فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و ششم، پاییز ۱۳۹۱: ۱۶۸-۱۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۲/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

نیمای معترض؛ تأویل هرمنوتیکی «کک‌کی»

فاطمه راکعی*

چکیده

«کک‌کی» از آن دسته شعرهای نمادین نیماست که تاریخ سروده شدنشان ذیل شعر ذکر نشده است؛ امّا نیماپژوهان آن را میان دو شعر «برف» و «پاس‌ها از شب گذشته» قرار داده‌اند که به ترتیب دارای تاریخ‌های ۱۳۳۴ و زمستان ۱۳۳۶ هستند. ساختار، پیام و محتوای شعر نیز بر این امر صحّه می‌گذارد.

نگارنده در مقالهٔ حاضر، به روشی برگرفته از آراء شلایر ماخر با مطالعه آثار نیما و دربارهٔ نیما و اوضاع و شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی سال‌های پس از کودتا تا پایان عمر نیما، به تأویل «کک‌کی» پرداخته است. وی در مورد شعرهای نمادینی که شاعر در آنها سعی در ابلاغ پیامی اجتماعی- سیاسی دارد، تلاش برای دست یافتن به معنای مورد نظر مؤلّف را از وظایف تأویلگر می‌داند؛ ضمن این که به سبب تراوش معنی از نماد و اهمیّت افق معنایی تأویلگر، بر امکان تأویل‌های مختلف از این گونه شعرها، با انگیزه‌های زبان‌شناختیِ محض، تأکید می‌ورزد.

واژه‌های کلیدی: نیما یوشیج، نمادگرایی، هرمنوتیک، کک‌کی، اعتراض.

* استادیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه الزهراء fatemehrakei@yahoo.com

مقدمه

نیما به عنوان یک شاعر نظریه‌پرداز، برای استفاده از نماد و ابهام در شعر، اهمیتی خاص قائل است و با تکیه بر آثار و دیدگاه‌های شاعران سمبولیست، به‌ویژه سمبولیست‌های فرانسوی، نه تنها در آثار خود از نمادها استفاده می‌کند، بلکه بر ترویج دیدگاه‌های سمبولیستی و استفاده از نماد و ابهام در شعر تأکید دارد؛ به علاوه، جو خفقان و سانسور حاکم بر جامعه، مخصوصاً پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ وی را ناگزیر از ابلاغ پیام‌های اجتماعی و فرهنگی مورد نظر خویش از طریق نمادها ساخته است. نگارنده در مقاله حاضر، با تکیه بر یافته‌های هرمنوتیک[1] جدید کوشیده است به معنا و پیام مورد نظر نیما در شعر «ککِ‌کی» دست یابد و یا لااقل به ذهنیت وی در هنگام سرودن این شعر نزدیک شود.

امروزه هرمنوتیک به نظریه و عمل تأویل[2] اطلاق می‌شود. این واژه که در آغاز، معنایی محدود داشت و دربارهٔ تأویل متون مقدس به کار می‌رفت، در قرن بیستم به یک دیدگاه در فلسفه آلمانی تبدیل شد (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۷: ۳). تأویل مبتنی بر این پیش‌فرض است که خواندن و شنیدن یک متن یا گفته- هر چند 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، ۱۳۷۷: ۱۳). در میان اندیشمندان حوزه هرمنوتیک، اختلاف نظرهای بسیار وجود دارد، که در این میان، بیشترین تفاوت دیدگاه را بین آرا و نظریات فردریش شلایرماخر[3] و هانس گئورگ گادامر[4] می‌توان یافت.

شلایرماخر تأویل را دارای دو جنبه ماهوی دستوری و روان‌شناختی و یا به قول خودش فنی می‌داند (شلایر ماخر، ۱۹۸۹: ۱۹۷). 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 نویسنده به عنوان کارگزاری با ویژگی‌های روحی و روانی خاص سروکار دارد، وظیفه تأویلگر آن است که نویسنده را بهتر از خود نویسنده دریابد (هولاب و هابرماس، ۱۳۷۵: ۸۱). به اعتقاد وی، می‌توان با عمل «حدس» (غیب گویی)، یعنی جهش شهودی به ذهنیت مؤلف دست یافت، که از طریق آن، تأویلگر، آگاهی مؤلف را حدس می‌زند و به یاری تأویل می‌توان به معنای قطعی و نهایی اثر هنری، که مورد نظر مؤلف بوده پی ببرد. او همچنین بر آن است که با دیدن آگاهی مؤلف در زمینه وسیع‌تر فرهنگی، تأویلگر، مؤلف را بهتر از خود مؤلف می‌فهمد (هاروی، ۱۳۷۲: ۱۱۲). او شناخت

1. Hermeneutics
2. interpretation
3. Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher
4. Hans.Georg.Gadamer

تاریخی متن را برای تأویلگر ضروری می‌شمارد و بر این نکته تأکید دارد که تأویلگر نباید اجازه دهد که دیدگاه خودش بر تأویل اثر بگذارد (شلایر ماخر، ۱۹۸۹: ۸۴).

از طرفی گادامر، با به چالش کشیدن نظریه‌های هرمنوتیک قبل از خود، به ویژه نظر شلایرماخر، پیش‌فرض‌ها و مفروضات (پیش‌داوری‌ها) تأویلگر را از پیش شرط‌های تأویل می‌داند و معتقد است که اصولاً تأویل درست و قطعی وجود ندارد (گادامر، ۱۹۸۹: ۲۴۵-۲۴۶). گادامر نقش اصلی را در تأویل برای تأویلگر می‌شناسد و تأکید می‌کند که مکالمه میان افق معنایی متن و افق معنایی تأویلگر، به معنای درهم شدن این دو افق است، که در لحظه خواندن و تأویل متن، گریزی از آن وجود ندارد (همان: ۲۸۸).

روش

نگارنده در این مقاله به کمک روشی برگرفته از دیدگاه‌های شلایرماخر به تأویل شعر «کک‌کی» می‌پردازد، به این معنی که برای دستیابی به واقعیت‌های زندگی فردی، خانوادگی و اجتماعی نیما، همچنین نوع اندیشه اجتماعی، سیاسی و فرهنگی وی، آن گونه که مورد نظر شلایرماخر بوده، کلیه اطلاعات، از قبیل یادداشت‌ها، مقالات، نامه‌ها، مصاحبه‌ها و غیره از نیما و درباره نیما را دقیقاً مطالعه نموده، آنگاه با توجه به تاریخ احتمالی سروده شدن شعر، که به لحاظ فرم، ساختار، محتوا و پیام و قرار داشتن بین دو شعر «برف» و «پاس‌ها از شب گذشته است»، (که به ترتیب، متعلق به سال‌های ۱۳۳۴ و اسفند ۱۳۳۶ است)، تاریخ سرایش آن را بین سال‌های ۱۳۳۴ و ۱۳۳۶ در نظر می‌گیرد و شعر را تأویل می‌کند. وی همچنین با توجه به تجربه خود مبتنی بر امکان و چگونگی تلفیق نگاه شاعرانه با مسائل اجتماعی- سیاسی، آنگاه که دغدغه‌های عمیق شاعر باشند، در هنگام تأویل، خود را به ذهنیت شاعر در هنگام سرودن شعر نزدیک می‌کند؛ لیکن به تأویل قطعی و نهایی شعر نمی‌اندیشد و امکان ارائه تأویل‌هایی نزدیک‌تر به ذهنیت مؤلف را در صورت دستیابی به نکاتی جدیدتر یا مستندتر در زوایای زندگی و اوضاع روزگار نیما، قابل تحقق می‌داند.

وی همچنین ضمن ارزش نهادن به نظر گادامر در مورد مخاطب محور بودن متون ادبی و امکان استخراج معانی گوناگون و متنوع از متون ادبی نمادین، در خصوص شعرهای نمادین دارای پیام اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی‌ای که مؤلف به دلیل جو اختناق و سانسور، به ناچار در قالب نمادها سخن گفته است، کشف معانی نمادها و به تبع آن، کشف محتوا و پیام اثر را از وظایف تأویلگر می‌داند.

نماد

نماد در لغت به معنی نمود، نما، و نماینده است و در برابر واژه فرنگی symbol می‌آید. در یونانی symbolon به معنی علامت، نشانه و اثر است. نماد شیئی بی‌جان یا موجودی جاندار است که هم خودش است و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش. اگر چه نماد به معنی نشانه است، از آن‌رو با نشانه متفاوت است که نشانه مفهومی ساده و واحد را می‌رساند، مثل علایم رانندگی یا پرچم. دریافت پیام چنین نشانه‌هایی نیاز به بسترسازی متنی خاص ندارد و از این رو نشانه از جهت انتقال پیام، خودکفاست؛ اما دریافت پیام نماد و نوع آن، بستگی به متن یا عوامل پیرامون آن دارد (داد، ۱۳۸۳: ۴۹۹-۵۰۰).

گاه نماد و استعاره به غلط به جای یکدیگر به کار می‌روند. اما باید گفت تفاوت استعاره با نماد در چند نکته است: نخست آن‌که در استعاره، مستعار یا بردار[۱] جانشین مستعارمنه یا هدف[۲] می‌شود، یعنی هویت خود را از دست می‌دهد تا هویتی تازه کسب کند؛ اما در مورد نماد، مستعار یا بردار، هویت خود را از دست نمی‌دهد و علاوه بر معنای خود، به معنا یا معناهایی فراتر نیز دلالت می‌کند: معنایی فراتر، پیش از آن‌که صریحاً بر زبان آمده باشد، به خواننده یا شنونده القا می‌شود. القا از ویژگی‌های نماد است (همان: ۵۰۰).

دومین تفاوت میان نماد و استعاره در آن است که استعاره نیاز به متن پیرامون ندارد؛ حتی یک عبارت دو کلمه‌ای می‌تواند استعاری باشد، مثلاً «گل خندید». واضح است که گل هویت گیاهی خود را از دست داده و در اینجا به واسطه فعل «خندیدن»، هویتی انسانی یافته است. اما نماد نیاز به محیطی دارد که در آن، از رهگذر تکرارهای معنی‌دار، شکوفا شود (همان‌جا).

از حیث دایره مفهومی، نماد بر دو نوع است: الف- نمادهای قراردادی یا عمومی، که به سبب تکرار، دلالت آنها صریح و روشن است؛ مثل نمادهایی که در ادبیات عرفانی ما و در آثار شاعران مقلد دیده می‌شود؛ از قبیل می‌خانه، که نماد محل روحانی است؛ یا شراب و ساقی که نماد روحانیت و معنویت‌اند؛ یا بهار، که سمبل جوانی و تجدید حیات، و آب، که مظهر نور و روشنایی است (همان).

ب- نمادهای خصوصی یا شخصی، که حاصل ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیات قبل از آنها مسبوق به سابقه نیست، مثل خورشید در اشعار مولانا، که سمبل شمس تبریزی است (همان: ۵۰۱).

در یک طبقه‌بندی دیگر، دو دسته نماد تشخیص داده می‌شود: الف- نمادهای عام که تقریباً نزد بسیاری شناخته شده‌اند، مثل سفر به جهان زیرین در آثار ویرژیل، دانته و جمیز جویس ب- نمادهای شخصی و خصوصی، که نزد هر کس تعبیری متفاوت پیدا می‌کند، مانند آن‌که

شراب‌خوارگی نزد شاعری مظهر بی‌ریایی تلقی می‌شود و نزد شاعری دیگر، مظهر بی‌خردی و بی‌اخلاقی (همان: ۵۰۲). برای روشن‌تر شدن مفهوم نماد، توضیح لارنس پرین در کتاب *آوا و معنا*[1] در اینجا مفید می‌نماید(۳): چند نوع از انواع مجاز معمولاً در همدیگر تداخل می‌کنند و گاه تشخیص آنها از یکدیگر مشکل است. اینها عبارت‌اند از: تصویر، استعاره و نماد.

تصویر به معنی همان چیزی است که هست؛ استعاره چیزی است غیر از آنچه که هست؛ نماد چیزی است که هست، به اضافه چیزی بیشتر. وقتی می‌گوییم: «سگ قهوه‌ای پشم‌آلو پشتش را به یک پرچین سفید نوک تیز می‌مالید» صرفاً درباره یک سگ و یک پرچین صحبت کرده‌ایم؛ پس یک تصویر ارائه شده است؛ ولی اگر بگوییم: «یک سگ کثیف، کیف مرا در مهمانی زد» کسی که درباره‌اش صحبت می‌کنیم، اصلاً یک سگ نیست؛ و لذا، از استعاره استفاده شده است. اما اگر بگوییم «نمی‌توان به سگ پیر، حقه تازه یاد داد» نه تنها در مورد سگ‌ها، بلکه در مورد کل موجودات از هر نوع، صحبت می‌کنیم؛ پس نماد به کار برده‌ایم (پرین، ۱۳۸۳: ۵۴). در برخی از شعرهای نمادین، معنای نماد به قدری کلی است که می‌تواند طیفی وسیع از معانی ظریف‌تر را بپوشاند. تفسیر نمادین شعر ستاره من[2] اثر برونینگ[3] معانی متنوعی را به خواننده شعر القا می‌کند. این ستاره می‌تواند همسر برونینگ باشد، یا موهبت بصیرت خود شاعر نسبت به معنایی که در اشیا و پدیده‌ها مشاهده می‌کرد، که از دید دیگران پنهان بود. بعضی نیز آن را به سبک ویژه شعری برونینگ تعبیرکرده‌اند. نمی‌توان گفت که واقعاً کدام‌یک از اینها در ذهن شاعر بوده است. شعر از نظر پیام زبانی، بیان علاقه‌ای است نسبت به یک ستاره خاص، که دارای زیبایی و جذابیتی منحصر به فرد برای شاعر است، به طوری که هیچکس دیگری قادر نیست آنچه را که شاعر در آن می‌بیند مشاهده کند. این ستاره می‌تواند نماد هر چیزی در زندگی باشد که دارای معنا و ارزشی منحصر به فرد برای کسی است و دیگران قادر به درک آن نیستند. در مورد این شعر نمادین، معنی باز است و تأویلگر می‌تواند تجربه خود را وارد تفسیر و تأویل شعر کند (همان: ۵۸-۵۹).

نمادها از نظر میزان مشخص بودنشان در شعر متفاوت‌اند. برای مثال، فراست[4] در شعر «راهی که انتخاب نشد»[5] از طریق میزان اهمیتی که در آخرین بند شعر، به انتخاب یکی از دو راه در جنگل می‌دهد، خواننده را بر آن می‌دارد که از این انتخاب، تعبیری نمادین داشته باشد. در

1. Sound&Sense
2. My Star
3. Browning
4. Frost
5. The Road Not Taken

برخی شعرها، وجود نماد به نحوی بارزتر از این مشخص می‌شود و بعضی از اشعار نیز این امر را اصلاً مشخص نمی‌کنند (پرین، ۱۳۸۳: ۵۶). اما هرگز نباید تصورکرد که چون معنی یک نماد کم و بیش باز است، می‌توانیم هر معنایی که اراده کنیم، به آن نسبت بدهیم. هر تعبیری که از یک شعر نمادین ارائه می‌شود، باید پیوندی محکم با حقایق موجود در شعر داشته باشد (همان: ۵۹).

نمادگرایی

به طور عام، نمادگرایی و سمبولیسم به معنی استفاده از نماد و مفاهیم نمادین است؛ و با این مفهوم، سابقه‌ای دیرین در ادبیات دارد. برای مثال، در منطق‌الطیر عطار، در شرح نمادین شعر،که پرندگان مختلف درصدد یافتن سیمرغ‌اند، هر پرنده نماد دسته‌ای از مردم است (داد، ۱۳۸۳: ۲۹۵).

رهبران نهضت سمبولیسم، بودلر[1]، رمبو[2]، مالارمه[3]، ورلن[4] بودند، اما مبشر اصلی مکتب سمبولیسم را بودلر می‌دانند. از نظر وی دنیا جنگلی از نمادها و اشارات است و تنها شاعران در پرتو قدرت ادراک سیال، به تعبیر و تفسیر این نمادها و اشارات می‌پردازند (همان).

نمادگرایان برای توصیف جهان سرشار از ابهام و ناشناخته خود، به یاری کنایات و اشارات، زبان شعر را درهم ریختند؛ در پی تغییر قواعد زبان برآمدند و کوشیدند کلمات را آن گونه که احساس می‌کنند، ترکیب کنند. لذا، قواعد منطقی و اصول کلی سبک را نادیده گرفته، در وزن و قافیه تغییراتی دادند و حتی به فکر درهم شکستن قالب‌های شعر افتادند. نمادگرایان بر این باور بودند که شعر باید از رهگذر آهنگ واژه‌ها، حالات روحی و احساسات را القا کند. لذا، بر پایه اصول کلی آهنگ کلام، بیان نمادین، هیجان، دلهره و واقعیت‌گریزی، اصلاحات اساسی خود را آغاز کردند و قدرت القا، ایجاد تأثیر دلخواه، ذهنیت‌گرایی، نادیده گرفتن ساختمان دستوری زبان و وابستگی به قابلیت‌های آهنگین کلام، ویژگی‌های اصلی شعر نمادگرایان شد (همان: ۳۲۲-۳۳۰).

نیمای نمادگرا

نیما برای استفاده از نماد و ابهام در شعر اهمیتی به سزا قائل است. از نظر او آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیا جز ابهام، چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند هست، آن وسعت است. این وسعت، هنرمند واقعی را تشنه‌تر نگه می‌دارد. در این راستاست که نیما به ترجمه و جست‌وجو در واژه‌های روستایی و نام اشیاء طبیعی، مانند درختان، گیاهان و حیوانات می‌پردازد.

1. Baudelaire
2. Rimbaud
3. Mallarme
4. Verlaine

از نظر او ورود نماد به عالم شعر، پس از تکامل دنیای واژگان رخ می‌دهد. در واقع، ناکافی بودن واژه‌های موجود، و دنیای رازناک شاعر، سمبولیسم را ایجاب می‌کند (یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۰۹).

نیما تأکید بسیار بر وجود ابهام در شعر دارد و در این زمینه می‌نویسد: «جان هنر با زندگی است» (همان‌جا). اگر این حرف را دوباره‌خوانی کنید، انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد...کارهای با عمق، اساساً ابهام انگیز هستند. این ابهام در همه‌جا- وقتی که عمیق می‌بینیم - وجود دارد؛ در همهٔ روزنه‌های زندگی؛ مثل مه که در جنگل پخش شده است (همان: ۱۷۲).

وی در مورد شیوهٔ استفاده از نماد توسط شاعر، تأکید می‌کند: اگر شما می‌خواهید ابهامی مقبول به اشعارتان داده باشید، فقط به این ابهام، کمی روشنی بدهید و می‌افزاید: سمبول‌ها باید تناسب قطع نشدنی و معین و حساب شده با هدف‌های خود داشته باشند و مثلاً تناسب «صبح» به «روز بهتر» و تناسب «دریا» به «دل» و «شب» به یک «وضعیت تاریک و پوشیده» (همان: ۱۷۳).

اوضاع و شرایط اجتماعی- سیاسی عصر نیما

اهم وقایع بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ عبارت‌اند از:

- باز گشت محمدرضا شاه به قدرت
- برقراری حکومت نظامی، به ریاست تیمور بختیار (که تا اوایل سال ۱۳۳۶ ادامه داشت).
- فعال شدن دادگاه‌های نظامی و شدت عمل در سرکوبی مخالفین
- تعطیل یا سانسور شدید مطبوعات
- ممنوعیت اجتماعات
- انتخابات مجلس با دخالت مستقیم دولت
- شروع به کار مجدد مجلس سنا
- تجدید رابطه با انگلیس
- تبعید دکتر مصدق به احمد آباد (اردیبهشت ۱۳۳۳) و زندانی شدن و تبعید برخی از همکاران وی
- تصویب قانون اجازهٔ مبادلهٔ قرارداد فروش نفت و گاز و طرز اداره عملیات آن در روز ۲۹ مهر ۱۳۳۳، و آغاز سلطه دوره کنسرسیوم بر نفت ایران
- دستگیری یک سروان اخراجی تحت تعقیب و افشای مرتبطین شاخه نظامی حزب توده و دستگیری و اعدام ۲۷ نفر از اعضای سازمان نظامی این حزب
- درهم کوبیده شدن حزب توده در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۴(مدنی، ۱۳۶۱: ۲۸۳-۳۳۲).

وضعیت فردی و خانوادگی نیما

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به خاطر رفتار مأموران رژیم با نیما، که به خانه‌اش ریخته، به تفتیش آن پرداختند و او را تحت نظر گرفتند، دوستان و آشنایان نیما- به‌ویژه شاعران جوانی که برای استفاده از نظریات ادبی نیما، بسیار زیاد دور و بر او می‌پلکیدند- از اطرافش پراکنده شدند.

نیما در این ایام زندگی مرفهی نداشت و حقوق ناچیزش کفاف زندگی شخصی‌اش را هم نمی‌داد. همسرش عالیه بازنشسته شده بود و همین، کار را خراب‌تر می‌کرد. نارضایتی وی از بی‌مسئولیتی نیما نسبت به فرزند و زندگی، حکایت از مشکلات خانوادگی نیما در این ایام دارد (آل احمد، ۱۳۴۰: ۲۳۱-۲۳۲).

در اثر برخورد مأموران رژیم پهلوی با وی، نیما دچار نوعی بدبینی و سوءظن شدید نسبت به همه چیز و همه کس شده بود و در این سال‌ها جز با همسایه‌شان جلال آل احمد و همسر وی، سیمین دانشور، و هم‌محله‌ایشان ناعم، و یکی دو همکار اداری، با کسی محشور نبود. از جوانترها هم تنها با بهمن محصص، نقاش، که در ایتالیا زندگی می‌کرد، مکاتبه داشت (طاهباز، ۱۳۶۸ب: ۶۵-۶۶).

اندیشه اجتماعی نیما

نیما که در دوره‌هایی از عمرش به فلسفه 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، کاملا از دست داد. گر چه قبلاً نیز اعتقادی به آنها نداشت، اما پس از این واقعه، کتباً به نفی و تقبیح توده‌ای‌ها پرداخت (همان: ۶۸).

پیش‌فرض‌ها

همان طور که قبلاً گفته شد، «کک‌کی» از آن دسته از شعرهای نیماست که تاریخ سروده شدنشان در مجموعه آثار نیما قید نشده است. اما تقی پورنامداریان در کتاب «خانه‌ام ابری است» در بخش شعرهای برگزیده، آن را میان دو شعر «برف» و «پاس‌ها از شب گذشته است» قرارداده، که به ترتیب، دارای تاریخ‌های ۱۳۳۴ و زمستان ۱۳۳۶ هستند (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۰۳-۳۰۴). فرم، ساختار و پیام و محتوای شعر نیز بر این امر صحه می‌گذارد.

همان طور که گفته شد، شعر بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ سروده شده و در این سال‌ها، به خاطر رفتار مأموران رژیم با نیما، که به خانه‌اش ریخته و به تفتیش آن پرداختند و او را تحت نظر گرفتند، وی دوستان و آشنایان خود را از دست داد؛ به‌ویژه شاعران جوانی که برای

استفاده از نظریات ادبی نیما، بسیار زیاد دور و برش می‌پلکیدنـد، از اطـرافش پراکنـده شـدند. از طرفی به خاطر بازنشسته شدن همسرش عالیه و نارضایتی وی از بی‌مسـئولیتی نیمـا نسـبت بـه فرزند و زندگی، نیما زندگی خانوادگی آسوده‌ای نیز نداشت.

با توجه به این مسائل، نگارنده پیش‌فرض‌های زیر را در مورد شعر «ککـکی» شکل داده است:

۱- شعر در اوج یأس اجتماعی - سیاسی سروده شده است.

۲- شعر در اوج مشکلات خانوادگی و گسستگی روابط با دوستان و آشنایان سروده شده است.

۳- نماد محوری شعر، «ککـکی» که نعره می‌کشد، نیماست که فریاد اعتراض سر داده است.

«ککـکی»[۴]

دیری ست نعره می‌کشد از بیشهٔ[۵] خموش
ککـکی که مانده گم

از چشم‌ها نهفته پری وار[۶]
زندان بر او شده است علف زار[۷]
بر او که او قرار ندارد
هیچ آشنا گذار ندارد

اما به تن درست و برومند[۸]
ککـکی که مانده گم
دیری است نعره می‌کشد[۹] از بیشه خموش

(پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۰۳).

تفسیر و تأویل

«ککـکی» مانند بسیاری از شعرهای نمادین، شعری تصویری اسـت، دارای تصـاویر دیـداری و شنیداری. بند اول شعر از گاوی صحبت می‌کند که در بیشـه‌ای سـاکت و خـاموش، گـم شـده و دیری است که فریاد می‌کشد. بند دوم، توصیف همین گاو است که مانند جن از چشم‌هـا پنهـان است؛ علفزار برایش زندان شده؛ بی‌قرار است و هیچ آشنایی در اطرافش وجود ندارد. بند سوم نیز توصیفی دیگر است از «ککـکی»، که علی‌رغم بی‌کس و بی‌یـار بـودن و زنـدانی شـدن در علفـزار، ظاهری تندرست و خرم و شاداب دارد. این بند با تکرار «ککـکی که مانده گم، دیری اسـت نعـره می‌کشد از بیشه خموش» پایان می‌پذیرد.

این تکرار که با یک جابجایی کوچک در دو سطر آغازین، در پایان شعر تکرار می‌شود، بر تداوم فریاد بی‌قرار «کک‌کی» تأکید دارد.

قبلاً گفته شد که بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ فشار رژیم بر نیما بیش از پیش شد؛ دوستان و آشنایان نیز از اطرافش پراکنده شدند. او در این سال‌ها از تنگی معیشت و مشکلاتی در زندگی خانوادگی رنج می‌برد. همچنین در اثر برخورد رژیم، نیما دچار نوعی بدبینی و سوءظن شدید نسبت به همه چیز و همه کس شده بود؛ به نحوی که در سال‌های بعد از کودتا، جز همسایه‌شان جلال آل احمد و همسر وی، سیمین دانشور و هم‌محله‌ای‌شان، ناعم و یکی از همکاران اداری، با کسی محشور نبود. از جوان‌ترها هم تنها با بهمن محصص، نقاش، که در ایتالیا به سر می‌برد، مکاتبه داشت (طاهباز، ۱۳۶۸ ب: ۶۵-۶۶).

لذا، با استفاده از روش‌های علم هرمنوتیک و با استناد به واقعیت‌های زندگی نیما پس از کودتای سال ۱۳۳۲ تا پایان عمر وی (دی ماه ۱۳۳۸)، همچنین با استناد به برخی از دیگر شعرهای نیما در این سال‌ها، که با همین حال و هوا سروده شده‌اند، به تعریف نماد محوری «کک‌کی» و دیگر نمادهای این شعر که بر حول این نماد می‌چرخند، خواهیم پرداخت.

گفتیم که یکی از موضوعات مطرح شده در شعرهای نیما بعد از سال ۱۳۳۲، شکایت از تنهایی و دوری از یاران و آشنایان است، که در پایان بند۲ شعر «کک‌کی» آن را به صورت: «بر او که او قرار ندارد، هیچ آشنا گذار ندارد»، می‌بینیم.

این احساس تنهایی در بند اول شعر «پاس‌ها از شب گذشته است» (زمستان ۱۳۳۶) به صورت: «میهمانان جای را کرده‌اند خالی، دیرگاهی است میزبان در خانه‌اش تنها نشسته» آمده است.

در بند دوم این شعر، همانند شعر «کک‌کی»، به مضمون «زندان» و «زندانی» نیز بر می‌خوریم که مفهومی در هم تنیده و مرتبط با «تنهایی» دارد.

در بند دوم «کک‌کی» می‌خوانیم: «از چشم‌ها نهفته پری‌وار، زندان بر او شده است علفزار» و در بند دوم شعر «پاس‌ها از شب گذشته است»:

مانده زندانی به لب‌هایش
بس فراوان حرف‌ها، اما
با نوای نای خود در این
شب تاریک پیوسته
چون سراغ از هیچ زندانی نمی‌گیرند
میزبان در خانه‌اش تنها نشسته (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۰۴).

شعر «تو را من چشم در راهم» (زمستان ۱۳۳۶) هم مضمونی حاکی از دلتنگی و چشم انتظاری برای آمدن یک دوست را دارد:

تو را من چشم در راهم شباهنگام ...
گرم یاد آوری یا نه،
من از یادت نمی‌کاهم
تو را من چشم در راهم (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۰۴-۳۰۵).

«تنهایی» و «زندان» مضامینی هستند که در بند دوم شعر «شب همه شب» (آبان ۱۳۳۷) نیز با آن مواجه‌ایم:

جاده اما ز همه کس خالی است
ریخته بر سرِ آوار، آوار
این منم مانده به زندانِ شبِ تیره که باز
شب همه شب
گوش بر زنگِ کاروانستم (همان: ۳۰۵).

مفهوم دیگری که در «ککِ‌کی» با آن مواجه‌ایم، «گمشدگی» است: در بندهای اول و پایانی شعر: «دیری است نعره می‌کشد از بیشه خموش، ککِ‌کی که مانده گم» و «اما به تن درست و برومند، ککِ‌کی که مانده گم، دیری است نعره می‌کشد از بیشه خموش»، که در برخی دیگر از شعرهای سروده شده در این سال‌ها نیز به آن بر می‌خوریم؛ در بند دوم «هست شب»: «هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا، هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را».

پورنامداریان در تفسیر و تأویل شعر «هست شب»، از «گمشده» این گونه سخن می‌گوید: «گمشده در واقع، هر کسی است که با این هوا و این شب نمی‌تواند سازگار باشد و تلاش و تقلا برای تغییر یا خروج از آن را وظیفهٔ خود می‌داند. اما از هر طرف که می‌رود و به هر طرف که نگاه می‌کند، با تن ورم‌کرده شب برخورد می‌کند» (همان: ۳۷۰).

از «گمشده» می‌توان دو معنی دیگر نیز ارائه داد:

۱- «گمشده» می‌تواند به معنی کسی باشد که در تاریکی شب «فضای تیرهٔ حاکم بر جامعه در اثر ظلم و استبداد» که در بسیاری از شعرهای نمادین نیما، به‌ویژه بعد از کودتای ۱۳۳۲ حاکم است، راهش را گم کرده، به این معنی که حق از باطل، درست از نادرست و سره از ناسره را تشخیص نمی‌دهد.

۲- «گمشده» همچنین می‌تواند دارای معنایی منفی باشد، از آن نوع که در بند دوم از شعر «مرغ شکسته‌پر» نیما آمده است، که در واقع همان معنای راه گم کرده و گمراه را دارد:

تا فکرهای گمشدگان را
که کارشان همیشه ویرانه کردن است
و آثار این خرابی‌شان هر دم به
گردن است
از فکرهای دیگر یک سوی‌تر کند (یوشیج، ۱۳۸۴: ۴۲۱-۴۲۲).

اما از میان این معانی، در شعر «کک‌کی»، معنای مطرح شده توسط پورنامداریان مصداق بهتری پیدا می‌کند؛ زیرا در این شعر که گاوی گمشده علی‌رغم تن درست و برومندش از بیشه خموش نعره می‌کشد و مسئله‌اش هم مسئله خور و خواب نیست، گمشده نمی‌تواند جز معنای اول را داشته باشد. در تأکید بر اطلاق «کک‌کی» به خود نیما، علاوه بر استناد به موارد مشابه در دیگر شعرهای سروده شده در این سال‌ها، که نیما معمولاً از تنهایی و دلتنگی و گم‌شدگی خود سخن می‌گوید و به برخی از آنها قبلاً اشاره شد، از یکی دیگر از شعرهای وی که به شکلی دیگر، از شباهت خود به گاو صحبت می‌کند، شاهد می‌آوریم:

به گاو مانم چه درست
میلم نه بر آن گیا که در پیشم رُست
نزدیک نهاده، رانده‌ام تا به کجا
اندر طمعی که بِه از آن خواهم جُست (همان: ۷۵-۷۶).

به این ترتیب «کک‌کی» را می‌توان نماد انسانی (در اینجا خود شاعر) گمشده (ناسازگار با فضای اجتماعی حاکم و در تلاش و تقلا برای تغییر شرایط یا خروج از آن) تلقی کرد، که دیری است فریاد اعتراض سر داده است.

فریاد کشیدن «کک‌کی» نیز مؤید تأویل بالا از «گمشدگی» است؛ چه، کسی که گمراه باشد یا فرق بین خوب و بد را نداند، فریاد نمی‌زند. کسی فریاد می‌زند که معترض است و خود را با فضای پیرامون ناسازگار می‌بیند و برای تغییر شرایط تقلا و تلاش می‌کند.

در کل شعر، جز دو مورد: «از چشم‌ها نهفته پری‌وار» و «زندان بر او شده است علفزار»، هیچ ابهام ساختاری‌ای وجود ندارد. عبارت «از چشم‌ها نهفته پری‌وار» را می‌توان به صورت: از چشم‌ها نهفته؛ پری‌وار ... و یا به صورت «از چشم‌ها نهفته پری‌وار» خواند، که به لحاظ ساختاری، خوانش دوم به علت فضای ترسیم شده در شعر و توضیحاتی که در مورد «علفزار» و گم و پنهان ماندن

ککِ‌کی (به علت بلندی بوته‌ها و علف‌های موجود در آن) که در پی نوشت به طور مبسوط توضیح داده شده است، معنایی دقیق‌تر و نزدیک‌تر به ذهن ارائه می‌دهد.

جمله دوم، «زندان بر او شده است علفزار» را نیز به دو صورت می‌توان خواند:

۱- زندان، بر او شده است علفزار

۲- زندان بر او شده است علفزار

که باز با توجه به فضای کلی شعر، معنی اول، یعنی زندان برای او علفزار شده، در اینجا معنی پیدا نمی‌کند.

«علفزار» غیر از معنای خاص خود در بیشه، که به معنای علف‌ها و بوته‌های بلند است، معنی مرتع و چراگاه را نیز دارد و با اشاره‌ای که نیما به برومندی و تندرستی «ککِ‌کی» دارد، می‌توان گفت که این معنا از «علفزار» را نیز در ذهن داشته است.

اما چرا بیشه «خموش»؟ فرهنگ معین بیشه را جنگل کوچک معنی کرده است اما اهالی مازندران و به‌ویژه منطقه یوش و نور، آن را بخشی از جنگل نیز می‌گویند که دارای مجموعه‌ای از درخت‌ها، درختچه‌ها، بوته‌ها و علف‌های بلند است، به طوری که وقتی انسان یا حیوان در میان این بوته‌ها و علف‌ها قرار بگیرد، از دیده‌ها گم و پنهان می‌ماند. از آنجا که «جنگل» و «بیشه» مخصوصاً در ترکیب با واژه «خموش» دارای تقطیع هجایی یکسان هستند، نیما به راحتی می‌توانست به جای «بیشه خموش» از «جنگل خموش» استفاده کند؛ اما استفاده از «بیشه خموش» می‌تواند به دلایل زیر باشد:

۱- در قسمت علفزار بیشه (مجموعه‌ای از درختچه‌ها، بوته‌ها و علف‌های بلند) اگر انسان و حیوانی باشد، به دلیل بلند بودن بوته‌ها و علف‌ها از دیده‌ها گم و پنهان می‌ماند.

۲- بر بیشه معمولاً سکوت حاکم است.

لذا هم به لحاظ تصویری و هم به لحاظ معنایی، بیشه به هدف نیما، که هم محیط اطراف خود را به سکوت و عدم تحرک توصیف می‌کند و هم سعی در بیان حس گمشدگی در این محیط دارد، نزدیک‌تر است.

با توجه به مطالب گفته شده، معنای نمادین شعر به صورت زیر در می‌آید: انسانی پنهان مانده از چشم‌ها، در محیطی ساکت، راکد و خاموش (در اثر اختناق و خفقان ناشی از ظلم و جور و استبداد)، (ظاهراً) به زندگی عادی خود مشغول است و (ظاهراً) تندرست و پرنشاط است؛ اما او به این وضع معترض است و در برابر آن نمی‌تواند سکوت کند؛ چندان که دیری است بی‌تابانه و بیقرارانه، فریاد می‌زند.

همان طور که قبلاً عنوان شد، با توجه به اطلاعات موجود در مورد اوضاع و شرایط سیاسی

زمان سروده شدن شعر و وضعیت فردی و خانوادگی نیما در آن زمان، این انسان، نمی‌تواند جز خود نیما و فریاد او (در قالب شعرها و به‌ویژه سروده‌های نمادینش) باشد.

می‌دانیم که در بسیاری از شعرهای نمادین نیما، هم‌زمان، «من» فردی، اجتماعی و جهانی وی مطرح است. اما در این شعر، به دلیل حالات، روحیات و وضعیت اجتماعی - سیاسی نیما در ایام سروده شدن شعر، همچنین فضای موجود در شعر که محیطی ساکت و بی‌تحرک را به تصویر می‌کشد (فضای راکد ساکت و پراختناق پس از کودتا) «من» اجتماعی نیما به ذهن متبادر می‌شود؛ هر چند این اجتماع، جامعه کوچک‌تر محیط زندگی و شهر وی باشد.

این امکان که فریاد کک‌کی (بخوانید نیما) در این شعر فریاد مربوط به مبارزات ادبی وی برای در انداختن شیوه‌ای نو در عرصه شعر ایران باشد، به خاطر نماد «علفزار» و عبارت «اما به تن درست و برومند» که مسئله چریدن و تن‌پروری و زندگی توأم با خور و خواب را تداعی می‌کند، همچنین به علّت مفهوم «گمشدگی»،که قبلاً توضیح داده شد بعید به نظر می‌رسد.

علاوه بر این، در سال‌های پایانی عمر، دیگر نیما و شعرش به قدری در جوامع ادبی شناخته شده و جا افتاده‌اند که نیازی به طرح این مسائل، آن هم در قالب شعرهای نمادین احساس نمی‌شود. مضامین دیگر شعرهای نیما در این سال‌ها نیز حاکی از بیان مسائل اجتماعی - سیاسی است و نه مسائل ادبی.

نتیجه‌گیری

همان طور که ذکر شد، بر مبنای یافته‌های مبتنی بر شیوه هرمنوتیک جدید (با تأکید بر روش و نظریهٔ شلایر ماخر) و نیز با استناد به فضای آثار دیگری از نیما که حدوداً در ایام خلق شعر «کک‌کی» سروده شده‌اند، نگارنده به تحقق پیش‌فرض‌های خود به صورت ذیل دست یافته است:

۱- شعر در اوج یأس اجتماعی- سیاسی سروده شده است.

۲- شعر در اوج مشکلات خانوادگی و گسستگی روابط با دوستان و آشنایان شاعر سروده شده است.

۳- «کک‌کی» نماد نیمای معترض به وضعیت موجود شاعر (از نظر شخصی، خانوادگی، اجتماعی و سیاسی) است و نه عناد دیگران نسبت به رویکردها و نوآوری‌های ادبی وی.

پی‌نوشت

۱ و ۲- می‌دانیم که در تعاریف معمول، فرق اصلی تشبیه با استعاره، آن است که در تشبیه، معمولاً مشبّه، مشبّه به، وجه شبه و ادات تشبیه ذکر می‌شود، مثل: «رستم مانند شیر شجاع است». در این جمله «رستم» مشبّه، «شیر»، مشبّه به، شجاعت «وجه شبه» و «مانند» ادات تشبیه است. امّا اگرگفته شود: «شیر آمد» و منظور «رستم» باشد، در واقع از همه اجزای ساخت تشبیهی بالا، تنها مشبّه به (شیر) حفظ شده است. از پرداختن به انواع تشبیه و استعاره می‌گذریم، که به بحث مورد نظر در شعر «کک‌کی» مربوط نمی‌شود. فقط ذکر این نکته لازم است که در استعاره که اصل آن بر تشبیه استوار است، مستعار، معادلِ مشبّه به و مستعار منه، معادل مشبّه است. پس در جملهٔ «شیر آمد»، «رستم» که حذف شده، مستعار منه و «شجاع» که ذکر شده، مستعار است. ضمناً «مستعار» را بُردار (vehicle) و مستعار منه را هدف (tenor) نیز می‌گویند.

۳- لارنس پرین در جلد دوم کتاب Sound & Sense (آوا و معنا) چند بخش را به انواع مجاز اختصاص داده و در این بخش‌ها، به طور مبسوط به تفاوت‌های نماد با تصویر، استعاره و تمثیل پرداخته است. در ترجمه و تلخیصی که از این کتاب با عنوان «دربارهٔ شعر» به عمل آمده، بخش مجاز (۲) به این مسئله پرداخته است (رک. لارنس پرین، ۱۳۸۳: ۵۱-۶۰).

۴- در *فرهنگ اشعار نیما یوشیج*، «کک‌کی»، «گاو نر» معنی شده است. گرچه- به‌ویژه وقتی «کک‌کی» نماد خود نیما محسوب می‌شود- معنی گاونر برای آن دور از ذهن نمی‌نماید، لیکن در تحقیقی که در زمینه معنای این واژه از تعدادی از اهالی منطقه یوش و نور و آن حوالی به عمل آمد، در مورد این واژه، مطالب زیر عنوان شد: «کک‌کی» هم‌زمان، نام پرنده (فاخته؛ کوکو) و نیز نام گلی رونده است که شبیه گل شیپوری و دارای دو رنگ سفید (نوع وحشی) و بنفش (نوع اهلی شده آن) است. اهالی همچنین در این زمینه از افسانه‌ای بومی سخن گفتند که در مازندران بزرگ‌ترها برای فرزندانشان نقل می‌کنند، به این مضمون که «کک‌کی» اشک چشم چوپان عاشقی است که در فراق معشوق گم‌شده خود، آن قدر«کوکو» زد که به پرنده‌ای تبدیل شد و از آن پس، این پرنده را کوکو می‌نامند. این پرنده آن قدر در فراق محبوبش اشک ریخت که در اثر آن، از خاک، گلی بیرون آمد که آن را «کک‌کی» می‌گویند.

این گل برای بومیان، به عنوان سمبل عشق و محبت، عزیز و محترم است، آن را در خانه‌های خود می‌کارند و کودکان را از کندن آن پرهیز می‌دهند.

ضمناً بومیان منطقه بر آن بودند که «کک‌کی» قطعاً معنی «گاو نر» نمی‌دهد، مگر آن‌که این نام را بر روی گاو خاصی گذاشته باشند؛ و تأکید داشتند بر این‌که این نام، چون عزیز و دوست داشتنی است، آن را معمولاً روی حیوانات اهلی و چهارپایان مورد علاقه خانواده‌ها می‌گذارند. با این توصیف، به نظر می‌آید «کک‌کی» اگر در مورد گاو نر هم به کار رفته باشد، در واقع نامی است که

بر روی آن گاو خاص گذاشته شده و نه نام عام به معنی «گاو نر».

۵- «بیشه» را فرهنگ معین، جنگل کوچک، نیزار، و نیستان معنی کرده است. همچنین، سازی از نی که شبانان می‌نوازند. اما در تحقیقی که از بومیان منطقه به عمل آمد، بیشه را محدوده‌ای از جنگل تعریف کردند که شامل تک‌درخت‌ها، درختچه‌ها، گل‌های وحشی، بوته‌ها و گیاهان بلند است، به طوری که در لابه‌لای آنها انسان و حیوان گم می‌شود و به دید نمی‌آید.

۶- پری‌وار: فرهنگ معین، این واژه را «پریوش» و «پری» را «مونث جن»، «روح پلید» و «دیو» معنی کرده است.

۷- «علفزار» در فرهنگ معین، زمینی تعریف شده است که در آن علف بسیار باشد؛ اما بومیان تعریفی دیگر از آن داشتند: بیشه، فضای گیاهان، بوته‌ها و درختچه‌هاست و علفزار در بیشه، از نوع علف‌های کوتاهی که در مرتع وجود دارد، نیست؛ این گیاهان و بوته‌ها آنقدر بلند است که انسان و حیوان درون آنها گم می‌شود و به دید نمی‌آید.

۸- برومند: فرهنگ معین، این واژه را «خرم»، «شاداب»، «کامیاب» و «برخوردار» معنی کرده است.

۹- نعره زدن: در فرهنگ معین، این عبارت، این گونه معنی شده است: یک بار فریاد کردن؛ فریاد و فغان به بانگ بلند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۷۷) آفرینش و آزادی؛ جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی، تهران، مرکز.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۷) بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۶۱) عطا و لقای نیما یوشیج، تهران، دماوند.

آل احمد، جلال (۱۳۴۰) «پیرمرد چشمِ ما بود»، آرش، شماره ۲، ویژهٔ نیما یوشیج.

براهنی، رضا (۱۳۷۱) طلا در مس، جلد ۲، تهران، ناشر: نویسنده.

پرین، لارنس (۱۳۸۳) درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، چاپ سوّم، تهران، اطّلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ دوّم، تهران، علمی و فرهنگی.

---------- (۱۳۷۵) شعر نیما، تهران، کیان.

---------- (۱۳۷۷) خانه‌ام ابری است، تهران، سروش.

ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵) اندیشه و هنر در شعر نیما، تهران، نگاه.

حقوقی، محمّد (۱۳۶۸) شعر و شاعران، تهران، نگاه.

خامه‌ای، انور (۱۳۶۸) چهار چهره، جلد ۱، تهران، کتاب سرا.

داد، سیما (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوّم، مروارید.

دستغیب، عبدالعلی (۲۵۳۶) نیما یوشیج: نقد و بررسی، تهران، پازند.

راکعی، فاطمه (۱۳۷۷) «لفظ و معنا در شعر نیما»، رساله دکتری، رشته زبانشناسی، استاد راهنما دکتر علی افخمی، دانشگاه تهران.

رضائی، عربعلی (۱۳۸۲) واژگان توصیفی ادبیّات، تهران، فرهنگ معاصر.

شارق، بهمن (۱۳۵۰) نیما و شعر پارسی، تهران، کتابخانه طهوری.

طاهباز، سیروس (۱۳۵۱) کشتی و توفان،۵۰ نامه از نیما یوشیج، تهران، مؤسّسه امیرکبیر.

---------- (۱۳۶۸الف) برگزیده آثار نیما یوشیج (شعر)، تهران، بزرگمهر.

---------- (۱۳۶۸ب) یادمان نیما یوشیج، تهران، مؤسّسه فرهنگی گسترش هنر.

---------- (۱۳۷۵) درباره شعر و شاعری، تهران، دفترهای زمانه.

مجتهد شبستری، محمّد (۱۳۷۷) هرمنوتیک، کتاب و سنّت، ویراست دوم، تهران، طرح نو.

مختاری، محمّد (۱۳۷۶) «نیما و شعر امروز» (گفتگو با محمد مختاری)، ری را، به کوشش عبّاس قزوانچاهی، تهران، معین.

مدنی، سیّد جلال الدین (۱۳۶۱) تاریخ سیاسی معاصر ایران، جلد اوّل، تهران، دفتر انتشارات اسلامی.

نیوتن، ک. م. (۱۳۷۳) «هرمنوتیک»، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون۴، سال اوّل، زمستان.

هاروی، فان ا، (۱۳۷۲) «نظریّه هرمنوتیک»، ترجمه محمّد سعید حنایی کاشانی، پژوهشنامه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۱۴، پاییز و زمستان.

هولاب، رابرت، یورگن هابرماس (۱۳۷۵) نقد در حوزهٔ عمومی، ترجمه دکتر حسین بشیریّه، تهران، نشر نی.

یوشیج، نیما (۱۳۷۵) درباره شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز، ج ۱، تهران، دفترهای زمانه.

یوشیج، نیما (۱۳۸۴) مجموعه کامل اشعار، گردآوری سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

Gadamer, H.G (1989) Truth and Method, London, continuum publishing group.
Muller-Vollmer (1986) The Hermeneutics Reader, Oxford.
Schleiermacher, F (1989) Hermeneutique, translated by .C. Berner, paris, cerf.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی