رویکردی پدیدارشناسانه به فرایند خواندن

ولفگانگ آیزر

کیوان باجغلی

۱

در نظریه‌ی پدیدارشناسانه‌ی هنر، مؤکداً بر این ایده انگشت نهاده می‌شود که در بررسی یک اثر ادبی، متن و کنش‌های پاسخ دهنده به آن متن باید از اهمیتی یکسان برخودار باشند. بدین سبب، *رومن اینگاردن* در برابر ساختار متن ادبی شیوه‌هایی را به کار می‌بندد تا به میانجی آن‌ها متن ادبی فعلیت یابد یا *انضمامی* شود(konkretisiert)[۱]. بدین‌سان متن ادبی، «مناظر طرح‌دار» (schematised views)[۲] متنوعی را ارایه می‌دهد که از طریق آن‌ها می‌توان درون‌مایه‌ی اثر را هویدا ساخت؛ اما هویدا شدن واقعیت متن، ثمره‌ی کنش *انضمامی‌سازی*[*] یا فعلیت بخشیدن (konkretisation) است. در چنین شرایطی می‌توان اثر ادبی را واجد دو سویه دانست که ما آن دو را ، سویه‌ی هنری اثر (artistic) و سویه‌ی زیباشناسانه‌ی اثر (aesthetic) نام می‌نهیم. سویه‌ی هنری اثر، به متن ادبی اشاره می‌کند که مخلوق مؤلف است و سویه‌ی زیباشناسانه‌ی اثر، نشانگر کنش انضمامی‌سازی‌ست که محصول عمل خواننده است. با عنایت به دو سویه‌ی مذکور، اثر ادبی را نه می‌توان با متن برابر دانست و نه با کنش انضمامی‌سازیِ آن متن. اثر ادبی را باید مابین این دو سویه در نظر گرفت تا از هر کدام به یک میزان سیراب شود. اثر ادبی چیزی فراتر از متن است، زیرا تنها زمانی روح حیات در کالبد متن دمیده می‌شود که متن فعلیت یابد یا انضمامی شود. افزون بر این، کنش انضمامی‌سازیِ مطلقاً مستقل از سرشتِ فردی

خواننده نیست، گرچه الگوهای گوناگون متن بر این سرشتِ فردی مؤثراند. اثر ادبی در تلاقی متن و خواننده و در پی هم‌گرایی این دو زاده می‌شود و جان می‌یابد؛ هرچند هرگز نمی‌توان به طور دقیق بر مشخصات این تلاقی یا هم‌گرایی انگشت نهاد. این هم‌گرایی همیشه باید به گونه‌ای مَجازی باقی بماند، زیرا نه با واقعیت متن ادبی همسان و برابر است و نه با سرشت فردی خواننده.

همین سویه‌ی مَجازی‌ست که ماهیت پویای اثر ادبی را رقم می‌زند، ماهیتی که پیش‌شرط لازم برای بروز تأثیرات و پیامدهای اثر ادبی‌ست. هنگامی که خواننده چشم‌اندازهای متنوعی را که متن در اختیارش نهاده به کار می‌بندد تا الگوها و «مناظر طرح‌دار» متن را به یک‌دیگر پیوند زند، [در واقع] کل اثر را به جنبش درمی‌آورد و این فرایند در نهایت به برانگیخته‌شدن پاسخ‌ها و واکنش‌های درونی خواننده منجر می‌شود. بنابراین عمل خواندن باعث می‌شود که اثر ادبی، خصلت ذاتاً پویای خود را عیان سازد. با نگاهی به آثار موجود حتا در طلیعه‌ی عصر رمان، آشکارا می‌توان دریافت که چنین سخنی کشف تازه‌ای نیست. *لارنس استرن* در رمان «تریسترام شندی» می‌نویسد: «نویسنده‌ای که حدود و ثغور سلوک و آداب را می‌فهمد این جسارت را نمی‌کند که همه‌ی افکارش را برای خواننده توضیح دهد: صمیم‌ترین احترامی که شما می‌توانید نسبت به فهم خواننده ادا کنید این است که این قضیه را دوستانه، نصف و نصف، بین خود قسمت کنید، و چیزی هم برای او بگذارید که به نوبهٔ خود بدان بیندیشد، همان‌طور که برای خود می‌گذارید. من به سهم خود احترامی از این‌گونه را همیشه رعایت کرده‌ام، و من منتهای سعی‌ام را می‌کنم که خیالش چون خیال خودم مدام مشغول باشد.»[۳] در نگاه استرن، متن ادبی جولان‌گاهی‌ست هم‌چون یک میدان مسابقه که در آن خواننده و مؤلف رویاروی یک‌دیگر حاضر می‌شوند تا در بازی تخیّل با هم به رقابت بپردازند. چنان‌چه کل یک داستان، تمام و کمال در اختیار خواننده قرار داده شود و هیچ بخشی از داستان جهت انجام کنشی از سوی خواننده ناگفته یا نانوشته باقی نماند، آن‌گاه تخیّل خواننده هیچ‌گاه وارد میدان مسابقه نمی‌شود. نتیجه‌ی این عمل چیزی نیست مگر ملالی ناگزیر، ملالی که حاصل بیان یا عرضه‌ی چیزی حاضر و آماده در برابر دیدگان ماست. بدین‌سان، یک متن ادبی را باید فرصتی

برای به‌کارگیریِ تخیّل خواننده به شمار آورد، تخیلی که رسالتش کشف چیزهای گوناگون برای خواننده است، زیرا عمل خواندن فقط زمانی لذت‌بخش است که فعّال و خلاّق باشد. متن ادبی در این فرایندِ خلاقیت، چه‌بسا از توان و کشش کافی برخوردار نباشد یا چه‌بسا دچار روده‌درازی‌های نفس‌گیر شود. به همین دلیل می‌توان ملال و از نفس‌افتادگی‌های حاصل از این شرایط را ترسیم‌کننده‌ی مرزهایی دانست که فراسوی آن‌ها، خواننده میدان بازی را ترک خواهد کرد.

ویرجینیا وولف در مطالعه‌اش بر آثار *جین اوستین*، تاثیر «نانوشته‌های» یک متن را در برانگیختنِ مشارکت فعال خواننده این‌چنین شرح می‌دهد: «جین اوستین، به‌طرز استادانه‌ای سبب پیدایش احساسی بس ژرف‌تر از آن احساساتی می‌شود که در ظاهر امر به چشم می‌آید. او ما را برمی‌انگیزد تا آن‌چه را که [در متن] نیست، مهیّا کنیم. آن‌چه اوستین به ما ارایه می‌دهد در ظاهر خُرد و اندک است، اما همین چیز خرد و اندک شامل عنصری‌ست که در ذهن خواننده جان می‌گیرد و وسعت می‌یابد و وقایع زندگی را در پایدارترینِ فرم آن به نمایش می‌گذارد، وقایعی که پیش از این فرایند، به‌ظاهر کم‌اهمّیّت و پیش‌پا افتاده به‌نظر می‌رسیدند. در آثار او همیشه کاراکتر پررنگ می‌شود ... در پیچ‌وخم دیالوگ‌ها، انتظار و دل‌شوره یک آن رهایمان نمی‌کند. نیم‌نگاهی به لحظه‌ی حال می‌افکنیم و نیم‌نگاهی به سوی آینده... و به راستی در همین داستان ناتمام، در همین داستان زیرین و پایه‌ای‌ست که تمامی نشانه‌های عظمت اوستین نمایان می‌شود.»[۴] سویه‌های نانوشته‌ی وقایع به‌ظاهر کم‌اهمیت و پیش‌پا افتاده و سخن‌های ناگفته در اثنای «پیچ و خم دیالوگ‌ها»، نه‌تنها برانگیزاننده‌ی کنش خواننده است، که هم‌چنین او را در پررنگ‌کردنِ خطوط اصلی اثر، که برآمده از موقعیت‌هایی معین است، یاری می‌رساند تا در نهایت این خطوط اصلی، واقعیت خود را بازیابند. اما «خطوط اصلیِ» متن هنگامی که در تخیّل خواننده جان می‌گیرند، متعاقباً نیز بر تأثیرات بخش‌های مکتوب متن سایه می‌افکنند. بدین‌سان ضرب‌آهنگ آغاز یک فرایند پویا و تمام‌عیار نواخته می‌شود: بخش‌های مکتوب متن بر معانی ضمنی و نانوشته‌های متن، حدود و ثغور مشخصی را اِعمال می‌کنند تا مانع از تیره و تار یا مبهم شدن آن‌ها گردند.

اما توأمان با این اِعمال محدودیت، معانی ضمنی کشف‌شده توسط تخیّل خواننده نیز موقعیت معینی را در پس‌زمینه‌ی متن برجسته می‌سازند. موقعیتی که معنا و فحوایی بس عظیم‌تر و گسترده‌تر از آن‌چه که در نگاه اول به نظر می‌رسید، نصیب پس‌زمینه‌ی متن می‌سازد. بدین‌سان وقایع کم‌اهمیت و پیش‌پا افتاده در متن، ناگاه در هیأتِ «فرم پایداری از وقایع زندگی» نمایان می‌شوند. در متن هرگز از عامل پدیدآورنده‌ی این فرم پایدار سخنی به میان نمی‌آید، چه رسد به آن که درباره‌اش شرحی ارایه شود؛ گرچه این فرم در حقیقت ثمره‌ی غایی تعاملِ (interaction) میانِ متن و خواننده است.

۲

حال این پرسش مطرح می‌شود که تا چه حد می‌توان چنین فرایندی را، به میانِ کافی، شرح داد. برای این مقصود، تحلیلی پدیدارشناسانه رویکردی مناسب به‌نظر می‌رسد. خاصه به این دلیل که نظرات نسبتاً پراکنده‌ای که در بستر روان‌شناسیِ خواندن تاکنون ارایه شده‌اند، عمدتاً متمایل به رویکردی روان‌کاوانه‌اند و به همین خاطر، به شرح و بسط ایده‌های از پیش مقرّری در باب ناخودآگاه محدود می‌شوند. به هر حال ما در ادامه‌ی این بحث، نگاه دقیق‌تری به برخی از این نظراتِ روان‌شناسانه‌ی ارزشمند خواهیم انداخت.

چنین تحلیل پدیدارشناسانه‌ای را می‌توان با بررسی شیوه‌ی اثرگذاری جملاتِ متوالیِ متن بر یک‌دیگر آغاز کرد. این امر در ارتباط با متون ادبی نیز اهمیتی خاص است، زیرا این متون با هیچ واقعیتی در جهان خارج از خود مطابقت نداشته، همسان نیستند. به نظر اینگاردن، جهان ارایه شده در متون ادبی از عناصری مایه می‌گیرد و پدید می‌آید که او آن‌ها را، *هم‌بسته‌های التفاتیِ جملاتِ متن* (intentional sentence correlatives) می‌نامد:

> «جملات به طرق مختلفی به یک‌دیگر پیوند می‌خورند تا واحدهای معنایی پیچیده‌تری را پدید آورند. واحدهای معنایی حاصل از

این پیوندها، ساختار بسیار متنوعی را نمایان می‌سازند که به ایجاد موجودیّت‌هایی مستقل هم‌چون داستان کوتاه، رمان، دیالوگ، درام، نظریه‌ی علمی، و ... می‌انجامد. در تحلیلِ نهایی، در هر یک از این متون، جهانی خاص همراه با اجزای سازنده‌اش پدیدار می‌شود، اجزای سازنده‌ای که به طرق گوناگون تَعَیّن می‌یابند و قادراند تمامیِ واریاسیون‌های محتمل خود را به نمایش گذارند. جهانی از این دست را می‌توان هم‌بسته‌ی تماماً التفاتی مجموعه‌ای از جملات به شمار آورد. اگر این مجموعه از جملات در نهایت پدیدآورنده‌ی یک اثر ادبی باشند، پس آن‌گاه می‌توان کل این هم‌بسته‌های التفاتیِ جملاتِ متوالیِ متن را «جهان ارایه‌شده» در اثر نامید.»[۵]

اما این جهان مثل یک فیلم از مقابل چشمان خواننده نمی‌گذرد. جملات آن‌گاه که بیان‌کننده‌ی گفته‌ها، اظهارات یا مشاهدات، یا انتقال دهنده‌ی اطلاعات هستند، «اجزای سازنده» به شمار می‌آیند و چشم‌اندازهای متنوعی را در متن رقم می‌زنند. ولی جملات، ما حصلِ کلّ متن به حساب نمی‌آیند. آن‌ها صرفاً «اجزای سازنده» باقی می‌مانند، زیرا هم‌بسته‌های التفاتیِ جملات، پیوندهای ظریفی را نمایان می‌سازند که هر یک از آن‌ها، کمتر از گفته‌ها، اظهارات و مشاهدات، ملموس و مشخص‌اند؛ گرچه این پیوندهای ظریف تنها از طریقِ تعامل میان هم‌بسته‌هایشان، معناداریِ (meaningfulness) واقعی خود را می‌یابند.

