دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال چهارم، شمارهٔ اول، پیاپی ۷، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص ۵۱ـ۷۰

نظریه «زیبایی‌شناسی دریافت» و نقد و بلاغت اسلامی

The Theory of "Aesthetic of Reception" and Islamic Critique and Rhetoric

زینب اکبری
داوود اسپرهم [–]
یحیی طالبیان

Zeinab Akbari
Davood Esparham[–]
Yahya Talebian

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۰۳

چکیده

برخلاف رویکردهای گذشته به متون که غالباً یا ناظر به «متن» و یا «مؤلف متن» بودند، از رویکردهای امروزین نقد ادبی، پرداختن به «خوانندهٔ متن» و بحث از نقشِ خواننده در معنی‌گذاریِ متن است. این دسته از نظریه‌ها برآنند که متن معنی یـا معـانی ثابـتی نـدارد بلکـه معـانی محصول خلاقیت خواننده‌اند. از مهم‌ترین مکاتب نظری امروز که به اهمیت نقش خواننده در ادراک و دریافت معنی و بلکه در خلقِ معنای متن اشاره دارد نظریهٔ «زیبایی‌شناسیِ دریافت» است که با نام هانس رابرت یائوس و ولفگانگ ایزر شناخته می‌شود. تصوّر کلی نسبت به تحول تاریخیِ نظریه‌های ادبی این‌گونه است که اهمیت‌قائل‌شدن برای جایگاه خواننده در شکل‌دهیِ معنای متن و نقش خواننده در معناگذاریِ متن و مسائل پیرامونِ ادراک معنی، دستاورد نظریِ قرونِ اخیر در مغرب‌زمین است. حال‌آنکه دقت و بازخوانیِ برخی از متون بلاغیِ گذشته نشان‌دهندهٔ تأملاتِ نظری و آراء قابل تأمل برخی از نظریه‌پردازان و بلاغیانِ اسلامی دربارهٔ اهمیت خواننده و نقش وی در خلقِ معنای متن است. پژوهش حاضر به بررسی تأملات سه تن از بلاغت‌نگاران و ناقدان ادبی جهان اسلام در باب ارتباط متن و خواننده و جایگاه و اهمیت خواننده در تعیین معنای متن، می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت، نقد و بلاغت اسلامی، خواننده.

Abstract

Contrary to past approaches to texts often referred to as "text" or "text authors," from today's literary critique approaches are attention to "text reader" and discussion of the reader's role in meaning to the text. These categories of theories suggest that the text does not have a stable meaning, but the meanings of the product of the reader's creativity. One of the most important contemporary schools of thought that refers to the importance of the reader's role in perceiving and receiving meaning, but also in the creation of the meaning of the text, is the theory of "Aesthetic of Reception", known as Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser. The general conception of the historical transformation of literary theories is that the importance of the reader's position in shaping the meaning of the text, and the role of the reader in the meaning of the text and the problems surrounding the perception of meaning, is the theoretical achievement of the recent centuries in the West. However, the accuracy and revising of some of the past rhetorical texts suggests theoretical reflections and some of Islamic thinkers and rhetoric's views on the importance of the reader and his role in creating the meaning of the text. The present study addresses the reflections of three rhetoric and literary critics of the Islamic world on the relation between text and reader and the reader's position and importance in determining the meaning of the text.

Keywords: Aesthetic of Reception, Islamic Criticism and Rhetoric, reader.

– دانشجوی دکتری دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران؛ zeinabakbari62@gmail.com
– . دانشیار دانشـگاه علامـه طباطبـائی، تهـران، ایـران (نویسـنده مسئول)؛ d_sparham@yahoo.com
–1 . استاد دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران؛ ytalebian@gmail.com

. Ph.D. Student at Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran; zeinabakbari62@gmail.com
. Associate Professor at Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author); d_sparham@yahoo.com
. Professor at Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran; ytalebian@gmail.com

۱. مقدمه

نظریه زیباشناسی دریافت را می‌توان یکی از مجموعه نظریه‌هایی دانست که تحت عنوان کلی «خواننده‌محور» شناخته می‌شوند چون تمام این نظریه‌ها بر نقش خواننده در تفسیر متن تأکید دارند و اساساً ساخت معنا را رسالت خواننده می‌دانند. در همه این نظریه‌ها می‌توان حضور خواننده را برای رسیدن به معنای متن مشاهده کرد؛ اما تعریف این مسیر در هر یک از نظریه‌ها با دیگری متفاوت است (Harris, 1992: 318). این نظریه واکنشی بود به نقد نو که متون ادبی را پدیده‌های عینی می‌داند و بدون توجه به تجربه یا واکنش خواننده آن را تفسیر می‌کند. در این دیدگاه، متن معنی یا معانی ثابت ندارد، بلکه معانی محصول خلاقیت خواننده‌اند؛ اما رویکرد نقد و بلاغت اسلامی به عنصر مهم خواننده یا دریافت‌کننده در فرآیند آفرینش ادبی چگونه است یا به‌عبارت‌دیگر آیا در آراء ناقدان و بلاغت‌نگاران اسلامی، به خواننده نیز توجه شده است؟ ایشان چه نقشی برای خواننده قائل‌اند و میان آراء آن‌ها و ناقدان جدید نظریه زیبایی‌شناسی دریافت چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی وجود دارد؟

پژوهش حاضر بر آمده از این فرض نیست که هر آنچه در تمدن و فرهنگ غرب حتی در دوران متأخر مطرح می‌شود مدت‌ها پیش در فرهنگ و تمدن اسلامی موجود بوده است. بلکه متکی به این نظر است که تمامی نظریات و آراء جدید ریشه‌ها و پایه‌هایی در گذشته دارند و در خلأ و به یک‌باره پدید نیامده‌اند بلکه با نظر به تأملات و تفکرات نقدی گذشته و تحت تأثیر مقتضیات فکری و فرهنگی معاصر، ظهور یافته‌اند. از همین رو اگرچه ریشه‌ها، مبانی و بستر شکل‌گیری نظریه زیبایی‌شناسی دریافت با آثاری نقدی و بلاغی که آن را بررسی می‌کنیم، کاملاً تفاوت دارد اما مسئله و دغدغه مشترک میان آن‌ها «پیوند میان متن و خواننده» و مشارکت بین آن دو در ساخت معناست.

۲. پیشینه پژوهش

جواری (۱۳۸۴) در مقاله «نظریه زیبایی شناسی دریافت» با اشاره به اینکه تا کنون آثار مهم نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی دریافت به فارسی ترجمه نشده است، می‌کوشد چند محور اصلی از اثر مهم یائوس را با عنوان «به طرفداری از زیبایی‌شناسی دریافت» بررسی و تبیین کند. به همین منظور برخی از مفاهیم مهم این نظریه چون رابطه نویسنده‌ـمتن‌ـخواننده، «افق انتظار»، دریافت و ترجمه را بررسی می‌کند و در پایان نیز می‌کوشد زمینه‌ها و روش‌های عملی به‌کار گرفتن این نظریه را در پژوهش‌های دانشگاهی معرفی کند.

نامور مطلق (۱۳۸۷) در پژوهشی با عنوان «یائوس و ایزر: نظریه دریافت» با اشاره به اهمیت مکتب کنستانس به‌عنوان یکی از جریانات مهم هرمنوتیک در عرصه مطالعات ادبی و هنری، می‌کوشد ضمن معرفی اجمالی آرای دو نظریه‌پرداز اصلی این مکتب یعنی یائوس و ایزر و خاستگاه‌های فکری آن‌ها، ارتباط این نظریه را با هنر مورد بررسی قرار دهد.

پاینده (۱۳۸۷) در مقاله «نسبی‌گرایی در نقد ادبی جدید» ضمن بحث اصلی خود یعنی نسبی‌گرایی در نظریه‌های نقادانه جدید، از نظریه دریافت به‌عنوان یکی از این نظریات سخن می‌گوید. در همین راستا ابتدا به پس زمینه مطلق‌گرایی در نقد ادبی سنتی می‌پردازد، سپس نشان می‌دهد که حتی نقد نو در چند دهه نخستِ قرن بیستم ـ که داعیه رهانیدن متن از بند زندگی‌نامه مؤلف و ملاحظات برون متنی را داشت ـ در نهایت نتوانست از نسبی ستیزی در نقد مصون بماند. در بخش بعدی نشان می‌دهد که دیدگاهِ پدیدارشناختی‌ای که ثنویت سوژه/اُبژه را محل تردید قرار داد، راه را برای نسبی‌گرایی به منزله دیدگاهی

نافذ در نقد ادبی جدید باز کرد. درنهایت نیز به بحث از «نظریه دریافت» و طرح برخی از آراء مهم یائوس و ایزر می‌پردازد.

رستمی (۱۳۸۹) ضمن مقاله «زیباشناسی دریافت در دل فولاد» می‌کوشد خوانش‌های مختلفی را که از رمان «دل فولاد» نوشته منیرو روانی پور، از سال انتشار تا آن زمان وجود داشته، در پرتو نظریه دریافت مورد تحلیل و بررسی قرار دهد و مشخص نماید، خواندن این اثر طی سال‌های گوناگون چه تفاوت‌های معنایی داشته است.

شفق و رحمتی ترکاشوند (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «تولّد خواننده و بلاغت اسلامی» بی آنکه به نظریه زیبایی‌شناسی دریافت بپردازند می‌کوشند مسئله توجه به حضور و اهمیت خواننده در مطالعات ادبی را که از آن با عنوان «تولد خواننده» یاد می‌کنند در پیوند با یکی از رویکردهای نقد ادبی خواننده محور یعنی نظریه «مرگ مؤلف» رولان بارت بررسی کنند. در همین راستا ابتدا گزارشی مختصر و کلی از این نظریه ارائه می‌دهند سپس به‌طور پراکنده نشانه‌هایی از حضور خواننده را در بلاغت اسلامی و در آراء کسانی چون ابن رشیق قیروانی، عبدالقاهر جرجانی، جاحظ، ابن قتیبه دینوری و... ذکر می‌کنند. علاوه بر این پیرامون توجه به خواننده در آثار شعرا و عرفای فارسی زبان همچون حافظ، عطار و عین‌القضات اشارات مختصری دارند. ایشان درباره تفاوت نگاه ناقدان غرب با علمای بلاغت اسلامی در توجه به خواننده معتقدند که بارت و پیروان او در ارائه نظریات خود انگیزه سیاسی داشتند و در راستای مبارزه فرهنگی با رژیم تک صدایی کمونیسم، مسئله مرگ مؤلف و تولد خواننده را مطرح کردند. این در حالی است که به زعم ایشان توجه به خواننده در تاریخ بلاغت اسلامی از نوع نابِ آن که برآمده از فلسفه بلاغت است، به دور از هرگونه شایبه سیاسی وجود داشته است.

علی‌رغم تلاش‌هایی که در پژوهش‌های پیشین برای تبیین مبانی و مفاهیم این نظریه و گاه کاربست آن در نقد آثار ادبی انجام گرفته است، مسئلهٔ جایگاه خواننده در آراء ناقدان و اندیشمندان بلاغت اسلامی تاکنون در هیچ‌یک از پژوهش‌های زبان فارسی محوریت ـ جز در یک مورد و آن هم به اجمال ـ نداشته است. پژوهش حاضر هم از این منظر و هم از نظر کشف شباهت‌هایی تازه میان نظریات گذشته و امروز ـ با مراجعه به منابع دست اول ـ پژوهشی نو و دیگرگونه است.

۳. مفهوم «زیبایی‌شناسی دریافت» (Aesthetic of Reception)

«دریافت» (Reception) در لغت یعنی گرفتن، پذیرش و مشارکت؛ اما در مفهوم زیبایی‌شناختیِ آن، مشتمل بر دو بعد است: منفعل و فعال در آنِ واحد؛ یعنی دو وجه دارد: یکی تأثیری که متن بر خواننده می‌گذارد و دیگر چگونگی پذیرش و فهم خواننده از متن؛ لذا «دریافت» نزد یائوس معنایی دوگانه و دوسویه دارد: «تأثیر متن» و «شیوهٔ فهم متن». رابرت هولب در کتاب *نظریهٔ دریافت* نیز به این دوگانگی اشاره دارد و می‌گوید در زبان آلمانی کلمهٔ «Rezeption» (در فارسی «دریافت») و در انگلیسی «reception») و کلمهٔ «wirkung» (در فارسی «تأثیر» و در انگلیسی «effect») هر دو به اثر متن ادبی بر افراد دلالت دارد و مرز میان آن دو به‌درستی مشخص نیست (Holub, 1992: 30). اصطلاح «Wirkungsgeschichte» اصطلاحی است که گادامر آن را در کتابِ *حقیقت و روش* برای اشاره به «تاریخ تأثیر» وضع کرد. تاریخ تأثیر نه‌تنها به ما می‌گوید یک متن در طول تاریخ چگونه تأویل و تفسیر شده است، بلکه تلاش‌های مداوم ما را برای ساختن معنای متنِ اصلی شکل می‌دهد؛

به‌عبارت‌دیگر از نظر گادامر سخنان پیشینیان در باب متن خواه ناخواه بر فهم ما مؤثر خواهد بود. یائوس متأثر از هرمنوتیکِ فلسفیِ گادامر و به دنبال روشمندکردنِ ابزارهای علمی برای مطالعهٔ فرآیندِ دریافت، اصطلاحِ «Rezeptiongeschichte» را وضع کرد (Knight, 2010: 137). بر اساس نظرِ یائوس دریافتِ یک اثر ادبی فرایندی اجتماعی- تاریخی و مرتبط با «افقِ انتظاراتِ خوانندگان» است که خود از دانش خوانندگان و پیش‌فرض‌های موجود در رابطه با ادبیات تشکیل شده است. همچنین معانی آثار ادبی تغییر می‌کند؛ همچنانکه افق‌ها دگرگون می‌شوند. البته باید توجه داشت معنای زیبایی‌شناختیِ اصطلاحِ دریافت از آنجا که برآمده از زبان آلمانی و متعلق بدان است، در اغلب فرهنگ‌های لغت راه پیدا نکرده است؛ به گونه‌ای که با مراجعه به مهم‌ترین فرهنگ‌ها در زبانهای فرانسه، انگلیسی و عربی می‌بینیم که در آن‌ها اشاره‌ای به مفهومِ زیبایی‌شناختیِ این واژه وجود ندارد.

۴. پیدایش و رشد نظریه

ظهور و گسترش فلسفهٔ پدیدارشناسی را می‌توان اساس پیدایش نظریهٔ «زیبایی‌شناسی دریافت» دانست. «پدیدارشناسی» معادل واژهٔ لاتینِ «فنومنولوژی» (Phenomenology) مرکب از دو واژهٔ «فنومن» به معنای «پدیدار» و «لوژی» به معنای «شناخت»، مکتبی است که توسط ادموند هوسرل (۱۹۳۸ـ۱۸۵۹) پایه‌گذاری شد. از دیدگاه هوسرل هدفِ صحیحِ بررسیِ فلسفی نه عینیات موجودات در جهان، بلکه محتوای آگاهی ماست (سلدن و ویدوسون، ۷۰: ۳۷۰). لذا بحث محوری در پدیدارشناسی این است که در شناخت ماهیت پدیده‌ها بحث دربارهٔ «نفسِ پدیده» (nomen) را کنار گذاشته و در عوض، «نمودهای جهان و پدیده‌ها بر انسان» یعنی «پدیدار»ها (phenomen) را بررسی کنیم. بر همین اساس پدیدارشناسی مدعی است که شالودهٔ ماهیتِ «آگاهیِ انسان» و «پدیدارها» را به ما نشان می‌دهد. این کوشش در راستای احیای اندیشه‌ای بود که به موجب آن ذهن فرد، مرکز و منشأ همهٔ معانی است. بازتاب این رهیافت در نظریهٔ ادبی، رواج نوعی نقد است که می‌کوشد به درکِ شالوده‌ای یا جوهرِ نوشتار، بدان‌گونه که در آگاهی و ذهنِ دریافت‌کننده (خواننده) ظاهر می‌شود نایل گردد (همان: ۷۳).

تا پیش از ظهور پدیدارشناسی، در نقد ادبی غلبه با رویکردهای عینیت‌گرا بود. منتقدانِ عینیت‌گرا بر آن بودند متن ادبی واجد موجودیتی مستقل و بیرون از ذهن خواننده است؛ لذا منتقد هنگام بررسی متن باید بدون لحاظ‌کردنِ عنصری از ذهنیت خود، ویژگی‌های «عینیِ» متن را توصیف کند. به بیان دیگر، در این رویکردها مُدرِک (ذهن خواننده یا منتقدی که عمل ادراک را انجام می‌دهد) و مُدرَک (متنی که ادراک می‌شود) دو ساحت متمایز محسوب می‌شوند. به سخن دیگر، خواننده (منتقد) نقشی در تعیینِ معنای متن ندارد. معنا در اُبژه‌ای به نام متن است و هر منتقدی هرگاه ذهنیت خویش را کنار بگذارد، می‌تواند آن معنا را با مرجع‌قراردادنِ خودِ متن تبیین کند. متقابلاً به اعتقاد هوسرل، اشیاء دنیای بیرون از ذهن ما (دنیایی که مصداق ادرا ک‌های ماست) هرچند در زمان و مکان وجود دارند، فقط زمانی فهمیدنی یا معنادار می‌شوند که ما آن‌ها را ادراک می‌کنیم. پس وجودداشتنِ اُبژه‌ها در واقع منوط به عملِ ادراک توسط اذهانِ مُدرِک است. هوسرل با سنت فلسفی‌ای مقابله می‌کرد که قائل به هستیِ قائم به ذاتِ اشیاء در دنیای واقعی بود و وقوف به آن اشیاء را آنچنان‌که هستند برای انسان امکان‌پذیر می‌دانست. در پدیدارشناسیِ هوسرل، اطمینان از وجودِ مستقلِ اشیاء موضوعی درخورِ مناقشه است؛

آنچه می‌توان دانست صرفاً عبارت است از ادراک ذهنِ ما از آن اشیاء، یا به سخن دیگر نحوهٔ برساختنِ جهان توسط ذهن ما (پاینده، ۸۱: ۱۳۸۷). مطابق این دیدگاه متن ادبی نیز نوعی «پدیدار» است؛ لذا پیش از ادراک‌شدن، واجد معنا نیست. متن‌بودگیِ متن در گروِ پردازشِ آن توسط ذهن خواننده است و معنای متن را نه در خودِ متن که در ذهنِ ادراک‌کنندهٔ آن (خواننده) باید یافت. سارتر در *ادبیات* چیست با اشاره به این معنا می‌گوید: «اثر ادبی تنها جنبهٔ ذهنی دارد و فقط زمانی که خواننده آن را می‌خواند این اثر ذهنی به یک اثر عینی تبدیل می‌شود. حتی این اثر به وجود آمده برای خود نویسنده نیز دارای ماهیت ذهنی است و هنگامی که نویسنده از اثر خود فاصله گرفت و بعد از مدتی به‌عنوان خواننده آن را خواند، اثر ادبی او که جنبهٔ ذهنی داشت، جنبهٔ عینی می‌یابد» (سارتر، ۱۳۸۰: ۴۶). بر بنیان این نگرشِ فلسفی بود که نظریهٔ «زیبایی‌شناسی دریافت» در میانهٔ دههٔ شصت (۱۹۶۶) به دست هانس رابرت یائوس و ولفگانگ ایزر دو نظریه‌پردازِ مکتب کنستانس ظهور یافت. در این نظریه دو رویکرد اساسی به موضوعِ دریافت وجود دارد: یکی رویکرد ایزر که عملِ خواندن را در یک چشم‌اندازِ پدیدارشناسانه و فردی بررسی می‌کند؛ و رویکرد دیگر که توسط یائوس معرفی شده، متوجهِ «هرمنوتیکِ دریافتِ عمومیِ خوانندگان» است که در چشم‌اندازی متکی بر تاریخ بررسی می‌شود. به بیان دیگر ایزر مشارکت میان خواننده و متن، یعنی نحوهٔ ساخت معنا و راه‌های مختلفِ تفسیرِ متن را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد؛ حال‌آنکه یائوس به مطالعهٔ تاریخیِ دریافتِ متن، یعنی تطورِ انواع ادبی با نظر به نظریهٔ تاریخ ادبیاتِ خویش می‌پردازد. باید توجه داشت که این دو گرایش نه‌تنها با یکدیگر تضادی ندارند، بلکه مکمل یکدیگر نیز هستند و به شکلی متقابلْ پیش‌فرض‌های یکدیگر را تأمین می‌کنند. از طرفی به واسطهٔ سیر فردی و خوانش است که متنْ ساختارِ اساسی خود را پدیدار می‌سازد؛ از سوی دیگر خواننده فقط هنگامی یک خوانندهٔ متعادل و مورد قبول نگریسته می‌شود که افق انتظاری در محدودهٔ افق انتظارِ پدیدارشده در جامعهٔ خوانندگان داشته باشد (جواری، ۶۷: ۱۳۸۴).

۵. مفاهیم بنیادین نظریه

از میان مفاهیم مندرج در نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت به بررسی هسته‌های اصلی این نظریه نزد دو نظریه‌پرداز آن یعنی یائوس و ایزر می‌پردازیم. بر این اساس دو مفهومِ «افق انتظارات» و «فاصلهٔ زیبایی‌شناختی» را در نگاه یائوس و دو مفهومِ «مشارکت میان متن و خواننده» و «خوانندهٔ ضمنی» را نزد ایزر مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۵ـ۱. افق انتظارات (horizon of expectations)

هستهٔ اصلی نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت «افق انتظارات» است؛ اصطلاحی که یائوس اجزای آن را از فلسفه به عاریت گرفته است به گونه‌ای که مثلاً اصطلاح «افق» را پیش از وی در آثار پدیدارشناسانی همچون هوسرل، هایدگر و گادامر می‌توان یافت. گادامر افق را چنین تعریف می‌کند: «افق در حقیقت جهت فکری خاص انسان است که در تاریخ و سنت‌های وی ریشه دارد و مسائل را با آن افق تحلیل می‌کند. به این ترتیب ما از مفاهیمی مانند محدودیت افق، امکان توسعهٔ افق، گشودن افق‌های جدید و مانند این‌ها استفاده می‌کنیم» (Gadamer, 2004: 57). یائوس «افق انتظار» را برای اشاره به ساختارِ انتظاراتی به کار می‌برد که خواننده هنگام خواندنِ متن ناخودآگاهانه آن را اعمال می‌کند. هر خواننده‌ای با مجموعه‌ای از مفروضاتْ متن را می‌خواند. بخش مهمی از این توقعات را

باورها و هنجارهای فرهنگیِ جامعه تشکیل می‌دهند؛ بخشی دیگر از این مفروضات، راجع به رابطهٔ متن با سایر متون معاصر آن هستند؛ بخشی هم به عرف‌های ادبی و ویژگی‌های ژانری مربوط می‌شوند که متن به آن تعلق دارد. در مجموع، «افق انتظار هر جامعه‌ای، الگویی ذهنی برای فهم و تفسیر متن در اختیار آحادِ همان جامعه قرار می‌دهد» (پاینده، ۸۳: ۱۳۸۷). در نظر یائوس افق انتظارِ خوانندگان از سه عامل اساسی تشکیل شده است: الف) تجربهٔ قبلی که خوانندگان کسب کرده‌اند؛ ب) شکل و موضوع آثار قبلی که خوانندگان بر آن‌ها تسلط دارند و آن‌ها را می‌شناسند؛ ج) تضاد و تفاوتی که مابینِ زبان ادبی و زبانِ کاربردی، بین دنیای تخیل و دنیای واقعی وجود دارد. در این نظریه دو افق انتظار وجود دارد: «افق انتظار متن» و «افق انتظار خواننده». یائوس برای تأکید بر اهمیتِ دریافت و فهمِ یک اثر است که بر جداییِ افق متن با افق انتظار خواننده تأکید می‌کند؛ زیرا که دریافت یک اثر و به‌روزرسانی معنای آن وابسته به خواننده‌ای است که متأثر از جامعه و تجربیات شخصی خود است. در واقع، خواننده متن را به کمک کدهای موجود در اثر که برای او مأنوس هستند، دریافت می‌کند. او با یافتن کدها، هنجارها و ارجاع‌هایی که در متن برای او مأنوس هستند معنای متن را برطبق جهانبینی وتجربیات شخصی خود به روز می‌کند. دریافت آثار ادبی بر اساس رابطهٔ این دو افق ممکن است سه شکل بیابد:

الف) متن کاملاً با افق انتظار خواننده هم‌سو باشد؛ یعنی درست مطابق تجارب خواننده از متون قبلی و منطبق بر معیارهای ساختاری و زیبایی‌شناختی آن نوع ادبی باشد که اثر بدان تعلق دارد. از همین رو خواننده با متن ارتباط برقرار می‌کند و دریافت معنای متن به او احساس رضایتمندی می‌دهد.

ب) متن کاملاً با افق انتظار خواننده مخالف باشد؛ لذا هنگام مواجهه با متنی که کاملاً مغایر با معیارهای پیشین و مألوف خود است، دچار ناامیدی و شکست می‌شود و متن را طرد کرده، کنار می‌گذارد.

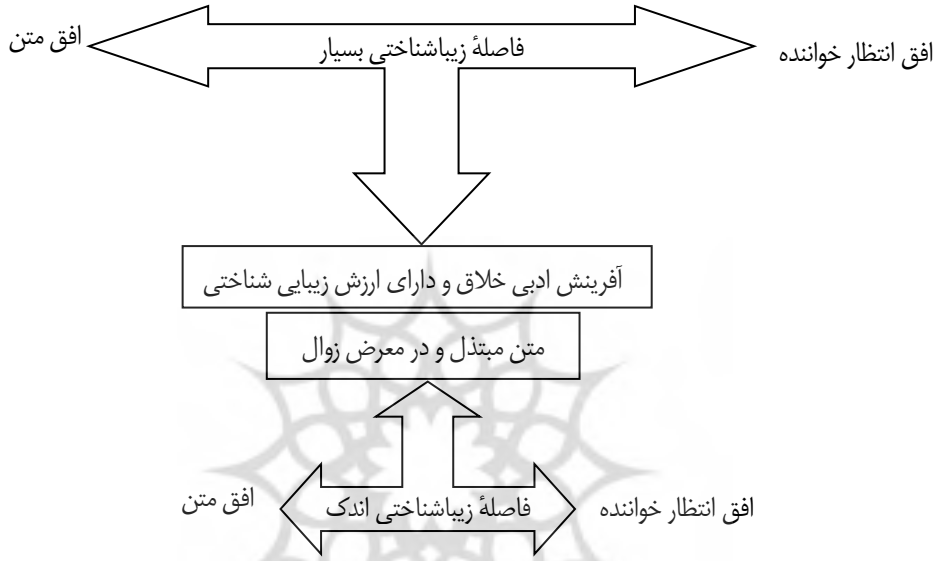
ج) متن از دستهٔ دوم باشد با این تفاوت که بتواند بعد از شکست افق انتظار خواننده، خود افق انتظار تازه‌ای بیافریند.

هر اثر ادبی در عصر پیدایش خود بر اساس معیارهایی که خوانندگانِ همان عصر برای داوریِ متون ادبی به‌کار می‌گرفتند، داوری می‌شود. افقِ انتظاراتِ اولیه فقط به ما می‌گوید که یک اثر ادبی به هنگام پدید آمدنش چگونه ارزش‌گذاری و تفسیر می‌شده است؛ اما معنای آن را به‌صورت نهایی مشخص نمی‌کند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۷۵). ممکن است در دوره‌های بعد ارزش آن اثر ادبی بر اثر افق انتظاراتِ تغییریافتهٔ خوانندگان، زیر سؤال رود و باز در دورانِ معاصر به نحوی دیگر مورد توجه یا طردِ خوانندگان قرار گیرد. حال این پرسش وجود دارد که دریافتِ نخستین‌خوانندگان در تعیین معنا و ارزش اثر مهم است یا داوری زیبایی‌شناسانهٔ زمانِ حال یا ترکیبی از عقاید خوانندگان در طول زمان؟ پاسخ یائوس به این پرسش از هرمنوتیک فلسفی گادامر نشأت می‌گیرد. گادامر بر این نظر است که کلیهٔ دریافت‌ها از ادبیات گذشته، از گفت و شنود میان گذشته و حال ناشی می‌شود. وی بر آن است که هیچ دریافتی نیست که در همهٔ ادوار معتبر باشد؛ لذا می‌گوید هر دوره افق انتظارات خاصی دارد؛ یعنی هر دوره مقتضیات اندیشگی خاص خود را داراست و بین گذشته و اکنون «مکالمه» است. وقتی متنی از گذشته را می‌خوانیم، بین افقِ درکِ ما و افق تاریخی متن ترکیب (fusion) به وجود می‌آید و یک افق ثالث ایجاد می‌شود که باعث خودشناسی و خودآگاهی ماست (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۶۲). از نظر یائوس ارزش زیبایی‌شناسانهٔ نظریهٔ دریافت در بازسازیِ افق انتظار خوانندگانِ اولیهٔ اثر (اولین خوانندگان یک اثر ادبی) و

مقایسهٔ آن با افق انتظارِ خوانندگانِ بعدیِ همان اثر در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت است که برآمده از دریافت آنان از متن تحت تأثیر خوانش‌های قبلی و تجربیات فردی و اجتماعی آنان است.

۵ـ۲. فاصله زیبایی شناختی (Aesthetic Distance)

از دیدگاه این نظریه مطالعه «دریافت» یک اثر شامل بررسی رابطهٔ بین «افق انتظار معهود خوانندگان» و «افق انتظار اثر جدید» است. بر همین مبنا ارزش زیبایی شناختی اثر ادبی به میزان فاصله‌ای است که میان این دو افق قرار دارد و یائوس آن را «فاصله زیبایی‌شناختی» می‌نامد. فاصله‌ای که می‌تواند نتایجی چون موفقیت یا طرد یک اثر از سوی مخاطب آن و یا حتی درک وابسته به گذر زمان و متأخر یک اثر را در پی داشته باشد.

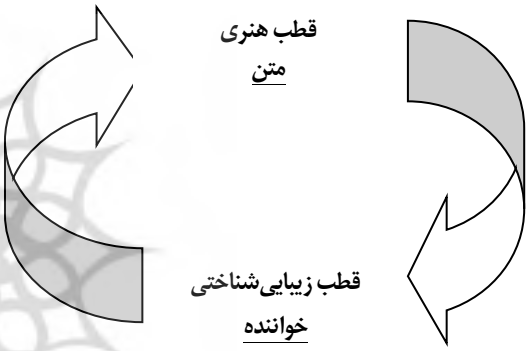


یائوس با مطرح کردن مفهوم «افق انتظار» بین «افق انتظار تاریخی و اجتماعی» با «افق انتظار ادبی» تفاوت قائل می‌شود و از آن با نام فاصله یا شکاف یاد می‌کند. این فاصله از آن جا ناشی می‌شود که دریافت یک اثر و به بروزرسانی معنای آن وابسته به خواننده‌ای متأثر از جامعه و تجربیات شخصی خود است. در واقع، خواننده متن را به کمک کدهای موجود دراثر که برای او مأنوس هستند، دریافت می‌کند، او با یافتن کدها، هنجارها و ارجاع‌هایی که در متن برای او مأنوس هستند معنای متن را برطبق جهان‌بینی وتجربیات شخصی خود به روز می‌کند (Jauss, 1982: 57). لذا برای مطالعهٔ دریافت یک اثر در ابتدا باید به مطالعهٔ روابط بین افق انتظار اثر و افق انتظار خواننده پرداخت. لذت زیبایی‌شناختی‌ای که خواننده از خواندن مطلب حس می‌کند نیز نتیجه تلفیق همین دو افق انتظار است؛ براین اساس رابطهٔ خواننده و متن در عین حال که رابطه‌ای دریافتی است، رابطه‌ای فعال نیز هست. در نتیجه خوانش ارتباطی کنش‌پذیر و منفعل نبوده، بلکه عملی پویا است که مداخله فعال خواننده در فرآیند خوانش را طلب می‌کند. شرح «افق انتظار» با مفهوم «بینامتنیت» نزدیکی بسیار دارد؛ زیرا «بینامتنیت» توضیح می‌دهد که هیچ اثر جدیدی وجود ندارد چرا که ما می‌توانیم به روشنی وجود یک متن را در متن دیگر مشاهده کنیم؛ یعنی می‌توان انعکاس متون قبلاً نگارش شده را در دیگر متون و یا آثار ادبی متأخر مشاهده کرد. هر اثر نو از قوانین و مجموعه انتظاراتی تشکیل می‌شود که برای خواننده مأنوس‌اند و او آن‌ها را از متون گذشته دریافت

کرده است. (Ibid: 158).

۵ـ۳. مشارکت میان متن و خواننده (Interaction Between Text and Reader)

در نظر ایزر خوانش متن عملی دوسویه و مستمر است که دو وجه دارد: از خواننده به متن و از متن به خواننده و این عمل دو سویه بر محور زمان و مکان صورت می گیرد. لذا هر اثر ادبی دو قطب دارد: «قطب هنری» و «قطب زیبایی‌شناختی»؛ قطب هنری به متنی که توسط نویسنده نوشته شده مربوط می‌شود و قطب زیبایی شناختی به درک خواننده از متن مربوط می‌شود » (Iser, 1978: 267).



بر این اساس می‌بینیم که تأثیر یک اثر ادبی به متن و نویسنده محدود نمی‌شود، بلکه خوانش و خلّاقیت خواننده در آن نقش اساسی دارد. ایزر در مرحله اول از فعالیت‌های فکری‌اش با اتخاذ رویکرد پدیدارشناسانه بـه مـتن، می‌گوید: «نظریه یدیدارشناختی ادبی بر این نکته تأکید تام دارد که در ارتباط با متن ادبی، نه‌تنها باید تمامیت متن را مورد توجه قرار داد بلکه باید بـه همـان انـدازه کنش‌هایی را که را در واکنش به متن صورت می‌گیرد در نظر گرفت» (Ibid: 274). جِین تامپکینز در خصوص تعامل متن و خواننده و اهمیت آن در نظریه ایزر می‌نویسد: «خواننده فعالانه در تولید معنای متن مشارکت می‌کند و باید از طریق تأمین بخش‌هایی از متن که نوشته نشده، اما متن صرفاً حاکی از آن است، همچون خالقِ مشترک اثر عمل کند. هر بار که متن خاصی را می‌خوانیم، متعین سازی متن ایجاب می‌کند که تخیل خواننده وارد عمل شود» (تامپکینز، ۱۹۹۴: ۱۵ به نقل از پاینده، ۱۳۸۷: ۸۵). «متعین‌سازی» اصطلاح ابداعی خود ایزر است؛ از نظر او متن تا پیش از خوانده شدن کیفیتی انتزاعی دارد و فقط با عمل خواندن است که حالتی انضمامی می‌یابد. از این منظر، معنا موضوعی نیست که نویسنده آن را در متن پنهان کرده باشد تا خواننده آن را بیابد بلکه معنا مقوله‌ای کاملاً نسبی است که در ذهنیت هر خواننده‌ای به نحوی خاص به وقوع می‌پیوندد. به عقیده ایزر «رابطه خواننده با متن رابطه‌ای دوجانبه و دیالکتیکی است؛ از یک‌سو متن نقشی را به خواننده پیشنهاد می‌کند و از سوی دیگر خواننده هم گرایش خودش را دارد. چون هیچ یک از این دو هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل مقهور دیگری شود، تنشی بین آن‌ها به وجود می‌آید» (Iser, 1978: 37). متن فقط سرنخ‌هایی از تولید معنا را در اختیار خواننده قرار می‌دهد، نه خودِ معنای حاضر و آماده را. از همین رو هر متنی لزوماً ناقص است و خواننده باید با عملِ خواندن آن را کامل کند. ایزر متن را ساختاری بالقوه معرفی می‌کند که به وسیله خواننده و در رابطه با هنجارها، ارزش ها و تجربه فراادبی او «هماهنگ» شده است. میان قدرت متن برای کنترل شیوه‌ای که خوانده می‌شود و عمل هماهنگ سازی متن به وسیله خواننده برحسب تجربه شخصی خودش ـتجربه‌ای که خود در جریان عمل خواندن تغییر خواهد کردـ نوعی نوسان وجود دارد. «معنا» حاصل تعدیل و تجدید نظر در انتظاراتی است که در ذهن خواننده، در فرایند فهم دیالکتیکی رابطه او با متن شکل می‌گیرد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۷۸).

۵ـ٤. خواننده پنهان یا ضمنی (Implied Reader)

ولفانگ ایزر بر پایه نظرات پدیدارشناسان مانند رومن اینگاردن و گادامر، بر خلاف یائوس، متن و خواننده

را بافت زدایی و تاریخ زدایی می‌کند. نظریه ایزر با نظریه یائوس تفاوت‌های ظریفی دارد؛ زیرا به تحلیل خوانش‌های موجود از یک متن نمی‌پردازد بلکه در صدد فهم فرآیند خوانش یک خواننده پنهان و آرمانی است؛ اما مراد ایزر از خواننده مطلوب خواننده‌ای نیست که با عمق نظر و تسلط پیشینی به شگردها و تمهیدات خواندن، معنای پنهان در متن را از دل آن دل بیرون می‌کشد، بلکه روال کار این‌گونه است که ادبیات در یک فضای مجازی حاصل از تعامل خواننده و متن، زمینه‌های تأثیرات و نتایج نوعی افق معنایی را فراهم می‌آورد و خواننده مستتر آرمانی نخست چندان در فرآیند خواندن درگیر می‌شود که «در مسیر این تأثیرات و نتایج قرار می‌گیرد و آنگاه فرصت می‌یابد به معنای حاصل از تعامل با متن در مسیر طولانی و پیچیده خواندن دست یابد» (Iser, 1978: 54). وی در توصیف خواننده پنهان می‌نویسد: «خواننده پنهان تجسم همه آن زمینه‌هایی است که اثر ادبی لازم دارد تا حداکثر تأثیرگذاری را داشته باشد. این زمینه‌ها را نه تجربه بیرون از متن خواننده، بلکه خود متن ایجاد می‌کند» (Iser, 1974: 279). به‌طور کل ایزر دو تقسیم از خواننده دارد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۷۸): الف) خواننده پنهان: خواننده‌ای که متن برای خود بوجود می‌آورد و ناظر بر «شبکه‌ای از ساختارهای دعوت‌کننده به واکنش» است که ما را برای خواننده به شیوه‌هایی معین آماده می‌کند؛ ب) خواننده بالفعل: خواننده‌ای که در فرایند خواندن، تصاویر ذهنی معینی دریافت می‌کند، اما این تصاویر به ناگزیر رنگی از «ذخیره تجربه موجود» خواننده را خواهد داشت. بر اساس این دو نوع خواننده، ایزر از دو نوع خوانش نام می‌برد: خوانش حقیقی یا تاریخی که با خواننده بالفعل مرتبط است و خوانش فرضی که با خواننده پنهان متن مرتبط است؛ یعنی خوانشی که مؤلف با تصور آن عمل نگارش را پیش می‌برد. بر مبنای نظریهٔ دریافت هر مؤلف هنگام نگارش متن به‌صورت ناخودآگاه خواننده‌ای را در ذهن خود مفروض می‌دارد که نخست برای او می‌نویسد. این خواننده همواره در متن، حتی هنگام انتخاب شکل و ساختار اثر حضور دارد.

لانگمن در مقاله «مفهوم خواننده در نقد ادبی» خواننده پنهان را چنین تعریف می‌کند: «مؤلف ممکن است برای فرد خاص (فقط یک فرد) یا برای گروهی از افراد بنویسد. برای خویش بنویسد یا برای هیچ کس؛ اما اثر او، خود، نوعی خواننده را که مخاطبش است، به شکل پنهان در خود دارد. خواننده‌ای که ممکن است با نظر شخصی نویسنده در مورد مخاطب یکسان باشد یا نباشد. آنچه از دیدگاه نقد ادبی حائز اهمیت است درک و تشخیص مفهوم این خواننده مستتر در اثر است. نه‌تنها درک درست از متن، بلکه ارزشیابی آن نیز اغلب اساساً بر تشخیص درست خواننده مستتر در متن استوار است» (چمبرز، ۱۳۸۲: ۵۴).

از نظر سارتر در *ادبیات چیست* هرمتن ادبی بر اساس تصوری خاص از مخاطبان بالقوه‌اش پدید می‌آید و شامل نمایی از کسانی است که متن برای آن‌ها نوشته شده است. هر اثر ادبی آنچه را که ایزر «خواننده ضمنی» می‌نامد در خود دارد و در هر اشاره‌ای، آن نوع مخاطبی را که از قبل مد نظر داشته مورد خطاب قرار می‌دهد. در ادبیات نیز مانند انواع دیگر تولید، مصرف بخشی از تولید است؛ و چگونه می‌توان رمانی را تولید کرد و از پیش، مصرف‌کننده‌ای برای آن در نظر نداشت. ممکن است نویسنده به هیچ وجه نوع خاصی از خواننده را در ذهن نداشته باشد و با نوعی نخوت نسبت به اینکه خواننده اثر او کیست بی‌تفاوت بماند، اما در هر عمل نوشتنی، نوع خاصی از خواننده از قبل وجود دارد که جزو ساخت درونی متن به‌حساب می‌آید. حتی هنگامی که من با خود حرف می‌زنم، گفته‌های من به هیچ وجه گفتار نخواهند بود مگر آنکه، آن‌ها و نه

من، شنونده‌ای بالقوه را از قبل فرض کرده باشند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۱۶).

۶. نظریه زیبایی‌شناسی دریافت در نقد و بلاغت اسلامی

پیدایش نظریه زیبایی‌شناسی دریافت و توجه به‌جایگاه و اهمیت خواننده در نظریات جدید خوانش متن، تحول عظیمی در مطالعه آثار ادبی ایجاد کرد. ازآنجایی‌که نمی‌توان پذیرفت سنت دیرپای نقدی و بلاغی تمدن اسلامی به‌طورکلی از عنصر مهم خواننده و مسئله چگونگی دریافت و فهم اثر ادبی غفلت کرده باشد، بازخوانی تأملات اندیشمندان مسلمان در حوزه نقد و بلاغت اسلامی درباره ارتباط «خواننده» با سایر اجزای دخیل در آفرینش ادبی یعنی متن و مؤلف ضروری به نظر می‌رسد. در همین راستا مهم‌ترین آراء سه تن از ناقدان و بلاغت‌نگارن مسلمان را در این باب بررسی می‌کنیم.

٦ـ۱. «عیار الشعر» ابن طباطبا (۳۳۲ق)

اشاراتی به‌جایگاه خواننده در تبیین حد شعر: ابن طباطبا (۳۳۲ ق) یکی از پیشگامان نقد ادبی در قرن چهارم، در کتاب خود با نام «عیار الشعر» همانگونه که از نام آن پیداست در تبیین مفاهیم نقدی و بلاغی توجه شایانی به «شعر» دارد و این امر در اغلب کتب نقدی کهن ما دیده می‌شود؛ به گونه‌ای که بسیاری از آراء ناقدان و بلاغت نگاران اسلامی را می‌توان در خلال کوشش‌هایی یافت که برای تبیین مفهوم شعر و کارکردها و وظایف آن، انجام داده‌اند. ابن طباطبا شعر را چنین تعریف می‌کند: «الشعر کلام منظوم، بائن عن المنثور الذی یستعمله الناس فی مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذی إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد علی الذوق: شعر کلامی منظوم است که به واسطه همین نظمی که بدان اختصاص دارد از کلام منثور که مردم در گفت و گوهایشان از آن استفاده می‌کنند، متمایز می‌شود. نظمی که اگر از مسیر خود منحرف شود گوش‌ها آن را ناپسند می‌دارد و نزد ذوق [خواننده] ناخوش می‌گردد» (ابن طباطبا، ۱۹۷۲: ۹). شعر نزد ابن طباطبا که سعی دارد آن را به‌عنوان یک «نوع ادبی» تبیین کند یک شاخصه شکلی اساسی دارد و آن «منظوم بودن» یعنی موزون و مقفی بودن است که آن را از نثر متمایز می‌کند؛ اما این «نظم» جوانبی دارد که اگر رعایت نشود شعر دریافت نمی‌شود و مخاطب آن را نمی‌پذیرد. در این تعریف اشارات صریحی به مخاطب شعر و دریافت کننده آن وجود دارد و این اشارات از خلال دو واژه «سمع» و «ذوق» آشکار است. واژه نخست یعنی سمع به مجرای اصلی دریافت در سنت ادبی گذشته که غلبه با گفتمان شفاهی بود اشاره دارد. از آن‌جا که دریافت کنندهٔ متن در سنت ادبی اسلامی بیشتر شنوندگان بودند، هر جا به الفاظی نظیر سامع، مستمعون و استماع برمی‌خوریم باید بدانیم مراد ناقد یا بلاغت‌نگار همان «خواننده» در نظریهٔ دریافت است که در هر دو مورد دریافت‌کنندهٔ اثر است. واژه دوم نیز به التذاذ مخاطب در اثر آنچه از طریق گوش خود می‌شوند اشاره دارد. لذا ابن طباطبا به پیوند میان متن و خواننده توجه دارد و از خواننده با عنوان «سامع یا شنونده» یاد می‌کند.

واژه عیار در عنوان کتاب ابن طباطبا به معنای سنجه یا مقیاس اندازه‌گیری است که در کتب لغت این‌گونه تعریف شده است «العِیارُ: کلُّ ما تقدَّرُ به الأشیاءُ فالعیار هو القیاس لتحدید قیمه الشیء» (اقرب الموارد) یعنی مقیاسی برای مشخص کردن ارزش هر چیز. ابن طباطبا «عیار شعر» یا ملاک زیبایی‌شناختی متن را میزان تأثیر آن بر خواننده (لذت حسی) و پذیرش آن (فهم عقلی) می‌داند و می‌گوید:«فعیار الشعر أن یورد علی الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه، فهو ناقص: سنجه شعر آن است که بر فهم تیزیاب وارد شود، آنچه فهم

تیزیاب آن را پذیرفت و برگزید، کامل است و آنچه آن را ناپسند داشت و رد کرد، ناقص است» (همان: ۱۹). «فهم ثاقب» در این عبارت اشاره به حضور و اهمیت مخاطب آگاه (ناقد) در نظریهٔ شعری ابن طباطبا دارد. «اهتزاز» و «قبول» و هم‌معناهای دیگر آن نیز به انواع دریافت‌های مخاطب از متن اشاره دارد. اهتزاز در لغت عرب به حرکت جسمانی ناشی از شدت تأثیرپذیری از متن اشاره دارد و قبول به پذیرش عقلی و فهم متن ناظر است.

خواننده پنهان و اقسام خوانندگان نزد ابن طباطبا: ابن طبابا ذیل بحثی با عنوان «صناعه الشعر» توضیح می‌دهد که همچنانکه مردم (خوانندگان) از نظر ظاهر و عقل و اخلاق و توانمندی با یکدیگر تفاوت دارند اشعار مختلف علی رغم اینکه همه از نظر جنس شعرند، بنا به اینکه از سوی مردم (خوانندگان) پذیرفته و انتخاب شوند، با هم اختلاف دارند. در این میان هر کس انتخابی دارد که آن را ترجیح می‌دهد و تمایلی که از آن پیروی می‌کند و هدفی که چیزی را جایگزین آن نمی‌کند و بر آن ترجیح نمی‌دهد؛ لذا مطابق نظر ابن طباطبا اختلاف در اشعار اساساً اختلاف در پذیرش و انتخاب خوانندگان بر اساس تمایلات ایشان است: «والشعر... مختلف کاختلاف الناس فی صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون فی هذه المعانی، وکذلک الأشعار هی متفاضله فی الحسن علی تساویها فی الجنس؛ ومواقعها من اختیار الناس إیاها کمواقع الصور الحسنه عندهم، واختیارهم لما یستحسنونه منها. ولکل اختیار یؤثره، وهوی یتبعه، وبغیه لا یستبدل بها ولا یؤثر علیها» (همان: ۱۰). به اعتقاد ایزر متن‌های ادبی خواندن را به فرآیندی خلاق تبدیل می‌کند که بسیار فراتر است از ادراک محض آنچه بر کاغذ آمده است. از همین روست که ما می‌بینیم خوانندگان کاملاً متفاوت به گونه‌های مختلفی تحت تأثیر واقعیت خلق شده توسط متنِ واحد قرار می‌گیرند (رستمی، ۱۳۸۹: ۵۰). از نظر ایزر هر متن خواننده‌ای پنهان دارد که توسط نویسنده و در مسیر نوشتن مورد توجه قرار می‌گیرد، گرچه خواننده می‌تواند از خواننده پنهان نویسنده فاصله بگیرد. ابن طباطبا معتقد است بر شاعر واجب است موقع سرودن شعر خواننده آن را پیش چشم داشته باشد و «هنگام هر خطاب یا وصفی عقل خود را حاضر کند، سپس پادشاهان را همانگونه که شایستهٔ ایشان است مورد خطاب قرار دهد و از اینکه مرتبهٔ ایشان را با عموم مردم یکی کند بپرهیزد همانگونه که باید از بالا بردن عامه در حد شاهان [در تخاطب] اجتناب ورزد» (ابن طباطبا، ۱۹۷۲: ۶۹).

مفهوم افق انتظار نزد ابن طباطبا: ابن طباطبا در بخش‌های مختلفی از عیار الشعر به اهمیت هماهنگی میان انتظارات مخاطب و متن تأکید می‌کند و می‌گوید «شعر باید از اموری سخن بگوید که در جان و عقل افراد حضور دارد؛ چراکه سخن گفتن از آن امور و آشکار کردن آنچه در باطن افراد نهفته است نیکو شمرده می‌شود و شنونده از بازگشتن و ارجاع داده شدن به آنچه پیش از این می‌شناخته و پذیرفته بوده شادمان می‌شود. با این کار است که آنچه مدفون بوده برانگیخته می‌شود و آنچه پنهان بوده آشکار می‌گردد»[1] (همان: ۲۳)؛ اما بلافاصله پس از این مطلب هشدار می‌دهد که این هم‌سویی متن با انتظارات عقلی و احساسی خوانندگان نباید تا حدی باشد که ملال آفرین شود و خواننده را از لذت فهم تازه محروم کند. بر همین اساس بر لزوم ایجاد فاصله میان آنچه امروز افق انتظار خواننده و متن خوانده می‌شود، تأکید می‌کند و می‌گوید: «فإن السمع إذا ورد علیه ما قد مله من المعانی المکرره والصفات المشهوره التی قد کثر وردوها علیه مجه وثقل علیه رعیه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلک بما یلبسه علیه، فقرب منه بعیدًا أو بعد منه قریبًا، أو جلل لطیفاً، أو لطف جلیلا أصغی إلیه ودعاه واستحسنه السامع واجتباه: به

راستی گوش آدمی هنگامی که با معانی تکراری و اوصاف مشهوری که بسیار به گوش می‌رسد و موجب ملالت و آزردگی می‌شود، مواجه شود آن را ناپسند می‌دارد و از توجه و عنایت گوش بدان‌ها کاسته می‌شود؛ اما هنگامی که شاعر این معانی تکراری را با آنچه بر گوش پوشیده و پنهان است در هم بیامیزد و معانی دور را بدان نزدیک و معانی نزدیک را از آن دور کند یا کوچک را بزرگ گرداند و بزرگ را کوچک کند، گوش آن را می‌شنود و بدان متمایل می‌شود و شنونده نیز آن را نیکو می‌شمرد و برمی‌گزیند» (همان: ۲۰۲).

از همین رو خواننده را تشویق می‌کند که چنانچه متن با افق انتظار وی مطابق نبود برای نزدیک شدن به افق انتظار متن بکوشد: «چنانچه در میان اشعار عرب که بدان استدلال و برهان می‌شود با تشبیهی روبرو شدی که آن را نمی‌پذیری یا حکایتی دیدی که آن را شگفت و عجیب می شماری، در مورد آن جست و جو و بررسی کن و معنای آن را بیاب چراکه حتماً معنای پنهانی در پس آن می‌یابی که چون آن را بفهمی برتری و فضیلت قوم عرب را درمی‌یابی و می‌فهمی که ایشان نازک‌طبع‌تر از آنند که سخنی بر زبان برانند که معنایی در پس آن نباشد؛ و چه‌بسا سنت‌هایی که ایشان در میان خود برای بیان حالاتی که در اشعارشان آن‌ها را توصیف می‌کنند، بر تو پنهان ماند و فهم آنچه در پس حکایات ایشان است بر تو ممکن نگردد و همانند آن را درنیابی مگر به طریق «سماعی». پس چون آن را شنیدی و به آنچه مراد ایشان بوده دست پیداکردی آنچه شنیدی به فهم و عقل تو نزدیک شود»[۲].

۶ـ۲. «اسرار البلاغه» عبدالقاهر جرجانی (٤٧١ق)

توجه جرجانی به مفهوم دریافت را باید ضمن «نظریهٔ نظم» وی جست و جو کنیم. جرجانی در نظریهٔ نظم بر آن است که بیانِ هنری یک واحدِ سخت به هم بافته است. در نتیجه وجودِ هر عنصری از این واحد، برای عبارت حیاتی است و از آن به‌عنوان یک کل، جدایی ناپذیر است. معنای عبارت نتیجهٔ تعاملِ روابط نحوی بین عناصر گوناگون است؛ لذا یک معنای معین را با یک و تنها یک مجموعه از روابط نحوی می‌توان بیان کرد. جرجانی در بخش‌های مختلفی از *اسرار البلاغه* و *دلائل الاعجاز* که به بررسی صور خیال از جنبه‌های گوگانون می‌پردازد، بر اساس همین نظریهٔ نظم معتقد است صور خیال به‌عنوان بخشی از کلِ منسجمِ آفرینشِ ادبی فقط جنبهٔ تزیین و آراستگی ندارد بلکه نقش مهمی در انتقال معنا ایفا می‌کند و توضیح می‌دهد که کارکرد معناییِ صور خیال به واسطهٔ مشارکتِ شنونده با دانشِ دقیق از بافتِ زبانی از یک‌سو و بافت فرهنگیِ گسترده‌تر از سوی دیگر به دست می‌آید. به واسطهٔ تداعی‌های ناشی از این دو بافت و هم‌کنش آن‌هاست که معنای صور خیال انتقال داده می‌شود (ابودیب، ۱۳۹۴: ۱۳۰).

جرجانی در *اسرارالبلاغه* بر نقش مخاطب در دریافت صور خیال تأکید و او را به مشارکت دعوت می‌کند. ابودیب معتقد است در آثار جرجانی واکنش روانی مخاطب به طریقی در تحلیل صور خیال وارد می‌شود که در نقد عربی سابقه نداشته است. از همین رو از مخاطب خواسته می‌شود به طریقی عمل کند مشابه طریقی که آفریننده عمل کرده است (ابودیب، ۱۳۹۴: ۴۳۵). از چشم‌انداز نظریهٔ دریافت، معنای متن هیچ‌گاه خود به خود مدوّن شده نیست؛ خواننده باید برای تولید معنا، روی مصالح متنی کار کند. به نظر ایزر، متون ادبی همواره «سفیدخوانی»هایی دارد که فقط خواننده می‌تواند آن‌ها را پر کند. یکی از مسائل نظری موجود در این حوزه آن است که آیا خود متن است که عمل تفسیر خواننده را به جریان می‌اندازد یا

استراتژی‌های تفسیریِ خواننده است که راه حل‌هایی را بر مسائلِ مطرح‌شده به وسیلهٔ متن تحمیل می‌کند؟ (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۷۰).

جرجانی در تبیین ارزش زیبایی‌شناختیِ «تمثیل» که بخش زیادی از بررسی‌های زبان‌شناختی، روان‌شناختی و زیبایی‌شناختیِ خویش را دربارهٔ صور خیال بدان اختصاص داده است، به شرح مفصلِ فرآیندِ «دریافت» و واکنشی می‌پردازد که ذهن و روانِ دریافت‌کنندگان هنگام مواجهه با تمثیل از خود نشان می‌دهند. در خلال این بررسی‌ها می‌توان اشاره‌های آشکاری را به عنصر خواننده و نحوهٔ دریافت صور خیال از جانب او، مشاهده کرد. وی دو عامل را موجب قدرت و برتریِ تمثیل در میان صور خیال می‌داند که در نگاه کلی ماهیت روان‌شناختیِ دریافتِ ادبی را بر ما آشکار می‌کند: الف) نخستین عاملِ مبتنی بر یک واقعیت روانیِ مرتبط با ذهنِ دریافت‌کنندگان است. به اعتقاد جرجانی زمانی حالت الفت و صمیمیت در نفس ایجاد می‌شود که نفس از وضعیت یا معنای پنهان و مبهم به وضعیت یا معنایی روشن و آشکار رهنمون شود؛ چنانکه در تمثیل روی می‌دهد یعنی معنایی صریح را در پی معنای ضمنی می‌آوریم. از همین رو می‌گوید: «نخستین و روشن‌ترین این علل آن است که انس و علاقهٔ دل‌ها بر این است که از یک چیز پوشیده و نهان به یک چیز روشن و آشکار برسند و از پسِ کنایه به تصریح دست یابند...»[۳] (جرجانی، ۱۳۶۱: ۶۸). سپس خود در تبیین این معنا تمثیلی می‌آورد و می‌گوید: «آنگاه که شاعر یا غیرشاعری یک معنی را بدون مَثَل [تمثیل] برای تو القا کند و پس از آن مَثَلِ مربوط بدان را بیاورد، حکم کسی را داری که چیزی از پشت پرده برایش نشان داده و معرفی شود آنگاه پردهٔ آن برداشته و گفته شود ببین آنکه گفتم همین است؛ آن را آنچنان‌که وصف کرده‌ام تماشا کن» (همان). ب) عامل دوم نیز ناظر به این واقعیت روان‌شناختی است که اگر معنایی شناخته‌شده و مألوف را به خواننده ارائه دهیم تا از طریق آن وی را از معنایی ناشناخته آگاه کنیم، دریافت معنای جدید برای وی آسان‌تر خواهد بود. لذا ارائهٔ معنا به گونه‌ای حسی باعث می‌شود دریافت کننده انس و صمیمیت بیشتری با تصویر پیدا کند تا اینکه آن را به شکل انتزاعی بیان کنیم؛ چراکه «نخستین دانش را روح نخست از طریق حواس و غریزه‌های طبیعی و سپس از طریق تأمل و تفکرِ دقیق به دست می‌آورد. صمیمی‌ترین و قوی‌ترین پیوند چنین دانشی با این حواس است...»[۴] (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۱۲۲). لذا خود در تمثیلی توضیح می‌دهد که اگر معنایی انتزاعی و ذهنی را برای خواننده از طریق امری حسی بیان کنی «مانند کسی خواهی بود که به آن [خواننده] از طریق دوستی عزیز نزدیک می‌شوی تا غریبه‌ای را به او معرفی کنی یا از طریق معشوقی قدیمی رفیقی جدید را به آن بشناسانی» (همان).

فاصلهٔ زیبایی‌شناختی از نظر عبدالقاهر: در نظر یائوس «ارزش اثر ادبیِ نو به میزان فاصلهٔ زیبایی‌شناختیِ آن از افق انتظاراتِ معهود بستگی دارد»؛ یعنی رهاکردنِ تجاربِ گذشته و فراتررفتن از آن‌ها و در نتیجه فراهم‌آوردنِ امکانات تازه‌ای برای نگاه و تجربهٔ جدید؛ به‌عبارت‌دیگر ارزش زیبایی‌شناختیِ آفرینشِ ادبیِ نو به «تغییر افق سابق» است و در مقابل «به هر میزان فاصلهٔ زیبایی‌شناختی کاسته شود و آفرینشِ تازه هیچ تغییر افقی را پدید نیاورد بلکه به‌طور کامل مطابق انتظارات مألوف و پیشین باشد، آفرینش ادبی به آشپزی یا هنر سرگرمی نزدیک می‌شود» (Jauss, 1982: 49) که هیچ گاه برای مدت زمان طولانی ماندگار نخواهند بود و همواره در معرض نابودی و زوال‌است. از همین رو می‌گوید: «اثر ادبی در موقعیت تاریخیِ پیدایش خود، با راضی‌کردن، رد کردن، ناامید کردن، یا

پیشی‌گرفتن بر انتظاراتِ نخستینْ خوانندگانش، به‌وضوح معیاری را برای مشخص‌کردنِ ارزش زیبایی‌شناختیِ خود فراهم می‌آورد. فاصلهٔ میان افق انتظارات و متن، یعنی فاصلهٔ میان تجربهٔ زیبایی‌شناختیِ گذشته و «تغییر افقی» که دریافتِ اثر جدید مستلزم آن است، ماهیت هنری اثر ادبی را تعیین می‌کند. بر اساس زیبایی‌شناسیِ دریافت: به میزانی که این فاصله کاهش یابد و آگاهیِ دریافت‌شده هیچ چرخشی را به‌سوی افقِ ناشناخته درپی نداشته باشد، اثر به **هنر آشپزی** یا سرگرمی نزدیک می‌شود»[۵] (Ibid). عبدالقاهر نیز در نظری که شباهت بسیاری به سخن یائوس دارد آن معنای شعری که خواننده را به اندیشیدن و تأمل وانداردِ به **سخن فروشندهٔ باقلا** مانند می‌کند که فریاد می‌زند «باقلای داغ، باقلای داغ»: «معنایی که به‌صورت تمثیل برای تو بیان می‌شود، اغلب پس از احتجاج فکری، برانگیختن خاطر و همت‌گماشتن به کاوشِ آن بر تو روشن می‌شود و هر چه معنی باریک‌تر باشد، از رسیدن به ذهنِ تو بیشتر خودداری می‌کند و این خودداری آشکارتر و پنهان بودنش بیشتر است. این یک امر طبیعی و دلپذیر است که چون شخصی از پسِ طلب و اشتیاق و رنج‌بردن در راهِ یک مطلوب به آن برسد، این یک کامیابیِ شیرین و بامزیّتی خواهد بود و روح آدمی به داشتنِ چنین کامیابی بیشتر حریص و شیفته است [...]. هر گاه این نوع سخن که به داشتنِ معانیِ باریک موصوف است و واسطه‌العقد و گران‌قدر به شمار می‌آید تو را به اندیشیدن وانمی‌داشت و اگر خودداری و ناز و گران‌جانی و پیوستن از پی گسستن و نزدیکی از پس دوری که خاص این معانی است اشتیاق و هوست را در طلبِ این معانی برنمی‌انگیخت، درآن‌صورت [آواز فروشندهٔ باقلا که می‌خواند] «باقلای داغ» با مفهومِ یک بیت شعرِ نیکو همسان و برابر می‌بودند و مراتبِ فضیلتِ شنوندگان در فهم و تصوّر و بیان از بین می‌رفت و هرآنکه شعری را می‌خواند آگاه بدان محسوب می‌شد و هر آنکه آن را حفظ می‌کرد ـبه شرط آنکه مختصر زبان بلد بودـ در تشخیص نیک و بدِ اشعارْ ناقد محسوب می‌شد»[۶] (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۱۳۹).

لذا او معنیِ آسان‌یاب و ساده را که خواننده بدون هیچ کوششی بدان می‌رسد، نکوهش می‌کند؛ چراکه خواننده با آن لذتِ کشفِ معنی و خوانش را از دست می‌دهد؛ لذا می‌گوید: «و مِنَ المَرکوزِ فِی الطَّبعِ أنَّ الشّیء إذا نیلَ بعدَ الطَّلَبِ لَه، وَ الاِشتِیاقِ إلَیه و مُعاناه الحَنین نَحوَه، کانَ نیلُهُ أحلی، وَ بِالمیزه أولی و کانَ مَوقِعُهُ مِنَ النَّفسِ أجَلّ وألطَف» (همان). پس لازم است متن دربرداندهٔ پیچیدگی‌هایی باشد که مخاطب را به تفکر وادارد و خیال وی را برای کنارزدنِ پرده‌ها و رسیدن به معنا تشحیذ کند. از نظر جرجانی شرطِ گویاترین و روشن‌ترین شعر آن نیست که نیاز به هیچ مشارکت فکری از سوی خواننده نداشته باشد و قوای تعقل و تفکر وی را درگیر نکند بلکه هر معنای اصیل و منحصر به فردْ ناگزیر در روند چنین مشارکتی تولید می‌شود. در یکی از تحلیل‌های جرجانی پیرامون صور خیال در *اسرار البلاغه*، او قدرت تمثیل را ناشی از این واقعیت می‌داند که معنای ارائه‌شده در قالب تمثیل بر مخاطب آشکار نخواهد شد، مگر زمانی که مخاطب «تخیّلش را برانگیزد، عقلش را فعّال کند و آن را به جست و جو و کشف وادارد» (همان). هر چه معنا ظریف‌تر باشد، در برابر قدرت مخاطب در کشف آن، مقاوم‌تر است؛ و چنانچه مخاطب سرانجام به فهم آن نائل شود، تأثیر آن دلپذیرتر و ناب‌تر خواهد بود. از نظر ایزر موثرترین اثر ادبی، آن است که خواننده را بدان وادارد که به آگاهیِ انتقادیِ جدیدی از علائم و انتظارات مرسوم خود برسد. اثر ادبیْ آن باورهای ضمنی را که ما وارد آن می‌کنیم، به چالش می‌گیرد و تغییر می‌دهد؛ عادات معمولْ فهم ما را تضعیف

می‌کند و ما را وادار می‌کند برای اولین‌بار به این عادات را آنچنان‌که هستند، اعتراف کنیم. اثر ادبیِ ارزشمند، شیوه‌های هنجارینِ دیدن را مورد دست اندازی قرار می‌دهد و مجموعهٔ قوانین و علائم جدید را برای ادراک در اختیار ما می‌گذارد. در واقع طبق نظر ایزر، در خواندن یک اثر، باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشته باشیم و آماده باشیم که در باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کند (همان: ۱۰۷ـ۱۰۹).

عبارت‌های بالا شباهت فکری یکی از پایه‌گذارانِ مطالعات بلاغی در نقد عربی و یکی از پیشروان نظریهٔ «زیبایی‌شناسی دریافت» در غرب را پیرامون اثر آفرینش ادبی، بر ما آشکار می‌کند. آنچه مَکر و گُلدستاین «فراتر رفتنِ متونِ ممتازِ ادبی از زمینهٔ تاریخی»شان می‌نامند، ناظر بر این دیدگاهِ یائوس است که متنِ سنت‌ستیز (متنی که با به‌کارگیری تکنیک‌های نو نوشته می‌شود یا مضامین جدیدی را مطرح می‌کند) در چارچوب افق انتظارات زمانهٔ خود کاملاً قابل فهم نیست، اما راه را برای عوض شدنِ عرف‌های ادبی و نگارش آثار متفاوت باز می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۷: ۸۴).

جرجانی در همین راستا و در تحلیل روان‌شناختی صور خیال بر لزوم وجود نوعی ابهام و پیچیدگی شاعرانه در آفرینش شعری تأکید می‌کند و آن را به علت برانگیختنِ مشارکت قوای تخیّل و تعقّل مخاطب، عامل ایجاد هیجان کشف در فرآیند دریافت می‌داند. البته وی توضیح می‌دهد که تأکید او بر لزوم ابهام و پیچیدگی با این باورِ مقبولِ عام که «بهترین نوع کلام آن است که معنایش، قبل از رسیدن واژه‌هایش به گوش، به قلب برسد» مخالفتی ندارد. او معتقد است این عبارت به ساختار کلام و پالایش آن از هرآنچه ممکن است ظرفیت بیانگری آن را کاهش دهد، یا قدرت انتقال محتوا را از آن بگیرد، اشاره دارد. به این ترتیب تفسیر این عبارت را به لزوم استفاده از واژگان آشنا، آسان و رایج یا لزوم به‌کاربردن روش بیانیِ بی‌ظرافت و همه‌فهم در آفرینش ادبی رد می‌کند. ابودیب دربارهٔ نظر جرجانی پیرامون مسئلهٔ «وجود دشواری و ابهام در شعر» پا را از این فراتر می‌نهد و می‌گوید جرجانی مسئلهٔ دشواری در شعر را با توسل به دیدگاه سنتی (ارسطویی، کلاسیک و نوکلاسیک) ـ مبنی بر اینکه باید فاصلهٔ درست یا میزان قابل مقبول و درستی از دشواری در بیان ادبی باشد تا لذت زیبایی‌شناختیِ کشف را به دنبال داشته باشد اما دریافت را مختل نکند ـ حل نمی‌کند. از دید جرجانی اگر خودِ تجربهٔ شعری یا نظامِ این تجربهْ دشواری را توجیه کند یا البته آن را اجتناب‌ناپذیر کند، هر میزان از دشواری مُجاز و قابل قبول است. این اصل کلِ مسئلهٔ ابهام و پیچیدگی را به مبنای روان‌شناختیِ آفرینش ادبی ارجاع می‌دهد (ابودیب، ۱۳۹۴: ۴۲۰).

جرجانی به عامل خواننده به‌عنوان یکی از عوامل سه‌گانهٔ آفرینش ادبی و کارکرد فعال آن در کامل‌شدنِ فرآیند آفرینش ادبی توجه بسیار دارد؛ لذا «در بحثی پربار راجع به سهم مخاطب و نقش فعالِ آن در فهم اسرار متن، به ضرورتِ آگاه بودنِ مخاطب و داشتن مهارت و تجربه برای فهم صورِ پنهان تأکید می‌کند» (عبدالواحد، ۱۹۹۶: ۹۹). در همین راستا به‌نوعی بیان شعری اشاره می‌کند که در آن «معانی همچون گوهری در صدف‌اند که آشکار نمی‌شوند مگر با سختی؛ و مانند محبوبی در پس پرده‌اند که چهره نمی‌نمایند مگر آنکه از آنها اجازه گرفته شود. سپس باید دانست که هر فکری هم موفق به پرده‌برداری و کشف این معانی نیست و هر تخیّلی مجاز به رسیدن به آن نیست و هر کسی به شکافتن غلاف مروارید توفیق نمی‌یابد»[۷] (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۱۴۱).

٦ـ۳. «منهاج البلغا و سراج الادبا»ی حازم قرطـاجنی (٦٨٤ق)

اهمیت خواننده در تعریف شعر:«منهاج البلغاء و سراج الأدبا»ی حازم قرطاجنی را می‌توان یکی از تأثیرگذارترین آثار در بلاغت و نقد و نظریّه ادبی به شمار آورد. حازم به‌عنوان نخستین ادیب و دانشمند بلاغی که با اندیشه‌های فلسفی یونان نیز آشنایی کامل داشت، آراء ارسطو را در شعر و بلاغت مورد توجه قرار داد و بسیار کوشید تا مبانی آن را با ادب عربی منطبق سازد. وی در تعریف شعر می‌گوید:«الشعر کلام موزون مقفی من شأنه أن یحبب إلی النفس ما قصد تحبیبه إلیها، ویکره إلیها ما قصد تکریهه، لتحمل بذلک علی طلبه أو الهرب منه: شعر، سخنی است دارای وزن و قافیه که کارکرد آن، مطلوب و محبوب جلوه دادن اموری است که قصد تحبیب آنها در میان است و ناخوشایند نشان دادن آنچه قصد زشت نمایاندن و تکریهش در میان است تا بدین وسیله شنونده را متمایل به چیزی یا از آن متنفّر نماید» (القرطاجنی، ۱۹۸۶: ۷۱). قرطاجنی در این تعریف تنها به دو حد صوری شعر یعنی وزن و قافیه اکتفا نمی‌کند بلکه به این دو، عنصر دیگری را می‌افزاید و آن اصل «تأثیرگذاری بر خواننده» است. از همین رو تأکید می‌کند «چنانچه مقصود اصلی شعر یعنی همان «تحبیب» و «تکریه» یا به‌طورکلی تأثیرگذاری بر مخاطب برآورده نشود بهتر است آن را شعر ننامیم حتی اگر موزون و مقفی باشد»[۸] یعنی اصلی‌ترین معیارهای کهن شعر را دارا باشد.

خواننده و بازی تخیل: از دیگر مسائلی که حازم ضمن بحث از آن بر حضور و اهمیت خواننده تأکید می‌کنید رابطه «شعر و تخییل» است. او جوهر اصلی شعر را تخییل و هدف غایی آن را اثرگذاری بر نفس مخاطب می‌داند: «اذ ما تتقوم به الصناعه الشعریه، وهو التخییل» و در تعریف کلام مخیل می‌گوید: «و المخیل هو الکلام الذی تذعن له النفس، فتنبسط لامور و تنقبض عن امور من غیر رویه و فکر و اختیار؛ و بالجمله تنفعل له انفعالا نفسانیا غیر فکری» (همان: ۸۵) لذا این خیال انگیزی به‌عنوان شرط اصلی شعر، موجب انقباض و انبساط در نفس مخاطب می‌شود. او فرآیند محاکات و تخییل را فرآیندی دو سویه می‌داند که شاعر و مخاطب آن در آن دخیل‌اند. وی پیوسته صورت‌سازی از راه تقلید یعنی محاکات و خیال‌انگیزی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد؛ «محاکات» به‌عنوان شیوه دریافت شاعر از جهان پیرامونش، حد ساختاری شعر است و «خیال‌پردازی» به‌عنوان واکنش مخاطب و دریافت کننده نسبت به شعر، حد اثرگذاری آن. این دو حد در واقع دو روی سکه شعراند و نمی‌توان آن‌ها را از یکدیگر جدا کرد. از نظر حازم، شاعر یا پدید آور، مجموعه‌ای از تصاویر خیالی را در ذهنش ترسیم می‌نماید که در ضمن آن‌ها احساسات درونی خویش را بیان می‌دارد و حازم این خیال که تصاویر ذهن پدیدآور از آن شکل می‌گیرد را خیال‌انگیزی (تخیل) می‌نامد و کارکرد ادراکی و دریافتی که مخاطب ضمن بازآوردن و اعاده تصاویر خیال‌انگیز (تخیلی) انجام می‌دهد را خیال‌پردازی (تخییل) نامیده است. ازاین‌رو چنین برداشت می‌شود که از نظر او، نیرویی که شاعر به وسیله آن، تصاویر را در شعرش پدید می‌آورد نیروی خیال‌انگیزی (تخیل) است. آری حازم در همین تصویرگری ساده‌ای که از شعر ارائه داده است، دو نوع از انواع خیال، یعنی خیال انگیزی و خیال‌پردازی (تخیل و تخییل) که یکی در شاعر و دیگری در مخاطب شعر وجود دارد را معرفی کرده و از هم متمایز می‌سازد. طرح چنین دیدگاهی در بلاغت اسلامی تقریباً بی‌نظیر است (حیدریان شهری و صدیقی، ۱۳۸۹: ۸۷). وی در بحث گسترده‌ای که درباره خیال‌پردازی و خیال‌انگیزی دارد به بیان تفاوت‌های آن دو پرداخته

و در خیال‌پردازی، مخاطب شعر را سرچشمه کارکرد خیالی می‌شمرد، چرا که در خیال‌پردازی، تصاویر گوناگون شعر، با خواندن به ذهن وی می‌رسد؛ تصاویری که از نظر او پژواک درونی شاعر است و حازم این پژواک را انفعال درونی می‌نامد که پس از گذر از کانال خیال به اعماق وجود دریافت کننده می‌رسد و روح او را متأثّر می‌سازد.

ایزر در مقاله «فرآیند خوانش؛ رویکرد پدیدارشناختی» معتقد است متن ادبی چیزی شبیه به میدان بازی است که در آن خواننده و نویسنده در «**بازی تخیل**» شرکت می‌کنند. «سطرهای سفید» یا ناگفته‌ها و نانوشته‌های متن در این بازی نقشی حیاتی دارد. متن خود صرفاً به‌عنوان مجموعه قوانینی به‌کارگرفته می‌شود که اجرای بازی را هدایت می‌کند اما نتیجه نهایی آن را تعیین نمی‌کند. تصمیم خواننده برای اجرای بازی و لذت بردن وی از آن، به توازن و تعادلی بستگی دارد که میان سطرهای سفید متن و آنچه به صراحت در متن بیان شده است، برقرار می‌شود. ایزر این بازی را چنین شرح می‌دهد: «لذت خواننده زمانی آغاز می‌شود که او خود آفریننده باشد؛ به‌عبارت‌دیگر زمانی که متن به وی اجازه دهد تا او نیز استعداداها و توانمندی‌های خود را وارد بازی کند. البته محدودیت‌هایی برای مشارکت خواننده در بازی وجود دارد و چنانچه متن معانی را بسیار آشکار یا در مقابل پیچیده و مبهم کند، این محدودیت ها بسیار افزایش خواهد یافت: ملال [از معنای آسان یاب] و کوشش بیش از حد [برای فهم معنای پیچیده] موجب می‌شود خواننده از بازی بیرون برود» (Iser, 1978: 30)؛ بنابراین موفقیت در این بازی هم به خواننده بستگی دارد هم به نویسنده. مؤلف باید توازنی میان سطرهای سفید و خود متن ایجاد کند و خواننده هم باید توانمندی‌های حسی و ذهنی و تمایل برای شرکت در بازی را داشته باشد. در این میدان دیگر خواننده بهت زده باقی نمی‌ماند، بلکه متن ادبی را به مثابه چیزی تلقی می‌کند که قوه تخیل او خود وظیفه معنی آفرینی برای آن را به عهده دارد؛ زیرا خواندن وقتی توأم با لذت است که فعال و خلاق باشد. ایزر ذهنی را خلاق می‌داند که در فرآیند خواندن بتواند نانوشته‌ها و ناگفته‌های متن را ابداع کند.

معانی متن و مشارکت خواننده در دریافت معنی: در نظر حازم، معانی شعری دو دسته‌اند: معانی اولیه که از واژگان شعر و مراد شاعر برمی‌آید و معانی ثانویه که ساختهٔ ادبا و پدیدآورندهٔ متن ادبی نیست بلکه هر خواننده در طی زمان با عقل و بینش خاص خود آن‌ها را کشف می‌کند؛ معانی‌ای که مورد نظر مؤلف متن بوده یا نبوده است:«معانی الشعر منقسمه الی أوائل و ثوان و الثوانی هی التی لا یقتضی مقصد الکلام و أسلوب الشعر بنیه الکلام علیها» (القرطاجنی، ۱۹۸۶: ۲۳ـ۲۴) و در توضیح این معانی می‌گوید:«و المعانی الشعریه منها ما یکون مقصودا فی‌نفسه بحسب غرض الشعر و معتمدا إیراده و منها ما لیس بمعتمد إیراده ولکن یورد علی أن یحاکی به ما إعتمد من ذلک أو یحال به علیه أو غیر ذلک و لنسم المعانی التی تکون من متن الکلام و نفس غرض الشاعر المعانی الاول و لنسم المعانی التی لیست من متن الکلام و نفس الغرض و لکنها امثله لتلک و استدلالات علیها أو غیر ذلک لا موجب لایرادها فی الکلام... و یصار من بعضها الی بعض المعانی الثانوی» (همان).

در باب مشارکت متن و خواننده پیش از این گفتیم که در نظر ایزر خوانش متن عملی دوسویه و مستمر است که دو وجه دارد: از خواننده به متن و از متن به خواننده و این عمل دو سویه بر محور زمان و مکان صورت می گیرد. لذا هر اثر ادبی دو قطب دارد: «قطب هنری» و «قطب زیبایی‌شناختی»؛ قطب هنری به متنی که توسط نویسنده نوشته شده مربوط می‌شود و قطب زیبایی شناختی به درک خواننده از متن مربوط میشود » (Iser, 1978: 276).

قرطاجنی ذیل سخن گفتن از محاکات بر دو شرط اساسی تأکید می‌کند که موجب می‌شود محاکات شعری به هدف اصلی خود یعنی لذت خواننده و برانگیختن وی برسد: نخست میزان نو و تازه بودن تخیل و دیگر استعداد و پذیرش خوانندگان و تأثیرپذیری آن‌ها[9]. شرط نخست یعنی «ابداع» به متن و مؤلف یا همان قطب هنری و شرط دوم یعنی «استعداد خوانندگان» به قطب زیبایی شناختی یا دریافت خواننده در خلال خوانش اشاره دارد.

افق انتظار: در نظریهٔ دریافت در رابطه با چگونگی دریافت یک متن توسط خواننده و نحوه ارتباط افق متن با افق انتظارات خواننده سه مفهوم وجود دارد: «هم‌سو شدن افق» «شکست افق» و «تغییر افق». بدین صورت که متن ممکن است مطابق با افق انتظار خواننده باشد، ممکن است متن با معیارهای پیشین و معهود ذهنی خواننده تطابق نداشته باشد و او در دریافت متن دچار ناامیدی شود یا اینکه مخاطب با قدرت و آگاهی در مواجهه با متنی که از افق انتظار وی بسیار دور است، موفق می‌شود با آن رابطه برقرار کند و در نتیجه افق انتظار خویش تغییر دهد. قرطاجنی نیز چگونگی تأثیر متن بر مخاطب را چند دسته می‌داند: «إن الأقاویل المخیله لا تخلو من أن تکون المعانی المخیله فیها: ۱) مما یعرفه جمهور من یفهم لغتها ویتأثر له. ۲) أو مما یعرفه ولا یتأثر له. ۳) أو مما یتأثر له إذا عرفه. ٤) أو مما لا یعرفه ولا یتأثر له لو عرفه: معانی خیال‌انگیز موجود در سخنان مخیل از چهار دسته خارج نیستند: ۱) آن معانی که همگان آن را درمی‌یابند و متأثر می‌شوند؛ ۲) یا آن معانی که آن را درمی‌یابند ولی از آن متأثر نمی‌شوند؛ ۳) یا آن معانی که چنانچه آن را دریابند تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند؛ ۴) یا آن معانی که آن را درنمی‌یابند و حتی اگر آن را دریابند نیز متأثر نمی‌شوند» (القرطاجنی، ۲۱:۱۹۸۶). اگر بخواهیم به زبان نظریه دریافت این بخش از سخنان حازم را تحلیل کنیم می‌توانیم بگوییم وجود معانی دسته نخست در متن، «هم‌سو شدن افق انتظار» مخاطب با متن را به دنبال دارد چراکه خواننده هنگام خوانش متن با معانی‌ای مواجه می‌شود که با مطالعات و اطلاعات ادبی و تاریخی‌اش و تجربه و آگاهی خود از ژانرِ اثری که می‌خواند، کاملاً همخوانی دارد. البته باید توجه داشت که این هم‌سویی نباید برای خواننده چندان ملال‌آور شود که اساساً از خواندن اثر لذتی نبرد و آن را کنار بگذارد. چنانکه هنگام رویارویی با دسته دوم معانی علی رغم آنکه آن‌ها را درمی‌یابد از آن‌ها متأثر نمی‌شود. بلکه مطابق نظر یائوس متن ادبی باید فاصله‌ای از افق انتظار خواننده داشته باشد تا این فاصله انگیزه‌ای برای ورود وی به فرآیند خوانش خلاق متن باشد. لذا وجود معانی دسته سوم در هر متن ادبی ضروری است؛ آن معانی که اگرچه در وهله نخست موجب «شکست افق انتظار»خواننده می‌شود اما در خلال تجربه زیبایی‌شناختی جدیدی که حین عمل خواندن بدان دست می‌یابد، به فهم آن‌ها می‌رسد، از آن‌ها متأثر می‌شود و درنهایت افق انتظار خود را «تغییر» می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. فلیست تخلو الأشعار من أن یقتص فیها أشیاء هی قائمة فی النفوس والعقول فیحسن العبارة عنها وإظهار ما یکمن فی الضمائر منها فیبتهج السامع لما یرد علیها مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه. فیثار بذلک ما کان دفیناً، ویبرز به ما کان مکنوناً؛ فینکشف للفهم غطاؤه، فیتمکن من وجدانه بعد العناء فی نشدانه، أو تودع حکمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فیها، وما أتت به التجارب منها (ابن طباطبا، ۱۹۷۲: ۲۳).

۲. فإذا اتفق لک فی أشعار العرب التی یحتج بها تشبیه لا تتلقاه بالقبول، أو حکایة تستغر بها فابحث عنه ونقر عن معناه، فإنک لا تعدم أن تجد تحته خبیئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعًا من أن یلفظوا بکلام لا معنی تحته. وربما خفی علیک مذهبهم فی سنن یستعملونها بینهم فی حالات یصفونها فی أشعارهم، فلا یمکنک استنباط ما تحت حکایاتهم، ولا تفهم مثلها إلا سماعًا، فأذا وقفت علی ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلک عند فهمک (ذیل طریقه العرب فی التشبیه ص ۵ عیار الشعر).

۳. فأما القولُ فی العِلّة والسَّبب، لِمَ کانَ لِلتَّمثیل هذا التَّأثیر؛... فأوَّلُ ذلک وأظهَرُه، أنّ أُنْسَ النُّفوسِ مَوقوفٌ علی أن تُخرِجَها مِن خَفی إلی جَلی و تَأتیها بِصَریح بعدَ مَکنیٍّ، وأن تَرُدَّها فِی الشَّیءِ تُعَلِّمها إیاه إلی شیءٍ آخَرِ هی بِشَأنِهِ أعلَم، وَثَقتُها بِهِ فِی المَعرفةِ أحکم نَحو أن تَنقُلَها عَنِ العَقلِ إلی الإحساسِ وعَمّا یعلَم بِالفکرِ إلی ما یعلمُ بِالاضطرارِ وَالطَّبع، لأنَّ العلمَ المستفادَ مِن طُرُقِ الحَواسِّ أو المَرکوزِ فیها مِن جَهَةِ الطّبعَ و علی حدِّ الضَّرورة، یفضلُ المُستفاد مِن جَهَةِ النَّظرِ وَ الفکرِ فِی القوّةِ والاستِحکام و بُلوغ الثّقة فیهِ غایة التّمام، کما قالوا: لیسَ الخَبرُ کالمُعاینَة، ولا الظَّنُّ کالیقین (جرجانی، ۱۳۶۱: ۶۸).

۴. ومعلومٌ أن العلم الأوّل أتی النفسَ أوّلاً من طریق الحواسّ والطباع، ثم من جهة النظر والرَّویة، فهو إذَنْ أمسُّ بها رَحِماً، وأقوی لدیها ذِمَماً، وأقدم لها صُحْبة، وآکدُ عندها حُرمة وإذْ نقلتَها فی الشیء بمَثَلِه عن المُدرَک بالعقل المحض وبالفکرة فی القلب، إلی ما یدرَک بالحواسّ أو یعلَم بالطَّبع، وعلی حدّ الضرورة، فأنت إذن مع الشاعر وغیر الشاعر إذا وقع المعنی فی نفسک غیرَ ممثَّلٍ ثم مَثَّلَه کمن یخبر عن شیء من وراء حجاب، ثم یکشف عنه الحجاب ویقول: ها هو ذا، فأبصِر تجده علی ما وصفتُ (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۱۲۲).

۵. The way in which a literary work, at the historical moment of its appearance, satisfies, surpasses, disappoints, or refutes the expectations of its first audience obviously provides a criterion for the determination of its aesthetic value. The distance between the horizon of expectations and the work, between the familiarity of previous aesthetic experience and the "horizonal change" demanded by the reception of the new work, determines the artistic character of a literary work, according to an aesthetics of reception to the degree that this distance decreases, and no turn toward the horizon of yet-unknown experience is demanded of the receiving consciousness, the closer the work comes to the sphere of "culinary" or entertainment art (Jauss, 1982: 49).

۶. إنَّ المَعنی إذا أتاک مُمَثَّلاً، فَهُوَ فِی الأکثرِ یتَجَلّی لَک بَعدَ أن یحوجک إلی طَلَبِهِ بِالفِکرَة و تَحریک الخاطرَ لَه، وَ الهِمّةِ فی طَلَبِه. وما کانَ مِنهُ أَلطَف (أغمض) کانَ اِمتِناعُهُ عَلیک أکثَر و إباؤُهُ أظهَر و إحتِجابُهُ أشَدّ؛ و مِنَ المَرکوزِ فِی الطَّبعِ أنَّ الشّیء إذا نیلَ بعدَ الطَّلَبِ لَه، وَ الإشتیاقِ إلَیه و مُعاناةِ الحَنین نَحوَه، کانَ نیلُهُ أحلی، وَ بِالمیزةِ أولی و کانَ مَوقِعُهُ مِنَ النَّفسِ أجَلّ وألطَف و کانَت بِهِ أضَنّ وأشغَف [...] ولو کانَ الجِنسُ الّذی یوصَفُ مِنَ المَعانی بِاللّطافَة و یعَدُّ فی وَسائطِ العُقود، لا یحوجک إلَی الفِکرِ، ولا یحَرِّک حِرصَک عَلَی طَلَبِه بِمَنع جانِبَه و بِبَعضِ الإدلالِ علیک و إعطائِک الوَصل بَعدَ الصَّد و القُرب بَعدَ البُعد، لَکانَ باقِلیّ حارّ و بیت، أی بیت مِنَ الشّعرِ الجَید واحِداً و لَسَقَطَ تَفاضُلُ السّامِعین (المتلقین) فِی الفَهمِ وَ التَّصوُّرِ وَ التَّبین و کانَ کلُّ مَن رَوَی شِعراً عالِماً به و کلُّ مَن حَفَظَهُ، إذا کانَ یعرِفُ اللُّغَة عَلَی الجملة، ناقداً فی تَمییزِ جَیدَه مِن رَدیئِه (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۱۳۹).

۷. ... إنَّ هذَا الضَّرب مِنَ المَعانی کالجَوهرِ فِی الصَّدَفِ لا یبرُزُ لَک إلّا أن تَشُقَّهُ عَنه و کالعَزیز المُحتَجِب لا یریک وَجهَهُ حَتّی تَستَأذِنُ عَلَیه، ثمَّ ما کلُّ فِکرٍ یهتَدی إلی وَجهِ الکشفِ عَمّا اِشتَمَلَ عَلَیه و لا کلُّ خاطِر یؤذَنُ لَهُ فِی الوُصول إلیه. فَما کلُّ أحَدٍ یفلَحُ فی شَقِّ الصّدفة و یکونُ فی ذلک مِن أهلِ المعرفة (همان: ۱۴۱).

۸. و أردأ الشعر ما کان قبیح المُحاکاة، واضح الکذب، خلیا من الغرابة، وما أجدر ما کان بهذه الصفة ألا یسمی شعرًا وإن کان موزونًا مقفی؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما کان بهذه الصفة من الکلام الوارد فی الشعر لا تتأثر النفس لمُقتضاه... (القرطاجنی، ۱۹۸۶: ۷۲).

۹. ولیست المحاکاة فی کل موضع تبلغ الغایة القصوی من هز النفوس وتحریکها ,بل تؤثر فیها بحسب ما تکون علیه درجة الإبداع فیها، وبحسب ما تکون علیه الهیئة النطقیة المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاکاة و التأثر لها (همان: ۱۲۱).

منابع

ابن طباطبا العلوی، محمد بن ابراهیم (۱۹۷۲). *عیار الشّعر*. شرح وتحقیق: عباس عبد الساتر. مراجعه: نعیم زرزور. بیروت: دار الکتب العلمیه.

ابودیب، کمال (۱۳۹۴). *صور خیال در نظریه جرجانی*. ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی. تهران: نشر علم.

ایزر، ولفگانگ (۱۳۸۵) «پدیدار شناسی خواندن». ترجمه کیوان باجغلی. *مهراوه*. شماره ۵۷ـ۵۶.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

پاینده، حسین (۱۳۸۷). «نسبی‌گرایی در نقد ادبی جدید». *نقد ادبی*. دورهٔ ۱. شمارهٔ ۱. صص ۷۳ـ۸۹.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱). *اسرار البلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

ـــــــ (۱۹۹۱). *أسرار البلاغه*. قرأه و علق علیه ابوفهر محمود محمد شاکر. القاهره: مکتبه المدنی.

جواری، محمد حسین (۱۳۸۴). «نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش های جدید در ادب فارسی». *مولوی پژوهی*. شمارهٔ ۵. صص ۵۷ـ۷۲.

جواری، محمد حسین؛ حمیدی کندول، احد (۱۳۸۶). «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده». *ادب‌پژوهی*. شمارهٔ سوم. صص ۱۴۳ـ۱۷۶.

چمبرز، ایدان (۱۳۸۲). «خواننده درون متن». ترجمه

طاهره آدینه‌پور. *پژوهش نامه ادبیات کودک و نوجوان*. تابستان و پاییز. شماره ۳۳و۳۴. صص۵۳ـ۶۵.

حیدریان شهری، احمدرضا؛ صدیقی، کلثوم (۱۳۸۹). «خیال در اندیشه حازم القرطاجنی». دو فصلنامه فلسفی *شناخت*. شماره ۶۳/۱. صص۸۱ـ۹۸.

رستمی، فرشته (۱۳۸۹). «زیباشناسی دریافت در «دل فولاد»». *پژوهشهای ادبی*. شمارهٔ ۲۹و۳۰. صص۴۹ـ۷۰.

رومانو، کارلین (۱۳۸۷) *جستارهایی در زیبایی‌شناسی*. ترجمه مشیت علایی. تهران: نشر اختران.

سارتر، ژان پل (۱۳۸۰). *ادبیات چیست*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: نیلوفر.

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

شفق، اسماعیل؛ رحمتی ترکاشوند، مریم (۱۳۹۱). «تولّد خواننده و بلاغت اسلامی». *نشریه انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. شماره۲۴. صص۵۵ـ۷۹.

طبانه، بدوی (۱۹۸۶). *البیان العربی*. بیروت: دارالثقافه.

عبدالواحد، محمود عباس (۱۹۹۶). قراءة النص و جمالیات التلقی بین المذاهب الغربیه الحدیثه و تراثنا النقدی: دراسه المقارنه. القاهره: دارالفکر العربی.

القرطاجنّی، حازم (۱۹۸۶). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تقدیم و تحقیق محمد الحبیب بن الخوجه. بیروت: دار الغرب الإسلامی.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). «یائوس و ایزر: نظریه دریافت» *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*. شمارهٔ ۱۱. صص۹۳ـ۱۱۰.

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. U. S. A.: Heinle & Heinle Thomson Learning.

Gadamer, H. G. (2004). *Truth and Method*. Translation Revised by Joel Weinsheimer & Donald G. Marshal. London and New York: Continuum Publishing Group.

Harris,W. (1992). *Dictionary Of Concepts in Literary Criticism And Theory*. New Dehli: Chaman Enterprises.

Holub, Robert C. (1992) *Crossing Borders: Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Iser, Wolfgang (1974). "The Reading Process: A Phenomenological Approach". *Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

———· (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge and Kegan Paul.

Jauss, Hans Robert (1982). *Toward an Aesthetics of Reception*. trans. Timothy Bahti; Brighton: Harvester Press.

Knight, Marm (2010). "Wirkungsgeschichte, Reception History, Reception Theory". *Journal for the Study of the New Testament*. 33(2). Pp.137-146.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی