

## هرمنوتیک جدید و تعیین معیارهایی در تأویل شعر معاصر

سیاوش جعفری\*

تقی پورنامداریان\*\*

### چکیده

ماهیت فهم، داوری میان دریافت‌های گوناگون از پدیده‌ها و میزان اعتبار آن دریافت‌ها، اکنون به یکی از مباحث مرکزی در فلسفه معاصر تبدیل شده است. بررسی رویکردها و اندیشه‌های هرمنوتیکی مدرن، تنوع بی‌سابقه‌ای را در زمینه مسائل مربوط به تأویل متن نشان می‌دهد. در این پژوهش سعی شده است با نگاهی کوتاه به رویکردهای هرمنوتیکی جدید، نیک و بد اندیشه‌های تأویلی تازه در تأویل شعر معاصر به محک نقد آزموده و معیارهایی برای انجام و ارزیابی تأویل پیشنهاد شود. بدون تعیین چنین معیارهایی به صورت دقیق نمی‌توان عوامل ترجیح یک تأویل بر تأویل‌های دیگر را نشان داد.

**کلیدواژه‌ها:** هرمنوتیک، شعر نو، معیار، اعتبار تأویل.

### مقدمه

بیشتر گفت‌وگوها در هرمنوتیک مدرن، پیرامون ماهیت فهم و ارتباط مؤلف و خواننده با اثر شکل گرفته است. در روزگار ما، شاخه‌هایی پربرگ از هرمنوتیک فلسفی به‌سوی انکار خوانش‌های مؤلف‌محور کلاسیک رفته‌اند. در این زمینه، موشکافی‌های فراوانی شده است و بر اثر برخورد اندیشه‌های گوناگون، گوشه‌هایی تاریک از دنیای تأویل متن که پیش‌تر نادیده مانده بود، واکاوی شده است.

\* استادیار ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور (نویسنده مسئول) seyavashj@gmail.com

\*\* استاد ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۷/۱۲

در دوران معاصر، دیگر هرمنوتیک مؤلف‌محور، با سادگیِ پیشین به رابطهٔ متن و مؤلف و خواننده نمی‌نگرد؛ اما هرمنوتیک فلسفی نیز همچنان بر سرِ راهِ بازی آزاد خود در متن، با پرسش‌های سهمگینی دست و پنجه نرم می‌کند. به‌دشواری می‌توان نظریه‌ای قطعی برای پایان‌دادن به این مناقشه پیشنهاد کرد.

این قدر هست که هرمنوتیک فلسفی به‌سبب امکاناتی که در اختیار خواننده قرار می‌دهد، استقبال شدید بسیاری از معاصران را در پی داشته است. شاید بتوان این هواخواهی را فارغ از حقانیت یا عدم حقانیت آن، در مسیرِ جریان‌های ادبیات و فلسفه و سیاست و اجتماعِ سده‌های پس از روشنگری (قرن هجدهم به این سو) را درنور دیده است، تعریف کرد. ایمانوئل کانت<sup>۱</sup> (۱۷۲۴-۱۸۰۴ م) در سرآغازِ نوشتار مشهورش «در پاسخ به پرسشِ روشن‌نگری چیست؟» نوشته بود:

روشن‌نگری، خروج آدمی است از «نابالغی به تقصیرِ خویشتنِ خود»؛ و نابالغی، ناتوانی در به‌کارگرفتنِ فهمِ خویشتن است بدون هدایتِ دیگری؛ به تقصیرِ خویشتن است این نابالغی، وقتی که علت آن نه کمبودِ فهم بلکه کمبودِ اراده و دلیری در به‌کارگرفتنِ آن باشد بدون هدایتِ دیگری. دلیر باش در به‌کارگرفتنِ فهمِ خویش! این است شعارِ روشن‌نگری. (کانت، ۱۳۸۲: ۵۱)

اما تأکید کانت بر فهم مستقل و برخورد بی‌واسطه با موضوعات، سرانجام با موشکافی‌های نیچه و هایدگر و گادامر به نفی مطلق عینیت در تمامی اشکال فهم و اعلامِ نابسندگیِ روش در رسیدن به حقیقت انجامید؛ چیزی که بسیار فراتر از انگیزه و خواستِ این «فیلسوف بزرگ جهان مدرن» بود.

دنیای ما دنیای متوسط‌ها است؛ و دموکراسی حقانیت خود را بر این اصل نهاده است. در همهٔ جریان‌های مفسر‌محور، گونه‌ای مخالفت با مغزهای ویژه و حقوق ویژه به‌چشم می‌خورد. در عرصهٔ فهم، دیگر پهلوانان عرصهٔ تأویل که می‌کوشیدند کوه‌های فاصله را از میان بردارند و نقبی به دنیای مؤلف بزنند و مانند یکی از هم‌روزگاران او به صدای متن گوش بسپارند، جای خود را به خوانندگان پرشمار متوسطی داده‌اند که ترجیح می‌دهند متن، تنها و بی‌حضور ناظر، در مغز و دل آنها شناور و با ایده‌ها و انگیزه‌های آنان سازگار شود. متأسفانه این ویژگی در میان گروهی از مفسران ما به گونه‌ای آناشسی معنایی انجامیده است.

## چالش‌ها و پیچیدگی‌های تأویل

ماجرای تأویل در عمل از عرصهٔ تئوریک آن هم پیچیده‌تر است. به‌نظر می‌رسد هنوز در

بیشتر تأویل‌ها شیخ مؤلف در صحرای متن می‌گردد و بر سرکشی‌های ذهن مخاطب مهار می‌زند. حتی در خوانش متن‌هایی که نویسنده آنها معلوم نیست، همیشه از ترکیب سبک و دوره و موقعیت تألیف، مؤلفی فرضی در ذهن خواننده ساخته می‌شود که حدود نسبی تأویل را تعیین می‌کند. راندن این مؤلف فرضی، از کنار نهادن پیش‌فهم‌هایی که هرمنوتیک فلسفی آنها را ناگزیر دانسته است هم دشوارتر می‌نماید.

آشکارا می‌توان دریافت که گاه میزان فرهیختگی و تسلط بر زمینه معنایی یک متن با تعدد خوانش‌ها از آن نسبت معکوس دارد. در بیشتر موارد، هرچه آگاهی خواننده از متن و افق ذهنی مؤلف افزایش یابد، شمار تأویل‌های محتمل و مورد پذیرش او کمتر می‌شود؛ اگرچه به سبب همین آگاهی، تأویل یا تأویل‌های کم‌شمار باقی مانده، ژرفای بیشتری می‌گیرند. این نکته را با نمونه‌ای ساده از شعر حافظ می‌توان به خوبی نشان داد:

رند عالم سوز را با مصلحت‌بینی چه کار کار ملک است آن که تدبیر و تأمل بایش

هر خواننده پارسی‌زبان فرهیخته‌ای، با اندکی آگاهی از شعر و شخصیت حافظ، ناخودآگاه در برابر این بیت، افق ذهنی خود را ترک می‌گوید و واژگان آن را در افق مؤلف می‌فهمد. پارسی‌زبانی که حافظ را تا اندازه‌ای می‌شناسد، اما از این فرهیختگی بهره کمتری دارد، با دستی گشاده‌تر چندین تأویل از این شعر در ترکیب افق ذهنی خود با افق مه‌آلود روزگار حافظ تولید می‌کند. کسی که پارسی، زبان سرزمینی او نیست و حافظ را هم نمی‌شناسد و تنها با ترجمه عامیانه واژه‌ها آشنایی دارد، از این شعر جز یک تأویل سست و عامیانه (براساس افق ذهنی خود)، چیزی نمی‌تواند به دست دهد. «رند» و «عالم‌سوز» در معانی روزآمد آن‌ها صفت‌هایی بسیار ناپسند هستند؛ اما آشنایی با افق پیدایش اثر و ذهنیت مؤلف، این مفاهیم را یکسره دگرگون می‌کند و با بار معنایی مثبت جلوه‌گر می‌سازد. اکنون این پرسش پیش می‌آید که کدام تأویل معتبرتر است. آیا می‌توان به تأویل‌های دوم و سوم هم اعتباری یکسان با تأویل نخست داد؟ آیا تأیید فرایند دوم و سوم در فهم، آن‌گونه که هرمنوتیک فلسفی در پی آن است، دستاوردهای بهتری برای مخاطب دارد؟

برای نشان دادن سویه دیگری از پیچیدگی‌های تأویل در عمل، به خوانش شعر دیگری می‌نشینیم:

دچار باید بود

وگرنه زمزمه حیرت میان دو حرف

حرام خواهد شد

و عشق

سفر به روشنی اهتزازِ خلوتِ اشیاست

و عشق

صدای فاصله‌هاست ...

(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۸۰-۲۸۱، مسافر)

این شعر، بخشی از شعر «مسافر» سهراب سپهری است. در ظاهر به نظر می‌رسد که دانستن این نکته کمک چندانی به تأویل شعر نمی‌کند. ابهامی آگاهانه در شعر جاری است که به ظاهر آن را از کمند یک تأویل عینی می‌رهاند. اما در واقع چنین نیست. اگر اعتبار تأویل را در معنای مورد نظر «هرش» بگیریم، ارائه تأویل معتبر و محتمل از این شعر کاملاً ممکن خواهد بود. دانستن این نکته که شاعر شعر، سهراب است، خواننده را به سوی مجموعه‌ای از عواطف و دریافت‌های شخصی او می‌برد و آنها را در کنار دیگر شعرهایش به زمینه‌ای برای دریافت معنا براساس نیت مؤلف تبدیل می‌کند.

با این همه، روشن است که در این شعر با دخالت شدید افق مفسر هم می‌توان به خوانشی روی هم‌رفته معتبر دست یافت. در اینجا به دلیل مختصات حاکم بر تولید اثر و تعمد مؤلف در حرکت بر مرزهای تاریک روشن معنا، «بلاغت مخاطب»<sup>۲</sup>، آزادی عمل بیشتری دارد؛ بنابراین، افق ذهنی خواننده مجال «جولان مشروع» می‌یابد و تولید معنا از طریق ادغام افق متن با افق خواننده صورت می‌گیرد.

اگر حتی پس از دریافت افق ذهنی مؤلف و مراجعه به آن، نشانه‌های روشنی برای برطرف کردن ابهام‌های متن به دست نیاید، ممکن است این شعر از دسته شعرهایی باشد که در حالت خلسه‌گونه مانند نت‌های بی‌کلام موسیقی بخشی از وظیفه معنابخشی را به خواننده واگذار کرده‌اند؛ یعنی هنگام آفرینش نیز زبان فارغ از نیت مؤلف جاری شده است. در بسیاری از شعرهای سهراب، «زبان» و «موسیقی» آگاهانه بر «قصد» چیره است. قید «آگاهانه» از این جهت در اینجا به کار برده شده است که تفاوت این شورش خودانگیخته زبانی با طغیانی ناخواسته که در طبیعت هرگونه کاربرد هنری زبان هست، نشان داده شود. اشاره به این تفاوت به قصد کوچک‌شماری هنر سهراب سپهری در برانگیختن زبان علیه معیارهای کلیشه‌ای نیست. این ستیز دائم با کارکرد اتوماتیک زبان و اصرار بر غافل‌گیری‌های پی‌درپی، حتی در صورت آگاهانه‌بودن آن، اگر با ذوقی سلیم همراه شود — که در شعر سهراب اغلب چنین است — و به کلیشه نینجامد، امکانات بی‌مانندی به ادبیات

می‌دهد. اوج هنر در شعرهای سهراب یا هر شاعر بزرگ دیگر، زمانی است که این حادثه‌های زبانی بر اثر زلزله‌های درون رخ داده باشد.

در زبان، نیرویی بیرون از کنترل و پیش‌بینی‌ناپذیر هست که کاربردهای ادبی، آن را به شدت فعال می‌کند و حتی برخلاف انتظار نویسنده به کار می‌اندازد. بسیاری از شاهکارهای ادبی، حاصل ترکیب واقعه‌های اصیل روحی، با کارکرد طبیعی این نیروی شگفت‌انگیز هستند؛ چیزی که با تعبیرهای گوناگون مانند الهام شاعرانه یا پرتو شعور نبوت، ... از آن نام برده شده است.

سهراب سپهری نقاش هم بود و این ویژگی نیز در جای‌جای شعرش نمایان است. در اینجا سعی می‌شود با توجه به موارد پیش‌گفته، تنها برای نشان‌دادن دامنه و روش تأویل در برخورد با چنین شعری، خوانشی کوتاه از واژگان آن به‌دست داده شود:

«دچار»، مطابق سطر دیگری از سهراب در همین شعر، یعنی «عاشق». «زمزمه حیرت میان دو حرف» را می‌توان به ابهام معناداری که در سکوت است، تعبیر کرد؛ و زایش این ترکیب را حاصل گونه‌ای بازی آزاد با زبان تلقی کرد که بر اثر تداعی و تصادف رخ داده است؛ زیرا در جای دیگری از همین شعر به «صداقت حرفی که در سکوت میان دو برگ» است، اشاره می‌شود. سکوت در اینجا زمزمه‌ای حیرت‌آلود دارد؛ چیزی که تنها «عاشق» آن را می‌شنود. «خلوت» و «تنهایی» به دلیل آنکه به راز دامن می‌زنند، اغلب در دنیای رازآلود شعر سهراب با نگاهی مثبت نگریسته می‌شوند؛ و عشق، اوج مکاشفه در رازهای جهان است، چیزی که انگار معنایی گنگ به همه اشیا می‌دهد. عشق، صدای فاصله‌ها است؛ زیرا فاصله‌ها رازآلودند و راز، جذب می‌آفریند. انگار وصل، با از میان برداشتن فاصله‌ها، این سوبیه رازآلود را نابود می‌کند و از این راه عشق را نیز از میان می‌برد؛ پس عشق صدایی مبهم است که در فاصله دو چیز (دو حرف، دو برگ، دو شخص) تولید می‌شود ...

نخستین تلاش تأویلی پس از شمّ زبانی و حدس، خوانش متن براساس افق معنایی خود آن است. در آثار هر نویسنده، حتی اگر قلم او بسیار سیال و سرکش و بی‌قاعده به نظر برسد، گونه‌ای نظم و آرایش پنهان حکمفرما است. تجربه‌های انسانی، محدود و یگانه‌اند و این تجربه‌ها لحن و آهنگ ویژه‌ای در زبان هر شخص می‌آفرینند. این ویژگی را در مشترکات زبانی و فرهنگی هر دوره‌ای و تفاوت آن با دوره‌های دیگر نیز می‌توان دید. با فهم این سبک شخصی و افق دوران مؤلف است که نیت او تخمین زده می‌شود. «افق

ذهنی» گاه بسیار دیرباب است و گاه خود را در تصویری سراسر مات و مه‌آلود نشان می‌دهد؛ اما این محدودیت‌ها هیچ از اهمیت آن در روش تأویل متن نمی‌کاهد.

تأویل‌هایی که با نادیده‌گرفتن تعمدی افق ذهنی مؤلف، و تکیه افراطی بر افق مفسر انجام می‌شوند، اغلب مصنوعی و تحمیلی خواهند بود؛ برای نمونه، در تأویلی که از شعر سهراب ارائه شد، احضار افق ذهنی مؤلف از طریق توجه به شگردهای زبانی او، مقایسه این پاره از متن با کلیت آن و ترمینولوژی ویژه نویسنده و نیم‌نگاهی به روان‌شناسی او صورت گرفته بود؛ اما افق ذهنی و شم زبانی خواننده نیز در این تأویل بی‌تأثیر نبوده است. چنان‌که ملاحظه شد، از میان معانی محتمل «اهتزاز»، معنای استنباطی و دور «اوج» برگزیده شده که ممکن است برپایه نشانه‌های دیگر رد یا تأیید شود. این تأویل با توجه به فضای مبهم و معنای شناور شعر، ادعای مطابقت قاطع با ذهن مؤلف ندارد و ممکن است با ارائه شواهد و قرائن دیگر جای خود را به تأویل‌های محتمل‌تری بدهد؛ اما در حال حاضر با توجه به شواهد موجود می‌توان آن را تأویلی معتبر به‌شمار آورد.

گاهی نیز کندوکاو در نیت مؤلف، یگانه دریچه‌ای است که می‌توان از آنجا به متن نگریست؛ به عبارت دیگر، متن، آن‌چنان در حصار تلمیحات شخصی و استعاره‌های غریب و بی‌سابقه پیچیده شده که تنها راه نفوذ به آن، آگاهی از افق ذهنی نویسنده است؛ برای نمونه، در شعر «مرگ نازلی»، بدون آگاهی از ذهنیت احمد شاملو درباره چگونگی مرگ «وارثان سالخانیان» و اشاره او در این باره، بسیاری از پاره‌های شعر مانند سکوت وارثان و تشبیه او به طلوع و غروب خورشید و ... به تأویل درست خود نمی‌رسند.

نمونه روشنی از اهمیت نزدیک‌شدن به افق ذهن و زمانه مؤلف را در تأویل تقی پورنامداریان از شعر «شبانه» شاملو می‌توان دید. شعر این است:

اگر که بیهده زیباست شب

برای چه زیباست

شب

برای که زیباست؟

شب و

رود بی انحنای ستارگان

که سرد می‌گذرد.

و سوگواران درازگیسو

بر دو جانب رود  
یادآورد کدام خاطره را  
با قصیده نفسگیر غوکان  
تعزیتی می‌کنند  
به‌هنگامی که هر سپیده  
به صدای هم‌آواز دوازده گلوله  
سوراخ  
می‌شود؟  
\*\*\*

اگر که بیهوده زیباست شب  
برای که زیباست شب  
برای چه زیباست؟

(شاملو، ۱۳۸۴: ۷۱۳، ابراهیم در آتش، شبانه)

پیش‌تر در تأویل بیت حافظ عنوان شده بود که فرهیختگی در موضوع و آگاهی از افق مؤلف، گاه عمق تأویل را بیشتر می‌کند اما شمار تأویل‌های ممکن را کاهش می‌دهد. ولی در نمونه‌ای که در اینجا ارائه شد، آگاهی از افق مؤلف، یکی از معدود تأویل‌های قانع‌کننده ممکن را در اختیار خواننده گذاشته است و شاید در صورت نبود این آگاهی، مفسر باید به برداشتی بسیار سطحی از شعر بسنده می‌کرد.

پورنامداریان در تأویل شعر، نخست به عقیده همیشگی شاملو مبنی بر دفاع از تعهد در شعر و «بیهوده‌بودن آن زیبایی و هنری که در خدمت مردم و حقایق سیاسی و اجتماعی و انسانی نباشد» اشاره می‌کند. توجه به این نکته، شبکه معنایی واژگان را به سرعت به سطح دیگری از تأویل می‌برد. قصیده غوکان و شب و ستارگان، نمایانگر همان هنر درباری و غیرمتعهد است که به واقعیت خوئینی که جامعه را دربر گرفته است، نمی‌پردازد و اگرچه زیبا است، زیبایی بیهوده‌ای دارد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۵-۴۸).

فرایند این تأویل حتی اگر یکسره با نیت شاعر همخوان نباشد، از آنجا که حقانیت خود را از نشانه‌های موجود در متن و افق ذهنی مؤلف می‌گیرد، با تفسیرهایی که از آغاز، دریافت‌های شخصی مفسر را بر شعر تحمیل می‌کنند، تفاوت دارد.

باید توجه داشت که برخلاف تصور رایج، تفسیرهای تحمیلی مفسر محور، دستاورد دنیای جدید نیست؛ بلکه در هر زمان و زمانه‌ای که دل‌آوردها و دل‌بستگی‌های شخصی مفسر

بر آگاهی‌های او از افق معنایی متن می‌چربیده، چنین تأویل‌ها و تفسیرهایی رخ می‌نموده است. تجویز و توصیهٔ تئوریک این رویکردها تنها در هرمنوتیک فلسفی و شاخه‌هایی از نقد جدید است که تازگی دارد. با اینکه کشف نیت مؤلف، بدیهی‌ترین ادعای هر تأویل در دوران پیشامدرن بوده است، در میان تفسیرهای کهن به‌ندرت تفسیری فارغ از آرایش‌های فکری و تحمیل‌های بی‌معیار مفسر می‌توان یافت. جنبش بزرگی که پس از رنسانس در غرب برای تفسیر و تصحیح روشمند متون به‌راه افتاد، کوششی برای زدودن و محدودکردن همین دخل و تصرف‌های شخصی در متن و برتخت‌نشانیدن نیت واقعی مؤلف بود.

در فاصلهٔ پنج قرن، محققان و دانشمندان و منتقدان، یک بار دیگر به‌مدد علم جدید و روش‌های نوین، به بازخوانی تاریخ و فرهنگ کهن نشستند و کوشیدند با پرهیز از تفسیرهای ایدئولوژیک و یک‌سویه، دقیق‌ترین متن‌ها و خوانش‌ها را با توجه به افق روزگار مؤلف به‌دست دهند. از اینجا بود که افلاطون و ارسطو با چهره‌ای متفاوت از «پُرتره»‌های کهنهٔ کلیسا و با متن‌هایی تصحیح‌شده و اصیل، خود را به چشم‌های کنجکاو و مشتاق نشان دادند. برای رسیدن به این دستاوردها، چاره‌ای جز اعطای حق ویژه به مؤلف و برجسته‌کردن سهم او در فهم اثر نبوده است. همچنین روشن است که بدون توجه به نیت مؤلف و افق پیدایش اثر، جمله‌های اصلی یا الحاقی در متن‌های کهن قابل تشخیص نخواهند بود. اگر افق مؤلف تا این اندازه می‌تواند در سنجش سره و ناسره و داوری دربارهٔ اصالت متن مؤثر باشد، چرا باید تأثیر آن را در تعیین معنای محتمل و معتبر انکار کرد؟ ویرایش و تصحیح علمی شمار زیادی از متن‌های معتبر کلاسیک، مدیون بی‌توجهی به آموزه‌های هرمنوتیک فلسفی در زمینهٔ تأویل بوده است.

نباید فراموش کرد که گرچه بسیاری از روش‌ها و اندیشه‌های تفسیری و تصحیحی پس از رنسانس خیلی دیر و اغلب به‌صورت نارسا در فضای اندیشهٔ ایرانی طنین‌انداز شده‌اند، همین انعکاس اندک در فرصتی کوتاه، به‌دلیل همخوانی‌ای که با پاره‌ای دقت‌ها و کوشش‌های تفسیری در سنت هرمنوتیکی ما داشته، به دستاوردهای بزرگی در نقد و تصحیح متون انجامیده است. با توجه به این شیوه‌های دقیق و علمی بود که نسل جدیدی از محققان ایرانی توانستند با تألیف کتاب‌های روشمند و معتبر در تاریخ، ادبیات، سبک‌شناسی، الهیات و عرفان، موجب پدیدارآیی تقریبی افق معنایی هر دوران شوند و بسیاری از تفسیرهای وهم‌آلود و به‌گفتهٔ بتی «خودخواهانه» پیشین را با تفسیرها و تأویل‌های محتمل‌تر جایگزین کنند.



گفتمان پسامدرن که در غرب همچون واکنشی به منطق و عقل محض مدرن شکل گرفته است و جدا از آن نیست، در کشور ما به گونه‌ای شگفت‌انگیز با میل شگرف خردستیزی تاریخی دست دوستی داده و هیولای نفی عقلانیت را زنده کرده است. فرهنگ معاصر ما سال‌ها است گرفتار سخنان گیرا و به‌ظاهر عمیق و آوانگارد با اندرون‌های تیره و حقیر و کهنه است. ناگزیر روزی دستان خرد باید نیک و بد تمامی نظریه‌ها و نوشته‌هایی را که زیر سایه پست‌مدرنیسم، بهترین دستاوردها و داشته‌های عقلانیت نوپا را تخریب کرده‌اند، روشن کند و در این راه از هرگونه مصالحه و مماشات پرهیزد. این، به گفته فردوسی، «خرد را با دل اندر مگاک کردن»، داستان بسیاری از قلم‌فرسایی‌های هیبت‌انگیز روزگار ما است. باید توجه داشت که خود غربیان نیز بارها در دژهای تسخیرناپذیری که ذهن‌ها و زبان‌های شیفته‌وار به نویسندگان امروز ما نمایانده‌اند، رخنه‌های بزرگ افکنده‌اند. آلن سوکال و ژان بریکمون، در کتاب ارزنده خود، ده‌ها نمونه از سوءاستفاده‌های غول‌های پست‌مدرنی مانند لاکان، کریستوا، دلوز، بودریار، ... را از علم و مفاهیم علمی گرد آورده و مواردی از کاربرد ابهام به مثابه یک ترفند را در پسامدرنیسم نشان داده‌اند (سوکال و بریکمون، ۱۳۸۷: ۲۵۷)؛ چیزی که سال‌ها شماری از نویسندگان یادشده را چون مغزهایی فrazمینی و همه‌چیزدان به خورد مخاطبان نااهل داده است.

در فلسفه معاصر ما، نمونه‌های نمایانی از این شعبده‌بازان معنا را می‌توان دید. در تأثیر پیروان هایدگر بر شماری از جریان‌های پست‌مدرن معاصر در ادبیات و فلسفه جای هیچ تردیدی نیست. یدالله رؤیایی به‌شدت شیفته احمد فردید بود. فردید که خود را شاگرد و «هم‌سخن» هایدگر می‌دانست، شاید برای اینکه به هاله ابهام پیرامون خود دامن بزند، همواره از کتابت پرهیز می‌کرد اما در عرصه گفتارهای شفاهی، چنان که رؤیایی می‌گوید، پس از آنکه «استکانکی» سر می‌کشید، ساعت‌ها درباره شعر آوانگارد ایران و گاه یک مصراع شعر حجم و نیز حافظ و هایدگر داد سخن می‌داد (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۲۲۲) و کسانی چون هانری کربن را به دزدیدن معلومات خود متهم می‌کرد (همان، ص ۲۲۳). رؤیایی که فردید را تنها فیلسوف ایران می‌دانست (همان، ص ۲۲۲)، پس از نقل سخنان او درباره کتاب عظیمی که گفته بود در اتیمولوژی واژگان فلسفی و عرفانی به چهار زبان فارسی، آلمانی، لاتین و عربی نوشته و نزد خود نگه داشته است، آرزو می‌کرد روزی استاد بر تردیدهایش چیره شود و آن کتاب عظیم را به چاپ بسپارد (همان، ص ۲۲۴). رؤیایی به گفته خودش شاید هنوز هم در «عشق و عطش» پیداشدن آن کتاب افسانه‌ای از میان

دست‌نوشته‌های استاد باشد؛ اما ضمن ارج نهادن به پاره‌ای از تازگی‌ها و نوآوری‌های فردید در معرفی اندیشه‌های هایدگر به جامعه فلسفی ایران، با میزان دانشی که از او در واژه‌شناسی سراغ داریم، به دشواری می‌توان نگارش چنین کتابی را تصور کرد. این فیلسوف پیچیده‌گویی شگفت‌کار، جمع انبوهی از ادیب و عالم گرفته تا عارف و سیاستمدار را مسحور سخنان نامکتوب خویش کرده بود و به آنان خروار خروار گره‌های ناگشودنی هدیه می‌کرد. پاداش این انبوه تعقیدها، ستایش‌های شیفته‌واری بود که پیروان و شاگردان به این استاد «حوالت‌شعار» حواله می‌دادند. اما نمونه چنین روش‌ها و نگرش‌هایی در عالم شعر و ادبیات ما بسیار بیشتر است. به نظر می‌رسد دنیای پُست‌مدرن نه تنها دشمن آن چیزهایی که در نمی‌یابد نیست، بلکه دیوانه‌وار به آن عشق هم می‌ورزد.

در عرصه تأویل شعر نو، پیچاندن معنا به مثابه یک شگرد، حتی در نوشته‌های بسیاری از مفسران پرآوازه معاصر به چشم می‌خورد. در پاره‌ای از این تأویل‌ها می‌توان دید که خوانشگر حتی در حد قانع کردن خود نیز به دریافت روشنی از معنای متن نرسیده است؛ از این رو، یا به سادگی پیچ‌وخم‌ها و دست‌اندازهای اثر را ندیده می‌گیرد و تنها در بخش‌های هموار آن دادِ معنا می‌دهد یا با جمله‌هایی پرتعقید و تأویل‌پذیر، متن را نامفهوم‌تر و مخاطب را سردرگم می‌کند. این شگردها شوربختانه مورد پسند و تقلید بسیاری از نفرین و آفرین‌گویان شعرخوان معاصر در انجمن‌ها و روزنامه‌ها و مجراهای ارتباطی دیگر قرار گرفته است.

### پیشنهاد معیارهایی برای تأویل متن

اهمیت دادن به ملاک‌های اعتبار تأویل، افزون بر آنکه بسیاری از کژپویی‌های معنایی را در خوانش شعر نو بر ملا می‌کند و نمونه‌های تأویل منطقی را به خواننده می‌نمایاند، راه را بر بسیاری از هرج‌ومرج‌های شعری معاصر می‌بندد. به‌طور کلی، فرایند یک تأویل محتمل از سه مرحله می‌گذرد: ۱. پیش‌فهم، ۲. خوانش متن و حدس (تثبیت یا دگرگون‌سازی پیش‌فهم‌ها)، ۳. مستندکردن حدس‌ها با شواهد و قرائن. تأویل فعلاً معتبر از میزان قدرت شواهد و همخوانی دریافت‌ها با ساختار اثر نیرو می‌گیرد.

در اینجا شماری از معیارها و باید و نبایدهای یک تأویل معتبر خلاصه می‌شود:

۱. در تأویل متن باید تا جای ممکن، افق ذهنی مؤلف را بر افق مفسر برتر نهاد؛ بنابراین، خوانشگر باید بکوشد فرایند تولید معنا در ذهن مؤلف را بازتولید کند. آگاهی از

تجربه‌های مؤلف و تعلیماتی که دیده یا کتاب‌هایی که احتمالاً خوانده است، در این زمینه می‌تواند بسیار کارساز باشد. شعر «برف» نیما، نمونه خوبی برای نشان دادن اهمیت بازخوانی ذهنیت شاعر در تأویل است:

زردها بی خود قرمز نشده‌اند  
قرمزی رنگ نینداخته است  
بی خودی بر دیوار.

صبح پیدا شده از آن طرف کوه ازاکو، اما  
وازنا پیدا نیست  
گرتۀ روشنی مردۀ برفی همه کارش آشوب  
بر سر شیشه هر پنجره بگرفته قرار.

وازنا پیدا نیست  
من دلم سخت گرفته‌ست ازین  
میهمانخانه مهمان‌کش روزش تاریک  
که به جان هم نشناخته انداخته است:  
چند تن خواب‌آلود  
چند تن ناهموار  
چند تن ناهشیار.

(نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۵۱۲-۵۱۳)

پورنامداریان (۱۳۸۱: ۲۴۳) در تأویل «زردها بی خود قرمز نشده‌اند»، آن را به انقلاب کمونیستی چین ربط داده و این دریافت را با کتاب *زردهای سرخ* نوشته هانری مارکانت (ترجمۀ هوشنگ منتصری) مستند کرده است. این کتاب درباره انقلاب سرخ مائو، دست به دست میان مردم می‌گشت و احتمال اینکه نیما هم آن را دیده یا خوانده باشد، بسیار قوی به نظر می‌رسد. توجه به این نکته، گونه‌ای بازآفرینی ذهنیت مؤلف در زمان سروده شدن شعر به شمار می‌رود و اعتبار تأویل را بسیار بالا می‌برد. از آنجا که این تأویل در لایه دوم معنا اتفاق افتاده است، چون و چرا بر سر آن هم از جنس بررسی‌های عبارتی و واژگانی نیست؛ بنابراین، کسی که نخواهد چنین برداشتی را بپذیرد، یا باید ثابت کند که واژگان شعر قابلیت دریافت سمبلیک ندارند، یا در صورت باور به نیت مؤلف، نشان دهد

که نیما از کاربردهای نمادین پرهیز داشته است، و یا در صورت اشکال نداشتن در هر دو مورد، مصداق‌های نیرومندتری را به جای سمبل‌های پیشین پیشنهاد کند. تأویل معارض اگر بی‌اعتنا به این موارد و تنها با انگیزه مقاومت در برابر ژرفابخشی پدید آمده باشد، ارزش چندانی نخواهد داشت.

اما سعید حمیدیان در تأویلی بر شعر پیش‌گفته، عبارت «زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند» را در برداشتی عجیب، تنها به معنای «آتش با شعله‌های متناوباً سرخ و زردشونده‌اش» گرفته است. مردود بودن این دریافت، براساس تأویل واژگانی عبارت هم به‌خوبی پیدا است: نیما قرمز شدن زردها را نشانه‌ای برای رسیدن صبح می‌گیرد و در بند بعد به‌صراحت می‌گوید دلیل قرمز شدن زردها این است که «صبح پیدا شده از آن طرف کوه ازاکو»؛ بنابراین، سرخ و زرد شدن آتش بر دیوار کلبه به‌هیچ‌روی نمی‌تواند مبنایی منطقی در ساختار شعر داشته باشد. حتی بدون توجه به این نکته نیز معنای موردنظر حمیدیان با ساختار دستوری جمله نمی‌سازد. مفهوم این سطر در لایه نخستین معنا، چنان که پورنامداریان می‌نویسد (همان، ص ۲۴۲-۲۴۳)، افتادن پرتو سرخ خورشید بامدادی بر دیوار اتاق ساخته‌شده از نی‌های زرد است.

حمیدیان در پی نوشت این تأویل نیز، بی‌آنکه دلیل قانع‌کننده‌ای بیاورد یا خود را به تعیین مصداق دیگری ملزم ببیند، اعتبار تأویل پورنامداریان را ضمن نقلی نادرست به‌شدت رد کرده و نوشته است:

این نگارنده گهگاه تعبیرهایی می‌شنود از این قماش که زردها کمونیست‌های چینی‌اند و قرمز هم همان سرخ یعنی شوروی سابق؛ همچنان که در «داروگ» نماد «همسایه» را همسایه سرخ شمالی پنداشته‌اند. در بخش «تعهد نمادها»، به‌طور مستند و مستدل گفته‌ایم که نیما در شعر هرگز سیاسی به معنای دقیق و غلیظ آن نیست، گو این‌که کم هم نداشته‌ایم از شعرسازان حزبی و تشکیلاتی. اگر نیما از اینها بود، یک حرفی. (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۷۵-۳۷۶)

با وجود این، او خود در ادامه، برخلاف این موضع سرسختانه‌ای که گرفته، به پیروی از پورنامداریان، تأویلی نمادین و سیاسی - اجتماعی هم از شعر به‌دست داده است:

میهمان‌خانه محقر برای شاعر میهمان‌خانه‌ای بزرگ را تداعی کرده، یعنی مملکت و جامعه‌اش را که طبعاً هر کسی در آن میهمانی بیش نیست [...] و این «چند تن» هم نمونه‌ای از کل افراد و گروه‌هایی هستند که در جامعه آن روز بدون هیچ درکی از مقدمه

خارجی و عامل بیرونی درگیری های گروهی یا حزبی فقط به جان هم افتاده اند و حالا نزن کی بزن [...] در ایران آن زمان اگرچه کودتای ۳۲ به جنبش عظیم اصلاح طلبی و آزادی خواهی پایان داده بود ولی دو سال پس از آن هنوز برخی پس لرزه ها به صورت اختلافات درون جبهه ها و گروه ها و اتهاماتشان به یکدیگر وجود داشت و به اصطلاح دیگ به دیگ می گفت رویت سیاه ... بدون توجه به عوامل واقعی و محرکات بیرونی. (همان، ص ۳۰۷-۳۰۸)

همین نمونه به خوبی نشان می دهد که نبودِ روش، چگونگی مفسر را به ورطه تناقض و خطا می اندازد و وجود آن تا چه اندازه می تواند در تعیین اعتبار تأویل مؤثر باشد.

۲. خوانشگر باید در حد توان، خود را به افق معنایی واژگان در روزگار مؤلف نزدیک کند. تفسیر متن با افق روزگار مفسر به بدفهمی های بسیار خواهد انجامید. معنای واژگان و عبارات ها بیشتر باید به صورت در زمانی و برپایه دریافت هم روزگاران مؤلف از اثر تنظیم شود نه به صورت هم زمانی و براساس کاربرد مفسر.

۳. مفسر باید به دانش کافی از افق تاریخی و رخدادهای زمان تولید اثر مجهز باشد. این دانش تاریخی، در فهم مجردترین متن ها نیز می تواند نقش بازی کند.

۴. مفسر باید از جهان بینی و سطح عمومی دانش و تجربه مردم در روزگار مؤلف آگاهی داشته باشد و آن را با سطح دانش روزگار خود در نیامیزد: ارسطو زیر اثر عقاید معاصرانش تصور می کرد که دندان های زن کمتر از دندان های مرد است (راسل، ۱۳۸۴)؛ ابوعلی سینا چیزی از نوترون و پروتون نمی دانست؛ و سیر اختران در شعر حافظ به دقتی که یک ستاره شناس معمولی امروز با تلسکوپ های عادی می بیند، ترسیم نشده است. اما باید توجه داشت که در تاریخ بشر، به ویژه در عرصه فلسفه و علوم انسانی، همواره نوابغی فراتر از عصر خود نیز وجود داشته اند و این سنجش نباید به تحمیل کورکورانه هندسه فکری هر روزگار بر اندیشه های استثنایی و پیشرو منجر شود.

۵. مفسر باید همواره تفسیر خود را تا جای ممکن بر قرینه ها و شواهد درونی و بیرونی اثر - مانند دایره واژگان مورد کاربرد، شگردهای بیانی و شیوه ادای گفتار مؤلف در دیگر آثار او، و اشاره های معاصران وی - متکی کند.

هر پنج مورد که تا اینجا بر شمرده شد، به گونه ای با نیت مؤلف مرتبط اند.

۶. اجزای یک تأویل باید در ساختار اثر معنا بگیرند، با هم هماهنگ باشند، و ساختار

کلی متن را نقض نکنند.

۷. تأویل معتبر، بر فهم درست معنای صریح واژگان و عبارت‌ها و کنایه‌ها بنا می‌شود. بدون گذر درست از معنای نخستین، معنای ثانویه فاقد اعتبار خواهد بود.

۸. خوانشگر باید «بلاغت تأویل» داشته باشد؛ یعنی در مرحله حدس و ارزیابی هم حدس‌های دقیق‌تری به‌معرض آزمایش بگذارد. این مورد، بر اثر اُخت و آموختگی با ساختار و محتوای اثر و گردش آن در ذهن متأول به مرور اتفاق می‌افتد و با عدد و رقم قابل توضیح نیست.

در اینجا این ویژگی پس از نقل شعر «ری را»ی نیما بررسی می‌شود:

«ری را» ... صدا می‌آید امشب

از پشت «کاچ» که بند آب

برق سیاه تابش تصویری از خراب

در چشم می‌کشاند

گویا کسی است که می‌خواند ...

اما صدای آدمی این نیست.

با نظم هوش‌ربایی من

آوازهای آدمیان را شنیده‌ام

در گردش شبانی سنگین،

ز اندوه‌های من

سنگین‌تر.

و آوازهای آدمیان را یکسر

من دارم از بر.

یک شب درون قایق دلتنگ

خواندند آن‌چنان،

که من هنوز هیبت دریا را

در خواب

می‌بینم.

«ری را»، «ری را» ...

دارد هوا که بخواند،

درین شب سیا.  
او نیست با خودش،  
او رفته با صدایش اما  
خواندن نمی‌تواند

(نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۵۰۵)

این شعر سال‌ها نزد مفسران خطاب به زنی مجهول پنداشته می‌شد و «ری را» در تأویل‌ها، نام آن زن بود؛ حتی یکی از شاعران معاصر براساس همین تأویل، شعرهایی نیز در اشاره به این زن فرضی سروده و یکی از کتاب‌هایش را با الهام از این واژه نامگذاری کرده است.<sup>۵</sup> اما چنین نامی پیش از این شعر، در نام‌های محلی زنان طبرستان دیده نمی‌شود و در زندگی نیما نیز کسی از زنی با این نام سراغی نداده است. نخستین بار هوشنگ گلشیری در تأویلی بر این شعر، با پذیرش اینکه «ری را» می‌تواند نام زنی باشد، در بخشی از نوشته خود احتمال داد که شاید این واژه را بتوان صدای مرگ یا صدای شاعر در تقابل با مرگ هم دانست (دنیای سخن، شماره نهم، فروردین ۱۳۶۵، ص ۴۲؛ به نقل از: پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۴۹). پس از او، محمود فلکی این حدس را پرورش داد و نوشت:

«ری را» نام کسی نیست؛ یک «صدا»ست که به شکل «ری را» شنیده می‌شود. و شاید به همین خاطر، نیما پس از واژه «ری را» چند نقطه می‌گذارد تا کشش یا پژواک صدا را بنمایاند. حتی جدانگاری «ی» از «ر» دوم نیز می‌تواند نشانگر همین واقعیت باشد («ری را»... نه «ریرا»). نیما در جاهای دیگر، هنگامی که «صدا» به گونه‌ای وارد شعر می‌شود، همین حالت بیانی و نگارش را به کار می‌بندد؛ مانند سطر آغازین شعر «خروس می‌خواند»:

قوقولی قوقو... خروس می‌خواند  
یا در شعر «ناقوس»:

دینگ دنگ ... چه صداست

ناقوس!

و یا:

پیت پیت ... چراغ را

در آخرین دم سوزش

هر دم سماجتی است

آنچه در شعر «ری را» نمود می‌کند، همگامی یا همسانی این صداست با اندوه؛ اندوهی که با شب یگانه می‌شود و یا در شب، جلوه سنگین‌تری می‌یابد. (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۵-۱۶)

فلکی سپس این صدا را براساس مفاهیم «ضمیر ناخودآگاه مشترک» و «تیپ ازلی» (آرکی تایپ) یونگ، صدایی اسطوره‌ای دانسته که از ابهام و تیرگی ضمیر ناخودآگاه جمعی برخاسته است. با وجود این، خود در ادامه همین تأویل یک بار دیگر احتمال نام زن بودن این واژه را نیز از نظر دور نداشته و گفته است اگر «ری را» نام زنی باشد، می‌تواند به آنیما یا جان زنانه درون مرد برگردد؛ یعنی زن درون شاعر ممکن است خود را به صورت صدا به او نمایانده باشد. او سپس واژه عجیبی را نیز در توجیه تضاد این دریافت با برداشت نخستین خود که سرسختانه بر صوت بودن این واژه تأکید داشت، ابداع می‌کند و می‌نویسد:

اگر فرض زن بودن «ری را» را بپذیریم، این زن، یک زن معمولی، یک جفت و یا معشوق نیست؛ زیرا شعر از جنبه‌های تغزلی عاری است. پس می‌تواند «زن - صدا» باشد که از وجودی اسطوره‌ای برمی‌آید. (همان، ص ۲۰)

به نظر می‌رسد تأویل‌های فلکی در این زمینه خود به تأویل‌های درازدامن و متکلفانه دیگری نیاز داشته باشد تا بتواند با ساختار شعر هماهنگ شود.

پس از او، پورنامداریان - چنان‌که خود می‌گوید - پس از اندیشیدن مداوم به این شعر و تکرار آن در ذهن، مطابق جهان‌بینی و گرایش به شدت سیاسی و اجتماعی نیما حدس زد که «ری را» می‌تواند صدای شعار دادن جمعیت از دور انگاشته شود:

براساس متن و پیش‌فرض‌های ذهنی خود و نیز دلایلی که گفتم، من حدس می‌زنم که «ری را» صوتی است که از شعار دسته‌جمعی گروهی از مردم از فاصله‌ای بسیار دور به گوش می‌رسد. کسانی که چنین تجربه‌ای داشته باشند، می‌دانند که شعار دسته‌جمعی گروهی از مردم به خصوص در سکوت شب از دور مفهوم نیست و به صورت آوای «ری را ... ری را ...» به گوش می‌رسد. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۵۰)

با این حدس محتمل، بسیاری از مشکلات شعر گشوده می‌شود. پورنامداریان در ادامه می‌نویسد:

این صدا از پشت کاج می‌آید؛ جایی که «بندآب، برق سیاه تابش تصویری از خراب (= خرابی)» را به چشم می‌کشاند. «پشت کاج» اشاره به آن سوی جنگل - که کاج نماد آن است - دارد؛ یعنی در جایی که از مکان شاعر که در محیط جنگلی شمال است، بسیار دور است. «بندآب»، یعنی جایی که آب را به‌طور مصنوعی و با بستن بند جمع کرده‌اند. بندآب هم به سبب کمی آب و هم به سبب جمع آوردن مصنوعی آب از طریق بستن بند، معنای در تضاد و تقابل با بی‌کرانگی طبیعی و عظمت دریا قرار می‌گیرد. (همان، ص ۳۵۰)



البته «کاج» در متن پورنامداریان، تصحیف «کاج» باید باشد که مطابق توضیح ابوالقاسم جنتی عطایی «قطعه کوچک جنگل در میان مزارع» است (نیما یوشیج، ۱۳۴۶: ۳۳۶) نه درخت کاج، که ناچار باید در این شعر نماد جنگل گرفته شود. احمد شاملو نیز هنگام خواندن این شعر نیما، این واژه را به وضوح، «کاج» تلفظ کرده است. شگفت آنکه «کاج» با این صورت و معنا، تأویل پورنامداریان را حتی بیش از صورتی که خود او در متن آورده است، تأیید می‌کند.

پورنامداریان سپس با در برابر هم قراردادن بندآب و دریا، به تفاوت فریادهای از سر درد برخاسته آدمیان و شعارهای مصنوعی و طوطی‌وار گروهی اندک و گسسته از جمع مردم در نگاه نیما اشاره می‌کند و بر همین پایه جریان تأویل را بدون تن دادن به تضاد و تناقض تا پایان شعر پیش می‌برد.

اما هوشنگ ماهرویان، پس از نقل بخش‌هایی از تأویل پورنامداریان و فلکی و گلشیری، برداشت دیگری نیز از «ری را» براساس کتاب فرهنگ واژه‌های بومی (مازندرانی) در اشعار فارسی نیما یوشیج نوشته علی اکبر مهجوریان نمازی پیشنهاد کرده است. مهجوریان در این کتاب، سه معنا برای «ری را» در نظر گرفته است:

«ری را» یعنی: هان! بیدار باش، به‌هوش باش، هش دار ...  
و نیز نام زنی است که باید تیزهوش و کاردان باشد؛ زیرا «ری را» در بازی ای به همین نام یعنی بپا و هوشیار باش ...  
و نیز «ری را» نام پرنده‌ای است کوچک‌تر از گنجشک و شبیه او. (ماهرویان، ۱۳۷۸: ۱۲۸-۱۲۹)

البته به نظر می‌رسد این معانی تا اندازه زیادی زیر اثر شعر نیما و برداشت خود مهجوریان از آن ساخته شده باشند. ماهرویان که تأویل خود را بر نخستین معنای پیش گفته بنا کرده است، در توضیحی کوتاه و نابسند می‌نویسد:

در اینجا با فرهنگ مهجوریان که از آن نقل قول کردم، چاره را می‌یابیم. همان‌طور که مهجوریان می‌گوید، می‌توانیم «ری را» را همان «بیدار باش»، «هش دار»، «بدان» و غیره معنی کنیم؛ آن وقت مشکلاتمان هم حل می‌شود و تازه به کلید تأویل شعر هم نزدیک می‌شویم: وقتی که می‌گوید «اما صدای آدمی این نیست»، با «به‌هوش باش» همخوانی دارد، یا وقتی می‌گوید «خواندن نمی‌تواند»، با «به‌هوش باش» معنایی معین به ذهن می‌دهد. (همان، ص ۱۲۹)

اما این «هش دار» و تکرار آن در ساختار شعر، طبیعی به نظر نمی‌رسد؛ افزون بر آن، نیما

معمولاً در شعرهای پارسی خود، از واژگان مهجور طبری در جایگاه فعل استفاده نمی‌کند و بعید به نظر می‌رسد که اینجا هم چنین ترکیب نامفهومی را در این معنا به‌جای واژگان ساده‌تر پارسی (مانند «هش دار») برگزیده باشد. همچنین برداشت چنین معنایی از «ری را»، برخلاف اظهارنظر کلی ماهرویان، نه تنها کمک چندانی به گشودن گره‌های شعر و روشن کردن مرجع فعل‌ها نکرده بلکه بر ابهام‌های شعر هم تا اندازه‌ای افزوده است.

منوچهر آتشی نیز در کتاب *نیما را باز هم بخوانیم*، پس از تأیید حدس پورنامداریان و تحسین تأویل وی، به واژه درست‌تر «کاج» به‌جای «کاج» و نکته ظریف دیگری در خوانش شعر توجه کرده است. در اینجا، با بخشی از نوشته کوتاه و دقیق آتشی، به بررسی تأویل‌ها و برداشت‌های پیرامون «ری را» پایان داده می‌شود:

چون ساختار شعر، و صورت نوشتاری آن، گاهی مبهم جلوه کرده، تفسیرها متنوع و گاه مغشوش بوده‌اند. در همین جا بگویم که یکی از بهترین کتاب‌هایی که در تبیین نهضت نیما نوشته شده، و شایسته تدریس در سطوح بالای دانشگاهی است، *خانه‌ام/ ابری است اثر آقای تقی پورنامداریان* است که حکایت از آن دارد که هم بر شعر کهن احاطه دارد و هم بر کلیت شعر معاصر، به‌ویژه نیما [...] [اما در تأویل این شعر، دو مورد، به گمان من، اشتباه در برداشت این منتقد ارجمند وجود دارد: یکی «کاج» که ایشان به تکرار «کاج» آورده‌اند [...]؛ دیگر «برق سیاه تابش ...» با کسره بعد «ش» هم به گمانم نادرست و مبتنی بر سلیقه دستوردانی ایشان است؛ برعکس، «برق سیاه تابش» بدون کسره، با توجه به قرار گرفتن «بنداب» = سد دست‌ساز، که پشت آن کاج = مجموعه‌ی درخت‌ها، قرار گرفته، از هر لحاظ با منطق ساختار شعر جورتر می‌آید، و هیچ‌خدشه دستوری هم ایجاد نمی‌کند. (آتشی، ۱۳۸۲: ۶۶-۶۷)

۹. تأویل هر اثر باید متناسب با ژانر آن صورت گیرد: معنای گُل در یک اثر ادبی رمانتیک با مفهوم آن در یک کتاب گیاه‌شناسی یکسان نیست.
۱۰. مفسر باید هنگام خوانش اثر، آماده دخل و تصرف دائمی در پیش‌فهم‌ها و دانسته‌های خود باشد. اصرار بر نگه‌داشتن پیش‌فهم‌ها، تأویل را جهت‌دار و خودخواهانه از آب درمی‌آورد. تأویل‌های ایدئولوژیک گران‌بار از این ویژگی هستند. اما چنان‌که پیش‌تر هم توضیح داده شد، کنار نهادن مطلق پیش‌فهم‌ها ممکن نیست.
۱۱. خوانشگر باید به سطحی از فرهیختگی و آشنایی با روح اثر رسیده باشد که بتواند در طبقه‌بندی شواهد و قرائن اصلی و فرعی تصمیم درست بگیرد و آنها را به یک اندازه در کار تأویل دخالت ندهد.

## نتیجه‌گیری

دقت و سرسختی در رعایت این معیارها هنگام تأویل، می‌تواند خوانشگر را از لغزش در بسیاری از بی‌راهه‌ها و کژخوانی‌ها بازدارد؛ اما چنین معیارهایی را نباید کلیدهای طلایی ورود به عالم معنای معتبر متن تلقی کرد. بخشی از فرایند فهم — چنان‌که پیش‌تر اشاره شد — همواره به آرایش ذهنی مفسر وابسته است و به فرمان‌های مکانیکی تن نمی‌دهد. خوانشگر خوب، با آگاهی از این موضوع می‌کوشد تا جای ممکن از گوش سپردن محض به خودخوانی‌های بی‌معیار «خویش» در برابر منطق متن بپرهیزد و از نخستین گام‌های تأویل تا مرحله رسیدن به قرینه‌های استوار، صدای «من‌های درون» را به‌سود آن «من قاهر» خفه نکند.

## پی‌نوشت‌ها

### 1. Immanuel Kant

۲. اصطلاح «بلاغت مخاطب» از تقی پورنامداریان است.
۳. برای نقد کلی پست‌مدرنیسم و پیامدهای آن در علوم انسانی، ← سوکال و بریکمون، ۱۳۸۷: ۲۷۵-۲۸۲.
۴. داریوش آشوری در مقاله‌ای که درباره احمد فردید نوشته، نمونه‌هایی از واژه‌شناسی‌های بی‌بنیاد او را نشان داده است (آشوری، ۱۳۸۳: ۳۸-۴۶). این مقاله به‌ویژه در بخش «مقایسه فردید و صادق هدایت» بسیار خواندنی است.
۵. صالحی، سیدعلی (۱۳۷۸). *آخرین عاشقانه‌های ری را*، چاپ یکم، تهران: انتشارات تهران.

## کتابنامه

- آشتی، منوچهر (۱۳۸۲). *نیما را باز هم بخوانیم: خیال روزهای روشن*، چاپ یکم، تهران: انتشارات آمیتیس.
- راسل، برتراند (۱۳۸۴). «چگونه از عقاید احمقانه بپرهیزیم»، ترجمه ابراهیم اسکافی، روزنامه *آفتاب* (۲۹ بهمن)، کد مطلب: ۴۱۴۹۵. <http://www.aftabnews.ir/vdccc0q0.2bqso8laa2.html>
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). *داستان دگردیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *خانه‌ام ابری است*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

رؤیایی، یدالله (۱۳۸۶). عبارت از چیست، از سکوی سرخ ۲، گردآوری و تنظیم: محمدحسین مدل، چاپ یکم، تهران: نشر آهنگ دیگر.

سپهری، سهراب (۱۳۸۹). هشت کتاب، چاپ یکم، تهران: انتشارات امیدوار.

سوکال، آلن و بریکمون، ژان (۱۳۸۷). چرندیات پست مدرن، ترجمه عرفان ثابتی، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

شاملو، احمد (۱۳۸۴). مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها، چاپ ششم، تهران: انتشارات نگاه.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۲). «در پاسخ به پرسش روشن نگری چیست»، ترجمه سیروس آرین پور، از کتاب متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، لارنس کهون، با ویرایش عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

فلکی، محمود (۱۳۷۳). نگاهی به نیما، نقد شعر، چاپ یکم، تهران: انتشارات مروارید.

ماهرویان، هوشنگ (۱۳۷۸). «خوانش ری را»، مجله فرهنگ توسعه، سال هشتم، ش ۳۹ و ۴۰ و ۴۱، ص ۱۲۷-۱۳۲.

نیما یوشیج (۱۳۴۶). نیما یوشیج، زندگی و آثار او (مجموعه اشعار)، به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات صفی علی شاه.

نیما یوشیج (۱۳۸۳). مجموعه کامل اشعار، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ ششم، تهران: انتشارات نگاه.