بررسی مختصری که در پی می آید به گونه ای تنظیم شده است تا از جهات گوناگون مفید حال هنرجویان داستان نویسی باشد. نخست امیدوارم از رهگذر مطالعهٔ این جُستار، بآسانی از برداشتهای متفاوت انتقادی شناختی حاصل شود. (مراد من از برداشت انتقادی هم فرضیات بنیادین نظری منتقد است و هم شیوه های بخصوصی که در تحلیل و تحقیق اختیار می کند). چنین شناختی چه بسا آسان به دست نیاید؛ هرچند که شرح برداشتی انتقادی به تعابیری نسبتاً کلی و انتزاعی کم و بیش کار سهل و ساده ای است، آن هم در این زمانه که منتقدان، شماری از فرضیات گوناگون و شیوه ها را در نقد خود ترکیب می کنند.

ثانیاً، امیدوارم که بررسی مجمل زیر کمکی باشد برای تأمل کردن در تنوع شیوه هائی که از خلال آنها رمان را می توان خواند و به بحث گذاشت.

ثالثاً، متوجه خواهید شد همه برداشتهائی را که مختصراً در ذیل شرح داده ایم، نمی توان براحتی با هم ترکیب کرد چرا که در پاره ای موارد تناقضاتی میان آنها حاکم است. لازم است که شما در چنین مواردی جایگاه خویش را مشخص کنید.

برداشتهای متن شناختی[1]

منظور من از «برداشتهای متن شناختی» آن دسته از بحثهای انتقادی با موضوع رمان است که به اطلاعات حاصله از متون اصلی رمانهای به بحث گذاشته شده محدود می شود. البته این محدودیت مطلق نمی تواند باشد ـ ما برای فهم رمان، باید با قلمروئی که اثر در آن به بحث درآورده می شود، آشنائی پیدا کنیم ـ اما منتقدان به کلمات کلیدی رمان یا رمانهای در دست مطالعه شان توجه می کنند و التفات چندانی به آنچه موسوم به اطلاعات خارج از داستان است، در نقدشان ندارند. از این رو منتقدان به زندگینامهٔ نویسندگان یا آثار دیگر او، آشنائی با جامعه و دورهٔ تاریخی نویسنده، واکنشهای خوانندگان آن رمان و مانند اینها توجه نمی کنند یا اصلاً آنها را مد نظر قرار نمی دهند. ارتباط میان منتقد و متن رمان به ارتباط میان مسیحی بنیادگرا و کتاب مقدس می ماند. همهٔ مسیحیان حرمت آیات این کتاب را پاس می دارند، چرا که سرچشمه حکمت و الهام[2] است، اما نکته در خور توجه این است که برخی از مسیحیان بر این باورند که انجیل را باید در موقعیت اجتماعی و تاریخی مطالعه کرد و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تفسیر نمود. حال آن که بیشتر مسیحیان بنیادگرا تمایل دارند کتاب مقدس را «آن طور که هست» تلاوت کنند.

منتقدان معروف به فرمالیست، به متن نگرشی ویژه و منحصر به فرد دارند. منتقد فرمالیست کسی است که به شکل (فرم) اثر ادبی توجه بسیار می کند. این اصطلاح به هر شکل شامل دو گروه عمدهٔ منتقدان است: فرمالیستهای روسی که دههٔ ۱۹۲۰ اوج نویسندگی آنان بود و منتقدان نوپرداز آنگلو-آمریکائی که در دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ پا گرفتند.

منتقدان نوپرداز - به زبان ساده بگوئیم - از پذیرش آنچه باصطلاح اطلاعات «بیرونی» یا «خارجی» نامیده می شد کمابیش به طور کامل سرباز زدند و صلاح را در این دانستند تا در انزوائی نسبی بر «خود اثر» دقیق شوند. آنان اغلب به «خوانش دقیق» بخشی از اثر متوسل می شدند و این کار را نوعی روش قلمداد می کردند. در خلال این خوانش، به جزئیات کامل آن بخش کوچک از رمان وارد می شدند و به گونه ای از مسائلی که پیش از این ذیل عنوان «فهرست مرور» در بخش قبل آوردم[۳]، توجه خاص روا می داشتند.

چنین منتقدانی، بنابر نظر عموم، تا آن جا که امکان داشته از دشواری و باریک اندیشی آثار بزرگ داستانی در گوشمان خوانده اند و ما را از بحث استدلالی ساده دربارهٔ پیرنگها و شخصیتها بر حذر کرده اند و گفته اند که رمان نیز همانند و هم اندازهٔ شعر گنجایش تحلیلی مبسوط را دارد. من در بخش «تحلیل داستان» اشاره ای به کار منتقدانی از این دست کرده ام. نمونهٔ جدید این گونه نقد، کتاب «زبان داستان» (۱۹۶۶) نوشتهٔ دیوید لاج است. تحلیلی که لاج از «جین ایر» اثر شارلوت برونته در کتاب خود به دست می دهد، جداسازی تکرارهای معنی دار ارجاعات و معنی ضمنی این رمان است. وی رفتاری کم و بیش شاعرانه با این اثر در پیش می گیرد، طوری که می توان از منظر تصویرگری آن را تحلیل کرد. دربارهٔ پیرنگ و شخصیتهای آن نیز چنین است.

نکته مهمی که این منتقدان به یادمان می آورند، این است که رمانها ساخته و پرداخته ذهن هستند و دریچه هائی نیستند که مستقیماً ما را به واقعیت رهنمون شوند. از همین روست که از ما خواسته اند در بحثهائی با موضوع شخصیتها و حوادث رمانی

● نویسنده: جرمی هاوثورن
● مترجم: جلیل جعفری یزدی

انتقادی از رمان

که سعی بر واقعنمائی افراد و رویدادها دارد، احتیاط کنیم.

