ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۵۱–۸۱

دیالکتیک عین و ذهن و این‌همانی سوژه و ابژه در نظریه و شعر نیما یوشیج

محسن باقری*

اسماعیل شفق**

چکیده

«عینیت‌گرایی» از اصلی‌ترین و مهم‌ترین مفاهیم نظریهٔ شعری نیما یوشیج است. عده‌ای منظور او را خلق شعرهایی کاملاً عینی دانسته و با ذهنی‌یافتن بخشی از اشعارش نظریه و شعر وی را دچار تناقض یافته‌اند. برخی نیز با نسبت‌دادن نادرست این مفهوم به دیگر اجزای نظریه و شعر او تعریفی متفاوت از این مفهوم به‌دست داده‌اند. با دقت در آرای نیما و هم‌چنین درنظرگرفتن سیر تاریخی این مفاهیم در شعرش، درمی‌یابیم که اساس تفکر و رویکرد نیما دیالکتیکی است و وی، باتوجه‌به آرای فیلسوفانی نظیر هگل و مارکس، به این‌همانی سوژه (ذهن) و ابژه (عین) دست زده و درنهایت، بدون آن‌که اصل عینیت‌گرایی موردنظرش مخدوش شود، از تضاد بین این دو به سود عینیت عبور کرده است؛ به‌این‌صورت‌که خود او نیز به جزئی از آن عینیت تبدیل می‌شود. به‌بیان‌دیگر، آن‌چه منتقدان را در مواجهه با این مفاهیم به‌اشتباه انداخته درنیافتن این هم‌جواری و تقابل دیالکتیکی بوده است. توجه به ساختار دیالکتیکی موردنظر نیما در فهم و تحلیل اشعار وی بسیار راه‌گشاست و در این مقاله، علاوه‌بر ترسیم دقیق رویکرد او در این زمینه، با نقد چهار شعر وی، پاره‌ای از اشتباهات منتقدان در مواجهه با شعر او برطرف شده است.

کلیدواژه‌ها: ابژه، این‌همانی، سوژه، ماتریالیسم دیالکتیکی، مارکس، نیما یوشیج، هگل.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران، mhn.bagheri@gmail.com
** استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول)، erasht@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۲۳

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه و طرح مسئله

«عینیت» (objectivity) و «ذهنیت» (subjectivity) از مهم‌ترین مفاهیم نظریه و شعر نیما هستند. وی یکی از مشکلات شعر کهن فارسی را ذهنی‌بودن آن می‌دانست و گرایش به عینیت و بازتاب پدیده‌ها را پیش‌نهاد می‌کرد. باید گفت در مواجهه با این مفاهیم اشتباهاتی رخ داده است؛ برخی این پیش‌نهاد نیما را به‌معنی سرودن شعر عینی به‌معنای مطلق دانسته و با ذهنی‌یافتن بخشی از اشعارش وی را در عملی‌کردن نظریه‌اش ناموفق دانسته‌اند. هم‌چنین، درنیافتن نسبت این مفاهیم با دیگر مفاهیم نظریهٔ نیما باعث شده تا برخی منتقدان به برداشتی متفاوت از آن‌چه موردنظر نیماست برسند. باید افزود دلیل عمدهٔ این اشتباهات توجه نادقیق به آرای نیما و سیر تاریخی این مفاهیم در نظریه و شعر وی است.

نیما نخست در تقابل با شعر کهن فارسی، که غالباً ذهنی است، با رویکردی شبیه دکارت (Rene Descartes) و قرارگرفتن در جایگاه فاعل شناسا به تفکیک سوژه از ابژه و وصف ابژه بدون دخالت‌دادن ذهنیت خود در آن می‌پردازد و سهم عینیت را احیا می‌کند و درادامه با رویکردهایی که آرای فیلسوفانی هم‌چون کانت (Immanuel Kant)، هگل (Friedrich Hegel)، فوئرباخ (Ludwig Feuerbach)، و مارکس (Karl Marx) را در این زمینه به‌یاد می‌آورد، درنهایت، به اتخاذ دیدگاه‌های ماتریالیسم (materialism) و دیالکتیک (dialectic) دست می‌زند و به‌صورتِ نهایی و ایدئالِ نظریه‌اش در این زمینه، که «دیالکتیک عین و ذهن» است، می‌رسد و با شکل‌دادن «این‌همانی» (identity) سوژه و ابژه، بدون این‌که گرایشش به ماتریالیسم و عینیت‌گرایی مخدوش شود، از تضاد و دوگانگی بین آن‌ها به سود عینیت عبور می‌کند؛ به‌این‌صورت‌که با بیش‌ترکردن سهم گزاره‌های عینی در کلیت شعر و تحقق «این‌همانی سوژه و ابژه» خود او نیز به جزئی از عینیت موردنظر تبدیل می‌شود.

در نگاهی دقیق‌تر، باید گفت نیما اصل دیالکتیک را به‌عنوان جهان‌بینی خود برگزیده و درونی کرده است و با برقرارکردن دیالکتیک بین آرای این فیلسوفان صورت ایدئال خود را شکل داده که درادامه به این امر پرداخته شده است[۱].

۲. پیشینهٔ پژوهش

مهدی اخوان ثالث به مفاهیم «عینیت» و «ذهنیت» پرداخته است (اخوان ثالث ۱۳۷۶: ۲۳۱–۲۵۴). اساس کار وی تعریف این مفاهیم و تأکید بر گفتهٔ نیما مبنی‌بر تأثیرگذاری بیش‌تر عینیت‌گرایی است و به ساختار دیالکتیکی بین عین و ذهن اشاره‌ای نکرده است.

شاپور جورکش به مفاهیم نظریهٔ شعری نیما و نسبتشان با یک‌دیگر پرداخته و عینیت‌گرایی را در خدمت ساختار نمایشی و «چندصدایی» (polyphony) کردن شعر دانسته (جورکش ۱۳۹۳: ۵۴–۵۸) و درادامه حضور نیما در شعرش و بروزیافتن احساساتش در مواجهه با اشیا و طبیعت را مصداق «ذهنیت‌گرایی» و موجب «تک‌صدایی» دانسته و درنتیجه وی را دچار تناقض یافته است (همان: ۷۰– ۷۱). علاوه‌براین‌که درنیافتن ساختار «دیالکتیک عین و ذهن» و «این‌همانی سوژه و ابژه» موجب این برداشت نادرست شده، باید گفت در برداشت از مفهوم چندصدایی نیز تسامحی رخ داده است: نخست آن‌که تحقق چندصدایی در بستر رمان و از طریق گفت‌وگو شکل می‌گیرد (بنگرید به دیدریک ۱۳۸۸: ۱۳۵). بنابراین، بهتر است در وهلهٔ نخست شعرهای نمایشی نیما، که مبتنی‌بر گفت‌وگو هستند، از این دیدگاه بررسی شوند و ایراد جورکش به همهٔ شعرهای نیما، حتی آن‌ها که هیچ نشانی از گفت‌وگو در آن‌ها نیست (بنگرید به جورکش ۱۳۹۳: ۱۴۸– ۱۵۴)، نادرست است؛ دوم آن‌که اگر فراتر از «گفت‌وگو» به‌صحنه‌کشاندن «دیگری» را مصداقی از چندصدایی بدانیم (همان: ۵۴)، باید گفت اصرار جورکش برای حذف شاعر یا سوژه از شعر، آن هم در شعرهایی که مبتنی‌بر تعدد اشیا و اشخاص نیستند، خود برخلاف اصل چندصدایی است و مجدداً ما را به تک‌صدایی خواهد رساند.

تقی پورنامداریان دربارهٔ این مفاهیم در مقایسه با شعر کهن فارسی بحث کرده است (پورنامداریان ۱۳۹۱: ۲۴۳– ۲۸۱). وی هیچ اشاره‌ای به ساختار دیالکتیکی موردنظر نیما نکرده و تفاسیر ایشان از شعر نیما نیز با تفاسیر این مقاله متفاوت است.

رضا براهنی بخشی از اشعار نیما را دکارتی و بخشی دیگر را فرادکارتی یافته و درنتیجه وی را در نظریه‌پردازی و عینیت‌گرایی دچار تناقض یافته است (براهنی ۱۳۹۳: ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۹). درنیافتن ساختار دیالکتیکی عین و ذهن و هم‌چنین بی‌توجهی براهنی به سیر تحول این مفاهیم موجب این برداشت شده است.

شمسی پارسا در مقاله‌ای با گزینش بندهایی ذهنی و عینی از اشعار نیما (بنگرید به ۱۳۹۰: ۳۱– ۵۰) نتیجه گرفته که نیما در عملی‌کردن عینیت‌گرایی موفق نبوده است (همان: ۴۶). درنظرنگرفتن نسبت این مفاهیم در کلیت یک شعر، سیر تاریخی آن‌ها، و ساختار دیالکتیکی موردنظر نیما موجب این برداشت نادرست شده است.

پژوهش‌گرانی نیز با ذکر اصطلاحات و جملاتِ صریح خود نیما در این زمینه صرفاً به قصد او مبنی‌بر نزدیک‌شدن به طبیعت و اشیا و درآمیختن با آن‌ها اشاره کرده‌اند؛ ازجمله بهمن شارق (شارق ۱۳۵۰: ۱۰۱–۱۰۸)، محمد حقوقی که مطلبی واحد را سه بار تکرار کرده است

(حقوقی ۱۳۶۸: ۱۹۵–۱۹۶؛ حقوقی ۱۳۸۵: ۱۲۱–۱۲۲؛ حقوقی ۱۳۹۳: ۳۲۷–۳۲۸)، محمد مختاری (مختاری ۱۳۷۲: ۱۸۹–۱۹۴)، و محمود فتوحی (فتوحی ۱۳۸۹: ۱۲۷–۱۲۸). این پژوهش‌گران نیز هیچ اشاره و توجهی به مسیر و مجرای تحقق این امر، که همان دیالکتیک عین و ذهن است، نکرده و درنتیجه اساساً آن هم‌جواری عین و ذهن یا دخالت احساسات سوژه در ابژه را، که به‌ظاهر به تناقض در اصل عینیت‌گرایی نیما منجر می‌شد و دیگر منتقدان به آن اشاره کرده‌اند، مطرح نکرده و پاسخی برای آن نداشته‌اند؛ مسئله‌ای که با ارائهٔ سیر تاریخی و نقد دقیق اشعار نیما در این مقاله حل شده است.

در پژوهش حاضر، برای نخستین بار، با استناد به نظریه و شعر نیما، به گرایش هدف‌مند وی به دیالکتیک اشاره شده است که خود می‌تواند ضرورت بازخوانی اساس نظریه و شعر نیما را درپی داشته باشد و نتایج مهم و تازه‌ای به‌دست بدهد. دربارهٔ مفاهیم عینیت و ذهنیت و نسبت آن‌ها با هم نیز برای نخستین بار است که به بنیان‌گذاشتن این مفاهیم بر دیالکتیک، سیر تاریخی تحول آن‌ها، تقسیم‌بندی اشعار بر این اساس، واکاوی ساختار دیالکتیکی عین و ذهن، و این‌همانی سوژه و ابژه اشاره و هم‌چنین برداشت‌های نادرست منتقدان از این مفاهیم با استناد به آرا و شعر نیما تصحیح و تعدیل شده است.

۳. چهارچوب نظری

۱.۳ عینیت، ذهنیت، ماتریالیسم، و دیالکتیک

«عینیت» به هرچیز مادی و ملموس که در پیرامون و خارج از ذهن است اشاره دارد و «ذهنیت» درک و دریافت ذهن از این پدیده‌های عینی است. مشاهده‌کننده «سوژه» و مشاهده‌شونده «ابژه» نامیده می‌شوند (بنگرید به لِیسی ۱۹۹۶: ۲۳۳ و ۳۳۳).