پیوندهای ظریف میان هم‌بسته‌های التفاتی را چه‌گونه باید در ذهن مجسّم کرد؟ این پیوندها نشان‌دهنده‌ی نقاطی هستند که خواننده با قدم نهادن بر آن‌ها می‌تواند از متن «صعود کند». [در این مسیر] خواننده ناچار به پذیرش چشم‌اندازهایی معین، و در پی آن ناگزیر به برقراری تعامل میان این چشم‌اندازهاست. هنگامی که اینگاردن درباره‌ی هم‌بسته‌های التفاتیِ جملاتِ متن در ادبیات سخن می‌گوید، به تعبیری از نقشِ گفته‌ها و اطلاعات منتقل‌شده در جملات می‌کاهد: جمله صرفاً شامل آن‌چه می‌گوید نیست- که اگر چنین بود، یعنی صرفاً می‌بایست در باره‌ی آن‌چه که موجود

می‌باشد سخن می گفت، چیزی پوچ و مضحک می‌شد - بل‌که به چیزی فراسوی آن‌چه می‌گوید اشاره می‌کند. این موضوع برای تمامی جملات در آثار ادبی صادق است و از طریق تعامل میان جملات است که هدف مشترک این آثار تحقّق می‌یابد. ویژگی خاصّ جملات متون ادبی ناشی از همین امر است. گفته‌ها، اظهارات و مشاهدات بیان‌شده در جملات یا اطلاعات منتقل‌شده در آن‌ها، همگی نشان از فرارسیدن چیزی یا وقوع پیش‌آمدی دارند. مضمون خاص جملات، حکایت از ساختار چنین پیش‌آمدی دارد.

جملات فرایندی را به جریان می اندازند که مضمون واقعی متن از خلال آن پدیدار می‌شود. هوسرل در تشریح آگاهیِ درونیِ انسان از زمان (man's inner consciousness of time) می‌گوید: «هر فرایند سازنده و مؤثری در ابتدا ملهم از پیش‌نیّت‌هاست. پیش‌نیّت‌ها (pre-intentions) بذر آن‌چه را که قرار است روی دهد یا فرابرسد، فراهم می‌آورند و پرورش می‌دهند. به عبارت دیگر، آن را به ثمر می‌نشانند.»[۶] برای به ثمر نشاندن این بذر، متن ادبی نیازمند تخیّل خواننده است. توالی جملات در ساختار متن بر تعامل میان هم‌بسته‌ها دلالت می‌کند، اما در این میان تخیل خواننده است که به چنین تعاملی شکل و قوام می‌بخشد. ملاحظه‌ی هوسرل ما را متوجّه نکته‌ای می‌سازد که نقش مهمّی در فرایند خواندن ایفا می‌کند. جملات منفرد نه‌تنها به یاری یک‌دیگر آن‌چه را که قرار است روی دهد یا فرا برسد پررنگ جلوه می‌دهند، که نیز سببِ شکل‌گیری و پیدایش یک انتظار (expectation) می‌شوند. هوسرل این انتظار را «پیش‌نیت‌ها» می‌نامد. هرچند که چنین ساختاری ویژگی *تمامی* هم‌بسته‌های جملات متن است، ولی تعامل میان این هم‌بسته‌ها، بیش از آن‌که سببِ تحققِ کامل این انتظار شود، تعدیل مدام آن را سبب می‌شود.

به همین دلیل، در متونی که حقیقتاً ادبی‌اند، انتظارات تحقق نمی‌یابند. اگر قرار بود انتظارات در متونِ ادبی تحقق یابند، آن‌گاه این متون ملزم به پررنگ کردن یک انتظار معیّن و تشخّص بخشیدن بدان بودند و در نتیجه خواننده ناگزیر بود در جست‌وجوی آن نیّتی باشد که قرار است در متن تحقق یابد. جالب این‌جاست که ما هرگونه تأثیر ناشی از یک متن ادبی را که در صدد موثّق جلوه دادنِ انتظاری باشد، عیب و نقصی برای آن

متن به شمار می‌آوریم (همان تأثیری که آن را بی‌چون‌وچرا از متون توضیحی مطالبه می‌کنیم، هنگامی که بر نیّات و اهدافی انگشت می‌نهیم که آن متون ناگزیر از ارایه‌ی آن هستند). هرقدر یک متن به آن انتظاری که در ابتدا پدید آورده بیش‌تر تشخّص و قطعیت بخشد، ما نیز از نیّات تعلیمی و ارشادی متن بیش‌تر آگاه می‌شویم. به‌گونه‌ای که در بهترین حالت، یا نظرات تحمیل‌شده از سوی متن را می‌پذیریم یا دست رد به سینه‌ی آنان می‌زنیم. وضوح و روشنی مفرط چنین متونی ما را مجبور خواهد ساخت تا خود را از چنگ آنان برهانیم. اما هم‌بسته‌های جملاتِ متون ادبی، معمولاً چنین خشک و انعطاف‌ناپذیر بسط نمی‌یابند، زیرا انتظاراتی که توسط این هم‌بسته‌ها پدید می‌آیند، به یک‌دیگر دست می‌یازند و در هم مداخله می‌کنند، به‌گونه‌ای که وقتی خواننده متن را می‌خواند، انتظارات مدام تعدیل می‌شوند. به بیان ساده‌تر، هر یک از هم‌بسته‌های التفاتیِ جملات متن، افق ویژه‌ای را می‌گشایند بدان‌سان که هر یک از این افق‌ها، تحت تأثیر جملاتِ بعدی تعدیل می‌شوند، گرچه به‌تمامی دگرگون نمی‌شوند. هرچند که این انتظاراتِ برآمده از متن، دل‌بستگی خواننده را نسبت به آن‌چه که در راه است برمی‌انگیزند، اما تعدیلی که متعاقباً دامن‌گیر این انتظارت می‌شود، به‌طرزی گذشته‌نگر (retrospective) بر متن مؤثر خواهد بود. [به عبارت دیگر] تعدیل انتظارات سبب می‌شود که متن پس از آن‌که خوانده شد از دلالتی برخوردار گردد متفاوت از آن دلالتی که حین خواندنش از آن برخوردار بود.

هر متنی که می‌خوانیم به درون حافظه‌مان نفوذ می‌کند و به ظاهر از دسترس‌مان دور می‌شود، اما این خاطره‌ی خفته ممکن است هر لحظه باز بیدار شود و این‌بار در پس‌زمینه‌ای متفاوت ظهور یابد و در نتیجه خواننده را قادر سازد تا پیوندهای پیش‌بینی‌نشده‌ای را آشکار سازد. به هر حال، خاطره‌ای که بیدار می‌شود هرگز نمی‌تواند شکل پیشین خود را باز یابد، زیرا ادراک یک چیز و به خاطر آوردن همان چیز، دو مقوله‌ی کاملاً ناهمانند‌اند. پس‌زمینه‌ی جدیدی که خاطره در آن ظهور می‌یابد، ابعاد تازه‌ای از خاطره را عیان می‌سازد؛ و انوار این ابعاد تازه نیز متقابلاً پس‌زمینه‌ی جدید را روشن می‌سازد و بدین‌سان سبب برانگیخته‌شدن پیش‌بینی‌های

(anticipations) پیچیده‌تری می‌شود. بنابراین، خواننده با ایجاد چنین نسبت‌مندی‌های متقابلی(interrelations) میان گذشته، حال و آینده سبب می‌شود که متن، کثرت بالقوه‌ی پیوندهایش را بر ملا سازد. خود متن به تنهایی شامل چنین پیوندهایی نیست. این پیوندها ثمره‌ی کوشش‌های ذهنی خواننده بر سازمایه‌های خامِ (raw material) متن است، زیرا یک متن صرفاً شامل جملات، گفته‌ها، اطلاعات و چیزهایی از این دست می‌باشد.

به همین خاطر خواننده هنگام خواندن متن اغلب می‌پندارد که درگیر حوادثی واقعی شده است، گرچه در واقع این حوادث بسیار از واقعیت خودِ او فاصله دارند. این امر که «واقعیتِ» یک متنِ خاص می‌تواند بر خوانندگانِ متفاوت تأثیرات متفاوت داشته باشد، خود دلیلی کافی‌ست بر این‌که متون ادبی، کنش خواندن را به فرایندی خلّاق تبدیل می‌کنند، فرایندی که به مراتب فراتر از درکِ صِرف آن چیزی‌ست که نوشته شده است. متن ادبی قوای ذهنی ما را فعال می‌کند و ما را قادر می‌سازد تا جهان ارایه‌شده در متن را بازآفرینیم. ثمره‌ی این فعالیّت خلّاقانه را چه‌بسا بتوان سویه‌ی مَجازی متن نامید. سویه‌ای که واقعیت خود را نصیب متن می‌سازد. این سویه‌ی مَجازی را نه با تخیّل خواننده باید برابر دانست و نه با خود متن: این سویه، ثمره‌ی هم‌نشینی متن و تخیّل است.

همان‌گونه که دیدیم، فعالیّت خواندن را می‌توان به مثابه‌ی کالیدوسکوپی از چشم‌اندازها، پیش‌نیّت‌ها و یادآوری‌ها (recollections) توصیف کرد. هر جمله‌ای شامل پیش‌نمایشی‌ست (preview) از نماهایی که قرار است نمایان سازد و سازنده‌ی نمایابی‌ست (viewfinder) برای تماشای آن‌چه که قرار است روی دهد؛ [ولی] این نمایاب، خود متعاقباً «پیش‌نمایش» نخست را دگرگون می‌سازد و بدین‌سان بدل به «نمایابی» می‌شود برای مشاهده‌ی آن‌چه که خوانده شده است. این فرایند کامل، تحقّق واقعیّتِ بالقوّه و بیان‌ناشده‌ی متن را نمایان می‌سازد. اما چنین فرایندی را صرفاً باید به مثابه‌ی چارچوبی برای مجموعه روش‌های متنوعی در نظر گرفت که توسط آن‌ها می‌توان سویه‌ی مَجازی متن را پدید آورد. فرایند پیش‌بینی(anticipation) و

گذشته‌نگری (retrospection) مطلقاً در مسیری هموار و یکنواخت پیش نمی‌رود. اینگاردن قبلاً توجّه ما را به این نکته جلب کرده و اهمیت بس قابل ملاحظه‌ای را بدان نسبت داده است:

«هنگامی که در جریانی از *جمله-اندیشه‌ها* (sentence - thought) غرق تأمل می‌شویم، پس از آن‌که به اندازه‌ی کافی بر جمله‌ای اندیشیدیم، آماده‌ایم که در «استمراری» پایدار و در قالب جملات به اندیشیدنمان ادامه دهیم؛ به عبارت دیگر، اندیشیدن را در قالب جمله‌ای که با جمله‌ی اندیشیده‌شده‌ی پیشین ارتباط می‌یابد و به آن می‌پیوندد، از سر می‌گیریم. در این مسیر مستمر، فرایند خواندن به سهولت پیش می‌رود. اما اگر تصادفاً، جمله‌ی بعدی هیچ‌گونه ارتباط ملموس و مشخصی با جمله‌ی پیشین نداشته باشد، انسدادی در جریان اندیشیدنمان رخ می‌دهد. این وقفه، خشم یا حیرت نسبتاً پرتلاطمی را در ما برمی‌انگیزد. اگر قرار است فرایند خواندن بار دیگر جریان یابد، بر چنین وقفه‌ای باید غلبه کرد.»[۷]

به نظر اینگاردن، وقفه‌ای که سبب انسداد جریان جملات می‌شود، وقفه‌ای‌ست تصادفی و باید آن را همانند اشتباه یا خطایی در جریان این فرایند به شمار آورد. این نظر اینگاردن نمونه‌ای‌ست از دل‌بستگی او به دیدگاهی کلاسیک در عرصه‌ی هنر. چنان‌چه توالی جملات را به مثابه‌ی جریانی مستمر و مداوم تلقی کنیم، تلویحاً بر این باور اصرار ورزیده‌ایم که انتظار یا پیش‌بینی برانگیخته‌شده توسط یک جمله، به میانجی جمله‌ی بعدی تحقّق خواهد یافت. در نتیجه، در صورت ناکامی انتظارمان یا شکست پیش‌بینی‌مان آزرده‌خاطر می‌شویم. اما متون ادبی، آکنده از پیچ‌وخم‌هایی پیش‌بینی‌ناشدنی و انتظاراتی ناکام مانده است. حتا در بی‌پیرایه‌ترینِ داستان‌ها نیز، صرفاً به این دلیل که هیچ قصه‌ای تاکنون به‌گونه‌ای تامّ و تمام روایت نشده است، قطعاً چنین وقفه‌ها و شکاف‌هایی به چشم می‌خورد. پویندگی یک داستان، حقیقتاً ثمره‌ی

همین محذوفات اجتناب‌ناپذیر است. از این رو هر وقت که جریان داستان دچار وقفه می‌شود و ما [ناگزیر] وارد مسیرهایی پیش‌بینی‌ناشدنی می‌شویم، فرصتی فراهم می‌آید تا قوای ذهنی‌مان را برای برقراری پیوندها و پر کردن شکاف‌ها و فاصله‌های پدید آمده توسط متن به کار اندازیم.[۸]

فاصله‌ها و شکاف‌ها را می‌توان به طرق گوناگون پر کرد. به همین دلیل این شکاف‌ها، بر فرایند پیش‌بینی و گذشته‌نگری و از این رو بر «گشتالتِ» سویه‌ی مَجازی، تأثیرات متفاوتی دارند. بدین جهت یک متن، به‌طور بالقوه، مستعد رویارویی با انضمامی‌سازی‌های متنوع و متفاوتی‌ست. هیچ خوانشی نمی‌تواند توانایی‌های نهفته‌ی یک متن را تمام و کمال فعلیّت بخشد، زیرا هر خواننده‌ای، از طریق کنار گذاشتن دیگر احتمالات ممکن، به شیوه‌ی خودش شکاف‌ها و فاصله‌های موجود در متن را پر خواهد کرد. [به عبارت دیگر] خواننده هنگام خواندن متن تصمیم می‌گیرد که فاصله‌ها چگونه باید پر شوند. پویندگی‌های فرایند خواندن، دقیقاً به شکرانه‌ی همین عمل عیان می‌شوند. خواننده با اتخاذ تصمیم در باب چه‌گونگی پرکردن شکاف‌ها و فاصله‌ها، تلویحاً بر پایان‌ناپذیری متن صحه می‌گذارد؛ و در عین حال، درست همین پایان‌ناپذیری‌ست که خواننده را به اتخاذ تصمیمی در برابر متن وامی‌دارد. متون «کهن» نسبتاً ناآگاهانه و ناخواسته با چنین فرایندی در ارتباط بوده‌اند، ولی متون مدرن اکثراً آگاهانه و سنجیده از این فرایند بهره برده‌اند. متون مدرن اغلب آن‌چنان گسسته و بریده‌بریده‌اند که ذهن خواننده در برابر آن‌ها تقریباً تمامی همّ و غم خود را صرف کشف ربط و پیوندهای میان بریدگی‌ها می‌کند. این متون بیش از آن‌که در صدد غامض جلوه دادن «گستره‌ی» پیوندها باشند، ما را از توانایی‌های نهفته‌مان در برقراری چنین ربط و پیوندهایی آگاه می‌سازند. در این موارد، متن مستقیماً به پیش‌داوری‌های (preconceptions) ما اشاره می‌کند، پیش‌داوری‌هایی که توسط کنش تأویل، یکی از ارکان بنیادین فرایند خواندن، آشکار می‌شوند. در خصوص تمام متون ادبی می‌توان ادعا کرد که فرایند خواندن فرایندی‌ست انتخابی، و ساحتِ پنهانِ متن به غایت غنی‌تر از هرگونه فعلیت بخشیدن یا انضمامی‌سازی از جانب خواننده است.

این ادعا در پی این واقعیت پررنگ می‌شود که خوانش دوم (second reading)یک قطعه‌ی ادبی، اغلب تأثیری متفاوت از خوانش نخست آن به‌جا می‌گذارد. دلایل این امر را می‌توان در دگرگونی موقعیت و شرایط خود خواننده جست وجو کرد. با این همه، متن باید از چنان سرشتی برخوردار باشد که امکان این دگرگونی را فراهم آورد. در خوانش دوم، رویدادهای آشنا مایل‌اند که نور از زاویه‌ای دیگر بدان‌ها تابانده شود. این رویدادها در جلوه‌های تازه‌شان گاه اصلاح‌شده‌تر و گاه غنی‌تر به نظر می‌آیند.

درون هر متنی، یک زمان - توالی (time- sequence) بالقوه وجود دارد که خواننده ناگزیر به تحقق آن است، زیرا هیچ متنی را، حتا متون کوتاه را، نمی‌توان در یک زمان معین [یعنی در یک نشست و با یک بار خواندن]، به‌گونه‌ای کامل درک کرد یا بر آن مسلط شد. بدین‌سان، فرایند خواندن همواره متن را از چشم‌اندازی متحرک مشاهده می‌کند، چشم‌اندازی که در حرکت مستمر خود مراحل مختلف متن را به هم پیوند می‌زند و در نتیجه آن‌چه را که سویه‌ی مَجازی متن نامیده‌ایم، بنا می‌نهد. سویه‌ی مَجازی متن، هنگام خواندن متن مدام دگرگون می‌شود. هنگامی که ما متنی را برای نخستین بار می‌خوانیم، شناختی نسبت بدان پیدا می‌کنیم. وقتی که همان متن را دوباره می‌خوانیم، به دلیل شناخت پیشین‌مان نسبت بدان متن، زمان ـ توالی متفاوتی در برابرمان رقم می‌خورد. بدین معنا که در مرتبه‌ی دوم ترجیح می‌دهیم که بر مبنای آگاهی‌ای که در خوانش نخست کسب کرده‌ایم، یعنی آگاهی از آن‌چه که قرار است در متن روی دهد، پیوندهای مورد نیاز را برقرار سازیم. بدین‌سان ابعاد معینی از متن که در نخستین خوانش برایمان کم‌اهمیت بودند، این بار از اهمیت بیش‌تری برخوردار می‌شوند و سایر ابعاد به پس‌زمینه‌ی متن عقب می‌نشینند. این تجربه برای یک خواننده می‌تواند آن‌قدر معمولی باشد که او گمان کند در مرتبه‌ی دومی که متن را خوانده، متوجّه نکاتی شده است که در مرتبه‌ی نخست از قلم انداخته است. ولی واقعیت این است که در مرتبه‌ی دوم خواننده از چشم‌اندازی متفاوت به متن نگریسته است. زمان ـ توالیِ فعلیت یافته توسط خواننده در نخستین خوانشش از متن، امکان ندارد که در دومین خوانشش از همان متن تکرار شود. این تکرارناپذیری قطعاً منجر

به تعدیلاتی در تجربه‌ی خواندن نزد خواننده می‌شود. این امر بدین معنا نیست که خوانش دوم «حقیقی‌تر» از خوانش نخست است. این دو خوانش به تمامی از هم متفاوت‌اند: خواننده سویه‌ی مَجازی متن را از طریق تحقق یک زمان - توالیِ جدید بنا می‌نهد. بدین‌سان، متن در سایه‌ی مشاهدات مکرّر خواننده، زمینه‌ساز و سبب‌سازِ خوانش خلّاقانه می‌شود.

خواننده به هر شیوه‌ای و در هر شرایطی که مراحل متفاوت متن را با یک‌دیگر پیوند دهد، [در نهایت] این فرایند پیش‌بینی و گذشته‌نگری‌ست که همواره منجر به شکل‌گیری سویه‌ی مَجازی متن می‌شود، سویه‌ای که متعاقباً متن را به تجربه‌ای برای خواننده بدل می‌سازد. شیوه‌ی حصول این تجربه از طریق فرایندی که شامل تعدیلاتی مدام و بی‌وقفه است، عیناً همانند شیوه‌ی حصول تجربه در زندگی واقعی است. بنابراین «واقعیتِ» تجربه‌ی خواندن می‌تواند سبب وضوح و رؤیت الگوهای اساسیِ تجربه‌ی واقعی شود:

> «تجربه‌ی ما از جهان را نمی‌توان چونان نظامی از روابط پنداشت که به‌گونه‌ای یک‌پارچه هر رویدادی را تعیّن می‌بخشد. تجربه‌ی ما از جهان چونان کلیّتی باز و گشوده درک می‌شود، کلیّتی که سنتزهایش را پایانی نیست... از لحظه‌ای که تجربه (به منزله‌ی دریچه‌ای رو به جهان موجود)، مبدأ شناخت نامیده می‌شود، دیگر به هیچ وجه نمی‌توان مرز معینی را میان حقایق «پیشین» یا مقدم بر تجربه (a priori truths) و حقایق مبتنی بر واقعیت (factual ones) ترسیم نمود. به عبارت دیگر نمی‌توان میان «جهان ضرورتاً چه باید باشد» و «جهان واقعاً چه هست» تمایزی قایل شد.»[۹]

شیوه‌ای که به میانجی آن خواننده متن را تجربه می‌کند، منعکس‌کننده‌ی سرشت فردی خواننده است و از این لحاظ متن ادبی نقش آینه را در برابر خواننده ایفا می‌کند. اما در عین حال واقعیتی که به مدد این فرایند خلق می‌شود، واقعیتی‌ست *متفاوت* از سرشت فردی خواننده (و از یاد نبریم متونی که موضوعشان در باره‌ی مقولاتی‌ست

که کاملاً نسبت بدان‌ها شناخت داریم، معمولاً برایمان کسل‌کننده‌اند). بدین‌سان، ما خود را در موقعیتی آشکارا متناقض‌نما می‌یابیم، موقعیتی که در آن خواننده مجبور می‌شود ابعادی از شخصیت خودش را عیان سازد تا بتواند واقعیتی را تجربه کند که با واقعیت او تفاوت دارد. تأثیر و نفوذ این واقعیت بر خواننده، غالباً وابسته به توانایی خواننده و جدّیت او در نمایاندنِ بخش‌های نانوشته‌ی متن است. خواننده اما به منظور ارایه‌ی این پیوندهای ناپیدا، باید بر مبنای تجربیاتی بیندیشد متفاوت از تجربیاتی که خود در زندگی به دست آورده است؛ یقیناً برای آن‌که خواننده بتواند در حوادث و مخاطراتی که متن رویارویش نهاده شرکت جوید، بایستی با جهان آشنای تجربیاتش در زندگی واقعی وداع کند.

