Archive of SID

دیالکتیکِ دریافت‌های شعر «ری‌را»

فیروز فاضلی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان
فاطمه تقی‌نژاد رودبنه*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی *نقد ادبی*، س۹، ش ۳۶، زمستان ۱۳۹۵ (صص ۱۱۹-۹۷)

چکیده

شعر «ری‌را» از نیما یوشیج یکی از برترین شعرهای مدرن است. خصوصیات ساختاری، وزنی و واژگانی خاص این شعر موجب شده است در طول دهه‌ها، خوانندگان به خوانش‌های متفاوت و گاهی هم‌ارز از آن بپردازند. استفاده از برخی واژگان به‌ویژه کلمهٔ «ری‌را» و همچنین کاربرد نماد، معنای این شعر را در هاله‌هایی از ابهام قرار داده و به خوانش‌های متفاوتی از آن دامن زده است. نظریهٔ دریافت درپی خوانش‌های متفاوت از متن است. خوانش شعر نیما این حُسن را دارد که ابعاد گوناگون شعر او را آشکار می‌کند. در این نوشتار برآنیم به قرائت‌های مختلف از شعر «ری‌را» در دو ساحت فرم و تکنیک، و ساختار محتوایی بپردازیم و چگونگی دریافت مخاطبان را از هاله‌های پیش‌روندهٔ معناییِ این شعر در طول زمان- سیر درزمانی و هم‌زمانی- تحلیل و بررسی کنیم. این پژوهش نشان می‌دهد نیما ابژهٔ خود را از طریق فراهم آوردن منظرهای متعدد می‌آفریند و با ایجاد خلأهایی در متن، عدم تعیّنی را رقم می‌زند که خواننده را به رابطهٔ دیالکتیکی با متن فرامی‌خواند. معنا در این شعر، به‌واسطهٔ درهم‌آمیزی افق‌های انتظار، در طول زمان شکل می‌گیرد و آگاهی خواننده در طول شعر کامل می‌شود. افق انتظار غالب در شعر «ری‌را» از نوع افق انتظار اجتماعی است و خوانندگان با استفاده از رمزگان زیبایی‌شناسی و داشته‌های معنوی خود، شعر را تفسیر

* نویسندهٔ مسئول: fatemehtaghinezhad@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۷/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۸

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کنند؛ اما به‌دلیل خاصیت ذاتی ابهام‌آمیز بودن این شعر می‌توان هربار خوانش جدیدی از آن به‌دست داد.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ دریافت، یاوس، آیزر، «ری‌را»، نیما یوشیج.

۱. مقدمه

در سال‌های آخر دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م، استادان و دانشجویان دانشگاه کنستانس در آلمان غربی زیبایی‌شناسی دریافت[۱] را پدید آوردند. اعضای این مکتب به‌جای تولید و بررسی متون، به خواندن و دریافت متون ادبی روی آوردند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۴۰). پایه‌گذاران این مکتب ولفگانگ آیزر[۲] و هانس روبرت یاوس[۳] بودند که به‌همراه نظریه‌پردازانی همچون ک.ه. اسیرل[۴]، ر. وارنینگ[۵] و یوری استریدر[۶] نظریات خود را باعنوان زیبایی‌شناسی دریافت مدوّن کردند (عرب، ۱۳۹۴: ۱). آیزر و یاوس مهم‌ترین نظریه‌ها را دربارهٔ جایگاه مخاطب در متن مطرح کرده‌اند. از نظر آن‌ها، بدون مشارکت فعال و مداوم خواننده هیچ‌گونه متنی و اثری در کار نخواهد بود (نظرزاده، ۱۳۸۲: ۱۸۱).

تاریخ نظریهٔ ادبی جدید را می‌توان به‌طور تقریبی به سه مرحله تقسیم کرد: پرداختن به مؤلف (رمانتیسم، قرن نوزدهم)، توجه انحصاری به متن (نقد جدید) و چرخش بارز کانون توجه به‌سوی خواننده در سال‌های اخیر (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۱۰۳). این نظریه در کلیت نظری‌اش منسجم‌تر، پیشروتر و پویاتر از نظریهٔ واکنش خواننده است؛ به‌ویژه در گرایش به تاریخ (زمان). تفاوت دیگر آنان با پدیدارشناسان ژنو و نیز منتقدان واکنش خواننده، در باور به آزادی عمل بیشتر خواننده است (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۰۸).

گروهی از شعرهای امروز تأویل‌پذیرند. در شعر معاصر، بلاغت به مخاطب محول می‌شود تا به‌گونه‌ای با متن گفت‌وگو و شعر را تفسیر کند که به‌مقتضای حال خود و مخاطبان دیگر باشد و تاحدی افق مشترک تجربی و علمی داشته باشند. نیما این تحول را با شیوهٔ بیان خود ایجاد کرد. شعر مشهور «ری‌را» یکی از آن‌هاست. «ری‌را» نمونهٔ خوبی از ژرف‌ساخت شعر و اندیشهٔ نیماست. پیچیدگی و ابهامی در این شعر هست که به تعبیر و تفسیری چندسویه راه می‌برد. پیچیدگیِ این شعر درنتیجهٔ بازی‌های لفظی

www.SID.ir

Archive of SID

و کاربرد عبارت‌های دور از ذهن نیست؛ بلکه در ذات و معنای شعری آن نهفته است و همین امر شعریت شعر یا ارزش‌های زیباشناختی آن را اثبات می‌کند. در شعر نیما، نشانه‌ها حذف می‌شود تا مجال فعالیت ذهنی برای خواننده باقی بماند. نکتهٔ مهم در شیوهٔ بیان نیما این است که وقتی خواننده با متن شعر او تنها می‌ماند، به‌اقتضای دانش و تجربیات خود، آن را تأویل و تفسیر می‌کند؛ درحالی که در شعر کلاسیک، مجال تفسیرهای مختلف از خوانندگان سلب می‌شود.

۱-۱. پیشینه و روش پژوهش

مقالاتی در زمینهٔ نظریهٔ دریافتِ یاوس و آیزر و نیز نقدها و مطالبی دربارهٔ شعر «ری‌را» نوشته شده است. در پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ این شعر مشهور نیما، نویسندگان به بررسی ساختاری- محتوایی، وزنی و واژگانی پرداخته‌اند. در مقالهٔ «رهیافتی به مفهوم زندگی در اشعار نیما براساس نظریهٔ دریافت» نگاه نیما به مفهوم زندگی در سه ساحت اخلاقی، خیامی و رمزشناسانه بررسی شده است. تقی پورنامداریان نیز در کتاب ***خانه‌ام ابری است*** به بررسی این شعر از منظر روابط بینامتنی در تأویل پرداخته است. تا آنجا که نگارندگان اطلاع دارند، تاکنون مقاله‌ای به بررسی و تحلیلِ منطق دیالکتیکی شعر «ری‌را» و خوانش‌های موجود از آن براساس نظریهٔ دریافت یاس و آیزر دست نزده است. بنابراین، در مقالهٔ پیش‌رو، در مبحث نظری، آرای این دو نظریه‌پرداز و مؤلفه‌های مورد نظرشان را تشریح و تبیین می‌کنیم و در مبحث عملی، به تحلیل چگونگیِ گسترش ابعاد معنایی و دسته‌بندی تاریخی نظر منتقدان این شعر در طول زمان- که براساس خوانش‌های صورت‌گرفته در دو ساحت فرمی و تکنیکی و ساختارِ محتوایی قابل طبقه‌بندی‌اند- می‌پردازیم.

