مطالعهٔ مفهوم ادبیت در نظریهٔ معناسبک‌شناسی

مریم شیبانیان *
استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

نظریهٔ معناسبک‌شناسی یکی از متأخرترین رویکردهای نظریهٔ دریافت است که تاکنون در ایران ناشناخته باقی مانده است. ژرژ مولینیه (۱۹۴۴ ـ ۲۰۱۴م) در سال ۱۹۹۳م برای اولین بار این نظریه را مطرح کرد. در این مقاله، به‌منظور شناخت جایگاه این رویکرد در نظریهٔ ادبی به مطالعهٔ مفهوم ادبیت، بنیادی‌ترین مفهوم تشکیل‌دهندهٔ آن، می‌پردازیم. ابتدا سیر تحولی نگرش‌های گوناگون به این مفهوم را ازنظر می‌گذرانیم و از این رهگذر، برخی تفاوت‌های اساسی این رویکرد با سایر رویکردهای معطوف به ادبیت را بیان می‌کنیم؛ سپس عناصر پایه‌ای نظریهٔ معناسبک‌شناسی را توضیح می‌دهیم و در ادامه می‌کوشیم به این سؤالات پاسخ دهیم: از دیدگاه این نظریه، چه متنی ادبی به‌شمار می‌رود و معیارهای ادبیت متن کدام‌اند؟ چه عاملی باعث می‌شود در میان متون ادبی، اثری فاخر و اثری نازل شمرده شود؟

واژه‌های کلیدی: ادبیت، دریافت، معناسبک‌شناسی، گفتمان ادبی، نظریهٔ دریافت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسندهٔ مسئول: sheibanian@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۳/۳۰

۱. مقدمه

یکی از بحث‌برانگیزترین موضوعات پژوهشی نظریهٔ ادبی از اوایل سدهٔ بیستم تاکنون، امکان بررسی و مطالعهٔ علمی و عینی آثار ادبی و کیفیت چنین مطالعه‌ای است. طبیعی است که دیدگاه‌ها در این زمینه بسیار گوناگون و گاه متناقض باشند؛ زیرا ادبیات همواره در احساسات و نگرش آفرینندگان آن به دنیا ریشه داشته است و روش‌های پژوهشی دربارهٔ آنچه از عواطف و تخیل انسانی برمی‌آید، با روش‌های حاکم بر سازوکار دیگر علوم همخوانی چندانی ندارد. با وجود این، تعدادی از صاحب‌نظران بر این باورند که می‌توان آثار ادبی را موضوع پژوهشی کاملاً عینی، به‌دور از پیش‌داوری‌ها و فارغ از ذهنیات مفسر و منتقد قرار داد. در این صورت، موضوع چنین پژوهشی نه متن ادبی، بلکه ادبیت[۱] آن است (Jakobson, 1974 : 14). توجه به این خصوصیت متن ادبی، پژوهشگران را به‌تدریج به مطالعهٔ ماهیت خاص «دریافت» این گونه متون سوق داد و به پیدایش نظریهٔ دریافت منجر شد. این نظریه به چنان مقبولیت و اعتباری رسید که طیف گسترده‌ای از پژوهش‌های نظری را به خود اختصاص داد؛ تا آنجا که بحث دربارهٔ دریافت دیگر به متخصصان حوزهٔ نظریهٔ ادبی محدود نماند. برای مثال رُمَن اینگاردن[۲] (۱۹۸۳ و ۲۰۱۱) از چشم‌اندازی فلسفی به مطالعهٔ هستی‌شناختی اثر ادبی می‌پردازد و از این دیدگاه اصولی همچون هماهنگی[۳]، چندلایگی[۴] و چندصدایی بودن[۵] متن را نشان ادبی بودن متن می‌داند. حتی عدهٔ زیادی از ادیبان و نویسندگان نیز از چشم‌انداز دریافت به آثار خود می‌نگرند؛ ازجمله سوررئالیست‌ها و در رأس همه فیلیپ سولرز[۶] که در این‌باره می‌گوید: «یک اثر وجود ندارد، مگر به‌شکل مجازی و تنها به‌واسطهٔ فعال‌سازی (یا تولید) که این به خوانندگان آن و به لحظات درگیری فعالانهٔ آنان با متن وابسته است» (1966: 87). در این میان، نظریهٔ «معناسبک‌شناسی» یکی از متأخرترین رویکردهایی است که به کاوش درباب ادبیت می‌پردازد. اولین بار ژرژ مولینه[۷] (۱۹۴۴ ـ ۲۰۱۴م) در سال ۱۹۹۳م این نظریه را در کتاب *رویکردهای دریافت* مطرح کرد. پژوهش حاضر به یادبود این استاد فقید دانشگاه سوربن ـ که نگارنده افتخار شاگردی و حضور در کلاس‌های توضیح نظریهٔ ایشان را داشته ـ به رشتهٔ تحریر درآمده است. مولینیه در کتابی دربارهٔ شرح مبانی نظریهٔ معناسبک‌شناسی، این نظریه را

«مطالعهٔ نمایگی[۸] فرهنگی نظام‌های ارزشی مردم‌شناختی، مطالعه‌ای که خود درون مقولهٔ معناشناسی فرهنگ جای می‌گیرد» (Molinié, 1998: 5) تعریف می‌کند. او همچنین اذعان می‌کند این نظریه «به‌طور قابل توجهی موجب تعمیق و تغییر نظریات فرمالیست-های روس در خصوص مفهوم ادبیت می‌شود» (همان، ۹۰) و ادامه می‌دهد که می‌کوشد، بر خلاف تری ایگلتون که در کتاب *نقد و نظریهٔ ادبی* هر گونه اقدام برای تعریف مفهوم ادبیت را محکوم به شکست می‌داند، فرضیه‌ای را برای شناخت و تعریف این مفهوم پیشنهاد کند (همان، ۹۱). این نظریه ـ که تاکنون به‌دلیل معطوف بودن محافل نقد ادبی به منابع آنگلوساکسون، در ایران ناشناخته باقی مانده ـ به متن ادبی به‌مثابهٔ نظام معنایی می‌نگرد که مولِد ادبیت است. مولینیه این نظریه را فراتر از مطالعه‌ای صرفاً سبک‌شناختی تلقی می‌کند و آن را هم‌زمان رویکردی معناشناختی نیز می‌داند؛ از این جهت که به مطالعهٔ «نظام‌های انتزاعی معنا [...] الگوها، ترکیب و تولید شاکله‌های کلامی ادبیت می‌پردازد» (Molinié, 1990: 23).

با توجه به کلیدی بودن مفهوم ادبیت در این رویکرد، در این مقاله قصد داریم به بررسی جایگاه این مفهوم در نظریهٔ مذکور و از این طریق، به تبیین نگاه این نظریه به متن ادبی بپردازیم. بدین منظور، پس از تعریف مفهوم ادبیت و انواع آن، ابتدا سیر تحولی نگرش‌های گوناگون به این مفهوم را ازنظر می‌گذرانیم و از این رهگذر، تفاوت‌های بنیادین موجود میان نظریهٔ معناسبک‌شناسی و سایر نظریات معطوف به ادبیت را بیان می‌کنیم؛ سپس اصول و مفاهیم پایه‌ای این نظریه را شرح می‌دهیم. پس از مطالعهٔ این مفاهیم، شروط ادبی بودن اثر را از نگاه نظریهٔ معناسبک‌شناسی بیان خواهیم کرد.

۲. ادبیت و انواع آن

آنچه «ادبیت» نامیده می‌شود، همان خصوصیتی است که از یک اثر، اثری ادبی می‌سازد. ویتال گدبوا[۹] در *فرهنگ زبان‌شناسی* مونن، ادبیت را سامانهٔ مشترک آثار ادبی می‌داند و می‌نویسد:

ادبیت موضوع علم فرضی ادبیات است و به‌واسطهٔ ساختار و نقش خاص گفتمان ادبی تعریف می‌شود. تعریف ادبیت، تعریف خصیصهٔ غیرادبی را نیز دخیل می‌کند. ادبیت در ادبیات همانند پدیدهٔ زبان در مقولهٔ گفتار در نظریهٔ سوسور است؛ یعنی آنچه که تمامی آثار ادبی در انتزاعشان به‌عنوان سامانه دارند (Mounin, 1974: 205 - 206).

از نگاه میشل ریفتر[۱۰] (1979: 8)، ادبیت ویژگی منحصربه‌فردی است که متن ادبی را در نوع خود بی‌همتا می‌کند. از این چشم‌انداز، ادبیت نه‌تنها نقطهٔ افتراق برجسته‌ای میان متن ادبی و غیرادبی است، بلکه وجه تمایز یک اثر ادبی در مقایسه با سایر آثار ادبی نیز است. با توجه به این امر، در نظریهٔ معناسبک‌شناسی، مقولهٔ ادبیت به سه دسته تقسیم می‌شود: «ادبیت عام»[۱۱]، «ادبیت نوعی»[۱۲] و «ادبیت خاص»[۱۳].