«ماتریالیسم» یا ماده‌گرایی، با تأکید بر اصالت ماده، معتقد است که هرچه وجود دارد دقیقاً ماده است یا دست‌کم به ماده بستگی دارد (پاهاسکار ۱۳۹۷: ۶۰۸) و ازاین‌رو واقعیت انسان نیز جزوی از همان ماده و جهان مادی است (ایگلتون ۱۳۹۷: ۶–۷). بنابراین، ماده محصول ذهن نیست، بلکه ذهن محصول ماده است (انگلس ۱۳۸۹: ۳۲). واضح است که ماتریالیسم با عینیت‌گرایی پیوندی مستقیم دارد. در مقابلِ دیدگاهِ ماتریالیسم دیدگاه «ایدئالیسم» (idealism) یا اندیشه‌گرایی قرار دارد که با ذهنیت پیوند دارد و اصالت را به ذهن، روح، و اندیشه می‌دهد (بنگرید به پریچارد ۱۳۹۳: ۹۹).

واژهٔ «دیالکتیک» نیز، که به‌معنی مباحثه و گفت‌وگوی توأم با جدل است (فولکیه ۱۳۶۲: ۱۰)، در فلسفهٔ پیشامدرن و تا قبل از ظهور هگل غالباً با همین معنی و به‌مثابهٔ فنی

شبیه به منطق به‌کار می‌رفته است (همان: ۶) تا این‌که هگل از آن در راستای تقابل و آشتی‌دادن عناصر متضاد بهره گرفت (همان: ۶۴).

پس از مروری مختصر بر سیر و پیوند این مفاهیم در دستگاه فکری فیلسوفان موردنظر نیما، به چگونگی توجه وی به این آرا و به‌کارگیری آن‌ها پرداخته خواهد شد.

۲.۳ دکارت

در تاریخ فلسفه، نوع رویکرد به مفاهیم عینیت و ذهنیت را به دو دورهٔ عمدهٔ قبل از دکارت (فلسفهٔ ارسطویی) و بعد از دکارت تقسیم می‌کنند. به این معنا که «در فلسفهٔ ارسطویی، شناخت به‌معنای بازنمایی درست از یک شیء نبود و به‌دلیل یکی‌بودن فاعل شناسا با شیء اساساً بین عالِم و معلوم تمایزی وجود نداشت» (بنگرید به رورتی ۱۹۷۹: ۴۷) تا این‌که دکارت مفهوم «ذهن به‌مثابهٔ آینهٔ طبیعت» را ابداع کرد (همان: ۴۵). دکارت با جملهٔ «من می‌اندیشم، پس هستم» سوژه را مرکز هستی و ابژه را موضوع شناخت قرار داد و آن‌ها را از هم جدا کرد (بنگرید به دکارت ۱۳۹۱: ۴۱–۴۶).

۳.۳ کانت

برخلاف نظر دکارت و ذهن آینه‌ای او، کانت ابژه را برایند شهود و مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌های ذهنی سوژه می‌دانست (بنگرید به استرن ۱۳۹۷: ۶۹). از نظر او، ما در مواجهه با اشیا فقط به یک معرفت اولیه دست‌رسی داریم و فقط آن بخشی از اشیا را می‌توانیم شناسایی کنیم که «نمود» یا «پدیدار» (phenomena) آن‌هاست و بخش غیرپدیداری آن‌ها، که «ذات» یا «شیء فی‌نفسه» (noumena) است، برای ما قابل‌شناخت نیست (بنگرید به کورنر ۱۳۶۷: ۵۷). ازاین‌رو، «در نظر کانت، یگانه یقینی که فلسفه می‌تواند فراهم آورد در وجود خود ما خانه دارد، نه در چیزی خارج از خود ما» (بووی ۱۳۸۸: ۱۱).

۴.۳ هگل

«از نظر هگل، غایت فلسفه چیره‌شدن بر تضادهاست؛ تضاد میان روان و تن، ذهن (سوژه) و عین (ابژه) یا عقل و طبیعت» (کاپلستون ۱۳۹۵: ۱۷۰). ازاین‌رو، هگل «دیالکتیک» را در مفهوم جمع نقیضین به‌کار برد که مشتمل بر «تز»، «آنتی‌تز»، و «سنتز» است. برخورد تز و آنتی‌تز به شکل‌گیری سنتز منجر می‌شود که ازسویی تلفیق تز و آنتی‌تز است و ازسویی

وضعیتی جدید (فولکیه ۱۳۶۲: ۶۴–۶۵). بنابراین، هگل از این طریق تضاد بین عین و ذهن را از میان برداشته و می‌گوید: «هرچه ذهن است واقعیت است و هرچه واقعیت است ذهن است» (سینگر ۱۳۷۹: ۱۴۲).

۵.۳ فوئرباخ

فوئرباخ یکی‌شدن ذهن و عین را، که هگلِ ایدئالیست در ذیل مفهوم «مطلق» (absolute) و روح مطرح می‌کرد و بنابر آن سوژه مبدأ شناختِ طبیعت و شکل‌گیری آن بود، نپذیرفت و، با تکیه بر ماتریالیسم، طبیعت و انسان فیزیکی را جای‌گزین مفهوم مطلق کرد (بنگرید به انگلس ۱۳۸۹: ۲۴، ۳۱–۳۲). از نظر وی، انسان خود جزئی از طبیعت است و خودآگاهی او نیز در گرو درک خود در ذیل طبیعت است. وی با این ایده که سوژه را مبدأ پیدایش طبیعت بدانیم مخالفت کرد و آن را اشتباه فلسفهٔ جدید از زمان دکارت دانست (بنگرید به لوویت ۱۳۸۷: ۱۲۰). «پس اگر هگل از "هستی" آغاز می‌کند، "هستی" نزد فوئرباخ "طبیعت" است، نه ایده و اندیشه» (کاپلستون ۱۳۹۵: ج ۷، ۲۹۰).

۶.۳ مارکس

مارکس، با نظر به هگل و فوئرباخ، «ماتریالیسم دیالکتیکی» را مطرح کرد. او با جنبهٔ ایدئالیستی دیالکتیک هگل، که در آن ایده و اندیشه واقعیت و اشیا را می‌آفرید، مخالف بود و اندیشه را همان جهان مادی می‌دانست که به ذهن بشر منتقل شده است (فولکیه ۱۳۶۲: ۴۵–۷۵). هم‌چنین، او ایراد ماتریالیسم فوئرباخ را در این می‌دانست که انسان مدنظر او در رابطه و مواجهه با طبیعت منفعل است (ایگلتون ۱۳۹۷: ۵۵). مارکس معتقد بود: «جهانِ محسوس چیزی نیست که مستقیماً از ازل داده شده باشد، بلکه محصول صنعت و براینـدِ مرحله‌ای از جامعه است» (احمدی ۱۳۸۵: ۲۹۷).

۴. عینیت، ذهنیت، ماتریالیسم، و دیالکتیک در نظر نیما

۱.۴ عینیت و ذهنیت در نظر نیما

نیما بارها مشکل شعر کهن فارسی را ذهنی یا سوبژکتیوبودن آن ذکر کرده و توجه به محیط پیرامون و اتخاذ و بازتاب جهات مادی و عینی آن را توصیه کرده است (بنگرید به یوشیج ۱۳۹۴: ۱۳۹ و ۱۴۵؛ یوشیج ۱۳۹۳: ۹۴).

برخی منظور نیما از این جملات را سرودن شعرهایی سراسر عینی دانسته‌اند (براهنی ۱۳۹۳: ۱۳۹) و این‌که او با نفی کامل ذهنیت مدافعِ یک «رئالیسم بی‌تردید» بوده است (چراغی و رضی ۱۳۸۷: ۲۶) و بنابراین با ذهنی‌یافتن بخشی از اشعارش وی را در تحقق‌بخشیدن به عینیت‌گرایی ناموفق یافته‌اند (پارسا ۱۳۹۰: ۴۶).

درحالی‌که نیما گرایش به «رئالیسم مطلق» را رد می‌کند و کار شاعر را ساختن «آن‌چه مجازی و سمبلیک» است می‌داند (بنگرید به یوشیج ۱۳۹۴: ۱۱۲، ۲۱۹ و ۲۲۶–۲۲۷).

نیما در شرح چگونگی عینیت‌گرایی و تأکیدش بر توجه به اشیا و محیط در حین این‌که توانایی شاعر را در «به‌جای اشیا و پدیده‌ها نشستن» و «از چشم آن‌ها به جهان نگریستن» می‌داند تأکید می‌کند که این امر باید «موقتاً» صورت بگیرد و شاعر باید بتواند به «درون خود» بازگردد (بنگرید به همان: ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۳۵–۱۳۷) و، همان‌طور که مشخص است، رویکرد نیما در این‌جا کنار هم نشاندن عین و ذهن است.

هم‌چنین، تعاریف نیما از شعر مشخص می‌کند که از نظر وی شعر صرفاً به یک امر عینی یا فرایندی کاملاً ذهنی متکی نیست و درواقع ماحصل تلفیق خودآگاهی و عینیت با الهام و ذهنیت است (بنگرید به یوشیج ۱۳۹۳: ۱۳۰ و ۳۳۵؛ یوشیج ۱۳۸۸: ۵۹).

بنابراین، آن‌چه در وهلهٔ اول مدنظر نیماست «جداکردن سوژه از ابژه»، «شناسایی و وصف ابژه»، و به‌طور کلی «احیای سهم عینیت دربرابر ذهنیت» در نسبت با شعر کهن فارسی است و ذهنی‌یافتن بخشی از اشعارش به‌معنای تناقض یا عدم موفقیت وی در این زمینه نیست. این رویکرد نیما را در جایگاهی نظیر دکارت و «ذهن آینه‌ای» موردنظر او قرار می‌دهد.

۲.۴ ماتریالیسم و دیالکتیک در نظر نیما

گرایش هدف‌مند نیما به ماتریالیسم و دیالکتیک را باید در امتداد آشنایی‌اش با اندیشه‌های مارکسیستی[۲] و تحت‌تأثیر برادرش، لادبُن[۳]، جست‌وجو کرد. وی، که پس از شعر «افسانه» شاعری رمانتیک شناخته شده بود، از اوایل دههٔ ۱۳۱۰ با انتقاد از خود (بنگرید به یوشیج ۱۳۹۳: ۴۶۳–۴۶۴)، به بیان مسائل سیاسی، اجتماعی، و اقتصادی متمایل می‌شود (همان: ۴۶۹) و در نامه‌ای به لادبن از او دربارهٔ دیالکتیک راهنمایی خواسته و از قصد خود مبنی‌بر به‌کارگرفتن این مفهوم در نظریهٔ ادبی‌اش می‌گوید:

> خواهش دارم اولاً از وضعیت خودت بنویسی ... و ثانیاً راجع‌به دیالکتیک فراموش نکن. من قطعاً می‌دانم تو به تحریرات من عقیده داری و می‌دانی که، برخلاف

> معاصرین خودم، با چه مواظبت و با چه نظریه می‌خواهم چیز بنویسم. در این خصوص هرچه برای من بنویسی مثل یک کتاب مضبوط و محفوظ است و رقمی بسیار تازه است از برای تاریخ حیات فکری من و تو، و امید واثق دارم که برای هر طبقه مثمر ثمر واقع می‌شود. از این ساعت من انتظار دریافت یک چنین کاغذی را می‌کشم (همان: ۴۰۵).

توجه نیما به مفاهیم دیالکتیک و ماتریالیسم در یادداشت‌هایش مشهود است. وی معتقد است اساس جهان برآمده از ماده است و تبدیل و تبدل و پیوستگی همیشگی انرژی و ماده با هم صورت کنونی جهان را رقم زده و شکل داده است (بنگرید به یوشیج ۱۳۸۸: ۱۷۵). در نامه‌ای به تقی ارّانی، از مهم‌ترین نظریه‌پردازان مارکسیسم در ایران، دربارهٔ این مفاهیم بحث می‌کند (یوشیج ۱۳۹۳: ۴۲۶–۴۲۷) و در نامه‌ای دیگر به مفهوم «ماتریالیسم تاریخی» نظر دارد (همان: ۴۴۵).

نیما دربارهٔ پیوند و وحدت بین اجزای شعرش می‌گوید: «این فکر را من از منطق مادی گرفته‌ام که اصلِ علمی است که هیچ‌چیز نتیجهٔ خودش نیست، بلکه نتیجهٔ خودش با دیگران است» (یوشیج ۱۳۹۴: ۱۵۳) که درواقع این‌جا همان نقطهٔ رسیدنِ ماتریالیسم و دیالکتیک به هم است و اشاره به یکی از اصول اولیهٔ ماتریالیسم دیالکتیک دارد که می‌گوید:

> برعکس متافیزیک، دیالکتیک طبیعت را نه هم‌چون توده‌ای اتفاقی از اشیا و پدیده‌هایی جدا از یک‌دیگر، بلکه به‌مثابهٔ مجموعه‌ای واحد و منسجم می‌شناسد که در آن اشیا و پدیده‌ها به‌شیوه‌ای اندام‌وار به هم‌دیگر مرتبط‌اند و همه متقابلاً بر هم تأثیر می‌گذارند (فولکیه ۱۳۶۲: ۷۶).

بنابراین، تلاش نیما در راستای خلق «ساختمان» و «فُرم» شعر (بنگرید به یوشیج ۱۳۹۴: ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۷) یا، به‌تعابیردیگر، ساختنِ «قطعه ــ شعر» (بنگرید به رؤیایی ۱۳۹۳: ۳۳–۳۸؛ رؤیایی ۱۳۹۴: ۱۱۳–۱۱۵) یا «شکلِ درونی» و «فرم ذهنی» شعر (بنگرید به شفیعی کدکنی ۱۳۸۳: ۹۸–۹۹، ۱۲۵–۱۲۶) ماحصل گرایش وی به ماتریالیسم دیالکتیکی است.

نیما مفهوم دیالکتیک را در فرم شعرش نهادینه می‌کند و می‌گوید: «من می‌خواهم انتظام طبیعی به فرم شعر داده باشم. درواقع، فرم شعر من سنتز حتمی تزها و آنتی‌تزها است» (یوشیج ۱۳۹۴: ۲۱۲). وی از ساختار دیالکتیکی شعر و کیفیت و کارکرد سنتز می‌گوید و

توجه به رعایت اصول آن را توصیه می‌کند (بنگرید به یوشیج ۱۳۸۸: ۱۶۲) و هم‌چنین از احمد شاملو، به‌دلیل آن‌که سنتز را در ساختار شعرش موردتوجه قرار نداده و اعمال نکرده است، انتقاد می‌کند (همان: ۲۲۲).

اشارات نیما به دکارت، کانت، هگل، فوئرباخ، و مارکس و تلاشش برای نقد یا درونی‌کردن آرای ایشان در آثار نظری‌اش و به‌ویژه در مقالهٔ «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» (بنگرید به یوشیج ۱۳۹۴: ۲۹–۹۶) مشاهده‌شدنی است[۴]. وی به هگل نظر مثبت داشته و معتقد بوده «با نظریهٔ فلسفی هگل، فکر برحسب پرنسیب آن به‌خودی‌خود ترقی کرده و باعث پیدایش در جهان زندگانی می‌شود» (همان: ۴۰)، و مطالعهٔ آثار هگل و مارکس را ضروری برشمرده و توصیه کرده است (همان: ۲۰۷).

از این مقطع تا پایان کار نیما، گرایش وی به آموزه‌های ماتریالیسم و دیالکتیک در ابعاد و وجوه مختلف محتوا و فرم شعرش و به‌ویژه در پیوستگی با مفاهیم عینیت و ذهنیت نمود پیدا می‌کند تاجایی‌که وی در امتداد رویکرد ماتریالیستی درصدد برداشتن فاصلهٔ بین خود (سوژه یا ذهن) و طبیعت (ابژه یا عین) برمی‌آید تا به جزئی از آن تبدیل شود و برای تحقق این مسئله مفهوم دیالکتیک هگل را به‌کار می‌بندد.

با بررسی آرای نیما، می‌توان سیر تفکر و توجهش به آرای فیلسوفان مورداشاره را ردیابی کرد: نیما، که با اتخاذ دیدگاهی منطقی و دکارتی جدایی خود (سوژه) و طبیعت (ابژه) را مفروض گرفته بود، درادامه این فاصله و جدایی را کم‌رنگ‌تر می‌کند و درصدد است تا به‌صورت مستقیم و بی‌واسطه به شناخت طبیعت یا ابژه برسد و مقدمات گرایش به رویکردی تجربه‌گرایانه را فراهم می‌کند و می‌گوید: «طبیعت و اسرارش به‌جای قیاس با تجربه و مشاهده شناخته می‌شوند» (یوشیج ۱۳۹۳: ۹۹).

در گام بعد و در ادامهٔ همین رویکرد است که پس از نزدیک‌شدن به طبیعت و پیداکردن شناخت بی‌واسطه متوجه می‌شود که انسان خود نیز جزئی از طبیعت بوده و هم اوست که باعث این افتراق و جدایی شده و در این‌جاست که آرای فوئرباخ دربارهٔ نسبت طبیعت و انسان برجسته‌تر می‌شود. نیما می‌گوید: «انسان واسطهٔ تباین در بین اجزای طبیعت است. وجود او در جزء همان اجزا محسوب می‌شود» (همان: ۲۴۷).

نیما درادامه تلاش خود برای راه‌یابی به محیط و درون اشیا را به‌عنوان جزئی از آن‌ها شروع می‌کند. وی می‌گوید: «ذهن معرض امتحان تمام اشیا است» (همان: ۳۱۷). «من اشیا را از مبدأ و اصلشان پیدا می‌کنم» (همان: ۱۴۹).

البته، این راه‌یابی به اشیا و شناخت آن‌ها به‌صورت کامل میسر نیست و فقط بخشی از آن را می‌توان محقق کرد و در این‌جاست که گفتهٔ کانت مبنی‌بر این‌که تنها شناخت پدیدار اشیا ممکن است، نه شناخت ذات آن‌ها، تداعی می‌شود. نیما می‌گوید: «کُنِه اشیا جز ابهام چیزی نیست» (یوشیج ۱۳۹۴: ۱۹۹).

> برای من اشیا عبارت از مجموعهٔ بی‌انتهایی است که به مقدار انتباه و موقعیت خود قسمتی از آن را شناخته‌ایم؛ به این می‌توان «تغییر به نسبت» نام داد که در وجود اشیا تغییری نداده است، بلکه ما آن‌ها را نسبت‌به خود آن‌طور مقتضی دیده‌ایم (یوشیج ۱۳۹۳: ۳۰۷).

تلاش برای نزدیک‌شدن و راه‌یافتن به اشیا و طبیعت فراتر از مشاهده یا امتحان ذهنی از طریق جست‌وجوی همانندی‌ها و خود را در جای آن‌ها قراردادن ادامه می‌یابد و از این طریق مقدمات این‌همانی سوژه و ابژه فراهم می‌شود. نیما می‌گوید:

«من بارها خود را در جزء سایر اشیا قرار داده، در وجود خودم فکر کرده‌ام. همان‌طورکه دربارهٔ سایر اشیا و دوست دارم مرا به همان وضع که هستم در نظرم مجسم کنند و من از دور به خودم بخندم» (همان: ۲۳۱). «همیشه سعی می‌کنم در اشیا به‌دقت وارد شده با کمال بی‌طرفی اصل واقعی آن‌ها را جست‌وجو کنم. چه‌قدر زمان دوست من که در همین خصوص اشتباه کرده‌ام» (همان: ۳۲۸).

و درنهایت این رابطه و تقابل نیما با طبیعت و اشیا و تلاشش برای راه‌یابی و هم‌سویی با آن‌ها در فرایندی دیالکتیکی بین عین و ذهن و سوژه و ابژه، این‌همانی آن‌ها با هم را درپی دارد. به‌عبارت‌دیگر، آن «به‌جای اشیا نشستن» و «از چشم آن‌ها دیدن» که موردتأکید نیماست و برخی منتقدان را به‌اشتباه انداخته، درواقع، مقدمه‌ای برای این‌همانی سوژه و ابژه است و این همان نکته‌ای است که با درنظرگرفتن سیر شعر و رویکرد وی و دیدگاه‌هایش دریافت می‌شود.

۵. دیالکتیک عینیت و ذهنیت در شعر نیما

اشعار نیما را براساس سیر تاریخی و نوع مواجههٔ او با مفاهیم عینیت و ذهنیت می‌توان در سه دوره دسته‌بندی کرد. وی درطی زمان و گام‌به‌گام به این‌همانی سوژه و ابژه نزدیک شده است. درادامه و پس از ترسیم مختصات و ذکر نام اشعار هر دوره، به‌طور خلاصه، درنهایت بر دورهٔ ایدئال کار نیما در این زمینه تمرکز می‌شود. این تقسیم‌بندی برمبنای وجه غالب

رویکرد نیما و اشعار مهم او در هر دوره انجام شده است و به‌معنای اختصاص همهٔ اشعار هر دوره به یک رویکرد به مفهوم مطلق نیست.

۱.۵ دورهٔ نخست: عینیت یا ذهنیت (از سال ۱۲۹۹ تا ۱۳۱۶)

از شعر «قصهٔ رنگ‌پریده، خون سرد» (۱۲۹۹) آغاز شده و تا «ققنوس» (۱۳۱۶) ادامه دارد. اساس کار نیما اتخاذ رویکرد دکارتی و مفروض‌گرفتن جدایی خود از ابژه و قراردادن خود در جایگاه فاعل شناسا و بازتاب ابژه است. برهمین‌اساس، اشعار این دوره در کلیت خود یا عینی‌اند یا ذهنی. اشعار این دوره در دو دسته قرار می‌گیرند:

۱.۱.۵ ذهنیت

اشعاری که باوجود پاره‌های جزءنگرانه و عینی در کلیت خود دارای فضا و بیانی ذهنی است. این اشعار عبارت‌اند از: «قصهٔ رنگ‌پریده، خون سرد»، «ای شب»، «افسانه»، «شیر»، «چشمهٔ کوچک»، «گل نازدار»، «گل مفسده»، «از ترکش روزگار»، «تسلیم‌شده»، «در جوار سخت‌سر»، و «قلعهٔ سقریم».

۲.۱.۵ عینیت

اشعاری که شاعر به عینیت گرایش نشان داده است. بیش‌تر این اشعار پس از گرایش نیما به مارکسیسم در ابتدای دههٔ ۱۳۱۰ و در بیان مسائلی چون فقر، ظلم، عدالت، و مبارزهٔ اجتماعی سروده شده‌اند: «یادگار»، «محبس»، «خارکن»، «خانوادهٔ سرباز»، «شمع کرجی»، «قو»، «جامهٔ مقتول»، «شهید گم‌نام»، «سرباز فولادین»، «خاطرهٔ اَمزَناسَر»، و «نعرهٔ گاو».

۲.۵ دورهٔ دوم: هم‌گامی و تقابل عینیت و ذهنیت در خدمت ساخت‌مندی شعر (از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷)

این دوره با شعر «ققنوس» (۱۳۱۶) آغاز می‌شود و تا ابتدای شعر «مهتاب» (۱۳۲۷) ادامه دارد. در اشعار این دوره نسبت عینیت و ذهنیت در کلیت یک شعر به‌شکل ساخت‌مندانه‌ای با هم برابری دارند و نسبت این دو عنصر با کلیت شعر موردتوجه شاعر بوده است. هم‌چنین، بیش‌ترین سهم از وجه ذهنی اشعار را نمادگرایی شکل می‌دهد و سهم عینیت را

نیز تصاویر عینی شعر، که هم‌گام با عناصر ذهنی پیش می‌روند، احیا کرده‌اند. اشعار این دوره را نیز می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱.۲.۵ هم‌گامی عینیت و ذهنیت

در این دسته از اشعار، شاعر سعی دارد تعادلی بین سهم عینیت و ذهنیت برقرار کند. گاهی موضوعی ذهنی را عینی بیان می‌کند و گاهی موضوعی عینی را با بیان ذهنی همراه می‌کند و به‌طور کلی در کلیت شعر، به‌عنوان یک اثر منسجم، نسبت و سهم آن‌ها توسط شاعر سنجیده و رعایت شده است. شعرهایی نظیر «خانهٔ سرپویلی»، «اندوه‌ناک شب»، «خندهٔ سرد»، «امید پلید»، «لکه‌دار صبح»، «یاد»، «مادری و پسری»، «مانلی»، «الیکا»، «داستانی نه تازه»، «کار شب‌پا»، «پادشاه فتح»، «در فروبند»، «وای بر من»، «گل مهتاب»، «مردگان موت»، و «همه شب» از شاخص‌ترین این اشعارند.

در توضیح چگونگی این رویکرد باید گفت مثلاً شعری نظیر «کار شب‌پا» (همان: ۶۱۱–۶۱۸) موضوع و بیانی کاملاً رئالیستی و عینی دارد، اما شاعر برای پیش‌بردن و بالابردن جنبه‌های دراماتیک داستان و القای حالات شخصیتِ شب‌پا از عناصر بیان ذهنی نظیر تشبیه یا بیان ذهنی افکار شب‌پا نیز بهره برده است و هم‌چنین در شعرهای سوررئالیستی و کاملاً ذهنی و کابوس‌واری نظیر «وای بر من» (یوشیج ۱۳۸۶: ۳۴۶–۳۴۷)، «گل مهتاب» (همان: ۳۵۲–۳۵۵)، «مردگان موت» (همان: ۴۹۸– ۵۰۰)، و «همه شب» (همان: ۷۶۵) تصاویر فراواقعی شعر با تجسم‌بخشی و جلوه‌ای کاملاً عینی ارائه شده‌اند و بدین طریق عینیت و ذهنیت در کلیت یک شعر کاملاً در خدمت هم بوده و با یک‌دیگر هم‌پوشانی و هم‌راهی دارند.

۲.۲.۵ هم‌گامی عینیت و ذهنیت با زیرساخت تقابلی و دیالکتیکی (این‌همانی سوژه و ابژه در ساحت نمادین)

در آن دسته از اشعار نمادگرایانهٔ این دوره که خودِ نیما را می‌توانیم مصداقی از آن نماد بدانیم، به‌واقع، نیما یک مرحله از دیگر اشعار نمادین همین دوره و به‌نوعی از تقابل عینیت و ذهنیت فراتر رفته و نخستین گام‌ها را در جهت تقابل دیالکتیکی غیرمستقیمِ خودش به‌مثابهٔ سوژه و نمایندهٔ ذهنیت با عینیت و ابژه و تحقق «این‌همانی» آن‌ها برداشته است؛ امری که در دورهٔ بعد مستقیم‌تر و با حضور و تقابل صریح‌تر خودش با ابژه به‌شکل متعالی‌تری موفق به انجام‌دادن آن می‌شود. شاخص‌ترین شعرهای این دسته عبارت‌اند از:

«ققنوس»، «غراب»، «مرغ غم»، «مرغ مجسمه»، «شکسته‌پر»، «خواب زمستانی»، «آی آدم‌ها»، «ناقوس»، «خروس می‌خواند»، «او را صدا بزن»، «آقا توکا»، و «مرغ آمین» (متعلق به دورهٔ بعد).

در تشریح چگونگی این ساختار باید گفت مثلاً در شعر «ققنوس» (همان: ۳۲۵–۳۲۷) ققنوس، به‌عنوان یک موجود افسانه‌ای و ذهنی، در موقعیتی کاملاً برساخته و ذهنی (موقعیت کانونی و تنهایی و تقابلش با دیگر پرندگان) و درعین‌حال پُر از جزئیات و کاملاً عینی (توصیف جزئی و دقیق موقعیت ققنوس و دیگر پرندگان) در موقعیت و جایگاه یک ابژه قرار می‌گیرد و شاعر یا سوژه، درمقام راوی شعر، علاوه‌براین‌که خود را به‌شکل یک ابژه در شعر جا می‌دهد (مردی که آتش پنهان خانه را روشن می‌کند)، درادامه نیز با دخالت‌دادن احساسات ذهنی خود در مونولوگ‌های درونی و ذهنی ابژه یا ققنوس حضور خود را در شعر هرچه بیش‌تر پُررنگ و دیالکتیک عینیت و ذهنیت را تکمیل‌تر می‌کند و از این طریق مخاطب را به‌سمت معنای نهایی و نمادین شعر، که این‌همانی سوژه (شاعر) و ابژه (ققنوس) در ساحت نمادین است، سوق می‌دهد.

۳.۵ دورهٔ سوم: دیالکتیک عین (ابژه) و ذهن (سوژه) (از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۷)

این دوره با شعر «مهتاب» (۱۳۲۷) آغاز می‌شود و تا آخرین شعر نیما، یعنی «شب همه شب» (۱۳۳۷)، ادامه دارد. در این دوره، سهم عینیت بیش‌تر و هم‌چنین ساختار دیالکتیکی عینیت و ذهنیت فشرده‌تر و درهم‌تنیده‌تر از دورهٔ قبل شده است. نیما با درآوردن خود از پشت نماد به‌طور مستقیم و به‌مثابهٔ سوژه با ابژه روبه‌رو می‌شود و دیالکتیک می‌سازد و به‌سمت تحقق این‌همانی گام برمی‌دارد. اشعار این دوره نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱.۳.۵ دیالکتیک عین و ذهن و تأثیرپذیری سوژه از ابژه

در این دسته از اشعار، فرایند دیالکتیکی بین عین و ذهن به‌طور مشخص در راستای تحقق این‌همانی و یکی‌شدن شاعر با طبیعت و مظاهر آن انجام نمی‌گیرد و تأثیر و تأثر ناشی از این مواجهه موردتوجه است که به‌صورت سنتز و ماحصلِ این دیالکتیک در شعر جاری می‌شود؛ بدین‌صورت‌که وضعیتی عینی به‌عنوان تز خود را دربرابر دیدگان شاعر به‌عنوان ذهن و سوژه، که در این‌جا آنتی‌تز است، قرار می‌دهد و حاصل آن احساس، تفکر، و موقعیتی است که عین و ابژه موجد آن بوده و توسط شاعر در سطح شعر جاری می‌شود. این حالت در شعرهایی نظیر «داروگ» و «خانه‌ام ابری‌ست»، «برف»، «ری‌را»، «در شب سرد زمستانی»، و «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» مشاهده می‌شود.

در توضیح چگونگی این فرایند باید گفت مثلاً در شعر «داروگ» (همان: ۷۶۰) شاعر یا سوژه با وضعیت ابژکتیو خشک‌شدنِ کشتگاهش مواجه می‌شود و این مواجهه شبکه‌ای از مسائل و احساسات را در ذهن او شکَل می‌دهد و وی نتایج آن را با بیان این احساسات و به‌صورت معنای نمادین موردنظرش در شعر جاری می‌کند.

هم‌چنین، اشعار سمبولیستی و مبهم‌تر این دسته، نظیر «ری‌را» و «برف»، را شاید بتوان برآمده از توجه نیما به آموزه‌های کانت مبنی‌بر ابهام ذاتی اشیا و ناتوانی انسان در ره‌یافت و شناخت کامل آن‌ها درنظر گرفت. نیما در این اشعار نیز، برخلاف سمبولیسم فرانسوی که بیش‌تر ذهنی است (بنگرید به سیدحسینی ۱۳۹۱: ج ۲، ۵۴۲ و ۵۵۱؛ براهنی ۱۳۷۱: ج ۲، ۶۶۲؛ شمیسا ۱۳۹۴: ۱۲۲)، اشعار را برپایهٔ دیالکتیک عین و ذهن بنا کرده است. خود او در این‌باره می‌گوید:

> این جنبهٔ لاینفک سمبولیزم است که اشیای خارجی هر جزء از طبیعت مادی در نظر نویسنده یا پرسوناژهای مختلف او تأثیرات مختلف خود را دارا هستند. اشیا دارای ارزش واقع شده، علاوه‌بر آن‌طور که هستند؛ نتیجهٔ ارتباط سوبژکت و ابژکت خارجی تجسم داده می‌شوند. امروز ما سمبولیزم را این‌طور می‌شناسیم. دقیق‌تر از آن‌چه خود سمبولیست‌ها می‌شناخته‌اند (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۴۲).

۲.۳.۵ دیالکتیک عین و ذهن و این‌همانی سوژه و ابژه

در این دسته از اشعار، نیما از تأثیرپذیری از ابژه فراتر رفته و در راستای یکی‌شدن خود با آن گام برمی‌دارد. شعرهای «مهتاب»، «اجاق سرد»، «هنگام که گریه می‌دهد ساز»، «ماخ‌اولا»، «چراغ»، «در نخستین ساعت شب»، «در کنار رودخانه»، «هست شب»، «سیولیشه»، «در پیش کومه‌ام»، «کک‌کی»، «پاس‌ها از شب گذشته است»، و «تاب‌ناک من» (متعلق به دورهٔ قبل) شاخص‌ترین شعرهای این دسته‌اند.

نیما در چند مورد از فرایند «این‌همان شدن سوژه با ابژه» با واژه‌هایی نظیر «سرشته» (یوشیج ۱۳۹۴: ۱۳۵)، «تخمیر» (همان: ۱۳۵ و ۲۵۳)، «استغراق» (همان: ۱۳۶)، و «استحاله» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۴۳) یاد کرده است. وی تأکیدی بر دسته‌بندی و تفکیک منظم و دقیق این اصطلاحات نداشته است، اما باتوجه‌به تفاوتی که می‌توان بین این اصطلاحات قائل شد و هم‌چنین باتوجه‌به طرز کار نیما، که به‌مرور و با تمهیدات مختلفی درصدد ازمیان‌برداشتن فاصلهٔ سوژه و ابژه برآمده بود، می‌توان آن‌ها را به‌مثابهٔ آخرین مراحلی درنظر گرفت که به‌مرور و ترتیب نیما را به مقصد نهایی می‌رسانند.

شاپور جورکش با تکیه بر این نظر، که غایت کار نیما شعر عینی و نمایشیِ محض گفتن و دخالت‌ندادن خود در ابژه است، این اصطلاحات نیما را به‌مثابهٔ مراحلی که شاعر در «هر شعر» به ابژه نزدیک می‌شود درنظر گرفته و به همین دلیل مجدداً نیما را در تحقق هدفش دچار تناقض دیده و می‌نویسد:

> شعر «در کنار رودخانه» نوید آن را می‌دهد که در آن زندگی یک لاک‌پشت اتود شود، اما هنوز یک بند از توصیف سنگ‌پشت نگذشته که تصویرِ خود شاعر راه را بر ما می‌بندد. نیما در نیمهٔ راهِ «استغراق» و «حلول» در سنگ‌پشت به یاد خود می‌افتد و مشاهدهٔ موجودی که سنگ بر پشت دارد بار مسئولیت و آرمانی را که خودش به‌دوش می‌کشد به‌یادش می‌آورد (جورکش ۱۳۹۳: ۱۵۰).

درواقع، جورکش این اصطلاحات را به‌مثابهٔ «تکنیک» نیما برای مواجهه با هر ابژه در هر شعر دانسته است، اما باید گفت اصطلاحات یادشده در دستگاه فکری نیما بار «معرفت‌شناختی» و «فلسفی» داشته و همگی معادلی برای «این‌همانی» هستند و در راستای یکی‌شدن سوژه با ابژه به‌کار رفته‌اند و «تکنیک» نیما برای تحقق این امر شکل‌دادن «دیالکتیک عین و ذهن»، «کم‌کردن مرحله به مرحلهٔ سهم ذهنیت»، و «نشانه‌گذاری در متن برای هدایت مخاطب» به مفهوم موردنظرش است. درادامه برای ترسیم سیر «این‌همانی» نیما با ابژه به تفکیک و نام‌گذاری مجدد چهار مرحله پرداخته شده است:

۱.۲.۳.۵ تطبیق سوژه با ابژه

شاعر، به‌مثابهٔ سوژه، با اتخاذ مختصاتی از ابژه تلاش دارد تا در فرایندی دیالکتیکی عین و ذهن را در تلاقی با هم قرار دهد و به این‌همانی خود (سوژه) با ابژه دست بزند. می‌توان این مرحله را معادلی برای «سرشته‌شدن» درنظر گرفت. شعر «اجاق سرد» (یوشیج ۱۳۸۶: ۶۷۷–۶۷۸) از این دسته اشعار است:

مانده از شب‌های دورادور
در مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکسترِ سردی.

هم‌چنان کاندر غباراندودهٔ اندیشه‌های من ملال‌انگیز

طرحِ تصویری در آن هرچیز
داستانی حاصلش دردی.

روزِ شیرینم که با من آتشی داشت؛
نقش ناهم‌رنگ گردیده
سرد گشته، سنگ گردیده؛
با دمِ پاییزِ عمرِ من کنایت از بهارِ روی‌زردی.

