زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ۴۵–۶۵

جلوه‌های نمادگرایی در شعر نیما یوشیج

دو تأویل از یک شعر: «هست شب»

فاطمه راکعی*

چکیده

استفاده از نمادها در شعر فارسی، قدمتی دیرینه دارد. شعرهای نمادین (سمبولیک) در پس معنای ظاهری‌شان، معنا یا معناهایی پنهان دارند، که برای دستیابی به آن‌ها همواره تلاش‌هایی صورت گرفته است و می‌گیرد. نیما یوشیج یکی از شاعران برجسته معاصر است که تحت تأثیر شاعران سمبولیست فرانسه، نماد و نمادگرایی در شعرهایش از جای‌گاهی ویژه برخوردار است. به خاطر فضای اجتماعی-سیاسی بسته‌ی حاکم بر عصر نیما، به ویژه از ۱۳۱۶ به بعد، وی با توسل به نمادها کوشیده است تا معانی و پیام‌هایی را به خواص منتقل کند، که عوام از درک آن عاجزند.

شعر «هست شب» یکی از شعرهای نمادینِ آخرین سال‌های عمر نیماست که به لحاظ ساخت‌مندی و استفاده از نمادهای «شب»، «ابر» «باد» و «هوا»، که از نمادهای طبیعی جا افتاده و شناخته‌شده در شعرهای نیما هستند، فضاهایی نمادین را در خود نهفته دارد. یافته‌های هرمنوتیک جدید می‌تواند تأویل‌گران را در کشف این معانی یاری دهد. نگارنده در این مقاله، بر اساس روش‌های هرمنوتیک جدید، دو تأویل ممکن از شعر «هست شب» نیما یوشیج ارائه داده است.

کلیدواژه‌ها: نماد، نمادگرایی، تأویل، نیما یوشیج

---

* عضو هیأت علمی گروه زبان‌شناسی کاربردی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسندهٔ مسئول)، fatemehrakei@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۲۵

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

۱. مقدمه

هدف این مقاله، دستیابی به معنا یا معناهای پنهان در شعر "هست شب" نیما یوشیج است. برای نیل به این هدف، نگارنده، با استفاده از روش‌های هرمنوتیک جدید، با تکیه بر آرا و نظریات ادبی، سیاسی و اجتماعی نیما، و نیز مطالعه در زندگی فردی و خانوادگی او، و بالاخره، مطالعه‌ی اوضاع و شرایط اجتماعی، سیاسی، ادبی روزگار وی، پیش‌فرض‌هایی را در مورد معنا و پیام نهفته در شعر "هست شب" شکل داده ، آن‌گاه، با استفاده از روی‌کرد هرمنوتیکی، به بررسی این شعر می‌پردازد. به لحاظ ادبی، به عنوان شاعری با گرایش‌های سمبولیستی، ابهام در شعر نیما جای‌گاهی ویژه دارد. از طرفی، با توجه به فضای بسته‌ی سیاسی روزگار وی، استفاده از نمادها در شعر، به منظور پوشیده‌گویی و امکان تأویل آن‌ها توسط مخاطبین خاص، فرصت نقد اجتماعی– سیاسی از روزگار خود را به شاعر می‌دهد.

پورنامداریان در کتاب *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، در ارتباط با تعریف رمز (سمبول) (symbol) می‌گوید: "به طوری که در معنای لغوی و اصطلاحی "سمبل" دیده می‌شود، هم‌چنان که در کلمه‌ی "رمز"، در تمام معانی، یک صفت مشترک وجود دارد؛ و آن عبارت از پوشیدگی و عدم صراحت است. یعنی آن چه ظاهر یک علامت یا شیئ یا کلام یا شکل یا کلمه (به اعتبار مدلول آن) نشان می‌دهد و دلالت می‌کند، مقصود نیست؛ بلکه منظور، معنی و مفهومی است که در ورای ظاهر آن‌ها قرار دارد (پورنامداریان، ۱۳۹۱ : ٦)

برای تأویل شعر "هست شب" و دستیابی به معنا یا معانی نمادین این شعر، نگارنده کوشیده است تا حد امکان، خود را به زبان و شخصیت نیما، ویژگی‌های فردی ، و شرایط خانوادگی و اوضاع اجتماعی عصر وی نزدیک کند و مبنای این یافته‌ها و نیز نوشته‌ها و مصاحبه‌های خود نیما، با استفاده از روش‌های هرمنوتیکی، به تأویل این شعر بپردازد و به معنا یا معانی پنهان در پس نمادها، یا دست کم به معانی نزدیکتر به ذهنیت نیما در هنگام سرودن "هست شب" دست یابد. این مقاله با قایل شدن به دو معنای متفاوت برای هر یک از نمادهای طبیعی "ابر" و "باد"، به دو تأویل ممکن از این شعر راه برده است.

۲. ادبیات پژوهش

۱.۲ نماد و نمادگرایی

نماد نیز مانند بسیاری دیگر از اصطلاحات موجود در فن بیان و علم بلاغت قدیم، و نیز انواع هنجارگریزی‌های معنایی در مفهوم زبان‌شناختی آن، تعریفی پیچیده و متداخل با برخی اصطلاحات دیگرِ این حوزه دارد.

سیما داد در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» می‌نویسد: نماد، شیئی بی‌جان یا موجودی جان‌دار است که هم خودش است و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش؛ تفاوت نماد با نشانه در این است که نشانه مفهومی ساده و واحد را می‌رساند، مثل علایم رانندگی یا پرچم؛ اما دریافت پیام نماد و نوع آن پیام، بستگی به متن پیرامون آن دارد (داد، ۱۳۸۳: ٤٩٩-٥٠٠).

چند نوع از انواع مجاز معمولاً در هم‌دیگر تداخل می‌کنند و گاه تشخیص آن‌ها از یک‌دیگر مشکل است. این‌ها عبارت‌اند از: تصویر (image)، استعاره (metaphor) و نماد (symbol). تصویر به معنی همان چیزی است که هست؛ استعاره چیزی است غیر از آن‌چه که هست؛ و نماد چیزی است که هست، به اضافه ی چیزی بیشتر (پرین، ۱۳۸۳: ٥٤).

در بعضی از شعرهای نمادین، معنای نماد به قدری کلی است که می‌تواند طیفی وسیع از معانی ظریف‌تر را بپوشاند؛ اما هرگز نباید تصور کرد که چون معنی یک نماد، کم و بیش باز است، می‌توانیم هر معنایی را که اراده کنیم، به آن نسبت دهیم. هر تعبیری که از یک شعر نمادین ارایه می‌شود، باید پیوندی محکم با حقایق موجود در شعر داشته باشد[1](همان:۵۹).

نمادگرایی (symbolism) به معنای استفاده از نمادها و مفاهیم نمادین، شیوه‌ای در شعر است که در واکنش به واقع‌گرایی (realism) صریح و افراطی، در سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۹۰۰ در فرانسه به وجود آمد (رضائی، ۱۳۸۵: ۳۳۰).

نمادگرایان برای توصیف جهان سرشار از ابهام و ناشناخته‌ی خود، به یاری کنایات و اشارات، زبان شعر را در هم ریختند؛ در پی تغییر قواعد زبان برآمدند و کوشیدند کلمات را آن‌گونه که احساس می‌کنند، ترکیب کنند. لذا قواعد منطقی و اصول کلاسیک را نادیده گرفتند؛ در وزن و قافیه تغییراتی دادند و حتی به فکر در هم 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 پایه‌ی 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. نمادگرایی در دهه ۱۸۹۰ به اوج شکوفایی رسید و دامنه‌ی نفوذ آن تا اوایل سده ۲۰ تداوم یافت (همان،۳۳۲–۳۳۰).

۲.۲ نیما و نمادگرایی

از نظر نیما، ورود سمبل به عالم شعر، پس از تکامل دنیای واژگان، پدیدار می‌شود. در واقع، بسنده نبودن واژگان موجود و دنیای رازناک شاعر، سمبولیسم را ایجاب می‌کند (یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۰۹).

با چنین روی‌کردی، نیما به توجه و جستجو در واژه‌های روستاییان و نام اشیای طبیعت، هم‌چون درختان، گیاهان و حیوانات می‌پردازد. وی برای ابهام در شعر و استفاده از سمبول، اهمیت بسیار قایل است: «آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیا جز ابهام چیزی نیست. جولان‌گاهی که برای هنرمند است، این وسعت است. این وسعت، هنرمند واقعی را تشنه‌تر نگه می‌دارد (همان، ۱۷۲).

از نظر وی ابهام در متن زندگی است و هنر به همان نسبت که به زندگی پیوسته است، گریزی از ابهام ندارد:

> جان هنر با زندگی است؛ 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 ابهام‌انگیز هستند. این ابهام در همه جا، وقتی که عمیق می‌بینیم، وجود دارد؛ در همه‌ی روزنه‌های زندگی؛ مثل مه، که در جنگل پخش شده است ... (همان).

نیما در مورد شیوه‌ی استفاده از سمبول توسط شاعر، توصیه می‌کند: «اگر شما می‌خواهید ابهامی مقبول به اشعارتان داده باشید، فقط به این ابهام، کمی روشنی بدهید. وی هم‌چنین می‌گوید: «سمبل‌ها باید تناسب قطع‌نشدنی و معین و حساب‌شده را 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).

۳.۲ هرمنوتیک (علم و روش تأویل)

Hermeneutics، مشتق از فعل hermenuein به معنی تأویل، امروزه، بـه نظریـه و عمـل تأویـل (interpretation) اطلاق می‌شود. این واژه در آغاز فضایی محـدود داشـت و نـاظر بـر تأویـل متون مقدس بود؛ اما طی تحول تاریخی خود، معنایی گسترده‌تر یافت و در قـرن بیسـتم، بـه یک دیدگاه فلسفی در فلسفه‌ی آلمانی تبدیل شد [۲].

تأویل، مبتنی بر این پیش‌فرض است که خواندن و شنیدن یـک مـتن یـا گفتـه، هرچنـد دلالت واژه‌ها و جمله‌های آن معلوم باشد، آن‌چه را که مـتن یـا گفتـه در خـود پنهـان دارد، آشکار نمی‌کند. این امرِ پنهان را تنها با تأویل می‌توان برملا کـرد (مجتهـد شبسـتری، ۱۳۷۵ : ۱۳۰).

واژهٔ تأویل در اصل عربی خود، به معنای بازگرداندن است (المنجـد: ۲۱، ریشـه آلَ). بـر مبنای معنای واژگانی این کلمه، "تأویل" را در معنای "بازگردانـدن بـه معنـای اصـلی- کـه پنهان است-" به کار خواهیم برد.

فردریش شلایرماخر (F.Schleiermacher) که از او به عنوان بنیان‌گذار هرمنوتیـک جدیـد یاد می‌شود، تأویـل را دارای دو جنبـه‌ی مـاهوی: دسـتوری (grammatical) و روان‌شـناختی (psychological) می‌داند. در سطح دستوری، تأویل‌گر، به ابعاد زبان و نیز کاربرد خاص آن‌هـا توسط نویسنده می‌پردازد و در سطح روان‌شناختی (فنی) که با سهم و نقش خاص نویسـنده به عنوان کارگزاری با ویژگی‌های روانی خاص سر و کار دارد، وظیفه‌ی تأویل‌گر ایـن اسـت که نویسنده را قبل از خود نویسنده دریابد (احمدی، ۱۳۷۰ :۵۲۵).

وی معتقد است که به یاریِ تأویل، می‌توان به معنای قطعی و نهایی اثر هنری، کـه مـورد نظر مؤلف بوده ، دست یافت. او وظیفه‌ی تأویل‌گر متن را شناخت تاریخی مـتن مـی‌دانـد و معتقد است که تأویل‌گر نباید اجازه دهد که دیدگاه ناسازگار خودش بـر تأویـل اثـر بگـذارد (همان:۵۲۹).

از طرفی هانس گئورگ گادامر (H.G. Gadamer) از طریـق بـه چـالش کشـیدن نظریـه‌ی شلایرماخر، پیش‌فرض‌ها و مفروضات تأویل‌گر را از پیش‌شرط‌های تأویل می‌دانـد و بـر آن است که اصولاً هیچ تأویل نهایی و قطعی وجود ندارد (همان:۵۷۳).

نگارنده در مورد شعرهای نمادین نیما، که مؤلف، بـه دلایـل اجتمـاعی- سیاسـی زمـان خود، معنا و پیام مورد نظر خود را از طریق نمادها به مخاطب القا می‌کند، تأویل‌گر را متعهـد

به کشف معنا و پیام شعر می‌داند، ضمن آن که به دلیل اهمیت ابهام در شعر از نظر نیما، دست‌یابی به معناهای ممکنِ دیگر را در این‌گونه شعرها، حایز اهمیت می‌داند.

۳. زمانه و زندگی شاعر

۱.۳ اوضاع و شرایط اجتماعی- سیاسی عصر نیما

از آن‌جا که شعر مورد بحث در این مقاله، از میان آثار پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیما انتخاب شده و سال سرودن آن ۲۸ اردیبهشت ۱۳۳٤ است، به اهم موارد اجتماعی- سیاسی عصر نیما در این سال‌ها و نیز به موقعیت فردی، خانوادگی و فکری وی در این ایام، فهرست‌وار اشاره می‌شود:

۲.۳ اهم وقایع بعد از کودتا تا اوایل سال ۱۳۳۴

۱-بازگشت محمدرضاشاه به قدرت و برقراری حکومت نظامی، به ریاست تیمور بختیار (که تا اوایل سال ۱۳۳٦ ادامه داشت) (مدنی،۱۳٦۱، ج ۱: ۲۹۲-۲۹۱).

۲-فعال شدن دادگاههای نظامی و شدت عمل در سرکوبی مخالفین (همان:۳۲٤-۳۱۹).

۳-حادثه‌ی ۱٦ آذر ۱۳۳۲ (همان:۳۰۲-۳۰۱).

٤-اعدام دکتر فاطمی (همان:۳۲٤).

۵-بازداشت آیت‌الله کاشانی و اعدام فداییان اسلام (همان:۳۳۹-۳۳۵)

٦-تبعید دکتر مصدق به احمدآباد (اردیبهشت ۱۳۳۳) و زندانی شدن و تبعید برخی از همکاران وی (همان:۳۲٤-۳۱۹)

۷- تصویب قانون اجازه‌ی مبادله‌ی قرارداد فروش نفت و گاز و طرز اداره‌ی عملی آن در روز ۲۹ مهر ۱۳۳۳، که بنا بر آن، سلطه‌ی دوره‌ی کنسرسیوم بر نفت ایران، آغاز شد. (آن‌چه را شرکت نفت انگلیس در مدت ۳۸سال استخراج کرده بود، کنسرسیوم فقط در یک سال و چند ماه استخراج کرد.)(همان:۳۱۸-۳۰۵)

۸- در ۲۱ مرداد ۱۳۳۳، با دستگیری یک سروان اخراجی، که مدت‌ها تحت تعقیب فرمانداری نظامی بود، همه‌ی اسرار حزب توده و شاخه‌ی نظامی آن افشا شد و به دنبال آن، ۲۷ نفر از سازمان نظامی حزب دستگیر و اعدام شدند. کلاً حزب توده در سال‌های ۱۳۳۲ تا

۱۳۳٤ در هم کوبیده شد و هنگامی که رهبران آن اعتراف به وابستگی بیگانه کردند، روحیه‌ی اعضا و هواداران آن خرد شد (همان: ۳۳۲-۲۸۳).

۳.۳ وضعیت فردی و خانوادگی شاعر (۱۳۳۴-۱۳۳۲)

از شهریور ۱۳۲۰ تا شهریور ۱۳۳۲، بی‌اغراق هیچ هفته‌نامه و ماهنامه‌ای نبود که گردانندگانش دعوی روشنفکری و نوجویی داشته باشند و حداقل در یکی از شماره‌های خود، شعر، مقاله یا قصه‌ای از نیما چاپ نکرده باشند (به استثنای مجله سخن، که مدیر مسئول آن، پرویز خانلری از معاندین نیما بود.)

اما پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به خاطر رفتار مأموران رژیم پهلوی 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 وی، بسیار خواهانش بودند، از اطراف او پراکنده شدند.

نیما در این ایام، زندگی مرفهی نداشت و حقوق ناچیزش صرف دود و دَمَش می‌شد. همسرش عالیه بازنشسته شده بود و همین، کار را خراب‌تر می‌کرد. نارضایتی و اظهار ناخشنودی وی از بی‌مسئولیتی نیما نسبت به فرزند و زندگی، حکایت از مشکلات خانوادگی نیما دارد (آل احمد، ۱۳٤۰: ۲۳۲-۲۳۱).

در سال‌های ۱۳۳٤ و پس از آن، نیما هم‌چنان از تنگی معیشت رنج می‌برد. اعتیاد به تریاک هم کار را خراب‌تر کرده بود. این هر دو مسئله، تأثیر سوء خود را بر زندگی مشترک او گذاشته، زندگی خانوادگی را برایش تلخ و دشوار می‌کرد.

در اثر برخورد رژیم با او، بعد از کودتا، نیما دچار نوعی بدبینی و سوءظن شدید نسبت به همه چیز و همه کس بود. در این سال‌ها، وی جز با همسایه‌شان جلال آل احمد و همسر وی، سیمین دانشور، و هم‌محله‌ی ایشان، ناعم و یکی دو همکار اداری، با کسی محشور نبود؛ از جوان‌ترها هم تنها با بهمن محصص نقاش، که در ایتالیا به سر می‌برد، مکاتبه داشت (یادمان نیما یوشیج، ۱۳٦۸: ٦٦-٦۵).

٤. اندیشه‌ی اجتماعی نیما (١٣٣٤-١٣٣٢)

نیما که در دوره‌هایی از عمرش به فلسفه‌ی 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 از دست داد، گرچه قبلاً نیز اعتقادی به آن‌ها نداشت؛ اما پس از این واقعه، کتباً به نفی و تقبیح توده‌ای‌ها پرداخت (همان:٦٨).

۵. مراحل تکامل شعری نیما

منتقدان شعر نیما، تحول یا انقلابی را که وی در شعر فارسی پدید آورد، به سه مرحله تقسیم می‌کنند:

۱-مرحله اول، از افسانه (۱۳۰۱) تا ١٣١٦

۲-مرحله دوم، از ققنوس (١٣١٦) تا ۱۳۲۰

۳-مرحله سوم، از خواب زمستانی (۱۳۲۰) به بعد

شعر «هست شب» که مقاله‌ی حاضر به تأویل آن می‌پردازد، مربوط به مرحله سوم، یعنی دوره حداکثر پختگی زبان شعری نیماست. تقریباً در همه ی شعرهای این مرحله، ابهام و استفاده از نماد و تمثیل وجود دارد و هر چه تاریخ سروده شدن آن‌ها به سال‌های پایانی عمر نیما نزدیک‌تر می‌شود، شعرها به لحاظ زبانی سخته‌تر و هموارترند. هم‌چنین، توجه شاعر به شکل (فرم)، ترکیب و هارمونی و ساختار منسجم شعر در حد کمال است (خامه‌ای، ١٣٦٨: ٩٠-١١٤).

با توجه به مطالب یادشده در ارتباط با نماد و نمادگرایی و دیدگاه‌های نیما در مورد اهمیت نماد و ابهام در شعر و اوضاع و شرایط اجتماعی- سیاسی و وضعیت فکری، خانوادگی و فردی نیما در زمان سرودن شعر «هست شب» (۲۸ اردیبهشت ١٣٣٤)، به تأویل این شعر و استخراج معانی و پیام‌های ممکن آن می‌پردازیم.

٦. فرضیه‌ها

۱-نیما شعر «هست شب» را با ذهنیت قوی اجتماعی-سیاسی سروده است.

۲-فضای حاکم بر شعر «هست شب»، فضای یأس و نومیدی حاکی از احساس ظلم، استبداد، اختناق و خفقان اجتماعی-سیاسی است.

۷. تأویل شعر

پیش از مطرح کردن تأویل‌های شعر شایسته است متن شعر را بازخوانی کنیم:

هست شب یک شب دم‌کرده و خاک
رنگ رخ باخته است.
باد، نوباوه‌ی ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است.
هست شب، همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا،
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.
با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ.
به دل سوخته‌ی من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!
هست شب، آری، شب. [۳]

۲۸ اردیبهشت، ۱۳۳٤

(نیما یوشیج، برگزیده‌ی آثار (شعر)، ۱۳٦۸: ۳۰٦)

۱.۷ تأویل اول

«هست شب» مانند بسیاری از شعرهای نمادین، یک شعر تصویری است. این تصویر، شبی است دم‌کرده، (که به تنی ورم کرده در هوای گرم ایستاده تشبیه شده و در آن، خاک رنگ رخ‌باخته، و بادی از بر کوه به سوی شاعر می‌تازد. تصویرهای دیگر، عبارتند از: بیابانی دراز که به مرده‌ای در گور تنگش تشبیه شده و به دل سوخته‌ی شاعر و به تن خسته‌ی او که از هیبت تب می‌سوزد. در این شعر، مانند بسیاری از شعرهای دیگر نیما، که واژه‌ی شب در عنوان آن‌ها دیده می‌شود و یا مبین مضمون شب هستند، « شب» نماد محوری یا مادر است.

در تأویل‌های انجام شده روی دیگر شعرهای نیما، عموماً شب به عنوان نماد حاکمیت تیرگی و شبگونیِ حاکم بر فضای جامعه (در اثر ظلم و جور و استبداد حاکم) به کار رفته است (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۷٤-۱۷۲). این شعر نیز طبعاً استثنایی بر آن قاعده نخواهد بود.

چنان که گفتیم، « شب» در بسیاری از شعرهای نیما، نماد فضای تیره و تار و پوشیده‌ی حاکم بر جامعه (در اثر ظلم و جور و استبداد) است. نیما در شعر «هست شب» با مخاطب شعر، از استیلا و سیطره‌ی چنین شبی بر فضای عصر خود سخن می‌گوید.اما چرا این شب، شبی «دم کرده» است؟ می‌دانیم که در هوای گرم دم‌کرده و ساکن، نفس کشیدن دشوار است. بدین گونه، تاریکی و هوای دم‌کرده، حکایت از عمق فضای تیره و تار و پوشیده و اختناق و خفقان حاکم بر جامعه دارد، به نحوی که حتی نفس کشیدن در آن ممکن نیست. در این شب «دم‌کرده » خاک، رنگ رخ‌باخته است. «رنگ رخ باختن» به معنای از دست دادن رنگ (در معنای حقیقی) است، که در معنای مجازی به دو معنی می‌تواند باشد:

۱-رنگ نداشتن به خاطر استیلای شب و تاریکی (رنگ‌ها در تاریکی محو می‌شوند.)
۲-رنگ‌پریدگی در اثر ترس.

هم‌چنین، خاک می‌تواند دو معنی داشته باشد: ۱- همه‌چیز و همه‌کس که روی زمین است (استعاره: ذکر کل و اراده جزء) ۲-انسان‌های خاکی (استعاره: ذکر کل و اراده‌ی جزء) که در این‌جا هر دو معنی می‌تواند تواماً مورد نظر باشد: به خاطر استیلای تیرگی (فضای تیره و تار ناشی از ظلم و جور و اختناق حاکم)، همه چیز رنگ (نماد شور و نشاط زندگی) خود را از دست داده و همه‌ی هستی و موجودات، رنگ باخته (عاری از شور و نشاط زندگی‌اند) و انسان‌ها نیز از ترس و بیم، رنگ باخته‌اند.

در دو سطر اول شعر، جز در مورد «خاک» و «رنگ باختن»، که دو معنی از آن‌ها بر می‌آید، ابهام واژگانی دیگری وجود ندارد، اما به لحاظ ساختاری، این دو سطر را که در واقع، دو جمله‌ی پیوسته از نظر معنایی هستند، می‌توان با تغییر در محل برخی تکیه‌ها، به دو صورت زیر خواند:

۱-هست شب یک شب دم‌کرده و خاک، رنگ رخ‌باخته است (شب، یک شب دم‌کرده است و خاک، رنگ رخ باخته است.)

۲-هست شب- یک شب دم‌کرده ... و خاک ... (شب است- شبی دم‌کرده؛ و خاک، رنگ رخ‌باخته است.)

در هر دو صورت، با تأکیدهایی متفاوت- که تأثیری چندان در معنی ندارند- می‌گوید: «باد، نوباوه‌ی ابر، از بر کوه سوی من، تاخته است.»

تقی پورنامداریان در تأویل شعر «خانه‌ام ابری است ...» می‌نویسد: «نیما در شعرهای متعددی ابر و باد را با هم می‌آورد. باد از نگاه او زاییده‌ی ابر است. ابر و تیرگی که باشد، آمدن باد هم لازمه‌ی حتمی و مسلم آن است. تیرگی حاصل از ابر و غوغا و غبار برانگیخته از باد در عالم واقعیت، حواس را مختل می‌کند و مانع درست دیدن و درست شنیدن می‌شود، همان‌طور که حضور پریشانی و آشفتگی اوضاع اجتماعی و سیاسی و عدم آزادی، فضای جامعه را تاریک می‌کند و بازار شایعه و اخبار دروغ را گرم می‌سازد و مانع تشخیص حقایق و تمیز حق از باطل می‌گردد (پورنامداریان، ۱۳۷۳: ۳۲۱).

با توجه به این تعبیر از «ابر» و «باد» در شعرهای نیما، تأویل دو سطر بالا، به صورت زیر درمی‌آید:

باد که زاده‌ی ابر است، از نزدیک کوه، به سمت من تاخته است؛ با این معنی نمادین که در فضای تیره و تار و خفقان آور (شب دم کرده) ناشی از ظلم و استبداد حاکم، باد (نماد غوغاسالاری، شایعه‌پراکنی و ویرانگری)، از ابری سترون و بی‌باران (ابر، نماد تیرگی و تکدر) که به نوبه‌ی خود به تیرگی فضا می‌افزاید، به سوی من تاخته است.[٤]

اما چرا باد از «بر کوه»، سوی شاعر «تاخته» است؟ کوه را می‌توان با توجه به فضای کلی شعر، که حاکی از استبداد حاکم است، نماد قدرت گرفت.

چه کسی فضای سیاسی را تیره و تار و خفقان‌آور می‌خواهد؟ غوغاگران و شایعه‌پردازان نیز از سوی همان منبع به سوی شاعر، یا اگر کلی‌تر ببینیم، به سوی نخبگان و روشنفکران (که نیما هم یکی از آن‌هاست) تاخت می‌آورند. «من» در بسیاری از شعرهای نیما، هم‌زمان، در معنای «من» فردی، «من» اجتماعی و حتی «من» نوعی و جهانی قابل تأویل است ؛ اما در این‌جا به لحاظ وضعیت فردی و خانوادگی نیما در آن روزها، که قبلاً به آن اشاره شد، و اذیت و آزارهای رژیم پهلوی نسبت به خود وی، و نیز کل بافت شعر که در آن، شاعر از دل سوخته و تن خسته‌ی تب‌دار خود سخن می‌گوید، این «من»، فردی تلقی می‌شود.

بند دوم شعر (سطرهای پنجم و ششم) به صورت زیر است:

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

تأکید دوباره بر استیلای «شب» (حاکمیت فضای تیره و تار ناشی از ظلم و جور و استبداد) به صورت جمله‌ای جداگانه، و تشبیه «شب»- که از آن در بند پیشین با عنوان «دم‌کرده» یاد شده بود- به تنی ورم‌کرده، که فضا را پر کرده و به هر طرف که رو کنی، با آن برخورد می‌کنی، حاکی از حس خفقان شدید و عدم امکان گریز از آن، توسط شاعر است. دوام و استمرار خفقان و عدم امکان تغییر، به «ایستادن هوا» (هوای گرم) تشبیه شده است، که در ادبیات گذشته‌ی ما و در آثار خود نیما سابقه دارد.[۵]

وقتی شب، همچون تنی ورم‌کرده و راکد، همه‌ی فضا را پوشانیده (ظلم و استبداد و خفقان در همه جا گسترده) معلوم است که هیچ گم‌شده‌ای راه خود را پیدا نخواهد کرد.

در سطر پنجم، ابهام ساختاری وجود دارد؛ به این معنا که آن را به صورت‌های زیر می‌توان خواند:

۱-هست شب؛ همچو ورم‌کرده تنی، گرم در استاده هوا (شب است و هوا، مانند تنی ورم‌کرده، گرم ایستاده است.)

۲-هست شب همچو ورم‌کرده تنی گرم؛ در استاده هوا (شب مانند تن ورم کرده گرمی است و هوا ایستاده است.)

۳-هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا (شب مانند تن ورم کرده‌ی گرمی در هوای ایستاده است.)

نگارنده به دو دلیل زیر، خوانش اول را می‌پذیرد:

الف- به خاطر طرز نگارش در نسخه‌های مختلف، از جمله نسخه ی مربوط به کتاب «برگزیده آثار نیما یوشیج، انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز» که به صورت زیر است:

هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا

این نسخه «هست شب» را از بقیه جمله جدا کرده است و اگر در نسخه ی اصلی دست‌نوشت نیما نیز نگارش عبارت به همین صورت بوده باشد، می‌توان از آن، تأکید بیشتر بر استیلای شب و حضور و مانایی آن را برداشت کرد.

ب-همان طور که گفته شد، اصطلاح «گرم ایستادن هوا» در ادبیات کهن ما سابقه دارد.

در هر حال، هر یک از خوانش‌های بالا را که در نظر بگیریم، جز تغییر محل تکیه‌ی بعضی واژه‌ها و عبارات، تفاوت قابل ملاحظه‌ای از نظر معنایی (که تأکید بر گرمی، دم‌کردگی، بی‌حرکتی و سکون هواست) ملاحظه نمی‌شود.

از واژه‌ی «گمشده» نیز در این بافت، دو معنی مختلف می‌توان به دست داد:

۱- کسی که به دلیل استیلای ظلم و استبداد و خفقان حاکم، امکان تشخیص درست از غلط و انتخاب راه صحیح را ندارد.

۲-آن طور که پورنامداریان در تأویل خود از «هست شب» آورده است، هر کسی با این شب و هوای دم کرده‌ی آن نمی‌تواند سازگار باشد و تلاش و تقلا برای تغییر یا خروج از آن را وظیفه‌ی خود می‌داند.

از آن‌جا که در این شعر «گمشده» نماد محوری نیست، هر یک از دو خوانش در مورد آن، در معنی کلی شعر(یعنی گم‌گشتگی و سرگشتگی ناشی از فضای تیره و تار ناشی از حاکمیت ظلم و استبداد و خفقان حاکم) تأثیری نخواهد داشت.

در بند پایانی شعر، ظاهراً گم‌شدگی، بیابان دراز را برای شاعر تداعی کرده است (بیابان در ادبیات ما هم‌واره به عنوان ورطه‌ی حیرت، گم‌گشتگی و سرگردانی مطرح بوده است، که در این‌جا می‌تواند نماد ایران آن روزگار باشد) و بیابان با تن گرمش، به خاطر تسری شب دم‌کرده بر همه‌ی فضا و محیطی که شاعر را (و بلکه همه چیز و همه کس را) در برگرفته، و امکان هر نوع تحرک و جولانی را از هر کس و هر چیز سلب کرده، به مرده‌ای در گور تنگش تشبیه شده است.

به این ترتیب، نوعی حس یک‌سان‌شدگی با طبیعت و محیط، که جلوه‌ای از آن را به طور بارزتر در شعر «خانه‌ام ابری است» نیما می‌بینیم: «خانه‌ام ابری است و همه روی زمین ابری است با آن»، به دو سطر دیگر بند پایانی شعر معنی می‌دهد: بیابان درازی که با تن گرمش به مرده در گور تنگش تشبیه شده است، این بار به دل سوخته شاعر و بعد، به تن خسته شاعر مانند شده است.

۲.۷ تأویل دوم

از آن‌جا که جز در یک مورد (سطرهای سوم و چهارم بند اول) واژه‌ها و ساخت‌های مبهم در شعر «هست شب» تغییری در معنای کلی شعر ایجاد نمی‌کند، در تأویل دوم، تنها به این دو سطر می‌پردازیم که به علت دریافتی متفاوت از نمادهای «ابر» و «باد»، تأویلی متفاوت از تأویل قبلی را به دست می‌دهد اما در معنای کلی شعر، که ارائه‌ی تصویری پر از یأس و نومیدی از وضعیت اجتماعی- سیاسی کشور است، تأثیر جدی نمی‌گذارد:

. . . «باد، نوباوه‌ی ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است» . .

تقی پورنامداریان در تفسیر و تأویل شعر «هست شب» دو سطر یاد شده را حاکی از جریانی مخالف با سکون، گرمی و خفگی توصیف شده در سطرهای اول و دوم شعر تلقی می‌کند و می‌نویسد: «نیما، باد را زاییده و فرزند ابر می‌داند. در واقع فضای دم‌کرده‌ای که در دو مصراع قبلی توصیف می‌شود، در این‌جا به ابری شدن، که ناشی از دم‌کردگی هواست، می‌انجامد و همراه این ابر که از کوه برخاسته است، باد هم برخاسته و به سوی شاعر می‌تازد و در نتیجه، دم‌کردگی هوا و سکون و گرمی آن دچار تغییر و تحول می‌شود. با آمدن ابر و وزیدن باد، هم امید به باریدن باران در دل ها پیدا می‌شود و هم امکان نفس کشیدن راحت‌تر، که در هوای دم‌کرده به دشواری ممکن بود، میسر می‌گردد. اما این تغییر و تحول، نه به رفتن شب و آمدن صبح می‌انجامد و نه به باریدن باران؛ زیرا از این مقوله هیچ سخنی نمی‌رود. از بند دوم شعر درمی‌یابیم که این تغییر و تحول موقت و گذرا نیز به زودی از میان رفته و دوباره شب و همان هوای دم‌کرده با تسلط و تشخص بیشتری حاکمیت پیدا کرده است.»[۶] پورنامداریان این تغییر و تحول موقت را موفقیت مبارزات مردم با استبداد و روی کار آمدن مصدق و دوره‌ی نخست‌وزیری وی عنوان می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۶۹). ممکن است این تأویل به دلایل زیر بعید به نظر بیاید:

۱- به لحاظ ساختاری در شعری بلند که سراسر نومیدی و شکوه از ظلم، استبداد و خفقان است، چه‌گونه دو سطر کوتاه، آن هم در بند اول شعر، می‌تواند حاکی از تغییر و تحول در اوضاع و پیدا شدن امید در دل‌ها و نفس راحت کشیدن باشد؟ در واقع موضوعی مغایر با فضای کلی شعر، تقریباً در مقدمه، به شکلی مرخم آورده و رها شده است.

۲- شعر در ۲۸ اردیبهشت سال ۱۳۳٤ سروده شده؛ یعنی حدود دو سال پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، که هم‌چنان برنامه‌ی اختناق و سانسور و سرکوب مخالفان ادامه داشته و همه چیز حاکی از عدم استقلال کشور و آزادی مردم بوده و هر تحرک و تلاشی در جهت آزادی و استقلال، از سوی رژیم به شدت سرکوب می‌شده است. در این سال‌ها نیما (پس از برخورد رژیم با وی، پس از کودتا) دچار نوعی بدبینی و سوء ظن شدید نسبت به همه چیز و همه کس می‌شود. در چنین وضعیتی، سرودن شعری سراسر یأس و نومیدی، طبیعی‌تر از شعری خواهد بود که به یک‌باره، در بخشی از آن، بی مقدمه به موقعیتی دیگر

(مثلاً قبل از کودتا و دوره مصدق) گریز زده و بار دیگر به فضای تیره و تار کودتا و پس از آن بازگشته باشد.

۳- از «فعل» تاختن (لااقل امروزه در فارسی) بیش از معانی دیگر، معنای هجوم آوردن و حمله کردن به ذهن می‌آید، گرچه در فرهنگ معین، معانی خنثای به سرعت دویدن و سخت دویدن هم برای آن ذکر شده است. لذا همین بادی که نوباوه‌ای ابر است و از بر کوه سوی شاعر می‌تازد، بعید است که دارای معنای مثبت باشد و باید معنی همان ابر و بادی را بدهد که معمولا در شعرهای نیما با هم می‌آیند. ابر، نماد تیرگی و باد لازمه‌ی حتمی و مسلم آن و نماد غوغا انگیزی و ایجاد گرد و غبار است، به نحوی که حواس را مختل کرده، مانع درست دیدن و درست شنیدن می‌شود. به این معنی که فضای جامعه، تاریک و مکدر (ابری) و بازار شایعه و اخبار دروغ، گرم و امکان تشخیص حق از باطل غیرممکن است (بادی)[۶].

اما علی‌رغم همه‌ی استدلال‌های بالا، تأویل دوم را به دلایل زیر نمی‌توان نادیده یا کم‌اهمیت انگاشت:

۱-به دلایل هواشناختی، هوای دم‌کرده، همان هوای شرجی و ساکنی است که در آن هیچ بادی و نسیمی نمی‌وزد و هیچ‌گونه حرکت و جا به جایی در هوا وجود ندارد و معمولا همین هوا پس از مدتی سبب ایجاد ابر و سپس بارش باران می‌شود. همان‌طور که قبلا گفته شد، نیما باد را زاییده‌ی ابر می‌داند و معمولا ابر و باد را در شعرهایش با هم می‌آورد و گرچه در شعرهای دیگر، عمدتاً تعبیر وی از ابر و باد، منفی است، اما در این شعر، به لحاظ تصویر خاصی که ارایه کرده و ابر و باد را در مقابل هوای دم‌کرده و ساکن قرار داده است، تعبیر از ابر و باد می‌تواند مثبت تلقی شود (ابر نماد منبع و منشأ تحول به مناسبت باران‌زایی و موجد باد، که زاییده‌ی اوست) و باد (نماد تغییر و تحول، به مناسبت قدرت جابه‌جایی هوای ساکن و دم‌کرده).[۷]

۲-«هست شب» جزو شعرهای سال‌های پایانی عمر نیماست (درگذشت وی در ۱۳ دی‌ماه ۱۳۳۸ بوده است). به اعتقاد شعرشناسان و منتقدان، این شعرها به لحاظ زبانی، سخته‌تر و هموارترند؛ هم‌چنین توجه شاعر به شکل (فرم)، ترکیب و هارمونی و ساختار منسجم شعر، در حد کمال است. لذا، توجه جدی شاعر به فرم اثر و هماهنگی فرم محتوا را نباید از نظر دور داشت. بنابراین، می‌توان فرم کوتاه، گسسته و بدون نتیجه‌ی مربوط به سطرهای سوم و چهارم شعر را در هماهنگی با محتوای آن، که می‌تواند فضای متفاوت و

متحـول، امـا بـی‌دوام و زودگـذر موفقیـت مبـارزات مـردم بـا اسـتبداد حـاکم و دوره‌ی نخست‌وزیری دکتر مصدق باشد، تلقی کرد.[۸] در این صـورت، دو سـطر اول بنـد اول شـعر می‌بایست به فضای قبل از دوره مصدق اشاره داشته باشد. با چنین تـأویلی، شـعر بـه لحـاظ هماهنگی بین فرم و محتوا، از ارزشی بالا برخوردار می‌شود، به این ترتیب که شاعر تحـولی نسبتا سریع، ولی بی‌نتیجه (لااقل در معنی کوتاه مدت کلمه) را در فـرم و صـورت شـعر (در قالب دو جمله‌ی کوتاه و گسسته از بقیه‌ی شعر، بی آن‌که در معنا و ساختار کلی شعر، تغییـر چشم گیری ایجاد کند) مطرح می‌سازد. گونه‌ای دیگر از این نوع هم‌اهنگـی در بنـدهای ۲ و ۳ شعر مشاهده می‌شود؛ شاعر در سطرپایانی به «تنِ سوخته» خود کـه «مـی‌سـوزد از هیبـت تب» اشاره دارد؛ و تأویل‌گر می‌تواند تشبیهات نـامعمول و عجیـب موجـود در شـعر: تشـبیه شب به تن ورم کرده؛ بیابان دراز به مرده‌ای در گورِ تنگش و بالاخره تشبیه دل شـاعر و تـن او به بیابان گرم و دراز را درک و توجیه کند (هم‌آهنگی بین هنجارگریزی‌های معنایی (فـرم) و محتوا و پیام شعر– م.)

گویی شاعر تصاویری را که تاکنون از محیط و جوّ حاکم داشـته، در ذهـن خـود مـرور می‌کند و شباهت‌هایی را میان آن‌ها و بیابان می‌یابد. همان طور که قبلا گفتـه شـد، واژه‌هـای «راه» و «گمشده» در سطر «هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشـده‌ای راهـش را» مـی‌توانـد تداعی‌کننده‌ی بیابان باشد، که در ادبیات قدیم ما وادی حیرت، گم‌گشتگی و سرگردانی بـوده است. حالا وی محیط و فضای پیرامون خود را (با تأویل «مـن» نیمـا بـه مـن شخصـی) بـه صورت بیابانی دراز می‌بیند، با تنی گرم (حاکی از احاطه و سیطره‌ی شب و هـوای دم‌کـرده) که آن را به صورت مرده‌ای در گور تنگش (به مناسبت جوّ فشار و خفقان) تصویر مـی‌کنـد. شاعر در این‌جا گویی لحظه‌ای از فضای شعر بیرون آمده، متوجـه خـود مـی‌شـود: تـنش از هیبت تب می‌سوزد! و برای همین است که این سان هـذیان‌گونـه از شـباهت دل سـوخته و تن خسته‌ی تبدارِ خود با بیابانِ گرمِ دراز، که بـه مـرده‌ای در گـور تـنگش مـی‌مانـد، سـخن می‌گوید. اینک بیَابان (نماد ایرَان آنَ روز) و شاعر، هر دو، چنـان مـرده‌ای در گـورِ تنـگ در محاصره‌ی شب‌اند.

۸. نتیجه‌گیری

با تغییر معنای نمادین «ابر» و «باد»، که در تأویل اوّل دارای معانی منفـی ابـر (نمـاد تیرگـی و تکدّر) و باد (نماد غوغا انگیزی و شایعه پراکنی) و در تأویـل دوم دارای معـانی مثبـت، ابـر

(نماد منبع و منشأ تحول) و باد (نماد تغییر و تحول) هستند، به دو تأویل ممکن از شعر «هست شب» دست می‌یابیم، که به دلیل تأکیدات شخص نیما بر اهمیت و لزوم ابهام در شعر، به نظر می‌رسد شاعر، ضمن تأکید بر معانی کلی تیرگی و شب‌گونی روزگار خود و وضعیت خفقان‌آور و اختناق‌آمیز موجود و احساس یأس و نومیدی عمیق نسبت به بهبود اوضاع اجتماعی، به امکان هر دو تأویل فوق از شعر «هست شب»، آگاهانه نظر داشته است. مطالعه‌ی هرمنوتیکی «هست شب»، ضمن تأیید فرضیه‌ی اول نگارنده، فرضیه‌ی دوم وی را به خاطر امکان تأویلی مثبت از دو واژه‌ی ابر و باد و ارایه‌ی تأویل دوم بر مبنای آن، نفی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه، ر.ک: پرین، لارنس، درباره‌ی شعر، ترجمه‌ی فاطمه راکعی

۲. برای مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه ر.ک: احمدی، بابک، خرد هرمنوتیک، کلک، اردیبهشت ۱۳۷۲، ش ۳۸، ص ۳۰.

۳. شعر «هست شب» دقیقا از روی نسخه‌ی «برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج» (شعر)، انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ اول ۱۳۶۸، نقطه‌گذاری شده است. (م)

٤. با پرسش‌هایی که از اهالی و ساکنان مناطق شمالی کشور، به ویژه، نور، یوش و بلده درباره‌ی کیفیت و چه‌گونگی وضعیت هوا در آن مناطق و هوای دم‌کرده و ایستاده و نقش ابر و وزش باد در این شرایط به عمل آمد، پاسخ‌های زیر ارایه شد: هوای دم‌کرده، همان هوای گرم و شرجی است که مخصوصا در تابستان، در ساعاتی از روز، بر جوّ حاکم می‌شود. این هوا در برخی از نقاط، کاملا راکد و ایستا و ساکن و خفه کننده و شدیدا خستگی‌آور است، به نحوی که بومیان در چنین شرایطی ،معمولا کنار رودخانه می‌روند و پاهای خود را در آب می‌گذارند، تا از این حالت خستگی و خفگی بکاهند.

این وضعیت چند ساعتی به طول می‌انجامد و سرانجام با آمدن باد، خنکایی از سمت جنوب استان، از کوهستان به سمت ساحل می‌وزد و ابر که گاه بارانی هم در پی آن است، هُرم هوا را می‌شکند و هوا ساری و جاری و نهایتاً، خنک می‌شود.

هوای دم‌کرده و حالت شرجی، ناشی از تابش آفتاب گرم به دریا و ایجاد بخار آب در هواست، که پس از چند ساعت، در اثر وزش باد از سمت کوهستان، جابه جا می‌شود. باد چون از ارتفاعات و از سمت کوه می‌وزد، در گذر از تونل‌های کوهستانی با صدای زوزه مانند توام و در وزش خود، با سرعت همراه است. ضمنا پرسش شوندگان بر این نکته تأکید داشتند که در

هوای شرجی و دم‌کرده و ساکن، امکان دارد که ابر، در هوا باشد و یا در آسمان، در نزدیکی کوه یا هر جای دیگر پدیدار شود، که به نوبه‌ی خود به تیرگی و سکون هوا بیفزاید. ابری ستورن و بی‌باران! هم‌چنین بادی که در هوای شرجی می‌وزد، از هر سمت که بیاید، سریع هم که باشد، همیشه باد خنک کننده و جابه‌جا کننده‌ی سکون هوا نیست، بلکه گاه باد در این موقعیت، جز برانگیختن گرد و غبار و ویرانگری، خاصیتی ندارد. با چنین توصیفی، هر دو تأویل مثبت و منفی از ابر و باد، در شعر «هست شب» امکان‌پذیر خواهد بود–م.

۵. در تاریخ بیهقی آمده است:

–هرچند هوا گرم ایستاده بود، امیر قصد خوارزم کرد. (بیهقی، ۱۳٦۸؛ ج ۳ : ۱۱۱۰) و نیز: – وهوای بلخ گرم ایستاد. (همان، ج ۲، ٤۹۳). همچنین در شعر دیگری از نیما (مرگ کاکلی) همین ترکیب را با قید «سرد» می‌بینیم: – مانند روز پیش هوا ایستاده سرد. (نیما یوشیج، برگزیده آثار (شعر(، ۱۳٦۸: ۳۱۰).

٦. پورنامداریان این تأویل را به استناد شعر «پادشاه فتح»، که در آن نیما می‌گوید: «با هوای گرم استاده، نشان روز بارانی است» ارایه داده است..

۷. محمد حقوقی در کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز» (صص ۹۹۵–۹۹۳) در تفسیر شعر «خانه‌ام ابری است» با تأکید بر روی واژه‌ی «اما» در قسمت «خانه‌ام ابری است اما ابر بارانش گرفته است». می‌گوید، از کلمه‌ی «اما»، دو استنباط می‌توان کرد. یا ابر، ابری است سترون، که هرگز نخواهد بارید، که در این صورت، اندوه دل‌گرفتگی نهفته در شعر را دوچندان می‌کند، یا اولین پرتو امید را در فضای مه‌آلود شعر می‌تاباند: ابری آماده‌ی بارش ...

از آن‌جا که در سطرهای چهارم و پنجم شعر «هست شب» هیچ اشاره‌ای به بارش باران از ابری که باد نوباوه‌ی آن (که از بر کوه به سوی شاعر می‌تازد) نشده است، می‌توان از این ابر، به ابری سترون و از بادی که به سوی شاعر می‌تازد، به عنوان باد ویرانگر تعبیر کرد. (م)

۸ یک نمونه‌ی برجسته از هم‌آهنگی فرم و محتوا در شعر امروز ایران را در شعر «هبوط در کویر» زنده‌یاد قیصر امین‌پور، ملاحظه می‌کنیم: قافیه‌ی شعر به صورت ard– (زرد، گرد، درد و ...) دارای مطلع زیر است: «اول آبی بود این دل، آخر اما زرد شد ...» در یکی از بیت‌ها که شاعر از حواس‌پرتی صحبت می‌کند، به عمد، قافیه را از ard– به art– تغییر می‌دهد:

سر به زیر و ساکت و بی‌دست و پا می‌رفت دل یک نظر روی تو را دید و حواسش پرت شد

(دستور زبان عشق، ص ۵۰)

این ابتکار شاعرانه در این شعر به قدری جا افتاده، که بسیاری از خوانندگان ممکن است اصولا متوجه قضیه نشوند. بعضی‌ها نیز بعید نیست آن را به بی‌توجهی و حواس‌پرتی واقعی

شاعر نسبت دهند؛ در حالی که اهل فن، آن را به عنوان یکی از موفق‌ترین نمونه‌های انطباق فـرم، در سطح واژه، با معنا و محتوای شعر تلقی می‌کنند. (م.)

کتاب‌نامه

آذرپی، عباس و دیگران (۱۳۷۳). *می‌تراود مهتاب (یادمان نیما یوشیج)*، چاپ اول، اراک: ارغنون.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، چاپ پنجم، تهران: زوار.

آل احمد، جلال (۱۳۷۳). «افسانه‌ی نیما یوشیج»، ادب و هنر امروز ایران، به کوشش مصـطفی زمـانی‌نیـا، تهران ۱.

آل احمد، جلال (۱۳۷٦). *نیما چشم جلال بود*، تهران: انتشارات کتاب سیامک.

امین پور، قیصر (۱۳۸۹). *دستور زبان عشق*، تهران: مروارید

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن، جلد دوم، شالوده شکنی و هرمنوتیک*، تهران: نشر مرکز.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۷). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، چاپ اول، تهران: انتشارات توکا.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳٦۱). *عطا و لوای نیما یوشیج*، چاپ اول، تهران: انتشارات دماوند.

براهنی، رضا (۱۳٦٦). «ارزیابی دوباره‌ی نیما»، دنیای سخن ۱۵.

براهنی، رضا (۱۳٦٦). «نیما و رومانتیسم»، دنیای سخن ۱۵.

براهنی، رضا (۱۳٦۷). «وطن نیما و هدایت»، دنیای سخن ۱۷، ۱۸.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳٦۸). *تاریخ بیهقی* (شارح: خطیب رهبر، خلیل)، تهران انتشارات سعدی

پرین، لارنس (۱۳۸۳) درباره‌ی شعر، (ترجمه: راکعی، فاطمه) تهران: انتشارات اطلاعات

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷). خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجـدد، چـاپ اول، تهـران: انتشـارات سروش.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵). «شعر نیما»، کیان ۳۲.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). رمز و داستان‌های رمـزی در ادب فارسـی، تحلیلـی از داسـتان‌هـای علمـی–فلسفی ابن‌سینا، چاپ هشتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵). اندیشه و هنر در شعر نیما، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.

حقوقی، محمد (۱۳۷۱) شعر نو از آغاز تا امروز، جلد دوم، تهران: نشر روایت

خامه‌ای انور (۱۳٦۸) *چهار چهره: خاطرات و تفکرات درباره نیما یوشیج، صـادق هـدایت و. . .* ، تهـران: کتابسرا

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵٦). *نیما یوشیج*: نقد و بررسی، تهران: پازند.

رضائی، عربعلی (۱۳۸۵). *واژگان توصیفی ادبیات*، تهران: فرهنگ معاصر

سنگری، محمدرضا (۱۳۷۱). «نیما، شاعر طبیعت و جامعه»، رشد آموزش ادب فارسی، ۳۱.

گلشیری، هوشنگ (۱۳٦۵). «خانه‌ام ابریست»، دنیای سخن، دوره‌ی جدید، ۸.
گلشیری، هوشنگ (۱۳٦٦). «ری‌را ... ری‌را ... ری‌را ...»، دنیای سخن ، ۹.
لنگرودی، شمس (۱۳٦۹). «انقلاب نیما در وجه درونی شکل»، در نقش قلم ویژه‌ی فرهنگ هنر و اندیشه، نشریه استان گیلان.
مجتهد شبستری، محمد (۱۳۷۵) *هرمنوتیک، کتاب و سنت* ، تهران: طرح نو.
مجموعه‌المولفین (۱۹۷۳). *المنجد فی‌اللغه والاعلام*، بیروت: دارالمشرق.
مختاری، محمد (۱۳۷۲). *انسان در شعر معاصر: با تحلیل شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ فرخزاد*، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.
مدنی، سید جلال‌الدین (۱۳٦۱). *تاریخ سیاسی معاصر ایران*، جلد اول، دفتر انتشارات اسلامی.
نیما یوشیج (۱۳۵۰). *یادداشت‌ها و مجموعه اندیشه*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: امیرکبیر.
------- (۱۳۵۱). *کشتی و طوفان*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: امیرکبیر.
------- (۱۳۵۵). *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: گوتنبرگ.
------- (۱۳۵٦).*دنیا خانه‌ی من است*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: زمان.
------- (۱۳۵٦).*ستاره‌ای در زمین*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: توس.
------- (۱۳۵۷).*حرف‌های همسایه*، چاپ چهارم، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دنیا.
------- (۱۳۵۷).*نامه‌های نیما به همسرش عالیه*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: آگاه.
-------(۱۳٦۲).*شعر من*، چاپ پنجم ، تهران: انتشارات امیرکبیر.
-------(۱۳٦۳).*نامه‌های نیما یوشیج*، چاپ اول، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نشر آبی.
-------(۱۳٦۵).*نامه‌های نیما یوشیج به ...*، چاپ اول، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نشر آبی
-------(۱۳٦۸).*برگزیده‌ی آثار (شعر)*، چاپ اول، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: بزرگمهر.
-------(۱۳٦۸).*درباره‌ی شعر و شاعری*، چاپ اول، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه
-------(۱۳٦۸).*نامه‌ها (از مجموعه آثار نیما یوشیج)* ، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.
-------(۱۳٦۹).*نامه‌ها (از مجموعه آثار نیما یوشیج)*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.
-------(۱۳٦۹).*برگزیده‌ی آثار (نثر)*، چاپ اول، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: بزرگمهر.
-------(۱۳۷۳). *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج (فارسی و طبری)*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه

نیکویه، محمود (۱۳٦٦). « عناصر زندگی شمال در شعر نیما یوشیج»، در نقش قلم، ویژه فرهنگ و هنر و ادبیات، نشریه‌ی فرهنگی مرکز استان گیلامن، ۲.
یادمان نیما یوشیج (۱۳٦۸). به کوشش سیروس طاهباز، تهران: موسسه فرهنگی گسترش هنر.