

نشریه دانشکده ادبیات
و علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۴۶، پائیز ۱۳۸۲
شماره مسلسل ۱۸۸

ساخت روایت در شعر نیما*

دکتر مریم خلیلی جهان تیغ**

E-mail: Maryam2792@yahoo.com

چکیده

روایت در ساده‌ترین مفهوم، داستانی است که در زمان روی می‌دهد و راوی کسی است که این داستان را نقل می‌کند. با این که حجم گسترده‌ای از اشعار نیما یوشیج روایتی از درد و رنج جامعه، عشق متعالی انسان به مردم و خاطرات کودکی و طبیعتی است که شاعر در آن زندگی کرده و تجربه آموخته اما به این جنبه از شعر او کمتر توجه شده است. اشعار روایت مدارانه نیما دارای دو ساخت سنتی و نو هستند. در ساخت سنتی گاه شاعر به شکل قدیم شعر کاملاً وفادار بوده و گاه در قالب‌های معهود شعر قدیم تغییراتی به وجود آورده که نتیجه رویکرد خاص او به کارکرد جدید قافیه بوده است و از آمادگی ذهنی شاعر برای ورود به ساخت تازه‌ای از شعر حکایت می‌کند. به عبارت دیگر نیما با روی آوردن به کارکرد دیگری از قافیه در واقع زمینه را برای طرح حرف‌ها و درد و رنج‌های تازه فراختر کرده است. در تمام اشعار روایتی چه در ساخت سنتی و چه غیر سنتی، شاعر به عنوان دانای کل، شخصیت‌ها و گفتار آن‌ها را شکل داده و هر جا که لازم بوده با هنرمندی به توصیف صحنه و فضای داستان پرداخته و یا با تفسیر و تحلیل واقعه، نتیجه‌گیری و پیام‌رسانی کرده است. هدف نیما از روایت‌های داستانی گاه اثبات مقوله‌ای اخلاقی و گاه آموزش پند و حکمت و زمانی تهییج احساسات خواننده و تأثیرگذاری بیشتر بر او است و آنجا که مقوله‌ای اجتماعی را مطرح می‌کند زبان او بشدت استعاری و سمبولیک و پنهان کار می‌شود. به طوری که به همراه عدول از هنجارهای صرفی و نحوی، بخصوص در منظومه‌های بلند، زبان شعر او بسیار دشواریاب گردیده و ارتباط معرفتی خواننده را با شعر به سختی ممکن می‌سازد.

* - تاریخ وصول ۸۱/۱۰/۱۷ پذیرش نهایی ۸۲/۶/۱۸
** - استادیار دانشگاه سیستان و بلوچستان

واژگان کلیدی: روایت، راوی، داستان، حکایت، شعر سنتی، شعر غیر سنتی، نیما.

مقدمه

تشخص سبکی نیما یعنی تغییری که در ساخت سنتی شعر داد، آن‌چنان شگفت‌انگیز و دارای جاذبه بود که جایی را برای بحث‌های دیگر در باب شعر نیما باقی نگذاشت. بیش از هر موضوع دیگری، از درهم شکستن تساوی طولی مصراع‌ها و در نتیجه از تقلیل و تکثیر پایه‌های عروضی، جابجا کردن قافیه و استفاده از آن به عنوان زنگ مطلب، در شعر نیما سخن گفته شده است. طبیعتاً روشنایی آفتاب، کور سوی شمع را از جلوه می‌اندازد. انقلاب ادبی نیما و سنت شکنی شعری او به مثابه خورشیدی بود که در پرتو نور خیره کننده آن، سایر جنبه‌های هنری کلام شاعر، کم‌رنگ و حتی بی‌رنگ شد. یکی از این مقوله‌ها که کمتر در باب آن بحث شده روایی شعر نیماست که حجم بسیار گسترده‌ای از اشعار او را در برمی‌گیرد. «روایت‌ها در ساده‌ترین مفهوم، داستان‌هایی هستند که در زمان رخ می‌دهند ... و راوی کسی است که داستانی را نقل می‌کند.» (آسابرگر، ۱۳۸۰، صص ۲۰ و ۲۱) روایت، یکی از جهانی‌های بشری است و تقریباً در تمام جلوه‌های فرهنگ بشر دیده می‌شود. در داستان، قصه، نمایش، اسطوره، تاریخ و در رقص‌های آیینی، روایتگری دارای جایگاه ویژه‌ای است. نیما در شعر روایت می‌کند و روایت او، از نوع روایت داستانی است. خود او معمولاً داستان و شاعری را در کنار هم می‌آورد و کلمه داستان را توسعه‌ای در معنی منظومه‌های داستانی به کار می‌برد: «در داستان بهتر از تئاتر، شاعر می‌تواند همه گونه ذوق و هوش خود را آفتابی کند ... در داستان، شاعر، بنایی می‌کند، می‌جنگد، به قضاوت می‌پردازد و کاری را 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 و هوش و ذوق خود را می‌آزماید.» (نیما، درباره شعر و شاعری، ۱۳۶۸، ص ۳۵)

شعر نیما، شعر زندگی است و زندگی؛ یک روایت بلند و پر رمز و راز است. بنابراین شعری که حکایت حیات بشر را بیان می‌کند باید با روایتگری پیوندی عمیق داشته باشد.

منظومه‌های روایی نیما گاه دارای ساخت سستی هستند و گاه دارای ساخت نو. اما در تمام این منظومه‌های روایتی، شکل ذهنی شعر و نگاه شاعرانه با شعر سنتی متفاوت است. یعنی شاعر به ساختار هارمونیک صور خیال در شعر خود به عنوان یک کلیت توجه داشته، جزئی نگر نبوده، صورت‌های خیالی پراکنده و گسسته به وجود نیاورده و محور عمودی و افقی خیال را در کلام هنری خود به هماهنگی و انسجام رسانده است. از نظر دید شاعرانه نیز نگرش او به هستی، به عشق، به جامعه و به جهان، نگاهی نو و عمیق بوده است، نگاهی متأثر از زمان و تحولات جاری در آن.

راوی - شاعر در شعر نیما

راوی منظومه‌های نیما، راوی مفسر است یعنی دانای کلی که پس از بیان واقعه، نتیجه‌گیری می‌کند و به تحلیل و تفسیر می‌پردازد، بخصوص در منظومه‌های بلند که مجال بیشتری برای این کار هست. در منظومه‌های بلندی که ساخت تازه‌ای دارند، راوی که شخصیت‌ها از دید او شکل می‌گیرند، گفتگوها را بر عهده شخصیت‌ها می‌گذارد و حضور خود او در روایت کم رنگ می‌شود. در واقع در این منظومه‌ها، گاه راوی حکم کارگردان تئاتر را دارد که بازیگران خود را برای ایفای نقش فقط هدایت می‌کند. البته همچنان که گذشت نیما معتقد است که داستان، مجال بیشتری را برای نشان دادن ذوق و هوش در اختیار شاعر قرار می‌دهد و از این لحاظ بهتر از تئاتر است. در منظومه مانلی، راوی گاه فقط بیان‌کننده جمله‌ای کوتاه است و همین جمله‌های کوتاه، حضور او را با گفتگوی «ماهگیر و دریا» پیوند می‌دهد:

گفت جانانه دریا با او

«چه کنی دل به سر خاموشی؟»

از کج اندازی شیطان پلید،

گرنه صیدست پدید،
 ورنه کاریت به کام،
 کار دنیا نه ز کاری که به سر دارد گشته است تمام.
 فکر بر راه گمار!
 جان خود خوار مدار!
 تو نگفتی اما،
 به چه نامی مشهور؟
 در دل این شب تاریک و به دریایی خود کام چو گوری که از آن
 بیم می آورد اندر دل خود هم شیطان!
 چشم بر هم زدنی،
 بر سر خشم اگر با تو درآید دریا.
 مرد شوریده به او گفت که: « من،
 خاطر آوردم در هر سخنت شورافکن
 قدر هر گفته‌ی تو دانستم.
 لیک چه سود ز دانستن این،
 که چه نام و چه نشانم به زمین.

کیست کاو جوید اینگونه ز من نام و نشان (نیما، مجموعه کامل اشعار، ۱۳۷۳، ص ۳۵۸)
 جای پای شاعر - راوی در فاصله چند گفتگو فقط در حد جملاتی است مانند:
 «گفت جانانه دریا با او، مرد شوریده به او گفت که، دلنوازنده دریا گفتش، گفت، مهربان
 گشته دریایی گفت و ...

در منظومه‌هایی مانند پی دار و چوپان (ص ۳۸۷) و مرغ آمین (ص ۴۹۱) نیز راوی گاه
 حضور کم رنگی دارد. در منظومه خانه سربویلی اگر چه راوی با مقدمه نسبتاً بلندی

روستای سریویل و خانه سریویلی شاعر و روزگار خوش او و دیگر روستاییان را توصیف کرده است، شب توفانی هراس‌انگیز و غوغای ورود شیطان را در آن شب هول‌هایل به تفصیل بیان می‌کند اما گاهی روایتگر از صحنه داستان حذف می‌شود و مکالمه شخصیت‌ها به صورت متوالی پشت سر یکدیگر می‌آید و علائم سجاوندی، گفتگوها را از هم متمایز می‌کند:

- دور از جای و مکانم ای دریغا!

زیر سایه غم‌انگیز کردی درد سر آور نشینم

تا غرابی خواندم غمگین و زشت از پیش

در غروبی رنگ مرده، من

یاد آرم قصه‌ام را خامش و دل‌ریش

- ای سریویلی! عجب هرگز مدار

زیر بارانم

زار و نالان این چنین مگذار

غم فزا می‌گیرید این گردون

می‌گریزد هر که در هامون

مثل اینکه اهرمن رویی

می‌کشد هر چیز از سویی به سویی

ریشه‌های بس درختان کهن پیچیده اندر هم

پیش این سیل دمان

می‌جهند از سنگ بر سنگی

مثل اینکه ازدهایی سخت غران را به دنبالند مارانی به تن رنجه

از چه روی این سان حکایت‌ها

روترش داری چرا با چاکرانت؟

هیچ کس از میهمان نو رسیده دل مبریده

گرچه از وی نابجایی دیده یا روزی جفایی یافته، زشتی شنیده

هر که می گوید: گرامی داشت باید میهمان را (همان، ص ۲۹۴)

گاهی راوی با بیان جملات و عباراتی کوتاه گفتگوها را به یکدیگر پیوند می دهد و گاهی فقط با بیان نام «سریوبلی» یا «شیطان» شخصیت های روایی را وارد فضای داستان می کند:

شیطان: «حرف های تو مرا افسرده می دارد

مثل اینکه ابر دیگر

همره این ابر می بارد

بعد از این من در جلوی روشنی تکریم دیگر بایدم کردن

پای در این تیرگی آهسته بر روی زمین خواهم نهادن

حسرتم هر دم فزاید که چرا منفور تو هستم

مایه اندوه تازه در میان آن همه اندوه های دور تو هستم

سعی خواهم داشت تا خویم دگر باشد

می کنم پنهان به موهای درازم شاخم ار باشد.»

سریوبلی: «با لبان هشته، وز خونابه آغشته، چه خواهی کرد؟

سر به سر موی درازت چرب

بر تن پر چرک خوابیده

آنچنان که ریسمان بافان

ریسمان شان را بتابیده

پس به روی کتف تو گویی

ریسمان‌شان را به روی بام دکان‌ها بیفکنده‌اند
 آن زمانی که به یاد روی و خوی تو می‌آیم
 دردناک آوای مخلوق است در گوشم
 همچو بوی جسم مرده از تن تو، بوی در زیر مشامم
 آن زمانی که به یاد کینه‌های دوزخی خوی تو هستم
 یا به یاد نقشه یک خنده تزویر بار روی تو هستم
 چشم می‌بندم نبینم تا جهان را
 وز ره این دلگزا یادآوری‌ها استخوان آرزوهای نهانی را
 با فشار درد می‌کوبیم
 آه از خونابه چشمان
 راه‌های زندگانی را

بی سر مویی شعف هر لحظه می‌رویم.» (همان، ص ۲۶۸)

البته در تمام این حالت‌ها حضور پنهان و آشکار راوی به دیالوگ‌ها شکل می‌دهد و هر جا که لازم باشد به توصیف صحنه و شخصیت و یا تفسیر روایت می‌پردازد. اما همه اشعار روایی نیما، روایت واقعه نیستند. گاهی شعر او روایت تفسیری یک مقوله اجتماعی است. اشعاری مانند مرغ شباویز (ص ۴۹۰)، تا صبح دمان (ص ۴۸۸)، هنوز از شب (ص ۴۸۹)، در شب سرد زمستانی (ص ۴۸۷)، چراغ (ص ۴۸۶)، مهتاب (ص ۴۴۴) و ده‌ها شعر دیگر، از این نوع اشعار روایت مدارانه بوده از نظر ساختی معمولاً کوتاه و نو هستند. زیرا نیما معتقد است که اگر شعر، سرگذشتی را توصیف نکند، بهتر است که خلاصه و کوتاه باشد:

«قطعه شعر اگر کوتاه‌تر باشد، بهتر است تا اینکه مطالبی باشد که با وجود زیبایی آنها، بتوان آنها را حذف کرد. وقتی که شعر، حادثه‌ای را شرح نمی‌دهد و سرگذشتی نیست، هر قدر خلاصه‌تر باشد، مطلوب‌تر است.» (نیما، درباره شعر و شاعری، ۱۳۶۸، ص ۲۷۵)

به شب آویخته مرغ شباوینز
 مدامش کار رنج افزاست چرخیدن
 اگر بی سود می‌چرخد
 وگر از دستکار شب درین تاریک جا مطرود می‌چرخد
 به چشمش هر چه می‌چرخد - چو او بر جای -
 زمین با جایگاهش تنگ
 و شب، سنگین و خونالود، برده از نگاهش رنگ
 و جاده‌های خاموش ایستاده
 که پاهای زنان و کودکان با آن گریزانند
 چو فانوس نفس مرده
 که در او روشنایی از قفای دود می‌چرخد.
 ولی در باغ می‌گویند:
 «به شب آویخته مرغ شباوینز
 به پا، ز آویخته ماندن، بر این بام کبود اندود می‌چرخد.»
 (نیما، مجموعه کامل اشعار، ۱۳۷۳، ص ۴۹۰)

و این نکته یعنی کوتاه گفتن و کوتاه نوشتن - در جایی که امکان آن هست - اگر در منظومه‌های بلندنیما هم رعایت می‌شد بسیار بجا و درست بود. در این منظومه‌ها نیما حرکت کندی دارد یعنی به عنوان یک راوی مفسر به شرح و تحلیل مطلب می‌پردازد و

تفسیرهای او گاه به قدری طولانی می‌شود که عرضه بموقع حوادث و پیامدهای آن را با اشکال مواجه می‌کند. در نتیجه نوعی ملامت و کسالت را برای خواننده بدنبال دارد که با حذف حداقل قسمتی از این تحلیل و تفسیرها می‌شد جلوی آن را گرفت.

اشعار روایی با ساخت سنتی

منظومه‌های داستانی نیما با ساخت سنتی دارای دو شکل کاملاً متفاوتند. پاره‌ای از آنها از نظر قالب، وزن، قافیه و حتی معنا هیچ تفاوتی با منظومه‌های شاعران گذشته ندارند. حکایت‌های روایی چشمه کوچک (ص ۶۵)، جامه نو (ص ۱۶۳) و دانیال (ص ۲۲۸) در قالب مثنوی و منظومه‌های کوتاه حکایت (ص ۴۹۸)، (ص ۵۸۱) و کرم ابریشم (ص ۱۴۶)، خروس ساده (ص ۱۴۶)، خروس و بوقلمون (ص ۱۵۳)، پرنده منزوی (ص ۱۵۶)، اسب دوانی (ص ۱۴۷)، عقوبت خروس (ص ۱۵۴) و عبدالله طاهر و کنیزک (ص ۱۴۴) در قالب قطعه از این حکایت‌ها هستند.

خجوهی چون کرد به ذلت چندی	خواجه احمد حسن میمندی
دژ کالنجر مأوا بگزیید	از سر مسند خود پای کشید
وحشت از ذلت افزون تر داشت	روزی افسرده به دامن سر داشت
که سعادت ز تو برگشت به قهر؟	گفت دژبان: چه شد ای خواجه شهر
نشد آن خواجه درین ره باریک	گفت: تقدیر خدا بود و لیک
آنچه برشد به فرود آید نیز	که بر این رهگذر محنت خیز
خورد این آینه یک روز به سنگ	نیست در عالم اجسام درنگ
به فرود آمدنش گشت محال	روح مرد است که چون یافت کمال

(همان، ص ۱۴۴)

در تمام این منظومه‌ها، شاعر به صورت دانای کل نکته‌ای اخلاقی - تعلیمی را روایت می‌کند و سپس نتیجه دلخواه را درعین فشردگی باز می‌گوید. این اشعار داستانی که دارای یک یا دو شخصیت می‌باشند به دلیل فضای بسته و محدود خود، حرکت و پویایی چندانی ندارند و فقط گاهی یک یا دو گفتگو میان آن شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود. این روایت‌های کوتاه شعری در واقع زنگ تفریح شاعر است و در ضمن تصحیح و پاک‌نویس کارهای عمیق و جدی خود برای رفع خستگی آنها را می‌سراید. مثلاً در ذیل حکایت صفحه ۴۸۹ با مطلع:

با جاهلی و فلسفی افتاد خلافی چونان که بس افتد به سر لفظ کرانه

که تکراری در مضمون و معنا و قالب شعر سنتی است، چنین می‌نویسد: «در ضمن اصلاح و پاک‌نویس «مرغ آمین» در تنفس و رفع خستگی در ضمن چایی خوردن این را ساختم. چقدر این طور کار کردن آسان و عاری از زحمت اتود و فکر است.»