۲. مباحث نظری

۲-۱. نظریهٔ دریافت یاوس

یاوس منادی تاریخ ادبی خوانندگان است؛ تاریخی که نه بر تولید، بلکه بر دریافت تأکید می‌کند (هارلند، ۱۳۸۶: ۲۵۹). او در کتاب ***زیبایی‌شناسی دریافت*** (۱۹۸۲) از قطعیت

www.SID.ir

Archive of SID

انتقاد کرده است؛ اما با تاریخ‌گرایی و اصطلاحاتی همچون «پارادایم یا الگو»[۷] و «افق انتظارات»[۸]. پارادایم، مسئلهٔ معرفت‌شناختی را پیش می‌کشد؛ بدین معنا که صاحب‌نظران هر دانشی در هر زمان، دارای گفتمانی ویژه هستند. افق انتظارات متن ادبی را همچنان باز می‌گذارد و در زمان‌ها و موقعیت‌های مختلف تاریخی انتظار می‌رود خواننده‌ای با تجربه‌های شخصی و فرافکنی‌های خود، اثر را به‌گونه‌ای دیگر دریافت کند (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۰۸). بنابراین، مثلث نویسنده، اثر و اجتماع، دیگر بخش منفعل و واکنش‌های بی‌فایده نیست؛ بلکه سازندهٔ قدرت تاریخ نیز است (Jauss, 1982: 19).

زندگی تاریخی اثر ادبی بدون مشارکت فعال مخاطبانش قابل درک نیست؛ زیرا اثر ادبی فقط به‌واسطهٔ فرایند میانجیگری‌اش وارد تغییر افق انتظارات ادامه‌داری می‌شود که در آن، وارونه‌سازیِ مداوم از دریافتی ساده به فهمی انتقادی، از دریافتی منفعلانه به دریافتی فعال و از هنجارهای زیبایی‌شناسانهٔ شناخته‌شده به‌سمت تولید جدید اتفاق می‌افتد و بر همهٔ دریافت‌های پیشین برتری می‌یابد. تاریخ‌گرایی ادبیات و نیز ویژگی گویا بودنش متضمن خاصیت دیالکتیکی و همچنین دربردارندهٔ فرایند ارتباط بین اثر، مخاطب و اثر جدیدی است که می‌تواند در ارتباطات بین پیام و دریافت‌کننده، پرسش و پاسخ، و مسئله و راه‌حل درک شود. بنابراین، برای حل مشکل درک مراحل تاریخی آثار ادبی، باید دایرهٔ محدود تولید و ارائه‌ای را که در آن شیوهٔ مطالعات ادبی اساساً در گذشته سیر می‌کرده است، به‌سمت زیبایی‌شناسی‌های دریافت و تأثیر گشود (همان، ۱۹).

از نظر یاوس، هر اثر دو نوع افق انتظار ادبی و اجتماعی را ایجاب می‌کند: افق انتظار ادبی به رابطهٔ میان متن‌ها با یکدیگر و گونهٔ هنری مرتبط با آن‌ها مربوط می‌شود که با توجه به پیرامتن‌های خود انتظاراتی را ایجاد می‌کنند؛ افق انتظار اجتماعی به مجموعهٔ داشته‌های معنوی و رمزگان زیبایی‌شناسی برخاسته از سنت‌های ناخودآگاه و خودآگاه خواننده بازمی‌گردد که برای خوانش اثر دراختیار دارد (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۱–۱۰۲). همچنین، افق انتظار خوانندگان در هم می‌آمیزد که ممکن است با اثر هم‌زمان یا درزمان باشد. درهم‌آمیختگی ممکن است بر انتقال هنجار، آفرینش هنجار یا گسستگی هنجار دلالت کند (تادیه، ۱۳۹۰: ۲۱۲). درآمیختن افق‌ها بخشی از تقلیل تدریجی

www.SID.ir

Archive of SID

شکل‌گیری معنا را تشکیل می‌دهد (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۴: ۲۱۳)؛ بنابراین، گفت‌وگو با گذشته لزوماً فرایندی دوسویه است.

۲-۲. نظریهٔ دریافت آیزر

آیزر بر اِعمال آگاهی خواننده تمرکز می‌کند و در جست‌وجوی امکانات معنایی متن است (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۰). او برای متن ادبی دو سویه درنظر می‌گیرد: سویهٔ هنری متن که آفرینش آن برعهدهٔ مؤلف متن است و سویهٔ زیبایی‌شناختی که آفرینش آن برعهدهٔ خواننده است.

به زعم آیزر، تأثیر متن ادبی در مخاطب مربوط به ساخت زبان‌شناختی و نقد بلاغی است؛ اما معنا (دریافت) مربوط به گفت‌وگوی خواننده با خطوط سفید میان سطور متن است. متن ممکن است با خواننده‌های متفاوت، معناهای نسبتاً متفاوت به خود بگیرد. متون دارای امور غیرقطعی، ابهام‌ها، و فاصله‌ها و شکاف‌هایی هستند که خواننده با تجربه و فهم خود آن‌ها را پر می‌کند. آیزر این فرایند را «سفیدخوانی» می‌نامد (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

در آفرینش معنا توسط خواننده، هم شگرد متن و هم بینامتنیت نقش عمده ایفا می‌کنند. آیزر متنی را خوب می‌داند که خلاف فرضیه‌ها و پیش‌بینی‌های خواننده، به جلو حرکت می‌کند (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۱۰۹، ۱۱۲ و ۱۱۵).

آیزر برای دریافت معنا و پر کردن شکاف‌ها و ابهام‌های موجود در متن، دو نوع خواننده درنظر می‌گیرد که با استفاده از کنش‌های خواندن از منظرهای مختلف، به درک و دریافت متن می‌پردازند. این دو نوع خواننده عبارت‌اند از: خوانندهٔ مستتر (ضمنی)[۹] و خوانندهٔ تلویحی (بالفعل)[۱۰]. خوانندهٔ مستترِ آیزر شخصیتی آرمانی است که ظرفیت بی‌پایانش برای کنش‌های آگاهی، جدا از خواسته‌های معیّن و اَشکال خاص علایق او به‌نظر می‌رسد (هارلند، ۱۳۸۶: ۲۵۶). از خوانندهٔ مستتر انتظار می‌رود به ساخت‌های پاسخ‌طلبِ[۱۱] متن جواب دهد (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۳۰). خوانندهٔ تلویحی خوانندهٔ واقعی است که متن را می‌خواند، مخاطب متن است و مشخصات او را می‌توان با بررسی سبکی که متن در آن نوشته شده و نیز با واکاوی موضع آشکارِ روایت راجع به

www.SID.ir

Archive of SID

خواننده، استنتاج کرد (تایسُن، ۱۳۸۷: ۳۰۱). پاسخ خوانندهٔ بالفعل رنگ تجربیات خصوصی خود او را دارد.

به نظر آیزر، اگرچه خواننده معنا را به متن فرامی‌افکند، کنش‌های خوانشی‌ای (واپس‌نگری، تفکر دوبارهٔ معنا، محقق شدن یا نشدن پیش‌بینی، بازنگری درک از شخصیت‌ها و وقایع و غیره) را که واسطهٔ برساختن آن معنا هستند، خودِ متن پیشاپیش ساختار داده یا در متن تعبیه کرده است (تایسُن، ۱۳۸۷: ۲۷۴-۲۷۵)؛ به این صورت که متن نوشته‌شده محدودیت‌های ویژه‌ای را بر اشارات نوشته‌نشده تحمیل می‌کند تا از مبهم بودن آن جلوگیری کند؛ اما در همان زمان که این اشارات به‌وسیلهٔ تخیل خوانندگان حل می‌شوند، موقعیت داده‌شده را دربرابر پس‌زمینه‌ای قرار می‌دهد که اهمیت کمتری نسبت به آنچه برای آن درنظر گرفته شده، داراست. با این روش، صحنه‌های جزئی و کم‌مایه ناگهان شکلی از یک زندگی مستمرِ متن را متعهد می‌شوند که محصول نهایی اثر متقابل بین خواننده و متن است (Iser, 1972: 281). بنابراین، خوانندگان با حل کردن تناقضات میان دیدگاه‌های گوناگون موجود در متن یا با پر کردن شکاف‌های میان این دیدگاه‌ها به‌شیوه‌های مختلف، متن را وارد آگاهی خود می‌کنند و آن را به تجربهٔ خویش بدل می‌نمایند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۷۷-۸۰). بنابراین، برخلاف گفتهٔ فرمالیست‌ها و منتقدان نو، هر متن فقط یک معنای درست ندارد؛ بلکه چندمعنایی است. متن این قدرت را دارد که تفسیرهای بعید را نفی کند و در حوزه‌ای منطقی، تفسیرهای متفاوت را پذیرا شود (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۸۵). شگرد خواندن باید به انسجامی درونی منجر شود و متضمن نوعی فرایند دیالکتیکیِ خودتحقق‌بخشی و تغییر است؛ زیرا رویارویی ما با ادبیات بخشی از فرایند فهمِ کامل‌ترِ دیگران و خودمان است (همان، ۳۴۳-۳۴۴).

۳. مباحث عملی («ری‌را» و نظر منتقدان)

در ادامه، به بررسی چگونگی گسترش ابعاد معنایی شعر «ری‌را» در چهارچوب نظریهٔ دریافت و دسته‌بندی تاریخی نظر منتقدان برمبنای دو جنبهٔ خوانش‌های فرمی و تکنیکی، و خوانش‌های ساختارِ محتوایی می‌پردازیم.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۱. خوانش‌های فرمی و تکنیکی

به مجموعه‌عناصری که بافت و ساختار اثر ادبی را به‌وجود می‌آورند، شکل می‌گویند؛ پس وزن، قافیه، قالب، صامت، مصوت، هجا، صور خیال، صنایع بدیعی و زاویهٔ دید همگی جزء شکل اثر ادبی هستند؛ مشروط بر اینکه هریک از این اجزا در ساخت یا بافت آن نقشی چشمگیر داشته باشند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۱). فرم بیشتر به ظاهر اثر می‌پردازد؛ اما ساختار در مرتبهٔ بالاتری قرار دارد و در آن از اجزای تشکیل‌دهندهٔ فرم برای تأویل ساختار متن استفاده می‌شود. ازجمله ویژگی‌های فرمی که نیما در شعرش به‌کار می‌گیرد و از نظر زیبایی‌شناختی حائز اهمیت است، می‌توان به ابهام و تأثیرش در زبان، تخیل، وزن و قالب شعر او اشاره کرد که در طول زمان همواره باعث تفسیرهای متعددی از این شعر شده‌اند.

۳-۱-۱. ابهام

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ شعر «ری‌را» عنصر ابهام است. ابهام ویژگی ادبیات مدرن است. سخن اهل ادب دربردارندهٔ مضامین حسی است و این مفاهیم در سرشت خود، آمیخته به ابهام است. در ادبیات، واژه‌ها برخلاف تصور عموم، معانی تعریف‌شده‌ای ندارند و معنای واژه‌ها سیال و متغیر است. دیریابی و گذر از پیچش لفظ و معنا همواره برای خواننده لذت‌بخش خواهد بود. این امر کمک می‌کند تا خواننده نقش مولّد را بپذیرد، به تولید متن بپردازد و کار خوانش متن را برعهده بگیرد (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۲۴). آنچه موجب ابهام این شعر شده، مجموعهٔ عناصر آن است که فرم ممتازی- چه از جنبهٔ صورت و چه از جنبهٔ ساختار محتوایی- به آن بخشیده است. جمله‌بندی‌های شعر نیز دارای ابهام‌اند؛ حتی خود واژهٔ «ری‌را» هنوز مشخص نیست که به چه معنایی است. برداشت‌های متنوع از شعر «ری‌را» نشان می‌دهد که این متن تک‌معنایی نیست. ویژگی ابهام ضمن اینکه تکنیک منحصربه‌فرد این شعر است، موجب شده محتوای آن هربار با کشف یک قسمت از معنایش تغییر کند؛ بنابراین، ساختار محتوایی این شعر نیز به خوانش‌های متفاوتی راه می‌برد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۱-۲. زبان و تخیل

ویژگی بارز مدرنیسم نشان دادن قدرت زبان است. استفادهٔ یکنواخت از زبان مرسوم به‌تدریج از جذابیت آن برای خوانندگان می‌کاهد. مُجاز دانستن خواننده در تأویل و تفسیر متن و اختیارات وسیع او در گزینش‌هایی که نویسنده پیش روی او قرار می‌دهد، همه بر ارادهٔ نویسنده برای به بازی گرفتن خواننده دلالت دارد (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۶۱). در ادبیات مدرن، علاوه‌بر اینکه هر متنی با توجه به خوانندهٔ آن، ممکن است معنایی دیگر داشته باشد، گاهی مؤلف از آغاز مبنا را بر آن می‌نهد که ساختار داستانش مبتنی بر چند مفهوم باشد. مدرنیست‌ها گرایش رئالیسم به مجاز را به‌سوی استعاره تغییر جهت دادند. ویژگی بارز رمانتیسم استفادهٔ گسترده از استعاره به‌عنوان واکنشی درمقابل مجازگرایی کلاسیسم بود. آثار سمبولیستی و نمادگرا بر محور ایهام و عدم توافق بر تک‌معنایی یا پذیرش اصل چندمعنایی بنا نهاده شده است. سخن نمادین در هر شکلی مبهم است. این ابهام ناشی از ظهور دلالت‌های غیرقطعی در زبان است؛ بنابراین، کاربرد ابهام در زبان با شگردهای مختلفی ازجمله استفاده از استعاره و استعاره‌گونه‌هایی همچون سمبل و تمثیل در ادبیات متجلی شده است. ازاین‌رو، خواننده به‌کمک اندیشه و تخیل خود، با درک نمادین از پدیده‌هایی که به‌تنهایی فاقد معنایند، متن را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و با بازآفرینی آن براساس نشانه‌هایی که نویسنده به او ارائه کرده، آن را به اثری معنادار تبدیل می‌کند (همان، ۷۸). استفادهٔ خاص از زبان در به‌کارگیری و انتخاب واژگان استعاری و نمادینی همچون «ری‌را» که محل تأویل‌های بسیاری است و واژهٔ «شب» و هم‌بسته‌های معنایی‌اش، و همچنین نحو خاص برخی جملات که باعث دوگانه‌خوانی و ابهام در خواندن می‌شود، به این شعر ویژگی‌های زبانی شگفتی بخشیده است:

ری‌را ری‌را... صدا می‌آید امشب/ ...اما صدای آدمی این نیست/ ... او نیست با خودش/ او رفته با صدایش... . اگر صدای آدمی نیست، پس «او» کیست که با خودش نیست و با صدایش رفته است!

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۱-۳. وزن و قافیه

نیما در نوآوری خود در زمینهٔ وزن و قافیه و پایان‌بندی، قانونمندی استواری را به‌دست می‌دهد که فضای شعر را گسترده‌تر می‌سازد. در شعر او، وزن با ذات کلام پیوند دارد و در بسیاری از اشعارش آهنگ کلام خطابی و حماسی است. همچنین قافیه در شعر او عملکردی ویژه دارد. نیما قافیه را نه‌فقط برای قوام فرم، بلکه به‌منظور قوام یافتن ساختمان شعر، یعنی استواریِ فرم و محتوا به‌تناسب می‌آورد که با تحول زمان سازگاری دارد (دستغیب، ۱۳۸۴: ۷۷). او معتقد است قافیه به جملهٔ خود مقید است و همین‌که مطلب جدا شد، قافیه هم جدا می‌شود. گاه دو کلمه از حیث وزن مشترک و حروف متفاوت، اثر قافیه را به هم می‌دهند. شعر حتماً نباید قافیه داشته باشد؛ همین نداشتن قافیه گوش‌نوازتر است (نیرو، ۱۳۷۹: ۶۹). تجدد هنری نیما هم در نیازها و ضرورت زمان ریشه داشته و هم پاسخ‌گوی نیازها و عواطف خود او بوده است (دستغیب، ۱۳۸۴: ۷۷). او با ایجاد تحول در نظام قافیه‌پردازی، از افق‌های انتظار خوانش‌های سنتی عبور کرد و با گسستگی هنجاری وارد مرحلهٔ جدیدی از خوانش قافیه در ادبیات شد. او با سفیدخوانی بخش ناخوانده‌ای از قافیه، از سویهٔ ادبی سنتی به سویهٔ زیبایی‌شناختی قافیه حرکت کرد. بنابراین، او هم در مقام نظریه‌پرداز و هم خوانندهٔ فعالِ نظریات پیشین دربارهٔ قافیه، با درهم آمیختن افق‌های انتظار موجود و سپس گسستِ از آن هنجارها، به خوانش بخش‌های ناخوانده از قافیه پرداخت و به دریافت معنای جدیدی از این مفهوم رسید. در اظهارنظری درمورد وزن این شعر، نویسنده با توجه به خوانش‌های غالب زمانهٔ خود- که به چندصدایی و بینامتنیت در متون توجه می‌شد- و شاید به تأثیر از آن جریان، به خوانش چندصدایی «ری‌را» قائل است:

> بحور مختلف‌الارکان ظرفیت بیشتری برای شعر پولیفونیک دارند. اعتقاد نیما بر این بود که شعر باید گستره‌ای فراهم سازد که در آن پرسوناهای شعری به گفت‌وگو و عمل بپردازند و شاعر به توصیف دقیق صحنه و درونیات آنان بپردازد. شعرهای کوتاه نیما مثل مهتاب، ری‌را و... هم از همین الگو پیروی می‌کنند (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۵۳).

www.SID.ir

Archive of SID

دریافتی دیگر از این شعر، آن را دارای وزن مختلف‌الارکان بحر مضارع می‌داند که در گوشه‌هایی از همین بحر نیز خارج می‌شود و طنین آرام و حیرت‌آور را همگام با صدایی مبهم و گنگ ایجاد می‌کند. این ابهام و حیرانی از نخستین مصراع با آوای پری‌وار «ری‌را» آغاز می‌شود و تصویر ترس‌گونه‌ای از فضای شعر ارائه می‌شود (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۰۲).

> در قطعهٔ «ری‌را» همهٔ سطرها با مفعول فع، بحر مضارع آغاز می‌شوند؛ ولی در برخی سطرها همخوان نیستند. در اوزانی که متفق‌الارکان نیستند، ابداع نیما نمایان است. مثلاً در بحر مضارع (مفعول فاعلات مفاعیلن یا فاعلن) در قطعه‌های ققنوس، گل مهتاب، اندوهناک شب یا در قطعهٔ «ری‌را». نیما از رابطهٔ شعر و وزن (موسیقی) به‌خوبی آگاه است و در شعرش از وزن و موسیقی بهره‌گیری می‌کند؛ اما با توجه به نیاز عاطفی عصر جدید، اوزان یکنواخت عروضی را بازسازی می‌کند (همان، ۱۱۸).

وزن شعر بحر مضارع است؛ اما گاهی این وزن را می‌شکند و شعر را به شعر سپید نزدیک می‌کند؛ مثلاً ری‌را ری‌را... با چهار هجای بلند از وزن مضارع عبور کرده است. نیما وزن شعر پارسی را گسترش داده و دگرگونی‌های بنیادی در آن به‌وجود آورده است تا به گفتهٔ خودش، شاعر بر وزن مسلط باشد، نه وزن و قافیه بر شاعر.

افق انتظار ادبی خوانندگان درمورد بحر مضارع این شعر به هم نزدیک می‌شود. خوانندگان متفق‌اند بااینکه شعر چندجا از وزن خارج شده است، سکته‌ای در آن احساس نمی‌شود و ضمن اینکه فضایی وهم‌آلود را نیز القا می‌کند. یکی از شگردهای کنش خواندن که نیما در شعرهایش ازجمله در «ری‌را» پیشاپیش نهاده، قابلیت چندصدایی بودنِ وزن مختلف‌الارکان است. این امکان باعث می‌شود متن تفسیرهای بعید را نفی کند و تفسیرهای متفاوتی را که از انسجام درونی برخوردار باشند، پذیرا شود؛ در این صورت، متن چندمعنایی می‌شود و حتی می‌تواند به نمایندهٔ شعری چندصدایی تبدیل شود که خوانندگان هربار با فراافکندنِ معناهای مختلف به آن، متن را وارد آگاهی خود کرده، آن را به تجربهٔ خویش تبدیلَ می‌کنند و چه‌بسا جهان‌بینی آن‌ها نیز تغییر کند. بنابراین، با تفسیرهای متعدد شکاف‌های متن هربار پر می‌شود و معنایی نو بازتولید می‌گردد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۲. خوانش‌های ساختار محتوایی

در بحث ساختار محتوایی، به چگونگی خوانش‌های مختلف از عناصر فرمی می‌پردازیم. این عناصر به‌عنوان اجزای یک کلِّ منسجم، هرکدام دارای نقشی ویژه هستند که در زنجیرهٔ ارتباط درون‌ساختاری با یکدیگر به معنای واحد و روشنی نرسیده و درنتیجه، با داشتن قابلیت‌های برون‌ساختاری همچون تکثر معنا که به‌واسطهٔ نحو کلام و زبان ویژهٔ نیما ایجاد شده، توانسته‌اند جنبه‌های متفاوتی از معنا را درون این ساختار بیاورند و درجهت انسجام فرم و محتوا پیش بروند.

۳-۲-۱. ساخت برداری و دایره‌ای

هاشمی (۱۳۷۷: ۵۳-۵۴ و ۵۷) در تحلیل ساختاری این شعر به ساختاری دایره‌ای اعتقاد دارد. از نظر او، در بند اول و چهارم، دنیای بیرون و طبیعت و در بند دوم و سوم، تصویر دنیای انسانی و درون راوی منعکس می‌شود. حلقه‌ای که چهار بند را می‌پیوندد، تصاویر شب و خواندن است که در تمام بندها تکرار می‌شود. دریافت زیر به ساخت برداری شعر برمی‌گردد:

> راوی دو آوا شنیده است: ۱. آوایی از بند؛ ۲. آوایی از دریا. این دو اگر دربرابر هم قرار گیرند و نشانه‌های هریک نیز در کنارشان باشد، دو خط موازی و جدا تشکیل می‌دهند که دریافت شعر را آسان می‌کند. شعر دارای چهار بند است: در نخستین بند، راوی صدای بهت‌آوری می‌شنود و هیچ درنمی‌یابد (ناخودآگاهی) اما زود تداعی‌هایی به ذهنش می‌آید. در بند دوم، می‌فهمد که این «ری‌را» صدای آدمی نیست (نیمه‌آگاهی). در بند سوم، شاعر خاطره‌ای را که هرگز رهایش نمی‌کرده، با صدای «بندآب» می‌سنجد و گره را در همین‌جا می‌گشاید و به آگاهی (خودآگاهی) می‌رسد. در بند آخر، شاعر خاطره‌اش را به «بندآب» فرامی‌افکند و آن را هم یادآور آن «یک‌شب» به‌حساب می‌آورد (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۰۲-۱۰۳).

نیما نگران سرنوشت مردم است و با سلاح شعر می‌خواهد سنگ‌های راه را کنار بزند؛ اما در آن روزگار کسان زیادی حرف او را نمی‌فهمیدند و درنمی‌یافتند؛ به همین دلیل، در سال‌های خودکامگی بیست‌ساله (۱۳۰۹-۱۳۲۰) به سمبلیسم اجتماعی گرایش

www.SID.ir

Archive of SID

یافت؛ زیرا نمی‌شد مقصود را به‌صراحت بیان کرد. پس از سال ۱۳۲۰ و در دورهٔ فروریزی خودکامگی است که شعر او روشنیِ اجتماعی خود را بازمی‌یابد (دستغیب، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

در بحث ساختار شعری «ری‌را»، خوانندگان با اثر به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از طرح‌ها برخورد می‌کنند که باید براساس دریافت خود، به آن عینیت ببخشند. در این دریافت‌ها، خوانندگان پیش‌دانسته‌های خود را وارد اثر می‌کنند، پیوسته در این دانسته‌ها و پیش‌بینی‌ها به تجدیدنظر دست می‌زنند یا آن را تحلیل می‌برند؛ زیرا متن دارای لایه‌های مختلف معنایی و دیدگاه‌های روایتی است که دائم در میان آن‌ها حرکت می‌کنیم. از آنجا که میان موضوع مربوط به زمان حال (شعر) و گفتمان مربوط به گذشته مناظره‌ای هست، همواره پرسش و پاسخ‌هایی ضمنی جریان دارد که لایه‌های معنایی و ساختاری متن را تغییر می‌دهد. در دریافت دوم، خواننده ساخت برداری را برای شعر درنظر می‌گیرد؛ اما در بند آخر می‌گوید شاعر خاطره‌اش را به بندآب فرامی‌افکند. این امر نشان می‌دهد خواننده در ناخودآگاه به ساخت دایره‌ای این شعر فکر می‌کند و در این مورد به افق انتظار ادبی مطرح‌شده از خوانندهٔ پیشین نزدیک می‌شود. در اینجا، عدم قطعیت ناشی از دریافت مخاطبان بروز می‌کند که نشان می‌دهد معنای اثر خوب و اثرگذار به‌صورت نهایی مشخص نمی‌شود و در طول زمان و درنتیجهٔ درهم‌آمیختگی افق‌ها یا هم‌زمان با اثر، دستیابی به معنا به‌صورت تقلیلی شکل می‌گیرد.

در تحلیل محتوایی، خوانش‌ها براساس افق انتظار اجتماعی و رمزگان‌های زیبایی‌شناختی برخاسته از سنت‌های ناخودآگاه و خودآگاه صورت گرفته است. در این دریافت‌ها، خوانندگان با گفت‌وگو به‌واسطهٔ امکانات معنایی متن که در ساختار اثر گنجانده شده، به سفیدخوانی پرداخته و ابهام‌ها و شکاف‌های موجود در متن را پر کرده‌اند و در نقش خواننده‌ای ضمنی، به درکی از ساختار اثر رسیده و در همان چهارچوب، به پرسش‌های متن در بندهای مختلف پاسخ گفته‌اند. در این مسیر، شگردهای متن- همچون نبود رابطه‌ها- که سبب تفکر دربارهٔ معنا و واپس‌نگری می‌شود، نیز در کنش خواننده بی‌تأثیر نبوده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۲-۲. نشانه‌های ساختاری

هر متنی از مجموعهٔ عناصر و نشانه‌هایی سازمان یافته است که شاعر یا نویسنده بنابر موضوع و محتوا، و قالب اثر، برخی از آن‌ها را برجسته می‌کند. برخی از این نشانه‌ها در کنار شگردهای متن، باعث ابهام در خوانش و معنای متن می‌شود که ابهامی هنری است و موجب می‌شود خوانندگان در دوره‌های مختلف به بُعدی از این منشورِ معانی دست یابند. در شعر «ری‌را» ازجمله نشانه‌ها و امکانات معنایی که در ساختار متن توسط خواننده و شاعر برجسته شده‌اند، دو واژهٔ «ری‌را» و «شب» است که دریافت‌های متفاوت و همچنین افق‌های انتظار مشترک یا متفاوتی را شامل می‌شود؛ ازاین‌رو، لایه‌های متنوع معنایی همواره این شعر را دربرگرفته است.

الف. کانونی‌سازی واژهٔ «ری‌را»

به‌نظر می‌رسد در خوانش‌های مختلف از شعر «ری‌را»، دو واژهٔ «ری‌را» و «شب» و هم‌بسته‌های معنایی‌اش کانونی می‌شوند؛ به این معنا که خوانندگان، پنهان و بالفعل، به‌واسطهٔ منشورِ تفسیرها و تأویل‌های متعدد معانی تلویحی و ظاهری متن را با جهت‌گیری‌های شناختی، عاطفی و ایدئولوژیکی گسترش می‌دهند. ژنت و کنان از آن باعنوان کانونی‌سازی یا به‌تعبیری، کانونی‌شدگی[۱۲] یاد می‌کنند. در کانونی‌شدگی، کارگزاران روایی و در نظریهٔ دریافت، خوانندگان در نقش مفسر به ترجمه و خوانش ادراک شاعر و در سطحی دیگر، به ترجمان ادراکات سایر خوانندگان و دریافت‌کنندگان نزدیک یا دور می‌شوند و در خوانش‌های بینامتنی و بینامؤلفی‌ای که صورت می‌گیرد، افق‌های انتظار ادبیِ دریافتِ خوانندگان به هم نزدیک می‌شود (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۹۹-۱۰۰). در ادامه، به چگونگی و تبیین دریافت‌های خوانندگان مختلف از این واژگان می‌پردازیم.

دریافت محمود فلکی از «ری‌را» چنین است: «ری‌را نام کسی نیست، یک صداست که به‌شکل ری‌را شنیده می‌شود و شاید به همین خاطر، نیما پس از واژهٔ "ری‌را" چند نقطه می‌گذارد تا کشش یا پژواک صدا را بنمایاند» (۱۳۷۱: ۳۰). او همچنین با توجه به ضمیر «ناخودآگاه جمعی» و «تیپ ازلی» یا کهن‌الگویی یونگ و به‌روش پایه‌گذاران نقد

www.SID.ir

Archive of SID

ادبی برپایهٔ کهن‌الگویی (اسطوره‌ای)، این صدا را اسطوره‌ای می‌داند که از روان جمعی آدمی برآمده است. شاید «ری‌را» همان آنیمای نیما باشد که به‌شکلی ناشناخته و گنگ بروز می‌کند (ر.ک: همان، ۳۱). این خوانش به‌ویژه به رابطهٔ بینامتنی و دیالکتیکی بین این متون توجه داشته و مرزهای افق انتظار ادبی را گسترش داده است. چنین خوانشی در زمانه‌ای که توجه به نظریات روان‌شناختی به‌ویژه یونگ و فروید زیاد است، دور از انتظار نیست.

دریافت عبدالعلی دستغیب در کتاب ***پیام‌آور امید و آزادی*** این‌گونه است که نیما در اشعارش از اصواتی مانند دینگ‌دانگ، پیت‌پیت، چوک‌چوکو و... بهره‌گیری می‌کند و این کار او به صدا درآوردنِ باشنده‌ای طبیعی است. طنین این اصوات فضای شعر را گسترده‌تر و ژرفای موضوع را بیشتر می‌کند و آن سه‌نقطه‌ای که پس از کلمهٔ «ری‌را» آمده، الحاقی است و اضافهٔ کسانی است که معنای کلمه را نمی‌دانسته‌اند (دستغیب، ۱۳۸۵: ۸۸-۸۹). او به مسائل وزنی و بلاغی شعر می‌پردازد تا از این طریق به کشف فضای مبهم شعر برسد.

جورکش نگاهی دراماتیک به صوت در این شعر دارد که در خلق فضای عاطفی شعر بسیار اثرگذار است:

> در شعرهایی که حضور شاعر کمتر محسوس است، تأثیر عاطفی بیشتری وجود دارد: تأثیری که «ری‌را» بر ذهن خواننده می‌گذارد، بسیار بیشتر از شعرهایی است که حضور شاعر در آن‌ها منعکس است. افکت‌های نمایشی در آفرینش فضای دراماتیک نقش تعیین‌کننده‌ای دارند و نیما با درنظر داشتن این تأثیر هرکجا که لازم می‌بیند زمینهٔ صحنه‌های دراماتیک را با افکت‌های صوتی آماده می‌کند و بعد بر اثر آن‌ها، پرسوناها را وارد می‌کند یا وصف خود را آغاز می‌کند. صوت- آواها در شعر او کم نیستند (۱۳۸۳: ۱۷۸).

در دریافتی دیگر نیز، افق انتظار ادبی در رابطه با پیرامتن‌ها شکل گرفته و به بُعد روان‌شناختی موضوع نیز پرداخته شده است:

> اگر «ری‌را» تنها در نهادِ ناخودآگاه یا نیمه‌خودآگاه شاعر باقی بماند و آوای دریا در خودآگاهش که همیشه تکرار می‌شود، شاعر این نیمه‌آگاهی را به خودآگاهی بدل

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند؛ یعنی آن خاطره را بهتر به‌یاد می‌آورد و در بند بعد تأکید می‌کند که «ری‌را ری‌را...» اما «ری‌را»ی آخری را برخلاف «ری‌را»ی قبلی با نقطه‌هایی که پس از آن می‌چیند، وارد شعر می‌کند تا لحن شعر همچنان سیر طبیعی‌اش را طی کند. افزون‌بر آن، راوی با این کار می‌تواند بازگردد به صدای نخست (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۰۳-۱۰۵).

بر این اساس، آگاهی خواننده نیز در طول شعر از ناآگاهی به نیمه‌آگاهی و درنهایت، به خودآگاهی می‌رسد و خواننده همگام با شاعر در باورهای خود تردید می‌کند و آن‌ها را مورد بازبینی قرار می‌دهد تا به درک درستی از شعر و ابژه‌های مطرح‌شده در آن دست یابد.

پورنامداریان چنین استدلال می‌کند:

«ری‌را» صوتی است که از شعار دسته‌جمعی گروهی از مردم از فاصله‌ای بسیار دور به‌گوش می‌رسد. شاید نیما در فاصلهٔ استعفای مصدق و آمدن قوام‌السلطنه و اعادهٔ دولت مصدق درنتیجهٔ قیام مردم در تاریخ ۳۰ تیر ۱۳۳۱ این شعر را سروده باشد (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۴۱۰-۴۱۱).

گفتنی است که پیشرفته‌ترین نگاه دانشگاهی در آن دوران چنین بود. در آن زمان مباحث سمبولیک اجتماعی چشمگیرتر بود و پورنامداریان ازین باب وارد شده است.

خوانش منصور خورشیدی در مقالهٔ «نگاهی به شعر ری‌را» بدین صورت است:

عمق اندیشهٔ نیما را در این شعر، صدا پُر می‌کند. آنچه نیما در این صدا به‌جای می‌گذارد، مصوت‌های بلند (ای و آ) در مکان مشخص است. احساس ناشی از عدم شناخت صدا را به ادراک خود پیوند می‌زند تا خوانندهٔ این شعر هم در آغاز صدا را حس کند و بعد به درک این صدا برسد. صدای شاعر است که از سرشت و سرنوشت او بلند می‌شود و بیان می‌کند که من صدای انسان عصر خود را می‌شناسم (۱۳۹۴: ۲).

دریافت منصور خورشیدی درزمانی است. او خوانش خود را با عدم ادراک آغاز می‌کند و از ناآگاهی و حیرت به شناخت می‌رسد و هم‌زمان با خودشناسی شاعر به شناخت خود نیز دست می‌یابد که این شناخت به خوانندگان همهٔ اعصار قابل تعمیم است. او نیز به دریافت ادبی و هنری دستغیب از این شعر نزدیک می‌شود؛ اما درنهایت

www.SID.ir

Archive of SID

یک گام جلوتر می‌گذارد و بُعد اجتماعی آن را پررنگ می‌کند و خوانشی اجتماعی به‌دست می‌دهد.

حسن ملایی در «خوانش شعر نیما» می‌گوید:

> «ری‌را» یک صدا و آواست. نکتهٔ قابل توجه در ساخت این کلمه، حرف الف در آخر آن است. ما این الف آخر را در اسامی خاص خدایان هندی داریم. این تکنیک یعنی آوردن الف در آخر کلمات برای آسمانی جلوه دادن هم مورد استفاده قرار می‌گیرد و گاه چه‌بسا آن کلمه معنای خاصی هم نداشته باشد که این امر، نبوغ و آشنایی نیما را با کلمات می‌رساند (۱۳۹۴: ۲).

میترا سرانی اصل هم در کارگاه خوانش شعر نیما نظر متفاوتی دارد. او در افق انتظار ادبی ویژگی چندصدایی بودن شعر را برجسته می‌کند و به تکثر ابژه قائل است:

> «ری‌را» نقش تغزلی در شعر ایفا نمی‌کند و صدایی است که از ذات بشر یا جامعهٔ خود برخاسته. هم وجوه عینی دارد و هم ندارد. عبارت‌ها در فضای پارادوکسیکالِ شعر خواننده را در تعلیق و سیالیت متن خود نگه می‌دارد. نگاه بی‌واسطهٔ نیما اوَ را به جهان خارج از ذهن و تخیل شاعرانه‌اش گره زده است و ابژه‌های متناسب با دیدگاه شاعرانگی‌اش را به‌وجود آورده است (همان‌جا).

علی باباچاهی نیز در کارگاه خوانش شعر «ری‌را»، با افق انتظارات ادبی، سویهٔ عاطفی به واژهٔ مبهم «ری‌را» داده است:

> راوی در بند آخر، تلاشش را برای شناخت منبع ناشناختهٔ صدا کنار می‌گذارد. انگار او با خودِ شخص راوی یگانه است. شاید خاطره‌ای حاضر باشد؛ اما مبهم که رفته و اینکه شاعر پایان شعر را این‌طور مقرر کرده است. این مسئله و این نوع پایان‌بندی به تأویل‌پذیری شعر کمک کرده و این پایان مبهم و شورانگیز شعر را به شعری تراژیک بدل کرده است (ملایی، ۱۳۹۴: ۳).

با توجه به دریافت‌های متفاوتی که از شعر «ری‌را» بیان کردیم، معنای قطعی و یگانه‌ای وجود ندارد و هر نسلی می‌تواند براساس افق تاریخی زمان خویش تأویلی همساز با ظاهر متن به‌دست دهد؛ اما این به آن معنا نیست که هر تأویلی را در هر زمان با تأویل‌های دیگر هم‌ارز بدانیم. به همین سبب است که کسانی هم که معنای یگانه‌ای برای متن قائل نیستند، به‌هنگام تأویل عملاً از مطالعات تاریخی و آنچه با

www.SID.ir

Archive of SID

زندگی و احوال و جهان‌بینی شاعر ارتباط دارد، خود را بی‌نیاز نمی‌بینند (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۱۷).

ب. کانونی‌سازی واژهٔ «شب»

در دریافت‌های ذیل، خوانندگان عموماً درمورد اینکه واژهٔ «شب» نقش نمادین دارد، دارای افق انتظار مشترک‌اند؛ اما زمانی‌که از هم‌بسته‌های شب و از عناصری که با آن هم‌نشین می‌شوند حرف می‌زنند، معنا ابعاد دیگری پیدا می‌کند.

> نیما با استفاده از صفت «خراب» به «خراب» و «شب» جسمیت یا موجودیت می‌بخشد. شب موتیف بسیاری از شعرهای نیما و سمبل فضای تیره و شبگون حاکم بر جامعه است که خود را بی‌واسطه یا باواسطهٔ رمزها نشان می‌دهد (فلکی، ۱۳۷۱: ۳۰).
>
> «امشب» که آوای بهت‌آور «ری‌را» از «بندآب» به‌گوش‌می‌رسد، از دو رو با آن «یک شب» فرق می‌کند: نخست آنکه آوای بندآب، هیبت آوای دریا را ندارد و دیگر اینکه «ری‌را» گفتن او به روشنیِ سخن گفتن آنان نیست که درونِ قایق بودند و ای‌بسا «ری‌را»ی غریق را تا شبانگاه می‌جستند و به دلتنگی او را صدا می‌کردند (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۰۳).
>
> نیما در بند آخر شعر با جانشین کردن شعار مبهم و خالی از محتوای «ری‌را...» به‌جای گروهی که آن شعار را از سرِ غفلت و فریب‌خوردگی بر زبان می‌آورند، اوضاع سیاسی و اجتماعی نابسامانی را که اقتضای شب سیاه است و حقیقت در آن بازیچهٔ مطامع دیگران، به‌خوبی تصویر می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۴۱۰-۴۱۱).

خوانندگان مبنای تفسیرها و تأویلات خود را بر این دو واژه متمرکز می‌کنند و هاله‌ها و افق‌های معنایی شعر را از این منظر به سایر واژگان و اجزا در بافت شعر گسترش می‌دهند. افق انتظار خوانندگان درمورد اینکه «ری‌را» یک «صدا»ست، به هم نزدیک می‌شود؛ اما درمورد اینکه منشأ صدا از کجاست، در افق انتظار اجتماعی به هم نزدیک می‌شوند تا با توجه به رمزگان‌های زیبایی‌شناسیِ درزمانی به تفسیر معنای «ری‌را» و «شب» بپردازند. در اینجا نماد زمینه‌ای است که نیما پیشاپیش در متن گذاشته تا خوانش به‌وسیلهٔ آن صورت گیرد و ابهام‌ها برطرف شود. نیمای نظریه‌پرداز چنان

www.SID.ir

Archive of SID

چشم‌انداز ما را می‌گستراند که آماده می‌شویم تا در شعرهایش ابژه را از نو بشناسیم. او در ما این انتظار را برمی‌انگیزد که ابژه را آن‌چنان که هست مشاهده کنیم؛ اما وقتی می‌بینیم نیمای شعر اغلب در عناصر طبیعت تصرف می‌کند، گویی مجبور می‌شویم برای توجیه شکل برخورد او با ابژه، به دامان سمبلیسم پناه ببریم. درواقع، «روایت و وصف ابژه در اغلب شعرهای سمبلیک نیما به بازنمایی تصویر خود شاعر منتهی می‌شود» (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۵۳). او به تکثر ابژه قائل است. هر لحظه به‌جای ابژه‌ای می‌توان نشست.

نیما دارای نگرش دیالکتیکی است و به وضعیت اجتماعی- تاریخی انسان می‌اندیشد؛ اما نگرش او در این زمینه جبری نیست و هنر را محصول مستقیم شرایط اقتصادی و اجتماعی نمی‌داند و به ارتباط دوجانبهٔ اندیشه و احساس از یک سو و وضعیت اجتماعی- اقتصادی از سوی دیگر باور دارد (دستغیب، ۱۳۸۵: ۱۵۲-۱۵۳). این نگرش دیالوگیِ نیما به محیط به خوانندگانش هم منتقل می‌شود. در این خوانش‌ها، افق‌های انتظار ادبی و افق‌های انتظار اجتماعی براساس آفرینش هنجار با یکدیگر درمی‌آمیزند تا توجیه‌کنندهٔ فضای پارادوکسیکال حاکم بر شعر باشند؛ این فضا متن را در تعلیق و سیالیت نگاه می‌دارد و ابژه‌های متعددی برای واژگانش فراهم می‌آورد. این درآمیختگی، درزمانی است تا به‌تدریج معنای اثر شکل بگیرد و از منظرهای گوناگون دیده شود. در این فرایند دیالکتیکیِ پرسش و پاسخ‌ها میان گذشته و حال، خواننده به فهم کامل‌تری از واژه، متن، جامعه، شاعر و درنهایت به شناخت خود و تحول تدریجی اندیشهٔ خود خواهد رسید و چگونگیِ تغییر، تبدیل و تکثر ابژه را در طول زمان در میان امکانات معنایی متن مشاهده خواهد کرد.

این کنش و واکنشمندی مشتقات و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن نتیجهٔ زبان ویژهٔ نیماست. این زبان قابلیتی توأم با نیروی آفرینندگی است؛ نهادن منشور الماس دربرابر نور است که بینندگان از هر طرف یک رنگ را می‌بینند و درست هم می‌بینند؛ اما چون زاویهٔ دید فرق می‌کند، هرکس یک طیف از رنگ را بازگو می‌کند؛ درصورتی که در تضاد، واقعیت جاری از هر حیث که نگریسته شود، درست است. درواقع، ناتورالیسم و سیر ابژکتیو نگرش نیما انگیزهٔ بهتر مجسم کردن اقسام و اشیای محیط بیرونی و

www.SID.ir

Archive of SID

چندسویگی شعرش را از نظر معنایی با فرم خاص خود شکل داده است و باعث شده محتوا و فرم به‌طرز بی‌سابقه‌ای با هم هماهنگی داشته باشند.

۴. نتیجه

خوانندگان شعر «ری‌را» در خوانش‌های خود قائل به دو نوع ساختار متفاوت بودند: ساختار بُرداری و ساختار دایره‌ای. نیما ابژهٔ خود را از طریق فراهم آوردن منظرهای متعدد می‌آفریند و با درون‌مایهٔ اندوه و با ایجاد خلأهایی در متن، عدم تعینی را رقم می‌زند که خواننده را به رابطهٔ دیالکتیکی با متن فرامی‌خواند. افق انتظار غالب در شعر «ری‌را» از نوع افق انتظار اجتماعی است. گاه این افق‌های انتظار اجتماعی و ادبی در هم می‌آمیزند و بخشی از تقلیل تدریجی شکل‌گیری معنا را صورت می‌دهند. در طی این فرایند، انتظارات هرکس از طریق تجربهٔ دیگران اصلاح می‌شود و گسترش می‌یابد. در بخش تحلیل واژگان، افق انتظار اجتماعی مشابهی وجود دارد؛ چنان‌که دریافت مخاطبان از واژگان کانونی‌شدهٔ «شب» و «ری‌را» بسیار متفاوت و درعین حال، دارای افق‌های مشترکی است و تقریباً در یک پارادایم معرفتی به ساحت معنایی شعر دست یافته‌اند و کم‌کم فرایند کامل‌تر شدن معنای این شعر روشن‌تر شده است. درمورد وزن، خوانش‌ها به‌گونه‌ای است که اغلب مخاطبان به این باور رسیده‌اند که بحور مختلف‌الارکان ظرفیت بیشتری برای شعر چندصدایی دارند و نیما از این بحرها استفاده می‌کند. این نظر تکمیل‌کنندهٔ نظرهای پیشین دربارهٔ وزن شعر «ری‌را» و نشان‌دهندهٔ وجوه چندمعنایی و باز بودن معنای متن است. این خوانش‌ها هرچند متفاوت‌اند، در این شعر به‌واسطهٔ درهم‌آمیزی افق‌های انتظار، معنا به‌تدریج و در طول زمان شکل می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. esthétique de la réception
2. Wolfgang Iser
3. Hans Robert Jaus
4. K.H. Aserl
5. R. Warning

www.SID.ir

Archive of SID

6. Juri Strider
7. paradigm
8. horizon of expectations
9. implied reader
10. actual reader
11. response-inviting structures
12. perspective

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۹). ***ساختار و تأویل متن***. چ۹. تهران: نشر مرکز.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۳). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۸. تهران: نشر مرکز.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۶). «عدم قطعیت در فیزیک». ***سخن فلسفی و ادبیات***. در: www.firooze.com.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). ***خانه‌ام ابریست***. چ۴. تهران: مروارید.
- تایسُن، لوئیس (۱۳۸۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز.
- تادیه، ژان ایو (۱۳۹۰). ***نقد ادبی در قرن بیستم***. ترجمهٔ مهشید نونهالی. چ۲. تهران: نیلوفر.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳). ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر): پیشامدرن، مدرن، پست‌مدرن***. تهران: اختران.
- جورکش، شاپور (۱۳۸۳). ***بوطیقای شعر نو، نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج***. تهران: ققنوس.
- خورشیدی، منصور (۱۳۹۴). «"ری‌را" نیمایوشیج». ***مجلهٔ ادبی پیاده‌رو***. در: www.piadero.ir.
- صهبا، فروغ (۱۳۹۲). ***کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن***. تهران: آگه.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۴). «جایگاه وزن و قافیه در شعر نیما یوشیج». ***کیهان فرهنگی***. ش۲۲۷ و ۲۲۸. صص۷۲-۷۷.
- _____ (۱۳۸۵). ***پیام‌آور امید و آزادی: نقد و تحلیل اشعار نیما یوشیج***. تهران: آمیتیس.

www.SID.ir

Archive of SID

- ریمون- کنان، شلومیت (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۸۴). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). ***نقد ادبی***. چ۳. تهران: میترا.
- عرب، رضا (۱۳۹۴). «پدیدارشناسی متن؛ زیبایی‌شناسی دریافت». ***عصر نو***. در: www.asre-nou.net.
- فلکی، محمود (۱۳۷۱). «صدای اسطوره‌ای (تفسیری بر شعر "ری‌را" اثر نیمایوشیج». ***کلک***. ش۳۴. صص۲۶-۳۱.
- گلدمن، لوسین و دیگران (۱۳۷۷). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات (مجموعه‌مقالات)***. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان.
- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). ***دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز***. تهران: نشر چشمه.
- مکاریک، ایرنا (۱۳۸۴). ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- ملایی، حسن (۱۳۹۴). «خوانش "ری‌را" نیما». ***مجلهٔ ادبی وازنا***. در: www.vazena.ir.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷). «یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت». ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***. ش۱۱. صص۹۳-۱۱۰.
- نظرزاده، رسول (۱۳۸۲). «هر متن ناتمام است (سیری در پدیدارشناسی نظریه دریافت مخاطب)». ***فارابی***. ش۵۰. صص۱۷۳-۱۹۰.
- نیرو، سیروس (۱۳۷۹). ***خوانش شعر نیما***. تهران: اشاره.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۶). ***دیباچه‌ای تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت***. ترجمهٔ بهزاد برکت. رشت: دانشگاه گیلان.
- هاشمی، منصور (۱۳۷۷). «ساختار و نقش تصویرسازی در اشعار نیما یوشیج با نگاهی به شعر "ری را"». ***گلچرخ***. ش۱۸. صص۵۳-۵۵.
- Iser, W. (1972). "The Reading Process: A Phenomenological Approach". *New Literary History. Vol. 3. No. 2.* pp. 279-299.
- Jauss, H. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception.* T. Bahti (Trans.). *Vol. 2.* Minneosota Press.
- Ahmadi, B. (2011). *Sākhtār va Ta'vil-e Matn*. 9th Ed. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]

www.SID.ir

Archive of SID

- Arab, R. (2016). "Padidārshenāsi-ye matn; Zibai Shenāsi-ye Daryāft". *Asre No*. at: Www.asre-nou.net. [in Persian]
- Biniyaz, F. (2008). "Adam-e Ghat´iat dar Fizik". *Sokhan-e Falsafi va Adabiyāt*. at: Www.Firooze.com. [in Persian]
- Dastgheib, A. (2006). "Jāygāhe Vazn va Ghāfiye dar She'r-e Nimā Yushij". *Keyhān Farhangi*. *No. 227 & 228*. pp. 77-72. [in Persian]
- _____ (2007). *Payām Āvar-e Omid va Āzadi:Naghd va Tahlil-e Ash´ār-e Nimā Yushij*. Tehran: Āmitis Publication. [in Persian]
- Falaki, M. (1993). "Sedāye Osturei (Tafsiri bar She´r-e Ri Rā Asar-e Nimā Yushij)". *Kelk*. *No. 34*. pp. 26-31. [in Persian]
- Goldman, L. et al. (1999). *Darāmadi bar Jāme´e Shenāsiy-e Adabiāt (Reaserches)*. M.J. Ouyande (Trans.). Tehran: Naghsh-e Jahān Publication. [in Persian]
- Harland, R. (2008). *Dibāchei Tārikhi bar Nazariye-ye Adabi az Aflatun ta Bārt*. B. Barekat (Trans.). Rasht: Guilan University Publication. [in Persian]
- Hashemi, M. (1999). "Sākhtār va Naghsh-e Tasvir Sāzi dar Ash´ār-e Nimā Yushij bā Negāhi be She´re Ri Rā". *Golcharkh*. *No. 18*. pp. 53-55. [in Persian]
- Igelton, T. (2015). *Pishdarāmadi bar Nazariye-ye Adabi*. A. Mokhber (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Jorkesh, Sh. (2005). *Butighāye She´re no, Negāhi digar be Nazariye va She´re Nimā Yushij*. Tehran: Ghoghnus. [in Persian]
- Khorshidi, M. (2016). "Ri Rā Nimā Yushij". *Piyadero Literary Magazine*. at: Www.Piadero.ir. [in Persian]
- Makarik, I. (2006). *Dāneshnāmeye Nazariyehāye Adabiye Moāser*. M. Mohajer & M. Nabavi (Trans.). Tehran: Āgah Publication. [in Persian]
- Meghdadi, B. (2015). *Dāneshnāmeye Naghd-e Adabi az Āghaz tā be Emruz*. Tehran: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- Mollai, H. (2016). "Khānesh-e Ri Rā-ye Nimā". *Vāzenā Literary Magazine*. at: Www.vazena.ir. [in Persian]
- Namvar Motlagh, B. (2009). "Yās va Āiser: Nazariye-ye Daryāft". *Bulletin Farhangestān-e Honar*. *No.11*. pp. 93-110. [in Persian]
- Nazarzadeh, R. (2004). "Har Matn Nātamā ast (Seyri dar Padidārshenāsi-ye Nazariye-ye Daryāft-e Mokhātab)". *Fārabi*. *No. 50*. pp. 173-190. [in Persian]
- Niru, S. (2001). *Khānesh-e She´r-e Nimā*. Tehran: Eshāre Publication. [in Persian]
- Purnamdariyan, T. (2013). *Khāneam Abrist*. 4th Ed. Tehran: Morvārid Publication. [in Persian]
- Reimon Kenan, Sh. (2009). *Revāyat-e Dāstāni:Butighāy-e Mo´āser*. A. Horri (Trans.). Tehran: Nilufar Publication. [in persian]
- Selden, R. (2006). *Rāhnamāy-e Nazariye-ye Adabi-ye Mo´āser*. A. Mokhber (Trans.). Tehran: Tarh-e no Publication. [in Persian]

www.SID.ir

Archive of SID

- Shamisa, S. (2010). *Naghd-e Adabi*. Tehran: Mitrā Publication. [in Persian]
- Tadiye, J. (2012). *Naghd-e Adabi dar Gharn-e Bistom*. M. Nonahali (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Taslimi, A. (2005). *Gozārehāi dar Adabiyāt-e Mo'āser-e Iran (she'r): Pishāmodern, Modern, Post Modern*. Tehran: Akhtarān. [in Persian]
- Tayson, L. (2014). *Nazariyehāy-e Naghd-e Adabi-e Mo'āser*. M. Hoseinzadeh & F. Hoseini (Trans.). Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]

www.SID.ir