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 نیمایوشیج

فاطمه راکعی *

چکیده

در تأویل شعرهای نمادین نیما یوشیج، با این پیش فرض روبرو هستیم که تعدادی از این شعرها دارای درونمایهٔ اجتماعی- سیاسی است که شاعر به دلایلی نمی‌توانسته یا نمی‌خواسته 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 شاعر 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 سعی است که توانسته است تا حدودی به این منظور دست یابد.

در مقالهٔ حاضر، علاوه بر تأویل دو شعر«شب پرهٔ ساحل نزدیک » و «سیولیشه»، به لحاظ نزدیکی فضای حاکم بر دو شعر، که از تلنگر زدن کسی به شیشهٔ پنجرهٔ اتاق شاعر سخن می‌گویند، و نیز از نحوهٔ سخن گفتن و برخورد شاعربا هر دو مورد، نگارنده به این نتیجه رسیده است که نمادهای «شب پرهٔ ساحل نزدیک» و «سیولیشه»، هر دو موقعیتی یکسان یا مشابه که درآن شخصی با گرایش‌های کمونیستی، به امید رخنه کردن درخانهٔ نیما، به شیشهٔ 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 تنها در مورد شعرهای نمادین دارای پیام‌های اجتماعی- سیاسی، تأویل‌های متفاوت را از دیدگاههای مختلف ممکن می‌داند.

واژگان کلیدی: هرمنوتیک، تأویل، نماد، شعرنیما، شب پره، سیولیشه.

---

* استادیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه الزهرا (س) Fatemehrakei@yahoo.com

مقدّمه

بخشی عظیم از ادبیات عرفانی ایران را شعرهای نمادین تشکیل می‌دهد،که برای نیل به معنی یا معانی پنهان درپس معنای ظاهری آنها، از دیرباز تلاش‌هایی صورت گرفته است و می‌گیرد. در ادبیات معاصرنیز به شعرهایی نمادین برمی‌خوریم که به دلایل بسیار، از جمله اوضاع اجتماعی- سیاسی حاکم، شاعر به زبان نمادین متوسّل 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[1]، برای دستیابی به معانی و پیام‌های نهفته در آثار نمادین نیما، شیوه‌ای اتخاذ شودکه برمبنای آن، بتوان به معنا و پیام مورد نظر شاعر در این شعرها دست یافت،بطوریکه متن در ذهنیت وی در هنگام سرودن آنها نزدیک شد. امروزه هرمنوتیک به نظریه و عمل تأویل[2] اطلاق می‌شود. این واژه که درآغاز معنایی محدود داشت و به تأویل متون مقدّس اطلاق می‌شد، درقرن بیستم به یک دیدگاه در فلسفهٔ آلمانی تبدیل شد (ر.ک.احمدی، ۱۳۷۷: ۳). تأویل مبتنی بر این پیش فرض است که خواندن و شنیدن یک متن یا گفته، هرچند 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 حوزهٔ هرمنوتیک، اختلاف نظرهای بسیار وجود دارد.

هرچند افراد زیادی در حوزهٔ هرمنوتیک جدید به بحث وبررسی و ارائهٔ 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 این‌باره با یکدیگر دارند.

۱. فردریش شلایر ماخر[3] که از وی به عنوان بنیانگذار هرمنوتیک جدید یاد می‌شود،گسترهٔ هرمنوتیک را تا فراسوی حیطهٔ دین و تأویل کتاب مقدّس، بسط داد. او تأویل را دارای دوجنبهٔ ماهوی دستوری[4] و روان‌شناختی[5] و یا به قول خودش فنی[6]

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). درسطح دستوری، تأویلگر به ابعاد زبان و نیز کاربرد خاص مؤلف آن‌ها توجه می‌کند و درسطح دوم (روان‌شناختی)، که با سهم و نقش مؤلف نویسنده به عنوان کارگزاری با ویژگی‌های روحی و روانی مؤلف سروکار دارد، وظیفهٔ تأویلگر این است که نویسنده را بهتر ازخود نویسنده در یابد (هولاب، ۱۳۷۵ :۸۱). به اعتقاد وی، متونی که مؤلف آنها ناشناخته باشد، نمی‌توان تأویل روان‌شناختی(ی) کرد. از نظراو هرگونه فهم، به دولحظه 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 ازتوصیف گزاره با هدف شناخت ساختار معناشناختی جمله ها-درک جایگاه الفاظ-وتأویل روانشناختی(ی) در حکم شناخت معنای هرگزاره درسخن است. پس دو شکل متفاوت از تعیین معنا وجود دارد: جای دادن متن در زمینه‌ای کلی،همچون موقعیت سخن ادبی دوران؛ وجای دادن متن درزمینه‌ای خاص، همچون سخن مؤلف (Ibid). شلایرماخرمعتقد است که دستیابی به ذهنیت مؤلف را می‌توان با «عمل حدس» (غیب‌گویی)، یعنی جهش شهودی، که از طریق آن، تأویلگر، آگاهی خلف را حدس می‌زند، انجام داد. تأویل کننده، با دیدن آن آگاهی در زمینهٔ وسیعتر فرهنگی، مؤلف را بهتراز خود او می‌فهمد (هاروی، ۱۳۷۲: ۱۱۲). وی معتقداست که به یاری تأویل، می‌توان به معنای قطعی و نهایی اثرهنری که موردنظرمؤلف بوده، دست یافت(Ibid:59). شلایرماخر هرگزاره را دارای مناسبتی دوگانه تمامیت زبان و با اندیشهٔ 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 داردکه در طول زمان، معنای واژگان، همانند بنیان جهان‌بینی‌ها دگرگون می‌شود و تأویلگرو مؤلف دور می‌افتد و فاصله‌ای پدید می‌آید که وجود آن، طبیعی، و در واقع، ناپیمودنی است. پس وظیفهٔ تأویلگر، شناخت تاریخی متن است(Ibid:84). لذا، بنابر دیدگاه شلایرماخر تأویلگر نباید اجازه دهد دیدگاه خودش برتأویل اثر بگذارد.

۲. هانس گئورگ گادامر[1] صاحب نظریهٔ تأویل گادامر، که او را از چند دههٔ پیش به این

1. Hans .Georg .Gadamer

سو، رهبر و شارح نظریهٔ هرمنوتیک می‌شناسند و نظریه‌های قبلی هرمنوتیک، به‌ویژه نظریهٔ شلایرماخر را به چالش کشیده است. او برخلاف شلایر ماخر و همفکرانش، که فاصلهٔ تاریخی و فرهنگی تأویل کننده از پدیدارهای مورد تأویل را موجب بدفهمی متن می‌دانستند، پیش‌فرض‌ها و مفروضات (پیش داوری‌های) تأویلگر را از پیش شرط‌های تأویل می‌داند و معتقد است اکنون هیچ تأویل درست و قطعی وجود ندارد (Gadamer , 1965:245-246). گادامر برآن است که با رفتن اثر ادبی از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر، ممکن است معنایی جدید ازآن استنباط شود، که نویسنده یا مخاطبان معاصر وی، هرگز آن را پیش بینی نکرده اند.گادامردرمکالمه‌ای که تأویلگر در حال تأویل است، نقش اصلی را برای تأویلگر قائل است و می‌گوید: «هرکلام تأویل، کلامی از تأویل کننده است، نه واژه‌ای از متنی که تأویلش می‌کند» (Ibid:448). وی معتقد است که مکالمهٔ میان افق معنایی متن و افق معنایی تأویلگربه معنای درهم شدن این دو افق (زمان نگارش متن و زمان حاضر) است، که در لحظهٔ خواندن و تأویل، گریزی از آن وجود ندارد. افق امروز، ایستاو ثابت نیست، بلکه افقی گشوده و دگرگونی پذیراست (Ibid: 288). او بر این نکته تأکید دارد که درمورد متون ادبی، تأویل به هیچ روی نمی‌تواندنیه مؤلف یا شیوهٔ اندیشه، و درنهایت، شناخت همروزگاران وی محدود شود. متن، بیانی مستقل است مؤلف نیست؛ برعکس، مکالمه میان تأویل کننده و متن، هستی واقعی دارد و وضعیت تأویلگر، شرایط اصلی فهم شناخت متن است. به عبارت دیگر، افق معنایی تأویل‌کننده درتأویل، 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 عالی تولیدی است، نه باز تولیدی.(۵)

شیوهٔ کار

درمقالهٔ 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» بپردازد.

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 اطلاعات 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 روزگـار او دسـت یابد. اطلاعات مذکور، این امکان را فراهم می‌آوردکه وی در نقش تأویلگر – بـه ویـژه بـا توجه به تاریخ سروده شدن شعرها، که خوشبختانه‌ً در دست است – پیش‌فرض‌ها و مفروضاتی را شکل دهد و برمبنای آن به تأویل شعرها بپردازد.

همان طورکه گفته شد، براساس مطالعات انجام گرفته درآثار خود نیما و دربارهٔ نیما، نگارنده به اطلاعاتی در مورد اندیشه، منش، شیوهٔزندگی شخصی، خانوادگی، اجتمـاعی، سیاسی و ادبی نیما دست می‌یابد و در هنگام تأویل، براساس آنها فرضـیاتی را در مـورد معانی و پیام های 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 ـآن‌گـاه کـه دغدغه‌های عمیق شاعر باشندـ در هنگام تأویل، موقتاً‌ خود را به جای مؤلف گذاشته، بـا توجه به آشنایی‌با واحدات، سلایق، علایق و دغدغه‌های نیما، از طریق مطالعات مستمر درآثار نیما و دربارهٔ نیما، خود را به ذهنیات وی در هنگام سرودن شعر نزدیک می‌کنـد، به نحوی که سعی است به این شیوه توانسته است به معنای مورد نظر یا لااقل نزدیـک به مورد نظر نیما دست یافته، پیام نهفته در شعرها را کشف کند. لیکن نگارنده به هـیچ وجه تأویل خود را تأویل نهایی یا بهترین تأویل تلقی نمی‌کند و امکان ارائه تأویـل‌هـایی 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 میتوانخصاً‌ در ذیل آنها آمده و یا به لحاظ قرار گـرفتن آنها در میان شعرهای تاریخ دار، می‌توان به زمان سروده شدنشان دست یافت، تأویلگر را به اوضاع روزگار نیما در هنگام سـرودن شـعرها و در نتیجـه، درکروحیـات، مسـائل و دغدغه‌های وی نزدیک می‌کند، به نحوی که فاصلهٔ زمانی و تاریخی ای که تـأویلگر را از دنیای متن جدا می‌کند، تا حدود زیادی از میان برداشته می‌شـود، طـوری کـه وی هـم روزگار مؤلف شده، شیوهٔ 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 شالودهٔ متن بر اساس اصطلاحات و واژگان، ساختار متن، و به عبـارت دیگـر، راهنمـایی خود متن، نایل آید. وی همچنین، از یافته های هر متن، برای تأیید و تأکید بر یافته‌های متن دیگر استفاده خواهد کرد.

شب‌پرهٔ ساحل نزدیک

چوک و چوک! ... گم کرده راهش شب ِ تاریک
شب‌پرهٔ ساحل ِ نزدیک
دم‌به‌دم می‌کوبدم پشت ِ شیشه
شب‌پرهٔ ساحل ِ نزدیک!
تلاش ِ تو چه مقصودی است؟
از اتاق من چه می‌خواهی؟
شب‌پرهٔ ساحل 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 شب‌پرهٔ ساحل نزدیک
هرتنی را می‌تواند بُرد هر راهی
راه سوی عافیت‌گاهی
پوزن ِ هر روشنی ره‌بفر ّی 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 برگزیدهٔ آثار نیمایوشیج 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 آن‌را 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 ازکودتای 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. هرچقدر نیز وابستگی‌ای به آنها نداشت، بعد از این تاریخ به نفی و تقبیح توده‌ای‌ها پرداخت(طاهباز، ۱۳۶۸: ۶۸). در سال ۱۳۳۵ نیز دوباره به نفی افکار کمونیستی و منزه 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، ۳۱۷:۱۳۵۷) 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 توصیهٔ نیما به شاعران دیگر، سمبل‌ها 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 «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» شکل می‌دهد:

۱. نیما این شعر را در زمینهٔ قوی اجتماعی ـ 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 «خفاش» معنی کرده است؛ اما این معنا برای آن در این شعر، بعید می‌نماید و به نظر می‌رسد، با توجه به لهجهٔ محلی نیما، «شب‌پره» در معنای شاپرک و پروانه به کار رفته باشد.[۸] پارهٔ 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 شیشهٔ [اتاق] شاعر می‌کوبد.[۹]

اهمیت این صدا ـ «چوک و چوک»ـ که شعر با آن شروع شده و با آن نیز پایان می‌پذیرد، به حدی است که می‌تواند 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 پارهٔ اول، خبر در جای معمول خود قرار گرفته و شاعر، ازکوبیدن شب‌پرهٔ

ساحل نزدیک پشت شیشه می‌گوید. درکنار «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، همان‌طورکه شاعرتأکید و تکرار می‌کند، «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» تلقی کرد.

پارهٔ دوم شعر، با «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» شروع می‌شود،که باز علاوه بر تأکید بر این عنوان، رابطهٔ معنایی بین این پاره و پارهٔ دوم شعر را برقرار می‌کند. در این پاره، که به صورت نقل قول مستقیم بیان شده، عبارت [من از او می‌پرسم] درژرف‌ساخت وجود داشته و در روساخت، حذف شده است. به همین دلیل، این معنا درآن مستتر است. در اینجا شاعر از«شب‌پره» می‌پرسدکه چه مقصودی از این تلاش [کوبیدن به پشت شیشهٔ اتاق شاعر] دارد و از اتاق وی چه می‌خواهد.

آغاز پارهٔ سوم نیز با عبارت «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» است،که باز شاعر علاوه برتأکید بر این عنوان، رابطهٔ معنایی بین این پاره و پارهٔ دوم - و به واسطهٔ آن - پارهٔ اول شعر، برقرار می‌کند. شب‌پره در پاسخ بسؤال 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 امرکه شب‌پره در این شعر معنای پروانه وخفاش را دارد صحه می‌گذارد؛ چخفاش» کور و گریزان از روشنایی، یا لااقل نسبت به آن بی‌تفاوت است.

پارهٔ چهارم دوباره از طریق «شب‌پرهٔ 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، «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک خیال می‌کند که هر راهی می‌تواند هر کسی را به سوی عافیت گاهی ببرد (به عافیت‌گاهی برساند) و باز [خیال می‌کند] که هر روشنایی‌ای راه به گریز گاهی دارد!

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

بالاخره، پارهٔ پنجم شعر با تکرار صدای «چوک و چوک!» که ارتباط مستقیم با شب‌پره دارد، با بند پیش از خود -و به واسطهٔ 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 (نتیجهٔ 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 نمادبودن «شب‌پره» تأکید می‌ورزد. استفاده از ضمیر اشارهٔ «این»، دربند اول پارهٔ پنجم، نشان دهندهٔ 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 کلیهٔ پاره‌های شعر و نیز بین اجزا (بندها)ی هر پاره، انسجام کامل وجود دارد. به‌علاوه، صدای «چوک و چوک»، شب‌پره، شب تاریک، ساحل (نزدیک) و روشنایی، به لحاظ هم‌آیی، از طریق انسجام واژگانی، برانسجام کلی شعر، تأکید می‌کنند. همچنین، ضمایر متصل فاعلی «ش»، «اَم» در پارهٔ اول، ضمایر منفصل فاعلی «تو» و «من» در پاره‌های دوم و سوم، و ضمیر منفصل «من» در بندپنجم، به انسجام بندهای مختلف در پاره‌های مختلف شعر، و در نهایت، به انسجام کلی آن کمک بسیار کرده‌اند. ادات ربط «و» در بند چهارم پارهٔ چهارم و صفت اشاره «این» در پارهٔ پنجم از دیگر عوامل انسجام هستند. در هرحال، شعر روایت گونه‌ای است که در آن، شاعر، از یک تجربهٔ واقعی یا خیالی (و یا هر دو) با مخاطب شعرش سخن می‌گوید و در این روایت‌گونه، هرجا روی سخنش با «شب‌پره» 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. «شب‌پره» که نماد اصلی شعر است، و به واسطهٔ 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 (اندیشهٔ روشن و تسلابخش) و یا همدلی و همراهی و یا پنهان شدن از دست 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 (۱۳۳۷-۱۳۳۲تقریبا ً 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 تاریک 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 تاریک،کسی به شیشهٔ اتاق شاعر می‌کوبد.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 اتاق می‌کوبد، یافته است، به این شخص عنوان «شب‌پره» می‌دهد: موجودی که در شب به تحرک و تکاپو می‌افتد. اما چرا او را «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» می‌نامد؟ قبلا ً در شعر«داروگ» اصطلاح «ساحل نزدیک» را دیده‌ایم. در تأویل‌هایی که از این شعر به عمل آمده، به‌ویژه تأویل پورنامداریان، این عبارت به همسایهٔ 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 دارهشلا ً از اعضا یا هواداران حزب توده است) شاعر، او را به ساحل نزدیک (= شوروی) منسوب می‌داند. در هر حال، چنین شخصی در شب تاریک، 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 شیشهٔ اتاق شاعر می‌کوبد.

درپارهٔ دوم شعر، شاعر از او می‌پرسد، ای شب‌پرهٔ ساحل نزدیک! (ای کسی که ازساحل نزدیک (= شوروی) می‌آیی، یا به آن وابسته‌ای و شبانه سراغ من آمده‌ای، چه غرضی از این تلاش داری و از اتاق من [که دم‌به‌دم به شیشهٔ آن می‌کوبی] چه می‌خواهی؟

«شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» در حالی‌که روی حرف گنگش با شاعر است (با شاعر به صورتی گنگ حرف می‌زند[۱۱]، می‌گوید:چقدرروشنایی دراتاق توهست! (چه افکار روشنی داری؛ چقدرگفته‌ها و نوشته هایت 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) مفر ّی (گریزگاهی) راه هست (در ورای هر روشنایی‌ای می‌توان گریزگاهی جُست)! 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 نق ّ و نوق می‌کند، به جای اسمش بگوید: نقّ و نوق...!

در هرحال، شاعر از «شب‌پره» می‌پرسد، در این دل شب (اوج شبگونی 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 ورا ِ رخنه جُستن به اتاق من در جست‌وجوی عافیت‌گاهی هستی؟

این پرسش، که شاظاهرا ً 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 فرآیندهامدتا ً ذهنی، رابطه‌ای و وجودی هستند.

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

سیولیشه

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 ترا
نه جا برای خوابگاست
من این اتاق را به دست
هزار بار رُفته‌ام.
چراغ سوخته
مرا هزار برلبم
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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که خفته روزگار پیر
چنان جهان که در تعب
کوبد سر
کوبد پا.
تی‌تیک، تی‌تیک
سوسک سیا
سیولیشه
نک می‌زند
روی شیشه (نیمایوشیج، ۱۳۶۹ :۶۲۹)

با توجه به توضیحات مبسوطی که در مورد شیوهٔ کار و اطلاعات تأویلگر، به عنوان مقدمه، شیوهٔ کار و غیرقبلاً 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 بگیروببندهای رژیم حاکم در مورد اعضای حزب توده است، تأویلگر بر آن است که:

۱. این شعر (سیولیشه)ذهنیت قوی اجتماعی - سیاسی سروده شده است.

۲. از «سیولیشه» به عنوان نمادی برای کسی که شب هنگام -به دلیل ترس‌عام‌ال رژیم- برای پنهان شدن یا طرح مسائل سیاسی به سراغ شاعر می‌رود، استفاده شده است.

تفسیر و تأویل

شعر با تکرار یک صدا: «تی‌تیک تی‌تیک» 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 هرحال، پارهٔ 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 پارهٔ اول شعر است، پارهٔ دوم را به پارهٔ

او ّل ربط می‌دهد. همچنین ضمیر موصولی «که» از ادات ربط، بلو ّل پارهٔ 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 بند۳ و دنبالهٔ استدلال «من این اتاق را به دست هزار بار رُفته‌ام» است. پس شاعر به «سیولیشه» می‌گوید:

در اتاق من، جایی برای خوابگاه تو نیست [زیرا] من این اتاق را هزار بار با دست رُفته‌ام؛ [همچنین] چراغ سوخته، هزار سخن بوا مُهر بیا مِهر)[۱۳] بر لبم دوخته است

پارهٔ سوم شعر، با ادات ربط «ولیک» با پارهٔ دوم، و به واسطهٔ این پاره، با پاوهٔ ّل ربط می‌یابد. همانند پاره‌های پیشین، ازطریق ادات ربط ظاهر یا مستتر، بین اجزای این بند نیز انسجام کامل برقرار است؛ به این ترتیب: ولیک [سیولیشه] برمرادخود (به دلخواه خود) [درحالی که] به من اعتنایی ندارد، با فکر روشنی (روشنایی)ای قبلا ً [هم] ازآن 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 پارهٔ سوم شعر است. درپارهٔ چهارم، هرچند در آغاز، ادات ربط یا ضمیری نیست که در ظاهر، این پاره را با پارهٔ سوم و به واسطهٔ آن، با پاره‌های بالاتر ربط دهد، ّا در دو بند آخرآن، 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 پارهٔ 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 نیمه‌شب». این تکرار، خود علاوه‌بر اینکه عاملی است برای انسجام، طنین «تی‌تیک تی‌تیک» را که انگار برکل شعر سیطره دارد و الهام‌بخش سرودن شعر بوده است، برجسته می‌سازد. آوردن «سوسک سیا» به عنوان توضیح «سیولیشه» در

پایان شعر، یک نوع حالت تمیمیّت، 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 نُک می‌زند. در این شعر، «سیولیشه» نماد محوری است، که نمادهای دیگر، در ارتباط با آن شکل می‌گیرند و مطرح می‌شوند.

تا آخربند اول پارهٔ 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 به‌دست، هزار بار رُفته‌ام»، به‌خصوص، 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 امنیّت) 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 نیملئلا «داروگ»، «ساحل نزدیک»، براساس ساخت معنایی شعر، به همسایهٔ آن سوی خزر (= شوروی) اطلاق شده است. با استفاده از این امر می‌توان گفت که وجود «این» در عبارت در ایکران ساحل، بیش از آنکه به کرانهٔ یک ساحل خاصّ اشاره کند، به این مسئله که این کرانهٔ 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 رُفته (جارو کشیده و از هر سند و مدرکی که برایش ایجاد جرم کند، پاک کرده) 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 مُهر دوخته استلو(یحا ً یعنی وقتی با او چنان کردند، دانستم که من هم باید لب از سخن بربندم).

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 رُفته‌ام»! می‌دانیم که خِرت و پِرت و آت و آشغال، بهترین مأمن برای پنهان شدن و سکونت سوسک و حشراتی مانند آن است. شاعر ارتباطی برقرار کرده بین سوسک که می‌تواند در چنین محیطی پنهان شود و محل امن جُستن کسی که به شیشهٔ اتاق وی تلنگر می‌زند. و تأکید می‌کند بر رُفتن (جارو کشیدن و تمیز کردن) خانهٔ خودش از بیم مأموران رژیم و پنهان کردن یا دور ریختن یانا ً 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 ...» قبلا ً درباره‌اش توضیح داده شد، نیز می‌تواند ّد این تأویل باشد.

اما بند سوم: ولیک ... [سیولیشه] بر مراد خود (بنابه میل و دلخواه خود)، در حالی‌که به من و توضیحاتم اعتنایی ندارد، به تکاپو افتاده و به فکر روشنی (روشنایی)ای قبلا ً فریب آن‌را خورده و هم اکنون هم دارد می‌خورد، تلاش دارد در اتاق من رخنه کند. فریب‌خوردگی قبلی می‌تواند شلا ً عضویت در حزب توده بوده باشد که فریب آن‌را خورده و الآن هم خیال می‌کند که در خانهٔ 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 نُک می‌زند روی

شیشه، همان‌طور که قبلاً گفته شد، ضمن تأکید دوباره‌انسجام معنایی در کل شعر، و القاءِ معنای تداوم این نُک زدن، و انعکاس صدای «تی‌تیک تی‌تیک» تا پایان شعر، با آوردن «سوسک سیا» حالت تمیمی تی توأم با تحقیر را نسبت به «سیولیشه» می‌رساند: موجود کوچک حقیری که درکی 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 «شب‌پرهٔ 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 «شب‌پرهٔ 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 – همان طور 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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 شعموماً «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 واژهٔ «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 همسایهٔ ایران است و هر دو مثل ساحلی بر کنار دریای خزر هستند. همچنین ر.ک. تفسیر وتأویل 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 گزینهٔ اشعار نیما یوشیج، انتشارات مروارید، چاپ ششم، ۱۳۸۶

۸. «مُهر» 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 مِهر 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 اسضمناً واژهٔ «مرا» در این قسمت از شعر زاید به نظر می‌رسد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، ج ۱و 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.
آل‌احمد، 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 عالیه، 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) مجموعهٔ آثار نیما یوشیج،دفتر ّل شعر،نشرناشر
طاهباز، سیروس (۱۳۷۵) دربارهٔ شعر و شاعری، تهران، انتشارات دفترهای زمانه.
طاهباز، سیروس (۱۳۵۰) دنیا خانه من است، پنجاه نامه ازنیما یوشیج، تهران، انتشارات زمان.
طاهباز، سیروس (۱۳۵۱) کشتی وتوفان،۵۰ نامه از نیما یوشیج، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
طاهباز، سیروس (۱۳۸۴) دربارهٔ هنر و شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز، تهران، موسسه انتشارات نگاه.
طاهباز، سیروش (۱۳۶۸) یادمان نیما یوشیج تهران، موسسه گسترش هنر.
طاهباز، سیروس (۱۳۶۳) نامه های نیما یوشیج به...، مجموعه ۴۹ نامه از نیما یوشیج، تهران، انتشارات آبی.
طبری، احسان (۱۳۶۷) کژراهه، خاطره‌ای ازحزب توده، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
مجتهد شبستری،محم ّد (۱۳۷۵) هرمنوتیک، کتاب‌سو ّت، تهران، طرح نو، چاپ ّل.
نیوتن،ک. م. (۱۳۷۳) «هرمنوتیک»، ترجمهٔ یوسف اباذری، در ارغنون ۴، سال ّل.
هاروی، فان (پاییز و زمستان ۱۳۷۲)«ظهور ّه هرمنوتیک»، ترجمهٔ سعید حنایی کاشانی، پژوهشنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، شمارهٔ ۱۴.
هولاب، رابرت (۱۳۷۵) یورگن هابرماس، نقد در حوزهٔ عمومی، ترجمهٔ حسین‌پیر ّه، چاپ او ّل، 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.