این مقوله، از توانمندی شاعر در خلق شعر سنتی حکایت می‌کند چرا که او معتقد به شناخت هنر گذشته برای رسیدن به ابتکار و نوآوری بود:

«تشخیص هیچ حقیقتی انحراف نیست. اگر چنانچه دیروز نبود، امروز وجود نداشت. برای شناختن هنر لاحق‌ه شناختن سابقه لازم است.» (نیما، تعریف و تبصره، ۱۳۵۰، ص ۳۵)

شکل دیگری از اشعار سنتی نیما مربوط می‌شود به منظومه‌های طنزآمیز. فضای این داستان‌ها با پاسخ‌های خلاف انتظار در گفتار یا عمل شکل می‌گیرد. شخصیت اصلی اغلب این حکایت‌ها مرد یا زن ساده‌دلی است که نمی‌تواند در مقابل بروز حوادث، کنش منطقی و عاقلانه‌ای داشته باشد. بنابراین تصمیمی خلاف عقل و انتظار می‌گیرد و خواننده را به شگفتی ناشی از خشم و اندوه دچار می‌سازد. این داستان‌های کوتاه طنزآمیز

معمولاً در قالب مثنوی یا قطعه سروده شده‌اند و شخصیت‌های آن نماد مردم ایران و مکان وقوع آن، نمادی از وطن شاعر است. نیما برای عمق بخشیدن به معنا، استفاده از سمبول را توصیه می‌کند:

«سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد ... آنچه وسعت دارد، پوشیده است و برای نظرهای عادی پیچیده، مبهم و گنگ به نظر می‌آید.» (نیما، درباره شعر و شاعری، ۱۳۶۸، ص ۱۳۳)

منظومه‌های طنزآمیز نیما بیان درد و دلهره و خشم و بغض شاعر دردمند در مقابل ناگواری‌ها و کاستی‌های جامعه است. در واقع روانشناسی راوی و روانشناسی جامعه هردو در این منظومه‌ها تعیین دارد. این روانشناسی وجودی شاعر است که در او ایجاد کنش می‌کند و به طرح ویژگی‌های روانی جامعه منجر می‌شود. او روان عناصر جامعه را از فرادست و فرودست می‌کاود، به تماشا می‌گذارد و با بیان هنری و شگرد طنز و بزرگ‌نمایی، عمق فاجعه‌های اجتماعی را نشان می‌دهد. به قول خود او:

«اگر شاعر نتواند یک مطلب عادی و به گوش همه رسیده را قوی‌تر از آن اندازه که هست، نشان بدهد، اگر شاعر نتواند معنی را جسم بدهد و خیالی را پیش چشم بگذارد، با داستان‌های خود ثابت بدارد یا باطل کند، کاری نکرده است.» (همان، ص ۱۵۷)

می‌برد جوجگکان را یک‌سر	کچبی دید عقاب خودسر
بی‌رد راهش و آواره کند	خواست این حادثه را چاره کند
برگرفت از بر خود آن تیشه	کرد اندیشه و کرد اندیشه
پل ده را سرره کرد خراب	رفت از ده پی آن شرزه عقاب
تیشه بر راه خود انداخته‌ایم	راه دشمن همه شناخته‌ایم

(نیما، مجموعه کامل اشعار، ۱۳۷۳، ص ۱۴۸)

کچب؛ بنابر واژه‌نامه صفحه ۶۰۷ مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، نام روستایی است در آمل که مردم آن به سادگی شهره‌اند. و نیما با بهره‌گیری از اشتها اهل کچب به نادانی و تجسم کنش به دور از انتظار کچبی، یک درد اجتماعی را برجسته ساخته و به نمایش گذاشته است. منظومه‌هایی مانند انگاسی (ص ۶۹)، بز ملا حسن مسأله‌گو (ص ۶۹)، انگاسی (ص ۱۴۲)، میرداماد (ص ۱۵۷)، به رسام ارزنگی (ص ۱۴۳)، عمو رجب (ص ۱۵۰)، خریث (ص ۱۵۰)، انگاسی (ص ۱۵۲)، باز هم انگاسی (ص ۱۵۲)، آتش جهنم (ص ۱۵۶) از جمله حکایت‌های طنزآمیزی هستند که بجز «بز ملاحسن مسأله‌گو» و «میرداماد» همگی از نا آگاهی و نادانی مردم جامعه پرده برمی‌دارند و به صورت غیر مستقیم به بیدارسازی و آگاهی بخشی جامعه توصیه می‌کنند. در داستان شعری بز ملاحسن مسأله‌گو، همان حکایت و شکایت حافظ از زاهدان ریایی مطرح می‌شود و تیغ انتقاد شاعر متوجه عابدان زهد فروش است. اما داستان میرداماد، نقد شاعر از روشنفکران را در بر دارد. روشنفکران و اندیشمندانی که زبانی جدای از زبان مردم برمی‌گزینند و بسیار تخصصی و عالمانه سخن می‌گویند. به طوری که این شیوه بیانی نه تنها میان آنان و مردم جامعه فاصله می‌اندازد بلکه گاه هم سلکان و هم فکرا نشان را هم از آنان دور می‌کند. راوی هنرمند این حکایت در عین فشردگی و ایجاز، گفتگویی را میان سه شخصیت منظومه برقرار کرده و با هنرمندی تمام، یک پیام تکراری و فراموش شده را، بسیار برجسته ساخته و به آن هستی دوباره بخشیده است:

میرداماد شنید ستم من که چو بگزید بن خاک وطن
 بر سرش آمد و از وی پرسید ملک قبر که : «من ربک من ؟»
 میر بگشاد دو چشم بینا آمد از روی فضیلت به سخن
 اسطقسی ست، بدو داد جواب اسطقسات دگر زو متقن
 حیرت افزودش از این حرف، ملک برد این واقعه پیش ذوالمن

«که زبان دگر این بنده تو می‌دهد پاسخ ما در مدفن»
 آفریننده بخندید و بگفت «تو به این بنده من حرف نزن
 او در آن عالم هم زنده که بود حرف‌ها زد که نفهمیدم من»
 (همان، ص ۱۵۷)

شکل دیگری از منظومه‌هایی که به شعر سنتی نزدیکند اما خلاف هنجارهایی در آنها دیده می‌شود، اشعاری هستند که اگرچه تساوی طولی مصراع‌ها را از دست نداده‌اند اما رویکرد شاعر به قافیه در آنها به شیوه خاصی است که نوعی آشنا زدایی در کاربرد قافیه سنتی را نشان می‌دهد و حاصل آن ایجاد قالب‌های شعری آمیخته‌ای است که ساخت آن با هیچ یک از تعریف‌هایی که برای قالب‌های شعری وجود دارد به طور کامل مطابقت پیدا نمی‌کند، مثلاً منظومه «شیر»:

شب آمد مرا وقت غریدن است گه کار و هنگام گردیدن است

به من تنگ کرده جهان جای را از این بیشه بیرون کشم پای را

حرام است خواب

برآرم تن زرد گون زین مفاک بفرم بغریدنی هولناک

که ریزد ز هم کوهساران همه بلرزد تن جویباران همه

نگردند شاد

نگویند تا شیر خوابیده است دو چشم وی امشب نتابیده است

بترسیده است از خیال ستیز نهاده ز هنگامه پا در گریز

نهم پای پیش

(همان، ص ۶۰)

همان‌گونه که می‌بینیم در منظومه داستانی «شیر» به قالبی در آمیخته از مثنوی - مستزاد بر می‌خوریم با این تفاوت که عبارت مستزاد مانند رشته تسمیط در فاصله هر چهار مصراع آمده نه آن‌چنان که سنت معمول مستزاد است در پایان هر مصراع شعر. نیما معتقد است که: «باید هر معنی را به لباس خود داد. وقتی که معنی عوض شد، کلمه، طرز عبارت و فرم و همه چیز عوض می‌شود.» (نیما، درباره شعر و شاعری، ۱۳۶۸، ص ۱۲۲) بنابراین طبیعی است که معانی تازه، فرم سنتی شعر را تغییر دهند:

در ته تنگ دخمه‌ای چو قفس پنج کرت چو کوفتند جرس
ناگهان شد گشاده در ظلمات در تاریک کهنه محبس

در بر روشنائی شعمی

سر نهاده به زانوان جمعی

موی ژلیده، جامه‌ها پاره همه بیچارگان بیکاره
بی‌خبر این یک از زن و فرزند و آن دگر از ولایت آواره

این یکی را گنه که کم جنگید

و آن دگر را گنه که بد خندید ...

(نیما، مجموعه کامل اشعار، ۱۳۷۳، ص ۷۳)

در این منظومه (محبس) و همچنین در منظومه «خارکن» (ص ۸۳)، ساخت قافیه، قالب خاصی را پدید آورده که شاید با مسامحه بتوان آن را چهار پاره - مسط نامید. در شعر «خانواده سرباز» با قالبی کاملاً نا آشنا روبرو می‌شویم که شکل در آمیخته مسط - مثنوی - مستزاد را دارد:

شمع می‌سوزد بر دم پسرده تاکنون این زن خواب ناکرده
تکیه داده‌ست او روی گهواره آه! بیچاره! آه! بیچاره
وصله چندی‌ست پرده خانه‌ش

حافظ لانه‌ش

مونس این زن هست آه او دخمه تنگی‌ست خوابگاه او
در حقیقت لیک چار دیواری محبسی تیره بهر بدکاری
ریخته از هم چون تن کھسار

پیکر دیوار

(همان، ص ۶۸)

آقای دکتر پورنامداریان در طبقه‌بندی خود از شعرهای نیما، این اشعار را در گروه دوم یعنی شعرهای نیمه سنتی قرار می‌دهد و معتقد است که «در آنها در رکن صورت دستکاری می‌شود و قالب‌های سنتی مشهور و متداولتر که بر اساس شیوه استفاده از قافیه در شعر کلاسیک قرن‌ها تداوم داشته است کنار گذاشته می‌شود و یا دستخوش تغییراتی نسبتاً غیر عادی و ناآشنا می‌گردد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۵۷) اما اگر رویکرد دقیق‌تری به شعر سنتی داشته باشیم می‌بینیم که در اشعار شاعران کلاسیک هم گاه چنین عدول از سنت‌هایی وجود دارد مثلاً در غزل مولانا جلال الدین محمد مولوی گاه کارکرد قافیه و ردیف شکل قالب شعری را کاملاً در هم ریخته و مثنوی - غزل یا ترجیع‌بند - غزل یا مسمط - غزل به وجود آورده است (خلیلی جانتیغ، ۱۳۸۰، صص ۸۵ و ۹۴ و ۹۸) بنابراین به صرف رویکرد خاص نیما به قافیه و تغییرات جزئی در کاربرد آن که گاه در اشعار کلاسیک هم نمودی از آن به چشم می‌خورد به زعم بنده نمی‌توان شعر او را شعر نیمه سنتی نامید اگر چه همه این

تغییرها و عدول از هنجارها در واقع تمرین‌هایی بوده است برای هموار ساختن راهی که شاعر در جهت سنت‌شکنی شعری در پیش رو داشته است.

اشعار روایی با ساخت نو

درست است که حالت عاطفی شاعر به صورت ناخودآگاه باعث آفرینش فرم‌های سنتی یا غیر سنتی در شعر نیما شده است اما نباید از نظر دور داشت که همین خلق هنرمندانه و ناخود آگاه، به تدریج شاعر را متوجه نقش قافیه در تغییر ساختار شعری و کارکرد آن به عنوان زنگ مطلب نموده است و موجب شده تا در کاربرد قافیه نوآوری نموده در جهت مقید نماندن به شکل سنتی آن تمرین کند. در واقع توجه نیما به کاربرد تازه قافیه سیاه مشقی بوده که او را به سوی انقلابی نوین رهنمون گشته است. این کوشش‌ها سرانجام او را به زبان تازه‌ای رسانده که نمود آن را در منظومه‌هایی مانند کار شب پا (ص ۴۱۲)، پی دار و چوپان (ص ۳۸۷) "خانه سربویلی" (ص ۲۴۴)، "مانلی" (ص ۳۵۰)، "روی بندرگاه" (ص ۵۰۹)، "مرغ آمین" (ص ۴۹۱)، "پادشاه فتح" (ص ۴۲۴)، "مهتاب" (ص ۴۴۴)، "ترا من چشم در راهم" (ص ۵۱۷)، "داروگ" (ص ۵۰۴)، "خانه‌ام ابری است" (ص ۵۰۴) و صدها شعر هنری دیگر می‌بینیم، در همین شعرهاست که نیما روایتگری را با نوآوری در وزن و قافیه پیوند می‌دهد و در مجموع در روند طبیعی تحول و رشد ذهن و زبان گام بر می‌دارد. حرکتی که نهایتاً در شعرهای کوتاه‌تر شاعر، چهره موفق‌تری می‌یابد و تکامل بیشتری را در عرصه توسع زبان و هنر بروز می‌دهد.

در مجموع داستان‌های کوتاه نیما بدون مقدمه شروع می‌شود. راوی یک یا دو تیپ مورد نظر خود را در طرحی داستانی به صحنه می‌آورد و پس از ارائه طرحی کوتاه از حکایت، به نتیجه‌گیری می‌پردازد. روایت ساده است و زبان و بیان شخصیت یا شخصیت‌ها، همان زبان و بیان راوی است. اما در منظومه‌های بلند، اول مقدمه‌ای وجود

دارد. راوی ابتدا صحنه داستان را توصیف می‌کند و سپس به معرفی تیپ مورد نظر خود می‌پردازد:

ماه می‌تابد، رود است آرام

بر سر شاخه او جا تیرنگ

دم بیاویخته، در خواب فرو رفته، ولی در آیش

کار شب پا نه هنوز است تمام (نیما، مجموعه کامل اشعار، ۱۳۷۳، ۴۱۲)

توصیف جزئیات کنش، محیط، وضعیت ظاهری، ویژگی‌های مادی و معنوی تیپ «شب پا» همه و همه به طور غیر مستقیم صورت می‌گیرد. او با صراحت نمی‌گوید که «شب پا» از ترس گراز سروصدا ایجاد می‌کند و گاهی در شاخ می‌دمد و زمانی بر طبل می‌کوبد. مستقیماً نمی‌گوید که او از شدت فقر مانند دوک لاغر است بلکه با غیر مستقیم گویی و شگرد مناسب هنری، فضای هراس‌انگیز و بهت‌آور نمایشنامه‌های شکسپیر را خلق می‌کند:

می‌دمد گاه به شاخ

گاه می‌کوبد بر طبل به چوب

وندرد آن تیرگی وحشت‌زا

نه صدایی است به جز این، کز اوست

هول غالب، همه چیزی مغلوب

می‌رود دوکی، این هیکل اوست

می‌رسد سایه‌ای، این است گراز

(همان، ص ۴۱۲)

کار بعدی راوی کل، تجسم گفتگوی «شب پا» با خویش است. در اینجا راوی با طرح
نجوای شخصیت با خود، گذر از یک پرده به پرده دیگر نمایشی را ممکن می‌سازد:

خواب آلوده، به چشمان خسته

هر دمی با خود می‌گوید باز:

«چه شب موذی و گرمی و دراز

تازه مرده‌است زخم

گرسنه مانده دو تایی بچه‌هایم

نیست در کپه ما مشت برنج

بکنم با چه زبانشان آرام؟

(همان، ص ۴۱۲)

علاوه بر شنیدن نجوای شب پا، راوی از ناخود آگاهی او نیز خبر دارد و آنچه را که به
تیپ مورد نظر الهام می‌شود نیز می‌شنود زیرا او فرزانه‌ای است که ذهنیت بارور و خلاقیتی
دارد و تمام جزئیات داستان را از پیش می‌داند:

مثل این است به او می‌گویند:

«بچه‌های تو دو تایی ناخوش

دست در دست تب و گرسنگی داده بجا می‌سوزند

آن دو بی مادر و تنها شده‌اند

مرد!

برو آنجا به سراغ آنها

در کجا خوابیده

به کجا تا شده‌اند...»

(همان، ۴۱۲)

در لابلای این گفتگوهای بیرونی و درونی که چند بار تکرار می‌شود؛ راوی، صحنه آیش، جولان پشه‌ها، هوای مه‌آلودی که «گرد مهتاب بر آن بنشسته»، سوختن کله سی، پرواز ضعیف شب تاب، خوابیدن دالنگ؛ «سگ شب پا» آمدن خوک‌ها و خوردن برنج‌زار، و سرانجام جان سپردن دردناک بچه‌ها را توصیف می‌کند:

تن آنها به پدر می‌گویند:

«بچه‌هایت مرده‌اند

پدر! اما برگرد

خوک‌ها آمده‌اند

(همان، ص ۴۱۶)

بینج را خورده‌اند ...»

و پایان منظومه، روایت بسیار تأثیرگذار و القای عاطفه بی‌نهایت جانسوزی است که در آن رنج و درد و زیبایی و شگفت‌انگیزی با هم گره خورده و به نمایش در آمده است. رنج درماندگی و واماندگی شب پا در کنار اعجاب تصویر و تجسم هنرمندانه شاعر:

چه کند گر برود یا نرود

دم که با ماتم خود می‌گردد

می‌رود شب پا آن گونه که گویی به خیال

می‌رود او نه به پا

کرده در راه گلو بغض گره

هر چه می‌گردد با او از جا

هر چه ... هر چیز که هست از بر او

همچنان گوری دنیاش می‌آید در چشم

(همان، ص ۴۱۶)

و آسمان سنگ لحد بر سر او

و باز صحنه عوض می‌شود و راوی استمرارِ وضعیتِ رقت‌آور و واماندگیِ تیپِ مورد نظر خود را با هنرمندی کم نظیری توصیف می‌کند. هیچ چیز عوض نشده، شب همان شب است. رود همچنان آرام به پیش می‌رود و از دل جنگلِ دور ناله‌ای به گوش می‌رسد. زن و کودکانِ شب پا در زمستان فقر و نداری فسرند و فاجعه، آن چنان سنگین بود که باید اساس زندگانی اجتماعی و بنای ستم را واژگون می‌کرد اما هیچ اتفاقی نیفتاد. هیچ چیز تغییر نکرد و هیچ چیز جابجا نشد. حیات، روال طبیعی خود را طی می‌کند. هستی ادامه دارد. شب جامعهٔ ایران همچنان در تداوم است و رود خشم ملت به تلاطم در نیامده، آرام حرکت می‌کند. گاه‌گاهی ناله‌ای از جنگل دور به گوش می‌رسد اما چراغ آگاهی و امید، دل مرده و کم سوست و کار شب پای نوعی، برای او و خانواده‌اش، همچنان بی‌حاصل و برای توانمندان و زورمداران جامعه پرحاصل است:

هیچ طوری نشده، باز شب است

همچنان کاول شب، رود آرام

می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور

جا که می‌سوزد دل مرده چراغ

کار هر چیز تمام است بریده است دوام

لیک در آیش

کار شب پا نه هنوز است تمام

(همان، ص ۴۱۷)

در منظومه‌های روایی با ساخت نو، نیما شکل و محتوای اثر را با یکدیگر هماهنگ و متناسب نموده است یعنی اندیشهٔ نو در ساختی نوین ارائه شده است و گرنه صرف وارد کردن لفظ نو موجب نوآوری نمی‌شود. خود او می‌نویسد:

«سابقاً شعر با کلمات توپ و تفنگ در آن نو شده بود. در واقع شعر را توپ و تفنگ دار کرده بودند چنانکه در زمان مشروطه شعر وطن دار شد و بعدها ماشین‌دار گردید. بعضی از اشعار زمان قاجاریه حاکی از این حالت نویی است فقط امروز شعر طور دیگر نو می‌شود.» (نیما، تعریف و تبصره، ۱۳۵۰، ص ۳۱) با این اعتقاد است که در این روایت‌های هنرمندانه شاعر عشق به انسان را به نمایش درآورده است. او این عشق را این‌گونه تفسیر می‌کند:

«عشق خاص شاعر، مانند همه احساسات او، عشق و احساساتی است که با او تخمیر یافته و به صورت دیگر در آمده است. چه بسا آن را به زبان غزل بیان نکرده بلکه در ضمن هر واقعه و هر روایت، در داستان‌ها و نمایش‌ها یا آثار دیگر خود به زبان آورده» (نیما، درباره شعر و شاعری، ۱۳۶۸، ص ۲۳۰)

عشق به انسان و جامعه انسانی در شعر نیما گاهی در قالب روایت‌های اسطوره‌ای نمایان می‌شود. «ققنوس»، یک تیپ اساطیری است که در روایت نیما، نماد یک مصلح اجتماعی می‌گردد که با دادن جان، استمرار و ادامه حرکت مبارزاتی را تحقق می‌بخشد:

آن مرغ نغز خوان

در آن مکان ز آتش تجلیل یافته،

اکنون به یک جهنم تبدیل یافته،

بسته‌ست دم‌بدم نظر و می‌دهد تکان

چشمان تیزبین

وز روی تپه

ناگاه چون بجای پر و بال می‌زند

از ته دل سوزناک و تلخ

که معنیش نداند هر مرغ رهگذر،
 آنکه ز رنج‌های درونیش مست
 خود را به روی هیبت آتش می‌افکند.
 باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ
 خاکستر تنش را اندوخته‌ست مرغ

پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در (نیما، مجموعه کامل اشعار، ۱۳۷۳، ص ۲۲۳)

اسطوره و شعر هر دو زاده ذهن خلاق انسانند و اسطوره‌سازی بشر همیشه تداوم دارد و در هر عصری بنا به نیازهای تازه جامعه، شاعر اسطوره‌های نوینی را خلق می‌کند، «مرغ آمین» از این تیپ‌های اسطوره‌ای است. او همان سوشیانت هزاره سوم زرتشت و به قول خود نیما «نشان از روز بیدار ظفرمندی است» و سر انجام حضور او در میان مردم و «هر دم آمین گفتنش» شب و شب زدگی جامعه را می‌تاراند و صبح پیروزی را به ارمغان می‌آورد:

از فراز بام
 در بسیط خطه آرام، می‌خواند خروس از دور
 می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان
 وزبر آن سرد دوداندود خاموش
 هر چه با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید
 می‌گریزد شب
 صبح می‌آید
 (همان، ص ۴۹۷)

هدف روایت

روایت، گاهی برای اثبات مطلب و متقاعد کردن خواننده به کار می‌رود. گاهی تبدیل به فرمول کلامی ساده‌ای می‌شود که به عنوان پند یا ضرب‌المثل در اختیار مخاطبان قرار می‌گیرد و گاهی برای برانگیختن دقت و به قصد گریز از تنگناهای فرهنگی - اجتماعی سانسور است. حکایت‌های روایی نیما در ساخت سنتی و با معنای تعلیم، دو هدف نخستین را دنبال می‌کنند یعنی شاعر منظومه‌هایی را که مضمون آن از قبل وجود داشته می‌سراید تا مقوله‌ای اخلاقی و تعلیمی را به خواننده اثبات کند و پند یا کلام حکیمانه‌ای را به او آموزش دهد. در روایت‌های داستانی طنزآمیز که ساخت آنها کاملاً سنتی است، برانگیختن دقت مخاطب و انگیزش احساسات او مورد نظر شاعر می‌باشد. در بقیه منظومه‌های روایی چه آنهایی که به ساخت سنتی نزدیکند و چه آنها که از ساخت سنتی شعر کاملاً عدول کرده‌اند و فرم تازه و حرف نو دارند و مقوله‌های اجتماعی - انسانی را مطرح می‌کنند، شاعر روایتگر، قصد القای عاطفه، تأثیر گذاری بیشتر بر خواننده و گریز از تنگناهای دستگاه سانسور را دارد. به همین دلیل زبان او استعاری می‌شود و بیان غیر مستقیم را انتخاب می‌کند. استفاده از سمبول‌ها و زبان پر رمز و راز از دیگر ویژگی‌های این حکایت‌های روایی است. سالتیکف شجدرین نویسنده روسی برای توصیف زبان آثار نویسندگان ناراضی روس از اصطلاح "زبان ازوپی" یا "زبان پنهان کار" استفاده می‌کند که آن را «از نام ازوپ قصه گوی یونانی قرن ششم قبل از میلاد گرفته است.» (جمال و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷، ص ۱۹۵) زبان روایتگری نیما هم بیشتر همین زبان پنهان‌کار ازوپی است چرا که از نظر دوره تاریخی و شرایط اقتصادی - اجتماعی، زمانه نیما با روزگار نویسندگان ناراضی روسیه تزاری همسان بوده است.

مخلص کلام اینکه روایتگری نیما در اشعار سنتی و غیر سنتی او، هر دو، نمود یافته و نگاه عمیق او به مسائل حیات انسان در این روایت‌ها جلوه‌گر شده است. در اشعاری که

ساخت سنتی دارد زبان روایت، زبان روایی آثار کلاسیک است با این تفاوت که شاعران بزرگ روایتگر چون نظامی با انتخاب قالب مثنوی فضای مناسب نقل و روایت را در اختیار داشته‌اند در حالی که نیما با رویکرد به قطعه علاوه بر محدودیت ابیات، دچار تنگنای قافیه نیز می‌شود و شاید به همین دلیل در ساخت سنتی شعر روایی، به تدریج از قافیه سنتی عدول می‌کند و وقتی خود را از اسارت قافیه و کلمات حشو درون مصراع‌ها رها می‌سازد روایت او حالت طبیعی‌تری به خود می‌گیرد. تا جایی که در ساخت شعر نیمایی به علت شکستن قالب و آزادی در تکرار نا مساوی پایه‌های عروضی و اختیار بیشتر در کاربرد قافیه، زبان شاعر طبیعی‌تر و صمیمانه‌تر می‌گردد و به طبیعت روایی زندگی، نزدیکتر می‌شود.

راوی مفسر یعنی نیما در منظومه‌های کوتاه که اوج و فرود چندانی ندارد و عرصه عمل شخصیت‌ها در آنها محدود است خیلی زود به نتیجه‌گیری می‌پردازد و پیام می‌دهد. اما در منظومه‌های بلند که مجال تفسیر و تحلیل بیشتری وجود دارد و تنگناهای اجتماعی را مطرح می‌سازد، دست و پای سخن را بسیار دراز می‌کند و گاه به عنوان راوی و گاه در نقش شخصیت‌ها گفتگوهای دور و درازی را شکل می‌دهد که همراه با فضای دردآلود شعر و زبان دشوار یاب شاعر و فراهنجاری‌های ساختنی کلام و خلاف آمدهای دستوری، پیگیری واقعه را برای خواننده ملال‌آور می‌سازد. این ویژگی‌ها را در منظومه اخلاقی - عرفانی قلعه سقریم (صص ۱۶۸ تا ۲۲۱) و خانه سریویلی (صص ۲۴۳ تا ۲۷۴) و مانلی (صص ۳۵۰ تا ۳۸۶) می‌توان دید. در این داستان‌های روایی، شخصیت‌های منظومه‌ها دو تن بیشتر نیستند و عامل کردار و عمل در آنها خیلی فعال نیست و آنچه ویژگی برجسته این روایت‌های شعری است همان دیالوگ‌های طولانی و مفصلی است که شاعر به بهانه آن، دردهای درونی و مشترک خود و مردم را بیان می‌کند و البته این گفتگوها، تعقیب روال عادی داستان را اندکی دشوار می‌سازد و از این نظر به شیوه حکایت گویی مولوی در

مثنوی معنوی نزدیک می‌شود. با این تفاوت که سیر اندیشه این دو مرد بزرگ در یک گذرگاه حرکت نمی‌کند و عشق آنان به انسان، آن دو را به طرح دو جهان بینی متفاوت هدایت می‌کند. یکی از آن دو چشم به درون دارد و دیگری نگاهش به بیرون از خود است. با این همه خلاقیت نیما در تجسم شاعرانه و خلق جلوه‌های هنری و موشکافی دقیق مطالب و طرح نظرگاه‌های ویژه و مستقل در آفرینش ادبی، او را به روایتگری بی‌نظیر و شایسته نقل حکایت حیات انسان تبدیل کرده است. شعر او هم مثل زندگی، شوری و شیرینی، گرمی و سردی، کوتاهی و بلندی، امید و ناامیدی، درد و درمان و غم و شادی را با هم دارد. او بزرگترین روایتگر داستان هستی در عصر ماست و کمتر شعری را از او سراغ داریم که خالی از زمینه روایی باشد. شعر او روایت فریاد است. فریاد کمک خواهی و فریاد رهایی خود و شما:

فریاد می‌زنم

من چهره‌ام گرفته

من قایم نشسته به خشکی

مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست

یک دست بی‌صداست

من ، دست من کمک ز دست شما می‌کند طلب

فریاد من شکسته اگر در گلو و گر

فریاد من رسا

من از برای راه خلاص خود و شما

فریاد می‌زنم

(نیما، مجموعه کامل اشعار، ۱۳۷۳، ص ۵۰۰)

منابع

- آرین پور، یحیی. *از نیما تا روزگار ما*، چاپ دوم، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۶.
- آژند، یعقوب. *ادبیات نوین ایران*، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- آسابرگر، آرتور. *روایت*، ترجمه محمدرضا لیراوی، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۰.
- اخوان ثالث، مهدی. *بدعتها و بدایع نیما یوشیج*، چاپ سوم، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۶.
- _____ . *عطا و لقای نیما یوشیج*، چاپ سوم، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۶.
- اخوت، احمد. *دستور زبان داستان*، چاپ اول، نشر فردا، اصفهان، ۱۳۷۱.
- براهنی، رضا. *طلا در مس*، جلد اول، چاپ اول، ناشر نویسنده، تهران، ۱۳۷۱.
- پورنامداریان، تقی. *خانه‌ام ابری است*، چاپ دوم، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۱.
- خلیلی جهانتیغ، مریم. *سیب باغ جان*، چاپ اول، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۰.
- سلیمانی، محسن. *فن داستان نویسی*، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۴.
- فلکی، محمود. *نیما*، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۳.
- میرصادقی، جمال. *عناصر داستان*، چاپ دوم، انتشارات شفا، تهران، ۱۳۶۷.
- _____ ، میمنت. *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، چاپ اول، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷.
- یوشیج، نیما. *تعریف و تبصره*، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۰.
- _____ . *ارزش احساسات*، چاپ سوم، انتشارات گوتنبرگ، تهران، ۱۳۵۵.
- _____ . *درباره شعر و شاعری* (از مجموعه آثار نیما یوشیج)، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ اول، انتشارات دفترهای زمانه، تهران، ۱۳۶۸.
- _____ . *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ سوم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۳.
- یونسی، ابراهیم. *هنر داستان نویسی*، چاپ ششم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۹.