DOI: 10.22067/lts.2022.76160.1126

Received: 10 April 202 **Revised:** 16 June 2022 **Accepted:** 20 July 2022 **Published:** 23 August 2022

Expanding Gerald Prince's Theory about Audience's Narrative Understanding of Narratives

Fazlollah Khodadadi *

Imam Khomeini International University, Iran

Abstract The level of understanding of the internal audience (internal listeners) and external (external readers) of the narrative is always a complex and relative issue, and it is absolutely impossible to make a judgment about the level of understanding of the two categories of the audience of the narrative. This case is one of the oldest issues of human narration; thus, the narrator's sensitivities to the subtleties of the narration, regardless of expressing some content and not finding a pleasant audience, indicate the classification of the audience base and the relative nature of their relationship with the narration. Also, such topics as the insignificance of "structure" compared to "expectation" and the answer to the question "what will happen next?" that Edward Morgan Forster proposed are indicative of different classes of audiences and their relative understanding of the narrative. This issue was first raised by Gerald Prince concerning the position of narratees. Given that the textual examples of the theory were chosen from Western texts, it is almost difficult for the Persian audience to understand them. Therefore, the present study is an attempt to examine and expand this theory using perfect examples from Persian fictional texts.

Keywords: *Narrative; Dual Audiences; Narrative Understanding; Relativism, Gerald Prince*

1. Introduction

Contemplating the process of formation of texts in the field of literary history shows the relative nature of the external and internal readers' understanding of texts. The topics raised in the texts of any kind of literature, including foundational language, drama, etc., due to being contemporary and simultaneous, are always judged and understood by any audience, and the audience puts themselves in the place of the characters of the story or the internal or external audience. The text deals with the judgment about the message of the text, and the degree of influence he gets from the message of the text, in a way, indicates his understanding of the narrative and his relationship with the text.

Please cite this paper as follows:

Khodadadi, F. (2023). Expanding Gerald Prince's theory about audience's narrative understanding of narratives. *Language and Translation Studies*, *56*(1), 167- 194. https://doi.org/10.22067/lts.2022.76160.1126

* **Corresponding Author:** khodadadi@hum.ikiu.ac.ir

© 2023 LTS.
All rights reserved

In every narrative, whether in the language of the foundation, including stories and novels, or illustrations and plays, including films, theater, stories inside the frame, and the number of strips, we see two types of audience (narrative listeners): internal and external. Internal auditory narration exists inside the story and in the world of the literary work, and the audience is the narrator created by the author. The narratee's (internal audience) understanding and receiving of the concepts and meanings of the text is drawn by the author. In other words, it is the author who creates a text for the listener (internal audience) depending on the understanding and reception of the narrative. Gerald Prince believes that "narratives create their own readers and listeners" (Selden & Widdowson, 2005, p. 72). Pour Namdarian (2008) believes that "The poet's and writer's conversation with the hypothetical audience through the text of the poem is based on the information he assumes, the hypothetical audience knows and the information they do not know. The poet, as a theologian, presents information that he assumes his audience does not know by using the information he assumes his hypothetical audience knows" (p. 10). Relying on the author's awareness of the relativity of the audience's understanding of the text, one should ask what textual and metatextual elements the audience's understanding of the text depends on. The answer to this question has solidified the main claim and body of this research, and the research tries to answer this question in a descriptive-analytical way by using library resources.

2. Method

The present research is descriptive-analytical and uses library resources. The theoretical part of the research is the result of surveying library resources, and due to the presence of ambiguous translations from Gerald Prince's point of view, we decided to expand the theory in a simpler way and with examples from Persian fictional texts.

3. Results

Audiences in fiction literature are divided into two groups: audience within the story (narrative listening) and audience outside the story (external audience). The audience within the story is a mental auditory narrative in the heart of the story that the author has had in mind through the narrator while writing the story, but the audience outside the story is the real reader who picks up the book and starts reading it. The level of understanding of two groups of audience from the narration is relative and varies depending on various factors. In the present research, after examining this category, it is concluded that the narrator or the audience in the story is an implicit and imaginary reader who does not have an external existence, and the writer addressed him due to the social conditions of his era and hiding behind this narrator, or He has created the narrative for him, and in order to convey his message to the external audience by creating an internal listening narrative and by sticking to the pronoun "you", he transfers his address from the internal listening narrative to the external audience. In the case of the extra-narrative audience (the reader in the real world),

there are several elements involved in the level of his understanding of the narrative, which can be simultaneously and at the same time the message of the text and its wide scope according to the interpretation of the audience, the perceptive authority of the audience according to his different perceptions of the text and the extent Identification with the characters pointed out. The extra-fictional audience communicates with the narrative and understands it by sticking to the interpretation and identifying with the characters of the text and passing through the history of the text. In the western sources and among the books of narratology, especially Gerald Prince's dictionary of narratological terms, there are discussions about the types of story audiences that are strange for Persian audiences for two reasons, one is because western textual examples are used and the other is the difference between the audience and Narrative listening inside the story is dumb, therefore, in this research, we expanded Prince's theory about the types of audiences and distinguished the boundary between narrative listening and the audience outside the text. The level of understanding of internal and external audiences of stories is always a complex and relative issue, and it is absolutely impossible to judge the level of understanding of two categories of narrative audiences. This case is one of the oldest issues of human narration, thus, the narrator's sensitivities to the subtleties of the narration, regardless of expressing some content and not finding a pleasant audience, indicate the classification of the audience base and the relative nature of their relationship with the narration. Also, topics such as the insignificance of "structure" compared to "expectation" and the answer to the question "what will happen next?" for the cave-dwelling audience that Edward Morgan Forster proposed are indicative of different classes of audiences and their relative understanding of the narrative. In the theories of new narratology, topics such as the listeners' narrative base—which Gerald Prince has put forward—are valid on the above topics, on the basis of this, the goal of the present research is to analyze the relative elements of the understanding of the internal (narratives of listeners) and external (readers) audiences of the narratives. Results show that elements such as worldviews, different attitudes, ecumenism and simultaneous interpretations in external audiences, social situations, clinging to a specific audience, conveying a message and indirect addressees are influential factors in the level of understanding of narratives from internal audience.

4. Discussion and Conclusion

Audiences (narrative listeners) of any narrative and dramatic text are divided into two groups: external audience (tangible reader) and internal audience (imaginary audience). The internal audience includes the hypothetical auditory narrative in the world of the literary work (Lint Velt, 2012, pp. 15-16) and the external audience is the same reader who travels outside the world of the literary work and in the real world. This audience includes all readers who have the power to read the text or watch it in dramatic texts. Regarding the external audience (tangible readers), we have always seen that the audience of a film, novel, story, theater and any other artwork that conveys a message, after watching or reading that work, show different

reactions and some of them sink into thought. Some pages write a lot about the structure and its message, and a few of them only comment on the ending and the narrative line. In the first stage, these reactions show the multiplicity of external audiences (readers) with different understandings of the narrative; each relatively communicates with the narrative depending on several factors. Gerald Prince believes that “In every narration, the number of hearers’ narrations may be immeasurable. If there are two or more hearers’ narrations in the narration, the hearer's narration to whom all the events are finally narrated is the main hearer's narration” (Prince, 2012, p. 30). And every narrative hears about a specific element - depending on one's awareness - in the narrative.

DOI: 10.22067/lts.2022.76160.1126

مطالعات زبان و ترجمه دورهٔ ٥٦، شمارهٔ ١ (١٤٠٢)، صص. ١٦٧-١٩٤

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۶/۰۱

بسط نظریّهٔ جرالد پرینس در باب درک روایی مخاطبان از روایت‌های داستانی

فضل‌الله خدادادی*

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، ایران

چکیده میزان درک مخاطبان درونی و بیرونی داستان‌ها همواره موضوعی پیچیده و نسبی است و به‌طور مطلق نمی‌توان دربارهٔ میزان درک دو دسته از مخاطبان روایت به قضاوت پرداخت. این قضیه از کهن‌ترین موضوعات روایت‌پردازی بشری است به‌طوری‌که حساسیت‌های راوی نسبت به ارتباط با مخاطبی دل‌نشین نشانگر طبقه‌بندی پایگاه مخاطبان و نسبی بودن ارتباط آنها با روایت است. همچنین مباحثی چون بی‌اهمّیّت بودن «ساختار» در برابر «انتظار» و پاسخ به سؤال «بعد چه خواهد شد؟» که ادوارد مورگان فورستر مطرح نموده است، نشانه‌هایی از طبقات مختلف مخاطبان و درک نسبی آنها از روایت‌ها است. این مبحث اوّلین‌بار توسّط جرالد پرینس با موضع پایگان روایت‌شنوها مطرح گردید و ازآنجایی‌که مصداق‌های متنی نظریّه از متون غربی انتخاب شده است، درک آن برای مخاطب فارسی غریب می‌نماید، بر همین اساس پژوهش حاضر به واکاوی و بسط این نظریّه با شواهدی دقیق از متون داستانی فارسی پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: *روایت؛ مخاطبان دوگانه؛ درک روایی؛ نسبیت‌گرایی؛ جرالد پرینس*

۱. مقدّمه

تعمق در سیر شکل‌گیری متون در عرصهٔ تاریخ ادبیّات نشان از نسبی بودن درک خوانندهٔ بیرونی و درونی از متون دارد. مباحث مطرح‌شده در متون هر نوعی از ادبیّات اعم از زبان بنیاد، نمایشی و غیره به دلیل درزمانی و هم‌زمانی بودن، همواره از طرف هر مخاطبی به قضاوت و درک گذاشته می‌شود و مخاطب با قرار دادن خویشتن به‌جای شخصیت‌های داستان و یا مخاطب درونی یا بیرونی متن، به قضاوت و داوری دربارهٔ پیام متن می‌پردازد و میزان تأثیری که از پیام متن می‌گیرد، به‌نوعی نشانگر میزان درک وی از روایت و ارتباط او با متن است. در

* نویسندهٔ مسئول: فضل‌الله خدادادی khodadadi@hum.ikiu.ac.ir

© 2023 LTS.
All rights reserved

هر روایت اعم از زبان بنیاد شـامل: داسـتان و رمان و یا مصـوّر و نمایشـی شـامل: فیلم، تئاتر، قصّه‌های درون قاب و کمّیّت استریپ‌ها، شاهد دو گونه مخاطب (روایت‌شنو) درونی و بیرونی هسـتیم. روایت‌شـنو درونی در داخل داسـتان و در جهان اثر ادبی وجود دارد و مخاطبِ راویِ خلق‌شده توسّط نویسنده است. این روایت‌شنو (مخاطب درونی) درک و دریافتی که از مفاهیم و معانی متن دارد، توسّط نویسنده ترسیم می‌گردد. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت: این نویسنده است که بسته به درک و دریافت روایت‌شنو (مخاطب درونی) برایش متنی خلق می‌کند. جرالد پرینس[1] معتقد اسـت «روایت‌ها خوانندگان و شـنوندگان خود را به وجود می‌آورند» (سـلدن و ویدوسـون[2]، ۱۳۸٤، ص. ۷۲). پورنامداریان (۱۳۸۷) عقیده دارد: «گفتگوی شـاعر و نویسـنده با مخاطب فرضی از طریق متن شعر، بر اساس اطّلاعاتی که او فرض می‌کند، مخاطبان فرضی او می‌دانند و اطّلاعاتی که نمی‌دانند به‌پیش می‌رود. شاعر در مقام متکلم با استفاده از اطّلاعاتی که فرض می‌کند مخاطبان فرضـی او می‌دانند، اطّلاعاتی را که فرض می‌کند مخاطبان او نمی‌دانند، به آنان عرضـه می‌کند» (ص.۱۰). با تکیه‌بر آگاهی نویسـنده از نسـبی بودن درک مخاطبان متن، باید پرسـید میزان درک مخاطبان از متن به چه عناصـر متنی و فرا متنی‌ای بسـتگی دارد؟ جرالد پرینس در *فرهنگ اصطلاحات روایت‌شناسی*، با تکیه بر متون داستانی غربی این مقوله را مطرح کرده است، امّا ازآنجایی‌که این مصداق‌ها برای مخاطب ایرانی ناآشنا می‌نماید، در این پژوهش بر آن شدیم تا ضمن بسط و آسان‌سازی نظریّهٔ پرینس با مصداق‌هایی از متون ادب فارسی بیا متون ترجمه‌شده این مقوله را واکاوی و تبیین نماییم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در باب میزان درک روایت‌شـنو از روایت‌ها در علم روانشـناسـی –بر اسـاس طیف‌های سـنی مختلف از کودکان تا بزرگ‌سالان– مباحثی مطرح گردیده است، به‌طوری‌که رابطهٔ رشد شناختی و درک روایی کودکان در دوران مختلف زندگی به‌صورت فرایندی پیوسته ترسیم شـده اسـت. این موضـوع در روایت‌شـناسـی و نقد ادبی، بیشـتر در آثار نظریّه‌پردازان غرب مطرح شـده و از طریق ترجمه در اختیار مخاطبان قرار گرفته اسـت به‌طوری‌که تعمق در سـطور کتب نظری

1. Jerald Perrins
2. Selden & Widdowson

روایت‌شناسی و گفتمان‌شناسی نشان‌دهندهٔ مطالبی پراکنده، مبهم و تشتت‌آمیز در باب این مقوله است. یکی از صاحب‌نظرانی که این مقوله به‌صورت مبسوط‌تری در آثارش دیده می‌شود، جرالد پرینس است. وی در کتاب *روایت‌شناسی* و *فرهنگ تخصصی اصطلاحات روایت‌شناسی* این موضوع را مطرح کرده است، امّا ازآنجایی‌که مصداق‌های متنی انتخابی از آثار داستانی غربی است، مخاطب با آن ارتباط برقرار نمی‌کند، بر همین اساس نگارنده پس از تحقیق در باب این موضوع –با تکیه بر آثار نظری ترجمه‌شده به فارسی– بر آن شد تا ضمن تدوین دریافت‌های خود از این مقوله، فرایند تسهیل و بسط آن را با تکیه بر آثار روایی فارسی به انجام برساند.

۲. ۱. پایگان روایت‌شنوها

پایگان روایت‌شنوها، تقسیم‌بندی مخاطبان درونی و بیرونی داستان است که پیش از این جرالد پرینس در کتاب *روایت‌شناسی* آورده است. این مقوله همچنین در کتاب *مجموعه مقالات روایت* ترجمهٔ شهبا (۱۳۸۹) نیز آمده است و در *فرهنگ اصطلاحات روایت‌شناسی* جرالد پرینس نیز مدخلی وجود دارد که به روایت‌شنو پرداخته است. در پژوهش‌های فارسی اگرچه مقولهٔ مخاطب در بسیاری از آثار نقد ادبی، فرهنگ‌های توصیفی اصطلاحات نقد ادبی و مقاله‌های پُرشمار آمده است، امّا کلّیهٔ پژوهش‌های فارسی به مقوله‌هایی چون: جایگاه مخاطب، نوع آن و طبقات مختلف مخاطب در ادبیّات داستانی پرداخته‌اند و بسط و ساده‌سازی نظریّه جرلد پرینس می‌تولند ابزارهای فراوانی جهت سنجش نوع و ارتباط مخاطبان داستانی در اختیار پژوهشگران قرار دهد.

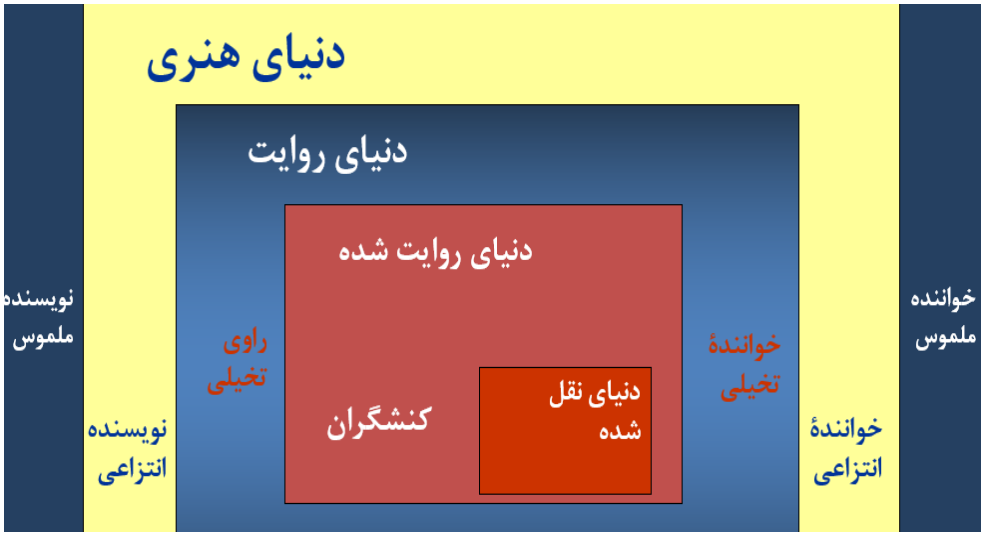
۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی–تحلیلی با استناد به منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

٤. یافته‌های پژوهش

٤. ۱. مخاطبان درونی و بیرونی در روایت

مخاطبان (روایت‌شـــنوان) هر متن روایی و نمایشـــی به دو گروه مخاطبان بیرونی (خواننده ملموس) و درونی (مخاطب خیالی) تقسیم می‌شوند. مخاطبان درونی، روایت‌شنو فرضی در جهان اثر ادبی را در برمی‌گیرد (لینت ولت، ۱۳۹۲) و مخاطب بیرونی همان خواننده اســـت که در بیرون از جهان اثر ادبی و در عالم واقع ســـیر می‌کند. این مخاطب، تمام خوانندگانی را که قدرت خوانش متن/ یا تماشـای آن –در متن‌های نمایشـی– را دارند در برمی‌گیرد (لینت ولت، ۱۳۹۸).



شکل ۱. وجوه متن روایی (لینت ولت، ۱۳۹۰، ص. ٢٤)

در باب مخاطبان بیرونی (خوانندگان ملموس)، همواره دیده‌ایم مخاطبان یک فیلم، رمان، داســـتان، تئاتر و هر اثر هنری دیگری که گویای پیامی باشـــد، پس از تماشـــا یا خوانش آن اثر واکنش‌های متفاوتی از خود بروز می‌دهند، برخی به تفکّر فرو می‌روند، برخی صفحات فراوانی مطلب دربارهٔ ساختار و پیام آن می‌نویسند و عدّه‌ای معدود تنها به چگونگی پایان و خط روایی اثر نظر دارند. این واکنش‌ها در مرحلهٔ اوّل نشـــان از تعدد مخاطبان بیرونی (خوانندگان) با

درک‌های متفاوت از روایت دارد که هرکدام بسته به عواملی چند، به‌طور نسبی با روایت ارتباط برقرار می‌کنند. جرالد پرینس[1] معتقد است: «در هر روایت شمار روایت‌شنوها ممکن است بی‌اندازه باشد، اگر در روایت دو یا چند روایت‌شنو وجود داشته باشند، روایت‌شنویی که سرانجام همهٔ رویدادها برای او نقل می‌شود، روایت‌شنو اصلی است» (پرینس، ۱۳۹۱)؛ و هر روایت‌شنو[2] دربارهٔ عنصری خاص –بسته به آگاهی خود– در روایت به بحث می‌نشیند.

ادوارد مورگان فورستر[3]، در کتاب *جنبه‌های رمان* در ایجاد تمایز بین «طرح» و «داستان»، این دو را متفاوت دانسته است به‌طوری‌که ابزار سنجه‌ای مناسبی برای نسبیت درک مخاطبان (روایت‌شنوهای بیرونی) به‌حساب می‌آید: «...همین مرگ ملکه را در نظر بگیرید. اگر داستان باشد می‌گوییم «خوب بعد؟» و اگر طرح باشد، می‌پرسیم: «چرا؟» و این تفاوت اصلی و اساسی بین این دو وجه از رمان است. طرح را نمی‌توان برای مردم مبهوت غارنشین یا سلطانی مستبد یا اخلاف امروزی ایشان، یعنی مردم اهل سینما، تعریف کرد. اینها را می‌توان با «خوب. بعد چه؟» بیدار نگه داشت و اینها فقط می‌توانند کنجکاوی را ارضاء کنند، امّا طرح خواستار خرد و حافظه است» (فورستر،۱۳۸٤، ص. ۱۱۹). این گفتار فورستر نشان می‌دهد که میزان درک مخاطبان از عناصر و پیام روایت متفاوت است. برخی بنا بر اطّلاعات و جایگاه اجتماعی و شناختی که از روایت دارند، در مورد ساختار طرح نظر می‌دهند و برخی دیگر شناختی از آن ندارند. در *هزارویک‌شب* و *مثنوی معنوی* نیز شاهد این تمایز نسبیت در درک مخاطب از روایت هستیم، حتّی در *گلستان* سعدی نیز وقتی در انتهای دیباچه با بیت:

مراد ما نصیحت بود و گفتیم حوالت باخدا کردیم و رفتیم

(سعدی، ۱۳۸۹، ص. ۲۳)

1. Gerald Prince

۲. عنصر روایت‌شنو اگرچه در تقسیم‌بندی ژپ لینت ولت در درون اثر ادبی جای می‌گیرد و با آنچه خواننده یا مخاطب می‌شماریم ازلحاظ جایگاه داستانی متفاوت است، امّا روایت‌شنوِ بیرون از داستان همان مخاطب است و در اینجا مراد همان خوانندهٔ بیرون از داستان یا روایت‌شنوِ بیرونی است.

3. Edward Morgan Forster

روبرو می‌شویم به‌طور ضمنی می‌توان گفت نویسنده قائل به‌نوعی تفاوت بین مخاطبان بوده است، چراکه ممکن است برای برخی خوشایند نباشد.

مرز بین مخاطب درونی (روایت‌شنو) و خوانندهٔ بیرونی (مخاطب) در مطالعات جدید نقد ادبی –آن‌گونه که در شکل شمارهٔ (۱) آمده است– از یکدیگر جداست. روایت‌شنو یا مخاطب درونی، همان خوانندهٔ ضمنی و انتزاعی است که نویسنده به‌محض شروع نوشتن داستان یا شعر و یا هر متن دیگری او را در ذهن خویش دارد و برایش متنی می‌نویسد (محمّدی و عبّاسی، ۱۳۸۰). این روایت‌شنو یک خوانندهٔ ایده‌آل برای نویسنده به حساب می‌آید که متن برای او و خطاب به او نوشته‌شده است. سعدی و حافظ نیز گاهی به روایت‌شنو (مخاطب درونی) متنی که نوشته‌اند نظر داشته و او را خطاب قرار داده‌اند:

ای خواجه برو به هر چه داری یاری بخر و به هیچ مفروش
گر توبه دهد کسی ز عشقت از من بنیوش و پند منیوش
(سعدی، ۱۳۸۹، ص. ۱۳٤)

و حافظ خطاب به این مخاطب درونی می‌گوید:

نصیحت‌گوش‌کن جانا که از جان دوست دارند جوانان سعادتمند پند پیر دانا را
حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را
(حافظ، ۱۳۸۷، ص ۲۳)

هر دو شاعر در ابیات بالا، مخاطبی را مطمح نظر داشته‌اند و با او به‌صورت خطابی سخن گفته‌اند که در ذهنشان و در عالم خیال وجود داشته است. این مخاطب درون داستانی با مخاطب بیرونی که خواننده نام دارد و در جهان واقعی سیر می‌کند، متفاوت است. چه ممکن است مخاطب بیرونی سعدی در ابیات بالا «خواجه» یعنی انسانی دارای مقام بالا نباشد، یارش را بر اثر کوچک‌ترین رنجشی ترک کند و از عشق توبه کند. همچنین مخاطب بیرونی گفتار حافظ نیز همانند مخاطب درونی ایده‌آل و حرف‌شنو نباشد و نصیحت را نیک نشمارد و به دنبال کشف رازهای آفرینش باشد؛ بنابراین می‌توان روایت‌شنو درون داستانی را مخاطبی ایده‌آل و آرمانی دانست که خطاب نویسنده یا شاعر هنگام تولید متن به وی بوده است، امّا

مخاطب بیرونی یا خواننده هرکسی را که می‌تواند متن را بخواند –فارغ از علایق شخصی و خصوصیات فردی– در برمی‌گیرد و ممکن است مخالف گفتار خالق متن باشد.

٤. ۲. قائل بودن نویسنده به ادراکات متفاوت مخاطبان بیرون از روایت

توده‌های مختلف مردمانی که متن‌های روایی اعم از رمان، داستان، تئاتر، سینما و... را مطالعه یا مشاهده می‌کنند، بسته به میزان شناختی که از عوامل متنی و فرا متنی شکل‌گیری متن، مطالعات ساختاری، فنون ادبی و دیگر دانش‌های مرتبط با آن متن دارند، درک و دریافت‌های متفاوتی از آن دارند. این درک نسبی از قدیم‌الایّام تاکنون بین متن و مخاطب وجود داشته، ولی میزان آن از مخاطب کلاسیک تا معاصر متفاوت بوده است: «در دورهٔ کلاسیک که مخاطبانِ باسواد محدود بودند و تکثیر اثر به‌صورت گسترده و سریع ممکن نبود، شاعر یا نویسنده، متن را با این فرض که آن را برای گروهی خاص از مخاطبان، خود یا دیگری می‌خوانند، تولید می‌کرد، امّا در دوران معاصر، نویسنده یا شاعر، متن را با این فرض که خوانندگان، خود آن را در غیاب وی می‌خوانند تولید می‌کند. همین فرض یکی از عوامل حاکم بر تولید متن است که می‌تواند بر شیوهٔ بیانِ اثر، تأثیر بگذارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۷، ص. ١٤)؛ امّا امروزه «پیشرفت علوم زبان روزبه‌روز لایه‌های نهانی و زیری زبان را برایمان آشکارتر می‌کند و علم ترجمه شناسی نیز به نوبهٔ خود ما را به کشف شگفتی‌هایی که در برخورد و تماس زبان‌ها در جریان ترجمه به وجود می‌آیند، رهنمون می‌سازد» (شکرانی، ١٣٩٦، ص. ١٥١).

گاه فیلمی کُمیک با تلخَند طنز به بیان آلام و مشکلات جامعه‌ای می‌پردازد و طیف‌های مختلفی از مخاطبان در برابر آن صف می‌کشند، عدّه‌ای به کُنهِ متن[1] و پیام‌های نهفتهٔ آن پی می‌برند و به تحلیل ظرافت‌های معنایی، ساختاری آن می‌پردازند، پیام متن را وارسی می‌کنند و صفحاتی پیرامون آن می‌نویسند، امّا عدّه‌ای از مخاطبان به همان سطح‌رویی و طنز متن بسنده کرده و در خوشی حرکات خنده‌دار آن غرق می‌شوند. متن‌های نمایشی چارلی چاپلین –از کمدین‌های معاصر غرب– از نمونه متن‌های طنز آمیزیست که چنین وجهی دارد. اگرچه او با

1. text

حرکاتی خرق عادت‌گونه مخاطبان خویش را می‌خندلند، امّا در پس این خنده دردها و آلامی عمیق نهفته است که تنها اندکی از مخاطبان به آن دست می‌یابند و طیفی دیگر تنها به رویهٔ طنز آن دل‌خوش می‌کنند. این چنددستگیِ مخاطبان از قدیم‌الایّام موردنظر خالقان آثار ادبی و نمایشی بوده است به‌طوری‌که نویسنده، خود، به این مسأله اذعان می‌نماید. در *مثنوی معنوی* اثر مولانا جلال‌الدّین به‌طور وضوح و ضمنی می‌توان این موضوع را مشاهده کرد. شیوهٔ آموزش مفاهیم عرفانی–اخلاقی به مخاطبی که مولانا او را می‌شناسد، تمسّک به ظرف قصّه و تعلیق آن است به‌گونه‌ای که هرگاه مطلب را از درک مخاطبی که در خواب فرورفته فراتر می‌بیند، به داستان و قصّه روی می‌آورد. به‌عنوان‌مثال در داستان «مارگیر» آنگاه‌که وارد مطالب عرفانی می‌شود و دامنهٔ آن را بی‌پایان می‌یابد؛ به‌گونه‌ای از درک مخاطب عام خارج است؛ دوباره به قصّه روی می‌آورد:

این سخن پایان ندارد مارگیر می‌کشید آن مار را با صد زحیر
(مولانا، ۱۳۹۲، ص. ٦۳۷)

یا در قصّهٔ «طوطی و بازرگان» وقتی مطلب عرفانی به درازا می‌کشد و مخاطب عام را خسته و رنجور می‌یابد می‌سراید:

بس دراز است این حدیث خواجه گو تا چه شد احوال آن مرد نِکو
(مولانا، ۱۳۹۲، ص. ٥٦۲)

این سخن پایان ندارد هوش دار هوش سوی قصّهٔ خرگوش دار
(مولانا، ۱۳۹۲، ص. ۱۳۷)

این طیف‌بندی مخاطبان نزد نویسنده/ شاعر تنها در هنگام بیان مطالب عرفانی بروز نمی‌کند، بلکه وی در ابتدای کتاب و در همان ابیات آغازین قائل و مُقِر به این مقوله است و می‌گوید:

هرکسی از ظن خود شد یار من از درون من نجست اسرار من
سرّ من از نالهٔ من دور نیست لیک کس را دید جان دستور نیست
(مولانا، ۱۳۹۲، ص. ۱۳۷)

این ابیات نشان می‌دهد که هر کس به گمان و بر اساس درک و برداشتی که از سخن مولانا دارد می‌تواند با متن ارتباط برقرار کند و اگرچه راز نویسنده/ شاعر در ناله‌هایش نهفته است، امّا کسی اجازهٔ دیدن معنویات و درونیات را ندارد. این تعبیر را در نظریّه‌های روایت‌شناسی جدید می‌توان به‌نوعی مرزبندی درک مخاطبان از روایت نسبت داد. اینکه هر مخاطبی امکان درک عمق پیام نویسنده را ندارد؛ چراکه این مقوله به‌زعم فورستر به رازی می‌ملند که تنها مخاطبانی اندک قادر به کشف آن هستند: «فورستر به تبعیت از ارسطو[1] برای طرح سه خصیصهٔ پیچیدگی، بحران و راه‌حل را ذکر می‌کند و راز را نیز به‌عنوان عنصری ملازم سه عنصر پیش‌گفته اضافه می‌کند. نویسنده رازی را مطرح می‌کند، ما و قهرمان را در وضعیت پیچیده‌ای قرار می‌دهد که برای بازگشایی آن به هوش و فراست نیاز داریم» (اخوت، ۱۳۹۲، ص. ۳۸). پس به‌زعم ونسان ژوو[2] (۱۳۹٤) «هر متن تصویری از خواننده را برای خود فرض می‌کند و برای جهت‌دهی و ارتباط او با عالم داستانی، پاره‌ای از راهبردهای موضعی و جامع را تهیه می‌کند» (ژوو، ۱۳۹٤، ص. ۱۸٦).

پورنامداریان معتقد است: «شاعر دورهٔ کلاسیک، شعر را برای مخاطبانی می‌سرود که از پیش، کم‌وبیش فرهنگ عمومی و میزان دانش و اطلاع آن‌ها را می‌شناخت و با حد انتظار و توقع آنان از شعر آشنا بود... شاعر با هر گروه به‌گونه‌ای در غیاب مخاطبان هنگام تولید متن، گفتگو می‌کرد و به این نکته نیز از پیش واقف بود که مخاطبان فرضی او غالباً ارتباطی شنیداری با شعر او خواهند داشت و فرصت تأمّل در شعر برای آنان محدود است» (پورنامداریان، ۱۳۸۷، ص.۱۷).

گاه این جهت‌دهی عملیاتی برای حفظ جان راوی در برابر مخاطب بوده است، بر همین اساس بسیار محتاطانه و دست‌به‌عصا به سراغ متن می‌رفته است. برای مخاطبی چون انسان نئاندرتال[3] تنها متنی که او را در برابر حوادث طبیعت به خواب برد مفید واقع می‌شد و الا این مخاطب جان راوی را می‌گرفت. مارتین مکوئیلان[4] می‌نویسد: «انسان نئاندرتال اگر از روی

1. Aristo
2. Vincent Zhou
3. Neanderthals
4. Miquelon

شـکل جمجمه‌اش قضـاوت کنیم، به داسـتان گوش می‌داده اسـت. مخاطبان بدوی مخاطبانی بوده‌اند با موهای انبوه که خسـته از دسـت‌وپنجه نرم کردن با ماموت‌ها یا کرگدن‌های پشـمالو، دور آتش حلقه می‌زدند و تنها به مدد تعلیق و دلهره بیدار می‌ماندند و به‌محض این‌که این مخاطبان حدس می‌زدند بعد چه خواهد شـد یا به خواب می‌رفتند و یا قصّـه‌گو را می‌کشـتند» (مکوئیلان، ۱۳۸۸، ص. ۷۳)؛ بنابراین شـناخت درک و علاقهٔ مخاطب از طرف قصّـه‌گو کاری دشوار و شناخت آن امری نسبی است.

بر همین اساس نویسنده و راوی نیز گاه آن‌قدر مطالب را سنگین و غیرقابل بیان می‌دانند که از مخاطب خود عذرخواهی کرده‌لند. رامان سـلدن و پیتر ویدوسـون (۱۳۸٤) نوشـته‌لند: «هنگامی‌که راوی به دلیل پاره‌ای نارسـایی‌های سـخن عذرخواهی می‌کند -نمی‌توانم این تجربه را با کلمات بیان کنم- به‌طور غیرمستقیم از بعضـی حساسـیت‌ها و ارزش‌های مخاطب روایت صـحبت می‌کند» (سـلدن و ویدوسـون، ۱۳۸٤، ص.۷۲). به‌عنوان‌مثال نویسـندهٔ/ راوی کتاب *نفثة‌المصـدور* که به بیان آلام و دردهای خود در پی حملهٔ مغولان پرداخته، آن‌قدر این فجایع را سنگین و غیرقابل درک دانسته که به روش حدیث نفس خطاب به خود و به‌صورت ضمنی به مخاطب خود می‌گوید: «بکدام مشـتاق شـدایدِ فراق می‌نویسـی؟ و بکدام مشـفق قصّـهٔ اشـتیاق می‌گویی؟ اگرچه خون چون غصّه به حلق آمده است، دم فروخور و لب مگشـای، چه مهربانی نیسـت که دل پردازی را شـاید. اگر کارد شـدّت باسـتخوان رسـیده اسـت و کار محنت بجان انجامیده، مصابرت نمای، چه دلسوزی نداری که موافقت نماید... قصّهٔ غصّه‌آمیز که می‌نویسی، گوشهٔ جگر کدام شفیق خواهید پیچید؟» (زیدری نسوی، ۱۳۸۳، ص. ۵).

در این قطعه راوی، زبان را از بیان قاصر دانسته و چون قلم را از بیان دردهای خویش عاجز می‌یلبد و همچنین مخاطبی نمی‌یلبد که هم درد وی باشـد، چنین جملاتی بر زبان می‌آورد که به‌صـورت ضـمنی فقدان مخاطبی شـایسـته و درک‌کننده را به نمایش می‌گذارد. در *باباگوریو* اثر هونوره دو بالزاک[1] نیز، راوی/ نویسنده در همان ابتدای روایت از فقدان مخاطبی سخن می‌گوید که بتولند با بلباگوریو و دردهای او ارتباط برقرار کند. خطاب نویسـنده و راوی با خواننده‌ای

1. Honora de Balzac

اســـت که بعد از خوانش متن آن را به کناری می‌نهد و درک درســـتی از محنت‌های بابا گوریو نـدارد: «تو، خواننـدهٔ من، نیز همین کـار را خواهی کرد. تویی کـه هم‌اینـک این کتـاب را در دســـت‌های ســـفیدت گرفته‌ای و در عمق صـــندلی راحتی‌ات فرورفته‌ای و با خودت می‌گویی: نمی‌دانم ســـرگرمم خواهد کرد یا نه! شـــرح فلاکت‌های بلبا گوریو را که بخوانی، کتاب را به کناری می‌نهی و با اشـــتهای تمام به خوردن شـــام می‌پردازی و در توجیه ســـنگ دلی و بی‌رحمی‌ات، مؤلف را به اغراق‌گویی و نیازهای داستان‌گویی متهم می‌سازی» (بالزاک، ۱۳۳٤، ص. ۳).

٤. ۳. قائل بودن نویسنده به ادراکات متفاوت مخاطبان درون روایت

مخاطب درون روایت که همان مخاطب انتزاعی و ضـمنی اسـت، از دیدگاه نویسـنده و راوی درک و موقعیتی نسبی و متفاوت دارد. این روایت‌شنو درون داستانی که توسّط نویسنده –البته به‌واسطهٔ راوی– مورد خطاب قرار می‌گیرد، بر اساس موقعیت اجتماعی و میزان شناختی که از جهان پیرامون دارد، حساسیت و کاربست ابزارهای روایی راوی نسبت به او متغیر است. «راوی ممکن اســـت مفروضـــات مخاطبِ روایت را مورد حمله قرار دهد، از آن حمایت کند، به اســـتنطاقش بکشـــد یا خواســـتارش باشـــد» (ســـلدن و ویدوســـون، ۱۳۸٤، ص. ۷۲). مثلاً در *هزارویک‌شـب*، مخاطب درون داسـتانیِ راوی (شـهرزاد) شـخصـی در موقعیت اجتماعی والا (پادشـاه) اسـت؛ بنابراین راوی با مخاطبی حسـاس مواجه اسـت که موقعیت اجتماعی‌اش به او اجازهٔ هر اقدامی علیه راوی را می‌دهد به همین دلیل بســـیار بااحتیاط به روایت گری می‌پردازد و مهم‌ترین ابزار روایت وی نیز تعلیق و حفظ آن برای کشش روایت است.

چنین روایـت‌شـــنویی گـاه برای راوی کمـابیش مهم و جـایگزین نـاپـذیر اســـت. مثلاً در *هزارویک‌شـب*، خلیفه تنها روایت‌شنویی است که شـهرزاد در اختیار دارد (پرینس، ۱۳۹۱، ص. ۲۷). رامان سـلدن در همین زمینه می‌گوید: «گاهی اوقات مخاطب روایت یک شـخصـیت مهم اســـت. به‌عنوان‌مثال در داســـتان *هزارویک‌شـــب*، ادامهٔ زندگی راوی یعنی شـــهرزاد، به تداوم جلب‌توجه مخاطب روایت یعنی خلیفه بستگی دارد، چنانچه خلیفه علاقهٔ خود را به قصّـه‌های شهرزاد از دست بدهد؛ شهرزاد باید بمیرد» (پرینس، ۱۳۹۱، ص. ۲۷)؛ بنابراین در *هزارویک‌شب*

«مضـــمون روایت گری به‌مثابهٔ زندگی از طریق نگرش شـــهرزاد به خلیفه و نگرش خلیفه به شـهرزاد مورد تأکید قرار می‌گیرد، قهرمان زن خواهد مرد اگر روایت‌شـنو او تصـمیم بگیرد که دیگر به روایت او گوش ندهد. درست مانند شخصیت‌های دیگری که می‌میرند چون خلیفه به آن‌ها گوش نخواهد سپرد» (مکوئیلان، ۱۳۸۸، ص. ١٦٠). شـناخت سـلیقه، میزان درک و علایق چنین روایت‌شنو درونی‌ای کار راوی را طاقت‌فرسا و سخت نموده است.

صـــمد بهرنگی در داســتان *الدوز و عروســک ســخن‌گو* داســتان را برای مخاطبانی خاص می‌نویسـد که از درک آنها آگاهی دارد «هیچ بچهٔ عزیزدردانه و خودپسـندی حق ندارد قصّهٔ من و الدوز را بخواند، به‌خصـوص بچّه‌های ثروتمندی که وقتی توی ماشین‌سـواری‌شـان می‌نشـینند، پُز می‌دهند و خودشان را یک سر و گردن از بچّه‌های ولگرد و فقیر کنار خیابان‌ها بالاتر می‌بینند و به بچّه‌های کارگر هم محل نمی‌گذارند. آقای بهرنگ خودش گفته که قصّه‌اش را بیشـتر برای همان بچّه‌های ولگرد و فقیر و کارگر می‌نویسـد» (بهرنگی، ١٣٥٦، ص. ٨٢). در رمان *شـب مادر* راوی به‌صراحت اعلام می‌کند که روایت‌شنو درون داستانی وی شخصی به نام «تووِیا فریدمان» است و داستان را خطاب به او می‌نویسد «من این کتاب را خطاب به آقای تووِیا فریدمان رئیس انسـتیتوی شـناسـایی جنایتکاران جنگی حیفا می‌نویسـم و خطاب به همهٔ کسـانی که مطالب آن به‌نوعی به آنها مربوط می‌شـود» (ونه گوت جونیر، ۱۳۹۳، ص. ۱۹). گاه میزان درک و دریافت روایت‌شـنو درون داسـتانی بسـته به موقعیت اجتماعی و جایگاه وی حسـاس و شـکننده اسـت به‌طوری‌که راوی با جان خویش بر سـر روایت قمار در می‌پیوندد. در *هزارویک‌شـب*، مخاطب درون داسـتانیِ شـهرزاد، پادشـاه اسـت؛ بنابراین روایت شـهرزاد بسـیار شـکننده و خطرناک اسـت چراکه به‌زعم تودوروف[1] در این کتاب، «حکایت مساوی است با زندگی و نبود آن مرگ است» (تودوروف، ۱۳۹۳، ص. ٦٢). پس شهرزاد می‌داند که برای چه مخاطب حساسی روایت می‌کند و میزان درک و فهم او را به‌خوبی می‌شناسد و همین سبب نجات جانش می‌گردد؛ امّا مخاطب دیگری نیز در بیرون از جهان داستان وجود دارد که به مخاطب بیرونی (خواننده) مشهور است و هرکســی را که توانایی خواندن متن را دارد، در برمی‌گیرد. این مخاطب نیز میزانی نســبی از

1. Todorova

درک و دریافت را داراست به‌طوری‌که بسته به عواملی چون میزان آگاهی، جایگاه اجتماعی و موقعیت مکانی درک وی از پیام و معنای روایت متفاوت است.

٤. ٤. عناصر دخیل در درک مخاطب بیرونی از روایت

٤. ٤. ١. هم‌زمانی و درزمانی پیام متن و دایره دربگیری وسیع آن برحسب تفسیر مخاطب

یکی از ویژگی‌های ادبیّات پدیدهٔ درزمانی و هم‌زمانی است؛ یعنی ادبیّات مقوله‌ای مربوط به یک‌زمان یا دورهٔ خاص نیست و پیام‌های آن در هرزمانی قابل تفسیر و تأویل است. این ویژگی در ادبیّات تعلیمی برجستگی بیشتری دارد و تا مادامی‌که بشر بر روی زمین باشد، متون تعلیمی ادبیّات همراه و قرین وی هستند و تنها با اندکی تفسیر و نمادسازی می‌توان این متون را در هرزمانی به کاربرد. به‌عنوان نمونه پدیده‌هایی که مربوط به فضایل اخلاقی یا رذیلت‌های نفسانی می‌شوند، در ادبیّات تعلیمی بازتاب فراوانی داشته و در هرزمانی می‌توان برای تعلیم و اندرز از آنان مدد گرفت؛ بنابراین مخاطب با تمسّک به تفسیر متون در هرزمانی می‌تواند از آنها درکی متفاوت داشته باشد. رامان سلدن عقیده دارد: یکی از تحوّلات جدید در رویکردهای نظری ادبیّات و نقد و تفسیر، به حوزه روابط متن و مخاطب مربوط می‌شود. این رویکرد نقش خواننده در فهم متن و استراتژی تفسیری او، برجستگی ویژه‌ای یافته است (روحانی، ١٣٨٤، ص. ٤٠). به‌طوری‌که باقدرت تأویل می‌تواند از متن‌های کهن برداشتی به اقتضای حال امروز داشته باشد. به تعبیر گادامر «آنچه ما ادبیّات می‌نامیم نه با بازگشت به زمان گذشته، بلکه به شرکت فعّال و زنده در آنچه امروز گفتنی است درک می‌شود... زمان ادراک متن و معنای آنچه در متن گفته می‌شود، هر دو به زمان حاضر برمی‌گردند...». به‌عنوان‌مثال در *مثنوی معنوی*، مولانا در آغاز داستان «پادشاه و کنیزک» در دفتر اوّل می‌گوید:

بشنوید ای دوستان این داستان خود حقیقت نقد حال ماست آن

(مولانا، ١٣٩٢، ص. ١٦٧)

بنا بر آنچه مبنی بر وجود تأویل در نزد مخاطب از متن‌های کهن یادکردیم، در اینجا می‌توان دریافت که هر خواننده‌ای در هرزمانی که شروع به خوانش داستان پادشاه و کنیزک نماید، برحسب تأویل و درزمانی و هم‌زمانی بودن ادبیّات می‌تواند با متن ارتباط برقرار نماید و آن را

نقدی بر حال خویش حساب کند و به میزان درک خود با آن ارتباط برقرار کند؛ و درجایی دیگر درک روایت را کاملاً منوط به تفسیر مخاطب از متن و برداشت وی می‌داند:

تا همی‌گفت آن کلیله بی‌زبان چون سخن نوشد ز دمنه بی بیان
ور بدانستند لحن همدگر فهم آن چون مرد بی نطقی بشر
در میان شیر و گاو آن دمنه چون شد رسول و خواند بر هر دو فسون
چون وزیر شیر شد گاو نبیل چون ز عکس ماه ترسان گشت پیل
این کلیله‌ودمنه جمله افتراست ورنه کی با زاغ لک‌لک را مریست
ای برادر قصّه چون پیمانه‌ایست معنی اندر وی مثال دانه‌ایست
دانه معنی بگیرد مرد عقل ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(مولانا، ۱۳۹۲، ص. ۲۲۷)

در این کلام مولانا برجستگی و تأکید بر محور برداشت مخاطب از متن است و اگرچه حیوانات همچون آدمیان نیستند و گل‌وبلبل هرگز سخنی باهم ندارند، مولانا این تخیّلات را برای بیان پیام و معنای روایت دانسته و تأویل و برداشت معنی آن را بر عهدهٔ مخاطب و تأویلات او از متن می‌گذارد.

بنابراین در نزد مخاطب ادبیّات مفهوم زمان در تأویل متن بی‌تأثیر است و آنچه مهم می‌نماید، معنای متن و تفسیر آن به زمان حال است. عبید زاکانی در آغاز *موش و گربه* می‌گوید:

اگر داری تو عقل و دانش و هوش بیا بشنو حدیث گربه و موش
بخوانم از برایت داستانی که در معنای آن حیران بمانی

(زاکانی، ۱۳۹۲، ص. ١٦)

و در انتها دوباره بر درک معنای قصّه و تأویل به‌جا از معنای آن تأکید می‌ورزد:

جان من پند گیر از این قصّه که شوی در زمانه شادانا
غرض از موش و گربه برخواندن مدعا فهم کن پسر جانا

(زاکانی، ۱۳۹۲، ص. ٢٦)

در انتها نیز شـاعر از مخاطب می‌خواهد که با تأویل و تفسـیر به عمق معنای نهفته در پس داسـتان بنگرد و نمادین بودن و تمثیل نهفته در آن را درک کند. به‌طوری‌که بدون نگرش به قدیمی بودن متن و یا نسبت آن به گذشته بتوان به درکی صحیح از معنای آن دست‌یافت و این مهم جز با ادغام گذشـته و حال میسـر نمی‌گردد. گادامر[1] می‌گوید: «فهم هرمنوتیکی نتیجهٔ گفت‌وگویی اصـیل میان حال و گذشـته اسـت و این فهم هنگامی رخ می‌دهد که میان حال و گذشته ادغام افق‌ها وجود داشته باشد» (کربای، ۱۳۷۷، ص. ۱۳). در مقدّمهٔ *کلیله‌ودمنه* مطلبی آمده که کاربرد آن را در تمامی اعصـار تائید می‌کند: «کتاب *کلیله‌ودمنه* ازجملهٔ آن مجموعه‌های دانش و حکمت است که مردمان خردمندِ قدیم گردآوردند و به هرگونه زبان نبشتند و از برای فرزندانِ خویش به میراث گذاشتند و در اعصار و قرون متمادی گرامی می‌داشتند، می‌خواندند و از آن حکمت عملی و آداب زندگی و زبان می‌آموختند» (مینوی، ۱۳۸٦، ص. ۱). گاه خود نویسندگان مخاطب خویش را از این اندیشه که مطالب پیشینیان برای پیشینیان بوده و امروزیان را در برنمی‌گیرد، بر حذر کرده‌اند و پیام این نویسـندگان و شـاعران درزمانی و هم‌زمانی ادبیّات و جای گذاری شـخصـیت‌ها به‌جای هم بوده اسـت. مولانا در *مثنوی معنوی* بارها از مخاطب خویش می‌خواهد که قصّـه‌های پیشـینیان را نقد حال خویشـتن بداند و با تمزیج درک حال خویش از روایت دیروزی به درکی درست و درخور از روایت دست یابد:

ذکر موسـی بند خاطرها شـدسـت　　کین حکایت‌هاسـت که پیشـین بدسـت
ذکر موسـی بهر روپوشـسـت لیک　　نور موسـی نقد تسـت ای مرد نیک
موسـی و فرعون در هسـتی تسـت　　باید این دو خصـم را در خویش جست
تـا قیـامـت هسـت از موسـی نتـاج　　نور دیگر نیسـت دیگر شـد سـراج
این سـفـال و این پلیتـه دیگرسـت　　لیک نورش نیسـت دیگر زان سـرسـت

(مولانا، ۱۳۹۲، ص. ٤۱٦)

این گفتار مولانا بر این نکته تکیه دارد که درک مخاطب از روایت بسـته به میزان تأویل و تفسیری که از روایت‌ها دارد وابسته است. اگرچه عناصری در متن وجود دارد که آن را ازنظر

1. Gadamer

زمانی به گذشته مربوط می‌کند، امّا معنای متن و نمادین بودن شخصیت‌ها و جابه‌جایی جایگاه آنها با خواننده از عناصِری است که بر میزان درک روایت توسّط مخاطب تأثیر دارد و مولانا از مخاطب خویش می‌خواهد تا خویشتن را به‌جای شخصیت‌های روایت بگذارد و بدون توجه به موقعیت زمانی متن به قضاوت بنشیند؛ و با تمسّک به تأویل و محو فاصلهٔ زمانی بین متن دیروز و خوانندهٔ امروز، معنای متن را امروزی و آنی نماید.

فردوسی نیز در *شاهنامه* از مخاطب خویش می‌خواهد تا گفتار او را دروغ نپندارد و چیزهایی که باخرد درک می‌شود را از متن برداشت نماید و اگر به معنای نهفتهٔ متن پی نبرد به دیدهٔ رمز به آن بنگرد:

تو این را دروغ و فسانه مدان به رنگ فسون و بهانه مدان
ازو هر چه اندر خورد باخرد دگر بر ره رمز و معنی برد
(فردوسی، ۱۳۸٤، ص. ۷)

فردوسی نیز از مخاطب خویش درخواست درکی عمیق از روایت را دارد، به‌خصوص که متن حماسی چون با اغراق و مبالغه همراه است، ممکن است از طرف مخاطب به دید دروغ و افسانه نگریسته شود، درحالی‌که جهان‌بینی، ایدئولوژی و هدف شکل‌گیری حماسه چیزی ورای این است و اگرچه عدّه‌ای لندک از مخاطبان بر این مقوله واقف‌لند، فردوسی از مخاطب می‌خواهد که هر چه از این متن را عقلش قبول می‌کند بپذیرد و بقیه را به دیدهٔ رمز بنگرد که خود اشاره به نسبی بودن درک مخاطبان در نزد فردوسی دارد. حال آن قسمت رمزگونه را تنها بخشی از مخاطبان زیرک با وسعت دید وسیع و دانش افزون درک می‌کنند.

٤. ٤. ۲. اختیار ادراکی مخاطب بنا بر برداشت‌های مختلف وی از متن

از دیگر عناصر تأثیرگذار در میزان درک مخاطب برون داستانی (خواننده) می‌توان به مخیّر نمودن وی نسبت به برداشت‌های ممکن از متن اشاره کرد. همیشه برداشت کلّیهٔ خوانندگان از روایت‌ها یکدست نیست و به تعداد خوانندگان برداشت و درک نیز وجود دارد. میزان درک هر مخاطب از متن به جهان‌بینی و دایرهٔ دید او مربوط می‌شود. گاه متنی در ظاهر غیراخلاقی را گروهی از مخاطبان مورد خوانش قرار داده و هر یک بسته به دیدگاهی که دارد به بیان درک

خویش از روایت می‌پردازد. به‌عنوان‌مثال در *مثنوی معنوی* حکایاتی انگشت‌شمار مستهجن وجود دارد.[۱] درک هر مخاطب از این روایت‌ها متفاوت است، امّا مولانا در پسِ همین متن‌ها نیز نکته‌هایی ناب بیان نموده که از اُفق درک هر مخاطبی خارج است. «مولانا نیز معتقد است که مقدار آگاهی مخاطب در فهم او از متن نقشی اساسی دارد، مثلاً سخن یا حکایات هزل‌آمیز –که گاه در *مثنوی* دیده می‌شود– نزد آگاهان و عاقلان از دیدگاهی دیگر، معنایی کاملاً متفاوت و متضاد با هزل نزد جاهلان دارد و همچنین است سخن و حکایت جِد و غیر هزل که اهل هزل آن را مطابق مرام و عقیده و دانش خود هازلانه درک و تفسیر می‌کنند» (روحانی، ۱۳۸٤، ص. ٤۷). این تفویض اختیار به مخاطب که بنا بر میزان درک خود از روایت برداشت داشته باشد، در مطالعات جدید نقد ادبی منجر به نظریّهٔ «مرگ مؤلف» گردیده است. در این رویکرد تمام اختیار متن به خواننده واگذارشده و اوست که متن را تفسیر، تأویل و معنا می‌کند. «در نظریّه‌های ادبی معاصر، معنای متن اساساً برساختهٔ خواننده شمرده می‌شود و منتقد ادبی دیگر در پی کشف پیام پنهان‌شدهٔ مؤلف نیست. نظریّه‌های رولان بارت[۲] و میشل فوکو[۳] دربارهٔ مرگ مؤلف و مؤلف–کارکرد در زمرهٔ تأثیرگذارترین و مجاب‌کننده‌ترین دیدگاه‌های نظری متأخر دربارهٔ جایگاه مؤلف‌لند» (پاینده، ۱۳۸۵، ص. ٤۲). پس ادّعای نگارنده مبنی بر این‌که به تعداد مخاطبان متن برداشت و ادراک وجود دارد، صحیح و به‌جا می‌نماید.

٤. ٤. ۳. میزان هم‌ذات پنداری باشخصیت‌ها

روایت هم‌بوم‌پندارانه، روایتی است که نشانه‌های هم‌بوم‌پندارانه در روایت برای مخاطب تداعی صحنه‌ای روایی کند. بریس گوت[٤] عقیده دارد: «هم‌ذات‌پنداری مخاطبان با کاراکترها به بخشی از خرد جمعی واکنش به ادبیّات تبدیل‌شده و موفّقیت یا شکست یک اثر و کیفیت و قدرت واکنش‌های احساسی به آن تا حدی به این هم‌ذات‌پنداری بستگی دارد» (گوت، ۱۳۸۵، ص. ۳۲). ریشهٔ لغوی هم‌ذات‌پنداری، «همسان‌سازی»[۵] است. پس چنین به نظر می‌رسد که وقتی با

---

۱. منظور حکایت کنیزک و کدو و حکایت مخنث و لوطی است.

2. Roland Barthes
3. Michel Foucault
4. Berries Goat
5. making identical

کاراکتری هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم، هویّت خودمان را با هویّت او ادغام می‌کنیم (گوت، ۱۳۸۵، ص. ۳۳). دیوید هرمن هم‌ذات‌پنداری روایی را در سه محور ذیل دانسته است: هم‌بوم‌پنداری روایی یعنی این‌که مخاطب پس از شنیدن شعری یا دیدن صحنه‌ای به طریق قرابت و همانندی آن را با حادثه‌ای که دریکی از سه وجه زیر باشد مقارن سازد: ۱- آن را درجایی دیده باشد و شاهد رخدادها بوده باشد؛ ۲- از کسی رخدادی مشابه شنیده باشد؛ ۳- در کتابی مشابه آن را خوانده باشد و یا در فیلمی دیده باشد (هرمن، ۱۳۹۳، ص. ۲۸۳). به‌واسطهٔ هم‌بوم‌پنداری مخاطب به روایت یا صحنه‌ای روایی می‌رسد، باید گفت در این مورد اگرچه قصد راوی روایت‌پردازی نبوده است و تنها ممکن است به بیان تعارضات اجتماعی، شکایت از یار، شکایت از روزگار و... پرداخته باشد، امّا روایت‌شنو می‌تواند با بسترسازی هم‌بوم‌پندارانه متن غیر روایی راوی را در ذهن خود تبدیل به روایتی تسلسلی کند.

این‌گونه روایت‌پردازی مختص ادبیّات و سینما است. به‌عنوان‌مثال در غزل -که ممکن است عناصر روایی آن کم یا زیاد باشد- مخاطب می‌تواند با هم‌بوم‌پنداری روایی از آن برداشتی روایی داشته باشد. به‌عنوان‌مثال وقتی در *غزلّیات حافظ* می‌خوانیم:

زان یار دلنوازم شکریست با شکایت گر نکته‌دان عشقی بشنو تو این حکایت
بی‌مزد بود و منّت هر خدمتی که کردم یارب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت
(حافظ، ۱۳۸۵، ص. ۷)

با شنیدن این غزل هر مخاطبی می‌تواند در ذهن خود به بازسازی حادثه‌ای مشابه برای خود یا دیگری که مخاطب شاهد آن بوده و یا فیلمی که دیده است بپردازد و به ما این حادثه مشابه را شرح دهد. به نظر می‌رسد بیشتر در ژانر غنایی غلبهٔ احساسات باعث این هم‌بوم‌پنداری روایی می‌گردد و تعریف ادبیّات غنایی نیز این غلبهٔ احساسات را نشان می‌دهد: «شعر غنایی شعری است که احساسات و عواطف شخصی گوینده را بیان می‌کند و اگر حاوی معانی و اندیشه‌های مختلفی هم باشد، این معانی و اندیشه‌ها در خدمت بیان عواطف شاعر است و هدف مستقیم شاعر بیان آن اندیشه‌ها و معانی نیست» (پورنامداریان، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). گاه یک

بیت می‌تواند در مخاطب تداعی‌گر یک روایت کامل باشد. همچنین است ابیات زیر از *غزلّیات سعدی*:

رفتی و نمی‌شوی فراموش می‌آیی و می‌روم من از هوش
سحر است کمان ابروانت پیوسته کشیده تا بناگوش
(سعدی، ۱۳۸۹، ص. ٤۳۷)

این ابیات نیز به‌محض شنیده شدن توسّط مخاطب او را به یاد حادثه‌ای هم‌بوم‌پندارانه به یکی از طرق گفته‌شده می‌اندازد. ممکن است یاری را ازدست‌داده باشد که با برگشت آن یار روایتی در ذهن داشته باشد. ممکن است مادر رزمنده‌ای اسیر این ابیات را بشنود و حادثهٔ اسارت تا بازگشت پسرش را برایمان در قالب یک روایت تعریف کند. پس حکم ما دربارهٔ هم‌بوم‌پنداری روایت و درک مخاطب از آن در ژانر غنایی و حتّی دیگر ژانرهای ادبی تا حدودی رنگ واقعیت و صحّت به خود می‌گیرد و دلیلی بر نسبی بودن درک مخاطب از متن است.

٤. ٤. ٤. عناصر دخیل در درک مخاطب درونی از روایت

مخاطب درونی (روایت‌شنو) چون هیچ‌گاه به خوانش داستان نمی‌پردازد و فقط در تخیّلات نویسنده و راوی قرار دارد، بنابراین درک وی از روایت با آن معیارهایی که برای خواننده واقعی برشمردیم قابل بررسی نیست و خطاب قرار دادن او در روایت به‌نوعی خطاب قرار دادن مخاطب بیرونی است و تنها وجود وی و خطاب قرار گرفتنش به انگیزه‌هایی همچون: نشان دادن سختی کار راوی، انتقال پیام به خواننده بیرونی، مخفی شدن نویسنده در پشت متن با خطاب روایت‌شنو خاص به دلیل اوضاع اجتماعی و... شکل می‌گیرد و ممکن است حتّی مخاطب درون داستانی هیچ درکی به‌غیراز جنبه‌های تخیلی روایت نداشته باشد. در اینجا به بررسی برخی عناصر دخیل در خطاب قرار دادن روایت‌شنو درونی از طرف نویسنده و میزان درک این مخاطب ذهنی می‌پردازیم:

٤. ٤. ٥. انتخاب مخاطب خاص به دلیل اوضاع اجتماعی

در ادبیّات داستانی از قدیم‌الایّام، هرگاه نویسنده به دلیل اوضاع اجتماعی حاکم بر جامعه و یا خفقان امکان بیان آزاد آراء و اندیشه‌های خویش را نداشته، به مدد نماد و تمثیل و یا در قالب فابل‌ها به این مهم پرداخته است. در *کلیله‌ودمنه* که یک متن اجتماعی به‌حساب می‌آید، در تمام داستان‌ها «رای هند» از «برهمن» می‌خواهد تا داستانی برایش نقل کند، «رای هند گفت برهمن را که بیان کن از جهت من داستان دو دوست را...» (منشی، ۱۳۸٦، ص. ٥۹). یعنی رای هند روایت‌شنو درون داستانی برهمن (گوینده/ نویسنده) است و خالق اثر با تمسّک به شخصیت‌های حیوانی به طریق تخیل برهمن را گوینده و رای هند را مخاطب وی قرار می‌دهد و با تمسّک به نماد به سخن می‌پردازد، چه نمی‌تواند به‌صراحت آنجا که می‌گوید: «شیر از آواز گاو ترسیده بود»، بگوید: «پادشاه از ورود ناشناسی ترسیده بود» به همین دلیل در ادبیّات داستانی بسته به شرایط اجتماع نویسنده با خطاب قرار دادن یک روایت‌شنو درونی، خویشتن را از مهلکه‌های ممکن نجات می‌دهد در ادبیّات داستانی معاصر نیز صمد بهرنگی به دلیل خفقانی که جامعهٔ عصر وی را احاطه کرده است، اولاً سبک نوشتاری کودکان را برمی‌گزیند و در ثانی بچّه‌ها را مخاطب داستان خویش انتخاب می‌کند -آن‌گونه که در الدوز و عروسک سخن‌گو بیان کردیم- صمد در دولایه مخفی‌شده و روایت‌شنو درون داستانی وی نه‌تنها درباریان، بلکه بچّه‌های مدرسه هستند. در اینجا نکته‌ای که حائز اهمّیّت است، میزان درک این روایت‌شنو خیالی از روایت است! درک این روایت‌شنو از روایت تنها در لایه‌های سطحی و خطّی می‌ماند و به عمق نظر نویسنده پی نمی‌برد و می‌توان گفت صمد با خطاب قرار دادن این مخاطب، به‌نوعی مخاطب بیرونی (خواننده) را خطاب قرار داده و داستان را باانگیزه نشان دادن اوضاع اجتماع برای مخاطبان بیرون داستان نوشته است. این پل زدن و ایجاد خطاب روایت‌شنو درونی به‌قصد انتقال پیام به مخاطب بیرونی در ادبیّات کلاسیک نیز دیده می‌شود.

٤. ٤. ٦. خطاب قرار دادن مخاطب درونی به‌قصد انتقال پیام به مخاطب بیرونی

همان‌گونه که بیان کردیم مخاطب درونی (روایت‌شنو درون داستانی)، تنها وجودی تخیلی است که نویسنده هنگام نوشتن به او نظر دارد و خطاب به او متنی را می‌نویسد. این نظر نویسنده به

روایت‌شنو گاه جنبهٔ خطابی به خود گرفته و با ضمیر «تو» بروز می‌کند. هنگامی‌که خواننده‌ای بیرونی متن را مورد خوانش قرار می‌دهد، این «تو» در حکم تلنگری است که می‌تواند خوانندهٔ بیرونی را شامل شود و برحسب موقعیت شخصیت‌های درون روایت، خواننده بیرونی را نیز شامل گردد. به‌عنوان نمونه ممکن است خواننده‌ای بی‌خیال و بدون تلاش که عدم رسیدن به موفّقیت را ناشی از ناملایمی فلک می‌داند متن زیر از ناصرخسرو را بخواند:

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را برون کن ز سر باد و خیره‌سری را
بری دان ز افعال چرخ برین را نشاید ز دانا نکوهش بری را
اگر تو ز آموختن سر بتابی نجوید سر تو همی سروری را
چو تو خود کنی اختر خویش را بد مدار از فلک چشم نیک‌اختری را

(ناصرخسرو، ۱۳۹۱، ص. ٦٧)

در این شعر ضمیر «تو» خطاب به خوانندهٔ بیرونی است که فلک را در سرنوشتی که به دست خود اوست مقصر دانسته است، درحالی‌که مخاطب درونی (روایت‌شنو) ناصرخسرو مخاطبی تخیلی بوده که شاعر هیچ شناختی –جز این خصلت که در امور خویش فلک را مقصر می‌داند– از او ندارد و شعر خطاب به تمام انسان‌ها با این خصوصیت سروده شده است. پس درک مخاطب درونی روایت که در تخیّلات نویسنده/ شاعر وجود دارد در دنیای داستان صِفر است و خطاب او تلنگری به خواننده بیرون داستان –همهٔ ما که امروزه این شعر را می‌خوانیم– است و مخاطب درون داستانی پلی برای ایجاد این ارتباط است.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

مخاطبان در ادبیّات داستانی به دو گروه مخاطبان درون داستانی (روایت‌شنو) و مخاطبان برون داستانی (مخاطب بیرونی) تقسیم می‌شوند. مخاطب درون داستانی، روایت‌شنویی ذهنی در دل جهان داستان است که نویسنده به‌واسطهٔ راوی هنگام نوشتن داستان به او نظر داشته است، ولی مخاطب برون داستانی همان خواننده واقعی است که کتاب را برداشته و شروع به خوانش آن می‌کند. میزان درک دو گروه از مخاطبان از روایت امری نسبی و بسته به عوامل مختلف متغیر

است. در پژوهش حاضر پس از بررسی این مقوله چنین نتیجه‌گیری می‌گردد که روایت‌شنو یا مخاطب درون داستانی، یک خوانندهٔ ضمنی و تخیلی است که وجود خارجی ندارد و نویسنده به دلایل شرایط اجتماع عصر خویش و پنهان شدن در پس این روایت‌شنو او را خطاب قرار داده و یا روایت را برای او خلق کرده است، همچنین برای انتقال پیام خود به مخاطب بیرونی با خلق روایت‌شنو درونی و با تمسّک به ضمیر «تو»، خطاب خود را از روایت‌شنو درونی به مخاطب بیرونی انتقال می‌دهد. در مورد مخاطب برون داستانی (خواننده در جهان واقع) نیز عناصری چند در میزان درک وی از روایت دخیل‌لند که می‌توان به هم‌زمانی و درزمانی پیام متن و دایره دربگیری وسیع آن برحسب تفسیر مخاطب، اختیار ادراکی مخاطب بنا بر برداشت‌های مختلف وی از متن و میزان هم‌ذات‌پنداری باشخصیت‌ها اشاره کرد. مخاطب برون داستانی بیشتر با تمسک به تأویل و هم‌ذات‌پنداری باشخصیت‌های متن و عبور از تاریخ متن با روایت ارتباط برقرار کرده و آن را درک می‌کند. در منابع غربی و در بین کتب روایت‌شناسی به‌خصوص فرهنگ اصطلاحات روایت‌شناسی جرالد پرینس در باب انواع مخاطب داستانی مباحثی آمده است که برای مخاطبان فارسی به دو دلیل غریب است، یک به دلیل اینکه از مصداق‌های متنی غربی استفاده شده است و دیگر اینکه فرق بین مخاطب و روایت‌شنو درون داستان گنگ می‌نماید، بر همین اساس در این پژوهش هم به بسط نظریّه پرینس در باب انواع مخاطبان پرداختیم و هم‌مرز بین روایت‌شنو داستانی و مخاطب بیرون متن را متمایز کردیم.

کتاب‌نامه

اخوت، ا. (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. فردا.

انوری، ح. (۱۳۸٦). *گلستان سعدی*. پیام نور.

بالزاک، ا. (۱۳۳٤)، *بابا گوریو* (ا. به آذین، مترجم). نیل. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۸۳۵)

بهرنگی، ص. (۱۳٥٦). *قصه‌های بهرنگ*. روزبهان.

پاینده، ح. (۱۳۸٥). مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید. *نامه فرهنگستان*، ۳۲، ۲٦-٤٤.

پرینس، ج. (۱۳۹۱)، *روایت شناسی* (م. شهبا، مترجم). مینوی خرد. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۸۲)

پورنامداریان، ت. (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*. سخن.

پورنامداریان، ت. (۱۳۸۷). بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن. *نقد ادبی*، *۱*(۱)، ۱۱-۲۷.

تزوتان، ت. (۱۳۹۷). *بوطیقای نثر* (ک. شهپرراد، مترجم). نیلوفر. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۸۱)

حافظ شیرازی، ش. (۱۳۸۵). *دیوان غزلیات*. صفی علیشاه.

روحانی، ر. (۱۳۸٤). آراء مولانا دربارهٔ ارتباط متن با نویســـنده، مخاطب و متون دیگر. *مطالعات و تحقیقات ادبی*، ۲ (۵-٦)، ۳۳-۵۵. https://doi.org/10.52547/jls.2.5.33

زاکانی، ع. (۱۳۹۲). *موش و گربه*. افق.

زیدری نسوی، م. (۱۳۸۳). *نفثه المصدور* (ا. ا. یزدگردی، مصحح). طوس.

ژوو، و. (۱۳۹٤)، *بوطیقای رمان* (ن. حجازی، مترجم). علمی و فرهنگی.

سعدی، م. (۱۳۸۹). *دیوان*. روزبه.

شـــکرانی، غ. (۱۳۹٦). از فرایندهای ترجمه تا راه حل فرازبان. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۰*(۲)، ۱۷۳-۱۵۱. https://doi.org/10.22067/lts.v50i2.67208

فردوسی، ا. (۱۳۸٤). *شاهنامه*. فردوسی.

فورستر، ا. (۱۳۹۸). *جنبه‌های رمان* (ا. یونسی، مترجم). نگاه. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۲۷)

قبادیانی، ن. (۱۳۹۱). *گزیده قصاید ناصرخسرو*. توس.

کربای، آ. (۱۳۷۷). *درآمدی بر هرمنوتیک* (ب. احمدی، مترجم). مرکز. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۹۷)

کورت، و. (۱۳۹۳)، *شب مادر* (ع. ا. بهرامی، مترجم). انتشارات روشنفکران و مطالعات زنان.

گوت، ب. (۱۳۸۵). هم ذات پنداری و احساسات در سینمای روایی (ب. تبرایی، مترجم). *مجله فارابی*، ٦۱، ٤۷-۳۲.

لینت ولت، ژ. (۱۳۹۲). *رسـاله‌ای در باب گونه شـناسـی روایت* (ع. عباسـی و ن. حجازی، مترجمان). علمی فرهنگی. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۸۹)

لینت ولت، ژ. (۱۳۹۸)، *ابعاد روایت‌پردازی، مضـــمون، ایدئولوژی، هویت* (ن. حجازی، مترجم). علمی فرهنگی. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۲۰۰۰)

محمدی، ه. (۱۳۸۰). *صمد ساختار یک اسطوره*. چیستا.

مکوئیلان، م. (۱۳۸۸). *مجموعه مقالات روایت* (ف. محمدی، مترجم). مینوی خرد. (تاریخ نشـر نسـخه اصلی ۲۰۰۱)

منشی، ن. (۱۳۸٦). *کلیله و دمنه*. امیرکبیر.

مولانا، ج. (۱۳۹۲)، *مثنوی معنوی*. اطلاعات.

وحید نژاد، م. (۱۳۹۷). از دغدغهٔ زمان تا بحران هویت در داستان گشتیِ شبانه نوشتهٔ پاتریک مودیانو. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۱*(۳)، ۱۲۷–۱٤۸. https://doi.org/10.22067/lts.v51i3.74960

هرمن، د. (۱۳۹۳)، *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت* (ح. صافی، مترجم). نشر نی. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۲۰۰۹)

Lint Velt, J. P. (2012). *Rasâlei dar bâb guneshenâsi ravâyat* [A treatise on narrative typology] (A. Abbasi & N. Hijazi, Trans.). Elmi Farhangi.

Prince, G. (2012). Ravâyatshenâsi [Narratology] (M. Shahba, Trans.). Minoy Khord.

Pour Namdarian, T. (2008). Balâghat Mokhatab va gofteguy-e bâ matn [Rhetoric of the audience and dialogue with the text]. *Literary Criticism*, *1*(1), 11-27.

Selden, R., & Widdowson, P. (1985). *Guide to contemporary literary theory*. Routledge.

دربارهٔ نویسنده

فضل‌الله خدادادی استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) است و حوزه های مورد علاقهٔ ایشان نقد ادبی، ادبیّات داستانی، روایت‌شناسی و مطالعه پیرامون انواع ادبی است.