پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۸، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸
(از ص ۴۱ تا ص ۶۰)

رمزگشایی خوانندهٔ درون‌متن، در داستان شیخ صنعان

زهرا انصاری[۱]
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات تهران
امیراسماعیل آذر
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات تهران
تاریخ دریافت: ۹۶/۸/۲۷ ؛ تاریخ پذیرش: ۹۷/۳/۲۲

چکیده

«خوانندهٔ درون‌متن» رویکردی انتقادی در ادبیات است که پایهٔ آن بر اساس نظریهٔ خواننده‌محور بنا شده‌است. ولفگانگ آیزر و آیدن چمبرز با کاربست آن در متن برای برقراری ارتباط دوسویهٔ بین نویسنده و خواننده، به دنبال رمزگشایی از خویشتنِ دوّم مؤلّف در متونِ باز هستند؛ زیرا مؤلّف زبده شگردهایی را درون متن می‌آفریند و خواننده با نسبیّت باوری در هر بار خوانش، با کشف شگردی به عنوان برگ برنده و ارتباط با مؤلّف، پاداش دریافت می‌کند. در میان آثار فاخر کلاسیک، حکایت شیخ صنعان جزء آثاری است که سرشار از این شگردهاست. ارتباط مؤلّف از گذر این دیدگاه، به همراه خوانش خلاّق خوانندهٔ معاصر، چهرهٔ جدیدی از ادبیات ایرانی ـ اسلامی به جهان عرضه می‌کند. این مقاله بنابر مؤلّفه‌های مستتر از خوانندهٔ درون‌متن و اصول روایت‌شناسی، به دنبال یافتن نشانه‌هایی از این رویکرد در حکایت شیخ صنعان است. نگارندگان با بررسی این رویکردها و تطبیق آن با حکایت شیخ صنعان، اثر مورد نظر را دارای قابلیت بالایی برای رمزگشایی خوانندهٔ درون‌متن دانسته‌اند. قدرت عشق، تنوع واژگان، نوع روایتِ راوی، گره‌گشایی، گره‌افکنی و کنش‌های استعلایی، ارتباط دوسویه‌ای را بین مؤلّف و خوانندهٔ خاص «برای سیر به ژرف‌ساخت داستان» ایجاد کرده‌است.

واژه‌های کلیدی: خوانندهٔ درون‌متن، خواننده‌محور، روایت، نسبیّت، آیدن چمبرز، ولفگانگ آیزر، شیخ صنعان.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: ansari46@chmail.ir

۱. مقدمه

در انتقال هر مفهومی، ارتباط دوسویه‌ای به وقوع می‌پیوندد. در یک طرف، انتقال‌دهنده (نویسنده)، و در سوی دیگر، گیرنده (خواننده) مطرح است. بنابراین، آنچه که فهم را میسّر می‌کند، وجود ارتباط و تأویل آن از طرف گیرنده است. چنین روندی میسّر نمی‌شود، مگر اینکه، فرستنده شگردهایی را در متن خود به‌کار بَرَد تا خواننده در هر دوره با ابزار جدیدی وارد متن شده، به تأویل بپردازد و معنای جدید و متفاوتی به دست آورد. البته چنین فرایندی را باید به حساب خلاقیّت نویسنده، و «باز» بودن متن گذاشت:

> «امبرتو اکو[1] در کتاب نقش خواننده[2] برخی از متون ادبی و هنری را با واژهٔ «باز» معرفی می‌کند و برای خواننده در تولید معنا نقش مهمّی قائل می‌شود. او متون پلیسی را «بسته» و خواننده را در تولید معنای آن چندان مؤثر نمی‌داند. امّا متن «باز» را اینگونه توصیف می‌کند که خواننده نباید قصد مؤلّف را در نظر بگیرد، بلکه باید به خود اثر توجه داشته باشد و فهم خود را مستقل از معنای مورد نظر نویسنده در نظر بگیرد» (نصری، ۱۳۸۹: ۸۷ـ۸۸).

متن را نمی‌توان مانند شیئی بی‌جان به حساب آورد، بلکه پویاست و با امکاناتی که با باز بودن می‌توان از آن بهره‌ها برد و در هر دوره و با خوانش‌های متوالی، به لایه‌های نویی رسید. این رَویّه با عمل خواندن خواننده تحقق می‌یابد. حال باید گفت اثر مؤلّف، یک خواننده در درون خود دارد که ممکن است با نظر شخصی نویسنده هم‌سو نباشد. امروز نقد ادبی، مایل به این اصل است که خوانندهٔ درون‌متن را به عنوان عنصری از عناصر ادبیات به شمار آورد.

> «برای گفتن یک اثر، دو فرد لازم است و نویسنده آگاهانه یا ناآگاهانه تصویری از خویش و تصویری از خواننده‌اش می‌آفریند. او خواننده‌اش را آن‌چنان می‌سازد که خویشتنِ خویش را. در این بین، موفق‌ترین خوانش آنجاست که این خودهای خلق‌شدهٔ نویسنده و خواننده به توافقی کامل برسند» (چمبرز، ۱۳۸۲: ۵۵).

با توجّه به ویژگی‌های آثار فاخر کلاسیک در ادبیات ایران و تطبیق آن‌ها با این رویکرد، می‌توان به دستاوردهای ارزشمندی رسید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ خوانندهٔ درون‌متن، جز در زمینهٔ دیدگاه چمبرز[3] پژوهش کاربردی صورت نگرفته‌است، امّا ترجمه‌های پراکنده‌ای نیز از بُعد نظری در چند اثر آمده که به پاره‌ای از آن‌ها اشاره می‌شود:

---

1. Umberto Eco
2. The Role of Readers, 1979.
3. Aidan Chambers.

۱ـ *کتاب دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۰۸ –۱۱۲) نویسنده ایرنا ریما مکاریک[1] در چند صفحه توصیف قابل قبولی از چهرهٔ هر دو خواننده (خوانندهٔ برون‌متن و خوانندهٔ درون‌متن) ارایه داده است.

۲ – در کتاب *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*(سلدن و ویدوسون ،۱۳۷۲: ۶۷ـ۸۲) رامان سلدن و پیتر ویدوسون[2]، مطالب ارزندهٔ بسیاری دربارهٔ خوانندهٔ درون‌متن و برون‌متن مطرح کرده اند.

۳ـ در مقالهٔ «روایت و روایت‌شناسی» نویسنده (حرّی،۱۳۸۲ :۳۴۳) در صفحهٔ ۳۴۳ به تعریف و بیان چهار دیدگاه دربارهٔ خوانندهٔ درون‌متن پرداخته‌است.

۴ـ مقالهٔ «خوانندهٔ درون‌متن» (چمپرز، ۱۳۸۲ :۵۳–۸۵) در این مقاله علاوه بر دیدگاه آیدن چمبرز دربارهٔ خوانندهٔ درون‌متن، فلسفهٔ وجودی این نوع خواننده به لحاظ اهمیت آن ذکر شده است: «برای گفتن چیزی، دو فرد لازم است» و در صفحهٔ ۵۵ این مقاله، از قول آیزر، اثر ادبی به عنوان ابزار ارتباط معرفی شده است. همچنین، صاحب نظر دیگر، وین سی بوث[3] نیز می‌گوید که، نویسنده [در این زمینه] تصویری از خویش و تصویری از خوانندهٔ خویش می‌آفریند. او خواننده‌اش را چنان می‌سازد که خویشتنِ دوم خویش را و وجود خوانندهٔ مستتر در متن را رویکردی انتقادی می‌داند که در برابر خوانندهٔ بیرونی گشوده شده است.

۵– مقالات چندی هم به قلم حسام‌پور، و همکارانش، نوشته شده است که بر پایهٔ خواننده درون متن به تحلیل و بررسی داستانِهای کودک، از احمدرضا احمدی پرداخته است. (حسام پور و همکاران، ۱۳۹۲ : ۹۷ـ۱۲۱) امّا نکتهٔ مهم اینکه، هرچند داستان‌های احمدی برای نوجوانان نوشته شده است، امّا به قطعیّت نمی‌شود به این موضوع رسید که، این نظریه فقط در حوزهٔ این نوع داستان اجرایی است، بلکه ما در این مقاله ثابت خواهیم کرد که این نظریه در بعضی از آثار بزرگسالان نیز به‌خوبی پاسخگوست؛ زیرا شعر روایی شیخ صنعان جزءِ متون باز محسوب می‌شود و مخاطب خاص خود را دارد که از طریق علایم موجود درون‌متنی از سوی مؤلّف هدف‌گذاری شده‌است.

1. Irena Rima Makaryk.
2. Peter Widdowson &Raman Selden.
3. Wayne c. Booth.

۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

در این مقاله برآنیم که با هدایت علایم موجود در متن، به علت‌های برآمده از کنش‌های استعلایی[1] کنشگران دست یابیم و با «نسبیّت‌باوری» در مقابل «قطعیّت معنا» که رکن اصلی در رویکرد خواننده‌محور محسوب می‌شود، به نقش‌های نو و مفاهیم جدید درون‌متنی برسیم. بنابراین، دو سؤال مطرح است:

۱ـ در تحقیق پیش رو، با چه شیوه‌ای نظریهٔ «خوانندهٔ درون‌متن» آیدن چمبرز و نظریهٔ ولفگانگ آیزر[2] با هم تعامل دارند و می‌توان از این طریق به عمق اثر راه یافت؟

۲ـ با چه شیوه‌ای حصار «قطعیّت معنا» در مقابل «نسبیّت‌باوری» شکسته می‌شود و نقش‌های جدیدی برای خوانندهٔ متن به وجود می‌آید؟

چنان‌که امبرتو اکو[3] می‌گوید: «یک متن، جهانی باز و نامحدود است که تأویل‌کننده‌اش می‌تواند با آن ارتباط‌های درونی بی‌پایانی را کشف کند» (نیچه و دیگران، ۱۳۷۷: ۲۹۹). در این پژوهش، ما به دنبال چنین روندی هستیم. اگرچه خوانش متن در ادبیات ما سابقهٔ طولانی ندارد و موجد واژگان‌های نویافتهٔ ارتباطی است، با این حال، سعی شده‌است در شیوهٔ نگارش، دقت لازم به عمل آید تا خواننده بتواند تا حد امکان با ساخت‌وسازهای مقاله ارتباط برقرار کند.

۴. روش پژوهش

در این مقاله، ابتدا به تبین مبانی نظری «خوانندهٔ درون‌متن» و «روایت‌شناسی» پرداخته‌ایم. سپس با نگرش عمیق به داستان شیخ صنعان (از *منطق‌الطّیر* عطّار نیشابوری)، به دنبال نشانه‌هایی از خوانندهٔ درون‌متن، به دستاوردهایی مبنی بر تطبیق این نظرگاه با داستان (شیخ صنعان) دست یافتیم. نسخهٔ مورد استفاده، اشعار *منطق‌الطّیر عطّار* (عطّار نیشابوری،۱۳۸۷: ۱) به تصحیح و تحشیهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی است.

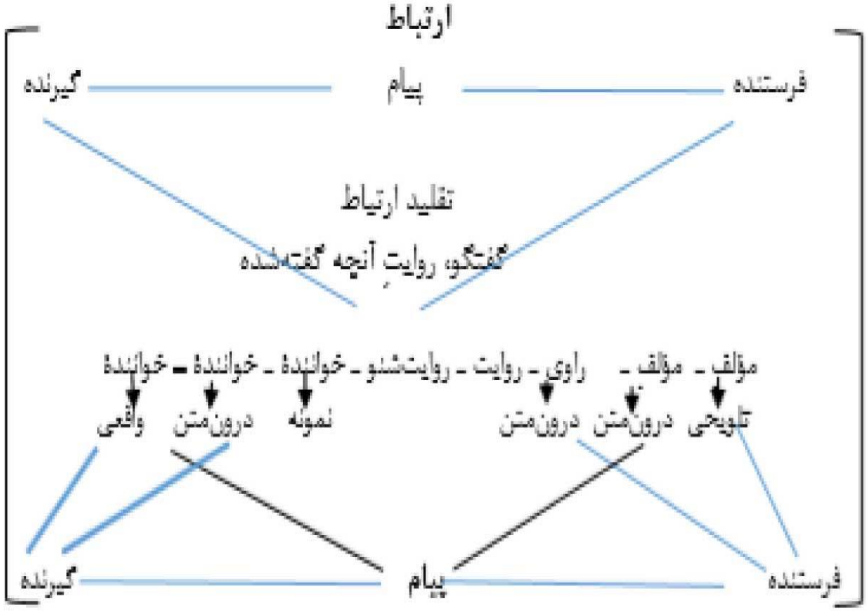
۵. مبانی نظری

۵ـ۱. فرایند ارتباط در روایت

این مقاله با روش تعاملی طراحی شده‌است؛ تعامل بین نظریهٔ چمبرز، آیزر و روایت‌شناسی؛ چراکه: «نظریه‌های ادبی گوناگون را می‌توان از زاویهٔ پرسش‌های متفاوتی که

1. Transcendentai.
2. Wolfgang Iser.
3. Umberto Eco.

دربارهٔ ادبیات مطرح می‌کنند، مورد تأمل قرار داد. نظریه‌های مختلف بـه طـرح پرسـش‌هـایی از دیدگاه نویسنده، اثر، خواننده، یا آنچه واقعیت می‌نامیم، می‌پردازند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۲: ۱۵). البته مرکزیّت یک نظریه الزامی است و نظریه‌های دیگر در تحکیم بحث به عنوان حلقـهٔ در برگیرنده محسوب می‌شوند. بر این اساس، در گام نخستّ به بیان نقش روایت و عامل ارتباط می‌پردازیم. سپس به نظریهٔ خواننده‌محور که حاصل نسبیت‌باوری در قـرن بیسـتم (در مقابل قطعیت معنا) است، اشاره، و انواع خواننده و خوانندهٔ درون‌مـتن را کـه موضـوع اصلی این پژوهش است، تحلیل می‌کنیم. والاس مارتین با ارائهٔ یک جمع‌بنـدی، نمـودار فرایند ارتباط در روایت را ترسیم کرده‌است که بحث را با ارائهٔ آن پی می‌گیریم.



نمودار۱: فرایند ارتباط در روایت (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۶)

۲ـ۵. نظریهٔ معطوف به خواننده

جریان نقدادبی با محوریّتِ خواننده، از اوایل ۱۹۶۰ میلادی و بعد از جنگ جهانی دوم پا به عرصهٔ ادبیات گذاشت. در فضای باز سیاسی آن دوران، منتقدان به راحتـی عقایـد خـود را مطرح می‌کردند و به عنوان خواننده به تأویل و تفسیر می‌پرداختنـد. آن‌هـا مـتن را بـرای درک زیبایی‌شناسی (هم‌زمانی و درزمانی) نقد می‌کردند و این نقـد فـارغ از جبهـه‌گیـری سیاسی و اجتماعی، و نیز شامل تفسیرهای متفاوتی بود که فهم زبان و فهم معنا را در بـر می‌گرفت. در پی همین تفاوت‌های استدلالی از متن، میدان پویای نقد نیز به جریان افتاد.

این نظریه، «فاقد یک نقطهٔ آغاز فلسفی واحد یا استوار است. صاحب‌نظران آن به سنّت‌های فکری کاملاً متفاوتی تعلق دارند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۲: ۹۲).

۵ـ۳. خوانش خلاق

رومن اینگاردن[1] با اصطلاح «استراتژی خواندن» نشان داده‌است که هر متن ناتمام است؛ چراکه دیدگاه نظری گوناگون و متمایزی را مطرح می‌کند که خواننده ناگزیر است آن‌ها را مشخص کند؛ یعنی؛ «در جریان خواندن هر متن، خواننده به لحظه‌های کلّی و تجریدی متن شخصیت می‌دهد و مناسبات درونی لحظه‌ها را به تصویر درمی‌آورد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۸۳).

۵-۴. انواع خواننده

۵-۴-۱. خوانندهٔ درون‌متن

در تحلیل مدرن مهم است که «برای احترام به خواننده و توانایی‌های او در استنباط و نتیجه‌گیری، بر پایهٔ رفتار ارائه‌شده و نه بر پایهٔ ارائهٔ مستقیم (و هدایت‌گرانه) و اظهار نظر نویسنده در گفتن اینکه یک شخصیت چگونه است، تحلیل را بر عهدهٔ خواننده بگذاریم» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۲۴). ایجاد زمینهٔ داستانی برای خوانندگان بسیار مهم است؛ زیرا زاویهٔ دید را گسترش داده، به‌راحتی می‌توانند ابزار تحلیلی را قوی‌تر و در پایان، نتیجهٔ بهتری اخذ کنند و از طرفی، پرسش و پاسخ‌هایی برای خود فراهم آورند که پاسخگویی به آن‌ها لذت متن را بالاتر می‌برد. ولفگانگ آیزر، مفهوم خوانندهٔ ضمنی[2] را طرح و دیدگاه‌های نویی را مطرح نمود.

> «این اصطلاح اقتباسی است از مفهوم «مؤلّف ضمنی» که وین سی بوث در رتوریک داستان (۱۹۶۱م.) از آن سخن گفته بود. از نظر بوث، مؤلّف ضمنی با پرسونا یا راوی تفاوت دارد. این اصطلاح بیشتر به خود دوّم مؤلّف باز می‌گردد که نسخهٔ ادبی شخص حقیقی و مخلوق متین آن است. در نظریهٔ آیزر، خوانندگان جاهای خالی و خلأها را پر می‌کنند و به واسطهٔ آن، عدم تعیّن را از میان می‌برند. گرچه منظرهای متنی، معیّن هستند، امّا دربارهٔ نقطهٔ تلاقی نهایی این منظرها، باید دست به تخیّل زد. این فرایند کنش ذهنی که در واقع، سویهٔ خلّاق رویارویی ما با متن است، ساختار دیگر خوانندهٔ ضمنی را به ما می‌نمایاند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۱۱ـ۱۱۲).

1. Ingarden Roman.
2. Implied Reader.

آیزر تفاوت می‌گذارد میان خوانندهٔ ضمنی و انواع خواننده‌هایی که در رویکرد خواننده‌محور به‌کار می‌روند. او در پی آن است که حضور خواننده را توضیح دهد، الگوی او الگویی استعلایی[1] یا پدیدارشناسی[2] است:

«می‌توان به خوانندهٔ ضمنی در قالب کنش‌هایی نگریست که خواننده انجام می‌دهد. هیچ دو خواننده به شیوهٔ واحد، تصویرسازی یا جاهای خالی را پر نمی‌کنند، امّا خوانندگان منفرد صرف‌نظر از اینکه چگونه متن را تحقّق می‌بخشند، در شکل دادن به خوانندهٔ ضمنی مشارکت دارند و ساختار این خوانندهٔ ضمنی چارچوبی را فراهم می‌آورد که در دوران آن می‌توان پاسخ‌ها را سنجید و انتقال داد» (ر.ک؛ سارلند و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۴ـ۵۵).

۵ـ۴ـ۲. خوانندهٔ تلویحی

نخستین بار این اصطلاح تجریدی را برای بحث از توانش خوانندگان واقعی به‌کار برده‌اند. منتقدان برای تأکید بر انواع توانش، این مورد را «خوانندهٔ آرمانی»، «اَبَرخواننده» یا «خوانندهٔ آگاه» نیز نامیده‌اند (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۶). بنابراین، همهٔ این نامگذاری‌ها که در سطرهای پایین نیز آمده‌است، مفهوم واحدی را القا می‌کنند. از تعابیر لفظی به‌کار رفتهٔ دیگر، «مخاطب درون‌متن، خوانندهٔ تقلیدی، خوانندهٔ فراداستانی، خوانندهٔ مستتر، خوانندهٔ ضمنی و خوانندهٔ الگومند» است.

این نوع خواننده (خوانندهٔ درون‌متن) جزء ساختار داستانی است و این نقش طوری نیست که بتوان بدون شرایط لازم به آن رسید. تکنیک‌های مختلفی برای یافتن خوانندهٔ درون‌متن وجود دارد و از جملهٔ آن‌ها، «ارجاعات درون‌متن» و «ارجاعات فرامتن» است [؛ مثلاً تلمیح به آیات، اسطورها، ...، زاویهٔ دید، شکاف‌ها (خلأها) و سبک نوشته‌ها].

۶. نظریه‌پردازان مشهور خوانندهٔ درون‌متن

۶ـ۱. چمبرز، وین سی بوث، آیزر و تولان

از نظریه‌پردازان معروف، «آیدن چمبرز» است که به توصیف دیدگاه‌های او می‌پردازیم. او برای نخستین بار اصطلاح «خوانندهٔ مستتر» را به‌کار می‌برد؛ نویسندهٔ آگاه و گاهی ناآگاه، چنان‌که وین سی بوث می‌گوید:

[مؤلّف] تصویری از خویش و تصویری از خواننده‌اش را آن‌چنان می‌سازد که خویشتن دوّم خویش را. در این بین، موفق‌ترین خوانش آنجاست که این خودهای خلق‌شدهٔ نویسنده و خواننده بتواند به توافقی کامل برسند. نویسنده این خویشتن دوّم را با استفاده از فنون متفاوتی

1. Transcendental.
2. Phenomenology.

می‌آفریند؛ به عنوان مثال، شیوه‌ای که بر اساس آن، در مقام راوی در داستان حاضر می‌شود؛ خواه راوی همه‌چیزدان[1] و غیبگو[2] باشد، خواه راوی اول‌شخص...» (چمبرز، ۱۳۸۲: ۵۵).

باید از شیوه‌هایی سخن بگوییم که باعث آشکار شدن خوانندهٔ درون‌متن خواهد شد. مؤلّف با شگردهایی خواننده را با خود به درونِ متن می‌کشاند تا با او در قبول عقایدش همنوا شود:

«اصطلاح«سبک» را برای نشان دادن شیوه‌ای به‌کار می‌برند که نویسنده با آن به آفرینش خودِ ثانوی و خوانندهٔ مستتر دست می‌یازد. ساده‌اندیشی است اگر تصور کنیم که سبک به ساختار جمله و انتخاب واژگان منحصر می‌شود. سبک عبارت است از نوع استفادهٔ نویسنده از تصاویر ذهنی، ارجاعات آگاهانه و ناآگاهانهٔ وی و نیز فرضیاتی که نویسنده از ادراک بلاواسطهٔ خواننده در ذهن خویش می‌سازد و از طرفی، به سبک نگرش نویسنده به باورها، رسوم و شخصیت‌های روایت را نیز در بر می‌گیرد و همهٔ آن‌ها با شیوه‌ای که نویسنده درباره‌اش می‌نویسد، آشکار می‌شود» (همان: ۵۶).

دربارهٔ «زاویهٔ دید» باید گفت زاویهٔ دید به خواننده کمک می‌کند که به عنوان ابزاری برای آفرینش رابطه میان خود و نویسنده استفاده کند و او (خواننده) را به سمت و سویی که باید، سوق می‌دهد. از شیوه‌های دیگر، «جهت‌گیری» است که در مقالهٔ چمبرز به آن پرداخته شده‌است. البته باید بگوییم که حتی نامگذاری کتاب‌ها نیز می‌تواند این نگرش را تقویت کند. هرگاه نویسنده بتواند وحدت خویش را با خوانندهٔ بیرونی تحکیم کند و زاویهٔ دیدی را برگزیند که او را جلب کند، آنگاه می‌تواند ماهرانه آن‌ها را به سمت اهداف خود که همان جهت‌گیری است، فراخوانَد. پس خوانندهٔ مستتر را رشد می‌دهد تا به طور مستتر معناهای بالقوّه‌ای را بیافریند» (همان: ۶۰ـ۶۱).

«شکاف‌های آشکار» نیز یکی از شگردهای مهم برای دریافت خوانندهٔ مستتر است که در دیدگاه آیزر به آن «خلأ» یا «فواصل» گفته می‌شود. مقصود از شکاف‌های آشکار، سپیدخوانی است که در نقدهای امروزی جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده‌است و متن باید به گونه‌ای شکل گیرد که نقطه‌چین‌هایی در آن وجود داشته باشد تا خواننده آن‌ها را پُر کند و از خوانش آن لذت ببرد. چمبرز بر این باور است که این نقطه‌چین‌ها به دو شکل عمده مطرح می‌شوند. گونهٔ نخست، «شکاف‌های سطحی»، و گونهٔ دوّم، «شکاف‌های گویا»

1. Omnipotent.
2. Fozeteller.

هستند. دسته دوّم، اهمیت بیشتری دارند و شکاف‌هایی هستند که خواننـده را در سـاختن معنا به مشارکت می‌خوانند.

«نمی‌توان تمام و کمال قصه را باز گرفت. یقیناً فقط از میان حذف‌های بالإجبار است که داستان به سرحدّ پویایی خود می‌رسد. بنابراین، هرگاه جریان داستان گسسته می‌شود و یا در مسیرهای ناخواسته قرار می‌گیرد، فرصت می‌یابیم که استعداد خود را برای برقراری ارتباط (یا خطّ سیر اصلی داستان، یعنی برای پُر کردن جاهای خالی خودِ متن)، به منصهٔ ظهور برسانیم» (همان: ۳۳).

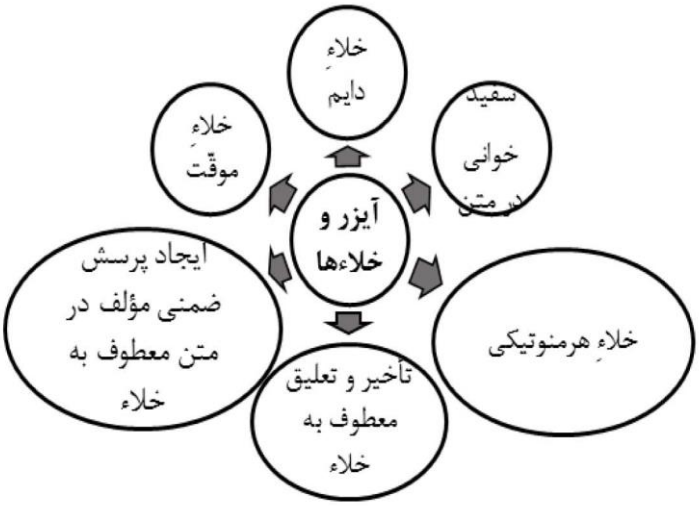
آشکارترین خلاء ادبیات داستانی، خلاء هرمنوتیکی است. خلأهای هرمنوتیکی از پیش پا افتاده تا پیچیده وجود دارد. نویسنده اطلاعاتی را از خواننده دریغ می‌کنـد تـا او منتظـر بماند و ماجرا را پیگیری کند و در پایان، این اطلاعات به او داده شود. خلأ از هر نوع کـه باشد، مدام علاقه ایجاد می‌کند به مشارکت خواننده، در اینکه بداند مـتن چقـدر ارزشـمند است. نظریه‌پرداز دیگر، وین سی بوث می‌گوید«اگر خواننده قصد دارد اثری را بـه تمـام و کمال درک کند، باید از عناصری مانند: «درون‌مایه»، «معنا»، «الهیـات»،«دلالـت نمـادی»، «اخلاقیات» یا حتّی غایت‌شناسی که جملگی شرحی از هنجارهای اثر به دست می‌دهنـد، تصویری روشن در ذهن داشته باشد» (حرّی، ۱۳۸۲: ۳۳۹).

ازاین‌رو، ما باید خواننده را مهرهٔ فعّال و اندیشمندی در نظر بیاوریم که در فهم اثر بـه مؤلّف یاری می‌رساند. ولفگانگ آیزر این عامل را همان «خوانندهٔ مستتر» معرفی می‌کنـد. مایکل جی تولان[1] به نقشهٔ درونی متن اشاره کرده‌است و تصوّر خود از خوانندهٔ درون‌مـتن را خواننده‌ای می‌داند که بی‌صدا در پشت صنحه حضور دارد؛ امّا حضوری الزامـی و بسـیار سازنده. بنابراین، «خوانندهٔ مستتر مانند مؤلّف مستتر، ساخته‌ای مربوط بـه خواننـده اسـت. خوانندهٔ مستتر تصویری است مبتنی بر تمامیّت متن از نوع خواننده یا خوانندهٔ کهن‌الگویی که خواننده می‌پندارد مخاطب متن است» (همان، ۱۳۸۲: ۳۴۳).

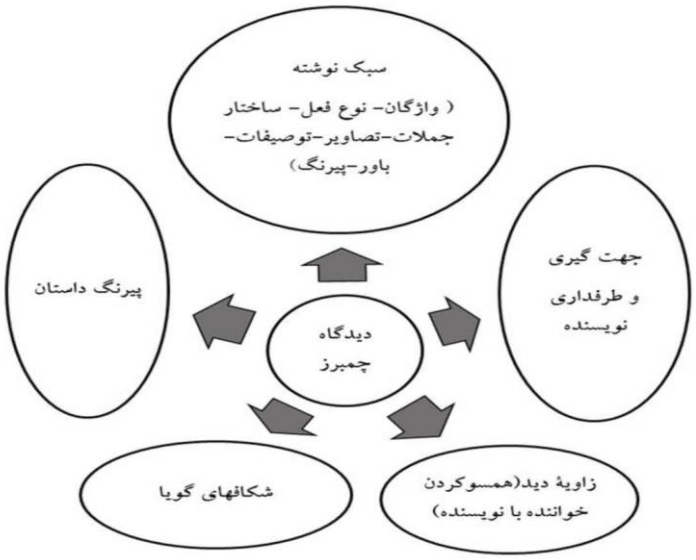
در نمودارهای زیر، به این مباحث پرداخته شده‌است: **سبک** (شامل: نوع واژگـان، نـوع افعال، ساختار جمله‌ها، توصیفات، باورها، پیرنگ تصاویر، ارجاعات، پرسش‌ها، توجیـه‌هـا و تلمیحـات)، **زاویـهٔ دیـد** (شـامل: طـرز نگـرش راوی و نـوع راوی)، **طرفـداری** (شـامل: جهت‌گیری)، **شکاف‌ها و خلأها** (شامل: خلاء دائم و خلاء موقت/ تـأخیر و تعلیـق/ ایجـاد پرسش معطوف به خلاء/ سفیدخوانی‌ها).

1. Michael J.Tolan.

۶ـ۲. خلاصهٔ دیدگاه‌ها



نمودار ۲: دیدگاه آیزر



نمودار ۳: دیدگاهٔ چمبرز

۷. خلاصهٔ داستان (شیخ صنعان)

پیری زاهد، عابد و صاحب کرامات به نام شیخ صنعان، با دیدن خوابی متناقض در چند شب متوالی، برای تعبیر آن عازم سرزمین روم می‌شود و در آنجا دل به عشق دختری

ترسا می‌سپارد. او چنان شیفتهٔ دختر می‌شود که به خواستهٔ او بر بُت سجده می‌کند، *قرآن* را می‌سوزاند، شراب می‌نوشد، خوک‌بانی می‌کند و سرانجام به آیین ترسایان درمی‌آید.

مریدان با دیدن این اوضاع او را ترک می‌کنند. در این میان، مریدی که هنگام سفر شیخ به روم در کعبه حضور نداشت، وقتی از موضوع باخبر می‌شود، به سرزنش دیگر مریدان می‌پردازد و همهٔ مریدان به روم بازمی‌گردند. خداوند با شفاعت پیامبر(ص) شیخ را از این دام می‌رهاند. دختر ترسا در خواب می‌بیند که آفتاب در کنارش افتاده‌است و به او می‌گوید:

«کز پی شیخت روان شو این زمان　　مذهب او گیر و خاک او بباش»

با این خواب دختر ترسا به وسیله شیخ به دین اسلام مشرف می‌شود و تاب ماندن در دنیای مادی را نداشته و به عشق محبوب ازلی، رخت از جهان بر می بندد.

۸. تحلیل کاربردی داستان شیخ صنعان

«شیخ صنعان پیر عهد خویش بود　　در کمال از هرچه گویم، بیش بود
شیخ بود او در حرم پنجاه سال　　با مریدی چارصد صاحب‌کمال
هر مریدی کانِ او بود ای عجب　　می‌نیاسود از ریاضت روز و شب
هم عمل، هم علم با هم یار داشت　　هم عیان، هم کشف، هم اسرار داشت
قرب پنجه حج به جای آورده بود　　عمره عمری بود تا می‌کرده بود
خود صلاة و صوم بی‌حد داشت او　　هیچ سنّت را فرو نگذاشت او
موی می‌بشکافت مرد معنوی　　در کرامات و مقامات قوی»

(عطّار ، ۱۳۸۷: ابیات، ۱۱۹۱– ۱۱۹۸)

«واژگان» در ابتدای داستان، سنگین و خشک هستند و خوانندگان را گریزان می‌کنند؛ مانند: «پیر عهد/ صاحب‌کمال/ ریاضت/ علم و عمل/ هم کشف هم اسرار/ حج/ صلاة/ صوم/ سنّت/ مرد معنوی» تا بیت ۱۲۰۵ و به اسناد همان بیت‌های آمده، «افعال» همگی دم از بودن و منیت دارند و خواننده خسته می‌شود، امّا از بیت ۱۲۰۵ و مصراع دوّم آن، شروع به آوردن افعالِ حال و آینده می‌کند؛ مثلاً در «اگر ایمان برم» و «کارم اوفتاد»، شاهد این تغییر موضع مؤلّف هستیم.

«من ندانم تا ازین غم جان برم　　ترک جان گفتم اگر ایمان برم
آخر از ناگاه پیر اوستاد　　با مریدان گفت کارم اوفتاد»

(همان: ۱۲۰۵ـ۱۲۰۹)

«جملات» و کوتاهی آن‌ها بیانگر این است که راوی دلِ خوشی از این مرحله ندارد؛ چنان‌که تصاویر بوی عشق نمی‌دهند. با اینکه «کردارها» و «توصیفات» قراردادی و کلیشه‌ای هستند (همهٔ زاهدان این شیوه‌ها را دارند)، امّا برداشت خواننده، معنوی است؛ مانند: «جان ـ عقوبت ـ کارم اوفتاد»:

«من ندانم تا ازین غم جان برم　　ترک جان گفتم اگر ایمان برم
وَر بماند در پسِ آن عَقْبه باز　　در عقوبت ره شود بر وی دراز
آخر از ناگاه پیر اوستاد　　با مریدان گفت: کارم اوفتاد»
(همان: ۱۲۰۵، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹)

«باورها»ی ما از اینکه فکر می‌کنیم با سختی کشیدن به دستاوردهایی می‌رسیم، خواننده را به یک تکرار قدیمی وادار می‌کند. «تصاویر و ارجاع‌ها» خشک و بی‌روح و نیز مقدمهٔ وقوع اتفاق‌هایی هستند و ترکیب‌های «کارم اوفتاد» و «تا شود این معلوم زود» این نگرش ما را تقویت می‌کند:

«آخر از ناگاه پیر اوستاد　　با مریدان گفت «کارم» اوفتاد
می‌بباید رفت سوی روم زود　　تا شود تعبیر این معلوم زود»
(همان: ۱۲۰۹-۱۲۱۰)

مبحث «توجیهات» را با آوردن شاهد مثال از متن تحلیل می‌کنیم:

«نیست یک تن بر همه روی زمین　　کو ندارد عقبه‌ای در ره چنین»
(همان: ۱۲۰۶)

این بیت «تلمیح» به آیه‌ای از سورهٔ یوسف(ع) دارد و یکی از سبک‌های مؤلّف برای دادن روزنه‌ای از خوانندهٔ درون‌متن است؛ زیرا متن را باید با دید عاشقانه سنجید و با دل وارد شد؛ چراکه مصلحتی در کار است. در *قرآن*، انسان‌های بزرگ با ملاحظاتی به این گریوه‌ها وارد شده‌اند و سربلند از آن بیرون آمده‌اند. بنابراین، با پشتوانهٔ این تلمیح، خواننده از درونِ متن هدایتِ مثبت دریافت می‌کند.«تجاهل‌العارف» در بیت ۱۲۰۵ باز مهارت مؤلّف برای همراه کردن خواننده با خود است و بدین صورت، باعث می‌شود که خواننده داستان را تا آخر پیگیری کند:

«من ندانم تا ازین غم جان برم　　ترک جان گفتم اگر ایمان برم»
(همان: ب ۱۲۰۵)

شاعر به رمز و راز بیان می‌دارد که با من تا دَم فنا شدن همراه شوید؛ چراکه کار من به مراحل سختی خواهد کشید. در واقع، عطّار رندانه تعلیق ایجاد می‌کند تا نتیجه را به

همراهان داستان پاداش دهد. «زاویهٔ دید راوی» و نگرش او از سطح به سوی عمق است. نگرش او عادلانه و از محور عاقبت‌اندیشی است، تا خواننده یکباره متوجه شود که شیخِ او به این راحتی در دام نیفتاده‌است و بدین صورت، برای شیخ هم حقّی قائل می‌شود. «طرفداری» او این گونه است:

«نیست یک تن بر همه روی زمین　　کو ندارد عقبه‌ای در ره چنین»
(همان: ب ۱۲۰۶)

بیدار جهان در این بیت:

«چون بدید این خواب، بیدار جهان　　گفت: دردا و دریغا این زمان»
(همان: ب۱۲۰۳)

انسان‌ها دو بُعد دارند، اگرچه همه به بلاها گرفتار می‌شوند، اما باید مانند انسان‌های والا راه خود را در معرکه جدا کرد، تسلیم هواهای نفسانی نشد و هواها را به جهت معنوی هدایت کرد. بنابراین، شیخ هم حق دارد. «کانون دید روایت» به بیرون آوردن یوسفِ توفیق از چاه است و در این راه باید عقبه‌های دشواری را طی کند:

«یوسفِ توفیق در چاه اوفتاد　　عقبه‌ای دشوار در راه اوفتاد»
(همان: ب ۱۲۰۴)

«فاصلهٔ راوی از روایت» بسیار کم است و قدم به قدم می‌آید. شیوهٔ روایتگری او طوری است که خوا ننده نیز با «راوی» همسو است.

«من ندانم تا ازین غم جان برم　　ترک جان گفتم اگر ایمان برم»
(همان: ب ۱۲۰۵)

خواننده هم باید با او هم‌نوایی کند و گاهی هم بی‌طرف است.

«چون بدید این خواب بیدار جهان　　گفت: دردا و دریغا این زمان»
(همان: ب ۱۲۰۳)

یعنی راوی درد و رنج خود را از طریق شیخ بیان می‌کند. «خلاء» و «سفیدخوانی‌ها»ی موجود در چند بیت را بررسی می‌کنیم: «از هرچه گویم»، «صاحب‌کمال»، «قدوهٔ اصحاب بودن»، «من ندانم تا ازین غم جان برم» و «نیست یک تن بر همه روی زمین». خواننده با تحلیل خود و با توجه به نشانه‌های مستتر در واژه‌ها باید فضای خالی و سفیدی موجود آن را بخواند تا متن موجود با این شگرد، تعالی بیشتری یابد.

«شیخ صنعان پیر عهد خویش بود　　در کمال از هرچه گویم بیش بود»
(همان: ب۱۱۹۱)

«شیخ بود او در حرم پنجاه سال　　با مریدی چارصد صاحب‌کمال»
(همان: ب ۱۱۹۲)

«گرچه خود را قدوهٔ اصحاب دید چند شب بر هم چنان در خواب د»
(همان: ب۱۲۰۱)

«من ندانم تا ازین غم جان برم ترک جان گفتم، اگر ایمان برم»
(همان: ب ۱۲۰۵)

«نیست یک تن بر همه روی زمین کو ندارد عقبه‌ای در ره چنین»
(همان: ب ۱۲۰۶)

سبکی که در این تحلیل بارز است، وجود تشبیهات، استعاره و صناعات در زبان، به علت چرخش به سوی دخترِ ترسا و مفهوم عشق است؛ مانند: «عالی‌منظر، روحانی‌صفت، معرفت، روح‌اللّهش، برج جمال، لعل آن دلبر» و واژگان بی‌شماری از این دست:

«از قضا را بود عالی‌منظری بر سَرِ منظر نشسته دختری»
(همان:ب ۱۲۱۳)

«دختری ترسا و روحانی‌صفت در ره روح‌اللّهش صد معرفت»
(همان: ب ۱۲۱۴)

«بر سپهر حُسن در برج جمال آفتابی بود، امّا بی‌زوال»
(همان: ب ۱۲۱۵)

«هر که جان بر لعل آن دلبر نهاد پای در ره نانهاده سر نهاد»
(همان: ب ۱۲۱۸)

حال از این جای داستان، به‌تدریج نوع افعال رو به کاهش می‌گذارد و لفظ‌پردازی مؤلّف از طریق راوی به فراوانی می‌گراید. بارِ معنوی موضوع پررنگ‌تر می‌شود. گفتمان واژه‌ها بارِ عشق معنوی به خود می‌گیرند، حتّی می‌توان گفت با این سبک، عطّار «فرارَوی از افق» دارد. در تعریف افق باید گفت: «افق جزء اساسی یک موقعیت تفسیری است. افق بیانگر جایگاهی است که امکان دیدن را محدود می‌کند و از موقعیت‌مندی ناگزیر ما در جهان نتیجه می‌شود. امّا افق جایگاهی ثابت و ایستا نیست. گادامر فهم را به مثابهٔ ادغام افق یک شخص در افقی دیگر تعریف می‌کند؛ خواه این دیگری یک متن باشد، خواه یک شخص» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۹).پس عطّار قبل از اینکه دختر ترسا برقع بگشاید، در هیجده بیت (ر.ک؛ عطّار نیشابوری، ۱۳۸۷: ۲۸۷) تمام زیبایی‌های معشوق را به‌تفصیل بیان می‌کند و بالاخره بعد از مدّتی، دختر ترسا (معشوق) برقع می‌گشاید و زیبایی‌های او جلوه‌گر می‌شود و مشاهده می‌کنیم که افق خوانشی شیخ جلوتر از اتفاق‌ها پیشروی دارد:

«دختر ترسا چو برقع برگرفت بند بند شیخ آتش درگرفت»
(همان: ب ۱۲۳۲)

ساختار جمله‌ها در التهاب، نَفَس‌نَفَس می‌زنند

«صد هزاران دل چو یوسف غرقِ خون اوفتاده در چهِ او سرنگون»
(همان: ب ۱۲۳۰)

بیشتر ارجاعات به سمت عشق است؛ مانند:

- «دختری ترسا» و «روح‌اللّهش»:

«دختری ترسا و روحانی‌صفت در رهِ روح‌اللّهش صد معرفت»
(همان: ب ۱۲۱۴)

- «روی او» و «کوی او»:

«آفتاب از رشک عکسِ روی او زردتر از عاشقان در کوی او»
(همان: ب ۱۲۱۶)

- «چشمش» و «ابرویش»:

«هر دو چشمش فتنهٔ عُشّاق بود هر دو ابرویش به خوبی طاق بود»
(همان: ب ۱۲۲۰)

تمام این شواهد نشان از حضور خوانندهٔ درون‌متن است و مخاطب را به سوی زیبایی دختر ترسا هدایت می‌کند.«زاویهٔ دید راوی» بهتر از خود شیخ، دختر را توصیف می‌کند؛ گویا خودش (راوی) هم جذب شده‌است؛ زیرا علایم می‌گویند اگرچه داستانِ شیخ است، ولی خود راوی هم دلبند ماجراست:

«لعل سیرابش جهانی تشنه داشت نرگس مستش هزاران دشنه داشت»
(همان: ب ۱۲۲۵)

«راوی در این بیت «طرفداری» خود را اعلام می‌کند: شیخ جرمی نکرده، بلکه زیبایی دختر ترسا همه را مسحور می‌کند:

«صد هزاران دل چو یوسف غرق خون اوفتاده در چهِ او سرنگون»
(همان: ب ۱۲۳۰)

از بیتِ: (۱۲۱۲)

«می‌شدند از کعبه تا اقصای روم طوف می‌کردند سر تا پای روم»

خواننده را در «تأخیر و تعلیق» نگه می‌دارد و این زمان «سفیدخوانی» متن (تا بیتِ ۱۲۳۲) فقط علایم و نشانه‌ها هستند که رخ می‌نمایند، تا اینکه (ر.ک؛ همان: ۱۲۳۲) معشوق برقع می‌گشاید تا مخاطب به صحت و سقم ماجرا آگاه شود؛ زیرا برقع همان موی او (دختر ترسا) بوده‌است که مؤلّف به‌زیبایی خواننده را در تعلیق نگه می‌دارد و خواننده از خود سؤال می‌کند که او به چه علت حجاب گرفته، در صورتی که مسلمان نیست! خلاء این قسمت موقتی بود و گشوده شد:

«گوهری خورشیدفش در موی داشت برقع شَعر سیه بر روی داشت»
(همان: ب ۱۲۳۱)

از این بیتِ:

«دختـــر ترســـا چـــو برقـــع برگرفـــت بندبنـــد شـــیخ آتـــش درگرفـــت»
(همان: ب ۱۲۳۲ـ۱۵۴۶)

سبک عطّار پخته‌تر می‌شود؛ زیرا مفاهیم سنگین مربوط بـه رابطـهٔ انسـان بـا خـدا را تحکیم می‌بخشد. واژه‌های «کفر»، «ایمان»، «بُت»، «می»، «رنگ سیاه»، «بـاد»، «مشـکبار»، «شب»، «روز» و... همه به نوعی معنادار دلالت به تحول شیخ دارند و معنای غالب آن‌ها از عشق دم می‌زند. واژه‌ها در انواع مختلف آورده شده‌اند که اغلب تضادگونه معنا می‌شوند و این از طریق علایم موجود در متن فهم می‌شود.

دراین بیتِ؛

«عشق بر جان و دل او چیر گشت تا زِ دل نومید وَز جان سیر گشت»
(همان: ب۱۲۳۹)

فعلِ «چیر گشتن» به‌ظاهر واژهٔ پیش و پا افتاده‌ای است، امّا همان جای خالی است که مؤلّف در متن آورده‌است تا از طریق آن، قدرت متن را بالا ببرد. واژهٔ «دل» نیز بسیار آمده، چون محل عشق است:

«گفت چون دین رفت چه جای دل است عشقِ ترسازاده کاری مشکل است»
(همان: ب ۱۲۴۰)

از این بیتِ؛

«عاشـــق آشـــفته فرمـــان کـــی بـــرد؟ دردِ درمـــان‌ســـوز درمـــان کـــی بـــرد؟»
(همان: ب ۱۲۴۵)

به بعد، بیشتر واژه‌ها در توجیه کارهای شیخ تضادگونه هستند؛ ماننـد: «درد/ درمـان»، «روز/ شب»، «پیر/ جوان» و ... :

«بـــود تـــا شـــب همچنـــان روز دراز چشـم بـر منظـر، دهـانش مانـده بـاز»
(همان: ب ۱۲۴۵)

بیشتر گفتگوهای این قسمت میان او (شیخ) و مریدان، دلالت خوانندهٔ درون‌مـتن از اجتمـاع مغشوش آن زمان است و اندک‌اندک افعال آن بسیار متنوع و دایرهٔ آن گسـترش مـی‌یابـد؛ زیـرا فضای داستان و کنشگران مادّی و معنوی بسیار شده‌اند. تصاویر مقایسه‌ای و فعالیت همـه‌جانبـهٔ هر دو خواننده (بیرونی و مستترِ درونی) را برای تأویل طلب می‌کند. مؤلّف در ماجرای نافرمانی

مریدان، بینامتنیت[1] ماجرای خضر و موسی با داستان شیخ صنعان را از طریق علایم درون‌متن بیان می‌کند.

❍از زبان شیخ در این بیت مونولوگ می‌گوید:

«گفت یارب امشبم را روز نیست یا مگر شمع فلک را سوز نیست»
(همان: ب ۱۲۵۲)

راوی بسیار پرکار عمل می‌کند و زاویهٔ دید چندجانبه شده‌است؛ گاهی از زبان مریدان، شیخ را نصیحت می‌کند:

«آن دگر گفتش که دوزخ در ره است مرد دوزخ نیست هر کو آگه است»
(همان: ب ۱۲۸۶)

❍گاهی هم از زبان دخترِ ترسا:

«دخترش گفت ای خرف از روزگار سازِ کافور و کفن کن، شرم دار»
(همان: ب ۱۳۴۳)

خوانندهٔ درون‌متن با گسترش پلّه‌های متن دچار عرضهٔ انواع روزنه‌هاست و خوانندهٔ بیرونی در امواج این همه مفاهیم دچار سردرگمی می‌گردد. برعکسِ پلّهٔ اول (که داستان فاقد زمینهٔ لازم است)، در مسیر خط زمانی نامشخصی قرار می‌گیرد و بر تب‌وتاب موضوع افزوده می‌شود:

«روز و شب بسیار در تب بوده‌ام من به روز خویش امشب بوده‌ام»
(همان: ب ۱۲۵۹)

«روز و شب بسیار در تب بوده‌ام من به روز خویش امشب بوده‌ام»
(همان: ب ۱۲۵۹)

در این بیت، تقدیر و اعتقاد به آن، به شیوهٔ مضمر از طرف مؤلّف بیان می‌شود. در بیتی دیگر، رمزی درون کلام مؤلّف وجود دارد که از ابتلا به امتحان دم می‌زند:

«می بسوزم امشب از سودای عشق می‌ندارم طاقت غوغای عشق»
(همان: ب ۱۲۶۵)

❍«تجاهل‌العارف» از بیتِ؛

«یارب امشب را نخواهد بود روز شمع گردون را نخواهد بود سوز»

1. Intertexuality.

شروع و تا سه بیت بعد ادامه می‌یابد (ر.ک؛ همان: بیت ۱۲۶۱ـ۱۲۶۳) که دلالت بر سبک عطّار و علایم خوانندهٔ مستتر برای ابراز خود و تعریض معنادار به معشوق دارد. در بیتی دیگر، دختر ترسا سعی در تحقیر شیخ دارد و می‌گوید:

«دخترش گفت: ای خرف از روزگار　　سازِ کافور و کفن کن، شرم دار»

(همان: ب ۱۳۴۳)

این سخن دلیل بر خواری او و خالی شدن از همهٔ منیّت‌هاست.

❍واژه‌های «لوح ضمیر» و «لوح نخست»:

«خَمر هر معنی که بودش از نخست،　　پاک از لوحِ ضمیرِ او بشست

ذرّه‌ای عشق از کمین در جَست چُست　　بُرد ما را بر سَرِ لوحِ نخست»

(همان: بیت ۱۳۷۰ـ۱۳۷۱)

این سفیدخوانی‌های متن است که خوانندهٔ درون‌متن آن‌ها را مانند دریچه می‌گشاید و انسان را به یاد عهدی می‌اندازد که با خدا در روز الست بسته است و برای طلب عشق او آن‌قدر جستجو می‌کند تا مگر به او برسد.

❍بُهت و حیرتی دراین بیت است:

«سجده کن پیش بُت و *قرآن* بسوز　　خمر نوش و دیده از ایمان بدوز»

(همان: بیت ۱۳۵۰)

خواننده باید به حدس و گمان دست بزند، تا اینکه بداند با حرمت‌شکنی پیش‌آمده، در آخر چه خواهد شد؟ این شگرد داستان‌پردازی عطّار است که خواننده را به مرز بحران می‌برد و بعد داستان را طوری دیگر رقم می‌زند!

از این بیت به بعد:

«دید از آن پس دختر ترسا به خواب　　کاوفتادی در کنارش آفتاب»

(همان: بیت ۱۵۴۷ـ۱۵۹۲)

ماجرای داستان به طور خاص به سمت دختر ترسا سوق داده می‌شود و موقتاً شیخ از صحنه بیرون می‌رود. دختر ترسا کنشگرِ مقابل شیخ صنعان به تحول می‌رسد. او خوابی می‌بیند، همچون خواب‌های دیگر که در متن وجود داشت:

«واژه‌ها»، «نوع افعال»، «ساختار جملات»، ... ، «زاویهٔ دید»، «کانون توجه»، «خلأها»، «طرفداری» و... خوانندهٔ درون‌متن خوانش‌گر را با علایم هدایت می‌کند. واژهٔ «آفتاب» و تکرار آن، صنعت تشخیص معطوف به او دلالت‌گر تحوّلی از سوی انسان کامل است. افعال امری‌کوتاه، تصاویر، تا بیتِ (همان: ۱۵۵۲) بارِ واژگان (ره‌زنی- رهش بردن - بی‌آگهی-

پلید کردن...) تصورات خواننده را به اوّل داستان می‌برد و کاری که او (دختر ترسا) در قبال شیخ کرد و «راه»، نشان و روزنه‌ای هم برای دخترِ ترسا و هم برای خوانشگران است، از آن رو که تحوّلی باید اتفاق بیفتد. بنابراین، انسان وقتی به عملکرد خود رجوع می‌کند، مشاهده می‌نماید که در غفلت است. در واقع، او سایه‌ای بیشتر نیست و باید به «آفتاب هدایت» بپیوندد.

بعد از سخن آفتاب (انسان کامل) که کوتاه در چند بیت (ر.ک؛ ابیات ۱۵۴۷، ۱۵۴۸ و۱۵۵۳) می‌آید، به‌ظاهر از خواب جسمانی بیدار می‌شود، اما همچنان در خلسهٔ معنایی غرق است. راوی با دلسوزی که نشان از «طرفداری» دارد، با نوع بشر سخن می‌گوید:

«در دلش دردی پدید آمد عجب　　بی‌قرارش کرد آن درد از طلب»
(همان: ب ۱۵۵۴)

«چون ببرد آن ماه را در غَشْی خواب　　شیخ بر رویش فشاند از دیده آب»
(همان: ب ۱۵۸۱)

خوانش عطّار، ضمنی است و به تعبیر دیگر، «خوانش جهانی» دارد و با متناقض‌نمایی در متن، با کانون مثبتِ دید که همهٔ اقشار را در بر می‌گیرد، سعی در بازگویی وصل انسان به بُعد معنوی خویش در عالم بالا را دارد و اسلام آوردن دختر ترسا روزنه‌هایی به آن گوهر ناب (عشق) است. اگر این روزنه در هر متن چنین گوشه بنماید، همه مانند دختر ترسا این دنیا را وداع می‌کنند و پشت پا به همهٔ جاذبه‌های پوشالی آن می‌زنند. در پایان این قسمت باید گفت که داستان *منطق‌الطّیر* در ابیات شیخ صنعان نهفته‌است و نظام فکری عطّار در آن نهاده شده‌است و سرانجام، «در هنر، حرف آخر بی‌معناست. اثر همچنان به مکاشفهٔ معنا یا بهتر بگویم، به ساختن معنا وابسته است» (احمدی، ۱۳۷۶: ۴۲۱).

۹. نتیجه

تحقیق حاضر نشان داد که خواننده در وهلهٔ اوّل با خوانش متن شیخ صنعان، به لایه‌های سطحی (خویشتن اولیهٔ مؤلّف)، دست می‌یازد. در این مرحله، واژه‌ها، کنشگران و اشیاء همگی سطحی و ابتدایی و صحنه‌های نمایش نیز ابتدایی هستند. امّا در وهلهٔ دوّم، خواننده با استراتژی موجود مؤلّف در متن و خوانش خلاّق خود و نیز کشف علایم موجود در متن، از طریق نظریهٔ چمبرز و آیزر که دلالت‌های متن را با سبک، شکاف گویا، زاویهٔ دید، طرفداری، سفیدخوانی‌ها، خلأهای موقت و دائم، تعلیق و پرسش ارائه می‌دهد، به طرف موارد ضمنی (پنهانی) سوق داده می‌شود. بنابراین، خواننده به خویشتنِ دوّم مؤلّف که در لایه‌های درونی متن قرار دارد، دست می‌یازد. در این مرحله، متن پیچیده می‌شود و

شکاف‌های زیادی برای پُر کردن از طرف خواننده وجود دارد. همراهی و گاهی طرفداری از طرف مؤلّف و نیز موارد ضمنی درونِ متن برای خواننده وجود دارد و هر برداشت جدید در این مرحله، به مقتضای برگِ برنده، یا جایزه‌ای از سوی مؤلّف به خوانشگر برای التذاذ عطا می‌شود. در نتیجه، متن شیخ صنعان، متنی باز است و با خوانش از دیدگاه تعاملی چمبرز و آیزر، حصار قطعّیت‌باوری متن می‌شکند و نسبیّت معنا مصداق پیدا می‌کند و خودهای نویسنده و خواننده به توافق می‌رسند و این نشان از قدرت مؤلّف اثر (عطّار) دارد.

منابع

احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، چ۱۶، تهران، نشرمرکز.

ـــــــــــ ، (۱۳۷۶)، *چهار گزارش از تذکرة الاولیاءِ عطّار*، تهران، نشرمرکز.

تولان، مایکل جی، (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی درآمدی بر زبان‌شناختی ـ انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

چمبرز، آیدن، (۱۳۸۲)، «خواننده درون متن»، *پژوهشگاه ادبیات کودک و نوجوان*، ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور، ش۳۳ و ۳۴، صص۵۳ـ۶۵.

حرّی، ابوالفضل، (۱۳۸۲)، «روایت و روایت‌شناسی»، *زیبا شناخت*، ش۸، صص ۳۲۱ـ۳۵۰.

حسام‌پور، سعید و دیگران، (۱۳۹۲)، «بررسی دو داستانِ کودک، از احمدرضا احمدی بر پایهٔ خوانندهٔ درون‌متن»، *ادب‌پژوهی*، ش۲۳، صص۹۷ـ۱۲۱.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون، (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ۵، تهران، انتشارات طرح نو.

سارلند، چارلز و پیتر هانت، (۱۳۸۹)، «خواننده ضمنی و ایدئولوژی پنهان»، *کتاب ماهکودک و نوجوان*، ترجمهٔ مسعود ملک‌یاری، ش۱۵۲، صص۴۵ـ۵۵.

عطّار نیشابوری، محمدبن‌ابراهیم، (۱۳۸۷)، *منطق‌الطّیر*، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات، محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، چ۱۶، تهران، سخن.

مارتین، والاس، (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران، هرمس.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۴)، *دانش‌نامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، چ۵، تهران، نشر آگه.

نصری، عبداللّه، (۱۳۸۹)، *راز متن، قرائت‌پذیری متن و منطق فهم دین*، چ۲، تهران، آفتاب توسعه.

نیچه، هایدگر و دیگران، (۱۳۷۷)، *هرمنوتیک مدرن، گزینهٔ جستارها*، ترجمهٔ بابک احمدی و دیگران، چ۱۰، تهران، نشر مرکز.