داستانهای عامه پسند

جان استوری

مترجم : پاینده، حسین

یادداشت

مقالات این شمارهءارغنون به یکی از موضوعات مورد علاقهء عموم بلکه اغلب مردم،یعنی‏ «داستانهای عامّه‏پسند»اختصاص دارد.این نوع ادبی،از ابتدای پیدایش تاکنون و در همهء صورتهای عرضهء آن-کتاب،فیلم سینمایی،سریال تلویزیونی،کارتون،کمیک استریپ- همواره جذاب و پرطرفدار بوده است.

در مقالات این شماره،علاوه بر مباحث نظری دربارهء مبانی و اصول و زمینه‏های‏ داستانهای عامّه‏پسند،بعضی از مهمترین گونه‏های این نوع ادبی مورد بحث و بررسی قرار گرفته‏اند.

معرفی بعضی مقالات

مقالهء«داستانهای عامّه‏پسند»با بحثی دربارهء دیدگاههای مختلف ناظر به جایگاه ادبیات‏ عامّه‏پسند آغاز می‏شود و نویسنده سپس به موضوع ایدئولوژی در متن و نحوهء تبیین آن از منظر نظریه‏های لویی آلتوسر و پی‏یر ماشری می‏پردازد.در بخش بعدی،نظریهء دریافت‏ معرفی می‏شود و جایگاه خواننده در فرایند قرائت متن از دیدگاه نظریه‏پردازانی همچون هانس گئورگ گادامر و ولفگانگ آیزر و هانس رابرت یاوس و استنلی فیش مورد بررسی‏ قرار می‏گیرد.در بخش بعدی،نویسنده به فیلمها و رمانهای جیمز باند(به منزلهء یکی از پرطرفدارترین شخصیتهای ادبیات عامّه‏پسند)می‏پردازد و کارکرد این فیلمها و رمانها را بر حسب یک دوره بندی تاریخی و نیز بر حسب رویدادهای سیاسی و فرهنگی دورهء جنگ‏ سرد بین دو بلوک شرق و غرب توضیح می‏دهد.بخش پایانی این مقاله،به پژوهشهای‏ فمینیستی دربارهء داستانهای عامّه‏پسند عاشقانه اختصاص دارد.در این بخش،نویسنده‏ برخی از دیدگاهها و تحقیقات ارائه شده دربارهء علت محبوبیت داستانهای رمانتیک در میان‏ زنان را معرفی می‏کند.

«دربارهء داستان پریان»ترجمهء بخشهایی از یک رسالهء طولانی است که باید آن را در حکم‏ بیانیهء فلسفی و ادبی و اعتقادی تالکین دانست.او در این رساله نه فقط به سرشت،خاستگاه، نقشها و مشخصات«داستان پریان»می‏پردازد،بلکه آرای فلسفی و کلامی خویش دربارهء نقش«تخیّل»در برساختن واقعیت بشری و پیوند آن با فعل خلاّق الهی را بسط می‏دهد. ترجمهء حاضر بیشتر دربرگیرندهء آن بخشهایی است که به«داستان پریان»به مثابهء یک شکل یا نوع ادبی می‏نگرد و می‏کوشد تمایز یا پیوند آن با اسطوره و سایر شکلهای«قصّه»را مشخص‏ کند.

در مقالهء«داستان علمی-تخیّلی چیست؟»رابرتز کوشیده است تا با بررسی چند نمونه از آثار علمی-تخیّلی و نیز تعاریف مختلفی که منتقدان برجسته از جمله دارکوسوون،رابرت‏ اسکولز،دامین برودریک،...از این ژانر ارائه کرده‏اند مشخصه‏های داستان علمی-تخیّلی را تعیین کند.او استدلال می‏کند که داستان علمی-تخیّلی یک شکل منحصربه‏فرد از ادبیات‏ غیرواقعی است و وجود یک«نووم»یا چیز جدید عامل اصلی تمیز این نوع داستان از انواع‏ دیگر ادبیات غیر واقعی یا فانتزی است.داستان علمی-تخیّلی ظاهرا با دنیایی متفاوت از دنیای واقعی سروکار دارد،اما در واقع چنین نیست.نووم که نقطهء تمایز دنیای داتان‏ علمی-تخیّلی با دنیای واقعی است،در عین حال مهمترین عامل پیوند این ژانر با دنیای‏ واقعی است.ووم نماد عینی«تفاوت»یا«دیگر بودن»است و ایدهء رویارویی با دیگر بودن‏ منشأ تمام داستانهای علمی-تخیّلی است.

آگاتا کریستی از نویسندگان محبوب داستانهای پلیسی است،با این حال به مانند نویسندگانی هم‏چون کانن دایل،دشیل همت،ریموند چندلر و...نیست که هر یک سبک ادبی بارز و مختص خود را دارند.در واقع شخصیت‏پردازی داستانهایش ضعیف و سبکش لخت و بی‏روح است.افتقا استفن نایت این عیوب را از دلایل موفقیت کریستی می‏داند و آنها را با ایدئولوژی طبقهء متوسط بورژوا مرتبط می‏کند و دیگر مشخصه‏های داستانهای کریستی-از جمله ساختار پازل سرنخ،قهرمانان ضعیف،وجه رمانتیک قصّه-را نیز ناشی از همین‏ ایدئولوژی به شمار می‏آورد.او ضمن تحلیل دقیقی از رمان قتل راجر اکروید،استدلال‏ می‏آورد که چرا کریستی از قهرمانی نحیف چون پوآرو به قهرمانی خنثی و فاقد هرگونه‏ خصیصهء قهرمانی،چون میس مارپل،می‏رسد.

مقالهء«محافظه کاری آگاتا کریستی»برگرفته از کتابی است که در آن آلیسن لایت دربارهء زنانگی و محافظه‏کاری در میان دو جنگ جهانی نوشته است.وی بر آن است که‏ محافظه‏کاری این دوره در انگلستان،حاصل شکست آرمانهای روشنگری در جنگ جهانی‏ اوّل است،جنگی که آرمانهای آزادی و برابری و قهرمانی و پیشرفت را پوچ و بیهوده ساخت. محافظه‏کاری از نظر وی در این دوره بیش از آن‏که امری سیاسی باشد به امری روزمره و خانگی بدل شد.آگاتا کریستی نماینده و در عین حال سخنگوی چنین محافظه‏کاری‏ای بود. زن رمانتیک و شکننده،که جفت مرد قهرمان و جنگجو بود،جای خود را به زنی داد که اهل‏ خانه و خانواده است و از شوهر خود تقاضایی جز سرپرستی خانه ندارد.هیجانی که رمانهای‏ کریستی به وجود می‏آورد نوعی هیجان مهار شدهء خانگی است و در آخر داستان تعادل‏ زندگی روزمره مجددا برقرار می‏شود.از نظر لایت،آگاتا کریستی در برقراری آنچه منش‏ انگلیسی نامیده می‏شد نقشی بسزا داشت،منشی که با ظهور جنگ جهانی دوم می‏بایست‏ به تناقضهای خود پی می‏برد.

«دیالکتیک ترس»،تحلیلی مارکسیستی-روانکاوانه از رمان دراکولا است.در نقد و بررسی‏ مورتی،استعارهء خون‏آشام از دل نوشته‏های مارکس بسط می‏یابد و وجوه گوناگون آن در رابطه با سرمایه و ناخودآگاه و جامعه و...و همین طور در پیوند با حوزهء روایت و تکنیک و فرم و...بررسی می‏شود. مقالهء«مسیحای شرّ و تناول شیطانی»تفسیری اسطوره‏شناختی بر رمان دراکولاست.این‏ نوشتار می‏کوشد با این تفسیر،چگونگی تحوّل یک شخصیت تاریخی به اسطوره شرّ را مورد پژوهش قرار دهد و دلایل رواج داستانهای خون‏آشام را بازکاوی کند.در مسیر همین‏ بازکاوی نویسنده به بن‏مایهء اسطوره‏ای تناول و قربانی در آیینهای آفرینش ماقبل مسیحی‏ بازمی‏گردد.

خواندن داستانهای عامّه‏پسند

در کتاب فرهنگ و محیط زندگی(چاپ نخست در سال 1933)،ف.ر.لیویس‏1و دنیس‏ تامپسن‏2(1977)ادبیات داستانی عامّه‏پسند را خوار می‏شمارند زیرا به اعتقاد آنان این‏ داستانها شکلی اعتیادآور از«جبران مافات»هستند و توجه خواننده را به امور کم‏اهمیت‏ «منحرف»می‏کنند.آنها همچنین می‏افزایند که«این شکل از جبران مافات...درست نقطهء مقابل بازآفرینی است،از این حیث که به جای تقویت بنیهء معتاد و تازه کردن میل او به زندگی، ناتوانی او را بیشتر می‏کنند،بدین ترتیب که او را عادت می‏دهند تا با روحیه‏ای ضعیف از مسئولیتهای زندگی شانه خالی کند و اصلا نخواهد با واقعیت روبه‏رو شود»(100). ک.د.لویس(1978)در کتاب ادبیات داستانی و عامّهء کتاب‏خوان(چاپ نخست در سال 1932)این طرز داستان‏خوانی را«اعتیاد به داستان»(152)می‏نامد و می‏افزاید که‏ خوانندگان داستانهای رمانتیک به عادت خیال‏پروری دچار می‏شوند،عادتی که‏ به ناسازگاری با زندگی واقعی منتهی می‏گردد»(54).خوار شمردن خویشتن البته کاری‏ نکوهیده است،اما اتفاق بدتری که رخ می‏دهد این است که اعتیاد این خوانندگان«موجد (1). P.sivael.r.f

(2). syned P.nospmoht

فضایی ناسازگار با آرمانهای اقلیت‏[«فرهنگی»]آن جامعه می‏شود.این خوانندگان در واقع‏ بروز احساسات راستین و اندیشهء متعهد و مسئولیت‏شناس را با مانع روبه‏رو می‏کنند»(74).

اکنون با گذشت پنجاه سال از بیان شدن این عقاید،شاهد تحولی چشمگیر در خصوص‏ ادبیات عامّه‏پسند هستیم.برای مثال،دریک لانگهرست‏1(1989)در مقدمه‏ای بر مجموعه‏ مقالاتی دربارهء داستانهای عامّه‏پسند چنین می‏نویسد:

امروزه دیگر اکثر محققان دریافته‏اند که پژوهش دربارهء ادبیات عامّه‏پسند بخش مهمی از تحلیل‏ فرهنگ است.خواندن داستانهای عامّه‏پسند دیگر عموما کاری همسنخ با شرارت پنهانی تلقی‏ نمی‏شود که اذعان به انجام دادن آن مایهء شرمساری باشد.همچنین دیگر نمی‏توان داستان عامّه‏پسند را صرفا نوعی مادهء مخدر دانست که فقط خوانندگان غیر روشنفکر آن را مصرف می‏کنند.(یازده)

بین خیال پروری نخبه گرایانهء ف.ر.لیویس و د.ک.لیویس و پیروانشان از یک سو و مطالعات‏ فرهنگی لانگهرست از سوی دیگر،ا لبته فاصلهء زیادی وجود دارد و در این بین مجادلات‏ در خور توجه نظری و روش‏شناسانهء متعددی هم صورت گرفته که هر دو طرف در آن‏ پیروزیها و شکستهایی داشته‏اند.لیکن ما در ادامهء این مقاله به تاریخ این تحول و مجادلات‏ یاد شده نخواهیم پرداخت،بلکه در عوض توجه خود را به چهار رهیافت عمده در تحقق‏ راجع به داستانهای عامّه‏پسند در مطالعات فرهنگی معطوف خواهیم ساخت.این چهار رهیافت عبارت‏اند از:قرائت نشانه‏گرایانه،نظریهء دریافت،شکل‏بندیهای قرائت،و فمینیسم‏ و خواندن داستانهای عاشقانه.

ایدئولوژی و قرائت نشانه‏گرایانه

به اعتقاد لوئی آلتوسر2(1969)،گفتمان ایدئولوژیک نظامی بسته است و به همین سبب‏ صرفا آن مسائلی را برای خود مطرح می‏سازد که قادر به حل کردنشان است.به منظور مصون‏ (1). dered Ptsruhgnol

(2). siuol ressuhtla (90-1918)،فیلسوف و نظریه‏پرداز فرهنگی فرانسوی.-م.

باقی‏ماندن در این محدوده‏های خودخواسته،گفتمان ایدئولوژیک در خصوص مسائلی که‏ ممکن است آن را از این محدوده‏ها خارج کنند،سکوت پیشه می‏سازد.بیان این قاعده، آلتوسر را به مفهوم«امر مناقشه‏پذیر»رهنمون می‏شود.امر مناقشه‏پذیر به آن ساختار نظری‏ (و ایدئولوژیک)اطلاق می‏شود که مجموعهء گفتمانهایی متضاد و متنازع را هم دربر می‏گیرد و هم تولید می‏کند،گفتمانهایی که متن را از نظر مادی سازمان می‏دهند.امر مناقشه‏پذیر یک‏ متن به برههء محدودیت تاریخی آن متن مربوط می‏شود،هم به دلیل آنچه از متن حذف شده و هم به دلیل آنچه در متن ملحوظ گردیده است.به بیان دیگر،امر مناقشه‏پذیر متن را به پاسخ گفتن به پرسشهایی که خود متن مطرح ساخته است سوق می‏دهد،لیکن در عین حال‏ موجد تولید پاسخهای«معیوب»به همان پرسشی است که می‏کوشد حذفش کند.از این رو، ساختار یک امر مناقشه‏پذیر هم از آنچه غایب است(آنچه مسکوت گذارده شده)ناشی‏ می‏شود و هم به همان میزان از آنچه حاضر است(امر بیان شده).هدف نقد به شیوهء آلتوسری‏ عبارت است از واسازی متن(یا قرائت نشانه‏گرایانهء متن)به منظور آشکار کردن‏ ساخت و کار امر مناقشه‏پذیر آن،تا از این طریق رابطهء متن با اوضاع تاریخی موجودیتش‏ تعیین شود.

آلتوسر شیوهء قرائت کارل مارکس از آثار آدام اسمیت را«نشانه‏گرایانه»می‏نامد،از این حیث که:

این نحوهء قرائت،رویداد فاش نشده در متن را برملا می‏سازد و با همین کار آن را به متنی متفاوت‏ مربوط می‏کند،متنی که به صورت غیبتی ضروری در متن اول حضور دارد.قرائت دوم مارکس، همچون قرائت اولش،با این پیشفرض صورت می‏گیرد که دو متن وجود دارند و اولی را بر حسب‏ دومی باید سنجید.اما وجه تمایز این قرائت جدید از قرائتهای قدیم این است که در قرائت جدید، متن دوم از طریق قصورهای متن اول بیان می‏شود.(28:1979)

مارکس از طریق قرائت نشانه‏گرایانهء آثار آدام اسمیت توانست«امر مناقشه‏پذیری را که بدوا در آثار اسمیت آشکار بود بر حسب آن امر مناقشه‏پذیری بسنجد که در این متناقض‏نما[یا پارادوکس‏]نهفته است:پاسخی که با هیچ سؤال مطرح شده‏ای متناظر نیست»(28).از این رو، قرائت نشانه‏گرایانهء هر متنی مستلزم یک قرائت دو وجهی است:نخست خواندن متن آشکار و سپس قرائت آنچه مسکوت و غایب است از طریق قصورها و تحریفهای متن آشکار(یا،به بیان دیگر،از طریق«نشانه‏های»مسأله‏ای که می‏کوشد تا به هر نحو ممکن مطرح شود)،تا از این طریق متن نهفته(یا امر مناقشه‏پذیر)تولید و قرائت شود.

بی‏تردید بهترین نمونهء تلاش برای به کار بردن این روش از قرائت به منظور تحلیل متون‏ داستانی را در کتاب پی‏یر ماشری‏1با عنوان ظنریه‏ای دربارهء تولید متون ادبی(1978)می‏توان‏ دید.ماشری آنچه را«مغالطهء تفسیری»می‏نامد،مردود می‏شمارد.به سخن دیگر،این دیدگاه‏ که هر متنی یک معنای واحد دارد و هدف نقد معلوم ساختن آن معنای یگانه است،از نظر او پذیرفتنی نیست.به اعتقاد ماشری،متن ادبی نوعی چیستان نیست که معنایی را در خود پنهان‏ کرده باشد،بلکه بر ساخته‏ای است با معانی متکثر.«تبیین»متن در گرو پذیرفتن این گزاره‏ است.تبیین متن همچنین مردود شمردن این نظر را ایجاب می‏کند که متن واحد وحدتی‏ همساز است،وحدتی که از«خلاقیت»نویسنده در آفرینش اثر یا از مقصود برتر نویسنده‏ نشأت می‏گیرد.ماشری در بطلان این نظر ادعا می‏کند که متن داستان،«مرکز زدوده»-یا، به عبارت دیگر،فی‏نفسه ناقص-است.این بدان معنا نیست که متن داستان برای نیل‏ به تمامیت،مستلزم افزوده شدن چیزی است.منظور ماشری این است که همهء متون داستانی‏ «مرکز زدوده»اند(یعنی مرکز یا کانون یک داستان،مقصودی نیست که نویسنده خواسته‏ باشد از طریق متن داستان به خواننده القا کند)،به این مفهوم خاص که متون داستانی از تقابل‏ چندین گفتمان شکل می‏گیرند:گفتمانهایی صریح،تلویحی،مسکوت گذاشته شده و غایب. هدف نقد ادبی عبارت است از تبیینناهمخوانیهایی که در متن مبیّن تعارض معانی‏اند.

این تعارض نشانهء نقصان متن نیست،بلکه مبیّن مستتر شدن یک دیگر بودگی در اثر است، دیگر بودگی‏ای که متن به واسطهء آن می‏تواند با آنچه نیست و نیز با آنچه در حاشیهء آن رخ می‏دهد پیوند یابد.تبیین اثر ادبی یعنی نشان دادن این‏که،برخلاف آنچه از ظواهر برمی‏آید،متن واجد استقلال نیست،بلکه در جوهر مادی خود نشانه‏ای از غیبتی معین دارد که همچنین اصل هویت آن‏ است.مهر حضور تلمیحی آن کتابهای دیگری را که اثر در تخالف با آنها به رشتهء تحریر درآمده‏ است می‏توان بر پیشانی اثر دید.کتاب حول و حوش غیبت آنچه نمی‏تواند بیان کند سیر می‏کند و غیاب واژگان سرکوب شدهء خاصی که باز می‏گردند،همچون یک شبح،پی‏درپی در آن خود می‏نماید.اثر شرح و بسط یک معنا[ی خاص در ذهن نویسنده‏]نیست،بلکه ناسازگاری چندین‏ معنا موجد آن بوده است.این ناسازگاری محکمترین ابزاری است که اثر را در تقابلی پر تنش و (1). erreip P.yerehcem پایان‏نیافتنی با واقعیت پیوند می‏دهد.(80-79)

یکی از اهداف نقد ادبی از دیرباز این بوده است که آنچه را در متن به تلویح بیان شده،به طور صریح بیان کند؛یا به بیان دیگر،نقد ادبی سنتی از جمله در پی این بوده است که نجوای متن‏ (یعنی یک معنای واحد)را به سخنی رسا و شنیدنی تبدیل کند.لیکن رهیافت ماشری را نباید با این هدف نقد ادبی سنتی اشتباه گرفت.از نظر ماشری،کار منتقد ادبی این نیست که معنای‏ مستتر در متن را با وضوحی بیشتر بیان کند تا ما از آن مطمئن شویم.از آن‏جا که معانی متن‏ «هم درونی هستند و هم غایب»،صرف تکرار معرفتی که متن نسبت به نفس خود دارد به معنای تبیین متن نیست(78).تبدیل کردن نجوا به سخن رسا و شنیدنی را نمی‏توان هدف‏ نقد ادبی دانست،بلکه نقد باید معرفت جدیدی از متن به دست دهد،معرفتی که ضرورت‏ ایدئولوژیک سکوتها و غیبتهای متن و نقصان ساختاربخش آن را تبیین می‏کند.به عبارتی، نقد یعنی به نمایش گذاشتن آنچه در متن بیان شدنی نیست.

عمل شناخت مانند گوش فرا دادن به گفتمانی متشکل نیست.به سخن دیگر،شناخت داستانی‏ نیست که ما صرفا موظف به ترجمه کردنش باشیم.بلکه شناخت حکم شرح و بسط گفتمانی نو را دارد،یا حکم بیان واضح یک سکوت را.شناخت به معنای کشف یا بازسازی معنایی نهفته یا فراموش شده یا پنهان شده نیست.شناخت موضوعی است که به تازگی مطرح شده،یا افزوده‏ای‏ است بر واقعیتی که از آن سرچشمه گرفته.(6)

ماشری با استناد به تحقیقات فروید در زمینهء رؤیا(1986)،استدلال می‏کند که به منظور بیان‏ هر مطلبی،برخی مطالب دیگر باید ناگفته بمانند.کار منتقد ادبی تفحص دربارهء دلیل(یا دلایل)این غیابها و سکوتها در متن است.«آنچه در اثر اهمیت دارد،دقیقا همان امر مسکوت‏ است»(87).فروید اعتقاد داشت که معانی مشکلات بیمارانش در گفتمان آگاهانهء آنان پنهان‏ نشده،بلکه در گفتمان آشفتهء ضمیر ناخودآگاه آنان سرکوب گردیده است و لذا[برای فهم‏ مشکلات روانی‏]به تحلیل موشکافانه‏ای نیاز داریم تا تفاوت گفته‏های بیمار با رفتار او را به دقت بررسی کنیم.ماشری هم به تأسی از فروید تناقضهای بین امر بیان شده و امر نشان داده شده در متن را مورد کاوش قرار می‏دهد.وی می‏گوید که در هر متنی یک«شکاف» -یا«فاصله‏گذاری درونی»-بین آنچه متن می‏خواهد بگوید و آنچه متن عملا می‏گوید، وجود دارد.برای تبیین متن،منتقد باید از این شکاف فراتر رود تا دریابد«متن چه باید بگوید تا بتواند آنچه را می‏خواهد بگوید بیان کند»(94).«ضمیر ناخودآگاه»متن(یا آنچه آلتوسر «امر مناقشه‏پذیر»می‏نامد)در همین«شکاف»شکل می‏گیرد.نیز در«ضمیر ناخودآگاه»متن‏ است که رابطهء آن متن با اوضاع ایدئولوژیک و تاریخی موجودیتش آشکار می‏شود. گفتمانهای ضد و نقیض،درون این«شکاف»-یا مرکز غایب-را تهی کرده‏اند و هم در این‏ شکاف است که متن به تاریخ مرتبط می‏شود.

به اعتقاد ماشری،همهء روایتها واجد یک طرح یا برنامه‏ای ایدئولوژیک هستند.به بیان‏ دیگر،هر روایتی وعدهء بیان«حقیقت»دربارهء موضوعی را می‏دهد.البته در بدو امر،متن هیچ‏ اطلاعاتی به خواننده منتقل نمی‏کند اما قول می‏دهد که متعاقبا آن اطلاعات را در اختیار خواننده قرار خواهد گذاشت.حرکت هر روایتی همواره به سمت برملا ساختن موضوعی‏ است.روایت با وعدهء آشکار ساختن یک حقیقت آغاز می‏شود و در پایان،آن حقیقت را برملا می‏کند.ماشری به منظور ارائهء چارچوبی کمابیش مشخص،متن را واجد دو مرحله‏ می‏داند:طرح ایدئولوژیک(«حقیقت»وعده شده)و تحقق آن طرح«حقیقت»برملا شده). «گسست»میان این دو مرحله(که حاصل قرائت نشانه‏گرایانه است)،«ضمیر ناخودآگاه»متن‏ -یا بازگشت«حقیقت»سرکوب شدهء تاریخی-را نشان می‏دهد.

«ضمیر ناخودآگاه»متن تناقضهای تاریخی را بازنمی‏تاباند،بلکه آنها را به ذهن خواننده‏ متبادر می‏کند و به نمایش می‏گذارد.از این راه خواننده شناختی«علمی»از آن تناقضها به دست نمی‏آورد،ولی به«ایدئولوژی متناقض با خود»وقوف می‏یابد(130)، ایدئولوژی‏ای که در برابر پرسشهای بی‏پاسخ فرو می‏پاشد و از کارکرد خود بازمی‏ماند.از یاد نباید برد که«علت وجودی ایدئولوژی این است که همهء آثار و نشانه‏های تناقض را محو کند»(131).ماشری می‏گوید«علم»،زایل کنندهء ایدئولوژی است.متن داستانی با به کارگیری‏ و آشکار ساختن ایدئولوژی راه را برای تحلیل و جدل دربارهء آن هموار می‏کند تا نهایتا ایدئولوژی را به چالش بگیرد.برای مثال،در بحث راجع به آثار ژول و رن(نویسندهء داستانهای علمی-تخیّلی در فرانسه)،ماشری نشان می‏دهد که آثار وی چگونه تناقضهای‏ امپریالیسم فرانسه در اواخر قرن نوزدهم را به نمایش می‏گذارد.او مدعی می‏شود که طرح‏ ایدئولوژیک آثار ژول ورن عبارت است از نمایش خیالی مخاطرات امپریالیسم فرانسه،یا به عبارتی تسخیر استعمارگرایانهء کرهء زمین.در هر یک از ماجراهای پرمخاطرهء آثار او، قهرمان داستان موفق به فتح طبیعت می‏شود(گاه این طبیعت جزیره‏ای اسرارآمیز است و گاه‏ کرهء ماه یا اعماق دریاها یا مرکز کرهء زمین).ژول ورن با گفتن هر یک از این داستانها،«ناگزیر» داستانی دیگر را نیز روایت می‏کند:هر سیر و سفری که قهرمان داستان به منظور تسخیر جایی در طبیعت انجام می‏دهد،تبدیل به نوعی کشف دوبارهء طبیعت می‏شود زیرا قهرمان‏ درمی‏یابد که کاشفانی دیگر مدتها پیش به آن‏جا رسیده بودند و یا این‏که هم‏اکنون در آن مکان‏ حضور دارند.از نظر ماشری،اهمیت این موضوع از ناهمخوانی بین«بازنمایی»(امر قصد شده یا موضوع روایت)و«پیکربندی»(نحوهء تحقق یا مستتر شدن آن امر در روایت) ناشی می‏شود:ژول ورن هم ایدئولوژی امپریالیسم فرانسه را بازنمایی می‏کند و هم این‏که‏ در عین حال از طریق«پیکربندی»(تبدیل ساختمایه‏های داستان به شکل یک داستان)یکی از بنیانیترین اسطوره‏های آن امپریالیسم را تضعیف می‏کند،به این صورت که دائما نشان‏ می‏دهد سرزمینهایی که قهرمانهای داستانهایش می‏خواهند کشف کنند همواره پیشاپیش‏ اشغال شده‏اند.«در گذار از بازنمایی به پیکربندی،ایدئولوژی دچار تعدیلی تمام عیار می‏شود...شاید به این سبب که هیچ ایدئولوژی‏ای آن‏قدر یکپارچه نیست که در آزمون‏ پیکربندی موفق شود»(5-194).بدین‏سان،«اگر بخواهیم آثار ژول ورن را بر خلاف معنای‏ مراد شده در آنها بخوانیم»(230)،می‏توانیم بگوییم که داستانهای او با اعطای شکلی داستانی‏ به ایدئولوژی امپریالیسم،تناقضهای بین اسطوره و واقعیت امپریالیسم را به نمایش‏ می‏گذارند.این داستانها حکم محکومیت«علمی»امپریالیسم را ندارند(به عبارت دیگر، «به مفهوم اخص کلمه معرفتی از امپریالیسم به خواننده افاده نمی‏کنند»)،اما با قرائتی‏ نشانه‏گرایانه-«که شالودهء اثر را از درون برمی‏کند»(161)-«ما را وا می‏دارند»تناقضهای‏ دهشتناک گفتمانهای ایدئولوژیک را«ببینیم و ادراک و احساس کنیم»که همهء متون داستانی‏ ژول ورن از آنها تشکیل شده‏اند.این تناقضها که آثار ژول ورن«سرشار»از آن‏اند،«منشأ» داستانهای او هستند؛داستانهای وی خود را از این تناقضها«منفک»می‏سازند...و [در عین حال‏]به آنها تلمیح می‏کنند(آلتوسر 222:1971).داستانهای پرماجرای‏ علمی-خیال‏پرورانهء ژول ورن اوضاع تاریخی و ایدئولوژیک موجودیت خود را به خواننده‏ نشان می‏دهند(هرچند که این اوضاع را به روش یا روشهایی به نمایش می‏گذارند که منظور نویسنده نبوده است).

نظریهء دریافت

هانس گئورگ گادامر1در کتاب عمدهء خود با عنوان حقیقت و روش استدلال می‏کند که‏ فهم شدن هر متن فرهنگی،همواره از منظر کسی صورت می‏گیرد که آن متن را فهم می‏کند. نویسندگان هنگام خلق اثر ممکن است نیّات خاصی داشته باشند و بی‏تردید هر متنی واجد ساختاری عینی است،لیکن معنا در زمرهء اجزاء ذاتی متن نیست(به عبارت دیگر،معنا ماهیتی‏ تغییرناپذیر ندارد).در واقع،معنا چیزی است که هر شخصی با خواندن متن آن را ایجاد می‏کند.گادامر همچنین تأکید می‏کند که متن و خواننده همواره در موقعیتی تاریخی و اجتماعی یا یکدیگر مواجه می‏شوند و موقعیت‏مند بودن این مواجهه همیشه در تعامل بین‏ خواننده و متن تأثیر می‏گذارد.وی معتقد است که به همین سبب،هر متنی همواره با پیش‏پنداشت یا پیش‏داوری قرائت می‏شود.به سخن دیگر،متن هنگام قرائت شدن کیفیتی‏ اصیل و دست نخورده ندارد،بلکه آگاهی خواننده-با زمینهء قرائت-در[معنای‏ استنباط شده از]متن تأثیر می‏گذارد.البته از نظر گادامر بیهوده است که به«ممانعتهای‏ وجودشناسانهء مفهوم علمی عینیت متوسل شویم»و این تأثیرگذاری را مایهء تأسف‏ بدانیم(235)،بلکه باید آن را جزو شروط ضروری ادراک متن تلقی کنیم.پیش‏پنداشتها و پیش‏داوریهای ما رهیافتمان به متن را سازمان می‏دهند.همان‏گونه که گادامر توضیح می‏دهد، «تاریخ‏مند بودن هستی ما ایجاب می‏کند که جهت‏مندی اولیهء توانمان برای تجربه مبتنی بر پیش‏داوریهایمان(به معنای واقعی این کلمه‏[یعنی داوری پیش از بررسی‏])باشد»(9).ما ادراک هر متنی را«با پیش معناهای خودمان...یا توقعات خودمان دربارهء معنا»آغاز می‏کنیم(238).

از این گفته نباید چنین نتیجه گرفت که فهم ما از متن(معنای آن متن)،رویدادی ذهنی‏ است و بنابراین هر معنایی را می‏توان از راه ذهن به متن تحمیل کرد.2همان‏گونه که گادامر (1). groeg-snah Premadag

(2).چنان‏که گادامر متذکر شده است،«تفسیر عملی گهگاهی و اضافی نیست که پس از ا دراک متن رخ بدهد،بلکه باید گفت ادراک همواره نوعی تفسیر است»(274:1979).او توضیح می‏دهد که بدین ترتیب،«هر تفسیری با این‏ پیش‏فرض صورت می‏گیرد که بین مفسر و متن رابطه‏ای وجود دارد»(295).

به تأکید گفته است،پیش‏پنداشتها یا پیش‏داوریهای ما حکم«قضاوت نادرست»را ندارند(240).علاوه بر این،گرچه خواننده با اندیشه‏هایی پیش‏پنداشته به متن روی‏ می‏آورد،اما همواره با عینیت متن مواجه می‏شود(یعنی با کلماتی خاص که به نحوی خاص‏ نظم داده شده‏اند و لذا خواننده می‏تواند بین غزل شمارهء 138 شکسپیر و شعر«سفر دریایی‏ به بیزانس»سرودهء و.ب.ییتس تمایز بگذارد).البته کاملا ممکن است که در این مواجهه، اندیشه‏های پیش‏پنداشتهء خواننده تعدیل شوند.لذا فهم متن(معنای متن)همواره فرایندی‏ است که طی آن،عینیت متن با اندیشه‏های پیش‏پنداشتهء خواننده رویاروی می‏شود(و چه بسا آنها را تعدیل می‏کند).گادامر نحوهء عمل این فرایند را-که«دور تأویل»می‏نامد(259)- به گفتگویی متشکل از پرسش و پاسخ مانند می‏کنند،گفتگویی که طی آن ما متن را مورد پرسش قرار می‏دهیم ولی به منظور فهم متن به شکلی رضایت‏بخش همیشه باید پذیرای‏ پاسخهای متن به پرسشهایمان باشیم.در مواجههء خواننده و متن،هر دو سوی این گفتگو دخیل هستند.بدین‏سان،«معناهای خود پایبند بماند...بلکه باید آمادهء پذیرش معنای‏ متن باشد.لیکن این آمادگی همواره بدین مفهوم است که خواننده باید آن معنای دیگر [معنای متن‏]را با تمام معناهای خویش پیوند دهد»(238).

با این همه،گادامر به تأکید متذکر می‏گردد که«معنای متن،نه فقط گهگاه بلکه همیشه‏ فراتر از آن چیزی است که نویسنده خواسته بود.به همین سبب،فهم متن صرفا...تلاشی‏ برای بازتولید معنا نیست‏[به بیان دیگر،فهمیدن معنای متن صرفا حکم فعال ساختن‏ «معنای»درون متن را ندارد]،بلکه همواره...تلاشی است برای تولید معنا[به بیان دیگر،در تعامل خواننده با متن،«معنایی»تولید می‏شود]»(264).گادامر این فرایند گفتگو بین‏ خواننده و متن را که منجر به تولید معنا می‏شود،«ادغام افقها»می‏نامد(273).«افق فهم» خواننده(چارچوب ادراک یا مفروضات او)با«افق فهم»متن مواجه می‏شود.در فضای‏ به وجود آمده بین این دو افق است که معنا بر اثر«ادغام افقهای فهم»ایجاد می‏گردد(340). بدین ترتیب،فهمیدن متن حکم فرایندی از«بازآفرینی»را دارد که«هم به صورت مقیّد صورت می‏گیرد و هم به صورت مخیّر»(107).بنا به توضیح گادامر،«کشف معنای راستین‏ یک متن یا اثر هنری هرگز به پایان نمی‏رسد،این کشف در واقع فرایندی نامتناهی است.[در این فرایند،]نه فقط مبادی تازهء خطا دائما حذف می‏گردند تا همهء موجبات نامشخص ماندن معنای راستین متن زدوده شوند،بلکه همچنین دائما سرچشمه‏های جدیدی برای فهمیدن‏ معنای متن پدیدار می‏شوند که عناصر نامنتظری از معنای آن را آشکار می‏سازند»(266). به سخن دیگر،متن و خواننده هر دو در موقعیتی تاریخی قرار دارند و لذا مواجههء بین آنها همیشه باعث ادغام افقهای تاریخی متفاوت می‏شود.

ولفگانگ آیزر(1)نظریه‏پرداز ادبی آلمانی و از جملهء اعضای«مکتب کنستانس»در نظریهء دریافت است.او نیز همچون گادامر مؤکدا اعتقاد دارد که خواندن هر متنی همواره در حکم‏ تولید معنای آن متن است.به گفتهء آیزر،«از آن‏جا که متن ادبی صرفا پس از خوانده شدن‏ می‏تواند واکنشی در خواننده برانگیزد،عملا ممکن نیست بتوان این واکنش را توصیف کرد مگر این‏که همچنین فرایند قرائت را نیز تحلیل کنیم...متن مبیّن تأثیری بالقوه است که در فرایند قرائت متحقق می‏شود...معنای متن چیزی است که خواننده باید اجزاء مختلفش را به هم وصل کند»(نه:1978).به همین دلیل،تولید معنا مستلزم«رابطه‏ای دیالکتیکی بین متن‏ و خواننده و تعامل آنهاست»(ده).به علاوه،همان‏گونه که آیزر به تأکید متذکر شده است، «معنا یک ابژه نیست تا تعریفی از آن به دست دهیم،بلکه تأثیری است که باید تجربه‏ کرد»(10).از این برنهاد چنین می‏توان نتیجه گرفت که کار اصلی منتقدان ادبی نباید«آموختن‏ معنای متن به خواننده باشد،زیرا بدون مشارکت ذهنی‏[خواننده‏]و نیز بدون یک زمینه، چیزی به نام معنا نمی‏تواند وجود داشته باشد»(19).بلکه هدف مطالعات ادبی باید«تحلیل‏ این موضوع باشد که هنگام قرائت متن عملا چه اتفاقی می‏افتد،زیرا فقط آن زمان است که‏ متن شروع به آشکار ساختن معانی بالقوهء خود می‏کند.در ذهن خواننده است که متن جان‏ می‏گیرد»(همان منبع).

آیزر در توضیح این مطلب می‏گوید:

یکی از با اهمیت‏ترین جنبه‏های قرائت هر اثر ادبی عبارت است از تعامل بین ساختار آن اثر و دریافت‏کنندهء[یا خوانندهء]آن.[به همین دلیل،]...در مطالعهء[نقادانهء]یک اثر ادبی باید علاوه بر خود متن ایضا به اعمال خواننده در واکنش به آن متن نیز توجه کرد.خود متن صرفا«جنبه‏هایی‏ کلی»را در اختیار ما می‏گذارد که از طریق آن می‏توان موضوع اثر را تولید کرد،حال آن‏که تولید واقعی از طریق متعین ساختن متن صورت می‏گیرد.آیزر بین متن و اثر و خواننده تمایز می‏گذارد و این تمایز را چنین تبیین می‏کند:

اثر ادبی واجد دو قطب است که می‏توان قطبهای هنری و زیبایی‏شناسانه نامیدشان.قطب هنری‏ عبارت است از متن نویسنده و قطب زیبایی‏شناسانه هم تحقق‏[متن‏]توسط خواننده است.با توجه به این قطب‏بندی دوگانه،واضح است که خود اثر نمی‏تواند با متن یا با متعین ساختن متن‏ یکسان باشد،بلکه ب اید در جایی بین این دو قرار داشته باشد.(21)

به استدلال آیزر،«معنای یک متن ادبی،مقوله‏ای تعریف کردنی نیست،بلکه آن معنا در هر حال رویدادی پویاست»(22).متن عملا خود را در اختیار خواننده می‏گذارد تا «به اجرا درآید».بدین ترتیب،«متون اادبی‏"اجراهای‏"معنا را به جریان می‏اندازند،نه این‏که‏ خودشان آن معانی را مشخص کنند...[و همچنین باید افزود که]بدون مشارکت خواننده، هیچ معنایی نمی‏تواند در متن به اجرا درآید»(27).

به سخن دیگر،گرچه متن را نویسنده تولید می‏کند،اما به اعتقاد آیزر این خواننده است که‏ به متن جان می‏دهد و بدین ترتیب اثر را موجودیت می‏بخشد.لذا،در قرائت متن است که‏ معنا متحقق می‏شود.با این حال،هر چند که متن(به سبب این‏که بالقوه مانند دستورالعمل‏ نحوهء اجرای یک نمایش است)«برخی شرایط تحقق»(34)را(یا همان چیزی را که آیزر در یکی از بحثهای قبلی‏اش طیفی از«ظرفیتهای چندمعنایی»(136:1974)نامیده است) به خواننده پیشنهاد می‏کند،لیکن هنوز هم برای خواننده حکم یک ساختار عینی-یا حکم‏ «خزانهء متن»(69:1978)-را دارد و از این رو بازی تفسیر را محدود می‏سازد. به همین سبب،همواره«از یک سو متن نقشی را به خواننده پیشنهاد می‏کند و از سوی دیگر خواننده هم گرایش خودش را دارد.چون هیچ یک از این دو[(نقش پیشنهادی متن و گرایش‏ خواننده)]هرگز نمی‏تواند به طور کامل مقهور دیگری شود،تنشی بین آنها به وجود می‏آید»(37).

اگرچه به طور کلی«نقشی که متن برای خواننده تجویز می‏کند[از گرایش خواننده‏] قویتر است..اما گرایش شخص خواننده هرگز به طور کامل محو نخواهد شد»(همان منبع). معنای متن همواره در یک زمینه به اجرا درمی‏آید؛ماهیت آن زمینه«هم روشنی‏بخش‏ معناست و هم تثبیت‏کنندهء آن»(62).آیزر متن ادبی را همچون راهنمای به،اجرا درآوردن معنا می‏داند.خزانهء متن«ساختار سازمانی معنا را شکل می‏دهد که می‏بایست از راه قرائت‏ متن بهینه شود.این بهینه‏سازی به میزان آگاهی خود خواننده و آمادگی او برای پذیرش‏ تجربه‏ای ناآشنا بستگی دارد»(85).لیکن خزانهء متن نمی‏تواند نحوهء به اجرا درآمدن معنا را کاملا تعیین کند؛خزانهء متن صرفا«قادر است اشکال ممکن سازماندهی معنا را به خواننده‏ پیشنهاد کند.اگر معنا به طور کامل توسط متن سازماندهی می‏شد،آن‏گاه یدگر کاری باقی‏ نمی‏ماند که خواننده انجام دهد»(86).از این گذشته،«کار خواننده فقط این نیست که معنایی‏ را بپذیرد،بلکه او باید اجزاء مختلف آن معنا را به هم وصل کند»(97).همان‏گونه که آیزر متذکر گردیده است:

اگرچه خواننده باید از طریق متحقق ساختن ساختار ذاتی متن در مونتاژ معنا مشارکت کند،اما از یاد نباید برد که او خارج از متن قرار دارد.به همین سبب،متن باید در جایگاه خواننده‏ دخل و تصرف کند تا دیدگاه او به نحوی مناسب هدایت شود.بی‏تردید این دیدگاه صرفا از پیش‏زمینهء تجربیات شخصی خواننده برنمی‏آید،لیکن این پیش‏زمینه را نمی‏توان کاملا نادیده‏ انگاشت.دیدگاه خواننده فقط زمانی می‏تواند تغییر کند که او از چارچوب تجربیات خویش بیرون‏ آورده شود.لذا،تشکیل معنا زمانی اهمیت کامل می‏یابد که رویدادی بر خواننده حادث شود.پس‏ می‏توان گفت شکل‏گیری معنا و شکل‏گیری سوژهء قرائت،عملیاتی متعامل‏اند که ساختار هر دوی‏ آنها از جنبه‏هایی از متن ناشی می‏شود.(152)

چنان‏که آیزر استدلال می‏کند،«قرائت فعالیتی است که متن،آن را هدایت می‏کند.[لیکن‏ همچنین‏]لازم است که خواننده این فعالیت را پردازش کند،همان خواننده‏ای که خود بعدا از این پردازش تأثیر می‏پذیرد»(163).بدین ترتیب،قرائت را می‏توان فرایندی خلاقانه‏ دانست که طی آن،متن«راهنمایی می‏کند که چه معنایی تولید شود؛لذا خود متن نمی‏تواند آن‏ محصول باشد»(107).آیزر توجه ما را به این موضوع جلب می‏کند که تفاوتی است بین متنی‏ که دربارهء نحوهء قرائت خودش خواننده را راهنمایی می‏کند،و متنی که حاصل نهایی قرائت‏ است.تمایز بین این دو متن،به لحاظ نظری حائز اهمیت است.این تفاوت درستی آن‏ دیدگاههای نظری متعددی را مورد تردید قرار می‏دهد که معنا را چیزی تحمیل شده‏ به خواننده از سوی متن قلمداد می‏کنند.همان‏گونه که آیزر اعتقاد دارد،«قرائت را نوعی‏ "درونی‏سازی‏"مستقیم نباید پنداشت،زیرا قرائت فرایندی یک‏طرفه نیست...بلکه تعاملی پویا بین متن و خواننده است»(همان منبع).

هانس رابرت یاوس‏،از شاگردان سابق گادامر،مورخ ادبیات و-همچون آیزر-عضو «مکتب کنستانس»است.او با آیزر توافق دارد که متن نامتعین است و برای تحقق یافتن‏ معنایش باید خواننده آن را بخواند.لیکن یاوس در مخالفت با دیدگاه آیزر دربارهء غیرتاریخی‏ و غیراجتماعی بودن خواننده،استدلال می‏کند که خوانندگان و قرائتهایشان همواره واجد جایگاهی تاریخی در اوضاع خاصی از قرائت هستند.دیدگاه او در واقع به معنای بطلان‏ «اعتقاد متداول به جوهر بی‏زمان اثر ادبی و نظرگاه بی‏زمان خواننده»است(196:1982). چنان‏که خود یاوس اشاره می‏کند:

اثر ادبی شیئی نیست که وجودی فی‏نفسه داشته باشد و به هر خواننده‏ای در هر دوره‏ای یک نمای‏ واحد ارائه دهد.اثر ادبی بنای یادبود نیست که جوهر لایزال خویش را با صدایی واحد آشکار سازد.بلکه بیشتر به تنظیم آهنگ می‏ماند و در خوانندگانش دائما پژواکهایی جدید ایجاد می‏کند و با آزاد ساختن متن از جنبهء عینی واژه‏ها باعث تجدید حیات آن می‏گردد.(21)

به همین سبب،یاوس معتقد است که اگر بخواهیم فرایند قرائت را به طور تمام و کمال‏ بفهمیم،ناگزیر باید خوانندگان متون ادبی و قرائتهای آنان را در موقعیتهای خاص تاریخی‏ قرار دهیم.قرائت متن همواره به واسطهء آنچه یاوس«افق توقعات»می‏نامد،صورت‏ می‏گیرد(22).

اثر ادبی،حتی زمانی که جدید به نظر می‏رسد،به صورت پدیده‏ای کاملا نو در خلأ اطلاعات ارائه‏ نمی‏شود،بلکه از راه برخی اعلانها،نشانه‏های صریح و تلویحی،ویژگیهای دیرآشنا یا تلمیحات‏ ضمنی،زمینهء دریافت کاملا خاصی را پیشاپیش در مخاطبانش ایجاد می‏سازد.اثر ادبی خاطراتی از آنچه خواننده قبلا خوانده است را در ذهن او زنده می‏کند،خواننده را به نگرش عاطفی خاصی‏ سوق می‏دهد و با آغاز خود توقعاتی در مورد«میانه و فرجام»برمی‏انگیزد،توقعاتی که متعاقبا ممکن است به همان صورت اولیه باقی بمانند یا دگرگون شوند،جهت دیگری بیابند و بر حسب‏ قواعد خاص آن ژانر یا نوع متن حتی در جریان قرائت به نحوی طنزآمیز بر خلاف توقع خواننده‏ محقق شوند.(23)

4به سخن دیگر،خواننده هر متنی را با آگاهی از سایر متونی که پیشتر خوانده است قرائت‏ می‏کند،یعنی در پرتو اطلاعاتی که قبلا کسب کرده و در انبار فرهنگی خود در دسترس دارد.

کلیهء نظریه‏هایی که تاکنون بررسی کرده‏ایم مبتنی بر این دیدگاه‏اند که متون ادبی‏ تفسیرهایی را که می‏توان از آنها به عمل آورد،به نحو بارزی محدود می‏کنند.برای مثال،آیزر حاصل تحقیقات خود را نظریه‏ای دربارهء«واکنش زیبایی شناسانه»می‏نامد و نه نظریه‏ای‏ دربارهء«دریافت زیبایی‏شناسانه»(ده:1978).او می‏خواهد[از راه این نامگذاری‏]بین‏ رهیافتی که فرایند نقد ادبی را با بررسی متن آغاز می‏کند و رهیافت دیگری که این فرایند را با بررسی واکنش خواننده آغاز می‏کند،تمایز بگذارد.«نظریهء دریافت...همواره به خوانندگان‏ موجود می‏پردازد،یعنی خوانندگانی که واکنشهایشان مبیّن برخی تجربیات تاریخا مقیّد شدهء ادبیات است.نظریهء واکنش ریشه در خود متون دارد،[حال آن‏که‏]نظریهء دریافت از پیشینهء قضاوتهای خوانندگان نشأت می‏گیرد»(همان منبع).نظریهء بعدی‏ای که مورد بحث قرار خواهیم داد،حاصل پژوهشهای منتقد ادبی آمریکایی استنلی فیش(1)است.چنان‏که خواهیم‏ دید،از دید او نقد ادبی یقینا با بررسی واکنش خواننده به متن آغاز می‏شود.

به اعتقاد استنلی فیش،ادبیات«مقوله‏ای پذیرنده است.[به بیان دیگر،]ادبیات را نمی‏توان بر حسب تخیّلی بودنش تعریف کرد،یا بر حسب بی‏اعتنایی آن به صدق احکام،یا بر حسب نقش مهم فنون و صناعات ادبی در زبان آن؛بلکه ادبیات را می‏بایست به سادگی‏ برحسب محتوایی که ما در آن می‏گنجانیم تعریف کرد»(11:1980).این بدان معنا نیست که‏ ملاک ادبی بودن یک متن،ارادهء ذهنی خوانندگان است؛فیش در جمله‏ای که از او نقل‏قول‏ کردیم ضمیر«ما»را برای اشاره به آنچه خود«جرگهء ادبی»می‏نامد به کار می‏برد.وی در توضیح چنین می‏گوید:«هیچ کیفیتی در متن مانع از تشخیص ادبی بودن آن نمی‏شود؛ایضا ارادهء مستقل و آزاد[خواننده‏]هم شالودهء تشخیص ویژگیهای ادبی نیست.بلکه تشخیص‏ ادبیت متن حاصل تصمیمی جمعی است که فقط تا زمانی معتبر است که جرگه‏ای از خوانندگان یا پیروان همچنان به آن تصمیم پایبند بمانند»(همان منبع).به اعتقاد فیش از این‏ حکم چنین می‏توان نتیجه گرفت که«هیچ روش واحدی برای قرائت صحیح یا طبیعی متون‏ ادبی وجود ندارد؛ما خوانندگان فقط"شیوه‏هایی برای نگاه کردن‏"به متون ادبی داریم که...

5نظرگاههای جرگه‏های تفسیر را بسط و گسترش می‏دهند»(16).بدین‏سان،جرگهء ادبی‏ به جرگه‏های تفسیری مختلفی تقسیم می‏شود و هر یک از این جرگه‏های تفسیر علائق خاص‏ خود را دارد و می‏کوشد تا برای«مجموعه فرضیات تفسیری»خود جلب حمایت کند(همان‏ منبع).فیش همچنین تأکید می‏کند که«تفسیر،خاستگاه متون و حقایق و نویسندگان و نیّات‏ است»؛همهء اینها«محصول تفسیرند»(17-16).

جرگه‏های تفسیر زمینه‏هایی خاص برای قرائت متون ادبی فراهم می‏آورند. بدین ترتیب،معنای متن همواره در زمینه‏ای خاص به وجود آمده و موقعیت‏مند است. به گفتهء فیش،«معنا نه مایملک متون ثابت و پایدار است و نه به خوانندگان آزاد و مستقل تعلق‏ دارد،بلکه از آن جرگه‏های تفسیر است،جرگه‏هایی که هم نحوهء فعالیتهای خواننده را تعیین‏ می‏کنند و هم متونی که حاصل آن فعالیتها هستند»(322).همچنین هیچ متنی نمی‏تواند خارج از موقعیتی خاص واجد معنا باشد.همان‏گونه که فیش توضیح داده است:

مراوده همواره در موقعیتهای خاص انجام می‏شود و بودن در یک موقعیت خود به خود به معنای‏ برخورداری از(یا قرار داشتن تحت سیطرهء)ساختاری از مفروضات است،ساختاری از رفتارها که با مقاصد و اهداف موجود،مربوط تلقی می‏شوند.هم در محدودهء مفروضات این مقاصد و اهداف است که هر گفته‏ای بی‏درنگ شنیده می‏شود.(318)1

فیش برای روشن ساختن موضوع،دانشجویان یک کلاس آشنایی با شعر را مثال می‏زند که‏ پس از ورود به کلاس،نام چهار زبان‏شناس و یک منتقد ادبی را بر روی تخته‏سیاه دیدند که‏ استاد کلاس قبلی نوشته بود.فیش به این دانشجویان گفت که آنچه بر روی تخته‏سیاه‏ (1).فیش واقف است که با بیان این گزاره چه بسا متهم به نسبی‏گرایی شود،اتهامی که می‏تواند بحث او را ابطال کند.البته‏ او خود اصلا این اتهام را قبول ندارد و استدلال می‏کند که:«هر کسی در موقعیتی قرار دارد.فقدان هنجارهای موقعیتی‏ برای هیچ کس پیامدهایی عملی نخواهد داشت..به سخن دیگر،نسبی‏گرایی موضعی است که می‏توان فکرش را در سر پروراند،اما هرگز نمی‏توان آن موضع را اتخاذ کرد.هیچ کس نمی‏تواند نسبی‏گرا باشد،زیرا کسی قادر نیست چنان از اعتقادات و مفروضاتش فاصله بگیرد که نتیجتا آن اعتقادات و مفروضات بیش از اعتقادات و مفروضات دیگران یا به طریق اولی بیش از اعتقادات و مفروضات سابق خودش برایش معتبر و مناقشه‏ناپذیر نباشد...موضوع مهم این است‏ که هرگز نمی‏شود کسی به هیچ چیز اعتقاد نداشته باشد و ضمیر آگاه واجد هیچ‏گونه اندیشه‏ای نباشد.هر نوع اندیشه‏ای‏ که در هر لحظه‏ای به ذهن متبادر شود،حکم شالوده‏ای مسلّم را خواهد داشت»(20-319).

می‏بینند،شعری با مضامین دینی و سرودهء یک شاعر قرن هفدهم است.دانشجویان هم با درست فرض کردن این گفته،قرائتی مشروح و قانع کننده از آن پنج نام به منزلهء شعری دینی و متعلق به قرن هفدهم ارائه دادند.فیش در توضیح این‏که چه عاملی این قرائت را برای‏ دانشجویان مذکور میسر کرد،می‏نویسد:

[بر خلاف آنچه معمولا در نقد ادبی فرض می‏شود،]حضور کیفیات شعری نیست که توجه‏ خاصی را در خواننده برمی‏انگیزد،بلکه توجه خاص خواننده منجر به ظهور کیفیات شعری‏ می‏شود.دانشجویانم به مجرد این‏که دریافتند متن روی تخته‏سیاه یک قطعه شعر است،به آن متن‏ به چشم یک قطعه شعر نگاه کردند؛به بیان دیگر،نگرش آنان به آن متن چنان شد که هر وجه آن را همچون ویژگیهایی که در شعر سراغ داشتند پنداشتند...بدین ترتیب،در نتیجهء کنشهای‏ دانشجویان پس از شنیدن این‏که نوشتهء روی تخته‏سیاه یک شعر است،معانی واژه‏ها و آن تفسیری‏ که واژه‏های مذکور در آن مستتر پنداشته شدند با یکدیگر تکوین یافتند.(326)

فیش از این مثال نتیجه می‏گیرد که ماحصل تفسیر را نه کیفیات متن،بلکه مفروضات و راهبردهای تفسیری خوانندگان تعیین می‏کند،خوانندگانی که خود در جرگه‏های تفسیر قرار دارند.بنا به استدلال فیش،بدین ترتیب«تفسیر هنر تبیین متن نیست،بلکه هنر برساختن متن‏ است.مفسران شعرها را رمزگشایی نمی‏کنند،بلکه آنها را می‏سازند»(327).

از این رو،راهبردهای تفسیری جرگه‏های تفسیر همواره خصلتی«اجتماعی و متعارف» دارند(331).بنا به توضیح فیش،

درست است که شعر را خلق می‏کنیم..اما آن را از طریق راهبردهایی خلق می‏کنیم که نهایتا به ما تعلق ندارند،بلکه از یک نظام عمومی فهم‏پذیری سرچشمه گرفته‏اند.نظام ادبی...با مقیّد ساختن‏ ما،همچنین طرح و شکل معینی به‏[برداشتهای‏]ما می‏دهد.نظام ادبی مقولاتی را برای ادراک در اختیارمان می‏گذارد که ما متعاقبا با استفاده زا آنها ذواتی را که بعدا مورد اشاره قرار خواهیم داد به وجود می‏آوریم.(332)1

(1).جنیس ردوی‏] ecinaj yawdar [این بحث را مطرح کرده است که خوانندگان داستانهای رمانتیک هم در یک‏ «جرگهء تفسیر»آن داستانها را قرائت می‏کنند.بنا به استدلال او،قرائت این داستانها توسط زنان بر اساس«راهبردهای‏ قرائت و عرفهای تفسیری انجام می‏شود که خواننده به عنوان عضوی از یک جرگهء خاص تفسیر آموخته است که در قرائتش به کار ببرد(11:1987).

شکل‏بندیهای قرائت

هدف کلی تونی بنیت‏1و جنت ولاکات‏2(1987)در کتاب جیمز باند و فراسو بررسی این‏ موضوع است که شخصیت جیمزباند به چه انحاء مختلف و متغییری از طریق طیفی از متون و رفتارهای فرهنگی متفاوت،تولید و بازتولید شده است.آنان به این منظور هم رمانها و فیلمهای جیمزباند را تحلیل می‏کنند و هم نقدهای دانشگاهی و مقالات مجلات فیلم و نوشته‏های طرفداران فیلمهای جیمزباند و آگهیهای تجاری و مصاحبه‏های هنرپیشه‏ها و سازندگان فیلمهای جیمزباند را تا از راه این تحلیل نشان دهند که«شخصیت جیمزباند به چه شیوه‏های مختلفی به عنوان یک قهرمان محبوب در فرهنگ عامّه رواج داده شده‏ است»(1).

بنیت و ولاکات این نظر را رد می‏کنند که کارکرد اصلی متون داستانهای عامّه‏پسند القاء ایدئولوژی است و در واقع این داستانها وسیله‏ای راحت و همیشه مؤثر برای انتقال فرهنگ‏ مسلط اجتماعی از صنایع فرهنگ‏سازی به توده‏های فریب داده شده و آلت دست قرار گرفته‏اند.یکی از اشکالات چنین،دیدگاهی این است که«به سیاست مخالفت صرف و نیز به نقدی منجر می‏شود که چندان از افشاء دائمی ایدئولوژیهای مسلط فراتر نمی‏رود»(4). آنان در مخالفت با این دیدگاه استدلال می‏کنند که ادبیات داستانی عامّه‏پسند فضایی معین و برخوردار از اقتصاد ایدئولوژیک خاص خود است.این فضا طیف تاریخا متغیر و پیچیده و متناقضی از گفتمانها و ضدگفتمانهای ایدئولوژیک را در دسترس خوانندگان قرار می‏دهد که‏ می‏بایست در موقعیتهای خاصی از قرائت به کار انداخته شوند.بنیت و ولاکات می‏پذیرند که‏ رمانها و فیلمهای جیمزباند را می‏توان نژادپرستانه و مبتنی بر تبعیض جنسی و ارتجاعی‏ دانست،لیکن بسنده کردن به چنین توصیفی یعنی خودداری از بررسی این موضوع که این‏ متون چگونه توجه و علاقهء مخاطبان عامّه‏پسند را به خود جلب می‏کنند.البته مگر این‏که‏ «اعتقاد داشته باشیم عامّهء مردم محض لذت بردن از متون نژادپرستانه و مبتنی بر تبعیض‏.

جنسی و ارتجاعی است که رمان‏[عامّه‏پسند]می‏خوانند و به سینما می‏روند و برنامه‏های‏ تلویزیون را تماشا می‏کنند»(4).بنیت و ولاکات به جای این‏که با محکومیت این متون‏ رهیافتی راحت در پیش بگیرند،می‏کوشند تا توضیح دهند که متون مذکور چرا و چگونه‏ برای مردم جذاب جلوه می‏کنند.

به ضرس قاطع می‏توان گفت که جیمزباند مشهورترین جاسوس ادبیات داستانی است. محبوبیت او(به ویژه در دهه‏های 1950 و 1960 و 1970)امری مسلّم ومناقشه‏ناپذیر است. در سال 1977،بیش از یک میلیارد نفر در سراسر جهان فیلمهای جیمزباند را تماشا کرده‏ بودند و فروش کتابهای جلدنازک او در بریتانیا به تنهایی به 500،863،27 نسخه رسیده بود. بنیت و ولاکات اعتقاد دارند که محبوبیت جیمزباند ناشی از توانایی او در پیکربندی و بیان‏ رسای مجموعه‏ای از مسائل فرهنگی و سیاسی بود.(به عبارت دیگر،شخصیت جیمزباند توانست آن مسائل خاص را با یکدیگر مرتبط سازد و به نحو مناسبی بیان کند.)مسائل مذکور از جمله عبارت بودند از:روابط ایدئولوژیک غرب و شرق(که در طول تاریخ همواره‏ روابطی تغییرپذیر بوده‏اند)،نظام سرمایه‏داری و کمونیسم،مردانگی و زنانگی،و نیز برداشتهای متغیر از سرشت انگلیسی.

با این همه،شخصیت جیمزباند به منزلهء قهرمانی محبوب این مسائل را در برهه‏های مختلف... به شکلهایی گوناگون پیکربندی و مطرح کرده است.عناصر ایدئولوژیک و فرهنگی‏ای که‏ شخصیت جیمزباند از آنها تنیده شده ممکن است ثابت باقی مانده باشند،ولی این عناصر در ترکیبهای مختلف و ترتیبهای متغیری با یکدیگر ادغام شده‏اند.اگرچه جیمزباند«نشانهء زمانه» بوده،اما در دوره‏های گوناگون نشانه‏ای دگرگون‏شونده از زمانهء خود بوده است.او را باید شخصیتی دانست که ارزشهای فرهنگی و ایدئولوژیک کاملا متفاوت و حتی متناقضی را اختیار و بیان کرده و گاه به همان معانی و ظرفیتهای فرهنگی‏ای که پیشتر متضمن آنها بود تا مبیّن ارزشهای‏ جدیدی شود،پشت کرده است.(19)

دلیل دیگری که تداوم محبوبیت جیمزباند را تضمین کرده،«شکل‏پذیری»شخصیت اوست. همان‏گونه که بنیت و ولاکات متذکر شده‏اند،«آنچه باید تبیین کرد محبوبیت یک شخصیت‏ واحد به نام جیمزباند نیست،بلکه محبوبیت جیمزباندهای مختلف است،جیمزباندهایی که‏ هر یک به شکلی متفاوت و به دلیلی متفاوت در زمانهای متفاوت محبوب شده‏اند»(20).

آنچه در این فرایند ثابت مانده،عبارت است از«کارکرد جیمزباند به منزلهء کانونی‏ دگرگون‏شونده برای پیکربندی و بیان مسائل ایدئولوژیک خاصی در تاریخ‏[نیمهء دوم قرن‏ بیستم‏]»(20).

نخستین برهه از محبوبیت جیمزباند در اواخر دههء 1950 آغاز شد.مهمترین‏ رویدادهای این برهه عبارت بودند از انتشار دو رمان کازینو رویال و rekarnoom با جلد نازک و چاپ رمان از روسیه،با عشق به صورت داستانی دنباله‏دار در روزنامهء دیلی اکسپرس و همین‏طور چاپ داستان فکاهی مصور جیمزباند در روزنامه.فروش‏ رمانهای جیمزباند در بریتانیا،از 58000 نسخه در سال 1956 به 000،237 نسخه در سال 959 افزایش یافت.طی این دوره،جیمزباند برای طبقهء متوسط تحتانی حکم یک‏ قهرمان سیاسی را داشت.

جیمزباند در درجهء نخست-اما نه صرفا-قهرمان جنگ سرد یا نمایندهء شایستهء ارزشهای نظام‏ سرمایه‏داری غرب بود که بر شرارتهای کمونیسم در اروپای شرقی فائق می‏آمد...او تناقضهای‏ واقعی در تاریخ این دوره را به شیوه‏ای ایدئولوژیک و تخیّلی حل می‏کند.در راه‏حل جیمزباند، همهء ارزشهایی که با او و لذا غرب تداعی می‏شوند(به ویژه آزادی و فردگرایی)بر ارزشهایی که با شخصیت شریر داستان و لذا روسیهء کمونیستی تداعی می‏شوند(مانند حکومت تک‏حزبی و سختگیری دیوانسالارانه)غلبه می‏یابند.(25)

همچنین،با توجه به شکست مفتضحانهء بریتانیا در کانال سوئز(1956)و ضربه‏ای که‏ به همین دلیل به غرور ملی انگلیسیها وارد آمد،جای شگفتی نیست که شخصیت‏ جیمزباند هم بیشتر مبیّن توسل انگلیسیها به مفهومی اسطوره‏ای از ملّیت بریتانیایی‏ است.در این دوره که امپراطوری بریتانیا به نحوی بارز افول کرد،به نظر می‏رسید جیمزباند -که به ویژه قهرمانی بریتانیایی است-تبلور امید به یک نقطهء عطف در تاریخ و بازگشت‏ به زمان سروری بریتانیا در جهان است.دنیای رمانهای جیمزباند امکان تحقق نمادین‏ کارهایی را فراهم کرد که محقق شدنشان در دنیای واقعی دیگر ناممکن گردیده‏ بود.

دومین برهه از محبوبیت جیمزباند در اوایل دههء 1960 با نمایش اولین فیلم او با عنوان‏ دکتر نه آغاز شد.نمایش این فیلم دو پیامد داشت:نخست این‏که پایگاه اجتماعی محبوبیت

جیمزباند را گسترده‏تر کرد؛دوم این‏که موجب«قالب‏ریزی دوبارهء ایدئولوژیک»شخصیت‏ جیمزباند شد.همان‏گونه که بنیت و ولاکات توضیح داده‏اند:

عناصر گوناگون فرهنگی و ایدئولوژیک که شخصیت جیمزباند پیشتر از آنها برساخته شده بود، به اصطلاح اوراق و از یکدیگر جدا گردیدند تا در هیأتی جدید دوباره به هم وصل شوند،هیأتی که‏ به لحاظ ایدئولوژیک و فرهنگی جهت‏گیریهایی نو و متفاوت داشت.(30)

نمایش اولین مجموعهء فیلمهای جیمزباند(دکتر نه،محصول سال 1962؛از روسیه با عشق، محصول سال 1963؛انگشت طلایی،محصول سال 1964؛گلولهء تندر،محصول سال 1965؛ انسان فقط دو بار متولد می‏شود،محصول سال 1967)،فروش رمانهای او را افزایش داد. این فیلمها همچنین شخصیت جیمزباند را وارد دنیای آگهیهای تجاری و تولید کالا کرد.اما علاوه بر همهء این پیامدها،فیلمهای مذکور موجب تعدیل دلالتهای ایدئولوژیک و فرهنگی‏ جیمزباند شد.اولا نمایش این فیلمها جایگاه این شخصیت را در روابط شرق و غرب تغییر داد،به نحوی که او از قهرمان جنگ سرد به مدافع سیاست تنش‏زدایی تبدیل گردید.اکنون‏ دشمن دیگر شرق کمونیست نبود،بلکه تبهکارانی بودند که با پیشبرد یک توطئهء بین‏المللی‏ قصد داشتند روابط هنوز شکنندهء غرب طرفدار نظام سرمایه‏داری و شرق کمونیست را مورد سوءاستفاده قرار دهند.ثانیا بریتانیایی بودن جیمزباند دیگر مبیّن کوشش برای بازگرداندن‏ تاریخ به عقب‏[و اعادهء قدرت از دست رفتهء امپراطوری بریتانیا]نبود،بلکه بیش از پیش‏ به نماد ملتی تبدیل شد که از تاریخ جلوتر بود؛به سخن دیگر،جیمزباند در این دوره مظهر ارزشهای«بریتانیای سرزنده و امروزی»شد.

جیمزباند تجلی اسطوره‏ای دو مضمون ایدئولوژیک شد که در آن زمان بسیار اهمیت یافته بودند: یکی تعلق نداشتن به هیچ طبقهء اجتماعی و دیگری مدرنیته.این مضامین در زمرهء اصلی‏ترین‏ نشانه‏های این ادعا بودند که بریتانیا خود را از چشم‏اندازهای تعصب‏آمیز و طبقاتی نخبگان‏ سنتی‏ای که بر آن حکومت می‏کردند رهانیده است و به زودی کاملا مدرنیزه خواهد شد،زیرا اکنون‏ الگویی نو و مبتنی بر شایسته‏سالاری برای رهبری فرهنگی و سیاسی این کشور در پیش‏ گرفته شده که غیرحرفه‏ای و متکی به ارزشهای اشرافیت نیست،بلکه حرفه‏ای و برآمده از آرمانهای طبقهء متوسط است.(5-34)

در نخستین برههء محبوبیت جیمزباند،فردگرایی او در تخالف با دیوانسالاری ملال‏زدهء کشورهای کمونیستی بلوک شرق قرار داشت؛حال آن‏که در برههء دوم،فردگرایی او حاکی از فرهنگ شایسته‏سالارانهء بریتانیایی جدید و«بی‏طبقه»بود که خود را از سنگینی مرگبار گذشته و«تأثیرات نظام رفاه اجتماعی سوسیالیسم که گفته می‏شد موجبات تضعیف اخلاق را فراهم می‏کند»رها می‏ساخت(237).بدین‏سان،زمانی که نخستین مجموعهء فیلمهای‏ جیمزباند روابط«بینامتنی‏ای»1را که در آنها به صورت قهرمان محبوب ظاهر شده بود تنظیم‏ کرد،شخصیت جیمزباند از قهرمان حفظ سنت به قهرمان ترقی خواهی تبدیل شد و توجه‏ خود را از گذشته به نویدهای آینده معطوف ساخت.

یکی دیگر از تعدیلهایی که در مورد دلالتهای ایدئولوژیک جیمزباند در این دوره‏ صورت گرفت،عبارت بود از برساختن مفاهیم جدیدی از جنسیت و روابط جنسی از طریق‏ افزودن یک شخصیت جدید زن.

جیمزباند و«زن جیمزباندی»به اتفاق هم تجلی گرایش به مدرن‏سازی مفهوم جنسیت بودند.آنها در واقع نمایندگان هنجارهای مردانگی و زنانگی‏ای بودند که فرایند«رها شدن»از محدودیتهای‏ گذشته را از سر می‏گذراندند.بدین ترتیب جیمزباند مظهر جنسیت مردانه‏ای شد که از محدودیتها و ریاکاری دلاوری آقامنشانه آزاد گردیده بود و تنگناها و تظاهر به عاری بودن از تمایلات جنسی‏ یا تمایلات جنسی سرکوب شدهء قهرمان اشراف‏زادهء سنتی را کنار گذاشته بود؛به طریق اولی، شخصیت«زن جیمزباندی»هم برای تطبیق با نیازهای جیمزباند به گونه‏ای بازنمایی گردید که‏ فردی آزاد و برخوردار از تمایلات جنسی مستقل باشد،زنی که از قید و بندهای خانواده و ازدواج‏ و خانه‏داری رها شده است.از این رو،تصویر«زن جیمزباندی»الگویی از انطباق بود،یا الگویی از ادغام ویژگیهای زنانگی متناسب با مقتضیات هنجارهای جدید جنسیت مذکری که جیمزباند بازنمایی می‏کرد.(35)

سومین برهه از سیر زندگی جیمزباند به عنوان قهرمان محبوب عامّهء مردم،از دههء 1970 آغاز گردید و ویژگی آن عبارت است از فعال‏سازی گزینشی و راهبردی دلالتهای‏ ایدئولوژیک تثبیت شدهء این شخصیت.در این مرحله،محبوبیت جیمزباند به عنوان‏ سرگرم کنندهء خانواده‏ها نهادینه شده است.وی هنوز هم در آگهیهای تجاری و تولید کالا (1).دربارهء مفهوم«بینا-متنیّت»در بخشهای بعدی این مقاله توضیح بیشتری خواهیم داد.

نقش‏آفرینی می‏کند،اما بازاریابی برای او دیگر بدون توسل به مفهوم جنسیت یا ملّیت‏ صورت می‏گیرد،بلکه برای فروش کالا هرچه بیشتر از فناوری‏ای بهره گرفته می‏شود که در فیلمهای جیمزباند به نحوی برجسته به نمایش گذاشته شده است.نمونهء این کالاها، اسباب‏بازیهایی است که بر اساس اشیاء مورد استفاده در فیلمهای جیمزباند،برای کودکان‏ تولید می‏شوند.همچنین طیف دلالتهای ایدئولوژیک جیمزباند هم به نحو چشمگیری‏ فشرده شده است.مسائل سیاسی روابط شرق و غرب و نیز پیکربندی و بیان سرشت‏ بریتانیایی همچنان در فیلمهای جیمزباند وجود دارند،ولی بیشتر به منظور مسخره و هجو شدن،در این فیلمها اکنون بیش از هر چیز به جنسیت و تمایلات جنسی از منظر ایدئولوژیک توجه نشان داده می‏شود.

مهم‏ترین تغییر در فیلمهای جیمزباند در این دوره...عبارت بود از این‏که موضوع اصلی داستان از رابطهء باند و شخصیت شریر به رابطهء باند و«زن جیمزباندی»معطوف شد و در طول سالهای‏ دههء 1970 این رابطه هرچه بیشتر برجسته گردید.این زن معمولا«بیش از حد»مستقل است و با جیمزباند چنان حرفه‏ای همکاری می‏کند که گویی می‏خواهد در جاسوسی(یعنی ملک طلق‏ دیرینهء مردان)بیش از او خوش بدرخشد...سرنوشت«زن جیمزباندی»در فیلمهای این دوره این‏ است که از خلال رابطه‏اش با جیمزباند به سزای زیاده‏طلبی خود برسد.بنابراین می‏توان گفت تأثیر ایدئولوژیک وقایع داستان عبارت است از«سر جای خود نشاندن»زنانی که با«زیاده‏روی»در استقلال‏طلبی و آزادی‏خواهی وارد عرصه‏های«نامناسب»شده‏اند.(39)

البته این موضوع جدیدی نیست و فیلمهای قبلی و رمانهای جیمزباند هم‏چنین دیدگاه‏ ایدئولوژیکی را القا می‏کردند؛اما جایگاه محوری این دیدگاه در ساختار روایی فیلمهای‏ جیمزباند و این‏که سایر جنبه‏های روایت را ثانوی می‏کند،موضوعی بی‏سابقه است.این‏ عطف توجه در ساختار روایی فیلمهای جیمزباند«آشکارا واکنشی بود- و در حقیقت‏ واکنشی کمابیش توأم با نگرانی و تردید-به جنبش آزادی زنان،به این ترتیب که در عرصهء ادبیات داستانی دستاوردهای فمینیسم را به عقب بازمی‏گرداند تا مفهوم قضیب محورانهء متصورا بی‏خطرتری از روابط جنسیتها را اعاده کند»(39).

غرض از بحث دربارهء فیلمهای جیمزباند فقط این نیست که دریابیم این فیلمها چگونه‏ رمانهای او را به کتابهایی پرخواننده تبدیل کردند.آنچه به لحاظ نظری و روش‏شناسی در این

بحث اهمیت دارد عبارت است از این‏که این فیلمها(و سایر«متنهای جیمزباند»)چگونه‏ «خوانندگان را سوق دادند به این‏که برخی جنبه‏های رمانهای مذکور را بر سایر جنبه‏ها اولویت دهند و از این طریق به قرائت خاصی از آنها برسند»(43).بر نهاد اصلی بنیت و ولاکات این است که«هستی جیمزباند کیفیتی بینا-متنی داشته است»(44).اصطلاح‏ «بینا-متنی»در مطالعات فرهنگی معمولا بدون خط تیره و به این معنا به کار می‏رود که در هر متنی می‏توان نشانه‏هایی از سایر متون یافت؛لیکن بنیت و ولاکات این اصطلاح را تعمدا با یک خط تیره به کار می‏برند تا نشان دهند که معنای دیگری را مراد می‏کنند.آنان در این خصوص می‏گویند:«منظور ما از مفهوم بینا-متنیّت،سامان اجتماعی روابط متون با یکدیگر در اوضاع خاصی از قرائت است»(45)و در ادامه استدلال می‏کنند که:«این اوضاع‏ بر آن سامان مستولی‏اند و آن را تحت‏الشعاع خود قرار می‏دهند.بینا متنیّتها حاصل‏ بینا-متنیّتهای خاص و واجد سامان اجتماعی‏اند.بینا-متنیّتها هستند که«با ایجاد عوامل‏ تأثیرگذار بر شیوه‏های قرائت)چارچوبی برای تولید ارجاعات بینا-متنی و عمل کردن این‏ ارجاعت فراهم می‏آورند»(86).بنیت و ولاکات بر این اساس نتیجه می‏گیرند که:

شخصیت جیمزباند در روابط دائما تغییر یابندهء طیف گسترده‏ای از متون به وجود آمده است.علت‏ مرتبط شدن این متون با یکدیگر،کارکرد جیمزباند بهمنزلهء دالی است که آنها مشترکا آن را برساخته‏اند.این شخصیت نیز متقابلا بین متون یادشده در آمد و شد بوده و بدین ترتیب آنها را -به رغم سایر تفاوتهای متعددشان-به صورت یک مجموعه به هم پیوند داده است.(45)

به سخن دیگر،عاملی که به این متون وحدت می‏بخشد،نویسندهء آنها نیست(حتی رمانهای‏ جیمزباند را بیش از یک نویسنده نوشته‏اند)،بلکه خود شخصیت جیمزباند است.«خاستگاه‏ قاعدهء عملیاتی طبقه‏بندی متنی»را در خود جیمزباند باید جست(52).همچنین وقتی‏ جیمزباند دچار تحول می‏شود،«این تحولات بخشی از تعیّن اجتماعی و فرهنگی‏ای هستند که نحوهء دسترسی به متون موردنظر را تحت تأثیر قرار می‏دهند»(3-52).در مخالفت با این‏ بحث می‏توان گفت که رمانهای جیمزباند(یعنی خاستگاه اولیهء این شخصیت)به نسبت‏ سایر«متون جیمزباند»از موقعیتی برتر برخوردارند.بنیت و ولاکات معتقدند که چنین‏ استدلالی«لزوما غلط است»:

«متون جیمزباند»مجموعه‏ای از متون دائما فزاینده و«دگرسان شونده»را شامل می‏شوند؛

«دگرسان شونده»به این مفهوم که جنبه‏های افزوده شده به این مجموعه،چنان با«متون»قبلی‏ جیمزباند پیوند یافته‏اند که روابط و تعاملها و تبادلهای میان آن متون را به طرزی متنوع‏ تجدید سازمان کرده‏اند.از این رو،هیچ یک از متونی را که شخصیت جیمزباند در آنها برساخته شده است،به هیچ مفهوم مطلق یا ثابتی نمی‏توان از سایر متون برتر دانست.بلکه باید گفت هر یک از حوزه‏های این مجموعه متون نسبت به س ایر حوزه‏ها،واجد جایگاهی برتر است، ولی این برتری بستگی به نقشی دارد که آن حوزه در اشاعه و بازتولید گستردهء شخصیت جیمزباند ایفا کرده است.(54)

از این رو،گرچه ابتدا رمانهای ایان فلمینگ‏1منتشر شدند و بخش بزرگی از ساختمایهء فیلمهای جیمزباند را فراهم آوردند،اما از زمان به نمایش درآمدن آن فیلمها شکلهای مختلف برساخته شدن شخصیت جیمزباند عمدتا از فیلمهای سینمایی تأثیر گرفته است.چنان‏که پیشتر اشاره شد،به نمایش گذاشته شدن فیلمهای جیمزباند بود که رمانهای او را برای خوانندگان عامّه‏پسند جذاب کرد.لیکن بنیت و ولاکات تأکید می‏کنند که این فیلمها همچنین چارچوبی تفسیری برای قرائت رمانهای جیمزباند ایجاد کردند.اگر این برنهاد را بپذیریم،آن‏گاه رابطهء کمابیش یک طرفه‏ای که معمولا مبنای بحث راجع به فیلمهای ساخته شده بر اساس رمانهای جیمزباند قرار می‏گیرد (یعنی موضوعاتی مانند تفاوتها و شباهتهای این رمانها و فیلمها)دیگر قانع‏کننده نخواهد بود.همان‏گونه که بنیت و ولاکات استدلال می‏کنند،فیلمهای جیمزباند«از طرقی خاص‏ رمانهای او را در عرصهء فرهنگ تأثیرگذار کرده‏اند،به نحوی گزینشی سرمشقهایی برای‏ قرائت آن رمانها پیش نهاده‏اند و تبادلهای متن و خواننده را تعدیل و به مسیرهای جدیدی‏ هدایت کرده‏اند،به این ترتیب که آن رمانها را در مجموعهء بینا-متنی بزرگی جای‏ داده‏اند»(55).

به منظور روشن ساختن این موضوع،بجاست ببینیم برای خواننده‏ای که رمانهای‏ جیمزباند را(یعنی متونی که هنوز فیلمی بر اساس آنها ساخته نشده‏اند)به عنوان داستانهایی‏ هیجان‏انگیز دربارهء یک جاسوس امپریالیست می‏خواند،شخصیت باند چگونه جلوه می‏کند و چه تفاوتی دارد با جیمزباند خواننده‏ای که نخستین مجموعهء فیلمهای جیمزباند را نیز (1). nal Pgnimelf

تماشا کرده است.1هیچ‏یک از این دو خوانندهء فرضی نمی‏تواند مدعی شود که برداشت‏ خودش از جیمزباند«مطابق واقع»است.برداشت هر دوی آنان را می‏توان به اندازهء برداشت‏ خوانندگان آمریکایی«مطابق واقع»محسوب کرد،یعنی کسانی که رمانهای جیمزباند را نمونهء داستانهای خشن می‏دانند؛یا به اندازهء برداشت خوانندگان داستانهای عاشقانه که‏ جیمزباند را قهرمان تمام‏عیار این نوع داستانها می‏دانند.این قرائتهای محتمل همگی‏ حکایت از این دارند که قرائت همواره:

از هر حیث تحت تأثیر گرایش ذاتی خواننده به آن رمانهایی قرار دارد که محصول جای گرفتن او در سامانهای بینا-متنیّت است.این سازمانها-که برای هر گروهی از خوانندگان متفاوت هستند- بین خواننده و متن در نوسان‏اند و این دو قطب را در محدودهء خاص افقهای فهم به هم پیوند می‏دهند.قرائت فرایندی نیست که خواننده و متن در خلأ با یکدیگر روبه‏رو شوند،بلکه در این‏ فرایند خواننده‏ای که بر حسب بینا-متنیّت سامان یافته و متنی که ایضا بر حسب بینا-متنیّت‏ سامان یافته است با یکدیگر تلاقی می‏کنند.تبادل بین خواننده و متن هرگز تبادلی ناب بین دو ذات‏ خالص و جدا از هم نیست،بلکه«ملوث»به تکه پاره‏هایی فرهنگی است که-در اوضاع معینی که‏ شکلهای خاص رویارویی آنها را تنظیم می‏کند-هم به خواننده الحاق می‏شوند و هم به متن... رمانهای جیمزباند اکنون مشحون از معانی‏ای هستند که توسط فیلمهای او بنیاد نهاد شده‏اند و لذا این رمانها با سامانهایی از بینا-متنیّت پیوند یافته‏اند که در ابتدا هیچ ارتباطی با آنها نداشتند.(56)

بنیت و ولاکات هم این دیدگاه را مردود می‏دانند که متن قرائت خودش را تعیین می‏کند (به بیان دیگر،متن خواننده را به تشخیص دادن ویژگیهای عینی‏اش سوق می‏دهد)و هم این‏ دیدگاه ظاهرا متضاد را که خواننده معنای متن را برمی‏آفریند.به اعتقاد آنان،هر دوی این‏ رهیافتها مبتنی بر«پنداشتی مابعدالطبیعی دربارهء متن»هستند(60)،زیرا پیروان دیدگاه اول‏ مدعی‏اند که معنای متن پیش از اوضاع خوانده شدنش وجود دارد،و طرفداران دیدگاه دوم‏ (1).بنیت و ولاکات برای مثال به اظهار نظر ایان فلمینگ دربارهء ایفای نقش جیمزباند توسط شن‏کانری اشاره می‏کنند (فلمینگ شخصا دیوید نیون را برای این نقش مناسب‏تر تشخیص می‏داد):«شن کانری تجسم تمام‏عیار آن تصوری‏ نیست که من از جیمزباند داشتم،اما[اکنون که فیلمهای جیمزباند را دیده‏ام‏]اگر آن رمانها را دوباره بنویسم،او را برای‏ این نقش کاملا مناسب خواهم دانست»(57).

-به رغم پذیرفتن احتمال قرائتهای تغییرپذیر-بر واحد بودن متنی که این قرائتهای‏ تغییرپذیر از آن صورت گرفته است اصرار می‏ورزند.بنیت و ولاکات در مخالفت با این دو دیدگاه اعتقاد دارند که رابطهء متن و خواننده را باید مورد بازاندیشی قرار داد.

این بازاندیشی ایجاب می‏کند که متون مورد نظر[یعنی رمانهای جیمزباند]را فاقد موجودیتی‏ پیش از-یا مستقل از-«شکل‏بندیهای قرائت»بپنداریم،همان شکل‏بندیهایی که متون یاد شده را به منزلهء ابژه‏های قرائت بنیاد نهاده‏اند.مقصود ما از«شکل‏بندیهای قرائت»،تعیّنهای عمومیت یافتهء فرهنگی قرائت نیست که دیوید مورلی‏1در بحثهایش مطرح می‏کند،بلکه منظورمان آن تعیّنهای‏ خاصی است که رابطهء متن و خواننده را در اوضاع تعیین‏کننده‏ای از قرائت تحت‏تأثیر قرار می‏دهند و شکل می‏بخشند و پیکربندی می‏کنند.به بیان دقیق‏تر،این مفهوم‏[(شکل‏بندیهای قرائت)] به روابط بینا-متنی‏ای مربوط می‏شود که در یک زمینهء خاص حکمفرما هستند و در نتیجه مجموعهء معینی از متون را فعال می‏سازند،بدین ترتیب که روابط آنها را چنان نظم می‏دهند تا نحوهء قرائتشان‏ همواره پیشاپیش به سمت و سویی سوق داده شود که«خود آن متون»به منزلهء ذواتی مجزا از این‏ روابط مقرر نکرده‏اند.(64)

بنیت و ولاکات بر این باورند که هم متن و هم خواننده«همواره پیشاپیش به لحاظ فرهنگی‏ فعال می‏شوند»(64)،تا حدی که تمایز بین سوژه و ابژه دائما مخدوش می‏گردد:«متن و خواننده در تعامل با یکدیگر در محدودهء یک شکل‏بندی قرائت ایجاد می‏شوند و در وحدتی‏ متراکم و معین به یکدیگر پیوند می‏یابند»(64).به سخن دیگر،هر متنی صرفا پس از خوانده شدن متن می‏شود،درست همان‏گونه که خواننده هم صرفا با عمل قرائت خواننده‏ می‏شود.نه خواننده می‏تواند خارج از این رابطه وجود داشته باشد و نه م تن.البهت ابراز این‏ نظر،بنیت و ولاکات را در مظان این اتهام قرار می‏دهد که آنان خواننده و متن را واجد هستی‏ عینی نمی‏دانند.لیکن آنها در توضیح دیدگاه خود چنین می‏گویند:

این گفته بدان معنا نیست که متن فاقد ویژگیهای معینی است که بتوان به طور عینی مورد بررسی‏ قرار داد(ویژگیهایی از قبیل ترتیب مشخصی در پیشرفت رویدادهای داستان).اما از گفتهء ما می‏توان نتیجه گرفت که این قبیل ویژگیها به خودی خود نمی‏توانند دلیل اعتبار برخی معانی‏ پذیرفته شده و بی‏اعتباری سایر معانی باشند.به بیان دیگر،ویژگیهای مذکور معیاری برای سنجش‏ (1). divad P.yelrom

«حقیقت»نیستند و قرائتهای مختلف از یک متن را بر اساس آنها و به روشی تجویزی و مبتنی بر سلسله مراتب نمی‏توان رده‏بندی کرد و یا مردود شمرد.همچنین گفتهء ما به این معنا نیست که‏ خواننده فاقد ویژگیهای معین است.بی‏تردید خواننده چنین ویژگیهایی دارد،اما ویژگیهای مذکور پیچیده‏اند و در همهء خوانندگان یکسان نیستند.به سخن دیگر،این ویژگیها محصول آن سامانهای‏ بینا-متنیّت‏اند که شکل‏بندی خواننده را مشخص می‏کند و لذا نمی‏توان آنها را به خواننده به عنوان‏ سوژه‏ای مستقل از متن نسبت داد.(65)

بنابراین،هدف بنیت و ولاکات از تشریح برهه‏های گوناگون برساخته شدن جیمزباند به منزلهء قهرمانی محبوب عامّه،این نیست که معنای«حقیقی»این شخصیت را بگویند. همان‏گونه که خود ایشان توضیح می‏دهند،«برعکس،ما بر این اعتقادیم که نمی‏توان معانی یا ساختارهای مولد معنا در متون را مستقل از شکل‏بندیهای قرائت که نحوهء قرائت متون را تنظیم می‏کنند،مشخص ساخت»(2-141).نظامهای بینا-متنیّت نحوهء قرائت خوانندگان را سامان می‏دهند.به عبارتی،خواننده هرگز به«نفس»متن دسترسی نمی‏یابد،بلکه همواره آن‏ متن را در چارچوب شبکه‏ای از روابط بینا-متنی می‏خواند.

لذا ما در بحث نقادانه راجع به انواع گوناگون«متون جیمزباند»،بر این نکته تأکید گذاشته‏ایم که‏ متون مذکور همواره به نحوی متغیر تولید شده‏اند.به سخن دیگر،این متون«واحد و ثابت» نبوده‏اند،بلکه طیفی از«متونی برای قرائت»بوده‏اند،زیرا هر یک از متنهای جیمزباند در نظام‏ متفاوتی از بینا-متنیّت قرار داده شده است.همچنین ما استدلال کرده‏ایم که قرائت متون مختلف‏ جیمزباند به واسطهء همین روابط بینا-متنی سامان یافته است و هیچ یک از این متون را نمی‏توان از نظامهای جابه‏جا شونده و تغییریابندهء روابط بینا-متنی منتزع کرد تا فضایی برای ثبات بخشیدن‏ به آنها به منزلهء ابژه‏های«فی‏نفسهء»معرفت ایجاد کرد.(1-260)

به بیان دیگر،متن و زمینهء متن،برهه‏هایی مجزا نیستند که بتوان در زمانهای مختلف‏ مورد تحلیل قرار داد.متن و زمینهء آن همواره بخشی از یک فرایند واحد و جدایی ناپذیرند: متن نمی‏تواند بدون زمینه وجود داشته باشد،و زمینه هم بدون متن همین‏طور.همچنین‏ به اعتقاد بنیت و ولاکات،تاکنون در خصوص تولید معنا فرض بر این بوده است که می‏توان‏ معنای متن را از معانی تولید شده در قرائتهای عملی جدا ساخت.ما چنین پنداشته‏ایم که‏ معنای متن چندان تفاوتی با ویژگیهای ذاتی متن ندارد(و[لذا]می‏توان این معنا را بدون

استناد به عوامل خارج از متن-یا فراتر از متن-تعیین کرد)؛و معنای تولید شده در قرائتهای‏ عملی،تحت تأثیر متغیرهای بینا-متنی‏ای که آن را مغشوش و نامشخص می‏کنند،در طول‏ زمان و بر حسب فرهنگ مسلط اجتماعی ممکن است تغییر یابد،اما آن معنا کماکان قرائتی از (یا شکل متفاوتی از)ویژگیهای ذاتی یک متن واحد(یا،به بیان دیگر،معانی متفاوت متنی‏ واحد)است.در این شیوه از تحلیل،به رغم استنادی که به عملکرد خواننده‏[در فرایند قرائت‏]می‏شود،در پایان همواره متن از جایگاهی ممتاز برخوردار است.یعنی هم ساختار عینی متن در تحلیل ملحوظ می‏شود و هم سیلان پایان‏ناپذیر واکنشهای ذهنی خواننده.بنیت‏ و ولاکات با یاری گرفتن از نظرات زبان‏شناس فرانسوی میشل پشو1(1982)استدلال‏ می‏کنند که معنا(یا قرائت)تا پیش از پیکربندی و بیان شدن توسط خواننده،وجود ندارد.معنا نمی‏تواند پیش از رویارویی خواننده و متن وجود داشته باشد.این دیدگاه در پی فروکاستن‏ متن به زمینهء آن نیست،بلکه تأکیدی است بر این‏که زمینه و متن نمی‏توانند جدا از یکدیگر فهمیده شوند.«مفهوم شکل‏بندی قرائت...زمینه‏های دریافت متن را مجموعه‏هایی از تعیّنهای گفتمانی و بینا-متنی می‏پندارد.این مجموعه‏ها ضمن تأثیرگذاری در متون و نیز خوانندگان،واسطه‏ای بین آنها هستند و سازوکارهای تعامل ثمربخش آنها را فراهم‏ می‏کنند»(263).بنیت و ولاکات وجود عینی متن را منکر نیستند،اما تأکید می‏ورزند مناسب‏ترین مفهوم برای متن این است که آن را«ابژه‏ای تاریخا شکل گرفته بپنداریم و نه‏ واجد جوهری مابعدالطبیعی»(266).

آنها به طریق اولی تأکید می‏کنند که بین جایگاههای سوژه که متن در اختیار خواننده قرار می‏دهد و«سوژهء اجتماعی»که ممکن است آن جایگاهها را بپذیرد یا نپذیرد،باید تمایز گذاشت.افزون بر این،جایگاههای سوژه که متن در اختیار خواننده قرار می‏دهد،«لزوما با نظامهای بینا-متنیّت مرتبطاند و"سوژه‏های اجتماعی‏"در چارچوب همین نظامها وجود دارد و متون مختلف را قرائت می‏کند»(229).این نه متون،بلکه نظامهای بینا-متنیّت هستند که سوژه را برمی‏سازند.

بحثهای فراوانی که تاکنون دربارهء قرائت صورت گرفته،به بن‏بست رسیده است زیرا دو دیدگاه‏ متضاد در این زمینه وجود دارند:برحسب دیدگاه اول،متن قرائتهای خود را به خواننده تحمیل‏ (1). lehcim Pxuehcep

می‏کند؛و بر حسب دیدگاه دوم،خواننده با استفاده از منابع فرهنگی قادر است پنداشتی برخلاف‏ سنت از متن کسب کند و یا به روشهای خاصی معنا را تعدیل سازد.هدف ما این بوده است که‏ چند و چون این تضاد آراء را عوض کنیم.به این منظور،استدلال کرده‏ایم که هیچ‏یک از دور رهیافت‏ فوق به نیروهای فرهنگی و ایدئولوژیک که شبکهء روابط بینا-متنی را سامان می‏دهند و تجدید سامان می‏کنند آن‏چنان‏که باید توجه نشان نداده است.هر متنی در چارچوب همین شبکه‏ قرار می‏گیرد تا سوژه‏های قرائت که برای خواندن متون به شکلی خاص سامان یافته‏اند آن متن را به منزلهء متنی برای قرائت به نحوی خاص بخوانند.به اعتقاد ما،رابطهء متن با خواننده همواره از هر حیث تحت تأثیر تعیّنهای گفتمانی و بینا-متنی قرار دارد.این تعیّنها حوزهء رویارویی خواننده با متن را چنان ساختار می‏دهند که خواننده و متن همواره به شکلهایی خاص و متغیر متقابلا بر یکدیگر صحّه بگذارند.(249)

پژوهشهای فمینیستی در خصوص قرائت داستانهای عاشقانه

تانیا مادلسکی‏1در کتاب عشق پر تب و تاب(1982)می‏گوید،زمانی که دربارهء«روایتهای‏ زنانه»نقد می‏نویسند،معمولا یکی از این سه موضع را اختیار می‏کنند:یا این روایتها را فاقد ارزش بررسی می‏شمارند؛یا با این روایتها خصومت می‏ورزند(و اغلب متأسفانه‏ مصرف‏کنندگان این روایتها را خوار می‏شمارند)؛و یا بی‏هیچ ملاحظه‏ای این روایتها را به سخره می‏گیرند»(14).وی در مخالفت با هر سه دیدگاه مذکور،چنین اعلام می‏کند: «زمان آن فرا رسیده است که قرائتهای زنان را از منظری فمینیستی ارزیابی‏ کنیم»(34).بنا به استدلال مادلسکی،این روایتهای عامّه‏پسند«مبیّن مسائل و تنشهایی‏ کاملا ملموس در زندگی زنان هستند»(14).ولی وی می‏پذیرد که«فمینیستهای عصر حاضر»از نحوهء حل شدن این مسائل و تنشها در روایتهای مذکور چندان«خرسند نیستند و در واقع بسیار ناخرسندند»(25).با این همه،«خوانندهء این خیال‏پروریها و خوانندهء فمینیست،وجه اشتراکی هم دارند و آن این‏که هر دو از نحوهء زندگی کردن زنان ناراضی‏ هستند.

رازلیند کاورد1(1984)از جمله به این دلیل به پژوهش دربارهء داستانهای عاشقانه‏ علاقه‏مند شده است که«طی ده سال اخیر،پیدایش فمینیسم تقریبا به طور کامل متناظر بوده‏ است،با افزایش فراوان محبوبیت داستانهای عاشقانه در میان عامّهء مردم(190).وی‏ در مورد داستانهای رمانتیک به دو موضوع اعتقاد دارد:نخست این‏که«داستانهای مذکور می‏بایست کماکان برخی نیازهای کاملا انکارناپذیر را ارضاء کنند»،و دوم این‏که این داستانها شواهدی دال بر«خیال پروری‏ای بسیار نیرومند و شایع»به دست می‏دهند و آن را تقویت‏ می‏کنند(190).به گفتهء او،خیالاتی که در داستانهای رمانتیک پرورانده می‏شوند،«به پیش از دورهء نوجوانی تعلق دارند و تقریبا عین خیالات پیشاآگاهانه‏اند»(2-191)و به دو دلیل مهم‏ باید آنها را واپس‏روانه‏2دانست.در این خیالات از یک سو قدرت مردان به شیوه‏هایی‏ تحسین می‏شود که یادآور رابطهء کودک در اوان بچگی با پدرش هستند؛از سوی دیگر، نگرشی منفعلانه و عاری از گناه دربارهء امیال جنسی زنان القا می‏شود،زیرا در این داستان فقط مردان باید میل جنسی داشته باشند.به سخن دیگر،میل جنسی مختص مردان است و زنان‏ این میل ذاتی را اجابت می‏کنند.خلاصهء کلام این‏که در داستانهای رمانتیک تجربهء دختربچه‏ها از رویدادهای دورهء ادیپی مجددا به نمایش گذاشته می‏شود،با این تفاوت که این‏ بار در پایان وقایع دختر عاجز و درمانده نیست،بلکه با پدر ازدواج می‏کند و جای مادر را می‏گیرد.بدین ترتیب،می‏توان گفت این داستانها ابتدا زن را در موضعی فرمانبردار نشان‏ می‏دهند و سپس سیر حوادث او را(در مقام مادر)به جایگاه قدرت نائل می‏کند.لیکن، همان‏گونه که کاورد متذکر شده است:

داستانهای رمانتیک یقینا پرطرفدرند زیرا...دنیای بچه‏گانهء روابط جنسی را اعاده می‏کنند و مانع از بیان هر گونه انتقاد از ناتوانی مردان و اختناق در خانواده یا لطمه‏های ناشی از قدرت پدرسالارانه‏ می‏شوند.البته این نوع داستانها در عین حال می‏توانند عاری از احساس گنهکاری یا هراس ناشی از آن دنیای بچه‏گانه باشند.میل جنسی بی‏هیچ مناقشه‏ای مختص پدر است و چون زنان به نوعی‏ (1). dnilasor Pdrawoc

(2).«واپس روی») noisserger (زمانی رخ می‏دهد که«خود»(حوزه‏ای از روان که تحت سیطرهء«اصل واقعیت»قرار دارد و«مظهر خرد و مال‏اندیشی»است،زیرا تحریکات غریزی را تعدیل می‏کند)قادر نیست تکانه‏های نیروی شهوی‏ را بر مبنای آنچه فروید«اصل واقعیت»می‏نامد،مهار کند و لذا فرد رفتار یا طرز فکر کودکانه‏ای در پیش می‏گیرد که‏ متعلق به مراحل قبلی رشد روانی است.-م.

قدرت در داستانهای رمانتیک نائل می‏شوند،خواننده هراسی از اختناق به دل راه نمی‏دهد. داستانهای رمانتیک دنیایی ایمن را نوید می‏دهند،دنیایی که زن در آن با وابستگی به مرد از گزند حوادث محفوظ می‏ماند،دنیایی که وعده می‏دهد زن با تن در دادن به انقیاد مردان به قدرت‏ می‏رسد.(196)

شارلوت برانزدن‏1(19941)کتاب قرائت داستانهای عاشقانه(1987)نوشتهء جنیس ردوی‏ را«گسترده‏ترین تحقیق عالمانه دربارهء قرائت»نامیده است و او را نخستین کسی می‏داند که«شخصیت زن معمولی»را وارد کلاسهای دروس ادبیات کرد(372).کتاب ردوی مبتنی‏ بر تحقیق وی در مورد چهل و دو خوانندهء داستانهای عاشقانه است که ساکن منطقهء اسمیتون و اکثرشان متأهل و دارای فرزند بودند.او برای انجام این تحقیق،مجموعه‏ای‏ از شیوه‏ها را به کار برد:پرسشنامهء فردی،بحث آزاد،مصاحبه‏های شفاهی،گفتگوهای‏ خودمانی و مشاهدهء تعامل اعضای مختلف جامعهء نمادین خوانندگان داستانهای عاشقانه در اسمیتون.

بنابر یافته‏های تحقیق ردوی،زنان اسمیتون داستانهای عاشقانه‏ای را می‏پسندند که زنی‏ باهوش و استقلال‏خواه و شوخ طبع،پس از تردید و بی‏اعتمادی فراوان و اندکی جفا و سنگدلی،سرانجام تسلیم عشق مردی با ذکاوت و با محبت و خوش خلق می‏شود.مرد یاد شده‏ از خلال رابطه‏اش با آن زن،از انسانی عاطفی اما نافرهیخته تبدیل می‏شود به کسی که‏ می‏تواند برای اول دل بسوزاند و به گونه‏ای بپروراندنش که سنتا فقط از زنان توقع می‏رود. همان‏گونه که ردوی متذکر شده است،«آن کسی که به نحوی رمانتیک خیال‏پردازی می‏کند... آرزوی یافتن یک شریک علاقه‏برانگیز و بی‏همتا برای زندگی را در سر نمی‏پروراند،بلکه‏ به روال معهود آرزو دارد که کسی به طرزی خاص برایش دل بسوزاند و دوستش داشته باشد و تصدیقش کند»(83).چنین آرزویی،حکم خیال‏پروری دربارهء احساسات متقابل را دارد و مترادف است با آرزوی باور به این‏که مردان قادرند همان محبت دلسوزانه و توجهی را به زنان ارزانی کنند که توقع می‏رود زنان مرتبط به مردان ارزانی دارند.لیکن خیالات رمانتیک‏ چیزی بیش از این را برای خواننده امکان‏پذیر می‏سازند و در واقع زمانی را به یادمان‏ .

می‏آورند که ما خود مورد توجه دلسوزانهء بسیار زیاد مادر قرار داشتیم.ردوی با استناد به تحقیقات ننسی چادورو1(1978)،خیال‏پروری رمانتیک را شکلی از واپس‏روی می‏داند که خواننده را از راه تخیل و به نحوی عاطفی به زمانی می‏برد«که شخصی بسیار دلسوز همهء توجه خود را به او معطوف ساخته بود»(84).به اعتقاد ردوی،قرائت رمانتیک نوعی‏ خیال‏پروری است که در آن،قهرمان داستان نهایتا منشأ دلسوزی و توجهی است که‏ خوانندگان زن از زمان سپری شدن دورهء پیشاادیپی خود دیگر تجربه نکرده‏اند.از این منظر می‏توان گفت قرائت داستانهای عاشقانه وسیله‏ای است برای این‏که زنان بتوانند با احساس‏ همدلی و از طریق رابطهء قهرمان مرد با قهرمان زن،از همان دلسوزی محبت آمیزی برخوردار شوند که خود آنان در زندگی روزمره می‏بایست به نحوی یک‏جانبه به دیگران ارزانی‏ دارند.

ردوی همچنین به این مفهوم در بحثهای چادورو استناد می‏کند که نفس زنانه نفسی‏ مرتبط با دیگران است،حال آن‏که نفس مردانه خودسالار و مستقل است.چادورو استدلال‏ می‏کند که این تفاوت از رابطهء متفاوت دختربچه و پسربچه با مادرشان نشأت می‏گیرد.ردوی‏ بین رویدادهای روانی‏ای که چادورو توصیف می‏کند و الگوی روایی داستانهای عاشقانهء آرمانی،تناظری می‏بیند:در گذار از هویت بحران‏زده به هویت اعاده شده،«قهرمان زن در پایان روایت آرمانی موفق به تثبیت...آن شکلی از نفس زنانه می‏شود که اکنون دیگر برای‏ همهء ما آشناست،یعنی نفسی مرتبط با دیگران»(134).ردوی به تأسی از چادورو همچنین‏ اعتقاد دارد که پس از سپری شدن عقدهء ادیپ،«ساختار مثلثی روان زنان دست‏نخورده»باقی‏ می‏ماند.در نتیجه،«زن نه فقط نیاز به مرتبط ساختن خویش به کسی از جنس مخالف دارد، بلکه علاوه بر این کماکان خواهان الفت شدید با کسی است که متقابلا به شیوه‏ای مادرانه‏ برایش دل بسوزاند و از او مراقبت کند»(140).برای واپس‏روی به این شکل از ارضاء عاطفی مادرانه،زن سه گزینه دارد:همجنس‏گرایی،ارتباط با مرد،و ارضاءطلبی از سایر راهها.ماهیت همجنس هراسانهء فرهنگ ما،گزینهء نخست را با محدودیت روبه‏رو می‏کند؛ ماهیت مردانگی گزینهء دوم را محدود می‏سازد؛و قرائت داستانهای عاشقانه می‏تواند نمونه‏ای از گزینهء سوم باشد.ردوی استدلال می‏کند که:

آن خیالاتی که موجد داستان عاشقانه می‏گردند،ریشه در میلی ادیپی دارند که به سبب آن ما می‏خواهیم به کسی از جنس مخالف عشق بورزیم و او هم‏[متقابلا]به ما عشق بورزد.خیالات‏ مذکور همچنین ریشه در میل پیشاادیپی مستمری دارند که بخشی از پیکربندی درون‏ابژه‏ای زنان‏ است،یعنی میل به بازیابی عشق مادر و همهء دلالتهایش که عبارت‏اند از لذت شهوانی،ههمزیستی‏ تکمیلی و صحّه گذاری بر هویت.(146)

گره‏گشایی داستانهای عاشقانهء آرمانی موجب ارضای مثلثی تمام عیار است:«مراقبت پدرانه، مواظبت مادرانه و عشق پرسوز و گداز مانند افراد بالغ»(149).

داستان عاشقانه‏ای که در پایان آن عاشق و معشوق به هم نمی‏رسند،نمی‏تواند چنین‏ ارضایی برای خواننده در پی داشته باشد،زیرا چنین داستانی هم بیش از حد توأم با خشونت‏ است و هم این‏که یا فرجامی غم‏انگیز دارد و یا فرجامی شاد اما باور ناپذیر.این موضوع‏ به نحوی ناخوشایند دو اضطراب ساختاربخش همهء داستانهای عاشقانه را مشخص‏ می‏سازد.نخستین اضطراب عبارت است از هراس از خشونت مردان.در داستان عاشقانهء آرمانی،این خشونت به شکلی آن‏چنان دهشتناک نشان داده نمی‏شود؛خشونت مردان یا توهّم زنان است و یا پدیده‏ای«بی‏ضرر»و لذا هراس خواننده از آن مهار می‏شود.اضطراب‏ دوم عبارت است از«هراس از برانگیخته شدن میل جنسی در زنان و تأثیر آن در مردان»(169).در داستانهای عشق ناکام،میل جنسی زنان به رابطه‏ای مستمر و توأم با عشق‏ محدود نمی‏ماند؛همچنین خشونت مردان هم به نحوی متقاعد کننده مهار نمی‏شود.ترکیب‏ این دو عامل در مجازات خشونت‏آمیزی تبلور می‏یابد که به زنان بی‏عفت اعمال می‏گردد. خلاصهء کلام این‏که خواندن داستانهای عاشقانه‏ای که در پایان آن عاشق و معشوق به هم‏ نمی‏رسند نمی‏تواند ارضاء عاطفی خواننده را در پی داشته باشد،زیرا این ارضاء مستلزم‏ همراهی همدلانهء خواننده با قهرمان زنی است که از بحران هویت به هویتی اعاده شده در بازوان مردی دلسوز گذار کند.لذت‏بخش بودن یا نبودن یک داستان عاشقانه نهایتا بر اساس‏ رابطه‏ای سنجیده می‏شود که خواننده با قهرمان زن می‏تواند برقرار کند.

اگر رویدادهای داستان احساساتی بیش از حد شدید در خواننده برانگیزد-احساساتی مانند خشم‏ از مردان،هراس از تجاوز و کتک خوردن،نگرانی دربارهء تمایلات جنسی زنانه،یا نگرانی از اجبار به زندگی با مردی کسل کننده-آن‏گاه خواننده آن داستان عاشقانه را جالب نخواهد دانست و کنار

خواهد گذاشت،یا این‏که کیفیت آن را بسیار نازل محسوب خواهد کرد.اما اگر وقایع داستان‏ احساس هیجان،رضایت،خشنودی،اعتماد به نفس،غرور و قدرت را در خواننده برانگیزاند،در آن صورت دیگر برای خواننده چندان فرق نمی‏کند که نویسنده از چه وقایعی برای ساختن این‏ داستان بهره گرفته یا چگونه آن حوادث را به هم مرتبط کرده است.آنچه نهایتا بیشترین اهمیت را دارد این است که خوانندهء زن بتواند احساس کند برای مدتی کوتاه توانسته است کسی دیگر باشد و در دنیایی دیگر زندگی کند.چنین خواننده‏ای باید بتواند در پایان داستان احساس اطمینان کند که‏ مرد و ازدواج،دو چیز واقعا خوب برای زنان هستند.همچنین وی باید با اعادهء عواطف زنانه و آکنده ساختن خویش از آنها،انجام دادن وظایف معمول خود را از سر بگیرد و به ارزشمندی‏ خویش و برخورداری از توان و قدرت کافی برای رویارویی با مشکلاتی که می‏داند در پیش‏ خواهد داشت،یقین داشته باشد.(184)

به اعتقاد ردوی،این فرایند تمایزگذاری‏[بین داستانهای عاشقانه‏ای که خوانندهء زن آنها را جالب می‏شمارد و داستانهایی که نازل ارزیابی می‏کند]برای زنان اسمیتون فوایدی عاطفی‏ دارد،حال آن‏که منتقدان ادبی فقط به سود مالی ناشران این قبیل داستانها توجه می‏کنند.زنان‏ اسمیتون«داستان عاشقانه را-که در زمرهء ژانرهای مردسالارانه است-تا حدی از آن خود می‏کنند و برای منظور خودشان می‏خوانند»(184).عمده‏ترین«فواید روانی»داستان‏ عاشقانه،از«تکرار کلیشه‏ای یک اسطورهء فرهنگی تغییرناپذیر و واحد»ناشی‏ می‏شوند(199،198).این حقیقت که 60 درصد زنان اسمیتون گه‏گاه لازم می‏بینند ابتدا فرجام داستان را بخوانند تا از منافات نداشتن داستان مورد نظر با این اسطورهء بنیانی مطمئن‏ شوند،به وضوح کامل حکایت از آن دارد که مهم‏ترین جنبهء خواندن داستانهای عاشقانه برای‏ این زنان،همان اسطورهء بنیانی مرد دلسوز است.

مجموعه‏ای از اظهارات زنان اسمیتون،ردوی را به این نتیجه رساند که بصیرت یافتن‏ به انگیزهء داستان خواندن آنان،در گرو عطف توجه از متن و در نظر گرفتن خود عمل خواندن‏ داستانهای عاشقانه است.از گفتگو با این زنان معلوم شد که آنان در توصیف لذت ناشی از خواندن داستانهای عاشقانه،اصطلاح«[ادبیات‏]تفنّن»را به دو مفهوم مختلف اما مرتبط به کار می‏برند.این اصطلاح می‏تواند برای اشاره به فرایند همذات‏پنداری خواننده با رابطهء قهرمان مرد و قهرمان زن استفاده شود.اما نحوهء کاربرد آن توسط زنان اسمیتون نشان داد که‏ «تفنّن»همچنین می‏تواند«به مفهومی غیراستعاری و برای کتمان زمان حال به کار رود؛

هربار که این زنان شروع به خواندن یک رمان می‏کنند و غرق در دنیای آن می‏شوند،به همین‏ کتمان نائل می‏گردند»(90).تعداد زیادی از زنان اسمیتون خواندن داستانهای عاشقانه را «هدیه‏ای مخصوص»به خودشان می‏دانند.در واقع،خواندن این داستانها حکم بازپس‏گیری‏ بخشی از زمانی را دارد که آنها به طور معمول با طیب خاطر وقف رسیدگی به امور خانه و خانواده می‏کنند.به همین سبب،برخی از مردان اسمیتون اعتقاد دارند که داستان خواندن‏ زنانشان،تهدیدی بر ضد اقتدار پدرسالارانهء آنهاست.خواندن داستانهای عاشقانه برای زنان‏ اسمیتون«حکم کتمان موقت اما عملی انجام وظایفی را دارد که زنان لازمهء نقش خودشان‏ به عنوان همسران و مادران دلسوز می‏دانند»(97).به عقیدهء ردوی،«گرچه این احساس و استنباط از راه همدلی و نیابتا بر خوانندگان زن حادث می‏شود،اما لذتی واقعی به آنان افاده‏ می‏کند»(100).

به گمان من،منطقا می‏توان نتیجه گرفت که زنان اسمیتون به این دلیل داستانهای عاشقانه را با دل و جان می‏خوانند که این احساس و استنباط با زندگی معمول ایشان تفاوت دارد.آنان‏ بدین ترتیب نه فقط از تنشهای ناشی از مشکلات و مسئولیتهای روزمره رها می‏شوند و آرامش‏ می‏یابند،بلکه به علاوه زمان و مکانی برای خود می‏آفرینند که به آنها امکان می‏دهد کاملا تنها باشند و عمدتا به نیازها و امیال و لذتهای شخصی خودشان بپردازند.احساس و استنباط ناشی از خواندن‏ داستانهای عاشقانه همچنین امکان‏گریز به دنیایی ناآشنا و شگفت‏انگیز-یا،ایضا،وضعیتی‏ متفاوت-را فراهم می‏آورد.(61)

بسته به این‏که موضوع مهم در خواندن داستانهای عاشقانه خود عمل قرائت باشد یا خیال‏پروری‏های روایی متون،خواندن این داستانها می‏تواند موجد سویه‏های«سیاسی» متفاوتی شود.عطف توجه به عمل قرائت دلالت بر این دارد که«خواندن داستانهای عاشقانه‏ نوعی تخالف‏ورزی‏[سیاسی‏]است،زیرا زنان از این طریق می‏توانند از تن دردادن به نقش‏ اجتماعی خود-که مبتنی بر انکار نفس‏شان است-امتناع ورزند»(210).اما عطف توجه‏ به خیال‏پروری‏های روایی متون حکایت از آن دارد که«ساختار روایی داستان عاشقانه،مبیّن‏ و مؤید پدرسالاری و ایدئولوژیها و رفتارهای اجتماعی موجد آن است»(210).اگر بخواهیم دلالتهای خواندن داستانهای عاشقانه را به طور کامل بفهمیم،باید این تفاوت«بین‏ معنای خواندن و معنای متن آن‏گونه که خوانده می‏شود»را به دقت بررسی کنیم(210).

ردوی بر این موضوع به صراحت تأکید می‏گذارد که زنان به علت رضایت از پدرسالاری‏ نیست که داستانهای عاشقانه می‏خوانند.خواندن این داستانها از جمله نوعی اعتراض از راه‏ خیال‏پردازی و حاکی از اشتیاق برای دنیایی بهتر است.لیکن متقابلا ساختار روایی‏ داستانهای عاشقانه ظاهرا چنین القا می‏کند که خشونت و بی‏اعتنایی مردان در واقع نوعی‏ ابراز عشق است که برخی زنان قادر به رمزگشایی درست آن هستند.این خود دلالت بر آن‏ دارد که اگر زنان نحوهء فهم پدرسالاری را به درستی بیاموزند،دیگر آن را برای خود مشکل‏ساز قلمداد نخواهند کرد.ردوی این پیچیدگیها و تناقضات را نه منکر می‏شود و نه‏ تظاهر به حل آنها می‏کند.یگانه نظری که او با یقین ابراز می‏کند این است که خواندن‏ داستانهای عاشقانه را هنوز نمی‏توان صرفا فرایندی ایدئولوژیک و تحکیم‏کنندهء نظام‏ پدرسالارانهء کنونی دانست.

لازم به تذکر می‏بینیم که...نه پژوهش حاضر شواهدی مکفی برای صحّه گذاشتن بر این دیدگاه‏ به دست می‏دهد و نه هیچ تحقیق دیگری که تاکنون در این زمینه صورت گرفته است.اصلا نمی‏دانیم که قرائت مکرر داستانهای عاشقانه عملا چه تأثیری در رفتار زنانی دارد که کتاب را بسته‏اند و کارهای روزمره و معمولشان را از سر گرفته‏اند.(217)

به همین دلیل،ناگزیر باید اعمال خوانندگان را(یعنی انتخابهایشان از داستانهای موجود، خریدهایشان،تفسیرهایشان،مصادره به مطلوبهایشان،کاربردهایشان و از این قبیل را)جزو ضروری فرایندهای فرهنگی و رفتارهای پیچیدهء معناسازی بدانیم.با عطف توجه به این‏ موضوع،«تفاوتهای بین تحمیل سرکوبگرانهء ایدئولوژی و رفتارهای تخالف‏ورزانه‏ای که‏ -به رغم محدود بودن دامنه و تأثیرهاشان-کنترل شکلهای ایدئولوژیک را دست‏کم مورد مناقشه یا اعتراض قرار می‏دهند»،بیشتر می‏توانیم بیان کنیم(2-221).قدرت ایدئولوژیک‏ داستانهای عاشقانه شاید زیاد باشد،اما هر جا که قدرت باشد همیشه مقاومت هم هست. چه بسا این مقاومت به برخی شیوه‏های مصرف محدود باشد،ایضا چه بسا اعتراض محدود و اشتیاق خیال‏پردازانه،نارضایتی را موقتا به رضایت تبدیل کند.لیکن فمینیستها

باید این مقاومت را بشناسند،نه فقط به منظور درک خاستگاهها و اشتیاق توأم با خیال‏پردازی آن، بلکه همچنین به منظور یادگیری بهترین روشها برای دامن زدن به آن و به ثمر رساندنش.اگر چنین‏ نکنیم،آن‏گاه پیشاپیش شکست را پذیرفته‏ایم و-لااقل در مورد داستانهای عاشقانه-اذعان کرده‏ایم که دنیایی بدون نیاز به التذاذ همدلانه و نیابتی نمی‏توان آفرید.(222)

آین انگ‏1(1998)مقاله‏ای در نقد و معرفی ویراست انگلیسی کتاب قرائت داستانهای‏ عاشقانه نوشته و از برخی جنبه‏های رهیافت ردوی انتقاد کرده است.وی در این مقاله کلا نظر مثبتی دربارهء کتاب ردوی دارد،اما تمایز گذاری اکید او بین فمینیسم و خواندن داستانهای‏ عاشقانه را درست نمی‏داند:«ردوی(یعنی انجام‏دهندهء این تحقیق)فمینیست است و نه‏ خوانندهء پر و پا قرص داستانهای عاشقانه؛زنان اسمیتون(یعنی تحقیق شوندگان)خوانندگان‏ داستانهای عاشقانه‏اند و نه زنانی فمینیست»(526).به اعتقاد انگ،این تمایزگذاری موجب‏ سیاست فمینیستی«بر ماست هر آن‏که با ما نیست»می‏شود.طبق این سیاست،زنان‏ فمینیسم باور آورند.انگ معتقد است که فمینیستها نباید خود را پاسداران راه حقیقت‏ محسوب کنند.به زعم او،ردوی با تأکید بر این‏که«تحول اجتماعی‏"واقعی‏"صرفا زمانی‏ می‏تواند رخ دهد که...زنان خوانندهء داستانهای عاشقانه از خواندن این داستانها دست‏ بردارند و در عوض طرفدار فعال جنبش فمینیسم بشوند»،همین کار را می‏کند(همان منبع). انگ اصلا نمی‏پذیرد که این دو(فمینیسم و خواندن داستانهای عاشقانه)مانعةالجمع هستند. «سیاست پیشتازانه....فمینیستی»ردوی صرفا به«نوعی اخلاق‏گرایی سیاسی»منجر می‏شود که«انگیزهء آن باوراندن‏"اغیار"به آرمان‏"ما خودیها"است»(527).به گفتهء انگ،آنچه جایش‏ در استدلالهای ردوی خالی است،عبارت است از بحثی دربارهء«لذت به منزلهء لذت».ردوی‏ به لذت می‏پردازد،اما بحث خود را همواره به غیرواقعی بودن لذت محدود می‏کند؛یعنی‏ لذت ناشی از خواندن داستانهای عاشقانه را همدلانه و نیابتی می‏نامد،کارکرد این لذت را جبران مافات می‏داند و[خلاصه‏]آن را کاذب می‏شمارد.اعتراض انگ این است که با اتخاذ این رهیافت،ردوی توجه خود را بیش از حد به تأثیرات لذت معطوف می‏سازد تا به سازوکارهای آن و لذا همواره در نهایت به«کارکرد ایدئولوژیک لذت»نظر دارد و بس(528).در مخالفت با این رهیافت،انگ استدلال می‏کند که لذت را باید عاملی‏ «قدرت‏بخش»به زنان دانست و نه عاملی که«همیشه منافع‏"راستین‏"آنان را به خطر می‏اندازد»(530).ردوی(1994)ضمن بازاندیشی دربارهء این جنبه از آراء خود به این نتیجه‏ رسیده است:

من سخت کوشیدم تا کارهای زنان اسمیتون را بی‏اهمیت تلقی نکنم و خواندن داستانهای عاشقانه‏ را واکنشی مثبت به اوضاع زندگی روزمره بدانم؛با این حال،شرحی که از این زنان در تحقیقم‏ آوردم،بی‏آن‏که خود متوجه باشم،همان فرض زن ستیزانه‏ای را تکرار کرد که موجد بخش بزرگی‏ از نظرات ابراز شده دربارهء داستانهای عاشقانه بوده است.به سخن دیگر،شرحی که من در تحقیقم‏ ذکر کردم کماکان بر این فرض استوار بود که خیال‏پروری تأثیرات نگران‏کننده‏ای در زنان‏ داستان‏خوان باقی می‏گذارد...و این الگوی دیرآشنا را تکرار کردم که من اظهارکنندهء این نظر، تحلیلگری با بصیرت و متفاوت با آن کسانی هستم که به علت غرق شدن در خیال‏پروری و مسحور شدن از آن نمی‏توانند به این حقیقت واقف باشند...به رغم این‏که قصد داشتم بیگانگی‏ داستانهای عاشقانه با فمینیسم را پایان دهم،اما تباین دیرینه بین خیال‏پروری بی‏خردانه و وقوف‏ داهیانه همچنان در شرح من تأثیر گذاشت.از این رو،اکنون کتاب قرائت داستانهای عاشقانه را جزو...نخستین کوششهای اولیه به منظور فهم این ژانر متغیر[یعنی داستانهای عاشقانه‏]می‏دانم. به بیان دیگر،این کتاب مبیّن مرحله‏ای از بحث راجع به داستانهای عاشقانه است،مرحله‏ای که‏ ویژگی بنیانی آن به اعتقاد من عبارت بود از بدگمانی به خیال‏پروری و رؤیاهای زمان بیداری و بازی.(19)

ردوی بر این نظر الیسن لایت(1984)صحّه می‏گذارد که«سیاست فرهنگی فمینیستی نباید به‏"هیأت صدور مجوز سوزاندن کتاب‏"تبدیل شود؛همچنین فمینیستها هنگام بحث راجع‏ به داستانهای عاشقانه نباید در دام اخلاق‏گرایی یا استبداد گرفتار آیند"شاید...خواندن‏ کتابهای باربارا کارتلند1باعث فمینیست شدن خواننده شود.خواندن داستان هرگز به این‏ معنا نیست که کسی صرفا متنی را از ابتدا تا به انتها بخواند و بیاموزد،بلکه...یک فرایند و لذا پویا و تحول یابنده است‏"»(نقل قول شده در ردوی 20:1994).

پس از انتشار کتاب قرائت داستانهای عاشقانه در سال 1987،ردوی(1988)دربارهء بخش بزرگی از مطالعات فرهنگی در خصوص واکنش خوانندگان که-مانند تحقیق خود او (1). arabrab dnatlrac (متولد 1901)،نویسندهء رمانهای رمانتیک،انگلیسی.وی از سال 1923 تاکنون 600 عنوان‏ کتاب منتشر کرده است که اکثر آنها داستانهای عاشقانه و رمانتیک هستند.کارتلند در سال 1983 به رکورد بی‏سابقهء نگارش 26 عنوان کتاب در یک سال دست یافت.-م.

راجع به خوانندگان داستانهای عاشقانه-یک متن خاص را نقطهء آغاز کار قرار می‏دهد و می‏خواهد نحوهء مصرف آن متن را نشان دهد،نظری انتقادآمیز اتخاذ کرده است.طرحهای‏ تحقیقاتی مبتنی بر این قاعده،«ناگزیر با این فرض آغاز می‏شوند که هر یک از خوانندگان‏ پیشاپیش در جایگاه خاصی برای ارتباط با متن مورد نظر قرار گرفته است»(361).همان‏گونه‏ که خود ردوی توضیح می‏دهد:

مخاطبان...با مجموعه‏ای از متون مجزا در ارتباط قرار می‏گیرند که پیشاپیش ابژه‏هایی مطلقا متمایز تلقی می‏شوند.به رغم تعلاشهای گسترده برای از میان برداشتن مرز میان متن به منزلهء ابژه از یک سو و مخاطبان‏[به منزلهء سوژه‏]از سوی دیگر،اکثر پژوهشهای اخیر دربارهء دریافت‏[یا واکنش‏ خواننده به متون ادبی‏](از جمله تحقیق من)همچنان با این فرض آغاز می‏شوند که متنی خاص‏ «واقعا»وجود دارد و برخی افراد آن را دریافت می‏کنند...مصرف‏کنندگان آن متن برای پژوهش‏ مجزا می‏شوند.چون این افراد نه فقط یک واسطهء بیانی واحد بلکه همچنین یک ژانر واحد را مصرف می‏کنند،آنها را سوژه‏هایی خاص می‏دانیم،چه بسا ما[در مقام پژوهشگر]بسیار علاقه‏مند باشیم که ببینیم این سوژه‏ها(به عنوان افرادی تاریخمند و بسیار پیچیده‏تر از بازنماییهایی که ما از ایشان ارائه می‏دهیم)بعدها چگونه این ژانرها را در حوزه‏های مختلف فرهنگی به کار می‏برند،اما نقطهء آغاز عملی و تحلیلی ما هیچ‏گاه از مدار تولید کننده-محصول-دریافت کننده فراتر نمی‏رود.(363)

در این شیوه از تحقیق،مخاطبان‏[یا خوانندگان داستانهای عاشقانه‏]که«به ندرت سوژه‏هایی‏ صاحب اراده تلقی می‏شوند،چه رسد به سوژه‏هایی فرهنگ‏ساز»(362)،دریافت کنندگان‏ «پیامهای»متن(به منزلهء ابژهء مقتدر)هستند.به اعتقاد ردوی،می‏بایست«فرایند شیوع‏ فرهنگ را از منظری جدید مورد بازاندیشی قرار دهیم...یعنی از منظر کارگزاران‏ صاحب ارادهء فرهنگ که از اجزای بی‏شمار تولیدات فرهنگی قبلی،روایتها و داستانها و ابژه‏ها و رفتارهایی را می‏سازند»(همان منبع).این کار موجد شیوه‏ای از پژوهش می‏گردد که‏ «عمدتا به پیچیدگیهای مصرف روزمرهء فرهنگی می‏پردازد»(همان منبع).درست مثل هر متنی،ویژگی هر یک از مخاطبان متون ادبی،برخورداری از گفتمانهای مختلف است.ذهنیت‏ واجد کیفیتی ثابت و تغییرناپذیر نیست،بلکه دائما در حال تحول است و طیفی از مواضع‏ گوناگون سوژه پیوسته آن را مورد خطاب قرار می‏دهد و ذهنیت هم آن مواضع را اختیار می‏کند.به این مفهوم است که ذهنیت را«کوچ نشین»و«پراکنده»می‏نامیم.به سبب وقوف به این موضوع،ردوی مروج راهبرد متفاوتی در پژوهشهای فرهنگی دربارهء رابطهء متن با خواننده است:

به جای این‏که یک شکل‏بندی اجتماعی را مجموعه‏ای از مخاطبان رسانه‏های بیانی خاص یا ژانرهای خاص بپنداریم و با این پنداشت خودبه‏خود آن شکل‏بندی را تکّه‏تکّه سازیم،شاید این‏ ثمربخش‏تر باشد که پژوهش را با تفحص دربارهء عادات و رفتارهای زندگی روزمره آغاز کنیم، عادات و رفتارهایی که سوژه‏هایی تاریخ‏مند آنها را به نحوی فعال و ناپیوسته و تناقض‏آمیز به یکدیگر متصل می‏کنند.خود این سوژه‏ها نیز از طریق تداعیها و روابط ناهمگون،زندگی‏ روزمره‏شان را همچون افرادی کوچ‏نشین به پیش می‏برند.در واقع،شاید نظریه‏های ما ابژهء جدیدی را برای تحلیل پیش روی‏مان قرار داده‏اند،آن هم ابژه‏ای که تحلیلش دشوارتر است زیرا نمی‏توان آن را به سهولت متعین ساخت.این ابژه جدید عبارت است از طیف دائما تغییریابنده و همواره متحول شوندهء زندگی روزمره و نحوهء ادغام و تأثیرگذاری رسانه‏ها در آن.(366)

این الگو موجد شیوه‏ای از پژوهش است که محقق کار خود را نه با بررسی متن بلکه با تحلیل‏ فرهنگهای زیست شده در زندگی روزمرهء مردم شروع می‏کند.از این رو،پژوهشگر به جای‏ محوری ساختن مثلا مصرف فرهنگی یک ژانر خاص،توجه خویش را به نحوهء عملکرد این‏ رفتار در پیوند با رفتارهای دیگر معطوف می‏سازد که هر یک می‏تواند آن را مثلا تقویت یا تضعیف کند.

از بحث ردوی این نکته معلوم می‏شود که مصرف فرهنگی،در زمرهء رفتارهای زندگی‏ روزمره قرار دارد.کالاهای فرهنگی در خلأ اجتماعی مصرف یا مصادره به مطلوب‏ نمی‏شوند،بلکه باید گفت این مصرف یا مصادره به مطلوب همواره در چارچوب سایر شکلهای مصرف و مصادره به مطلوب صورت می‏گیرد که خود با سایر کارهای روزمره‏ مرتبط هستند و این کارها نیز مجموعا تار و پود تغییر یابندهء زندگی روزمره را تشکیل‏ می‏دهند.راجر سیلورستون‏1همین نتیجه را البته در بحث راجع به تماشای برنامه‏های‏ تلویزیون می‏گیرد،اما نظر او در مورد سایر شکلهای مصرف فرهنگی نیز مصداق دارد.