

## 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 تصویر آفرین 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 خوانندگان 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 — پیام — 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 یا کوبسون تماس است. مقصود از تماس<sup>۱</sup> (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 چایی، 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 می‌طلبد. 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 مرو! به سوی کیش آ!  
در نیش تو نوش بین به نیش آ!      آخر تو به اصل اصل خویش آ!

(مولوی، ج ۱، 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 وامی‌دارد 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، ج ۱، 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.

## ۲.۱. 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 دیکتور 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 دیکتور 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 اجراکننده‌ی 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 چه کنم؟

هماندم 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: بی تا) 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، ج ۱، 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 موقعیتی که در آن قرار می‌گیرد بخش‌های مستقلی از شخصیت خود را بروز می‌دهد، خواندن شعر یا هر متن دراماتیک به عنوان موقعیتی اثرگذار و اندیشمندانه، بخشی از هویت فرد را آشکار ساخته و می‌پروراند که آن را می‌توان «هویت خواننده» نامید. بدیهی است که حتی یک نویسنده یا شاعر هنگامی که شعر یا هر اثر هنری دیگری را می‌خواند نسبت به زمانی که آن را می‌سراید، واکنشی کاملاً متفاوت با دنیای واژگان، تصاویر و مفاهیم دارد. در عمل هنگام «خواندن» فرد، آگاهانه و حتی ناخودآگاه با بخشی از مفاهیم یا اشخاص مطرح شده در متن هم سخن و هم‌داستان می‌گردد و هویتی تازه می‌یابد که شاید با تمام واکنش‌ها و ویژگی‌های روزمره‌ی او متفاوت است. پروست معتقد است: «خواننده، هنگامی که کتابی می‌خواند خواننده‌ی خویشتن است» (ریکور، ۴۰: ۱۳۷۳). هنگام خواندن، «من» خواننده، دیگر یک «من» پایان یافته نیست؛ بلکه نتیجه‌ی تمام آثار هنری، فرهنگی، ادبی است که خواننده، دوست داشته و درک کرده است. کنش خواندن، «من» 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 متن»<sup>۲</sup> را نیز شکل می‌دهد. درک مفهوم «خواننده‌ی مستتر» و روش تحلیل ناشی از آن کمک می‌کند تا رابطه‌ی میان نویسنده یا شاعر و خواننده‌ی متن و چگونگی ایجاد 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، گلستان سعدی، غزلیات «حافظ» و... می‌باشد. یعنی شاعرانی که علاوه بر عنصر شعری و معانی و بیان، در واژه‌گزینی و تصویرآفرینی، مخاطب آگاه خود را نیز از یاد نبرده‌اند. بدیهی است که هر چه شاعر در ایجاد این رابطه‌ی درونی و رازگونه موفق‌تر باشد، در شعر خصوصیتی را ایجاد می‌کند که به مخاطبان خود فرصت می‌دهد، حلقه‌ی آخر ارتباط را نه به عنوان شنوندگانی منفعل بلکه به عنوان خوانندگانی هنرمند و ادیب بسازند. گرچه در تعاریفی که از دیرباز پیرامون شعر و ماهیت آن بیان شده، خواننده و مخاطب ذهنی شاعر، جایگاهی ندارد، اما شعرا در عمل به این امر توجه داشته‌اند، از آن جمله می‌توان به بیت‌هایی از «حافظ» اشاره نمود که به صراحت مخاطبان را به رایزنی می‌خواند:

دوش سودای رخس گفتم ز سر بیرون کنم!      گفت: کو زنجیر تا تدبیر این مجنون کنم!  
قامتش را سرو گفتم، سر کشید از من به خشم!      دوستان! از راست می‌رنجد نگارم، چون کنم!؟

(حافظ، ۴۷۴: ۱۳۷۰)

و یا مولانا که در این بیت، ابتدا وصف‌الحال خود را می‌گوید و در پایان کلام، هم‌صدایی مخاطبان را در جمله‌ی 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      بگذاخت جانم زین هوس، ارفق بنا یا ربنا

(مولوی، ج ۱، ۴: ۱۳۶۳)

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

در تأیید آن چه 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 تأثیری است که در مخاطب ایجاد می‌شود و معنی تنها بخشی از آن است» و به تعبیری «بخشی از اثر هنری انعکاس دنیای ذهنی هنرمند، پاره‌ای از آن ناشی از خواص رسانه و قسمتی از آن ساخته‌ی ذهن مخاطب است» (امینی، ۷ و ۱۱: ۱۳۸۳). بنابراین شعر به تعداد مخاطبانی که آن را خواهند خواند و مستمعانی که خواهند شنید، صدا و معنا خواهد یافت. البته پذیرفتن حضور پویای «خواننده‌ی مستتر» در شعر و یا هر اثر ادبی سوی دومی را نیز می‌طلبند و آن پذیرش «نویسنده‌ی مستتر در متن» است. همچنان که ادبیات به هر خواننده و مخاطبی فرصت می‌دهد که هزاران فرد شود و در عین حال خویشتن 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 آوایی زبان جهت ارتباط با مخاطب ذهنی خویش بهره‌گیرد، در آفرینش اثر هنری خود، موفق‌تر بوده و بی‌تردید شعر او نیز ماندگارتر و اثرگذارتر 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 اصلی آنها، تنها برانگیختن حس و عاطفه نبوده است، ویژگی‌های خاصی لحاظ شده که این گونه متون را به حوزه‌ی هنری درام متمایل می‌سازد. هرچند تاکنون درام و دراماتیک را خاص «نمایش» به عنوان هنری اجرایی شناخته‌ایم که حرکت و دگرگونی ناگهانی در جوهر وجودی آن است؛ اما برخی ویژگی‌های آثار شعری، به ما این امکان را می‌دهد که قایل به وجود «شعر دراماتیک» یا اجرایی باشیم؛ که البته این نوع شعر، حاوی بیشترین ارتباط بین شاعر و مخاطب ذهنی اوست. برای نمونه می‌توان به بیت زیر از «مولوی» اشاره نمود:

این غزلم جواب آن باده که داشت پیش من / گفت: بخور! نمی‌خوری پیش کس دگر برم؟! (مولوی، ج ۱، ۲: ۱۳۶۳)

هنگام خواندن این بیت، لحن و حتی حرکت ویژه‌ای در رفتار خواننده‌ی شعر (مثل حرکت دست برای اشاره به حادثه‌ای در گذشته) لازم است تا حس دقیق واژگان و مفهوم را به مخاطب برساند. و یا در اشعاری که وانمودهای نمایشی در شعر بیان شده که بی‌تردید بیان نمایشی نیز می‌طلبند:

خفته نمود دلبر، گفتم ز باغ زود / شفتالویی بدزدم، او خود نخفته بود!  
خندید و گفت: روبه آخر به زیرکی / از دست شیر صید کجا سهل در ربود؟

(همان، ج ۱، ۳۵۰:)

و یا لحن ریشخندآمیزی که در مصرع دوم بیت زیر وجود دارد که خواننده را وادار به درک یک رفتار نمایشی می‌نماید:

گفتم آه از دل دیوانه‌ی حافظ بی تو / زیر لب خنده‌زنان گفت "که دیوانه‌ی کیست!?" (حافظ، ۹۴: ۱۳۷۰)

هرچند هسته‌ی مرکزی «درام» و «شعر» ابزار بیان است و پیوند ذاتی این دو هنر نیاز به استدلال ندارد؛ اما این نکته را نباید از نظر دور داشت که تمامی انواع شعر و به طور کلی ادبیات را نمی‌توان دراماتیک دانست. در ادبیات دراماتیک، مخاطب و تأثیر و تأثر او نسبت به متن یکی از شرایط اصلی است. «ساختار نمایشی، مفاهیم هنرمند را آن گونه که مورد نظر اوست به مخاطبانش ارائه می‌دهد و شدیدترین تأثیر عاطفی ممکن را نیز بر او می‌گذارد» (معافی غفاری، ۵۹: ۱۳۸۰).

لحن و ضرب‌آهنگ کلام مهم‌ترین فرآیند هستی بخش هر اثر ادبی - هنری به ویژه شعر دراماتیک است. اعتقاد پل والری مبنی بر این که برای شاعر، «معنی» مهم نیست بلکه ترکیب «معنی و صدا» اهمیت دارد» (امینی، ۱۱: ۱۳۸۳)، نکته‌ای قابل تأمل و بحث برانگیز است؛ چرا که او به طور ضمنی به فرایند ایجاد رابطه بین «شاعر» و «شعرخوان» از طریق «لحن» خواندن اثر ادبی اشاره کرده است. برای نمونه می‌توان به این بیت و سکون و لحن خاص

هنگام خواندن آن دقت کرد:

کشاکش هاست در جانم، کشنده کیست؟! می دانم

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 می‌بریید
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؟! تو کیی؟! گفتا: «دهل زن، ای ستی»
خیر باشد! نیم‌شب چه می‌کنی؟! «در چه کاری؟! گفت: «می‌کوبم دهل»	گفت: «کو بانگ دهل ای بوسبل؟! نعره‌ی یا حسرتا وا ویلتا»
گفت: «فردا بشنوی این بانگ را	سر آن کز را تو هم نشناخته
آن دروغ است و کز و برساخته	

(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 دریافته‌های شخصی هر مخاطب در می‌آید. این امر ویژگی مشترک «درام» و «شعر» است چرا که در نمایش نیز خیرگی 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 می‌گذرانند، 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 می‌طلبند، 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	سوخت دلش، باز خریدن گرفت
راند مرا، رحمتش آمد بخواند	جانب ما خوش نگریدن گرفت
دشمن من دید که با دوستیم	او ز حسد دست گزیدن گرفت
دل برهید از دغـل روزگار	در بغـل عشق خزیدن گرفت

(مولوی، ج ۱، ۲۰۶: ۱۳۶۳)

که در این ابیات تصاویر و صحنه‌ها پی در پی و بی وقفه به ذهن مخاطب هجوم می‌آورند و نکته در این جاست 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 تأویل خواننده‌ی متن است؛ به عبارت دیگر کنش خواندن، یکی از کارکردهای هرمنوتیک است که باعث کشف معانی پنهان و زیبایی‌های نهفته‌ی متن می‌گردد، بنابراین آفرینش هر اثر ادبی و هنری زمانی به پایان می‌رسد که خواننده‌ی هنرمند و آگاه، متن ادبی را با لحنی مناسب اجرا 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 شگردهای گوناگون که اندیشه و انتظارات مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد، امکان شرکت خواننده در متن و شکل دادن به مفهوم را فراهم می‌آورند. البته این بهترین نوع ایجاد ارتباط با مخاطب است و معمولاً شاهکارهای ادبی - هنری از این ویژگی برخوردارند. این کنترل آگاهانه‌ی شاعر که مخاطب را با شخصیت‌های دگرگون شونده و متفاوت روبرو می‌سازد و با شیوه‌ای مشخص، خواسته‌ها و انتظارات او را سامان می‌دهد «خواننده‌ی مستتر» را به خواننده‌ی درگیر در متن تبدیل می‌کند. خواننده‌ای که علاوه بر تصویرها و شخصیت‌ها و منظومه‌ی واژگان با شاعر و مفاهیم ذهنی او درگیر شده و در نهایت خود نیز در آفرینش اثر سهیم است. بر این اساس باید نقش و اهمیت مخاطب در تحلیل‌ها و نقد متون ادبی، سبک‌شناسی و حتی فنون ادبی در نظر گرفته شود چرا که مفهوم و تأثیر هر آرایه‌ی ادبی یا ویژگی بیانی بسته به قابلیت و پذیرش مخاطبان، معنا می‌یابد. این شیوه‌ی برخورد با متن و روش خاص آن، ارتباط میان خوانش ادبی و معناسازی را آشکار می‌سازد و به بررسی ابزاری می‌پردازد که توسط آن امکان تحلیل رابطه‌ی میان شاعر و مخاطب از سویی و برخورد خواننده با واقعیت بیان شده در اثر از دیگر سو امکان‌پذیر می‌شود و در نهایت «لحن» خوانش شعر را به عنوان کانال ارتباط شاعر و خواننده در درک و تأویل متن شکل می‌دهد. بدیهی است هرچه شاعر در شناخت هویت 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 ترجمه شده تاکنون در نشریه‌ی خاصی چاپ نشده و نگارنده به اصل مقاله رجوع کرده است.

## منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۳). *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز، چاپ هفتم.
- اسلین، مارتین. (۱۳۸۲). *دنیای درام*، ترجمه محمد شهباء، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- افلاکی عارفی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۷۵). *مناقب العارفین*، تصحیح حسین یازجی، تهران: دنیای کتاب.
- امینی، محمدرضا. (۱۳۸۳). *نگاهی به فلسفه‌ی شعر از دیدگاه پل والری*، *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، (در دست چاپ).
- حافظ شیرازی، مولانا شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۰). *دیوان غزلیات*، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی 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.
- فونتنس، کارلوس. (۱۳۷۲). *خودم با دیگران*. ترجمه ع. کوثری، تهران: برگ.
- گادامر، هانس گئورگ. (۱۳۸۳). *خواندن هم چون ترجمه است*، *ماهنامه‌ی فرهنگی ادبی کارنامه*، ترجمه 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.

Archive of SID