شود. ذوق می‌کنم! یک قاعدهٔ تازه است هر خشتی که گذارده می‌شود. می‌بینیم یک قاعدهٔ تازه، یک شعر جدید است. من بنای شاعرانه‌ای می‌سازم... چه اهمیت دارد اگر عنصری، شعر باستان، رواج خود را گم کند!

هر دوره رواج مخصوص دارد. سکه‌های عهد محمودی هم از رواج خود افتاده‌اند؛ اینک ما، مالِ خودمان را رواج بدهیم. بدون احتیاط، آهنگ مجموع را جانشین علم قوافی قرار داده قطعات قدما را به خودشان رد کنیم. به حَسَب تنفّس و حالات باطنه، اوزان شعر خود را مرتب نگاه بداریم. من این را تأسیس عروض جدید بر روی قوانین بلاغت و حقیقت اسم گذارده‌ام. این وظیفهٔ ماست که خواسته‌ایم مطابق با احتیاجات عصری، مردمان وظیفه‌شناسی باشیم. چرا باید در اجرای وظیفهٔ خود بترسیم؟» [۷۲] از طرف دیگر، در مورد کارهای جدید نیما این را هم باید بدانیم، آن‌هم از زبان خودش خطاب به برادرش در نامه‌ی ۲۸ مرداد ۱۳۰۸ از تهران: «به هیچ کس افکار خود را نمی‌دهم، از ترس اینکه مبادا بدزدد. باید خودم را ممسک و محتکر ادبی اسم بگذارم.» [۷۳]

نیما پس از حدود یک سال کسالت، بیماری، مطالعه و تحقیق؛ خطاب به برادرش که به تازگی به ایران آمده و در تهران ساکن است در نامهٔ ۰۲ مهر ۱۳۰۹ از آستارا می‌نویسد: «می‌خواهم قدری هم، فکرم را به مصرف معاشم برسانم. در ضمن تصمیم بگیرم به اینکه هرچه می‌نویسم آن را برای انتشار حاضر کنم، که هم از بعضی اشخاص عقب نمانم و هم برای مردم فایده داشته باشم.» [۷۴]

متأسفانه نیما در این امر موفق نمی‌شود [۷۵] و چند سال دیگر آثار نیما خاک می‌خورد که به گفتهٔ نیما: «دوست من، برای خوب دویدن میدان لازم است. انسان قفسه نیست که هر وقت دارویی را بخواهد از یکی از جعبه‌های معین آن بیرون بکشد.» [۷۶]

بالاخره از سال ۱۳۱۸ تا ۱۳۱۹ نیما می‌تواند از طریق استخدام در وزارت فرهنگ، و همکاری با مجلهٔ موسیقی، ۵۱ شعر ـ از جمله «ققنوس» و «غراب» ـ و نیز مقالهٔ «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» را چاپ کند که در واقع دفاع غیرمستقیمی از شعرهایش و نیز تمهید زمینه‌ای مناسب برای انتشار شعرهای آینده‌اش است. [۷۷]

۴. نوشتن تاریخ ادبیات ولایتی

نیما در نامه ۲۰ دی ۱۳۰۷ به سعید نفیسی می‌نویسد:

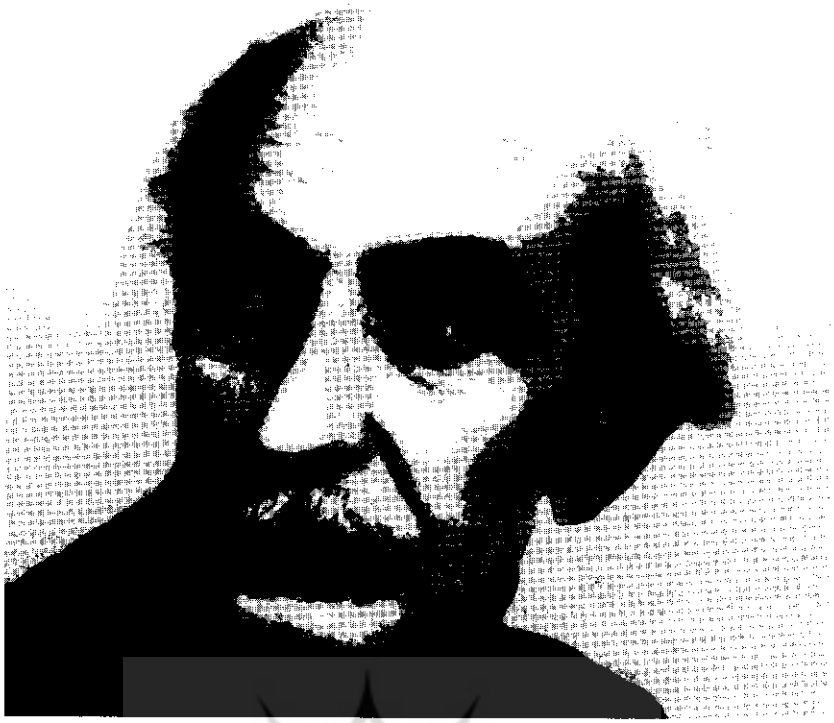
«تاریخ ادبیات ولایتی را شروع کرده‌ام؛ و این معبر جدیدی است که من آن را در مقابل ادبیات جنوب باز می‌کنم. البته غیر از آنچه دیگران نوشته‌اند. یک مکتب متمایز ادبی که تفاوت اقلیم و وضع اهالی، آن را به این شعرای گمنام داده است.» [۷۸]

متأسفانه بعضی‌ها در راه رسیدن نیما به هدفش سنگ اندازی می‌کنند تا آنجا که نیما در نامهٔ شب ۱۲ اسفند ۱۳۰۷ به «متکان» نمایندهٔ معارف آمل گله کرده، می‌نویسد: «از این بابت خشمناک می‌شوم که می‌بینم به جای کمک، مانع کار من شده‌اند چون که من به تو گفته‌ام تاریخ ادبیات ولایتی را می‌نویسم.» [۷۹] ولی نیما از این کار دست نمی‌کشد و تا سال بعد به این کار مشغول است. [۸۰]

۵. به قرآن توجه داشتن و از قرآن آموختن

نیما در مورد داستان قوم لوط در دفتر یادداشت‌هایش می‌نویسد: «واقعاً چه قصه خوبی است در قرآن مجید و انجیل.» [۸۱] در یادداشت دیگری در مورد خانلری می‌نویسد: «در یک مقاله، بعد از انتشار «دونامه» جملهٔ «مثل آنها مَثَل کسی است» را که من از قرآن آموخته‌ام در مقاله‌اش به کار برده است.» [۸۲]

با توجه به مطالب بالا درمی‌یابیم که نیما با کمک گرفتن از زمینه‌های متعددی که در بالا به بسیاری از آنها اشاره شد اقدام به خلق شعر جدید و مدل‌های آن کرد. اکنون به تبیین «قالب‌های پیشنهادی» نیما به تعبیر مرحوم مشیری [۸۳] می‌پردازیم:



الف) شعر بلند نیمایی

این قالب، وجه غالب اشعار عروضی نیما از سال ۱۳۱۶ (شعر ققنوس) تا سال ۱۳۲۶ (شعر پادشاه فتح در سال ۱۳۲۵ سروده شده) است. این قالب شعری دارای حالت دَوران؛ تکرارهای آغازین و ترکیبی؛ به کارگیری قافیهٔ نو، بیرونی و پایانی؛ حضور غالب قافیه به صورت فعل یا صفت مفعولی، و کاربرد بیشتر مصراع‌های بلند است که با بهره‌گیری از ردیف زیباتر می‌شود. نیما برای ایجاد حالت دوران، دوکار انجام داده است یا یک مصراع را در آغاز و انجام شعر آورده یا یک بند شعری را در آغاز و انجام شعر آورده است.

مدل‌های شعر نیمایی

ناگفته نماند در این قالب می‌توان از جملات معترضه استفاده کرد.

در زیر نمونه‌هایی برای بعضی از ویژگی‌های این قالب از شعر نیما و قرآن کریم جهت تبیین تأثیر نیما از آموزه‌های قرآنی می‌آوریم. ناگفته پیداست هر کدام از مباحث مطرح شده، خود می‌تواند باب تازه‌ای در شناسایی دقیق‌تر و عمیق‌تر شعر نیمایی که هدفش دست‌یابی به «دکلاماسیون طبیعی تکلّم بشری»[۸۴] بازکند:

۱.نمونهٔ حالت دَوران ـ و به تعبیر قدما ردّ المطلع با استفاده از یک مصراع یا عبارت در آغاز و انجام شعر: در شعر «وای بر من»، عنوان شعر ابتدا در سطر چهارم بدین گونه آمده است: «وای بر من! می‌کند آماده بهر سینهٔ من تیرهایی.» همین عبارت در انتهای شعر به صورت مصراع «وای بر من!» تکرار شده است.[۸۵]

این حالت از تکرار را در قرآن کریم در آغاز و انجام سورهٔ مبارکهٔ جاثیه (سورهٔ ۵۴) مشاهده می‌کنیم که در ابتدای سورهٔ مبارکه می‌خوانیم: «حم (۱) تنزیل الکتاب من الله العزیز الحکیم(۲)» و در آخر سوره، در آیهٔ ۳۷ نیز می‌خوانیم: «و له الکبریاء فی السموات و الارض و هو العزیز الحکیم».

۲. نمونهٔ حالت دَوران با استفاده از یک بند شعری:

در آغاز و انتهای شعر «خواب زمستانی»، بند شش مصراعی زیر عیناً تکرار شده است که تأثیر بسیاری بر خواننده در جهت القای مفهوم موردنظر شاعر دارد: «سر شکسته‌وار در بالش کشیده، / نه هوایی یاریش داده، / آفتابی نه دَمی با بوسه گرمش به سوی او دویده، / تیزپروازی به سنگین خوابِ روزانش زمستانی / خواب می‌بیند جهانِ زندگانی را / در جهانی بین مرگ و زندگانی.»[۸۶]

این حالت از تکرار را در قرآن کریم در آغاز و انجام سورهٔ مبارکهٔ حشر (سورهٔ ۹۵) مشاهده می‌کنیم که در ابتدای سورهٔ مبارکه می‌خوانیم: «سبح لله مافی السموات و ما فی الارض و هو العزیز الحکیم» و در آیهٔ ۲۴ همین سوره نیز می‌خوانیم: «هو الله الخالق الباری المصور له الاسماء الحسنی یسبح له ما فی السموات و الارض و هو العزیز الحکیم.»

۲. نمونهٔ تکرار آغازین مصراع:

نیما در شعر «کینهٔ شب» این چنین می‌سراید: «هیس! آهسته / قدم از هر قدمی دارد بیم / ... / هیس! آهسته شب تیره هنوز / می‌مکد...»[۸۷]

این حالت از تکرار یعنی تکرار شبه جمله را در آیات ۳ تا ۶ سورهٔ مبارکهٔ تکاثر (سورهٔ ۱۰۲) مشاهده می‌کنیم و می‌خوانیم: «کلا سوف تعلمون (۳) ثم کلا سوف تعلمون (۴) کلا لو تعلمون علم الیقین (۵) لترون الجحیم (۶)»

۴. نمونهٔ تکرار ترکیبی:

نیما نوعی از تکرارهای ترکیبی را به نمایش گذاشته که می‌توان آنها را نوعی «هنجارگریزی سبکی» در به کارگیری صناعات ادبی نامید که به گفتهٔ دکتر کورش صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* که رسالهٔ دکترای زبان‌شناسی ایشان است: «متأسفانه قدما در نوشتن کتاب‌های فنون و صناعات ادبی توجهی به ثبت و ضبط گونه‌های مختلف صناعات ادبی نداشته‌اند حتی اگر در ادب فارسی بسامد زیادی داشته‌اند.» [88]

نیما در شعر «پانزده سال گذشت» چنین می‌سراید: «پانزده سال گذشت / روزش از شب بدتر / شبش از روز سیه‌گشته سیه‌تر. / پانزده سال گذشت / که تو رفتی زبَرَم / من هنوزم سخنانی زتو آویزهٔ گوش.../»[89]

این حالت ازتکرار را یعنی تکرار جمله پیرو یا گروه قیدی را در سوره‌های قرآن کریم به شکل‌های متنوع‌تری می‌توان مشاهده کرد که از آن میان، آیات ۱۱ تا ۱۴ سورهٔ مبارکهٔ عَلَق (سورهٔ ۶۹) را می‌توان به عنوان نمونه ذکر کرد: «ارءَیت ان کان علی الهدی (۱۱) او امر بالتقوی (۲۱) ارءیت ان کذب و تولی (۳۱) الم یعلم بان الله یری (۴۱)»

۵. قافیهٔ نو، و پایان‌بندی مصراع‌ها و بندها:

نیما از شعر «ققنوس» به بعد اقدام به ارائهٔ تعریف کارکردی جدیدی از علم قافیه کرد. ناگفته نماند تعریف قافیه در طول تاریخ ادبیات فارسی ثابت نبوده است. اولین تعریف قافیه را ابوالحسن سعید بلخی ملقب به اخفش اوسط در قرن چهارم ارائه کرد و قافیه را بر اساس عروض عربی، «آخرین کلمهٔ شعر» دانست. این تعریف با حضور «ردیف» در شعر فارسی از حالت تقلیدی از شعر عربی خارج شد و از قرن ششم به بعد، قافیه با توجه به حضور ردیف در شعر فارسی و عروض ایرانی تعریف می‌شد که این امر تا عصر حاضر ادامه یافت و برای خلق قافیه و تشخیص عیوب آن همچنان به «حرف رَوی» و حروف الحاقی متوسل می‌شدند که برگرفته از عروض عربی است. [90]

این ضعف در تاریخ فنون بلاغت همچنان ادامه یافت تا اینکه نیما بر روی قافیه انگشت گذاشت و آن را بار دیگر تعریف کرد که متأسفانه به دلایلی که در این مقاله آمده و یا نیامده(!) تاکنون ضوابط قافیهٔ نیمایی نضج درستی نگرفته و آنچه نیز در این مورد گفته شده بیشتر جنبهٔ ذوقی داشته است. [91]

مرحوم اخوان ثالث در مورد قافیه می‌گوید: «قافیه ملازمت ذاتی با شعر ندارد بلکه نوعی پیرایه، نوعی مرزبندی و جدول و قالب‌بندی است... [که] از تأثیر جادوی تکرار برخوردار است. [92] از طرف دیگر می‌دانیم که «در شعر نیمایی،بند [از نظر وزن]، واحد شعر است و هر بند از یک یا چند مصراع تشکیل می‌شود که اغلب (امانه همیشه) قافیه، پایان آن را مشخص می‌کند.»[93] بدین ترتیب، کارکرد اصلی قافیه در شعر نوی نیمایی قالب‌بندی هر بند شعری است چرا که «ته بندی مخصوصی، هر مصراع را از مصراع دیگر جدا می‌کند».[94]

در واژه نامهٔ هنر *شاعری* ذیل «بند» می‌خوانیم: «در شعر نیمایی، هر قطعهٔ شعر از بخش‌هایی تشکیل می‌شود که معمولاً از نظر موضوع به هم وابسته‌اند ... و اغلب، هر بند به قافیه یا پایان‌بندی‌هایی که می‌توان آنها را نوعی قافیه خواند، ختم می‌شود.» [95]

با توجه به مطالب بالا، می‌توان دریافت قافیه‌هایی که نیما در اشعار نوی خود به کار برده به دو دستهٔ اصلی قابل تقسیم هستند:

الف) قافیه‌هایی که در علم قافیهٔ سنتی پذیرفتنی و موجّه هستند.

ب) قافیه‌هایی که به شکلی، نزدیک به قافیهٔ پذیرفته شده هستند.

نیما در مورد قافیه‌های دارای حالت دوم ظاهراً دو نظر دارد؛ یکی آنکه در نامه فروردین ۱۳۲۵ می‌نویسد: «قافیه ممکن است نه در «روی» مثل با کلمه دیگر باشد نه در «دخیل»؛ و آزاد باشد».[96]

نظر دوم نیما در نامهٔ تیرماه همان سال (۱۳۲۵) مصادف با برگزاری نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران چنین آمده است: «لازم نیست قافیه در حرف «روی» متّفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت، گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند.» [97]

جالب اینجاست که هیچ کس تا قبل از استاد شفیعی کدکنی به طور مشخص به این مسئله اشاره نکرده است. ایشان این نوع از قافیه را ذیل «حالت القائی قافیه» آورده‌اند البته نه بامثالی از نیما. [98] بعد از ایشان محمدرضا محمدی آملی با نظارت استاد شفیعی کدکنی این ویژگی قافیهٔ نوعی نیمایی را ذکر کرده‌اند ولی باز هم نه با مثالی از نیما بلکه با مثالی از مرحوم اخوان ثالث! [99] به این ترتیب، خوانندهٔ آثار این بزرگواران تصور می‌کند که نیما، حرفی زده است ولی به آن عمل نکرده است! این در حالی است که سخن نیما بدان معناست که نیما برای قافیه کردن دو کلمه، ابتدا رعایت حرف دخیل را لازم ندانسته ولی بعداً و به شکلی زیرکانه ـ که دلیلش را می‌دانیم! ـ از ذکر عدم نیاز به حرف دخیل طفره رفته و ظاهراً آن را از کلام خود حذف کرده است.

بدین ترتیب، نیما برای قافیه کردن دو کلمه علاوه بر سجع متوازی و مطرّف که مورد اتفاق گذشتگان متأخران است[100]به استفاده از نوعی هم حروفی نیز قایل است که خود در سال‌های قبل از سال ۱۳۲۵ (سال نوشتن نامه به شین پرتو) آن را تجربه کرده، قابل اجرا یافته که از آن سخن به میان آورده است. با این برداشت جدید از قافیهٔ نیمایی (قافیهٔ نو)، اگر به اشعار نوی نیما نظری دیگر بیندازیم به انواعی از «قافیهٔ صوتی» برمی‌خوریم که در اینجا تنها به ذکر نام آنها و توضیح هرچند مختصری دربارهٔ هرکدام اکتفا می‌کنیم و تبیین این نوع قافیه را به فرصت دیگری واگذار می‌کنیم.

نامگذاری انواع قافیه در شعر نوی نیمایی که در اینجا می‌آید پیشنهاد نگارنده این سطور است که با توجه به ویژگی‌های هرکدام صورت گرفته است:

۱) قافیهٔ معمولی یا سنتی که در پایان مصراع‌های پیاپی می‌آید مانند کلمات «موج» و «اوج» در بند دوم شعر ققنوس. [101]

۲) قافیهٔ پایانی که در پایان بندها می‌آید مانند کلمات «خیزران» و «پرندگان» در بند اول شعر ققنوس. [102]

۳) قافیهٔ دور که معمولاً کلمات آنها را در یک بند شعری ولی

با فاصلهٔ نامشخص از هم می‌یابیم مانند کلمات «مرغ نغزخوان» و «تکان» دربند سوم شعر ققنوس، با فاصلهٔ دو سطر شعری.[۱۰۳]

۴) قافیهٔ نو که بین دو کلمه که در یک بند شعری و معمولاً نزدیک به هم بوده و هم حروفی زیادی دارند ولی در حروف قافیه مشترک نیستند، ایجاد می‌شود مانند کلمات «پندارید»، «پدیدآرید» و «می‌بندید» در مصراع‌های پی‌درپی بند دوم شعر «آی آدم‌ها!» سرودهٔ ۷۲ آذر ۱۳۲۰ که نیما آن را در تیرماه ۱۳۲۵ در «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» خوانده است: آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید، / که گرفتستید دستِ ناتوانی را، / تا توانایی بهتر را پدید آرید، / آن زمان که تنگ می‌بندید / بر کمرهاتان کمربند، / در چه هنگامی بگویم من، / یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان، قربان؟!»[۱۰۴]

این نوع قافیه که از طریق تشابه حروف الحاقی بین کلمات ایجاد می‌شود. در واقع نوعی استفاده از نظم آهنگِ (نظماهنگ) پایانی کلمات است که کلام را طبیعی‌تر و نزدیک‌تر به گفتار عادی می‌کند و در عین حال، آهنگی خاص نیز در خود دارد چون اگر از نظر قافیهٔ سنتی به سه کلمهٔ مورد نظر دقت کنیم، دو کلمهٔ «پندارید» و «پدیدآرید» دارای حروف قافیهٔ «دار» هستند و حروف «ید» در آنها الحاقی هستند که بدین ترتیب، کلمهٔ «می‌بندید» از نظر قافیهٔ سنتی با دو کلمهٔ بالا قابل قافیه شدن نیست ولی در عین حال، با دو کلمهٔ بالا هماهنگیِ آوایی خاصی یافته است که به دلیل وجود حروف «دید» که با حروف «رید» در دو کلمهٔ بالا هماهنگ، و به تعبیر تازه؛ هم قافیه است موجب زیباتر شدن آهنگ پایانی مصراع گردیده است همچنین در تأیید نظر مؤلف در مورد تعریف «قافیهٔ نو» تنها کافی است به صفحات بخش سوم (تعاریف شعر) کتاب با ارزش و معتبر *موسیقی شعر* مراجعه شود تا دریابیم درنظر همهٔ «اهل فن علم قافیه» ـ از ایرانی گرفته تا عرب و اروپایی ـ قافیه برتقارن و تشابه استوار است که در کنار آن اگر جنبهٔ صوتی و موسیقایی وجود داشته باشد اثر قافیه چندین برابر می‌شود.[۱۰۵]

نمونه‌هایی دیگر از قافیهٔ نوی نیمایی:

الف) بین کلمات «نهادَش» و «لبانَش» از شعر «سایهٔ خود» سرودهٔ فروردین سال ۱۳۲۱ شمسی: «انگیخته از نهادش / رگ‌های صدا. / یک خنده نه از لبانش / یک دَم شده وا.»[۱۰۶]

ب) بین کلمات «نوایی» و «درازی» از شعر «بازگرداندن تن سرگشته» سرودهٔ شهریور سال ۱۳۲۱ شمسی: «ای رفیقِ روزِ رنجِ بی‌نوایی! / از کدامین راه بر سوی فضای تیرگان این راه را دادی درازی؟»[۱۰۷]

ناگفته نماند در هر کدام از اشعار بالا در کنار قافیهٔ نو، قافیه‌های سنتی را با بسامد بسیار بالاتری می‌توان یافت که نشانهٔ پای‌بندی نیما به استفاده از قافیه برای حفظ موسیقی کلام در شعر فارسی است.

۵) قافیهٔ بیرونی که در پایان مصراع می‌آید که ممکن است با قافیهٔ پایانی و دور، همانند و یا غیرهمانند باشد مانند کلمات «سرد» و «فرد» در بند اول شعر ققنوس.[۱۰۸]

از طرف دیگر، در میان اشعار نیما گاهی با قافیه‌های بیرونی روبه‌رو می‌شویم که بر صفت مفعولی (فعل وصفی) قرار گرفته‌اند و هر دو حالت بالا (قافیهٔ سنتی و یا قافیهٔ نو) را نیز دارد که در زیر برای هر کدام نمونه‌ای ذکر می‌کنیم:

الف) قافیهٔ سنتی به شکل‌های مختلف (معمولی، پایانی، دور، بیرونی و درونی):

در بند سوم شعر «کله‌دار صبح» که در ۱۰ شهریور ۱۳۲۰ سروده شده، می‌خوانیم: «آمده از ره این زمان آن صبح، لیک افسوس! / گرچه از خنده شکفته، / زیر دندانش ز چرکین شبی تیره نهفته / می‌نماید کله‌داری، روی خاکستر سواری.»[۱۰۹]

ب) قافیهٔ نو:

در بند آخر شعر «کله‌دار صبح» با نمونه‌ای از قافیهٔ نو نیز روبه‌رو هستیم: «از رهِ دهشت‌فزایِ این بیابان‌ها رسیده، / تا بدین جانب عبث با سر دویده / از سفیدابِ رُخ زردش زدوده / رنگ گلگون سحر را، / پس به زردِ چرک آلوده / می‌نماید پیش چشم من / نه چنان که در دگر جا...»[۱۱۰] کلمات «رسیده» و «دویده» با هم قافیه شده‌اند در حالی که در قافیهٔ سنّتی، این امر جزء عیوب قافیه تلقی شده است (ایطای حقی).[۱۱۱]

علاوه بر حالت بالا، گاهی در میان اشعار نیما به پایان‌بندی‌هایی به شکل فعل برمی‌خوریم مانند پایان‌بندی مصراع‌های بند دوم شعر «آی آدم‌ها!» که قبلاً آمد و یا پایان‌بندی بند آخر شعر «غراب».[۱۱۲]

۶) قافیهٔ درونی که بین دو کلمه در یک مصراع ایجاد می‌شود مانند کلمات «جان» و «قربان» در بند دوم شعر «آی آدم‌ها!» که گفته شد.

۶. ردیف در شعر بلند نیمایی:

در شعر ققنوس، دو ردیف «مرغ» و «یافته» آمده است[۱۱۳] البته در شعر نوی نیمایی کلاً از ردیف بسیار کم استفاده می‌شود چون از طرفی، انواع تکرارها وجود دارد و از طرف دیگر، کارکرد مقیّد کننده و بسیار آهنگین ردیف در شعر سنّتی موجب شده تا نیما از به کار بردن ردیف با بسامد بالا و حضور همیشگی آن دوری کند.

۷. استفاده از جملات معترضه:

نیما در شعر «وای بر من» جملهٔ معترضهٔ«ـ کاندر آن هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌بافد ـ»[۱۱۴] را آورده است هر چند نیما در شعر بلند عروضی خود بسیار کم از این ویژگی استفاده کرده است ولی وجود جملهٔ معترضه در این گونه اشعار، هم شاهدی بر تمرین نیما برای به کار بردن این گونه جملات در شعر است و هم مؤید این نکته است که شعری که به زبان و گفتار طبیعی نزدیک است نیازمند استفادهٔ بهنگام از این خصیصهٔ زبانی نیز هست از طرف دیگر، وجود این گونه جملات در شعر فارسی سابقه داشته و خود صنعتی ادبی محسوب می‌شده است مانند این بیت از سعدی شیرازی:

«سکندر که بر عالمی حُکم داشت
در آن دَم که می‌رفت عالم گذاشت»[۱۱۵]

در انتهای این بخش باید افزود: دور از انصاف است اگر نگوییم نیما در سال ۱۳۲۵ از تجارب شعری خود در این قالب استفاده‌ای بهینه کرد چرا که او در این سال، سه شعر خوب خود را که در آنها بینش انسانگرایانهٔ خود را در اوج قدرت و شکوفایی مطرح کرده، سروده است

و آن سه شعر عبارت‌انداز:
«کار شب پا»، «که می‌خندد؟ که گریان است؟» و «پادشاه فتح».

ب) شعر کوتاه نیمایی

این قالب، وجه غالب اشعار عروضی نیما از سال ۱۳۲۷ (شعر آقاتوکا) تا سال ۱۳۳۷ (شعر شب همه شب) است که شعری دوّار، با تکرارهای آغازین یا تمام مصراع، که در آن بسامد مصراع‌های کوتاه بیشتر است و پایان بندی بندهای آن اکثراً مقفّی بوده و طول شعر کم، که معمولاً بین ۸ تا ۴۰ مصراع است. شاعر در این قالب، مانند قالب شعر بلند نیمایی هرگاه حضور ردیف را در شعر مفید بداند، می‌تواند از آن استفاده کند که کاربرد آن معمولاً بهتر است کم باشد. در شعر «آقاتوکا» به عنوان نمونه، بند آغازین عیناً در انتهای شعر تکرار شده که به شعر حالتی دوّار داده است[۱۱۶] همچنین در این شعر از زبان توکا دوبار این جملات (مصراع‌ها) را می‌شنویم: «به رویم پنجره‌ت را باز بگذار، / به دل دارم دمی با تو بمانم، / به دل دارم برای تو بخوانم.»[۱۱۷] از طرف دیگر، مصراع‌های بالا که در پایان دو بند این شعر آمده‌اند، مقفّی به قافیهٔ سنتی هستند.

رعایت قاعدهٔ تکرار آغازین را می‌توان در مصراع «دو دوک دوکا! آقاتوکا!»

در بند پنجم شعر بالا مشاهده کرد که در بند دوم نیز این گونه آمده است: «دو دوک دوکا! آقا توکا! چه کارّت بود با من؟»[۱۱۸]

مصراع‌های این قالب، در اکثر مواقع نسبت به اوزان عادی شعر رسمی فارسی دارای تعداد کمتری ارکان عروضی هستند. به عنوان نمونه می‌توان به مصراع «از آن جانت نیامد سیر؟» از بند پنجم شعر آقا توکا اشاره کرد که دارای دو رکن مفاعلین است در حالی که این شعر، در بحر هَزَج و با معیار «مفاعلین مفاعلین فعولن / مفاعیل» سروده شده است.[۱۱۹]

نیما در سال ۱۳۲۷ در شعر «مهتاب» از ردیف «می‌شکند» چندین بار استفاده کرده که این امر، بدین معنی است که نیما به حضور ردیف در شعر هنگامی که به آن نیاز باشد معتقد است. او در این حالت، درکنار ردیف‌کمتر ازقافیه استفاده می‌کند.[۱۲۰] بدین ترتیب باید گفت برخلاف شعر سنّتی درهر دو قالب کوتاه و بلند نیمایی، در صورت وجود ردیف حضور قافیه الزامی نیست.

نمونه‌های زیادی از ویژگی‌های این قالب نیمایی می‌توان در اشعار «آقاتوکا، مهتاب، اجاق سرد، ماخ اولا، در بسته‌ام، در شب سرد زمستانی، شب است، و قایق» یافت که در اینجا از ذکر نمونه‌های بیشتر برای هر کدام از خصوصیات بالا خودداری می‌کنیم.

ج) شعر سپید نیمایی

از این قالب غیر عروضی از سال ۱۳۱۹ تا سال ۱۳۳۰ نمونه‌های بسیار کمی در میان اشعار نیما می‌یابیم یعنی سه شعر «پریان (۱۳۱۹)، او را صدا بزن (۱۳۲۵) و مرغ آمین (۱۳۳۰)»[۱۲۱] در میان ۹۰ شعر؛ که بسامد کم این قالب ـ که نیما آن را برای منظومه سرایی به کار برده ـ نشان می‌دهد نیما شعر اصیل و ایرانی خود را شعری عروضی می‌داند که تا آخرین شعر نوی خود (شعر «شب همه شب») در سال ۱۳۳۷ به آن وفادار بوده است در حالی که متأسفانه شعر امروز ایران راه دیگری را در پیش گرفته است که شاخک‌های حساس شاعرانهٔ شاعرانی چون محمود معتقدی[۱۲۲]، محمدرضا عبدالملکیان[۱۲۳]، محمدعلی بهمنی[۱۲۴] و عبدالجبار کاکایی[۱۲۵] را به شدّت تحریک کرده و آنان را بر آن داشته تا زنگ خطر انحراف و انحطاط شعر معاصر ایرانی را به صدا درآورند که از آن میان، کاکایی به صراحت اعلام کرده: «چشم انتظار آمدن نیمایی دیگر» است چرا که استاد وزن و قافیهٔ امروز ایران، دکتر تقی وحیدیان کامیار در مورد ارتباط شعر و وزن می‌نویسد: «هرچند تعریف شعر از دیدگاه منطقی، سخن مخیّلی است و وزن شرط لازم آن نیست؛ قریب به اتفاق ادیبان و دانشمندان، وجود وزن را برای شعر ضروری می‌دانند و حتی بعضی آن را جزء ذات شعر می‌شمرند. چه؛ شعر، زبان دل و احساسات است و سخن منثور ـ هرچند مخیّل ـ زمانی می‌تواند چنانکه باید شورانگیز باشد و زبان دل و احساسات شود و بر روح‌ها تأثیر بگذارد که با وزن همراه شود و همان طور که افلاطون [در صفحهٔ ۱۷۶ جمهور] می‌گوید: وزن و آهنگ با لطافتی که مخصوص آنهاست، نفوذی خاص و تأثیری عمیق در روح دارد.[۱۲۶] این در حالی است که مرحوم شاملو در جواب ناصر حریری در مورد جدا شدن او از گروه نیما، اظهار می‌دارد در اواخر سال ۱۳۲۷ با استفاده از آموخته‌هایش از نیما، به این نتیجه رسیده که «موسیقی شعر باید از درون خودش بجوشد.»[۱۲۷] اما باید منصف بود و پرسید تاکنون به جز شاملو چه کسی توانسته است به این آرزو دست یابد که ما با کنار گذاشتن وزن عروضی شعر فارسی جایگزین بهتری را وارد عرصهٔ حیات شعری ایران کنیم؟ این در حالی است که شعرهای نابی در قالب‌های نیمایی، هر روز از شاعران برجستهٔ کشور ظهور می‌کند.

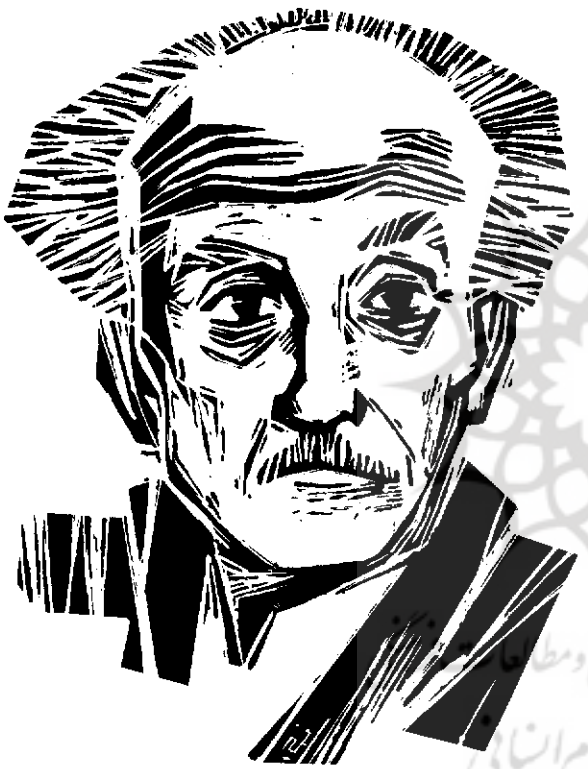
پس بهتر و پذیرفتنی‌تر است که به نیمای دانا تأسی کنیم و شعر عروضی نو را با پای‌بندی به اصول قالب‌های پیشنهادی نیما و گسترش بعضی جنبه‌های آنها جانی تازه بخشیم!

* دبیر زبان و ادبیات فارسی ـ دزفول

پانوشت‌ها:

۱. برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج (نثر)، ص ۲۴۰. در این کتاب، یادداشت‌های نیما در مورد تفکرات و حوادث زندگی خصوصی‌اش از سال ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۸ که آنها را برای تفحص آیندگان به یادگار گذاشته، آمده است.
۲. همان، ص ۲۸۱ و ۲۱۹، ۲۳۱، ۲۴۱ و ۲۸۵.
۳. همان،ص ۲۸۳.
۴. همان، ص ۲۴۱.
۵. همان، ص ۲۹۷.
۶. همان، ص ۲۱۴ و ۲۱۹.
۷. همان، ص ۲۷۰ و ۲۷۲.
۸. همان، ص ۲۷۲.

۹. همان، ص ۲۸۳. تعبیر از خود نیماست در مورد خودش و دیگران.
۱۰. همان، ص ۲۴۰.
۱۱. همان، ص ۲۹۳.
۱۲. همان‌جا.
۱۳. همان، ص ۲۲۶.
۱۴. همان، ص ۲۴۱.
۱۵. همان، ۳۰۱.
۱۶. *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، ص ۲۷۰.
۱۷. همان، ص ۲۲۵.
۱۸. *برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج* (نثر)، ص ۲۴۰. تعبیر مدل «رابط» از نیماست.
۱۹. همان، ص ۲۲۷.
۲۰. همان، ص ۲۱۴.
۲۱. *مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج*، ص ۱۵۷.
۲۲. *واژه نامه هنر شاعری*، ص ۶۴
۲۳. مجموعه کامل *اشعار نیمایوشیج*، ص ۷۰ ـ۶۹ .
۲۴. همان، ص ۱۶۶ـ۱۶۷.
۲۵. جهت آگاهی بیشتر می‌توان به کتاب *خانه‌ام ابری است* به قلم دکتر تقی پور نامداریان، ص ۵۷ـ۷۶ و کتاب *نیمایی* دیگر به قلم ضیاءالدین ترابی، ص ۱۱۹ـ۱۹۸ مراجعه کرد.
۲۶. *موسیقی شعر*، ص ۲۲۱.
۲۷. *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، ص ۱۴۴ـ۱۹۸.
۲۸. *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، ص ۶۴
۲۹. یادمان شعر نیما یوشیج، ص ۸۵ـ۸۶ جهت کسب اطلاعات بیشتر می‌توان به مقالهٔ «نیما و مدرنیته» به قلم احمد محمدی در جلد دوم مجموعه *مقالات نخستین همایش نیما شناسی* به همت ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان مازندران مراجعه کرد.
۳۰. مجموعه *مقالات نخستین همایش نیماشناسی*، جلد دوم مقالهٔ نگاهی زبان‌شناسانه به نیما به قلم دکتر مهدی نیک منش، ص ۳۱۵ـ۳۱۶.
۳۱. *موسیقی شعر*، ص ۹۷ـ۹۸.
۳۲. همان، ص ۱۱۶.
۳۳. همان‌جا.
۳۴. مجموعه *مقالات نخستین همایش نیماشناسی* جلد دوم، مقالهٔ قافیه، زنگ بیدارباش شعر نیما به قلم دکتر سیدجواد مرتضایی، ص ۲۱۱.
۳۵. همان، ص ۲۱۵.
۳۶. همان، ص ۲۱۲ به نقل از «دربارهٔ شعر و شاعری» از مجموعه *آثار نیما یوشیج*، ص ۹۸ـ۹۹.
۳۷. *می‌تراود مهتاب*، ص ۱۷۹ـ۱۸۰.
۳۸. همان، ص ۱۸۶.
۳۹. *بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج*، ص ۱۰۹، ۱۴۵و ۱۴۶ و ۱۶۱.
۴۰. همان، ص ۱۰۹.



اثر مرتضی ممیز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴۱. *خانه‌ام ابری است*، ص ۸۴ و مقالهٔ «قافیه، زنگ بیدارباش شعر نیما» به قلم دکتر سیدجواد مرتضایی.
۴۲. نیمایی دیگر، ص ۱۴ـ۱۵.
۴۳. احمد شاملو (شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها)،ص ۴۰۷.
۴۴. همان، ص ۴۰۷ـ۴۰۸.
۴۵. *تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر*، ص ۸.
۴۶. برگزیده *آثار نیما یوشیج* (نثر)، ص ۲۸۳ـ۲۸۴.
۴۷. همان، ص ۲۸۲. همین اتفاق نیز در مورد جلال آل احمد (همان، ص ۲۸۴)، احمد شاملو (همان، ۲۶۹)، خانلری (همان، ص ۲۳۱) و توللی (همان، ص ۲۶۸) افتاده است.
۴۸. همان، ص ۲۶۴.
۴۹. همان، ص ۲۷۲.
۵۰. همان، ص ۲۷۶.
۵۱. همان، ص ۲۷۹ـ۲۸۰.
۵۲. همان، ص ۲۶۳ـ۲۶۴.
۵۳. *کماندار بزرگ کوهساران*، سخنرانی سیروس طاهباز در مورد ویژگی‌های شعر و زندگی نیمایوشیج، ص ۴۳۹.
۵۴. برگزیده *آثار نیمایوشیج* (نثر)، یادداشت نیما با عنوان «اسلام و من»، ص ۲۶۵.
۵۵. همان، ص ۲۶۳.
۵۶. *کماندار بزرگ کوهساران*، ص ۲۷۱.
۵۷. برگزیده *آثار نیما یوشیج* (نثر)، ص ۲۱۹.
۵۸. همان، ص ۳۰۶.
۵۹. همان، ص ۲۱۵.
۶۰. همان، ص ۲۶۱.
۶۱. همان، ص ۲۶۹ـ۲۷۰.
۶۲. *تاریخ ادبیات مازندران*، ص ۹۱۶ـ۹۱۷.
۶۳. *کماندار بزرگ کوهساران*، ص ۴۸ و نیز مراجعه کنید به «ادبیات متعهد در اسلام» به قلم محمد حکیمی، ص ۲۱۱ـ۲۱۳.
۶۴. مجموعه *کامل نامه‌های نیمایوشیج*، ص ۳۳۸.
۶۵. *وزیرکشان*، ص ۳۹۵.
۶۶. مجموعه *کامل نامه‌های نیمایوشیج*،ص ۳۶۱.
۶۷. همان، ص ۳۶۲.
۶۸. همان، ص ۴۴۹.
۶۹. *دوسفرنامه* از نیمایوشیج با تصحیح و تحقیق علی میرانصاری.
۷۰. همان، ص ۳ـ۱۱۱.
۷۱. همان، ص ۱۳۹ـ۱۵۵.
۷۲. مجموعه *کامل نامه‌های نیمایوشیج*، ص ۲۶۲ـ۲۶۳.
۷۳. همان، ص ۳۳۷.
۷۴. همان، ص ۴۱۰ـ۴۱۱.
۷۵. همان، ص ۴۴۲ـ۴۴۸.
۷۶. *کماندار بزرگ کوهساران*، ص ۲۶۷.
۷۷. خانه‌ام ابری است، ص ۲۶.
۷۸. مجموعه کامل نامه‌های نیمایوشیج، ص ۲۷۰.
۷۹. همان، ص ۲۹۵.
۸۰. همان، ص ۳۷۱ـ۳۷۲.
۸۱. برگزیده آثار نیمایوشیج (نثر)، ص ۲۶۳.
۸۲. همان، ص ۲۳۲.
۸۳. *فریدون مشیری، شاعر کوچه خاطره‌ها*، ص ۹۷.
۸۴. برگزیده *آثار نیمایوشیج* (نثر)، ص ۲۸۵.
۸۵. مجموعه *کامل اشعار نیما یوشیج*، ص ۲۳۴ـ۲۳۵.
۸۶. همان، ص ۲۹۵ـ۲۹۷.
۸۷. همان، ص ۳۳۶ـ۳۳۸.
۸۸. *از زبان‌شناسی به ادبیات* جلد اول. نظم، ص ۱۱۸ و نیز بدیع به قلم دکتر تقی وحیدیان کامیار، ص ۱۲ـ۲۱.
۸۹. مجموعه *کامل اشعار نیمایوشیج*، ص ۲۹۳ـ۲۹۴.
۹۰. *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ص ۹۶ـ۹۹.
۹۱. *موسیقی شعر*، ص ۹۱ به نقل از کتاب *وزن و قافیه* شعر فارسی به قلم دکتر وحیدیان کامیار.
۹۲. *صدای حیرت بیدار: گفت‌وگوهای مهدی اخوان ثالث*، ص ۸۲.
۹۳. *واژه‌نامه هنر شاعری*، ذیل وزن نیمایی، ص ۲۹۹ـ۳۰۰.
۹۴. *ادب و هنر امروز ایران*، کتاب یکم، ص ۱۳۸.
۹۵. *واژه‌نامه هنر شاعری*، ص ۴۲.
۹۶. *درباره شعر و شاعری از مجموعه آثار نیمایوشیج*، ص ۸۹.
۹۷. همان، ص ۱۰۲.
۹۸. *موسیقی شعر*، ص ۱۰۰ـ۱۰۲.
۹۹. *آواز چگور*، ص ۳۲۳ـ۳۲۶.
۱۰۰. *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ص ۳۰۸.
۱۰۱. مجموعه *کامل اشعار نیمایوشیج*، ص ۲۲۲ـ۲۲۳.
۱۰۲. همان جا.
۱۰۳. همان‌جا.
۱۰۴. همان، ص ۳۰۱ و ۳۰۲.
۱۰۵. *موسیقی شعر*، ص ۵۵ـ۶۰.
۱۰۶. مجموعه *کامل اشعار نیمایوشیج*، ص ۳۰۷ـ۳۰۸.
۱۰۷. همان، ص ۳۰۹ـ۳۱۰.
۱۰۸. همان، ص ۲۲۲ـ۲۲۳.
۱۰۹. همان، ص ۲۹۹ـ۳۰۰.
۱۱۰. همان‌جا.
۱۱۱. وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ص ۱۰۱.
۱۱۲. مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج، ص ۲۲۴ـ۲۲۵.
۱۱۳. همان، ص ۲۲۲ـ۲۲۳.
۱۱۴. همان، ص ۲۳۴ـ۲۳۵.
۱۱۵. *معانی و بیان* (۱)، سیروس شمیسا، ص ۶۳.
۱۱۶. مجموعه *کامل اشعار نیمایوشیج*، ص ۴۳۸ـ۴۴۰.
۱۱۷. همان‌جا.
۱۱۸. همان‌جا.

۱۱۹. *موسیقی شعر نیما*، ص ۱۶۲.

۱۲۰. مجموعه *کامل اشعار نیما یوشیج*، ص ۴۴۴ـ۴۴۵.

۱۲۱. شعر «مرغ آمین» تنها شعر مطرحی است که در مورد آن اظهارنظر شده است آن‌هم از نظر ارائهٔ محتوای ضد استکباری و نیز استفاده از مکتب سمبولیسم. جهت کسب اطلاعات بیشتر می‌توان به کتاب *داستان دگردیسی* (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج) به قلم سعید حمیدیان مراجعه کرد.

۱۲۲. *روزنامهٔ جام‌جم* شمارهٔ ۵۵۷، ص ۱۶.

۱۲۳. همان، شمارهٔ ۶۸۳، ص ۶

۱۲۴. *روزنامهٔ ایران* شمارهٔ ۲۰۶۹، ص ۲۰.

۱۲۵. *روزنامهٔ جام‌جم* شمارهٔ ۱۳۳۴ مقالهٔ «وضعیت ما شبیه دوران نیماست».

۱۲۶. *وزن و قافیه شعر فارسی*، پیشگفتار صفحهٔ پنج.

۱۲۷. *احمد شاملو (شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها)*، ص ۴۱۱.

منابع:

۱. *قرآن کریم.*

۲. *آواز چگور*؛ محمدرضا محمدی آملی؛ انتشارات ثالث، تهران ۱۳۷۷.

۳. *احمد شاملو (شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها)*؛ به کوشش بهروز صاحب اختیاری و حمیدرضا باقرزاده؛ انتشارات هیرمند، تهران ۱۳۸۱.

۴. *ادب و هنر ایران*، مجموعه آثار جلال آل احمد: کتاب یکم؛ جلال آل احمد؛ پژوهش و ویرایش مصطفی زمانی نیا، نشر میترا و همکلاسی، تهران ۱۳۷۳.

۵. *ادبیات متعهد در اسلام*؛ محمدرضا حکیمی؛ دفتر نشر فرهنگ اسلامی؛ تهران ۱۳۷۳.

۶. *از زبانشناسی به ادبیات جلد اول*: نظم؛ کورش صفوی؛ انتشارات چشمه، تهران ۱۳۷۳.

۷. *بدعتها و بدایع نیمایوشیج*؛ مهدی اخوان ثالث؛ انتشارات توکا، تهران ۱۳۵۷.

۸. *بدیع*؛ تقی وحیدیان کامیار؛ انتشارات دوستان، تهران ۱۳۷۹.

۹. *برگزیده آثار نیما یوشیج* (نثر)؛ انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز با نظارت شراگیم یوشیج؛ انتشارات بزرگمهر؛ تهران ۱۳۶۹.

۱۰. *تاریخ ادبیات مازندران*؛ نظام الدین نوری؛ انتشارات زهره، تهران ۱۳۸۰.

۱۱. *تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر*؛ زیرنظر شراگیم یوشیج؛ انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۵۰.

۱۲. *چشم‌انداز شعر نو فارسی*؛ حمید زرین‌کوب؛ انتشارت توس، تهران ۱۳۵۸.

۱۳. *خانه‌ام ابری است*؛ تقی پورنامداریان؛ انتشارات سروش، تهران ۱۳۷۷.

۱۴. *داستان دگردیسی* (روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج)؛ سعید حمیدیان؛ انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۸۱.

۱۵. *دربارهٔ شعر و شاعری* از مجموعه آثار نیمایوشیج؛ سیروس طاهباز؛ انتشارات دفترهای زمانه، تهران ۱۳۶۸.

۱۶. *دوسفرنامه از نیمایوشیج*؛ تصحیح و تحقیق علی میرانصاری؛ انتشارات سازمان اسناد ملی ایران، تهران ۱۳۷۹.

۱۷. *روزنامهٔ ایران* شمارهٔ ۲۰۶۹، شنبه ۱۱ اسفندماه ۱۳۸۰، مصاحبه با محمدعلی بهمنی با عنوان «باید نام تازه‌ای به غزل داد».

۱۸. *روزنامهٔ جام‌جم* شمارهٔ ۵۵۷، چهارشنبه ۲۷ فروردین ماه ۱۳۸۱، مصاحبه با محمود معتقدی با عنوان «شعر امروز روی لبهٔ تیغ حرکت می‌کند».

۱۹. همان، ۳۸۶، چهارشنبه ۲۷ شهریورماه ۱۳۸۱، مصاحبه با محمدرضا عبدالملکیان با عنوان «نگران گم شدن شهر نیما هستم!»

۲۰. همان، شمارهٔ ۱۳۳۴، شنبه ۱۲ دی ماه ۱۳۸۳، مقالهٔ «وضعیت ما شبیه دوران نیماست».

۲۱. *صدای حیرت بیدار*؛ گفت‌وگوهای مهدی اخوان ثالث؛ تدوین مرتضی کاخی؛ انتشارات زمستان، تهران ۱۳۷۱.

۲۲. *فریدون مشیری، شاعر کوچهٔ خاطره‌ها*؛ تدوین بهروز صاحب اختیاری و حمیدرضا باقرزاده؛ انتشارات هیرمند، تهران ۱۳۸۱.

۲۳. *کماندار بزرگ کوهساران*، زندگی و شعر نیمایوشیج؛ به همت سیروس طاهباز؛ انتشارات ثالث، تهران ۱۳۸۰.

۲۴. مجموعهٔ *کامل اشعار نیمایوشیج*؛ گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز؛ انتشارات نگاه، تهران ۱۳۷۱.

۲۵. مجموعهٔ *کامل نامه‌های نیما یوشیج*؛ گردآوری و نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز؛ نشر علم، تهران ۱۳۷۶.

۲۶. مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی، ۲ج، به همت اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان مازندران، انتشارات شلفین، ساری ۱۳۸۱.

۲۷. *معانی و بیان* (۱)؛ سیروس شمیسا؛ انتشارات پیام نور، تهران. ۱۳۷۰.

۲۸. *موسیقی شعر*؛ محمدرضا شفیعی کدکنی؛ انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۸.

۲۹. *موسیقی شعر نیما*؛ حمید حسنی؛ انتشارات زمان؛ تهران ۱۳۷۱.

۳۰. *می‌تراود مهتاب*؛ به کوشش مجتبی مسعودی، انتشارات ارغنون، اراک ۱۳۷۳.

۳۱. *نیمایی دیگر*؛ ضیاءالدین ترابی؛ نشر دنیای نو، تهران ۱۳۷۵.

۳۲. *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*؛ میمنت میرصادقی (ذوالقدر)؛ کتاب مهناز، تهران ۱۳۷۳.

۳۳. *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، تقی وحیدیان کامیار، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۷۲.

۳۴. *وزیرکشان*؛ سیدجعفر حمیدی؛ مؤسسهٔ انتشاراتی و آموزشی نسل دانش، تهران ۱۳۶۹.

۳۵. *یادمان شعر نیمایوشیج*؛ سیروس طاهباز؛ انتشارات مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر، تهران ۱۳۶۸.