بررسی ادبیت عام به‌معنای مطالعهٔ خصیصهٔ ادبی متن در مقایسه با متون غیرادبی است. این مقوله به بیان تفاوت مثلاً قطعه شعر یا رمان با گزارش‌های خبری جراید یا متون علمی می‌پردازد و هدف از آن مطالعهٔ چیزی است که باعث می‌شود به‌طور کلی یک اثر، ادبی درنظر گرفته شود. در بررسی ادبیت نوعی، دامنهٔ پژوهش درباب ادبیت اندکی محدودتر می‌شود؛ زیرا در این مبحث، فقط آثار ادبی مطالعه می‌شوند و آن دسته از ویژگی‌های اثر مورد توجه قرار می‌گیرد که مربوط به نوع ادبی آن باشد. سرانجام در ادبیت خاص، مطالعه به آثار یک نویسنده یا حتی یک اثر از یک نویسنده محدود می‌شود. در این نوع مطالعه، آنچه برای پژوهشگر اهمیت دارد، یافتن ویژگی‌هایی از آثار یک نویسنده است که آن را از آثار سایر نویسندگان متمایز می‌کند. همچنین این نوع ادبیت ویژگی‌های ادبی منحصربه‌فرد یک اثر خاص از میان تمام آثار یک نویسنده را روشن می‌کند (Molinié, 1995: 120 - 121).

۳. پیشینهٔ نظری مفهوم ادبیت و سیر تحولی نگرش‌های گوناگون به این مفهوم

توجه به ماهیت ادبی اثر و شرط‌های لازم برای ادبی شمردن آن بحث جدیدی نیست. قدمت این بحث به زمان ارسطو برمی‌گردد و از آن زمان، تعاریف متن ادبی همواره دستخوش دگرگونی بوده است. ژرار ژنت در کتاب معروف خود، *خیال و بیان*، این

سیر تحولی را به‌خوبی ترسیم می‌کند. او در این کتاب، نگرش‌های متفاوت به متن ادبی را معطوف به دو رویکرد اصلی می‌داند: رویکرد اصل‌گرا[۱۴] و رویکرد شرط‌گرا[۱۵] (Genette, 1991: 15). در رویکرد اصل‌گرا، معیار ارزیابی ادبی اثر، مطابقت آن با اصولی است که ازپیش تعیین شده است. در این دیدگاه، دو معیار تغییرناپذیر همواره در میان اصل‌گرایان دودستگی ایجاد کرده است: اصالت بیان و اصالت محتوا. از زمان ارسطو تا پایان سدهٔ نوزدهم، محتوای داستانی برای سنجش ادبی بودن یا نبودن اثر، اصل قرار داده می‌شده است؛ در حالی که از این پس، عدهٔ دیگری از متخصصان نظریهٔ ادبی، ادبی بودن اثر را مدیون شیوهٔ بیان آن می‌دانند، نه محتوای داستانی‌اش. دستهٔ اول که نظریهٔ ارسطو را در این زمینه مشروع می‌دانند، خصوصیت اصلی اثر ادبی را عنصر خیال[۱۶] تلقی می‌کنند؛ بدین معنا که اگر اثری فاقد این عنصر باشد، به دنیای واقعیت متعلق است؛ هرچند از لحاظ فرم منظوم باشد (همان، ۱۶). بدین ترتیب، از این دیدگاه اگر شعری به بازگویی یا خلق داستانی نپرداخته باشد، ادبی نیست؛ زیرا شاعر با بیان احساسات و حالات روحی خود مخاطب را از امری واقعی آگاه می‌کند و از بازنمایی[۱۷] که مبنای خیال‌پردازی است، فاصله می‌گیرد.

برجسته‌ترین مخالفان بوطیقای خیال‌محور[۱۸] صورت‌گرایان روس هستند که با اصل قرار دادن فرم در ارزیابی ادبی آثار، بزرگ‌ترین نحلهٔ بوطیقای بیان‌محور را تشکیل دادند. بسیاری از آنان و در پیشاپیش همه رمن یاکوبسن[۱۹] تلاش کردند بنیانی علمی برای مفهوم ادبیت برسازند. یاکوبسن (15 :1974) در مقاله‌ای در مورد «شعر نو روس»، از شعر به‌عنوان کاربرد زیبایی‌شناسانهٔ زبانی یاد می‌کند که در زندگی روزمره، احساسات و هیجان‌های ما را بیان می‌کند. برای دریافتن ادبیتِ قطعه شعر، او و شمار دیگری از صورت‌گرایان به مقایسهٔ ساختار آن در لایه‌های شاکلهٔ زبان، همچون آوا، وزن و ترکیب هجایی، با زبان روزمره می‌پردازند. آنان پس از بررسی و مقایسهٔ آثار متعدد، الگویی مرکب از اصول و شرط‌های ادبی بودن متن ارائه می‌دهند و ادعا می‌کنند که تناقض با این الگو نشانهٔ غیرادبی بودن متن است. ترتیب قرار گرفتن واژه‌ها (برای نمونه قرار گرفتن واژه‌های کوتاه پیش از واژه‌های چندهجایی و طولانی‌تر)، استفاده از قراین لفظی و نحوی، توجه به خوش‌آهنگی متن و پرهیز از تکرار اصوات ناهماهنگ،

حفظ نزدیکی و پیوند میان معنای یک واژه و شکل آوایی و نوشتاری آن از اصول این الگوست.

در این زمینه، یکی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که دربارهٔ مفهوم ادبیت انجام شده، تحلیل موشکافانه‌ای است از شعر «گربه‌ها» اثر شارل بودلر که رمن یاکوبسن و کلود لوی ـ استروس[۲۰] (۱۹۶۲) انجام داده‌اند. در این پژوهش که به‌عنوان نمونه‌ای از تحلیل کاملاً علمی معرفی می‌شود، مؤلفان به بررسی قافیه‌ها و توزیع آن‌ها، نام‌های خاص، قراین نحوی و معنایی و قرارگیری عناصر سازندهٔ شعر می‌پردازند. این تحلیل واکنش‌های بسیاری را در محافل نقد ادبی برمی‌انگیزد؛ زیرا بسیاری از منتقدان معتقدند نباید تحلیل ادبی را به جست‌وجوی نشانه‌های ظاهری، مانند صنایع ادبی، ویژگی‌های سبکی قابل مشاهده در متن و روابط زبانی میان اجزای آن، محدود کرد. چه‌بسا متنی بدون نشانه‌های یادشده به‌عنوان متنی با ارزش ادبی بسیار و تأثیرگذار تلقی شود (Mounin, 1969: 38). سرانجام دیری نپایید که این روش ابتدا توسط خود صورت‌گرایان با اذعان به مفهوم پدیدهٔ نسبیت زمانی ادبیت در دوره‌های مختلف و سپس توسط منتقدان دیگر همچون ریفتر و ژیلبرت دوران اعتبار خود را ازدست داد. دوران[۲۱] (۱۹۶۹) در مقاله‌ای با عنوان «گربه‌ها، موش‌ها و ساختارگرایان» خوانشی اسطوره‌شناسانه و متفاوت از شعر «گربه‌ها» ارائه می‌دهد. او در این خوانش، نمادها را برجسته‌سازی می‌کند و نشان می‌دهد شعر یادشده به این دلیل ادبی است که متنی مبتنی بر یک کهن‌الگوی فراگیر و جهانی است. برای اثبات این مدعا، دوران ابتدا در این شعر بودلر، کلمهٔ rat به‌معنای موش را که در زبان فرانسه [رَ] تلفظ می‌شود، جایگزین chat به‌معنای گربه می‌کند که [شَ] تلفظ می‌شود. او نشان می‌دهد که چگونه با همین تغییر ساده، در حالی که از نظر ساختاری، آوایی و فرم هیچ یک از اجزای دیگر متن تغییر نیافته‌اند، شعر مذکور ارزش ادبی‌اش را ازدست می‌دهد؛ زیرا موش در فرهنگ‌های مختلف نماد موجودی مخرب و شرّ است. او در مرحلهٔ بعد، ترجمهٔ این شعر بودلر را به زبان ژاپنی ارائه می‌دهد که در آن تمام روابط زبانی (قافیه‌ها، واج‌آرایی و...) به‌هم ریخته یا به‌واسطهٔ ترجمه به‌کلی ازبین رفته است، اما ادبیت شعر به‌سبب قدرت نمادها به قوّت خود باقی است. بدین ترتیب، همان طور که هانری مشونیک[۲۲]

(1973: 258) و تریستان تزارا[۲۳] (1948: 53) معتقدند، ادبیات محصول مطلق ساختارهای زبانی نیست؛ بلکه برایند اتحادی ناگسستنی است میان آنچه به زبان می‌آید و آنچه تجربه می‌شود. این تجربه صرفاً تجربهٔ آفرینندهٔ اثر نیست؛ بلکه تجربهٔ خواننده نیز است.

اهمیت خواننده در فرایند خلق اثر اساس نظریهٔ معناسبک‌شناسی و وجه تمایز بارز آن با دیدگاه صورت‌گرایان را تشکیل می‌دهد. همچنان‌که گفته شد، رویکرد صورت‌گرایان به متن ادبی، اصل‌گراست؛ در حالی که بینش خواننده‌محورِ نظریهٔ معناسبک‌شناسی آن را در زمرهٔ نظریات شرط‌گرا قرار می‌دهد. در این رویکرد، بر خلاف آنچه برخی منتقدان مانند میشل ریفتر به آن قائل‌اند، معیارهای جهانی[۲۴] و مطلق برای ارزیابی خصوصیات زیبایی‌شناختی اثر ادبی وجود ندارد. به بیان دیگر، معیار ادبی بودنِ اثر ازپیش تعیین نمی‌شود؛ بلکه منوط به ارضای زیبایی‌شناختی خواننده است. این روش از روش پیشین انعطاف‌پذیرتر است؛ به همین دلیل بوطیقای اصل‌گرا را بوطیقای بسته و بوطیقای شرط‌گرا را بوطیقای باز می‌نامند (Genette, 1991: 26). در بوطیقای باز، دامنهٔ پدیدار شدن نشانه‌های ادبیت به همان اندازه گسترده است که خلاقیت، سبک و ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر نویسنده. تودوروف[۲۵] در این باره می‌نویسد: «پژوهش دربارهٔ ادبیت نباید تنها به مطالعهٔ صورت‌ها و آثار ادبی موجود بپردازد؛ افزون بر آن، باید مجموعهٔ شکل‌های مجازی ادبی را نیز بررسی کرد؛ چراکه ادبیات می‌تواند فراتر از آنچه هست، باشد» (1971: 46). به‌باور او، ادبیت نتیجهٔ کنش «ادبی‌سازی» است. این کنش یکی از مفاهیم کلیدی نظریهٔ معناسبک‌شناسی به‌شمار می‌رود که در ادامهٔ مقاله آن را تبیین خواهیم کرد. در رویکرد معناسبک‌شناسی، مطابق اصول نظریهٔ دریافت، تنها میزان واقعی برای تشخیص ارزش ادبیِ اثر دریافت خواننده است و همهٔ اصولی که تاکنون نظریه‌پردازان در مورد ادبیت پیشنهاد کرده‌اند، با توجه به کیفیت دریافت خواننده و به‌منظور مجهز کردن اثر به ابزار لازم برای برانگیختن تحسین خواننده معنا می‌یابد. به همین جهت، همچنان‌که مولینیه (1998: 90) خاطرنشان می‌کند، نظریهٔ مذکور در چشم‌اندازی پراگماتیک و در امتداد دیدگاه ادبی منتقدان و نظریه‌پردازانی همچون میشل ریفتر (۱۹۸۳)، دومینیک منگنو[۲۶] (۱۹۹۱)، ژان

ـ میشل آدام[۲۷] (۱۹۹۰) و ژان کوهن[۲۸] (۱۹۶۶ و ۱۹۷۹) قرار می‌گیرد. از این دیدگاه، نویسنده نه‌فقط در مقام پدیدآورنده، بلکه در مقام اولین خوانندهٔ اثر به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه در آماده‌سازی آن برای برآوردن انتظارات خواننده می‌کوشد.

۴. مفاهیم بنیادین نظریهٔ معناسبک‌شناسی

نگرش نظریهٔ معناسبک‌شناسی به متن ادبی برگرفته از نظام معناشناختی منسجمی است که خود متشکل از مفاهیم و مفروضاتی پایه‌ای است. شناخت هر یک از این مفاهیم کلیدی برای فهم جایگاه ادبیت در این نظریه ضروری است. در این بخش به‌دلیل مجال محدود پژوهش، فقط مهم‌ترینِ این مفاهیم بنیادین را توضیح می‌دهیم.

۴- ۱. خوانندهٔ مجازی

مفهوم خوانندهٔ مجازی[۲۹] درمقابل خوانندهٔ واقعی قرار می‌گیرد. مراد از خوانندهٔ مجازی خواننده‌ای است که قبل از نگارش متن، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه، مورد نظر نویسنده است؛ خواننده‌ای که اثر می‌طلبد و خطاب به آن نوشته شده است. شایان ذکر است که متخصصان نظریهٔ دریافت با اصطلاحات گوناگونی به تقابل میان خوانندهٔ فرضی با خوانندهٔ عینی اشاره می‌کنند: ژرار ژنت از خوانندهٔ فرضی با تعبیر «خوانندهٔ ممکن»[۳۰] یاد می‌کند؛ ولفگانگ ایزر[۳۱] آن را «خوانندهٔ ضمنی»[۳۲] و «خوانندهٔ ایدئال» می‌خواند؛ اومبرتو اکو[۳۳] «خوانندهٔ مدل» می‌نامد؛ ژپ لینتولت[۳۴] به آن «خوانندهٔ انتزاعی»[۳۵] می‌گوید. اما این مفاهیم گاه با یکدیگر تفاوت‌های ظریفی دارند؛ برای مثال هنگامی که از «خوانندهٔ ایدئال» یا «خوانندهٔ مدل» سخن گفته می‌شود، منظور خواننده‌ای است که باید تمام انتظارات نویسنده را برآورده کند. برداشت و تفسیر او از اثر باید بدون خطا و کاملاً منطبق با نظر نویسنده باشد؛ در حالی که در مفهوم «خوانندهٔ مجازی» که در نظریهٔ معناسبک‌شناسی مطرح می‌شود، فاصلهٔ اجتناب‌ناپذیر میان خواننده و نویسنده درنظر گرفته می‌شود و خوانش موفق منوط به انطباق صددرصدی دریافت اثر با انتظارات نویسنده نیست. در این نظریه، خصوصیات خوانندهٔ مجازیِ اثر از خلال متن و با بررسی نوشتار و خصوصیات آن، ازجمله سبک، تمهیداتِ و تکنیک‌های

به‌کارگرفته شده در آن، مشخص می‌شود، نه از طریق مطالعهٔ بازخورد خوانندگان عینی اثر.

۴- ۲. مؤلف مجازی

مؤلف مجازی[۳۶] به نگارندهٔ اثر در مقام برنامه‌ریز اطلاق می‌شود. این مؤلف مجازی است که قبل از اقدام به نگارش اثر، به سازمان‌دهی آن می‌اندیشد. در این مرحله که در نظریهٔ معناسبک‌شناسی سطح آلفا نامیده می‌شود، خالق اثر، برای مثال، به این فکر می‌کند که روایت داستان را چگونه آغاز کند و به چه ترتیبی ادامه دهد، شخصیت اصلی را چگونه پردازش کند، چه زاویهٔ دیدی را برای روایت برگزیند، چه ساختاری به اثر بدهد و غیره. مسلّم است که مؤلف مجازی به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه تصمیم‌گیری در موارد مذکور را با توجه به طیف خاص مخاطبانی انجام می‌دهد که اثر خود را برای آنان خلق می‌کند. اما با توجه به اینکه در نظریهٔ معناسبک‌شناسی، اثر فقط به‌واسطهٔ خواننده و دریافت زیبایی‌شناختی اوست که ادبی تلقی می‌شود، معیار ارزیابی ادبیت اثر خواننده است و به همین دلیل در این نظریه آنجا که سخن از مؤلف مجازی می‌شود، منظور مؤلفِ درنظرگرفته‌شده توسط خواننده است. چنین مؤلفی ماهیتی کنشگر[۳۷] دارد (Molinié, 1998: 200)؛ در حالی که نویسنده و همچنین خوانندهٔ بالفعل در جایگاه «عاملیت[۳۸]» قرار می‌گیرند. به همین ترتیب، تقلیل کنشگر فرستنده به یکی از شخصیت‌های داستان نیز او را دارای کارکردی عاملیتی می‌کند.

۴- ۳. پیمان نوشتار

پیمان نوشتار[۳۹] پیمان فرضی است که میان مؤلف مجازی و خوانندهٔ مجازی بسته می‌شود. مؤلف مجازی بر اساس این پیمان است که به تنظیم و سازمان‌دهی اثر خود و انتخاب عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن می‌پردازد. این پیمان فرضی در ذهن هر یک از خوانندگان نیز قبل از خوانش اثر وجود دارد. دانسته‌های خواننده و داشته‌های فرهنگی او یا به بیان دیگر، افق شناخت ادبی خواننده شرط وجودی لازم برای این پیمان فرضی است. مولینیه برای تبیین ضرورت شرط فرهنگی برای ایجاد پیمان نوشتار و درنهایت

درک ادبیت اثر، اِسکیمویی را فرض می‌کند (همان، ۷۴ ـ ۷۷) که هیچ ارتباط و شناختی از وجود سایر تمدن‌ها و فرهنگ‌ها در دنیا ندارد. او در این مثال نشان می‌دهد اگر موانع زبانی به‌صورت خودآموز توسط خود این اسکیمو برطرف شود و او مثلاً موفق به یادگیری زبان فرانسه شود و روزی یکی از شاهکارهای ادبی فرانسه به‌همراه بستهٔ مایحتاج روزانه‌اش به او تحویل داده شود، دلیلی ندارد که به‌هنگام خوانش این اثر، از حیث احساس، در این فرد تفاوت چندانی میان خوانش نوشته‌های روی کنسروهای غذایی و اثر مذکور ایجاد شود. دلیل این امر بدون شک چیزی نیست جز فقدان افق فرهنگی خواننده. این فقدان باعث می‌شود فردی درمقابل یک قطعهٔ موسیقی یا تابلوی نقاشی دچار هیچ حس تحسین و برانگیختگی نشود؛ در حالی که فردی دیگر درمقابل همان آثار بالاترین مرتبهٔ هیجان زیبایی‌شناختی را تجربه کند. اومبرتو اکو در این‌باره می‌گوید:

> در یک داستان همین کافی است که در آن فردی خیالی به‌نام رائول وجود داشته باشد؛ آن گاه متون با معرفی او به‌عنوان یک انسان، به خصوصیات بهنجاری ارجاع می‌دهند که در جهان واقعی به انسان نسبت می‌دهند. متن انسانی تا اندازهٔ زیادی با جهان دانش‌نامه‌ای خواننده مطابقت دارد. لیکن از چشم‌اندازی نظری، این تطابق اجتناب‌ناپذیر است و فقط به جهان‌های داستانی محدود نمی‌شود (1981: 221).

این افق فرهنگی مخاطب است که امکان به‌وجود آمدن پیمان نوشتار را فراهم می‌کند (Molinié, 1998: 79). به همین ترتیب، نحوهٔ برقراری ارتباط خواننده با اثر به پایبندی اثر به این پیمان فرضی وابسته است؛ چنان‌که اگر این پیمان به‌طور کامل نقض شود، خواننده از ادامهٔ خوانش امتناع می‌کند. مفهوم پیمان نوشتار ارتباط بسیار نزدیکی با مفهوم «افق انتظار»[۴۰] دارد.

۴- ۴. افق انتظار

هر خواننده بسته به تجارب ادبی گذشتهٔ خود، خوانش‌های پیشین، روحیات، عواطف و شرایطی که در آن دست به انتخاب اثری خاص می‌زند، مجموعهٔ انتظاراتی را از خوانش اثر در ذهن می‌پروراند. او در حین خواندن، بی آنکه به این امر واقف باشد،

دائماً در حال ارزیابی میزان انطباق این انتظارات با اثر است. سایر متخصصان نظریهٔ دریافت نیز از مفهوم افق انتظار استفاده کرده‌اند. هانس ربرت یاس[۴۱] شکل‌گیری افق انتظار نزد هر خواننده را ناشی از سه چیز می‌داند: «تجربهٔ قبلی خواننده از نوع ادبی اثر، فُرم و درون‌مایهٔ آثار پیشینِ اثر مذکور که خواننده با آن‌ها آشنایی دارد و تضاد موجود میان زبان ادبی و عملی [غیرادبی]، دنیای خیالی و واقعیت روزمره» (Jauss, 1978: 49). درواقع خواننده از همان ابتدای خوانش خود، از نوع متن آگاه می‌شود و در حالت هیجانی خاصی قرار می‌گیرد تا با متن و دیدگاه آن همسو شود. حال اگر قرارداد ضمنی که در آغاز میان خواننده و متن ایجاد شده است نقض شود، تأثیری منفی بر احساس خواننده خواهد گذاشت و به ترک خواندن منجر خواهد شد. از طرف دیگر انطباق کامل اثر با افق انتظار خواننده از آن اثری نازل خواهد ساخت که قادر به برانگیختن هیچ گونه هیجان زیبایی‌شناختی نیست. اما اگر اثری تا سرحد نقض پیمان فرضی مبتنی بر انتظارات خواننده برود ولی آن را نقض نکند، در این صورت، خوانش اثر به ایجاد هیجان ادبی نزد خواننده می‌انجامد. حرکت در مرز پذیرش خواننده چالشی است که خواننده در خوانش آثار ادبی با آن روبه‌روست. این همان چالشی است که برای مثال تودوروف در توصیف کارکرد ادبیات شگرف از آن یاد می‌کند و در این گونهٔ ادبی منجر به ایجاد حظ ادبی در خواننده می‌شود. به‌عقیدهٔ او، تردید خواننده میان واقعی یا خیالی بودن عنصر غیرعادیِ ظاهرشده در داستان باعث تقلای او برای رسیدن به دریافتی است که با دنیای آشنا و واقعی او همخوانی داشته باشد (Todorov, 1970: 29). این تردید به خواننده نقشی فعال برای ساخت معنای داستان محول می‌کند. رولان بارت نیز با بیان دو گونهٔ «متنِ لذت»[۴۲] و «متنِ حظ»[۴۳] به همین چالش اشاره می‌کند و می‌گوید فقط متنی به ایجاد حظ می‌انجامد که «مبانی تاریخی، فرهنگی و روان‌شناختی خواننده، و همچنین انسجام قرایح، ارزش‌ها و خاطرات او را متزلزل کند و ارتباط او با زبان را دچار بحران سازد» (Barthes, 1973: 26).

مفهوم افق انتظار به‌اندازه‌ای در دریافت خواننده از اثر تأثیرگذار است که مبنای پذیرش یا ردّ جایگاه ادبی اثر می‌شود. راست‌نمایی[۴۴] اثر نیز در ارتباط مستقیم با افق انتظار خواننده تعیین می‌شود و به همین ترتیب، ژانر اثر متناسب با راست‌نمایی آن

دریافت و تعیین می‌شود. برای نمونه انتظار خواننده از عنصر راست‌نمایی در ژانرهای علمی ـ تخیلی، واقع‌گرا، شگرف و غیره یکسان نیست؛ ازاین‌رو همان گونه که تودورف می‌گوید، «به‌اندازهٔ ژانرها راست‌نمایی وجود دارد» (94 :1971). بدین ترتیب، تعامل میان خواننده و متن جایگزین تعامل میان مؤلف و متن می‌شود. میشل ریفتر در این باره می‌نویسد: «بر خلاف آنچه منتقدان مدت‌ها باور داشتند، پدیدهٔ ادبی نه در متن به‌صورت واحد اتفاق می‌افتد و نه در مؤلف. این پدیده در گفتمانی میان متن و خواننده است که رخ می‌دهد» (92 :1982). بدیهی است تلاقی افق انتظار خوانندگان گوناگون با آنچه متن عرضه می‌کند و ایزر (161 :1997) آن را «افق متن» می‌خواند، به یک میزان و کیفیت اتفاق نمی‌افتد. این مسئله به تفاوت دیدگاه خوانندگان در مورد ادبی بودن و نبودن اثر یا حتی درجهٔ ادبیت آن منجر می‌شود.

۴- ۵. ادبی‌سازی

مطابق نظریهٔ معناسبک‌شناسی، هیچ اثری به‌خودی‌خود ادبی نیست. به عبارت دیگر، صفت ادبی یا غیرادبی را نمی‌توان به موجودیت مادیِ اثر در قفسهٔ کتابخانه اطلاق کرد. ادبی بودن اثر به دریافت آن بستگی دارد و فقط در طی فرایند ادبی‌سازی[۴۵] حادث می‌شود؛ بدین ترتیب که اگر خواننده‌ای از خوانش اثر دچار حظ زیبایی‌شناختی شود، آن اثر برای آن خواننده ـ و فقط برای آن خواننده ـ ادبی است. در این صورت، «این احتمال وجود دارد که هر متنی، با هر شاکلهٔ موضوعی و کلامی، 'ادبی‌شونده' باشد؛ و هر متنِ به‌ظاهر ادبی نیز [در دریافت] ادبیت‌زدایی شود» (Molinié, 1998: 133 - 134). درواقع حس تحسین و لذت ادبی در فرایند ادبی‌سازی وقتی اتفاق می‌افتد که خواننده به‌عنوان دریافت‌کنندهٔ اثر در حین خوانش به تعامل با آن بپردازد. حال در این تعامل، اگر اثر شرایط ادبی بودن را ـ که به‌تفصیل در ادامهٔ مقاله آن را شرح می‌دهیم ـ دارا باشد، به اثری ادبی تبدیل می‌شود؛ در غیر این صورت، حتی اگر اثر مذکور به‌عنوان شاهکار شناخته شده باشد، برای آن خواننده ادبی نخواهد بود.

۴- ۶. حظ ادبی

فرایند ادبی‌سازی در خوانش اثر، هیجان ادبی را در خواننده ایجاد می‌کند. میزان هیجان ادبی متناسب با کیفیت دریافت خواننده و تحقق شرایط لازم ادبیت نزد خوانندگان گوناگون متغیر است؛ ازاین‌رو آثار ادبی گوناگون از حیث ادبیت، درجات مختلفی دارند (Molinié, 2005: 149)؛ بدین معنا که اثری شاهکار تلقی می‌شود، اثری به‌عنوان اثری بزرگ و ستودنی (اما نه شاهکار) درنظر گرفته می‌شود یا اثری در مراتب نازل‌تر ادبیت قرار می‌گیرد و زود به دست فراموشی سپرده می‌شود. احساس «مراتب ادبیت» حتی می‌تواند در خوانش‌های یک خواننده از یک اثر ادبی در زمان‌های گوناگون تجربه شود. به همین ترتیب، زمانی که گروهی از خوانندگان اثری را بسیار ادبی می‌پندارند و گروهی دیگر به آن اثر بی‌تفاوت‌اند، نیز با این پدیده روبه‌روییم. در مقولهٔ مراتب ادبیت، حظ ادبی[۴۶] بالاترین مرتبهٔ هیجان ادبی به‌شمار می‌رود که در آن مرتبه، خواننده به‌وجد می‌آید. او به‌اندازه‌ای تحت تأثیر قرار می‌گیرد که عمیقاً منقلب و به‌نوعی از خود بی‌خود می‌شود. در این حالت، خواننده یک کنش زیستی[۴۷] را تجربه می‌کند (Molinié, 1998: 183)؛ زیرا نزد او کنش ادبی‌سازی و برانگیختگی عمیق هیجانی لازم و ملزوم یکدیگر بوده‌اند. مولینیه نیز همانند بارت (1973: 26) معتقد است «لذت[۴۸]» ضعیف‌تر از «حظ» است؛ زیرا حظ هم ذهنی است و هم جسمی (Molinié, 1998: 87). او اضافه می‌کند برای اینکه خواننده‌ای از خوانش خود دچار بالاترین مرتبهٔ هیجان ادبی شود، نیازی نیست احساسات دلپذیری از اثر مطالعه‌شده به او منتقل شود؛ بلکه دریافت او ممکن است، مثلاً پس از خواندن تراژدی، سرشار از اندوه باشد (همان، ۱۸۲). یکی از عوامل مهمِ مؤثر در تعیین درجهٔ هیجان ادبی خواننده، شرایط دریافت اثر است: «شرایط اعتقادی ـ فرهنگی دریافت‌کنندگان، ماهیت زیبایی‌شناختی اثر را که بر اساس آن خواننده به ارزش‌گذاری ادبی می‌پردازد، مشخص می‌کند» (Molinié, 1994: 209). مسلّم است که اگر درمقابل اثری احساس حظ ادبی حاصل شود، می‌توان مطمئن بود که آن اثر از حیث هنری برای دریافت‌کننده‌ای که این حس را تجربه می‌کند، اثری فاخر و بی‌نظیر به‌شمار می‌رود.

۴- ۷. شاخص سبکی و سبک

آنچه به‌طور کلی در گفتمان ادبی «سبک[۴۹]» خوانده می‌شود، در نظریهٔ معناسبک‌شناسی مجموعه‌ای از «شاخص‌های ادبی» درون متن است. «شاخص ادبی[۵۰]» درواقع نشانه‌ای از کارکرد ادبی متن، و الزاماً حاصل ارتباط بین دو عنصر است. برای مثال ارتباط میان استفاده از یک صنعت ادبی و یک درون‌مایهٔ خاص یا ارتباط میان نوع جملات به‌کاررفته و خصوصیات کنشی آن‌ها از شاخص‌های ادبی متن به‌شمار می‌روند (Molinié, 2001: 203 - 204). یافتن شاخص‌های ادبی اثر نیازمند شناخت کامل اصول انواع ادبی و نوع متن مورد مطالعه، صنایع ادبی و سبک‌شناسی است؛ اما اطلاعات به‌دست‌آمده در مورد شاخص‌های ادبی به‌تنهایی برای مطالعهٔ سبک اثر کافی نیست؛ بلکه تحلیلگر باید موفق به کشف ارتباطات ثابت و درواقع نظام‌های مشخص و معناداری از شاخص‌های ادبی شود که معرِف سبک یک اثر یا نوشتار یک نویسنده یا حتی یک نوع ادبی در دوره‌ای خاص است (همان، ۲۰۴). ژرژ مولینیه همچنین تأکید می‌کند سبک فقط به‌واسطهٔ متن و در ارتباط با آن ارزش می‌یابد و در غیر این صورت و به‌خودی‌خود، شاخص‌های ادبی و سبک هرگز به ایجاد کوچک‌ترین احساس و هیجان ادبی در خواننده منجر نمی‌شوند. متن ادبی به‌عنوان محل تجلی مادی سبک، از آن جدایی‌ناپذیر است و به همین دلیل بررسی و تحلیل «نوشتار» اثر در تمامیت آن است که به شناخت سبک آن و جایگاه سبک در ادبیت متن منجر می‌شود (همان، ۲۰۴ ـ ۲۰۵). در نظریهٔ معناسبک‌شناسی، مطالعهٔ سبک فراتر از بُعد توصیفی رفته، از تلفیق با معناشناسی جنبهٔ تفسیری[۵۱] پیدا می‌کند؛ زیرا «تهی کردن سبک‌شناسی از بُعد تفسیری، به آن نقشی ایستا می‌دهد [...] و آن را بیرون از دامنهٔ توجه به مسئلهٔ مرکزی ادبیت و تجربهٔ هنر قرار می‌دهد» (Colas - Blaise & Stolz, 2010: 109).

۵. شروط ادبیت در نظریهٔ معناسبک‌شناسی

۵- ۱. گفتمان ادبی کارکرد معنایی پیچیده‌ای دارد (Molinié, 1998: 99):

در متن غیرادبی، کارکرد معنایی کلام یگانه بوده و مبتنی بر دلالت است. این کارکرد معنایی در متن ادبی نیز وجود دارد؛ مثلاً رمان می‌تواند در مورد شخصیت داستان و

زندگی او به خواننده اطلاعاتی بدهد؛ اما آنچه اثر را ادبی می‌سازد، این است که علاوه بر این دلالت اولیه، متن هم‌زمان به عناصر دیگری نیز برمی‌گردد که این عناصر زیبایی‌شناختی ـ عقیدتی[۵۲]اند. ازاین‌رو برای نمونه *بوف کور* نه‌تنها روایت افکار، احساسات و اتفاقات رخ‌داده برای شخصیت‌های آن است، بلکه علاوه بر آن اثری سوررئالیست تلقی می‌شود که به‌واسطهٔ ارجاعات فرازبانی، برنامهٔ زیبایی‌شناختی خالق خود را محقق کرده است. بدین ترتیب، سامانهٔ معنایی ثانویهٔ اثر ادبی برگرفته از دنیای فرهنگی و نگرش نویسنده است و در عین حال، برنامهٔ ادبی او را نشان می‌دهد. این خصوصیت امکان تفسیرهای گوناگونی را به خواننده می‌دهد؛ آنچه کمتر در زبان طبیعی و گفتمان علمی که قلمرو دلالت است، مشاهده می‌شود. خوانندهٔ اثر ادبی متوجه پیچیدگی کارکرد معنایی آن است؛ به همین دلیل در حین خواندن داستان می‌داند ممکن است شخصیت‌ها و اتفاقات آن وجود خارجی نداشته باشند؛ اما بدون هیچ حس فریب‌خوردگی به خواندن ادامه می‌دهد. این خواننده با آگاهی به اینکه مرجع داستان در عالَم واقع نیست و آنچه در داستان آمده، فقط تصویری از این عالَم است، فضای فرهنگی داستان را که برگرفته از دنیای فرهنگی نویسنده است، می‌پذیرد. آنچه چنین امکانی را فراهم می‌کند، قابلیت متن ادبی در مهیا کردن این سامانهٔ معنایی دوگانه است.

وجود بارز معانی ضمنی واژه‌ها نیز برگرفته از همین خصوصیت است. ازاین‌رو برای نمونه به‌هنگام مطالعهٔ شعر می‌بینیم که ساختارهای زبانی که در حالت عادی باعث آسانی ارتباط می‌شوند، گاهی در زبان شعر در فهم پیام مشکل ایجاد می‌کنند. این چندپهلویی و چندمعنایی یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ گفتمان ادبی به‌شمار می‌رود؛ در حالی که زبان غیرادبی (مانند گفتمان علمی یا فلسفی) به یک‌معنایی بودن گرایش دارد. تعدد برداشت از یک قطعهٔ منظوم یا منثور ادبی باعث ایجاد ابهام می‌شود و خواننده را بیشتر درگیر می‌کند و به غنای ادبی متن می‌افزاید: «اگر مفهوم نسبت به کلمات زیاد باشد، ما با یک ناهماهنگی، کشش و عدم وحدت، یعنی هم‌بستگی نارسا روبه‌رو می‌شویم. هر قدر این ناهم‌بستگی شدیدتر باشد، ابهام نیز قوّت می‌گیرد» (صهبا، ۱۳۹۱: ۱۴۶). آشفته کردن عادات و انتظارات خواننده در رویارویی با قواعد دستوری

ناهماهنگ با قواعد معمول نیز او را برآن می‌دارد تا به‌گونه‌ای متفاوت میان متن و واقعیت پیوند برقرار کند. درواقع ابهام، بازی با قواعد دستوری و واژگانی، و سرپیچی از این قواعد ویژگی ممتاز متن ادبی است. اثر ادبی شبکه‌ای از معانی ثانویه است که در شکلی منحصربه‌فرد عرضه می‌شود. به همین دلیل است که مطالعهٔ ویژگی‌های مربوط به نوع ادبی اثر، نمادها و تمام شاخصه‌های فرهنگی ـ زیبایی‌شناختی اثر می‌تواند نشان‌دهندهٔ ادبیت آن باشد؛ زیرا این ویژگی‌ها پیش از نگارش اثر و در مرحلهٔ طرح‌ریزی آن تعیین می‌شوند.

ازجملهٔ ارجاعات فرامتنی که تشکیل‌دهندهٔ سامانهٔ خاص (دوگانهٔ) اثر ادبی است، ارتباط میان اثر با آثار ادبی دیگر است. این ارتباط حتی به‌عنوان «جزء بنیادی ادبیت اثر» (Riffaterre, 1980: 11) معرفی می‌شود. پدیدهٔ بینامتنیت که برای اولین بار باختین (۱۹۶۳) مطرح کرد و مورد مطالعهٔ نظریه‌پردازان زیادی قرار گرفته است، به‌واسطهٔ ایجاد زنجیره‌های ارتباطی با آثار دیگر به غنای معنایی اثر کمک می‌کند:

> خواندن چیزی به‌عنوان ادبیات به‌معنای درنظر گرفتن آن به‌مثابهٔ رویدادی زبانی است که در ارتباط با سایر گفتمان‌ها معنا می‌یابد؛ مثلاً به‌مثابهٔ شعری که با امکاناتی که اشعار پیشینش آفریده‌اند، بازی می‌کند و یا رمانی که بلاغت سیاسی روزگار خودش را به‌نمایش می‌گذارد و آن را نقد می‌کند (Culler, 1997: 42 - 43).

پژوهش دربارهٔ بینامتنیت در اثر ادبی به امکان برقراری پیوند «درون‌متنی[۵۳]» در حین خوانش (تکرار قسمت‌هایی از اثر در خلال آن) یا پیوند «برون‌متنی[۵۴]» (اشاره به متون دیگر نویسندگان یا نقل بخش‌هایی از آثارشان) منتهی می‌شود.

۵- ۲. گفتمان ادبی درون‌ارجاع[۵۵] است (Molinié, 1998: 101):

هدف از گفتمان ادبی به‌هیچ‌وجه بازنمایی دنیای بیرون از آن نیست؛ بلکه بازآفرینی دنیایی مستقل است. بنابراین آنچه در متن ادبی وجود دارد، تقلیدی از مرجع بیرونی نیست؛ بلکه دنیاواره[۵۶]ای است که پس از خوانش خواننده نیز توسط او بازآفریده می‌شود. درواقع خواننده به‌جای برقراری پیوند مستقیم میان هر واژه و واقعیت بیرونی آن، به پردازش کامل متن به‌عنوان مجموعه‌ای یگانه می‌پردازد و درصدد تفسیر داده‌ها و

زدودن ابهام‌های موجود در متن بر اساس دنیای دانسته‌ها و شناخته‌های خود است. او به‌تدریج با پیش‌روی در خواندن متن، بارها با توجه به آنچه خوانده است و آنچه تازه می‌خواند، به بازسازی درک خود از متن و ترسیم تصویری نو می‌پردازد تا اینکه در پایان به دریافتی کلی و یگانه دست یابد. بدین ترتیب، مرجع متن ادبی هرگز در پیوند میان واژه و واقعیت بیرونی آن یافت نمی‌شود؛ بلکه در پیوند درونی متن، به‌عنوان پدیده‌ای مستقل، پدیدار می‌شود. این تمهیدات کلامی متن است که هم‌زمان متن را هم ابداع و هم متجلی می‌کند. چگونگی ترتیب واژگان، تنظیم متن، ترکیب سازه‌ها و سبک آن، پدیده‌ای کنشی[۵۷] و منحصربه‌فرد به‌وجود می‌آورد؛ پدیده‌ای فرازبانی و برنامه‌ای زیبایی‌شناسانه که پیدایش آن به‌موازات و همراه با پیدایش خود متن صورت می‌گیرد. متن ادبی پیش از به‌وجود آمدنش مرجع ندارد و فقط در جریان برساخته شدنش (نوشته شدن یا گفته شدنش) است که مرجع و اثر، هر دو، به‌وجود می‌آیند. سامانهٔ کلامی اثر ادبی یگانه است و به خود بسنده می‌کند؛ چراکه آنچه از ورای اثر ادبی به‌نمایش گذاشته می‌شود، دنیا نیست؛ بلکه تصویری از دنیاست که منحصراً با میانجی سامانهٔ زبانی اثر به‌وجود می‌آید. امکان درک اثر در زمان‌ها و مکان‌های مختلف ریشه در این خودبسندگی[۵۸] اثر دارد. ازاین‌رو خوانندگان، برای مثال، صرف‌نظر از منشأ و واقعیت بیرونی الهام‌بخش شخصیت‌ها به کنش شخصیت‌ها در دنیایی توجه می‌کنند که متن ساخته است. محمدرضا محمودزاده در تحلیل خود از آثار صادق هدایت به‌خوبی به این ویژگی متن ادبی اشاره می‌کند. او با تکیه بر بخشی از کتاب *سه قطره خون* نشان می‌دهد چگونه توصیف نویسنده از گربه، موجودی یگانه برمی‌سازد و به آن خلقتی ادبی می‌بخشد که از حیث وجودشناختی، به‌کلی با تعاریف دیگر از این جانور متفاوت است:

> در *سه قطره خون* اما، ما با آن سوی واقعیت گربه یا به زبان دقیق‌تر ما نه با «نمود» بلکه با «بود» گربه روبه‌رو هستیم. «بود»ی که درحقیقت تخیل شیئی شده است. گربه در این متن، گربهٔ دیگری است که تنها در دنیای هنر دیده می‌شود. [...] این نوع نگاه کردن به واقعیت گربه، امری است غیرمتعارف که واقعیت گربه را تغییر

می‌دهد و گربه‌ای دیگر خلق می‌کند [...]. زبانی دیگر خلق می‌شود که ذهن را معطوف به خود زبان می‌سازد (محمودزاده، ۱۳۹۰: ۵۲ ـ ۵۳).

در نظریهٔ معناسبک‌شناسی، خصوصیت درون‌ارجاعی اثر ادبی نه‌فقط درمقابل خصوصیت بیرون‌ارجاعی (ویژگی متون غیرادبی)، بلکه درمقابل خصوصیت خودارجاعی[۵۹] متن ادبی به‌کار رفته که در برخی متون نظریهٔ ادبی، از ویژگی‌های ادبیت تلقی شده است. ژرژ مولینیه در تبیین نظریهٔ خود، استفاده از این واژه را این گونه توجیه می‌کند که متن ادبی نمی‌تواند به‌طور مطلق خودارجاع باشد؛ زیرا در غیر این صورت، فهم‌شدنی نخواهد بود (Molinié, 1998: 104). اومبرتو اکو نیز در تأیید این مطلب می‌گوید: «هیچ جهان داستانی نمی‌تواند تماماً خودبنیاد باشد؛ چراکه برای یک داستان محال است که حالتی منسجم و حداکثری از امور را دربرگیرد، آن‌هم با برساختن کلیت اجزا و ویژگی‌هایشان از هیچ یا عدم» (221 :1981). بنابراین در این نظریه، متن ادبی به‌واسطهٔ ماهیت کنشی خود و ارتباطات درونی اجزای آن، مرجعی پدید می‌آورد که درون خود متن جای دارد. به همین دلیل مثلاً آثار امیل زولا، نویسندهٔ فرانسوی قرن نوزدهم، می‌تواند برای کاوش در زندگی مردم طبقهٔ کارگر جامعهٔ صنعتی فرانسه نیز خوانده شود؛ اما چنین خوانشی نشان‌دهندهٔ ادبیت متن نیست (Stolz, 1999: 43).

۵- ۳. گفتمان ادبی یک کنش است (Molinié, 1998: 106):

ژرژ مولینیه در تبیین کنش بودن گفتمان ادبی می‌گوید: «گفتمان ادبی در عملِ نشان دادن ایدهٔ مرجع خود تحقق می‌یابد» (22 :1993). به عبارت دیگر، گفتمان ادبی در عمل نمایان کردن ویژگی درون‌ارجاعی خود ادبی می‌شود؛ زیرا ایدهٔ مرجع درواقع همان مرجع، یعنی خود گفتمان ادبی است که از «جایگاه هستی‌شناختی فرازبانی» (همان جا) برخوردار است. اصل سوم ادبیت زمانی اتفاق می‌افتد که نگاه خواننده به‌سوی روند مادی شکل‌گیری اثر جلب شود. این ویژگی در هنرهای تصویری «نمایه‌سازی[۶۰]» (همان، ۲۳) نامیده می‌شود. به این ترتیب، هنگامی که در یک تابلوی نقاشی به‌جای توجه به محتوای تابلو و تصویرش، محوِ سبک نقاش، چگونگی ترسیم خطوط و

استفاده از رنگ‌ها و ترکیب آن‌ها می‌شویم، به خود اثر در فرایند خلق آن توجه کرده‌ایم. این خصوصیت نشان از مرتبهٔ هنری اثر دارد؛ زیرا به‌نوعی به بیننده خاطرنشان می‌کند که اثر غایت دیگری به‌جز یک بازنمایی ساده دارد. به همین ترتیب، هر گاه به‌هنگام خواندن غزلی از حافظ، بی‌اختیار از استادی و مهارت شاعر در استفاده از صنایع ادبی و ابزار پیدایش اثر بگوییم و به‌طور کلی به چگونگی برساخته شدن اثر توجه کنیم، شاهد این ویژگی ادبیت خواهیم بود. هنگامی که نویسنده به‌گونه‌ای خود و حضورش را در متن به‌نمایش گذارد و توجه خواننده را (بدون شک با میانجی واژگان، سبک، شگردهای روایی و...) به خود به‌عنوان آفریننده و طراح اثر در سطح آلفا جلب کند، ادبیت متن را نمایانده است.

نمونهٔ ساده‌ای از این حالت که خوانندگان بارها در خوانش‌های خود با آن مواجه می‌شوند، تکرار عنوان اثر در خلال آن است. خواننده با دیدن عنوان اثر در داستان، به ارتباط میان عنوان و کل اثر و توجیه این انتخاب توسط خالق اثر می‌اندیشد که این امر او را متوجه چگونگی برساخته شدن اثر می‌سازد. مثال دیگر، گزینش اسامی شخصیت‌های داستان است که گاه با رویدادها، سرنوشت یا نحوهٔ تعامل شخصیت با شخصیت‌های ثانویه در ارتباط مستقیم است و خوانندهٔ هشیار با کشف این ارتباط، یک بار دیگر متوجه فرایند خلق اثر می‌شود. همچنین هنگامی که اطلاعات ارائه‌شده به خواننده به‌قدری دقیق و جزئی باشند که فراتر از هدف بازنمایی و ملزومات آن به‌نظر برسند ـ به بیان دیگر زمانی که تمهیدات کلامی به پیدایش «بیش‌تعینی[۶۱]» در متن ادبی منجر شود ـ نیز اصل سوم ادبیت تحقق می‌یابد.

مطابق نظریهٔ معناسبک‌شناسی، در خوانش اثر ادبی سه نوع دریافت متصور است: دریافت آرشیوی،[۶۲] دریافت احساسی[۶۳] و دریافت درگیرکننده[۶۴] (Molinié, 1998: 162). اما فقط یکی از این سه نوع دریافت به ایجاد حظ زیبایی‌شناختی می‌انجامد.

دریافت آرشیوی: در دریافت آرشیوی که فراگیرترین نوع دریافت است، در حین خوانش، فرایند ادبی‌سازی رخ نمی‌دهد. در چنین دریافتی، خواننده معمولاً به قصد کسب اطلاعات با متن ارتباط برقرار می‌کند و خوانش او خوانشی ابزاری و غیرادبی است. چنین خوانشی به زایش حس زیبایی‌شناختی منجر نمی‌شود؛ هرچند متن مورد

مطالعه یکی از بزرگ‌ترین آثار ادبی شناخته‌شده باشد. برای مثال می‌توان به خوانش دانشجویی اشاره کرد که به قصد پژوهش، اشعار مولانا را بررسی می‌کند. حتی وقتی که فردی در حال سخن گفتن از ابعاد ادبی و برجستهٔ یک شاهکار است، نیز نمی‌توان دریافت او را ادبی به‌شمار آورد (همان، ۱۳۹). دریافت آرشیوی در فرایند تفسیر و تحلیل متن ادبی رخ می‌دهد.

دریافت احساسی: دریافت احساسی برای تعداد محدودی از خوانندگان اتفاق می‌افتد. در این دریافت که نه ادبی است و نه آرشیوی، خواننده خود را با شخصیت داستانی یکی فرض می‌کند یا روی سخن متن را خطاب به خود می‌بیند؛ اما این یکی دانستن به‌دلیل تشابه اتفاقات واقعی زندگی او با وقایع داستانی روی می‌دهد. مولینیه برای درک بهتر این سطح از دریافت، بخشی از رمان *خون آسمان* اثر پیوتر قَویکس[۶۵] (۱۹۶۱) را مثال می‌زند که در آن، راوی ـ بوریس که در یکی از روستاهای روسیه زندگی می‌کند ـ ماجرای فرار خود از اشغالگران نازی را شرح می‌دهد که با مسلسل این روستا را به خاک و خون کشیده‌اند. او در میان صخره‌ای پنهان شده و از بالا شاهد این فاجعهٔ انسانی است. حال اگر فرض شود خواننده‌ای که این متن را می‌خواند، خود یکی از یهودیانی است که در جنگ جهانی دوم در منطقهٔ تحت اشغال ارتش آلمان زندگی کرده و از نزدیک شاهد جنایات آنان بوده است، در این حالت، او خود را در بوریس بازشناسایی می‌کند و آن چنان به متن می‌نگرد که گویی متن گزارشی از وقایعی است که او خود واقعاً تجربه کرده است. در این حالتِ خاص و برای این خوانندهٔ خاص، متن دیگر خاصیت درون‌ارجاعی‌اش را ازدست می‌دهد (همان جا)؛ زیرا دریافت خواننده به‌وضوح بر پایهٔ مرجعی بیرونی شکل می‌گیرد. چنین خواننده‌ای به خود می‌گوید «بوریس من هستم» و به خواندن متن با هیجان و تأثر ادامه می‌دهد؛ زیرا متن را به‌مثابهٔ بازتاب تاریخیِ رخدادی می‌بیند که خود او نیز به‌عنوان قربانی یا شاهد در آن حضور داشته است. چنین خوانشی وجود سطح آلفا را نفی می‌کند؛ زیرا با شخصی‌سازی مخاطب، ماهیت طیفی و متغیرِ گیرندگان سطح آلفا ازبین می‌رود و نمونه‌ای اختصاصی از تجربه‌ای مستند به‌وجود می‌آید که در آن مؤلف می‌خواهد توجه خوانندگان را به «کنشی یادواره‌ای»[۶۶] (همان، ۱۵۲) جلب کند.

دریافت درگیرکننده: فقط در موارد نادری خوانندگان دریافت درگیرکننده را تجربه می‌کنند. در این دریافت نیز، شرایطی حاصل می‌شود که در آن خواننده خود را بسیار به شخصیت داستانی نزدیک می‌بیند؛ اما این نزدیکی به‌هیچ‌وجه به‌واسطهٔ ارتباط میان متن و تجربهٔ شخصی خواننده به‌وجود نمی‌آید. به عبارت دیگر، این مرجع بیرونی نیست که به متن حیات می‌دهد؛ بلکه ارتباط خواننده با متن در دنیای مستقل اثر شکل می‌گیرد. برای مثال اگر خواننده‌ای، با اینکه جنگ را تجربه نکرده، به‌واسطهٔ احساسات، اَعمال و افکار توصیف‌شدهٔ شخصیت داستان خود را با بوریس یکی احساس کند، در این صورت، ماهیت خواننده کنشی است، نه عاملی. در جایگاه کنشی، ماهیت خواننده محدود و معیّن نمی‌شود و نقش کنشگرانه طیف وسیعی از خوانندگان را فرامی‌خواند؛ در حالی که خواننده در جایگاه عامل، خصوصیات مشخص، محدود و ملموسی پیدا می‌کند و از مرتبهٔ انتزاعی به مرتبهٔ عینی تقلیل می‌یابد.

در این نوع دریافت، سطح آلفا وجود دارد و اگر خواننده با خود می‌گوید «من بوریس هستم»، به این دلیل است که فقط «نشانه‌هایی از هویت عاملیِ کنشگرِ آلفا» (همان، ۱۵۷) بالفعل شده است. در این حالت، بازتاب کلامی حالات روانی شخصیت و واکنش‌های او باعث می‌شود خواننده عمیقاً خود را به او نزدیک احساس کند؛ اما این احساسِ قرابت او را اندکی نیز آشفته می‌کند؛ به این دلیل که پنهانی‌ترین و خصوصی‌ترین بخش وجود او در متن به‌نمایش گذاشته شده است. او از یک طرف از ناشناس باقی ماندنش احساس امنیت و رضایت می‌کند و از طرف دیگر از دنبال کردن حس مشترک و عواطف خود در دنیای اثر احساس لذت می‌کند (همان جا). مولینیه همچنین یادآور می‌شود که درگیری با متن فقط در شکل مثبت آن اتفاق نمی‌افتد؛ بلکه متنی که در خواننده احساس انزجار و تنفر برمی‌انگیزد، نیز خواننده را درگیر می‌کند (همان، ۱۶۰). آنچه به‌طور قطع مانع ایجاد دریافتی ادبی می‌شود، احساس بی‌تفاوتی خواننده است.

۶. نتیجه

نظریهٔ معناسبک‌شناسی با تلفیق دو شاخهٔ معناشناسی و سبک‌شناسی دریچه‌ای جدید به مطالعات بین‌رشته‌ای در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی می‌گشاید. بدین ترتیب، نگرش سبک‌شناختی فراتر از مطالعهٔ صنایع ادبی و نشانه‌های سبکی متن می‌رود و از نظرگاهی معناشناختی، در راستای کشف نظام‌های زیبایی‌شناختی آثار ادبی وارد عمل می‌شود. آنچه باعث انسجام پیوند این دو دیدگاه در یک چارچوب نظری می‌شود، منشأ پدیدارشناسانهٔ آن دو، به‌واسطهٔ تمرکز بر دریافت اثر به‌عنوان یگانه‌محک ادبیت آن است. نکته‌ای که بر پویایی این نظریه می‌افزاید، مطالعهٔ دریافت با توجه به بافت و عناصر فرهنگی دخیل در خوانش اثر است. مطابق این نظریه، تأثیر ریشه‌های فرهنگی افق انتظار به‌اندازه‌ای است که از میان سه نوع دریافتِ آرشیوی، احساسی و درگیرکننده، فقط گونهٔ آخر می‌تواند به ایجاد حظ ادبی نزد خواننده منجر شود. از این چشم‌انداز، اثری از درجهٔ ادبیت بیشتری برخوردار است که خواننده را تا سرحد نقض پیمان نوشتار به‌چالش بکشد. همچنین در این رویکرد، توجه به ردیابی سطح آلفا در خوانش اثر و احراز هم‌زمان هر سه شرط ادبیت می‌تواند به‌خوبی کارکرد ادبی اثر را نمایان کند. اگرچه این نظریه نیز همانند نظریهٔ صورت‌گرایان به تعیین شرایط ادبی بودن اثر می‌پردازد، با جایگزین کردن مفهوم ادبیت مطلق با مفهوم ادبی‌سازی و نسبیت ادبیت یک اثر، به‌عنوان یکی از متأخرترین رویکردهای بوطیقای باز مطرح می‌شود. به همین دلیل شرط‌های سه‌گانهٔ ادبیت در این نظریه در ارتباط با الگوی کارکرد زیبایی‌شناختی آثار ادبی قرار می‌گیرد.

نظریهٔ معناسبک‌شناسی به‌واسطهٔ تکیه بر ماهیت ارتباطی اثر و فرایند خلق و دریافت آن، نظام معناشناختی تحلیلی را تشکیل می‌دهد که محدود به ادبیات نبوده و به‌طور کلی مطالعهٔ دریافت زیبایی‌شناختی آثار هنری را دربرمی‌گیرد. ازهمین‌رو این نظریه راهی تازه به مطالعات نوین معناشناختی می‌گشاید؛ زیرا مقدمهٔ طرح مباحثی همچون «میان‌معناشناسی[۶۷]» و «معناشناسی تطبیقی» را فراهم می‌کند؛ مباحثی که به بررسی عناصر مشترک سبکی و نظام‌های زیبایی‌شناختی همگون میانِ شاخه‌های

متفاوت هنری یا آثار گوناگون متعلق به یک هنر می‌پردازند. با این حال، پیچیدگی و دشواری تبیین مقولهٔ ادبیت و شرایط احراز آن مسیری طولانی برای پژوهش‌های آتی در حوزهٔ زیبایی‌شناختی باقی می‌گذارد؛ زیرا همچنان پرسش‌های بسیاری در این زمینه بی‌پاسخ مانده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. littérarité
2. Roman Ingarden
3. harmonie
4. stratification
5. polyphonie
6. Philippe Sollers
7. Georges Molinié
8. représentativité
9. Vital Gadbois
10. Riffaterre, Michael
11. littérarité générale
12. littérarité générique
13. littérarité singulière
14. Essentialiste; Constitutif
15. conditionaliste
16. fictionnalité
17. mimèsis
18. poétique fictionaliste
19. Roman Jakobson
20. Claude Lévi - Strauss
21. Durand
22. Henri Meschonnic
23. Tristan Tzara
24. universaux de littérarité
25. Todorov
26. Dominique Maingueneau
27. Jean - Michel Adam
28. Jean Cohen
29. lecteur virtuel
30. lecteur possible
31.Wolfgang Iser
32. lecteur implicite
33. Umberto Eco
34. Jaap Lintvelt

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

35. lecteur abstrait
36. scripteur
37. actantiel
38. actorial
39. pacte scripturaire
40. horizon d’attente
41. Hans - Robert Jauss
42. texte de plaisir
43. texte de jouissance
44. vraisemblance
45. littérarisation
46. jouissance esthétique
47. vivre - faire
48. plaisir
49. style
50. stylème
51. herméneutique
52. esthético - idéologique
53. intratextualité
54. intertextualité
55. intraréférentiel
56. mondain
57. performative
58. autarcie
59. autoréférencialité
60. indexation
61. surdétermination
62. réception d’archive
63. réception pathétique
64. réception impliquée
65. Rawicz
66. acte mémorial
67. inter - sémiotique

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- صهبا، فروغ (۱۳۹۱). *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن*. تهران: آگه.
- محمودزاده، محمدرضا (۱۳۹۰). *بازخوانی تصویری بوف کور و بررسی چهار داستان دیگر صادق هدایت*. تهران: نشر چشمه.
- Adam, J.M. (1990). *Éléments de linguistique textuelle*. Bruxelles - Liège: Mardaga.
- Bakhtine, M. (1970 [1963]). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil.

- Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Cohen, J.(1966). *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.
- _____ (1979). *Le haut langage*. Paris: Flammarion.
- Colas - Blaise, M. & C. Stolz (2010). "Comment faire dialoguer la stylistique et la sémiotique? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire" in Judith Wulf **&** Laurence Bougault (dir.). *Stylistique?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes. pp. 99 - 110.
- Culler, J. (1997). *Literary Theory: A very short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Durand, G. (1969). " Les chats, les rats et les structuralistes. Symbolisme et structuralisme figuratifs : à propos des *Chats* de Baudelaire ". *Cahiers internationaux du symbolisme*. No. 17 - 18. pp. 13 - 38 .
- Eco, U. (1981 [1979]). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. London: Hutchinson.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Greimas, A. J. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Ingarden, R. (1983). *L'œuvre d'art littéraire.* Trad. Philibert Secretan Et al. Lausanne: L'âge d'homme.
- _____ (2011). *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937 -1969*. Patricia Limido - Heulot (éd. et trad.). Paris: Vrin.
- Iser, W. (1997). *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique.* Bruxelles: Mardaga.
- Jakobson, R. (1974 [1921]). " La jeune poésie russe, esquisse première: Khlebnikov". *Questions de poétique*. Trad. Tzvetan Todorov. Paris: Seuil. pp. 11 - 24.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception.* Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard.
- Lévi - Strauss, C. & R. Jakobson (1962). "'Les Chats' de Charles Baudelaire". *L'Homme, revue française d'anthropologie*. Tome 2. No. 1. pp. 5 - 21.
- Lintvelt, J. (1981). *Essai de typologie narrative*. Paris: José Corti.
- Mahmudzadeh, M. R. (2011). *Bāz khānie bufe kur va barresi chāhar dāstāne digar.* Sadeq Hedāyat. Tehran : Cheshmeh. [in Persian]
- Maingueneau, D. (1991). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Dunod.
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique: une parole écriture*. Tome 2. Paris: Gallimard.
- Molinié, G. (1990). "Sémiostylistique, à propos de Proust". *Versants*. No. 18. pp. 21 - 30.
- _____ (1993). *Approches de la réception.* Paris: PUF.
- _____ (1994). " Le style en sémiostylistique" in Georges Molinié & Pierre Cahné (éd.). *Qu'est - ce que le style?*. Paris: PUF. pp. 201 - 211.

- _____ (1995). " Sémiotique d'une esthétique comparée entre deux codes linguistiques et inter - sémiotique générale". *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*. No. 8. pp. 117 - 125.
- _____ (1998). *Sémiostylistique.* Paris: PUF.
- _____ (2001 [1993]). *La Stylistique*. Paris: PUF.
- _____ (2005). *Hermès mutilé, vers une herméneutique matérielle*. Paris: Honoré Champion.
- Mounin, G. (1969). *La communication poétique.* Paris: Gallimard.
- _____ (1974). *Dictionnaire de la linguistique.* Paris: PUF.
- Rawicz, P. (1961). *Le Sang du ciel*. Paris: Gallimard.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte.* Paris: Seuil.
- _____ (1980). "La Trace de l'intertexte". *La Pensée.* No. 215. pp. 4 - 18.
- _____ (1982). "L'illusion référentielle". *Littérature et réalité*. Genette & Todorov (éd.). Paris: Seuil. pp. 91 - 118.
- _____ (1983). *Sémiotique de la poésie.* Paris: Seuil.
- Sahba, F. (2012). *Kārkarde ebhām dar farāyand khānesh matn*. Tehran : Āgah. [in Persian]
- Sollers, Ph. (1966). " Littérature et totalité". *Tel Quel*. No. 26. Paris : Seuil. pp. 81 -95.
- Stolz, C. (1999). *Initiation à la stylistique*. Paris: Ellipses.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: *Seuil.*
_____ (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Tzara, T. (1984). *Le Surréalisme et l'après-guerre*. Paris: Nagel.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی