مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز
دوره بیست و دوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۸۴ (پیاپی ۴۴)
(ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)

جایگاه مخاطب در آفرینش ادبی و نقش وی در تأویل آن

دکتر محمدرضا امینی* **مریم کهنسال****
دانشگاه شیراز

چکیده

لحن و شیوه‌ی خواندن، مهم‌ترین فرآیند هستی‌بخش هر اثر ادبی - هنری به ویژه شعر است، هنگام خواندن، مخاطب قابلیت‌های هنری، عاطفی و مفهومی متن را فعلیت می‌بخشد و در واقع شیوه‌ی خوانش او، گویای تأویل و برداشت وی از متن است. بنابراین تکمیل آفرینش هنری ارتباط مستقیم با مخاطب و ذهنیت معناساز و تصویرآفرین او دارد. در این مقاله سعی بر آن است که لحن خواننده و تأویل او به عنوان حلقه‌ی نهایی آفرینش اثر ادبی مورد بررسی قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: ۱. مخاطب ۲. خواندن ۳. اجرای شعر ۴. لحن ۵. هویت خواننده ۶. شعر دراماتیک.

۱. مقدمه

ادبیات نوعی ارتباط است که از شاعر یا نویسنده آغاز می‌شود و برای تکمیل آن نیاز به خواننده‌ای تصویرساز و معناآفرین است تا با ادراک و تأویل خود آفرینش اثر هنری را به پایان رساند؛ به این سبب اهمیت خواندن در آفرینش ادبی تا حدی است که می‌توان کنش خواندن را یکی از کارکردهای هرمنوتیک دانست، زیرا خواندن، متن نوشتار را به گفتار زنده تبدیل می‌کند و بسته به افق فکری و لحن مخاطبانی که متن را می‌خوانند تأویل‌ها و برداشت‌های مختلف شکل می‌گیرد. اهمیت این نکته تا آن جاست که «سارتر» اثر ادبی را در حکم دعوتی از خواننده می‌داند و معتقد است: «نوشتن دعوتی است از خواننده تا چیزی را که من از طریق زبان به آشکار کردنش همت گماشته‌ام هستی عینی بخشد» (سارتر، ۱۵: ۱۳۴۸).

متن مخاطب‌هایی نامحدود دارد و به روی هرکس که بتواند بخواند، گشوده است و همگان می‌توانند خواننده‌ی بالقوه‌ی آن باشند؛ همین نکته به اثر ادبی امکان می‌دهد، به روی تعداد بی‌پایان خواندن‌ها گشوده باشد و البته هر یک از آنها رخدادی تازه در گفتن و سرودن متن ادبی است و می‌تواند به آن فعلیتی تازه بخشد، از این‌رو همان‌قدر که توانمندی و خلاقیت شاعر در ایجاد اثر ادبی نقش اساسی دارد، ویژگی‌های مخاطب و حساسیت وی به ریتم و بافت زبان و هماهنگی او با بستر فرهنگی اثر ادبی، نیز در آفرینش و اثرگذاری شعر دارای اهمیت بسیار است. بنابراین ادبیات از دیدگاه ایجاد ارتباط با مخاطب و دریافت زیبایی‌شناسانه‌ی او روند هنری ویژه‌ای را طی می‌کند که برای تحلیل دقیق آن نیاز به الگویی است که مفهوم ارتباط را در چهارچوبی مشخص، تعریف نماید؛ در این مورد می‌توان به نظریه‌ی ارتباطی «رومن یاکوبسون» رجوع کرد، وی مفهوم ارتباط را چنین طرح نموده است:

---

* استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی
** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی

زمینه
فرستنده ـــــ پیام ـــــ گیرنده (احمدی، ۴۷: ۱۳۸۳)
رمزگان
تماس

در رابطه‌ی میان ادبیات و مخاطب، شاعر یا نویسنده حکم «فرستنده»ی پیام را دارد، و شعر و نوشته‌ی او «پیامی» است که گاه قرن‌ها دوام و ماندگاری دارد، رمزگان در این ارتباط، زبان نوشتار است که در آثار هنری و ادبی با تمامی امکانات بالقوه‌ی خود در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد. مخاطب یا خواننده‌ی شعر نیز حلقه‌ی آخر ارتباط، یعنی «گیرنده»ی پیام است. آخرین مورد از جنبه‌های شش‌گانه‌ی الگوی ارتباطی یاکوبسون تماس است. مقصود از تماس[1] (contact) آن شکل مادی‌ای است که پیام در آن جای می‌گیرد و به مخاطب می‌رسد. شکلی که در برداشت یا دریافت گیرنده تأثیری بسزا دارد. آنچه در «تماس» مطرح می‌شود؛ دریافت مخاطب از اثر هنری است؛ دریافتی که به شکل ارائه‌ی اثر وابسته است.

اهمیت «شعرخوان» و مخاطب به عنوان حلقه‌ی نهایی ارتباط تا حدی است که اگر هویت او نادیده گرفته شود هیچ آفرینش هنری به پایان نخواهد رسید؛ بی‌تردید تأثیر شعری که به شکل چاپی، در کتابی مرور می‌شود نسبت به شعری که با صدای خود شاعر یا مخاطب و خواننده‌ی اثر، به گونه‌ای زنده و حضوری خوانده و شنیده می‌شود، متفاوت است؛ چرا که صدا دارای معناست و از حضور یا وقوع چیزی خبر می‌دهد و می‌تواند در ذهن شنونده به تصویر بدل شود.

بهترین نمونه‌ی این امر، درام رادیویی است که به لحاظ متکی بودن بر واژگان و صداها، بیشترین شباهت را با «اجرای شعر» دارد. «صحنه‌های درام رادیویی مثل کلمات یک شعر هستند، آنها معانی و مفاهیمی را تداعی می‌کنند که از شنونده‌ای به شنونده‌ی دیگر متفاوت است، صدای خش‌خش درختان، حضور بی‌واسطه‌ی باد را تداعی می‌کند، صدای سایش سنگ‌ریزه‌ها از پاهای در حال حرکت سخن می‌گوید و در این میان تصمیم‌گیری به اراده‌ی شنونده مربوط می‌شود» (هورستمان، ۲۳-۲۲: ۱۳۷۸).

"گادامر" خواندن شعر را نوعی ترجمه می‌داند و معتقد است: «هر خواننده‌ای همچون نیمه مترجمی است» (۲۱: ۱۳۸۳). در نگرش وی فنونی که مترجم در تبدیل نشانه‌های ثابت و بی‌مفهوم به آواهای قابل درک به کار می‌برد با لحن و شیوه‌ی بیان خواننده که منجر به ادراک شنیداری و حتی تصویری می‌شود، یکی دانسته شده است؛ چون نویسنده یا شاعر مفهوم ذهنی خود را در قالب واژگانی مشخص بیان می‌نماید و این قالب بیانی، همانند طرحی است که هنگام خواندن، قابلیت‌های مفهومی، آوایی و تصویری خود را آشکار می‌سازد. در حقیقت خواننده‌ی هنرمند با لحن آگاهانه‌ی خود، به زبان هنری شعر فرصت می‌دهد تا تمامی امکانات عاطفی و معنایی را بروز دهد. کالینگوود حتی در هنر موسیقی بر این اعتقاد است که «صداهایی که نوازندگان به وجود می‌آورند و به گوش مخاطبان می‌رسند اصلاً موسیقی نیستند، آنها فقط وسیله‌اند و اگر مخاطبان آنها را هوشیارانه بشنوند می‌توانند آهنگی را که در سر آهنگ‌ساز وجود داشته است در ذهن خود بازسازی کنند» (هنفلینگ، ۱۱۹: ۱۳۸۱).

در درک شفاهی متن نیز که از طریق خواندن و شنیدن شعر صورت می‌گیرد؛ اوج و فرود صدا، ضرب‌آهنگ واژگان، کاربرد صدای لرزان، کاربرد صدای بم برای موارد جدی و صدای زیر برای موارد شاد و تکیه‌کلام و تأکیدهای لحنی بر واژه‌های کلیدی شعر، عواملی است که به درک معانی ضمنی و پنهانی شعر منجر می‌شود و پویایی خاصی هم در خواننده و هم در مستمع ایجاد خواهد کرد؛ از این رو هر بار خواندن یک شعر به آفرینش هنری تازه‌ای منتهی می‌گردد. "اکتاویوپاز" چنین می‌گوید: «هر شعری خوانش واقعیت است و این خوانش ترجمه‌ای است که شعر شاعر را به شعر خواننده تبدیل می‌کند» (گادامر، ۲۱: ۱۳۸۳).

بر اساس آنچه گفته شد، ادبیات نوعی ارتباط دقیق و هنرمندانه است و از آن جا که برای ایجاد ارتباط و ارسال و دریافت پیام، دو فرد لازم است، وجود شنونده همان قدر ضرورت دارد که گوینده؛ لذا نویسنده و شاعر هنگام خلق اثر ادبی، مخاطبی را در ذهن دارد که بسته به قدرت خلاقیت وی به موازات شکل‌گیری اثر ادبی، هویت مخاطب ذهنی او

نیز آشکار می‌گردد.

«کلام» و در مقابل آن «شنیدن» دو سوی اعتباری هر متن و شعر دراماتیک است. اهمیت این مسأله تا آن جاست که شاعری چون «مولوی» مثنوی عظیم خود را با فعل «بشنو» آغاز می‌کند و از همان آغاز سخن، نهایت دقت مخاطب را در شنیدن کلام خود می‌طلبد، نکته‌ی ظریف‌تر در آن است که هر بار خواننده‌ای آغاز به خواندن *مثنوی* می‌کند ناخودآگاه خود و مخاطبان هم عصر خود را به «شنیدن» دعوت می‌کند. بسامد بالای افعال سمی (افعالی که مفهوم شنیدن و گوش کردن دارند) در *مثنوی* گواه این مدعاست که مولانا همچنان که شعر می‌سرود، مخاطبانی شنوا و سمیع می‌طلبید. وی در پرورش خوانندگان و مخاطبان شعرش سهمی بسزا داشته و دارد. در تأیید این امر ذکر یک بیت از مولانا بسنده است:

با که گویم چون ندارد گوش جان　　بهر گوش است ای پسر جوش بیان

(افلاکی، ۵۴۹: ۱۳۷۵)

۲. خواندن متن

خواندن یک متن کاری است متفاوت از گوش سپردن به سخن یا کلام گفتاری. هنگام خواندن، مخاطب از سویی بیان‌گر اندیشه‌های نویسنده است و از دیگر سوی گویای جریان سیال ذهن خویش، هر تصویری که از ذهن نویسنده آغاز شده است در لحن و خیال مخاطب جان می‌گیرد، به ویژه در جملاتی که افعال حاوی عمل دارند و زبان با لحن ندایی و استفهامی توأم است، نقش خواندن و خواننده‌ی آگاه چشم‌گیرتر می‌گردد؛ چرا که این زبان، بیشتر توجه می‌طلبد و از مخاطب پاسخ و واکنش می‌خواهد. از آن جمله می‌توان به برخی اشعار «مولانا» که آگاهانه مخاطبان را به چالش با اندیشه و کلام خود فرامی‌خواند، اشاره نمود:

تا چند تو پس روی؟ به پیش آ !　　در کفر مروا به سوی کیش آ !

در نیش تو نوش بین به نیش آ !　　آخر تو به اصل اصل خویش آ !

(مولوی، ج۱ ،۵۳: ۱۳۶۶)

هنگام خواندن این بیت‌ها، مولانا مخاطب را وادار می‌کند تا به خود نهیب زند؛ گویا او را به یک گفتگوی درونی با خود وا می‌دارد و سرانجام در مصرع آخر، اندیشه‌ی درست را به او تلقین می‌کند. لحن تأکیدی در مصراع آخر در واقع گویای پذیرش این تفکر از سوی مخاطب است.

خواندن و تأویل به شدت به یکدیگر مرتبط هستند به خصوص اگر پذیرفته شود که «هرمنوتیک» آشکار کردن یک معناست، یعنی معنایی ضمنی و پنهانی در یک متن؛ از این رو می‌توان گفت: «کارکرد هرمنوتیک، تکامل دادن نظریه‌ی کنش خواندن است که خود نیز به توانمندی سخن در نوشتار و کار هنری مرتبط است» (ریکور، ۲۴: ۱۳۷۳). بنابراین خواندن برخوردی است میان متن و خواننده و یا به تعبیری دیگر تعاملی است میان ادعاها و امکانات متن در برابر افق آگاهی‌ها و انتظارات خواننده.

"اینگاردن" به دو گونه خواندن اشاره می‌کند؛ خواندن پذیرا و خواندن سازنده. در شکل نخست خواننده خود را مقید به ادراک جمله به جمله‌ی متن می‌کند و چون هر یک را در انفراد و انزوای خود می‌شناسد تصویر درستی از تمامیت متن به دست نمی‌آورد. اما در خواندن سازنده، مخاطب بر اساس جریان سیال ذهن خود و ادراک معنا و تصویر کلی متن، پیش می‌رود و با درست شنیدن و دقیق دیدن پیام، الگوی ارتباطی ویژه‌ای به وجود می‌آورد» (ریکور، ۱۸: ۱۳۷۳)، مولانا پیوندی عمیق میان شنیدن و دیدن قایل است:

بس کردم و بس کردم من ترک نفس کردم　　خود گوید جانانی کز گوش بصر سازد

(مولوی، ج۱،۲۴۴: ۱۳۶۳)

بر این اساس کنش خواندن، می‌تواند به فعالیتی پویا و اثرگذار تبدیل شود و گاه حتی در دگرگون ساختن شکل تماس با اثر ادبی و دریافت زیبایی‌شناسانه و معناشناسانه‌ی متن مؤثر باشد.

۱. ۲. خواندن دراماتیک

لحن و شیوه‌ی خواندن مهم‌ترین فرآیند هستی بخش هر اثر ادبی- هنری به ویژه «شعر» است. در «شعرخوانی» ویژگی خاصی اضافه می‌شود که «شعر» را به «نمایش» یا «درام» تبدیل می‌کند. این بدان معنی نیست که «شعر» برای کمال خود نیاز به شباهت با «درام» دارد، بلکه یک ویژگی اساسی و ماهیتی درام یعنی جلب توجه و اثرگذاری بر مخاطب، خاصیتی است که شعر را نیز به هدف اساسی خود یعنی نفوذ در مخاطب و برانگیختن احساس وی می‌رساند. این مهم، در شعر به واسطه‌ی شعرخوانی و اجرای صحیح شعر با استفاده از لحن، بلندی و کوتاهی صدا، تأکید و سکوت‌های به جا، حرکات مناسب دست و چشم خواننده‌ی شعر، امکان‌پذیر می‌گردد. «گفته شده که دیکنز بخش‌هایی از رمان‌هایش را برای مخاطبان می‌خواند، یعنی آنها را به گونه‌ای اجرا می‌کرد و به این روش آنها را به درام مبدل می‌نمود. بدیهی است شخصیت‌پردازی او چنان بود که آنها را در خور بازیگری می‌ساخت. این نکته در مورد بخش‌های روایتی و توصیفی محض و بدون گفتگو نیز صادق بود زیرا دیکنز این بخش‌ها را با لحنی بسیار احساسی و متفاوت می‌خواند به گونه‌ای که حالت و صحنه را مجسم می‌کرد» (اسلین، ۱۲: ۱۳۸۲). در ادبیات ایران نیز شعر خوانان و شاعرانی که شعر خود را حتی در لحظه‌ی سرودن برای مخاطبانی اجرا می‌کردند، کم نیستند، بارزترین و بهترین نمونه‌ی آن مولوی است، که خود اولین اجرا کننده‌ی شاهکار دراماتیک خویش، یعنی مثنوی است. گویا «شعر» بخشی از پاسخ مولانا به مریدان و مخاطبان اوست. افلاکی موارد فراوانی از شعر خوانی مولانا در حالات گوناگون و به ویژه هنگام سماع نزد یاران را بر شمرده است. از آن جمله: « ... صدر جهان گفت تا نمردی نبردی، قطب‌الدین گفت: آه دریغا چه کنم، فرمود: همین که چه کنم. سپس آن‌گاه در سماع این رباعی را فرمود:

گفتم: چه کنم گفت: همین که چه کنم — گفتم: به از این چاره ببین که چه کنم!؟
رو کرده به من بگفت: ای طالب دین — پیوسته بر این باش! بر این که چه‌کنم؟

همانم مرید شد... » (افلاکی، ۱۷۶: ۱۳۷۵). یا در جایی دیگر چنین نقل می‌کند: «... روزی حضرت مولانا در تعزیه‌ی ولد شجاع حاضر شده بود و تمامت قضات و شیوخ و امرا جمع بودند و هر یکی در طلب بالایی و علت تفوق... مولانا فرمود:

نردبان خلق این ما و منی است — عاقبت زین نردبان افتادنی است
هر که بالاتر رود ابله‌تر است — استخوان او بتر خواهد شکست»

(سپهسالار، ۷۵: بی‌تا) و (همان، ۲۹۸)

شعرخوانی در جمع به سبب لذت همراهی با دیگری و ایجاد حس مشترک و همدردی در مخاطبان، به دریافت زیبایی‌شناسانه‌ی ویژه‌ای منجر می‌شود. مولوی حضور مخاطبان در کنار خود را با لذتی خاص توصیف می‌کند:

خلقی نشسته گوش ما، مست و خوش و بی‌هوش ما — نعره‌زنان در گوش ما که سوی شاه آ، ای گدا

(مولوی، ج۱،۱۰: ۱۳۶۳)

اجرای شعر که می‌توان آن را به خواندن دراماتیک نیز تعبیر نمود، به واقع نمایش، تجسم بخشیدن و دمیدن روح در متن است. از آنجا که معنی، لحن، حس و حتی نیت متن و مؤلف در خواندن دگرگون می‌شود، کنش خواندن به نوعی آغاز دوباره‌ی طرحی است که مؤلف به آن امکان وجود داده است.

وقتی خواننده هنگام اجرای متن، خود را با اثر ادبی یکی می‌کند و هستی خود را بنا به الگویی که قهرمان یا شخصیتی ارائه کرده، می‌شناسد؛ در همان حال دگرگون نیز می‌شود. تبدیل به دیگری شدن در کنش خواندن همان قدر مهم است که شناختن خویش. این نکته را نباید از نظر دور داشت که کنش خواندن جدای از کارکرد دگرگون کننده و هستی‌بخشی که دارد، گاه به واسطه‌ی آگاهی‌های نادرست یا ناقص خوانندگان نه تنها قابلیت‌های زبانی، تصویری و شنیداری متن را آشکار نمی‌سازد بلکه با خوانش سطحی و ناقص، ویژگی‌های دراماتیک و اثرگذار متن را محو و بی‌اثر می‌سازد.

۲. ۲. هویت خواننده

هر فرد دارای ویژگی‌های بی‌شماری است و در هر لحظه به فراخور شرایط و مـوقعیتی کـه در آن قـرار مـی‌گیـرد بخش‌های مستقلی از شخصیت خود را بروز می‌دهد، خواندن شعر یا هر متن دراماتیک بـه عنـوان مـوقعیتی اثرگـذار و اندیشمندانه، بخشی از هویت فرد را آشکار ساخته و می‌پروراند که آن را می‌توان «هویت خواننده» نامید. بـدیهی اسـت که حتی یک نویسنده یا شاعر هنگامی که شعر یا هر اثر هنری دیگری را می‌خواند نسبت به زمانی که آن را می‌سـراید، واکنشی کاملاً متفاوت با دنیای واژگان، تصاویر و مفاهیم دارد. در عمل هنگام «خواندن» فرد، آگاهانه و حتی ناخودآگـاه با بخشی از مفاهیم یا اشخاص مطرح شده در متن هم سخن و هم‌داستان می‌گردد و هویتی تازه می‌یابـد کـه شـاید بـا تمام واکنش‌ها و ویژگی‌های روزمره‌ی او متفاوت است. پروست معتقد است: «خواننده، هنگـامی کـه کتـابی مـی‌خوانـد خواننده‌ی خویشتن است» (ریکور، ۴۰: ۱۳۷۳). هنگام خواندن، «من» خواننده، دیگر یک «مـن» پایـان یافتـه نیـست؛ بلکه نتیجه‌ی تمام آثار هنری، فرهنگی، ادبی است که خوانده، دوست داشته و درک کرده است. کنش خوانـدن، «مـن» تازه‌ای می‌آفریند.

۳. تأثیر مخاطب ذهنی هنرمند در ماهیت شعر

آن چه از آن به جلب نظر و توجه مخاطب تعبیر می‌شود، تلاشی که شاعر در این راستا اعمال می‌کند و فنونی که به کار می‌بندد به طور ضمنی هویت «خواننده‌ی مستتر در مـتن[۲]» را نیـز شـکل مـی‌دهـد. درک مفهـوم «خواننـده‌ی مستتر» و روش تحلیل ناشی از آن کمک می‌کند تا رابطه‌ی میان نویسنده یا شاعر و خواننده‌ی متن و چگـونگی ایجـاد این رابطه توسط مؤلف مشاهده شود و معناها و مفاهیمی که شاعر می‌خواهد با مخاطب خود در میان بگذارد شفاف‌تر و پویاتر دریافت گردد. همین امر راز جاودانگی آثار خاصی چون مثنوی مولوی، گلـستان سـعدی، غزلیـات «حـافظ» و... می‌باشد. یعنی شاعرانی که علاوه بر عنصر شعری و معانی و بیان، در واژه‌گزینی و تصویرآفرینی، مخاطـب آگـاه خـود را نیز از یاد نبرده‌اند. بدیهی است که هر چـه شـاعر در ایجـاد ایـن رابطـه‌ی درونـی و رازگونـه موفـق‌تـر باشـد، در شـعر خصوصیتی را ایجاد می‌کند که به مخاطبان خود فرصت می‌دهد، حلقه‌ی آخر ارتباط را نه به عنوان شنوندگانی منفعـل بلکه به عنوان خوانندگانی هنرمند و ادیب بسازند. گرچه در تعاریفی که از دیرباز پیرامون شعر و ماهیت آن بیـان شـده، خواننده و مخاطب ذهنی شاعر، جایگاهی ندارد، اما شعرا در عمل به این امر توجه داشته‌اند، از آن جملـه مـی‌تـوان بـه بیت‌هایی از «حافظ» اشاره نمود که به صراحت مخاطبان را به رایزنی می‌خواند:

دوش سودای رخش گفتم ز سر بیـرون کنـــم! گفت: کو زنجیر تا تدبیـر ایـن مجنـــون کـنم!
قامتش را سرو گفتم، سر کشید از من به خشم! دوستان! از راست می‌رنجد نگارم، چـون کـنم؟!

(حافظ، ۴۷۴: ۱۳۷۰)

و یا مولانا که در این بیت، ابتدا وصف‌الحال خود را می‌گوید و در پایان کلام، هم‌صـدایی مخاطبـان را در جملـه‌ی دعایی «ارفق بنا یا ربنا» می‌طلبد و جالب این‌جاست که فعل اول شخص مفرد «نخواهم زد» و یا ضمیر مفرد «میم» در «جانم»، در پایان بیت جای خود را به ضمیر جمع می‌دهد.

دیگر نخواهم زد نفس این بیت را می‌گوی و بس بگداخت جانم زیـن هـوس، ارفـق بنـا یـا ربّنـا

(مولوی، ج۱، ۴: ۱۳۶۳)

کاربرد افعالی که مخاطب را به «شنیدن» و «دقت کردن» دعوت می‌کند و یا تکرار مفهومی که باید پررنگ‌تـر بـه گوش مخاطب برسد و تمامی فنونی که شاعر به کار می‌بندد تا توجه شنونده‌ی شعر را تا حد امکان به مفهوم یا تـصویر مورد نظر خود جلب کند و در لحظه، احساسات وی را دگرگون سازد همگی حاکی از وجود «خواننده‌ی درون مـتن» و هویتی مشخص است که شاعر هم‌گامی او را می‌طلبد. حتی به کار بردن برخی آرایه‌هـای ادبـی همچـون «التفـات» در شعر معمولاً با در نظر گرفتن مخاطب و برای جلب توجه او صورت می‌گیرد.

در تأیید آن‌چه گفته شد می‌توان به سخن پل والری که شعر را «تردید مدام بین آوا و معنا» می‌داند اشاره کرد؛ او

معتقد است که شعر معنا ندارد بلکه دارای پژواک است، و منظور از «پژواک مجموعه‌ی تـأثیری اسـت کـه در مخاطـب ایجاد می‌شود و معنی تنها بخشی از آن است» و به تعبیری «بخشی از اثر هنری انعکاس دنیای ذهنی هنرمند، پـاره‌ای از آن ناشی از خواص رسانه و قسمتی از آن ساخته‌ی ذهن مخاطب است» (امینـی، ۷ و ۱۱: ۱۳۸۳) بنـابراین شـعر بـه تعداد مخاطبانی که آن را خواهند خواند و مستمعانی که خواهند شنید، صدا و معنا خواهد یافت. البته پذیرفتن حـضور پویای «خواننده‌ی مستتر» در شعر و یا هر اثر ادبی سوی دومی را نیز می‌طلبـد و آن پـذیرش «نویـسنده‌ی مـستتر در متن» است. همچنان که ادبیات به هر خواننده و مخاطبی فرصت می‌دهد که هزاران فرد شود و در عین حال خویـشتن خویش را حفظ نماید. شعر دراماتیک و اجرای آن نیز در هر زمان به شاعر این امکان را می‌دهد که به تعداد مخاطبان و خوانندگان اثرش ظهور و هستی یابد. بنابراین هرچه شاعر از امکانات عاطفی، تصویری و آوایـی زبـان جهـت ارتبـاط بـا مخاطب ذهنی خویش بهره گیرد، در آفرینش اثر هنری خود، موفق‌تر بوده و بی‌تردید شعر او نیز ماندگارتر و اثرگـذارتر خواهد بود.

۱. ۳. شعر دراماتیک فارسی

در آن دسته از آثار هنری که با انگیزه‌ی ایجاد واکنش اندیشمندانه در مخاطب نوشته شده‌اند و هدف اصـلی آنهـا، تنها برانگیختن حس و عاطفه نبوده است، ویژگی‌های خاصی لحاظ شده که این گونه متون را بـه حـوزه‌ی هنـری درام متمایل می‌سازد. هرچند تاکنون درام و دراماتیک را خاص «نمایش» به عنوان هنری اجرایی شناخته‌ایـم کـه حرکـت و دگرگونی ناگهانی در جوهر وجودی آن است؛ اما برخی ویژگی‌های آثار شعری، به ما این امکان را می‌دهد کـه قایـل بـه وجود «شعر دراماتیک» یا اجرایی باشیم؛ که البته این نوع شعر، حاوی بیشترین ارتبـاط بـین شـاعر و مخاطـب ذهنـی اوست. برای نمونه می‌توان به بیت زیر از «مولوی» اشاره نمود:

این غزلم جواب آن باده کـه داشـت پـیش مـن گفت: بخور! نمی‌خوری پیش کـس دگـر بـرم!؟

(مولوی، ج۲،۱۸: ۱۳۶۳)

هنگام خواندن این بیت، لحن و حتی حرکت ویژه‌ای در رفتار خواننده‌ی شعر (مثل حرکت دست بـرای اشـاره بـه حادثه‌ای در گذشته) لازم است تا حس دقیق واژگان و مفهوم را به مخاطـب برسـاند. و یـا در اشـعاری کـه وانمودهـای نمایشی در شعر بیان شده که بی‌تردید بیان نمایشی نیز می‌طلبد:

خفتـــه نمـــود دلبـــر، گفـــتم ز بـــاغ زود شـــفتالویی بـــدزدم، او خـــود نخفتـــه بـــود! !

خندیـــد و گفـــت: روبـــه آخـــر بـــه زیرکـــی از دســـت شـــیر صـــید کجـــا ســـهل در ربـــود؟

(همان، ج۱، ۳۵۰:)

و یا لحن ریشخندآمیزی که در مصرع دوم بیت زیر وجود دارد که خواننـده را وادار بـه درک یـک رفتـار نمایـشی می‌نماید:

گفـــتم آه از دل دیوانـــه‌ی حـــافظ بـــی تـــو زیر لب خنده‌زنان گفت "که دیوانه‌ی کیـست؟!"

(حافظ، ۹۴: ۱۳۷۰)

هرچند هسته‌ی مرکزی «درام» و «شعر» ابزار بیان است و پیوند ذاتی این دو هنر نیاز به استدلال ندارد؛ امـا ایـن نکته را نباید از نظر دور داشت که تمامی انواع شعر و به طور کلی ادبیـات را نمـی‌تـوان دراماتیـک دانـست. در ادبیـات دراماتیک، مخاطب و تأثیر و تأثر او نسبت به متن یکی از شرایط اصـلی اسـت. «سـاختار نمایـشی، مفـاهیم هنرمنـد را آن‌گونه که مورد نظر اوست به مخاطبانش ارائه می‌دهد و شدیدترین تأثیر عاطفی ممکن را نیز بر او می‌گذارد» (معـافی غفاری، ۵۹: ۱۳۸۰).

لحن و ضرب‌آهنگ کلام مهم‌ترین فرآیند هستی بخش هر اثر ادبی - هنری به ویژه شعر دراماتیـک اسـت. اعتقـاد پل والری مبنی بر این که برای شاعر، «معنی» مهم نیست بلکـه ترکیـب «معنـی و صـدا» اهمیـت دارد» (امینـی، ۱۱: ۱۳۸۳)، نکته‌ای قابل تأمل و بحث برانگیز است؛ چرا که او بـه طـور ضـمنی بـه فراینـد ایجـاد رابطـه بـین «شـاعر» و «شعرخوان» از طریق «لحن» خواندن اثر ادبی اشاره کرده است. برای نمونه می‌توان به این بیت و سکون و لحن خـاص

هنگام خواندن آن دقت کرد:

کشاکش‌هاست در جانم، کشنده‌کیست؟! می‌دانم دمی خواهم بیاسایم! ولیکن نیستم امکان

(مولوی، ج: ۲، ۱۹۵: ۱۳۷۰)

لحن خاصی که مولانا مخاطب را آگاهانه با آرایش واژگانی و ترکیب آواها بدان رهنمون می‌شود این بیت شعر را به نوعی گفتگوی کوتاه تبدیل کرده است. به گونه‌ای که در دو مصراع، چهار لحن تأکیدی، پرسشی، شگفتی و اخباری به کار رفته است. راز این ایجاد ارتباط در کلامی است که با لحن و صدایی خاص با مخاطب فرا زمان خود پیوند برقرار می‌سازد و او را به عنوان خواننده‌ای آگاه و هنر شناس، مجاز به تأویل‌های تازه از شعر و هنر شاعر می‌داند.

«شعر» به ویژه زمانی که رنگ داستانی می‌گیرد و شاعر برای بیان مفهوم مورد نظرش به خلق شخصیت و ایجاد رابطه و گفتگو می‌پردازد، قابلیت نمایشی و دراماتیک بیشتری می‌یابد، چنان‌که قابلیت‌های دراماتیک مثنوی و شاهنامه بیش از دیگر آثار شعری است. از آن جمله:

این مثل بشنو که شب دزدی عنید در بن دیوار، حفره می‌برید

نیم بیداری که او رنجور بود طقطق آهسته‌اش را می‌شنود

رفت بر بام و فرو آویخت سر گفت او را «در چه کاری ای پدر؟!

خیر باشد! نیم‌شب چه می‌کنی؟! تو کیی؟» گفتا: «دهل زن، ای ستی»

«در چه کاری؟» گفت: «می‌کوبم دهل» گفت: «کو بانگ دهل ای بوسبل؟!»

گفت: «فردا بشنوی این بانگ را نعره‌ی یا حسرتا وا ویلتا»

آن دروغ است و کژ و برساخته سرّ آن کژ را تو هم نشناخته

(مولوی، دفتر سوم، ۴۶۰: ۱۳۸۲)

مولانا در این ابیات، کلام را با فعل «بشنو» که شاید بتوان آن را به دلیل بسامد بالا و موارد کاربردش از کلیدواژه‌های مثنوی دانست، آغاز می‌کند؛ سپس به توصیف صحنه می‌پردازد، در بیت دوم توصیف شخصیت نیز با دو صفت نیم‌بیدار و رنجور تصویر صحنه را بیشتر به ذهن مخاطب نزدیک می‌نماید و با مصرع دوم حتی صدا را به گوش خواننده می‌رساند و از بیت سوم کنش و حرکت شخصیت‌ها و گفت‌وگوهای آن دو آغاز می‌گردد، لحن به ویژه در بیت چهارم بسیار اهمیت دارد و عبارت «خیر باشد!» با طنزی خاص خیر نبودن ماجرا را از زبان «زن» بیان می‌کند. و آن‌گاه ادامه‌ی گفتگو که «دزد» در نیمه‌شب خود را «دهل‌زن» معرفی نموده است درون‌مایه‌ی کمدی را چاشنی داستان می‌سازد. شایان ذکر است که تنها در شش بیت که این ماجرا مطرح گردیده، پنج عبارت گفتگویی وجود دارد، که این امر در کنار دگرگونی‌های لحن بیان، میان بخش‌هایی که سخن از زبان دزد بیان شده است و قسمتی که آن «زن» نیم‌بیدار سخن می‌گوید جذابیت ویژه‌ای به این بخش کوتاه و دراماتیک مثنوی می‌بخشد. از آنجا که هر واژه‌ی موجود در متن تنها زمانی معنا و تصویر می‌سازد که ذهن مخاطب بتواند آن مفهوم را دریافته و به تعبیری آن را رمزگشایی نماید؛ از این رو پیام آفرینندگان یک اثر به صورت تأثیرها و دریافت‌های شخصی هر مخاطب در می‌آید. این امر ویژگی مشترک «درام» و «شعر» است چرا که در نمایش نیز خبرگی آفرینندگان نمایش دراماتیک به توانایی تماشاگر در رمزگشایی و یا دست کم، درک شمار ویژه‌ای از نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای موجود در متن بستگی دارد و در «شعر» نیز درک جلوه‌های هنری و تصویرهای دیداری و شنیداری وابسته به چگونگی اجرا، لحن و درک صحیح مخاطب از «شعرخوانی» است. در هنرهای اجرایی، یعنی «درام» و «موسیقی» که ما «شعر» را نیز جزو آن می‌دانیم، تا هنگامی که نمایشنامه، قطعه‌ی موسیقی و یا شعر تنها یک پدید آورنده یا مصنف داشته باشد، تنها همان هستی نخستین را دارد یعنی «هست» و می‌تواند مورد بررسی و تأویل قرار گیرد، ولی اگر به اجرا درآید در ذهن کسانی که آن نمایش را پدید آورده‌اند و در واقع اثر هنری تازه‌ای آفریده‌اند یک بار دیگر روند تأویل را می‌گذراند، این اثر هنری تازه نیز باز هستی می‌یابد.

از دیگر ویژگی‌های مشترک دو هنر شعر و درام، شیوه‌ی ایجاد ارتباط از طریق برجسته‌سازی یا جلب توجه است؛ اشعار دراماتیک ماهیتاً دارای طبیعتی پیچیده و سرشار از ویژگی‌های تصویری و شنیداری است. توجه مخاطب از یک

شخصیت به شخصیت دیگر و از یک آوا به آوا و معنای دیگر معطوف می‌شود. در شاهکارهای ادبی، شاعر هنرمندانه و زیرکانه مخاطب ذهنی‌اش را به بازی می‌گیرد و این جریان سیال از تخیل شاعر تا شکل‌گیری آن در ذهن خواننده‌ی شعر روند تکاملی خود را طی می‌کند. بنابراین هنرمندانه‌ترین اشعار، زیرک‌ترین و آگاه‌ترین مخاطبان را برای جلوه‌گری می‌طلبد، چرا که خوانندگان دقیق و هنرمند، فرصت تولد دوباره را به اثر هنری می‌بخشند.

یکی دیگر از ویژگی‌های متن‌های دراماتیک که به ویژه گوته و شیلر بر آن تأکید دارند، شکل‌گیری نوعی «زمان حال جاودانه» در اثر دراماتیک است، بدان معنا که متن دراماتیک چه هنگام خواندن و چه هنگام اجرا، توصیفی روایتی از گذشته نیست، بلکه گویا در لحظه رخ می‌دهد. در شعر دراماتیک این امر مدیون تأویل‌ها، برداشت‌ها و حتی آفرینش‌های پی‌درپی آن توسط خواننده‌ی مستتر یا مخاطب مشخص آن در طول زمان است.

در رویارویی اثر با مخاطب باید عنصری مشترک وجود داشته باشد که ارتباط را ممکن کند، از آنجا که مخاطب به یاری زبان با شخصیت‌های دیرین آثار هنری کهن (که وی برای نمونه «ادیپ شاه»، «سوفوکل» را مثال زده است) ارتباط فکری برقرار می‌کند، زبان روزمره به این دلیل که صرفاً بیان‌گر است و «نمایشگر» نیست، نمی‌تواند در ایجاد این ارتباط فکری راه‌گشا باشد. زبان روزمره از واقعیتی سخن می‌گوید که پشت سر گذارده شده اما زبان هنری یا شاعرانه با خلاقیت خود، واقعیت را در لحظه می‌سازد. این نکته در تمایز و خلق اشعار دراماتیک بسیار حایز اهمیت است چرا که هنگام خواندن شعر، عملاً زبان خلاق و نمایشگر همراه با وانمودهای شاعرانه شکل می‌گیرد. برای درک بیشتر زبان نمایشگر می‌توان به ابیات زیر از مولوی رجوع کرد:

عشق فروشید به عیبی مرا — سوخت‌دلش، باز خریدن‌گرفت
راند مرا، رحمتش آمد بخواند — جانب ما خوش نگریدن گرفت
دشمن من دید که با دوستم — او ز حسد دست گزیدن گرفت
دل برهید از دغل روزگار — در بغل عشق خزیدن گرفت

(مولوی، ج۱، ۲۰۶: ۱۳۶۳)

که در این ابیات تصاویر و صحنه‌ها پی در پی و بی وقفه به ذهن مخاطب هجوم می‌آورند و نکته در این‌جاست که در این صحنه‌آرایی‌ها ما با تصویرهای تابلووار روبه‌رو نیستیم بلکه آن چه به جلب توجه مخاطب می‌انجامد، تصویرهایی پر از حرکت، وانمود و واکنش است و این چیزی است که «شعر» را به «شعر دراماتیک» تبدیل نموده است.

۴. سبک شعر به اعتبار خواننده

همان‌گونه که بیان شد، مخاطب با لحن صحیح و اجرای شعر، متن را از شکل نقاشی واژه‌ها به یک حقیقت زنده و اثرگذار تبدیل می‌نماید و از آنجا که ساختار وجودی‌اش از درون متن و توسط شاعر، شکل یافته بود، هم‌زمان با خواندن متن، شعر و هویت شخصی خود را بازآفرینی می‌کند. با چنین نگرشی به شعر، بسیار ساده‌اندیشی خواهد بود اگر تصور شود که «سبک» صرفاً به ویژگی زبانی، ساختار جمله‌ها، بسامد واژگان و میزان کاربرد ابزار بیان بستگی دارد، بلکه «سبک» هر شاعر شیوه‌ی خاصی است که وی به آفرینش ثانوی خود و خواننده‌ی مستتر در شعرش می‌پردازد و تحلیل روشنی است که او واژگان آهنگین و شاعرانه‌ی خود را از آن رهگذر به گیرنده‌ی پیام ابلاغ می‌کند.

بنابراین باید پذیرفت که بخش عمده‌ای از عناصر مؤثر در «سبک شعر» بستگی دارد به نوع استفاده‌ی آگاهانه‌ی شاعر از تصاویر ذهنی، واژگان و ساختارهای کلامی برای ایجاد ارتباط با مخاطب ذهنی‌اش. طبیعی است که میزان پیچیدگی، ابهام، طنزآمیز و یا تراژیک بودن اثر، ارتباط مستقیمی با برداشت و ذهنیت شاعر از مخاطبان خود دارد. از این رو می‌توان گفت؛ «سبک شعر» مجموعه‌ی ویژگی‌هایی است که لحن و قابلیت خواندن را برای مخاطب به وجود می‌آورند.

۵. نتیجه‌گیری

مخاطب هنگام خواندن، متن نوشتار را به گفتار زنده تبدیل می‌کند و لحن او، قابلیت‌های معنایی، آوایی و

تصویری متن را فعلیت می‌بخشد، بنابراین هر خوانش، گویای تأویـل خواننـده‌ی مـتن اسـت؛ بـه عبـارت دیگـر کـنش خواندن، یکی از کارکردهای هرمنوتیک است که باعث کشف معانی پنهان و زیبایی‌های نهفته‌ی متن می‌گردد، بنـابراین آفرینش هر اثر ادبی و هنری زمانی به پایان می‌رسد که خواننده‌ای هنرمند و آگاه، متن ادبی را با لحنـی مناسـب اجـرا نماید.

بر این اساس شاعران به ویژه در اشعاری که جنبه‌های داستانی یا دراماتیک دارد با طرحی مشخص، خواننده را به معنا یا معناهای ممکن در متن راهنمایی می‌کنند و همچون کارگردان نمایش، با به کار بردن شـگردهای گونـاگون کـه اندیشه و انتظارات مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد، امکان شرکت خواننده در متن و شکل دادن به مفهـوم را فـراهم می‌آورند. البته این بهترین نوع ایجاد ارتبـاط بـا مخاطـب اسـت و معمـولاً شـاهکارهای ادبـی - هنـری از ایـن ویژگـی برخوردارند. این کنترل آگاهانه‌ی شاعر که مخاطب را با شخصیت‌های دگرگون شونده و متفـاوت روبـرو مـی‌سـازد و بـا شیوه‌ای مشخص، خواسته‌ها و انتظارات او را سامان می‌دهد «خواننده‌ی مستتر» را به خواننده‌ای درگیر در متن تبـدیل می‌کند. خواننده‌ای که علاوه بر تصویرها و شخصیت‌ها و منظومه‌ی واژگان با شاعر و مفاهیم ذهنی او درگیـر شـده و در نهایت خود نیز در آفرینش اثر سهیم است. بر این اساس باید نقش و اهمیت مخاطب در تحلیل‌هـا و نقـد متـون ادبـی، سبک‌شناسی و حتی فنون ادبی در نظر گرفته شود چرا که مفهوم و تأثیر هر آرایه‌ی ادبـی یـا ویژگـی بیـانی بـسته بـه قابلیت و پذیرش مخاطبان، معنا می‌یابد. این شیوه‌ی برخورد با متن و روش خـاص آن، ارتبـاط میـان خـوانش ادبـی و معناسازی را آشکار می‌سازد و به بررسی ابزاری می‌پردازد که توسط آن امکان تحلیل رابطه‌ی میان شـاعر و مخاطـب از سویی و برخورد خواننده با واقعیت بیان شده در اثر از دیگر سو امکان‌پذیر می‌شود و در نهایت «لحن» خـوانش شـعر را به عنوان کانال ارتباط شاعر و خواننده در درک و تأویل متن شکل می‌دهد. بدیهی است هرچه شاعر در شناخت هویـت مخاطب ذهنی خود و ایجاد ارتباط با وی موفق‌تر باشد، شعر و نوشته‌ی او اثرگذارتر و ماندگارتر خواهد بود.

یادداشت

1. Contact

۲. مقاله‌ی «خواننده درون متن» نوشته‌ی ایدان چمبرز، توسط طاهره آدینه پور ترجمه شده است، که در شکل ترجمـه شده تاکنون در نشریه‌ی خاصی چاپ نشده و نگارنده به اصل مقاله رجوع کرده است.

منـابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۳). **حقیقت و زیبایی،** تهران: نشر مرکز، چاپ هفتم.

اسلین، مارتین. (۱۳۸۲). **دنیای درام،** ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.

افلاکی عارفی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۷۵). **مناقب العارفین،** تصحیح حسین یازیجی، تهران: دنیای کتاب.

امینی، محمدرضا. (۱۳۸۳). *نگاهی به فلسفه‌ی شعر از دیدگاه پل والـری*، **مجله علوم اجتماعی و انـسانی دانـشگاه شیراز،** (در دست چاپ).

حافظ شیرازی، مولانا شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۰). **دیوان غزلیات،** به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: صـفی علیشاه.

ریکور، پل. (۱۳۷۳). **زندگی در دنیای متن،** ترجمه بابک احمدی، تهران: مرکز.

سارتر، ژان پل. (۱۳۴۸). **ادبیات چیست؟** ترجمه ا. نجفی و م. رحیمی، تهران: قطره.

سپهسالار، فریدون، (بی تا). **زندگی‌نامه‌ی مولانا جلال‌الدین مولوی.** چاپ اقبال.

سی هاتلن، تئودور. (۱۳۷۳). *تئاتر بدون تماشاگر می‌میرد*، ترجمه هایده حائری، **مجله روزگار وصل،** شماره ۷.

فوئنتس، کارلوس. (۱۳۷۲).**خودم با دیگران.** ترجمه ع. کوثری، تهران: برگ.

گادامر، هانس گئورگ. (۱۳۸۳). *خواندن هم چون ترجمه است*، **ماهنامه‌ی فرهنگـی ادبـی کارنامـه،** ترجمـه آرش

قنبری، شماره ۴۴.
معافی غفاری، فرزاد. (۱۳۸۰). *ساختار دراماتیک*، **ماهنامه‌ی صحنه**، شماره اول.
مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۷۰). **دیوان کامل شمس تبریزی**، مقدمه و شرح استاد فروزانفر، چاپ نهم، تهران: جاویدان.
مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۸۲). **مثنوی**، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: صوفی.
هنفلینگ، اسوالد. (۱۳۸۱). **چیستی هنر**، ترجمه علی رامین، تهران: هرمس.
هورستمان، رزماری (۱۳۷۸). *نمایش رادیویی ابزاری در خدمت آموزش*، **مجله سروش**، ترجمه و تلخیص صمد پورنگ.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی