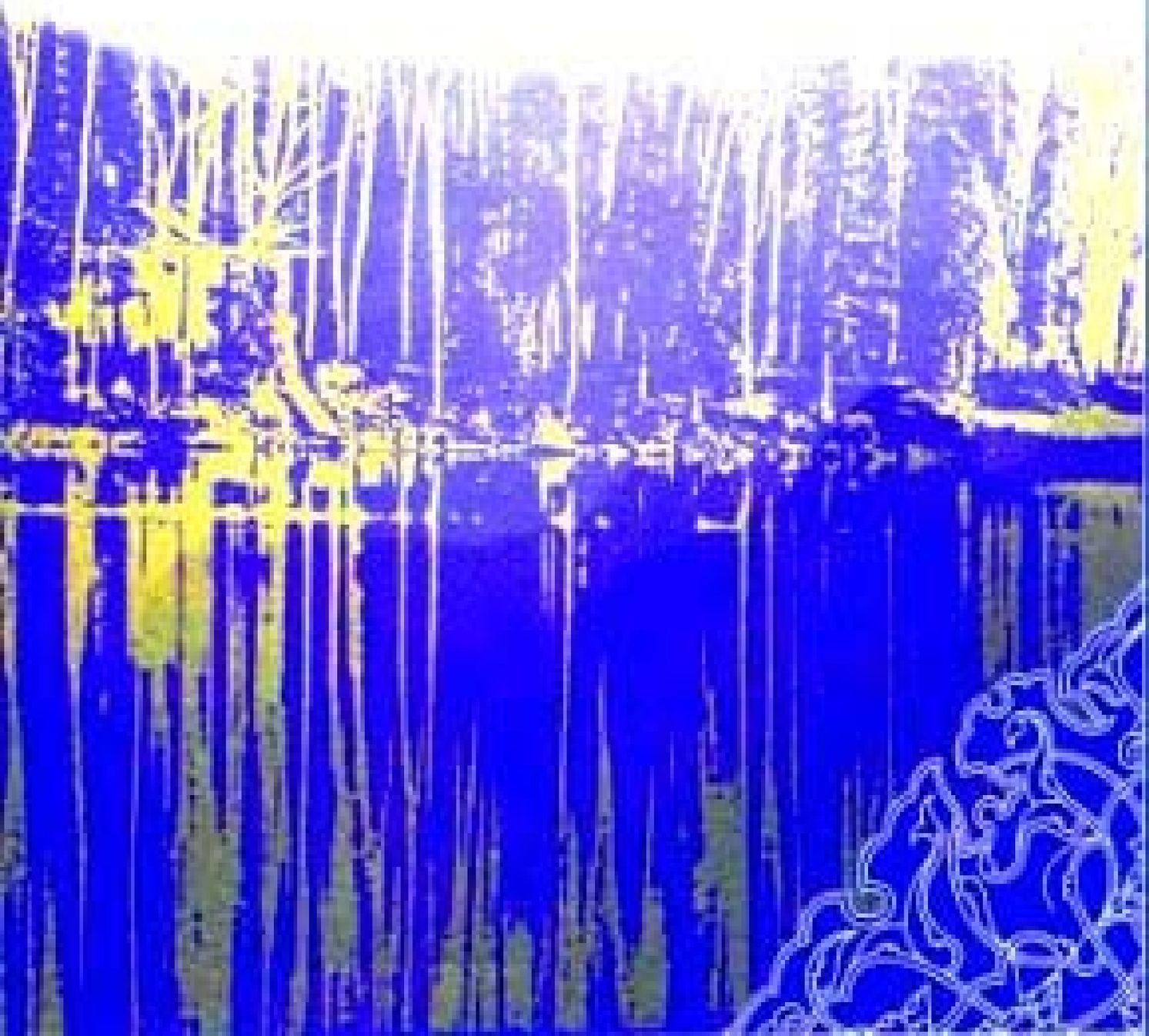
هرمنوتیک در ادبیات معاصر

تقی پورنامداریان
سید علیرضا حسینی بهشتی
حسن آبنیکی



ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۲، صص ۳۹-۵۸

هرمنوتیک جدید و تعیینِ معیارهایی در تأویلِ شعر معاصر

سیاوش جعفری*
تقی پورنامداریان**

چکیده

ماهیت فهم، داوری میان دریافت‌های گوناگون از پدیده‌ها و میزانِ اعتبارِ آن دریافت‌ها، اکنون به یکی از مباحث مرکزی در فلسفهٔ معاصر تبدیل شده است. بررسی رویکردها و اندیشه‌های هرمنوتیکیِ مدرن، تنوع بی‌سابقه‌ای را در زمینهٔ 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 ارزیابیِ تأویل پیشنهاد شود. بدون تعیین چنین معیارهایی به‌صورت دقیق نمی‌توان عوامل ترجیح یک تأویل بر تأویل‌های دیگر را نشان داد.

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

مقدمه

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

* استادیار ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور (نویسندهٔ 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.

این‌قدر هست که هرمنوتیک فلسفی به‌سبب امکاناتی که دراختیار خواننده قرار می‌دهد، استقبال شدید بسیاری از معاصران را درپی داشته است. شاید بتوان این هواخواهی را فارغ از حقانیت یا عدم حقانیت آن، در مسیرِ جریانی که ادبیات و فلسفه و سیاست و اجتماعِ سده‌های پس از روشنگری (قرن هجدهم به این سو) را درنوردیده است، تعریف کرد. ایمانوئل کانت[1] (۱۷۲٤–۱۸۰٤ م) در سرآغازِ نوشتار مشهورش «در پاسخ به پرسشِ روشن‌نگری چیست؟» نوشته بود:

> روشن نگری، خروج آدمی است از «نابالغیِ به تقصیرِ خویشتنِ خود»؛ و نابالغی، ناتوانی در به‌کارگرفتن فهمِ خویشتن است بدون هدایت دیگری؛ به تقصیرِ خویشتن است این نابالغی، وقتی که علت آن نه کمبودِ فهم بلکه کمبودِ اراده و دلیری در به کارگرفتن آن باشد بدون هدایتِ دیگری. دلیر باش در به‌کارگرفتنِ فهم 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 اعلام 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 ازمیان بردارند و نقبی به دنیای مؤلف بزنند و مانند یکی از هم‌روزگاران او به صدای متن گوش بسپارند، جای خود را به خوانندگان پرشمارِ متوسطی داده‌اند که ترجیح می‌دهند متن، تنها و بی‌حضورِ ناظر، در مغز و دل آنها شناور و با ایده‌ها و انگیزه‌های آنان سازگار شود. متأسفانه این ویژگی درمیان گروهی از مفسران ما به گونه‌ای آنارشی معنایی انجامیده است.

چالش‌ها و پیچیدگی‌های تأویل

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

بیشتر تأویل‌ها شبح مؤلف در صحرای متن می‌گردد و بر سرکشی‌های ذهن مخاطب مهار می‌زند. حتی در خوانشِ متن‌هایی که نویسندهٔ آنها معلوم نیست، همیشه از ترکیب سبک و دوره و موقعیتِ تألیف، مؤلفی فرضی در ذهن خواننده ساخته می‌شود که حدودِ نسبی تأویل را تعیین می‌کند. راندن این مؤلف فرضی، از کنارنهادن پیش‌فهم‌هایی که هرمنوتیک فلسفی آنها را ناگزیر دانسته است هم دشوارتر می‌نماید.

آشکارا می‌توان دریافت که گاه میزان فرهیختگی و تسلط بر زمینهٔ 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، شمارِ تأویل‌های محتمل و موردِ پذیرش او کمتر می‌شود؛ اگرچه به‌سبب همین آگاهی، تأویل یا تأویل‌های کم‌شمارِ باقی‌مانده، ژرفای بیشتری می‌گیرند. این نکته را با نمونه‌ای ساده از شعر حافظ می‌توان به‌خوبی نشان داد:

رندِ عالم‌سوز را با مصلحت‌بینی چه کار　　کار ملک است آن که تدبیر و تأمل بایدش

هر خوانندهٔ پارسی‌زبانِ فرهیخته‌ای، با اندکی آگاهی از شعر و شخصیت حافظ، ناخودآگاه دربرابر این بیت، افق ذهنی خود را ترک می‌گوید و واژگان آن را در افق مؤلف می‌فهمد. پارسی‌زبانی که حافظ را تااندازه‌ای می‌شناسد، اما از این فرهیختگی بهرهٔ کمتری دارد، با دستی گشاده‌تر چندین تأویل از این شعر در ترکیب افق ذهنی خود با افق مه‌آلودِ روزگار حافظ تولید می‌کند. کسی که پارسی، زبانِ سرزمینیِ او نیست و حافظ را هم نمی‌شناسد و تنها با ترجمهٔ عامیانهٔ واژه‌ها آشنایی دارد، از این شعر جز یک تأویل سست و عامیانه (براساس افق ذهنی خود)، چیزی نمی‌تواند به‌دست 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 معناییِ 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 فرایندِ دوم و سوم در فهم، آن‌گونه که هرمنوتیک فلسفی درپی آن است، دستاوردهای بهتری برای مخاطب دارد؟

برای نشان‌دادن سویهٔ دیگری از پیچیدگی‌های تأویل در عمل، به خوانشِ شعر دیگری می‌نشینیم:

دچار باید بود
وگرنه زمزمهٔ حیرت میان دو حرف
حرام خواهد شد

و عشق
سفر به روشنیِ اهتزازِ خلوتِ اشیاست
و عشق
صدای فاصله‌هاست ...
(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۸۰–۲۸۱، مسافر)

این شعر، بخشی از شعر «مسافر» سهراب سپهری است. در ظاهر به‌نظر می‌رسد که دانستن این نکته کمک چندانی به تأویل شعر نمی‌کند. ابهامی آگاهانه در شعر جاری است که به‌ظاهر آن را از کمندِ یک تأویل عینی می‌رهاند. اما در واقع چنین نیست. اگر اعتبار تأویل را در معنای موردنظرِ «هرش» بگیریم، ارائهٔ تأویل معتبر و محتمل از این شعر کاملاً ممکن خواهد بود. دانستن این نکته که شاعرِ شعر، سهراب است، خواننده را به‌سویِ مجموعه‌ای از عواطف و دریافت‌های شخصیِ او می‌برد و آنها را درکنار دیگر شعرهایش به زمینه‌ای برای دریافت معنا براساس نیت مؤلف تبدیل می‌کند.

با این همه، روشن است که در این شعر با دخالت شدیدِ افق مفسر هم می‌توان به خوانشی روی‌هم‌رفته معتبر دست یافت. در اینجا به‌دلیلِ مختصات حاکم بر تولید اثر و تعمدِ مؤلف در حرکت بر مرزهای تاریک‌روشنِ معنا، «بلاغتِ مخاطب»[۲]، آزادیِ عملِ بیشتری دارد؛ بنابراین، افق ذهنی خواننده مجال «جولانِ مشروع» می‌یابد و تولیدِ معنا ازطریق ادغام افق متن با افق خواننده صورت می‌گیرد.

اگر حتی پس از دریافت افق ذهنی مؤلف و مراجعه به آن، نشانه‌های روشنی برای برطرف‌کردن ابهام‌های متن به‌دست نیاید، ممکن است این شعر از دسته شعرهایی باشد که در حالت خلسه‌گونه مانند نت‌های بی‌کلام موسیقی بخشی از وظیفهٔ 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 به‌کار برده شده است که تفاوت این شورشِ خودانگیختهٔ زبانی با طغیانی ناخواسته که در طبیعتِ هرگونه کاربردِ هنری زبان هست، نشان داده شود. اشاره به این تفاوت به‌قصد کوچک‌شماری هنر سهراب سپهری در برانگیختن زبان علیه معیارهای کلیشه‌ای نیست. این ستیز دائم با کارکرد اتوماتیک زبان و اصرار بر غافل‌گیری‌های پی‌درپی، حتی درصورت آگاهانه‌بودن آن، اگر با ذوقی سلیم همراه شود ــ که در شعر سهراب اغلب چنین است ــ 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 براثر زلزله‌های درون رخ داده باشد.

در زبان، نیرویی بیرون از کنترل و پیش‌بینی‌ناپذیر هست که کاربردهای ادبی، آن را به‌شدت فعال می‌کند و حتی برخلاف انتظار نویسنده به‌کار می‌اندازد. بسیاری از شاهکارهای ادبی، حاصل ترکیبِ واقعه‌های اصیل روحی، با کارکردِ طبیعیِ این نیروی شگفت‌انگیز هستند؛ چیزی که با تعبیرهای گوناگون مانندِ الهامِ شاعرانه یا پرتوِ 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». «زمزمهٔ حیرت میان دو حرف» را می‌توان به ابهامِ معناداری که در سکوت است، تعبیر کرد؛ و زایش این ترکیب را حاصلِ گونه‌ای بازی آزاد با زبان تلقی کرد که براثر 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» به‌دلیل آنکه به راز دامن می‌زنند، اغلب در دنیای رازآلود شعر سهراب با نگاهی مثبت نگریسته می‌شوند؛ و عشق، اوجِ مکاشفه در رازهای جهان است، چیزی که انگار معنایی گنگ به همهٔ اشیا می‌دهد. عشق، صدای فاصله‌ها است؛ زیرا فاصله‌ها رازآلودند و راز، جذبه می‌آفرینند. انگار وصل، با ازمیان‌برداشتن فاصله‌ها، این سویهٔ رازآلود را نابود می‌کند و از این راه عشق را نیز ازمیان می‌بَرَد؛ پس عشق صدایی مبهم است که در فاصلهٔ دو چیز (دو حرف، دو برگ، دو شخص) تولید می‌شود ... .

نخستین تلاش تأویلی پس از شمّ زبانی و حدس، خوانش متن براساس افق معنایی خودِ آن است. در آثار هر نویسنده، حتی اگر قلم او بسیار سیال و سرکش و بی‌قاعده به‌نظر 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 فهمِ این سبکِ شخصی و افق دورانِ مؤلف است که نیّت او تخمین زده می‌شود. «افق

ذهنی» گاه بسیار دیریاب 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 تکیهٔ افراطی بر افق مفسر انجام می‌شوند، اغلب مصنوعی و تحمیلی خواهند بود؛ برای نمونه، در تأویلی که از شعر سهراب ارائه شد، احضارِ افق ذهنی مؤلف ازطریقِ توجه به شگردهای زبانی او، مقایسهٔ این پاره از متن با کلیت آن و ترمینولوژی ویژهٔ نویسنده و نیم‌نگاهی به روان‌شناسی او صورت گرفته بود؛ اما افق ذهنی و شمّ زبانی خواننده نیز در این تأویل بی‌تأثیر نبوده است. چنان‌که ملاحظه شد، ازمیان معانی محتملِ «اهتزاز»، معنای استنباطی و دورِ «اوج» برگزیده شده که ممکن است برپایهٔ 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 ارائهٔ 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 نیتِ مؤلف، یگانه دریچه‌ای است که می‌توان از آنجا به متن نگریست؛ به عبارت دیگر، متن، آن‌چنان در حصارِ تلمیحات شخصی و استعاره‌های غریب و بی‌سابقه پیچیده شده که تنها راه نفوذ به آن، آگاهی از افق ذهنی نویسنده است؛ برای نمونه، در شعرِ «مرگِ نازلی»، بدون آگاهی از ذهنیتِ احمد شاملو دربارهٔ چگونگی مرگِ «وارتان سالاخانیان» و اشارهٔ او در این باره، بسیاری از پاره‌های شعر مانند سکوت وارتان و تشبیه او به طلوع و غروب خورشید و ... به تأویل درست خود نمی‌رسند.

نمونهٔ روشنی از اهمیت نزدیک‌شدن به افق ذهن و زمانهٔ مؤلف را در تأویلِ 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 قصیدهٔ نفسگیر غوکان
تعزیتی می‌کنند
به‌هنگامی که هر سپیده
به صدای هم‌آواز دوازده گلوله
سوراخ
می‌شود؟
***
اگر که بیهده زیباست شب
برای که زیباست شب
برای چه زیباست؟
(شاملو، ۱۳۸٤: 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 قانع‌کنندهٔ ممکن را دراختیار خواننده گذاشته است و شاید درصورتِ نبودِ این آگاهی، مفسر باید به برداشتی بسیار سطحی از شعر بسنده می‌کرد.

پورنامداریان در تأویل شعر، نخست به عقیدهٔ همیشگیِ شاملو مبنی بر دفاع از تعهد در شعر و «بیهوده‌بودنِ آن زیبایی و هنری که درخدمت مردم و حقایق سیاسی و اجتماعی و انسانی نباشد» اشاره می‌کند. توجه به این نکته، شبکهٔ معنایی واژگان را به‌سرعت به سطح دیگری از تأویل می‌برد. قصیدهٔ غوکان و شب و ستارگان، نمایانگر همان هنر درباری و غیرمتعهد است که به واقعیت خونینی که جامعه را دربر گرفته است، نمی‌پردازد و اگرچه زیبا است، زیبایی بیهوده‌ای دارد (پورنامداریان، ۱۳۸۱ب: ٤٥-٤٨).

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 تحمیلیِ مفسرمحور، 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، درمیان تفسیرهای کهن به‌ندرت تفسیری فارغ از آرایش‌های فکری و تحمیل‌های بی‌معیارِ مفسر می‌توان یافت. جنبش بزرگی که پس از رنسانس در غرب برای تفسیر و تصحیحِ روشمند متون به‌راه افتاد، کوششی برای زدودن و محدودکردن همین دخل و تصرف‌های شخصی در متن و برتخت‌نشاندن 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 روزگارِ 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 فهمِ 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 علمیِ 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 تصحیحیِ پس از رنسانس خیلی دیر و اغلب به‌صورت نارسا در فضای اندیشهٔ ایرانی طنین‌انداز شده‌اند، همین انعکاسِ اندک در فرصتی کوتاه، به‌دلیلِ 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 پدیدارآییِ تقریبیِ افق معنایی هر دوران شوند و بسیاری از تفسیرهای وهم‌آلود و به‌گفتهٔ بتّی «خودخواهانه» پیشین را با تفسیرها و تأویل‌های محتمل‌تر جایگزین کنند.

گفتمانِ پسامدرن که در غرب همچون واکنشی به منطق و عقلِ محضِ مدرن شکل گرفته استَ و جدا از آن نیست، در کشور ما به گونه‌ای شگفت‌انگیز باَ میلِ شگرف خردستیزی تاریخی دست دوستی داده و هیولای نفی عقلانیت را زنده کرده است. فرهنگ معاصر ما سال‌ها است گرفتارِ 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 سایهٔ پُست‌مدرنیسم، بهترین دستاوردها و داشته‌های عقلانیت نوپا را تخریب کرده‌اند، روشن کند و در این راه از هرگونه مصالحه و مماشات بپرهیزد. این، به گفتهٔ فردوسی، «خرد را با دل اندر مغاک 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 ارزندهٔ 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 به‌مثابهٔ یک ترفند را در پسامدرنیسم نشان داده‌اند (سوکال و بریکمون، ۱۳۸۷: ۲۵۷)[۳]؛ چیزی که سال‌ها شماری از نویسندگان یادشده را چون مغزهایی فرازمینی و همه‌چیزدان به خوردِ مخاطبان نااهل داده است.

در فلسفهٔ معاصر ما، نمونه‌های نمایانی از این شعبده‌بازانِ معنا را می‌توان دید. در تأثیر پیروان هایدگر بر شماری از جریان‌های پست‌مدرنِ معاصر در ادبیات و فلسفه جای هیچ تردیدی نیست. یدالله رؤیایی به‌شدت شیفتهٔ احمد فردید بود. فردید که خود را شاگرد و «هم‌سخنِ» هایدگر می‌دانست، شاید برای اینکه به هالهٔ ابهامِ پیرامون خود دامن بزند، همواره از کتابت پرهیز می‌کرد اما در عرصهٔ گفتارهای شفاهی، چنان که رؤیایی می‌گوید، پس از آنکه «استکانکی» سر می‌کشید، ساعت‌ها دربارهٔ شعر آوانگارد ایران و گاه یک مصراع شعر حجم و نیز حافظ و هایدگر دادِ سخن می‌داد (رؤیایی، ۱۳۸٦: 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 دربارهٔ کتاب عظیمی که گفته بود در اتیمولوژی واژگانِ فلسفی و عرفانی به چهار زبانِ فارسی، آلمانی، لاتین و عربی نوشته و نزد خود نگه داشته است، آرزو می‌کرد روزی اَستاد بر تردیدهایش چیره شود و آن کتابِ عظیم را به چاپ بسپارد (همان، ص ۲۲٤). رؤیایی به‌گفتهٔ خودش شاید هنوز هم در «عشق و عطشِ» پیداشدن آن کتابِ افسانه‌ای ازمیان

دست‌نوشته‌های استاد باشد؛ اما ضمن ارج‌نهادن به پاره‌ای از تازگی‌ها و نوآوری‌های فردید در معرفی اندیشه‌های هایدگر به جامعهٔ فلسفیِ ایران، با میزان دانشی که از او در واژه‌شناسی سراغ داریم، به‌دشواری می‌توان نگارش چنین کتابی را تصور کرد[۴]. این فیلسوفِ پیچیده‌گویِ شگفت‌کار، جمع انبوهی از ادیب و عالم گرفته تا عارف و سیاستمدار را مسحور سخنان نامکتوبِ 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 استادِ «حوالت‌شعار» حواله می‌دادند. اما نمونهٔ چنین روش‌ها و نگرش‌هایی در عالم شعر و ادبیات ما بسیار بیشتر است. به‌نظر می‌رسد دنیای پُست‌مدرن نه تنها دشمن آن چیزهایی که درنمی‌یابد نیست، بلکه دیوانه‌وار به آن عشق هم می‌ورزد.

در عرصهٔ تأویلِ شعر نو، پیچاندن معنا به‌مثابهٔ یک شگرد، حتی در نوشته‌های بسیاری از مفسرانِ پرآوازهٔ معاصر به‌چشم می‌خورد. در پاره‌ای از این تأویل‌ها می‌توان دید که خوانشگرِ حتی در حدّ قانع‌کردن خود نیز به دریافت روشنی از معنای متن نرسیده است؛ از این رو، یا به‌سادگی پیچ‌وخم‌ها و دست‌اندازهای اثر را ندیده می‌گیرد و تنها در بخش‌های هموارِ آن دادِ معنا می‌دهد یا با جمله‌هایی پرتعقید و تأویل‌پذیر، متن را نامفهوم‌تر و مخاطَب را سردرگم می‌کند. این شگردها شوربختانه مورد پسند و تقلیدِ بسیاری از نفرین و آفرین‌گویانِ شعرخوانِ معاصر در انجمن‌ها و روزنامه‌ها و مجراهای ارتباطی دیگر قرار گرفته است.

پیشنهادِ معیارهایی برای تأویل متن

اهمیت‌دادن به ملاک‌های اعتبار تأویل، افزون بر آنکه بسیاری از کژپویی‌های معنایی را در خوانشِ شعر نو برملا می‌کند و نمونه‌های تأویل منطقی را به خواننده می‌نمایاند، راه را بر بسیاری از هرج‌ومرج‌های شعری معاصر می‌بندد. به‌طور کلی، فرایند یک تأویلِ محتمل از سه مرحله می‌گذرد: ۱. پیش‌فهم، ۲. خوانش متن و حدس (تثبیت یا دگرگون‌سازیِ پیش‌فهم‌ها)، ۳. مستندکردن حدس‌ها با شواهد و قرائن. تأویل فعلاً معتبر از میزان قدرتِ شواهد و همخوانیِ 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، نمونهٔ خوبی برای نشان‌دادنِ اهمیتِ بازخوانی ذهنیت شاعر در تأویل است:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار.

صبح پیدا شده از آن طرفِ کوهِ ازاکو، امّا
وازنا پیدا نیست
گرتهٔ روشنیِ مردهٔ برفی همه کارش آشوب
بر سرِ شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار.

وازنا پیدا نیست
من دلم سخت گرفته‌ست ازین
میهمانخانهٔ مهمان‌کش روزش تاریک
که به جانِ هم نشناخته انداخته است:
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار.
(نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۵۱۲-۵۱۳)

پورنامداریان (۱۳۸۱آ: ۲۴۳) در تأویل «زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند»، آن را به انقلاب کمونیستی چین ربط داده و این دریافت را با کتابِ *زردهای سرخ* نوشتهٔ هانری مارکانت (ترجمهٔ هوشنگ منتصری) مستند کرده است. این کتاب دربارهٔ انقلابِ سرخ مائو، دست به دست میان مردم می‌گشت و احتمال اینکه نیما هم آن را دیده یا خوانده باشد، بسیار قوی به‌نظر می‌رسد. توجه به این نکته، گونه‌ای بازآفرینیِ ذهنیت مؤلف در زمان سروده‌شدن شعر به‌شمار می‌رود و اعتبار تأویل را بسیار بالا می‌برد. از آنجا که این تأویل در لایهٔ دومِ 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 دریافتِ سمبلیک ندارند، یا درصورت باور به نیت مؤلف، نشان دهد

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

اما سعید حمیدیان در تأویلی بر شعرِ پیش‌گفته، عبارت «زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند» را در برداشتی عجیب، تنها به‌معنای «آتش با شعله‌های متناوباً سرخ و زردشونده‌اش» گرفته است. مردودبودن این دریافت، براساسِ تأویلِ واژگانیِ عبارت هم به‌خوبی پیدا است: نیما قرمزشدن زردها را نشانه‌ای برای رسیدن صبح می‌گیرد و در بند بعد به‌صراحت می‌گوید دلیل قرمزشدنِ زردها این است که «صبح پیدا شده از آن طرفِ کوهِ 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 نمی سازد. مفهوم این سطر در لایهٔ نخستینِ معنا، چنان که پورنامداریان می‌نویسد (همان، ص ۲۴۲-۲۴۳)، افتادنِ پرتوِ سرخِ خورشیدِ بامدادی بر دیوار اتاقِ ساخته‌شده از نی‌های زرد است.

حمیدیان در پی‌نوشتِ این تأویل نیز، بی‌آنکه دلیل قانع‌کننده‌ای بیاورد یا خود را به تعیین مصداق دیگری ملزم ببیند، اعتبار تأویل پورنامداریان را ضمنِ 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 همسایهٔ 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 نداشته ایم 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 موضعِ سرسختانه‌ای که گرفته، به پیروی از پورنامداریان، تأویلی نمادین و سیاسی ـ اجتماعی هم از شعر به‌دست داده است:

> میهمان‌خانهٔ محقّر 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 کلّ افراد و گروه‌هایی هستند که در جامعهٔ آن روز بدون هیچ درکی از مقدمهٔ

خارجی و عامل بیرونیِ درگیری های گروهی یا حزبی فقط به جان هم افتاده‌انـد و حـالا نزن کی بزن [...]. در ایران آن زمان اگرچه کودتای ۳۲ به جنبش عظـیم اصـلاح طلبـی و آزادی‌خواهی پایان داده بود ولی دو سال پس از آن هنوز برخی پس‌لـرزه‌هـا بـه‌صـورت اختلافات درون جبهه ها و گروه ها و اتهاماتشان به یکدیگر وجود داشـت و بـه‌اصـطلاح دیگ به دیگ می گفت رویت سیاه ... بدون توجه به عوامل واقعـی و محرکـات بیرونـی. (همان، ص۳۰۷-۳۰۸)

همین نمونه به‌خوبی نشان می‌دهد که نبودِ روش، چگونه مفسر را به ورطـهٔ تنـاقض و خطا می‌اندازد و وجود آن تا چه اندازه می‌تواند در تعیین اعتبارِ تأویل مؤثر باشد.

۲. خوانشگر باید در حد توان، خود را به افق معنایی واژگان در روزگار مؤلف نزدیـک کند. تفسیر متن با افق روزگار مفسر به بدفهمی‌های بسیار خواهد انجامید. معنای واژگـان و عبارت‌ها بیشتر باید به‌صورتِ درزمانی و برپایهٔ دریافتِ هم‌روزگارانِ مؤلـف از اثـر تنظـیم شود نه به‌صورت همزمانی و براساس کاربردِ مفسر.

۳. مفسر باید به دانش کافی از افق تاریخی و رخدادهای زمان تولید اثر مجهز باشد. این دانش تاریخی، در فهمِ مجردترین متن‌ها نیز می‌تواند نقش بازی کند.

٤. مفسر باید از جهان‌بینی و سطح عمـومیِ دانـش و تجربـهٔ مـردم در روزگـارِ مؤلـف آگاهی داشته باشد و آن را با سطح دانشِ روزگار خود درنیـامیزد: ارسـطو زیـر اثـرِ عقایـد معاصرانش تصور می‌کرد که دندان‌های زن کمتر از دندان‌های مـرد اسـت (راسـل، ۱۳۸٤)؛ ابوعلی‌سینا چیزی از نوترون و پروتون نمی‌دانست؛ و سیرِ اختران در شعر حافظ به دقتی که یک ستاره‌شناسِ معمولی امروز با تلسکوپ‌های عادی می‌بیند، ترسیم نشده است. امـا بایـد توجه داشت که در تاریخ بشر، به‌ویژه در عرصهٔ فلسفه و علوم انسانی، همواره نوابغی فراتر از عصر خود نیز وجود داشته‌اند و این سنجش نباید به تحمیلِ کورکورانهٔ هندسهٔ فکری هر روزگار بر اندیشه‌های استثنایی و پیشرو منجر شود.

۵. مفسر باید همواره تفسیر خود را تا جای ممکن بر قرینه‌ها و شواهد درونی و بیرونی اثر ــ مانند دایرهٔ واژگانِ موردِ کاربرد، شگردهای بیانی و شیوهٔ ادای گفتار مؤلـف در دیگـر آثار او، و اشاره‌های معاصران وی ــ متکی کند.

هر پنج مورد که تا اینجا برشمرده شد، به‌گونه‌ای با نیت مؤلف مرتبط‌اند.

٦. اجزای یک تأویل باید در ساختار اثر معنا بگیرند، با هم هماهنگ باشـند، و سـاختار کلی متن را نقض نکنند.

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

۸. خوانشگر باید «بلاغت تأویل» داشته باشد؛ یعنی در مرحلهٔ حدس و ارزیابی هم حدس‌های دقیق‌تری به‌معرض آزمایش بگذارد. این مورد، براثر 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 بـه زنـی مجهـول پنداشـته مـی‌شـد و «ری را» در تأویل‌ها، نامِ آن زن بود؛ حتی یکی از شاعران معاصر براساسِ همین تأویل، شعرهایی نیز در اشاره به این زن فرضی سروده و یکی از کتاب‌هایش را با الهام از این واژه نامگذاری کـرده است[۵]. 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 پذیرشِ اینکه «ری را» می‌تواند نام زنـی باشـد، در بخشـی از نوشـتهٔ خود احتمال داد که شاید این واژه را بتوان صدای مرگ یا صدای شاعر در تقابل بـا مـرگ هم دانست (*دنیای سخن*، شمارهٔ نهم، فـروردین ۱۳٦۵، ص ٤۲؛ بـه‌نقـل از: پورنامـداریان، ۱۳۸۱آ: ۳٤۹). پس از او، محمود فلکی این حدس را پرورش داد و نوشت:

«ری را» نام کسی نیست؛ یک «صدا»ست که به‌شکل «ری را» شنیده می‌شـود. و شـاید بـه همین خاطر، نیما پس از واژهٔ «ری را» چند نقطه می‌گذارد تـا کشـش یـا پـژواک صـدا را بنمایاند. حتی جدانگاریِ «ی» از «ر» دوم نیز می‌تواند نشانگر همـین واقعیـت باشـد («ری را»... نه «ریرا»). نیما در جاهای دیگر، هنگامی‌که «صدا» به‌گونه‌ای وارد شعر می‌شود، همین حالت بیانی و نگارش را به‌کار می‌بندد؛ مانند سطر آغازین شعرِ «خروس می‌خواند»:

قوقولی قوقو ... خروس می‌خواند

یا در شعرِ «ناقوس»:

دینگ دانگ ... چه صداست
ناقوس!

و یا:

پیت پیت ... چراغ را
در آخرین دم سوزش
هر دم سماجتی است

آنچه در شعرِ «ری را» نمود می کند، همگامی یا همسانی این صداست با اندوه؛ اندوهی که با شب یگانه می‌شود و یا در شب، جلوهٔ سنگین‌تری می‌یابد. (فلکی،۱۳۷۳: ۱۵-۱٦)

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

> اگر فرضِ زن بودنِ «ری را» را بپذیریم، این زن، یک زن معمولی، یک جفت و یا معشوق نیست؛ زیرا شعر از جنبه‌های تغزلی عاری است. پس می تواند «زن ــ صدا» باشد که از وجودی اسطوره‌ای برمی‌آید. (همان، ص۲۰)

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

پس از او، پورنامداریان ــ چنان‌که خود می‌گوید ــ پس از اندیشیدن مداوم به این شعر و تکرارِ آن در ذهن، مطابقِ جهان‌بینی و گرایشِ به‌شدت سیاسی و اجتماعی نیما حدس زد که «ریِ را» می‌تواند صدایِ شعاردادن جمعیت از دور انگاشته شود:

> براساسِ 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 به‌گوش می‌رسد. کسانی که چنین تجربه‌ای داشته باشند، می‌دانند که شعار دسته‌جمعی گروهی از مردم به‌خصوص در سکوت شب از دور مفهوم نیست و به‌صورت آوای «ری را ... ری را ...» به‌گوش می‌رسد. (پورنامداریان، ۱۳۸۱آ: ۳۵۰)

با این حدسِ 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 ــ که کاج نماد آن است ــ 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. بنداب هم به‌سبب کمی آب و هم به‌سبب جمع‌آوردنِ مصنوعی آب ازطریق بستن بند، معناً در تضاد و تقابل با بی‌کرانگیِ طبیعی و عظمت دریا قرار می‌گیرد. (همان، ص۳۵۰)

البته «کاج» در متنِ پورنامداریان، تصحیفِ «کاچ» باید باشد که مطابق توضیحِ ابوالقاسم جنتی عطایی «قطعهٔ کوچک جنگل درمیان مزارع» است (نیما یوشیج، ۱۳٤٦: ۳۳٦) نه درخت کاج، که ناچار باید در این شعر نمادِ جنگل گرفته شود. احمد شاملو نیز هنگام خواندن این شعرِ نیما، این واژه را به‌وضوح، «کاچ» تلفظ کرده است. شگفت آنکه «کاچ» با این صورت و معنا، تأویل پورنامداریان را حتی بیش از صورتی که خود او در متن آورده است، تأیید می‌کند.

پورنامداریان سپس با دربرابرِ هم قراردادنِ بندآب و دریا، به تفاوت فریادهای از سرِ درد برخاستهٔ آدمیان و شعارهای مصنوعی و طوطی‌وار گروهی اندک و گسسته از جمعِ مردم در نگاه نیما اشاره می‌کند و بر همین پایه جریان تأویل را بدونِ تن‌دادن به تضاد و تناقض تا پایان شعر پیش می‌برد.

اما هوشنگ ماهرویان، پس از نقلِ بخش‌هایی از تأویلِ پورنامداریان و فلکی و گلشیری، برداشتِ دیگری نیز از «ری را» براساس کتابِ *فرهنگ واژه‌های بومی (مازندرانی) در اشعارِ فارسی نیما یوشیج* نوشتهٔ علی‌اکبر مهجوریان نمازی پیشنهاد کرده است. مهجوریان در این کتاب، سه معنا برای «ری را» درنظر گرفته است:

> «ری را» یعنی: هان! بیدار باش، به‌هوش باش، هش دار ...
> و نیز نامِ زنی است که باید تیزهوش و کاردان باشد؛ زیرا «ری را» در بازی‌ای 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 به‌نظر می‌رسد این معانی تا اندازهٔ زیادی زیر اثر شعر نیما و برداشتِ خودِ مهجوریان از آن ساخته شده باشند. ماهرویان که تأویل خود را بر نخستین معنای پیش‌گفته بنا کرده است، در توضیحی کوتاه و نابسنده می‌نویسد:

> در اینجا با فرهنگ مهجوریان که از آن نقل‌قول کردم، چاره را می‌یابیم. همان‌طور که مهجوریان می‌گوید، می‌توانیم «ری را» را همان «بیدار باش»، «هش دار»، «بدان» و غیره معنی کنیم؛ آن‌وقت مشکلاتمان هم حل می‌شود و تازه به کلید تأویلِ شعر هم نزدیک می‌شویم: وقتی‌که 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 به‌نظر نمی‌رسد؛ افزون بر آن، نیما

معمولاً در شعرهای پارسی خود، از واژگان مهجورِ طبری در جایگاه فعل استفاده نمی‌کند و بعید به‌نظر می‌رسد که اینجا هم چنین ترکیبِ نامفهومی را در این معنا به‌جای واژگان ساده‌تر پارسی (مانندِ «هش دار») برگزیده باشد. همچنین برداشت چنین معنایی از «ری را»، برخلاف اظهارنظر کلیِ ماهرویان، نه تنها کمک چندانی به گشودن گره‌های شعر و روشن‌کردن مرجع فعل‌ها نکرده بلکه بر ابهام‌های شعر هم تااندازه‌ای افزوده است.

منوچهر آتشی نیز در کتاب *نیما را باز هم بخوانیم*، پس از تأیید حدسِ پورنامداریان و تحسین تأویلِ وی، به واژهٔ درست‌ترِ «کاچ» به‌جای «کاج» و نکتهٔ ظریف دیگری در خوانش شعر توجه کرده است. در اینجا، با بخشی از نوشتهٔ 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 تبیینِ نهضتِ نیما نوشته شده، و شایستهٔ 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 برداشتِ این منتقد ارجمند وجود دارد: یکی «کاچ» که ایشان به‌تکرار «کاج» آورده‌اند [...]؛ دیگر «برق سیاه تابش ...» با کسرهٔ بعدِ «ش» هم به گمانم نادرست و مبتنی بر سلیقهٔ دستوردانیِ ایشان است؛ برعکس، «برق سیاه تابَش» بدون کسره، با توجه به قرارگرفتن «بنداب» = سدِ دست‌ساز، که پشتِ آن کاچ = مجموعه‌ی درخت‌ها، قرار گرفته، از هر لحاظ با منطق ساختارِ شعر جورتر می‌آید، و هیچ خدشهٔ دستوری هم ایجاد نمی‌کند. (آتشی، ۱۳۸۲: ٦٦–٦٧)

۹. تأویلِ هر اثر باید متناسب با ژانرِ آن صورت گیرد: معنای گُل در یک اثر ادبیِ رمانتیک با مفهوم آن در یک کتاب گیاه‌شناسی یکسان نیست.

۱۰. مفسر باید هنگام خوانشِ اثر، آمادهٔ دخل و تصرفِ 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، کنارنهادن مطلق پیش‌فهم‌ها ممکن نیست.

۱۱. خوانشگر باید به سطحی از فرهیختگی و آشنایی با روح اثر رسیده باشد که بتواند در طبقه‌بندی شواهد و قرائنِ 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 طلاییِ ورود به عالم معنای معتبرِ متن تلقی کرد. بخشی از فرایندِ فهم ــ چنان‌که پیش‌تر اشاره شد ــ همواره به آرایش ذهنی مفسر وابسته است و به فرمان‌های مکانیکی تن نمی‌دهد. خوانِشگرِ خوب، با آگاهی از این موضوع می‌کوشد تا جای ممکن از گوش‌سپردنِ محض به خودخوانی‌های بی‌معیارِ «خویش» دربرابر منطقِ متن بپرهیزد و از نخستین گام‌های تأویل تا مرحلهٔ رسیدن به قرینه‌های استوار، صدایِ «من‌های درون» را به‌سودِ آن «منِ قاهر» خفه نکند.

پی‌نوشت‌ها

1. Immanuel Kant

۲. اصطلاحِ «بلاغت مخاطب» از تقی پورنامداریان است.

۳. برای نقد کلی پست‌مدرنیسم و پیامدهای آن در علوم انسانی، ← سوکال و بریکمون، ۱۳۸۷: ۲۷۵-۲۸۲.

٤. داریوش آشوری در مقاله‌ای که دربارهٔ احمد فردید نوشته، نمونه‌هایی از واژه‌شناسی‌های بی‌بنیاد او را نشان داده است (آشوری، ۱۳۸۳: ۳۸-٤٦). این مقاله به‌ویژه در بخش «مقایسهٔ فردید و صادق هدایت» بسیار خواندنی است.

۵. صالحی، سیدعلی (۱۳۷۸). *آخرین عاشقانه‌های ری را*، چاپ یکم، تهران: انتشارات تهران.

کتابنامه

آتشی، منوچهر (۱۳۸۲). *نیما را باز هم بخوانیم: خیال روزهای روشن*، چاپ یکم، تهران: انتشارات آمیتیس.

راسل، برتراند (۱۳۸٤). «چگونه از عقاید احمقانه بپرهیزیم»، ترجمهٔ ابراهیم اسکافی، روزنامهٔ *آفتاب* (۲۹ بهمن)، کد مطلب: ٤١٤٩٥. http://www.aftabnews.ir/vdccp0q0.2bqso8laa2.html

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). *داستان دگردیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱آ). *خانه‌ام ابری است*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱ب). *سفر در مه*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

رؤیایی، یدالله (۱۳۸٦). *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 پست‌مدرن*، ترجمهٔ عرفان ثابتی، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

شاملو، احمد (۱۳۸٤). *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*، چاپ ششم، تهران: انتشارات نگاه.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۲). «در پاسخ به پرسشِ روشن‌نگری چیست»، ترجمهٔ سیروس آرین‌پور، از کتابِ *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، 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). «خوانشِ ری را»، مجلهٔ *فرهنگ توسعه*، سال هشتم، ش ۳۹ و ٤۰ و ٤۱، ص ۱۲۷-۱۳۲.

نیما یوشیج (۱۳٤٦). *نیما یوشیج، زندگی و آثار او (مجموعه اشعار)*، به‌کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات صفی‌علی‌شاه.

نیما یوشیج (۱۳۸۳). *مجموعهٔ کامل اشعار*، به‌کوشش سیروس طاهباز، چاپ ششم، تهران: انتشارات نگاه.

شکنندگی هرمنوتیک ادبی پل ریکور

دکتر سید علیرضا حسینی بهشتی

عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس

حسن آبنیکی*

چکیده

پل ریکور، اندیشمند فرانسوی، در نظریه هرمنوتیک ادبی خود اولویت را به متن می‌دهد و در گروه متن محوران گنجانده می‌شود. وی در نظریه خود این سوال کلیدی را بررسی می‌کند که آیا متن ادبی دارای استقلال معناشناختی است یا خیر؟ از نظر وی متن از سه جنبه دارای استقلال معناشناختی است: ۱.از نیت نویسنده، ۲.از خواننده اولیه، ۳. اوضاع اجتماعی– تاریخی تولید متن. براساس این تفسیر، متن رشته‌ای از الفاظ دارای معناست و آگاهی، قصد و نیت صاحب سخن در شکل‌دهی معنای آن سهمی ندارد. معنای متن واقعیتی قائم به متن و مستقل از مؤلف و وضع تولید خود است که مفسر و خواننده متن آن را می‌فهمند. البته در باب استقلا معنایی متن نیز مناقشات زیادی تا به حال وجود داشته است که هر یک از مناقشات به جنبه خاصی از آن توجه کرده‌اند. یکی از این مناشقات موضوع مقاله حاضر است که قصد دارد هرمنوتیک ادبی متن محور ریکور را از منظر کاربرد آن برای تفسیر رمان سیاسی بنگرد. بنابراین در این مقاله مفاهیم سیاسی موجود در یک رمان سیاسی مهم هستند، مفاهیمی مثل قدرت، اقتدار، و... که می‌توانند مدل متن محور ریکور را مدلی شکننده سازد، چرا که کار ریکور چارچوبی را برای تفسیر متون سیاسی، به‌طور عام، و رمان سیاسی، به طور خاص، واسطه تمرکزش بر معنا (استقلال متن از نویسنده و شرایط تاریخی– اجتماعی) ارائه نمی‌دهد.

کلید واژه: ریکور، هرمنوتیک ادبی، استقلال معنایی، رمان‌سیاسی، شکنندگی.

تاریخ دریافت : ۷ /۲ /۱۳۸۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۵/٤/۱۱

* دانشجوی دکتری اندیشه سیاسی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

از هرمنوتیک تعریفهای متنوعی ابراز شده است که هر یک به نوبهٔ خود معرف و نشان‌دهندهٔ دیدگاهی خاص در باب اهداف و وظایف این شاخهٔ معرفتی است و سیری از معنای نشانه، هنر فهمیدن، روش‌شناسی علوم انسانی، ماهیت فهم و تفسیر متن را دنبال کرده است، به صورتی که امکان عرضه تعریفی جامع به مشکل مواجه می‌شود، زیرا دیدگاههای متفاوتی که دربارهٔ رسالت، هدف و کارکرد هرمنوتیک وجود دارد، گاه کاملاً متباین و غیرقابل جمعند. اما در همگی آنها دو چیز مشترک است: فهم و معنا. معنا محصول فرایند فهم است. اما معنای چه چیزی؟

دراینجاست که عنصر سوم یعنی متن وارد می‌گردد و هرمنوتیک را به نظریه عمل تفسیر متن تعریف می‌کند و بنابراین حوزهٔ عمل هرمنوتیک تا جایی که معنا و لزوم فهم آن در کار است، امتداد می‌یابد. پس هرمنوتیک مربوط به مسئله «فهم(verstehen)(Burn,1992:p8)، «معنا» (Outhwaite,1987:p67)و«متن» (Wilson,1990:p3) است و با فهم متن سروکار دارد. هرمنوتیک آشکار کردن یک معناست؛ معنای ضمنی و پنهان در یک متن (نقاشی، کنش، اثر ادبی و...). متنی که همراه با دو عنصر دیگر یعنی «فهم» و «معنا» باعث ایجاد مناقضات زیادی در باب نظریه هرمنوتیکی گردیدند و متفکران مختلفی مانند دیلتای، هوسرل، هایدگر، گادامر، ریکور، بتی و هرش و دیگران را وادار به قلمفرسایی در این حوزه نمودند. یکی از این متنها یا شاخه‌ها، متن ادبی یا حوزه ادبیات است که اصطلاحاً از آن به عنوان هرمنوتیک ادبی یاد شده است.

هرمنوتیک ادبی که شاخه‌ای در هرمنوتیک به طور عام و نقد ادبی[1] به طور خاص به حساب می‌آید، با تلاش برای شناختن، شرح دادن و معناکاوی متون ادبی مرتبط است و می‌کوشد تا «جمله‌ای از یک متن ادبی یا بیتی از یک شعر را درک کند و برای این کار آن جمله یا بیت را تفسیر یا معنا می‌کند» (احمدی،۱۳۷۸:ص۸) در هرمنوتیک ادبی «مفسر درصدد روشن ساختن معنای متن ادبی است و تمرکز اولیه‌اش بر فهم متن‌است.(wilson,990:p3) هر چند باید ذکر کرد که در بحث از هرمنوتیک باید به انواع ادبی مانند رمان، نمایش، شعر، و... نیز چشم داشت، زیرا میان هرمنوتیک و ژانرهای ادبی نسبیت خاصی وجود دارد و باعث می‌شود تفسیر و تاویل آثار ادبی براساس نوع ادبی آنها فرق کند. با وجود این تفسیر متن ادبی

در حکم کوشش برای راهیابی به افق معنایی اصیل متن است. جستجوی معنا و کشف آن است که هرمنوتیک ادبی را به نحله‌های مختلف تقسیم می‌کند. به عنوان نمونه، تفسیر در هرمنوتیک ادبی کلاسیک استوار بر این باور است که متن به هر رو معنایی دارد، خواه ما آن را بشناسیم، خواه نشناسیم و این باوری است «کلام محور» که به هر دلیل معنا را موجود و حاضر می‌داند، جدا از اینکه ما به این «حضور» آگاه باشیم یا خیر. شاخه‌ای معتبر از هرمنوتیک مدرن این بینش کلام محوری را نمی‌پذیرد. هایدگر، گادامر و ریکور اساساً به معنای نهایی و «اصیل» بی‌باورند.(احمدی، ۱۳۸۰ و Wilson , Ibid)ذیل این جدل عمده در مطالعه آثار ادبی و به کارگیری هرمنوتیک ادبی برای تفسیر آنها – که سالهاست ادامه دارد- سه گروه عمده وجود دارند که فهم معنای متن را با توجه به اصالت هر یک از سه محور سازندهٔ یک متن ادبی یعنی مولف، متن و مفسر (خواننده) می‌سنجند. پل ریکور، اندیشمند فرانسوی، با اولویت دادن به متن، در گروه متن محوران گنجانده می‌شود. در متن محوری این سوال کلیدی پرسیده می‌شود که آیا متن دارای استقلال معناشناختی است یا خیر؟

مراد از استقلال معنایی متن آن است که متن رشته‌ای از الفاظ دارای معناست و آگاهی، قصد و نیت صاحب سخن در شکل‌دهی معنای آن سهمی ندارد. مولف در چینش الفاظ و ساختن متن سهیم است، اما پس از آن که چیزی به نام «متن» (Text) شکل گرفت، دیگر نیازی به مولف ندارد و در افادهٔ معنایش مستقل از اوست. بنابراین، استقلال معنایی متن بدین معناست که هدف از تفسیر متن، درک چیزی است که متن می‌گوید، نه درک آنچه مولف از الفاظ متن قصد کرده است. (واعظی،۱۳۸۰: ص٤٦١)

از نظر متن محوران از آنجا که متن دارای معنای واحد نیست و بالقوه از معنای گوناگون برخوردار است، در مقابل تفسیرهای مختلف گشوده و دارای معنای ثابت و معین نیست. (نصیر، ۱۳۸۱: ص١٠٦) اومبرتراکو می‌نویسد: «... در مقابل نیت مولف و نیت خواننده، ... امکان سومی هم موجود است که آن هم نیت متن است». (احمدی، ۱۳۷۷: ص۲۷۰). نیت متن باعث می‌شود نویسنده یکی از خوانندگان متن به حساب آید و بر دیگر مفسران یا خوانندگان متن رجحانی نداشته باشد. متن متعلق به یک حوزهٔ هستی‌شناسی مجزایی است، جایی‌که معنا از ارادهٔ نویسنده مستقل است و یا حتی برای وی نیز تغییر می‌کند و به گونه‌ای معنای موردنظر

نویسنده برای مفسر هم غیرقابل دسترسی می‌گردد، (wilson,1990:p95) زیرا نویسنده غالباً نمی‌داند چه معنایی را در سر دارد. (Ibid:p98) پس مهم آن چیزی است که متن وی می‌گوید.

اما استقلال معنایی متن نیز تا به حال با مناقشات زیادی مواجه گشته که هر یک از این مناقشات به جنبه خاصی از آن توجه کرده‌اند. یکی از این مناقشات موضوع مقاله حاضر است که قصد دارد هرمنوتیک ادبی متن محور پل ریکور را از منظر سیاسی بنگرد. منظور از «منظر سیاسی» رجوع به رمان سیاسی به مثابه یک متن ادبی است. رمان به طور عام و رمان سیاسی به طور خاص (که ما می‌پذیریم چیزی به نام رمان سیاسی وجود دارد، چرا که رمانها به انواع مختلف اجتماعی، پلیسی، تاریخی، کمیک، سیاسی و... . تقسیم‌بندی می‌شوند). به عنوان یک قالب ادبی موضوع مورد بحث در هرمنوتیک ادبی هستند و هرمنوتیک ادبی ریکور نیز این قاعده مستثنی نیست، هر چند ریکور میان رمانهای مختلف تمایز قائل نمی‌شود و همگی را ذیل عنوان «ادبیات» ذکر می‌کند، این امر مانع از این نیست که مفسران وی نتوانند این تمایز را قائل شوند.

رمان سیاسی اصولا زمانی است که «مستقیماً با جنبه‌های معینی از زندگی سیاسی سروکار دارد و در آن جنبه‌های سیاسی از عناصر لازم و سازنده اثر هستند نه زمینه فرعی یا حاشیه‌ای آن (Baldick,1990). بنابراین، در این مقاله، برای ما مفاهیم سیاسی موجود در یک رمان سیاسی مهم هستند، مفاهیمی مثل قدرت، اقتدار، سلطه، ایدئولوژی و... که می‌توانند مدل متن ریکور را مدلی شکننده سازنده؛ چرا که، همانگونه که بعداً آشکار می‌شود، کار ریکور چارچوبی را برای تفسیر متون سیاسی به طور عام، و رمان سیاسی به طور خاص، بواسطه تمرکزش بر معنا (استقلال متن از نویسنده و شرایط تاریخی- اجتماعی) ارائه نمی‌دهد، ضمن اینکه تفسیر و نقد مفاهیم سیاسی در جایی به یکدیگر پیوند می‌خورند که علائق و منافع سیاسی بر روی معنای متن مبارزه می‌کنند. هر چند باید گفت که دیگر متون، بویژه متون سمبولیک و سوررئالیستی در قیاس با متون مانند رمانهای سیاسی قابلیت تاویل بیشتری دارند، که این امر تا حدودی تاییدکننده این است که متون سمبولیک و سوررئال را می‌توان از بافت خود جدا کرد، اما متون سیاسی را خیر.

بدین‌ترتیب، هدف این مقاله بررسی و کشف خط تفسیری در هرمنوتیک ادبی ریکور است. در بخش اول مقاله، بازسازی دیدگاههای ریکور در باب تفسیر متن ارائه می‌شود. بخش

دوم مقاله انتقادی و سازنده است. این مقاله سعی دارد نشان دهد در حالی‌که نظریه هرمنوتیک ادبی ریکور در جنبه‌های مختلفی مساله‌دار است، می‌تواند به گونه‌ای تدوین شود که از ارزشی قابل ملاحظه برای مطالعه رمان سیاسی برخوردار گردد. ضمن اینکه در این مقاله تمرکز بر سهم ریکور در مجموعه خاصی از مسائل (ادبی) است و هیچ تلاشی برای ارزیابی تمامی آثار وی به طور کلی نمی‌کند، بنابراین به خط تفسیری وی می‌پردازیم که می‌توان از آن با عنوان «مدل قشربندی تفسیر متن» نام برد.

۲. پل ریکور (Paul Ricouer)

پل ریکور از فلاسفه پیشگام هرمنوتیکی است که آثارش دامنهٔ متنوعی از موضوعات را پوشش می‌دهد و از جمله مهمترین متفکر متن محور به حساب می‌آید. وی که درصدد بیان معرفت‌شناسی تفسیر[۲] است، (DiGenso,1990) بر تفسیر متن بعنوان هدف اولیه هرمنوتیک تمرکز کرد و نظریه تفسیری بیان نمود که زبان، تامل، فهم و «خود» (Self) مبانی اصلی آن را تشکیل می‌دهند. (Ricoeur,1973a:p112-128and 197a:p3-24).

ریکور برعکس متفکرانی چون گادامر که پرسیده بودند چگونه فهم در بودن امکانپذیر است؟ پرسید: اینکه فهم متن امکانپذیر است به چه معناست؟ وی که در حلقه هرمنوتیشین‌های قوی (Smith,1997:p5) قرار داده می‌شود، در این سعی و تلاش درصدد هم پیوندی مجدد حقیقت و ماهیت فهم با روش – عملیاتی که از طریق آن فهم اتفاق می‌افتد – برآمد. ریکور تلاش کرد تا کار ویژهٔ سنتی هرمنوتیک، یعنی کار ویژهٔ تفسیر متن، را با بینشهای هستی‌شناختی معاصر خود پیوند بزند. برای نمونه اعلام داشت که تفسیر در حلقه‌ای شکل یافته توسط ارتباط تفسیر و مفسر به دست می‌آید. (Ricoeur,1974a:p23)

وی که یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان هرمنوتیک ادبی است و نظریه ادبی وی «تا حدودی بر اساس ضرورت پاسخ گفتن به ساختارگرایان[۳] شکل گرفت»،(احمدی،۱۳۸۰:ص۶۱۹) معتقد است «تفسیر پیوند و ارتباط میان زبان و تجربهٔ زیسته»(Ricoeur,1974a:p66) است و شگردی خاص نیست که دانش به آن و کاربردش ویژهٔ دانایان و متخصصان باشد، بلکه بخشی از نکتهٔ همگانی شناخت است، چنانکه «هرمنیا» نزد ارسطو به معنای تمامی سخن، دلالت و معنا بود. (احمدی، ۱۳۸۰: ص۵۰۱) معنایی که وظیفه تفسیر کشف آن است. به نظر ریکور، تفسیر فعالیتی فکری و مبتنی بر «رمزگشایی» (Deciphering) معنای پنهان در پس معنای ظاهری و

آشکار کردن سطوح دلالت‌های نهفته است (Ricoeur,1974a:p13) و بنابراین، نوعی کارکرد ذهن است که معنای پنهان را در معنای قابل شناخت طرح می‌کند و حدود معنای ناشناخته و نهفته در معنای بیانی یا ادبی را روشن می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۰: ص۶۲۲)

این معنای پنهان در معنای قابل شناخت باعث می‌شود تا ریکور در آغاز کتاب «فروید و فلسفه» بنویسد: هرمنوتیک بین دو پرورژه قرار می‌گیرد: «یادآوری معنا» و «تمرین شک». (Outhwaite,1987:p72) پس ریکور تفسیر را فعالیتی می‌داند که به دنبال رمزگشایی معنای پنهان متن است و مفسر نیز تلاش می‌کند تا نه تنها دلالتهای مطابق که به دلالتهای ضمنی نهفته در متن نیز پی‌ببرد. این امر ما را رهنمون می‌سازد تا ببینیم متن (Text) در هرمنوتیک ادبی ریکور در کجا قرار دارد و از چه جایگاهی برخوردار است.

۱-۲ فاصله گذاری (Distanciation)

برای ریکور متنی که به ما، در زمان حال یا از سنت یا از فرهنگی دیگر، می‌رسد قبل از هر چیز یک ابژهٔ ساختاری است که معنای درونی خاص و قوانین قابلیت فهم صوری خود را دارد. معنای آن متنیت (Textuality) آن است. متنیت، نیت و ارجاع‌مندی در فرایند عینی شدن خود را، بویژه در متون ادبی، محو می‌کند. (Burns,1992:p238) همانگونه که ذکر شد، برای ریکور معنای متن در حوزهٔ نیت و قصد وجود ندارد، بلکه در فضای تفسیری قرار دارد، تفسیری که بر تجربهٔ زیسته و زبان تمرکز می‌کند؛ اما این امر باعث نمی‌گردد تا ریکور متن را ذهنی کند. برعکس، رادیکالترین حرکت در توسعهٔ نظریه وی عینی کردن متن است. ریکور در فرایند عینی شدن متن، قصد مولف را برمی‌چیند. این برچیده شدن قصد مولف یا استقلا معنایی متن با تمایزی که ریکور میان متن و گفتار برقرار می‌کند، بهتر مشخص می‌شود.

از نظر وی discourse دو قالب دارد: ۱. گونه گفتاری، ۲. گونه نوشتاری (متن). و این دو چهار تفاوت عمده با یکدیگر دارند:

۱. در متن، معنای آنچه گفته شده است بر واقعه گفتن مقدم می‌شود، زیرا معنای آنچه در نوشتار نقش بسته است به مدد عملی قصدی میسر شده است . فعل گفتاری (Speech-act) در قالب نوشتار صورت خارجی یافته است. پس ابتدا معنا بوده است و سپس در قالب نوشتار ماندگار شده است؛ برخلاف گفتار که در آن معنا محصور واقعه گفتن است.

۲. در کلام، پیوند تقریباً کاملی میان آنچه گوینده منظورش است و آنچه گفتارش معنا می‌دهد برقرار است. اما این امر در مورد گفتار مکتوب وجود ندارد. در گفتار مکتوب، متن از افق محدود نیات یا انتظارات نویسنده خود فراتر رفته و استقلا ل معین خود را حفظ می‌کند. به نظر ریکور، آنچه متن مکتوب می‌گوید هم اینک اهمیتش بیشتر از آن چیزی است که نویسنده قصد داشته بگوید چرا که نویسندگان ممکن است انکار کنند یا سعی کنند آنچه زمانی نوشته‌اند، تصحیح کنند. (Ricoeur, 1991:p148).

۳. در گفتار شفاهی، به سبب موقعیت گفتگو، مخاطب معین شده است، در حالی‌که در گفتار مکتوب، مخاطب معین وجود ندارد. مخاطب متن، هر فردی است که بتواند آن را بخواند. این امر متن را از وضع تاریخی – اجتماعی پیدایش خود دور می‌کند؛ اما در گفتار شفاهی موقعیت گفتگو و اینکه چه کسی مخاطب آن است، امری مهم و اساسی است. بنابراین می‌توان متن را «زمینه زدایی» (Decontextualize) کرد و برای مجموعه‌ای از قرائتهای نامحدود آماده ساخت و یا در دسترس قرار داد تا متن بتواند توسط مخاطبان دوباره خلق شود. (Ibid:150)

ممکن است متن مکتوب از محدودیتهای مدلول و ارجاعات ظاهری رها شود، یعنی برخلاف گفتار شفاهی که در آن مدلول و معنای آنچه گفته می‌شود محدود و منحصر به موقعیت گفتگویی است. به عبارت دیگر، هرگونه اعمال محدودیت برای دلالت معنایی متن ممنوع است، چرا که متن مکتوب از فوریت شرایط و زمان و مکان فرار می‌کند و به جای آن جهانی را به روی خواننده باز می‌کند، یعنی مجموعه ای ارجاعات و معنای غیرظاهر که در یک واحد قابل فهم گرد هم می‌آیند.[۴] بنابراین:

> من هم اینک باید بدون هیچ تناقضی بگویم که انسان یک جهان دارد نه صرفاً یک موقعیت. به همان ترتیب که متن معنایش را از قیومیت قصد ذهنی آزادمی‌کند، ارجاعش‌را نیز از محدودیتهای ارجاع ظاهری رها می‌سازد.(Ricoeur, 1991:p149)

ریکور با این تفکیک قلمرو هرمنوتیک را متن دانسته و متن را محور هرمنوتیک می‌داند. البته این متن فراتر از نوشتاراست و حتی کنش اجتماعی را هم در برمی‌گیرد.(Ricoeur,1981) پس به این ترتیب متن می‌تواند از مولف خود جدا شود و بر کنار از قصد و نیت مولفانش مطمح‌نظر قرار گیرد و استقلال معنایی خود را حفظ کند و چون مخاطبانش محدود نیستند، خوانندهٔ متن و مفسر هرکسی است که توان خواندن متن و قابلیت تفسیر آن را داشت باشد و

صرفاً به مفسران معاصر مولف و مقارن وقوع متن منحصر نمی‌گردد. در واقع فرصت خوانشهای متعدد همتای دیالکتیکی استقلال معناشناختی متن است و دعوی خواننده و دعوی متن‌در مبارزه‌ای مهم که پویائی کل تفسیر را ایجاد می‌کند، تلاقی می‌کنند. (Rogers,1994:146) پس استقلال معنایی متن را باید در فرایند تفسیر از ۱. قصد مولف، ۲. از اوضاع اجتماعی و فرهنگی زمان پیدایش آن ۳. از مخاطب اصلی و نخستین آن، سنجید و از این طریق هرمنوتیک وی جنبه انتقادی می‌یابد.[٤]

نکته مهم دیگر در نظریه ادبی ریکور این است که در این نظریه نه تنها متن از مولف خود مستقل است، بلکه از مفسر خود نیز مستقل است و از اینجاست که از هرمنوتیک فلسفی گادامر فاصله می‌گیرد؛ زیرا از نظر گادامر فهم متن محصول آمیزش افق معنایی متن با مفسر است. وی تفسیر متن را نتیجهٔ توافق مفسر و متن می‌دانست، اما ریکور معتقد است که آنچه ما می‌فهمیم امکان دارد با آنچه متن در واقع می‌گوید انطباق نداشته باشد و برای استقلال معنایی متن از خواننده تاکید دارد. (Ricoeur,1981:p164)

بنابراین،در مجموع، برای ریکور متن نه به نویسندهٔ خود و نه به خوانندهٔ آن متعلق‌است.این امر می‌تواند ما را قادر سازد تا در افقهایی که به ما اجازه می‌دهد تا فاصله میان هویت فردی و امیال مشترکمان را(با استفاده از تصویرپردازی گادامر)به هم مرتبط کنیم. (, Scott-Baumann (2003:p719

بدین‌ترتیب، از منظر روش شناختی، عینی شدن متن – که به استقلال معنایی متن از مولف، زمینه پیدایی و خواننده نخستین محقق می‌شود – اولین گام در فرایند تفسیر متن ادبی در نظریه هرمنوتیکی ریکور به شمار می‌رود. عینی شدن متن به محققان اجازه می‌دهد تا فراتر از این تصور حرکت کنند که تنها یک فهم معنادار یا صحیح وجود دارد. در نتیجه، تکثر متن (اینکه پیش فهمها باعث می‌شوند تا مفسران همان متن را با یک هدف اما به طور متفاوتی تفسیر کنند) و چند معنایی (اینکه متون معانی متعددی دارند) مورد تصدیق قرار می‌گیرد. ریکور به این عینی شدن متن از طریق فاصله‌گذاری رسید.

از نظر فلسفی، فاصله‌گذاری (چیزی را در دور قرار دادن)، ریشه‌هایش در دو اصلِ آگاهی تاریخ مند، (که فهم در تاریخ و متأثر از تاریخ شکل می‌گیرد)، و امتزاج افقهای گادامر قرار دارد. برای مثال، ریکور معتقد است که در آگاهی تاریخی تنشی میان دور و نزدیک وجود دارد و چنین آگاهی‌ای در موقعیتی از فاصله تاریخی اتفاق می‌افتد. در امتزاج افقها تصوری شبیه به

فاصله قرار دارد. افق، قادر به محدود شدن یا گسترش یافتن از طریق فهم یا سوء فهم است و همیشه متأثر از تاریخ رخ می‌دهد. برای ریکور این فاصله میان خود و دیگری (آشنا/ غریبه) و بین دور و نزدیک - که تفسیر و فهم تلاش می‌کنند تا آن را کاهش دهند- وجود دارد. (Ricoeur ,1973a:p127)

از نظر روش‌شناختی، فاصله‌گذاری، متن را با آزاد کردن آن از نیتهای (معانی قصد شدهٔ) نویسنده عینی می‌سازد و به آن زندگی خاص خود را می‌بخشد که به چگونگی بروز یافتن آن در صفحات قبل پرداخته شد. بنابراین فاصله‌گذاری سازندهٔ پدیدهٔ متن به عنوان امری مکتوب است (Ricoeure,1973b:p133) که منجر به دور شدن متن از نویسنده، از جایگاه و زمینه گفتمانی و از مخاطب اصلی می‌شود و به این ترتیب به مفسران اجازه دهد تا متن را بدون توجه به نیت مولف به خود اختصاص دهند.

۲-۲. اختصاص دادن (Appropriation)

از نظر فلسفی، اختصاص دادن (ساختن چیزی از آن خود) مبانی‌اش را از مفهوم سنت گادامر (جهانی از تاریخ، زبان و فرهنگ مشترک که بر فهم دلالت دارد) اخذ می‌کند. ما از طریق مشارکت در سنتی که در آن زندگی می‌کنیم، احساس آشنایی و تعلق را به دست می‌آوریم. سنت بیگانه نیست، چیزی است که ما در آن رشد کرده‌ایم، چیزی که از طریق زندگی در آن به ما اختصاص یافته است. اختصاص دادن معنای متن نیز شبیه به همین امر است. زمانی‌که مفسران معنای یک متن را اختصاص می‌دهند، این متن دیگر بیگانه به حساب نمی‌آید، بلکه تبدیل به امری آشنا می‌گردد. همچون کاری که از امری بیگانه، موردی می‌سازد از آن ما و آشنا با ما (ریکور، ۱۳۷۳ :ص۲۵). بر همین اساس، فاصله‌گذاری و اختصاص دادن، دیالکتیکی تفسیری میان دور/ نزدیک، آشنا/ ناآشناو... ارائه می‌دهند. این ذهنی سازی به خوبی با این دیدگاه که تحقیقات تفسیری تلاش می‌کنند تا امر پنهان، ناشناخته، بیگانه یا جدا شده در یک سنت را آشکار کنند، مرتبط می‌شود و بدین‌ترتیب به طور اختصاصی نیازهای محققان تفسیری را برآورده می‌سازد.

از نظر روش‌شناختی، تفسیر اجازهٔ تحقق بخشیدن به معانی یک متن را می‌دهد و برای ریکور این امر از طریق اختصاص دادن اتفاق می‌افتد؛به خود اختصاص دادن آن چیزی که در آغاز بیگانه بود. (Ricoeur,1981:p185) اختصاص دادن، در واقع، ناظر بر درگیر شدن مفسر با

معنای متن است، یعنی قصد و نیت متن، اینجا و اکنون (here and now) برای خوانندهای معین اختصاص می‌یابد. (واعظی، همان: ۳۸۷) در واقع، اختصاص دادن، نسبت متن را با زمینهٔ مفسر روشن می‌کند. تفسیر متنی که از گذشته به جا مانده، مبارزه‌ای است با فاصله تاریخی میان دو زمینه متمایز. یکی به زمان نگارش متن تعلق دارد و دیگری به روزگار تفسیر. تفسیرکننده با اختصاص دادن متن به زمینهٔ دورانش، بر این فاصله پیروز می‌شود. ریکور اختصاص یافتن متن به زمینهٔ امروزی آن را «منش کنونی تفسیر» خواند. پس هدف تفسیر «اختصاص دادن» متن به زمینهٔ کنونی یا «امروزی شدن معنای متن» است. نکته مرکزی در اختصاص یافتن این است که آیا متن می‌تواند به زمینه‌هایی اختصاص یابد که کاملا با آن بیگانه است؟ آیا متون ادبی و هنری زمینهٔ معنایی کاملا آشنا و ویژهٔ خود را می‌آفرینند، یا فراسوی خود می‌روند و می‌توانند در زمینه‌ای بیگانه و ناآشنا نیز معنا داشته باشند؟ (احمدی، ۱۳۸۰ : ص۶۲۵)

برای ریکور، تمامی متون در تعلیق (Suspension)، خارج از جهان و ادبیات صرف باقی می‌مانند تا اینکه به طریقی معین اختصاص داده شوند. طریقی که انسان متن حقوقی یا مقدس، استدلال فلسفی، ساختی سیاسی، مدلی علمی یا روایتی اخلاقی را اختصاص می‌دهد. متن ادبی – در مقابل- متنی است که در برابر اختصاص دادن مقاومت می‌کند یا خودش را از وظایف هرمنوتیکی ما دور می‌سازد. متن ادبی متنی است که آینه‌اش مات و تیره است. ریکور تردید نمی‌کند که بگوید وظیفه خواننده در چنین رویدادی تمیز کردن آینه برای شفاف دیدن آن است. به طور کلی اثر ادبی تنها یک طرح ناتمام است، قطعه‌ای از آنچه باید در یک جهان کامل به وسیله عمل اختصاص دادن خواندن برگردانده شود. همانطور که وی در « Time and Narrative» اشاره می‌کند، اثر ادبی «شامل شکافها، افتادگیها و عدم تعینات است که ظریفت و توانایی خواننده را برای بازپیکربندی[۵] آنچه نویسنده ذکر نکرده، به چالش می‌طلبد». (ریکور،:۱۳۸۳ :ص ۱۳۸) ریکور بر این نکته تاکید دارد که آنچه در عمل تفسیر به خود اختصاص می‌دهیم، دنیای پیش نهاده شده به دست متن است؛ یعنی «جهان متن».[۶]

ریکور در کتاب «Time and narrative» به بررسی جهان متن و جهان خواننده می‌پردازد. به نظر وی تنها درکنش خواندن معنای کامل اثر ادبی دانسته می‌شود، همانطور که در «بیان» معنای تاریخ شناخته‌شدنی است. روایت داستانی به این اعتبار جهانی خاص است که

خواننده آن را کشف می‌کند و در کنش «بازپیکربندی»، آن را برای خود می‌آفریند. به عبارت بهتر، جهان متن با جهان خواننده همراه می‌شود. (Ricoeur,1988)

از نظر وی، ورای معنای یک اثر، دنیایی است که آن اثر فرا می‌افکند و افق اثر را تشکیل می‌دهد. بدین معنا شنونده یا خواننده آن را بنا به قابلیت پذیرش خود دریافت می‌کند که این قابلیت، خود با موقعیتی در عین حال محدود و باز به روی افق دنیا توصیف می‌شود. دنیایی که از نظر ریکور وظیفه علم تفسیر آشکار ساختن آن است یا به بیانی بهتر آشکار ساختن حرکتی است که متن به توسط آن دنیایی را در جلوی خود می‌گستراند. (ریکور، ۱۳۸۳ : ص ۱٤٤) به نظر وی، منش تعیین کنندهٔ هرمنوتیک توان گشایش جهانی است که خود دستاورد متنهاست. هرمنوتیک محدود به تحلیل ساختاری ابژکتیو متون یا تحلیل وجودی سوبژکتیو مولفان نیست، بلکه دل‌مشغولی نخست آن، دنیاهایی است که این مولفان و متون می‌گشایند. با شناخت این دنیاها – هم جهان موجود و هم جهان ممکن که زبان آنها را می‌گشاید- شاید ما به ادراک بهتری از خویشتن دست یابیم. (ریکور،۱۳۷۳ :ص۱۰۹) اصلاً یکی از نتایج گشایش جهان متن، گسترش یافتن افق مفسر (دانش یا آگاهی او) و نیل به درک از خود یا «خویشتن تفسیری» (Self-interpretation) است.

از نظر ریکور، فرایند تفسیر متن و به خود اختصاص دادن، خود تفسیری مفسر را در پی دارد و مفسر بر اثر تفسیر متن، خود را بهتر درک می‌کند یا حداقل شروع به فهم خویش می‌کند و خود را به گونه‌ای متفاوت از قبل درک می‌کند. (valdus,1991:p57) بدین ترتیب «تفسیر فرایندی است که در آن آشکارسازی شیوه‌های جدید بودن... به مفسر ظرفیت و توانایی جدیدی برای شناخت از خویش می‌دهد.»(Ricoeur,1974b:p107) بنابراین فهم تفسیری امکان دیدن چیزها را به طور متفاوت و امکان جهت‌گیری شخص را به طرق دیگر در جهان نشان می‌دهد. این امر میان شالوده‌های تجربه، فهم و خود فهمی نظریه تفسیری ریکور، پیوند برقرار می‌سازد. این پیوند، بودن و رابطه بودن با دیگران را در نظر می‌گیرد، به گونه‌ای که «هرمنوتیکی،آشکارایا ضمنی، خود فهمی از طریق فهم دیگران است» (Ricoeur,197a:p17) (مثل یک متن): از این رو من یک «من» ناتمام می‌باشم و بنابراین آنچه «خود» می‌نامم، خود من، در واقع شاگرد و نتیجهٔ تمام آثار هنری، ادبی و فرهنگی است که خوانده، دوست داشته و درک کرده‌ام و از این رو «گونه‌ای انباشت است، گنجینه‌ای از تمام این تجربه‌ها» (ریکور،۱۳۷۳:

ص٤٠). هیچ «من» خود ساخته‌ای پیش از خواندن وجود ندارد. کنش خواندن، «من» تازه‌ای می‌آفریند و در امر اختصاص دادن است که من «خود» را می‌یابم. (همان:٤٠)

بدین ترتیب این فهم جدید از خود به محققان اجازهٔبازگشت به متن را با افقی گسترش یافته می‌دهد و نیز ماهیت بیناذهنی تحقیق تفسیری را برجسته می‌سازد و نیازی نیست که مفسران خودشان را در متن فرافکنی کنند. در واقع، اختصاص دادن، «عمل مالکیت بر متن نیست،بلکه‌بیشتر لحظه‌ای از سلب‌مالکیت از خودنارسیستی‌است»(Ricoeur,1981:p1920) که در فضای ایجاد شده توسط این سلب مالکیت از خود، فرصت تفسیر از متنی که جهانش را آشکار می‌سازد، رخ می‌نمایاند. فرصت تفسیر یا به خود اختصاص دادن متن از طریق فرایند دیالکتیکی – قطبهایی که ریکور «تبیین» و «تفهم» می‌نامد – ادامه می‌یابد.

۱-۲-۲. تبیین و تفهم (Explanation) و (Understanding)

ریکور با تطبیق تبیین و تفهم برای روش‌شناسی علوم انسانی و اجتماعی راه حلی ارائه می‌دهد که بر دو انگاری دیلتای مبنی بر جدایی آنها از یکدیگر فایق می‌آید. از نظر ریکور «درک و تفسیر متن، عمل معنادار اجتماعی و حوادث تاریخی نیازمند روشی است که آمیزه‌ای از این دو عنصر باشد».(واعظی، همان: ٣٦٧) وی که متن را سرمشق گفتمان هرمنوتیکی می‌داند، نخستین رسالت خود را در آن می‌بیند که روش تبیینی و تفهمی هرمنوتیکی را تلفیق کند تا نظریه تفسیر متن سرمشقی برای دیگر گونه‌های گفتمان هرمنوتیکی باشد.(همان: ٣٦٩) از نظر وی، فرایند تفسیر، عملی دیالکتیکی است که در آن مفسر از مرحلهٔ تبیین متن به سوی فهم عمیق‌تر آن حرکت می‌کند. این فرایند از فهم خام و بسیط متن آغاز می‌شود و به وساطت تبیین متن در مرحله درک عمیق‌تر آن خاتمه می‌یابد. پس تبیین، واسطهٔ میان مرحلهٔ آغاز و پایان فهم است. خواننده، معنای متن را به طورکلی از طریق یک «حدس»[٧](guess)درک می‌کند، که این‌حدس می‌تواند تایید و اثبات شود، سپس در دومین حرکت می‌تواند متن را به مانند خوانشی‌ساختار-گرایانه تبیین کند، یعنی نه با مدل تبیین علّی علوم طبیعی، بلکه با مدل زبانی. (Rogers, 1994: p146) این دو مدل خواننده را به درک جهانی رهنمون می‌کنند که متن می‌خواهد آشکار سازد.

بنابراین، در نظریه ریکور دو مرحله وجود دارد: ۱. تبیین یا آنچه متن می‌گوید؛ ۲.تفهم یا آنچه متن دربارهٔ آن صحبت می‌کند. تبیین به سمت تحلیل روابط درونی متن (اجزا) جهت‌گیری شده، در حالی‌که تفهم به سمت درک معانی که متن افشا می‌کند (کل در رابطه با

اجزای آن) جهت‌گیری شده است. در واقع تفهم یا فهم عمیق‌تر درصدد فرا رفتن از آن چیزی است که بیان شده، به آن چیزی که بیان نشده است. (Forester,1980) مفسر تلاش می‌کند تا از واژه‌های گفته شده بیشتر بفهمد، زیرا مسأله هرمنوتیکی فهم، درست آن چیزی است که از طریق زبان شکل می‌گیرد و تفسیر کردن امر بیان نشده در متن یا تلاش هرمنوتیکی حقیقی نیازمند تفسیر براساس پیش فهمهای مفسران[۸] است (علم غیب آنها و موقعیت مندی آنها در سنت) که به آنها افقی می‌دهد که از طریق آن با افق متن درگیر می‌شوند.

بنابراین، شاهد تبیین ساختار لفظی متن یا فهم سطحی متن و سپس عمق معناشناختی متن یا فهم عمیق‌تر برای رسیدن به مرحله اختصاص دادن هستیم که ریکور از این فرایند به عنوان قوس هرمنوتیکی (Hermeneutical Arc) نام می‌برد. به نظر وی این مراحل باید پشت‌سر هم طی شود و لذا به جای پذیرش دور هرمنوتیکی از قوس هرمنوتیکی یاد می‌کند. در دور هرمنوتیکی عمل تفسیر با فرایند دوری یعنی از کل به جزء و از جزء به کل صورت می‌گیرد، اما در قوس هرمنوتیکی مراحل تفسیر پشت سر هم طی می‌شود و هر مرتبه‌ای مبتنی بر مرتبهٔ قبل از خود است. ریکور قوس هرمنوتیکی یا فرایند تفسیر را به پلی تشبیه می‌کند که آغازش تبیین ساختار متن، و انتهایش «به خود اختصاص دادن» آن است. (واعظی، همان: ۳۸۷ و Valdus,1991:p60-3) اما کاربست این قوس هرمنوتیکی، از نظر ریکور به قرائتهای مختلف از متن می‌رسد که مشکل تفسیر معتبر را ایجاد می‌کنند.

تا بدین‌جا به دیدگاههای ریکور در باب متن، شکل‌گیری آن، تفسیر آن و جهان آن در یک روش سیستماتیک و همدلانه پرداختیم و البته بسیاری از این دیدگاهها بویژه دیدگاههای مربوط به تحلیل زبان، شایسته تشریح بیشتری هستند. تحلیل وی از گفتار، برداشتش از متن و نظریه تفسیر ادبی وی، مطالعه‌ای مهم و ریشه‌ای است که به خوبی می‌تواند به عنوان هرمنوتیک روشی، هم در علوم اجتماعی و هم در دیگر علوم به کار رود. کاربرد اندیشه‌های ریکور در حوزه‌های مختلف علوم انسانی می‌تواند راهگشای بسیاری از مشکلاتی باشد که در علوم انسانی امروزی و در تحقیقات هرمنوتیکی وجود دارند.

با وجود این، نظریه هرمنوتیک ادبی وی حاوی برخی مشکلات و مسائل است که مدل متن وی را شکننده می‌سازد. این شکنندگی بویژه در تفسیر مربوط به متون سیاسی، خاصه رمان سیاسی، حائز اهمیت بیشتری است؛ چرا که رمان سیاسی حاوی مفاهیمی سیاسی است

که کار ریکور، چارچوبی برای تفسیر آنها، بواسطه تمرکزش بر وضع معنا یعنی استقلال معنایی متن از نویسنده و اوضاع تاریخی – اجتماعی، ارائه نمی‌دهد.

۳. رمان سیاسی و شکنندگی جنبه‌های معنایی ریکوری

رمان سیاسی «رمانی است که مستقیماً با جنبه‌های معینی از زندگی سیاسی سر و کار دارد و در آن جنبه‌های سیاسی از عناصر لازم و سازنده اثر است نه زمینه فرعی یا حاشیه‌ای آن» (Baldick.1990). این جنبه‌های معین از زندگی سیاسی متشکل از مفاهیمی مانند قدرت، اقتدار، سلطه، ایدئولوژی و... هستند که به خودی خود شکل نمی‌یابند، بلکه ریشه در بافتار اجتماعی – سیاسی تولید خود دارند. مفاهیمی مثل سنگ، چوب و مانند اینها، که ذاتاً غیرسیاسی هستند، می‌توانند از بافتار اجتماعی – سیاسی جدا شوند، چرا که اصولا هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند. البته مفاهیمی مثل قدرت و سلطه که ذاتا سیاسی هستند، نمی‌تواند از بافتار تولید خود جدا شوند. انزوای آنها مساوی با مرگ آنهاست، چرا که این مفاهیم با دو امر ایدئولوژی و نقد ایدئولوژی حاکم در ارتباطند. مفاهیم در ایدئولوژی شکل می‌گیرند نه درباره ایدئولوژی، بنابراین انسانها نیز در درون ایدئولوژی فکر می‌کنند نه درباره ایدئولوژی.

مفاهیم به طور عام، و مفاهیم سیاسی موجود در یک رمان سیاسی به طور خاص، به مثابه یک پدیده اجتماعی هستند. مفاهیم نشانه‌هایی هستند که در حالتهای مختلف اجتماعی – تاریخی، معنایی متفاوتی پیدا می‌کنند. آنها واحدهایی ثابت نیستند، بلکه با تغییر اوضاع اجتماعی دگرگون می‌شوند؛ بنابراین یک معنای صرف انتزاعی ندارند، بلکه حاصل نوعی کنش و واکنش دیالوگی میان متن و زمینه هستند. از این منظر، مفاهیم پدیده‌ای دیالوگی می‌گردند، چرا که صرفاً در گفت و شنود میان مفاهیم با زمینه خود است که بار معنایی آنها مشخص می‌شود. در واقع – همانگونه که قبلا ذکر شد- برخی مفاهیم می‌توانند ساحت سیاسی داشته باشند، نه همه آنها. مفاهیمی چون لیوان، جغرافیا، حساب و... بر مصادیق و ایده‌های خاصی دلات می‌کنند؛ اما مفاهیمی مثل قدرت و ایدئولوژی با توجه به اوضاع اجتماعی – سیاسی- تاریخی مختلف می‌توانند بار معنایی خاصی پیدا کنند. به بیان دقیقتر، ممکن است جریان و مکتبی مصداق قدرت را در یک چیز بداند و مکتب یا جریانی دیگر در چیز دیگری. برای نمونه، تفاوتهای میان مفهوم Virtu در روم باستان و تصورات مدرن از Virtue را در نظر بگیرید. این امر درک پیش زمینه مشترک مفاهیم را می‌طلبد که نویسنده نیز از آن مستثنی

نیست، درک «شبکه‌های پیش زمینه‌ای و کردارها» (Topper,2000:p526) که پیش شرط تفسیر و قابلیت فهم کردن یک رمان سیاسی هستند.

واژه‌ها و مفاهیم سیاسی موجود در یک رمان سیاسی به اندازه موقعیتهای مورد استفاده آنها، معانی متعددی دارند؛ بنابراین ما با چیزی به نام بازی معناها مواجه می‌شویم. گفتارهای سیاسی اجازه امکانات بی‌پایان معنا را- با قرار دادن بافتاری که در آن واژه‌ها شکل می‌گیرند و استفاده می‌شوند – به ما می‌دهد. بنابراین، مدل متن ریکور که زمینه معنا در آن برحسب استقلال متن از اوضاع اجتماعی – تاریخی ایجاد می‌شود، در مورد رمان سیاسی با مشکل مواجه می‌گردد، زیرا انتزاع رمان سیاسی – که دارای مفاهیم سیاسی است- از وضع تولید خودم محال و غیرممکن است. بیان تنها زمانی سیاسی می‌گردد که بتواند به تبیین روابط سیاسی یک جامعه کمک کند. برای نمونه، در تحلیل ایدئولوژی «باید اوضاع اجتماعی – تاریخی که در آن بیانات ایدئولوژیکی تولید و دریافت‌می‌شوند، مورد تحلیل قرار گیرد» (Thompson,1985:p198)، زمینه‌ای که روابط قدرت به آن استحکام می‌بخشد. ما در رمان سیاسی با اشال گفتمانی مفاهیم مواجهیم. مطالعه ساختار گفتمانی – که در آن مفاهیم سیاسی بیان شده است- می‌تواند واسطه فرایند تفسیر مفاهیم باشد.

مفاهیم سیاسی، ساخت سیاسی و به تبع آن رمان سیاسی در عقل سلیم شکل می‌گیرد و محصول نظام قدرت ایجاد شده در یک جامعه است که «فرایند طولانی طبیعی کردن دانشی است که ذاتا تاریخی و ایدئولوژیکی است.» (Leonardo,2003:p346) همانگونه که گرامشی ذکر می‌کند، هژمونی ایدئولوژیکی در سطح عقل سیم شکل می‌گیرد تا مردم را ترغیب کند از زیر سوال بردن روابط اجتماعی معین و نظام اجتماعی منشعب شده از آنها، اجتناب کنند (Gramsci,1971). ریکور قصد دارد به آسانی از موقعیت اجتماعی – تاریخی تولید آنها جدا شود. انتزاع و جدا شدنی که سودمندی رویکرد وی برای مطالعه متون سیاسی محدود می‌سازد. در واقع، همانگونه که تامپسون نیز اشاره می‌کند، ریکور مفاهیم را تحلیل می‌کند (یعنی درصدد مفهوم سازی مفاهیم برمی‌آید) و نظریه تفسیری ارائه می‌دهد (یعنی نظریه‌ای برای تفسیر متن و کنش ارائه می‌دهد)، اما در اندیشه وی این دو بحث به طور تنگاتنگی به یکدیگر نزدیک نمی‌شود (Thompson,1985:p189). به همین دلیل نظریه ریکور احتیاج به بازبینی و تدوین

مجدد دارد و بر پایه این تجدیدنظرها و تدوین‌بندیهای مجدد است که مفسر تلاش می‌کند تا به دیالوگی که وی میان هرمنوتیک و نقد رشد داده و حفظ کرده است، ادامه دهد.

ریکور در دیالوگ هرمنوتیک و نقد به وضع اجتماعی – سیاسی مفسر توجه دارد، اما به زمینه تولید متن خیر. از نظر وی «دانش تاریخی نمی‌تواند خود را از وضع تاریخی جدا نگه دارد...بنابراین‌پروژهٔ علم‌رها از تبعیت و پیش داوری غیرممکن است»، (Ricoeur,1981:p76) اما در مورد زمینه تولید متن این دانش تاریخی اثری ندارد. در اینجاست که مدل متن وی دترمینیستی می‌گردد. درست است که محقق و مفسر می‌تواند متن را از طریق حدس به خودی خود معنادار سازد، گویی «عمل تفسیر را می‌توان با نامیدن آدم به ابژه‌های جهان مقایسه کرد» (Leonardo,2003:p343) اما متن سیاسی در جایی کار ارتباط میان مفسر و گفتمان سیاسی موجود در زمان تولید متن را انجام می‌دهد و می‌تواند تبدیل به واحد اولید تحلیل برای خود و سپس ارتباط دادن میان دو گفتمان سیاسی گردد. ضمن این که در رمان سیاسی بیناذهنیت کار ویژه بسیارمهمتری خواهدداشت،چراکه «بیناذهنیت است که به متن پایان‌می‌دهد.» (Ibid:p340) همانگونه که خود ریکور اشاره می‌کند، با تفسیر «... چیزی از یک حوزهٔ زندگی به حوزهٔ دیگر انتقال داده می‌شود. این چزی تجربه به عنوان امر تجربه شده، امر زیسته، که خصوصی است، نیست،بلکه معنا و احساس آن تبدیل به امر عمومی می‌شود.» (Ricoeur,1976:p16) بنابراین، هرمنوتیک ادبی یا مدل متن، تجربه تفسیر را خصوصی نمی‌سازد و پنجره کوچکی از فرصتها را باز می‌کند، جایی که دو جهان ضرورتاً موافق نیستند، اما می‌توانند متقابلاً از طریق پنجره تمایز و تفاوت همزیستی داشته باشند. درست که هرمنوتیک رمان سیاسی، متن را از نویسنده اثر دور می‌کند، اما جهانی را باز می‌کند که این جهان در دو وضع تولید متن و تفسیر متن معنا پیدا می‌کند. هدف هرمنوتیک «مبارزه با فاصله فرهنگی و بیگانگی تاریخی و تقویت با هم بودن است» (Leonardo,2003:p340)، در غیر این صورت مفاهیم سیاسی صرفاً مانند اشیایی می‌مانند که مشاهده، توصیف و تحلیل می‌شوند، بدون اینکه ریشه‌های آنها مورد توجه قرار گیرد. ضمن اینکه هدف هرمنوتیک آموزش به کنشگران اجتماعی است که چرا می‌باید دست به نقد نظامهای معنایی بزنند، که به توهمات آنها کمک می‌کند.

بنابراین، هدف متون و هرمنوتیک متن برطرف کردن احساس بیگانگی و از خودبیگانگی مفسر از سنتها و زیست جهانی است که بخش اجتناب‌ناپذیر خواندن و تفکر از طریق متنیت

است.ریکور خود از بعد ایدئولوژیک تفکر صحبت‌می‌کند، (Ricour,1975) اینکه ایدئولوژی مسأله‌ای بی‌پایان و غیرقابل حل است، زیرا هیچ فضای غیر ایدئولوژیکی وجود ندارد که در آن از ایدئولوژی صحبت کنیم، اما مفاهیم سیاسی موجود در یک رمان سیاسی از این منظر دور می‌دارد و آن را نادیده می‌گیرد و به سادگی حکم به استقلال متن ادبی می‌دهد. ضمن اینکه با بحث پیشا پیکربندی، پیکربندی و باز پیکربندی وی در کتاب «Time and Narrative» تضاد ایجاد می‌شود. پیشاپیکربندی در کتاب مذکور مرحله‌ای است که نویسنده مواد لازم برای پی‌افکندن یک طرح یا Plot را جمع‌آوری می‌کند. البته این امر به معنای تایید قصد و نیت نویسنده – که ریکور آن را رد می‌کند- نیست. ما در مورد استقلال معنایی متن از نیت نویسنده با ریکور همداستانیم، اما در مورد رمان سیاسی، مفسر می‌باید ابتدا معنا را حدس بزند که به معنای رد نیت نویسنده است، اما برای تفسیر آن به دو امر متن و زمینه توجه کند که در بخش ارائه راه حل به آن می‌پردازیم.

همانگونه که ریکور در بحث میان گادامر و هابرماس اشاره می‌کند، ما هرگز نمی‌توانیم دیدگاهی از هیچ‌کجا داشته‌باشیم. یعنی‌ما همیشه از جایی، از بعضی سنتها و بعضی جایگاههای ایدئولوژیکی صحبت می‌کنیم. اینکه جایگاه پدیدارشناختی سوژهٔ استعلایی وی را قادر می‌سازد تا خودش را خارج از همه جایگاههای ایدئولوژیکی قرار دهد، بوضوح ساده‌سازی است. همانگونه که مرلوپونتی اشاره می‌کند: ما نه تنها از نظر فیزیکی موقعیت‌مند هستیم، بلکه از نظر اجتماعی – فرهنگی و بویژه سیاسی نیز موقعیت مندیم. (Merleau-ponty,1962) مفسر می‌تواند خود را از این موقعیت‌مندی- شاید برای لحظه‌ای – جدا سازد، اما نویسنده نمی‌تواند چرا که ماده خام خود را ، هرچند تخیلی باشد، از واقیتهای زمانه می‌گیرد، بویژه رمان‌نویسان سیاسی که بشدت متأثر از اوضاع سیاسی خود هستند. تحلیل ریکور از فروید نشان می‌دهد و تصدیق می‌کند که «سوژه در خانه خود ارباب نیست» (Ricoeur,1981:p191) سوژه نویسنده نیز ارباب حالت پیرامونی خود نیست و این امر تصدیق کننده بحث ما است.

ریکور در «سمبلیسم شر» از خود می‌پرسد: چرا هر کسی می‌باید از میان همه نظامهای نمادین متعددی که نسبت به یکدیگر سنت شکنانه نیز هستند، نظام نمادین خاصی برای خود بپذیرد؟ (Ricoeur,1967:p345) این سؤال نشان می‌دهد که دغدغه ریکور پذیرش نظامهای نمادین خاص توسط افراد بوده است. بنابراین نویسنده نیز یک فرد است و احتمالا یکی از این

نظامهای نمادین را پذیرفته و در درون آن قلمفرسایی می‌کند. البته وی میان سمبلیسمی که انسان «به خود اختصاص داده» است و سمبلیسمی که انسان به خود اختصاص «نداده» است، تفاوت قائل می‌شود. به نظر وی «انسان می‌باید واردرابطه‌ای عاطفی، هرچند انتقادی، با حقیقت – ارزش هر نماد شود.»(Ibid:p345) اما ما از کجا بدانیم که نویسنده نمادها را به خود اختصاص داده است و نداده است؟ آیا جز از طریق ارتباط برقرار کردن میان متن و زمینهٔ آن است؟ بویژه در مورد نوینسدگان رمانهای سیاسی، چرا که واقعیتهای اجتماعی – سیاسی بیناذهنی هستند و همانگونه که تیلور نیز ذکر می‌کند، زمینه‌های معانی، هنجارها، کردارهای اجتماعی و نهادهای مشترک یک واقعیت بیناذهنی را می‌سازند که از نظر هستی شناختی نسبت به عقاید و کنشهای فرد پیشینی هستند. آنها معنای رفتار شخص را مستقل از معنای وضعیتهای واژگانی، توصیفی یا ذهنی خود شخص تعیین می‌کنند. (Taylor,1989) در واقع ماتریکس روابط سیاسی که در برگیرنده استعاره‌های مختلفی است «نهایتا از زبان ریشه‌دار در عناصر جهان مخلوق ساخته می‌شوند». (Rogers,I994:p153) نویسنده «متعلق به طبقه اجتماعی، نژاد و جنسیت است، قبل از اینکه بتواند جایگاه خود تأمل کند.» (Leonardo,2003:p333) به گفته هیگینز، تعلق به جهان مقدم بر تأمل ما بر جهان است. این امر امکان تأمل کلی را می‌زداید، زیرا ما ابتدا می‌باید معنای بودن را بفهیم، قبل اینکه بتوانیم آن را از طریق زبان به عنوان یک کردار اجتماعی استحاله دهیم.» (Higgins,1986:p112-I22)

بنابراین، مشاهده می‌کنیم که رمان سیاسی هیچ جایگاهی خارج از تاریخ و جامعه‌ای که تولید آن را باعث شده، ندارد. رمان سیاسی خود بخشی از جهانی است که درصدد فهم آن هستیم، همانگونه که ما بخشی از خود جهانی هستیم که درصدد فهم آن هستیم و هر تلاشی برای خارج شدن از این جهان و خارج کردن متن از این جهان، نوعی انتزاع به همراه دارد که وضع ما بعنوان موجوداتی اجتماعی – تاریخی وضع متن به عنوان متنی زمینه‌ای را نادیده می‌گیرد. بنابراین، بررسی یک متن سیاسی مانند رمان «همیشه جزئی، پاره پاره و محدود به ماهیت هرمنوتیکی فهم تاریخی است» (Thompson,1985:p201) و تصدیق این امر می‌تواند فهم ما را نسبت به اوضاع تاریخی – اجتماعی تولید رمان سیاسی افزایش دهد و کار تطبیق با زمانه مفسر را آسانتر سازد. مهم روشهایی است که در آن عناصر رمان سیاسی با نهادهای اجتماعی – سیاسی و اوضاع تاریخی تولید خود ارتباط برقرار می‌کند. ضمن اینکه «بررسی

شرایط تولید متن، به معنای تقلیل متن به آن نیست»، (Ibid:p195-6) بلکه می‌توانیم همگام با ریکور با سنجیدن شرایط تولید متن، متن را با زمینه‌ای تفسیر خودمان به عنوان یک مفسر موقعیت‌مند تطبیق دهیم و این نتیجه را از امر فاصله‌گذاری بگیریم که آیا ما هم اکنون در آن وضعیت بسر می‌بریم. یا خیر. در واقع نقطه قوت بحث ریکور در باب استقلال متن از حالتها و زمینه‌های پیدایش خود مربوط به تطبیق آن با زمان حال مفسر است، چرا که اگر ما متن را مشروط به زمینهٔ خود بدانیم، آنگاه این تطبیق غیرممکن یا خیلی سخت خواهد شد و زمینه تفسیر بسته می‌شود. در واقع، زمینه و زمان‌مند کردن متن مقتضیات خود را ایجاد می‌کند و نیز بحث رد ارجاع ظاهری است که متن را فراتر از موقعیت خود می‌برد. اینکه مفسر متن را از وضع تولید جدا کند و سپس معنای متن را حدس بزند و در پایان با حالت خود تطبیق دهد، صرفاً در مورد متن صرف ادبی و رمانهای غیرسیاسی امکانپذیر است.

٤. راه حل

راه حل ما در باب تفسیر رمانهای سیاسی این است که مفسر می‌باید ابتدا معنای سیاسی را حدس بزند، سپس با توجه به متن، به زمینه پیدایش آن رجوع کند و از متن به زمینه بپردازند، نه برعکس. از این طریق هم می‌توان از هرمنوتیک ادبی ریکور برای تفسیر یک رمان سیاسی استفاده کرد (بحث فاصله‌گذاری، تولید گفتار شفاهی به کتبی و به خود اختصاص دادن، جهان متن و...) و هم کاستی موجود در روش‌شناسی وی را جبران کرد؛ چرا که مفاهیم سیاسی موجود در رمان سیاسی در خلأ شکل‌نمی‌گیرد و معنای آنها در دو بعد نیت‌نویسنده (noetic) و معنای گفتمانی (noematic) ساخته می‌شود، که ما به مانند ریکور با حدس زدن، نیت نویسنده را رد می‌کنیم و با رجوع به زمینه پیدایی آن، به معنای گفتمانی می‌پردازیم و به حدس خود قوت بیشتری می‌دهیم؛ چرا که برای تفسیر متون سیاسی به طورعام، و رمان سیاسی به طور خاص، احتیاج به یک واسطه داریم که متن را ساختاربندی کند، آن را تفسیر کند و معنا را از درون موضوعات خلق نماید. فهم این واقعیت وظیفه اصلی هرمنوتیک انتقادی است که به کار تفسیر رمان سیاسی از منظر ریکوری بیاید. چرا که تفسیر رمان سیاسی به مثابه هرمنوتیک انتقادی نمی‌تواند بدون بسترهای تاریخی محیط بر فرایند شکل‌گیری آن انجام شود. که راهی به تفسیر پیش روی مفسر باز می‌کند.

به عنوان نمونه، زمانی که قصد داریم مفاهیمی مانند ایدئولوژی، زبان و ... را در یک رمان سیاسی تفسیرکنیم، تحریفات در آنها از جایگاه مهمی در نقد برخوردارمی‌گردند، زیرا تحریفات ایدئولوژیکی در زبان فی‌نفسه از استفاده آنها برنمی‌خیزد، بلکه از رابطهٔ آن با قدرت، ثروت و تاریخ برمی‌آید.

بنابراین، برای بررسی یک رمان سیاسی از طریق روش‌شناسی ریکوری یا هرمنوتیک ادبی وی، لازم است مفسر از متن به زمینه بپردازد تا اینکه از زمینه پی به متن ببرد، یا آن را درک کند. منظور از حرکت متن به زمینه این است که در رمان سیاسی به مسائل و مباحثی اشاره می‌شود که مفسر می‌تواند با توجه به آنها به تحلیل زمانهٔ نویسنده بپردازد و آن را با زمینه خود تطبیق دهد و امر به خود اختصاص دادن ریکور را تکمیل کند. عملی غیر از این، «تفسیر را صرفاً موضوعی ذهنی می‌سازد، یعنی ارتباط عمیقی با آنچه مفسر در متن می‌یابد یا خود در متن می‌گذارد، پیدا می‌کند.» (Rogers,1994:p144) هرچند ریکور این امر را رد می‌کند. از نظر وی «اگر داستان یکی از ابعاد بنیادین ارجاع متن است، لکن بعد بنیادی ذهنیت خواننده نیست. من بعنوان‌خواننده تنها با از دست‌دادن خودم،خودم را پیدامی‌کنم.» (Ricoeure,1981:p144) این پیدا کردن خود منجر به فقر متون می‌شود، چرا که اگر متن از زمینه اجتماعی – تاریخی خود جدا شود و فرایند «زمینه‌زدایی» را کامل کند تا بتواند کار ویژه اصلی فاصله‌گذاری یعنی کاربست تطبیقی و نسبت‌سنجی آن را برای زمانه مفسر انجام دهد، آنگاه با مسأله‌ای به نام «فقر متون» مواجه خواهیم شد، زیرا از آنجا که بیشتر متون مکتوب برگرفته از زمینه اجتماعی – سیاسی خاصی هستند، تنها متون محدودی قابلیت فاصله‌گذاری و زمینه‌زدایی پیدا می‌کند تا با زمینهٔ حال و اکنون مفسر تطابق یابند. ریکور به این مسأله توجه نکرده است. چرا که در منظر وی متن با استقلال خود کارآیی فاصله‌گذاری را به طور خودکار کسب می‌کند و فضا را برای مفسر آماده می‌سازد تا متن را از طریق تبیین و تفهم به خود اختصاص دهد. حال اگر این امر در مورد رمانهای غیرسیاسی امکانپذیر باشد، در مورد رمانهای سیاسی امکانپذیر نیست و تنها راه حرکت از متن به زمینه است.

نتیجه‌گیری

هرمنوتیک روشی، یکی از روشهای ممکن برای برخورد با پدیده‌های انسانی است که بواسطهٔ توجه به آگاهی تاریخی توانست جایگاه مهمی را در حوزه‌های مختلف علوم انسانی من‌جمله

الهیات، فلسفه، علوم اجتماعی و... به دست آورد. یکی از این حوزه‌ها، حوزهٔ ادبیات یا به طور خاص نقد ادبی است که اصطلاحاً از آن بعنوان هرمنوتیک ادبی یاد می‌شود و سعی بر آن دارد تا ازتأمل هرمنوتیکی به مثابهٔ روش و تنقیح اصول و مبانی حاکم بر آثار ادبی استفاده کند. هدف آن تفسیر متن ادبی و کشف معناهای نهفته در متن مزبور است، زیرا درک رابطه ما با جهان با کمک مفهوم معنا ممکن می‌گردد: معناهای نهفته در جهان متن ادبی. از میان هرمنوتیشین‌های ادبی، هرمنوتیک ادبی ریکور از جایگاه ممتازی در بررسی معناهای نهفته در متن برخوردار است. محور و موضوع هرمنوتیک ادبی ریکور «متن» است که وی بر امکان معنایی متن، مستقل از مولف و اوضاع اجتماعی – تاریخی آن تاکید می‌کند تا مفسر بتواند فراتر از آنچه برود، که مولف قصد گفتنش را داشت و این در باب متون ادبی بویژه رمان به شدت صدق می‌کند، زیرا اگر قرار باشد متون ادبی را محصول زمان و مکان خاصی بدانیم و صرفاً یک معنا، یعنی معنای مورد نظر مولف را برای آن در نظر بگیریم، آنگاه تطبیق آنها با حالت مفسر محال خواهد شد. اهمیت هرمنوتیک ادبی ریکور از منظر روش‌شناختی این است که تحلیل تفسیری متن را به سمتی جهت‌گیری می‌دهد که نشان دهد متن در هر فرصتی حقایقش را آشکار می‌کند و متون ادبی یا رمانها نیز از این قاعده مستثنی نیستند.

گفتیم در باب متون ادبی به ویژه رمان، مدل متن ریکور در باب رمانهای سیاسی با شکنندگی خاصی مواجه می‌شود. سیاست و جهان سیاست اسطوره‌شناسی خاص خود را تولید می‌کند که نقش معناسازی را ایفا می‌کنند. این معناسازی در تولید یک رمان سیاسی از اهمیت اساسی برخوردار است، چرا که وقتی رمان سیاسی توسط یک نویسنده و سپس توسط یک مفسر، نوشته و خوانده می‌شود، آنها خود را در فرایند سیاست اسطوره‌شناسی خاصی قرار می‌دهند که نقش معناسازی را برای آنها ایفا می‌کند. بنابراین، جنبه‌های معنایی ریکور در اینجا دچار خدشه می‌گردد، چرا که نمی‌توان رمان سیاسی را با توجه به این سیاست اسطوره‌شناسی که به مفاهیم سیاسی در یک رمان سیاسی شکل می‌دهند، از وضع تولید خود جدا کرد. راه حلی که ما در نظر گرفتیم حرکت از متن به زمینه است. مفسر ابتدا با حدس معنا را درمی‌یابد (به شیوه ریکوری) و سپس از طریق مفاهیم موجود در رمان سیاسی به این نتیجه می‌رسد که احتمالاً نویسنده در چارچوب و حالت گفتمانی خاصی دست به تولید متن مزبور زده است. وی با در نظر گرفتن این احوال به تفسیر متن می‌پردازد و در دیالکتیک فاصله‌گذاری و به خود

اختصاص دادن، که به جهان متن ختم می‌شوند، قوس هرمنوتیکی ریکور را تکمیل می‌کند. از این طریق هم می‌توان از هرمنوتیک ادبی ریکور برای تفسیر یک رمان سیاسی استفاده کرد و هم کاستی موجود در آن را جبران نمود.

پی نوشت

۱. نقد ادبی گفتار در باب ادبیات تعریف می‌شود که در این معنای گسترده شامل توصیف، تحلیل، تفسیر و ارزیابی آثار خاص ادبی و بحث از اصول، و زیبایی‌شناسی ادبیات و هرچیزی می‌شود که ممکن است دیسیپلین نامیده می‌شود. برگرفته از :

The Dictionary of the History of Ideas. The Gale group:Universiy of Virginia.2003.

۲. هرچند ریکور به نحله هرمنوتیک فلسفی و پدیدارشناسی هرمنوتیکی وابسته است، روش و محتوای هرمنوتیک وی با هرمنوتیک هایدگر و گادامر تفاوتهایی بارز دارد. وی قلمرو و رسالت هرمنوتیک را فراتر از درک معنای هستی (از طریق پدیدارشناسی دازاین) و هستی‌شناسی فهم کشاند و آن را به سطح مباحث معناشناختی و روش‌شناختی هدایت کرد.

۳. از نظر ریکور ساختارگرایان معتقدند چون متن از مولف و مفسر جداست، می‌توان آن را موضوعی مطلق تصور کرد. از نظر آنها متن ساختاری دارد که قوانینی خاص بر آن حاکم است و می‌توان آن را به صورت عینی مورد مطالعه قرار داد. ریکور این نوع نگاه به متن را «ایدئولوژی متن مطلق» نامید (کورنز هوی، دیوید. حلقه انتقادی. مراد فرهادپور. تهران: نشر کیل. ۱۳۷۱. ص۲۰٤). از نظر وی نگاه عینی متن را از میان می‌برد؛ زیرا همچون کار بر روی یک جسد تلقی می‌شود. اما نگاه مبتنی بر نقش فاعل شناسایی موجب می‌شود تا خواننده متن را به خود تخصیص دهد.

٤. البته باید ذکر کرد که رد نیت مولف، ریکور را به هرمنوتیک فلسفی نزدیک می‌کند؛ اما در بعضی از آثار وی اشاره‌ای به مولف و نیت او نیز وجود دارد، منتهی با مولف محوری شلایرماخر، دیلتای، هرش و بتی متفاوت است؛ زیرا مولفی که ریکور از آن نام می‌برد «مقارن و همزاد تفسیر متن و سبک آن است، نه کسی که تفسیر متن وسیله‌ای است برای وصول به ذهنیت و فردیت او» (واعظی، همان: ۳۸۲). سبک متن و تمام هویت آن که در تفسیر همه جانبهٔ متن متبلور می شود، در بردارندهٔ هویت مولف و تفرد او است. مولف فردیت خویش را در متن متبلور می‌کند. پس تفسیر متن بر درک مولف آن تقدم ندارد، بلکه مقارن آن است؛ مانند این که تفسیر متن مقارن معنای کامل متن است. به گفته خود ریکور، امضای نویسنده در انتهای اثر، نشانه‌ای از این پیوند استوار میان مولف و سبک متن و تفسیر آن است. مولف صنعتگر متن واثر است و آن‌گونه فهمیده می‌شود که اثر در کلیت و تفرد خویش فهمیده و درک

می‌شود. (Ricoeur,1981:p138) به عنوان نمونه، ریکور در جلد سوم «Time and Narrative» مولف مدنظرش را «مولف ضمنی» (Implied author) می‌نامد که متفاوت از «مولف واقعی» (Real author) است. مولف واقعی در زندگی نامه‌ها و بیوگرافی‌ها وجود دارد. بنابراین زمانی که ریکور از مولف و قصد او سخن می‌گوید به انسان دارای گوشت و خون- که فراهم آورندهٔ اثر است- اشاره نمی‌کند، بلکه مراد او فنونی است که به مدد آنها «متن» خلق شده است. تفسیر متن و شناخت سبک آن، معرف این فنون خواهد بود یعنی در ضمن‌تفسیرمتن و شناخت‌سبک آن،مولف‌آن فنون نیزشناخته‌می‌شود. (Ricoeur,1988:160)

۵. اصطلاحات پیشاپیکربندی- پیکربندی و باز پیکربندی در اندیشه ریکور اشاره به ساخت و تفسیر یک متن دارد. کنش پیکربندی کار نویسنده و کنش بازپیکربندی (re-figuration) کار مخاطب است، جهان اثر برای دریافتهای گوناگون مخاطبان اثر، در گروههای متفاوت، و در موقعیتهای تاریخی – فرهنگی متفاوت امکانهای بی‌شمار می‌سازد. این فراشد بازسازی نهایی اثر در ذهن مخاطب را ریکور بازپیکرندی یا فراپیکربندی می‌نامد. خواننده تداوم معنایی متن را ابداع می‌کند. او از اثر فراتر می‌رود و امکانها و موقعیتها را متصور می‌شود. ساحت زمانی مورد پیکربندی شده را امروزی می‌کند. در واقع از نظر ریکور «تفسیرگذار از پیکربندی به بازپیکربندی است.»

۶. منظور ریکور از جهان متن معنایی کیهان‌شناسانه نیست، بلکه معنایی هستی شناسانه است. اثر ادبی طرحی بر جهان می‌ریزد که افقهایش در آن تعریف نشده‌اند. یعنی می‌خواهیم جهانی را بشناسیم که اثر بدان تعلق دارد یا طرح آن را می‌ریزد. در اینجا در هم شدن افقها شکل می‌گیرد.

۷. ریکور معتقد است تنها راه دسترسی به معانی متن حدس است، زیرا ما نمی‌توانیم بدانیم نویسنده چه چیزی در ذهن داشته و یا منظورش چه بوده است. ادبیات این بحث در دو کتاب

Ricoeur, paul. Form Text to Action.pp547-8
Ricoeur, Paul. Interpretation Theory: Discoruse and The Surplus Meaning. Tx, USA. Christian Universtiy Press. 1976.pp.75-6.

وجود دارد، ضمن اینکه جستجوی معانی موردنظر نویسنده مخالف مفهوم فاصله‌گذاری ریکور است، در مقاله ذیل:

Ricoeur, P. The Hermeneutical Function of Distanciation.

۸. از آن‌جا که ریکور مرحله فهم را بی‌ارتباط با ذهنیت مفسر نمی‌داند، لذا فهم متن را همراه با پیش فرضهای مفسر می‌داند. چنانکه خود می‌گوید: «هر خوانش از یک متن هر اندازه هم که وابسته به آن چیزی باشد که متن برای آن نوشته شده است، همواره درون یک جامعه، یک سنت و یک جهان زندهٔ اندیشه صورت می‌گیرد که همگی پیش فرضها و الزاماتی به همراه دارد» (هرمنوتیک مدرن. ص ۱۱۱)

منابع

۱. احمدی، بابک؛ **آفرینش و آزادی**، تهران: مرکز، ۱۳۷۸.

۲. احمدی، بابک؛ **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

۳. واعظی، احمد؛ **درآمدی بر هرمنوتیک**، تهران: موسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر، ۱۳۸۰.

٤. نصری، عبدالله؛ **راز متن**،تهران: آفتاب توسعه، ۱۳۸۱.

۵. احمدی، بابک؛**هرمنوتیک مدرن (مجموعه مقالات)**، تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

٦. ریکور، پل؛ **زندگی در دنیای متن**، بابک احمدی، تهران: مرکز، ۱۳۷۳.

۷. ریکور، پل؛ **زمان و حکایت**، مهشید نونهالی، تهران: گام نو، جلد اول، ۱۳۸۳.

۸. کورنز هوی، دیوید، **حلقه انتقادی**، مراد فرهادپور، تهران: نشر کیل، ۱۳۷۱.

9. Baldick,Chris. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. New york: Oxford University Press, 1990 .

10. Burns, Gerald , L. **Hermeneutics: Ancient and Moderm**. New Haven:Yale University Press,1992 .

11. DiGenso,J. **Hermeneutics and the Disclosure of Truth.** Charlottesvile.VA USA:Uiversity of Virginia Press, 1990 .

12. Forester, J. **Listening: The Social Policy of Every Life**. Social Praxis 7(3-4) .219-32, 1980.

13. Gramsci, Antonio. **Selections from prison notebooks**. Newyork. International Publisher, 1971.

14. Higgins,j. **Raymond Williams the problem of ideology**. In J, Arac(ed).1986

15. Postmodernism and Politics. **Minneapolis: University of Minnesota Press**. Pp.112-122.

16. Leonardo, Zeus. **Interpretation and The Problem of Domination** .Studies in Philosophy and Education 22. 329-350. 2003.

17. Merleau – Ponty, M. **Phenomenology of Perception**. Trans by C. Smith.London: Routledge and kegan paul.1962.

18. Outhwaite, William. **New Philosophies of Social Science**. Newyork: St,Martin Press.1987.

19. Ricoeur, paul. **The Symbolism of Evil**. Trans by Emerson Buchanan.Newyork : Harper& Row.1967
20. ..... . **Freud and Philosophy**. Trands by D Savage. NewHaven: Yale University Press.1970.
21. ..... . **The Task of Hermeneutics**. Trans by D. Philosophy Today.17.1973a..Pellauer.
22. ..... **The Hermeneutical Function of istanciation**. Trans by D,Pellauer. Pellauer. Philosophy today. 17 (2-4).1973b.
23. ..... **The Conflict of Interpretations**. Trans by K, Mclaughlin.Northwestern University Press: . Evanston.1974a.
24. ..... **Metaphor and The Main Problem of Hermeneutics**. New literay History. 6 (1).1974b.
25. ..... .**Lectures on Ideology and Utopia**. Chicago: university of Chicago press.1975.
26. ..... . **Interpretation Theory: Discourse and the urplus of Meaning**. Forthworth: Texas Uinversity Press.1976.
27. ..... . **Hermenutics and The Human Science**. Ed by John,B,Thompson. Cambridge University Press.1981.
28. ..... . **Tim and narrative**.Trans by kathlean Blamey &David Pellaure. Chicago.University of Chicago press.Vol3.1988.
29. ..... **From Text to Action**.Trans by Kathleen Blamey & J.B.Thompson. Evanston: Northwestern University Press.1991.
30. Rogers, William Erford. **InterPreting InterPretation**. State University of Pennsylvania. USA.1994.
31. Scott- Baummann, Alison, **Reconstructive Hermeneutical Philosophy.**Philosophy & Social Criticism. Vol,29. No,5.2003.
32. Smith, Nicholas. **Strong Hermeneutics: Contingency and Moral Identity** .London and Newyork. Routledge.1997.
33. Taylor, Charles. **Sources of The Self**. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1989.
34. **The Dictionary of the Histoty of Ideas**. The Gale group: University of Virginia.2003.
35. Thompson, J,B. **Critical Hermeneutics**. London: Cambridge University Press.1981.

36. ..... .**The Studies in The Theory of Ideology**. University of California Press. USA.1985.
37. Topper, Keith. **In Defense of Disunity**. Political Theory . vol . 28. No. 4.509-539.p.526.2000.
38. Valdus, Mario,j(Ed). **A Ricoeur Reader**: Reflection and ination. Harvester Wheatsheaf.1991.
39. Wilson, Barrie. **Hermeneutical Studies**. Lewistion: The Edwin Mellen Pres.1990.

چیستی و کاربست هرمنوتیک ادبی

دکتر حسن آب‌نیکی
دانش‌آموختهٔ دکتری (ادبیات و سیاست) دانشگاه تربیت مدرس

چکیده
مدت زمانی است که هرمنوتیک در ردیف رقیب پوزیتیویسم در حوزهٔ علوم شناختی و انسانی سربرآورده است و توانسته تا حدود زیادی بر آن غالب شود. یکی از حوزه‌هایی که این شاخهٔ معرفتی توانسته در آن نفوذ یابد، حوزهٔ ادبیات و تفسیر و تأویل متون ادبی است. این مقاله قصد دارد به بررسی این امر همت گمارد و اصطلاحی به نام هرمنوتیک ادبی و چگونگی کاربست آن را برای تفسیر متون ادبی، به‌ویژه رمان خلق کند. بنابراین، برای نیل به این امر ابتدا هرمنوتیک و سپس هرمنوتیک ادبی و نحله‌های مختلف آن تعریف، و در نتیجه‌گیری به این مهم اشاره می‌شود که انتخاب هر یک از این نحله‌ها برای تفسیر چه الزاماتی در پی دارد.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، هرمنوتیک ادبی، مؤلف‌محور، مفسّرمحور، متن‌محور.

مقدمه

تا چندی پیش روش پوزیتیویستی و عینیت‌گرایی علوم ناشی از مدرنیته، تنها روش ممکن برای مواجهه با پدیده‌های عینی و بیرونی بود؛ اما از زمان دیلتای به بعد، به‌دلیل توجه به آگاهی تاریخی، برای علوم انسانی روش‌شناسی جداگانه‌ای به نام روش تفسیری (تأویلی یا هرمنوتیک)[۲] در نظر گرفتند و دیگر، روش علوم تجربی شیوه‌ای عام برای درک حقایق تلقی نشد؛ زیرا پدیده‌های انسانی به دلیل داشتن موضوعی متفاوت نمی‌توانند تحت سلطهٔ ارادی و روشمند علوم تجربی قرار گیرند.

با این حال، هرمنوتیک به‌مثابهٔ روش در دهه‌های اخیر رونق فراوانی یافته و در کنار مسائل مهم فلسفی، شأن فلسفی ویژه‌ای پیدا کرده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد در حال حاضر، هرمنوتیک به وجه غالب تفکر فلسفی معاصر غرب تبدیل شده است. این روش در مطالعات علوم انسانی اهمیتی بسیار یافته و در جایگاه روش بیان و تشریح دانش بیناذهنی بسیار مفید است. این امر بدین دلیل است که نظریهٔ یادشده رابطهٔ میان معرفت‌شناسی (تفسیر) و هستی‌شناسی (مفسّر) را در نظر گرفته، ماهیت متکثر، متغیر و ناکامل فهم را تصدیق می‌کند.

از این‌رو، نظریهٔ هرمنوتیک در مقام روش تحلیل متن[۳]، بسیار بهره‌ها برای محققان هرمنوتیکی دارد. ضمن اینکه یکی از رویکردهایی است که محققان هرمنوتیکی می‌توانند از طریق آن به همخوانی میان فلسفه، روش‌شناسی و روش برسند؛ محققانی که آن را در حوزه‌های مختلف علوم انسانی، از قبیل الهیات، فلسفه، علوم اجتماعی، فلسفهٔ علم، سیاست و... به کار می‌گیرند. یکی از این حوزه‌ها، ادبیات و نقد ادبی است که در این نوشتار از آن به هرمنوتیک ادبی[٤] یاد می‌شود. گفتنی است در ادبیات و متون ادبی همواره از هرمنوتیک یاد می‌شود نه هرمنوتیک ادبی؛ بنابراین، اصطلاح «هرمنوتیک ادبی» در این نوشتار اصیل است و می‌توان از این روش در تفسیر متون ادبی و نیز در مطالعات بین‌رشته‌ای، مانند ادبیات و سیاست (روشی که نویسندهٔ این مقاله در تفسیر رمان‌های سیاسی جورج اورول[٥] به کار گرفت) استفاده کرد.

البته لازم است ذکر شود هدف این نوشتار، بررسی انتقادی هرمنوتیک نیست و نیز قصد ندارد به کلیات هرمنوتیک بپردازد؛ زیرا این کار را پیش از این دیگران به‌شکلی

بسیار مطلوب انجام داده‌اند. هدف این جستار، فقط بررسی هرمنوتیک ادبی در ردیف یکی از شاخه‌های هرمنوتیک و استفاده از آن در قالب یک روش است؛ روشی که کاربست آن برای علوم انسانی، به‌ویژه مطالعات بین‌رشته‌ای بسیار مهم است. بدین ترتیب، نخست هرمنوتیک را به‌اختصار تعریف می‌کنیم، سپس به بحث اصلی، یعنی هرمنوتیک ادبی و شاخه‌های مختلف آن می‌پردازیم و در نتیجه‌گیری به الزامات هر یک از این نحله‌ها برای پژوهش هرمنوتیکی اشاره می‌کنیم.

هرمنوتیک

از هرمنوتیک تعریف‌های گوناگونی شده که هر یک نمودار دیدگاهی خاص در باب اهداف و وظایف این شاخهٔ معرفتی است؛ برای نمونه، فردریک اگوست ولف[٦] هرمنوتیک را چنین تعریف می‌کند: «علم به قواعدی که به‌کمک آن، معنای نشانه‌ها درک می‌شود.» (کریب[٧]، ۱۹۹۸: ٤/ ۳۸۵). فردریش ارنست دانیل شلایر ماخر[٨] به هرمنوتیک به‌مثابهٔ «هنر فهمیدن» می‌نگریست که می‌تواند در جایگاه مجموعه قواعدی روشمند در رفع بدفهمی‌ها مؤثر باشد. از نظر وی «بدون هنر فهمیدن راهی برای حصول فهم وجود نخواهد داشت.» (گروندین[٩]، ۱۹۹٤: ٦). دیلتای نیز هرمنوتیک را در حکم «روش کشف معنا و دلالت معنایی» می‌داند (احمدی،۱۳۸۰: ۵۳۲). از نظر او، هرمنوتیک دانشی است که عهده‌دار ارائهٔ روش‌شناسی علوم انسانی است. بابنر[١٠] از نویسندگان معاصر آلمان نیز در مقالهٔ «هرمنوتیک استعلائی» (۱۹۷۵) هرمنوتیک را «آموزهٔ فهم» تعریف کرد. این تعریف با هرمنوتیک فلسفی مارتین هایدگر[١١] و هانس گئورگ گادامر[١٢] تناسب دارد؛ زیرا هدف از هرمنوتیک فلسفی وصف کردن ماهیت فهم است. هرمنوتیک فلسفی برخلاف هرمنوتیک گذشته نه به مقولهٔ فهم متن منحصر می‌شود و نه خود را در چارچوب فهم علوم انسانی محدود می‌کند، بلکه به مطلق فهم یا فهم به ماهو فهم نظر دارد و درصدد تحلیل واقعهٔ فهم و تبیین شرایط وجودی حصول آن است (واعظی،۱۳۸۰ : ۲۹). پل ریکور[١٣] نیز در «رسالت هرمنوتیک» (۱۳٦۸) آن را چنین تعریف می‌کند: «هرمنوتیک، نظریهٔ عمل فهم است در جریان روابطش با تفسیر متون.» (۲٦۳ـ ۲۹٦). به نظر وی هرمنوتیک فعالیتی فکری است مبتنی بر

رمزگشایی[14] در معنای ظاهری و آشکار کردن سطح دلالت ضمنی در دلالت‌های تحت‌اللفظی (احمدی، ۱۳۷۷: ۱۲٤).

همان‌گونه که مشاهده می‌کنیم تعریف هرمنوتیک سیری از معنای نشانه، هنر فهمیدن، روش‌شناسی علوم انسانی، ماهیت فهم و تفسیر متن را دنبال کرده است؛ به‌گونه‌ای که امکان بیان تعریفی جامع را با مشکل مواجه می‌سازد؛ زیرا نگاه‌های متفاوتی که دربارهٔ رسالت، هدف و کارکرد هرمنوتیک وجود دارد، گاه کاملاً متباین و جمع‌ناپذیرند. اما در همگی آن‌ها دو چیز مشترک وجود دارد: فهم و معنا. معنا محصول فرایند فهم است؛ اما معنای چه چیزی؟

در اینجاست که عنصر سوم، یعنی متن وارد می‌شود و هرمنوتیک را به نظریه و عمل تفسیر متن تعریف می‌کند؛ بنابراین، حوزهٔ عمل هرمنوتیک تا جایی امتداد می‌یابد که معنا و لزوم فهم آن در کار است؛ پس هرمنوتیک با مسئلهٔ فهم[15](برانز[16]، ۱۹۹۲: ۸)، معنا (اوتوویت[17]، ۱۹۸۷: ٦۷) و متن (ویلسون[18]، ۱۹۹۰: ۳۰) ارتباط و با فهم متن سر و کار دارد.

هرمنوتیک آشکار کردن معناست؛ معنای ضمنی و پنهان در هر متن (نقاشی، کنش، اثر ادبی و...). اما برای هرمنوتیک، فهم، فهم معانی یا صرفاً معانی نیست، بلکه معنا به طور استعاری نوری است که متن می‌پراکند در باب موضوعی که ما درصددیم آن را بفهمیم (برانز، ۱۹۹۲: ۱۷۹). شروع تأویل با متون معتبر حماسی و شرعی بوده است؛ اما بعدها بر اثر تحولات متعددی، همچون جریان پروتستانیزم و عصر روشنگری دامنهٔ آن در قالب «نظریهٔ فهم» به شاخه‌های دیگر دانش بشری نیز گسترش یافت. هرمنوتیک به‌مثابهٔ نظریهٔ فهم از آنِ شلایرماخر است و در حقیقت، نکتهٔ ابتکاری اوست که باعث تحول در هرمنوتیک و ایجاد هرمنوتیک مدرن شد. از آن پس، قلمرو هرمنوتیک از محدودهٔ الهیات و فلسفه بسی فراتر رفته، شاخه‌های دیگر دانش بشری، به‌ویژه علوم انسانی را نیز شامل شد و به قول گادامر ماهیتی جهان‌شمول پیدا کرد. بدین قرار، لزوم نظریه‌ای جامع آشکار شد؛ نظریه‌ای که نه تنها تأویل آثار کلاسیک و ***کتاب مقدس***، بلکه تمامی کنش‌های تأویلی را صرف‌نظر از موضوع آن‌ها متحد و یکپارچه سازد (واینسهایمر[19]، ۱۳۸۱: ۱۷) و «به‌طورکلی‌تر در تأویل متون به کار آید.» (نیوتن[20]، ۱۳۷۳: ۱۸٤)

یکی از این متون یا شاخه‌ها، متون ادبی است که در این نوشتار اصطلاحاً از آن به «هرمنوتیک ادبی» یاد می‌شود.

هرمنوتیک ادبی

هرمنوتیک ادبی که باید از آن ذیل نقد ادبی[۲۱] سخن گفت، با تلاش برای شناختن، شرح دادن و معناکاوی متون ادبی مرتبط است و می‌کوشد «جمله‌ای از یک متن ادبی یا بیتی از یک شعر را درک کند و برای این کار آن جمله یا بیت را تفسیر یا معنا می‌کند.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۸) در هرمنوتیک ادبی، مفسّر درصدد روشن کردن معنای متن ادبی است و تمرکز اولیه‌اش بر فهم متن می‌باشد. تفسیر متن ادبی در حکم کوشش برای راهیابی به افق معنایی اصیل متن است. در واقع، جست‌وجوی معنا و کشف آن است که هرمنوتیک ادبی را به نحله‌های مختلف تقسیم می‌کند؛ برای نمونه، تفسیر در هرمنوتیک ادبی کلاسیک بر این باور است که متن به‌هررو معنایی دارد، خواه آن را بشناسیم، خواه نشناسیم و این باوری است «کلام‌محوری» که به هر دلیل، معنا را موجود و حاضر می‌داند، جدا از اینکه ما به این «حضور» آگاه باشیم یا نه. شاخه‌ای معتبر از هرمنوتیک مدرن این بینش کلام‌محوری را نمی‌پذیرد؛ برای مثال هایدگر، گادامر و ریکور در اساس، معنای نهایی و «اصیل» را باور ندارند.

می‌توانیم این جدل اساسی در مطالعهٔ آثار ادبی و به‌کارگیری هرمنوتیک را برای تفسیر آن‌ها در سه گروه عمده دسته‌بندی کنیم که فهم معنای متن ادبی را با توجه به اصالت هر یک از سه محور سازندهٔ یک متن ادبی، یعنی مؤلف، متن و مفسّر/ خواننده می‌سنجند. بنابراین، برای فهم هرمنوتیک ادبی لازم است تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای با عنوان «هرمنوتیک ادبی مؤلف‌محور»، «هرمنوتیک ادبی مفسّرمحور» و «هرمنوتیک ادبی متن‌محور» انجام گیرد تا به این نکته پی‌ببریم که این سه گروه برای معناکاوی در متون ادبی بر کدام یک از این سه محور تأکید می‌کنند. در واقع، این تقسیم‌بندی از این نظر اهمیت دارد که محققان هرمنوتیکی متون ادبی را هدایت می‌کنند تا برای تفسیر خود، بر مؤلف، متن و یا مفسّر تأکید کنند و از سردرگمی پژوهشی رهایی یابند.

۱. مؤلف‌محوران

از نظر مؤلف‌محوران ادبی، متن ادبی دارای معنای نهایی و اصیل است و نگارش دربارهٔ متن به‌معنای یافتن نیّت مؤلف است؛ یعنی «معنای هر اثر آن است که مؤلف در سر داشته و تلاش کرده تا در اثر بیان کند؛ تأویل در حکم کشف این معناست.» (احمدی،۱۳۸۰: ۵۲۳). از نظر آن‌ها، در مطالعهٔ متن باید دیدگاه مؤلف را بررسی کرد و درصدد این امر بود که مراد وی از بیان مطالب چه بوده است.

از منظر مؤلف‌محوران، متن عمل ارتباطی میان نویسنده و خواننده است. اگر خواننده نیّت نویسنده را از نوشتن متن درک نکند، او نه متن را فهمیده است و نه نویسنده را. نویسندگان، متون را برای انتقال و رساندن چیزی به خوانندگان فرضی خود می‌نویسند و این، آن چیزی است که مفسّر باید آن را درک کند (ویلسون، ۱۹۹۰: ۱۳). از دیدگاه آن‌ها، توجه به مکالمهٔ نویسنده و مفسّر بر واژه‌هایی تکیه ندارد که فی‌نفسه ادا می‌شوند، بلکه فهمِ چیزی است که دیگری از طریق واژه‌ها می‌گوید. پس تمرکز هرمنوتیکی از واحد واژه‌ها به واحد فهمی تعدیل می‌شود که وجود دارد یا باید وجود داشته باشد: بین خواننده و نویسنده، درست مانند گوینده و شنونده. تفسیر، تصویب همدلی میان خواننده و نویسنده است (همان، ۳۹).

در واقع، این‌همانی معنا و نیّت مؤلف دگم اساسی هرمنوتیک ادبی مؤلف‌محور است. گفته یا اثر ادبی نوشته‌شده مانند رمان، به‌گونه‌ای قابل فهم خواهد بود که چنان ساخته شود که نیّت مؤلف بر اساس قاعده‌های روانشناختی برای مخاطب شناخته شود. این امر تا حدودی جالب است؛ زیرا تلاش برای پاسخ دادن به مسئلهٔ شکاکیت اذهان دیگر است. فهم در هرمنوتیک ادبی مؤلف‌محور به معنای از آنِ خود کردن آگاهی دیگری است (برانز، ۱۹۹۲: ۱۷۰) و این، امکانِ رسیدن به فهم عینی از متن را می‌رساند و از تفسیر به رأی و دخالت دادن پیش‌داوری‌ها در عمل فهم می‌پرهیزد.

متفکران زیادی در این حوزه قلم زده‌اند که از میان مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به فردریش شلایرماخر، ویلهلم دیلتای، امیلیو بتی[۲۲] و اریک هرش[۲۳] اشاره کرد؛ برای نمونه شلایرماخر که در این مبحث پیشگام است[۲۴]، معتقد بود «ماهیت فهم، همان بازسازی گذشته، همدلی با مؤلف و راه یافتن به ذهنیت اوست.» برای وی فهم متون

ادبی مانند هنر فهم کسی دیگر است که در مکالمه‌ای صحبت می‌کند. به نظر او هدف از عملِ فهم، آشکار کردن کل اعمال ذهنی مؤلف یا حیات ذهنی و روانی اوست که اثر برخاسته از آن می‌باشد؛ ازاین‌رو، تأویل دوسویهٔ متقابل پیدا می‌کند: یکی تأویل نحوی و دیگری تأویل روانشناختی. در تأویل نحوی، فرض، نشان دادن جای گفته طبق قوانین عینی و عامّ زبان است؛ اما تأویل روانشناختی معطوف به آن چیزی است که شخصی و فردی است، یعنی نبوغ خاصّ مؤلف. پس هر گزاره را از دو جنبه می‌توان ادارک کرد: یکی مناسبت آن با زبانی که خودْ بخشی از آن و میان افراد مشترک است و دیگری ادراک گزاره به‌منزلهٔ بخشی از زندگی شخصی و درونی کسی که آن را بیان کرده است؛ البته هر دو جنبهٔ تفسیر لازم، و پیوسته در کنش متقابل‌اند و بر آن‌ها اصل «دور هرمنوتیکی»[۲۵] حاکم است (بلایشر[۲۶]،۱۳۸۰: ۱۲؛ پالمر[۲۷]، ۱۳۷۷). در تفسیر متن ادبی نیز این‌گونه عمل می‌شود. مفسّر وقتی به فهم متن نائل می‌آید که فرایند نخستین و اصلی ذهن مؤلف را بازآفرینی کند (فرایندی که منجر به آفرینش متن شده) و به درک فضای ذهنی حاکم بر مؤلف در زمان تولید متن، واقف آید. به نظر وی، مفسّر می‌تواند خودش را «درون»[۲۸] نویسنده قرار دهد (برانز، ۱۹۹۲: ۱۵۲) که البته به معنای ورود به دنیای ذهنی نویسنده است.

ویلهلم دیلتای

ویلهلم دیلتای نیز تحت تأثیر تجربهٔ مجدّد و بازسازی ذهنیت مؤلف شلایرماخر، بر آن برآمد تا با تعمیم این ایده به کلیهٔ علوم انسانی نه فقط تفسیر متن، بلکه روش‌شناسی عامیّ برای رسیدن به این همدلی و بازسازی در تمامی شاخه‌های علوم انسانی به دست آورد (واختر هاوزر،[۲۹] ۱۹۸٦: ۱۱۷–۱۱۸). از نظر وی، اثر ادبی واقعیتی «نیت‌گون» است؛ زیرا با هدف ایجاد ارتباط (ارتباطی معنایی) آفریده می‌شود (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۳۵) و معنای متن برابر است با معنای مورد نظر نویسنده.

بنابر هرمنوتیک ادبی دیلتای، می‌توانیم معنای اثر ادبی را با کشف زمینهٔ معنایی آن درک کنیم؛ همان‌طور که معنای کنش فردی را از طریق شناخت مجموعه کنش‌های او می‌شناسیم. در هر دو مورد، ما «فراتر از معنای نخستین» می‌رویم و به یاری زمینهٔ

معنایی، معنای راستین را کشف می‌کنیم؛ ضمن اینکه در این راه از تجربهٔ شخصی خویش و از هر فراشد اندیشمندانه‌ای بهره می‌گیریم (همان، ٥٣٦). در هرمنوتیک ادبی مؤلف‌محور او شناخت معنای متن به‌تمامی امکان‌پذیر است و معنای متن با نیّت ذهنی مؤلف یکی می‌باشد. به نظر دیلتای می‌توان با بررسی اسناد، حقایق و داده‌های تاریخی، آمار و... «جهان زندهٔ مؤلف»، یعنی دنیای ذهن مؤلف را شناخت و حتی مؤلف را بازیافت؛ چنان‌که خود، خویشتن را می‌شناخت. دیلتای می‌گفت ما «متن و گذشته را بازسازی می‌کنیم و این اساس و گوهر تفسیر است.» (همان، ٥٣٧).

دیلتای در معرفی و تعیین ویژگی تفسیر و فهم، از اصطلاحاتی، نظیر «تجربهٔ مجدّد»، «بازآفرینی» و «همدلی» استفاده می‌کند تا نشان دهد فهم، بازسازی حالت و وضع «تجربه‌ای» است که فاعل در زمان انجام فعل داشته است (کولین[۳۰]، ۱۹۹۷: ١٠٦). فاعل کسی نیست جز مؤلف و آفرینندهٔ اثر، فعل، گفتار یا هر چیز دیگر قابل فهم. پس فهم در نزد دیلتای Nachbildung است؛ یعنی بازتولید منطقی (و نیز تخیلی) زندگی ذهنی شخص دیگر. اما به دلیل اینکه آگاهی شخص واسط این ساخت است، فهم نیز Nacherleben است یا تجربهٔ مجدّد زیستهٔ دیگری؛ یعنی تجربه کردن دیگری به‌عنوان خودم (برانز، ۱۹۹۲: ١٦١).

امیلیو بتی و اریک هرش نیز از مؤلف‌محورانی هستند که از کشف معنای مورد نظر نویسنده در برابر مفسّرمحوران و متن‌محوران دفاع می‌کنند؛ هر چند تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارند.

امیلیو بتی

مسئلهٔ اصلی نزد بتی، درک مقصود صاحب اثر است؛ پس علایق و پیش‌داوری‌های شخصی مفسّر باید طرد شود؛ زیرا این موارد خطری جدی برای تفسیر در علوم انسانی تلقی می‌شوند (گروندین، ١٩٩٤: ١٢٦). او این موضوع را به متن ادبی سرایت می‌دهد. از نظر وی، هدف تفسیر، رسیدن به فهم است و فهم نیز عبارت است از درک ذهنیت و روان فرد دیگر. پس تفسیر به «امید رسیدن به ذهنیت و دنیای روانی فرد بیگانه صورت می‌پذیرد. مفسّر مستقیماً و بی‌واسطه به دنیای ذهنی فرد دیگر دسترسی ندارد. بدین

ترتیب درک دنیای روانی دیگران نیازمند مواجه شدن مفسّر با امور معناداری است که حاکی از این دنیای ذهنی باشند.» (واعظی،۱۳۸۰: ٤۳۸). به نظر بتی، در فرایند هرمنوتیکی، نقطهٔ پایانی، رسیدن به ذهنیت و مقاصد مؤلف است؛ زیرا مفسّر بر آن است تا از تفسیر اثر به فهم ذهنیتی برسد که سبب خلق آن شده و دنیای معنایی متبلور در سیمای اثر را بازآفرینی کند (همان، ٤٤۳)؛ این بازآفرینی در محدودهٔ ذهن مفسّر صورت می‌گیرد. از اینجاست که بتی میان معنا و «معنا برای ما»[۳۱] تمایز قائل می‌شود. به نظر وی هر اثر ادبی، معنای ذاتی در خود دارد که مطابق با ذهنیت پدیدآورندهٔ خود است؛ اما ذهنیت مفسّر در درک آن متن تأثیر می‌گذارد و معنا به «معنا برای ما» تحول می‌یابد. در واقع، اختلاف میان معنا و «معنا برای ما» از ذهنیت مفسّر و بافت اثر سرچشمه می‌گیرد. در «معنا برای ما» ذهنیت مفسّر و بافتی که وی بر اثر حاکم کرده، مهم می‌شود؛ پس معنا امری ثابت و قابل درک عینی است؛ اما «معنا برای ما» امری متغیر و سیّال (بلایشر،۱۳۸۰: ٤).

اریک هرش

در نظریهٔ هرمنوتیک ادبی هرش نیز قصد مؤلف نقشی اساسی دارد؛ زیرا وی معنای متن، ثبات و تعیّن آن و امکان دستیابی به تفسیر عینی متن را با نیت و قصد مؤلف گره می‌زند. از نظر او معنای لفظی[۳۲] محصول واژگان نیست، بلکه به قصد و آگاهی مؤلف وابسته است. الفاظ هیچ معنایی ندارند مگر اینکه کسی چیزی را از آن‌ها قصد کند یا چیزی از آن‌ها بفهمد (واعظی،۱۳۸۰: ٤٥۹). به نظر هرش، بدیل این امر یک بی‌نظمی تفسیری است؛ «زیرا اگر معنای متن معنای قصدشدهٔ نویسنده نیست، پس هیچ تفسیری نمی‌تواند امکان تطابق با معنای متن را داشته باشد؛ زیرا هیچ معنای تعیین‌شده یا قابل تعیینی ندارد.» (ویلسون، ۱۹۹۰: ۱۳).

هرش قصد مؤلف را همان معنای کلام می‌داند؛ چنان‌که می‌نویسد: «مفسّران در درک خود از متن باید کاملاً مطیع خواستِ مؤلف باشند؛ زیرا معنای کلام همان معنایی است که مؤلف خواهان انتقال آن است.» (کوزنزهوی[۳۳]، ۱۳۷۱: ۸٦). پس قوام معنای متن ادبی به نیّت مؤلف وابسته است که خود بیان‌کنندهٔ چند اصل است: ۱. معنای متن امری متعین و روشن است، زیرا تکثّر در قصد مؤلف وجود ندارد؛ ۲. تفسیری معتبر است که

با معنای متعین واقعی (مقصود مؤلف) منطبق باشد؛ ۳. اعتقاد به تغییرناپذیری معنای متن (واعظی، ۱۳۸۰: ٤٦٢-٤٦٣). بنابراین، متن ادبی فقط یک‌بار و با یک قصد به‌نگارش درآمده و تفسیر معتبر، تفسیری است که با قصد مؤلف هماهنگ باشد.

۲. مفسّرمحوران

از نظر مفسّرمحوران ادبی، متن ادبی به‌خودی‌خود دارای معنا نیست، بلکه اثری مستقل است که مفسّر طی گفت‌وگو با آن، به معنا دست می‌یابد. به نظر آن‌ها، خوانش خوانندهٔ متن اهمیت دارد؛ یعنی آنچه خواننده یا مفسّری از متن درمی‌یابد، همان را باید ملاک فهم تلقی کرد. خواننده می‌تواند سلسله‌معانی‌ای را به متن ببخشد. در متن، معانی بالقوه‌ای نهفته است که خواننده می‌تواند آن‌ها را فعلیت بخشد (نصری، ۱۳۸۱: ۱۰۸). برای این گروه، فهم از مفسّر آغاز می‌شود؛ یعنی پیش از آنکه متن یا اثر هنری و ادبی را به مفسّر القا کنند، این مفسّر است که بابِ فهم را می‌گشاید و معنایی را به سوی موضوع پیش می‌افکند؛ بدین‌ترتیب فهم با پیش‌داوری‌ها و پیش‌دانسته‌های مفسّر آغاز می‌شود.

فهم و تفسیر همواره متأثر از موقعیت هرمنوتیکی مفسّر است. این موقعیت پُر از پیش‌داوری‌های او در باب موضوع مورد مطالعه‌اش است. این پیش‌داوری‌ها تحت تأثیر تاریخ و سنتی است که مفسّر در آن به سر می‌برد (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۵۸-۲۵۹)؛ پس در گفتار مفسّرمحوران، انکار نیّت پدیدآورنده همچون سازندهٔ معنا و ملاک شناخت اثر جنبهٔ مطلق خود را از دست می‌دهد و معیاری نسبی و تاریخی می‌شود. به عبارت دیگر، ملاک شناسایی برای همه کس تفسیری است که خود او از متن روشن می‌کند (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۰). با تلاش‌ها و مهارت‌های مفسّر، معنای تفسیرشده به معنای خلق‌شده تبدیل می‌شود که با رویکرد چندمعنایی تناسب خواهد داشت و منزلت اطاعت‌گرایانه از متن، مبنی بر اهمیت متن ادبی و لزوم سازگاری مفسّر با آن، رد می‌شود. بنابراین در این چشم‌انداز، نقش متن دست‌کم گرفته نمی‌شود، بلکه مرتبه‌ای هم‌شأن با مفسّر می‌یابد و این نمودار اهمیت تعامل تفسیری در این منظر است؛ اما درنهایت خواننده است که فعالانه خودش را در متن دخیل می‌کند و معنا را برمی‌سازد.

معنا امری ازپیش ساخته‌شده نیست که ما آن را از لایه‌های زیرین متن بیابیم و آشکار کنیم، بلکه معنا امری برساختهٔ ذهن خواننده است؛ به این ترتیب، خواننده به کنشگر تبدیل می‌شود.

نظریات متعددی در این حوزهٔ (مفسّرمحوری) ادبی وجود دارد و متفکران بی‌شماری در این باب قلم‌فرسایی کرده‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به سه نظریهٔ اصلی: هرمنوتیک فلسفی (هایدگر و گادامر)، نظریهٔ معطوف به خواننده (ولفگانگ آیزر[۳۴]) و نظریهٔ دریافت (روبرت یاس[۳۵]) اشاره کرد.

هایدگر و گادامر

هرمنوتیک فلسفی هایدگر و گادامر مفسّرمحور است و هرگز به‌دنبال درک مقصود مؤلف نیست و به‌علت اینکه مفسّران متن، متنوع و دارای افق معنایی متفاوت‌اند، فهم‌های کاملاً گوناگونی از متن ادبی شکل می‌گیرد که هیچ‌کدام را نمی‌توان برتر یا نهایی یا معتبر نامید (واعظی، ۱۳۸۰: ٦۰)؛ از این‌رو، اولویت با خواننده و مفسّر است؛ زیرا فهم متن ناشی از خَلط افق معنایی مفسّر با افق معنایی متن است و این آمیزش، امکان‌های بی‌پایان دارد و بازی مفسّر با متن بی‌فرجام و پایان‌ناپذیر است.

هایدگر که زمینهٔ هرمنوتیک را از امر استعلائی به امر هستی‌شناختی انتقال داد (برانز، ۱۹۹۲: ٦)، تفسیر را برملاکردن و یافتن امکان‌هایی می‌داند که فهم برای «دازاین»[۳٦] ایجاد می‌کند. عمل تفسیر، آشکارکردن این امکان‌های نوظهور است؛ پس هر تفسیری، در رتبه‌ای پس از فهم هرمنوتیکی قرار می‌گیرد (واعظی، ۱۳۸۰: ۱٦۲)، ضمن اینکه این فهم و تفسیر، فارغ از پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌ها محال است. ذهن ما در تفسیر، پیش‌تر، مشحون از فهمی آغازین از آن موضوع است که این نکته به واقعیتِ «در ـ جهان ـ بودن» ما بازمی‌گردد. عمل تفسیر همواره با هدایت دیدگاه خاص مفسّر صورت می‌پذیرد؛ یعنی تفسیر باید تحت چارچوب و با ملاحظهٔ فهمی اتفاق افتد که حاصل شده است. هر تفسیر از پیش‌دیده‌های[۳۷] مفسّر نشئت می‌گیرد؛ چیزی که هایدگر از آن به «موقعیت هرمنوتیکی» یاد می‌کند. بنابراین، مواجههٔ ما با هر امری در زمینهٔ خاصی است؛ زمینه‌ای که برگرفته از واقعِ بودگی ماست و از چشم‌انداز ویژه‌ای هم به آن امر

می‌نگریم که این دو، نقطهٔ شروع عمل فهم‌اند و با شیوهٔ خاصّ فهمیدن ما از آن تکمیل می‌شوند. این تکمیل در حلقه‌ای به نام «حلقهٔ هرمنوتیکی» رخ می‌دهد. بنا بر نظریهٔ هایدگر:

> حلقهٔ فهم و تفسیر، از مفسّر آغاز و به مفسّر ختم می‌شود. فهمیدن یک اثر یافتن و یا شی خارجی سازوکاری حلقوی دارد. آغاز فهمیدن از ماست و این فهم پیشین با اثر سنجیده می‌شود و در این تعامل، فهم دیگری در پی فهم نخستین در ما شکل می‌گیرد و این امر همچنان ادامه می‌یابد (همان، ۱۷۱).

پس تفسیر با پیش‌تصوراتی آغاز می‌شود که پی‌درپی جانشین هم می‌شوند تا آنچه مناسب‌تر است، باقی بماند.

از نظر هایدگر، در فهم متن ادبی نباید هدف، بازسازی ذهنیت صاحب اثر و نفوذ در دنیای فردی او باشد، بلکه در سایهٔ فهم متن، ما در امکان وجودی جدیدی جای می‌گیریم که قصد، آشکار کردن پیش‌فهمی است که ما پیش‌تر دربارهٔ متن داشته‌ایم.

گادامر نیز، که به‌گونه‌ای به شرح و تکمیل آموزه‌های هرمنوتیکی هایدگر در کتاب ***حقیقت و روش*** می‌پردازد، معتقد است «در فهم و تجربهٔ هنری و درک حوادث تاریخی و نیز تفسیر متن، واقعه‌ای اتفاق می‌افتد که درک و تحلیل آن به‌روش علمی مقدور نیست و دریافت حقیقت این تجربهٔ هرمنوتیکی ـ یعنی فهم‌ـ نیازمند تأمل و پژوهش فلسفی است.» (گادامر، ۱۹۹٤: xxiv). بنابراین، هرمنوتیک گادامر معطوف به تحلیل ماهیت فهم و عناصر دخیل در حصول آن است. فهم، واقعه‌ای است که برای ما، یعنی مفسّران رخ می‌دهد. وی که به استقلال معنایی متن از مؤلف اعتقاد دارد، به دخالت دوسویهٔ ذهن مفسّر و خود اثر در ساماندهی محصولی به نام «فهم» و «تفسیر» معتقد است. گادامر این دیدگاه خاص را در قالب تعبیر و استعاره‌ای مشهور به نام «امتزاج افق‌ها»[۳۸] بیان می‌کند که معادل آلمانی آن "Horizontversch melzung" است؛ یعنی فهم، حاصل ترکیب افق معنایی مفسّر با افق معنایی اثر است (واعظی، ۱۳۸۰: ۲٦۵). پرسش از مفسّر آغاز، و به واسطهٔ مواجهه با سنت محک زده می‌شود. در این محک، مفسّر باید خود را به سوی اثر بگشاید تا هر چه بیشتر او سخن بگوید. البته

باید دانست که این‌گونه سخن‌گفتن اثر ادبی در فضا و موقعیت هرمنوتیکی مفسّر صورت می‌گیرد؛ یعنی از ذهنیت مفسّر تأثیر می‌پذیرد.

گادامر برخلاف مؤلف‌محوران، رسالت هرمنوتیک متن را درک دنیای ذهنی مؤلف نمی‌داند، بلکه بر مواجههٔ مفسّر با متن، درک معنای آن و ذهنیت خاص مفسّر تأکید می‌کند: «به‌طور کلی، معنای یک متن فراتر از آن چیزی است که مؤلف آن در ابتدا قصد کرده است.» (گادامر، ۱۹۹٤: ۳۷۲). از نظر وی، مؤلف یکی از مفسّران متن است که تفسیر و فهم او از متن هیچ برتری بر دیگر تفاسیر ندارد و مفسّران دیگر ملزم به پیروی از تفسیر او نیستند؛ پس قصد مؤلف نمی‌تواند در عمل فهم تعیین‌کننده باشد. در حقیقت عمل فهم و تفسیر متن تولیدی[۳۹] است؛ یعنی در فرایند تفسیر متن، معنای جدیدی تولید می‌شود که در این تولید هم مفسّر و هم خود متن سهیم‌اند و باعث ایجاد تکثّر معنایی متن و پایان‌ناپذیری عمل فهم می‌شوند (همان، ۳۷۳) که در این میان، فهم‌ها متفاوت‌اند نه اینکه یک تفسیر و یک فهم برتر از سایر فهم‌هاست.

ولفگانگ آیزر و روبرت یاس

نظریهٔ «معطوف به خوانندهٔ» ولفگانگ آیزر و «دریافت» روبرت یاس نیز بر این هستند که در تأثیر متن بر دریافت‌کنندهٔ فردی و جمعی، مؤلفه‌ای وجود دارد که از دلالت بالفعل یا اثرمند متن جدایی‌ناپذیر است. در هر دو نظریه، متن، مجموعه‌ای از آموزش‌هایی است که خوانندهٔ فردی یا جمعی به‌گونه‌ای منفعل یا خلاّق به کار می‌بندد. متن ادبی صرفاً در کنش متقابل متن و دریافت‌کننده به اثر تبدیل می‌شود. بر همین زمینهٔ مشترک است که دو نگرش متفاوت، یعنی نگرش عمل خواندن و زیبایی‌شناسی دریافت متمایز می‌شوند (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۳۹). این دو که در مکتب کنستانس جای می‌گیرند، ذیل شعار زیبایی‌شناسی «دریافت»، توجه خود را به‌جای اعمال آگاهی نویسنده بر اعمال آگاهی خواننده متمرکز می‌کنند (هارلند[٤٠]، ۱۳۸۲: ۳۲۷).

آیزر، به‌ویژه بر پیشرفت زمانی خواننده در طول متن ادبی تمرکز می‌کند و آن را به‌منزلهٔ «دیدگاه متحرکی توصیف می‌کند که در سرتاسر درون آنچه باید ادراک کند، راه می‌پیماید.» (همان، ۳۳۰). وی متن ادبی را به‌مثابهٔ نوعی «ساختار جاذبه» توصیف می‌کند

که «سفیدخوانی»[41]هایی دارد که فقط خواننده می‌تواند آن‌ها را پر کند (سلدن[42]، ۱۳۷۷: ۷۰). خواننده به‌شیوه‌ای فعال در آفرینش «شکل خوب» و «گروه‌بندی گشتالتی» مشارکت می‌کند؛ درست همان‌گونه که ذهن ما در ادراک دیداری، خطاهای نقاشی را به هم می‌رساند، خطاهایی که عملاً به هم نمی‌رسند (هارلند، ۱۳۸۲: ۳۳۰). به‌نظر آیزر معنای متن، هیچ‌گاه خودبه‌خود مدوّن‌شده نیست؛ خواننده باید برای تولید معنا، بر مصالح متنی کار کند.

یاس نیز، که «خواندن برحسب آگاهی‌خواننده» را مبنا قرار می‌دهد (سلدن، ۱۳۷۷: ۹۲)، معتقد است اثر ادبی، تنها هنگامی به هستی کامل خود می‌رسد که به‌وسیلهٔ خوانندگان به صورتی خلاّق شکل بگیرد. «زندگی تاریخی یک اثر ادبی بدون مشارکت فعال مخاطبان قابل تصور نیست.» (هارلند، ۱۳۸۲: ۳۳٦). مخاطبان، عرصه‌ای را که اثر می‌تواند در آن آشکار شود، گسترش می‌دهند. بدین ترتیب، یاس خواهان تاریخ ادبی خوانندگان است که به‌جای تأکید بر آفرینش بر دریافت تمرکز دارد. وی این امر را ذیل مفهوم «افق انتظارات» تحقق می‌بخشد. به نظر او، اثر ادبی ممکن است انتظارات نخستینْ مخاطبان را برآورده کند، یا از حد انتظارات آن‌ها بگذرد، یا آن‌ها را برآورده نسازد و نقش بر آب کند. اما نخستین مخاطبان، پایان داستان نیستند. مخاطبان بعدی با افق انتظارات دیگر می‌توانند تعاملات متفاوتی بیافرینند و آثار متمایزی تولید کنند (همان، ۳۳۷).

پس مشاهده می‌کنیم که نظریهٔ دریافت، عمل خواندن را امری پویا و متحول می‌داند و تولید معنا در این نظریه باز است. هر چند افرادی، مانند اومبرتو اکو[43] در کتاب ***نقش خواننده***[44] (۱۹۷۹) بر این نظریه مناقشه وارد و این نظر را مطرح می‌کند که بعضی متون بازند (***شب عزای فینگان‌ها*** و ***موسیقی بدون نواخت***) و همراهی خواننده را در تولید معنا طلب می‌کنند، حال آنکه بعضی متون دیگر بسته‌اند (کمیک و پلیسی) و واکنش‌های خوانندگان را از قبل تعیین می‌کنند (سلدن، ۱۳۷۷: ۷۰).

۳. متن‌محوران

آیا متن ادبی دارای استقلال معناشناختی است؟ مراد از استقلال معنایی متن ادبی آن است که متن نوشته‌شده رشته‌ای از الفاظ دارای معناست و آگاهی، قصد و نیت

صاحب سخن در شکل‌دهی به معنای آن سهمی ندارد. مؤلف در چینش الفاظ و ساختن متن سهیم است؛ اما پس از آنکه چیزی به نام «متن» شکل گرفت، دیگر نیازی به مؤلف ندارد و در افادهٔ معنایش مستقل از اوست. معنای متن، واقعیتی قائم به متن و مستقل از مؤلف است که مفسّر و خوانندهٔ متن آن را می‌فهمند (در اینجا با مفسّرمحوران هم‌عقیده‌اند). بنابراین، آگاهی و قصد مؤلف و خواننده در ساماندهی معنای متن نقشی ندارند و متن دارای استقلال معناشناختی است. استقلال معنایی متن بدین معناست که هدف از تفسیر متن، درک چیزی است که متن می‌گوید، نه درک آنچه مؤلف از الفاظ متن قصد کرده است (واعظی، ۱۳۸۰: ٤٦١).

از نظر آن‌ها، فقط بایست به خود اثر ادبی پرداخت و از آنجا که متن دارای معنای واحد نیست و بالقوه معانی گوناگون دارد، در مقابلِ تفسیرهای مختلف گشوده است، نه آنکه دارای معنای ثابت و معین باشد (نصری، ۱۳۸۱: ۱۰٦)؛ برای نمونه اومبرتو اکو می‌نویسد: «در مقابل نیّت مؤلف و نیّت خواننده... امکان سومی هم موجود است که آن هم نیّت متن است.» (احمدی، ۱۳۷۷: ۲۷۰). در دید متن‌محوران، ما با متن ادبی روبه‌رو هستیم، نه با پدیدآورندهٔ آن. نویسنده در منظر آن‌ها یکی از خوانندگان متن است و بر دیگر مفسّران یا خوانندگان متن برتری ندارد و معنای مورد نظر نویسنده در تفسیر نامربوط است. متن به حوزهٔ هستی‌شناسی مجزایی متعلق است، جایی‌که معنا از ارادهٔ نویسنده مستقل است و یا حتی برای وی نیز تغییر می‌کند و به‌گونه‌ای معنای مورد نظر نویسنده برای مفسّر هم دور از دسترس می‌شود (ویلسون، ۱۹۹۰: ۹۵)؛ زیرا نویسنده در بیشتر مواقع نمی‌داند چه معنایی در سر دارد (همان، ۹۸)؛ پس مهم آن چیزی است که متن او می‌گوید.

نقد ادبی نو آمریکایی و پل ریکور از مهم‌ترین شارحان و معتقدان متن‌محوری هستند. در اندیشهٔ منتقدان نو آمریکایی هرگونه صبحت کردن دربارهٔ نیّت نویسنده نوعی سفسطه است؛ چون به‌جای متن، راجع به موضوعی خارج از متن و متصوراً از ذهنیت مؤلف (که هیچ دسترسی مستقیمی به آن نداریم) یعنی نیّت وی صحبت می‌کنیم.

پل ریکور

پل ریکور از فلاسفهٔ پیشگام هرمنوتیکی است که آثارش پیوسته گسترش می‌یابند و دامنهٔ متنوعی از موضوعات را از الهیات تا نظریهٔ ادبی پوشش می‌دهند. او از مهم‌ترین متفکران متن‌محور ادبی، و معتقد است «تفسیر، پیوند و ارتباط میان زبان و تجربهٔ زیسته است» (ریکور، ۱۹۷٤: ٦٦) و شگرد خاصی نیست که آگاهی به آن و کاربردش ویژهٔ دانایان و متخصصان باشد، بلکه بخشی از نکتهٔ همگانی شناخت است. چنان‌که «هرمنیا» نزد ارسطو به‌معنای تمامی سخن، دلالت و معنا بود (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۰۱)؛ معنایی که وظیفهٔ تفسیر کشف آن است. به‌نظر ریکور، تفسیر، فعالیتی فکری و مبتنی بر «رمزگشایی» معنای پنهان در پس معنای ظاهری و آشکار کردن سطوح دلالت نهفته در دلالت لفظی است (ریکور، ۱۹۷٤: ۱۳)؛ بنابراین نوعی کارکرد ذهن است که معنای پنهان را در معنای قابل شناخت طرح، و حدود معنای ناشناخته و نهفته در معنای بیانی یا ادبی را روشن می‌کند (احمدی، ۱۳۸۰: ٦۲۲).

برای ریکور متنی ادبی که به ما، حال یا از سنت یا فرهنگی دیگر می‌رسد، قبل از هر چیز ابژه‌ای ساختاری است که معنای درونی و قوانین قابلیت فهم صوری خودش را دارد. معنای آن، متنیت[٤٥] آن است؛ متنیت، نیّت، قصد و ارجاع‌مندی را در فرایند عینی‌شدن متن، به‌ویژه در متون ادبی محو می‌کند (برانز، ۱۹۹۲: ۲۳۸). برای ریکور معنای متن در حوزهٔ نیّت و قصد مؤلف وجود ندارد، بلکه در فضای تفسیری قرار دارد. تفسیری که بر تجربهٔ زیسته و زبان تمرکز می‌کند؛ ولی باعث نمی‌شود ریکور متن را ذهنی کند. برعکس رادیکال‌ترین حرکت در توسعهٔ نظریهٔ او عینی‌کردن متن ادبی است. در فرایند عینی‌شدن متن، ریکور قصد مؤلف را برمی‌چیند. این برچیده‌شدن قصد مؤلف یا استقلال معنایی متن با تمایزی که ریکور میان متن و گفتار برقرار می‌کند، بهتر مشخص می‌شود.

از نظر وی کلام[٤٦] دو قالب دارد: گونهٔ گفتاری و نوشتاری (متن) و این دو چهار تفاوت عمده با یکدیگر دارند:

۱. در متن، معنای آنچه گفته شده است، بر واقعهٔ گفتن مقدم می‌شود؛ زیرا معنای آنچه در نوشتار نقش بسته، به‌مدد عملی قصدی میسر شده است. کنش – گفتاری[٤٧] در

قالب نوشتار صورت خارجی یافته است؛ پس ابتدا معنا بوده و سپس در قالب نوشتار ماندگار شده است؛ برخلاف گفتار که در آن، معنا محصول واقعهٔ گفتن است.

۲. در کلام، پیوند تقریباً کاملی برقرار است میان آنچه گوینده منظورش است و آنچه گفتارش معنا می‌دهد؛ اما این امر در مورد گفتار مکتوب وجود ندارد. در گفتار مکتوب، متن از افق محدود نیّت‌ها یا انتظارات نویسندهٔ خود فرار، و استقلال معین خود را حفظ می‌کند. به نظر ریکور آنچه متن مکتوب می‌گوید، اکنون اهمیتش بیشتر از آن چیزی است که نویسنده قصد داشته بگوید. نویسندگان ممکن است نوشته‌های خود را انکار، و یا آن‌ها را به‌گونه‌ای تصحیح کنند (ریکور، ۱۹۹۱: ۱٤۸).

۳. در گفتار شفاهی به‌سبب موقعیت گفت‌وگو، مخاطب تعیین شده است؛ در حالی‌که در گفتار مکتوب مخاطب معین وجود ندارد. مخاطب متن در واقع هر فردی است که بتواند آن را بخواند. این امر، متن را از اوضاع تاریخی ـ اجتماعیِ پیدایی خود دور می‌کند و خوانش متن به در نظر گرفتن این اوضاع بستگی ندارد؛ اما در گفتار شفاهی موقعیت گفت‌وگو و اینکه چه‌کسی مخاطب آن است، مهم و جدانشدنی است. بنابراین، می‌توان متن را «زمینه‌زدایی»[٤٨] و برای مجموعه‌ای از خوانش‌های نامحدود آماده کرد و یا در دسترس قرار داد تا متن بتواند از سوی مخاطبان دوباره خلق شود (همان، ۱۵۰).

٤. ممکن است متن مکتوب از محدودیت‌های مدلول و ارجاعات ظاهری رها شود؛ برخلاف گفتار شفاهی که در آن مدلول و معنای آنچه گفته می‌شود با موقعیت گفت‌وگویی محدود و منحصر می‌شود. به عبارت دیگر، هرگونه اعمال محدودیت برای دلالت معنایی متن ممنوع است (تامپسون[٤٩]، ۱۹۸۱: ۵۲) و متن مکتوب از فوریت شرایط و موقعیت فرار و به جای آن به یک جهان اشاره می‌کند؛ یعنی مجموعه‌ای از ارجاعات و معانی غیرظاهر که در واحدی قابل فهم گردهم می‌آیند.

ریکور با این تفکیک، قلمرو هرمنوتیک را متن تلقی کرده، متن را محور هرمنوتیک می‌داند؛ البته این متن فراتر از نوشتار است و حتی کنش اجتماعی را هم در برمی‌گیرد (ریکور، ۱۹۸۱). به این ترتیب، متن ادبی می‌تواند از مؤلف خود جدا و برکنار از نیّت

مؤلفانش ملاحظه شود و استقلال معنایی خود را حفظ کند؛ همچنین چون مخاطبانش محدود نیستند، خوانندهٔ متن و مفسّر هر کسی است که توان خواندن متن و قابلیت تفسیر آن را داشته باشد و فقط به مفسّران معاصر مؤلف و مقارن وقوع متن منحصر نمی‌شود.

البته لازم است ذکر شود ردّ نیّت مؤلف، ریکور را به هرمنوتیک فلسفی نزدیک می‌کند. او در بعضی از آثار خود به مؤلف و نیّت او نیز اشاره کرده؛ ولی با مؤلف‌محوری شلایرماخر، دیلتای، هرش و بتی متفاوت است؛ زیرا مؤلفی که ریکور از آن نام می‌برد «مقارن و همزاد تفسیر متن و سبک آن است، نه کسی که تفسیر متن وسیله‌ای است برای وصول به ذهنیت و فردیت او.» (واعظی،۱۳۸۰: ۳۸۲). سبک متن ادبی و تمام هویت آن که در تفسیر همه‌جانبهٔ متن ادبی متبلور می‌شود، دربردارندهٔ هویت مؤلف و تفرّد اوست. مؤلف، فردیت خویش را در متن آشکار می‌کند؛ پس تفسیر متن بر درک مؤلف آن تقدّم ندارد، بلکه مقارن آن است؛ مانند اینکه تفسیر متن مقارن معنای کامل متن است. به‌گفتهٔ ریکور امضای نویسنده در انتهای اثر نشانه‌ای از این پیوند استوار میان مؤلف و سبک متن و تفسیر آن است.

مؤلف، صنعتگر متن و اثر است و آن گونه فهمیده می‌شود که اثر در کلیت و تفرّد خویش فهمیده و درک می‌شود (ریکور، ۱۹۸۱: ۱۳۸)؛ برای نمونه، ریکور در جلد سوم ***زمان و روایت***[۵۰] مؤلف مورد نظرش را «مؤلف ضمنی»[۵۱] می‌نامد که متفاوت با «مؤلف واقعی»[۵۲] است. مؤلف واقعی در زندگینامه‌ها وجود دارد؛ بنابراین، زمانی‌که ریکور از مؤلف و قصد او سخن می‌گوید، به انسان دارای گوشت و خون و فراهم‌آورندهٔ اثر اشاره نمی‌کند، بلکه مراد او فنونی است که به‌مدد آن‌ها «متن ادبی» خلق شده است. تفسیر متن ادبی و شناخت سبک آن، معرّف این فنون خواهد بود؛ یعنی ضمن تفسیر متن و شناخت سبک آن، مؤلف آن فنون نیز شناخته می‌شود (ریکور، ۱۹۸۸: ۳/ ۱٦۰).

نکتهٔ مهم دیگر در نظریهٔ ریکور مبنی بر استقلال معنایی متن، این است که در این نظریه نه تنها متن از مؤلف خود مستقل می‌باشد، بلکه از مفسّر خود نیز مستقل است و از اینجا از هرمنوتیک فلسفی گادامر نیز فاصله می‌گیرد؛ زیرا از نظر گادامر – همان‌گونه که قبلاً ذکر شد ـ فهم متن محصول آمیزش افق معنایی متن با مفسّر است. گادامر

تفسیر متن را نتیجهٔ توافق مفسّر و متن می‌داند؛ اما ریکور معتقد است آنچه ما می‌فهمیم امکان دارد با آنچه متن می‌گوید انطباق نداشته باشد. او بر استقلال معنایی متن از خواننده نیز تأکید دارد و بر آن است چون متن ادبی از نویسنده و خواننده مستقل است، به‌یقین از زمینهٔ پیدایش خود نیز مستقل می‌باشد. پس در هرمنوتیک ادبی متن‌محور ریکور، متن ادبی از نویسنده، خواننده و زمینهٔ پیدایی خود مستقل است و معنا در متن به‌گونه‌ای مستقل شکل می‌گیرد.

کاربست و نتیجه‌گیری

گفتیم که هرمنوتیک در مقام رقیب سرسخت پوزیتیویسم توانست در دهه‌های اخیر در حوزه‌های مختلف علوم انسانی، همچون ادبیات و نقد ادبی نفوذ، و مسیر سابق پژوهش‌ها را دگرگون کند و در کنار مسائل مهم فلسفی، شأن فلسفی ویژه‌ای به‌دست آورد؛ به‌گونه‌ای که در حال حاضر هرمنوتیک به وجه غالب تفکر فلسفی معاصر غرب تبدیل شده و در قالب یک روش در مطالعات علوم انسانی اهمیتی بسیار یافته است. هرمنوتیک آشکار کردن معناست؛ معنای ضمنی و پنهان در متن (نقاشی، کنش، اثر ادبی و...). به ظنّ نویسندهٔ این مقاله، کشف این معنا در حوزهٔ ادبیات از طریق کاربست هرمنوتیک ادبی امکان‌پذیر می‌شود؛ هرمنوتیک ادبی، تلاش برای شناختن، شرح دادن و معناکاوی متون ادبی است که در آن مفسّر درصدد روشن کردن معنای متن ادبی و تمرکز اولیه‌اش بر فهم متن می‌باشد. در واقع، جست‌وجوی معنا و کشف آن است که هرمنوتیک ادبی را به یکی از مهم‌ترین نحله‌ها در حوزهٔ نقد ادبی تبدیل می‌کند. در این نوشتار متفکران و نویسندگان این حوزه را به سه دستهٔ مؤلف‌محور، مفسّرمحور و متن‌محور ادبی تقسیم کردیم که فهم معنای متن ادبی را با توجه به اصالت هر یک از سه محور سازندهٔ متن ادبی، یعنی مؤلف، متن و مفسّر (خواننده) می‌سنجد. همچنین گفتیم که از نظر مؤلف‌محوران معنای هر اثر آن است که مؤلف در سر داشته و در اثر بیان کرده است؛ تأویل در حکم کشف این معناست. در مقابل، از نظر مفسّرمحوران، متن ادبی به‌خودی‌خود دارای معنا نیست، بلکه اثری مستقل است که مفسّر طی گفت‌وگو با آن به معنا دست می‌یابد. فهم و تفسیر همواره متأثر از موقعیت هرمنوتیکی

مفسّر است؛ این موقعیت پر از پیش‌داوری‌های او در باب موضوع مورد مطالعه‌اش است. این پیش‌داوری‌ها تحت تأثیر تاریخ و سنتی است که مفسّر در آن به سر می‌برد. در پایان، به متن‌محوران ادبی، مانند ریکور اشاره شد که از نظر آن‌ها متن ادبی رشته‌ای از الفاظ دارای معناست و آگاهی و نیّت صاحب سخن در شکل‌دهی به معنای آن سهمی ندارد. مؤلف در چینش الفاظ و ساختن متن سهیم است؛ اما پس از آنکه چیزی به نام متن شکل گرفت، دیگر نیازی به مؤلف ندارد و در افادهٔ معنایش مستقل از اوست.

در واقع، اهمیت تقسیم‌بندی یادشده در حوزهٔ هرمنوتیک ادبی که بر اساس سه مؤلفهٔ اصلی اثر ادبی: مؤلف، متن و خواننده صورت گرفته و حوزه‌های دیگر نقد ادبی مانند روانکاوی (مؤلف)، فرمالیسم، ساختارگرایی (کشف معنا از طریق ساختارهای زبانی) و نظریهٔ زیبایی‌شناسانهٔ دریافت و... را در خود نهفته است، از این روست که به‌صورت دستورالعمل و راهبردی در اختیار مفسّر و پژوهشگر قرار گیرد تا با کاربست آن برای تفسیر متن ادبی از سردرگمی و حیرت پژوهشی رهایی یابد و بتواند پژوهشی ساختارمند و روشمند عرضه کند. در حقیقت، از زمان ورود مباحث هرمنوتیکی به فضای دانشگاهی ایران، پژوهش‌های روشمند هرمنوتیکی زیادی صورت نگرفته و یا اگر انجام شده، فقط به تعریف و چیستی هرمنوتیک پرداخته شده است نه استفاده از آن در قالب روش. ازاین‌رو، هرمنوتیک روشی در مطالعات ادبی از ضروریات است و پرداختن به آن از مهم‌ترین امور؛ هر چند کاربست هر یک از این سه نحله در تفسیر متن ادبی، به‌ویژه رمان محدودیت‌هایی را نیز برای پژوهشگر هرمنوتیکی ایجاد می‌کند.

پژوهشگر هرمنوتیکی در مطالعات ادبی می‌تواند همزمان، هر سه نحله را برگزیند و از طریق آن‌ها به دریافتی هرمنوتیکی از متن و کشف معنای آن برسد و یا می‌تواند فقط یکی از آن‌ها را انتخاب کند. انتخاب یکی از این نحله‌ها به‌یقین کار را ساده‌تر خواهد کرد؛ هر چند با محدودیت‌هایی همراه است؛ برای نمونه، اگر پژوهشگر هرمنوتیکی برای بخش روش‌شناسی مطالعهٔ خود نحلهٔ مؤلف‌محوران را انتخاب کند و بخواهد از طریق کاربست آن به معنای موجود در متن ادبی دست یابد، مجبور است روان‌شناسی مؤلف، زمینهٔ پیدایی و یا زمینهٔ هرمنوتیکی متن مؤلف را بداند تا بتواند معنای مورد نظر

نویسنده را کشف کند. بنابراین، شبکهٔ فکری پژوهشگر وقتی به فهم متن نائل می‌آید که فرایند نخستین و اصلی ذهن مؤلف را که منجر به آفرینش متن شده، بازآفرینی کند و به درک فضای ذهنی حاکم بر مؤلف در زمان تولید متن واقف آید. در واقع، مفسّر باید خودش را «درون» نویسنده قرار دهد که البته به‌معنای ورود به دنیای ذهنی نویسنده است. ازاین‌رو، خود را در مقام مفسّر و نیز متن به ماهو متن را باید کنار بگذارد. حال اگر پژوهشگر و مفسّر هرمنوتیکی نحلهٔ دوم یا مفسّرمحوری را انتخاب کند، آن‌گاه دنیای ذهنی مؤلف اهمیت چندانی نخواهد داشت؛ زیرا خواننده می‌تواند سلسله‌معانی‌ای را به متن ببخشد. در متن، معانی بالقوه‌ای نهفته است که خواننده می‌تواند آن‌ها را تحقّق بخشد؛ یعنی پیش از آنکه متن یا اثر هنری و ادبی را به مفسّر القا کنند، این مفسّر است که باب فهم را می‌گشاید و معنایی را به سوی موضوع پیش می‌افکند؛ به این معنا که فهم با پیش‌داوری‌ها و پیش‌دانسته‌های مفسّر آغاز می‌شود.

سرانجام اگر مفسّر تأویل‌نگر نحلهٔ سوم یا متن‌محوری ادبی را انتخاب کند (روشی که نویسندهٔ این سطور برای بررسی رمان‌های سیاسی جورج اورول به کار گرفت)[۵۳] خواه‌ناخواه باید، مؤلف، زمینهٔ پیدایی و حتی تا حدود زیادی مفسّر را از شبکهٔ فکری خود خارج کند؛ هر چند در ابتدا این مفسّر است که طبق متن‌محوری ریکوری معنا را حدس می‌زند. در واقع، متن متعلق به حوزهٔ هستی‌شناسی مجزایی است؛ جایی‌که معنا از ارادهٔ نویسنده مستقل است و یا حتی برای وی نیز تغییر می‌کند و به‌گونه‌ای معنای مورد نظر نویسنده برای مفسّر هم دور از دسترس شود؛ زیرا نویسنده اغلب نمی‌داند چه معنایی را در سر دارد؛ پس مهم آن چیزی است که متن او می‌گوید. بنابراین، در متن‌محوری، پژوهشگر فقط با متنی بی‌نام و نشان مواجه است که البته کاستی‌هایی نیز دارد. مفسّر باید اثر یا آثار نویسنده را به‌مثابهٔ یک متن در نظر بگیرد و معنای آن را فارغ از قصد و نیّت مؤلف، زمینهٔ تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی پیدایی و نیز پیش‌داوری‌های خود مفسّر بکاود. در هر صورت استفاده از هرمنوتیک روشی و انتخاب این قبیل روش‌های تفسیری در مطالعات ادبی می‌تواند راهگشای بسیاری از مسائلی باشد که در این حوزه بدون پاسخ مانده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Dillthey
2. Hermeneutics
3. Text
4. Literary Hermeneutics
5. Georye Orwell
6. Fredrick Woolf
7. Craib
8. Schleier Macher
9. Grondin
10. Bubner
11. Heidegger
12.Gadamer
13. Ricoeur
14. Deciphering
15. Verstehen
16. Bruns
17. Outhwaite
18. Wilson
19. Weinsheimer
20. Newton

۲۱. نقد ادبی گفتار در باب ادبیات تعریف می‌شود که در این معنای گسترده شامل این موارد است: توصیف، تحلیل، تفسیر و ارزیابی آثار خاص ادبی و بحث از اصول، نظریه و زیبایی‌شناسی ادبیات یا هر چیزی که ممکن است دیسیپلین نامیده شود. برگرفته از:

The Dictionary of the History of Ideas. The Gale group. University of Virginia. 2003

22. Emillio Betti
23. Eric Hirsch

۲٤. اسپینوزا در فصل هفتم کتاب ***رساله‌ای در باب سیاست و دین*** به این نکته اشاره می‌کند که بخش‌هایی از کتاب مقدس با روش طبیعی قابل فهم است؛ اما بخش‌هایی که مشتمل بر معجزات و تمثیلات است قابل فهم نیست و نیاز به تفسیر تاریخی دارد. در تفسیر تاریخی باید راهی به‌سوی درک ذهنیت مؤلف بیابیم و بدین منظور باید اصول عقلانی حاکم بر مقبولیت خویش و همهٔ پیش‌داوری‌های خود را کنار بگذاریم تا بتوانیم ذهنیت مؤلف را در عبارات و فقرات کتابش درک کنیم.

۲۵. فهم، در اساس عملی ارجاعی است؛ یعنی معنای هر کلمه با رجوع به کل جمله و معنای کل جمله وابسته به معنای تک تک کلمات است.

26. Blachere
27. Palmer
28. Inside
29. Wachterhauser

30. Collin
31. Significance

۳۲. هرش میان معنای لفظی و معنا نسبت به Significance تمایز قائل می‌شود. معنای لفظی مربوط به قصد صاحب اثر است؛ اما معنا به رابطهٔ متن با ذهنیت خوانندگان و مفسّران مربوط می‌شود و زمینه‌ای است که ماورای متن می‌باشد.

33. Couzens Hoy
34. Wolfgang Iser
35. Robert Jauss
36. Dasein
37. Fore- Sight
38. Fusion of Horizon
39. Productive
40. Harland
41. Blank
42. Selden
43. Umberto Eco
44. The Role of the Reader
45. Textuality
46. Discourse
47. Speech- Act
48. Decontextualize
49. Thompson
50. Time and Narrative
51. Implied Author
52. Real Author

۵۳. رجوع شود به آب‌نیکی. حسن. (۱۳۸۵). ***جورج اورول و سرگشتگی سیاسی سوژه مدرن***. رساله دکتری علوم سیاسی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

منابع

ـ احمدی، بابک، و دیگران. (۱۳۷۷). ***هرمنوتیک مدرن: مجموعه مقالات***. تهران: نشر مرکز.

ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۷۸). ***آفرینش و آزادی***. تهران: نشر مرکز.

- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.

ـ بلایشر، ژوزف. (۱۳۸۰). ***هرمنوتیک معاصر***. ترجمهٔ سعید جهانگیری. آبادان: نشر پرسش.

-پالمر، ریچارد. (۱۳۷۷). ***علم هرمنوتیک***. ترجمهٔ سعید حنائی کاشانی. تهران: هرمس.

ـ ریکور، پل. (۱۳٦۸). «رسالت هرمنوتیک». ترجمهٔ یوسف اباذری و مراد فرهادپور. ***مجلهٔ فرهنگ***. ش٤ و ۵.

- ـــــــــــ (۱۳۸۳). ***زمان و حکایت***. ترجمهٔ مهشید نونهالی. ج۱. تهران: گام نو.

ـ سلدن، رامان. (۱۳۷۷). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

ـ کوزنزهوی، دیوید. (۱۳۷۱). ***حلقه انتقادی***. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: نشر کیل.
ـ نصری، عبدالله. (۱۳۸۱). ***راز متن***. تهران: آفتاب توسعه.
ـ نیوتن، ک. م. (۱۳۷۳). «هرمنوتیک». ترجمهٔ یوسف اباذری. ***ارغنون***. س۱. ش٤.
ـ واعظی، احمد. (۱۳۸۰). ***درآمدی بر هرمنوتیک***. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی دانش و اندیشهٔ معاصر.
ـ واینسهایمر، جوئل. (۱۳۸۱). ***هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: ققنوس.
ـ هارلند، ریچارد. (۱۳۸۲). ***درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی: از افلاطون تا بارت***. ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: نشر چشمه.
- Bruns, Gerald. (1992). L. ***Hermeneutics: Ancient and Modern***. New Haven: Yale University Press.
- Collin, Finn. (1997) .***Social Reality***. Routledge.
- Gadamer, Hans George. (1994). ***Truth and Method***. Continuum New York.
-Grondin, Jean. (1994). ***Introduction to Philosophical Hermeneuties***. Yale University Press.
- ----------.(1995). ***Sources of Hermeneutics***. Albany: State University of New York Press.
- Outhwaite, william. (1987). ***New Philosophies of Social Science***. New York: St, Martin Press.
- Ricoeur, Paul.(1974). ***The Conflict of Interpretations***. Trans by K, Mclaughlin. Northwestern University Press.
- ----------.(1981). ***Hermeneutics and the Human Science***. Ed by John, B, Thompson. Cambridge University Press.
- ----------.(1988). ***Time and Narrative***. Trans. by Kathlean Blamey and David Pellauer. Vol. 3. Chicago: University of Chicago Press.
- ----------.(1991). ***From Text to Action***. Trans by Kathleen Blamey and J. B.Thompson. Evanston: Northwestern University Press.
- Craib, Edword (Ed) .(1998). ***Rutledge Encyclopedia of Philosophy***. Vol. 4.
- Thompson, J, b .(1981). ***Critical Hermeneutics***. Cambridge University Press.
-Wachterhauser, Brice .(1986). ***Hermeneutics and Modern Philosophy***. State University of New York Press.
- Wilson, Barrie. (1990). ***Hermeneutical Studies***. Lewiston: The Edwin Mellen Press