۳

همان‌گونه که دیدیم، در خلال فرایند خواندن، مقولات پیش‌بینی و گذشته‌نگری فعّالانه در هم تنیده می‌شوند، به‌گونه‌ای که این درهم‌تنیدگی، می‌تواند در خوانش دوم، به نوعی گذشته‌نگریِ مبتنی بر خوانش نخست (advance retrospection) بدل شود. تأثیرات این فرایند بر خوانندگان مختلف، یکسان و همانند نیست و از خواننده‌ای به خواننده‌ای دیگر متغیّر است، ولی این تغییرات صرفاً در چارچوب حدود و ثغوری‌ست که بخش‌های مکتوب متن بر نانوشته‌های متن اعمال می‌کند. به‌گونه‌ای همانند، هنگامی که دو نفر چشم بر آسمان شب می‌دوزند، هر دوی آنان ممکن است به یک مجموعه از ستارگان بنگرند، ولی تصویر ترسیم‌شده در برابر نگاه آنان یکسان نیست. یکی از آنان مجموعه‌ی ستارگان را به شکل یک گاوآهن می‌بیند و دیگری همان مجموعه را به شکل یک پرنده. در یک متن ادبی«ستارگان» ثابت‌اند؛ آن‌چه متغیر است خطوطی‌ست که این ستارگان را به هم وصل می‌کند. مؤلف یک متن، که معمولاً مجموعه‌ی کاملی از فنونِ روایت (narrative techniques) را در چنته دارد، بی‌تردید قادر است بر تخیل خواننده تأثیرات فراوانی داشته باشد. ولی یک مؤلف ارزشمند و قابل احترام، هیچ‌گاه در صدد ترسیم تصویری *تمام و کمال* در برابر

دیدگان خواننده‌اش نیست. اگر او در صدد چنین کاری برآید، بلافاصله خواننده‌اش را از کف خواهد داد، زیرا یک مؤلف تنها به شکرانه‌ی فعال کردن تخیل خواننده است که می‌تواند امید به جذب خواننده و امید به تحقق نیّات نهفته در متنش داشته باشد. *گیلبرت رایل*، در تحلیلی که در باره‌ی فرایند تخیّل ارایه داده است، می‌پرسد: «چه‌گونه یک نفر می‌تواند خیال کند که چیزی را می‌بیند، بی‌آن‌که متوجّه باشد آن را نمی‌بیند؟» و خود در پاسخ می‌گوید:

> «تجسم کوه هِلولین (Helvellyn) در ذهن، فاقد آن حس بصری‌ست که هنگام تماشای خود کوه یا دیدن عکس‌هایی از آن حاصل می‌آید. تجسم کوه هلولین مستلزم آن است که تصوّری از نمای آن کوه در ذهن داشته باشیم؛ به همین سبب تجسم کوه شامل سازوکار پیچیده‌تری در مقایسه با تماشای آن است. داشتن تصوّری از نمای کوه، یکی از طرق ممکن برای شناساییِ هلولین است. به عبارت دیگر، به مدد این تصور می‌توان حدس زد که کوه قاعدتاً باید چه منظره‌ای را پیش چشمان ما نمایان سازد. [ولی] آن‌گونه که رویتِ خود کوه هلولین انتظارات ما را در شناسایی آن برآورده می‌سازد، تصور ذهنی ما از آن کوه انتظاراتمان را برآورده نمی‌سازد. با وجود این، تصوّر ذهنی را می‌توان به منزله‌ی تمرین یا کوششی به شمار آورد که تحقق انتظاراتمان را سبب می‌شود. بنابراین نمی‌توان کنش تصور کردن را [صرفاً] شامل احساساتی کم‌رنگ و شبح‌گونه دانست؛ به جای آن می‌توان این کنش را شامل همان چیز نادیدنی دانست که هنگام رویت کوه، انتظار دیدنش را داریم.»[۱۰]

هنگام مشاهده‌ی یک کوه، مطمئناً دیگر نمی‌توان آن را در خیال مجسم کرد؛ و به همین ترتیب تنها در غیاب کوه، تجسّم آن در خیال امکان‌پذیر است. به‌گونه‌ای همانند، هنگام رویارویی با یک متن ادبی، تنها قادر به تجسّم چیزهایی هستیم که در متن نشانی از آن‌ها نیست. بخش‌های مکتوب متن شناختی از متن

در اختیارمان می‌گذارند، ولی تنها نانوشته‌های متن‌اند که فرصت تجسم کردن را فراهم می‌آورند. و به‌راستی بدون نشانه‌های عدم تعیّن (indeterminacy)، یعنی بدون شکاف‌ها و فاصله‌ها در یک متن، نمی‌توانیم از تخیل‌مان بهره‌ای ببریم.[۱۱]

تجربه‌ی تماشای فیلمی که بر اســاس یک رمان ساخته شده، هم‌چون نمونه‌ای از تجربیات گوناگون آدمی در باب عمل دیدن، مهر تأییدی بر صحت این ملاحظات است. هنگام خواندن رمان «تام جونز»، خوانندگان شاید هرگز نتوانند تصویر روشنی از قهرمان داســتان در ذهن خود مجسم کنند، اما پس از تماشای فیلم «تام جونز» برخی از آنان می‌گویند: «این تصویری نیست که من از قهرمان داستان در ذهن خود ساخته بودم.». نکته‌ای که در این‌جا باید به آن اشاره کرد این است که گرچه خواننــده‌ی رمان «تام جونز» می‌تواند قهرمان داستان را به شکلی مَجازی نزد خود مجسم کند و به همین سبب نیز تخیل او احتمالات فراوانی را پیش چشمانش ترسیم می‌کند، اما زمانی که این احتمالات منحصراً به تصویری کامل و ثابت ختم می‌شوند، تخیل خواننده از کار می‌افتد و خواننده احساس می‌کند که انگار فریب خورده است. فرایند مذکور در مثالی که ارایه شد شاید بیش از حد ساده انگاشته شده باشد، اما مثــالی از این دست به وضوح نمایانگر غنای توانمندیهای نهفته در این واقعیت است که: قهرمان رمان را نمی‌توان دید؛ او را باید در ذهن مجسم کرد. خواننده در برابر یک رمان باید تخیّلش را به کار اندازد و اطلاعاتی را که متن در اختیارش نهاده در هم بیامیــزد تا بدین‌سان به درک یگانه‌تر و غنی‌تری از رمان نایل آید. اما خواننده در برابر فیلمی که بر اساس آن رمان ساخته شده صــرفاً استنباطی جسمانی (physical perception) از رمان خواهد داشت، و بدین جهت هر تصویری که خواننده از جهان خیالی رمان به یاد می‌آورد، هنگام تماشای فیلم بی‌رحمانه در هم شکسته می‌شود.

۴

«تجسّم کردن» که ثمره‌ی تخیّل ماست، تنها یکی از کوشش‌های لازم برای شکل‌بخشیدن به «گشتالتِ» یک متن ادبی‌ست. در بخش پیشین، درباره‌ی فرایند پیش‌بینی و گذشته‌نگری سخن گفتیم و اکنون باید به فرایند دیگری اشاره کنیم که طی آن، ابعاد گوناگون یک متن گرد هم سامان می‌یابند تا سبب انسجام متن گردند، انسجامی که یک خواننده همیشه در جست‌وجوی آن است. [در یک متن ادبی] انتظارات مدام تعدیل می‌شوند و تصاویر مدام گسترده‌تر، ولی خواننده آگاهانه یا ناآگاهانه می‌کوشد تا تمامی این اجزای پراکنده را در الگویی منسجم با یک‌دیگر هم‌آهنگ سازد. «هنگام خوانش تصاویر، همانند وقتی که گفتار کسی را می‌شنویم، تمایز نهادن میان آن‌چه که اثر به ما می‌دهد و آن‌چه که خود به شیوه‌ی فرافکنی و به‌منظور درک اثر بدان می‌افزاییم، همیشه دشوار است... یک تأویل منسجم، ثمره‌ی نگاه ناظری‌ست که رنگ‌ها و فرم‌ها را بر مبنای حدس‌ها و گمان‌های خویش می‌کاود و زیرورو می‌کند تا با شکل‌بخشیدن بدان‌ها، به معنایی منسجم نایل آید.»[۱۲] با گردهم‌آوردن بخش‌های مکتوبِ متن، می‌توانیم زمینه‌ساز تعامل میان آن‌ها شویم، مسیری را که بدان هدایتمان می‌کنند به دقّت بنگریم و در نهایت، انسجامی را که در مقام خواننده نیازمند آنیم، بر آن‌ها فرافکنیم. این «گشتالت»، ناگزیر تحت‌الشعاع مجموعه‌ای از خصلت‌های فردی ماست، زیرا گشتالتِ متن نه حاصل خود متن، که حاصل هم‌گرایی بخش‌های مکتوب متن و ذهن فردی خواننده است؛ خواننده‌ای که پیشینه‌ی تجربیّاتش، خودآگاهی‌اش و جهان‌بینی‌اش تماماً خاص خود اوست. «گشتالت» معنای حقیقی متن نیست. «گشتالت» را در بهترین حالت می‌توان یک معنای پیکرساز (configurative)به شمار آورد؛ «... قوه‌ی ادراک، کنشِ فردیِ چیزها را با هم دیدن (seeing - things – together) است و لاغیر.»[۱۳] در برابر یک متن ادبی، قوّه‌ی ادراک خواننده و انتظارات خواننده در هم تنیده می‌شوند. انتظارات ما موقعی شکل می‌گیرند که ما با مؤثرترین سلاح موجود در زرّادخانه‌ی نویسنده، یعنی توهم (illusion)، رویارو می‌شویم.

هر زمان که «خواندنِ منسجم مطرح می‌شود... توهّم بر متن مسلط می‌شود.»[۱۴] به قول نورتروپ فرای: «توهّم، ثابت یا تعریف‌پذیر است و واقعیت در بهترین شرایط، به منزله‌ی نفی آن به شمار می‌آید.»[۱۵] «گشتالتِ» یک متن، معمولاً به رنگ این طرح ثابت و تعریف‌پذیر درمی‌آید (و یا بهتر بگوییم، پذیرای آن طرح از جانب ما می‌شود)، چرا که توهم لازمه‌ی درک و فهم ماست. ولی از سوی دیگر، اگر قرار است که فرایند خواندن صرفاً مرکّب از توهّم‌سازی‌های بی‌وقفه باشد، آن‌گاه بدل به فرایندی شک‌برانگیز و چه‌بسا خطرناک می‌شود، زیرا به جای آن‌که ما را به واقعیت نزدیک کند، به‌تدریج بر فاصله‌ی ما از واقعیات می‌افزاید. بدون تردید، در آثار ادبی نشانی از «واقعیت‌گریزی» (escapism) به چشم می‌خورد، نشانی که ناشی از فرایند خلق توهّم است. اما در این میان، متونی نیز به چشم می‌خورند که صرفاً ارایه دهنده‌ی جهانی موزون و هماهنگ‌اند، جهانی پیراسته از هرگونه ناسازگاری و تناقض. این متون عامدانه هر عاملی را که ممکن است برهم‌زننده‌ی توهّم تثبیت‌شده در آن‌ها باشد، کنار می‌گذارند. این‌ها همان متونی هستند که معمولاً مایلَ نیستیم آن‌ها را در زمره‌ی آثار ادبی به شمار آوریم. برای مثالی از این دست می‌توان به مجلات زنان و فرم‌های سست‌تر داستان‌های کارآگاهی اشاره کرد.

با وجود این، القای بیش از حد توهّم می‌تواند منجر به نوعی ابتذال یا پیش‌پاافتادگی شود، ولی این بدین معنا نیست که به‌طورکلی باید فرایند توهم‌سازی (illusion- building) را به نحوی مطلوب کنار گذاشت. برعکس، حتا در متونی که ظاهراً در برابر شکل‌گیری توهم از خود مقاومت نشان می‌دهند و بدین‌سان توجه ما را به علت این مقاومت جلب می‌کنند، ما هم‌چنان به حضور پایدارِ توهم نیازمندیم، زیرا مقاومت در برابر حضور پایدار توهّم، خود همان الگوی منسجمی‌ست که به شالوده‌ی متن بدل می‌شود. این موضوع به خصوص در مورد متون مدرن صادق است. در این متون، دقت و صراحتِ جزئیات مکتوب سبب برجسته‌شدن عدم تعیّن در متن می‌شود؛ جزئی از متن پررنگ می‌شود تا به نقضِ جزئی دیگر منتهی شود، و در پی آن، میلِ «تجسم کردن» در ما توأمان زبانه می‌کشد و خاموش می‌شود تا

بدین‌سان «گشتالت» ارائه شده از جانب ما خوانندگان مدام دچار فروپاشی شود. بدون شکل‌گیری توهّم، جهان ناآشنای متن، ناآشنا باقی می‌ماند. تجربه‌ی ارایه‌شده از جانب متن به میانجی توهّم است که دسترس‌پذیر می‌شود، زیرا تنها توهّم است که در سطوح گوناگون انسجامش، تجربه‌ی ارایه‌شده از جانب متن را «خوانش‌پذیر» می‌سازد. اگر ما نتوانیم چنین انسجامی را دریابیم یا بنا نهیم، دیر یا زود متن را زمین خواهیم گذاشت. این فرایند در عمل فرایندی هرمنوتیکی‌ست. متن، انتظارات معینی را بر می‌انگیزد و در پی آن ما همان انتظارات را بر متن فرامی‌افکنیم و به این صورت کثرت معانیِ اثر را به تأویلی واحد از اثر فرو می‌کاهیم، تأویلی در ارتباط با انتظارات برآمده از متن، تا بدین‌سان معنایی فردی و پیکرساز را از دل اثر بیرون بکشیم. ماهیتِ چندمعنایی اثر، نقطه‌ی مقابل توهّم‌سازیِ خواننده و در تضاد با آن است. اگر توهّم به تمامی تحقق یابد، ماهیت چندمعنایی اثر زایل می‌شود؛ اگر ماهیتِ چند معناییِ اثر غالب شود، توهم به‌طورکلی از بین می‌رود. این دو منتهاالیه، هر دو قابل درک و تصوراند، ولی در یک متن ادبیِ منحصر به فرد، ما همیشه با نوعی تعادل میان این دو گرایشِ متضاد مواجه می‌شویم. بنابراین، شکل‌گیری توهّم هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل صورت پذیرد و در حقیقت همین نقص یا ناتمامی‌ست که خصلت زایندگی را نصیبِ توهّم می‌سازد.

والتر پیتر در خصوص تجربه‌ی خواندن می‌گوید: «برای یک خواننده‌ی جدّی، کلمات نیز جدّی و حیاتی‌اند؛ یک کلمه‌ی زینتی، یک تصویر، یک فرم جانبی، یک جلوه یا یک ارجاع، هیچ‌یک مایل نیستند در برابر اندیشه‌ی خواننده و درست در لحظه‌ای معین جان سپارند. آن‌ها ناگزیر به حیات خود ادامه می‌دهند و با برانگیختن یک اجرقه‌ی فکری» پایدار، چه بسا تداعی بس بیگانه و غریبی را پدید آورند.»[۱۶] هنگامی که خواننده در جست‌وجوی الگویی منسجم در متن است، تکانه‌های (impulses) غیرمنظره‌ای را در متن کشف می‌کند که نمی‌توانند مستقیماً در الگوی متن ادغام شوند یا حتا نمی‌خواهند تن به چنین ادغامی دهند. بدین‌سان، امکانات معنایی یک متن همواره از هر یک از معانی پیکرساز (configurative meaning) که در حینِ خواندن متن شکل می‌گیرند، غنی‌تر و پرمایه‌تر است. اما همین امکانات معنایی نیز یقیناً از طریق خواندن متن

حاصل می‌آیند. بنابراین، معنای پیکرساز چیزی نیست مگر تحقق *ناقص* یک متن. در عین حال، تحقّق کامل متن موجد غنای معنایی گسترده‌ای است که معنای پیکرساز در صدد تحدید آن برمی‌آید، و به‌راستی در برابر برخی از متون مدرن، شناخت و آگاهی ما نسبت به این غنای معنایی از هر معنای پیکرسازی پیشی می‌گیرد.

این واقعیت پیامدهای گوناگونی دارد. به منظور تحلیلِ فرایند خواندن می‌توان به‌طور جداگانه بدان‌ها پرداخت؛ هرچند که در فرایند خواندن، این پیامدها در کنار یک‌دیگر مؤثر واقع می‌شوند. همان‌گونه که دیدیم، یک معنای پیکرساز و منسجم، لازمه‌ی درک و دریافت یک تجربه‌ی ناآشناست و ما از طریق فرایند توهّم‌سازی‌ست که می‌توانیم این تجربه‌ی ناآشنا را با جهان خیالی خود درهم‌آمیزیم. در عین حال، انسجام متن در تعارض با امکانات معنایی متعدّدی قرار می‌گیرد که ناشی از تحقق کامل متن است، امکاناتی که این انسجام در صدد حذف یا کنار گذاشتن آن‌هاست. در نتیجه، یک معنای پیکرساز و منسجم، همواره «تداعی‌های بیگانه و غریبی» (alien associations) را در کنار خود می‌بیند که با توهّمات شکل‌گرفته در حین خواندن هماهنگ نمی‌شوند. نخستین پی‌آمد چنین امری این واقعیت است که هم‌زمان با شکل‌بخشیدن به توهّماتمان، مسبّب درهم‌ریختگی و آشفتگیِ نامحسوس آن توهمات نیز می‌شویم. ممکن است گمان شود که تحقق انتظارات به کامل شدن توهّم یاری می‌رساند، ولی جالب این‌جاست که پی‌آمد مذکور در ارتباط با متونی مطرح می‌شود که در آن‌ها انتظارات ما به‌راستی برآورده شده است: «هنگامی که انتظارات قدم به صحنه می‌گذارند، توهّمات به آرامی محو و ناپدید می‌شوند؛ این موضوع نزد ما امری بدیهی‌ست و ما بیش‌تر بدان تمایل داریم.»[۱۷]

اشارات *گامبریچ* به تجربیاتی در باب روان‌شناسیِ «گشتالت» در کتاب «هنر و توهّم»، نکته‌ی مهمّی را روشن می‌سازد: «ممکن است هوشمندانه از این واقعیت آگاه باشیم که هر تجربه‌ی معیّنی لاجرم یک توهّم است، اما حقیقتاً از تماشای خودمان هم‌چون فردی که هر تجربه‌اش یک توهّم است، عاجز و ناتوانیم.»[۱۸] بنابراین، اگر توهّم وضعیتی ناپایدار و گذرا نباشد، ما احتمالاً برای همیشه در دام آن اسیر و

گرفتاریم؛ و اگر خواندن صرفاً مستلزمِ تولید توهّم است ـ که البته برای درک یک تجربه‌ی ناآشنا ضروری است ـ پس چاره‌ای نداریم جز آن‌که تن به خطر بسپاریم و قربانی چنین نیرنگِ آشکاری شویم. اما ماهیّت ناپایدار و گذرای توهّم دقیقاً در خلالِ خواندن است که به تمامی نمایان می‌شود.

شکل‌گیری توهّمات، همواره توأم با «تداعی‌های بیگانه‌وغریبی» است، تداعی‌هایی آن‌چنان غریب که با توهّمات شکل‌گرفته هماهنگ نمی‌شوند تا در کنار هم الگویی منسجم را پدید آورند. به همین خاطر، خواننده مدام ناچار به حذف حدود و ثغوری‌ست که خود بر «معنای» متن اعمال کرده‌است. چون توهمات به وسیله‌ی خودِ خواننده پدید می‌آیند، بنابراین او در خلال این عمل مدام میانِ دو موقعیت در نوسان است: موقعیتی که در آن خواننده درگیرِ توهّماتِ خود است و موقعیتی که در آن خواننده از بیرون به توهّماتِ خود می‌نگرد. [به عبارت دیگر] او آغوشِ خود را به سوی جهانی ناآشنا می‌گشاید، بدونِ آن‌که اسیر آن جهان شود. خواننده از طریق این فرایند قدم به درون جهانی خیالی می‌گذارد و واقعیاتِ متن را همان‌گونه که رخ می‌دهند درمی‌یابد و تجربه می‌کند.

خواننده در نوسان میان انسجام متن و «تداعی‌های بیگانه‌وغریب»، یا در نوسان میان موقعیتی که در آن درگیر توهمات خود است و موقعیتی که در آن از بیرون به توهّماتِ خود می‌نگرد، ملزم به سامان‌دهی و پیش‌بردِ کوشش خرد در جهت ایجاد نوعی تعادل است. همین کوشش است که تجربه‌ی زیباشناسانه‌ی ارایه شده از جانب متن ادبی را شکل می‌دهد. اما اگر قرار است خواننده به تعادلی پایدار در این میان نایل آید، آشکارا دیگر درگیر فرایندی نخواهد بود که در جریانِ آن، انسجام متن قوام می‌یابد و [متعاقباً] از هم پاشیده می‌شود؛ و چون فرایند مذکور همان فرایندی‌ست که منجر به کوشش خواننده در جهت برقراری تعادل می‌شود، پس می‌توان گفت که تحقق نیافتنِ ماهویِ این تعادل، لازمه‌ی پویندگیِ کوششِ خواننده است. ما ناگزیریم که کوشش خود را در جست‌وجوی تعادلی از این دست، با انتظاراتی معیّن آغاز کنیم، انتظاراتی که فروپاشی‌شان لازمه‌ی تجربه‌ی زیباشناسانه است.

«وانگهی، وقتی صرفاً ادعا می‌کنیم که «انتظاراتمان برآورده می‌شود»، مرتکب تناقض‌گویی فاحش و خطیری می‌شویم. در وهله‌ی نخست، به نظر می‌رسد که چنین ادعایی در صدد نفی این واقعیت آشکار است که لذت و خرسندیِ ما، ثمره‌ی «حیرت» (surprise) است؛ یا به عبارت دیگر، ثمره‌ی موقعیتی‌ست که در آن به انتظاراتمان خیانت می‌شود. برای رفع چنین تناقضی باید تمایز میانِ «حیرت» و «سرخوردگی» (frustration) را روشن ساخت. تمایز میان این دو نوع تجربه را کمابیش می‌توان در تأثیراتی که بر ما می‌نهند مشاهده کرد. «سرخوردگی» سبب توقف یا مهار فعالیت می‌شود. این توقف ما را ملزم می‌سازد که فعالیتمان را در مسیر و موقعیتی تازه از نو آغاز کنیم تا بدین‌سان از بن‌بستی که در آن گرفتار آمده‌ایم خلاصی یابیم. در نتیجه، موضوعی را که سبب «سرخوردگی» ما شده است رها می‌کنیم و به فعالیت نسنجیده و کورکورانه‌مان بازمی‌گردیم. از سوی دیگر، «حیرت» صرفاً ما را وا می‌دارد که موقتاً بر تجربه و کاوش خود درنگی کنیم و به مدد آن، به مشاهده‌ی باریک‌بینانه و بررسی دقیق آن تجربه یا کاوش بپردازیم. به‌میانجی چنین مشاهده و کند وکاو ریزبینانه‌ای‌ست که به ارتباط و نسبت عوامل حیرت‌زا با مسیر و مقصودِ کلّی تجربه‌مان پی می‌بریم، و بدین‌سان به لذتی بس شعف‌انگیز نایل می‌آییم. در نهایت به این نتیجه می‌رسیم که وجود حیرت یا بدعت در مسیر تجربه، لازمه‌ی پیش‌رونده‌بودن و پویایی مسیر کلّی تجربه است... و هر تجربه‌ی زیباشناسانه‌ای مایل است که برهم‌کنش بی‌وقفه‌ای را میان عملِ «قیاسی» (deductive) و عملِ «استقرایی» (inductive) به نمایش گذارد.»[۱۹]

معنای پیکرساز در یک متن حاصل چنین برهم‌کنشی میان امر «قیاسی» و امر «استقرایی»ست و نه حاصل انتظارات، حیرت‌ها و سرخوردگی‌هایی فردی، که از دل چشم‌اندازهای گوناگون پدید می‌آیند. این برهم‌کنش مسلّماً در چارچوب خود متن

به وقوع نمی‌پیوندد، بل‌که تنها از طریق فرایند خواندن است که تحقّق می‌یابد. به همین دلیل شاید به این نتیجه برسیم که فرایند خواندن چیزی نامدوّن را درون متن مدوّن می‌سازد و از این راه «نیت» آن را آشکار می‌سازد. بنابراین ما به مدد فرایند خواندن، پاره‌ی نامدوّن متن را برملا می‌کنیم. همین عدم تعین است که در عین‌حال که هم‌چون نیرویی ما را وامی‌دارد تا معنایی پیکرساز را برای متن فراهم آوریم، آزادی لازم برای انجام چنین عملی را نیز در اختیارمان می‌گذارد.

هنگامی که الگویی منسجم را در متن بنا می‌نهیم، درمی‌یابیم که «تأویل» ما به خاطر حضور دیگر «تأویل‌های» ممکن، در معرض تهدید و فروپاشی‌ست. در چنین شرایطی‌ست که حوزه‌های جدید عدم تعیّن پدید می‌آیند (هرچند ممکن است به‌صورتی مبهم از این حوزه‌ها آگاه باشیم، و یا اصلاً از وجودشان خبر نداشته باشیم، زیرا مدام «تصمیماتی» می‌گیریم که به حذف این حوزه‌ها منجر می‌شود). برای نمونه، در جریان یک رمان، گاهی درمی‌یابیم که انگار کاراکترها، رویدادها و پس‌زمینه‌های متن، دلالت‌های خود را تغییر می‌دهند. اما آن‌چه به راستی در این میان رخ می‌دهد، ظهور دیگر «امکاناتِ» تأویلی و حضور پررنگ آن‌هاست، به‌گونه‌ای که ما آسان‌تر از وجود آن‌ها آگاه می‌شویم. و به راستی، همین جابه‌جایی چشم‌اندازهاست که در ما این احساس را برمی‌انگیزد که گویی یک رمان به‌مراتب به زندگی نزدیک‌تر است. ما خود سطوح تأویل را بنا می‌نهیم و هنگام سامان‌دهی و پیش‌برد کوششمان در جهت برقراری نوعی تعادل، از تأویلی به تأویلی دیگر حرکت می‌کنیم و بدین‌سان، زنده‌نماییِ (lifelikeness) پویایی را نصیب متن می‌سازیم، زنده‌نمایی پویایی که در حقیقت ما را قادر می‌سازد تا تجربه‌ای ناآشنا را با جهان شخصی خود درهم‌آمیزیم.

هنگامی که متنی را می‌خوانیم، کمابیش میان ساختن توهّم‌ها و نقض توهّم‌ها نوسان می‌کنیم و به این صورت اطلاعات گوناگونی را که متن در اختیارمان نهاده، از طریق یک فرایند آزمون و خطا مکرّراً سامان می‌دهیم. ما [معمولاً] «تأویل‌هایمان» را بر اساس نقاط ثابت و عوامل معیّنی بنا می‌نهیم و می‌کوشیم تا این نقاط ثابت و عوامل معین را به شیوه‌ای که حدس می‌زنیم مدّ نظر مؤلف بوده، با یک‌دیگر هم‌آهنگ سازیم.

«یک ناظر، برای درک کردن، باید تجربه‌ی شخصی خود را بیافریند؛ و آفرینش او باید شامل مناسباتی باشد مانند همان مناسباتی که خالق اصلی اثر، هنگام خلق اثر آن‌ها را از سر گذرانده است. اما این مناسبات از هر لحاظ شبیه یک‌دیگر نیستند. اجزای کل یک اثر، نزد ناظر هم‌چنان که نزد هنرمند، قاعدتاً بایستی از ترتیبی تبعیّت کنند که از لحاظ فرم، و نه از لحاظ جزئیات، شبیه فرایند سامان‌بخشی باشد که خالق اثر آگاهانه آن را تجربه کرده‌است. بدون عمل بازآفرینی، یک اثر به منزله‌ی یک اثر هنری درک نمی‌شود.» [۲۰]

عمل بازآفرینی فرایندی آرام و یک‌نواخت نیست، بل‌که ذاتاً فرایندی‌ست مبتنی بر *مداخله‌هایی* که در جریان آن صورت می‌پذیرد تا بدین نحو مؤثرتر جلوه کند. ما چشم‌انتظارِ رویدادها می‌نشینیم، خاطرات گذشته را مرور می‌کنیم، تصمیم می‌گیریم، تصمیم‌مان را عوض می‌کنیم، انتظاراتمان را شکل می‌دهیم، در صورت تحقّق‌نیافتنِ انتظاراتمان غافل‌گیر می‌شویم، پرسش می‌کنیم، می‌اندیشیم، می‌پذیریم، پس می‌زنیم؛ فرایند پویای بازآفرینی، فرایندی از این دست است. چنین فرایندی به وسیله‌ی دو مؤلفه‌ی اصلی و ساختاری، در چارچوب متن جریان می‌یابد: مؤلفه‌ی اول مجموعه‌ای‌ست از الگوهای ادبی آشنا و مضامینِ ادبی معمول، همراه با کنایات و اشاراتی به زمینه‌های آشنای تاریخی و اجتماعی. مؤلفه‌ی دوم فنون یا استراتژی‌هایی‌ست که مقولات آشنا را مقابل مقولات ناآشنا می‌نشاند. الگوها و مضامین ادبی آشنا مدام پررنگ یا کم‌رنگ می‌شوند و در پی آن‌ها، اشارات و کنایاتِ متن نیز، به طرزی استراتژیک، گاه دچار بزرگ‌نمایی می‌شوند، گاه کوچک جلوه داده می‌شوند و گاه حتا به تمامی در هم شکسته می‌شوند. این آشنایی‌زدایی (defamiliarization) از مقولاتِ مسلم و شناخته‌شده در نزد خواننده، لازمه‌ی ایجاد تنش و اضطرابی‌ست که هم به انتظارات خواننده دامن می‌زند و هم سبب بدگمانی خواننده نسبت به آن انتظارات می‌شود. به‌گونه‌ای همانند، ممکن است با برخی از فنون روایت مواجه شویم که مقولاتِ نامرتبطی را به هم پیوند می‌زنند که در نظر ما، پیوند میان آن‌ها دشوار و ناممکن است. به همین خاطر ما مجبور به بازنگری در اطلاعاتی می‌شویم که پیش

از این گمان کرده بودیم اطلاعاتی صریح و روشن‌اند. برای نمونه می‌توان به ترفندِ ساده‌ای اشاره کرد که رمان‌نویسان اغلب از آن بهره می‌برند. در این ترفند، مؤلف خود بدل به یکی از کاراکترهای روایت می‌شود و بدین‌سان، چشم‌اندازی را ترسیم می‌کند که با روایتِ صرفِ رویدادهای شرح‌داده‌شده هم‌خوانی ندارد. وین بوت این تکنیک را تکنیک «راوی غیرقابل اعتماد»[۲۱] (unreliable narrator) می‌نامد تا نشان دهد که تا چه اندازه یک تمهید ادبی می‌تواند در تقابل با انتظاراتی قرار گیرد که از متن ادبی نشأت می‌گیرند. نقش و شخصیت یک راوی می‌تواند به‌طور مستمر در تقابل با تعبیرهای شکل‌گرفته‌ی ما قرار گیرد. در این میان پرسشی به چشم می‌خورد از این قرار که آیا می‌توان استراتژی‌ای از این دست را، که با شکل‌گیری توهَمان ما مقابله می‌کند و در سطحی ژرف‌تر از تعبیرهای اولیه‌ی ما جای می‌گیرد، با الگویی منسجم در هم ادغام و هماهنگ کرد؟ شاید حس کنیم که راوی از طریق تقابل با ما در واقع می‌کوشد تا ما خوانندگان را به مخالفت با خودش وادارد تا بدین‌وسیله سبب تقویت توهَمات ما شود، توهَماتی که به نظر می‌رسد راوی در تلاش برای فروپاشی آن‌هاست؛ یا شاید به خاطر این استراتژی دچار چنان شک و تردیدی شویم که متعاقباً تمامی فرایندهایی که ما را به اتخاذ تصمیمی تأویل‌گرایانه وامی‌دارند، زیر سؤال ببریم. به هر تقدیر، فارغ از هر احتمالی درخواهیم‌یافت که این ما هستیم که در مقام خواننده، در معرض برهم‌کنشِ میان شکل‌گیری توهَم (illusion - forming) و نقض توهم (illusion - breaking) قرار گرفته‌ایم. همین امر است که خواندن را ضرورتاً به یک بازآفرینی خلّاقانه بدل می‌سازد.

در تبیین این فرایند پیچیده می‌توان برای مثال به صحنه‌ای از «اولیس» جویس اشاره کرد که در آن سیگار *بلوم* تلمیحاً به نیزه‌ی اولیس اشاره دارد. بافت متن (سیگار بلوم) به‌یادآورنده‌ی جزء خاصی از مجموعه‌ی اشارات و کنایات (نیزه‌ی اولیس) است و تکنیک راوی این دو جزء را آن‌چنان به هم پیوند می‌زند که گویی این دو یکی هستند. اما ما چه‌گونه باید این دو جزء متفاوت را با یک‌دیگر «هم‌آهنگ» سازیم، هنگامی که می‌دانیم درکنارهم‌نشاندن این دو جزء نوعی سرهم‌بندی‌ست و جداکردن

آن‌ها از هم به‌سادگی امکان‌پذیر است؟ چه بارقه‌های امیدوارکننده‌ای در این صحنه ما را به فراهم آوردن الگویی منسجم فرامی‌خوانند؟ شاید بگوییم تمهید به‌کاررفته در این صحنه، تمهیدی طنزآمیز و کنایی‌ست (ironic) _ لااقل شماری از خوانندگان مشهور جویس این صحنه را این‌گونه دریافته‌اند.[۲۲] در این‌جا، طنز کنایی (irony) شکلی از عمل سامان‌دهی‌ست که سازمایه‌های مختلف متن را در هم ادغام می‌کند. اما در این صورت می‌توان پرسید که موضوع این طنز کنایی چیست؟ نیزه‌ی اولیس است یا سیگار بلوم؟ تردیدهایی که پیرامون این مثال ساده به چشم می‌خورند، بر انسجامی که ما به متن نسبت داده‌ایم ضربه می‌زنند و به راستی آن را از هم می‌شکافند، خاصّه هنگامی که مسایل دیگری خود را در ارتباط با پیوند چشم‌گیر نیزه و سیگار مطرح می‌سازند. تنوع جای‌گزین‌های مختلفی که به ذهن ما می‌رسند، به‌تنهایی کافی‌ست تا دریابیم که این الگوی منسجم متلاشی شده است. گذشته از این‌ها، حتا اگر هنوز خواننده‌ای بر این باور است که طنز کنایی می‌تواند کلید کشف چنین رازی باشد، پس چنین طنزی باید از ماهیت غریبی برخوردار باشد، زیرا یک متن مدوّن صرفاً به آن‌چه که مدوّن نشده‌است، اشاره نمی‌کند. یک متن مدوّن چه بسا به چیزی اشاره می‌کند که هرگز نمی‌توان آن را مدوّن کرد. [به عبارت دیگر] ناهم‌خوانی‌ها (discrepancies) درست در لحظه‌ای پدید می‌آیند که می‌کوشیم الگویی منسجم را به متن نسبت دهیم. ناهم‌خوانی‌ها، روی دیگر نگاهِ تأویل‌گرایانه‌اند. این نگاهِ تأویل‌گرایانه ثمره‌ی ناگزیر فرایندی‌ست که ناهم‌خوانی‌ها را از طریق دوری جستن از آن‌ها پدید می‌آورد. حضور قاطعانه‌ی ناهم‌خوانی‌ها، همان جاذبه‌ای‌ست که ما را به سوی متن می‌کشاند و وادارمان می‌کند تا کاوش خلّاقانه‌ای را نه‌تنها در حیطه‌ی متن که نیز در ساحتِ وجودی خودمان نظم و سامان بخشیم.

حیات و دوام هر متنی، بی‌تردید، مدیون درگیر شدن خواننده با آن متن است. ولی در برابر متونِ ادبی ما با موقعیتی بس غریب مواجه می‌شویم، زیرا خواننده در برابر این متون حقیقتاً نمی‌تواند دریابد که حضور و مشارکتش مستلزم چه چیزهایی‌ست. ما می‌دانیم که هنگام مطالعه‌ی یک متن ادبی در تجربه‌هایی معیّن سهیم خواهیم

شد، اما به‌راستی نمی‌دانیم که در طی این فرایند چه رخ‌دادهایی در انتظار ماست. به همین خاطر هنگامی که تحت تأثیر کتابی قرار می‌گیریم، حس می‌کنیم که نیازمند سخن‌گفتن در باره‌ی آن کتاب هستیم. ما نمی‌خواهیم با سخن‌گفتن در باره‌ی آن کتاب از شرّ آن خلاص شویم، بل‌که صرفاً می‌خواهیم آن موقعیتی را که در آن گرفتار آمده‌ایم، به طرزی روشن‌تر درک کنیم و بشناسیم. به عبارت دیگر، ما تجربه‌ای را از سر گذرانده‌ایم و اینک مایل‌ایم *آن‌چه* را که تجربه کرده‌ایم آگاهانه‌تر بشناسیم. شاید نخستین سودمندی نقد ادبی در همین نکته نهفته باشد. نقد ادبی ما را در شناخت سویه‌های دیگر متن یاری می‌رساند، سویه‌هایی که در نبود چنین شناختی در ضمیر نیمه‌آگاه مدفون باقی می‌مانند؛ نقد ادبی میلِ سخن گفتن ما را در باب آن‌چه که خوانده‌ایم ارضا می‌کند (یا ما را در ارضای این میل یاری می‌رساند).

متن ادبی از طریق برانگیختن و یادآوری تجربه‌های آشنا و آن‌گاه نفی متعاقب آن تجربه‌هاست که به متنی اثرگذار بدل می‌شود. آن‌چه در نگاه نخست به نظر می‌رسید در حکم تأیید باورها و تصورات ما باشد، سرانجام ما را به طرد باورها و تصوراتمان وامی‌دارد و بدین‌سان ما را برای یک جهت‌گیری مجدّد آماده می‌سازد. این امر تنها زمانی رخ می‌دهد که ما با تصوّرات پیشین خود وداع گوییم و مأمن گرم تجربه‌های آشنای خود را ترک کنیم تا بدین‌سان به موقعیتی نایل آییم که در آن بتوانیم با تجربه‌هایی تازه رویارو شویم. متن ادبی خواننده را درگیر کنشی می‌کند تا در طی آن خواننده بتواند توأمان هم توهماتش را پدید آورد و هم زمینه‌ی فروپاشی آن توهمات را مهیّا سازد. به همین خاطر متن ادبی نمایانگر فرایندی‌ست که از طریق آن می‌توانیم به تجربه‌هایی تازه نایل آییم. هنگامی که خواننده درگیر چنین فرایندی می‌شود، تصورات پیشینش مدام رنگ می‌بازند تا آن‌که در نهایت، هم‌زمان با محوشدن ایده‌های خواننده در «گذشته‌ی» او، متن به «اکنون» خواننده بدل می‌شود. به محض رخ دادن چنین امری‌ست که خواننده خود را تماماً به تجربه‌ی بلاواسطه‌ی متن می‌سپرد. مادام که خواننده «اکنونِ» خود را با تصورات پیشینش بنیان نهاده باشد، رویارویی با چنین تجربه‌ی بلاواسطه‌ای امکان‌پذیر نیست.

۵

در تحلیل‌مان در باره‌ی فرایند خواندن، تاکنون سه عامل را در شکل‌گیری شالوده‌ی ارتباطِ میان متن‌وخواننده از نظر گذرانده‌ایم: فرایند پیش‌بینی و گذشته‌نگری، ظهور متن به مثابه‌ی رویدادی زنده، و در نهایت تأثیرات ناشی از پدیده‌ی زنده‌نمایی (lifelikeness).

هر «رویداد زنده‌ای»، کمابیش رویدادی باز و گشوده است. این گشودگی خواننده را در جریان خواندن ملزم می‌سازد تا مدام در جست‌وجوی انسجام باشد، زیرا تنها در این صورت است که می‌تواند موقعیت‌های پراکنده را گرد هم آورد و تجربه‌ی ناآشنا را درک کند. اما فرایند انسجام‌سازی (consistency-building) خود فرایندی‌ست زنده، که در جریان آن خواننده مدام ملزم به اتخاذ تصمیماتِ گزیده‌ای می‌شود، تصمیمات گزیده‌ای که در پس پشت خود، احتمالات مطرود متعددی را عیان می‌سازند که قادراند هم‌چون آشفتگی نامحسوسی بر انسجام متن مؤثر باشند. همین امر است که سبب گرفتار شدن خواننده در «گشتالت» متن می‌شود، گشتالتی که خود آن را بنا کرده است.

خواننده از طریق چنین موقعیتی‌ست که لاجرم تن به عمل‌کرد متن می‌سپرد و بدین‌سان با تصوراتِ پیشین خود وداع می‌گوید. این موقعیت، فرصت تجربه کردن را به شیوه‌ای نصیب خواننده می‌سازد که *برنارد شاو* آن را چنین توصیف می‌کند: «هنگامی که چیزی را یاد گرفته‌اید، در وهله‌ی نخست به نظر می‌رسد که گویی چیزی را از کف داده‌اید.»[۲۳] عمل خواندن هنگامی منعکس‌کننده‌ی ساختار تجربه است که ما را وامی‌دارد تا ایده‌ها و بینش‌هایی را که در شکل‌گیری شخصیتمان دخیل و مؤثراند، پیش از تجربه کردنِ جهان ناآشنای متن ادبی، به تعلیق درآوریم. اما در خلال این فرایند، اتفاقی در انتظار ماست.

این «اتفاق» نیازمند بررسی دقیق و موشکافانه‌ای‌ست. خاصه بدین خاطر که این «اتفاق»، فرایند ادغام تجربه‌ی ناآشنا به درون حیطه‌ی تجربیاتِ آشنایمان را، تا

اندازه‌ای، تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. این «اتفاق» ایده‌ای بسیار رایج در مباحثات ادبی‌ست. به عبارت دیگر، فرایندی‌ست که طی آن خواننده تجربه‌ی ناآشنا را به درون خود جذب می‌کند. این ایده یا فرایند، *هم‌ذات‌پنداری* (identification)نامیده می‌شود، هم‌ذات‌پنداریِ خواننده با آن‌چه که می‌خواند. اغلب پنداشته می‌شود که اصطلاح «هم‌ذات‌پنداری»، اصطلاحی‌ست برای تشریح یا تبیینِ یک موقعیت (explanation). در صورتی که «هم‌ذات‌پنداری» صرفاً اصطلاحی‌ست برای توصیف یک موقعیت (description). هم‌ذات‌پنداری معمولاً به معنای برپایی مجموعه‌ای از شباهت‌هاست میان خود و شخصی بیرون از خود؛ به عبارت دیگر، زمینه‌ای‌ست آشنا که بر مبنای آن می‌توانیم امر ناآشنا را تجربه کنیم. یک مؤلف [معمولاً] درصدد انتقال نوعی تجربه به خواننده است، ولی مهم‌ترین مقصود مؤلف ایجاد نگرشی نسبت به تجربه در نزد خواننده است. بنابراین، «هم‌ذات‌پنداری» به خودی خود اهمیت ندارد. هم‌ذات‌پنداری صرفاً ترفندی‌ست که مؤلف با میانجی آن، سبب برانگیخته شدن نگرش‌ها در خواننده می‌شود.

البته این سخن به معنای انکار مشارکت خواننده در حین خواندن متن نیست. یک خواننده یقیناً می‌تواند آن‌چنان مجذوب متن شود که احساس کند هیچ فاصله‌ای میان او و رویدادهای توصیف‌شده در متن وجود ندارد. این موقعیت را به خوبی می‌توان در واکنش ناقدی به رمان «جین ایر» اثر *شارلوت برونته* مشاهده کرد: «در یک عصر زمستانی، آزرده‌خاطر از تفاسیر عجیب و غریبی که شنیده بودیم و مصمّم و قاطع برای ارایه‌ی نقدی هم‌سنگِ نقدی که کروکر (croker) ارایه داده بود، به‌سراغ کتاب جین ایر رفتیم. اما هنگامی که کتاب را خواندیم، هم آن تفاسیر عجیب و غریب را فراموش کردیم و هم نقد کروکر را. حین خواندن آن متن، خودمان را جای جین گذاشتیم، با رنج‌هایش هم‌دل شدیم و سرانجام حول و حوش ساعت چهار صبح با آقای روچستر ازدواج کردیم.»[۲۴] حال پرسش این است که چه‌گونه و چرا این ناقد خودش را با جین هم‌ذات پنداشت؟

به منظور درک و شناخت «تجربه‌ای» از این دست، نگاهی به ملاحظات *ژرژ پوله* در باب فرایند خواندن ارزشمند به نظر می‌رسد. به نظر او کتاب‌ها تنها درون خواننده

است که وجودشان را تمام و کمال بازمی‌یابند و جان می‌گیرند.[۲۵] کتاب‌ها شامل ایده‌هایی هستند که فرد دیگری آن‌ها را اندیشیده است، اما خواننده در جریان خواندن بدل به سوژه‌ای می‌شود که خود آن ایده‌ها را می‌اندیشد. بدین نحو تقسیم‌بندی سوژه ـ ابژه، که پیش‌شرطی ضروری برای هر نوع شناخت و مشاهده‌ای‌ست، محو و ناپدید می‌شود. کنار گذاشتن این تقسیم‌بندی، عمل خواندن را گویی در موقعیت یگانه‌ای قرار می‌دهد که در آن کسب تجربه‌های تازه میسر به نظر می‌رسد. این امر چه‌بسا به خوبی نشان دهد که چرا روابط میان خواننده و جهان متن ادبی اغلب به اشتباه هم‌ذات پنداری نامیده می‌شود. پوله بر مبنای ایده‌ای که می‌گوید ما در جریان خواندن، اندیشه‌های فرد دیگری را می‌اندیشیم، به چنین استنباطی می‌رسد: «هر آن‌چه که من بدان می‌اندیشم، پاره‌ای از جهان ذهنی من است. من اما اکنون به اندیشه‌ای می‌اندیشم که آشکارا متعلق به جهان ذهنی دیگری‌ست؛ اندیشه‌ای که در من اندیشیده می‌شود، چنان که گویی من در این میانه نیستم. آری ایده‌ای از این دست، ایده‌ای‌ست تصورناپذیر و شاید بس تجسم‌ناپذیر. از آن‌جا که هر اندیشه‌ای لاجرم نیازمند سوژه‌ای‌ست که بدان بیندیشد، پس *اندیشه‌ای* هم که برای من بیگانه و ناآشناست اما در من حضور دارد، نیازمند *سوژه‌ای‌ست* در من که بدان بیندیشد. سوژه‌ای که البته برایم بیگانه و ناآشناست... هر زمان که متنی را می‌خوانم، در ذهن کلمه‌ی «من» را ادا می‌کنم. اما این «من» که آن را ادا می‌کنم، خود من نیست.»[۲۶]

ولی این ایده، تنها بخشی از روایتی‌ست که پوله ارایه می‌دهد. سوژه‌ی ناآشنایی که درون خواننده اندیشه‌ای ناآشنا را می‌اندیشد، نمایانگر حضور بالقوه‌ی مؤلف درون خواننده است، خواننده‌ای که قادر است ایده‌های مؤلف را «درونیِ» خود سازد: «من با نهادن خودآگاهی درون یک اثر، آن را به ساحت وجودیش بازمی‌گردانم. چنین است وضعیت خاص هر اثر. من نه تنها به اثر جان می‌بخشم، که نیز آن را از ساحت وجودیش آگاه می‌سازم.»[۲۷] این سخنِ پوله بدین معناست که خودآگاهی می‌تواند زمینه‌سازِ هم‌گراییِ مؤلف و خواننده باشد. در عین حال پی‌آمد دیگر این امر، از بین رفتنِ احساس ازخودبیگانگی در خواننده است. ازخودبیگانگیِ خواننده هنگامی

از بین می‌رود که او به مدد خودآگاهی‌اش، روح حیات را در کالبد ایده‌های مدوّنِ مؤلف می‌دمد. این فرایند به شکل‌گیری ارتباطی می‌انجامد که بنا بر نظر پوله مبتنی بر دو شرط است: نخست آن‌که داستان زندگی مؤلف بایستی از اثر کنار گذاشته شود، و دیگر آن که سرشت فردی خواننده بایستی از عمل خواندن کنار گذاشته شود. تنها در این صورت است که اندیشه‌های مؤلف باطناً درون خواننده جریان می‌یابند، خواننده‌ای که اینک در غیاب خود می‌اندیشد. بر این اساس چنین استنباط می‌شود که نفسِ اثر (work) باید به منزله‌ی یک خودآگاهی به شمار آید، زیرا تنها در این صورت می‌توان مبنای مناسبی را برای ارتباط میان مؤلف و خواننده پدید آورد، ارتباطی که تنها از طریق نفی داستان زندگی مؤلف و نفی سرشت فردی خواننده برقرار می‌شود. هنگامی که پوله اثر را به مثابه‌ی خودنمایانگری (sel-presentation) یا تجسّد خودآگاهی توصیف می‌کند، در حقیقت چنین استنباطی را مطرح می‌سازد: «بنابراین بی‌هیچ درنگی باید اذعان کنم آن زمان که عمل خواندن دم حیات‌بخشش را در کالبد اثر می‌دمد و بدان جان می‌بخشد، اثر ادبی (به بهای به‌تعلیق درآوردن زندگی خواننده) بدل به موجودی انسانی، بدل به ذهنی خودآگاه می‌شود و وجودش را، به مثابه‌ی سوژه‌ای که به ابژه‌های خود می‌اندیشد، در من بنا می‌نهد.»[۲۸] تصور چنین مفهوم ذات‌باورانه‌ای (substantialist) از خودآگاهی، خودآگاهی‌ای که خود را در یک اثر ادبی پدید می‌آورد، بسیار دشوار است، ولی نکاتی در بحث پوله به‌چشم می‌خورد که شایسته‌ی درنگ و تأمل‌اند. با این همه، لازم است که این نکات ارزشمند در مسیری نسبتاً متفاوت بسط و پرورش یابند.

اگر عمل خواندن، تقسیم‌بندی سوژه ـ ابژه را، که موجد هر درک و دریافتی‌ست، از میان بردارد، آن‌گاه اندیشه‌های مؤلف ذهن خواننده را «تسخیر» خواهند کرد. این اندیشه‌ها در چرخش‌ها و دگرگونی‌هایشان قادرند «مرزبندی‌های» تازه‌ای ترسیم نمایند. در این میان، متن‌وخواننده دیگر در مقام ابژه و سوژه رویاروی یک‌دیگر قرار نمی‌گیرند و به جای آن «تقسیم‌بندی» دیگری درون ذهن خواننده شکل خواهد گرفت. هنگامی که خواننده اندیشه‌های مؤلف را می‌اندیشد، فردیتش موقّتاً در پس‌زمینه‌ی

ذهنی‌اش عقب می‌نشیند و جای خود را به اندیشه‌های بیگانه و ناآشنای مؤلف می‌سپرد، اندیشه‌های بیگانه‌ای که اینک بدل به درون‌مایه‌ای می‌شوند تا خواننده توجه خود را بر آن متمرکز سازد. هنگامی که ما متنی را می‌خوانیم، یک تقسیم‌بندی تصنّعی در شخصیت ما پدید می‌آید، زیرا ما چیزی را به مثابه‌ی درون‌مایه‌ی ذهنی‌مان درنظرمی‌گیریم که در حقیقت از آنِ ما نیست. بنابراین هنگام خواندن، ذهن ما بر سطوح مختلّفی عمل می‌کند، زیرا حتا هنگامی که ما بر مبنای اندیشه‌های فرد دیگری می‌اندیشیم، آن ذهنیتی که از آنِ خود ماست به تمامی محو و ناپدید نمی‌شود و صرفا هم‌چون یک نیروی کمابیش قدرتمند و بالقوه باقی می‌ماند. بنابراین، خواندن شامل این دو نوع سطح است: «من»ِ بیگانه (alien) و «من»ِ حقیقی، واقعی (real, virtual). این دو نوع سطح هیچ‌گاه به تمامی از هم جدا نمی‌شوند. ما در صورتی می‌توانیم اندیشه‌های فرد دیگری را به درون‌مایه‌ی جذابی نزد خودمان بدل سازیم، که پس‌زمینه‌ی واقعیِ شخصیت ما بتواند با آن درون‌مایه هم‌خوان شود. هر متنی که می‌خوانیم مرزبندی متفاوتی را درون شخصیت ما ترسیم می‌کند، به‌گونه‌ای که پس‌زمینه‌ی واقعیِ شخصیتِ ما («من»ِ حقیقی) هر بار بر اساس درون‌مایه‌ی آن متن فرم تازه‌ای به خود می‌گیرد. این امر اجتناب‌ناپذیر است، زیرا در حقیقت، ارتباط میان درون‌مایه‌ی بیگانه و پس‌زمینه‌ی واقعی‌ست که درک امر ناآشنا را میسر می‌سازد.

در این رابطه، *دی. دبلیو. هاردینگ* با اظهار نظر روشنگرانه‌اش، این چنین علیه ایده‌ی هم‌ذات‌پنداریِ خواننده با متن سخن می‌گوید: «در رمان‌ها و نمایش‌نامه‌ها گاه از مقوله‌ای نام برده می‌شود با عنوانِ تحقق آرزو (wish-fulfilment) ... این مقوله را می‌توان به شیوه‌ی معقولانه‌تری، تحت عناوین تدوین آرزو (wish-formulation) یا تبیین امیال (definiton of desires) توصیف کرد. این مقوله بر سطوح فرهنگی بسیار متنوعی عمل می‌کند، اما فرایندی که در تمامی این سطوح رخ می‌دهد، یکسان و همانند است... به نظر می‌رسد درست‌تر آن باشد که بگوییم قصه‌ها سهم و نقش بسزایی در تبیین ارزش‌های خواننده یا بیننده، یا در برانگیختن امیال ایشان برعهده دارند، تا آن‌که گمان کنیم آن‌ها از طریقِ ساز و کار تجربه‌ای غیرمستقیم (vicarious experience) سبب ارضای امیال ایشان

می‌شوند.»[۲۹] در عمل خواندن، وقتی ناچاریم به مقوله‌ای بیندیشیم که تاکنون آن را تجربه نکرده‌ایم، نه‌تنها در موقعیتی قرار می‌گیریم که می‌توانیم آن مقوله را به تصور درآوریم و بشناسیم، که نیز به مدد چنین کنش‌های استنباطیِ مؤثر و مناسبی موجب مدوّن شدن چیزی درون خودمان می‌شویم. زیرا اندیشه‌های یک فرد دیگر فقط زمانی می‌توانند در خودآگاهی ما صاحب فرم معینی شوند که قوای ذهنیِ نامدوّن ما برای رمزگشایی آن اندیشه‌ها وارد عمل شود، قوای ذهنی‌ای که در خلال عمل رمزگشایی، خود را نیز مدوّن می‌سازد. اما قوای ذهنی ما ناچار است بر اساس ضوابط و معیارهای فرد دیگری مدوّن شود، فردی که اندیشه‌هایش بدل به درون‌مایه‌ی خوانش ما شده‌اند. بنابراین قوای ذهنی ما برای انجام عمل رمزگشایی نمی‌تواند مطابق با جهت‌گیری خطوط ذهنی خود ما مدوّن شود.

این‌جاست که ساختار دیالکتیکی خواندن پدیدار می‌شود. نیاز به انجام عمل رمزگشایی، فرصتِ مدوّن‌ساختنِ قوایِ ذهنی‌مان را در انجام این عمل نصیبمان می‌سازد؛ به عبارت دیگر، ما در این موقعیت بخشی از هستی‌مان را برجسته می‌سازیم که از حضور آن مستقیماً آگاه نیستیم. خلق معنای متون ادبی ـ که ما در ارتباط با شکل‌گیری «گشتالت» متن از آن سخن گفتیم ـ نه تنها مستلزم کشف نامدوّن‌هاست، نامدوّن‌هایی که تخیّل فعال خواننده قادر به تسلط بر آن‌هاست، که نیز مستلزم موقعیتی‌ست که ما در آن بتوانیم خودمان را مدوّن سازیم، و بدین‌سان آن چیزی را کشف کنیم که به نظر می‌رسید از حیطه‌ی خودآگاهی ما گریخته است. خواندن ادبیات، از طریق شیوه‌هایی از این دست، فرصت مدوّن ساختنِ نامدوّن‌ها را در اختیار ما می‌گذارد.

این متن ترجمه‌ای است از:

Iser, Wolfgang., "The reading process : a phenomenological approach", in: *Modern Criticism and Theory: A Reader*, David lodge (Ed.), Longman, 2000.

پی‌نوشت‌ها:

* «انضمامی‌سازی اصطلاحی است که نخستین بار رومن اینگاردن آن را به کار برد. این اصطلاح به عملی اشاره دارد که در جریان خواندن صورت می‌گیرد و به واسطه‌ی آن، متن شکل می‌گیرد و این، خود، منجر بدان می‌شود که خواننده به تجربه‌ای معنادار از متن دست یابد. معنای ضمنیِ این گفته آن است که اثر ادبی به مثابه‌ی یک رمزگان نوشتاری، وجودی مجازی دارد و تنها هنگامی واقعیت می‌یابد که خوانده شود و به نحو خلّاقانه‌ای تحقق پیدا کند یا به بیان دیگر، انضمامی شود.

مهم‌ترین منتقدی که مفهوم انضمامی‌سازی را شرح و بسط داده ولفگانگ آیزر است که در کتاب‌های *خواننده‌ی ضمنی* (۱۹۷۲) و *کنش خواندن* (۱۹۷۶) آن را مطرح کرده است. آیزر تحلیل جامعی در موردِ انضمامی‌سازی متنِ بالقوه در جریان کنش خواندن به دست می‌دهد. او مفاهیم مهمی را در اختیار نقد ادبی گذاشت: مفاهیمی از جمله نانوشته‌ها یا خلأهای متن (موقعیت‌های درونی‌ای که انضمامی‌سازیِ آن‌ها مستلزم مشارکت خواننده است) و ساختمان منسجم (انسجام بنیادینی که خواننده باید برای پیش‌برد خوانش به متن بدهد).

انضمامی‌سازی هم‌چنین پیوندهایی با اصطلاح «آرایش» پل ریکور دارد... اما این اصطلاحِ اخیر یک جزء تاریخی و اجتماعی قوی را نیز به آن اضافه می‌کند.

این اصطلاح گاه به معنای «تحقق‌یافتن» به‌کارمی‌رود، اما نکته‌ی مهم این است که «انضمامی‌سازی» عمیقاً بر فعلیت‌بخشیدن به آن‌چه تنها موجودیتی بالقوه دارد نیز دلالت می‌کند.»

(به نقل از: مکاریک، ایرنا ریما، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، مهران مهاجر و محمد نبوی، نشر اگه، تهران، ۱۳۸٤، صص ٤۲-٤۳.) ـ م.

1. Cf. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, (Tübingen, 1968), pp. 49 ff.

۲ـ برای بحثی مبسوط در باره‌ی این اصطلاح نگاه کنید به:

2. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerks* (Tübingen, 1960), pp. 270 ff.

3. Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (London, 1956), II, chap. 11, pp 79.

(به نقل از: استرن، لارنس، *تریسترام شندی*، ابراهیم یونسی، نشر تجربه، تهران، ۱۳۷۸، جلد اول، صص. ۱٤۰-۱۳۹.)

4. Virginia Woolf, *The Common Reader*, First Series (London, 1957), p. 174.

5. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, p. 29.

6. Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, *Gesammelte Werke* 10 (Haag, 1966), p. 52.

7. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, p. 32.

۸ـ برای بحثی مبسوط‌تر در باره‌ی عمل‌کرد «شکاف‌ها» در متون ادبی نگاه کنید به:

Wolfgang Iser, "Indeterminacy and thd Reader's Response in Prose Fiction", *Aspects of Narrative*, English Institute Essays, ed. by J. Hillis Miller (New York, 1971), pp.1-45.
9. M. Merleau- Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New York, 1962), pp. 219 , 221.
10. Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (Harmondsworth, 1968), p. 255.
11. Cf. Iser, pp. 11ff., 42ff.
12. E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (London, 1962), p. 204.
13. Louis O. Mink, "History and Fiction as Modes of Comprehension", *New Literary History*, I (1970), p. 553.
14. Gombrich, p. 278.
15. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (New York, 1967), pp. 169ff.
16. Walter Pater, *Appreciations* (London, 1920), p.18.
17. Gombrich, p. 54.
18. Ibid., p. 5.
19. B Ritchie, "The Formal Structure of Aesthetic Object", *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York, 1965), p.230.
20. John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1958), p. 54.
21. Cf. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1963), pp. 211ff., 339ff.
22. Richard Ellmann, "Ulysses. The Divine Nobody", *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. by Charles Shapiro (Detroit 1960), p. 247, classified this particular allusion as 'mock - heroic'.
23. G.B. Shaw, *Major Barbara* (London, 1964), p.316.
24. William George Clark, *Fraser's*, December, 1846, 692, quoted by Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen - Forties* (Oxford, 1961), pp. 19ff.
25. Cf. Georges Poulet, "Phenomenology of Reading" *New Literary History*, 1 (1969), 51.
26. Ibid.,56.
27. Ibid.,59.
28. Ibid.,p. 59.
29. D. Willarding, "Psychological Processes in the Reading of Fiction", *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne (London, 1968), pp. 313ff.