

دو فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره یازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۸۷: ۱۸۱-۱۶۳

تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/۹/۷

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۱۰/۱۱

'شب پره' و 'سیولیشه' - دو نماد برای یک موقعیت تأویل دو شعر نمادین از نیما یوشیج

فاطمه راکعی*

چکیده

در تأویل شعرهای نمادین نیما یوشیج، با این پیش فرض روبرو هستیم که تعدادی از این شعرها دارای درونمایه اجتماعی- سیاسی است که شاعر به دلایلی نمی‌توانسته یا نمی‌خواست آنها را به طور روشن و صریح بیان کند و برای ابلاغ آنها به نمادهای شاعرانه متوسل شده است. نگارنده سعی دارد با استفاده از شیوه‌های تأویل شلایرماخر و همفکرانش، به معنا و پیام مورد نظر مؤلف هنگام سرودن شعر، نزدیک شود. برای این منظور، از طریق مطالعات مستمر و دقیق در زندگی، آثار، افکار و اوضاع اجتماعی- سیاسی روزگار نیما و نیز راهنمایی خود متن، به عنوان یک اثر زبانی، مدّعی است که توانسته است تا حدودی به این منظور دست یابد.

در مقاله حاضر، علاوه بر تأویل دو شعر «شب پره ساحل نزدیک» و «سیولیشه»، به لحاظ نزدیکی فضای حاکم بر دو شعر، که از تلنگر زدن کسی به شیشه پنجره اتاق شاعر سخن می‌گویند، و نیز از نحوه سخن گفتن و برخورد شاعر با هر دو مورد، نگارنده به این نتیجه رسیده است که نمادهای «شب پره ساحل نزدیک» و «سیولیشه»، هر دو به موقعیتی یکسان یا مشابه که در آن شخصی با گرایش‌های کمونیستی، به امید رخنه کردن در خانه نیما، به شیشه اتاق وی می‌کوبد، اشاره دارند.

این رویکرد به شعرهای نمادین نیما، به هیچ وجه به معنی انکار رویکرد مخاطب محور به متون ادبی نیست؛ و نگارنده حتی در مورد شعرهای نمادین دارای پیام‌های اجتماعی- سیاسی، تأویل‌های متفاوت را از دیدگاه‌های مختلف ممکن می‌داند.

واژگان کلیدی: هرمنوتیک، تأویل، نماد، شعر نیما، شب پره، سیولیشه.

مقدمه

بخشی عظیم از ادبیات عرفانی ایران را شعرهای نمادین تشکیل می‌دهد، که برای نیل به معنی یا معانی پنهان در پس معنای ظاهری آنها، از دیرباز تلاش‌هایی صورت گرفته است و می‌گیرد. در ادبیات معاصر نیز به شعرهایی نمادین برمی‌خوریم که به دلایل بسیار، از جمله اوضاع اجتماعی-سیاسی حاکم، شاعر به زبان نمادین توسل جسته است. یکی از این شاعران نیما یوشیج است که بسیاری از آثار پس از سال ۱۳۱۶ او شعرهای نمادین است. در این پژوهش سعی شده است براساس یافته‌های علم هرمنوتیک^۱، برای دستیابی به معانی و پیام‌های نهفته در آثار نمادین نیما، شیوه‌ای اتخاذ شود که بر مبنای آن، بتوان به معنا و پیام مورد نظر شاعر در این شعرها دست یافت، یا لااقل به ذهنیت وی در هنگام سرودن آنها نزدیک شد. امروزه هرمنوتیک به نظریه و عمل تأویل^۲ اطلاق می‌شود. این واژه که در آغاز معنایی محدود داشت و به تأویل متون مقدس اطلاق می‌شد، در قرن بیستم به یک دیدگاه در فلسفه آلمانی تبدیل شد (ر.ک. احمدی، ۱۳۷۷: ۳). تأویل مبتنی بر این پیش فرض است که خواندن و شنیدن یک متن یا گفته، هر چند مدلولات واژه‌ها و جمله‌های آنها معلوم باشد، آنچه را که در خود پنهان دارند، آشکار نمی‌کند و این امر پنهان را تنها با تأویل می‌توان دریافت. (مجتهد شبستری، ۱۳۷۵: ۱۳۰). در میان اندیشمندان حوزه هرمنوتیک، اختلاف نظرهای بسیار وجود دارد.

هر چند افراد زیادی در حوزه هرمنوتیک جدید به بحث و بررسی و ارائه نظر پرداخته‌اند، در این مجال، تنها به آرای دو تن از شاخص‌ترین نظریه پردازان این حوزه می‌پردازیم، که می‌توان گفت بیشترین تفاوت دیدگاه را در این باره با یکدیگر دارند.

۱. فردریش شلایر ماخر^۳ که از وی به عنوان بنیانگذار هرمنوتیک جدید یاد می‌شود، گستره هرمنوتیک را تا فراسوی حیطه دین و تأویل کتاب مقدس، بسط داد. او تأویل را دارای دو جنبه ماهوی دستوری^۴ و روان‌شناختی^۵ و یا به قول خودش - فنی^۶

-
1. Hermenutics
 2. Interpretation
 3. (friedrich Ernst Daniel Schleiermacher 1834-1768)
 4. Grammatical
 5. psychological
 6. technical

می‌داند (ر.ک. نیوتن، ۱۳۷۳: ۱۸۴) (Schleiermacher, 1989:197). در سطح دستوری، تأویلگر به ابعاد زبان و نیز کاربرد خاص و مشخص آنها توسط نویسنده می‌پردازد و در سطح دوم (روان‌شناختی=فنی)، که با سهم و نقش خاص نویسنده به عنوان کارگزاری با ویژگی‌های روحی و روانی خاص سروکار دارد، وظیفه تأویلگر این است که نویسنده را بهتر از خود نویسنده در یابد (هولاب، ۱۳۷۵: ۸۱). به اعتقاد وی، متونی را که مؤلف آنها ناشناخته باشد، نمی‌توان تأویل روان‌شناختی(فنی) کرد. از نظرا و هرگونه فهم، به دل‌حظه تقسیم می‌شود: فهم گزاره، چونان لحظه‌ای از زبان، و فهم گزاره همچون واقعیتی در ذهن آن کس که بدان می‌اندیشد (Schleiermacher, 1989 : 86). به بیان دیگر، تأویل دستوری عبارت است از توصیف گزاره با هدف شناخت ساختار معناشناختی جمله‌ها-درک جایگاه الفاظ-و تأویل روان‌شناختی (فنی) در حکم شناخت معنای هر گزاره در سخن است. پس دو شکل متفاوت از تعیین معنا وجود دارد: جای دادن متن در زمینه‌ای کلی، همچون موقعیت سخن ادبی دوران؛ و جای دادن متن در زمینه‌ای خاص، همچون سخن مؤلف (Ibid). شلایرماخر معتقد است که دستیابی به ذهنیت یگه مؤلف را می‌توان با «عمل حدس» (غیب‌گویی)، یعنی جهش شهودی، که از طریق آن، تأویلگر، آگاهی مؤلف را حدس می‌زند، انجام داد. تأویل کننده، با دیدن آن آگاهی در زمینه وسیعتر فرهنگی، مؤلف را بهتر از خود او می‌فهمد (هاروی، ۱۳۷۲: ۱۱۲). وی معتقد است که به یاری تأویل، می‌توان به معنای قطعی و نهایی اثر هنری که مورد نظر مؤلف بوده، دست یافت (Ibid:59). شلایرماخر هر گزاره را دارای مناسبتی دوگانه با تمامیت زبان و با اندیشه مؤلف می‌داند و همان طور که قبلاً گفته شد، به این سؤال که «آیا متونی که مؤلف آنها ناشناخته است، تأویل فنی می‌شوند؟» پاسخ منفی می‌دهد (Ibid: 148-151). شلایرماخر بر این امر تأکید دارد که در طول زمان، معنای واژگان، همانند بنیان جهان‌بینی‌ها دگرگون می‌شود و تأویل‌گرا از مؤلف دور می‌افتد و فاصله‌ای پدید می‌آید که وجود آن، طبیعی، و در واقع، ناپیمودنی است. پس وظیفه تأویلگر، شناخت تاریخی متن است (Ibid:84). لذا، بنابر دیدگاه شلایرماخر تأویلگر نباید اجازه دهد دیدگاه خودش بر تأویل اثر بگذارد.

۲. هانس گئورگ گادامر^۱ صاحب نظریه تأویل گادامر، که او را از چند دهه پیش به این

1. Hans .Georg .Gadamer

سو، رهبر و شارح نظریه هرمنوتیک می‌شناسند، نظریه‌های قبلی هرمنوتیک، به‌ویژه نظریه شلایرماخر را به چالش کشیده است. او برخلاف شلایرماخر و همفکرانش، که فاصله تاریخی و فرهنگی تأویل‌کننده از پدیدارهای مورد تأویل را موجب بدفهمی متن می‌دانستند، پیش‌فرض‌ها و مفروضات (پیش‌داوری‌های) تأویلگر را از پیش شرط‌های تأویل می‌داند و معتقد است که اصولاً هیچ تأویل درست و قطعی وجود ندارد (Gadamer, 1965:245-246). گادامر بر آن است که با رفتن اثر ادبی از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر، ممکن است معنایی جدید از آن استنباط شود، که نویسنده یا مخاطبان معاصر وی، هرگز آن را پیش بینی نکرده‌اند. گادامر در مکالمه‌ای که تأویلگر در دل سنت، با سنت دارد، نقش اصلی را برای تأویلگر قائل است و می‌گوید: «هرکلام تأویل، کلامی از تأویل‌کننده است، نه واژه‌ای از متنی که تأویلش می‌کند» (Ibid:448). وی معتقد است که مکالمه میان افق معنایی متن و افق معنایی تأویلگر به معنای درهم شدن این دو افق (زمان نگارش متن و زمان حاضر) است، که در لحظه خواندن و تأویل، گریزی از آن وجود ندارد. افق امروز، ایستاد ثابت نیست، بلکه افقی گشوده و دگرگونی پذیر است (Ibid: 288). او بر این نکته تأکید دارد که در مورد متون ادبی، تأویل به هیچ روی نمی‌تواند به نیت مؤلف یا شیوه اندیشه، و در نهایت، شناخت هم‌روزگاران وی محدود شود. متن، بیان ذهنیت مؤلف نیست؛ برعکس، مکالمه میان تأویل‌کننده و متن، هستی واقعی دارد و وضعیت تأویلگر، شرایط اصلی و مهم شناخت متن است. به عبارت دیگر، افق معنایی تأویل‌کننده در تأویل، حائز اهمیتی بیشتر است (Ibid: 241-243). لذا برخلاف نظر شلایرماخر، گادامر بر این عقیده است که معنای متن، همواره فراتر از معنایی است که مؤلف در نظر دارد؛ این فهم، فعالیت تولیدی است، نه باز تولیدی.^(۵)

شیوه کار

در مقاله حاضر، نگارنده سعی دارد به کمک روشی تلفیقی، برگرفته از دیدگاه‌های شلایرماخر و گادامر، به تأویل دو شعر از شعرهای نمادین نیما یوشیج، «شب پره» و «سیولیشه» پردازد.

به دلیل نزدیک بودن نیما به روزگار ما و تلاش افرادی از خانواده و دوستداران وی و نوشته‌های خوداو، از قبیل یادداشت‌ها، نامه‌ها، مقالات و اطلاعاتی نسبتاً جامع که در مورد شخصیت فردی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و ادبی او و نیز اوضاع زمانه‌اش در

دست است، نگارنده توانسته است به اطلاعاتی وسیع درخصوص نیما و روزگار او دست یابد. اطلاعات مذکور، این امکان را فراهم می‌آورد که وی در نقش تأویلگر - به ویژه با توجه به تاریخ سروده شدن شعرها، که خوشبختانه عمدتاً در دست است - پیش‌فرض‌ها و مفروضاتی را شکل دهد و بر مبنای آن به تأویل شعرها بپردازد.

همان طور که گفته شد، بر اساس مطالعات انجام گرفته در آثار خود نیما و درباره نیما، نگارنده به اطلاعاتی در مورد اندیشه، منش، شیوه زندگی شخصی، خانوادگی، اجتماعی، سیاسی و ادبی نیما دست می‌یابد و در هنگام تأویل، بر اساس آنها فرضیاتی را در مورد معانی و پیام‌های موجود در شعرها شکل می‌دهد؛ وی همچنین با توجه به تجربه خود مبنی بر امکان و چگونگی تلفیق نگاه شاعرانه با مسائل اجتماعی و سیاسی - آن‌گاه که دغدغه‌های عمیق شاعر باشند - در هنگام تأویل، موقتاً خود را به جای مؤلف گذاشته، با توجه به آشنایی با روحیات، سلاقی، علایق و دغدغه‌های نیما، از طریق مطالعات مستمر در آثار نیما و درباره نیما، خود را به ذهنیات وی در هنگام سرودن شعر نزدیک می‌کند، به نحوی که مدعی است به این شیوه توانسته است به معنای مورد نظر یا لاقط نزدیک به مورد نظر نیما دست یافته، پیام نهفته در شعرها را کشف کند. لیکن نگارنده به هیچ وجه تأویل خود را تأویل نهایی یا بهترین تأویل تلقی نمی‌کند و امکان ارائه تأویل‌هایی بهتر و نزدیک‌تر به ذهنیت مؤلف را در صورت دستیابی به نکاتی جدیدتر یا مستندتر در زوایای زندگی و اوضاع روزگار وی، قابل تحقق می‌داند.

تاریخ سروده شدن شعرها، که یا مشخصاً در ذیل آنها آمده و یا به لحاظ قرار گرفتن آنها در میان شعرهای تاریخ دار، می‌توان به زمان سروده شدنشان دست یافت، تأویلگر را به اوضاع روزگار نیما در هنگام سرودن شعرها و در نتیجه، درک روحیات، مسائل و دغدغه‌های وی نزدیک می‌کند، به نحوی که فاصله زمانی و تاریخی ای که تأویلگر را از دنیای متن جدا می‌کند، تا حدود زیادی از میان برداشته می‌شود، طوری که وی هم روزگار مؤلف شده، شیوه برخورد او با مسائل، و در یک کلام، جهان او را باز می‌شناسد.

نگارنده همچنین می‌کوشد با توجه به منطق، ساختار و انسجام کلی متن، به شناخت شالوده متن بر اساس اصطلاحات و واژگان، ساختار متن، و به عبارت دیگر، راهنمایی خود متن، نایل آید. وی همچنین، از یافته‌های هر متن، برای تأیید و تأکید بر یافته‌های متن دیگر استفاده خواهد کرد.

شب‌پره ساحل نزدیک

چوک و چوک! ... گم کرده راهش در شبِ تاریک
شب‌پره ساحلِ نزدیک
دم‌به‌دم می‌کوبدم بر پشتِ شیشه
شب‌پره ساحلِ نزدیک!
در تلاشی تو چه مقصودی است؟
از اتاق من چه می‌خواهی؟
شب‌پره ساحلِ نزدیک با من (روی حرفش گنگ) می‌گوید:
«چه فراوان روشنایی در اتاق توست!
باز کن در بر من
خستگی آورده شب در من.»
به خیالش شب‌پره ساحلِ نزدیک
هرتنی را می‌تواند بُرد هر راهی
راه سوی عافیت‌گاهی
وز پس هر روشنی ره بر مفری هست.
چوک و چوک! ... در این دل شب کازو^(۶) این رنج می‌زاید
پس چرا هرکس به راه من نمی‌آید ...

(نیما یوشیج، ۱۳۶۹ : ۶۲۶)

پیش‌فرض‌ها و مفروضات

تاریخ سروده شدن شعر بالا، روشن نیست؛ اما از آنجا که در برگزیده آثار نیما یوشیج که سیروس طاهباز تدوین کرده، بین دو شعر «دل فولادم» (۱۳۳۲) و «هست شب» (۱۳۳۴) واقع شده است^(۷) و نیز به دلیل دقت و وسواسی که طاهباز در مورد مسائل مربوط به نیما و آثار وی دارد، به نظر می‌رسد یا تاریخ احتمالی سرودن آن را می‌دانسته و یا به لحاظ شکل، محتوا و کمال شعری، آن را در میان دو شعر یاد شده قرار داده است. لذا به طور تقریبی، تاریخ ۱۳۳۳ را برای آن در نظر می‌گیریم.

نیما که در دوره‌هایی از عمرش به فلسفهٔ مادی گرایش داشت، پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که کادر رهبری حزب توده به وابستگی خود به شوروی اعتراف کرد، اعتقاد

و اعتماد خود را به این حزب کاملاً ازدست داد. هرچند قبلاً نیز وابستگی‌ای به آنها نداشت، بعد از این تاریخ، کتباً به نفی و تقبیح توده‌ای‌ها پرداخت (طاهباز، ۱۳۶۸: ۶۸). در سال ۱۳۳۵ نیز مجدداً به نفی افکار کمونیستی و منزّه دانستن خود از اعتقاد به آن و نیز افکار توده‌ای‌ها مبادرت کرد (همان: ۸-۶۷).

با توجه به دانسته‌های یاد شده، و اینکه نیما در شعرهای خود، هم به علت مسائل سیاسی زمانه و هم به دلیل گرایش‌های خاص ادبی، به‌ویژه از ۱۳۱۶ به بعد، از نماد استفاده کرده (طاهباز، ۱۳۵۷: ۳۱۷) و برای غنای واژگانی شعرهایش از واژه‌های مربوط به نام گیاهان، حیوانات و دیگر اشیا و پدیده‌های طبیعی کمک می‌گیرد (همان: ۱۰۹) و از آنجا که بنابه توصیه‌ی نیما به شاعران دیگر، سبب‌ها در شعر باید تناسب قطع نشدنی، معین و حساب شده با هدف‌های خود داشته باشند (همان: ۱۷۳) تأویلگر، پیش‌فرض‌ها و مفروضات زیر را در مورد شعر «شب‌پره ساحل نزدیک» شکل می‌دهد:

۱. نیما این شعر را با ذهنیت قوی اجتماعی - سیاسی سروده است.
۲. از «شب‌پره» به عنوان نمادی برای کسی که - به دلیل ترس از مأموران سازمان امنیت- شب هنگام برای پنهان شدن یا طرح مسائل سیاسی، به سراغ شاعر می‌رود، استفاده کرده است.

تفسیر و تأویل

«شب پره» را فرهنگ معین، «خفّاش» معنی کرده است؛ اما این معنا برای آن در این شعر، بعید می‌نماید و به نظر می‌رسد، با توجه به لهجه محلی نیما، «شب‌پره» در معنای شاپرک و پروانه به کار رفته باشد.^(۸) پاره اول شعر با صدای «چوک و چوک» - صدای کوبیدن شب‌پره به شیشه - شروع می‌شود؛ شب‌پره‌ای که متعلق به ساحل نزدیک است و در شب تاریک راه خود را گم کرده و دم‌به‌دم بر پشت شیشه [اتاق] شاعر می‌کوبد.^(۹) اهمیت این صدا - «چوک و چوک» - که شعر با آن شروع شده و با آن نیز پایان می‌پذیرد، به حدی است که می‌تواند اصولاً الهام‌بخش شاعر برای آفرینش شعر، بوده باشد و به همین دلیل هم به عنوان اولین خبر، در شعر مطرح می‌شود.

خبر مهم دیگر، این است که شب پره در شب تاریک راهش را گم کرده است که نهاد جمله را، که به‌طور معمول باید در ابتدای جمله بیاید، تحت‌الشعاع قرار داده است. از بند سوم از پاره اول، خبر در جای معمول خود قرار گرفته و شاعر، از کوبیدن شب‌پره

ساحل نزدیک به پشتِ شیشه می‌گوید. در کنار «شب‌پره» عبارت «ساحل نزدیک» اهمیت تعلق «شب‌پره» را به ساحل نزدیک، از دید شاعر، نشان می‌دهد، به نحوی که نماد محوری شعر را می‌توان یکپارچه، همان‌طور که شاعر تأکید و تکرار می‌کند، «شب‌پره ساحل نزدیک» تلقی کرد.

پاره دوم شعر، با «شب‌پره ساحل نزدیک» شروع می‌شود، که باز علاوه بر تأکید بر این عنوان، رابطه معنایی بین این پاره و پاره دوم شعر را برقرار می‌کند. در این پاره، که به صورت نقل قول مستقیم بیان شده، عبارت [امن از او می‌پرسم] در ژرف ساخت وجود داشته و در رو ساخت، حذف شده است. به همین دلیل، این معنا در آن مستتر است. در اینجا شاعر از «شب‌پره» می‌پرسد که چه مقصودی از این تلاش [کوبیدن به پشت شیشه اتاق شاعر] دارد و از اتاق وی چه می‌خواهد.

آغاز پاره سوم نیز با عبارت «شب‌پره ساحل نزدیک» است، که باز شاعر علاوه بر تأکید بر این عنوان، رابطه معنایی بین این پاره و پاره دوم - و به واسطه آن - پاره اول شعر، برقرار می‌کند. شب‌پره در پاسخ به سؤال شاعر، گنگ و مبهم (نه صریح و روشن) می‌گوید، «چه روشنایی زیادی در اتاق تو هست! در را به روی من باز کن، شب مرا خسته کرده است!» همین بخش از شعر، که در آن، شب‌پره از روشنایی در اتاق شاعر سخن می‌گوید، بر این امر که شب‌پره در این شعر معنای پروانه و نه خفاش را دارد، صحه می‌گذارد؛ چه «خفاش» کور و گریزان از روشنایی، یا لاقل نسبت به آن بی تفاوت است.

پاره چهارم دوباره از طریق «شب‌پره ساحل نزدیک» با بند سوم، و به واسطه آن، با بند دوم و از طریق آن، با بند اول مرتبط می‌شود. در این پاره، شاعر، در حالی که روی سخنش با مخاطب است، می‌گوید، «شب‌پره ساحل نزدیک خیال می‌کند که هر راهی می‌تواند هر کسی را به سوی عافیت گاهی ببرد (به عافیت گاهی برساند) و باز [خیال می‌کند] که هر روشنایی‌ای راه به گریز گاهی دارد!

این بند نیز به طور کلی، حاکی از جدی نگرفتن تلاش «شب‌پره» از سوی شاعر و به نوعی نفی و انکار این تلاش است.

بالاخره، پاره پنجم شعر با تکرار صدای «چوک و چوک!» که ارتباط مستقیم با شب‌پره دارد، با بند پیش از خود - و به واسطه آن - با بندهای بالاتر، ارتباط معنایی می‌یابد. در این پاره، شاعر، با خطاب قراردادن شب‌پره، به جای نام او از صدایی که از

کوبیدن او به شیشه ایجاد می‌شود، استفاده می‌کند و از او می‌پرسد، در این دل شب، که این رنج از آن می‌زاید (نتیجه آن است) پس چرا هر کس [کسان دیگر] به راه من [شاعر] نمی‌آید؟

این بند نیز حالت خطابی - سؤالی دارد و به صورت مستقیم بیان می‌شود، که بار دیگر بر مورد سؤال بودن و یا مشکوک بودن این عمل (شبانه بر شیشه اتاق شاعر کوبیدن) و نیز نمادین بودن «شب پره» تأکید می‌ورزد. استفاده از ضمیر اشاره «این»، در بند اول پاره پنجم، نشان دهنده تأکید شاعر بر اوضاع روزگار خود وی است که در شعرهای دیگر او نیز با نماد «شب» از آن یاد می‌شود.

همان‌طور که ملاحظه شد، از نظر معنای ظاهری، بین کلیه پاره‌های شعر و نیز بین اجزا (بندها)ی هر پاره، انسجام کامل وجود دارد. به علاوه، صدای «چوک و چوک»، شب پره، شب تاریک، ساحل (نزدیک) و روشنایی، به لحاظ هم‌آیی، از طریق انسجام واژگانی، برانسجام کلی شعر، تأکید می‌کنند. همچنین، ضمائر متصل فاعلی «ش»، «آم» در پاره اول، ضمائر منفصل فاعلی «تو» و «من» در پاره‌های دوم و سوم، و ضمیر منفصل «من» در بند پنجم، به انسجام بندهای مختلف در پاره‌های مختلف شعر، و در نهایت، به انسجام کلی آن کمک بسیار کرده‌اند. ادات ربط «و» در بند چهارم پاره چهارم و صفت اشاره «این» در پاره پنجم از دیگر عوامل انسجام هستند. در هر حال، شعر روایت گونه‌ای است که در آن، شاعر، از یک تجربه واقعی یا خیالی (و یا هر دو) با مخاطب شعرش سخن می‌گوید و در این روایت گونه، هر جا روی سخنش با «شب پره» است، از نقل قول غیرمستقیم استفاده می‌کند.

تا اینجا به معنی ظاهری شعر پرداختیم و به این نکته راه یافتیم که شعر، نمادین است. حال باید دید که چه معنایی پشت معنای ظاهری این شعر پنهان است. «شب پره» که نماد اصلی شعر است، و به واسطه مختصات طبیعی خود، عاشق روشنایی است و برای رسیدن به آن تقلا می‌کند و خود را به این در و آن در می‌زند، می‌تواند نماد کسی باشد که در جست‌جوی روشنایی (اندیشه روشن و تسلا بخش) و یا همدلی و همراهی و یا پنهان شدن از دید عمال حکومت و در نتیجه، آرامش خاطر و تسکین است. نمادهای دیگر در این شعر، عبارت‌اند از: شب (تاریک)، گم کرده راه، ساحل نزدیک، روشنایی، و مفر.

در شعرهای نمادین سال‌های پایانی عمر، نیما (۱۳۳۷-۱۳۳۲) تقریباً همه جا از «شب» به عنوان نماد حاکمیت تیرگی و شبگونی حاکم بر فضای جامعه استفاده می‌کند (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۷۴-۱۷۲). نمادهای دیگر بر حول محور «شب پره» در شب تاریخ می‌چرخند و معنای خود را می‌یابند. البته معنای نهایی نماد اصلی - و متعاقب آن - نمادهای فرعی را می‌بایست ساختار و معنای کلی شعر، تأیید کند؛ ضمن اینکه فضای کلی شعر در پرتو معنای تک تک نمادها و اجزای شعر به دست می‌آید.

در شبی تاریخ، کسی به شیشه‌آفاق شاعر می‌گوید. شاعر با شباهتی که بین او - که شبانه آمده و تلنگرهایی به شیشه می‌زند - با صدای چوک و چوک شب‌پره‌ای که خود را به شیشه آفاق می‌کوبد، یافته است، به این شخص عنوان «شب‌پره» می‌دهد: موجودی که در شب به تحرک و تکاپو می‌افتد. اما چرا او را «شب‌پره ساحل نزدیک» می‌نامد؟ قبلاً در شعر «داروگ» اصطلاح «ساحل نزدیک» را دیده‌ایم. در تأویل‌هایی که از این شعر به عمل آمده، به‌ویژه تأویل پورنامداریان، این عبارت به همسایه شمالی ایران (= شوروی) تعبیر شده است!^(۱۰) لذا می‌توان گفت، این «شب‌پره» که شبانه به سراغ نیما آمده، یا از کسانی است که به دلیل تصفیه‌های وسیع استالینی که در طول انقلاب کمونیستی در روسیه اتفاق افتاد، به ایران گریخته و یا به اعتبار افکار کمونیستی‌ای که دارد (مثلاً از اعضا یا هواداران حزب توده است) شاعر، او را به ساحل نزدیک (= شوروی) منسوب می‌داند. در هر حال، چنین شخصی در شب تاریخ، به سراغ نیما آمده و با صدای چوک و چوک! [یا چیزی شبیه به آن، که این صدا را در ذهن شاعر تداعی می‌کند] دم‌به‌دم بر شیشه‌آفاق شاعر می‌کوبد.

در پاره دوم شعر، شاعر از او می‌پرسد، ای شب‌پره ساحل نزدیک! (ای کسی که از ساحل نزدیک (= شوروی) می‌آیی، یا به آن وابسته‌ای و شبانه سراغ من آمده‌ای، چه غرضی از این تلاش داری و از آفاق من [که دم‌به‌دم به شیشه آن می‌کوبی] چه می‌خواهی؟ «شب‌پره ساحل نزدیک» در حالی که روی حرف گنگش با شاعر است (با شاعر به صورتی گنگ حرف می‌زند)^(۱۱)، می‌گوید: چقدر روشنایی در آفاق تو هست! (چه افکار روشنی داری؛ چقدر گفته‌ها و نوشته‌هایت روشنگر و روشنی‌بخش است!) در را به روی من باز کن، شب (فضای شبگون و اختناق‌آمیز ظلم و استبداد حاکم بر ایران و/یا شوروی) مرا خسته کرده است.

درپارهٔ چهارم، شاعر بار دیگر روی سخنش با مخاطب است و می‌گوید: «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» خیال کرده که هر راهی می‌تواند هر کسی را به سوی عافیت‌گاهی رهنمون شود و از پس (ورای) هر روشنی (روشنایی) به مفری (گریزگاهی) راه هست (در وراى هر روشنایی‌ای می‌توان گریزگاهی جست!) در واقع، شاعر در پاسخ به سخن «شب‌پره» به نحوی می‌خواهد از زیر بار راه دادن به او در اتاق خود طفره برود و می‌گوید این طور نیست که اگر (واقعاً) در اتاق من روشنایی‌ای می‌بینی، این روشنایی راه به جایی ببرد و تو از این طریق بتوانی گریزگاهی پیدا کنی.

و بالاخره، در پارهٔ پایانی شعر، از خطاب قرار دادن صدایی که شب‌پره ایجاد کرده، یعنی «چوک و چوک!» به جای نام خود وی، قصد نوعی تحقیر احساس می‌شود. مثل این است که آدم به کسی که نق و نوق می‌کند، به جای اسمش بگوید: نق و نوق...!

در هر حال، شاعر از «شب‌پره» می‌پرسد، در این دل شب (اوج شبگونی و اختناق استبداد حاکم) که این رنج (رنجی که تو داری و مدعی آن هستی و یا رنجی که داریم) حاصل و پیامد آن است («این» از عوامل انسجام است که «رنج» را در اینجا با «خستگی آورده شب در من» بند سوم - که از زبان «شب‌پره» بیان شده است - مربوط می‌کند). پس چرا هر کس [همه کس، دیگران] به راه من نمی‌آید؟ (معنای ضمنی این بند آن است که این شب، برای همه هست و همه را خسته کرده و در رنج انداخته؛ اما چرا فقط تو به سراغ من آمده‌ای و از راهِ رخنه جستن به اتاق من در جست‌وجوی عافیت‌گاهی هستی؟

این پرسش، که شاعر ظاهراً در پی شنیدن پاسخی برای آن نیست، به معنی نفی تلاش «شب‌پره» و تأکید بر ساده‌انگاری و ساده‌لوحی وی / و یا ابراز تردید نسبت به صداقت عمل وی است.^(۱۲)

و اما در مورد ساختار شعر، به لحاظ ساخت اندیشگانی، فرآیندهای زیر را در شعر می‌یابیم: گم کردن راه (ذهنی) کوفتن (کوبیدن) (مادی)، بودن (رابطه‌ای)، خواستن (ذهنی)، گفتن (کلامی)، خستگی آوردن (= خسته کردن) (ذهنی)، راه بردن (= راهنمایی کردن، رهنمون شدن) (ذهنی)، آمدن (مادی)، هستن (وجودی) می‌بینیم که جز در مورد دو فرآیند مادی: «کوبیدن» و «آمدن»، که بر انجام کاری دلالت دارند و یک فرآیند کلامی: «گفتن»، بقیهٔ فرآیندها، عمدتاً ذهنی، رابطه‌ای و وجودی هستند.

(البته بعضی از فعل‌های فرآیند رابطه‌ای «است» در رساخت ظاهر نشده‌اند، ولی در معنای بندها مستترند.) وجود تعداد زیادی فعل فرآیند ذهنی، رابطه‌ای و وجودی که به ترتیب، بیانگر احساس، اندیشه و ادراک (ذهنی)، چگونگی بودن چیزها و پدیدارها (رابطه‌ای)، و موجودیت یا هستی (و یا عدم) چیزی هستند، از نوع احساس و ادراک شاعر در مورد «شب‌پره ساحل نزدیک» سخن می‌گوید.

سیولیشه

تی تیک تی تیک
در این کران ساحل و به نیمه شب
نک می زند
«سیولیشه»
روی شیشه.
به او هزار بارها
ز روی پند گفته ام
که در افاق من ترا
نه جا برای خوابگاست
من این افاق را به دست
هزار بار رفته ام.
چراغ سوخته
مرا 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 می خورد همین زمان.
به تنگنای نیمه شب

که خفته روزگار پیر
چنان جهان که در تعب
کوبد سر
کوبد پا.
تی تیک، تی تیک
سوسک سیا
سیولیشه
نک می زند
روی شیشه

(نیمایوشیچ، ۱۳۶۹: ۶۲۹)

با توجه به توضیحات مبسوطی که در مورد شیوه کار و اطلاعات تأویلگر، به عنوان مقدمه، شیوه کار و غیره، قبلاً مطرح شده است، در اینجا، بی‌هیچ توضیحی، به سراغ پیش‌فرض‌ها و مفروضات تأویلگر در مورد شعر «سیولیشه» می‌پردازیم.

پیش‌فرض‌ها و مفروضات

باتوجه به اوضاع اجتماعی - سیاسی کشور در هنگام سروده شدن این شعر (فروردین ۱۳۳۵) که همزمان با بگيروبيندهای رژیم حاکم در مورد اعضای حزب توده است، تأویلگر بر آن است که:

۱. این شعر (سیولیشه) با ذهنیت قوی اجتماعی - سیاسی سروده شده است.
۲. از «سیولیشه» به عنوان نمادی برای کسی که شب هنگام - به دلیل ترس از عمال رژیم - برای پنهان شدن یا طرح مسائل سیاسی به سراغ شاعر می‌رود، استفاده شده است.

تفسیر و تأویل

شعر با تکرار یک صدا: «تی تیک تی تیک» شروع می‌شود. به نظر می‌آید، این صدا - که شباهت فراوان به صدای تلنگر زدن کسی به شیشه دارد - الهام‌بخش سرودن این شعر شده باشد. در هر حال، پاره اول شعر، با تقلید این صدا، از نُک زدن «سیولیشه» بر روی شیشه سخن می‌گوید. مکان، «این کران ساحل» و زمان، «نیمه‌شب» است؛ و شاعر روایتگر رویدادی در زمان حال است: «سیولیشه» روی شیشه نُک می‌زند. ضمیر سوم شخص مفرد «او» که مرجعش «سیولیشه» در پاره اول شعر است، پاره دوم را به پاره

اول ربط می‌دهد. همچنین ضمیر موصولی «که» از ادات ربط، بند اول پاره دوم شعر را با بند دوم مرتبط می‌کند. بند سوم این پاره از شعر، هرچند به ظاهر، ادات ربط ندارد، در ژرف ساخت، دارای ادات ربط «زیرا» است، که معنای آن در این بند، مستتر است. بند چهارم این پاره نیز با ادات ربط «همچنین» با بند ماقبل خود ارتباط می‌یابد و در واقع، در تکمیل توضیح بند ۳ و دنباله استدلال «من این اتاق را به دست هزار بار رفته‌ام» است. پس شاعر به «سیولیشه» می‌گوید:

در اتاق من، جایی برای خوابگاه تو نیست [زیرا] من این اتاق را هزار بار با دست رفته‌ام؛ [همچنین] چراغ سوخته، هزار سخن را به مهر (یا به مهر)^(۱۳) بر لبم دوخته است پاره سوم شعر، با ادات ربط «ولیک» با پاره دوم، و به واسطه این پاره، با پاره اول ربط می‌یابد. همانند پاره‌های پیشین، از طریق ادات ربط ظاهر یا مستتر، بین اجزای این بند نیز انسجام کامل برقرار است؛ به این ترتیب: ولیک [سیولیشه] بر مراد خود (به دلخواه خود) [در حالی که] به من اعتنایی ندارد، با فکر روشنی (روشنایی) ای که قبلاً [هم] از آن فریب دیده و باز، این زمان هم فریب می‌خورد، به تلاش افتاده است. «که» و «باز» ادات ربط ظاهر و [در حالی که] ادات ربط مستتر در پاره سوم شعر است. در پاره چهارم، هرچند در آغاز، ادات ربط یا ضمیری نیست که در ظاهر، این پاره را با پاره سوم و به واسطه آن، با پاره‌های بالاتر ربط دهد، اما در دو بند آخر آن، از طریق عامل انسجامی حذف، کل این پاره با پاره‌های قبل، ربط می‌یابد: [او= سیولیشه] در تنگنای نیمه شب، که روزگار پیر خفته است، مانند جهان که در تعب (=رنج) [خفته است]،... سروپا می‌کوبد.

بدین ترتیب می‌بینیم که هر چهار پاره شعر، از طریق عوامل انسجام با یکدیگر و نیز هریک به تنهایی، درون اجزای خود، دارای انسجام کامل‌اند. در اینجا شاعر میان در خواب بودن روزگار پیر (= غفلت زمانه) و در رنج بودن جهان، و در رنج بودن سیولیشه، که سروپا به اینجا و آنجا می‌کوبد، نوعی ارتباط برقرار کرده است.

بند پنجم، در واقع، تکرار بند اول است، با افزودن «سوسک سیا» و حذف «در این کران ساحل و به نیمه شب». این تکرار، خود علاوه بر اینکه عاملی است برای انسجام، طنین «تی تیک تی تیک» را که انگار بر کل شعر سیطره دارد و الهام‌بخش سرودن شعر بوده است، برجسته می‌سازد. آوردن «سوسک سیا» به عنوان توضیح «سیولیشه» در

پایان شعر، یک نوع حالت صمیمیت، در عین تحقیر، را می‌رساند. همان‌طور که ملاحظه می‌شود، به دلیل عوامل انسجامی که به تفصیل برشمردیم، کل شعر، روایت گونه‌ای است از یک سوسک سیاه (= سیولیشه) که در این کران ساحل و در نیمه‌شب، روی شیشه نَک می‌زند. در این شعر، «سیولیشه» نماد محوری است، که نمادهای دیگر، در ارتباط با آن شکل می‌گیرند و مطرح می‌شوند.

تا آخر بند اول پاره دوم شعر به نظر می‌رسد شاعر به «سیولیشه» شخصیت انسانی بخشیده و با او سخن گفته است. اما وقتی این سخن گفتن ادامه می‌یابد، و به این توضیح می‌رسد که: «من این اتاق را به دست، هزار بار رفته‌ام»، به خصوص، وقتی توضیح بعدی را می‌دهد، که «چراغ سوخته مرا، هزار بر لبم سخن به مهر دوخته» مخاطب متوجه می‌شود که «سیولیشه» ای که شاعر از آن سخن می‌گوید، نباید یک سوسک سیاه معمولی باشد.

از روی مفهوم کلی شعر، یعنی حرف‌هایی که با «سیولیشه» گفته می‌شود، و نوع واکنش او در برابر این حرف‌ها، با توجه به زمینه اجتماعی - سیاسی موجود در زمان سروده شدن شعر، می‌توان «سیولیشه» را نمادی برای یک فرد فراری و/ یا سیاسی گرفت که در تاریکی شب (به دور از چشم مأموران سازمان امنیت) به سراغ خانه شاعر می‌رود و در آنجا پناهگاهی می‌جوید و آرام، مثل نک زدن سیولیشه، روی شیشه تلنگر می‌زند.

قبلاً گفته شد که در بعضی از شعرهای نیما، مثلاً «داروگ»، «ساحل نزدیک»، براساس ساخت معنایی شعر، به همسایه آن سوی خزر (= شوروی) اطلاق شده است. با استفاده از این امر می‌توان گفت که وجود «این» در عبارت در این کران ساحل، بیش از آنکه به کرانه یک ساحل خاص اشاره کند، به این مسئله که این کرانه ساحل در این طرف مرز، یعنی در ایران قرار دارد، تأکید می‌کند.

حال می‌پردازیم به تأویلی که با توجه به موارد از پیش گفته از شعر «سیولیشه» به دست می‌آید. شاعر برای مخاطب شعر تعریف می‌کند که به «سیولیشه» هزار بارها (هزارها بار یا هزار بار) از روی نصیحت گفته است که در اتاقش جایی برای خوابگاه (آرمیدن و آسودن به دور از چشم مأموران رژیم) نیست؛ و او اتاقش را (از بیم تفتیش مأموران سازمان امنیت) هزار بار رفته (جارو کشیده و از هر سند و مدرکی که برایش ایجاد جرم کند، پاک کرده) و چراغ سوخته (نماد کسی که قصد روشن‌گری ذهن و روان

دیگران را داشته و مأموران امنیتی صدایش را در گلو خفه کرده و جلو روشن‌گری‌هایش را گرفته‌اند) (یادمان نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۶۵) هزار سخن را بر لب شاعر به مهر دوخته است (تلویحاً یعنی وقتی با او چنان کردند، دانستم که من هم باید لب از سخن بر بندم). و اما ارتباط معنایی و تصویری این بخش از شعر: «... در اتاق من ترا نه جا برای خوابگاست، من این اتاق را به دست هزار بار رفته‌ام!» می‌دانیم که خرت و پرت و آت و آشغال، بهترین مأمون برای پنهان شدن و سکونت سوسک و حشرات است. شاعر ارتباطی برقرار کرده بین سوسک که می‌تواند در چنین محیطی پنهان شود و محل امن جستن کسی که به شیشه‌ی اتاق وی تلنگر می‌زند. و تأکید می‌کند بر رفتن (جارو کشیدن و تمیز کردن) خانه‌ی خودش از بیم مأموران رژیم و پنهان کردن یا دور ریختن احیاناً نامه‌ها و اسناد و مدارک و برخی نوشته‌ها، به نحوی که امکان پنهان شدن و احساس امنیت کردن در این خانه برای کسی نمانده است.^(۱۴) بند بعدی، یعنی «چراغ سوخته ...» که قبلاً درباره‌اش توضیح داده شد، نیز می‌تواند مؤید این تأویل باشد.

اما بند سوم: ولیک ... [سیولیشه] بر مراد خود (بنابه میل و دلخواه خود)، در حالی که به من و توضیحاتم اعتنایی ندارد، به تکاپو افتاده و به فکر روشنی (روشنایی) ای که قبلاً فریب آن را خورده و هم اکنون هم دارد می‌خورد، تلاش دارد در اتاق من رخنه کند. فریب‌خوردگی قبلی می‌تواند مثلاً عضویت در حزب توده بوده باشد که فریب آن را خورده و الآن هم خیال می‌کند که در خانه‌ی شاعر خبری هست و دارد دوباره فریب می‌خورد، چون در واقع، چنین خبری نیست.

بند چهارم را به هریک از دو صورت زیر که بخوانیم:

۱. به تنگنای نیمه‌شب، که خفته روزگار پیر، چنان جهان، که در تعب [خفته]، کوبد سر، کوبد پا (در تنگنای نیمه شب که روزگار پیر و جهان هر دو در رنج خفته‌اند، سیولیشه سروپا [به شیشه] می‌کوبد)

۲. به تنگنای نیمه‌شب که خفته روزگار پیر، چنان جهان، که در تعب، کوبد سر، کوبد پا (در تنگنای نیمه شب که روزگار پیر خفته، [سیولیشه] همانند جهان که در رنج و تعب است، سروپا [به شیشه] می‌کوبد)

در معنای اصلی این قسمت، تفاوت عمده‌ای ایجاد نمی‌کند.

و بالاخره، بند پنجم، با تکرار «تی‌تیک، تی‌تیک»، و اینکه سیولیشه نک می‌زند روی

شیشه، همان‌طور که قبلاً گفته شد، ضمن تأکید دوباره بر انسجام معنایی در کل شعر، و القای معنای تداوم این نُک زدن، و انعکاس صدای «تی تیک تی تیک» تا پایان شعر، با آوردن «سوسک سیا» حالت صمیمیتی توأم با تحقیر را نسبت به «سیولیشه» می‌رساند: موجود کوچک حقیری که در کی عمیق از مسائل ندارد (به اعتبار جست‌وجو کردن روشنایی در اتاق شاعر، و پند نشنیدن و اصرار داشتن به رخنه کردن در اتاق، به رغم اینکه قبلاً هم فریب خوردنی مشابه را تجربه کرده است).

نتیجه‌گیری

باتوجه به تأویل‌های ارائه شده از دو شعر «شب‌پره ساحل نزدیک» و «سیولیشه»، به لحاظ نزدیکی فضای سیاسی-اجتماعی آنها و فضای حاکم بر دو شعر، که از تلنگر زدن کسی به امیدی به شیشهٔ اتاق شاعر سخن می‌گویند، و نوع پاسخ شاعر به هر دو مورد، می‌توان «شب‌پره ساحل نزدیک» و «سیولیشه» را نمادهایی دانست با معانی یکسان یا مشابه، برای شخصی با گرایش‌های کمونیستی، که به امید رخنه کردن در خانهٔ نیما، شب هنگام به شیشهٔ اتاق وی می‌کوبد. به عبارت دیگر، «شب‌پره» و «سیولیشه» را نیما به عنوان دو نماد برای یک موقعیت واحد یا مشابه به کار برده است. از آنجا که در شعر «سیولیشه» نگاه شاعر به «سیولیشه» نگاهی توأم با تحقیر است و در آن حالت تردید به چشم نمی‌خورد و چون - همان‌طور که در یادداشت شمارهٔ ۹ مربوط شعر «شب پره» توضیح داده شد - تأویلی خنثی، و نه توأم با تردید در ارتباط با سوال «پس چرا هر کس به راه من نمی‌آید؟ امکان‌پذیر است، می‌توان به عنوان یک یافتهٔ بینامتنی، فرض تردیدآمیز بودن تلقی نیما نسبت به صداقت عمل «شب پره» را در شعر «شب پره ساحل نزدیک» منتفی دانست.

پی نوشت

۱. علی‌رغم طرز نوشته‌شدن، «کازو»، به‌خاطر وزن کلی شعر، این مورد باید «که ... ازو» خوانده شود.
۲. ر.ک. طاهباز، ۱۳۶۸
۳. از تعدادی دانشجوی مازندرانی و نیز اهالی مازندران در این مورد سؤال شد؛ عموماً «شب‌پره» را پروانه‌ای می‌دانستند که شب‌ها به دور چراغ و روشنایی می‌چرخد و پرواز می‌کند.
۴. در این مقاله با تسامح به جای راوی (= Speaker) از واژه «شاعر» استفاده شده است، با عنایت به اینکه شاعر خود درگیر قضایای مطرح شده در شعر است.
۵. تقی پورنامداریان در کتاب **خانه‌ام ابری است**، در صفحه ۱۸۶ می‌نویسد: ساحل را نیما در موارد متعدد، به عنوان رمز کشور ایران به کار می‌برد و «ساحل همسایه» کشور اتحاد شوروی سابق است که همسایه ایران است و هر دو مثل ساحلی بر کنار دریای خزر هستند. همچنین ر.ک. تفسیر وتاویل شعر «داروگ»، در ص ۳۶۶ همین کتاب.
۶. با قیاس از عبارتهایی چون «با تنش گرم بیابان دراز» به معنای «بیابان دراز با تن گرمش»، عبارت «با من روی حرفش گنگ» را «روی حرف گنگش با من» می‌خوانیم.
۷. البته می‌توان این برداشت خنثی را نیز داشت که شاعر از «شب‌پره» می‌پرسد، به‌رغم اینکه تو فکر می‌کنی که در اتاق من روشنایی هست و می‌توانی در آن گریزگاهی بیابی، پس چرا دیگران به راه من نمی‌آیند؟ بی‌آنکه تلاش «شب‌پره» را زیر سؤال برده یا در آن تردید کرده باشد. چون یکی از مضمون‌هایی که در شعر نیما هست، پرسش در این مورد است که چرا دیگران از راه روشن من پیروی نمی‌کنند؟ برای نمونه نگاه کنید به شعر «در شب سرد زمستانی» در گزینۀ اشعار نیما یوشیج، انتشارات مروارید، چاپ ششم، ۱۳۸۶
۸. «مهر» بر لب زدن، با دوختن لب به معنای واداشتن کسی به سکوت و لب از سخن فرو بستن تناسب بیشتری دارد؛ هرچند می‌توان آن را به صورت «... به مهر دوخته» نیز خواند؛ به این معنی که هزار سخن را از روی مهر (مهربانی) بر لبم دوخته، یعنی از روی محبتش به من، مرا به سکوت فراخوانده است. ضمناً واژه «مرا» در این قسمت از شعر زاید به نظر می‌رسد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، ج ۱ و ۲، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
- احمدی، بابک، (اردیبهشت ۱۳۷۲) «خرد هرمنوتیک» کلک، شماره ۳۸، ص ۳۰.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۷) بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، تهران، انتشارات آگاه.
- آل احمد، جلال (دی ماه ۱۳۳۸) «نیما دیگر شعر نخواهد گفت»، اندیشه و هنر.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱) طلا در مس، ج ۲، تهران، ناشر: نویسنده.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷) خانه‌ام ابری است، ج ۱، تهران، انتشارات سروش.
- طاهباز، سیروس (۱۳۵۰) نامه‌های نیما به همسرش عالییه، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: آگاه.
- طاهباز، سیروس (۱۳۵۴) ستاره‌ای در زمین، تهران، انتشارات توس.
- طاهباز، سیروس (۱۳۵۷) حرف‌های همسایه، انتشارات دنیا.
- طاهباز، سیروس (۱۳۶۹) مجموعه آثار نیما یوشیج، دفتر اول شعر، نشرناشر
- طاهباز، سیروس (۱۳۷۵) درباره شعر و شاعری، تهران، انتشارات دفترهای زمانه.
- طاهباز، سیروس (۱۳۵۰) دنیا خانه من است، پنجاه نامه از نیما یوشیج، تهران، انتشارات زمان.
- طاهباز، سیروس (۱۳۵۱) کشتی و توفان، ۵۰ نامه از نیما یوشیج، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- طاهباز، سیروس (۱۳۸۴) درباره هنر و شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.
- طاهباز، سیروس (۱۳۶۸) یادمان نیما یوشیج تهران، مؤسسه گسترش هنر.
- طاهباز، سیروس (۱۳۶۳) نامه‌های نیما یوشیج به...، مجموعه ۴۹ نامه از نیما یوشیج، تهران، انتشارات آبی.
- طبری، احسان (۱۳۶۷) کژراهه، خاطره‌ای از حزب توده، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- مجتهد شبستری، محمد (۱۳۷۵) هرمنوتیک، کتاب و سنت، تهران، طرح نو، چاپ اول.
- نیوتن، ک. م. (۱۳۷۳) «هرمنوتیک»، ترجمه یوسف اباذری، در ارغنون ۴، سال اول.
- هاروی، فان (پاییز و زمستان ۱۳۷۲) «نظریه هرمنوتیک»، ترجمه سعید حنایی کاشانی، پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ۱۴.
- هولاب، رابرت (۱۳۷۵) یورگن هابرماس، نقد در حوزه عمومی، ترجمه حسین بشیریه، چاپ اول، تهران، نشرنی.

Gadamer, H.G. (1988) Truth and Method, London.

Gadamer, H.G. (1976) Verite et method, Paris.

Muller- vollmer, (1986) the Hermeneutics Reader, oxford.

Schleiermacher, F.D.E. (1989) Hermeneutique, tran. C. Berner, Lille. U.P.