در این زمینه مقالهٔ ال. سی. نایتس با نام «بانو مکبث چند بچه دارد؟» (۱۹۳۳) تأثیری عمده داشت. در این مقاله نه تنها رمان، بل که درام نیز، به چالش طلبیده می شود. نایتس به هیچ روی فرمالیست تنگچشمی نبود. از آن نظر که مقاله اش، منتقدان را از تبعات ناخوشایند ارجاع به جوانب زندگی شخصیتها در اثری ادبی که ماجرایش در جائی «غیر از متن اثر» روی می دهد، آگاه ساخته است.

خوانندگان رمان، این بحث را بسیار مهم و شایان توجه می دانند. مثلاً زمانی که غرق در خواندن رمانی از دیکنز یا تولستوی هستیم، پی می بریم که شخصیتها زنده اند و در نظرمان واقعی جلوه می کنند. این شخصیتها در خیال ما به آدمهائی زنده می مانند و مسائلی که آنان درگیرشان هستند، همان مسائل بشری اند. در حین خواندن دچار احساساتی می شویم که از افراد و رویدادهای واقعی نشأت می گیرند چرا که همین احساسات را می توان در اثر سراغ گرفت.

پس از خواندن رمان، وقتی به بحث و بررسی آن می رسیم، حتماً نباید در صدد رد این تجربیات خیالی برآییم. بل که لازم است با فهم رمان در مقام اثری آفرینشی و چیزی که نویسنده به آن هستی بخشیده است، چنین تجربیاتی را اعتبار بدهیم. زمانی که به این کار مهم همت گماشتیم، به این اندیشه راه خواهیم برد که نویسنده برای شکل دادن و معنا دادن شخصیتها در ذهن ما، به همهٔ شیوه ها روی آورده است.

برداشتهای نوعی[۴]

نوع ادبی، گونه یا سنخی خاص از ادبیات است و ما اغلب رمان را در کنار انواع دیگر ادبی یعنی شعر و نمایشنامه، از انواع اصلی ادبی می دانیم. اما در کل برای دسته بندی ادبیات شیوه های متفاوتی وجود دارد. منتقدان مختلف رمان را به شماری از زیرمجموعه های انواع ادبی تقسیم کرده اند. من پیش از این و در همین کتاب، هنگام صحبت از «انواع رمان» این تقسیمبندی را ارائه دادم. برداشت نوعی از رمان بر این نکته استوار است که زمانی می توانیم شروع به خواندن یا فهم رمان کنیم که بر ما معلوم شود این رمان از چه نوعی است. به نظر بیشتر منتقدان این امر با عنایت به اثر نویسنده، به منزلهٔ روشن شدن نیّات اوست. بنابراین ـ چنان که از این بحث برمی آید ـ مادام که به مفهوم سنّت پیکارسک؛ سنتی که دفو «مُل فلاندرز» را براساس آن نوشت، راه نبرده ایم احتمال غلطخوانی و درک نادرست این رمان باقی است.

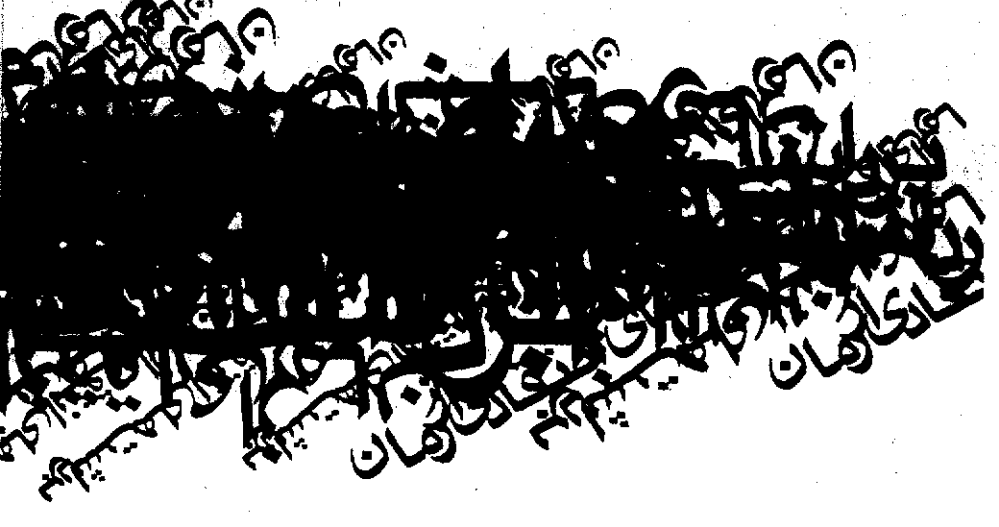
این گونه موقعیت سنجی، آن هم در آغاز برای مشخص شدن این که آدمی در شرف خواندن چه نوع اثری است، چه بسا غالب اوقات یکی از سودمندترین امتیازات منتقدان در کار خواندن باشد. خوب است که آدم پس از خواندن چند صفحه از رمان دست کم یک بار از خودش بپرسد که مشغول خواندن چه نوع رمانی است. گاهی نویسنده بر آن می شود که خواننده را غافلگیر و متحیر کند اما خوانندهٔ امروزی می تواند با اتکا به دانش تاریخی و نقد از عهدهٔ موضوعاتی از این دست برآید.

برداشتهای مبتنی بر شرایط[۵]

اگرچه ارزشمندترین جنبهٔ کار منتقدان فرمالیست توفیق آنان در بسط شیوه های تحلیل انتقادی بوده است، آن جنبه از کار اینان که به کمترین چالشی درنیامده، همان نادیده انگاری یا رد اطلاعات «خارج از داستان» است، به رغم آن که به مثابهٔ کمکی است برای تعبیر و نقد ادبیات.

آنان که چنین چالشهائی را پیش آورده اند، استدلال کرده اند که هیچ قالب بیانی را ـ به انضمام اثری ادبی ـ نمی توان جدا از موقعیت آن ـ چنان که شاید و باید ـ فهمید و امید داشت که قبول عامه شود. این که می گویند «همهٔ اینها از یک قماشند» تنها زمانی در این باره مصداق و مفهوم بارز می یابد که بدانیم اثر طوری طراحی شده که باید آن را در محتوای کلامی بخصوص خواند و از آن جا که این عبارت تقریر شده، در حیطهٔ این گونه آثار معمولاً معنائی مبرم پیدا می کند، طبیعتاً چنین آثاری از دیدگاهی با این کیفیت خوانده می شوند. دیگر آن که آثار ادبی وحی منزل نیستند و از این رو ضروری است یادمان باشد که موقعیت اثر مشمول مرور زمان شده، از آن جا که رمان، در گسترهٔ جدیدی از موقعیتهای خواند ن به جریان می افتد که در تصور نویسنده اش نمی آمد.

منتقدان جامعه شناختی و مارکسیستی بر ضرورت درک شرایط جامعهٔ نویسنده و جایگاه وی در آن محدوده چه از لحاظ فردی (عضو گروه یا طبقهٔ خاص اجتماعی) و چه در مقام نویسنده (عضو گروه ادبی با تکیه بر تأیید ناشران، کتابخانه ها،



خوانندگان معتبر و مانند اینها) تأکید فراوان کرده اند.

در این جا «دل تاریکی» نوشتهٔ جوزف کنراد را شاهد مثال می آوریم. منتقدان معاصر گفته اند که این رمان کوتاه را فقط می توان با مد نظر قرار دادن آنچه قدرتمندان اروپا در اواخر قرن نوزدهم در آفریقا مرتکب شدند و بویژه با توجه به متن فرمانهای بلژیکیهای سرشناس ازجمله لئوپولد شاه و عنایت به بهره کشی بلژیک از کنگو (که کنراد خود آن جا کار کرده است)، تمام و کامل فهمید. به این معنی که برخی از فرمانهای (بی نهایت سبعانه و هولناك) لئوپولد دربارهٔ بهره کشی بلژیک از کنگو شامل نظراتی در مورد آشنائی دادن آن بخش از دنیای ما با تمدن است که به آئین مسیحیت تشرف نیافته است و رخنه در «تاریکی ای که همهٔ این جماعت را دربر می گیرد» است. استفادهٔ طنزآمیز کنراد از واژگانی همچون «تمدن» و «تاریکی» در این رمان کوتاه را فقط می توان با فهم گفته های کسی مثل لئوپولد، کاملا" درك کرد. در این مورد حجت تمام است.

اما منتقدان قائل به شرایط معتقدند که این مقدار دلیل و حجت کافی نیست. گریز زنی روائی در رمان (ناتوانی مارلو در گفتن حقیقت به «نامزد» کورتز و حالتی که بر او می رود از بابت این که نمی تواند حرفهایش را به حسابرسان تفهیم کند) موقعیتی را باز می تاباند که در آن اروپائیان مرفهی که هیچ وقت مستقیما" شاهد قساوت مستعمراتی در آفریقا نبوده اند، آن مایه توان ندارند که حرف حق آدمی همچون مارلو را بشنوند.

این بحث هم برای خودش مشکلاتی دارد. کنراد به دلخواه خود از ذکر اطلاعات محلی از قبیل نام کشور اروپائی یا آن بخش از آفریقا که ماجرای رمان در آن جا رخ می دهد، امتناع می ورزد. ولی با مراجعه به داستان کوتاه «جوانی» نوشتهٔ همین نویسنده، کنراد معلوم می کند که با درج دوباره و مکرر چنین اطلاعاتی بسیار مخالف بوده است[۶].

گفته اند که خود این رمان کوتاه در حد نیاز اطلاعات زمینه ساز را در اختیار آدم می گذارد. مسائل اصلی از این قرارند: چه اطلاعاتی مناسب است و به کار می آید؟ کدام اطلاعات بر مصالحی دلالت می کند که تأثیری تعیین کننده بر متن اثر دارند؟

منتقدان جامعه شناختی همچنین به تأثیر نافذ آن عواملی که روی هم رفته با نام «جامعه شناسی ادبیات» شناخته می شوند، توجه بسیار کرده اند. این عوامل که چه بسا بر خلق آثار ادبی مؤثر واقع شوند، عبارتند از: ناشران، مشوقان، میزان سواد، مقاطع قرائت، کتابخانه ها، کتابفروشیها و مانند اینها. ناگفته پیداست که اگر تنها بخشی از جامعه باسواد باشند و بتوانند رمان بخوانند، این امر بر انواع رمانهائی که به تحریر کشیده می شوند، تأثیر می گذارد؛ همچنان که در انگلستان قرن هجدهم اوضاع بدین شکل بود.

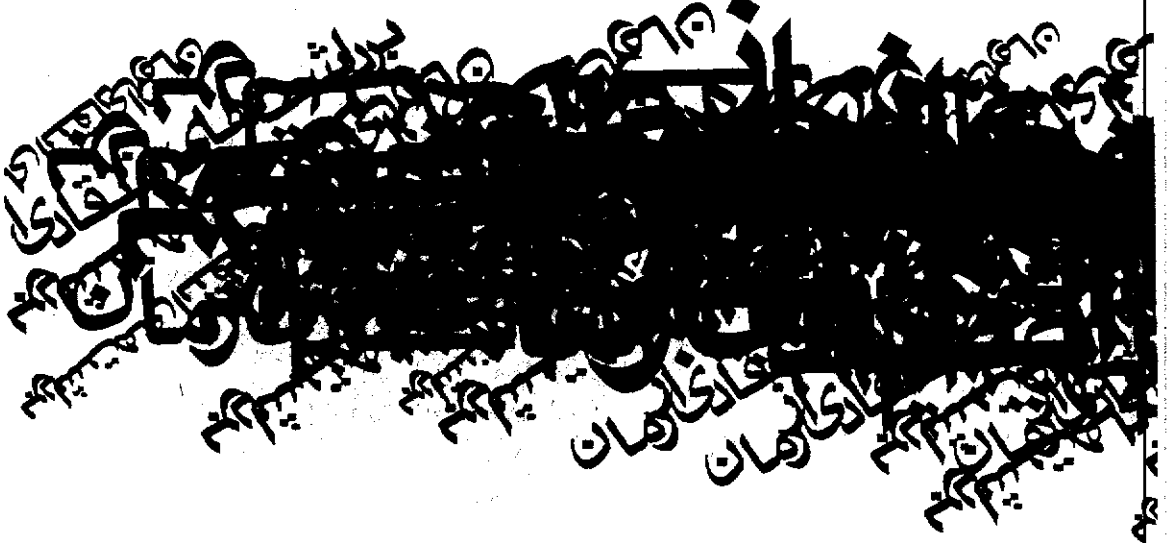
برداشتهای زندگینامه ای[۷]

هنگامی که رمانی می خوانیم و آن رمان به دلمان می نشیند، بیشتر اوقات تمایل ذاتی برآنمان می دارد که به دنبال آثار دیگر نویسنده اش برویم. هر چه آثار بیشتری از این رمان نویس بخوانیم، بیشتر با عناصر مشترك و مشابه آنها آشنا می شویم و نیز هرچه بیشتر در به دست آوردن تصویری از زن یا مرد نهفته در پس متن چاپی بکوشیم، طرحی از ارزشها، دلبستگیها و نظرهای او شکل می گیرد.

دلبستگی نویسنده [به موضوع یا موضوعاتی خاص] می تواند ما را به آشنا شدن با اصالت شخص مورد بحث رهنمون شود. پس از آن، چه بسا که رمانهای نویسنده را باعنایت و توجه به آنچه از او دانسته ایم، بخوانیم (حتی بر حسب آنچه وی صریحاً در موردش سخن گفته است).

برداشت زندگینامه ای برای مطالعهٔ رمان ـ خواندن آثار داستانی با ارجاع مستقیم به زندگی، شخصیت و دیدگاههای نویسنده ـ به نظر خیلی درست و ساده می آید. با این حال، مملو از مشکلات است و درگیر مباحثاتی سخت شده است. به قول دی. اچ. لارنس: «هیچ وقت به هنرمند اعتماد نکنید. حکایت را باور کنید»[۸]. جماعت منتقدان خاطرنشان کرده اند که ای بسا رمان نویسان، راهنمایان بسیار بدی برای خوانندهٔ اثر خود باشند. بسیاری از آثار فرانتس کافکا که ما امروزه این همه آنها را ارج می نهیم، پس از مرگ وی سوزانیده می شوند و این در حالی است که همین آثار در برگیرندهٔ آمال و آرزوهای این نویسنده بوده اند.

چارلز دیکنز (آن گونه که از قرائن برمی آید) با خود اندیشیده است که تنها توجیه صحنهٔ «اشتعال خودبخود» در داستان «خانهٔ مترولك» ـ که ناگزیر به ارائه آن بوده ـ این است که اشتعال



خودبخود (ابناء بشر!) یک حقیقت علمی ثابت شده است. جوزف کنراد را هم که اصلا" نمی توان راهنمای مطمئن آثارش دانست؛ چه از حیث کشف حقیقت و چه از لحاظ تفسیر و تحلیل.

چرا چنین است؟ چند توضیح احتمالی را می توانیم بیان کنیم. در وهلهٔ اول باید از «الهام» نام برد. از قرار معلوم، نویسنده غالب اوقات برای ترکیب ادبی، از ذهن آگاه و منطقی خویش بهره نمی برد و این چیزی است که از دوران باستان بدان پی برده بودند؛ از زمانی که نخستین بار از اصطلاح «الهام» استفاده شد. بنابراین، به همان شکل که نمی توان وارد جزئیات کردارها و گفتارها شد، رموز اثر خلاقه را نمی توان در حد و اندازهٔ ذهن منطقی و کنجکاو گنجاند. دوم آن که چه بسا نویسنده واقعا" بر آن باشد که چیزی را در پرده نگه دارد؛ مثلا" طرح یک زندگی واقعی، عاملی اعترافی در اثر یا هر چیز دیگر. توضیح آخر و سوم این است که احتمال دارد نویسنده مدتی مدید پس از نوشتن اثر خود، دربارهٔ آن حرفهائی بزند.

هنگامی که بحث ارتباط اثر رمان نویس با زندگی اش پیش می آید، آن وقت ممکن است مسائلی متشابه پدیدار شود. از کجا بدانیم کدام تجربیات زندگی نویسنده در اثرش منعکس (یا تبدیل) نشده است؟ تجربیاتی که از دید ما ناچیزند، در نظر شخصی که آنها را از سر گذرانده سرنوشت ساز بوده اند. با این حال، ای بسا که این تجربیات در حین نگارش اثر مفروض مؤثر نیفتند.

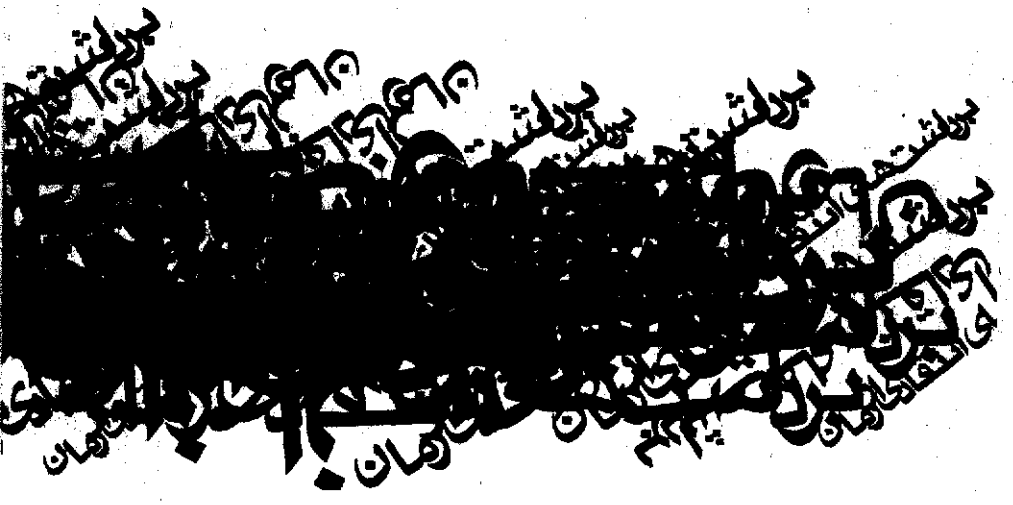
برای این که گمان نکنید این حرفها را از سر نومیدی و بدبینی می زنم، همین جا اضافه می کنم که اصلاً چنین منظوری نداشته ام. من گمان واثق دارم که اطلاعات زندگینامه ای ما را برای ارائه پاسخی در خور و شایسته به رمان یا داستان کوتاه، توانا می کند. اما لازم است از مسائل مرتبط با شیوه های انتقادی کاملاً آگاه باشیم و ضرورت دارد در ازای آنچه که از خود اثر درمی یابیم همواره توجه نشان دهیم.

در این جا رمان «زنان عاشق» نوشته دی. اچ. لارنس را مثال می زنیم. بسیار محتمل است که تجربیات لارنس در دورهٔ جنگ جهانی اول، تأثیری مهم در نوشتن این رمان داشته است؛ گو این که در سراسر آن، نامی از جنگ نمی برد (برخلاف این حقیقت که این اثر در بحبوحهٔ این تجربیات نگاشته شده است). لارنس به خاطر داشتن معافیت پزشکی از انجام خدمت در زمان جنگ معاف شد اما به دلیل برقراری رابطه با فریدا فُن ریختهوفن آلمانی، که با او ازدواج هم کرد، مقامات و اولیای امور به او بدگمان شدند. لارنس و فریدا مجبور به ترک کلبهٔ خود واقع در ساحل کورنیش شدند. چون به آنها مضمون شده بودند که به زیردریائیهای آلمانی علامت می دهند. جالب این که از این واقعه به طور مستقیم در رمان «زنان عاشق» صحبتی به میان نیامده است. بحث در این است که بیشتر حال و هوای این رمان ـ بویژه نظرات نابخردانهٔ آن دربارهٔ انگلستان ـ را فقط می توان با انداختن گوشه چشمی به این تجربیات، کاملاً درك کرد. دیگر آن که حرفهائی که بیکرین در این رمان دربارهٔ «اصول ماشینی» می زند نیز در متن واکنشهای پیچیدهٔ لارنس به قتل عام جنگ ـ قتل عامی که از اول تا آخر رمان صحبتی از آن نمی شود ـ مشاهده شده است.

من تأکید می کنم که این گونهٔ تحلیل و تفسیر را باید با ظرافت و توجه تام و تمام صورت داد و طریق صواب آن است که در ابتدا، رمان بدون در نظر گرفتن این اطلاعات خوانده شود تا آن طور که شایسته است در خور توجه قرار گیرد. چنانچه بعد از آن، فرد با تمسک به این اطلاعات قادر به فهم اثر شد یا نکات مبهم آن بر او معلوم گردید و توانست قدر مجموعه را دریابد، فرصت مغتنمی پیش می آید که ضمن آن شخص در تحلیل و تفسیر خود زیاد بر اثر سخت نگیرد.

برداشتهای روانشناختی [۹]

نقد زندگینامه ای را اغلب می توان با نقد روانشناختی درآمیخت و تلاش کرد تا با استفاده از اثر، روانشناسی خالق آن را از پردهٔ ابهام درآورد و آن گاه با تکیه بر بینشهائی که از این رهگذر حاصل می شود، مکاشفه ای تازه از اثر به دست داد. با این حال، نقد روان شناختی بیش از این کارساز است. با این شیوه می توان به نظریه های روانشناختی و روانکاوانه برای تحلیل شخصیتهای رمان پرداخت یا با توجه به واکنشهای خواننده در قبال اثر، او را به محک تحلیل آزمود. مثلاً از رمان کوتاه هنری جیمز با نام «گردش پیچ» یاد می کنیم: جماعتی از منتقدان، معلمهٔ سرخانهٔ این حکایت را تحلیل روانی کرده اند و نشان اختلالی روانی در او مشاهده نموده اند که او را به توهم



می کشاند. این زن اشباحی را در خیال می بیند و از آنها برای خواننده صحبت می کند.

مشکلی که در این شیوه بروز می کند، همانی است که پیش از این درباره اش بحث کردم: رفتار با شخصیت داستان آن گونه که انگار او فردی واقعی است. آیا در این حالت می توان دربارهٔ روانکاوی شخصیت داستان بحث کرد؟ آیا شخصیت داستانی ناخودآگاه است؟ البته نویسنده مختار است شخصیتی خلق کند که همانند آدمی واقعی رفتار کند و نیز می تواند این شخصیت را به واپس رانیها یا بیماری روانی دچار کند اما کمابیش ناخوشایند است که فرض کنیم نویسنده ای بتواند به طور ناخودآگاه شخصیتی بیافریند که همانند انسان واقعی مبتلا به بحران روحی باشد (براستی عقیده ای این چنین چه حسی در آدمی ایجاد می کند؟)

به گمانم ما باید به این نتیجه برسیم که در روند خواندن رمان، مرحله ای هست که طی آن ما در خیالمان شخصیتها را همچون افرادی واقعی تلقی می کنیم اما لازم است که این تلقی تا حد و مرز معینی پیش برود و با استفاده از تحلیل و تفسیری که مبنای آن درک خودمان است، آن را فرجام بدهیم و یادمان نرود که این شخصیتها، مخلوقات نویسنده اند.

رمان یا رمانهائی را دست افزار روانکاوی نویسنده ای قرار دادن مسائل کمتری دارد. هر چه باشد نویسنده هم آدم است و اگر اثر ادبی را چیزی مثل خیال پروری بدانیم و این کار ما درست باشد، آن وقت باید فرض را بر این بگذاریم که رمان دست کم می تواند به اندازه خیال، زندگی روحی نویسنده را تا حدودی آشکار سازد. با این حال، تمامی این کوششها، روی هم رفته، بیشتر خوانندگان را اقناع نکرده است. جوزف کنراد نمونهٔ بسیار خوبی در زمینهٔ خلق حسب حالهای روانکاوانهٔ مبتنی بر شواهد است، ولی نظر عمومی در مَورد این کوششها پس از به دست آوردن درک کافی از روان شناسی کنراد بدین شکل ابراز شده است که آثار وی در این زمینه بسیار بحث انگیزند و بر پیوندهای میان آثار و کسی که مجدّانه تلاش می کند بهترین فرضیه را ارائه دهد، تأکید می ورزد.

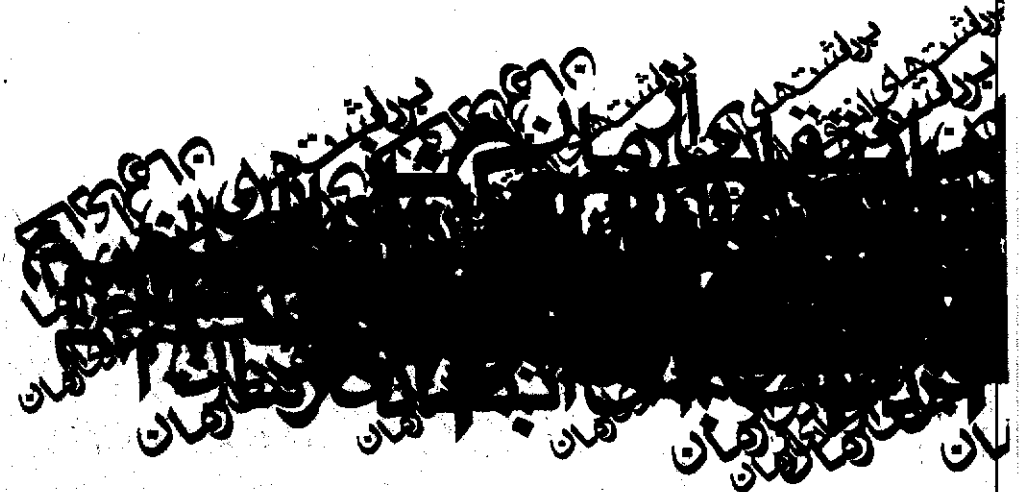
برداشتهای خواننده مداری[۱۰]

در خوشبینانه ترین حالت، می توانیم بگوئیم که نقد رمان تا دههٔ ۱۹۳۰، اغلب از لحاظ گرایش بسیار زندگینامه ای بود و منتقدان آن قدر که در مورد نویسنده بحث می کردند، کاری به خود اثر نداشتند. در ابراز این حکم کلی تا اندازه ای مُحقّ هستیم، چرا که از آن زمان به بعد برداشتهای متن شناختی و جامعه شناختی از مطالعهٔ رمان، اهمیتی انکارناپذیر یافت (اغلب در مقابله با یکدیگر) و تقریباً از یک دهه پیش علاقه ای در «خواننده» و در «روند خواندن» پیدا شد.

بخشی از این بحث را می توان در حکم واکنشی علیه پردازشهای انتقادی جدید متن رمان به مثابه شیء توجیه کرد؛ شیئی که می توان آن را به طور عینی مطالعه کرد. منتقدان جدید برخلاف این امر، بیان کرده اند که خواندن رمان یک روند است و شیء دانستن رمان این حقیقت را که ما رمان را برای آگاهی یافتن از مجموعه ای واکنشها در طول زمان می خوانیم، کتمان می کند.

منتقدان دیگری گفته اند که اگر از «خواننده» صحبتی پیش بکشیم و همهٔ خوانندگان (و شیوه های خواندن) را یکی تلقی کنیم، ای بسا راه به ترکستان ببریم. ویرجینیاوولف در مجموعه ای از مقالات خود با نام «خوانندهٔ عادی» (۱۹۲۵) به قول ساموئل جانسون استناد می کند و در مقابل خوانندهٔ فرهیخته یا حرفه ای، عنوان خوانندهٔ عادی را نیز به میان می آورد. اما منتقدان امروزی صحبت از خوانندگان فرضی متفاوتی از قبیل خوانندهٔ تلویحی، خوانندهٔ دست اول و خوانندهٔ تجربی می کنند.

«خوانندهٔ تلویحی» کسی است که اثر، خود او را برگزیده باشد. نمونهٔ بارز این خواننده آن است که راوی حرفهایش را بی هیچ منظوری مستقیماً به او بزند. آن جا که راوی جین اوستین رابطه ای صمیمی با خواننده برقرار می کند، مبنای کار او تفکراتی است که در مورد ارزشها، علائق و فهم خواننده دارد. بنابراین می توانیم اظهار کنیم که ما اجازه داریم کمابیش تصویری «هویت دار» از خوانندهٔ رمان جین اوستین بسازیم؛ ما نیز اگر رمان را به شیوه ای که مورد نظر است، بخوانیم، دست کمی از خوانندهٔ تصویر صدرالاشاره نداریم. با این تفاصیل، اگرچه ممکن است دو آدم متفاوت اقدام به خواندن «اما» کنند، چه بسا در جریان خواندن این رمان هر یک به جائی بَرسند که شبیه به هم باشند. زیرا همرنگ آن خواننده ای می شوند که



مخاطب رمان است (پیش خودتان فکر کنید که وقتی مردم با ما صحبت می کنند انتظار چه واکنشی را از ما دارند؟) . البته این احتمال هست که اختلاف میان آنچه ما هستیم و آنچه رمان از ما می خواهد، آن قدر زیاد باشد که از این همه فشار برای همرنگ شدن دادمان به هوا بلند شود. در این هنگام لازم است به قول دانشجویان رشتهٔ رسانه های جمعی، به روش «خواندن تقابلی» متمسک شویم. این شیوهٔ خواندن، ارزشها، علائق و درك دیگر گونه ای را القا می کند و با آنهائی که گمان می کنیم در اثر اشاره شده است، فرق دارد.

«خوانندهٔ دست اول» از قرار معلوم، نوعی مفهوم خیالی است مثل «تماشاچی شب اول» در تئاتر. و مراد از آن، تلاش برای فهم رمان از دیدگاه موقعیت زمانهٔ آن است و سوال می شود که خوانندهٔ حساس، آگاه و زیرك، در زمانی که رمان برای اولین بار انتشار می یابد، چه برداشتی از آن به دست می دهد؟ در توضیح باید گفت این بدان معنی نیست که خوانندهٔ دست اول همان «خوانندهٔ مطلوب» است. چرا که شاید خوانندگان بعدی از رمان چیزی را بفهمند که در زمان انتشار نخست آن فهمیده نشده بود. بسیاری از منتقدان، خوانندهٔ مطلوب را، بی آن که واقعاً نامی از او ببرند، در بحثهای خود دربارهٔ رمان لحاظ می کنند. مراد آنان از خوانندهٔ مطلوب کسی است که واکنشی در خور و شایسته در برابر آنچه رمان عرضه می کند، نشان خواهد داد.

به زعم من، مشکل چنین فرضی این است که خواندن جداگانهٔ رمان را نمی توان با آنچه که رمان در پی ارائه آن به خواننده است، تلفیق کرد. همچنان که پیش از این اشاره کرده ام، ما با خواندن اولین بار و دومین بار رمان به نکات متفاوتی پی می بریم و از لحاظ منطقی ترکیب این نکات با هم کار سختی است.

بعلاوه، خوانندگان منبعث از زمینه های مختلف بندرت رمانی را با راه و روشی دقیقاً مشابه می خوانند. هنگامی که به «خوانندگان تجربی» می پردازیم، به گمان من، باید فرض کنیم که یک حسابدار، رمان «پسران و عشاق» را آن طوری که یک معدنچی می خواند، نخواهد خواند. بیان دقیق ماهیت این تفاوت امر مشکلی است. به این مسأله بیشتر می توان در قالب جزئیات پرداخت تا در قالب اصول؛ اما به هر تقدیر، ارزشش را دارد که آدم مدتی در مقام یک خواننده در احوال خود دقیق شود. تا چه حد ممکن است به واسطهٔ زمینه ای که در آن قرار دارد ـ گیریم جانبدارانه ـ از جهاتی خاص تحت تأثیر قرار بگیرید؟ آیا در شناخت یا تجربهٔ شما تفاوتهائی هست که در درك شما هنگام خواندن رمانی خاص تأثیری منفی بگذارند؟ آیا می توان این تفاوتها را به شیوه ای از میان برداشت؟

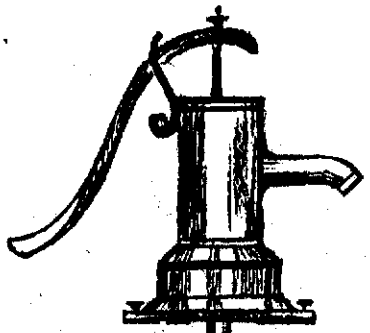
برداشتهای فمینیستی[11]

فمینیستهای جامعه همان گونه که ما را ترغیب کرده اند تا به دور از جزئیات کاملاً بی مقدار گفتار و رفتار شخصی، نگاهی نو به فرهنگ و تاریخ خود بیندازیم، نیز ما را وا داشته اند تا با شیوه هائی نو و غالباً افشاکننده به آثار ادبی نظر کنیم و در این کار بسیار موفق بوده اند. ویرجینیاوولف بیش از پنجاه سال پیش، با نگارش رمان «اتاقی خصوصی» (۱۹۲۹) با ادعای این مطلب که خوانندگان در نظامی مردسالاری زندگی می کنند، آنان را شگفتزده کرد. این امر موجب شد که شیوه های رمان نویسی و رمان خوانی حال و هوائی دیگر بیابد. شماری از منتقدان فمینیست که عدهٔ شان رو به فزونی است علل چالش انگیزی رمان، اعم از رمان معمولی یا رمان خاص، را برشمرده اند. منتقدان فمینیست اظهار داشته اند که زنان برای نویسنده شدن نه تنها مجبور بوده اند بر مشکلاتی جدی چیره شوند، بل که به محض خلق رمانهایشان، خوانندگان مرد آنها را همواره به روشهائی ناشایست خوانده اند. ازاین رو زمانی که زنی موجبات تحصیل را (که در گذشته کار ساده ای نبود) فراهم می کرد، مجبور می شد برای حصول امر بر انواع و اقسام تعصبات مردانه غلبه کند.

ویرجینیاوولف در باب کتاب خود می گوید:

«منتقدی این کتاب را بسیار با اهمیت می پندارد. از آن روی که در مورد جنگ است. این کتاب خیلی هم بی مقدار است چون دربارهٔ احساسات زنانی است که در اتاق پذیرائی به سر می برند.»[12]

از این گذشته، آن چنان که وولف خاطرنشان می کند، ممکن است برای زن سخت باشد تا درباره موضوعی چون جنگ بنویسد. این به دلیل نقش خانه داری اوست که در آن محصور شده است. وی اذعان می کند که نویسندهٔ زن نمی توانسته رمان



«جنگ و صلح» را بنویسد.

منتقدان فمینیست همچنین تلاش بسیار نموده اند تا شیوه هائی را نشان دهند که در آنها دیدگاههای مردانهٔ واقعیت بر قسمت اعظم آثار داستانی سلطه داشته اند (البته آن شیوه هائی که مردان به آن روی می آورند و دیدگاههای خاص خودشان را دربارهٔ زنان بدان وسیله سامان می دادند). زنان نوعاً از قبل مردان جلوه می یابند و آنان را به چشم موجودی کنش پذیر، هیستریایی، احساساتی، «پتیاره» یا «الهه» نگاه می کنند که این دیدگاه بسیار قالبی و تحجری است. بدین ترتیب انصاف این است که بگوئیم در نتیجهٔ تلاشهای منتقدان فمینیست در سالهای اخیر است که تصویر زنان در رمانهای مهم دی. اچ. لارنس زیر سوال رفته و به نقد کشیده شده است و از این پیامد دیگر نویسندگان که شمار آنان زیاد است با چشمانی شسته به این مسأله نگریسته اند.

این قضیه اگر وجه منفی و ضد ارزش نقد فمینیستی باشد، وجه مثبت آن بازیافت یا بازگردانی به جایگاه پیشین شماری از نویسندگانی (عمدتاً زن) بوده است که آثارشان را بی ارزش کرده یا از یاد برده اند. تعدادی از آثار منتشر شده شهامت انتشار آثار زنان ـ اعم از نویسندگان جدید یا نویسندگان عهد گذشته ـ را مسجّل ساخته است و اعتباری که اکنون نویسندگانی همچون ژان رایس، دوریس لسینگ، تیلی اولسن و نویسندگان دیگر کسب کرده اند، تا اندازه ای (و نه بیشتر) مرهون تلاشهای منتقدان فمینیست است.

***

در دههٔ گذشته یا کمی بیشتر جنبشهای انتقادی با عناوین ساختگرائی، پساساختگرائی و واسازگرائی به شهرت یا سوء شهرت شایان توجهی دست یافته اند. ارائه حتی خلاصه ای از این دستاوردها به گونه ای که بتوان حق مطلب را دربارهٔ آنها ادا کرد یا چیزی مختصر و مفید، از خصوصیات اساسی آنها به خواننده عرضه کرد، در حوصله این کتاب [مقاله] موجز نمی گنجد. □

■ پانویس:

* این گفتار فصل هشتم کتاب ذیل است:

Iereny Hawthorn, "Studying The novel ;An Introduction",
Forth Ed. London , Edward, Arnold, 1989 , PP.73 _ 83.

1_ Textual approaches

۲ـ الهام (Inspiration) : در تفکر مسیحی به معنای این که متون اناجیل الهام خداوندی بر دلهای نویسندگان آنهاست (واژه نامهٔ ادیان ـ دکتر عبدالرحیم گواهی).

۳ـ این موارد عبارتند از: فن روایت ـ لحن ـ شخصیت پردازی ـ گفتار ـ اندیشه ها / فرآیندهای ذهنی ـ درگیری نمایش وار ـ عمل داستانی ـ نماد یا تصویر ـ مضامین ـ واکنش فرد.

4_ Generic approaches

5_ Contextual approaches

۶ـ در نامه ای به ریچارد کرل. نگاه کنید به:

Richard curle (ed.) , conrad to a Friend : 150 Selected letters from goseph conrad to Richard curle (London, Sampson Low, Marston and company, 1928), PP. 142 _ 3.

7_ Biographical approches

8_ D. H. Lawernce, "The spirit of pale", in Antony Beal (ed.), selected literany criticism: D.H. lawrence (london, Meraery Books, 1961), P. 297.

9_ Psychological approaches.

10_ Readen_ oriented approaches.

11_ Feminist approaches.

12_ Virginia Woalf, "Aroom of one's own" (london, Hogarth press, reprinted 1967), P. 111.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی