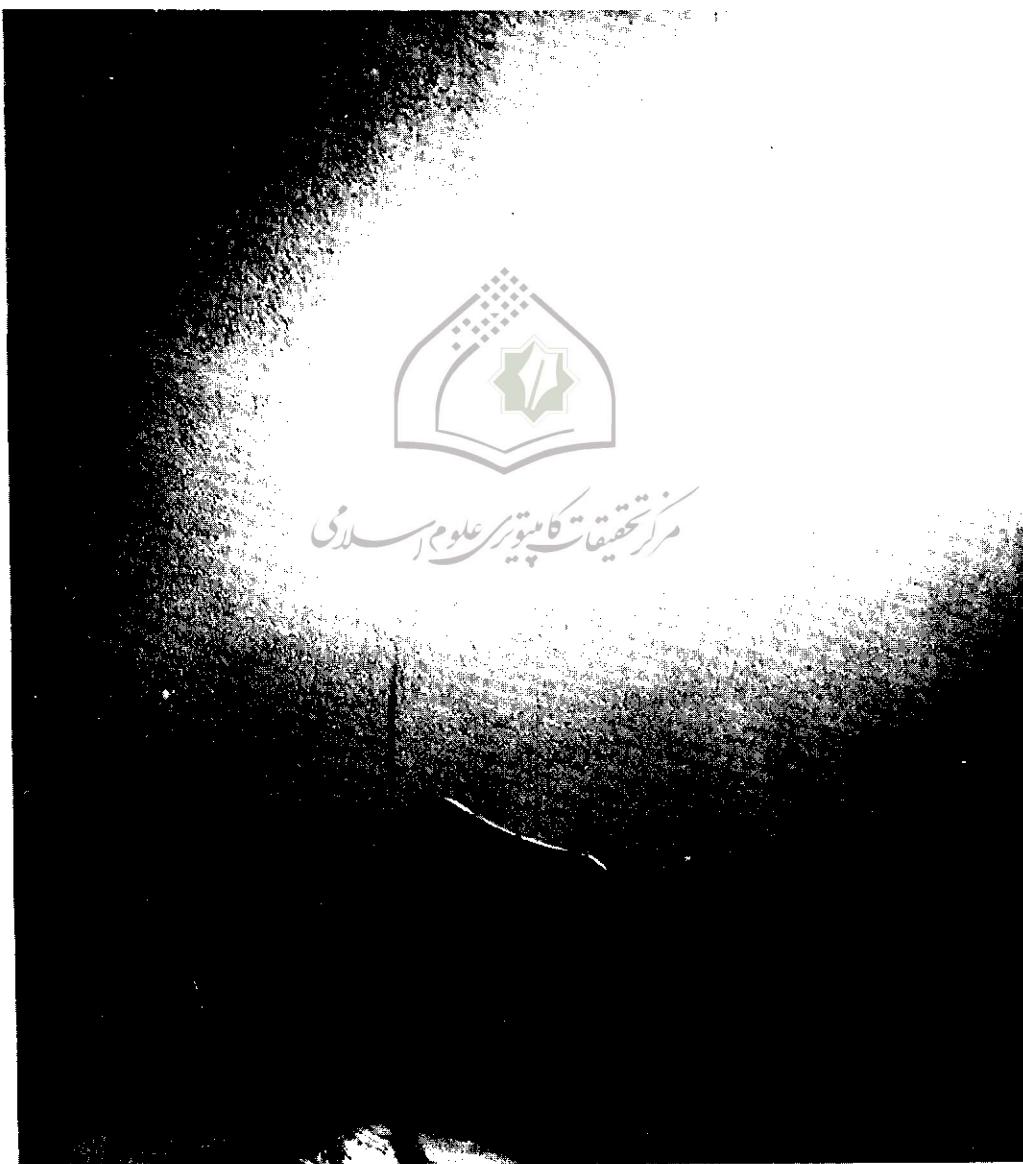


داریوش کریمی

جایگاه و مفهوم «خواندن»

در نظریه ادبی افلاطون



است و یا این امور را منعکس می‌کند و یا بر آن‌ها دلالت می‌کند. این عنصر سوم را گاه فراگیرنده مردم و اعمالشان، و عقاید و احساسات، و حوادث و امور عینی و مادی، دانسته‌اند و گاه دربرگیرنده گوهرهای فراحی^۴ و برای نامیدن آن از واژه‌ای سود جسته‌اند که به تهابی تمامی آثار و مصنوعات را دربر می‌گیرد: «طبعیت»، اما باید لفظ خشنی تر و جامع تری برای این منظور بکار گیریم؛ هستی. چهارمین عنصر عبارت است از مخاطب؛ مستمعین، تماشاچیان و یا خوانندگانی که مورد خطاب اثر هنری هستند و یا به‌مرحال برای جلب توجه آن‌هاست که اثر هنری آفریده می‌شود.^۵

ابرام معتقد است که تقریباً تمامی نظریه‌های ادبی از سمت‌گیری مشخص به‌سوی یکی از چهار عنصر یادشده حکایت می‌کند و سمت‌گیری محسوس بدسوی یکی از عناصر فوق را حتی در نظریه‌های جامعی که سعی دارند هر چهار عنصر را مورد توجه قرار دهند، نمی‌توان انکار کرد. وی بدین ترتیب شیوه‌های نقد ادبی را بر اساس این که کدامیک از این چهار عنصر اساسی آفرینش ادبی نوش غالب را در آن‌ها ایفا می‌کند، در چهار گروه اساسی قرار می‌دهد. برخی از دیدگاه‌های ادبی بر آفرینش اثر متمرکز می‌شوند. برخی اثر ادبی را مرکز توجه قرار می‌دهند. گاه بر جهان منعکس شده در اثر ادبی تأکید می‌شود و گاه مخاطب اثر ادبی محور کار معتقد قرار می‌گیرد.

معتقدین دیگر به دسته‌بندی رویکردهای ادبی به همین شیوه ولی با تفاوت‌هایی در چگونگی کار، روی آورده‌اند. از جمله مارک شرر^۶، معتقد انگلیسی زبان، معتقد است که دیدگاه‌های ادبی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: برخی بر مبدأ اثر هنری، یعنی نویسنده، متمرکز می‌شوند، دسته دیگر بر متن ادبی به‌عنوان موضوع مطالعه نظریه ادبی تأکید می‌ورزند و دسته‌ای

نظریه ادبی در سیر تحول خود محل طرح متتنوع‌ترین دیدگاه‌ها و گستره حادترین بحث و جدل‌ها بوده است. این ویژگی سبب شده است بسیاری از معتقدین و نظریه‌پردازان ادبی معاصر تلاش ورزند با دسته‌بندی دیدگاه‌های ادبی متفاوت زمینه درک و سنجش این دیدگاه‌ها را فراهم آورند. بدین منظور این نظریه‌پردازان اغلب به اصلی ترین عناصر فرآیند آفرینش و دریافت ادبی استناد جسته‌اند و تلاش کرده‌اند بر پایه این عناصر به مؤثرترین شیوه سازماندهی نظریه ادبی دست یابند تا بتوان با استفاده از بررسی در زمانی^۱ دوره‌های متوالی ادبی به جامع ترین تصویر ممکن از تاریخ نظریه ادبی دست یافته و نیز با به کارگیری تحلیل همزمانی^۲ رویکردهای متفاوت ادبی و تعیین سمت و سوی غالب در آن‌ها، شرایط را برای سنجش این رویکردها مهیا ساخت.

از جمله مطرح ترین تلاش‌ها برای تمیزدادن شیوه‌های متفاوت نظریه ادبی از سوی م. ابرامز^۳، معتقد معاصر انگلیسی زبان به عمل آمده است. ابرامز با تشخیص عناصر بنیادی روند آفرینش ادبی می‌نویسد: تقریباً در تمامی نظریه‌هایی که تلاش دارند تصویری جامع [از آفرینش ادبی] ارایه دهند چهار عنصر سازنده موقعیت کلی اثر هنری به قرار زیر، هر چند تحت نام‌های گوناگون، مشخص و متمایز می‌شوند: اولین عنصر عبارت است از اثر، یعنی خود محصول هنری، و چون اثر هنری محصولی است انسانی و ساخته انسان، دو مین عنصر که نظریه‌های مختلف در باب نقش آن در شکل دادن به موقعیت کلی اثر متفق القول هستند همان سازنده اثر، یعنی هنرمند است. در مرحله سوم، گفته می‌شود اثر هنری موضوعی دارد که به طور مستقیم یا غیرمستقیم از جهان موجود سرچشمه می‌گیرد. اثر هنری در باره چیزی با ما حرف می‌زند که به نحوی مربوط به حالت واقع و عینی امور و قضایا

مراحل نظریه ادبی بهویژه از آنرو ضروری است که در سال‌های اخیر شاهد ظهور دیدگاه‌های معطوف به خواننده^۸ بوده‌ایم. حضور عنصر خواننده در صحنهٔ نقد ادبی تنها به یک نحلهٔ فکری مشخص محدود نمی‌شود بلکه تقریباً در تمامی شیوه‌های متفاوت ادبی می‌توان شاهد این جریان بود. به‌واقع اعلام ظهور خواننده و نقش اساسی آن یکی از راهبردهای است که بسیاری از دیدگاه‌های ادبی در آن شریک هستند و چهره‌هایی کاملاً متفاوت – از رولان بارت (ساختارگایی) و ساخت‌شکنی) تا آیزر (نظریه دریافت) و گادامر (هرمنوئیک معاصر) – را به هم می‌پوندد و زمینه‌ای فراهم آورده است برای گفت‌وگو میان دستگاه‌های فکری بسیار ناهمگون. از سوی دیگر، مفهوم خواننده نه تنها در نظریه ادبی بلکه در عرصهٔ آفرینش و فعالیت ادبی نیز مجال طرح یافته است. از جمله می‌توان از حضور خواننده در رمان قرن هیجدهم و نیز رمان قرن حاضر یاد کرد. سنت واردکردن خواننده به داستان به شیوه‌های گوناگون سلسله‌ای از بررسی‌ترین آثار داستانی از قرن هیجدهم به این سو – آثار رمان‌نویسانی چون دیدرو و فیلدمینگ تا کوندرا و نباکوف در قرن حاضر – را دربر می‌گیرد؛ در بسیاری از این آثار خواننده یکی از عناصر اساسی و ساختاری داستان محسوب می‌شود. شاید مطالعهٔ ریشه‌های مفهوم خواننده بتواند ما را در درک چگونگی طرح این مفهوم در ادبیات و نقد ادبی معاصر و نیز در فهم بهتر دیدگاه‌هایی که بر خواننده و کیفیت پاسخ خواننده به اثر ادبی متمرک می‌شوند، یاری رساند.

پیشینه ادبی تا زمان افلاطون

اطلاعات ما دربارهٔ فعالیت شعری تا پیش از طرح اولین نظرات صریح دربارهٔ نقش شعر و ارزشمندی آن توسط افلاطون ناچیز است.^۹ از این‌رو دشوار می‌توان با قطعیت در این باره سخن گفت. برای ترسیم کلی

نیز بر مقصد متن، یعنی خواننده، تأکید می‌ورزند و خطوط اساسی نظریه ادبی را در پرتو خواننده و نقش اساسی آن در آفرینش ادبی طرح می‌کنند. آنچه از این تلاش‌ها برمن آید این است که از چند عنصر اساسی روند آفرینش ادبی نمی‌توان چشم پوشید، عناصری که هر نظریه ادبی کم یابیش بر یکی از آن‌ها درنگ کرده است. مسلم ترین این عناصر عبارتند از نویسنده اثر، اثر ادبی، و خواننده اثر ادبی. گاه تلاش شده است یکی از این عناصر از صحنهٔ نظریه ادبی حذف شود اما این حقیقت که این عناصر بدطور متوالی در شیوه‌های مختلف ادبی ظاهر شده‌اند و هریار جایگاهی با درجات متفاوت از اهمیت و اعتبار به خود اختصاص داده‌اند، حکایت از آن دارد که می‌توان با استناد به هر یک از آن‌ها خطی از تاریخ تحولات نظریه ادبی را دنبال کرد، امری که می‌تواند در جهت درک تاریخ نظریه ادبی مؤثر واقع شود. دنبال کردن سیر تحول عناصر و مفاهیم بنیادی ادبی به معنای دنبال کردن بسترهاي تحول نظریه ادبی و فهم آن چیزی است که پیشینهٔ موقعیت حاضر مطالعات ادبی را تشکیل می‌دهد.

آنچه در پی می‌آید خواننده^{۱۰} اثر ادبی را به مثابه یکی از مفاهیم و عناصر بنیادی آفرینش ادبی مدنظر فرار داده و چگونگی طرح این مفهوم در اولین مراحل نظریه ادبی را دنبال می‌کند. با مطالعهٔ دیدگاه افلاطون در مورد ادبیات، تلاش می‌شود به دو پرسش اساسی پاسخ داده شود: اول، اهمیت خواننده در نظریه ادبی افلاطون و ارسطو چیست و هر یک از این دو تا چه حد بر مفهوم خواننده درنگ کرده‌اند؟ دوم، هر یک از این دو فیلسوف و نظریدپرداز ادبی چه تصویری از خواننده ارایه داده است و چگونه خواننده‌ای را در گسترهٔ نظریه ادبی معرفی کرده است؟ آیا می‌توان گفت توضیح ارایه شده از امکان رویارویی فعال و خلاق خواننده به اثر ادبی حکایت می‌کند؟

مطالعهٔ چگونگی طرح مفهوم خواننده در اولین

آفرینش‌های آغاز و در قطب دیگر به خواننده اثر می‌رسد، شناخته نمی‌شود. آنچه اجرا می‌شود و به نمایش درمی‌آید و روایت می‌شود نه محصول ذهن یک فرد بلکه بیان ذهن جمعی گروه انسانی است.¹¹ از سوی دیگر، تماشاگر و شنونده آنچه که اجرا می‌شود و به روایت درمی‌آید عنصری از گروه همبسته‌ای است که در کلیت خود به روایت و نمایش در حال اجرا موجود است بخشیده است. گروه از طریق اعضای خود، شنوندان و تماشاچیان، اغلب در نمایش شرکت می‌کند و در اجرای آن به طور مستقیم دخیل می‌شود و نمایش را از آن خود می‌شمارد. نمایش محصول گروه و نه محصول «ذهن خلاق هنرمند» به شمار می‌آید.

در مراحل بعدی آفرینش ادبی و در شرایطی که اسطوره و آواز و نیز آواز و شعر به تدریج تفکیک می‌شوند،¹² گوهر شفاهی شعر به عنوان عاملی مؤثر در شکل‌دادن به رابطه بین آفرینش و شنونده اثر عمل می‌کند. اولین حاصل سنت شفاهی ادبیات نزدیکی و تماس بی‌واسطه عناصر فرآیند ادبی است و این نزدیکی به‌نوبه خود در تقویت حس مشارکت جمعی در آفرینش ادبی مؤثر واقع می‌شود. واضح است که در شرایط رابطه نزدیکی مبدأ و مقصد فرآیند ادبی مقتضیات هر یک از عناصر در رابطه تنگاتنگ با عنصر دیگر تعیین می‌شود. اولین اشکال بیان ادبی متعاقب مرحله‌ای از تاریخ که در آن غایلیت هنری در قاتب اسطوره و مناسک شکل می‌یابد را می‌توان در نمایش‌های عمومی دید. نتیجه حضور تماشاچیان این نمایش‌ها گردآورده محل نمایش این است که کار هنری در تماس تنگاتنگ با نیازهای تماشاچی شکل می‌گیرد و سازمان می‌یابد. در این مرحله تماشاچیان بدطور مستقیم به نمایش پاسخ نشان می‌دهند. در شرایطی که پاسخ تماشاچی به نمایش بدراحتی ابراز می‌شود و سنت‌ها و قیوی که بیان پاسخ تماشاچی در جین نمایش را مذموم می‌شمارند و یا امکان طرح آن را از میان می‌برند، هنوز امکان طرح

موقعیت شعر و نقش خواننده در این دوران باید به دو خصیصه اساسی فعالیت ادبی دوران توجه کرد. برخاسته از این دو خصیصه، می‌توان استنباط کرد که در اولین مراحل آفرینش ادبی و در اولین نلاش‌ها برای درک و تفهم آثار ادبی مفاهیم بنیادی چون آفرینش و دریافت‌کننده اثر مجال ظهور نیافهاند زیرا عناصر متفاوت ادبی هنوز به وضوح متمايز نشده‌اند. به دلیل گوهر اساساً جمعی و غیرفردی اسطوره و نقش آن در فعالیت هنری و نیز به واسطه تماس نزدیک و شفاهی آفرینش با مخاطب شرایط برای جدایی مبدأ (آفرینش) از مقصد (دریافت‌کننده) اثر ادبی فراهم نمی‌آید. در توضیح چگونگی تأثیرگذاری آن در عامل گفته شده بر جریان تمايز یافتن عنصر خواننده می‌توان گفت:

مناسک و اسطوره در اینجا در گستردگی ترین مفهوم ممکن بکار می‌آیند. «مناسک به مجموعه عمل نمایشی گروه انسانی و اسطوره به درک و تصویر گروه انسانی از کایبات»¹³ اطلاق می‌شود. به این معنا مناسک گوهری کاملاً جمعی و اشتراکی دارد و به حفظ و ثبت حسن جمعی و همبستگی گروه کمک می‌کند و مانع می‌شود عنصری فردی به نام نمایش دهنده یا راوی امکان بروز یافته و متعاقب آن شنونده یا تماشاگر نیز به مثابه عنصری در قطب مقابل جریان آفرینش هنری ظهور کند. به همین منوال، اسطوره نیز روابطی است که مژه‌ای ادراک و برداشت فردی را در کنترل خود دارد. اسطوره دریافت مجموع گروه انسانی از واقعیت موجود را به نمایش می‌گذارد. به این معنا اسطوره جهان موجود است آن‌گونه که گروه انسانی آن را می‌فهمد. مناسک و اسطوره در مجموعه خود بیان تجربه مشترک گروه انسانی است و به واسطه گوهر اساساً جمعی خود و نیز به واسطه این که تنها مجرای شکل یافتن دریافت هنری انسان و تحقق آن است روند فردیت یافتن عناصر دخیل در آفرینش هنری را متوقف می‌کند؛ در چنین شرایطی خلاقیت هنری به عنوان جریانی که از مبدأی به نام

اساسی سخن^{۱۶} در فن بیان امکان اقناع شنونده است و برای این امر در طول تاریخ ادبی موجبات مخالفت‌های فراوانی فراهم آورده است. اما حتی آنان که با فن بیان مخالفت کرده‌اند خود نیز کم یا بیش از امکانات گوناگون فنون بیانی سود جسته‌اند چراکه در هر حال سخن برای آن ابراد می‌شود که مقبول واقع شود و میزان اقبال هر سخن ادبی و فلسفی در کنار عوامل دیگر به شیوه‌های بیانی آن وابسته است.^{۱۷}

افلاطون

برای فهم این‌که تا چه حد افلاطون به خواننده اثر ادبی نظر دارد و چه نوع خواننده‌ای را می‌توان از بحث‌های ادبی افلاطون مستفاد کرد، می‌توان به‌طور مختصر ابراهدایی را که وی بر شعر^{۱۸} وارد داشته است، از نظر گذراند. دو ابراد اساسی طرح شده به وسیله افلاطون از این قرارند: شعر از احساسات برمی‌خورد و احساسات را تقویت و تعزیه می‌کند، و احساسات از نظر وی بخش فروت و وجود انسانی را تشکیل می‌دهند. دیگر این‌که شاعر به حقیقت دسترسی ندارد و تنها تقليدی از آنچه که ما از جهان موجود درمی‌باییم به ما عرضه می‌دارد و حال آن‌که جهان موجود آن‌گونه که ما درمی‌باییم خود نیز تقليدی است از ابدها و مُثُل^{۱۹} جاودانی. بدین ترتیب می‌توان گفت شاعر دو مرتبه متواتی از حقیقت به دور است.

با نگاهی از نزدیک می‌توان دریافت تا چه حد این مخالفت‌ها با مسئله خواننده مربوط هستند. واضح است که ابراد اول حول تأثیر شعر بر خواننده می‌گردد و بر اساس پاسخ خواننده – پاسخی که البته برخاسته از مقتضیات خود شعر است – زمینه انکار آن را فراهم می‌آورد. ابراد دوم نیز هرچند در مجموع متوجه مسئله تقليد است و بهسوی آنچه که ابرامز «هستی» می‌نامد سمت یافته است، بعزمی در نتیجه توجه افلاطون به تأثیر تقليد در روابط انسانی ماهیتی کارکردن شناختی

نیافتداند، سازماندهی نمایش و شیوه اجرا به شدت متأثر از خواست تماشاچی است. در این شرایط این‌که چگونه می‌توان تماشاچی را به حرکت درآورد و مورد تأثیر فرار داد ضرورتی است مسلم که به صراحت بر آن پافشاری می‌شود (این امر به‌واقع مقدمات ظهور خواننده و دریافت‌کننده اثر را در دوران متعاقب فراهم می‌کند). آن‌گونه که یکی از متقدین می‌نویسد، مفهوم «تقليد»^{۲۰} در هنر باستان نوعی قول پنهان است مبنی بر این‌که نمایش در حال اجرا حقيقی و «برابر با اصل» است، قول این‌که در نمایش مضامین اساسی و جاودانی هتری تغییری حاصل نشده است تا عالیان تماشاچی محلی حاضر را نیز تأمین کند، اما این متقد می‌افزاید:

ناگفته پیداست که عقیده مبنی بر عدم دگرگونی در مضامین هتری در این جا چیزی بیش از یک موضع نظری صرف نیست. سنت موجود با این‌که اصرار می‌ورزد ثابت و نامتغير باقی می‌ماند، خود بیان بارزی است از واکنش دائمًا در حال دگرگونی نسبت به اجتماع متغیری که توسط آن مورد خطاب واقع می‌شوند.^{۲۱}

بدین ترتیب تماس مستقیم آفریننده و دریافت‌کننده اثر در سنت شفاهی ادبی در کنار حضور فراگیر اسطوره در کل زندگی و هنر انسان در این دوران مانع تشخّص یافتن هر یک از عناصر بنیادی فعالیت ادبی می‌شود. اما نقش ادبیات شفاهی در این رابطه در قرون بعدی به کلی دگرگون می‌شود. تماس بی‌واسطه آفریننده و دریافت‌کننده اثر در شرایطی که این دو به عنوان به عوامل دخیل در هتر و ادب متمايز و مشخص شده‌اند زمینه ظهور فن بیان^{۲۲} را به وجود می‌آورد، فن تحت تأثیر فرادران و انگیزش خواننده. منبع از حضور عینی شنونده در هنگام ابراد سخن فلسفه بیان بهسوی عنصر دریافت‌کننده اثر کلامی سمت‌گیری می‌باید. توجه

معطوف می‌کند و شعر نیز از این امر میرا نیست. دیوید
دیچر در این رابطه می‌نوید:

... باید همیشه به باد داشت که در این قطعات از رساله جمهوری [قطعات مربوط به شعر و شاعری] افلاطون درباره محیط مناسی برای پرورش شهروند خوب، «نگهبان» مدینه فاضله، بحث می‌کند.^{۲۰}

و باید اضافه کرد که در بقیه متون مربوط به شعر در آثار افلاطون نیز همین هدف با صراحت کمتر با بیشتر سمت و سوی اساسی موضوع را شکل می‌دهد. در بحث از شعر اولین پرسش برای افلاطون این است: آیا شعر در تربیت خواننده می‌تواند مؤثر افتد؟ از این روست که می‌توان گفت مفهوم خواننده در نظر افلاطون از گذر توجه به وی تأثیر و کارکرد شعر در پرورش خواننده از اهمیتی اساسی برخوردار می‌شود. اما بینیم افلاطون چه تصویری از خواننده به دست می‌دهد و خواننده‌ای که این چنین مقتضیات اساسی نظریه‌ای وی را درباره شعر تعیین می‌کند چگونه خواننده‌ای است؟ شاعر از جامعه آرمانی افلاطون طرد می‌شود زیرا با کذب و فریب سروکار دارد و ذهن خواننده را مسموم می‌کند. با این حال متنظور افلاطون هیچگاه این نیست که خواننده همواره باید از کذب و دروغ در امان باشد و تنها حقیقت قضايا بر وی آشکار گردد. از نظر افلاطون نمی‌توان بر بلوغ فکری خواننده تا آن‌جا انتکا کرد که حقیقت را همواره و بدون پرده‌پوشی بر وی آشکار نمود:

— اگر راست است که کذب و دروغ به کار خدایان نمی‌اید و تنها می‌تواند دارویی باشد که برای انسان‌ها لازم افتاد، در آن‌صورت به کارگیری چنین دارویی تنها باید به پزشکان معالج منحصر شود و

می‌باید و رابطه اثر ادبی با خواننده را هدف قرار می‌دهد. افلاطون معتقد است شاعر در حالی که تنها به ارایه تقلید دور از حقیقت دست می‌بازد سعی دارد آنچه را که ارایه می‌دهد در مرتبه حقیقت قرار دهد و این امر را به واسطه و با حداقل استفاده از عامل نمایشی در شعر به انجام می‌رساند. شاعر تمامی توانش را به کار می‌گیرد تا هنر خود را حقیقت جلوه داده و دریافت‌کننده اثر را تحت تأثیر قرار دهد و برای این امر به امکانات و وسائلی متول می‌شود که بر قدرت فکری و خود خواننده استوار نیستند بلکه بخش نازل گوهر انسانی را هدف قرار می‌دهند. از نظر افلاطون این روند تقلید که متوجه برانگیختن احساسات خواننده با استفاده از امکانات نمایشی است جز به توهمندی و دوری از حقیقت نمی‌انجامد. بدین ترتیب می‌توان گفت دیدگاه افلاطون در باب شعر به درجات انکارنشدنی به‌سوی خواننده و تأثیر شعر بر خواننده متوجه است و حتی آن‌جا که از مسئله تقلید سخن می‌رود رهیافت وی رنگ آشکار توجه به خواننده را به خود می‌گیرد زیرا بخشی از بحث تقلید از منظر چگونگی کارکرد آن در روایت انسانی، روایت بین شاعر و خواننده، طرح می‌شود.

رهیافت افلاطون در باب شعر از فلسفه وی ناشی می‌شود. وی دستیابی به جامعه آرمانی را هدف خود قرار می‌دهد و برای دستیابی به چنین جامعه‌ای بر دو تدبیر اساسی پاافشاری می‌کند: ازدواج‌های برنامه‌ریزی شده برای خلق نسل سالم و نیرومند آینده، و تربیت جوانان برای آماده کردن آنان و مسئولیت نگهبان شهر را بدانان بخشیدن. افلاطون مسئله شعر را در رابطه مشخص با ضرورت تربیت جوانان به‌طور اخص، و شهر و ندان به‌طور عموم، طرح می‌کند. جوانان تنها در صورتی می‌توانند نگهبانی و مسئولیت جامعه آرمانی را پذیرا شوند که در مسیر دشوار تربیت و تهذیب فشرده پخته گرددند و قابلیت لازم را بیابند. این هدف تمامی مساعی افلاطون و طراحان جامعه آینده را به خود

اشخاص دیگر را با آن سروکار نباشد.

— البته چنین است. او [همخن افلاطون] گفت.
— بنابراین اگر قرار باشد به کسی در این میان امتیاز دروغگفتن واگذار شود، این قانونگذاران جمهوری هستند که باید از امتیاز فوق برخوردار شوند؛ تنها آنان هستند که در امور و قضایای مربوط به دشمنان و یا شهروندان خود می‌توانند برای مصلحت عمومی دروغ بگویند.^{۲۱}

علاوه بر این، از نظر افلاطون خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد چه چیز در معنای تمثیلی به کار می‌رود و از چه چیز نباید و نمی‌توان معنای تمثیلی اختیار کرد. بدین ترتیب خواننده ممکن است با داستان‌های راجع به خدایان که شاعران با تمامی خلاقیت و توش و توان آذین می‌کنند و شاخ و برگ می‌دهند، منحروف شود:

— این داستان‌ها نباید در میان ما پذیرفته شوند، خواه در معنای تمثیلی به کار روند خواه در غیر این معنا، زیرا جوانان نمی‌توانند تشخیص دهند چه چیز معنای تمثیلی یافته است و چه چیز در معنای مستقیم و غیرتمثیلی به کار رفته است، هرچه که وی در این سن می‌پذیرد و جذب می‌کند، بدون دگرگونی ماندگار برخای می‌ماند.^{۲۲}

افلاطون دیدگاه ادبی خود را با نیازها و مقتضیات خواننده اثر تنظیم می‌کند. اما ما با خواندن ایون، جمهوری و قوانین بی می‌بریم که وی برای اشاره به مفهوم خواننده از الفاظ خاصی بهره می‌گیرد. با یک بررسی آماری مختصر متوجه می‌شویم که در متن مربوط به شعر در این آثار^{۲۳}، افلاطون بیش از بیستبار به طور مستقیم به گیرنده اثر ادبی اشاره می‌کند. برای این منظور وی در نه مورد لفظ «جوانان» را به کار می‌گیرد. در چهار مورد از «کودکان» و در سه مورد از «نگهبانان» و یا

«نگهبانان آینده» و در موارد باقیمانده از الفاظی چون «جوانان و افراد کم‌فکر»، «عموم مردم و جوانان»، «پسران، مردان»، «سربازان ما»، «زنان فرهبتنه و مردان جوان»، و نیز از «عموم مردم و مردان سالخورده» استفاده می‌کند. افلاطون فیلسوفی ایده‌آلیست و آرمانگرا است و اولین مفهومی که از خواننده در تصویر وی می‌گنجد عبارت است از جوانی که باید برای تبدیل شدن به انسان ایده‌آل جامعه آرمانی تربیت شود و همین واقعیت تکرار واژه‌هایی چون «جوانان و نگهبانان» (غالباً در مفهوم جوانان پاسدار جامعه آرمانی) در آثار وی برای اشاره به مفهوم خواننده را توضیح می‌دهد. اما نکته شایان توجه این است که لحن افلاطون حتی هنگامی که وی نه از جوانان بلکه از بزرگسالان سخن می‌گوید، تفاوت چندانی نشان نمی‌دهد. یکی از متفقین در تأیید این نظر می‌نویسد:

... سقراط در اشارات گذرا با سهولتی فراوان دامنه سانسور موردنظر خود را آن‌گونه گسترش می‌دهد که شامل حال بزرگسالان نیز می‌شود (و این در شرایطی است که در تمامی این کتاب‌ها جوانان در مرکز توجه وی قرار دارند)... ظاهراً چنین است که در جامعه ایده‌آل افلاطون هیچ‌کس در مقایسه آنقدر رشد نمی‌کند که از اعتقاد واقعی به بابانوئل فراتر رود... افلاطون معتقد است که غالب بزرگسالان به یک معنای قابل توجه در طول زندگی خود همواره کودک باقی می‌ماند... از روان‌شناسی ترسیم شده در جمهوری می‌فهمیم که روح به سه بخش تقسیم می‌شود. فروترین بخش مشتمل از تمایلات و خواست‌هایی است که در حالت افراطی چنانچه اجازه یابند بر دیگر بخش‌ها فرمان برانند به گونه‌ای بدترین نوع ناپرهیزی کودکانه ظاهر می‌شوند و به علاوه خواهیم دید که این بخش به واسطه ماهیتش «نمایشی» ترین بخش روان انسانی

راپسودهایی چون ایون به اجرا درمی‌آید. «جوانان و عموم مردم» اهداف سهلی هستند برای تصویر شعری، تصویری که پیش چشمان آن‌ها و با تمامی امکانات نمایشی از ایه می‌شود و به احساساتشان توصل می‌جوید، بدین ترتیب، پاسخ انتقادی مجموعه خوانندگان – عموم مردم و جوانان – به شعر و شاعری امکانی است که در تصور افلاطون نمی‌گنجد و با کل فلسفه نخبگرایانه وی منافات دارد. حکم افلاطون، هرچند وی آن را به گونه‌ای واضح و بی‌شباهه بیان نمی‌کند، این است که تمایش شعر نمایشی برابر است با همگوهری با تصویر و شخصیت شعری زیرا تمایشی توانای پاسخ دیگری نیست. چنین واکنشی در نفس خود نوعی تقلید است؛ تمایشی از رهگذر همگوهری و همذات‌پنداری^{۲۷} خود را با شخصیت بدنهایش درآمده قرار می‌دهد. این جریان حاصل قدرت مغناطیس‌گونه‌ای است که از شاعر اولیه تا شاعران بعدی (راپسودها) و تمایشچیان را در اختیار می‌گیرد و تقلید را به فرآیندی تبدیل می‌کند که به بیان امروز همگوهری نامیده می‌شود:

— سقراط: آیا از خود بی خود نمی‌شوی و آیا چنین بدنظر نمی‌رسد که روح در این حالت شور و شعف در مکان‌ها و در میان اشخاصی است که از آن‌ها سخن می‌گویی؟ آیا گمان نمی‌بری در این‌کا و یا تروا و یا هرجای دیگر که صحنه داستان توست واقع شده‌ای!

ایون: حقیقت همین است. باید اذعان کنم هنگام داستان‌گویی گاه رحم و همدردی دیدگانم پر از اشک است و گاه سخن‌گفتن از ترس و وحشت مو بر تنم راست می‌شود و قلبم به تپش درمی‌آید.

سقراط: و آیا واقعی بر این‌که همین تأثرات را در تمایشچیان نیز برمی‌انگیری؟

توجه افلاطون به طور اساسی بر جوانان مستمرکز است اما این حقیقت را نیز نباید نادیده گرفت که از نظر وی، آنگاه که بحث درک و دریافت ادبی بدینان می‌آید، غالب بزرگسالان هم‌چون جوانان به اثر ادبی واکنش نشان می‌دهند. وی با قراردادن «جوانان و عموم مردم» در یک گروه تحت عنوان «مجموعه تمایشچیان»، معتقد است نمی‌توان داوری در مورد اثر ادبی را به این مجموعه واگذار کرد. فلسفه‌دان و بیهوده سالخوردگانی که باید در مورد ادبیات داوری کنند مخالف «میدان دادن به لذت تمایشچیان و تشغیل خاطر آنان بدین طریق»^{۲۸} هستند.

پرسش بعدی مربوط است به کیفیت پاسخ خواننده به اثر هنری در نظریه افلاطون. از نظر وی مخاطب اثر بواقع بی‌آنکه توانایی دفاع از خود داشته باشد هدف عامل نمایشی موجود در شعر، که شاعر برای تأثیرگذاری بیشتر با مهارت تمام به کار می‌گیرد، واقع می‌شود. افلاطون بدطور غیرمستقیم معتقد است که پاسخ گریزنایدیر خوانندگان شعر عبارت است از همگوهری^{۲۹} با تصویر و شخصیت هنری، پاسخی که از یکسو پیامد نایختگی خواننده و از سوی دیگر نتیجه عامل فریبینده نمایشی در شعر است. نباید فراموش کرد که بخش اعظم حاصل شعری روزگار افلاطون را مجموعه نمایش‌های تشکیل می‌دهد که توسط

ناتوان ترین نوع خواننده ادبی است و در تقابل آشکار با خواننده‌ای قرار می‌گیرد که در دیدگاه‌های جدید ادبی به تصویر درمی‌آید، دیدگاه‌هایی که بر بالاترین حد درگیری خواننده با متن و بر تفسیر خلاق و حتی بازسازی متن توسط خواننده پای می‌شارند.

پی‌نوشت‌ها:

1. diachronic
2. synchronic
3. M.H. Abrams
4. super - sensible essences
5. *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and Critical Tradition*, Oxford. Oxford up, 1953, p. 6
6. Mark Schorer
7. لفظ «خواننده» و مترادف‌های آن در وسیع ترین معنوه، به معنای مخاطب اثر هنری به کار گرفته می‌شوند.
8. Reader - Oriented theories
9. مایع انگلیسی در دسترس نویسنده این سطور که بر این دوران درنگ گردانند عبارتند از:
 - J. W. H. Atkins. *Literary Criticism in Antiquity A Sketch of Its Development*, Gloucester, 1961.
 - G. A. Kennedy, ed, *The Cambridge History of literary Criticism*. Vol 1. New York, 1989.
10. از نظر انتکیز اولین فعالیت‌هایی که توان نام نقد ادبی بر آن‌ها نهاد عبارتند از تبیین تعلیل گونه (allegorical) آثار ادبی. منع دوم دوران متقدم‌تر فعالیت ادبی را از جوانب گوناگون مورد توجه قرار می‌دهد و اولین تقطیع‌های آفرینش و ادراک ادبی را به تفصیل از نظر می‌گذارد. در این کتاب نویسنده‌گان مختلف به سیر تحول شعر و ظهور آن از میان اثوابه فرهنگی آوازها و اساطیر و مناسک می‌بردازند.
11. حتی گفته می‌شود مفهوم نویسنده با درجه فردیتی که اسرارزه از آن انسابات می‌کیم مفهومی است بسیار متأخرتر و مصروف جامعه و فرهنگ کاپیتالیستی. آرای میتل فرکو در این باره به ویژه قابل تأمل هستند. رجوع کنید به:
 - "What is an Author?" in *Textual Strategies*, ed by Josue. V. Harrari, London, Methuen, 1980.
12. این مقاله توسط آقای عرب‌الله فولادوند ترجمه و در فصلنامه هنر شماره ۲۵ چاپ شده است.
13. برای شرح مفصلی از فرآیند جدایی آواز از اسطوره و شعر از آواز و طهور اثر کلامی ادبی رجوع کنید به:

ایون: بی‌شک. بر آنان که می‌نگرم شاهد احساسات گونه‌گونی از رحم و مروت ناوحشی و بی‌رحمی در چهره‌هایشان هستم.^{۲۸}

بدین ترتیب می‌بینیم در نظریه ادبی افلاطون نه فقط شاعر بلکه تماشاچی نیز در همین نمایش به تقلید دست می‌یازد. به‌واقع راپسود و تماشاچی هر دو در مراحل مختلفی از تقلید از شاعر اولیه و ذات‌پنداری با اوی قرار دارند و هر دو تحت سلطه قدرت شعر دراماتیک به‌عنوانی در حال اجرای نمایش هستند. مختصر این‌که افلاطون معتقد است شعر اساساً امکانی برای مواجهه انتقادی از سوی عموم خواننده‌گان و جوانان باقی نمی‌گذارد. عنصر نمایشی موجود در شعر و این واقعیت که شعر از احساسات مایه می‌گیرد و به احساسات دامن می‌زند بر زمینه ناپاختگی دریافت‌کنندگان آن به عواملی برای برچیدن شعر از جامعه آرامانی افلاطون تبدیل می‌شوند. نکته‌ای که از سطور پیشین می‌توان دریافت و ذکر آن خالی از حُسن نیست به شیوه دسترسی خواننده موردنظر افلاطون به شعر مربوط می‌شود نه خواندن فردی متن در خلوت و با فرصت کافی، شیوه‌ای که امکان دقت در متن را فراهم می‌آورد؛ بلکه تماشای اجرای مستقیم شعر به همراه شور و هیجان عمومی. خواه این شیوه دریافت شعر توسط تماشاچی را دلیل اصلی ردد شعر توسط افلاطون بدانیم و خواه آن را تنها یکی از عواملی که افلاطون را به اتخاذ چنین موضعی بر می‌انگیرد بدشمار آوریم، این واقعیت را نمی‌توان نادیده انگاشت که نظریه ادبی افلاطون منبعث از توجه اساسی آن به روان‌شناسی دریافت‌کننده شعر و توضیح شعر بر این پایه، آشکارا به سوی خواننده سمت و سو می‌باشد، خواننده‌ای که البته از نظر وی ناتوان از پاسخ انتقادی و درگیرشدن با متن است. در مجموع می‌توان تتجهد گرفت که تصویر ارایه شده توسط افلاطون از خواننده اثر ادبی به‌واقع نمایانگر محدود‌ترین و

- Transformation?* ed. K. Baynes, Cambridge, MIT press, 1993.
۱۸. افلاطون اثر ادبی را با نام «شعر» می‌شناسد و این لفظ در اینجا نیز در مفهوم عالم اثر ادبی به کار گرفته می‌شود.
۱۹. Ideas
۲۰. شیوه‌های نقد ادبی، انتشارات علمی، ۱۳۶۹، ص ۵۳.
21. *Republic*, Book II, ed. H. Adams in *Critical Theory Since Plato*, p. 25.
22. Ibid, p. 22.
۲۳. متون که در مجموعه تهیه شده توسط آدمز گرد آمده‌اند: (يون، کتاب دوم، سوم و دهم از جمهوری، و کتاب دوم ر هفت از قوانین).
24. *The Cambridge History*, p. 173-4
25. *Laws*, Book II, ed. H. Adams, p. 43.
26. identification
27. impersonation
28. *Ion*, ed. Adams, p. 15

- *The Cambridge History*, Chapter 1.
13. Mimesis
14. *The Cambridge History*, p. 49.
15. rhetoric
16. discourse
۱۷. این پرسش که تا چه حد می‌توان فن بیان را در نظریه ادبی مورد بحث قرار داد در سال‌های اخیر محل طرح فراوان بات است و این ناشی از رشد دیدگاه‌هایی است که تأثیر اثر بر خواننده و امکانات بیانی اندیش مورد توجه قرار داده‌اند. بسیاری از متقدین اعتقاد دارند که به‌واقع فن بیان بستر مناسب برای شکل بابی نظریه ادبی را فراهم آورده است و ریشه‌های نقد ادبی را باید در اولین بحث‌های بابی مطرح شده توسط سوپستیانیان چنست. تری ایگلتون در پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی می‌گوید نظریه ادبی نسی تواند چیزی باشد مگر مطالعه راهبردهای نویسنده سرای افتعال و انگیزش خواننده، و در این صورت نظریه ادبی بار دیگر باید در فن بیان بکی شود.

حتی در زبان‌شناسی نیز جزیانی که بر کارکردهای انگلیزشی زبان تأکید می‌ورزد و این سویه زبان را هدف مطالعه قرار می‌دهد در سال‌های اخیر رشد چشمگیری داشته است. این جزیان معتقد است که مطالعه زبان را باید از بیرون و به عنوان فرآیند کلامی جازی بین عواملی که در گذش و واکنش با پیکدیگر قرار می‌گیرند، آنگاهز کرده از این منظر، بررسی فرمال و ذهنی ساختارهای نحوی (syntax) هستا زبان‌شناسی محبوب نی شود و مطالعه نحوی زبان تنها در سایه معناشناسی و کارکردهای زبان امکان‌پذیر می‌شود. نمونه‌هایی از اتخاذ چنین دیدگاه زبان‌شناسی در ادبیات به تازگی در نقد زبان‌شناسی جدید توسط راجر فالر ارائه شده است (*Linguistic Criticism*, Oxford, 1986). مستمله فن بیان در زبان‌شناسی در

مطالعات فلسفی نیز اخیراً مورد توجه قرار گرفته است. عاصی بلومتریک عقیده دارد فن بیان را ز آغاز می‌توان مخصوصاً در ترجیح ظلفی دانست: گاه ادعای شده است که انسان قادر است به حقیقت دست باید اما برای بیان حقیقت و انتقال آن به فن بیان نیاز است (این عقیده در دیدگاه سیسرون تحمل می‌باید). و گاه اعتقاد بر این بوده است که انسان قادر نیست به حقیقت دست باید و در این صورت فن بیان و افتعال برای آن که حداقل بتوان پایه‌های توافق عمومی جهت حفظ و ادامه حیات انسانی را فراهم آورده، ضروری است (گورگیاس)، پیداست که عقیده اول بر توئیتی انسان و عقیده دوم بر ضعف انسان در دستیابی به اهدافی که فلسفه همواره پیش روی داشته است، استوار نه. از نظر بلومتریک حال که به ضعف انسان در باطن حقیقت، و نسبت نامیدکننده دستاوردهای اندیشه بشری، آگاهی یافته‌ایم به این نتیجه من رسیم که تمامی فلسفه چیزی بست مگر گشتن و واگشتن برای بیرونی پایه‌هایی، هرچند از جنس وهم و توهمند، که صرفاً امکان ادامه حیات را فراهم آورند. وی بدین ترتیب نتیجه می‌گیرد که به ناجار باید پذیرفت فلسفه چیزی نیست مگر فن بیان قضايا برای دستیابی به تفاهی امکان ادامه حیات باشد. رجوع کنید به:

- "An Anthropological Approach to the Contemporary Significance of Rhetoric" in *After Philosophy, End of*