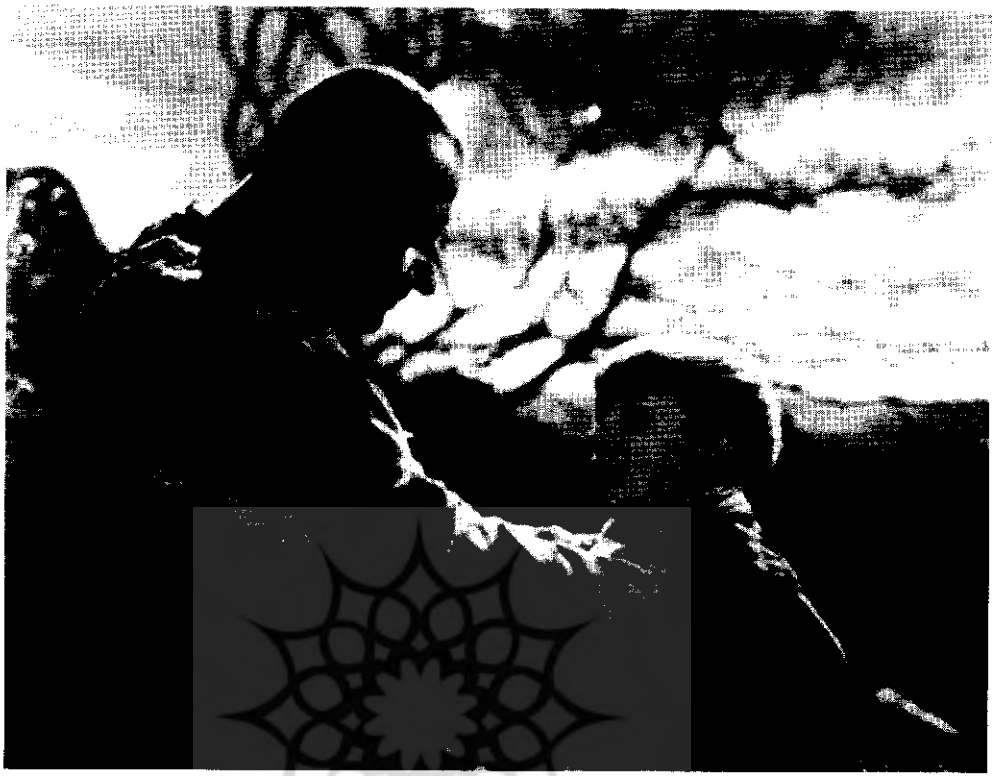

متن و خوانش متن

سُلومیت ریمون ـ کنان، ترجمه ابوالفضل حری

نقش خواننده

«چگونه متون را با خوانش آن‌ها خلق می‌کنیم» ـ این عبارت که عنوان بخشی از کتاب *نقش خواننده* اثر امبرتو اکوست ـ فرمول‌بندی افراطی گرایشی به حساب می‌آید که در ده، پانزده ساله‌ی اخیر فراوان به گوش خورده است.[1] در حالی‌که ناقدان جدید آنگلو امریکایی و ساختارگرایان فرانسوی، متن را در نظر کم‌وبیش شیئی خودبسنده میان متن [autonomous object] در نظر می‌گیرند، جهت‌گیری جدید بر روابط دوسویه و خواننده تأکید می‌ورزد:

> «یک متن زمانی پا به هستی می‌گذارد که قرائت گردد و اگر قرار است مورد بررسی هم قرار گیرد، باید از منظر چشمان خواننده به آن نگریست».

(آیزر، ۱۹۷۲، صص ۲ ـ ۳)

تصور بر این است که متن مکتوب واجد وجهی عملی [a virtual dimension] است که خواهان ساختار

متن نامکتوب خواننده است (آیزر، ۱۹۷۴، ص ۳۱). این وجه عملی متن مکتوب به خصلت پویای فرایند خوانش منسوب بوده و دست خواننده را نیز در این فرایند تا حدودی باز می‌گذارد (فقط تا حدودی، چراکه متن مکتوب نظرش را بر این فرایند اِعمال می‌کند.) همین که خواننده در تولید معنای متن شرکت می‌جوید، متن نیز به خواننده شکل می‌بخشد. از سویی، متن در پی خواننده مناسب خود «می‌گردد» و تصویر چنین خواننده‌ای را با رمزگان زبانی ویژه، اسلوب و دانشنامه‌ای که تلویحاً [Encyclopidia] بدیهی شمرده (اکو، ۱۹۷۹، ص ۷) برون‌فکنی می‌کند. از دیگر سو، به محض این‌که متن به توانشی معین [a certain competence] که خواننده آن را از خارج از دنیای متن به همراه دارد، شکل اولیه می‌بخشد، متن نیز در روند خوانش، توانشی ویژه را که لازم است خواننده هم با آن از درِ موافقت درآید، در وی بسط و توسعه می‌دهد؛ این توانش از خواننده می‌خواهد که مفاهیم پیشین خود را تغییر داده و بینش خود را حک و اصلاح کند.

زبان، یک تخته‌بند خطی
از نشانه‌ها و نیز یک نمایش خطی
از اطلاعات در مورد چیزها
مقدر می‌دارد. این امر، نه
فقط رشته‌ای متوالی از حرف به حرف، کلمه
به کلمه، جمله به جمله و غیره
تقریر می‌کند، بلکه بر خواننده نیز
ادراکی متوالی از خرده اطلاعات
تحمیل می‌کند

بنابراین، خواننده هم تصویر توانشی معین است که در متن پا گرفته و هم ساختاردهنده‌ی چنین توانشی در بطن خود متن.

پس بیش‌تر رویکردهای خواننده ـ محور نفوذ فلسفه پدیدارشناسی ـ خاصه اعمال نظریه هوسرل به ادبیات از طرف اینگاردن [Ingarden] نهفته است. اینگاردن میان اشیای خودبسنده (autonomous) و دگربسنده (heteronomous) فرق می‌گذارد در حالی که اشیای خواص فطری (یعنی درونی، ذاتی) هستند، ترکیبی از خواص فطری و خواصی که منتسبِ ذهن هستند، خصوصیت اشیای دگربسنده را شکل می‌بخشد. بنابراین، اشیای دگربسنده بدون مشارکت ذهن و بدون فعال‌سازی رابطه‌ای عینی ـ ذهنی، وجود تمام و کمال پیدا نمی‌کنند. چون ادبیات تعلق به این مقوله دارد، نیازمند است که از جانب خواننده به عینیت درآمده یا هستی بپذیرد.

در این نوشتار، من به برخی رفتارهای پدیدارشناسی خوانش نسبت به بوطیقای ادبیات داستانی روایی [The poetics of narrative fiction] می‌پردازیم. هرچند با وجود این جهت‌گیری جدید، تمرکز نوشتار (همان‌گونه که از عنوان نوشتار هم برمی‌آید) بر متن استوار است. بنابراین روش تحلیل من برخی پندارهای ساختارگرایانه را حک و اصلاح خواهد کرد، اما سر آن ندارد که تغییر و تحولات فرادست بعضی مطالعات خواننده ـ محور را به نمایش گذارد، چراکه این امربیش‌تر با روند بوطیقای روایی از درِ ناسازگاری درمی‌آید. وانگهی، من عمدتاً بر آن جنبه‌هایی از تعامل خواننده ـ متن [reader-Text interaction] تمرکز خواهم کرد که خاصِ ادبیات داستانی روایی به حساب می‌آیند. از این رو مشکلاتی از قبیل واکنش خواننده یا چارچوب نگرش وی به طور مبسوط مورد شرح و بررسی قرار نخواهد گرفت. مگر پیش‌تر به فرایند خوانش و نقش خواننده اشاراتی کردم، اما کیست آن خواننده‌ای که طرف خطاب من است؟ آیا او یک خواننده واقعی است؟ (وان دیجیک، یاس)، آیا سوپرخواننده است؟ (ریفاتر)، آیا خواننده مطلع است؟ (فیش)، آیا خواننده آرمانی است؟ (کالر)، آیا خواننده مستتر است (بوث، آیزر، چتمن، پری) یا خواننده رمزگشاینده است؟ (بروک ـ رُز). اگر بخواهم از شباهت‌ها و تفاوت‌های میان مفاهیم موجود در میان عناوین یاد شده تحلیلی ارایه دهم، ممکن است مرا از بحث اصلی ادبیات داستانی روایی بسی دورتر ببرد. همین که بتوانم به دو نگرش کاملاً متضاد میان مفاهیم فوق اشاره کنم،

مرا بس است. یکی از این دو نگرش، مفهوم خواننده واقعی است. از جمله این‌که فردی خاص است یا خوانندگان دسته‌جمعی در یک دوره. و دیگری ساختی است نظری ـ a] [theoretical constract مستتر یا رمزگشاینده در متن ـ که مبین یکپارچگی داده‌ها و فرایند تفسیری مورد ادعای متن است.

از محتوای کلام من باید آشکار شده باشد که در این کتاب خواننده یک ساخت، یک خصلت مجازی متن (پری، به ۱۹۷۹، ص ۴۳) و بیش‌تر یک «آن» . در (it) حساب آمده است تا مذکر و مؤنثی جان گرفته[۲] چنین [personified]. در متن خواننده‌ای از طریقِ خودِ فن بیانی که جهت فهم محتوا یا بازسازی متن «همانند یک جهان» (بروک ـ رُز) به خدمت می‌گیرد، به صورت مستتر یا رمزگشاینده درمی‌آید.

به جای ارایه راهکارهای متنی محض، مزیت بحث درباره‌ی خواننده‌ی مستتر این است که وی بیش‌تر متضمن دیدگاهی در قبال متن به مثابه‌ی نظام ساختارهای بازساخت ـ طلبی بیش‌تر [reconstruction-inviting] است تا هم‌چون شیئی خودبسنده. بنابراین پس‌نگری‌ها [analepses] بیش‌تر برای به دست‌دادن اطلاعات ضروری به خواننده و پیش‌نگری‌ها [prolepses] جهت برانگیختن توقعات خواننده به کار می‌روند. خواننده نیز داستان را به شکل خلاصه درآورده و اشخاص را از اشارات مختلف پراکنده در طول متن ـ پیوستار [Text-continuum] ساخت‌بندی می‌کند.

دینامیک / پویایی‌شناسی خوانش

زبان، یک تخته‌بند خطی linear figuration از نشانه‌ها و نیز یک نمایش خطی [linear presentation] از اطلاعات در مورد چیزها مقدر می‌دارد. این امر، نه فقط رشته‌ای متوالی از حرف به حرف، کلمه به کلمه، جمله به جمله و غیره تقریر می‌کند، بلکه بر خواننده نیز ادراکی متوالی از خرده اطلاعات تحمیل می‌کند، حتی زمانی که این خرده اطلاعات در داستان به صورت هم‌زمان عمل می‌کند از نظر برخی این امر در مقایسه با نقاشی یا جلوه‌های نوردهی مجدد [double exposure] در سینما، محدودیتی نامطبوع برای زبان به حساب می‌آید. هرچند متون روایی (و ادبیات به‌طور کلی) می‌تواند حُسن ضرورتی برانگیخته و از ماهیت خطی زبان تأثیرات ریطوریقایی متنوعی اختیار کند. متن قادر است با قرار دادن یکی پس از دیگریِ بخش‌هایی معین، فهم و نگرش خواننده را جهت داده و در حیطه‌ی اختیار خود درآورد. (پری، ۱۹۷۲، ص ۵۳) نتایج آزمون‌های روان‌شناختی که تأثیر بنیادین اطلاعات اولیه را در باب فرایند ادراک نشان می‌دهند. (تأثیر نخستین primary effect) را به اختصار بیان می‌کند. بنابراین، اطلاعات و نگرش‌های ارایه شده در مرحله‌ی نخستین متن، خواننده را ترغیب می‌کند که هر چیزی را در پرتو آن نگرش‌ها تفسیر کند. خواننده آمادگی دارد چنین معناها و نگرش‌هایی را تا حد امکان به خاطر بسپرد. برای نمونه در رمان *آنا کارنینا* اثر تولستوی تا بدان‌جاکه جنبه‌های نامطبوع‌تر شخصیت آنا بر رفتارش مستولی می‌شود، برداشت اولیه‌ی خواننده از وی به درازا می‌انجامد. متون می‌توانند با تقویت مدام برداشت‌های اولیه خواننده، میل او را به پیروی از تأثیر نخستین برانگیزند، اما در مجموع این متون خواننده را فقط به حک و اصلاح یا جابه‌جایی فرضیات اصلی سوق می‌دهند. از این رو، متن ادبی «قوای» تأثیر نخستین را به «خدمت می‌گیرد». اما معمولاً سازوکاری را علیه این قوا عَلَم کرده و به تأثیری متأخر (recency effect) اجازه‌ی عرض‌اندام می‌دهد (پری، ۱۹۷۸، ص ۵۷). تأثیر متأخر خواننده را وادار می‌کند که تمام اطلاعات پیشین را با آخرین بخش از اطلاعات ارایه شده پیوند دهد. برای نمونه، در نیمه نخست رمان *ماندالای کله‌شق* (۱۹۶۶) اثر پاتریک وایت، آرتور از منظر نگاه برادر دوقلوی شیرین مغز خود دیده می‌شود. هرچند، در نیمه‌ی دوم رمان این دیدگاه با توصیف آرتور از منظر ادراک خود هم‌چون چهره‌ای حساس، شهودی، هنرمند و نیز مسیحی دنبال می‌شود. با این حال، دیدگاه صواب، ترکیب پیچیده‌ای از هر دو نظرگاه است. خواننده بدش نمی‌آید به نفع دیدگاه راوی از دیدگاه برادر صرف‌نظر کند. بنابراین جای‌دهی پاره‌ای از اطلاعات در آغاز با انتهای داستان ممکن است به دلخواه فرایند خوانش و نیز محصول

نهایی را تغییر دهد. طرفه این‌که، همان‌گونه که از نمونه‌های مذکور برمی‌آید، تأثیرات نخستین و متأخر هر دو ممکن است چنان قوی عمل کنند که معناها و نگرش‌هایی را که می‌تواند برگرفته از هماهنگی تمام و کمال و مدام داده‌های متن باشند، تحت تأثیر خود قرار دهد. نیز خطی بودن [linearity] می‌تواند از طرق ارایه خرده اطلاعات متنوع جهت ایجاد تعلیق یا انحراف عمدی خواننده به خدمت درآید و این امر ممکن است سبب شود خواننده نیز معناهایی را ساخت‌بندی کند که لازم است در مرحله‌ی بعدتر داستان حک و اصلاح شوند.

خواننده جهت درک متن تا به انتهای آن در انتظار نمی‌نشیند. گرچه متون اطلاعات را فقط اندک‌اندک در اختیار خواننده می‌گذارد، با این حال خواننده را ترغیب می‌کند از همان بدو خوانش کار یکپارچه کردن داده‌ها را آغاز کند

گفتیم که خواننده جهت درک متن تا به انتهای آن در انتظار نمی‌نشیند. گرچه متون اطلاعات را فقط اندک‌اندک در اختیار خواننده می‌گذارد، با این حال خواننده را ترغیب می‌کند از همان بدو خوانش کار یکپارچه کردن داده‌ها را آغاز کند (پری، ۱۹۷۹، ص ۴۷) از این لحاظ خوانش متن به فرایند مستمری می‌ماند از شکل‌دهی [forming]، تقویت [reinforcing]، بسط [developing]، حک و اصلاح [modifying] و گاهی هم جابه‌جایی [replacing] یا حذف [dropping] کلی فرضیه‌ها [hypotheses]. باید گفت که حتی فرضیه‌های مردود نیز ممکن است تأثیراتی را بر فهم خواننده برجای بگذارند.

به محض پایان فرایند خوانش، خواننده معمولاً به فرضیه‌ای پایانی [finalized]، یا معنایی کلی که کلیت متن را فهم‌پذیر می‌سازد، دسترسی می‌یابد. میزان پایان‌یافتگی فرضیه از متنی به متن دیگر فرق می‌کند. در رمان‌های کارآگاهی، پایان رمان راه‌حلی قطعی برای مشکلی که قرار بوده روایت از عهده‌اش برآید، پیشنهاد می‌دهد: X قاتل است، Y دزد است و آتش سبب مرگ Z را فراهم آورده است. اما گاهی خواننده بدون دستیابی به راه‌حلی قطعی کتاب را به سرانجام می‌رساند. این امر ممکن است به سبب هم ـ زیستی Co - existence فرضیه‌های پایانی متعددی باشد که یا به نحوی از انحا یکدیگر را تکمیل می‌کنند (معنای چندگانه multiple meaning) یا بدون ایجاد زمینه برای گزینش یک فرضیه تمام و کمال از یکدیگر مجزا می‌شوند (ابهام روایتی narrative ambiguity). بنابراین در پایان داستان ***چهره در قالی*** ***The Figure in the carpet*** (۱۸۹۶)، اثر هنری جیمز خواننده میان دو فرضیه سردرگم می‌ماند.

الف ـ چهره‌ای در قالی وِرکر به چشم می‌خورد. ب ـ در قالی وِرکر چهره‌ای نمایان نیست. داستان به جای ارایه راه‌حل نهایی، میان این دو امر ممکن در نوسان دایمی قرار می‌گیرد. برخی متون (عمدتاً متون مدرن) به شکلی طرح‌ریزی می‌شوند که با نقب زدن یا مخفی کردن بخش‌های مختلف در یکدیگر، از تشکیل هر نوع فرضیه‌ی پایانی یا معنای کلی بدون دستیابی به امکانی شسته رفته جلوگیری به عمل می‌آورند. این پدیده که بسیار مورد توجه پساساختارگرایان (یا شالوده‌شکن‌ها / بن‌فکن‌ها) قرار گرفته و مشخصه‌ی طیف وسیعی از ادبیات به شمار می‌رود، عدم قطعیت [undecideability] یا ناخوانابودگی [unreadability] نام دارد. (برای نمونه میلر، ۱۹۸۰، صص ۱۰۷ ـ ۱۱۸ و گفت‌وگو با ریمون کنان ۱۹۸۰ ـ ۱۹۸۱، صص ۱۸۵ ـ ۱۹۱).

یکپارچگی متوالی اطلاعات غالباً نیازمند الگودهی پس‌نگرانه بخش‌های اولیه متن است. این‌گونه یکپارچگی به یکی از دو شکل زیر است: الف ـ استفاده‌ی بیش‌تر از گذشته، متن را بدون نقض یا مخفی کردن معناها یا تأثیرات پیشین تقویت یا بسط و گسترش می‌دهد. برای نمونه در داستان *انبار سوزان* اثر ویلیام فاکنر، خواننده به همراه هر حادثه‌ای که به احتمال آتش‌سوزی ربط دارد، به حوادث پیشین داستان برمی‌گردد تا تمام جزییاتی که انگیزه‌ی پدر را برملا می‌سازد، نزد خود جمع‌آوری کند. ب ـ بازبینی

دوباره‌ی گذشته که معناها یا تأثیرات پیشین را حک و اصلاح، دگرگون یا رد می‌کند. بنابراین در پایان داستان *گل سرخی برای امیلی (A Rose For Emily')* نوشته‌ی فاکنر، حادثه بویایی بازسازی می‌شود و اینک همان‌گونه که مرحله‌ای اولیه از متن خواننده را راضی کرده بود، این بو نه به لاشه موش یا ماری که امیلی یا مستخدمه‌اش آن را کشته‌اند، بلکه به جنازه‌ای مربوط می‌شود که نزدیک چهل سال بالای پله‌ها دراز به دراز افتاده است. اولین شکل بازساخت‌بندی پس‌نگرانه که فقط شامل الگودهی اضافی‌تر [additional] است، باعث حفظ پیوستگی داستان می‌شود و بنابراین، تا آن‌جاکه این شکل می‌تواند در داستان صورت امکان به خود بگیرد، شکلی مرجح به حساب می‌آید. از دیگر سو، دومین شکل مسبب یک الگودهی دوباره‌ی تمام و کمال بوده و بیش‌تر تعجب و تحیرخواننده را در پی می‌آورد (پری، ۱۹۷۹، صص ۵۹ ـ ۶۰).

به‌علاوه این‌که خوانش از گذشته یاد کردن است، طیران در آینده نیز به حساب می‌آید. خواننده معمولاً حدسیات مختلفی را پیش می‌آورد، این‌که مثلاً در دنباله‌ی داستان «چه اتفاقی خواهد افتاد؟» اکنون گذشته در آینده ادغام شده و خواننده می‌ماند که ببیند آیا انتظاراتش برآورده شده یا خیر. زمانی که انتظارات خواننده برآورده می‌شود، لبخندی از رضایت بر لب و لالایی‌ای شیرین بر گوش وی فرو خواهد نشست. اما آن‌گاه که انتظارات خواننده برآورده نمی‌شود، برخوردی گزنده میان آرزو و واقعیت پیش می‌آید و چنین است که دوباره بازبینی و حک و اصلاح مجدانه گذشته ضرورت می‌یابد.[3]

موقعیت پارادوکسی / پاردخشانه متن در قیاس با خواننده متن

هر متن هدفی دارد که باید آن را فراچنگ آرد: یعنی هر متن باید اطمینان حاصل کند که مورد خوانش قرار می‌گیرد. گویی اصلاً هستی‌اش در گرو این خوانش قرار دارد. طرفه این‌که در این‌جا متن در تنگنایی گرفتار می‌آید. از سویی، برای این‌که متن مورد خوانش قرار گیرد باید خود را به خواننده بفهماند؛ یعنی باید با تکیه‌گاه قراردادن رمزگان، چارچوب‌ها و هیئت [Gesta lten] آشنا برای خواننده قابلیت فهم بیابد. اما اگر متن به سرعت به فهم درآید، پایانی غیرمترقبه خواهد داشت. بنابراین از دیگر سو برگیرایی و جذابیت متن است که به جهت حفظ موجودیت خود، فرایند ادراک خواننده، خواننده از خود را کُند کند. برای این منظور، متن پای عناصری ناآشنا را به میان می‌کشد و مشکلاتی از این نوع را بیش‌تر می‌کند (شکلوفسکی، ۱۹۶۵، ص ۱۲) یا صرفاً ارایه اجزاهای مورد انتظار و جذاب برای خواننده را به تأخیر خواهد افکند.[4]

قابلیت فهم؛ یا چگونه خواننده متن را می‌فهمد؟

فهم یک متن مستلزم یکپارچگی عناصر متن با یکدیگر است و یکپارچگی هم شامل رجعت به الگوهای متعارف مختلف انسجام [coherence] است (کالر، ۱۹۷۵، ص ۱۵۹). «کالر» ادغام متن با الگوهای قبلی [déjà-vu] را طبیعی‌سازی [naturalization] می‌نامد: طبیعی ساختن یک متن ارتباط دادن متن با نوعی گفتمان یا الگو است که به نحوی از انحا طبیعی و خوانساست (کالر، ۱۹۷۵، ص ۱۳۸).[5] این الگوهای فعلاً طبیعی و خوانا، نام‌های مختلفی به‌خود گرفته است: بارت آن را رمزها ['codes]، آیزر، هیئت‌ها[Gestalten]، هوروشفسکی، چارچوب‌های ارجاع [Frames of reference]، اکو، چارچوب‌های بینامتنی [intertextual frames] و پری، چارچوب‌های کوتاه کلی [Frames' tout court] می‌نامند. با وجود تفاوت‌هایی که واژه‌های مذکور در جزییات با هم دارند، به نظرم مفاهیم عمده آن‌ها مرتبط با یکدیگر می‌آیند. برای نمونه تعریف کالر را از طبیعی‌سازی با توصیف بارت از رمزها مقایسه کنید:

> «رمز پرسپکتیوی از نقل‌قول‌هاست، سرابی از ساختارها و بی‌شمار اجزاهای چیزی است که پیوسته در هم اکنون خوانده و دیده شده، انجام یافته یا به تجربه درآمده است؛ رمزی بیداری آن هم اکنون است.»
>
> (بارت، ۱۹۷۴، ص ۲۰)

حتی فرمول‌بندی پری به تعریف کالر نزدیک‌تر است:

ساختار فرایند خوانش طبق الگوهایی که آشنایانی خواننده‌اند، کاربرد مجموعه‌ای از چارچوب‌هاست. (۱۹۷۹، ص ۳۶).

که می‌تواند به صورت چارچوب‌های گاهشمار، فضایی، صوری، زبان‌شناختی، منطقی، شبه‌منطقی و غیره ارایه شود.[۶]

به نظرم استفاده از یک چارچوب، بنا نهادن یک فرضیه در بطن الگوی قبلی انسجام (یا به گونه‌ای دیگر، بنیان یک فرضیه از طریق ارجاع به چنین الگویی) است.

الگوهای مشتق از ادبیات برخلاف الگوهای مشتق از واقعیت در برخی مفاهیم جهان پادرمیانی نمی‌کنند. ولی آن‌ها با ارجاع به مقتضیات یا نهادهای خاصه ادبی، عناصر متن را قابل فهم می‌سازند

از این‌رو پویایی‌شناسی خوانش نه فقط بنیان، توسعه، حک و اصلاح و جابه‌جایی فرضیه‌ها به شمار می‌رود، بلکه به‌طور هم‌زمان ساختی از چارچوب‌ها و دگرگونی و برچیدن این چارچوب‌ها نیز به حساب می‌آید. پری نیز هم‌چون کالر ساخت فرضیه‌ها را به یکپارچگی داده‌ها مرتبط می‌داند:

خوانش من از متن، فرایند ساختاردهی به نظامی از فرضیه‌ها یا چارچوب‌هاست که می‌تواند میان داده‌های مختلف متن ـ که قادر است طبق الگوهای مشتق از واقعیت، قراردادهای ادبی و فرهنگی و سایر... هم وجودی داده‌ها را در متن برانگیزد ارتباط مهینه [Maximal relevency] برقرار کند. هر یک از این فرضیه‌ها برچسبی است که به پرسش‌هایی از جنس زیر پاسخ می‌دهد: چه اتفاقی در شرف وقوع است؟ موضوع از چه قرار است؟ موقعیت کدام است؟ کجا اتفاق می‌افتد؟ انگیزه‌ها کدام‌اند؟ برای چه؟ گوینده وضعیت کیست؟ بحث یا عقیده مطرح در متن چیست و سایر چیزها.

الگوهای انسجام [Models of coherence] یا مشتق از واقعیت‌اند یا از ادبیات[۷]. الگوهای مشتق از واقعیت کمک می‌کنند تا عناصر با ارجاع به برخی مفاهیم (یا ساختارهایی) که بر ادراک ما از جهان حکمفرمایند، به شکل طبیعی درآیند. این‌گونه الگوهای انسجام به‌قدری متعارف‌اند که به نظر پیش‌پا افتاده آمده و به‌ندرت به مثابه الگوها در نظر گرفته می‌شوند. گاهشماری و علیت جزو این مقوله به حساب می‌آیند. رمزکنش بارت (رمزگان کنش روایی) [proairetic code] مبتنی بر این نوع الگوست که برای نمونه به ما می‌گوید تلفنی که زنگ می‌خورد یا جواب داده می‌شود یا به فراموشی سپرده می‌شود یا این‌که یک بچه نمی‌تواند قبل از حاملگی مادر به دنیا بیاید. پیوستگی در فضا [contiguity in space] دیگر الگوی ظاهراً طبیعی است. از سویی، الگوهای مشتق از واقعیتی وجود دارند که از طرف جامعه نه به عنوان الگوهای طبیعی بلکه هم‌چون جهان‌شمول‌ها یا کلیشه‌ها ـ یعنی مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌ها و تعصبات که جهان‌بینی و نظامی از ارزش‌ها را بنیان می‌نهند ـ مورد پذیرش قرار گرفته‌اند. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی بارت به این مقوله تعلق دارد و شمولیتی مانند «زنان نجیب سرخ چهره می‌شوند»، به خواننده کمک می‌کند دریابد زامبینلا سرخ‌چهره می‌شود (در داستان *سارازین* بالزاک)، چون او یک زن است.[۸]

الگوهای مشتق از ادبیات برخلاف الگوهای مشتق از واقعیت در برخی مفاهیم جهان پادرمیانی نمی‌کنند. ولی آن‌ها با ارجاع به مقتضیات یا نهادهای خاصه ادبی، عناصر متن را قابل فهم می‌سازند. از این رو ممکن است عنصری به سبب انتساب به کنشی (هملت در پرده اول صحنه اول کلودیوس را نمی‌کشد، چراکه این کار پایان نمایش را در پی می‌آورد) یا تجسم مضمونی (در داستان *گل سرخی برای امیلی*، خانه قهرمان زن در شرف ویرانی تصویر شده تا مبین انحطاط «جنوب» باشد) و مواردی مانند این توجیه‌پذیر شود. ژانر، دیگر الگوی ادبی سازمان یافته‌تر به حساب می‌آید. اصول حاکم بر ژانر میان متن و خواننده نوعی قرارداد ایجاد می‌کنند. از این رو در متن وقوع برخی

انتظارات صورت واقع به خود می‌گیرد و دیگر انتظارات به صورت وجه غالب [dominant] درمی‌آیند و عناصری که در بافتی دیگر نامتعارف به نظر می‌آیند در بطن ژانر قابل فهم می‌شوند (کالر، ۱۹۷۵، ص ۱۴۷) بنابراین اگر متنی تعلق به حوزه شگفت (Marvellous) پیدا کند، پرواز یک فرد در فضا قابل فهم و پذیرفتنی جلوه می‌کند.

خودبقایی: یا چگونه متن خواننده را به ادامه‌ی خوانش ترغیب می‌کند؟

گرچه در متن سرانجام هر چیزی چه به کمک الگوهای مشتق از واقعیت چه الگوهای مشتق از ادبیات به صورت طبیعی درآمده و قابل فهم می‌شود، با این حال هستی خودِ متن در گروِ این نکته است که تا سرحد امکان تمام و کمال شناخته و قابل فهم نباشد. متون روایی خواننده را تلویحاً به جایزه بزرگ درک متن ـ در بعد ـ وعده می‌دهند. این متون وعده می‌دهند که «هنوز وقت آن بهترین فرا نرسیده، حالا خوانش را متوقف نکن ـ چراکه محرک جذابیت، کنجکاوی و تعلیق است.» اکنون من دو شیوه‌ی کند کردن فهم متن و ایجاد تعلیق را بررسی می‌کنم: تأخیر معطلی [delay] و فواصل / وقفه‌ها / خلأها [Gaps].

تأخیر

تأخیر عبارت است از عدم ارایه اطلاعات در مکان مقرر در متن و به تأخیر افکندن آن تا مراحل بعدی داستان. تأخیر، بسته به بعد زمانی که به اطلاعات دریغ شده ـ تعلق دارد، قادر است دوگونه‌ی مختلف تعلیق ایجاد کند: تعلیق آینده محور [suspense future - oriented] و تعلیق ـ گذشته محور [past - oriented suspense] (یعنی سمت و سویافتگی نسبت به آینده یا گذشته داستان). تعلیق آینده ـ محور عبارت است از طرح پرسش «بعد چه اتفاقی می‌افتد» (و از این رو با رمزگان کنشی بارت در ارتباط است). لزومی ندارد این تعلیق به جابه‌جایی زمانی بپردازد؛ ممکن است رویدادها به همان ترتیبی که اتفاق می‌افتند، روایت نشوند. اما این رویدادها باید از آن نوع رویدادهایی باشند که جهت تداوم پی‌رفت که با عدم قطعیتی تزلزل‌ناپذیر مبنی بر چگونگی تداوم مضاعف شده، انتظاری حتمی را برانگیزانند. (برای نمونه زندگی قهرمان در معرض خطر قرار دارد، کشمکشی وجود دارد که می‌تواند با پیروزی هر یک از طرف‌های مخاصمه پایان یابد، نقشه‌ای مشکل و پیچیده به اجرا درمی‌آید و غیره). برای این‌که متن علاقه‌ی خواننده را برانگیزد و خود را ادامه بدهد، باید روایت رویداد بعدی داستان یا روایت رویدادی که خواننده ـ که کنجکاو آگاهی از آن است ـ با روایت رویدادی که گاهی یا برای همیشه پی رفت مورد نظر را برمی‌بندد، به تأخیر افکند. بنابراین در رمان *جوزف اندروز* اثر هنری فیلدینگ، راوی داستان آدم‌ربایی «فانی» را قطع می‌کند و به جای تعریف نتیجه نهایی ـ آیا پی‌رفت با آزادی به اتمام خواهد رسید یا با تجاوز؟ ـ موضوع انحرافی دیگری پیش می‌آورد: «*گفتاری میان شاعر و بازیگر که در این تاریخچه جز جهت انحراف خواننده به درد کار دیگری نمی‌خورد.*» (۱۹۶۲، ص ۲۰۳). درواقع، خواننده نمی‌خواهد که از داستان منحرف شود. او دوست دارد که از سرنوشت فانی اطلاع حاصل کند، و از این رو در حالت تعلیق برجای می‌ماند.

تأخیر گذشته ـ محور عبارت است از طرح پرسش «چه اتفاقی افتاد؟» چه کسی آن را انجام داده و چرا؟ هدف از این کارها چیست؟ در این‌جا ممکن است زمان داستان هم‌چنان به پیش برود، اما سرعت فهم خواننده از رویدادهای روایت‌شده با حذف اطلاعات (یعنی ایجاد خلأ) در مورد گذشته یا زمان حال کُند می‌شود. برای نمونه، در رمان *جاسوسی که از سرما به کشور گریخت* (The spy who came In From the cold) اثر لی کاری تقریباً تا پایان کتاب که تلاش‌های لی ماس ـ جاسوس انگلیسی ـ برای نابودی ماندت افسر شبکه‌ی جاسوسی آلمان شرقی ـ جزو نقشه‌ای قرار می‌گیرد که از جانب ماندت و مافوق‌های خود لی ماس ـ که برایش ناشناس هستند ـ جهت به دام انداختن دیگر افسر آلمان شرقی طرح‌ریزی شده است، خواننده ذره‌ای اطلاعات از چند و چون ماجرا دریافت نمی‌دارد.

در نتیجه تأخیر، فرایند خوانش را به یک نوع بازی حدس و

گمانی ـ یعنی تلاش جهت حل یک معما یا یک چیستان ـ بدل می‌کند. همان‌طور که بارت در تحلیلش از آن‌چه رمزگان هرمنوتیکی نامیده، نشان می‌دهد واحدهای مختلفی که لازم نیست همگی در متن حی و حاضر باشند، این بازی را ساخت‌بندی می‌کنند. اولین مراحل بازی نشان کردن شیئی معمایی (مضمون‌بندی معما)، پیشنهاد حضور یک معما درباره شیئی معمایی (موقعیت معما) فرمول‌بندی معما و وعده پاسخ دادن به معما دست‌کم به طور تلویحی است. متن به‌تبع معرفی معما، فرایندی پارادوکسی را ـ مشابه آن‌چه پیش‌تر مطرح کردم ـ بنیان می‌گذارد: از سویی، متن ره به سمت حل معما می‌پوید در حالی که از دیگر سو، تلاش می‌کند که به منظور حفظ بقای خود تا سرحد امکان معما را طولانی کند. از این رو متن پای تمهیدات تأخیرافکن مختلفی از جمله تله (نشانه انحرافی) ـ دوپهلوگری، مانع تراشی، پاسخ تعلیق یافته و پاسخ جزیی را به میان می‌کشد (بارت، ۱۹۷۰، صص ۸۰ ـ ۸۱).

تأخیر خواه آینده ـ محور، خواه گذشته ـ محور، تمهیدات تأخیرافکن مختلف را می‌توان با ارجاع به الگوهای مشتق از ادبیات یا واقعیت طبیعی ساخت یا ـ بنابر واژه‌های فرمالیستی که در این‌جا ذکرشان پربی‌راه نیست ـ می‌توان آن‌ها را از نظر هنری یا واقع‌گرایی دارای انگیزش ساخت. تأخیری که فیلدینگ از طریق انحراف راوی با انعکاس هدف‌ها و پیامدهای روایت خود ایجاد می‌کند، جزو تأخیر آینده ـ محور است. در تأخیر گذشته محور، تأخیرها به لحاظ وقوع در خود داستان راست‌نما می‌شوند، مثل مرگ شخصیتی که حامل اطلاعات معینی است، عزیمت شخصیت، از دست رفتن قطار یا نامه‌ای که حاوی اطلاعات گران قیمتی است، امتناع شخصیت از لو دادن اطلاعات، احتیاط یا چیزهایی از این قبیل. داستان *چهره در قالی* اثر هنری جیمز پُر از این نوع انگیزش است.

تأخیرهای آینده ـ محور و گذشته محور می‌توانند هم محلی (local) باشند، یعنی صرفاً یک بخش یا یک جنبه از متن را دربر بگیرند (مثل جوزف اندروز)، هم جهانی یعنی بر بخش عمده‌ای از متن یا تمام آن مؤثر واقع شود (مثل رمان‌های کارآگاهی یا داستان *چهره در قالی*، هنری جیمز).

خلأها / فاصله‌ها

چگونه ... درست می‌کنیم؟ اول از همه با ایجاد یک منفذ ـ و چگونه یک متن روایی را خلق می‌کنیم؟ دقیقاً به شیوه‌ی فوق. منافذ یا خلأها در داستان روایی اهمیت زیادی دارند، چراکه مواد و مصالحی که متن برای ساخت‌بندی دوباره‌ی یک جهان (با یک داستان) فراهم می‌آورد، کافی و وافی به نظر می‌آید. بدون توجه به جزییاتی که داستان برتافته، می‌توان همواره به طرح پرسش‌های جدید از متن ادامه داد. خلأها پیوسته گشوده باقی می‌مانند. آیزر می‌گوید:

> نمی‌توان قصه‌ای را تماماً بازگفت. یقیناً فقط از میان حذف‌های ناگزیر است که یک داستان به سرحد پویایی خود دست می‌یابد. بنابراین هرگاه جریان داستان گسسته می‌شود و ره به جهانی ناخواسته می‌سپریم، این شانس را می‌یابیم که استعداد خود را برای برقراری ارتباطات ـ پر کردن جاهای خالیِ خود متن ـ به منصه ظهور برسانیم.
>
> (۱۹۷۱، ص ۲۸۵)

پیش‌تر گفتیم که یکپارچگی اطلاعات پراکنده در متن و در نتیجه پر کردن جاهای خالی متن تحت تأثیر ارجاع به الگوهای انسجام با چارچوب‌ها قرار دارند. بنابراین به گمان پری:

> گزینش هرگونه چارچوب خاص درست به همین دلیل، اطلاعاتی (پر کردن جاهای خالی) را در دسترس خواننده می‌گذارد که در متن هیچ مبنای کلامی صریحی ندارند (۱۹۷۹، ص ۴۵).

اما گزینش چارچوب‌ها هم به این دلیل که خود چارچوب‌ها اشباع‌ناپذیرند و هم به این سبب که نزاع میان آن‌ها ممکن است پرسش‌های دیگری را دامن بزنند، نیز می‌تواند ایجاد خلأ کنند.

عیان‌ترین خلأ در داستان روایی، خلأ هرمنوتیکی (یا خلأ اطلاعاتی) است. پژوهش‌های اولیه (*پری و اشتبرگ*، ۱۹۶۸ صص ۲۶۳ ـ ۲۶۹، *ریمون*، ۱۹۷۷ صص ۴۵ ـ ۵۸) در جای خود بر این نوع خلأها تمرکز یافته بودند. پژوهش‌های بعدی (*پری*، ۱۹۷۹؛ *اکو*، ۱۹۷۹) این نوع خلأها را با فرایند

بـزرگ‌تری از چـارچـوب ـ انـتخاب، حک و اصـلاح و جابه‌جایی ممزوج کرد. جنبه‌ی هرمنوتیکی خوانش عبارت است از جست‌وجوی یک معما (یا یک خلأ) جست‌وجوی نشانه‌ها، ارایه فرضیه‌ها، گزینش از میان فرضیه‌ها و (مهم‌تر از همه) ساخت‌بندی فرضیه پایانی.

خلأهای هـرمنوتیکی مـی‌توانـند در طـیفی قـرار گـیرند از خلأهای خیلی پیش‌پا افتاده که به طور خودکار پر می‌شوند («دیزی میلر» در هتل نمایان می‌شود، پس باید به دنیا آمده باشد. بردزلی، ۱۹۵۸، ص ۲۴۲)، یا اصـلاً پـر نـمی‌شوند (مثلاً شمار انبوه خلأها در *انجیل*)، تا خلأهایی که به قدری در روایت حایز اهمیت‌اند که به محور اصلی فرایند خوانش بدل می‌شوند (مثلاً چه کسی مسؤول است در داستان‌های کاراگاهی یا این‌که آیا واقعاً در **بلای** روح وجود دارد یا خیر در داستان **پیچش پیچ** نوشته‌ی هنری جیمز).

خلأ سوای مرکزیت خود می‌تواند یـا بـه صـورت مـوقت (Temporal) درآید: یعنی پرکردن برخی فاصله‌های متن (در داستان‌های کاراگاهی) یا دایم (Permenant): یعنی خلأ حتی بعد از پایان متن هم‌چنان گشوده بـاقی مـی‌ماند (در رمـان **پیچش پیچ**). فقط با واپس‌نگری است که مـی‌توان پـی بـه تمایز میان خلأ موقت و خلأ دایم برد. خواننده در فرایـند خوانش نمی‌داند که آیا خلأ موقت است یا دایم؛ بدون تردید این عدم قـطعیت بـنیان پـویایی‌شناسی خـوانش را شکـل می‌بخشد.

خلأهای موقت حاصل اختلاف میان زمان ـ داستان و زمان ـ متن هستند. دیدیم که تأخیر گذشته ـ محور حتماً شامل حال یک خلأ می‌شد. نیز هر پـیش‌نگر [prolepsis] مـمکن است با به‌جا گذاشتن مراحل مختلف میان اولین روایت و آینده پیش‌بینی شده ایجاد یک خلأ کند. از دیگر سو، یک پس‌نگر [analepsis] اغـلب خـلأیی قـدامـی را پـر مـی‌کند، هرچند یک پس نگر نیز ممکن است با ارایه سمت و سویی مختلف به رویدادهای هم‌اکنون روایت شده و از این رو با مشکـل جـلوه‌دادن سـازش مـیان‌برداشت‌هـای تـروتازه و برداشت‌های کهنه، ایجاد خلأیی جدید بکند. این‌گونه خلأها که دست‌پخت جابه‌جایی زمانی هستند، فقط در خود متن امکان هستی می‌یابند. در داستان، اطلاعات دریغ شـده در جایگاه در خور خود ودر مسیری گاهشمارانه قرار خـواهـد گرفت. از دیگر سو، خلأهای دایم هم در متن موجودند هم در داستان: اطلاعات هرگز ارایه نمی‌شود. بنابراین یک خلأ در داستان شامل یک خلأ در متن است، اما یک خلأ در متن حتماً به معنای یک خلأ در داستان نیست.

ممکن است یا ممکن نیست خواننده از وجود یک خلأ در فرایند خوانش مطلع باشد. وقتی خواننده حضور دارد، خلأ نیز زودهنگام است، و فرایند خوانش (دست‌کـم بـخشی از فرایند خوانش) تبدیل به تلاشی برای پر کردن خلأ می‌شود، اما گاهی یک متن خواننده را از طرح پرسش در خود مـنع می‌کند تا این‌که خود بـه آن پرسش پاسخ بدهد. در ایـن خصوص خلأ، واپس‌نگر می‌شود. برای نمونه در *آرزوهـای بزرگ* دیکنز، پرسش «کمک‌کننده پنهان پیپ کیست؟» آن‌قدر بی‌پاسخ می‌ماند تا این‌که خود حوادث داستان پاسخ آن را می‌دهند. تنها بعد از کشف این حقیقت است که خـوانـنده درمی‌یابد برخی اطلاعات ضروری از او دریغ شده است.

خلأ به هـر مـقوله‌ای کـه مـتعلق بـاشد، پـیوسته عـلاقه و کنجکاوی را قوت می‌بخشد، فرایند خوانش را دراز می‌کند و به مشارکت پویای خواننده در پراهمیت جلوه دادن متن یاری می‌رساند. ❑

منبع:

Rimmon - kenan, ***Narrative Fiction: contemporary poetics***, Routledge, 1994

پی‌نوشت‌ها:

۱. فـقط برجـسته‌ترین نـمایندگان ایـن جـهت‌گیری را بـرمی‌شمریم: ریفاتر ـ ۱۹۶۶، فیش ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، پـرینس ۱۹۷۳ و کـالر ۱۹۷۵ در امریکا؛ بارت ۱۹۷۰ در فرانسه؛ آیـزر ۱۹۷۱، ۱۹۷۴، ۱۹۷۸، وارنـینگ ۱۹۷۵ و یاس ۱۹۷۷ در آلمان؛ الکو ۱۹۷۹ در ایتالیا؛ برای مرور آثار اکو، اینکاردن، آیزر و یاس دالیزل ۱۹۸۰، صص ۱۸۱ ـ ۱۸۸)، برینکلر ۱۹۸۰ صص، ۲۰۳ ـ ۲۱۲، و بارلو ۱۹۸۰، صص ۲۱۳ ـ ۲۲۲.

۲. به سبب سازگاری گرامری من به جای توضیحات پیشین از ضمیر

«او» (he) استفاده می‌کنم.

۳. نقد و نظرهای مشابه را در باب پویایی‌شناسی خوانش می‌توان در آیزر ۱۹۷۱، ص ۲۸۳، ۲۸۷ اکو، ۱۹۷۹، ص ۳۹ و برینکلر، ۱۹۸۰، ص ۲۰۶ سراغ گرفت.

۴. بند پیشین بر اساس سخنرانی «موشه دان» است.

۵. به عقیده کالر در بوطیقای ساختارگرایی طبیعی‌سازی اغلب با تجدید قوا recuperation انگیزش motivation و حقیقت مانندی vraisemblabilisation به کار می‌رود. به‌جز انگیزش که برگرفته از فرمالیسم روسی است، سه واژه دیگر ریشه در ساختارگرایی فرانسوی دارند. به گفته هوروشفسکی انگیزش مبتنی است بر روابط وسایل - اهداف means - ends در حالی‌که طبیعی‌سازی به اشکال forms و موقعیت‌های ادراک و یکپارچگی نظر دارد. وانگهی، انگیزش، مؤلف - محور و طبیعی‌سازی، خواننده محور است. چون این مقاله بیش‌تر خواننده - محور است تا مؤلف محور، من برای جلوگیری از سردرگمی از واژه طبیعی‌سازی سود جسته‌ام.

۶. اشتبرگ که انگیزش را به طبیعی‌سازی ترجیح می‌دهد، این دو را دو اصل شبه تقلیدی یا ارجاعی در مقابل زیبایی‌شناختی یا ریطوریقایی قرار می‌دهد. پری انگیزش‌های الگو محور را در مقابل انگیزش‌های ارجاعی یا خواننده محور قرار می‌دهد. مایلم تأکید کنم که انگیزش و طبیعی‌سازی - هر دو بر الگوها مبتنی‌اند و نیز مایلم از مشکل تقلیدی، شبه‌تقلیدی با حالت ارجاعی واقعیت در ادبیات داستانی پرهیز کنم. بنابراین من واژه‌های الگوهای واقعیت (یعنی انگیزش یا طبیعی‌سازی نه مبتنی بر خود واقعیت بلکه استوار بر الگویی است که ذهن آدمی را برای راضی شدن از آن ساخت‌بندی می‌کند) در مقابل الگوهای ادبیات قرار داده‌ام. تمایز اصلی فرمالیستی میان سه واژه‌ی انگیزش‌های واقعی، انشایی و هنری است (توماشفسکی، ۱۹۶۵) هرچند اشتبرگ هم به درستی یادآور شده که انگیزش انشایی درواقع زیر نوع انگیزش واقعی به حساب می‌آید.

۷. در بافتی خاص، این تعبیر، تفسیری انحرافی به شمار می‌آید. چراکه زامبنلا عقیم است متن با عمد با تکیه بر الگوهای واقعی، خواننده را گمراه می‌کند.