دریافت متن....

خواندن «متن» موقعیتی ویژه در پی می‌آورد که همه مسئولیت آن به عهده خواننده است؛ به شمار دیدگاه‌های مختلف خوانندگان ـ نسبت به یک متن ـ گوناگونی قرائت وجود دارد. خوانش، برآیند نوعی تفسیر است که به اقتضاء دانش و مرتبت خواننده از حجمی منعطف و تعریفی سیال برخوردار می‌شود.

به هر انجام مقاله‌ای که می‌خوانید در پاسخ به پرسش‌های بنیادین درباره نظریه دریافت پدید آمده است. جرمی هاثورن در رسالهٔ حاضر، به توضیح متن نمی‌پردازد، بلکه نظر به بازگشایی جهان متن دارد و بس. زحمتِ ترجمه این رساله را که در دو بخش چاپ خواهد شد، بهروز حاجی‌محمدی متحمل شده است. منابع و پی‌نوشت‌ها نیز در شماره آینده، و در انتهای بخش دوم و پایانی چاپ خواهد شد.

خواندن آثار ادبی، «تأثیرات»، نفوذ و دریافت آنها در طول زمان، جنبه‌هایی از روند ادبی‌ای به شمار می‌آیند که در سالیان اخیر مورد بررسی قرار گرفته است؛ اما در توجه به این امر، منتقدین و نظریه‌پردازان دوره‌های مختلف یا کمتر با هم موافق بوده‌اند و یا بعضاً هیچ‌گونه توافقی نداشته‌اند. تمرکز نقد نو[1] بر خود «متن» غالباً خواننده یا عمل خواندن را تابع متن قرار می‌داد؛ در نتیجه در حالی که قاطعانه علیه اهمیت تفسیر خواننده یا خوانندگان و یا «تأثیرات» آثار ادبی بحث می‌شد، عناصر جدید روند ادبی، مخفیانه وارد متن شدند و آنچه که غالباً واکنش انگاره‌های ذهنی و شخصی منتقد بود، با «واژگان روی صفحه» جایگزین گردید. یک دلیل احتمالی این چرخش را می‌توان در مقاله «سفسطه تأثیر بر خواننده»[2] به قلم و.ک.ویمسات و مونرو بردزلی یافت: متن، قابل دسترسی بوده و عالی‌الظاهر غیرمتغیر است، اما:

گزارش برخی از خوانندگان... مبنی بر این‌که یک شعر یا یک داستان، تخیلات روشن و احساسات شدیدی را در آنان برانگیخته و یا باعث افزایش آگاهیشان شده است، نه امر قابل تکذیبی است و نه می‌تواند مورد عنایت یک منتقد عینیت‌گرا واقع شود.[3]

بنابه نظر ویمسات و بردزلی، «سفسطه تأثیر بر خواننده»، با «تلاش جهت استنتاج معیار نقد از تأثیرات روانشناختی شعر آغاز شده و به امپرسیونیسم[4] و نسبی‌گرایی[5] منجر می‌شود.»[6] بحث مذکور این‌گونه ادامه می‌یابد که تأثیرات اثر ادبی یا دریافت آن، امری خصوصی، دست نیافتنی و به نحوی شگفت‌انگیز چندگانه به شمار می‌آید؛ در حالی که خود اثر ادبی عمومیت داشته، قابل دسترسی بوده و ثابت و واحد است.

اما همان‌گونه که تعدادی از مفسرین اشاره کرده‌اند اگر دیدگاه مبتنی بر عدم دسترسی به معنا و چندگانگی‌اش تا به آن حد بیم‌انگیز شود که هرگونه برداشت دقیق از کار ادبی و تأثیراتش از اعتبار بیفتد، آنگاه معانی مستتر فقط در خود متن تحقق خواهند یافت؛ یعنی در تفسیرهای چندگانه و قرائت‌هایی که بر ارتباط‌های انفرادی با متن، متکی است.

شاید به همین دلیل باشد که منتقدین در سال‌های اخیر به مبحث «دریافت» علاقه روزافزونی از خود نشان داده‌اند؛ اما دلیل دیگری هم وجود دارد. توسعه «تحقیقات ارتباط جمعی» که عمدتاً بر پایه سنن جامعه شناختی استوار است، بررسی‌های پیچیده‌تری درباره مخاطبین وسایل ارتباط جمعی را سبب شده و تردیدهای فزاینده‌ای را نسبت به مطالعات صرفاً نظریِ این وسایل ایجاد کرده است. نهایتاً این‌که دوباره می‌توان به تخیل خواننده عادی توجه کرد. هرچه که منتقدین ادبی از شکاف فزاینده و آشکار بین خوانندگان معمولی و خوانندگان دانشگاهی نگران‌تر شده‌اند و بیشتر خود را مجبور دیده‌اند تا به خوانندگان و قرائت متن توجه نموده و نظریاتی را توسعه بخشند که این دو را به هم پیوند می‌دهند.

نمایش

اگر توجه ما به دریافت آثار ادبی ضروری است، ذکر مطلبی هم در مورد تفاوت بین هنرهای نمایشی مثل تأتر و هنرهای غیرنمایشی، به طور کلی مثل رمان، ضرورت دارد. شعر همچون هنری نمایشی رشد یافت. برخی از ویژگی‌های آن را نیز فقط در پرتو این واقعیت می‌توان درک کرد. ادبیات تخیلی منثور نیز، در دوره‌های خاص، به شکل نمایش یعنی از طریق قرائت آن برای تماشاچیان رشد یافته است. اما به طور کلی به جرأت می‌توان گفت که نمایش، یک هنر نمایشی است؛ در حالی که امروزه خواننده منفرد معمولاً رمان و شعر را در سکوت می‌خواند.

از دیدگاه نظریه‌پردازانه، نکته جالب در مورد نمایش آن است که بی‌تردید نمایش بیش از آن‌که صرفاً انتقال انفعالی معانی یا مقاصد نویسنده باشد، واقعیتی خلاق است. بازیگری که نقش هملت[7] را ایفاء می‌کند جذب چیزی می‌شود که «در» نمایشنامه هست، اما جذب چیزی هم خواهد شد که نقش مذکور در ارتباط با امکان خلاقه به او می‌دهد. در وضعیتی مشابه می‌توان گفت که تماشاچی تأتر نسبت به خواننده منفرد کمتر فعال است و دید محدودتری نسبت به تخیل خلاق دارد.[8] به هنگام اجراء نمایش هملت نمی‌توانیم همه احتمالاتی را در ذهن تصور کنیم که به هنگام متن نمایش، قابل تصورند.

این قضیه در اینجا پرسش جالبی را مطرح

می‌کند: آیا جنبه‌هایی از واکنش یک خواننده معمولی، نسبت به مثلاً یک رمان، همانند نقش خلاق بازیگر (یا کارگردان تأتر) است؟ آیا ما رمان‌ها را به طور ذهنی برای خود به «نمایش» می‌گذاریم؟ آیا یک خواننده خاموش[9] وظایف کارگردان، بازیگر، و تماشاچی تأتر را در هم ادغام می‌کند؟ آیا به همین دلیل است که تماشای فیلمی براساس یک کتاب، خواندن متعاقب آن کتاب را ضایع می‌کند؟ آیا تماشای فیلم مذکور، در نمایش درونی ما از آن اثر دخالت می‌کند؟ پاسخ مثبت به این پرسش‌ها، مفاهیم مهمی در بر دارد؛ زیرا بر این نکته صحه می‌گذارد که عمل خواندن متن، صرفاً دریافت انفعالی معنای مورد نظر نویسنده نیست؛ بلکه محصول خلاق چیزی (معانی، تفاسیر، استنباط‌ها و واکنش‌ها) از متن است. در صورت صحت این قضیه، چند پرسش متعاقب دیگر نیز مطرح می‌شود: به عنوان مثال، آیا شکل‌های درست یا نادرست خلاقیت خواننده وجود دارد یا خیر. به علاوه همان‌گونه که احتمالاً همه کارگردانان عملاً یکی از اجراهای متفاوت و محتمل از یک متن را برمی‌گزینند، یک خواننده نیز با مجموعه روش‌های متفاوت می‌تواند رمان را در سکوت به «نمایش» بگذارد. احتمالاً دوباره به کابوس **ویمسات و بردزلی** بازگشته‌ایم: متن ثابتی که بازتاب‌ها و اجراهای متعدد قرائت، جایگزین آن شده‌اند. اما این بحث می‌تواند بازگشت به کابوس **ای.دی.هیرش**[10] نیز تلقی شود: معنای واحد مورد نظر نویسنده، که چندگانگی قرائت‌های خلاق جایش را گرفته‌اند.

در اینجا باید پذیرفت که نمی‌توان قرائت متن در سکوت را کاملاً با دریافت و خلق نمایش‌ها درهم آمیخت. به عنوان شروع این بحث می‌توان گفت که در نمایش، تفسیر و واکنش تا حد زیادی از هم تفکیک می‌شوند؛ در حالی که در قرائت متن در سکوت، این دو عامل بخشی از کلیت یکپارچه‌تری را تشکیل می‌دهند. به علاوه این‌گونه به نظر می‌رسد که قرائت‌های انفرادی، نسبت به نمایش یک متن، تفسیرهای محتمل انحصاری و دوسویه بیشتری را در بر می‌گیرند: کارگردان و بازیگر از نظر تعداد واکنش‌های جایگزینی و تفسیرهای نمایشنامه که در یک اجراء خاص قابل حصول است، محدودند؛ در حالی که محدودیت و تنگنای خوانندهٔ منفرد بسیار کمتر است. (اگرچه باید افزود که قرائت متن، منطقاً مقدم بر اجراء آن است: ضروری است که کارگردان و بازیگر قبل از شروع کار در یک نمایش، متن نمایشنامه را بخوانند. دیگر آن‌که ضروری است اولین قرائت متن یک نمایشنامه، همچون قرائت انفرادی و عادی متن، کاملاً آزاد باشد.)

در صورت مقایسه بین تماشاچی تأتر و خواننده متنی در سکوت، کشف تفاوت بین این دو، کار مشکلی نیست. اول این‌که همان‌طور که گفته‌ام تماشاچی تفسیری را دریافت می‌کند؛ در حالی که خواننده متن، آن را تفسیر می‌کند. (ممکن است که تماشاچی تفسیر دریافتی را خود تفسیر کند، اما روشن است که این امر، یک روند ثانویه است.) دوم این‌که تماشاچی به طور گروهی واکنش نشان می‌دهد و خواننده به طور فردی. (هرچند که عرف و آموزش و عادت، عناصر گروهی را بر قرائت متن نیز تحمیل می‌کنند.) سوم این‌که تماشاچیِ مجبور است که اثر هنری را با سرعت و توالی مورد نظر نمایش تجربه کند؛ اما خواننده متن سرعت و توالی دلخواه خود را برمی‌گزیند. این درست است که خواننده، عادتاً پرش از روی بخش‌هایی از متن یک رمان یا نگاه کنجکاوانه به صفحه آخر را نپسندیده و صحیح نمی‌داند، اما تا به حال کسی نگفته است که خوانندگان اجازه مکث در محل دلخواه خود را ندارند و یا نمی‌توانند بخش‌هایی را دوباره بخوانند؛ (استرن[11] در رمان «تریسترام شندی»، در جایی خواننده را عملاً به انجام این کار وامی دارد.) یا تا به حال کسی نگفته است که خواننده، مجاز به قرائت متن با سرعت دلخواهش نیست. بنابراین یک نویسنده (یا کارگردان)، در مقام مقایسه با اثری که به طور انفرادی خوانده می‌شود، بر چگونگی دریافت یک اثر اجراء شده تسلط بیشتری دارد؛ هرچند که انتشار داستان‌ها به صورت سریال، به رمان‌نویسان قدرتی بخشید که نشر معمولی کتاب فاقد آن بود. با وجود این هنرهای نمایشی تاوان این تسلط را می‌پردازند: محدودیت توان تماشاچی برای نشستن در مکانی خاص به مدت زمانی معین؛ اجراهای نمایش را محدود می‌کند. محدودیت‌های فیزیکی دیگری هم هست. به عنوان مثال تماشاچی تأتر نباید که از حد معینی فربه‌تر باشد. به هر حال وقت آن است که به طور مشروح به خوانندگان و قرائت متن بپردازیم.

خواننده(ها)، قرائت(ها)

عنوانی که برای این بخش انتخاب کرده‌ام، ناهموار است، اما این مزیت را دارد که عدم تمایل امروزه ما را به تعمیم ادبی، خاطرنشان کرده و یادآوری می‌نماید که چگونه بحث از خواننده به طرح نکات بسیاری منجر شده است که به راحتی قابل‌پذیرشند. اکثر آثار ادبی، یک نویسنده دارند و خوانندگانی بسیار؛ این خوانندگان نیز قادرند که یک اثر واحد ادبی را به اشکال متفاوت بخوانند. نظریه جدید انتقادی، ما را با واژگانی چون «خواننده مستتر»[12]، «خواننده تجربی»[13] و «خواننده آرمانی»[14] آشنا کرده است. به علاوه نظریه مذکور باعث شده تا ما با عناوینی چون «قرائتی از بهشت گمشده»[15] آشنا شویم؛ عناوینی که ما را برای تجربه آموختن امری مهیا می‌سازند که یکی از روش‌های «قرائت» خواهد بود. در اینجا «قرائت» به تفسیر بسیار نزدیک است؛ اما دیگر نقدهای معاصر توجه ما را بیشتر به تجارب عملی قرائت معطوف کرده‌اند؛ یعنی تجارب وابسته به متون که کمابیش از فردی تا فردی دیگر متفاوت‌اند.

همان‌طور که گفته‌ام اعتقاد شخصی من آن است که گروهی از پژوهشگران وسایل ارتباط جمعی تأثیر مهمی بر منتقدین ادبی و نظریه‌پردازان داشته‌اند؛ پژوهشگرانی که نشان داده‌اند تماشاچیان متفاوت یک برنامه تلویزیونی، آن برنامه را به شکلی متفاوت، و احتمالاً بسیار متفاوت، تجربه می‌کنند. یک منتقد هرگز نمی‌تواند واژه پرشکوه «ما» را به کار گیرد و تصور نماید چیزی را وصف می‌کند که تمامی خوانندگان همان متن تجربه کرده‌اند. این تغییر دید باعث طرح مسایل نظریه‌پردازانه جدید درباره خوانندگان و قرائت‌هایی از متن شده است که حالا مایلم توجه خود را با شروع بحث درباره خوانندگان، به آن سو هدایت کنم.

آیا چیزی تحت عنوان خواننده آرمانی وجود دارد؟ شاید بهترین راه برخورد با این مسأله، طرح این پرسش باشد که آیا مثلاً در مواجهه با اثری واحد مثل هملت یا «به یاد بود»[16] و یا «بیماری پورتنوی»[17]، یک خواننده آرمانی وجود دارد یا خیر؛ زیرا پاسخ منفی به این پرسش، به معنای آن است که در مورد آثار ادبی چیزی به نام خواننده آرمانی وجود ندارد. اجازه دهید خود را خواننده رمان «پورتنوی» فرض کنم. از آنجاکه من نه آمریکایی و نه یهودی‌ام، احتمالاً روشن است که در مقام خواننده این رمان به طور نسبی از موقعیت ضعیفی برخوردارم. البته ضعف من به اندازه ضعف یک زن ژاپنی یا یک مرد نیجریایی نیست؛ اما به هر حال نوعی ضعف است. شاید استاد دانشگاهی که این رمان را به گروهی از دانشجویان انگلیسی

معرفی می‌کند به بیان توضیحی درباره زمینه آمریکایی ـ یهودی این اثر احساس نیاز کند. این کار نیز تا جایی که من اطلاع دارم عملی نیست. به این دلیل اگر ما در پی آنیم که خواننده آرمانی بیماری پورتنوی را بیابیم باید در جست‌وجوی کسی باشیم که قبلاً در این زمینه شناخت دقیقی داشته باشد.

اما عقل سلیم در اینجا اعتراضاتی را مطرح می‌کند. آیا یکی از لذات حاصله از آثار ادبی آن نیست که درباره فرهنگی متفاوت، و مردمی متفاوت دقیقاً چیزی را فرا می‌گیریم که احتمالاً در زندگی روزمره با آن مواجه نخواهیم شد؟ علاوه بر این آیا برای من امتیازی نیست که بتوانم فرهنگ توصیف شده، سنت‌ها و آداب و رسوم موجود در این رمان فیلیپ روث را با فرهنگ خود مقایسه کنم؟ آیا این امر قدرت استخراج چیزی از متن را به من نمی‌بخشد که احتمالاً خواننده یهودی ـ آمریکایی به هنگام قرائت متن فاقد آن است؟

در اینجا توجه کنید من نمی‌گویم که در مقایسه با فردِ هماهنگ با آن فرهنگ، خواننده مناسب‌تری هستم. فقط این را می‌گویم که من و فرد مذکور، از خواندن آن اثر چیزهای متفاوتی را استنباط خواهیم کرد و با آن‌چه که در داستان وصف می‌شود، رابطه متفاوتی خواهیم داشت.

ممکن است تمامی این مطالب، تکرار بدیهیات باشد؛ اما نکات مربوط به آن ـ هرچند که عملاً برای ما آشنایند ـ به رغم این‌که به هیچ وجه کم‌ارزش نیستند، غالباً مورد غفلت قرار می‌گیرند. یک متن واحد ادبی، تجارب متفاوت قرائت متن را به خوانندگان متفاوت ارائه می‌کند. اگر معدنچی باشید، در مقایسه با مدیر بانکی که هرگز در پنجاه مایلی یک معدن زغال سنگ نبوده است، وصف زولا[۱۸] از زندگی معدنچیان در «ژرمینال»[۱۹] برای شما کمتر اضطراب‌آور و تکان‌دهنده خواهد بود. یکی از عواملی که آثار ادبی را ارزش می‌بخشد آن است که خوانندگانی کاملاً متفاوت که زمان و مکان از هم جدایشان کرده است قادرند تا از اثری واحد، لذت و درک و بهره‌ای متفاوت به دست آورند. (و تصادفاً به همین دلیل است که شخصی واحد می‌تواند در روند مستمر رشد و تغییر تاریخی، نکات متفاوتی را از قرائت‌های متوالی یک اثر ادبی واحد کسب کند. همان‌گونه که جاناتان کالر نشان داده است «سخن گفتن از خواننده آرمانی، از یاد بردن این نکته است که قرائت متن، دارای تاریخ است.»)[۲۰]

در اینجا توجه کنید من نمی‌گویم که «معنای» اثر ادبی از فردی تا فرد دیگر متفاوت است؛ این را هم نمی‌گویم که تجارب متفاوت از یک اثر ادبی، هیچ رابطه‌ای با هم ندارند. همان‌طور که قبلاً نشان داده‌ام در بحث از «معنای» اثر ادبی، مشکلاتی عینی وجود دارد و (دومین مطلب اساسی من این است) بحث انتقادی ـ ادبی غالباً جنبه‌هایی از قرائت‌های ادبی را شامل می‌شود که در آنها مشترک‌ایم؛ و به همان نسبت جنبه‌های غیرمشترک را نیز در بر می‌گیرد. نقد، یکی از روش‌هایی است که به واسطه آن، عناصر فردی و شخصی واکنش ما نسبت به آثار ادبی و تفسیر آنها علنی شده و در دسترس دیگران قرار می‌گیرد. به علاوه، مشابهت‌های موجود در تفاسیر و واکنش‌های ما نسبت به آثار ادبی دلیل محکم آن است که ما، در مقام انسان، به رغم تفاوت‌ها و تمایزات مهم، نقاط مشترک بسیار داریم.

نورمن هالند[۲۱] از قیاس واکنش ما با خطای باصره سود می‌جوید تا نشان دهد که ما به هنگام تفسیر نشانه‌ها، به نحوی خنثی در معرض معنایی متفاوت قرار نداریم، بلکه خلاق و فعال‌ایم.[۲۲] اما چیزی که او در توجه به آن ناکام می‌ماند گواه روانشناختی به این مورد است که افراد نسبت به خطای باصره‌ای یکسان، واکنش‌های مشابهی از خود نشان می‌دهند. این بررسی نشان می‌دهد که تمامی افراد نسبت به برخی از توهمات، رفتار یکسانی را از خود بروز می‌دهند؛ هرچند که برخی از این توهمات دارای کیفیت ویژه فرهنگی‌اند.[۲۳] بدین ترتیب قیاس مذکور می‌گوید که بخشی از تجارب مشترک ما و دیگران، ما را به واکنش و تفسیری یکسان در مورد آثار ادبی هدایت می‌کند. تجاربی هم که از نظر فرهنگی و شخصی دارای کیفیتی ویژه‌اند ما را به واکنش یا تفسیری انحصاری‌تر می‌کشانند. یقیناً عنصری از حقیقت در این بیان نهفته است: ما با کسانی که با هم نقاط مشترک بسیاری داریم، به خوبی ارتباط برقرار می‌کنیم. فکر می‌کنم چارلز دوم، پادشاه انگلستان بود که عنایت مردم به واعظی عامه‌پسند را این‌گونه شرح داد که «مهملات او با مهملات آنان جور است.» اما حالتی هم هست که تجربه روزمره ما از ارتباط با کسانی که با ما متفاوت‌اند مهارت‌های هم‌حسی و تطابق را به ما می‌آموزد و قدرت تخیل ما را تقویت می‌کند تا خود را به جای دیگران بگذاریم. این مهارت‌ها در خواندن آثار ادبی نیز به کار رفته و رشد می‌یابند.

ما در مباحث مربوط به تطابق عقاید و نظرات خواننده، جهت ورود بهتر به دنیای یک اثر ادبی، به تعبیری از کالریج[۲۴] مدیون‌ایم. کالریج در کتابی تحت عنوان زندگی‌نامه ادبی، ضمن نگارش چگونگی همکاریش با وردزورث[۲۵] در خلق «ترانه‌های تغزلی» یادآوری می‌کند که برای مشارکت او در آن مجموعه:

پذیرفته شد که سعی من معطوف به افراد و شخصیت‌های ماوراءالطبیعه یا لااقل شخصیت‌های رمانتیک باشد تا از طبیعت درونی ما بهره‌ای انسانی و جلوه‌ای از

حقیقت را انتقال دهد که مسبب این بازتاب‌های خیال است، یعنی تعلیق ارادی ناباوری؛ حالتی که ایمان شاعرانه را بنا می‌نهد.

پس «تعلیق ناباوری» شامل عدم توجه خواننده یا پرهیز او از قضاوت‌های ارزشی متداول یا مجموعه باورهایی است که بر واکنش‌های فرادیی او نسبت به مردم، شرایط و عقاید مؤثر است. اما کالریج برای تحقق این امر معتقد است اثر ادبی باید که ضرورتاً جلوه‌ای از حقیقت و «بهره‌ای انسانی» را در اختیار خواننده بگذارد. ضروری است خواننده حس کند که در واگذاری حق قضاوت یا حق ابراز واکنش، همان‌گونه که در زندگی‌اش انجام می‌دهد، به دلیل کسب حقیقت، بهره‌ای انسانی و پاداشی نهفته است. از این نظر، خواندن متن ادبی راهی برای کشف حالاتی از ذهن است که در زندگی روزمره به آنها دسترسی نیست. این امر نیز یکی از نکات سنتی مورد قبول در قرائت متون ادبی است. این حالت با تقویت بازی آزادانه (یا آزادانه‌تر) تخیل، باعث رشد هم‌حسی ما با دیگران می‌شود.

بحث‌های مشابهی با این نظر مرتبط شده‌اند که روش برخورد با آثار ادبی، همچون دیگر آثار هنری، باید به نحوی خاص باشد. دیگر این‌که یک «دیدگاه زیبایی شناختی» مطلوب در مورد آثار هنری وجود دارد که بدون وجود آن قادر نخواهیم بود تا از نیروهای بالقوه جهت نوسازی تخیل سود ببریم. در این نکته حقایقی وجود دارد. معمولاً روش ما در مورد خواندن آثار ادبی در قالب فایده‌رسانی به ذهن و استفاده از اثر هنری به منظور هدفی ثابت نیست. (اگر یک اثر ادبی را صرفاً به منظور پشت‌سر نهادن امتحان و یا به عنوان متن کمک درسی خود در دانشگاه می‌خوانیم، باید گفت که روش ما غلط بوده و نحوه برنامه‌ریزی به گونه‌ای است که اجازه بهره‌مندی از ویژگی‌های آن اثر را به ما نمی‌دهد.) اما معنای این سخن ضرورتاً آن نیست که همه ارزش‌ها و فرض‌های متعارف، معلق می‌مانند. هنگامی که بازیگری در نمایشنامه‌ای فریاد می‌کشد، «آتش!»، ما به سوی در خروجی نمی‌رویم. این سخنی درست است؛ اما در همان حال به مقایسه‌ای درونی دست می‌زنیم تا بدانیم چنان فریادی در جهان فراسوی تأتر به چه مماثلت. ما می‌پذیریم که آثار هنری همانند تجربه‌های جهان واقعی برکنش‌های ساده دلالت نمی‌کنند. ویرجینیا وولف[۲۶] زمانی گفت که رمان‌های ولز،[۲۷] بنت،[۲۸] و گالزورثی[۲۹] خواننده را با حسی از نقص و عدم اقناع باقی می‌گذارند؛ به نحوی که برای تکمیل آنها باید کاری صورت داد؛ به مجمعی پیوست؛ یا در شرایط حادتر چکی صادر کرد.[۳۰] بنابراین از این گفته پی می‌بریم که نوع خاصی از نقدی معتبر، هدف قرار گرفته است. با وجود این نباید فرض کرد که آثار ادبی هیچ رابطه‌ای با اعتقاد و اعمال خواننده ندارند. فرض ما صرفاً آن است که این روابط، با رابطهٔ بین اعتقاد و اعمال ما و نحوه مواجهه ما با مردم و رویدادهای جهان عینی فرق دارند.

علاوه بر این همان‌گونه که برخی از منتقدین متأخر نشان داده‌اند، یک اثر ادبی می‌تواند از یک «قرائت متضاد» برخوردار شود. به عبارت دیگر خواننده می‌تواند به جای نگرش، یک‌جانبه به ارزش‌ها و فرض‌های مطروحه نویسنده یا اثر ادبی او، در تضاد با تعلیق ناباوری خویش عمل کند. قرائتی چنین متضاد تقریباً به طور اجتناب‌ناپذیری با هم‌حسی زیبایی شناختی در ستیز است: لازم است که فرد در خواندن متن به نحوی متضاد بیش از آن‌که آن را همچون «پنجره‌ای به جهان» تلقی کند، آگاه باشد که آن متن، یک اثر ادبی و یک ساختار تخیلی و زیبایی شناختی است.

بیایید به روش‌های متفاوتی بازگردیم که می‌توان خواننده را در آنها طبقه‌بندی کرد. روش‌هایی که در آنها عناصر خاص و عام، به هنگام قرائت آثار ادبی با هم ترکیب می‌شوند.

اصطلاح خواننده متصور برای اشاره به نحوه دید نویسنده نسبت به خواننده، یا گروهی از خوانندگان یک اثر به کار گرفته شده است. اکثر نویسندگان در روند نگارش هم نسبت به میزان شناخت، قضاوت‌ها و تجربه خوانندگان بالقوهٔ اثر، و هم در مورد برداشت‌های اختصاصی‌تر آحاد خوانندگان نگرشی کلی دارند. ممکن است که خوانندگان اخیرالذکر افرادی واقعی باشند که در تخیل نویسنده، پشت میز تحریر ایستاده‌اند و به آنچه که نوشته می‌شود واکنش نشان می‌دهند؛ یا ممکن است شخصیت‌هایی برجسته و تخیلی باشند که همچون جانشین خوانندگان عمل کرده و به کاهش حس تنهایی نویسنده و عدم اعتماد به نفس او کمک می‌کنند؛ یا این‌که فردی را جهت مخالفت و بحث در اختیار نویسنده می‌گذارند. مارگرت آتوود[۳۱]، داستان‌نویس کانادایی، در تابستان ۱۹۸۶ در ادینبورگ اظهار داشت که وی به هنگام نوشتن اولین رمان‌هایش شخصیتی مذکر و مقتدر را در مقام خواننده اثرش در نظر می‌گرفت؛ اما متعاقباً به هنگام نگارش آخرین اثرش، زنی را به عنوان خواننده آثار خود در ذهن مجسم می‌کرد.

یک نویسنده یقیناً از خوانندگان واقعی اثر نیز درک مشخصی دارد ـ هرچند که احتمالاً نویسندهٔ شناخته شده‌ای که خوانندگان معینی دارد نسبت به نویسنده گمنامی که در جامعه و بستر سیال ادبی، اثری انقلابی و سنت‌شکن می‌نویسد درک مشخص‌تری از خوانندگان بالقوه خود دارد.

این نکته مهم را باید به خاطر سپرد که غالباً خوانندهٔ متصور با خوانندهٔ آرمانی فاصله بسیاری دارد. در واقع بهتر است که از خواننده «مورد انتظار»، و نه از «خواننده متصور»، سخن بگوییم. به عنوان مثال جوزف کنراد[۳۲] در «دل تاریکی» می‌خواهد که راوی درونی‌اش یعنی مارلو[۳۳] برخی از نگره‌های کاملاً مخل و زیان‌بار گروه‌های کوچکی از مردم را مطرح کند که به داستان او گوش می‌دهند. به یقین می‌توان گفت که نظرات مارلو لااقل بخشی از احساسات شخص کنراد درباره خوانندگان مورد انتظارش را آشکار می‌کند و همان‌طور که مارلو به وضوح نشان می‌دهد چنین خوانندگانی را به هیچ وجه نمی‌توان دریافت‌کنندگان «آرمانی» اثری دانست که کنراد درکار نوشتن آن بود. این مثال جالبی است؛ زیرا نشان می‌دهد که چگونه یک نویسنده می‌تواند در تعلیم خوانندگانش بکوشد و آنها را وادارد تا از نقص خود به عنوان خوانندهٔ اثری خاص آگاهی داشته باشند. علاوه بر این باید امید داشت که در جهت رفع این نقص نیز بکوشند. (هدف وردزورث در بخش اعظم مقدمه خود بر «ترانه‌های تغزلی» تعلیم به خوانندگان بوده است تا بتوانند اشعار آن مجموعه را به نحوی مفید بخوانند. آنچه را که کنراد در خودِ اثر انجام می‌دهد، وردزورث در مقدمه‌ای جداگانه تحقق می‌بخشد.) این ویژگی نویسندگانی است که تلاش دارند تا خوانندگان یک اثر را در مقام خواننده نسبت به خویش آگاه‌تر نمایند. روی فیشر[۳۴] شعر جالبی تحت عنوان «یک جهان»[۳۵] دارد که اولین بار در مجله «استند»[۳۶] منتشر شد. این شعر درباره گروهی از بچه‌های فقیر است که شاعر در «بیرمنگام» به آنان درس می‌داد. شعر این‌گونه به پایان می‌رسد:

می‌دانم که می‌توانم دربارهٔ آنان
بی‌رنجش خاطری به طور عام سخن بگویم
و اما ذکر اسامی: اگر جان اسنوک
آن پونی یا برایان دیویدسون
پت استون یا رویستون ویلیامز به طور اتفاقی و با اشتیاق
این قطعه را می‌خوانند و مرا به یاد می‌آورند،
اگر همگی آنان رنجیده خاطرند، می‌توانند به من بگویند:
دانستن این نکته جالب است که ما همگی به مجله‌ای یکسان می‌نگریم.[۳۷]

اثر این نوع نامگذاری افراد حقیقی (فرض ما این است) که هرگز نخواهند دانست که چنین نامیده شده‌اند، خوانندگان واقعی شعر فیشر را شدیداً از این حقیقت آگاه می‌کند که جمع محدودی را تشکیل داده‌اند و در این باره خود آگاه می‌شوند.

بحث از خواننده متصور نباید باعث ابهام این حقیقت شود که نویسندگان اغلب اوقات (و شاید معمولاً) در مورد خواننده یا بیننده بالقوه اثر خود نظری بسیار پیچیده و گمراه کننده دارند. روشن است که هم شکسپیر[۳۸] و هم دیکنز[۳۹] از خلق و خوی متفاوت و چندلایه کسانی که برای آنان می‌نوشتند به خوبی آگاه بودند؛ شاعران نیز از همان آغاز نگارش می‌دانسته‌اند که برای نسل آتی می‌نویسند. کنراد در رمان خود به نام «از چشم غربی» از خوانندگان غیرمنتظره‌ای سخن می‌راند که نویسنده می‌تواند داشته باشد. خواندن شعر مرده ریگ[۴۰] اثر جان دان[۴۱] مشکل خواهد بود اگر از این نکته غافل شویم که این امر در اندیشه شاعر متصور بود که شعر او را در اعصار آینده، کسانی خواهند خواند که هیچ آشنایی شخصی با او و محبوبه‌اش ندارند. شاعر در شعر مذکور، از گور خود می‌نویسد که در آینده شکافته خواهد شد؛ و از تفسیرهای مردم آینده درباره «دستبندگیسوانی روشن درکنار استخوان»[۴۲] سخن می‌گوید.

خواننده اختصاصی واژه‌ای از خانوادهٔ خوانندهٔ متصور است؛ یعنی خواننده‌ای که عملاً به عنوان خواننده مناسب یا مورد انتظار متن، مورد خطاب قرار می‌گیرد. جین اوستین[۴۳] نویسنده‌ای است که عموماً در این زمینه به او مراجعه می‌شود. از نقطه‌نظر شخصیت‌پردازی، راویان او به منظور طرح فرض‌هایی مشخص درباره خوانندگانی ظاهر می‌شوند که رمان اوستین را خواهند خواند؛ به نحوی که می‌توانیم از متن خود رمان‌ها اطلاعاتی را درباره خواننده مورد انتظار به دست آوریم ـ خواننده‌ای که در اصول خاص اخلاقی و اجتماعی شریک است؛ تحت تأثیر حساسیت‌ها و تفاوت‌های رفتاری انسان قرار دارد و دارای آن‌گونه مهارت‌های تفسیری است که هم در مورد زبان و هم در مورد اعمال، کاربرد دارند. به هنگام خواندن رمانی چون «غرور و تعصب»[۴۴]، با هر ویژگی شخصیتی و با هر جامعه یا فرهنگی که متعلق به آنیم، ترغیب می‌شویم تا هرچه بیشتر به خواننده اختصاصی موجود در متن شباهت پیداکنیم.

تندر
TANDOR
کوشش ما همیشه در ارائه مجموعه‌ای کم نظیر بوده است و اکنون کاملترین دستاوردهای خود را برای انتخاب بهتر شما، در فضایی گسترده‌تر ارائه کرده‌ایم. به امید دیدار شما
فروشگاه مرکزی: خیابان علامه را خیابان سردار جنوبی، شماره ۷۵ تلفن: ۸۰۱۲۳۰۰-۲۴
فروشگاه میرداماد: خیابان میرداماد بین شهید محسنی و شریعتی شماره ۲۲ تلفن: ۲۲۲۳۶۶۱۸