هم‌چنان که مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامشِ جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکسترِ سردی.

در بند اول تجسم مادی و جزئیاتی از ابژهٔ موردنظر ترسیم می‌شود. در بندهای دوم و سوم تلاش برای این‌همانی با ابژه، با شکل‌دادن دیالکتیک عین و ذهن و درهم‌تنیدن تفکیک‌ناپذیر آن‌ها با زیرساختی تشبیهی شروع می‌شود و در بند چهارم مجدداً به ابژهٔ موردنظر بازمی‌گردد و با این کار، علاوه‌بر تأکید بر ابژه به‌عنوان تز و پایهٔ اصلی دیالکتیک، سهم پاره‌های عینی و ذهنی را به‌طور یک‌سان و دوبه‌دو رعایت می‌کند. شعر باوجود موفق‌بودن در نزدیک‌شدن سوژه به ابژه و داشتن بار عاطفی بالا و تأثیرگذار، به‌دلیل به‌کاربردن صریح ادات تشبیه در بندهای دوم و چهارم، فعلاً گامی اولیه در این زمینه است و هم‌چنان برای مخاطب شعر فاصله‌ای بین سوژه و ابژه می‌اندازد، اما نکتهٔ بسیار مهمی که باید دربارهٔ این شعر و دیگر اشعار این دسته درنظر داشت این است که تشبیه یا استعاره در این موارد به‌طور دقیق با معنای سنتی و بلاغی خود هم‌سو نیستند و به‌علت درهم‌تنیدگی دیالکتیکی سوژه و ابژه مرز ارکان و اجزای آن‌ها از هم و هم‌چنین در نسبت با سوژه و ابژه چندان قابل‌تفکیک و تعریف نیست. درواقع، تشبیه همان نشانه‌ای است که قصد شاعر را برای مخاطب آشکار می‌کند. نیما درادامه به کم‌رنگ‌کردن هرچه بیش‌تر این نشانه می‌پردازد و از تکنیک‌های دیگری نیز بهره می‌برد.

اما در این مجال ضروری می‌نماید، علاوه‌بر یادآوری و تذکر این نکته که توجه به ساختار دیالکتیک عین و ذهن و این‌همانی سوژه و ابژهٔ موردنظر نیما در خوانش و درک

درست اشعار وی بسیار راه‌گشاست، یکی از بدخوانی‌ها و اختلافات همیشگی در رابطه با شعر «اجاق سرد» باتوجه‌به همین رویکرد نیما برای همیشه برطرف شود. این بدخوانی و اختلاف مربوط به کلمهٔ «آتشی» در بند سوم شعر است که غالباً با ضبط و خوانش نادرست «آشتی» ارائه شده است و گاهی برای همین ضبط نادرست، با اصرار منتقدان، توجیهاتی آورده شده و شعر را بر همین اساس تحلیل کرده‌اند:

نخستین بار ابوالقاسم جنتی عطایی در کتاب *کیست ـ چیست؟*، که در آذر ۱۳۳۴ چاپ شده، صورت نادرست «آشتی بودش» را آورده است (یوشیج ۱۳۹۷: ۳۱).

مهدی اخوان ثالث، که به این شعر بسیار علاقه داشته، در دو کتاب *عطا و لقای نیما یوشیج* (اخوان ثالث ۱۳۷۶ ب: ۷۱) و *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* (اخوان ثالث ۱۳۷۶ الف: ۱۹۳) و در مصاحبه‌ای (اخوان ثالث ۱۳۸۲: ۲۰۷) صورت «آشتی بودش» را ذکر کرده و هم‌چنین درقالب تضمینی از نیما، در شعر «مرد و مرکب» از مجموعه‌شعر *از این اوستا* آن را به‌صورت «روز شیرینی که با ما آشتی باشد» آورده است (اخوان ثالث ۱۳۸۴: ۳۶). دلیل اصرار وی بر این ضبط تناسب بیش‌تر بین کلمات «آشتی» و «شیرین» و القای معنای «روز خوش و شیرین» بوده است (بنگرید به اخوان ثالث ۱۳۷۶ ب: ۷۱).

احمد شاملو نیز در دکلمهٔ خود از شعر صورت «آشتی بودش» را برگزیده است.

سیروس شمیسا ضبط نادرست «آشتی» را «فصیح‌تر» و «طبیعی‌تر» دانسته و به‌نوعی آن را ترجیح داده است (بنگرید به شمیسا ۱۳۸۸: ۱۶۵).

عبدالعلی عظیمی در مقدمهٔ *مجموعه‌اشعار نیما یوشیج*، که خود تدوین کرده، دلایل ترجیح و علاقه‌اش به ضبط نادرست «آشتی» را به‌طور مفصل توضیح داده است (بنگرید به عظیمی ۱۳۸۴: ۱۱).

عظیمی بعدها نیز در برگزیدهٔ خود از اشعار نیما دیدگاه و سلیقهٔ خود را اعمال و ضبط نادرست «آشتی» ثبت کرده است (عظیمی ۱۳۹۹: ۲۵۶).

از نظر مؤلف کتاب *عمارت دیگر*، باتوجه‌به «وزن» و «معنای شعر» ضبط «آشتی» درست است (بنگرید به شهرستانی ۱۳۸۳: ۳۰۶).

هم‌چنین، هیوا مسیح ضبط نادرست شاملو و اخوان ثالث را به‌عنوان شاعران نیمایی اصیل و مورداعتماد برمی‌گزیند و هم‌چنین از این ضبط به‌عنوان نمونه‌ای از آشنایی‌زدایی‌های نیما یاد می‌کند (مسیح ۱۳۹۲: ج ۲، ۱۰۲۵).

ماحصل این‌که در اغلب کتب نقد شعرِ نیما و گزیده‌های مطرح از شعر معاصر، به‌جای «آتشی»، «آشتی» آمده است و به‌طور کلی این ضبطِ نادرست همواره رایج‌تر و پُرطرف‌دارتر بوده

است[۵] و فقط سیروس طاهباز (یوشیج ۱۳۸۶: ۶۷۷) و شـراگیم یوشـیج (یوشـیج ۱۳۹۷: ۳۱) صورت صحیح «آتشی» را به‌کار برده‌اند که آن هم به‌دلیل دسـت‌رسـی مسـتقیم ایشـان بـه دست‌نوشتهٔ نیما از این شعر بوده که در آن به‌صراحت کلمهٔ موردنظر «آتشی» نوشـته شـده است[۶]، و درغیراین‌صورت ممکن بود طاهباز و شراگیم نیز مرتکب این خطای رایج بشوند.

به‌عبارت‌دیگر، توجه‌نکردن به ساختار دیـالکتیکی مـوردنظر نیمـا بـین عـین و ذهـن و متوجه‌نشدن قصد شاعر برای این‌همانی دقیق سوژه و ابژه باعث شده تا کلمهٔ مـوردنظر بـا دیدگاه بلاغی کهن و باتوجه‌به آرایه‌هایی نظیر حـس‌آمیـزی، تناسـب، و تبـادر بـه‌صـورت نادرست خوانده شود؛ درحالی‌که، باتوجه‌به ساختار موردنظر نیما، «آتشی» تنها کلمه‌ای است که می‌تواند در این سطر جای بگیرد. نیما در بند سوم عناصر ابژهٔ موردنظرش یعنی «آتش»، «سرد و خاموش‌شدن آن»، و «سنگ‌چین باقی‌مانده» را جذب کرده و به‌شکلی فشـرده‌تـر و درهم‌تنیده‌تر با اوضاع و احوال خود تطبیق داده است. اما، در عبور از تشبیه به‌معنای سـنتی آن، اجزای این تشبیه شکل دیگری یافته و در بند سوم هریک از ابژه‌هـای مـوردنظر نیمـا، علاوه‌بر حضور صریحشان، معنایی کنایی نیز به خود گرفته‌اند.

۲.۲.۳.۵ تکثیر سوژه در ابژه

در این مرحله، نیما تکنیک خود را در این زمینه ارتقا می‌دهد؛ به‌این‌صورت‌که، برخلاف شعر قبلی، یعنی «اجاق سرد»، حضور عنصر تشبیه را کم‌رنگ‌تـر مـی‌کنـد و، درعـین‌حـال، تلاش می‌کند تا در بخش عمده‌ای از شعر، به‌جای تشبیه صریح، «این‌همانی» خود و ابژه را به‌شکلی در «افعال»، «صفات»، و «تصاویر»ی که قابلیت اشتراک بین سوژه و ابـژه را دارنـد تعبیه کند و به‌کار ببندد. اصطلاح «تکثیر» به این اشاره دارد که شاعر مختصات و ویژگی‌های خودش را به‌صورت قطعه‌قطعه در سرتاسر شعر به ابژه تسرّی داده و به این صورت خود را در متن شعر و در ابژه تکثیر کرده است و البته دریافتن این امر به‌علت اشتراک این افعـال و صفات و تصاویر بین سوژه و ابژه در وهلهٔ اول و به‌راحتی تشخیص‌دادنی نیست و در نگاه مجدد به کلیت شعر باید به آن دست یافت. می‌توان این مرحله را معادلی بـرای «اسـتغراق» نیما دانست. شعر «هست شب» (یوشیج ۱۳۸۶: ۷۷۶) از این دسته اشعار است.

هست شب یک شب دم‌کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوهٔ ابر، از برِ کوه
سوی من تاخته است.

هست شب، هم‌چو ورم‌کرده تنی گرم دراستاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گم‌شده‌ای راهش را

با تنش گرم بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
با دل سوختهٔ من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!
هست شب. آری، شب.

در بند اول وضعیتی از یک شب گرم مجسم می‌شود. در بند دوم با تشبیهی مقدمات حضور سوژه (شاعر) در شعر و یکی‌شدن آن با ابژه فراهم می‌شود و در بند سوم سوژه با ابژه یکی می‌شود. در این شعر نیما، درجایگاه سوژه‌ای که تب دارد و بدنش داغ است، با گزینش مختصاتی از ابژه‌ای که با آن مواجه بوده، یعنی «شب»، «خاک»، و «بیابان»، به این‌همانی خود با آن‌ها دست زده است، اما در مرحله‌ای فراتر از شعر پیشین، تشبیه‌های بند آخر را با صراحت کم‌تری مطرح کرده و تصویر و حالات مشترک بین خود (و فراتر از آن انسان) و ابژه را از طریق به‌کارگرفتن دووجهی «تصاویر»، «افعال»، و «صفات» در سراسر شعر منتشر کرده است.

در سطر اول، آوردن فعل «هست» برای شب، علاوه‌براین‌که به عینیت حضوری پُررنگ‌تر می‌دهد، نشانی از «هستن» و «زنده‌بودن»، که مختص انسان است، به شب می‌دهد و در ادامهٔ همین سطر صفت «دم‌کرده» صفتی است که هم برای شب هم برای سوژه یا شاعر تب‌دار و به‌طور کلی انسان کاربرد دارد. در انتهای سطر اول و تمامِ سطر دوم، عبارت «رنگ رخ باختنِ خاک» در نسبت با شب به‌معنی «محوشدن خاک روی زمین به‌خاطر غلبهٔ سیاهی شب» است و در نسبت با سوژه یا شاعر به «رنگ‌پریدگی» وی اشاره دارد. هم‌چنین این‌که کلمهٔ «خاک» با نوعی تبادر مجاز همیشگی و معروف از «انسان» را به‌یاد می‌آورد که در این‌جا نیز این‌همانی انسان و طبیعت را به‌شکلی دیگر مؤکد می‌کند. در سطر سوم و چهارم، کلمهٔ «نوباوه»، که یکی از معانی آن «هدیه و تحفه» است، و در این نقطه از شعر همین معنی را القا می‌کند، با واردشدن فعل «تاختن» معنی دیگر آن یعنی «طفل و کودک» نیز وارد شعر شده و با شکل‌دادن یک استعارهٔ مکنیه و جان‌بخشی به عناصر طبیعت مجدداً در راستای این‌همانی انسان و طبیعت عمل می‌کند. در بند دوم، برای القای حس گرمای

شب و هم‌چنین برای همانندی‌اش به انسان و فرد تب‌دار شعر، به او «تنی ورم‌کرده» داده شده است و «دراستادن» نیز، که فعلی است به‌معنای «پافشاری‌کردن» و «اقامت‌کردن»، در نسبت با انسان و هوا یا شب معنا دارد و به این‌همانی بیش‌تر و فشرده‌تر انسان و عناصر طبیعت کمک کرده است. در سطر اول بند سوم، بیابان مجدداً مانند انسان «تن» دارد و هم‌چنین صفت «دراز» برای آن آورده شده است؛ صفتی که برای انسان نیز کاربرد دارد، به‌ویژه اگر در سطر بعدی قرار باشد حرف از انسانی مُرده باشد که درازبه‌دراز در گور خوابانیده شده است. در سطر سوم و چهارم از بند آخر، سوژه به‌صراحت وارد شعر می‌شود و این‌همانی خودش را با «بیابان» نیز صورت می‌دهد. در پایان نیز، بنابر تکنیک نیما در شعرهای این‌چنینی، برای تأکید، بازگشتی به عینیت خواهیم داشت.

باید اذعان کرد اگر نظر و رویکرد نیما را در این زمینه درنیافته باشیم، از همان سطر اول او را به‌خاطرِ آوردنِ سطرهای ذهنی در کنار سطرهای عینی دچار تناقض و عدم‌پای‌بندی به عینیت می‌یابیم و درَ تحلیل شعر وی دچار خطا خواهیم شد.

۳.۲.۳.۵ استحالهٔ سوژه در ابژه

در این مرحله همان تمهیدات قبلی، یعنی به‌کارگیری تشبیه و ذکر مشترکات بین سوژه و ابژه، بسیار محو و پوشیده شده است و حضوری حداقلی و هم‌راه با ابهام و مستعد تأویل دارند و به‌راحتی قابل‌درک و دریافت نیستند. اصطلاح «استحاله» به‌نوعی تبدیل و تبدل سوژه و ابژه به هم‌دیگر اشاره دارد که در آن سوژه و ابژه با نوعی مسخ بود و نمودی از هم را به معرض نمایش می‌گذارند و در لحظه‌ای جای‌گزین هم می‌شوند. می‌توان این مرحله را معادلی برای استحالهٔ موردنظر نیما دانست. شعر «سیولیشه» (یوشیج ۱۳۸۶: ۷۷۹– ۷۸۰) از این دسته اشعار است.

تی‌تیک تی‌تیک
در این کران ساحل و به نیمه‌شب
نک می‌زند
«سیولیشه»
روی شیشه.

به او هزار بارها

ز روی پند گفته‌ام
که در اتاق من تو را
نه جا برای خوابگاست
من این اتاق را به دست
هزار بار رُفته‌ام.
چراغ سوخته
هزار بر لبم
سخن به مهر دوخته.

ولیک بر مراد خود
به من نه اعتناش او
فتاده است در تلاش او
به فکر روشنی، کز آن
فریب دیده است و باز
فریب می‌خورد همین زمان.

به تنگنای نیمه‌شب
که خفته روزگار پیر
چنان جهان که در تعب
کوبد سر
کوبد پا.

تی‌تیک، تی‌تیک.
سوسک سیا
سیولیشه
نوک می‌زند
روی شیشه.

شعر دربارهٔ تلاش «سیولیشه» (سوسک سیاه) برای ورود به خانهٔ شاعر و رسیدن به روشنایی است؛ موقعیتی که یادآور شعر دیگری از نیماست به نام «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» (بنگرید به یوشیج ۱۳۸۶: ۷۷۴–۷۷۵). شعر درظاهر موضوع و سیری ساده دارد، اما با تدقیق بیش‌تر تناقضاتی به شعر راه می‌یابد که راه را برای اختلاف در خوانش، تفسیر، و تأویل‌های مختلف باز می‌کند. یکی از این اختلافات در بندهای دوم و سوم و نوع خوانش معنا و کارکردِ ترکیبات و کلماتی چون «چراغ سوخته»، «به فکر روشنی»، و «فریب می‌خورد» در کلیت شعر است که بنا بر این اختلافات اساساً موقعیت برساخته در شعر (که مهم‌ترین آن روشنی یا خاموشی خانهٔ شاعر است)، نمادها، تفسیرها، و محتوای کلی شعر سمت‌وسویی کاملاً متفاوت می‌یابند[۷].

نیما در این شعر، به‌صورتی پوشیده‌تر، از همان تکنیک‌های شعر «هست شب» استفاده کرده است. به‌صورت مقدماتی، باید گفت آن اختلافات در خوانش و تفسیر برخی کلمات که می‌توانند به‌راحتی موقعیت شعر و رابطهٔ سوژه و ابژه را تغییر بدهند و در بند قبل به آن‌ها اشاره شد، درواقع، برآمده از همان تکنیک «نشانه‌گذاری» نیما در راستای «این‌همانی» یعنی «شکل‌دادن و بیان اشتراکات بین سوژه و ابژه» است که در این‌جا با ابهام و بیانی حداقلی در متن شعر تعبیه شده‌اند. به‌عبارت‌دیگر، در این‌جا نیما با ایجاد همین امکان «دوگانه‌خوانی» موفق به شکل‌دادن موقعیت مشترک بین سوژه و ابژه شده و این‌همانی آن‌ها را شکل داده است. سطرها و کلمات موردنظر و تفسیرشان از این قرارند:

۱. خواندن «چراغ» به کسر «غ» و «مهر» به ضم «م» یعنی «چراغِ سوخته، هزار بر لبم سخن به مُهر دوخته». بنا بر این خوانش، شاعر، پس از تلاش برای منصرف‌کردن سوسک و نصیحت و حتی تهدید ضمنی او مبنی‌بر روبیدن مجدد اتاق و مرگ احتمالی‌اش، درادامه می‌گوید که با این همه انذار و تهدید، «چراغِ روشنِ خانه گویی مُهری بر لبم نهاده و سخنانم را بی‌اثر کرده است» و سوسک هم‌چنان درصدد ورود به خانه است. این‌که «سوخته» در این‌جا به‌معنای «روشن» یا «افروخته‌شده» درنظر گرفته شده است بنابر کاربرد غالب این فعل با این معنی در نسبت با «چراغ» در اشعار خود نیماست. مثال: «در شب سرد زمستانی، کورهٔ خورشید هم‌چون کورهٔ گرم چراغ من نمی‌سوزد» (یوشیج ۱۳۸۶: ۷۳۴)، یا «جا که می‌سوزد دل‌مرده چراغ» (همان: ۶۱۸)، یا «کانجا چراغ روشن تا صبح/ می‌سوزد از پی چه نشانه» (همان: ۷۸۲)، یا «چراغ صبح می‌سوزد .../ چراغ دوستان می‌سوزد آن‌جا» (همان: ۵۹۵)، و هم‌چنین «می‌سوزد آن چراغ ولیکن/ دارد به دل به حوصلهٔ تنگ/ طرح عنایتی» (همان: ۷۳۳).

۲. خواندن «چراغ» به سکون «غ» و «مهر» به کسر «م» یعنی «چراغْ سوخته، هزار بر لبم سخن به مِهر دوخته». بنا بر این خوانش، «سوخته» معنی متداول‌تر خود یعنی «خاموش» را می‌یابد و این موقعیت و مفهوم را القا می‌کند که شاعر این جمله را در تأکید و ادامهٔ ممانعتش از ورود سوسک به خانه گفته؛ بدین‌صورت‌که «چراغ خانه‌اش سوخته و خاموش است و اساساً حرفی از سر مِهر و دوستی برای گفتن با سوسک ندارد و مهمان نمی‌خواهد».

هم‌چنین، درادامه و در بند بعد نیز عبارت‌های «به فکرِ روشنی» و «فریب می‌خورد» در نسبت با بند قبل و سطرهای «چراغ سوخته/ هزار بر لبم سخن/ به مهر دوخته» معنا و دلالت‌هایی «دوگانه» می‌یابند:

۱. «فکرِ روشنی» در نسبت با موقعیت «روشن‌بودن خانهٔ شاعر» معنای «هدف و تمرکز و سماجتِ ادامه‌دار سوسک» را می‌رساند و در نسبت با «خاموش‌بودن خانهٔ شاعر» معنای «صرفاً در فکر یک روشنایی کاذب‌بودنِ سوسک» است؛ ۲. «فریب‌خوردن سوسک» در نسبت با «روشن‌بودن خانهٔ شاعر» اشاره به «امید کاذب سوسک و احتمال تحقق تهدید ضمنی شاعر مبنی‌بر کشته‌شدن سوسک» را القا می‌کند و در نسبت با موقعیتِ «خاموش‌بودن خانهٔ شاعر» معنای «اشتباه سوسک در تشخیص روشنی» را القا می‌کند.

درنهایت، نکتهٔ بسیار مهم به‌عنوان نتیجهٔ این «خوانش‌های دوگانه» این است که خانهٔ شاعر با یک خوانش «روشن» است و با خوانش دیگر «خاموش» و باید افزود که همهٔ این تمهیدات برای شکل‌دادن و برساختن «موقعیتی یک‌سان بین سوژه و ابژه» است که یکی از تکنیک‌های نیما بود تا از این طریق مقدمات «این‌همانی» آن‌ها را فراهم کند. این خوانش‌ها در سطرهای بعد کارکرد خود را خواهند یافت که درادامه به آن اشاره خواهد شد.

در بند چهارم نیز نیما، با تغییردادن ناگهانی فضای شعر و با عمومی‌ترکردن آن و فضایی انسانی و جهانی‌دادن به شعر، در دو خط آخر این بند مجدداً با نوعی ایهام از «سروپاکوبیدن» حرف به‌میان آورده است. ایهام موردنظر این‌جاست که نهاد و فاعل این دو فعل (سرکوبیدن و پاکوبیدن) اگر صرفاً در همان بند چهارم بررسی شوند، «سوسک» است و اگر در پیوند و امتداد بند چهارم و پنجم به آن‌ها توجه شود، نهاد این افعال «جهان» است؛ بدین صورت که ۱. در تنگنای شب، مانند جهان که در تعب (است)، (سوسک سیاه) سروپا می‌کوبد؛ ۲. در تنگنای شب، مانند جهان که در تعب سروپا می‌کوبد، سوسک سیاه روی شیشه نوک می‌زند.

درواقع، نیما در این‌جا نیز با جداکردن بند چهارم و پنجم از هم و مؤکدکردن این جدایی با نقطه‌گذاری در پایان بند چهارم دقیقاً سعی داشته تا با القای این ایهام و خوانش دوگانه مرز قطعی بین سوسک یا ابژه و جهان یا سوژه (مجازاً مردم جهان و به‌طور مشخص‌تر شاعر) را هرچه بیش‌تر از میان بردارد و در این راه تکنیک دیگرش را، که توسل به تشبیه و استعاره بود، به‌عنوان نشانه وارد شعر کرده است؛ به‌این‌ترتیب‌که اگر به خوانش اول تکیه کنیم، «سروپاکوبیدن» سوسک استعارهٔ مکنیه خواهد بود و اگر به خوانش دوم تکیه کنیم، تشبیهِ «سروپاکوبیدن جهان» به «نوک‌زدن سوسک» را خواهیم داشت و درواقع نیما به هر دو طریق نقطهٔ اشتراک و این‌همانی خود و ابژه را شکل داده و با این نشانه‌گذاری‌ها خوانندهٔ شعر را به‌سوی آن ره‌نمون کرده است. اما نکتهٔ نهایی و مهم‌تر این‌که دقیقاً در همین نقطه و پس از اتمام شعر است که آن خوانش و موقعیت‌های دوگانه‌ای که در بندهای دوم و سوم داشتیم به شعر بازمی‌گردند و با قراردادن سوژه و ابژه در موقعیتی یک‌سان «این‌همانی» آن‌ها را هرچه بیش‌تر شکل می‌دهند: همان‌گونه‌که سوسک از تاریکی به‌سمت روشناییِ درظاهر امیدبخش اما نامطمئن و کاذبِ خانهٔ شاعر آمده بود و برای رسیدن به آن تقلا می‌کرد و به شیشه نوک می‌زد، با بازگشتِ خوانش دوم به متن شعر، یعنی موقعیتِ «خاموش‌بودن خانهٔ شاعر»، در بند چهارم و با رسیدن به عبارت «سروپاکوبیدن» دقیقاً شاعر را نیز در موقعیت و جایگاهی نظیر سوسک می‌یابیم: خانهٔ شاعر تاریک است و او نیز در موقعیتی شبیه موقعیت سوسک قرار دارد و مانند او در حال سروپاکوبیدن و تقلا برای رهایی از تاریکی خانه و رسیدن به روشنی است. درواقع، باید گفت در نگاه نهایی در این‌جا نیز در زیرساخت شعر با یک «تشبیه مرکب» مواجهیم، اما با تمهیدات نیما این نشانه‌ها در جهت این‌همانی بیش‌تر به حداقل رسیده و سمت‌وسوی دیگری یافته‌اند؛ گویی نیما کلیدی در متن تعبیه کرده است که با اشاره‌ای به آن «چراغِ خانهٔ شاعر» خاموش و روشن و موقعیت سوژه و ابژه جابه‌جا می‌شود.

۴.۲.۳.۵ این‌همانی سوژه و ابژه

در این مرحله با حداقل نشانه‌گذاری مواجهیم؛ به‌نحوی‌که مرز بین سوژه و ابژه و تفکیک آن‌ها کاملاً از بین می‌رود. اصطلاح «این‌همانی» به همین موقعیت اشاره دارد. شعر «کک‌کی»[۸] (یوشیج ۱۳۸۶: ۷۸۳) از این دسته اشعار است. می‌توان این مرحله را معادل «تخمیر» موردنظر نیما درنظر گرفت.

دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش
کک‌کی که مانده گم.

از چشم‌ها نهفته پری‌وار
زندان بر او شده است علف‌زار
بر او که او قرار ندارد
هیچ آشنا گذار ندارد.

اما به تن درست و برومند
کک‌کی که مانده گم
دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش.

شاپور جورکش در نقد این شعر آن را نمونه‌ای از دخالت نیما در ابژه و برهم‌زدن ساختار نمایشی و وصفی و عدم موفقیت نیما در عینیت‌گرایی دانسته است و حتی معتقد است نیما در خلق «سَمبُل» نیز دچار سهل‌انگاری شده و به «سَمبَل»کاری دست زده است (بنگرید به جورکش ۱۳۹۳: ۱۴۸– ۱۵۲).

منوچهر آتشی با تردید و نوعی اجبار سعی داشته شعر را نمادین بخواند و، بنابر عادت مألوف در شعرهای نمادین نیما، درصدد تفسیری سیاسی یا اجتماعی بوده است (بنگرید به آتشی ۱۳۸۲: ۶۹– ۷۰).

سعید حمیدیان نیز در نمادین‌بودن شعر تردید دارد، اما ظاهراً چاره‌ای جز آن نمی‌بیند که به‌سمت تفسیری نمادین گام بردارد (بنگرید به حمیدیان ۱۳۸۳: ۲۹۵).

محمد مختاری این شعر را نمادین (بنگرید به مختاری ۱۳۷۲: ۱۹۴– ۱۹۵) و «نمودار تنهایی و درد پیرامون آدمی» دانسته است (همان: ۱۹۹).

بیرانوند نیز این شعر را، بنابر جبری که به خواننده تحمیل می‌کند، به‌صورت سمبلیک می‌پذیرد و، درحالی‌که خود را از درک این نماد عاجز می‌داند، به نقل سخنان محمد مختاری می‌پردازد (بنگرید به بیرانوند ۱۳۹۵: ۸۵– ۸۶).

در این شعر و مرحله نیز همان رویکردهای پیشین وجود دارد، بااین‌تفاوت‌که نیما در وهلهٔ اول، برخلاف شعرهای قبلی، حضور صریح خود در شعر به‌مثابهٔ سوژه را به سود ابژه و عینیت حذف کرده و فقط به وصف ابژه پرداخته است. هم‌چنین، برای تعبیه‌کردن نشانه در متن از ابزارهایی چون تشبیه یا استعاره بهره نبرده است و با توسل به تکنیک دیگرش

عبارت‌ها و نشانه‌هایی نظیر «زندان بر او شده است علف‌زار»، «بر او که او قرار ندارد»، و نهایتاً «هیچ آشنا گذار ندارد» را در مرز باریکی از «اشتراک بین سوژه و ابژه» قرار داده است؛ به این معنا که این گزاره‌ها، درعین‌حال که می‌توانند برآمده از ذهن شاعر و نشانی از تصرف او در ابژه باشند، به همان قوت می‌توانند توصیفاتی کاملاً مختص به ابژه باشند که فقط توسط سوژه دریافت و ارائه شده‌اند؛ یعنی یک گاو به‌راحتی و بدون هیچ ارتباطی با ابژه می‌تواند «محصور»، «تنها»، و «بی‌قرار» باشد و البته در نگاهی سوم «این‌همانی» تفکیک‌ناپذیر سوژه و ابژه با هم را خواهیم داشت. اما، فراتر از این باید گفت جملات اشتراکی بین سوژه و ابژه نمی‌توانند موجد نمادین‌کردن فضای شعر نیز باشند و به‌همین‌دلیل است که منتقدان در نماد دانستن «ککی» تردید داشته یا درنهایت به تسامح آن را نمونه‌ای ناموفق از نماد برشمرده‌اند. در این‌جا رویکرد نیما برای نشانه‌گذاری را شاید بتوان به‌نوعی نقطهٔ تلاقی تشبیه، استعاره، و نماد دانست؛ گویی نیما در این زمینه نیز به دیالکتیک دست زده و صورت تازه‌ای از بین این ابزارها شکل داده است که درعین‌این‌که نشانه و کارکردی از آن‌ها را در خود دارد، هیچ‌کدام از آن‌ها نیست.

ککی را نمی‌توان نماد درنظر گرفت، چون قرینه و نسبتی با دیگر اجزا و کلیت شعر نمی‌سازد که ما را به‌سمت معنای ثانویه و نمادین سوق بدهد. هم‌چنین، برخلاف نظر جورکش، حذف آن عبارت‌های ذهنی برای نیما به‌هیچ‌وجه کار دشواری نبوده و از بی‌اختیاری او نیست که نمی‌تواند فاصلهٔ خود را با ابژه حفظ کند و خود را در آن بروز ندهد (بنگرید به جورکش ۱۳۹۳: ۱۴۸– ۱۵۲)، بلکه قصد نیما این‌همانی سوژه و ابژه است و این مسئله باید به‌نحوی و با نشانه‌ای به مخاطب فهمانده شود و اگر نیما این عبارت‌های ذهنی را حذف می‌کرد، مسئلهٔ این‌همانی سوژه و ابژه به مسئله‌ای تأویل‌پذیر و ناممکن تبدیل می‌شد و ککی (ابژه) دیگر نسبتی با نیما (سوژه) نداشت و این مسئله مغایر با قصد نیماست.

۶. نتیجه‌گیری

برای درک بهتر مفاهیم عینیت و ذهنیت در کار نیما، علاوه‌بر خوانش دقیق‌تر آرای وی در این زمینه، باید به سیر تحول این مفاهیم درطی چهار دهه شاعری وی نیز توجه کرد. منظور نیما از «ابژکتیویته» گرایش به رئالیسم محض یا نمایشی‌کردن شعر نیست. نیما نخست با رویکردی دکارتی و با جداکردن سوژه و ابژه امکان و توانایی این را پیدا می‌کند

که به‌مثابهٔ یک فاعل شناسا به بازنمایی پدیده‌ها بدون دخالت‌دادن احساسات خود در آن‌ها بپردازد، اما درادامه با گرایش به مفاهیمی چون ماتریالیسم و دیالکتیک و پیونددادن آن‌ها با مفاهیم عینیت و ذهنیت مسیر خود را عوض کرده و درصدد برداشتن تضاد میان ذهن (سوژه یا انسان) و عین (ابژه یا طبیعت) برمی‌آید و درنهایت با این‌همانی سوژه و ابژه آن را محقق می‌کند.

در ردیابی آرای نیما در این زمینه شباهت رویکرد او به فیلسوفانی چون دکارت، کانت، هگل، فوئرباخ، و مارکس را می‌توان مشاهده کرد و در تکمیل این بحث باید افزود هم‌جواری این مفاهیم و رسیدن به ماتریالیسم دیالکتیکی برآمده از توجه نیما به مارکس است، اما جنبهٔ ماتریالیستی این رویکرد از نظر رابطهٔ انسان با طبیعت تداعی‌کنندهٔ رویکرد منفعلانه و تأثیرپذیرانهٔ فوئرباخ است که مارکس با آن مخالف بود. در رویکرد نیما نیز، مثل فوئرباخ، سوژه در مواجهه با طبیعت کنش‌گر نیست. بنابراین، طبیعت و مظاهر آن خود را به او تحمیل می‌کنند، وجود و ذهن و اندیشه او را تحت‌تأثیر و تسخیر قرار می‌دهند، و گویی او را می‌بلعند و در خود هضم می‌کنند و بدین‌ترتیب او نیز جزئی از طبیعت می‌شود و برای بیان و نمایش همین قدرتِ حضورِ طبیعت و انفعال سوژه است که نیما شعر را همیشه با ابژه و طبیعت به‌عنوان تز، که در ساختار دیالکتیک پایهٔ اصلی است، شروع می‌کند و در انتها نیز شعر را با طبیعت به همان شکل اولیه که بوده است به‌پایان می‌رساند و در این میان فقط انسان یا سوژه دچار تغییر می‌شود.

هم‌چنین، رویکرد نیما از نظر به‌کارگیری ساختار دیالکتیک هگل برای ازمیان‌بردن این فاصله، علاوه‌براین‌که به‌طور واضح توجه او به هگل را نشان می‌دهد، از نظر مفروض‌نبودن ایدهٔ مطلق هگلی و تأکیدش بر عینیت بیرونی و مقدم‌بودن آن بر اندیشه، برخلاف نظر هگل، یادآور آرای فوئرباخ و مارکس است و از این جهت که برمبنای مفاهیم اقتصادی موردنظر مارکس بنیان نهاده نشده است، برخلاف نظر مارکس بوده و با مفهوم موردنظر هگل پیوستگی دارد. به‌عبارت‌دیگر، نیما با درونی‌کردن دیالکتیک آن را به‌شکل جهان‌بینی خود درمی‌آورد و آن را به همه‌چیز تسری می‌دهد و در این‌جا نیز از طریق برقراری تقابلی دیالکتیکی بین مصادیق و مفاهیم موردنظر هگل، فوئرباخ، و مارکس به سنتزِ مطلوب خود رسیده است؛ یعنی وی دیالکتیک و ازمیان‌برداشتن تضاد عین و ذهن را از هگل اتخاذ کرده، اما برخلاف هگل و هم‌سو با فوئرباخ و مارکس اصالت را به عین و ماده داده و از این طریق اصل عینیت‌گرایی و ماتریالیسم موردنظرش را نیز حفظ کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. باید توجه داشت که گرایش نیما به فیلسوفان مورداشاره به‌معنی خوانش، درک، و تحلیل دقیق و کامل آثار و آرای این فیلسوفان توسط وی نیست. این انتظار حتی هنوز بعد از گذشت چند سده برآورده نشده است و توقع چنین چیزی از نیما، باتوجه‌به زمانهٔ زیست او و منابع در دست‌رسش، امری غیرمنصفانه و نامعقول است. می‌توان گفت نیما به رئوس و مختصات برجسته و اصلی آرای این فیلسوفان و سیر آرای آن‌ها آگاه بوده و البته این امر از اشارات و جملات او در این زمینه پیداست و همین آشنایی برای ایجاد تغییرات اساسی توسط وی در مسیر شعر فارسی کفایت نموده است. ساده‌انگارانه است که درگیری وی با مفاهیمی چون عینیت، ذهنیت، ابژه، و سوژه را، که از اساسی‌ترین دغدغه‌های فیلسوفان دوران مدرن از دکارت به بعد بوده است، از سر اتفاق بدانیم. اما دلیل این‌که نیما غالباً به‌صراحت و به‌صورت جزئی از منابع نظری خود یاد نمی‌کند و این مفاهیم و گرایش‌ها را باید از خلال گفته‌ها، نامه‌ها، و یادداشت‌هایش استخراج کرد این است که وی قصد مصادره و درونی‌کردن و سمت‌وسودادن به این آرا را در نسبت با شهر کهن فارسی و ارائهٔ پیش‌نهادهای متناسب و تعدیل‌یافته داشته است و هم‌چنین رویکرد و روش او در نظریه‌پردازی این‌گونه ایجاب می‌کرده است که این خود بحثی مجزا می‌طلبد. درهرحال، وی آگاهانه به سراغ نظریه‌پردازی رفته و حتی اگر نقصانی هم در کار او باشد، به آن آگاه بوده و آن را می‌پذیرد؛ چنان‌که در نامه‌اش به دکتر تقی ارّانی می‌نویسد:

> اگر نقصانی در تألیف شما یافت شود، ناشی از یک سهو مِتُدیک است. نه من و شما، بلکه کلیهٔ اشخاصی که از روی متد چیز می‌نویسند، بدون استثنا، از این قبیل نقیصه‌ها دارند. به‌قول یکی از رفقای معروف، هرکس که عمل می‌کند سهو هم دارد (یوشیج ۱۳۹۳: ۴۲۵– ۴۲۶).

۲. در خاطره‌ای خواندنی، حتی اشاره شده که نیما در محفلی دوستانه خود را «لنین شرق» خوانده و برای این‌که انقلابی‌بودن خود را نشان بدهد، پنجره‌های خانه‌اش را با پارچه‌هایی به رنگ قرمز می‌پوشانده است (بنگرید به آوانسیان ۱۳۷۶: ۵۵۸– ۵۵۹).

۳. لادبن اسفندیاری، از کمونیست‌های مطرح دورهٔ پهلوی اول. برای آگاهی بیش‌تر دربارهٔ وی، بنگرید به یاحسینی ۱۳۷۵: ۱۰۳– ۱۱۶.

۴. برای مشاهدهٔ چند نمونه از توجه و آرای نیما دربارهٔ این فیلسوفان، بنگرید به دکارت (یوشیج ۱۳۸۸: ۱۷۴؛ یوشیج ۱۳۹۴: ۳۵)، کانت (یوشیج ۱۳۹۴: ۲۹– ۳۰ و ۴۰– ۴۱)، فوئرباخ (یوشیج ۱۳۸۸: ۲۵)، هگل (همان: ۲۳، ۲۵، ۱۷۴– ۱۷۵)، و مارکس (همان: ۲۳، ۲۵، ۱۵۸).

۵. برای مشاهدهٔ نمونه‌های بیش‌تر از ضبط نادرست «آشتی»، بنگرید به پورنامداریان ۱۳۹۱: ۳۳۴؛ رؤیایی ۱۳۸۰: ۲۰؛ رؤیایی ۱۳۹۳: ۳۵؛ حقوقی ۱۳۷۷: ج ۱، ۱۶۵؛ آشوری ۱۳۹۲: ۱۱۲؛

کـــاخی ۱۳۹۲: ۱۰۹؛ موســـوی ۱۳۸۹: ۲۰۸؛ اشـــکوری ۱۳۷۵: ۲۷؛ جمشـــیدیان ۱۳۹۴: ۷۳؛ آلگونه جونقانی ۱۳۹۷: ۱۵۰.

۶. برای مشاهدهٔ دست‌نوشتهٔ نیما از این شعر، بنگرید به لاهوتی ۱۳۶۸: ۲۸۹.

۷. در دفتر سوم مجلهٔ *آیینک* یازده نقد بر ایـن شـعر گـردآوری شـده اسـت و منتقـدان تفاسـیر و خوانش‌های متعدد و متفاوتی از این شعر بـه‌دسـت داده‌انـد. بـرای اطـلاع بـیش‌تـر و مشـاهدهٔ تفاوت‌های این تفاسیر با تفسیر مقالهٔ حاضر، بنگرید به محیط ۱۳۸۷: ۱۳–۷۸.

۸. «ککی» گاوی به رنگ گل نیلوفر (مهجوریان نماری ۱۳۷۶: ۲۷۵).

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *مارکس و سیاست مدرن*، تهران: مرکز.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶ الف)، *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶ ب)، *عطا و لقای نیما یوشیج*، تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۲)، *صدای حیرت بیدار؛ مجموعه گفت‌وگوها با م. امید*، زیـر نظـر مرتضـی کاخی، تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۴) ، *از این اوستا*، تهران: زمستان؛ مروارید.

استرن، رابرت (۱۳۹۷)، *وحدتِ اشیا: هگل، کانت و ساختار ابژه*، ترجمهٔ محمدمهدی اردبیلی و مهـدی محمدی اصل، تهران: ققنوس.

اشکوری، کاظم‌سادات (۱۳۷۵)، *قاصد روزان ابری*، تهران: بزرگمهر.

انگلس، فریدریش (۱۳۸۹)، *لودویگ فوئرباخ و ایدئولوژی آلمانی*، ترجمهٔ پرویز بابایی، تهران: چشمه.

ایگلتون، تری (۱۳۹۷)، *ماتریالیسم*، ترجمهٔ رحمان بوذری، تهران: مرکز.

آتشی، منوچهر (۱۳۸۲)، *نیما را باز هم بخوانیم*، تهران: آمیتیس.

آشوری، داریوش (۱۳۹۲)، *شعر و اندیشه*، تهران: مرکز.

آلگونه جولقانی، مسعود (۱۳۹۷)، *مجموعه‌مقالات نشانه‌شناسی شعر*، تهران: نشر نویسهٔ پارسی.

آوانسیان، اردشیر (۱۳۷۶)، *خاطرات اردشیر آوانسیان*، تهران: نگره.

براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، تهران: نویسنده.

براهنی، رضا (۱۳۹۳)، *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، تهران: مرکز.

بووی، آندرو (۱۳۸۸)، *زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانـت تـا نیچـه*، ترجمـهٔ فریبـرز مجیـدی، تهـران: فرهنگستان هنر.

بیرانوند، احمد (۱۳۹۵)، *شرح حاشیه: بررسی ساختار جریان‌های شعر معاصر بعد از نیما*، تهران: روزگار.

پارسا، شمسی (۱۳۹۰)، «عینیت و ذهنیت در شعر نیما»، *زبان و ادبیات فارسی*، س ۲، ش ۳.

پاهاسکار، روی (۱۳۹۷)، «ماتریالیسم»، در: *فرهنگ‌نامهٔ اندیشهٔ مارکسیستی*، ویراستهٔ تام باتامور و دیگران، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران: بازتاب‌نگار.
پریچارد، دانکن (۱۳۹۳)، *چیستی معرفت*، ترجمهٔ یاسر خوش‌نویس، تهران: علمی و فرهنگی.
پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱)، *خانه‌ام ابری است؛ شعر نیما از سنت تا تجدد*، تهران: مروارید.
جمشیدیان، همایون (۱۳۹۴)، *سنگ‌چینی از اجاقی خرد؛ تحلیل شعرهایی از نیما یوشیج*، گرگان: دانشگاه گلستان.
جورکش، شاپور (۱۳۹۳)، *بوطیقای شعر نو؛ نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج*، تهران: مروارید.
چراغی، رضا و احمد رضی (۱۳۸۶)، «تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی ـ روایی شعر نو»، *ادب‌پژوهی*، ش ۴.
حقوقی، محمد (۱۳۶۸)، *شعر و شاعران*، تهران: نگاه.
حقوقی، محمد (۱۳۷۷)، *شعر نو از آغاز تا امروز*، تهران: ثالث.
حقوقی، محمد (۱۳۸۵)، *تا نظم هندسی واژه‌ها: تفسیر شعرهای ساخت‌مند معاصر*، تهران: قطره.
حقوقی، محمد (۱۳۹۳)، *شعر زمان ما ۵: نیما یوشیج*، تهران: نگاه.
حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، *داستان دگردیسی؛ روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، تهران: نیلوفر.
دکارت، رنه (۱۳۹۱)، *تأملات در فلسفهٔ اولی*، ترجمهٔ احمد احمدی، تهران: سمت.
دیدریک، جیمز (۱۳۸۸)، «رمان چندآوا»، در: *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ویراستهٔ ایرنا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
رؤیایی، یدالله (۱۳۸۰)، «مؤخره‌ای بر آیندهٔ فارسی شعر»، *کارنامه*، ش ۲۱.
رؤیایی، یدالله (۱۳۹۳)، *عبارت از چیست؟: مسائل شعر ۲*، تهران: نگاه.
رؤیایی، یدالله (۱۳۹۴)، *هلاک عقل به وقت اندیشیدن*، تهران: نگاه.
سیدحسینی، رضا (۱۳۹۱)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.
سینگر، پیتر (۱۳۷۹)، *هگل*، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: طرح نو.
شارق، بهمن (۱۳۵۰)، *نیما و شعر پارسی*، تهران: طهوری.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، *راهنمای ادبیات معاصر (شرح و تحلیل گزیدهٔ شعر نو فارسی)*، تهران: میترا.
شمیسا، سیروس (۱۳۹۴)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: قطره.
شهرستانی، سیدمحمدعلی (۱۳۸۳)، *عمارت دیگر؛ شرح شعر نیما*، تهران: قطره.
عظیمی، عبدالعلی (۱۳۹۹)، *نیمابیز؛ شعرهای ماندگار نیما یوشیج*، تهران: نیلوفر.
فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
فولکیه، پل (۱۳۶۲)، *دیالکتیک*، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: آگاه.

کاپلستون، چارلز فردریک (۱۳۹۵)، *تاریخ فلسفه؛ از فیشته تا نیچه*، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: علمی و فرهنگی.
کاخی، مرتضی (۱۳۹۳)، *روشن‌تر از خاموشی؛ برگزیدهٔ شعر امروز ایران*، تهران: آگه.
کورنر، اشتفان (۱۳۶۷)، *فلسفهٔ کانت*، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.
لاهوتی، محمدرضا (۱۳۶۸)، *یادمان نیما یوشیج*، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر.
لوویت، کارل (۱۳۸۷)، *از هگل تا نیچه: انقلاب در اندیشهٔ سدهٔ نوزدهم*، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: نیکا.
محیط، هادی (۱۳۸۷)، *آیینک: کتاب ادبیات، دفتر سوم؛ شعر، نقد، بررسی و ترجمه*، به‌انتخاب و نظرِ هادی محیط، شیراز: نوید شیراز.
مختاری، محمد (۱۳۷۲)، *انسان در شعر معاصر*، تهران: توس.
مسیح، هیوا (۱۳۹۲)، *فرهنگ شعر نو فارسی؛ از افسانه تا همیشه*، تهران: نیلوفر.
موسوی، حافظ (۱۳۸۹)، *پانوشت‌ها؛ پنج مقاله در حواشی نظریه‌های ادبی*، تهران: آهنگ دیگر.
مهجوریان نماری، علی‌اکبر (۱۳۷۶)، *فرهنگ واژه‌های مازندرانی در اشعار فارسی نیما یوشیج*، به‌کوشش عباس قزوان‌چاهی در: *ری‌را: به‌مناسبت صدمین سال تولد نیما یوشیج*، تهران: معین.
یاحسینی، سیدقاسم (۱۳۷۵)، «لادبن اسفندیاری»، *نگاه نو*، ش ۲۹.
یوشیج، نیما (۱۳۸۴)، *مجموعه‌اشعار نیما یوشیج*، مقابله و تدوین عبدالعلی عظیمی، تهران: نیلوفر.
یوشیج، نیما (۱۳۸۶)، *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
یوشیج، نیما (۱۳۸۸)، *یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج*، به‌کوشش شراگیم یوشیج، تهران: مروارید.
یوشیج، نیما (۱۳۹۳)، *نامه‌های نیما یوشیج*، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
یوشیج، نیما (۱۳۹۴)، *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
یوشیج، نیما (۱۳۹۷)، *مجموعه اشعار نیما یوشیج*، به‌مراقبت شراگیم یوشیج، تهران: رشدیه.

Lacey, A. R. (1996), *A Dictionary of Philosophy*, London: Routledge Publication.
Rorty, Richard (1979), *Philosophy and the Mirror of Nature*, New Jersey: Princeton University Press.