هر متن ناتمام است

سیری در پدیدارشناسی نظریه دریافت مخاطب

رسول نظرزاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه:

من و تو، ما، بی چراغ به راه آمده بودیم، تن سپرده بودیم و حقی نداشتیم. سر سپرده ی متن ها بودیم. به نیاز خود در متن ها می گشتیم و هر بار به سویی کشانده می شدیم. به سخن و دانایی مؤلف ها و متن ها خالصانه گوش جان می سپردیم و می اندیشیدیم کلید فهم جهان در دست آن هاست و بار مسؤولیت را بر تعهد و شناخت آن ها می سپردیم. به آن ها ایمان می آوردیم؛ اما هر چه بیش تر می رفتیم هر چه بیش تر می دیدیم، می شنیدیم، می خواندیم بیش تر سردرگم می شدیم و در پیچ و خم جاده ها و راه ها وامی ماندیم. خودبزرگ بینی خویش را در دیگری می جستیم تا خود مرکزیتی از خویش بسازیم. تا خود«مرکزی» باشیم و این را بعدها ژاک لکان در بحث «آیینه و تصویر» چه روشن عیان و افشا می کند. دانایی نقاب کاذبی بود در راه ها تا به قلمرو حکمرانی یک راه بینجامد، اما

سال ها باید می گذشت تا جایگاه مخاطب/خواننده نه در گونه ای گله وار و مرده و سودایی که خود بسنده و زنده و فردی بازخوانی شود. سال های عمر پدران ما در مسلخ و قربانگاه سودای متن ها و مؤلفان خودمدار تلف شدند تا امروز از استبداد متن ها و استبداد مؤلفان فزون خواه و استبداد رسانه ها رهایی یابیم. از تک صدایی به چند صدایی گام نهیم، و جهان را نه بسیط که وسیع ببینیم. جهان گرداگرد ما نمی گردد و خود اندازه‌ی کوچکی از حرکت و افق بیکرانه ایم. با انقلاب کوپرنیکی در متن دانستیم بی آن که خود مرکز باشیم، خود را وانگذاریم سهمی برای اندازه‌ی فهم در جهان قایل باشیم و جهان متنی گشوده شد که به اندازه‌ی حضور ما در آن احضار می شد. مدل ارتباطی در حجمی گسترده و پخش است و عمود و تک ساحت نیست. فرستنده خود بیش از همه گیرنده است و مخاطب، خود خالق متن می شود، و صداهاست که می ماند؛ در این میان تکلیف رسانه های ایدئولوژیک مرکزگرا یا تبلیغات سرمایه سالار از پیش مشخص است که باید در این مدل کار کنند و این سیاست جهان بی مرز را پیش تر حکیمان کهن شرق چه خوب دانسته بودند و دمکراسی را از درون در وجود خویش با پذیرشی وسیع روشنایی بخشیده بودند که در آن، جهان، همه حضور بود و در حضور آن ها هم زمان هم مؤلف متن بودند هم مخالف، هم گیرنده و هم فرستنده و این خود همه‌ی آن پیام پنهان بود و هر متن بی این حضور، ناتمام بود. دیدم راه از نقش گام پیداست هنوز. بیراهه های در سراب، به گل نشسته و سنگلاخ و آن ها که رفتند سرسپرده، راه هموار کردند که من و تو به جایگاه خود پیدا شویم، که از یک راه نمی توان سخن گفت، بلکه از راه ها سخن در میان است. این نوشتار سیری است در این چرخش به سوی مخاطب و مخاطب را در متن با معنای کلی آن «خواندن» می نامیم که خواندن و زندگی کردن با آفریدن در زبان فارسی پیوند یافته است. ما از چهره‌ی کسی حال او را می خوانیم. ما زندگی دیگری را «می خوانیم» و به تعبیری «می نویسیم» ادراک شخصی و پیش بینی در این کلمه هم زمان نهفته است، و در این سیر از بحث وجود به پدیدارشناسی و هرمنوتیک و سپس نظریه های دریافت چرخش می گیرد تا در انتها به خواندن و تصویر و سینما برسیم.

متن ها در یک نگرش کلی دو دسته اند: ابتدا آن ها که پیامی

در زمان خواندن این متن ها شخص مخاطب باید در متن حضور داشته باشد چنان‌که زبان نیز حضور دارد، زنده است و ما را وادار می‌کند به آن بیندیشیم و آن‌را ببینیم. گاه نامتعارف و دشوار است. گاه این احساس را ایجاد می‌کند که از اساس سد و مانعی است برای درک، اما این جا زبان رهگشای درک معناهای بی‌شمار است

خاص از راه زبان روشن و ساده تا آن جا که ممکن است رها از هر نوع پیچیدگی ارایه می شود. ما در زمان خواندن چنین متن هایی اساساً متوجه‌ی زبان و شیوه نمی شویم. این جا زبان، شفاف و وسیله است و شاید بتوان گفت زبان «حذف می شود» توجه ما صرفاً به معنای نهان پیام است و زبان بیش از ابزاری برای درک پیام نیست.

متن های علمی و ایدئولوژیک در این دسته جای می گیرند. رولان بارت چنین زبانی را «نثر علمی» و «زبان مرده» خوانده است. دسته‌ی دوم پیام وابسته به شیوه‌ی بیان است. پیچیدگی و حتی رازهای زبانی این جا امتیازی به حساب می آید، زیرا پیامی اگر هست چیزی جز این پیچیدگی نیست. در این متن ها معنای نهایی یا وجود ندارد یا پشت تأویل های بی شمار و چندگانه پنهان است.

در زمان خواندن این متن ها شخص مخاطب باید در متن حضور داشته باشد چنان که زبان نیز حضور دارد، زنده است و ما را وادار می کند به آن بیندیشیم و آن را ببینیم. گاه نامتعارف و دشوار است. گاه این احساس را ایجاد می کند که از اساس سد و مانعی است برای درک، اما این جا زبان رهگشای درک معناهای

بی شمار است. در دسته ی نخست آفرینندگی خواننده و مخاطب در کم ترین حد خود است. تنها باید دانش تخصصی یا هوشی متعارف داشت تا پیام را «فهمید» در متن های دسته ی دوم، اما خواننده خود باید معنا را از راه تأمل و دقت به پیچیدگی های زبانی، خود، بیافریند. به بیان دیگر جذابیت خواندن در آزادی خواننده نهفته است،[1] و از راه مناسبت متن با خود متن می توان به مناسبت متن با خواننده رسید. در متن های نوع اول خالق به عنوان شخصی صاحب امتیاز و مقتدر با در اختیار قرار دادن کلید اطلاعات لازم به خواننده سعی بر این دارد تا شک و ابهام را تا آخرین حد از بین ببرد، اگرچه در طول اثر خالق تلاش می کند خواننده را در حالت ابهام مقطعی قرار دهد؛ ولی بی درنگ تمام نکته های مبهم و تردیدآمیز را صریحاً توضیح می دهد. بدین وسیله خالق تلاش دارد از طریق زبان نظرگاه های خود را به خواننده القا کند و او را از درستی و صحت این نظر مطمئن سازد. در متن های نوع دوم خواننده پس از اتمام اثر از دست یافتن به یک ایده ی حتمی و قطعی[2] ناتوان است. به فرض در **بیداری فینگان های** جویس خواننده ممکن است حدس هایی بزند، ولی حتی خود نیز از صحت کامل حدس هایش مطمئن نیست. علت آن است که متن در خواننده و با خواننده تکمیل می شود و تنها با یک تأویل و یک تفسیر بسته نمی شود و به تنوع تعبیرها و تفسیرهای هر خواننده مجال می دهد. اثر تسلیم یک ایده که باید از سوی خالق ارایه شود، نمی شود. هر خواننده با توجه به تدابیری که اتخاذ می کند اثر را تعبیر و تفسیر می کند. در نوع اول خواننده مرکز توجه نیست، بلکه نویسنده است که خواننده را با اطلاعات و فهم خویش تغذیه می کند. خواننده شخصی منفعل و مصرف کننده است. خواننده، اما در نوع دوم متن را به وجود می آورد و در طی فرایند و جهان متنی که در خویش دم به دم می پوید و از داستان ما و خودش هم خارج است به تعبیرهای بی شمار و تصویر و تصورهای دگرگون می رسد. این «بستار» و گشوده بودن متن به شیوه و زبان اثر هم مربوط است. رولان بارت در نوشتار مشهور **مرگ نویسنده** به اتخاذ موضعی پساساختگرایانه به خوانندگان اجازه می دهد بدون توجه به مدلول، دال های یک متن غرق شوند و از هر جا که می خواهند سر درآورند. خواننده در تفسیر و تعبیر معنا هم چون زمین است.

متن با نوشتار دیگر منبع و مرکز معنا قرار نمی گیرد و تحلیل معنا از مرکزیت ثابت خارج می شود و عوامل متعددی در تحلیل معنا مشارکت می جوید. انقلاب کوپرنیکی که انسان ناگهان می فهمد خود مرکز جهان نیست و جهان به گرد او نمی گردد که خود ذره ای در دل گردش های بی شمار است.

امبرتو اکو در بحث موقعیت خواننده می گوید: خواننده در رویارویی با متن در برابر وضعیتی قرار می گیرد که خود آن را نساخته، اما می تواند به آن شکل دهد. از این رو مؤلف در جریان متن همواره خواننده ای فرضی را در برابر خود می یابد. به نظر اکو همان طور که نقاش، تماشاگر پرده ی خود را در ذهن مجسم می کند و مدام چند گام به عقب می رود تا نتیجه ی کار خود را از نگاه تماشاگری فرضی مشاهده کند چشم نقاش همواره دو موقعیت متناوب آفریننده تماشاگر را می آفریند. طرح اثر در ذهن مؤلف یک داستان می سازد، اما در ذهن هر خواننده سازنده ی داستانی تازه است. مؤلف راهی ندارد و در واقع ناتوان است که تمام خوانندگان را با داستان فرضی و ذهنی خود همخوان کند. پس از پایان نگارش، مؤلف نوشتار با خواننده ی فرضی را رها می کند یعنی خیلی ساده از یک سوی این مکالمه حذف می شود. از این جا مکالمه ی خواننده در متن آغاز می شود و نیز مکالمه ی متن با متن های دیگر. به گمان اکو دو نوع متن وجود دارد: یکی خواننده ی معمولی می آفریند و قبول دارد و دیگری متنی که خواهان آفرینش خواننده است و خود از صحنه خارج می شود.[3]

تودروف در مقاله ی **چگونه خواندن** سه گونه خواندن را از یکدیگر جدا می کند که خود اشاره ی ظریفی است به سوی مخاطب: خواندن طرح ریزی شده، خواندن تفسیری، خواندن خوانا. در شیوه ی خواندن طرح ریزی شده متن به یاری گونه ای راهنما و اصولی خارج از خود خوانده می شود. به فرض به یاری راهنمای زندگی یا روان شناسی مؤلف یا به یاری راهنمایی تاریخ و حوادث اجتماعی یا آیین خاص.

در این شیوه می توان از متن به هر چیزی خارج از متن گریز زد و به آن پرداخت، تاریخ، روان شناسی، خاطرات و...

خواندن تفسیری شرح و شکل دقیق جزء به جزء متن است. در هر لحظه خواندن در این شیوه آمیزه ای است از متن و دانسته های خارج از متن. هر چند آغازگاه کار، متن است، اما

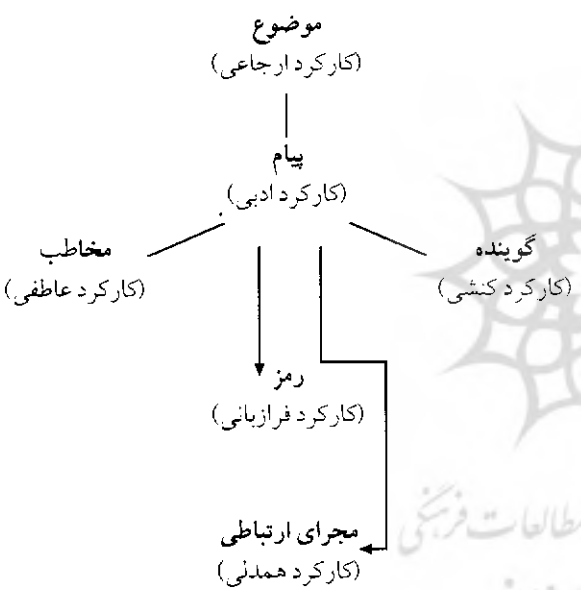
گونه‌ای سنجش مدام با غیر متن در هر لحظه یافتنی است.

گونه‌ی سوم خواندن خوانا که خواننده در پایان خوانش، اصولی کلی را که در متن حضور دارند، کشف می‌کند، اما نه این که از آن اصول آغاز کند یا در کاری خاص آن‌ها را جست‌وجو کند، بلکه از راه محدود کردن دامنه‌ی خواندن به متن و بررسی ساختاری آن. خواندن از استقلال متن آغاز می‌کند و به آن وفادار می‌ماند. شیوه‌ی خواندن طرح‌ریزی شده از وابستگی تام متن با دنیای خارج آغاز می‌کند. می‌توان گفت شیوه‌ی تفسیری در میان راه این دو قرار دارد. تفسیر در واقع خواندن متن از راه پاره‌پاره کردن آن است و خواندن، گونه‌ای تفسیر نظام‌دار است که کل متن را موضوع کار خود قرار می‌دهد.

از نظر تودروف تأویل در حکم جست‌وجوی متنی دیگر است که پشت متن مورد بررسی پنهان شده است. خواندن درست این جست‌وجو را می‌پذیرد و این وجه مشترک روش بررسی ساختاری متن‌ها با هرمنوتیک ادبی است. تأویل کننده، اما این نکته را قبول ندارد که متن معنایی یکه دارد. می‌خواهد از راه تحلیل مناسبات درونی متن به شکل دیگری از معنایی که در متن پنهان است برسد. به‌همین دلیل خواندن قاعده‌ای علمی ندارد که همواره درست باشد. هر بار خواندن به گزینش و داوری شخصی خواننده وابسته است. خواننده (ناقد، نظریه‌پرداز و...) می‌تواند جنبه‌هایی از متن پیچیده را به خواست خود برجسته کند. رسمی ابدی و دگرگونی‌ناپذیر وجود ندارد که کار خواندن را آسان کند. انواع گوناگون خواندن ناشی از گونه‌های متنوع گزینش خوانندگان است. تودروف می‌پذیرد که سرانجام نمی‌توان گفت که خواندن خاصی از متن درست است یا نادرست، تنها می‌توان دانست که کدام مشکل خواندن کامل‌تر است و این نکته فصل مشترک نظریه تودروف و هرمنوتیک مدرن است. خواندن به دانش روش شناسیک خلاصه نمی‌شود.[۳] نئورآلیسم در این دام می‌افتد که هنرهای موجود در متن ثابت است. تنها ترکیب آن‌ها در هر متن، متفاوت و تازه‌تر از ترکیب‌های دیگری است. نئوفرمالیسم متن را نظام‌یافته می‌داند و خود به‌دنبال این نظام‌هاست.

رولان بارت دو نوع متن را از هم جدا می‌کند: متن خواندنی/ مصرفی و متن نوشتنی/ تولیدی. متن خواندنی آفرینش ذهنی مخاطب را اساس کار نمی‌داند، اما مخاطب، متن نوشتنی را در حال خواندن «می‌آفریند» و آن را دوباره می‌نویسد. هر واحد معنایی نه با بازگشت به معنای نهایی ثابت یا ذهن مؤلف و نه با بازگشت به تعقیبی خاص بیرون از متن بل از راه مکالمه‌ای میان ساختار نشانه‌شناسی و ساختار معنایی (دامنه‌های ذهنی خواننده) کار می‌کند. S/Z بارت از **سارازین** بالزاک تمام اشکال امکانات متفاوت خواندن متن را گرد می‌آورد و خود متنی تازه می‌آفریند.

بنابراین مدل ارتباطی یاکوبسن را باید بار دیگر مورد بازخوانی قرار دهیم:



در این مدل پیام در مرکز کارکرد قرار دارد و کنش فرستنده به درگیری عاطفی مخاطب ره می‌برد، و متن رسانه‌ای است که صرفاً به‌عنوان مجرا و واسطه‌ی این عمل کارکند که عمل همدلی را با استفاده از رمزها به کارکرد فرازبانی می‌رساند. این مدل اگر هم‌اکنون کارکرد داشته باشد در جاهایی دیگر است و در متن دست‌کم واژگون شده است. مخاطب در این مجرا به دلیل انگاره‌ها و دلایل متفاوت زیست‌محیطی، روانی و... تلقی‌اش از متن با دیگری متفاوت خواهد بود. این خواننده است که رمزی را

که پیام با آن نوشته شده به کار می گیرد و به این ترتیب به آن چه در غیر این صورت تنها بالقوه معنادار باقی می ماند، فعلیت می بخشد. بنا به روان شناسی گشتالت ذهن انسان اشیا را در جهان به صورت تکه پاره هایی بی ارتباط با هم درک نمی کند، بلکه آن ها را به صورت هیئت هایی از اجزا و موضوع ها، کلیت هایی معنی دار و سازمان یافته درمی یابد حتی در چهارچوب یک حوزه دید واحد نیز باید براساس آن که تصویر تلقی می شوند یا زمینه تفسیر شوند. اکنون این باور که معرفت عینی از تجمع تدریجی واقعیت ها فراچنگ می آید محل تردید است. همه چیز به

از چشم انداز نقد معطوف به مخاطب معنای متن هیچ‌گاه خود به خود مدون شده نیست، خواننده باید برای تولید معنا روی مصالح متنی کار کند و این با پریشان‌گویی متفاوت است

چهارچوبی بستگی دارد که موضوع مورد مطالعه را با آن می سنجند.

از چشم انداز نقد معطوف به مخاطب معنای متن هیچ گاه خود به خود مدون شده نیست، خواننده باید برای تولید معنا روی مصالح متنی کار کند و این با پریشان گویی متفاوت است. به نظر ولفگانگ آیزر که در ادامه به نظر او خواهیم پرداخت متن ها همواره سفیدخوانی هایی دارند که فقط خواننده/مخاطب می تواند آن ها را پر کند. آیا این خود متن است که عمل تفسیر خواننده را به جریان می اندازد یا استراتژی های تفسیری خواننده است که راه حل هایی را بر مسایل مطرح شده به وسیله ی متن تحمیل می کند؟ به نظر ژولیا کریستوا امروز مسأله ی اصلی نه همراه کردن دیگری با خویشتن بل پذیرش خواست و حق دیگری است برای ادامه ی شکلی از زندگی که چه بسا یکسر متفاوت با زندگی من است، و این مبنای نظریه ی منطق مکالمه ی باختین است.[۲]

من/خواننده/ مخاطب موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشد نیستم. آن من که با متن روبه رو می شود خود مجموعه ای است از متن های دیگر. کلی است از رمزگان بی شمار و گمشده که تبار آن ها گمشده است. متن یک توست. حتی در رابطه ی میان دو انسان هم، عاشق نه تنها نویسنده که خواننده هم هست. باید هر نشانه ی با ارزشی که معشوق می سازد یا طرح می کند دریابد، و در این رهگذر خویشتن را نیز می سازد و می بیند. عاشق ناگزیر است متن را تنها به یاری متن بخواند و پیش خود بازآفرینی کند و از این قیاس به مفهوم «لذت متن» می رسیم، چنان که بارت می گوید؛ نمی توان لذت برد بی آن که نسبت به جهان بخشنده بود.

باختین از رابطه ی من و تو آغاز و سپس به بینامتن می رسد. او می گوید وجود دیگری برای آن که ما حتی به طور موقت به مفهومی از خویشتن دست یابیم ضروری است. مفهومی که تنها تا حدی در رابطه ی صرف ما با خود قابل دستیابی است. هنگام دیدن خود از بیرون آن چه در تصویر خارجی تکان دهنده است نوعی خلأ غریب یا کیفیت شبح وار است. ما در قبال این تصویر موضعی عاطفی یا ارادی که بتواند به آن جان بخشد و در یگانگی بیرونی دنیای تجسمی و تصویری ادغامش کند اختیار نمی کنیم. همواره می توان تصویری که نقاش از خود نقش کرده از تصویر دیگران از وی تشخیص داد و این امر به واسطه ی کیفیت تا حدی شبح گونی است که نقش آن بر چهره احساس می شود، تصویر ارائه شده از خود شخص از سوی وی از دربرگرفتن انسان تام وتمام باز می ماند و به هیچ وجه به انجام این امر قادر نیست. تصویری که من در آیینه می بینم بنابه ضرورت ناکامل است. این تصویر، صورت نوعی دریافت من از خود را برایم فراهم می آورد، تنها نگاه غیر از این احساس را به من می دهد که از تمامیت و جامعیت برخوردارم. من نمی توانم خودم را به هیئت خارجی ام به ادراک درآورم و حس کنم، این هیئت خارجی مرا تماماً دربرمی گیرد و به بیان درمی آورد. به این معنا می توان از نیاز زیباشناختی تام انسان به وجود غیر و به عمل وی در نگریستن و مشاهده و جمع کردن و وحدت بخشیدن سخن گفت، زیرا تنها همین است که می تواند شخصیت تحقق یافته، خارجی و مجسم را امکان پذیر سازد. اگر این امر از سوی غیر به انجام نرسد چنین

شخصیتی موجود نخواهد شد. تنها در دیگری (در معنای کل) است که می توانم به تجربه‌ی زیباشناختی و قابل اتکایی از کرانمندی انسانی از وجود خارجی متمایز و تجربی انسان دست یابم. تنها دیگری است که می تواند مرا به بخشی همجنس از بافت دنیای خارج تبدیل کند زیرا تنها این غیر است که می تواند در آغوش و محصور شود و مرا با عشق و علاقه به کاوش در کران‌ها و حدود و ثغور انسانی خود برانگیزد. من صرفاً از طریق دیگران است، که خود آگاه می شوم. دیگران کلمات، قالب ها و آهنگ و نواخت را به من می دهند، من خود می نوازم. بریدن از دیگران، جدا کردن خود و حبس کردن علت های اساسی از دست دادن خویشتن را هم فراهم می سازد. هر تجربه‌ی درونی بر مرز بین خود و دیگری استوار است.

بودن برای غیر و از طریق او برای خود. او برای نگاه کردن به خود به چشمان دیگری نیازمند است. باید به خود در دیگری دست یافت. خود را با یافتن دیگری در خود (در جریان بازتاب و دریافت متقابل) دید. حقانیت نمی تواند خود شخص باشد. من نام خود را از غیر می گیرم و عشق به خود به همین میزان ناممکن به نظر می رسد. هر کس بخواهد خود را در امان دارد خود را از دست می دهد. اکنون آشکار می شود چرا باختین بینامتن را عنوان می کند و به منطق گفت‌وگو می رسد: زندگی در گوهر خود متنی است که ریشه در گفت‌وگو دارد. پرسیدن، گوش دادن، پاسخ دادن، موافقت کردن و... در رهگذر کنش دیگری است که هستی ظهور می یابد. تمام جهان آن گاه که اولین آگاهی ظهور می یابد به جهانی دیگر بدل می شود. متن ها نمی توانند بدون وجود متن‌های دیگر وجود داشته باشند، متن ها با حضور دیگری در خود به گونه‌ای بینامتن بارور می شوند. من در دیگری و دیگری در من پنهان است. رخدادهای من، تولد، مرگ و... در من و برای من تنها به تحقق نمی رسند. من فقط برای دیگران است که می میرم و برای من فقط دیگران اند که می میرند. وجه بیرون واقعی خود شخص تنها از سوی دیگران قابل رؤیت است و به فهم می آید باختین به حفظ تفاوت میان دو متن تأکید می کند دقیقاً به همین دلیل است که معنای دریافت شده از متن هرگز نهایی نیست و تفسیر، امری بی‌پایان است.[5] او بر خلاف سارتر در رابطه‌ی میان من و تو به جهنم وجود با دیگران اعتقاد ندارد و از نظر او جهنم، وجود دیگران نیست، جهنم فقدان کامل عاملی است که به ما گوش فرا نمی دهد.

پدیدارشناسی، هوسرل، هایدگر، گادامر

پدیدارشناسی گرایش فلسفی است که بر نقش محوری دریافت کننده تأکید می کند. هوسرل استدلال می کند ما چیزهایی که در آگاهی مان پدیدار می شود درک و کشف می کنیم. هدف صحیح دریافت نه عینیات موجود در جهان بلکه آن چه در ذهن ماست، رخ می دهد و این ربطی چندان به عین ندارد. آگاهی همواره آگاهی از چیزی است که در فهم ما می آید.[6]

«به سوی خود چیزها» رها از هر نوع پیشداوری، پیش فرضی و پیشنهادها و حرف ها، هدف اصلی پدیدارشناسی هوسرل است. او نه استنتاج پیشینی را می پذیرفت و نه قیاس را. آن چه می پذیرفت ادراک مستقیم و شهود بود. مشاهده و تجربه‌ای دقیق و بعد شرح و پژوهش آن شهود بی حضور میانجی و واسطه. شهود به معنای آن که سوبژه (فاعل شناسایی) و ابژه (مورد شناسایی) در یک حد موجودند. این حذف حشو و زواید را هوسرل «تقلیل» می نامد. تقلیل در حکم گونه‌ای دگرگونی است تا بتوان چیزها را رها از هر گونه تعین دریابیم و نه آن که به یاری و پیشنهادهایی آن ها را به «تصور» درآوریم. چنین به درک «حضور» در هستی یا زیست جهان رسیدن و در اکنون و لحظه جاری شدن. پس مهم ترین گام در فلسفه‌ی پدیدارشناسی هوسرل «پیش فرض زدایی» از فلسفه بود، بعد به یاری این پیش فرض زدایی، کشف خود متعالی میسر می شود. پس شناخت به تقلیل پدیدارشناسیک بدل می شود و سپس به نوعی تقلیل متعالی می رسد، و این رسیدن به ساختار درونی و نهایی شناخت تلاشی در زمینه‌ی هرمنوتیک است.

در نقد پدیدارشناسی باید خود را از چنگ پندارهای خویش رها ساخت و با نوعی همدلی خود را در دنیای متن غرق کرد و با کمال دقت و نهایت بی نقصی هر آن چه را می بیند بازسازی کند. شیوه‌ای کاملاً غیرانتقادی و برکنار از هر گونه ارزشگذاری و داوری. چرا که داوری به پیش فرض و قواعد وابسته است. در واقع نقد نوعی بازسازی یا تفسیر فعال اثر تلقی نمی شود که

در نقد پدیدارشناسی باید خود را از چنگ پندارهای خویش رها ساخت و با نوعی همدلی خود را در دنیای متن غرق کرد و با کمال دقت و نهایت بی‌نقصی هر آن‌چه را می‌بیند بازسازی کند. شیوه‌ای کاملاً غیرانتقادی و برکنار از هر گونه ارزشگذاری و داوری

گزیر گرفتار علاقه‌ها و تعصب‌های منتقد/مخاطب گردد، بلکه دریافت منفعل متن و برگردان ناب جوهرهای ذهنی آن است. نقد پدیدارشناسی، ایده‌آلیستی، ماهیت‌گرا، ضد تاریخی، فرمالیستی و ارگانیک است. از این دیدگاه زبان اثر هنری چیزی بیش از بیان معانی درونی آن نیست و زبان ارزش والایی در متن ندارد.

زبان در اثر، صرفاً فعالیتی ثانوی است که معانی را نامگذاری می‌کند. نقد پدیدارشناسی در مکتب ژنو به شکوفایی می‌رسد. از ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ ژرژ پولت بلژیکی، ژان استارونیسکی و ژان روسوی سوییسی، ژان پی یر ریشار فرانسوی و امیل استایگر آلمانی به این نقد گرایش نشان دادند. متن به تجسم نابی از آگاهی خواننده تقلیل می‌یابد به کنار از هرگونه تأثیر خارجی. نباید به آن چه درباره‌ی نویسنده خالق اثر می‌دانیم رجوع کنیم. نقدهای زندگینامه‌ای ممنوع، بلکه صرفاً به جنبه‌هایی از آگاهی او می‌پردازیم که در کار انعکاس یافته، دنیای یک اثر هنری یک واقعیت عینی نیست، بلکه بدان گونه است که به‌وسیله‌ی یک ذهن منفرد سازمان یافته و تجربه شده است.

اگر هوسرل با ذهن استعلایی شروع می‌کند هایدگر این آغاز را نفی می‌کند و به جای آن اندیشه‌ی ماهیت غیرقابل تغییر وجود انسان یا به‌عبارت خود او (از این هستی انسان) را قرار می‌دهد. حرکت از هوسرل به هایدگر حرکت از قلمرو ذهن ناب به فلسفه‌ای است که درباره‌ی آن چه احساس می‌کند زنده است به تأمل می‌پردازد. جهان چیزی آن جا نهاده نیست که بتوان به شیوه‌ای عقلانی تحلیل کرد چیزی که در تقابل با یک ذهن اندیشمند قرار گرفته باشد مطلقاً چیزی نیست که ما بتوانیم از آن خارج شویم و در مقابل آن قرار گیریم. ما به عنوان ذهن از درون و در درون سر می‌آوریم، واقعیتی که ذهن و عین را دربرمی‌گیرد و در معانی خود پایان‌ناپذیر است؛ و درست به همان اندازه که ما آن را می‌سازیم ما را می‌سازد. جهان چیزی نیست که به سبک هوسرل بتوان آن را درتصاویر ذهنی حل کرد. جهان برای خودهستی است که ما صرفاً به مثابه پاره‌ای از آن وجود داریم. من برتری که هوسرل ساخت در آن انسان، آمرانه، مهر و نشان تصور خویش را به جهان می‌کوبد. اما هایدگر می‌خواهد انسان را از این موضع خیالی سلطه بر جهان دور سازد. وجود انسانی گفت‌وگویی با جهان است و محترمانه‌تر آن است که پیش از آن که حرف بزنیم، گوش فرا دهیم. ما محصور در پیوندهای ضمنی عملی با جهانیم.

علم و نظریه و تئوری‌ها، جز تجریداتی جزیی ذهنی نیست مانند نقشه که به جای واقعیت جهانی آن را به تجرید یک چشم‌انداز تبدیل می‌کند. ادراک ناشی از عملی است که من انجام می‌دهم و این شناختی تئوریک و قابل تجزیه نیست. من فقط در نتیجه پیش افکندن مداوم خویش و بازشناسی و درک ثابت تازه‌ی هستی است که انسانی زندگی می‌کنم. می‌توان گفت من هرگز با خود یگانه نیستم، بلکه هستی‌ای هستم که همواره آماده‌ام و خود را به پیش از خود بیفکنم. نکته این است وجود من چیزی نیست که بتوانم آن را به مثابه چیزی تمام شده دریابم، بلکه همواره امکانات تازه و غامض مطرح است، زمان این میان محیطی نیست که حرکت انسان به آن مانند حرکت یک بطری بر رودخانه باشد، بلکه خود ساختار زندگی انسانی است پیش از آن که قابل سنجش باشد چیزی است که من از آن ساخته شده‌ام. پس ادراک و گرفتن، پیش از آن که معطوف به ادراک چیزی باشد تنها یکی از این ابعاد است. زبان از دیدگاه هایدگر چیزی است که واقعیت در آن خود را آشکار می‌سازد و در معرض اندیشه ما قرار می‌دهد و نه فقط در مفهوم ابزاری برای مبادله‌ی اطلاعات. آن چه در اندیشه هایدگر محوری است نه مدرک فردی و من محوری، بلکه خود هستی

است و بر سنت اشتباه متافیزیک غرب و تلفیقش از هستی به مثابه نوعی هستنده‌ی عینی و تفکیک کامل آن از ذهن خط بطلان می‌کشد. هایدگر با بازگشت به اندیشه پیش از سقراط و پیش از آن‌که ثنویت میان عین و ذهن پدید آید هستی را محیط بر دو می‌داند. کرنشی شگفت در مقابل راز هستی و این خمیر مایه‌ای شرقی دارد. آدمی باید با قرار دادن کامل خود در اختیار هستی به زمین بازگردد و به سرچشمه‌ی پایان ناپذیر کهن مادر اولیه. ما باید خویش را منفعلانه در متن هستی رها کنیم به رمز و راز گسترده و پایان ناپذیر آن و به صدای هستی گوش فرا دهیم و این چیزی نیست که ما آن را انجام بدهیم، بلکه آن چیزی است که ما باید اجازه دهیم اتفاق بیفتد. هنر را نیز نباید به یک موضوع فردی فرود آورد، زیرا مانند زبان چیزی از حقیقت هستی را از خویش نهان دارد چیزی که خواننده/مخاطب باید خود بدان گوش فرا دهد و دریابد.

گئورک گادامر در ۱۹۶۰ با کتاب **حقیقت و روش** ادامه دهنده‌ی نگاه هوسرل و هایدگر درباره‌ی دریافت و تأویل شد. از دیدگاه او هر تفسیری از یک اثر شامل گفت‌وگویی بین گذشته و حال است، معنای یک اثر به هیچ وجه به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود، بلکه با رفتن اثر از یک فرهنگ و تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که مؤلف یا مخاطبان معاصر هرگز آن‌ها را پیش بینی نکرده‌اند و این ناپایداری بخشی از خصلت هر متن و اثری است. هر تفسیری مشروط است و بر اثر معیارهای نسبی و تاریخی هر فرهنگ خاص محدود می‌شود و شکل می‌گیرد. هیچ امکانی برای شناختن یک متن بدان‌گونه که هست وجود ندارد و این نزدیکی دارد با گوش دادن به ندای ناآشنای خرد منفعل هایدگری. آن‌چه اثر به ما می‌گوید به نوبه‌ی خود به نوع پرسش‌هایی بستگی دارد که ما می‌توانیم از جایگاه خود در تاریخ از آن داشته باشیم. هم‌چنین به توانایی ما در بازسازی «پرسشی» بستگی دارد که اثر مزبور «پاسخی» به آن است. هر گونه درکی زایاست، هم‌چنین درکی دیگرگونه نیز هست که به بازشناسی ظرفیتی جدید در متن می‌انجامد و با درک پیشین تفاوت دارد. ادراک وقتی پیش می‌آید که افق تاریخی شخصی ما در عالم معانی و مفروضات با افقی که متن در آن جای گرفته است ممزوج می‌شود، در چنین مقطعی ما وارد دنیای بیگانه‌ی تصنعی می‌شویم؛ در همان حال آن را وارد قلمرو خویش می‌سازیم و به درک کامل‌تری از خویشتن می‌رسیم. گادامر می‌گوید ما بیش از آن‌که خانه را ترک کنیم وارد خانه می‌شویم.

مکالمه میان افق معنایی متن و افق معنایی خواننده

این مکالمه به معنای در هم شدن این دو افق یا دو زمانه‌ی خلق متن با زمان حاضر است که در لحظه‌ی خواندن و تأویل گریزی از این ادغام نیست. افق امروز ایستا و ثابت نیست بل افقی است گشوده و دگرگونی پذیر که با ما حرکت می‌کند، همان‌طور که ما با آن دگرگون می‌شویم. شناخت بدین سان نه تکرار گذشته، بلکه شرکت در معنا و موقعیت‌های امروزی است. ذهن تأویل کننده در آغاز پاک و خالی نیست. مجموعه‌ای است از پیشداوری‌ها، فرض‌های آغازین و خواست‌هایی استوار به افق معنایی امروز. تأویل کننده همواره متن مورد تأویل را چنان بررسی می‌کند که با «زیست جهان» همخوان باشد. از این رو تأویل موفق در هم شدن دو زیست جهان یا دو یا چند افق معنایی متفاوت است و این مجاورتی با منطق مکالمه باختین دارد. مکالمه‌های افلاطون، اما تک صداست و معنا از آغاز شناخته شده و پیش‌فرض انگاشته شده و به بهانه‌ی صدای شخصیت‌های تابع به گفته می‌آید، صداهایی که واقعاً تک‌صدا هستند. تفسیرشناس امریکایی ا.د. هیرش ملهم از پدیدارشناسی هوسرل این فرض را نمی‌پذیرد که ما همواره به مقاصد مؤلف/هنرمند دسترسی داریم یا حتی خود مؤلف به آن‌ها آگاه باشد، شاید حتی مؤلف فراموش کرده باشد قصدش چه بوده است. تلاش به منظور تعیین این موضوع در ذهن فلان شخص چه می‌گذرد و سپس مدعی شدن که این همان معنی یک قطعه است آشکارا مشکلاتی و نقصانی به همراه دارد. از دیدگاه او می‌توان چندین تفسیر معتبر و متفاوت داشت، مشروط بر آن‌که همه‌ی آن‌ها در چهارچوب نظام انتظارات و احتمالات متن قرار داشته باشد. او انکار نمی‌کند که یک اثر می‌تواند از زمان‌های مختلف برای مردمانی متفاوت معانی مختلفی داشته باشد، اما از نظر او این مسأله بیش‌تر به «تعبیر»

بازمی گردد تا به معنای آن. تعبیرها در طول تاریخ تغییر می کنند حال آن که معانی ثابت می مانند. مؤلفان معانی را وضع می کنند در حالی که خوانندگان تعابیر را تعیین می کنند. او مکان ثابتی را در متن مد نظر قرار می دهد و به هرمنوتیک گادامر که اساس شناخت را مورد پرسش قرار می دهد و به قلمرو آگنوستی سیسم یا عدم امکان شناخت گام می نهد، انتقاد وارد می کند؛ آن را افراطی می داند. [۸]

نظریه ی دریافت

دو تفسیرشناس آلمانی از دل مکتب کنستانس آلمان در دهه های اخیر سربرمی آورند. ولفگانگ آیزر و هانس روبرت یاس، مهم ترین نظریه ها درباره ی جایگاه مخاطب در متن را بر زبان رانده اند. از نظر آن ها بدون مشارکت فعال و مداوم خواننده هیچ گونه متنی و اثری در کار نخواهد بود. اثر هنری سرشار از عناصر نامعینی است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارند و می توان آن ها را به روش های مختلف و شاید متضاد تفسیر کرد. گرچه غالباً متوجه نیستیم، اما همواره به ساختن فرضیاتی درباره ی متن مشغولیم. خواننده پیوندهای ضمنی برقرار می کند. شکاف ها را پر می کند و به استنباط می پردازد و گمان ها را به محک آزمون می کشد و انجام این کارها آشکارا دریافت معرفتی ضمنی از جهان به طور عام و از قراردادهای هنری به طور خاص است. خواندن چیزی بیش از مجموعه ای از نشانه ها برای خواننده نیست، نشانه هایی که او را دعوت می کنند از یک قطعه زبانی خاص معنا بسازد. از نظر نظریه دریافت فرایند خواندن همواره فرایندی پویا و جنبشی بغرنج و افشاکننده در طول «زمان» است. اثر هنری به گفته ی اینگاردن نظریه پرداز نهستانی صرفاً به مثابه مجموعه ای از طرح هایی است که خواننده باید بدان ها تحقق ببخشد. برای انجام این کار خواننده پیش دانسته های معینی را وارد اثر خواهد کرد، بافت مبهم عقاید و انتظارهایی که جنبه های گوناگون اثر در آن ارزیابی خواهد شد با پیشرفت فرایند خوانش خود این انتظارها و در نتیجه آن چه که ما می آموزیم تعدیل خواهد شد و دور تفسیری در حرکت از جزء به کل و بر عکس به گردش درخواهد آمد. خواننده/ مخاطب

خواندن چیزی بیش از مجموعه‌ای از نشانه‌ها برای خواننده نیست، نشانه‌هایی که او را دعوت می‌کنند از یک قطعه زبانی خاص معنا بسازد. از نظر نظریه دریافت فرایند خواندن همواره فرایندی پویا و جنبشی بغرنج و افشاکننده در طول «زمان» است

ناخودآگاه در کوشش برای ساختن مفهومی منسجم از متن عناصری را از آن انتخاب می کند و آن ها را در کل هایی منسجم سازمان می دهد و با حذف بعضی عناصر و برجسته کردن برخی دیگر پاره ای عناصر را به شیوه ای خاص عینیت می بخشد. او برای آن که خیالی یکپارچه پدید آورد می کوشد از درون اثر چشم اندازی مختلفی را بگیرد یا از چشم اندازی به چشم اندازی دیگر حرکت کند.

آن چه در نمای یک یا صفحه ی یک آموختیم در خاطره رنگ می بازد و خلاصه می شود تا شاید باز هم در اثر آن چه بعدها می آموزیم تعدیل شود. خواندن/خوانش حرکتی خطی، مستقیم و امری صرفاً تجمعی نیست. فرضیات اولیه ی ما چهارچوبی پدید می آورند که مطالب بعدی را در آن تفسیر می کنیم، اما آن چه نیز بعدها می آید می تواند در بازگشت به عقب، درک اولیه ی ما را تغییر دهد و ضمن روشن کردن برخی جنبه های آن بعضی دیگر را بپوشاند. هم چنان که به خواندن اثر ادامه می دهیم فرضیاتی را پی ریزی می کنیم، در بعضی عقاید تجدیدنظر می کنیم و دست به استنباط پیش بینی های هر دم پیچیده تر می زنیم. هر جمله ای و قطعه ای افق معنایی را به روی ما می گشاید که قطعه ی بعدی آن را تأیید می کند، به مبارزه می طلبد یا به تحلیل می برد. ما با پیش بینی و یادآوری قسمت های قبل و بعد اثر را هم به طور هم زمان می خوانیم، در حالی که شاید فعالیت های پیچیده به یک باره در چند سطح صورت می گیرد، زیرا متن در واقع بینامتن

> در جریان خواندن متن خواننده ناگزیر است آن ها را اجرا کند. خواننده مناسبات درونی لحظه ها را به تصور درمی آورد

دارای سابقه و پیشینه ی دیدگاه های روایتی مختلف و لایه های مختلفی از معناست که ما مدام در میان آن ها حرکت می کنیم. اینگاردن نیز دو نوع خوانش را از هم متمایز کرده است. خوانش پذیرا و خوانش سازنده. در خواندن پذیرا خواننده تلاش نمی کند فراتر از آشکارگی نیت مؤلف رود. تسلیم می شود و رابطه اش را با عناصر خیالی و داستانی از دست می دهد. چشم انداز دانشی که خواننده به دست می آورد محدود است به آن چه می خواند یا می بیند.

خواندن سازنده، اما بر اساس طرح های تخیل مدام در حال تجربه شکل می گیرد. معنای اثر به عنوان ابزار آزمون و فرضیه ها به کار می آیند و طرح نهایی مدام دگرگون می شود. پس به «پدیدارشناسی خواندن» گام می نهیم.[9]

اجرای خواننده

کنش های معانی متن، خود را در اجرای خواننده عملی می یابند. در جریان خواندن متن خواننده ناگزیر است آن ها را اجرا کند. خواننده مناسبات درونی لحظه ها را به تصور درمی آورد. به همین دلیل هر متن توان مشخص شدن های بی شمار دارد و به قطعه ای موسیقی می ماند که می تواند به اشکال گوناگونی اجرا شود و دلیلی هم نمی توان یافت که به گونه ای عینی و قطعی و علمی ثابت شود که اجرای خاصی در یک خواننده به اصل نزدیک تر است.[10] متن باید به گونه ای اجرا شده باشد که فضا برای اجراهای متفاوت و جاری در زمان های مختلف را در مخاطب داشته باشد.[11]

استراتژی خواننده ـ استراتژی خواندن

جاذبه ی خواندن در این است که خواننده/مخاطب همواره بر اساس حدس و گمان هایش دنیای معنایی متن را می آفریند و آینده ی متن را پیشگویی می کند. متن به گونه ای پی گیر این حدس و گمان ها را آزمایش می کند. اگر فرضیه ای ثابت شود بر اساس آن فرضیه هایی تازه ساخته می شود و آزمایش متن ادامه می یابد. فراشد فرضیه سازی مخاطب را «استراتژی خواننده» می خوانند. جاذبه ی اصلی خواندن متن آزادی خواننده در گزینش آینده ی متن است. بدین سان متن به صحنه ی بازی تبدیل می شود و زیباشناسی دریافت می کوشد قوانین این بازی را کشف کند. هر متن در حکم راهنمایی است که معنا سلسله ای از علامت ها و بازی ها را در بردارد. بر اساس نخستین علامت ها خواننده/مخاطب فرضیه ای می سازد، سپس آن را با علامت های بعدی می سنجد. خواندن چونان سلسله ی پی درپی از طریق فرضیه های اصلی و فرعی پیش می رود. به گمان ولفگانگ آیزر خواندن متن استوار به سلسله ای از عادت ها شکل می گیرد. فرضیه ها هم بر پایه ی این عادت ها ساخته می شود. «استراتژی خواندن» یعنی آشنایی با شگردها، رمزگان و قراردادهایی که در اثری خاص از آن ها استفاده شده است. دانش خواننده (اطلاعاتش درباره ی موضوع یا رخدادها) آشنایی او با رمزگان کلی (بیان شده یا بیان ناشده یا ضمنی) آگاهی اش از رمزگان خاصی که مؤلف در آثارش به کار می برد همه سازنده ی این استراتژی هستند. استراتژی خواندن به هر رو باید به بنیان نظمی خاص و انجامی درونی منجر شود. خواننده در آفرینش های متن شرکت می کند. این معانی نمی تواند از هم گسیخته و بی سامان باشند. آیزر و یاس معتقدند متن خوب استراتژی خواننده یعنی نظریه ها و پیشنهادهای او را در هم می شکند و متن نابسنده آن ها را قدرتمند و صحه می گذارد. متن خوب خواننده را دگرگون می کند تا او نیز به آگاهی انتقادی از باورها و عادت هایش دست یابد. چنین متنی سازنده ی استراتژی تازه ای برای خواندن است.[12]

افق انتظارها

رابرت یاس افق انتظارها را معیارها و عنصر غالب هر عصر می گیرد که خوانندگان برای داوری متن ها در هر دوره ی خاص

خود آگاه یا ناخودآگاه تحت تأثیر آن هستند و آن را مورد استفاده قرار می دهند. افق انتظارهای اولیه به ما می گوید یک اثر به هنگام پدید آمدنش چگونه ارزشگذاری و تفسیر می شده است، اما معنای آن را به صورت نهایی مشخص نمی کند. ما هرگز قادر نخواهیم بود افق هایی را که از زمان خلق اثر تا به امروز و بعد پدید می آیند از بلندای انزوای المپی بررسی کنیم و ارزش یا معنای نهایی اش را جمع بندی کنیم، چنین کاری به معنای نادیده گرفتن شرایط تاریخی خودمان است. دریافت و ادراک به نوعی در هم آمیختن گذشته و حال میسر می شود. چشم انداز کنونی همواره شامل رابطه ای با گذشته است، اما در همان حال گذشته نیز فقط از چشم انداز محدود زمان حال قابل درک است. در آمیختن افق ها درهم آمیزی همه ی دیدگاه های مطرح شده نیست. بل بخشی از تقلیل تدریجی شکل گیری معانی را تشکیل می دهد.[۱۳]

خواننده ی مستتر

میان قدرت متن برای کنترل شیوه ای که خوانده می شود و عمل هماهنگ سازی متن به وسیله ی خواننده بر حسب تجربه ی شخصی خودش تجربه ای که جریان عمل و اجرای خواندن تفسیر خواهد کرد نوعی نوسان وجود دارد. از این رو معنا حاصل تعدیل و تجدید نظر در انتظارهایی است که در ذهن خواننده در فرایند فهم رابطه ی دیالکتیکی او با متن شکل می گیرد.

خواننده ی مستتر آن چیزی است که در متن به وجود آمده و در برگیرنده ی شبکه ای از ساختارهای دعوت کننده به واکنش است که ما را برای خواندن به شیوه هایی معین آماده می کند. خواننده ی بالفعل و فعال، اما در فرایند خواندن تصاویر ذهنی خود یعنی رنگی از ذخیره ی تجربه ی موجود خواننده را خواهد زد. خواننده با حل کردن تناقض های میان دیدگاه های گوناگون موجود در متن یا با پر کردن شکاف های میان این دیدگاه ها به شیوه های مختلف متن را وارد آگاهی خود می کند و آن را به تجربه ی خویش بدل می کند. متن شرایط واقعیت بخشیدن به معانی را از سوی خواننده تعیین می کند، اما ذخیره تجربه ی خود خواننده هم در این فرایند مداخله خواهد کرد. به گفته ی آیزر خواندن این فرصت را در اختیار ما می گذارد که مدون ناشده را

معنا حاصل تعدیل و تجدید نظر در انتظارهایی است که در ذهن خواننده در فرایند فهم رابطه ی دیالکتیکی او با متن شکل می گیرد.
خواننده ی مستتر آن چیزی است که در متن به وجود آمده و در برگیرنده ی شبکه ای از ساختارهای دعوت کننده به واکنش است که ما را برای خواندن به شیوه هایی معین آماده می کند

مدون کنیم. اگر ما متن را با استفاده از استراتژی های خواندنی تغییر دهیم متن نیز هم زمان ما را تغییر می دهد.[۱۴]

توانش خوانش

استنلی فیش منتقد امریکایی از توانش ادبی سخن می گوید که این جا می توان آن را به توانش هنری گسترش داد. او می گوید انتظارهایی که خواننده از متن دارد دقیقاً با خواندن مداوم آن برآورده می شود. به باور او هر خواننده ای یک قابلیت هنری دارد، به این معنا که اطلاعات دستوری و معنایی لازم برای درک عمومی متن را داراست؛ اما خواننده ی یک متن خواننده ی مطلعی است که علاوه بر قابلیت زبان شناسی یک قابلیت هنری نیز دارد به معنای درک سنت های هنری. مایکل ریفاتر هم اعتقاد دارد خواننده باید دارای درک هنری باشد. خوانندگان مستعد همواره فراتر از معنی زبانی می روند. جاناتان کالر می گوید خوانندگان با وجود اختلاف نظر مورد معنی یک اثر بی شک دنباله رو یک سنت در نقد اثر هستند، این سنت در هر دوره تغییر می کند. کالر بر این است خوانندگان ممکن است درباره ی معناها عقاید مختلفی داشته باشند، اما به خوبی می توانند در مجموعه ای از

هنگامی که با متنی روبه‌رو می‌شویم آن را مطابق با درونمایه هویت خویش پردازش می‌کنیم. اثر هنری را به منظور نمادین کردن و سرانجام بازآفرینی خودمان به‌کار می‌بریم

قراردادهای تفسیری تبعیت کنند و از آن با عنوان «قراردادهای خوانش» نام می‌برد.[۱۵]

روان‌شناسی خواننده

در هنگام خواندن یک متن تأویل با درونمایه‌ی ذهنی خواننده همسو می‌شود. خواننده هنگامی از اثر لذت می‌برد که آن را به تجربه‌ی فرد خویش منطبق سازد، به عبارت دیگر متن را درونی کند. نورمن هالند و دیوید بلیچ امریکایی این نگره را طرح می‌کنند که خوانندگان/مخاطبان نوعی درونمایه هویت دارند که مانند درونمایه موسیقی می‌تواند به اشکال مختلف در آید؛ اما هم‌چنان در مقام ساختار اصلی «هویت» پایدار باقی می‌ماند. هنگامی که با متنی روبه‌رو می‌شویم آن را مطابق با درونمایه هویت خویش پردازش می‌کنیم. اثر هنری را به منظور نمادین کردن و سرانجام بازآفرینی خودمان به کار می‌بریم. اثر را دوباره قالب‌ریزی می‌کنیم تا استراتژی‌های خصلتی خود را کشف کنیم و با ترس‌ها و آرزوهای عمیقی که زندگی روانی ما را شکل می‌دهد روبه‌رو شویم. ساخت و کارهای درونی دفاعی درونی شخص باید آرام شوند تا دسترسی به متن میسر گردد. به درون خود بردن و کنترل چیزی که وقتی خارج از شما قرار دارد قابل کنترل نیست، بلکه در پی به کنترل درآوردن شماست. هالند به بازی متقابل درونمایه هویت و وحدت متن تأکید می‌کند. وحدت متن به وسیله‌ی خواننده به مثابه بیان درونمایه هویت خودش کشف می‌شود. نقد ذهنی بر این فرض استوار است که مبرم‌ترین انگیزه‌های هر شخص درک خویشتن است.[۱۶]

رولان بارت

اجتماع تحلیلی

اجتماع تحلیلی از سوی استنلی فیش مطرح می‌شود و نقش دریافت را نه فردی و شخصی و درونی بلکه جمعی می‌بیند. او می‌پرسد در مواقعی که دو یا چند خواننده تفسیر واحدی از یک متن دارند علت چیست؟ چگونه یک خواننده برای تحلیل دو متن مختلف از شیوه‌های مختلف استفاده می‌کند؟ و علت را در متفاوت و یکسان بودن خوانندگان متن و یا در متفاوت و یکسان بودن خود متن‌ها نباید جست، بلکه راهبردهای تحلیل را باید عامل این تشابهات و تناقضات دانست. هر خواننده‌ای در برخورد با یک متن طبیعتاً آمادگی قبلی دارد که از میان راهبردهای تحلیلی موجود تعداد خاصی از آن‌ها را به کار گیرد، و این به تحلیل خاصی از متن منجر می‌شود. فیش تا آن‌جا پیش می‌رود که تأکید می‌کند خواننده با به‌کار بردن راهبردهای تحلیلی خود در واقع متن را نمی‌خواند، بلکه می‌نویسد. پس خواننده‌ی دیگری که همان راهبردها را مورد استفاده قرار داده است همان متن را می‌نویسد که خواننده‌ی پیشین خوانده و نوشته است، بدین ترتیب یکی بودن تفسیرهای دو خواننده/مخاطب مختلف را می‌توان این گونه توجیه کرد که چون این دو راهبردهای تحلیلی واحدی را به‌کار می‌گیرند متنی واحد را در ذهن خود می‌سازند و بالطبع درک و

تحلیل واحدی از آن دارند. از سوی دیگر دلیل این که یک خواننده با دو متن دو گونه‌ی مختلف برخورد می کند این است که این خواننده آمادگی قبلی دارد که در مورد این دو متن راهبردهای تحلیل غیرواحدی به کار گیرد. همین خواننده می توانست آمادگی قبلی داشته باشد که در مورد این دو متن، راهبردهای تحلیل واحدی به کار گیرد و به تفسیر یکسانی از این دو متن دست یابد. در این جریان تحلیل چیزی وجود دارد که مقدم بر عمل خواندن وجود داشته است. چیزی که منجر به تصمیم گیری های اولیه یکسان در نتیجه راهبردهای تحلیلی یکسان در چند خواننده مختلف شده است و هم چنین باعث شده خواننده موضع های مختلف در برابر متن های مختلف داشته باشد و بالطبع راهبردهای تحلیل مختلفی را به کار گیرد، در این جاست که استنلی فیش می گوید گریزی از وجود اجتماع تحلیل نداریم؛ یعنی کسانی که استراتژی های تحلیلی یکسانی به کار می بندند عضو یک اجتماع تحلیلی هستند و کسانی که استراتژی های تحلیلی مختلفی مورد استفاده قرار می دهند متعلق به دو اجتماع تحلیلی متفاوت هستند. می توان گفت تمام افرادی که در مورد قانون های پایه‌ای برای بحث در مورد یک متن با هم توافق دارند عضو یک اجتماع تحلیلی هستند پس این ثبات در ساختار اجتماع تحلیلی است که باعث ثبات در تحلیل های اعضای هر اجتماع می شود و هم چنین باعث می شود دو گروه که متعلق به دو اجتماع تحلیلی مختلف هستند در اختلاف نظرشان با هم نیز ثبات داشته باشند. به نظر فیش ثبات در یک متن خاص مفهومی ندارد، چرا که ممکن است استراتژی های تحلیلی یک اجتماع تحلیلی موجب شود اعضای آن همه متن ها را یک گونه تحلیل کنند و به یک معنی برسند و در نتیجه همه‌ی متن ها را یکی بدانند.[۱۷]

مخاطب روایت

جرالد پرنس روایت شناس انواع مختلف راوی را در متن های هنری از هم متمایز می کند. بحث او بیش تر درباره‌ی روایت شناسی ادبی است، اما بی درنگ می توان دامنه‌ی آن را به هنری هایی که به نوعی با روایت سر و کار دارند، گسترش داد. این موضوع که، چرا هیچ گاه درباره‌ی انواع مختلف اشخاصی که راوی خطاب به آن ها سخن می گوید سؤال نمی کنیم. مخاطب

راوی ممکن است مخاطب روایت را بر حسب جنس/طبقه/وضعیت نژاد، سن و... را در نظر بگیرد. مخاطب بالفعل ممکن است با شخص مورد خطاب راوی منطبق باشد یا نباشد

روایت را نباید با خواننده/مخاطب اشتباه گرفت. راوی ممکن است مخاطب روایت را بر حسب جنس/طبقه/وضعیت (خواننده در مبلمان و شومینه نشسته یا کارگر ساده)نژاد، سن و... را در نظر بگیرد. مخاطب بالفعل ممکن است با شخص مورد خطاب راوی منطبق باشد یا نباشد. خواننده/مخاطب بالفعل ممکن است مرد کارگر معدنکاری باشد که در رختخواب مطالعه می کند، و خواننده/ مخاطب بالقوه خواننده ای است که مؤلف هنگام گسترش روایت در ذهن دارد. خواننده‌ی ایده آل خواننده‌ای است که هر حرکت مؤلف را درک می کند، اما چگونه می توان مخاطب روایت را تشخیص داد؟ از نوع برخورد متن و زبان آن راوی ممکن است خطاهای انسان ها را به دیده‌ی اغماض بنگرد یا سخت گیر باشد. درباره‌ی مسایل مهم دین/خدا و... با مخاطب همسو باشد یا نباشد. راوی ممکن است مفروضات مخاطب روایت را عمیقاً نشان دهد، به فرض هنگامی که راوی به دلیل پاره‌ای از ملاحظات در متن با نوعی پوشیدگی و احتیاط برخورد می کند به طور غیرمستقیم از حساسیت ها و ارزش های مخاطب روایت سخن می گوید.[۱۸] در متن های هنری جهان شمول می توان نشانه های ظریفی، گرچه ساده در جهت مخاطب روایت یافت؛ به فرض در داستان های **هزار و یک شب** خلیفه مخاطب روایت است چنان که خلیفه علاقه‌ی خود را به قصه های شهرزاد از دست بدهد قصه های شهرزاد خواهند مرد. خواننده با مخاطب روایت یکی نیست و چیزی او را تهدید نمی کند، اما چیزی که مخاطب روایت را با مخاطب بالفعل یکی می کند؛ بحث زمانی است که پنهان و با زیرکی بر هر دو گذر می کند بی آن که متوجه آن شوند و این ترفندی زنانه است. در سینما مخاطب روایت با

نگاه و سلیقه ی مردم یک کشور، طیف جوانان یا خانواده ها تقسیم‌بندی می شود و بنا به آن نقل قول ها و ساخت و کار متن متفاوت عمل می کند، و این گاه مستقیم اعمال می شود و در بیش تر موردها به‌طور ناخودآگاه در ناخودآگاه متن عمل می کند.

«آن چه دوران ما را از دوره‌های دیگر متمایز می کند این است که جهان یکسر تبدیل به «افق محدود به قاب» شده است.»

هایدگر

خواندن تصویر

هر نشانه ی دیداری نیاز به شیوه‌ای خاص از نگریستن را همراه خود دارد. نگاه کردن به چیزی ایجاد نسبت به آن چیز است. ما هرگز به یک چیز نگاه نمی کنیم؛ بل به نسبت میان چیزها و خویشتن می نگریم. ادراک حسی و شناخت این نسبت روشنگر شیوه ی خاص نگریستن ماست که خود به دانسته های پیشینی ما وابسته است. نشانه های دیداری را به یاری آن چه می دانیم و آن چه بدان باور داریم می بینیم و در واقع می خوانیم. به این اعتبار دیدن به همان اندازه که پدیده‌ای زیست شناسی است پدیده‌ای فرهنگی هم هست.[19]

نگاه ضمن دیده شدن می بیند. نگاه/دوربین ضمن رسمیت بخشیدن به منظر مورد دید و تأیید واقعیت ملموس حضور منحصر به فرد، ویژه ی صاحب نگاه را هم تأیید می کند.

با نگریستن به خود و دیگری، رسمیت و وجود می بخشیم. چشم آن چه را که می خواهد ببیند برمی گزیند. تصویر بیش از آن که به شیوه‌ای فیزیکی خوانده شود به گونه‌ای ذهنی دانسته می شود. فیلم را نیز به این معنا می خوانیم. تصویر همواره نسبت عناصر دنیای دیداری در محدوده ی یک قاب و شکلی از محدود کردن گستره ی وجودی دنیاست. ما هر شکلی را نخست قاب می گیریم و سپس به تصور درمی آوریم و به بیان دیگر ژرفایش را از میان می بریم و ساحت بیکران و وجودی‌اش را به ساحت زمانمند و در دسترس تبدیل می کنیم با این کار ما آن چه را که کلیت است و به تصور درنیامدنی و انکار می کنیم. گستره ی افق دیداری در حدود تصویر نمی گنجد. من مکان و فضا را بر اساس سویه ی بیرون آن نمی بینم. من در درون آن جای دارم و در آن زندگی می کنیم. من در آن غوطه ور می شوم. یعنی جهان گرداگردم وجود دارد نه در برابرم یا پیش رویم. به نظر مرلوپونتی توان دیداری به مکان و فضا «وارد» می شود و در واقعیت که بیرون من به نظر می رسد «شرکت» می جوید. از این رو در بحث خواندن تصویر مخاطب متن، معنا یا بخشی از معنا را «می آفریند» متن تنها شرایط تولید معنا را فراهم می کند. اندیشه، کارکردی جز بازآفرینی ندارد. موضوع تصویر و حرکت همین بازآفرینی مداوم است. تصویر ـ حرکت در خود شکل ناگرفتگی و نابسندگی تصویر است.[20]

دقت در امکانات معنایی دلالت های ضمنی سازنده ی روش بیان متن است. دری دربیابان، یک درخت در افق نه در آن چه به ظاهر دیده می شوند بل در خوانشی است که در متن و دلالت های ضمنی آن نهفته است. تدوین صریح ترین شکل بیان سینمایی در شکل همنشینی تصاویر و ایجاد معنا و در واقع تحمیل به آن هاست و آن را چون یگانه امکان دلالت معنایی در ذهن تماشاگر جای می دهند. نوعی که به فرض در نگره ی تدوین ایزنشتین و کولشوف در نظر است. آن ها این کار را به بهای سلب آزادی تماشاگر انجام دادند یعنی منش جانشین معنایی را کم کردند و نیت خود را مسلط بر دلالت معنایی کردند. شکل اصلی دلالت در سینما، دلالت ضمنی است و ساختار پیکربندی اجتماعی فرهنگی عنصر جداناشدنی هر دلالت معنایی است. دلالت ضمنی به افق دانش و موقعیت روان شناسی و ویژگی های فرهنگی مخاطب مرتبط می شود. کریستین متز در **نشانه شناسی سینما** با تلاش فراوان در بند معناهای بسته و قالبی یک متن بسته خود را اسیر می کند تا دستور زبان سینما را کشف کند. کاری که در عطف خود غیرممکن است. رولان بارت سه درجه معنا را در تصویر طبقه بندی می کند، نخستین درجه ی معنا ارائه اطلاعات است،[21] یعنی ارایه ی معنایی که نشانه شناسی بررسی آن را وظیفه ی خود می داند دومین درجه، معنایی نمادین می آفریند در حد دلالتگری است که با علوم نشانه شناسی یعنی روان کاوی، نمایش شناسی و... دانسته می شود. سومین درجه ی معنایی را بارت «معنای بی حس یا کند» نام می دهد که با افزونه‌ای از معانی رویارو می شویم که آن چیزی است که به دریافت می رسد و القا می شود. بسیاری از ناقدان با برابر دانستن فیلم با معناهای برآمده

از طرح روایی معنای سوم را از دست می دهند. معنای سوم می تواند هر فریم وابسته باشد و نیز می تواند از مجموعه‌ای از تصاویر دانسته شود. راهی نیست تا درک کنیم آیا تمامی تماشاگران برداشت مرا از این تصاویر تأیید کرده و دانسته‌اند یا نه؟ بارت می نویسد پیش از هر چیز با دال‌ها سر و کار داریم و هنوز به دلالت هم چون کنشی کامل یعنی مخاطب نمی اندیشیم.

تصویر و آیینه

ژاک لکان بحث اینهمانی خویشتن و تصویر یا خویشتن در آیینه را مطرح می کند و آن را از بحث انگاره‌ی یونگ وام می گیرد و با گسترش آن به هویت یابی به مسأله‌ای درخشان اشاره می کند که ریشه های من خواهی و خودشیفتگی را در متن واسازی می کند و رفتن به سوی دیگری (توی متن) را روشن می سازد. او بنا به روان کاوی فروید به دوران کودکی بازمی گردد. کودک در شش ماهگی به تدریج با خود یا کلیتی که جسم خود اوست آشنا می شود و آن را درک می کند. کودک این تمامیت را با توجه به جسم دیگران (بدن دیگران هم چون تصویر) به ویژه بازتاب جسم خویشتن در آیینه می سازد. او هنوز میان خویشتن و دیگران تفاوت نمی گذارد. خود را دیگری می پندارد یا به بیان دیگر من را جسم چند پاره‌ای می شناسد که دیگری است. کودک، اما همپای آشنایی با تصویر (خویشتن در آیینه) به تمایزهای جسمانی و جنسی خود با دیگران پی می برد. کودک که خویشتن را در آیینه می بیند مجذوب تصویر می شود و میان من و تصویر اینهمانی ایجاد می کند. اکنون هر بخشی از تن خویش را در یک کل یا خویشتن نهایی گرد می آورد و دوست می دارد و این ادراک کلیت خویشتن است. اینهمانی خویشتن و تصویر که ریشه‌ی همه‌ی شکل های بعدی ادراک اینهمانی در زندگی است. بدین سان من ساخته می شود و این هم زمان است با به حرف آمدن کودک و گام نهادن در یک نظم نمادین، اما این من هم زمان به بهای بی اعتباری واقعیت های دیگر و دیگری هم هست. ناهماهنگی، جدایی، گسست، تمایز و چند پارگی و این ها در رویاها، کابوس ها، هذیان ها، خیال پردازی ها روی می نمایاند. چون من جایگاه خود را یافت، تمایز نیز سر برمی آورد. فاصله‌ی من با ابژه و رابطه‌ی من با سوبژه با دنیای خارج از من یا ابژه. همان قدر که میان من و جهان فاصله می افتد میان تن با خویش اینهمانی می آفریند. هر تصویر یادآور من دیگری است، که او را پیش تر شناخته‌ایم و این من دیگر سرچشمه‌ی هراس از دنیاست. دنیایی که جدا از من است. لکان می گوید تمام شناخت انسانی استوار به این چندگانگی پارانویایی است، زیرا هر پله از تکامل خویشتن بیانگر و نماینده‌ی پله‌ای از شناخت هویت خویش از راه شناخت جهان ابژه است. مرحله‌ی آیینه یا خویشتن در آیینه خاستگاه تنش های شدید و مبارزه طلبی درونی متن است. جایی که انسان با تصویرش منطبق و هم زمان از خویشتن جدا می شود تا به تصویرش تبدیل شود. نخستین لحظه‌ی شناخت با بیگانگی همراه است. سوبژه با خویشتن اینهمانی می یابد و این در تصویری از من که دیگری است، امکان پذیر می شود. دیگری (تصویر) از راه می رسد تا او را تسخیر کند و بر احساس او نسبت به خویشتن چیره شود. پس شکل گیری هویت با شکل گیری تصویر و تصور در ذهن هم زمان و هم بسته است. آفریدن خود آرمانی، کسی که دیده می شود. از این رو نگاه کردن و دیدن اهمیت ویژه در

روان‌کاوی می‌یابد. تماشای تصویرها برآوردن گونه‌ای نیاز جنسی تمایزگذارانه است. فروید به نگاه کردن چون انگیزه‌ای مستقل دقت کرده است، و از لذت دیدن سخن می‌گوید که نزدیکی بسیاری با سینما می‌یابد. فروید لذت دیدن را که در تحلیل نهایی از لمس کردن ریشه می‌گیرد سرچشمه‌ی گونه‌ای فرافکنی میل می‌داند. گونه‌ای گذر از لذت (خواست غریزی) به زیبایی. بارت در این میان به درستی از «لذت متن» به‌طور خاص سخن می‌گوید. فروید خواست دیدن را در هر کسی به دو شکل مجزا می‌کند: پذیرا و کنشگر. در هر کس یکی از این دو شکل مسلط می‌شود. از نظر لکان کودک با دقت در تصویر خویش هم خود را می‌شناسد و هم می‌تواند به یاری خود دیگری را بشناسد. نگاه، تنها دیگران را موضوع میل و خواست نمی‌کند بل ابزار شناخت از خویشتن هم چون ابژه ـ سوبژه‌ی خواست نیز هست. به نظر فروید لذت دیدن یک موضوع دارد: خویشتن... دیدن همواره نیاز سوبژه به این است که همچون ابژه در نظر گرفته شود. لذت دیدن تصویر در این است که خود را موضوع تصویر فرض کنیم. لیوتار معتقد است آیینه لکان با پرده‌ی سینما کنشی همسان دارد و این نگره‌ای تازه نسبت به سینما فرا راه می‌گشاید. موضوع هویت‌یابی، همذات پنداری و خیالپردازی در سینما از این جا جست‌وجوی خویشتن در آیینه‌ی خویش می‌شود و سینما ارتباط ویژه‌ی هر شخص با آیینه و تصویر خود. تماشاگر می‌پذیرد که خود سوبژه است و پرده ابژه است و تصاویری که می‌بیند اشباح دیگران است. ظلمت سینما جماعتی را گرد هم آورده و هر کس می‌داند که دیگران کنار او هستند و مسأله‌ی هر کس من و «شخصی» است. ظلمت گونه‌ای جاذبه‌ی میل‌مدارانه دارد. در سینما تنها می‌شویم در فضایی بسته، سیال، تاریک و... چون بازگشت به جهان اسرارآمیز پیش از تولد و این تجلی ویژه را هر بار که از سینما خارج می‌شویم احساس می‌کنیم. انگار دو نفریم یکی مجذوب شده و به گونه‌ای خودشیفتگی به آیینه می‌نگرد و دیگری آگاه‌تر است به همه جا می‌نگرد و نه از پرده، بلکه از دیگر چیزها بت می‌سازد.[۲۲] فاصله با تصویر در سالن سینما مجذوب‌مان می‌کند فاصله‌ای که چندان اندیشگرانه نیست بیش‌تر عاشقانه است در فاصله‌ی نور، در سینما همواره به بازی ناظری منظر وارد می‌شویم. از این رو به نظر برخی سینما نگاهی است که می‌گیرد

کل تاریخ و متن‌ها را به سه مرحله تقسیم کرد: مرحله‌ی اقتدار مؤلف، مرحله‌ی متن مداری و مرحله‌ی خواننده مداری

و تجاوز می‌کند. نگاهی تمامیت خواه که تماشاگر را به انفعال ساده‌لوحانه می‌کشاند. نگاه ناظری منظر به نگاه غالب/مردانه/فاعل و منفعل/مغلوب/زنانه تقسیم می‌کند، چون لذتی متمرکز در نگاه و مذکر است. زن و تماشاخانه مورد تجاوز نگاه لذت جویانه‌ی مردانه‌اند. لذت چشم‌چرانی و نظربازی رجعتی به لذات خودشیفتگی آیینه است و تکمیل فقدان هویت. بنا به منظر لورامالوی منتقد امریکایی زنان در سینما همواره مورد منظر واقع می‌شوند. سینما نگاه لذت جویانه و مسلط مردانه است. زنان‌اند که عمل نگریستن را شکوفا می‌کنند و آغازکننده‌ی بازی همواره‌ی آنان‌اند. نگاه برای مرد به مثابه ابزار عمل یا وسیله‌ی خودیابی عمل می‌کند نوعی عقب‌گرد به مرحله‌ی آیینه‌ای جایی که صاحب نگاه در نقش خود تثبیت می‌شود. نگاه است که همواره به منظر مشروعیتی عینی می‌بخشد. پس سینما امپراتوری نگاه است و این در ساختار تشکیلاتی سینما از نگاه دوربین، فیلم‌بردار، عوامل کارگردانی تا تدوین و جذب تماشاگر و... نگاه غالب مردانه‌ی منظرخواه نهفته است، و این در ساختار دکوپاژ سینمایی هم نهفته است. لذت تنها برای بیننده‌ی مرد به‌دست می‌آید. زن در سینما نشانه‌ای است که برای جامعه‌ی مردسالار مصرف می‌شود و مرد را در سفر تخیلات و دلمشغولی‌های ذهنی خود زنده نگه می‌دارد. زن تبدیل به متنی می‌شود که صنعت ـ سینما از هنگام نگارش تا ساخت و پخش تمام دلمشغولی‌های ایدئولوژیک و تاریخی/سیاسی جامعه‌ی مردانه را ناخودآگاه بر آن‌ها دیکته می‌کند و هر تماشاگر که با همین پس‌زمینه‌ها به دیدار فیلم می‌نشیند به تمایلات جنسی خود امکان بروز می‌دهد. زن در سینما هم چون دیوانه‌ی فوکو ابژه‌ی بی‌خطری است که می‌تواند در یک زندان (قاب) تماشا شود. نگاه بازیگر در نماهای مختلف واکنشی به زن درون‌نماست و تماشاگر مرد نیز در نمای

فروید

نقطه دید در احساس نظربازی می کند. نظریه ی ابزار (theory apara tus) در دهه ی هفتاد و هشتاد در امریکا بر همین مبنا شکل می گیرد که سینما را سیری به سوی مراحل ابتدایی رشد و پیشرف یعنی بازگشتی به دوران تجانس و یکپارچگی دوران کودکی می داند. سینما ماشین رویاسازی قدرتمند و مؤثر و تک معنا که هدف تقویت های حالت های روانی قهقهرایی است که به سرسپردگی تماشاگر با ایدئولوژی غالب جامعه ی عمل می پوشاند. انسان ها نه فقط نیاز فیزیولوژیکی، بلکه با نیازهای شناختی نیز نزدیک می شوند. نیاز به تحریک روانی و ذهنی همان کاری است که هنگام بازی، حل جدول های دشوار، دیدن یا خواندن داستان های معمایی، و پرداختن به هنرها و سرگرمی های گوناگون می کنیم و این کار قدرت انطباق پذیری ما را با محیط افزایش می دهد.[۳۳]

موضع رادیکال فمینستی لورامالوی درباره ی سینما با نظریه ی دریافت و نسبت تأویل گرایانه چنان که در طول نوشتار دیدید مخدوش می شود یا دست کم این گونه قطعی عمل نمی کند. نگاه در سینما می تواند به نقطه دیدها و واکنش های مادرانه، پدرانه، از سر کنجکاوی، علمی، پزشکی، مردم شناسی، بیزاری و... تغییر یابد. اصل فاصله گذاری غیر همذات پندارانه ضد روایی سینما نوعی شکستن این نگاه تمامیت خواه مردانه است. آن چه می بینیم پنداری آماده و حاضر نیست، بلکه تماشاگر در فرایند تولید معنا خود مشارکت می کند و فعال است و متن ها ناتمام اند و معنا در ذهن هر تماشاگر تازه به دریافتی نو می رسد. سینمای جدید خواهان تماشاگری است در ستیز با عادت ها و تن ندادن به رسم های از پیش اندیشیده شده، سینمایی که ساختار ادیپی ندارد و موقعیت های همذات پندارانه و الزام های تند آن از سوی تماشاگر رد می شود، و در جست وجوی خوانشی تازه و متفاوت از روان کاوی هستند و به ارتباطی آفرینشی از سوی

مخاطب ره می برد، تغییر موقعیت از ابژه آگاهی به سوژه‌ی قادر به تولید و از منظر به نظاره به ناظر. لارنس فون تریه، شانتال آکرمن، جین کمپون و... سینمای شان بدون نگاه جذابیت خواه مصرفی عمل می کنند و در سینمای ایران سینمای عباس کیارستمی از هر گونه تحمیل کردن خود به تصاویر دوری می جوید و در رابطه‌ی میان من و تو، متن و مخاطب را رعایت می کند.

می توان کل تاریخ و متن ها را به سه مرحله تقسیم کرد: مرحله‌ی اقتدار مؤلف، مرحله‌ی متن مداری و مرحله‌ی خواننده مداری.

منابع

۱و۲و۳و۴. احمدی، بابک: **ساختار و تأویل متن**، نشر مرکز، تهران، صص ۱۳۷، ۶۸، ۳۶۸، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۲۵.

۵. تودورف، تزوکان: **منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین**، ترجمه‌ی داریوش کریمی، نشر مرکز، تهران، صص ۱۸۰، ۱۹۸.

۶. راماسلدن، پیتر ویدوسون: **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه‌ی عباس مخبر، طرح نو، تهران، ص ۷۳.

۷. ایگلتن، تری: **پیش درآمدی بر نظریه ادبی معاصر**، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۰۷.

۸و۹. همان، صص ۹۳و۱۰۶و۱۲۴، **ساختار و تأویل متن**، جلد ۲، صص ۶۸۹و ۷۰۵.

۱۰ و ۱۱. همان، صص ۶۸۱ و ۶۸۴.

۱۲. همان، ص ۶۸۱و **پیش درآمدی بر نظریه ادبی معاصر**، ص ۱۱۵.

۱۳و ۱۴و ۱۵. **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ص. ۸، ۸۲، ۸۴، ۸۹.

۱۶. مقدادی، بهرام: **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، نشر فکر روز، تهران، ص ۶۷.

۱۷. **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ص ۸۱.

۱۸. احمدی، بابک: **از نشانه‌های تصویری تا متن**، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۱، ص ۲۰.

۱۹و ۲۰و ۲۱و ۲۲. همان، صص ۲۱، ۲۵، ۲۳۱.

۲۳. پلانتیگا، کارل: **مقاله‌ی لذت فیلم و تجربه‌ی تماشاگر**. ترجمه‌ی امید نیک فرجام، فصلنامه سینمایی فارابی، ش ۴۰ (بهار ۱۳۸۰)، ص ۱۷۰.

۲۴. کوزهوی، دیوید: **کتاب حلقه انتقادی** ترجمه‌ی مراد فرهادپور، نشر گیل و روشنگران، تهران، ۱۳۷۱.

۲۵. هارلند، ریچارد: **ابر ساختگرایی**، ترجمه‌ی فرزان سجودی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران، ص ۳۸.