شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/jor.2018.246630.1612
شایای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸ شایای الکترونیکی (issn):۷۰۹۲-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

بررسی تأثیر تغییر ژانر در جهت‌دهی افق انتظار مخاطب به عنوان یکی از نمودهای بدخوانی خلاق در دو رمان "خشم و هیاهو" و "سمفونی مردگان"

سونیا نوری*
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک
فروغ صهبا**
عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

(تاریخ دریافت: ۹۶/۰۹/۰۴، تاریخ تصویب: ۹۷/۰۷/۰۸، تاریخ چاپ: تابستان ۱۳۹۹)

چکیده

از جمله نظریاتی که در باب تأثیرپذیری آثار ادبی از یکدیگر ارائه شده است، نظریهٔ بدخوانی خلاق یا اضطراب تأثیرپذیری هارولد بلوم است که در آن به نوعی دیالکتیک ستیزه‌جویانه و ادیپی مابین مؤلف پیشاهنگ و مؤلف پیرو اشاره شده است و از تلاش‌های مؤلف دیرآمده برای رهایی از اضطراب تأثیرپذیری تحت عنوان بدخوانی خلاق نام برده شده است. از آنجا که خوانش اثر پیشاهنگ، افق انتظاری مشخص را برای خواننده ترسیم کرده است، تغییر این افق توسط نویسندهٔ پیرو می‌تواند یکی از نمودهای بدخوانی خلاق باشد. این تغییر افق به روش-های گوناگونی امکان‌پذیر است که یکی از آنها اعمال تغییراتی در ژانر اثر است.

هدف از نگارش این پژوهش بررسی تغییراتی است که عباس معروفی، نویسندهٔ رمان سمفونی مردگان به منظور رهایی از اضطراب تأثیرپذیری از خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر در ژانر اثر خود به عنوان یکی از عوامل تأثیرگذار بر افق انتظار مخاطب اعمال کرده است و به این وسیله خوانشی خلاقانه از اثر نویسندهٔ نامدار پیش از خود ارائه داده است. هدف از نگارش این مقاله نگاهی تازه به نظریهٔ افق انتظار به عنوان یکی از عوامل مؤثر در جهت بدخوانی خلاق متون گذشته است.

واژه‌های کلیدی: سمفونی مردگان، خشم و هیاهو، هارولد بلوم، بدخوانی خلاق، افق انتظار، ژانر.

* E-mail: sonianoori16@gmail.com نویسنده مسئول
** E-mail: f-sahba@araku.ac.ir

۱- مقدمه

ادبیات عرصهٔ تبادل اندیشه‌ها و مفاهیم است و کمتر اثری را می‌توان یافت که سراسر حاصل اندیشهٔ پدیدآورندهٔ آن باشد و ردپایی از آثار پیشینیان در آن دیده نشود. گروهی از منتقدان ادبی این تأثیرپذیری‌ها را تقلید تلقی کرده‌اند و آن را امری مذموم و ناپسند دانسته‌اند و گروهی دیگر معتقدند که هیچ اثر هنری نمی‌تواند از تأثیر پذیرفتن از دیگر آثار مبرا باشد.

صحبت از دست اول نبودن آثار ادبی و مباحث مربوط به تأثیر و تأثر در هنر و به‌ویژه ادبیات، پدیدهٔ تازه‌ای نیست و سابقه‌ای دیرینه دارد؛ از این جمله می‌توان به **محاکات**، مباحث مربوط به **سرقت‌های ادبی**، **نقیضه**، **تلمیح**، **تضمین** و در سده‌های اخیر، **منطق مکالمه** و **بینامتنیت** اشاره کرد. در این میان به نظر می‌رسد نظریهٔ بدخوانی خلاق با بینامتنیت، همانندی‌های بیشتری دارد. نظریهٔ بلوم تا آنجا که از نبود متنی اصیل و متکی به خود سخن می‌گوید، با نظریهٔ «بینامتنیت» مشابهت‌هایی دارد. «نگرش بلوم به شعر، نگرشی بینامتنی است. این نگرش چنین استدلال می‌کند که شعر و در واقع کل ادبیات تنها می‌تواند به تقلید از متون پیشین بپردازد»(آلن،۱۳۸۵: ۱۹۴). عمده تفاوت نظریهٔ بلوم با بینامتنیت جدا از نگاه ستیزه‌جویانهٔ مؤلف دیرآمده نسبت به پیشاهنگ خود که از نظریهٔ «عقدهٔ ادیپ» *فروید* نشأت گرفته است، عبور از متن و توجه به سایر مؤلفه‌های نوشتار، در مقابل متن‌گرایی صرف بینامتنیت است. آن‌چه برای قائلین بینامتنیت اهمیت دارد، متن یا در حقیقت بینامتن است و دیگر کاری به اوضاع و احوال پدید آورنده و سایر مؤلفه‌های متن و مباحث مرتبط با آن ندارند؛ اما بلوم، پیدایش اثر ادبی را حاصل اضطراب و ترس مؤلف از شکست و تسلیم در برابر نویسندهٔ نیرومند زودآمده می‌داند. بلوم بینامتنیت را با روانشناسی درهم می‌آمیزد و از دل این آمیزش، نظریه‌ای به نام بدخوانی خلاق بیرون می‌آورد. نویسندهٔ دیرآمده می‌تواند بدخوانی خلاق را در هر سطحی از متن پایه انجام دهد و یکی از این سطوح، تغییر افق انتظاراتی است که به سبب خواندن متن پیشاهنگ برای مخاطب به وجود آمده است و نویسندهٔ دیرآمده با تغییر این افق که به طرق گوناگون (که اعمال تغییراتی در ژانر یکی از این راه‌هاست) امکان‌پذیر است؛ به بدخوانی متن پایه می‌پردازد. در این مقاله افق انتظار و تغییر آن با محوریت نظریهٔ بدخوانی خلاق و به عنوان یکی از امکانات نویسندهٔ دیرآمده برای غلبه بر اضطراب تأثیر و با تکیه بر ژانر دو اثر بررسی شده است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تأثیرپذیری و شباهت‌های میان دو رمان، آثاری به چاپ رسیده از جمله کتابی به نام «از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان» اثر «جواد اسحاقیان». دیگر اثری که نگاه مقایسه‌ای به دو رمان دارد، کتاب «ازل تا ابد»، نوشتهٔ «الهام یکتا» است. این کتاب نقدی است بر دو رمان با نگاهی درونکاوانه.

از جمله مقاله‌هایی که در آن به نظریهٔ بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر هارولد بلوم اشاره شده است، می‌توان از «بازتاب رمان بار دیگر شهری که دوست می داشتم در رمان سمفونی مردگان» به قلم «پیمان دهقان‌پور» نام برد که در آن اشارهٔ بسیار محدود و گذرایی به اضطراب تأثیر شده است. دیگر مقاله‌ای که مختصر و گذرا به این نظریه پرداخته، رویکرد قرآنی سنایی به قصیدهٔ "ابر" فرخی سیستانی (با نگاهی به نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم) نوشتهٔ «عبدالرضا مدرس‌زاده» است؛ همچنین مقاله‌ای به نام «نقد دگرخوانی‌های خلاقانه در شعر احمد شاملو بر اساس نظریهٔ بدخوانی هارولد بلوم» به قلم «ابوالقاسم امیراحمدی»، «علی عشقی سردهی»، «ابراهیم استاجی» و «احمد یزدی» در دست است که به دیگرخوانی‌های خلاقانهٔ شاملو از اساطیر با توجه به نظریهٔ بلوم پرداخته شده است؛ اما تا به حال نوشته‌ای که به نقش تغییر ژانر در افق انتظار خواننده و به تبع آن بدخوانی مؤلف دیر آمده از اثر پیشاهنگ پرداخته شده باشد، مشاهده نشده است.

۳- روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای و به صورت تحلیلی و توصیفی انجام گرفته است؛ به این صورت که داده‌های مربوط به دو اثر مورد بحث و نظریه‌ای که پژوهش بر مبنای آن شکل گرفته است از میان منابع گوناگون جمع‌آوری شده و تحلیل و بررسی شده‌اند.

۴- هارولد بلوم و نظریهٔ بدخوانی خلاق

هارولد بلوم، منتقد آمریکایی معاصر، با طرح نظریهٔ «بدخوانی خلاق» و به‌کار بردن اصطلاح «اضطراب تأثیر» به شیوهٔ دیگری به مبحث تقلید یا تأثیر در ادبیات پرداخته است. وی معتقد است آفرینش اثر ادبی تازه امکان‌پذیر نیست؛ مگر با خوانش خلاقانه و یا به گفتهٔ وی «بدخوانی خلاق» آثار پیشینیان. «شعر یعنی اضطراب تأثیرپذیری و بدخوانی و انحراف از آثار پیشینیان برای گریز از این اضطراب. هیچ شعری بدون این‌که از شعری دیگر تأثیر پذیرفته باشد، سروده نمی‌شود» (bloom, 1997: 95). ساختارگرایی صرف به معنای توقف در متن و چشم پوشی از سایر مشخصه‌های نوشتار، چنان که مرسوم ساخت‌شکنان و زبان‌شناسان است، چندان به مذاق بلوم خوش نمی‌آید و با این‌که به‌کلی این جریان پرطرفدار سده‌های

اخیر را رد نمی‌کند؛ اما با کم‌رنگ نشان دادن رد پای مؤلف در اثر ادبی نیز موافق نیست و در نظریهٔ خود، به دنبال راهی برای برگرداندن وجههٔ پدیدآورندهٔ اثر است.

بلوم در این نظریه از آرای فروید و به‌ویژه نظریهٔ «عقدهٔ ادیپ» او الهام گرفته است. «کاری که بلوم می‌کند، بازنویسی تاریخ ادبی بر اساس عقدهٔ ادیپ است. شعرا مانند پسرانی که توسط پدر سرکوب می‌شوند، با دلواپسی در سایهٔ شاعر نیرومندی زندگی می‌کنند که مقدم بر آنها بوده است و هر شعر به‌خصوصی را می‌توان کوششی به منظور رهایی از این دلواپسی نفوذ از طریق قالب‌ریزی مجدد و منظم یکی از اشعار پیشین تعبیر کرد»(ایگلتون، ۱۳۸۶:۲۵۹). پی بردن به این حقیقت که هیچ مضمونی بکر و دست‌نخورده نیست و پیش‌تر توسط مؤلفی دیگر به عالم ادبیات عرضه شده است، شاعر و نویسندهٔ دیرآمده را گرفتار یأس می‌کند و بذر کینه نسبت به پیشاهنگ نیرومند را در جان وی می‌پروراند. در این میان آن‌چه انگیزهٔ آفرینش ادبی را در شاعر یا نویسندهٔ متأخر زنده می‌کند، بدخوانی خلاق آثار پیشینیان برای غلبه بر اضطراب تأثیرپذیری از آنان است و این‌گونه است که اضطراب تأثیرپذیری و تلاش برای رهایی از آن، همچون محرکی برای خلق آثار ادبی تازه نقش ایفا می‌کند و به بدخوانشی خلاقانه از آثار برجستهٔ پیشین می‌انجامد. «شاعر دیرآمده تصور می‌کند که با رهایی از اضطراب تأثیرپذیری و تثبیت نام خود به عنوان خالق یک اثر ادبی می‌تواند به جاودانگی برسد و ترس از مرگ و فراموش‌شدگی را کاهش می‌دهد» (bloom, 2003: 198).

به نظر بلوم شاعر دیرآمده در کمین فرصتی است که اصالت اثر خود را به اثبات برساند. به مجموعهٔ تلاش‌هایی که شاعر یا نویسنده برای برائت خود از اتهام تقلید به‌کار می‌گیرد، بر اساس نظریهٔ بلوم، بدخوانی خلاق گفته می‌شود. «شاعران جدید برای بدل شدن به شاعران توانا- به تعبیر ستیزه‌جویانهٔ بلوم- باید به دو اقدام دست بزنند: اشعار آن پیشاهنگ را بازنویسی کنند و درضمن از خود در برابر این دانش که صرفا درگیر فرآیند بازنویسی یا به تعبیر بلوم بدخوانی بوده‌اند، دفاع کنند.» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۹۴). مؤلف دیرآمده که از پیشاهنگ خود الهام گرفته است، باید به گونه‌ای این الهامات را در اثر خود جای دهد که تأثیر شاعر یا نویسندهٔ پدر را به کم‌ترین حد ممکن برساند.

هارولد بلوم بر این باور است که شاعران حتی ممکن است آثاری را بدخوانی کنند که هرگز نخوانده‌اند. وی اظهار می‌کند که «شاعران بدخوانندهٔ شعر پدرند؛ حتی اگر که پسر آن شعر را نخوانده باشد»(همان، ۱۹۸) و دلیل این امر را «**محوریت فرهنگی برخی نویسنده‌های اصیل**» (همان‌جا) می‌داند. یک اثر ادبی برجسته گاه چنان در رگ و پی ادبیات رخنه کرده است

که مؤلف دیرآمده حتی اگر خود، اثر مورد بحث را مطالعه نکرده باشد؛ از طریق مطالعهٔ سایر متونی که با آن ارتباطی بینامتنانه دارند یا حتی به صورت شنیداری، در جریان چند و چون مفاهیم مطرح شده در آن قرار می‌گیرد و گاه ردپایی از آن در آثار وی (آگاهانه یا ناخودآگاه) دیده می‌شود.

اگرچه هارولد بلوم نظریهٔ خود را در سطح شعر و نقد ادبی مطرح کرده است؛ اما این نظریه را می‌توان در تمامی متون ادبی و حتی سایر هنرها نیز وارد کرد؛ زیرا همان‌گونه که افراد انسانی با یکدیگر درارتباط هستند و از هم تأثیر می‌پذیرند، هنر نیز به عنوان زاییدهٔ روح انسان، از این اصل برکنار نیست.

۴-۱- منتقدان نظریهٔ بدخوانی خلاق

نظریهٔ بدخوانی خلاق بلوم منتقدانی نیز دارد که از جملهٔ جدی‌ترین آنها می‌توان به فمنیست‌ها اشاره کرد. فمنیست‌ها همواره نسبت به جنبه‌های پدرسالارانهٔ این نظریه انتقاد داشته‌اند. به اعتقاد آنها «منتقدان مذکری چون بلوم شاید بر این باور باشند که ادبیات تنها یک کانون واحد و گریزناپذیر دارد و همین امر است که موجب اضطراب تأثیرپذیری می‌شود؛ با این حال چنین توصیفات تک‌گویانه‌ای این واقعیت را محو می‌کند که نویسندگان زن به‌طور سنتی از این کانون بیرون رانده شده‌اند» (همان، ۲۰۶). *ساندرا گیلبرت* و *سوزان گوبار* از نام‌دارترین منتقدین فمنیست نظریهٔ بلوم هستند که در کتاب «زن دیوانه در اتاق زیر شیروانی» پاسخ محکمی به نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم داده‌اند. «اگر آن‌طور که بلوم می‌گوید شاعران مذکر در خوانش آثار اسلاف خود به بدخوانی خلاق آنها می‌پردازند تا از تأثیر قاطع آنها بگریزند، می‌توان گفت که اسطوره‌های حاکم به طور مضاعف سد راه خلاقیت‌های زنان می‌شدند؛ اسطوره‌هایی که خلاقیت هنری را منحصر به فضای مردانه می‌کردند. گیلبرت و گوبار نتیجه می‌گیرند که صرف این واقعیت که زنان جرأت کردند و قلم (یا قضیب استعاری) را در دست بگیرند، موجب بروز مخالفت‌هایی با نقش‌هایی که مردسالاری تعیین کرده بود شد» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۹۷).

دیگر انتقادی که می‌توان بر نظریهٔ بدخوانی خلاق بلوم وارد دانست، بدخوانی نامیدن همهٔ خوانش‌های نقادانه است. بلوم عقیده دارد که با خواندن هیچ نوشتاری نمی‌توان به یک تأویل قطعی رسید و اساسا هدف غایی هر مؤلفی، خواه شاعر و خواه منتقد ادبی، تأثیرگذاری بر مخاطب و به بیان دیگر میل به جاودانگی است و تلاش برای ارائه○ یک تأویل از اثر ادبی، ابزاری است برای رسیدن به این هدف؛ «پس نظریهٔ بلوم دربارهٔ اضطراب تأثیرپذیری و الگوی

بدخوانشی که بر آن مبنا بنا می‌کند، حاصل بدخوانی خاص خود اوست. بلوم نمی‌تواند اثبات کند که کل ادبیات و کل نقادی مبتنی بر میل به دفاع در برابر اضطراب تأثیرپذیری است؛ همهٔ آن‌چه که او می‌تواند انجام دهد، به دست دادن خوانش‌هایی پیاپی است که بر این نکته صحه بگذارند» (آلن، ۱۳۸۵: ۲۰۱)

۵- افق انتظار و تغییر آن به عنوان یکی از جنبه‌های بدخوانی خلاق

با توجه به آنچه گفته شد، هرتلاشی برای تغییر متن اول از جانب مؤلف دیرآمده را می‌توان در جهت غلبه بر اضطراب تأثیر قلمداد کرد. یکی از این تلاش‌ها می‌تواند تغییر **افق انتظاری** باشد که در نتیجهٔ خوانش متن پایه برای خواننده به وجود آمده است. افق انتظار پاسخی است که هر اثر به انتظارات مخاطبینش می‌دهد و یکی از روش‌هایی است که خواننده به وسیلهٔ آن معناآفرینی می‌کند. «افق انتظار شامل تجربه‌ها، افکار و درکل زیست جهانی است که خواننده را در بر گرفته است. خواننده مدام از سوی متن به سوی رمزهایی که برای هریک از تجربه‌ها و افکارش قائل است، حرکت می‌کند و خواندن باعث به یادآوردن آنها می‌شود؛ از این رو قابل پیش‌بینی است که برداشت‌هایی از یک متن، چنین متنوع باشد؛ چراکه معانی متون بر اساس اوضاع و احوالی که در آن خوانده می‌شود، بسته به افق انتظار خواننده تغییر می‌کند» (تلخابی، ۱۳۸۷: ۳۸).

این نظریه که از جانب *هانس روبرت یاس* Hans ROBERT Jauss نظریه‌پرداز آلمانی مطرح شده است در سه بخش قابل تبیین است: «الف) بازتاب معنی: خواننده به درکی از متن دست می‌یابد که در این مرحله معنی بیان شده در متن، توسط نویسنده در ذهن و فکر خواننده بازتاب می‌یابد و به واسطهٔ متن به او منتقل می‌شود.

ب) درجهٔ پذیرش گفتار: خواننده به شکلی خودآگاه یا ناخودآگاه، معنی دریافته از متن را با آنچه در ذهن خود داشته کنار هم می‌گذارد و به مقایسه دست می‌زند. درواقع این مقایسه بین معنی موجود و معنی مورد انتظار خود خواننده است.

ج) قابلیت پذیرش اجتماعی و مفهومی متون: پذیرش و یا عدم پذیرش، علاوه بر ساختارهای ادبی و شیوهٔ بیان مفاهیم، گاه به زمینهٔ مساعد و نامساعد اجتماعی نیز بستگی دارد. علاوه بر قرائت متن از دیدگاه ادبی و نقش رابطهٔ میان‌متنی در دریافت آن، می‌توان به نقش مهم‌تر شرایط اجتماعی و سازگار بودن و یا نبودن آن با دریافت اثر اشاره کرد» (رحیم‌پور، ۱۳۸۸: ۹۷).

یاس میان تأثیر متن بر مخاطب و دریافت مخاطب از متن تفاوت قائل است. «تأثیر رابطهٔ اولین خوانندگان با اثر در زمان نشر آن بوده ولی دریافت، گفت‌وگویی است که مخاطب آزاد و خلاق، متناسب با قواعد زیبایی‌شناختی دوران خود با اثر دارد. محتوا و فرم اثر دو مقولهٔ مهم هستند که خواننده آنها را در طی زمان به اشکال گوناگون دریافت می‌کند. قضاوتی را که اولین خوانندگان، متناسب با آثار خوانده شدهٔ قبلی، در مورد اثر دارند نسل به نسل غنا یافته و در طول تاریخ مجموعه‌ای از دریافت‌ها را تشکیل داده، اهمیت تاریخی اثر را تعیین کرده و ردهٔ آن را در میان سلسله مراتب زیباشناختی مشخص می‌کند» (کهنمویی‌پور، ۱۳۹۵: ۹۵). ایدهٔ افق انتظار در آثاری که مناسبات بینامتنانه و گفتگومدار (دیالکتیکی) دارند، بیشتر قابل طرح و پی-گیری است. «به گمان یاس تجربهٔ زندهٔ هر اثر، در افق معنایی آن جای دارد. مخاطب از راه برخورد عینی با اثر، مناسبتی بیناذهنی با مؤلف و افزون بر این، مناسبتی بیناذهنی با دیگر مخاطب‌های اثر و در یک کلام با جهان عینی متن می‌یابد»(احمدی، ۱۳: ۶۹۱). براساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت (که یاس از واضعان آن به‌شمار می‌رود)، ارتباطات بینامتنانه با متون پیشین منجر به تشکیل افق دلالت‌های متن و انتظارات خواننده می‌شود و حدود معنایی متن را مشخص می‌کند. قائلین به نظریهٔ دریافت نیز مانند بسیاری از متأخرین نقد ادبی، تازه و دست اول نبودن متون ادبی را تأیید می‌کنند و همین عامل باعث ایجاد نقاط اشتراک و پیوند بسیاری از نظریه‌های ادبی معاصر شده است.

با توجه به این موارد می‌توان به برجستگی افق انتظار در آثاری با قابلیت بررسی بر مبنای نظریهٔ بدخوانی خلاق پی برد و یکی از شیوه‌های خوانش خلاقانهٔ متون نویسندگان پیشاهنگ توسط نویسندگان دیرآمده، می‌تواند تغییر افق انتظار آنها باشد؛ به این معنا که خوانش متن مؤلف زودآمده، تا حد زیادی بر افق انتظارات مخاطب تأثیرگذار است و خواننده ناخودآگاه، متن دوم را با این افق از قبل حاصل شده تطابق می‌دهد؛ همین امر فرصت مناسبی را در اختیار نویسندهٔ دیرآمده قرار می‌دهد تا با ایجاد انحراف و تغییر این افق قالبی، معادلات ذهنی خواننده را برهم بزند و در حقیقت مؤلف دیرآمده می‌تواند از افق انتظارات مخاطب، به عنوان فرصتی برای گریز از سیطرهٔ نویسندهٔ پیشرو استفاده کند. اینجاست که تفاوت میان اثری که بر پایهٔ بدخوانی خلاق شکل گرفته، با یک اثر تقلیدی صرف، مشخص می‌شود. در آثار تقلیدی، نویسندهٔ متن دوم، گام به گام با متن اول پیش می‌آید و کم‌ترین انحراف از متن پایه را دارند و در نتیجه امکان تغییر افق انتظار خواننده که حاصل خواندن متن پیشاهنگ است، از نویسنده◌ دیر آمده سلب می‌شود؛ بر خلاف آثاری که خوانشی خلاقانه از متن مبنا دارند.

برای بررسی این تغییر، نخست باید به افق انتظار نویسندهٔ دیرآمده در مقام خوانندهٔ اثر پیشاهنگ (همچون سایر خوانندگان) توجه کرد و سپس به تغییراتی که در مقام نویسنده در افق انتظار خوانندگان اثر خود ایجاد می‌کند پرداخت.

در افق انتظار به معنای عام آن، این خواننده است که افق را برای خود می‌سازد. افق می‌تواند امری قالبی و دیکته شده باشد و این مسأله، به پویایی و تحرک ذهن خواننده بستگی دارد؛ اما در مبحث افق انتظار به عنوان یکی از وجوه بدخوانی خلاق، افق انتظار خوانندهٔ متن دوم، تحت تأثیر خوانش و تعاریف و تفاسیری که از اثر مؤلف پیشاهنگ خوانده و شنیده است قرار دارد؛ بنابراین نویسندهٔ دیرآمده می‌تواند از تغییر افق انتظار خواننده به عنوان راهی برای خلاقیت در خوانش متن اولیه استفاده کند.

صحبت از تأثیرپذیری متنی از متن دیگر، افق انتظار خواننده را جهت‌دهی می‌کند. در بینامتنیت، افق انتظار از متن دوم، در راستای متن اول قرار می‌گیرد؛ اما در بدخوانی خلاق، عکس این امر اتفاق می‌افتد؛ یعنی نویسندهٔ دیرآمده سعی می‌کند تا جایی که ممکن است، جهت عکس افق انتظاری که بر مبنای خوانش اثر نویسندهٔ پیشاهنگ برای مخاطب ترسیم شده، حرکت کند.

در افق انتظار به طور کلی، داوری و پیش‌فرض‌های خواننده پیش از خواندن متن اهمیت دارد و به نوعی در فهم و درک و جهت‌دهی مفهومی متن مؤثر است؛ اما در بدخوانی خلاق، این پیش‌فرض‌ها با زاویهٔ نگرش پس از خواندن متن نویسندهٔ زود آمده آمیخته شده و بنابراین خوانش متن اولیه، افق انتظارات مخاطب از متن دوم را تا حد زیادی شکل داده و جهت‌دهی کرده است.

افق انتظار از جانب یاس به عنوان یک نظریهٔ واکنش خواننده که از مفاهیم مندرج در علم هرمنوتیک است، مطرح شده است. در نظریهٔ واکنش، محوریت با خواننده است و برداشت‌ها و تجربیات اوست که پایه و اساس این نظریه را تشکیل می‌دهد نه مقاصد و نیات مؤلف و این وجه تمایزی است که می‌توان میان این مبحث و نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم قائل شد؛ زیرا در نظریهٔ بلوم، توجه از مخاطب سالاری به سوی نویسنده محوری معطوف شده است. در این مقاله افق انتظار و تغییر افق با محوریت نظریهٔ بدخوانی خلاق و به عنوان یکی از امکانات نویسندهٔ دبرآمده برای غلبه بر اضطراب تأثیر بررسی شده است.

۵-۱- عوامل تأثیرگذار بر افق انتظار

عوامل مؤثر در تشکیل یا جهت‌دهی به افق انتظارات یک اثر را می‌توان در دو سطح «پیش از خوانش» و «در حین خوانش» بررسی کرد.

۵-۱-۱- عوامل پیش از خوانش

پیش از خوانش متن، مواردی از قبیل «عنوان اثر»، «تاریخ نگارش اثر» و «اوضاع اجتماعی و اقتصادی در زمان نگارش اثر» می‌تواند نقش مهم و مؤثری در ایجاد پیش‌فرض‌ها و پیش-داوری‌های خواننده داشته باشد.

۵-۱-۲- عوامل در حین خوانش

در حین خوانش نیز مواردی مانند «ژانر»، «دورهٔ تاریخی (زمان داستانی)»، «عوامل محیطی و جغرافیایی روایت (به ویژه در متون داستانی)»، «شخصیت‌ها و کنش شخصیت‌ها»، «بن‌مایه‌های اساطیری و کهن‌الگویی متن»، «تکنیک‌های متن» و ... می‌توانند نقش زیادی در جهت دادن به افق انتظارات مخاطب داشته باشند.

۵-۲- ژانر

ژانر را می‌توان از جمله عناصر در حین خوانش تأثیرگذار بر افق انتظار خواننده به شمار آورد. «یاس نوشته است که معنای هر اثر ادبی در حکم پاسخ‌هایی است که اثر به افق انتظار خواننده می‌دهد. برای شناخت هرگونه تأثیری که اثر هنری بر مخاطب می‌گذارد، ما باید افق را بشناسیم که نتیجهٔ سه عنصر مهم است: ۱) دانش پیشین از ژانر مورد بحث ۲) شکل و مایه‌های آثاری که پیشتر در این ژانر نوشته شده‌اند ۳) تمایز میان زبان ادبی و زبان متنی یا علمی...» (احمدی، ۱۳: ۶۹۱). گاهی خواننده به واسطهٔ اطلاعاتی که در رسانه‌ها یا به طریق شنیداری و یا مطالعهٔ شناسنامهٔ اثر دریافت می‌کند با ژانر اثر آشنا می‌شود و گاه در حین خوانش به این شناخت می‌رسد که با توجه به احتمال بیشتر وقوع حالت دوم، ژانر به عنوان عامل **در حین خوانش** بررسی می‌شود. در تعیین ژانر یک اثر ادبی، ساختار و محتوا در کنار یکدیگر نقش ایفا می‌کنند؛ بنابر این نمی‌توان ژانر را یک عنصر ساختاری یا محتوایی صرف دانست. «ژانرهای ادبی به موجب معیارهای صوری محض و به موجب موضوع آنها تعریف نمی‌شوند؛ بلکه نظامی تشکیل می‌دهند که عناصر آنها همدیگر را تشریح و تعریف می‌کنند و به واسطهٔ نظام کاملی از روابط دو سویه به‌وجود می‌آیند» (اشمیتث، ۱۳۸۹: ۱۵۹)

ژانر یکی از مهم‌ترین عوامل سازندهٔ افق انتظار خواننده است. «کارکرد ژانر در مقام چارچوب ارجاع هرمنوتیکی برای خواننده و نقش ژانر در تغییر افق‌های انتظاری که موجب می‌شوند که متن در دوره‌های تاریخی مختلف به صورت‌های متفاوتی فهمیده شود. *اریک دانلد*

هرش که یکی از نمایندگان دیدگاهی است که به وجود معنایی معین برای هر متن ادبی اعتقاد دارد، ژانر را در کانون نظریهٔ خود قرار می‌دهد و معتقد است که نیت نویسنده معنای اساسی هر متنی را تعیین می‌کند. برای آن‌که معنا قابل انتقال به مخاطب باشد، باید به یک سنخ تعلق داشته باشد. هر سنخ معنایی است که می‌تواند از رهگذر بیش از یک گفته بازنموده شود؛ در هر متن ادبی سنخی که کل معنای گفته را در خود بگنجاند، ژانر متن است» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۷۷).

ژانر همچنین یکی از عوامل گفت‌وگو ساز میان آثار ادبی است و در مطالعات بینامتنانه جایگاه ویژه‌ای دارد. آثاری که در یک ژانر مشترک نوشته می‌شوند، در بسیاری از مؤلفه‌ها که از اقتضاهای ژانری است، مشابه‌اند و همین عامل سبب نزدیکی ساختار و درون‌مایهٔ این قبیل آثار به یکدیگر می‌شود. «متون به راه‌های متفاوتی از دیگر متن‌ها تأثیر می‌پذیرند. واضح‌ترین این راه‌ها، *تأثیر ژانری* است... نسبت دادن یک متن به یک ژانر به مفسر متن یک کلید بینامتنی برای کار تفسیر هدیه می‌دهد... هر مثالی از ژانر قراردادهایی را به کار می‌گیرد که آن را به دیگر اعضای ژانر متصل می‌کند...» (چندلر،۱۳۸۷: ۲۸۹–۲۹۰).

همین ویژگی دیالکتیکی و بینامتنانه است که پای بدخوانی خلاق را به میان می‌کشد؛ زیرا ژانر معمولا یکی از مشخصه‌های مشترک میان متن پایه و متن دوم است. همان‌طور که اشاره شد، عامل ژانر نقش مهمی در جهت دادن به افق انتظارات مخاطب دارد؛ نویسندهٔ متأخر با خلاقیت‌هایی که در حیطهٔ ژانر به کار می‌بندد و با تغییر جهت افق انتظاراتی که به واسطهٔ مطالعهٔ متن نویسندهٔ زودآمده برای مخاطبان و منتقدان ایجاد شده است، می‌تواند به بدخوانی خلاق متن سطح اول بپردازد.

یاس معتقد است هیچ متنی نمی‌تواند برای خوانندگان یک وجه ثابت داشته باشد. «متن نه یک امر واقع؛ بلکه یک رخداد است و تنها از رهگذر پاسخ‌های متوالی خوانندگان می‌تواند تحقق پیدا کند»(مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۷۸).به عقیدهٔ وی خوانش یک متن ادبی برابر است با سؤالات و انتظاراتی که مخاطب با آنها مواجه می‌شود. این انتظارات به هیچ‌وجه ثابت نیستند و ممکن است هر لحظه دستخوش تغییر و تحول شوند. داده‌هایی که ژانر یک اثر در اختیار خواننده قرار می‌دهد با برداشت‌های وی از کلیت اثر پس از شناخت ژانر، باعث ایجاد افق انتظار مخاطب می‌شود. «مفهوم ژانر از رهگذر دریافت زنجیره‌ای از متون مرتبطی ساخته می‌شود که هریک از آنها انتظارات ادبی و ژانری خوانندگان را تغییر می‌دهد، تصحیح یا تعدیل‌شان می‌کند یا صرفا بازتولیدشان می‌کند» (همانجا).

۶- ژانر در دو رمان خشم و هیاهو و سمفونی مردگان

خشم و هیاهو یکی از مهمترین آثار ادبیات داستانی مدرن است که به دلیل مشخصه‌هایی همچون جریان سیال ذهن و استفادهٔ ویژه از عنصر زمان و... به اثری جریان‌ساز تبدیل شده است که بارها از سوی نویسندگانی در سراسر دنیا مورد استقبال قرار گرفته است. داستان سرگذشت خانواده‌ای از جنوب آمریکا متشکل از پدر، مادر و چهار فرزند است و ماجرای از هم پاشیدگی تدریجی این خانواده که به نوعی نمایندهٔ جامعهٔ اشرافی آمریکا به شمار می‌روند. نویسنده در خشم و هیاهو تلویحا اضمحلال اشرافیت در قرن بیستم در آمریکا را برای خوانندگان به تصویر کشیده است. تأثیر خشم و هیاهو بر ادبیات داستانی ایران هم غیر قابل چشم‌پوشی است و از شاخص‌ترین آثاری که با گوشهٔ چشمی به این اثر نوشته شده‌اند؛ می‌توان به رمان سمفونی مردگان عباس معروفی اشاره کرد. برخی از منتقدین و مخاطبان بر این باورند که سمفونی مردگان رونوشت و تقلیدی محض از رمان خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر است و برخی دیگر به دفاع از معروفی برخاسته‌اند و وی را از اتهام تقلید مبرا دانسته‌اند. با مطالعهٔ دو اثر، داوری میان گفته‌های این دو گروه به شدت دشوار به نظر می‌رسد؛ چراکه نه تأثیرپذیری معروفی از اثر فاکنر و شباهت های سمفونی مردگان با خشم و هیاهو را می‌توان نادیده گرفت و نه به‌حق و از روی انصاف است که نوآوری‌های معروفی و تلاش او برای رهانیدن خود از یوغ نفوذ فاکنر را نادیده گرفت؛ بنابراین می‌توان دو اثر را بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق بلوم بررسی کرد و خلاقیت‌های نویسندهٔ دیرآمده را تلاش وی برای غلبه بر اضطراب تاثیرئذیری از نویسندهٔ پیشرو به حساب آورد. در این مقاله ژانر به عنوان یکی از . عناصر تأثیرگذار بر افق انتظار مخاطب و به منظور غلبه بر اضطراب تأثیر بررسی شده است.

۷- عناصر تراژیک دو رمان

در دو اثر می‌توان نشانه‌های پررنگی از **تراژدی** یافت. «تراژدی در کنار کمدی از کهن‌ترین و اصیل‌ترین انواع ادبی ادبیات نمایشی جهان است که با نام ادیبان بزرگی... گره خورده است... تراژیک بودن یک سرنوشت و یک حادثه در حقیقت نتیجهٔ سقوطی فاجعه‌بار است که در بیشتر موارد تأثیر آن به همراه رنج و درد جسمی و روحی، موجب نابودی و مرگ حزن‌انگیز انسان می‌شود. در یک تراژدی واقعی از دیدگاه ارسطو، فردی که سرنوشت تراژیک دارد احساس همدردی تماشاگران و خوانندگان تراژدی را برمی‌انگیزد و اعمال قهرمانانه و مبارزه برای احقاق حق، کشف حقیقت و تلاش او برای نجات خود نیز موجب تحیر آنان می‌شود.

تأثیر مثبت یک قهرمان در تراژدی، کاملا بستگی به چگونگی شخصیت او دارد. ضد قهرمانان حتی اگر سرنوشت تراژیک داشته باشند، نمی‌توانند احساس همدردی همنوعان خود را برانگیزند و چه‌بسا دیگران او را مستحق این سرنوشت غمبار بدانند و از اندوه و نگون‌بختی او شادمان شوند» (استارمی، ۱۳۹۴: ۲۰۲).

نام خشم و هیاهو برگرفته از یکی از بزرگ‌ترین تراژدی‌های ادبیات جهان یعنی مکبث است و سمفونی مردگان نیز از همان آغاز با مرگ که از عناصر کلیدی تراژدی است، آمیخته و عجین است. در هر دو رمان ماجرای فرجام ناخوش‌آیند و از هم پاشیدگی دو خانواده روایت شده است با فرزندانی بیمار و مطرود و مرگ‌هایی تلخ و صحنه‌هایی اندوه‌بار. اگرچه معروفی در انتخاب ژانر اثر خود، روالی تقریبا مشابه با خشم و هیاهو را درپیش گرفته است؛ اما این شباهت تام نیست. تراژدی در خشم و هیاهو شکل و ساختار مدرن‌تری دارد و می‌توان گفت تراژدی خشم و هیاهو بیشتر از جنس تراژدی نیچه‌ای است و نگاهی هستی‌شناسانه به انسان دارد. این نوع نگاه به مرگ به‌طور آشکارتر در توصیفی که از شخصیت کونتین (پسر) شده است و روایتی که از زبان وی می‌خوانیم دیده می‌شود.

۷-۱- مختصات تراژدی در خشم و هیاهو

فاکنر در خشم و هیاهو تراژدی را با رگه‌هایی از کمدی درآمیخته است و مرور برخی از موقعیت‌های رمان خشم و هیاهو در عین ماهیت تراژیک، مخاطب را به یاد کمدی‌های کلاسیک سینما می‌اندازد. این موقعیت‌ها از همان صفحات ابتدایی رمان قابل مشاهده هستند؛ مرد سی و سه سالهٔ سفید پوستی که همراه با یک نوجوان سیاه‌پوست به تماشای افرادی که چند قدم دورتر مشغول بازی گلف هستند، ایستاده است و همچون کودکی سه ساله با کوچک‌ترین بهانه‌ای با صدای بلند گریه می‌کند و لحن صحبت پسر سیاه‌پوست با مرد: «*با توام حضرت آقا. با سی و سه سال سن خجالت نمی‌کشی از خودت این اداها را درمی‌آوری اون هم وقتی من این‌همه راه رو رفتم شهر برات کیک خریدم؟ نقتو ببر...*» (فاکنر، ۱۳۹۲: ۱۴). نظیر این موقعیت در سراسر رمان و به‌ویژه بخش اول که از زبان بنجی روایت شده است، بسیار دیده می‌شود. دیگر صحنهٔ کمیک خشم و هیاهو که تصویر مرکزی رمان هم به شمار می‌آید، توصیف دخترکی جسور با لباس زیری خیس و گلی است که در میان تعجب برادران و خدمتکاران سیاه‌پوست از درخت بالا رفته است تا از مهمانانی که به مناسبت مرگ مادربزرگ به خانهٔ آنها آمده‌اند خبر بگیرد. *کارولین باسکومپ* مادر خانوادهٔ کامپسن هم موقعیت تراژیک و در عین حال کمیکی در داستان دارد. زنی بیمار و همیشه نالان و معترض به همه چیز.

شخصیتی که تلاش بی‌ثمری برای بقای اشرافیتی از دست رفته دارد و بالاتر از آن مدام در حال اثبات اصالت خانوادهٔ پدری خود است که همین اصرار مخاطب را نسبت به موجودیت این اصالت و اشرافیت مردد می‌کند. *جیسن* که تنها امید مادر برای بقای خانواده است، عقیم است یا فریب خوردن جیسن زرنگ و حسابگر از *کونتین*، دختر نوجوان خواهرش. از سوی دیگر تلاشی که کارولین برای فراموش کردن *دخترش کدی* و به زعم وی پاک کردن لکهٔ ننگ از پیشانی اصالت خانوادگی‌اش می‌کند، با ورود *کونتین* دختر کدی به بدترین شکل ممکن ناکام می‌ماند. موقعیت *دیلسی* در خانوادهٔ کامپسون نیز جالب توجه است. خدمتکار سیاه‌پوست پیری که در واقع نقش مادر خانواده را بازی می‌کند و حتی جیسن قلدر و شرور نیز از او حساب می‌برد و گاه در مقابلش مجبور به اطاعت می‌شود و...

علاوه بر این نکات، تلمیحات داستان و نوع نگرشی که به واسطهٔ این تلمیحات منتقل می‌شود نیز دربردارندهٔ نگاهی تراژیک آمیخته به کمیک است. «نخستین تلمیح در بخش کونتین عبارتی است که کونتین از زبان *سن‌فرانسیس* نقل می‌کند. این عبارت – خواهرکم مرگ– اشاره دارد به «سرود خورشید» از سن‌فرانسیس: ... ستایش می‌کنم خدا را به خاطر خواهرمان مرگ تن که هیچ انسانی از دستش نمی‌گریزد...» (حسینی، ۱۳۹۲: ۳۶۱) نکتهٔ جالب توجه اینجاست که این تلمیح به کتاب مقدس با تفکر حاکم بر مکبث و پوچ‌انگاری حاکم بر آن که گفتمان غالب خشم و هیاهو را تشکیل داده است؛ در تضاد است و مخاطب در کنار وجه تراژیک رمان، با گونه‌ای بینش کمیک مواجه می‌شود که تراژدی موجود در داستان را رقیق‌تر می‌کند. «با توجه به این نکته می‌توانیم بگوییم که بینش تراژیک که گفتار مکبث، مایهٔ تشدید آن می‌شود، زندگی را تکرار کوشش‌های بیهوده نشان می‌دهد. از سوی دیگر بینش کمیک که اشاره به سرود خورشید مایهٔ استحکام آن می‌شود، نقطهٔ مقابل بینش بدبینانهٔ تراژیک است و به قدری هم اهمیت دارد که بتواند هم‌کفهٔ بینش تراژیک قرار بگیرد»(همانجا). تقابل دو بینش کمیک و تراژیک در اغلب آثار ویلیام فاکنر به چشم می‌خورد و می‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی این نویسنده به‌شمار آورد.

تراژدی در سمفونی مردگان پررنگ‌تر و نمایان‌تر به نظر می‌رسد. مرگ به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های تراژدی در شکل‌های مختلف آن از خودکشی و قتل گرفته تا مرگ طبیعی در داستان خودنمایی می‌کند و حتی در عنوان داستان هم رد پای مرگ دیده می‌شود. همان‌طور که گفته شد، عنصر مرگ در خشم و هیاهو هم نقش پررنگی دارد؛ اما در آنجا به گونه‌ای دیگر با این مقوله برخورد شده است. مرگ در خشم و هیاهو عنصری خودخواسته و پذیرفته شده

است که حتی از آن استقبال شده و چشم انتظارش هستند. این شیفتگی و انتظار مرگ را به وضوح می‌توان در شخصیت کونتین (پسر) دید: *«در پایین شعاع‌های بلند و بی‌مونس نور چه بسا مسیح را ببینیم در حال راه رفتن، به قول. و سن‌فرانسیس مهربان را که می‌گفت خواهرکم مرگ... (اشاره دارد به «سرود خورشید» که فرانسیس قدیس در آن مرگ را خواهر می‌نامد و پروردگار را به خاطر خواهرمان، مرگ تن سپاس می‌گوید)»* (فاکنر، ۱۳۹۲: ۹۲).

۷-۲- مختصات تراژدی در سمفونی مردگان

در مقابل مرگ در سمفونی مردگان چهرهٔ کلاسیک کریه و نادلپسندش را دارد. مرگ آیدا، سورملینا و اورهان از این نوع است. تنها مرگ خودخواسته در سمفونی مردگان، مرگ آیداست که با خودکشی کونتین به‌کل متفاوت است. کونتین مشتاقانه مرگ را پذیرا می‌شود و این اشتیاق و انتظار در بخشی که از زبان وی روایت می‌شود، کاملا مشهود است. در ماجرای مرگ آیدا اگرچه نویسنده ترجیح داده است در لفافه سخن بگوید و از بیان صریح آن‌چه بر شخصیت گذشته، ابا کرده است؛ اما با توجه به شور و شوق آیدا برای آینده‌ای بهتر و همین-طور وجود فرزندش، می‌توان تصمیم به خودکشی را نشان از نهایت استیصال و درماندگی او دانست. تنها در مورد جابر اوضاع به گونهٔ دیگری است و در این مورد، مرگ به آن زشتی به تصویر کشیده نشده است و توصیف بستر سپیدی که جابر در آن جان می‌سپارد به گونه‌ای است که گویی شخصیت با مرگ تطهیر می‌شود.

دیگر عنصر تراژیک سمفونی مردگان، زوال عقل شخصیت محوری داستان؛ یعنی آیدین محبوب و فرهیخته است و همین سرنوشت محتوم و اجتناب‌ناپذیر شخصیت‌ها که از دیگر ویژگی‌های مشخص تراژدی است، در داستان دیده می‌شود.

۷-۲-۱- وجوه تراژیک سمفونی مردگان

از جمله مؤلفه‌هایی که وجه تراژیک سمفونی مردگان را برجسته می‌کند، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۷-۲-۱-۱- براعت استهلال

نویسنده با اشاره به آیه‌ای که در آن به ماجرای هابیل و قابیل پرداخته شده است؛ دورنمایی از فضای اصلی داستان را پیش چشم خواننده باز می‌کند. علاوه بر این توصیفات آغازین داستان از فضای کاروانسرا و پس از آن سرمای بی‌سابقه و فضای پوشیده از برف، به نوعی مخاطب را برای مواجهه با آن‌چه که رخ خواهد داد آماده می‌کند.

۷-۲-۱-۲- تقابل دو نیرو

داستان سمفونی مردگان را می‌توان داستان تقابل‌ها نامید. تقابل دو برادر یکی در کسوت خیر (آیدین) و دیگری شر (شر)، تقابل سنت و واپس‌گرایی و تحجر در اندیشه و کردار (جابر اورخانی، اورهان، ایاز پاسبان و ...) و نواندیشی و نوگرایی و حرکت به سوی تجدد (آیدین، سورملینا، استاد دلخون و ...)

۷-۲-۱-۳- پیش‌گویی

در داستان‌های تراژیک پیش‌گویی سرنوشت شوم قهرمان داستان، یکی از اجزای اصلی روایت به شمار می‌رود. در سمفونی مردگان نیز بارها این اتفاق می‌افتد. در موومان اول که از زبان اورهان روایت می‌شود، می‌خوانیم: «*... و آیدین آن‌قدر این پهلو آن پهلو می‌شد تا همه بخوابند و او در اتاق کتابش را باز کند و هی بخواند و بخواند. بعضی وقت‌ها خیال می‌کردم دارد ورق-های کتاب را می‌خورد و آخر کتاب سرش را برد...*» (ر.ک معروفی، ۱۳۸۹: ۱۶). در صفحات آغازین موومان دوم پدر خطاب به مادر و دربارهٔ آیدین می‌گوید: «*این پسره با مرگ طبیعی نمی‌میرد. یک بلایی سر خودش می‌آورد*» (همان‌جا، ۸۸) و ...

۷-۲-۱-۴- تقدیر محوری

قهرمانان تراژدی همیشه اسیر تقدیر و سرنوشت ناخوشایند خود هستند و تقدیر محوری، از اصول تراژدی کلاسیک و به صورت متعادل‌تر، تراژدی مدرن است. «هنگامی که گذشتهٔ زندگی خود را مرور می‌کنیم به روشنی در می‌یابیم که با توجه به همهٔ جوانب، جایگزین دیگری پیش روی ما نبوده است که به آن بی‌اعتنایی کنیم. با این‌حال همهٔ ما با این تجربه بیگانه نیستیم که بسیاری از حوادث زندگی‌مان را انتخاب خودمان تلقی کنیم. بیشترین قدرت و توان تراژدی در همین تناقض نهفته است» (لیچ، ۱۳۸۹: ۷۰).

برخلاف تراژدی‌های سنتی که قدرت برتر جسمانیت می‌یافت و در کسوت یک خدا یا حاکم قدرتمند و اغلب ستم‌پیشه قهرمان داستان را به سمت سرنوشتی شوم سوق می‌داد، در تراژدی‌های مدرن این قدرت برتر، تغییر شکل داده و صورت تازه‌ای به خود گرفته است. «در تراژدی‌های امروزی گاهی به جای سرنوشت[تقدیر]، سخن از فشارهای روانی است که باعث بدبختی فردی یا خانواده‌ای می‌شود و گاهی نیز عامل تغییر سرنوشت، درگیری فرد با قوانین اجتماعی است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۹) یعنی آن‌چه عینا برای آیدین سمفونی مردگان اتفاق می-افتد و فشارهای روانی که از طرف پدر و برادر و جامعهٔ سنتی بر آیدین نواندیش وارد می‌شود و مسیر زندگی او را از سعادت به سمت شقاوت تغییر می‌دهد. علاوه بر این در جای‌جای رمان از تسلیم شخصیت در برابر سرنوشت سخن به میان آمده است: «*بعد از مرگ آیدا زندگی*

ما مثل بهمن بزرگی از برف در سراشیبی درهٔ مرگ فرو می‌غلتید و هیچ‌کس نمی‌توانست یا نمی‌خواست جلوش را بگیرد. انگار تقدیر این بود که از همان بچگی این برادر تخس زبان‌نفهم را روی کولم بگیرم و بخواهم از گردنه‌ای بالا ببرم...» (معروفی، ۱۳۸۹: ۲۳)، «*غم‌انگیزتر از این نمی‌شود. پیش از این‌که آیدین را پیدا کنم کلکم کنده شد. این هم سرنوشت من...»* (همان، ۳۵۰).

۷-۲-۱-۵- پایان تلخ

دیگر ویژگی مشترک تراژدی‌ها، پایان تلخ آنهاست. «تراژدی نمایش اعمال جدی و مهمی است که در مجموع به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شوند؛ یعنی هستهٔ داستانی جدی به یک فاجعه منتهی می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۵). همان‌طور که گفته شد، سرنوشت در اثر تراژیک نقش محوری دارد و این سرنوشت محتوم، قهرمان یا قهرمانان را به سمت رویدادها و موقعیت‌های ناخوشایند می‌کشاند و پایانی تلخ برای داستان رقم می‌زند که اغلب از همان آغاز برای خواننده قابل پیش‌بینی است. سمفونی مردگان نیز از این قاعده مستثنی نیست و تقریبا همهٔ آدم‌های داستان پایان کاری تلخ و ناخوشایند دارند.

علاوه بر اینها، توضیحات صحنه‌ای دقیق و تاحدودی می‌توان گفت نمایشنامه‌ای که معروفی به‌ویژه در ابتدای داستان ارائه می‌دهد و همین‌طور ساختار سمفونی‌وار آن، ذهن را هرچه بیشتر به حال و هوای یک تراژدی اصیل نزدیک می‌کند.

۸- عناصر گوتیک در دو رمان

علاوه بر تراژدی، در هردو رمان رگه‌هایی از ژانر **گوتیک** دیده می‌شود. ادبیات گوتیک در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم به وجود آمد و آن را شاخه‌ای از مکتب رمانتیسم می‌دانند. «مؤلفه‌های اصلی گوتیک عبارتند از سردابه‌های زیرزمینی تاریک، صومعه‌های رو به ویرانی، جنگل‌های تاریک، کوهستان‌های ناهموار، دخمه‌های تاریک و نمناک پر از رتیل و سوسک و ...، به طوری که در زمانهٔ ما می‌توان گوتیک را وحشتناک، سیاه، سرسام‌آور و خشمگین نام نهاد» (نصر اصفهانی، ۱۳۹۲: ۱۶۲).

۸-۱- گوتیک مدرن در خشم و هیاهو و مختصات آن

ژانر گوتیک در ادبیات تا به امروز به حیات خود ادامه داده است و شاخهٔ تازه‌ای از آن منشعب شده است که می‌توان به آن لقب «گوتیک مدرن» داد. رمان سمفونی مردگان به گوتیک در

معنای کلاسیک آن وفادارتر است، در مقابل در خشم و هیاهو با شاخه‌ای مدرن از ژانر گوتیک مواجه هستیم که مبدع آن را ویلیام فاکنر می‌دانند و به نام «گوتیک جنوبی» شناخته می‌شود. در این زیرشاخه از ژانر گوتیک معمولا به فرجام شوم و اضمحلال خانواده‌های اغلب اشرافی و اصیل و زمین‌دار جنوب آمریکا پرداخته شده است. «حریم»، «روشنایی ماه اوت» و «ابشالوم، ابشالوم» از جمله آثار برجستهٔ فاکنر در این ژانر هستند و در رمان خشم و هیاهو هم می‌توان مختصاتی از ژانر گوتیک جنوبی یافت. از مؤلفه‌های گوتیک کلاسیک که در گوتیک جنوبی هم دیده می‌شود؛ می‌توان به **ابهام در مکان و زمان** اشاره کرد. اوج ابهام در عنصر زمان، در بخش اول رمان به روایت بنجی است که به دلیل شرایط ذهنی این شخصیت و عدم درک درست از زمان، مخاطب با به‌هم‌ریختگی و گسست زمانی مواجه می‌شود. علاوه بر این در نمونه‌های متعددی در این رمان با زمان به صورت نمادین برخورد شده است؛ از جمله در شکسته شدن عقربه‌های ساعت توسط کونتین پیش از خودکشی. «یکی از درون‌مایه‌های اصلی و مهم گوتیک همواره زندگی درونی بوده است... اما با ظهور روانکاوی در قرن بیستم ترکیب خاصی از این زندگی درونی در اختیار نویسندگان قرن بیستم قرار گرفت تا جایی که شخصیت گوتیک معاصر شخصیتی روانکاوانه (یا برعکس) باشد. اوی انسانی به فضا یا چیزی تبدیل می‌شود که که نگرانی‌های ملی، نژادی یا جنسیتی که همچون تمایلات فرویدی با هم ترکیب شده‌اند، در آن به نمایش در می‌آیند و بارها و بارها به صورت نمادین ارائه می‌شوند» (برام، ۱۳۸۴: ۱۳۰). در خشم و هیاهو همگی این فاکتورها دیده می‌شود. رمان ماجرای فروپاشی یک خانواده را روایت می‌کند که می‌تواند نمادی از جامعهٔ آن روزهای آمریکا باشد. این نگرانی و ترس از فروپاشی به طور مشخص‌تر در رفتار و گفتار کارولین باسکومپ مادر خانواده که به شدت نگران نابودی اسم و رسم خاندانش است و تلاشی که برای جلوگیری از این واقعه دارد، پیداست. مسئلهٔ نژادی و مالکیت سفیدپوستان بر سیاه‌پوستان و ظلمی که بر سیاهان رواداشته می‌شود، دیگر پیام ضمنی مندرج در رمان است؛ همین‌طور مباحث جنسیتی و مجازاتی که دختر خانواده به دنبال ارتباط جنسی متحمل می‌شود و رانده شدنش برای همیشه از کانون خانواده و دور ماندن از فرزندش؛ در حالی‌که چنین ارتباط‌هایی از سوی مردان داستان، این عواقب را در پی ندارد. در خشم و هیاهو رفتارهای فرویدی مهمی دیده می شود؛ از جمله زنای محارم که یکی از تابوهای فرویدی است، رفتار دشمنانهٔ مادر و دختر دیگر رفتار فرویدی رمان است که می‌توان آن را بر اساس نظریهٔ **عقدهٔ الکترا** (در مقابل عقدهٔ ادیپ) فروید بررسی کرد و دیگر نزدیک شدن و ابراز علاقهٔ بنجی به دختری است که در خیال خود جایگزین

خواهرش کدی کرده است؛ اما از این رفتار سوء برداشت می‌شود و در نهایت به عقیم شدن بنجی منجر می‌شود. «در گوتیک روانکاوانه ما به آن چیزی که از دست رفته است یا چیز، فرد و عمل دیگری که ممکن است جای آن را پر کند، شدیدا علاقه نشان می‌دهیم؛ اما به نوعی هم می‌دانیم که این چیز تهدید به مجازات – خشم پدر، زیر پا گذاشتن قانون، عقیم کردن– را هم با خود به همراه می‌آورد» (همان، ۱۳۱).

۸-۲- مختصات گوتیک در سمفونی مردگان

همان‌طور که گفته شد، رگه‌های گوتیکی سمفونی مردگان، خشن‌تر و اصیل‌تر یا به بیانی کلاسیک‌تر از خشم و هیاهوست. در خشم و هیاهو جدال‌ها اغلب درونی است و کشمکش-های بیرونی، از برخورد کلامی فراتر نمی‌رود. خشن‌ترین برخورد بیرونی داستان، ماجرای عقیم کردن بنجی به فرمان جیسون است که تنها از آن نام برده شده است و شرح و تفصیلی ندارد؛ اما خشونت‌های رمان معروفی که کم هم نیستند؛ با ذکر جزییات توصیف شده‌اند. برای تبیین هرچه بیشتر فضای گوتیکی رمان سمفونی مردگان و تفاوت آن با گوتیک مدرن یا گوتیک جنوبی که در خشم و هیاهو دیده می‌شود، در ادامه به برخی از مؤلفه‌های این ژانر و ذکر نمونه‌هایی در رمان سمفونی مردگان پرداخته می‌شود.

۸-۲-۱- زمان

حوادث در این قبیل آثار اغلب شب‌هنگام اتفاق می‌افتد؛ در فضایی تیره و تار و سکوتی سنگین که تنها با آواهایی رعب‌انگیز شکسته می‌شود. در قسمت دوم موومان اول، شرایط اورهان در آخرین ساعت‌های زندگی‌اش به این شکل توصیف شده است:

«به آسمان نگاه کرد. هیچ نشانی از روشنایی نیافت. هرآنچه در کودکی از آن می‌ترسید، به سراغش آمده بود. تابوتی را بر دوش چهار سفیدپوش رنگ‌پریدهٔ مات می‌دید که بی‌آزار فقط پیش می‌آمدند... تنها جیغ کشیدن آسوده‌اش می‌کرد؛ اما صدا بیرون نمی‌آمد. کاش می‌توانست تا قیام قیامت جیغ بکشد، ممتد و بی‌وقفه...) (معروفی، ۱۳۸۹: ۲۸۶).

در داستان‌های گوتیک مخاطب اغلب با مقولهٔ زمان گنگ و مبهم و نمادین مواجه می-شود و انتظار خواننده از زمان در این قبیل آثار، زمانی عینی و ملموس و بیرونی نیست. در سمفونی مردگان هم زمان اغلب عنصری ذهنی و نمادین است. برای مثال عبور اورهان از کنار یک ساعت‌فروشی با ساعتی که سی سال است از کار افتاده است (همان، ۱۸) یا آنجا که در

اواخر زندگی‌اش به ناچار در ویرانه‌ای پناه می‌گیرد و پیرمردی مرموز، ساعت او را می‌رباید. (همان، ۲۹۲) و ...

۸-۲-۲- مکان

دیگر عنصر مهم در آثار ژانر گوتیک، مکان روایت است. مکان در چنین آثاری اغلب مخوف و رعب‌انگیز و به‌دور از دسترس و غیر طبیعی است. «سردابه‌های زیرزمینی تاریک، صومعه-های رو به ویرانی، جنگل‌های تیره و تار، کوهستان ناهموار و چشم‌اندازهای بکری که در آن راهزنان قهرمانان زن رنج‌دیده و بدنهاد و اشراف‌زادگان بدنهاد به‌سر می‌برند» (باتینگ، ۱۳۸۹: ۱۶۸).

نخستین نمود مکان غیرطبیعی و رعب‌آور در سمفونی مردگان، توصیفی است که نویسنده از شهر محل روایت به دست می‌دهد؛ اگرچه ماجرا در شهر اردبیل اتفاق می‌افتد؛ اما نویسنده با توصیف‌های خود، به شهر چهره‌ای نمادین و غیر واقعی می‌بخشد:

«آسمان برفی بر زمین گذاشته بود که سال‌ها بعد مردم بگویند همان سال سیاه. نیمی از مردم به سرپناه‌ها خزیده بودند، نیمی دیگر ناچار با برف و سرما پنجه در پنجه زندگی را پیش می‌بردند. برف همه را واگذاشته بود. سکوتی غریب کوچه و خیابان را گرفته بود، لوله‌های آب یخ زده بود، ماشین‌ها کار نمی‌کردند، در خیابان‌ها کپه‌های برف روی هم تلنبار شده بود... کلاغ‌ها شهر را فتح کرده بودند. بر هر درختی چند کلاغ...»(معروفی، ۱۳۸۹: ۱۱)

در جای دیگر ویرانه‌ای که اورهان در جستجوی آیدین و به خیال قهوه‌خانهٔ شورابیل به آنجا پا می‌گذارد، این‌چنین توصیف شده است:

«شیشه‌ها در هم شکسته شده بود و برف تا میانهٔ قهوه‌خانه پیش رفته بود. نه سماوری، نه تختی، نه حتی هیچ نشانی از زندگی. هیچ چیز نبود. به مرده‌شوی‌خانهٔ متروکی می‌مانست که لاشخورها به اعتبار بوی دیوارها و بوی ماندگی در آن لانه می‌کنند. روی دیوارها با زغال خط-خطی شده بود، جایی بالای سکوی ته قهوه‌خانه، دود زدگی آتشی بزرگ تا سقف ادامه یافته بود، در سمت راست، سقف فروریخته فضا را گرفته بود و کوی زیر سماور، اسکلت جانوری را بر سر گرفته بود که نشان می‌داد درندگان برای خوردن آن بر بلندی ایستاده بودند...» (همان، ۴۶-۴۷)

۸-۲-۳- فضاسازی‌های وحشت‌انگیز

در رمان گوتیک نویسنده با توصیف موقعیت‌های هراس‌انگیز فضای داستان را آن‌گونه می‌خواهد برای مخاطب به تصویر می‌کشد و حال وهوای حاکم بر داستان را هرچه بیشتر و بهتر برای وی تبیین می‌کند. از جملهٔ این نوع فضاسازی‌ها در رمان سمفونی مردگان می‌توان به شرح ماجرای کشته شدن یوسف به دست اورهان اشاره کرد:

«... کمربندم را باز کردم و دور گردنش حلقه انداختم و کشیدم. کشیدم. صداش در نمی‌آمد و حرکتی نمی‌کرد. داشت نشخوار می‌کرد و با چشم‌هایی وق‌زده خیره‌ام شده بود. من بی‌توجه کشیدم و آنقدر کشیدم که نفسم برید؛ اما یوسف خفه نمی‌شد.... چاقوی کوچکم را از جیب دراوردم و رگ‌های دو دستش را بریدم. کنارش نشستم تا خونش تمام شود؛ اما هیچ خبری نبود و خونی نمی‌آمد. مایع لزج و غلیظی قطره‌قطره روی دست‌هاش سر خورد و چند لحظه بعد خشکید... فکر کردم قطعه‌قطعه‌اش کنم؛ اما چاقوی جیبی‌ام خیلی کوچک بود و گوشت تنش را نمی‌برید.. (معروفی، ۱۳۸۹: ۲۹۴)

همان‌طور که اشاره شد، ترس و ایجاد فضایی وحشت‌انگیز از مؤلفه‌های اصلی داستان‌ها گوتیک است. «ترس بیرونی (فضاسازی و توصیف) و ترس درونی (هراس، تشویش و دلهره) باعث وهم‌آلود بودن داستان‌های گوتیک شده است» (نصر اصفهانی، ۱۳۹۲، ۱۷۳). از دیگر فضاسازی‌های هراس‌انگیز داستان معروفی می‌توان به صحنهٔ خوراندن خوراک چلچله به آیدین توسط اورهان اشاره کرد:

«بقیهٔ چای را که می‌خوردم، دیدم هر دو خرگوش را پوست کنده بود و دو تکه گوشت سرخ و لیز روی پیشخوان بود... در همان لحظه احساس کردم که پشتم لرزید و استخوان‌های تنم یک‌باره تیر کشید و برخلاف عادت دست‌هام به رعشه افتاد. گفت: کیسه را بده. آن را از دستم گرفت و گفت: خودت یک وقت نخوری و من کیسه را که دستش می‌دادم، احساس کردم زبانم آنقدر سنگین شده که انگار به سق چسبیده است...» (معروفی، ۱۳۸۹: ۳۴۴).

ویژگی‌های شخصیت‌های آثار گوتیک: شخصیت‌های رمان‌های گوتیک نیز با سایر اجزای داستان هماهنگ‌اند و ویژگی‌های رفتاری و عملکردهای آنان با دیگر اجزای داستان هم‌راستاست. «شخصیت‌های آثار گوتیک محکوم به باختن عقل و زندگی هستند و در اوضاع و احوالی وحشت‌انگیز در برابر چشمان ما یا می‌میرند و کشته می‌شوند. معمولا فراد چنین آثاری از پایگاه اجتماعی و خانوادگی برخوردار نیستند و در میان دوستان و همسالان خویش اعتباری ندارند» (نصر اصفهانی، ۱۳۹۲: ۱۷۴). چنین مشخصاتی را در اغلب شخصیت‌های

سمفونی مردگان می‌توان دید. اورهان حریص و طماع و بدذات که در خانواده هم جز در نزد پدر جایگاهی ندارد و حتی به برادران خودش هم رحم نمی‌کند و به او لقب برادرکش داده‌اند و در نهایت به نحوی رقت‌بار در میان برف و سرما جان می‌سپرد، یوسف که بر اثر حادثه‌ای در کودکی زمین‌گیر و به «تکه گوشت بی‌مصرفی» تبدیل شده است و به طرزی فجیع توسط اورهان به قتل می‌رسد، آیدا شخصیتی سرخورده که بود و نبودش چندان به چشم نمی‌آمد و به قول اورهان: *«یک خواهری هم بود که اسمش آیدا بود. آن پشت و پسله‌ها، در آشپزخانه یا انباری، با درد رماتیسم می‌ساخت و می‌سوخت و می‌سوخت»*(معروفی، ۱۳۸۹: ۱۲). آیدا هم در نهایت مانند دو برادر دیگرش در شرایطی نامطلوب (خودسوزی) درمی‌گذرد. آیدین شخصیت محبوب رمان هم توسط پدرش طرد و از خانه رانده می‌شود و در انتها به دست برادرش اورهان به جنون کشانده می‌شود.

۸-۲-۴- جزیی‌نگری و توصیف‌های جزء به جزء

توصیف را می‌توان لازمهٔ هر آفرینش ادبی دانست و هر اثر ادبی مملو است از وصف صحنه-ها، اشیا، افراد، مکان‌ها و ... این توصیف‌ها ممکن است عینی یا ذهنی باشد و تقریبا در همهٔ آثار ادبی هر دو نوع توصیف دیده می‌شود؛ اما در آثار ژانر گوتیک اغلب توصیف‌ها ذهنی یا اکسپرسیونیستی است. نویسندهٔ گوتیک با توصیف ریزبینانه و جزء به جزء صحنه‌ها و رویدادها، خواننده را در جهت پیشبر مقاصد ذهنی خود همراه می‌کند و به بطن رویدادها می-کشاند. توصیف‌های ذهنی به شرح فضای ذهنی راوی می‌پردازد و برای رسیدن از این مقصود از وسایطی مانند رنگ‌ها و نمادها استفاده می‌کند. اورهان ماجرای سوزاندن کتاب‌های آیدین به دست پدرش را این‌طور توصیف می‌کند: *«پدر جرعه‌ای نفت پاشید و من کبریت کشیدم. چه شعله‌ای داشت و ورق‌ها چه پیچی می‌خورد. درست جان کندن یک آدم سگ‌جان را می-مانست. کش و قوس می‌آمد، طلایی می‌شد، قهوه‌ای می‌شد و بعد سیاه می‌شد...»* (همان: ۴۲). این توصیفات جزیی و دقیق و ریزبینانه در آثار گوتیک با پیش رفتن متن رو به جلو حرکت می‌کنند و به اوج می‌رسند و در پایان به فاجعه یا واقعه‌ای هراس‌آور منتهی می‌شوند. «این داستان‌ها معمولا از مقدمه‌چینی برای جنایت و قتل آغاز می‌شوند، کم‌کم به نقطهٔ بحران و طی چند دقیقهٔ کوتاه به نقطهٔ اوج می‌رسند؛ جایی که تپش قلب زیاد می‌شود و نویسنده به هدف خود که همان قتل یا جنایت است دست می‌یابد...» (نصر اصفهانی، ۱۳۹۲: ۱۷۶).

در توصیف صحنهٔ قتل یوسف می‌خوانیم:

«داشت شب می‌شدو وحشت برم داشته بود. همان‌جور گذاشتمش توی گودال کوچک‌تری که آن‌طرف بود و با دست خاک ریختم. چه می‌دانستم که این‌جور می‌شود. تمام خاک‌های دور و اطراف را ریختم روی تنش، روی صورتش، روی پاهاش و روی خاک را پا کوبیدم. می‌دانستم زجر می‌کشد و یک لحظه از کارم باز ماندم. دلم طاقت نیاورد، خاک صورتش را پس زدم و دیدم که دارد خاک می‌خورد. بی‌آنکه پلک بزند همان‌جور با ولع خوردن نگاه می‌کرد... هنوز تا گردن زیر خاک بود. گفتم هرچه بادا باد. به اطراف نگاه کردم، یک سنگ بسیار بزرگ برداشتم، بالای سرش ایستادم. سنگ را با دو دست بلند کردم و چنان به کله‌اش کوبیدم که حس کردم چیزی زیر دستم فرونشست. مغزش از گوش چپ بیرون زده بود و چشم‌هاش همان‌جور خیره و وق‌زده مانده بود...» (معروفی، ۱۳۸۹: ۲۹۴-۲۹۵).

با تکیه بر این شواهد می‌توان تغییرات ژانری اثر نویسندهٔ دیرآمده از نویسندهٔ پیشاهنگ را مصداق بدخوانی خلاق دانست و چنین نتیجه گرفت که اگرچه در نگاه اول شباهت، شائبهٔ تقلید را پررنگ جلوه می‌دهد؛ اما با دقت و ریزبینی بیشتر می‌توان متوجه خلاقیت‌ها یا به گفتهٔ بلوم بدخوانی نویسندهٔ دوم از متن پایه برای گریز از اتهام تقلید شد.

۹- نتیجه‌گیری

بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق بلوم، هیچ اثری را نمی‌توان یافت که بکر و از پیش گفته نشده باشد. این حقیقت، سبب تشویش نویسندهٔ دیرآمده از ناتوانی در پدید آوردن اثری تازه می‌شود و ترس از تقلید و هجمه‌های منتقدین را خودآگاه یا ناخودآگاه در درونش می‌پروراند؛ بنابراین به دنبال گریزگاهی است که ازاین مهلکه جان سالم به‌در ببرد. هرگونه تلاشی که ازسوی نویسندهٔ پسر – به تعبیر بلوم- برای دور کردن اثر از کار نویسندهٔ پدر انجام می‌گیرد و به خوانشی متفاوت از اثر پایه می‌رسد، به بدخوانی خلاق تعبیر می‌شود. در یک متن داستانی، این بدخوانی می‌تواند در سطوح فراوانی انجام گیرد که در این مقاله به بررسی ژانر دو رمان و تغییراتی که نویسندهٔ دیرآمده به مثابهٔ بدخوانی اثر نویسندهٔ پیشاهنگ در اثر خود داده است، پرداخته شده است.

در این پژوهش ژانر به عنوان یکی از عناصر مؤثر در حین خوانش بر افق انتظار خواننده تلقی شده است؛ با توجه به این نکته که می‌توان تغییر افق انتظار خواننده را یکی از ابزارهای نویسندهٔ دیرآمده در جهت بدخوانی خلاق اثر مؤلف پدر دانست. در نگاه اول ژانر دو رمان تراژدی به نظر می‌رسد و در سراسر دو داستان از همان ابتدا و عنوان اثر، نمودهای یک اثر

تراژیک را می‌توان دید، با این تفاوت که می‌توان گفت تراژدی موجود در خشم و هیاهو، رنگ و بوی مدرن‌تری نسبت به سمفونی مردگان دارد و در خشم و هیاهو به موازات بینش تراژیک، نوعی بینش کمیک هم دیده می‌شود و همین ماجرا از غلظت تراژدی در خشم و هیاهو کم می‌کند در مقابل سمفونی مردگان این تراژدی ملموس‌تر است. علاوه بر تراژدی در هردو رمان می‌توان نشانه‌هایی از ژانر گوتیک مشاهده کرد و باز هم می‌شود گفت که جلوه‌های گوتیک در سمفونی مردگان نمایان‌تر و کلاسیک‌تر از خشم و هیاهواست. گوتیک در خشم و هیاهو شکل منحصر به فرد و مدرنی به خود گرفته است که به گوتیک جنوبی معروف شده و مبدع آن خود فاکنر است.

References

Ahmadi, B., *Text Structure and Interpretation*, Tehran, Markaz, (1378).

Alen, G., *Intertextuality*, translated by Yazdanjoo, P., Tehran, Markaz, (1385).

Bloom, H., *The Anxiety of Influence; a Theory of Poetry*, 2nd edition, New York: Oxford University Press, (1997).

---, *A Map of Misreading*, New York: Oxford University, (2003).

Eagleton, T., *Literary Theory, An Introduction*, translated by Abbas Mokhber, Tehran, Markaz, (1386).

Botting, F., *Gothic*, translated by Plasyd, A. R., Tehran, Afrooz, (1389).

Bruhm, S., *The Cotemporary Gothic: Why we Need It*, translated by Pouye Misaghi, Farabi, The fourteen period, Number three, (1384).

Chandler, D., *Principles of Semiotics*, translated by Parsa, M., Tehran, Sore Mehr, (1384).

Clifforg L., *Tragedy*", translated by Jafari, J., Tehran, Markaz, (1389).

Maroufi, A., *The Symphony of the Dead*, Tehran, Gardoon, 5th edition, (1389).

Makaryk, I. R., *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, translated by Mohajer, M., and Nabavi, M., (1390).

Nasr Esfahini. M., "Gothic Fiction", *Comparative Literature Research*, Period 1, Number 1 (Consecutive 1), p 161-191, (1392).

Rahimpour, M., "Reception Theory: From Serajaldin Ali Khan Arezoo Akbarabadi to Hans Robert Jauss", Ayen-ey Miras, *New Period*, Seventh year, First number, Spring-Summer 1388(Consecutive 44), p 90-190, (1388).

Shamisa, s. *Literary types*, Tehran, Mitra Publications, 2nd edition, (1386).

Schmidt, Th., *An Introduction to the New Literary Theory*, translated by Sabouri, H. and Alion (Khaje Dizaj),S., Tabriz, University of Tabriz, (1389).

Tadie, J. Y., *Literary Criticism in the Twentieth Century*, translated by Nonahali, M., Tehran, Niloofar, (1378).

Talkhabi, M., "Hafez`s Poem is an Oasis of Freedom and creation (Post-structuralism research)", *Religions & Mysticism*, Sixth year, Number 23, pp.13-41, (1389).

William F., *The Sound and the Fury*, translated by Hosseini, s., Tehran, Niloofar, (1392).

Bloom, Harold; **The Anxiety Of Influence**؛ a theory of poetry; second edition, New York: Oxford University Press, 1997.

————; **A Map of Misreading**, New York: Oxford University,2003.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی