

ادبیات دوره ویکتوریا و مؤلفه‌های ادبیات عامه‌پسند

در رمان پنجره فهیمه رحیمی

ناهید فخرشفائی^۱، علی ضیاءالدینی دشتخاکی^۲

تاریخ دریافت: ۰۰/۱/۲۲، تاریخ تأیید: ۰۰/۶/۲۴

چکیده

طرفداران مکتب فرانکفورت ادبیات عامه‌پسند را، با این توجیه که ادبیات عامه‌پسند یک صنعت فرهنگ است که توسط نظام سرمایه‌داری به طبقه کارگر تحمیل می‌شود، رد می‌کنند. در این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش تحلیل محتوا و اسنادی، کتاب پنجره فهیمه رحیمی، به عنوان یک رمان عامه‌پسند، بر اساس تحلیل مکتب فرانکفورت از ادبیات عامه‌پسند، بررسی شده است و نگارندگان با بررسی مؤلفه‌های ادبیات عامه‌پسند از جمله احساسات‌گرایی، شخصیت‌پردازی سطحی، لحن پرتکلف و شعارگونه، غالب بودن عنصر شانس و تصادف، استفاده نابه‌جا از ماوراءالطبیعه، تکرار و ترویج تفکر کلیشه‌ای نشان داده‌اند که از یک‌سو رمان پنجره، به‌شدت وامدار ادبیات دوره ویکتوریا است و از طرفی هم، بر اساس نظریات طرفداران مکتب فرانکفورت، ادبیات عامه‌پسند نه تنها نشانه مقاومت در برابر نظام حاکم نیست بلکه خواننده را برای پذیرش باورهای رایج و هم‌رنگ شدن با جماعت آماده می‌کند و با ترویج اخلاقیات بورژوازی بر خواننده تأثیر منفی می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات عامه‌پسند، پنجره، صنعت فرهنگ، فهیمه رحیمی، مکتب فرانکفورت.

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان (نویسنده مسئول) n.shafaie@uk.ac.ir

۲. عضو پژوهشکده فرهنگ اسلام و ایران، دانشگاه شهید باهنر کرمان alizaiaram@yahoo.com

در مورد ادبیات عامه که خود بخشی از فرهنگ عامه است، نظریه‌های متفاوتی وجود دارد. جان استوری برای فرهنگ عامه شش تعریف دارد. به نظر استوری، اولین راه برای تعریف فرهنگ عامه این است که بگوییم این فرهنگی است که توسط اکثر مردم پذیرفته شده است و اکثر مردم به آن علاقه دارند. راه دیگر برای تعریف فرهنگ عامه این است که آنچه را که متعلق به فرهنگ نخبگان است مشخص کنیم و به آنچه باقی می‌ماند، عنوان فرهنگ عامه اطلاق کنیم. راه سوم تعریف فرهنگ عامه به عنوان فرهنگ توده‌هاست. اساس این تعریف بر تجاری بودن فرهنگی است که تولید انبوه و مصرف انبوه می‌شود. تعریف چهارم نگاهی رمانتیک به فرهنگ طبقه کارگر دارد و آن را فرهنگ اصیل و واقعی خود مردم می‌داند. تعریف پنجم فرهنگ عامه را صحنه مقاومت نیروهای فرودست جامعه در برابر اعمال قدرت گروه‌های مسلط بر جامعه می‌بیند. در این تعریف فرهنگ عامه نه فرهنگ اصیل عامه مردم است و نه از بالا توسط اربابان قدرت به مردم تحمیل می‌شود. در تعریف ششم تمایزی بین فرهنگ عامه و فرهنگ نخبه‌گرا وجود ندارد زیرا کسی نمی‌تواند خود را نخبه بداند و فرهنگی را به دلیل عامه‌پسند بودن رد کند. در این تعریف پست‌مدرنیست‌ها سعی کرده‌اند فرهنگ نخبه‌گرای مدرنیسم را رد کنند (استوری، ۱۳۸۹: ۲۳-۱۴).

با توجه به این مقدمه می‌توان رویکردهای موجود نسبت به فرهنگ عامه را به چهار دسته کلی تقسیم کرد: رویکرد اول نفی کامل فرهنگ عامه است که در این گروه منتقدینی مانند ماتيو آرنولد هستند که فرهنگ عامه را در مقایسه با فرهنگ نخبگان، فاقد ارزش تلقی می‌کنند. رویکرد دوم مربوط به طرفداران مکتب فرانکفورت است که فرهنگ عامه را «صنعت فرهنگ» می‌دانند و معتقدند توسط نظام سرمایه‌داری به صورت انبوه تولید و به توده‌ها تحمیل می‌شود. در نگرش سوم رابطه بین نظام و مردم در مورد فرهنگ، یک‌طرفه و دستوری نیست؛ یعنی مردم به همان اندازه که فرهنگ نظام را می‌پذیرند در ساخت فرهنگ نیز دخالت دارند. در رویکرد چهارم مردم در ساخت فرهنگ نقش پررنگی دارند زیرا با از بین رفتن فراورایت‌ها و مرکزیت، تمایز میان نخبگان و عوام از میان‌رفته و فرهنگ عامه ابزاری برای مقاومت در مقابل نظام و ابزار عقاید مردمی شناخته می‌شود.

مسئله تحقیق و روش پژوهش: تعامل فرهنگی روزافزون ایران و غرب و نفوذ انگلیس در ممالک شرقی و از جمله ایران و هند، باعث شد بعد از دوره ویکتوریا، با رواج دو صنعت چاپ و ترجمه و نیز گسترش روابط ایران و انگلستان، جهان فرهنگی در ایران و غرب رابطه‌ای دوسویه

داشته باشند که اثرات آن تا روزگار ما تداوم داشته است. یکی از جلوه‌های این تأثیر، مربوط به اثرگذاری ادبیات دوره ویکتوریا بر مؤلفه‌های ادبیات عامه‌پسند است که در ساخت محتوایی آثار این حوزه، کم‌وبیش رخ نموده است. رمان پنجره فهیمه رحیمی یکی از این آثار است که می‌تواند رهیافتی روشن به این رابطه فرهنگی باشد.

پرسش اصلی مقاله این است که ادبیات دوره ویکتوریا، چه تأثیری بر نمونه مورد مطالعه (پنجره) داشته است؟

نگارندگان با پیش‌فرض رابطه فرهنگی ادبیات دوره ویکتوریا و ادبیات داستانی در ایران و با نگاه جزء به کل و با بررسی و تحلیل قطعات و بخش‌های مختلف رمان پنجره، نشانه‌ها و عناصر ادبیات دوره ویکتوریا را در این رمان مشاهده نموده و پس از تحلیل و تفسیر داده‌ها در دامنه تحلیلی (*Domain Analysis*)، رابطه فرهنگی ادبیات دوره ویکتوریا با ادبیات عامه‌پسند ایران را در نمونه مورد مطالعه نشان داده‌اند.

این پژوهش، پژوهشی بنیادی- نظری است که به دلیل تحقیق و «تفسیر ذهنی- محتوایی داده‌های متنی» در گروه تحقیقات کیفی مطالعات فرهنگی دسته‌بندی می‌شود و از نظر روش‌شناسی تحقیقات کیفی (ن. ک: ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰)، با توجه به تکیه بر داده‌های متنی، استقرایی‌بودن، کشف معانی بنیادین، استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای، سندکاوی و تحلیل محتوا، مبتنی بر روش اسنادی- تحلیلی با رویکرد تحلیل محتوا استوار است. در این پژوهش، رمان عامه‌پسند پنجره فهیمه رحیمی، به عنوان نمونه موردی، بر اساس تحلیل مکتب فرانکفورت از ادبیات عامه‌پسند، بررسی شده است.

بایستگی پژوهش

دلیل انتخاب رمان پنجره این است که این اثر دربردارنده مواردی است که می‌تواند در پاسخ دادن به پرسش پژوهش، از طریق کشف مفاهیم بنیادین مؤثر باشد بدین معنا که در پنجره بازنمایی نوع ارتباط فرهنگی ادبیات عامه‌پسند ایران و ادبیات دوره ویکتوریا، شاخص‌های متنی به‌خوبی جلوه‌گر شده و قابل‌تحلیل است. میزان اثرگذاری ادبیات دوره ویکتوریا بر رمان‌های ادبیات عامه‌پسند ایران متفاوت است؛ بنابراین بازنمایی شاخص‌های تأثیر می‌تواند در بررسی سایر آثار این حوزه راه‌گشا باشد.

واکاوی مؤلفه‌های ادبیات عامه‌پسند نشان می‌دهد که این ژانر نه تنها بیان آزادانه عقاید مردم عادی یا مخالفت آن‌ها در برابر نظام نیست بلکه آن‌ها را برای پذیرش باورهای رایج و هم‌رنگ شدن با جماعت و یکسان‌سازی و از بین بردن خلاقیت آماده می‌کند. از این‌رو بررسی این ژانر از بایستگی‌های پژوهشی معاصر است. پاینده با تشبیه کار منتقد فرهنگ عامه به کار شیمی‌دان می‌گوید: «مزرگداری بین فرهنگ متعالی و فرهنگ عامیانه و محدود کردن حوزه پژوهش‌های جامعه‌شناسانه به فرهنگ متعالی همان قدر عبث است که منحصر کردن تحقیقات شیمی‌دان به عناصر «با ارزش» مانند طلا و انجام ندادن تحقیقات آزمایشگاهی درباره عناصر «کم‌ارزش» مانند مس» (پاینده، ۱۳۸۱).

چارچوب مفهومی پژوهش

مهم‌ترین تعاریف و نگرش‌ها از فرهنگ عامه را می‌توان ذیل چهار عنوان کلی دسته‌بندی و بیان کرد. برای پی بردن به مبنای فکری و نظری این پژوهش ناگزیر از مرور اجمالی این تعاریف و دیدگاه‌ها هستیم:

فرهنگ در تقابل با هرج و مرج

به نظر ریموند ویلیامز مفهوم ادبیات عامه با انقلاب صنعتی پیوند خورده است (Williams, 1963: 11). این تعریف، وجود نظام سرمایه‌داری را برای ظهور فرهنگ عامه ضروری می‌داند زیرا طبقه کارگر در نظام سرمایه‌داری به وجود می‌آید و دارای فرهنگ خاص خود می‌شود. این به معنای رد فرهنگ عامه است. در این گروه نخبه‌گرایانی مانند ماتیو آرنولد وجود دارند که ادبیات عامه را نشانه سقوط فرهنگ جامعه می‌بینند و معتقدند که روشن‌فکران و متفکرانی که این ادبیات را نشانه غلبه فرهنگ سرمایه‌داری می‌بینند، باید بر ادبیات عامه نظارت تام داشته باشند (ن. ک: استوری، ۱۳۸۹: ۱۹-۱۶؛ ۷۰-۶۴؛ ضمیمه نامه فرهنگستان، ۱۳۸۹: ۱۵-۱۰). آرنولد در کتاب فرهنگ و هرج و مرج، فرهنگ نخبگان را مترادف کمال می‌داند و آن را در تضاد با هرج و مرج تعریف می‌کند. او سعی می‌کند طبقه متوسط دوره ویکتوریا را متقاعد کند که قبل از ایجاد اصلاحات در کشور، خود را اصلاح کنند. آرنولد منتقد سودمندگرایان است و بر وجود یک مرکز فرهنگی در کشور تأکید می‌کند و امیدوار است که طبقه متوسط بتواند با تحصیلات جامعه را به سمت «زیبایی و خرد» رهنمون شود. او فرهنگ عامه را، برخلاف فرهنگ نخبگی، مترادف هرج و مرج می‌داند: «کارگر خشن و زمخت، وحشی و نیمه‌متمدن که همیشه در تنگ‌دستی و

پلشتی پنهان بوده، حالا از پناهگاهش بیرون آمده تا حقوق یک انگلیسی اصیل را طلب کند و باعث سردرگمی ما بشود. کارگر به خود اجازه می‌دهد هر جا بخواهد برود، تظاهرات کند، عربده بکشد و هر چه را که دوست داشته باشد از بین ببرد» (Arnold, 1960: 105). این تعریف نشان-دهنده نگرانی وی از فرهنگ طبقه کارگر و قدرت تخریبی آن است.

به باور آرنولد راه رسیدن به فرهنگ، تحصیلات است. او جامعه را به سه طبقه تقسیم می‌کند: اشراف که آن‌ها را وحشی‌ها می‌خواند، طبقه متوسط آن‌ها را بی‌فرهنگ و هنرستیز می‌داند و طبقه کارگر که او با عنوانی مترادف جمعیت از آن‌ها یاد می‌کند. در این میان، آرنولد به طبقه متوسط، به عنوان ناجی جامعه نگاه می‌کند. جان استوری تأکید می‌کند که امید آرنولد به طبقه متوسط است که باید برای کنترل طبقه کارگر آموزش ببیند تا بتواند قدرت را در دست بگیرد (استوری، ۱۳۸۹: ۲۲-۲۰). از نظر او اشراف، طبقه متوسط و کارگران نباید و نمی‌توانند به طور یکسان آموزش ببینند. با آموزش، اشراف در آستانه انحطاط، از صفحه هستی محو و طبقه کارگر متمدن و قابل کنترل خواهد شد. اما مهم‌ترین نقش آموزش مربوط به طبقه متوسط است زیرا آموزش، طبقه متوسط را تبدیل به طبقه‌ای بافرهنگ، آزاد و سطح بالا خواهد کرد که طبقه کارگر با کمال میل آرزوها و امیال خود را به آن خواهد سپرد (Arnold, 1954: 343).

در کتاب فرهنگ و محیط، لیویس و تامپسون تمدن و فرهنگ را از هم تفکیک و بر اهمیت نقش اقلیت نخبه در مقابله با فرهنگ توده‌ها تأکید می‌کنند. از نظر آنان «شهروند باید آموزش ببیند تا بتواند تشخیص دهد و مقاومت کند» (Leavis and Thompson, 1933: 3-4). کویینی دوروتی لیویس هم در کتاب داستان و خوانندگان به دوران طلایی قرن شانزدهم اشاره می‌کند و دلیل طلایی بودن آن را این امر می‌داند که «مردم توسط کسی سرگرم می‌شدند که از نظر فکری در سطحی بالاتر از آن‌ها قرار داشته است» (همان: ۲۶۴).

فرهنگ به عنوان ابزار قدرت

نگاه منفی دیگری نسبت به ادبیات و فرهنگ عامه وجود دارد که به جای طبقه کارگر به نظام سرمایه‌داری، به خاطر انبوه کالا‌های فرهنگی و تحمیل آن به توده‌ها حمله می‌کند. منتقدین این گروه، برخلاف آرنولد معتقدند که فرهنگ عامه نه تنها نظم جامعه را بر هم نمی‌زند بلکه باعث تثبیت قدرت و نظام می‌شود.

به باور نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت، فرهنگ تبدیل به نوعی صنعت شده است و کالاهای فرهنگی برای کنترل توده‌ها انبوه‌سازی می‌شود. عامه مردم کاملاً منفعل و مصرف‌کننده محصولات فرهنگی هستند. تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر به عنوان شاخص‌ترین چهره‌های مکتب فرانکفورت، برای اشاره به محصولات فرهنگی عامه مردم، از عبارت «صنعت فرهنگ» استفاده می‌کنند. این عبارت نخستین بار در سال ۱۹۴۷، در کتاب *دیالکتیک روشنگری* مطرح شده بود. صنعت فرهنگ «به سنت و فرادش ربطی ندارد» (جمادی، ۱۳۹۰: ۱۰۰). آدورنو و هورکهایمر در مقاله «صنعت فرهنگ»، به چگونگی تولید محصولات فرهنگی در جوامع سرمایه‌داری می‌پردازند و عملکرد فاشیسم در آلمان و صنعت فیلم در آمریکا را با هم مقایسه می‌کنند و نتیجه می‌گیرند که هر دو سیستم، فرهنگ را به صورت انبوه تولید می‌کنند و این فرهنگ توسط توده مردم که یکسان‌سازی شده‌اند، مصرف می‌شود. رسانه‌ها با تولید انبوه همه را وادار به تبعیت و همه‌چیز را تبدیل به کالا می‌کنند. این نحوه تسلط بر جوامع پس از عصر روشنگری است. آدورنو و هورکهایمر معتقدند در این جوامع، تلاش برای محقق ساختن آرمان‌های عصر خردگرایی، منجر به تضعیف همه‌جانبه فردیت انسان می‌شود. در واقع عقل که نقطه اتکای روشنگری است، ابزاری برای سلطه سیاسی، اجتماعی و فرهنگی می‌شود و آزادی انسان را از او می‌گیرد و او را تبدیل به شیء می‌کند.

در مطالعات فرهنگی، رویکرد تعدیل‌شده‌ای از نظریات منتقدین مکتب فرانکفورت نیز وجود دارد که معتقد است صنعت فرهنگ کاملاً در اختیار نظام سرمایه‌داری نیست. برای مثال ریچارد دایر در مورد سرگرمی و سینمای موزیکال هالیوود معتقد است که این صنعت بیانگر نیازهای واقعی مردم است. به باور او، سینمای موزیکال با استفاده از موسیقی، رنگ، حرکت و تصویر، به شکلی ساده‌تر و مستقیم‌تر از دنیای واقعی جهانی آرمانی را به تصویر می‌کشد و به بیننده این امکان را می‌دهد که موقتاً به این آرمان‌شهر فرار کند (Dyer, 2001: 372-381). در کتاب *کاربردهای سواد* هم، ریچارد هوگارت سعی می‌کند درک درست‌تری از فرهنگ طبقه کارگر ارائه دهد. هوگارت روزنامه‌ها و مجله‌ها و فیلم‌های پرفروش را بررسی می‌کند و در آن‌ها جریان‌های را می‌بیند که آرام‌آرام جایگزین ارزش‌های سابق می‌شود و فرهنگ انبوه‌سازی‌شده، جایگزین فرهنگ طبقاتی قدیم می‌شود. ویژگی‌های این فرهنگ روزنامه‌های قطع کوتاه و مصور، تبلیغات و غلبه هالیوود است. این عناصر بیگانه جوامع کوچک محلی را استعمار کرده و هویت آن‌ها را به یغما برده‌اند. هدف هوگارت انتقاد از فرهنگ انبوه‌سازی‌شده است که از بالا به

طبقه کارگر تحمیل می‌شود. از نظر او فرهنگ عامه متفاوت و اصیل است و دوران طلایی فرهنگ نیز قرن شانزدهم است و «علت بد بودن نشریات جدید این ... است که ... آن‌ها تقلیدهای کم‌رنگ، کوچک و بی‌جانی هستند از روزنامه‌های قرن نوزدهم و زبانشان نسبت به زبان پرشور و غنی محاوره‌ای قرن شانزدهم به‌شدت افت کرده است» (Hoggart, 1960: 218). آدورنو و هورکهایمر برخلاف آرنولد که فرهنگ عامه را تهدیدی علیه حاکمیت می‌داند، آن را عاملی برای کنترل توده‌ها می‌دانند. آنان علائم فرهنگی را فراگیر می‌دانند و معتقدند فیلم، رادیو و مجلات، سیستم کامل و یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند و فعالیت‌های هنری جریان‌های سیاسی مخالف، در سرسپردگی مشتاقانه به نظم آهنین یکسان هستند. تمام فرهنگ عامه تحت انحصار رژیم حاکم یکسان‌سازی می‌شود. خشونت هیئت حاکمه با قدرت گرفتن آن بیشتر می‌شود. سینما و رادیو دیگر لزومی ندارد تظاهر کنند هنر هستند. این حقیقت که آن‌ها تنها یک صنعت هستند، تبدیل به یک ایدئولوژی شده است تا تولیدات بی‌ارزش آن‌ها را توجیه کند (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۱۷۴).

این فرهنگ فاقد اصالت و خلاقیت است و ویژگی بارز آن قابل پیش‌بینی بودن محصولات آن است. این یکسان‌سازی هم محصولات فرهنگی و هم مخاطبین آنان را دربرمی‌گیرد. محصولات فرهنگی سیستم سرمایه‌داری، مخاطبان را وادار به واکنش‌های یکسان می‌کند به‌گونه‌ای که انتظار نمی‌رود مخاطب فردیت یا خلاقیت داشته باشد. «در صنعت فرهنگ‌سازی، فرد نوعی توهم است، آن‌هم نه صرفاً به سبب یک‌دست و استاندارد شدن شیوه تولید. وجود او تا وقتی تحمل می‌شود که شکی در مورد یکسانی کاملش با امر کلی وجود نداشته باشد. فردیت دروغین یا شبه‌فردیت بر همه‌جا حاکم است» (همان: ۲۱۹).

لئو لوونتال معتقد است که صنعت فرهنگ کالاهایی تولید می‌کند که همگون و کلیشه‌ای هستند و دیدگاه‌های محافظه‌کارانه، نادرست یا مخدوش‌شده‌ای از واقعیت را ترویج می‌کنند. این تولیدات فرهنگی، بینش سیاسی را از کارگران می‌گیرند و دید آن‌ها را به اهداف سیاسی و اقتصادی محدود می‌کنند که تنها در چارچوب نظام استثمارگر سرمایه‌داری قابل تحقق باشد. هر زمان که نظام حاکم در طبقه کارگر کوچک‌ترین گرایش‌های انقلابی را مشاهده کند بلافاصله این تمایلات را با تحقق دروغین آرزوها مانند ثروت، ماجراجویی، عشق آتشین، قدرت و توسل به احساسات مبالغه‌آمیز و مصنوعی سرکوب می‌کند (Lowenthal, 1961: 11). کار صنعت فرهنگ

این است که با برآورده کردن نیازهای موقت به طبقه کارگر، او را در زمان حال نگه دارد و قدرت اندیشه سیاسی را در او از بین ببرد.

فرهنگ به عنوان محل تلاقی گروه‌های سلطه‌گر و گروه‌های تحت تسلط

گروه دیگری از منتقدین نه فرهنگ عامه را کاملاً رد می‌کنند و نه آن را صددرصد می‌پذیرند. آنان فرهنگ عامه را نه تحمیلی می‌بینند و نه آن را مستقل ارزیابی می‌کنند. در این برداشت فرهنگ عامه نه از بالا به توده‌ها تحمیل شده و نه فرهنگ ناب خود توده‌هاست بلکه محلی است برای تبادل نظر بین گروه‌های سلطه‌گر و تحت سلطه. طرفداران این نظریه که ایده تلاقی فرهنگ‌ها را از تئوری هژمونی آنتونیو گرامشی (تسلطی، ۱۳۹۱: ۱۰۳-۱۰۲)، گرفته‌اند بر این باورند که فرهنگ عامه را نه مردم تعیین می‌کنند و نه گروه‌های حاکم. «از نظر گرامشی، نحوه کاربرد مفهوم هژمونی به گونه‌ای است که فرهنگ عامه نه نشأت گرفته از عامه یا طبقه کارگر یا پاره‌فرهنگی اصیل تلقی می‌شود و نه فرهنگی است که صرفاً توسط صنایع فرهنگ‌ساز سرمایه‌داری تحمیل شده، بلکه موازنه مبتنی بر مصالحه بین این دو است» (استوری، ۱۳۸۹: ۲۱). از این نظرگاه، فرهنگ عامه برآمده از مصالحه یا منازعه بین فرهنگ مسلط و فرهنگ تحت سلطه است. به نظر ویلیامز می‌توان در یک اثر یا رخدادی که مربوط به فرهنگ عامه است شاهد حضور هم‌زمان «غالب»، «پس‌ماند» و «در حال ظهور» بود. عناصر «غالب»، نیروهایی موجود در متن هستند که در حال حاضر قوی‌ترند. «پس‌ماندها»، نیروهای قدیمی هستند که هنوز از میان نرفته‌اند و عناصر «در حال ظهور» به نیروهایی اطلاق می‌شود که در عرصه فرهنگ در حال رشد هستند (Williams, 1977: 121-123). این رویکرد، تعریفی از فرهنگ عامه ارائه می‌دهد که بیشتر بر مصالحه استوار است و رابطه بین کنشگری و نظام را، بیشتر رابطه‌ای دیالکتیکی می‌بیند. در این رابطه انسان نه تنها توسط فرهنگ ساخته می‌شود بلکه خود نیز فرهنگ را می‌سازد.

پسامدرنیسم: عدم تمایز میان فرهنگ عامه و فرهنگ نخبه‌گرا

گروه دیگر منتقدان پسامدرن هستند که فرهنگ عامه را می‌پذیرند و تفاوتی میان فرهنگ عامه و فرهنگ نخبگان نمی‌بینند. آنان مرزبندی میان این دو را نشانه تمایل اقلیت نخبه جامعه به کنترل اکثریتی می‌دانند که از دید نخبگان عامه محسوب می‌شوند. آنجلا مک‌روبی معتقد است که پسامدرنیسم نگرش به فرهنگ عوام را تغییر داده است زیرا پسامدرنیسم شنیدن «صداهایی است که در طول تاریخ توسط فراروایت‌های غالب سرکوب شده بود، فراروایت‌هایی که هم مردسالار

بودند و هم امپریالیست» (McRobbie, 1994: 14). منتقدین پسامدرن از فرهنگ عامه استقبال می‌کنند و آن را نقطه پایانی بر فرهنگ نخبه‌گرا می‌دانند. جان فیسک در دفاع از فرهنگ عامه، همه نظریاتی را که مصرف‌کنندگان فرهنگ عامه را فریب خورده و منفعل می‌بینند رد می‌کند و با نظریه‌هایی که معتقدند مصرف‌کنندگان فرهنگ عامه قدرت تشخیص ندارند و از نظر اقتصادی، فرهنگی و سیاسی قربانی هستند، مخالفت می‌کند (Fiske, 1987: 309). به نظر او قدرت مصرف‌کننده «از این ناشی می‌شود که چرخش معنا در اقتصاد فرهنگی با چرخش پول در اقتصاد مالی فرق می‌کند. نمی‌توان معنا را تصاحب یا کنترل کرد زیرا تولید معنا با تولید کالاهای فرهنگی یا دیگر کالاها تفاوت دارد. در اقتصاد فرهنگی مصرف‌کننده در انتهای خط تولید نیست. قدرت معناسازی و لذت در اقتصاد فرهنگی بدون تفاوت بین تولیدکننده و مصرف‌کننده در جریان است (همان: ۳۱۳). حسین پاینده معتقد است که نظریات آدورنو و هورکهایمر قابل تعمیم به عصر حاضر نیست: «ما از سرمایه‌داری انحصاری که ویژگی نظام تولید سرمایه‌دارانه در آن مقطع از زمان بود فاصله گرفته‌ایم و آن در عصر پسامدرن وارد مرحله سرمایه‌داری معطوف به مصرف و شرکت‌های چندملیتی شده‌ایم. آن واسطه‌ای که فرانکفورتی‌ها لازمه گسترش فرهنگ عامه می‌پنداشتند، در زمانه ما کمابیش حذف شده است» (پاینده، ۱۳۹۷). در رد نظریات آدورنو و هورکهایمر فیسک نیز ادعا می‌کند که فرهنگ عامه به وسیله مردم ساخته می‌شود نه صنعت فرهنگ (Fiske, 1994: 24). این استدلال نگرش غالب نسبت به مصرف و مصرف‌کننده را تغییر می‌دهد. از این منظر مصرف هم نوعی خلاقیت است. پل ویلیس معتقد است که مصرف نماد خلاقیت است: «پیام‌ها دیگر ارسال و دریافت نمی‌شوند بلکه به هنگام دریافت ساخته می‌شوند» (Willis, 1990: 135). میشل دوسرتو هم معتقد است که «میدان فرهنگ صحنه نبرد خاموش و ناپیدا میان استراتژی‌ی تحمیل فرهنگ؛ یعنی تولید و روش‌های مصرف فرهنگ یا تولید دوباره است. منتقد فرهنگی باید نسبت به تفاوت یا شباهت بین... تولید... و بازتولیدی که در روند... مصرف وجود دارد هوشیار باشد» (Certau, 2009: 547).

علاوه بر این رویکردها، برای تحلیل فرهنگ عامه روش‌های دیگری نیز وجود دارد که دومینیک استریناتی در کتاب *مقدمه‌ای بر تئوری‌های فرهنگ عامه* به آن‌ها اشاره می‌کند. یکی از این روش‌ها توجه به مخاطبین تلویزیون با در نظر گرفتن تعریف میشل فوکو از مفهوم گفتمان است. این روش تأثیر رسانه بر افکار عمومی را با هدف اعمال قدرت بررسی می‌کند اما بر توجه به زندگی اجتماعی و واقعی مخاطبین تأکید می‌کند. روش دیگر که بر اساس گفت‌وگوی بین

خواننده و متن بنا نهاده شده تحت تأثیر فوکو، ولوسینف و پراپ شکل گرفته است. روش سوم که می‌توان از آن به عنوان پوپولیسم فرهنگی نام برد این فرهنگ را نتیجه تحمیل از بالا به پایین نمی‌داند و معتقد است فرهنگ عامه صدای واقعی مردم است (استریناتی، ۱۳۹۲: ۳۲۳-۳۰۷).

تحلیل نظری

خلاصه‌ای از رمان پنجره

مینا افشار به همراه خانواده‌اش از محله قدیمی در جنوب شهر، به محله‌ای در بالای شهر اسباب‌کشی می‌کند. پنجره اتاق مینا، راوی داستان، رو به پنجره اتاق آقای قدسی پسر همسایه باز می‌شود. به تدریج علاقه و عشق بین مینا و آقای قدسی که در دبیرستان جدید مینا معلم او هم هست شکل می‌گیرد. این آغاز معاشرت خانوادگی آن‌ها هم هست. اما برای مینا و آقای قدسی حفظ رابطه خانوادگی، کاری و عاشقانه کار مشکلی است. آقای ادیبی، معلم پول‌دار مدرسه، عاشق مینا می‌شود اما مینا احساسی نسبت به او ندارد و خواهرش را به ازدواج با آقای ادیبی تشویق می‌کند. مینا برای تحریک حس حسادت آقای قدسی، نسبت به استاد هندی خواهرش، مرسده، تظاهر به عشق می‌کند. آقای قدسی هم به دخترعمویش علاقه نشان می‌دهد و سرانجام با او ازدواج می‌کند. مینا که به شدت افسرده است به پیشنهاد ازدواج آقای طائریان نقاش که از ازدواج اولش دو فرزند دارد، جواب مثبت می‌دهد. او از آقای طائریان صاحب فرزند می‌شود اما نوزاد می‌میرد. بعدها آقای طائریان هم می‌میرد. مینا که حالا دبیر شده، در دبیرستانی کار می‌کند که در آن درس خوانده بود و با آقای قدسی همکار می‌شود. او کم‌کم به زندگی اسفناک آقای قدسی و ازدواج تحمیلی او با دخترعمویش پی می‌برد. با بازگشت به خانه پدری، مینا حکم مادر را برای فانی، دختر آقای قدسی، پیدا می‌کند اما یک‌شب یه‌دا، همسر آقای قدسی، با بطری شکسته دخترش را می‌کشد و سپس با پرت کردن خودش از پنجره اتاق فانی در طبقه دوم خودکشی می‌کند. بعد از این ماجراها، مینا و آقای قدسی بالاخره با هم ازدواج می‌کنند. (ن. ک: رحیمی، ۱۳۷۲؛ مرتضوی و دیگران، ۱۳۹۷: ۶۱-۶۰)

پنجره: تقلید از ادبیات دوره ویکتوریا

ادبیات فارسی با ادبیات دوره ویکتوریا (۱۸۹۲-۱۸۳۰م.؛ یعنی پس از پایان عصر رمانتیسیم تا آغاز مدرنیسم (بهتاش، ۱۳۸۷: ۹۲) رابطه‌ای دوسویه دارد. افسانه‌ها و قصه‌های فارسی در ادبیات

این دوره انعکاس داشته است (ناصری، ۱۳۸۶: ۲۰۰-۱۸۷) و ادبیات معاصر ایران هم از آثار ادبی دوره ویکتوریا تأثیر پذیرفته است. پنجره نمودی از این رابطه دوسویه است که می‌توان نمودهای تقلید از برخی از مهم‌ترین آثار آن دوره را به شرح در آن پی گرفت:

غرور و تعصب: باوجوداین که رمان پنجره از شخصیت‌ها و صحنه‌های بسیاری از رمان‌های

قرن نوزدهم الهام گرفته است، به هیچ وجه در شخصیت‌پردازی، زبان و موضوع با این رمان‌ها برابری نمی‌کند. رمان *غرور و تعصب*^۱ در سال ۱۸۱۳م. و قبل از دوره ویکتوریا نوشته شده است اما می‌توان گفت که ویژگی‌های رمان‌های دوره ویکتوریا را دارد. عشق بین مینا و آقای قدسی، در رمان پنجره، کپی‌برداری از رابطه الیزابت و داری در رمان *غرور و تعصب* جین آستین است. با این تفاوت که در پنجره شخصیت‌ها به قدری سطحی و سرسری پرداخته شده‌اند که به سختی می‌توان *غرور آقای قدسی* و *تعصب مینا* را باور کرد. شخصیت مینا بسیار بی‌ثبات است و خواننده نمی‌تواند با او ارتباط برقرار کند. رابطه بین مینا و خواهرش مرصده دقیقاً تکرار رابطه الیزابت و جین است. مینا نگران سعادت خواهرش است. او مانند الیزابت سعادت را در ازدواج می‌بیند و به همین دلیل خواهرش را ترغیب به ازدواج با خواستگار خودش می‌کند و با ازدواج آن دو، بی‌نهایت احساس خوشبختی می‌کند همان‌طور که الیزابت با ازدواج جین و آقای بینگلی احساس سعادت می‌کند. مادر مینا و مرصده هم مانند مادر الیزابت و جین علاقه زیادی به شوهر دادن دخترهایش دارد، هرچند نقشش کم‌رنگ‌تر از خانم بنت است. بین ادبیات کلاسیک و ادبیات عامه‌پسند شباهت‌هایی وجود دارد: «... موضوع در رمان‌های تأمل‌انگیز نویسندگانی چون جین آستین و خواهران برونته از زوایای مختلف و غالباً پیچیده‌ای کاویده می‌شود. رمانی مانند *غرور و تعصب* در سطح راجع به عشق و ازدواج چند خواهر با چند مرد است، اما همین رمان در لایه‌های عمیق‌ترش درباره‌ی سازوکارهای روانی و ناخودآگاهانه‌ای است که انسان را به قضاوت نادرست راجع به دیگران سوق می‌دهد» (پاینده، ۱۳۹۲).

جین ایر: بخش عمده‌ای از رمان، تکرار بن‌مایه رمان *جین ایر* است. عاقبت رابطه مینا و آقای قدسی شباهت بسیاری به رابطه جین ایر و آقای روچستر دارد. آقای روچستر به خاطر وجود زنی که دیوانه می‌خواندش نمی‌تواند با جین ازدواج کند همان‌طور که آقای قدسی به خاطر زنی که رفتارهای جنون‌آمیز دارد نمی‌تواند با مینا ازدواج کند. در پنجره، مشخص می‌شود که

۱. رمان *عاشقانه غرور و تعصب* (Pride and Prejudice)، دومین اثر جین آستین است که در سال ۱۷۹۶ م. تألیف و در سال ۱۸۱۳ م. برای نخستین بار چاپ شده است (ن.ک: آستین، ۱۳۹۱).

فانی دختر آقای قدسی نیست و یهدا، قبل از ازدواج حامله بوده است. در جین ایر هم مشخص است که آدل دختر آقای روچستر نیست. پایان دو رمان یکی است: عشاق پس از تحمل سختی‌های بسیار و پس‌ازاین که زن مجنون و مزاحم از سر راهشان کنار می‌رود، با هم ازدواج می‌کنند. در جین ایر، برتا خانه را به آتش می‌کشد و خودش را از روی پشت‌بام به پایین پرت می‌کند. در پنجره، یهدا، دخترش فانی را با بطری شکسته می‌کشد و خودش را از طبقه دوم به پایین پرت می‌کند. مثل ربکای دافنه دوموریه که تحت تأثیر جین ایر نوشته شده است، پنجره نیز با نگاه جانب‌دارانه نسبت به مرد، نوشته شده است هرچند که نویسنده و شخصیت اصلی، هر دو زن هستند.

منسفیلد پارک: به نظر می‌رسد که نویسنده حتی اسم شخصیت‌ها را هم از رمان‌های موردعلاقه‌اش برداشته باشد. اسم دختری که عاشق آقای قدسی بوده و اسم دختر یهدا هر دو فانی است مثل اسم شخصیت اصلی منسفیلد پارک اثر جین آستین. روح بودن فانی بزرگ و مرگ فانی کوچک در انتهای رمان، اشاره به فناپذیر بودن آن‌ها دارد و انتخاب اسم را توجیه می‌کند. با وجود تفاوت معنای انگلیسی اسم با معنای فارسی، این اسم در فارسی هم قابل قبول است هرچند بار معنایی آن منفی است. زمانی که آقای قدسی با آپارات به خانه مینا می‌رود و مبل‌ها را جابه‌جا می‌کند و دیوار را برای نصب پرده آپارات آماده می‌کند، شباهت غیرقابل انکاری را می‌توان با بخشی از منسفیلد پارک دید که آقای کرافورد میلمان خانه آقای برترام را تغییر می‌دهد و آن را تبدیل به تئاتر می‌کند. گنجاندن اپیزود آپارات در رمان، هیچ توجیه منطقی ندارد جز این که آن را تأثیری رمان منسفیلد پارک بدانیم.

بلندی‌های بادگیر: رمان پنجره، بیش از همه وام‌دار بلندی‌های بادگیر است. انتخاب عنوان پنجره و اهمیت آن در رمان نشان‌دهنده اهمیت کتاب بلندی‌های بادگیر برای نویسنده است. در رمان بلندی‌های بادگیر لاک وود به عنوان مهمان در اتاقی می‌خواهد که بعداً مشخص می‌شود اتاق کاترین بوده است. لاک‌وود در حالت بین خواب‌وبیداری است که شاخه درختی به پنجره می‌خورد. او دستش را از پنجره بیرون می‌برد تا شاخه درخت را کنار بزند اما به جای شاخه درخت دستش به انگشتان سرد و یخ‌زده‌ای برخورد می‌کند. او که نمی‌تواند دستش را آزاد کند، دست کاترین را بی‌رحمانه آن‌قدر روی شیشه شکسته می‌کشد تا دست او خون شود. روح کاترین، که قبل از مرگ عاشق هیتکلایف بوده، در اتاقش سرگردان است. در رمان فهیمه رحیمی هم موتیف پنجره، عاملی برای آشنایی، عشق و خشونت است و روح دختری که قبلاً آقای قدسی

را دوست داشته است، مثل روح کاترین، در اتاق مینا و اطراف پنجره می‌چرخد و یک بار که مینا باعث ناراحتی آقای قدسی می‌شود، سعی می‌کند او را از پنجره اتاقش که در طبقه دوم است به پایین پرتاب کند. روح سرگردان نهایتاً انتقامش را از یهدا که باعث رنج آقای قدسی بوده می‌گیرد و او را از پنجره به پایین پرت می‌کند و می‌کشد. رحیمی سعی کرده است مانند امیلی برونته کارکردی دوگانه به پنجره بدهد: پنجره هم دریچه‌ای است که به دنیای ایده‌آل باز می‌شود و هم مرزی است میان دنیای واقعیت و ماوراءالطبیعه.

نویسنده به طور غیرمستقیم به دین خود به کتاب *بلندی‌های بادگیر* اشاره می‌کند. وقتی که مینا و آقای قدسی برای خرید کتاب به کتابفروشی می‌روند، مینا در لیست کتاب‌هایی که برای مدرسه خریده‌اند به این کتاب اشاره می‌کند: «یک کتاب بسیار خوب به نام عشق هرگز نمی‌میرد که نام اصلی آن *بلندی‌های بادگیر* می‌باشد، ترجمه اصغر بهرام بیگی...». (رحیمی، ۱۳۷۲: ۱۰۸). با وجود این همه ارجاع به آثار کلاسیک ادبیات جهان و با اینکه نویسنده با اشارات مستقیم به آثار ادبی کلاسیک، قصد افزودن به ارزش ادبی اثرش را داشته، نتیجه کار، یک رمان زرد است. همان‌طور که آنا فاکتورویچ می‌گوید یک رمان زرد همیشه یک تقلید دست‌دوم و سطح پایین از یک فرمول موفق است (Faktorovich, 2014: 13). فهیمه رحیمی، مانند بسیاری از نویسندگان ادبیات عامه‌پسند، صحنه‌ها، اتفاق‌ها، شخصیت‌ها و حتی نام‌ها را از آثار ادبیات کلاسیک کپی-برداری کرده است اما چون بخش‌های معنایی و ساختاری آثار اصلی در کتابش وجود ندارند، این تقلیدها بسیار بی‌معنا و بی‌نتیجه شده است.

ویژگی‌های پنجره، تکرار شاخص‌های ادبیات دوره ویکتوریا

احساسات‌گرایی: رمان پنجره سرشار از احساسات‌گرایی مفرط است. آه‌هایی که بی‌دلیل از نهاد برمی‌آید، اشک‌هایی که ناگهان جاری می‌شود و صحنه‌هایی که سوزناک توصیف می‌شود، همه نشان‌دهنده احساسات‌گرایی مفرط نویسنده است. مینا که تصور می‌کند دیگر عشقی به آقای قدسی ندارد، حالت خود را این‌گونه تشریح می‌کند: «آه‌هایی که گاه‌گاه از سینه برمی‌کشیدم گویای رهایی از این عشق بود» (رحیمی، ۱۳۷۲: ۱۲۶). احساسات مینا با فرارسیدن فصل بهار طغیان می‌کند: «دوست دارم زنده‌بودن را فریاد بزنم... ای انسان‌ها چون کبوتر آزاد و بی‌پروا در آسمان آبی خدا اوج بگیرید... چون رود جاری شوید و زمزمه کنید... باید عاشق شوید و دوست بدارید... باید گل‌ها را از حصار گلخانه خارج کنید و مرغ عشق را از قفس طلائی

برهانید...» (همان: ۲۶۴). پنجره مانند دیگر نمونه‌های ادبیات عامه‌پسند تلاش می‌کند تا بیشترین تأثیر را بر خواننده بگذارد. یکی از راه‌ها برای این تأثیرگذاری، بیان افکار مربوط به مرگ و بیماری شخصیت‌هاست. مینا بدون هیچ دلیلی همیشه به مرگ و خودکشی فکر می‌کند (همان: ۱۱۱-۱۰۱) و مرگ را آرامش می‌بیند (همان: ۲۴۳) هرچند که این افکارش با دیگر افکار و رفتارهای او هم‌خوانی ندارد. بیماری نیز یکی از درون‌مایه‌های داستان است. مینا به خاطر برف زمین می‌خورد و پایش می‌شکند (همان: ۱۴۷) اما با این وضعیت به مدرسه رفتن ادامه می‌دهد تا خالق صحنه‌هایی سوزناک باشد و دل خواننده را به درد آورد. . . شکستگی پای مینا همچنین زمینه را برای نزدیک‌تر شدن مینا به آقای قدسی فراهم می‌کند. بیماری به مینا محدود نمی‌شود: فانی، دختری که آقای قدسی عاشق او بوده، در اثر بیماری مرموزی از بین رفته است (همان: ۱۹۵)، فانی کوچک نیز مریض است (همان: ۴۴۳) و نهایتاً با ضربات شیشه به دست مادرش به قتل می‌رسد (همان: ۴۵۱). فرزند خردسال مینا، امید، نیز در اثر بیماری از بین می‌رود (همان: ۴۰۶) که می‌توان مرگ او را الهام از مرگ فرزند تس، به نام اندوه، در رمان تس دوربرویل تامس هاردی دانست.

آن داگلاس رمان‌های احساسات‌گرایانه (سانتیمان‌تال) را به خاطر نوشتار ضعیفشان رد می‌کند و معتقد است که این رمان‌ها، زن‌ها را به تابعیت از مردها و کنار کشیدن از مراکز قدرت سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در آمریکا تشویق می‌کنند: «احساسات‌گرایی، راهی برای مبارزه با قدرتی را پیشنهاد می‌کند که سرسپرده آن هستی» (Douglas, 1997: 12) کوئینی دروتی لیویس نیز با رد ادبیات عامه‌پسند، معتقد است که در حال حاضر تقریباً همه نویسندگان رمان‌های عامه‌پسند در مورد احساسات و عواطفی می‌نویسند که بسیار پیچیده‌تر از آن است که این نویسندگان بتوانند در موردش بنویسند و از زبانی استفاده می‌کنند که این احساسات و عواطف را به پایین‌ترین حد ممکن تنزل می‌دهد. کار آن‌ها بیش از آن‌که ارائه تصویر غلط از زندگی باشد تأثیر مخرب بر خواننده است (Leavis). اما منتقدینی هم هستند که ویژگی‌های مثبتی در رمان‌های احساسات‌گرایانه می‌بینند. جوئن دابسون ویژگی رمان‌های احساسات‌گرایانه را نه در پیرنگ، که در درون‌مایه مشترک آن‌ها می‌بیند: «درون‌مایه اصلی رمان‌های احساسات‌گرایانه نیاز به ارتباط است. نویسندگان رمان‌های احساسات‌گرایانه نیاز به ترسیم وابستگی عاطفی، تعلیم و تربیت و تعالیم روحی و اخلاقی دارند. تخطی از پیوند عاطفی یا حتی تهدید به قطع پیوند عاطفی مهم-ترین علت تنش در رمان‌های احساسات‌گرایانه است و منجر به درد و رنج، افسردگی، اضطراب یا

حتی خشم در شخصیت‌ها می‌شود. در نقطه مقابل این تصویر تیره‌وتار، این رمان‌ها تصویری آرمانی و امیدوارکننده از وابستگی‌ها ارائه می‌دهند» (Dobson, 1997: 267). جنیفر ویلیامسون هم به این نکته اشاره می‌کند که بیشترین مخالفت با رمان احساسات‌گرایانه که بیانگر ارزش‌های دوره ویکتوریا بود و با نگاهی زنانه و مذهبی از ارزش‌های طبقه متوسط دفاع می‌کرد، توسط جنبش مدرنیسم صورت می‌گرفت چون مدرنیست‌ها برای اثبات خود باید هر آنچه را که توسط خوانندگان آن زمان پذیرفته شده بود رد می‌کردند (Williamson, 2014: 9). کی ماسل توجه خود را به خوانندگان رمان‌های احساسات‌گرایانه معطوف می‌کند: «در مورد رمان‌های عاشقانه سوءتفاهم زیاد است زیرا آن‌ها توسط خوانندگانی خوانده می‌شوند که نه قدرت بیان دارند و نه به تریبون‌های ابراز عقیده دسترسی دارند» (Mussell, 1984: 6).

شخصیت‌های کلیشه‌ای، دیالوگ‌های پرتکلف و لحن شعارگونه

شخصیت‌های رمان همه کلیشه‌ای هستند. از آن‌جا که رمان‌های عامه‌پسند بیشتر بر پیرنگ متکی هستند، شخصیت‌پردازی به مفهومی که در آثار ادبی جدی وجود دارد در این آثار مفهومی ندارد. شاید به همین دلیل شخصیت‌های رمان، انسجام شخصیتی ندارند. این موضوع بیش از همه در مورد شخصیت اصلی رمان یعنی راوی صدق می‌کند. شخصیت مینا انسجام ندارد. متزلزل است و دائم تغییر می‌کند. او هم دختری احساساتی است و هم در مواقعی بسیار حسابگرانه رفتار می‌کند در عین حال خیلی وقت‌ها برای رفتار یا افکارش هیچ توجیه منطقی وجود ندارد. مهم‌تر این‌که این را نمی‌توان به حساب پیچیدگی شخصیتش گذاشت زیرا اصلاً به عنوان یک شخصیت تعریف نشده است که بخواهد پیچیده باشد. این پرسوناژ، تک‌بعدی و فاقد عمق است همچنان‌که دیگر شخصیت‌ها هم تک‌بعدی هستند و انسجام شخصیتی ندارند. آقای ادیبی در یک نگاه به مینا دل می‌بازد (رحیمی، ۱۳۷۲: ۱۲۸)، از او خواستگاری می‌کند (همان: ۱۳۸) و پس از شنیدن جواب رد، بلافاصله عاشق خواهر مینا می‌شود و به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد (همان: ۳۲۸). استاد هندی برای خواستگاری از مرسده، از هند به ایران می‌آید اما نسبت به نامزدی مرسده هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد (همان: ۳۵۹) و حتی به نظر می‌رسد که قصد دارد از مینا خواستگاری کند (همان: ۳۶۶).

زبان این شخصیت‌های کلیشه‌ای یکسان است و لحن همه آنان پرتکلف و شعارگونه. مینا در پیک‌نیک تحت تأثیر صمیمیت مردم با خود فکر می‌کند «ما همه از یاد برده بودیم که چه

هستیم و در چه مقامی قرار داریم. . . گویی در آن لحظات زمان خط بطلانی بر روی مقام و مرتبه مسافران کشیده بود و همه کودکان شادی بودند که فارغ از مشکلات زمانه سعی می‌کردند دم را غنیمت شمرده و از زیبایی طبیعت بهره ببرند» (همان: ۲۰۳). افکار کلیشه‌ای و سطحی شخصیت‌ها بیشتر به صورت دیالوگ بیان می‌شود. در راه بازگشت از پیک‌نیک، مکالمه‌ای به شدت مصنوعی بین مینا و آقای قدسی شکل می‌گیرد: «... همه را آن‌طور که دوستشان دارم می‌بینم اما رفتار و کردار آن‌ها مرا مأیوس می‌کند. این است که دلبستگی به دنیا را از دست می‌دهم و خودم را به جای روشنایی ظاهری با تاریکی موجود وفق می‌دهم چراکه وقتی همه چیز تاریک باشد انسان‌ها و ماهیتشان هم در تاریکی فرو می‌روند» (همان: ۲۱۴). در پاسخ به این سخنان شعارگونه، آقای قدسی حرف‌های توخالی مشابهی به او تحویل می‌دهد: «پس... شما از واقعیت گریزان هستید. شما ایده آلیست هستید و دوست دارید تمام موجودات آن‌طور که شما دوست دارید باشند و اگر عملی برخلاف تصور شما انجام بگیرد به جای هر تجزیه و تحلیل آن را درست کنار می‌گذارید و فکرتان را برای این‌که چرا این عمل انجام شد خسته نمی‌کنید» (همان). همان‌طور که فاکتورویچ می‌گوید ادبیات عامه‌پسند به شدت به دیالوگ متکی است (Faktorovich, 2014: 14). پنجره هم مثل دیگر نمونه‌های ادبیات عامه‌پسند، از این قانون تبعیت می‌کند. در دفاع از زبان ادبیات عامه‌پسند، کریستین فرگوسن معتقد است که در ادبیات عامه‌پسند بهترین زبان، زبانی است که جلب توجه نکند و بتواند به خواننده اجازه بدهد بدون توجه به زبان، توصیف‌ها و صحنه‌ها را در ذهنش مجسم کند. . . همین ویژگی در قرن بیستم، ادبیات عامه‌پسند را آماج حمله قرار داده است (Ferguson, 2006: 53).

شانس و تصادف: اتفاقات رمان، نه بر اساس ارتباط منطقی بین رویدادها بلکه بر اساس شانس و تصادف است. در خانه جدید، پنجره اتاق مینا تصادفاً رو به اتاق آقای قدسی باز می‌شود و او تصادفاً معلم مدرسه‌ای است که مینا در آن ثبت‌نام کرده است. پس از فوت همسرش، مینا تصادفاً به عنوان معلم به دبیرستانی برمی‌گردد که در آن درس خوانده بود و با آقای قدسی همکار می‌شود. اتفاقات رمان همه بر اساس شانس و تصادف است و رابطه علت و معلولی بین حوادث وجود ندارد. آدورنو و هورکهایمر با اشاره به غالب بودن عنصر شانس و تصادف در فرهنگ عامه‌پسند، بر تأثیرات مخرب آن بر روی مصرف‌کننده این محصولات تأکید می‌کنند: «ایدئولوژی به‌راستی، زندگی را برای تماشاگران آسان‌تر می‌کند. آنان اطمینان می‌یابند که نیاز ندارند هیچ‌طور دیگری باشند جز آنچه هستند و همین‌طور اطمینان می‌یابند که آنان نیز می‌توانند به همان خوبی از پس کار برآیند و

بیش از نیرو و توانشان، چیزی از ایشان طلب نخواهد شد. ولی در عین حال اشاره کوچکی دریافت می‌کنند دال بر آنکه هر تلاشی بی‌فایده خواهد بود. زیرا حتی موفقیت بورژوازی نیز دیگر با تأثیر محاسبه‌پذیر کار خودشان هیچ پیوندی ندارد» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۲۰۸). آنان نهایتاً شانس و تصادف را به عنوان روی دیگر سکه کار و تلاش قبول می‌کنند پایان خوش داستان هم نتیجه تصادف است. در واقع تصادف و شانس تضمین‌کننده موفقیت شخصیت‌ها و پایان خوش داستان است که برای ادبیات عامه‌پسند ضروری است. به نظر استفان کینگ «خواننده‌ها این قدر وقت و احساس همدردی نثار شخصیت‌ها کرده‌اند که اگر شخصیت اصلی داستان پیروز نشود احساس سرخوردگی و ناامیدی می‌کنند» (King, 1983:33).

ماوراءالطبیعه: عناصر ماوراءالطبیعه در رمان که در بستر رئالیسم اتفاق می‌افتد، وصله‌های نابه‌جایی هستند که با کلیت رمان هم‌خوانی ندارند. نویسنده از همه فرمول‌های ادبی، بدون توجه به ارتباط آن‌ها با هم استفاده کرده و آن‌ها را در کنار یکدیگر چیده است. وجود ماوراءالطبیعه در رمان، به روح دختری که همیشه دور و بر پنجره پرسه می‌زند محدود نمی‌شود. تابلوی نقاشی غیررئال آقای پائریان، اصلاً با فضای رمان هماهنگ نیست: «یکی از تابلوها، بنایی قدیمی را نشان می‌داد با دهلیزهای تاریک و پیچ‌درپیچ. بنا نه شبیه قصر بود و نه شبیه خانه. شاید به برجی متروک بیشتر شباهت داشت. اطراف برج تاریک بود و نور اندک ماه، آن را وهم‌انگیز ساخته بود. . . خود را به زیر اولین طاقی رساندم و پایم سنگفرش دالان را حس کرد. . . با ترس داخل شدم. . . در نور فانوس زنی را دیدم با اندامی باریک و بلند که موهای فرفری‌اش را روی شانه ریخته بود و لباس خوابی بلند بر تن داشت. . .» (رحیمی، ۱۳۷۲: ۳۷۲). این توصیف سورئال که فضای گوتیک را تداعی می‌کند، در فضای کاملاً واقع‌گرایانه داستان اتفاق می‌افتد و تلاش نویسنده را برای ایجاد فضای رئالیسم جادویی ناموفق می‌گذارد: صحنه‌های ماوراءالطبیعه رمان با کلیت داستان هیچ هم‌خوانی ندارند. تابلو در رمان گذرگاهی است برای ورود به جهانی دیگر، فرمولی آشنا در ادبیات گوتیک که بیشتر در ادبیات تخیلی کودکان از آن استفاده می‌شود. *آلیس در سرزمین عجایب* لوئیس کارول، *شیر، جادوگر و کمد سی اس لوئیس* که در نسخه‌های بعد و نسخه تلویزیونی به *افسانه‌های نارنیا* تبدیل شد و همچنین *جادوگر شهر زال فرانک باوم*، *پیتر پان جیمز، ماتیو باری و کارولین نیل* گی من که همگی نسخه‌های سینمایی بسیار موفق‌تری داشتند از این کلیشه استفاده می‌کنند و در هر کدام وسیله یا مکان متفاوتی مانند لانه خرگوش، آیین، کمد و غیره نقش گذرگاه را دارد. در رمان *عصیان رز استفان کینگ*، یک تابلوی نقاشی به

شخصیت اصلی رمان، رُز، این امکان را می‌دهد تا پس از سفر به درون آن تغییری اساسی در زندگی‌اش ایجاد کند همان‌طور که زندگی مینا پس از ورود به تابلو تغییر می‌کند. نویسندگان رمان‌های عامه‌پسند برای وجود عناصر ماوراءالطبیعه در رمان‌هایشان نیاز به دلیل نمی‌بینند: «تنها کتاب‌های من که وحشت محض هستند، کتاب‌هایی هستند که هیچ توضیح منطقی برای وجود ماوراءالطبیعه در آن‌ها وجود ندارد» (King, 1988: 49).

تکرار: رمان پنجره سرشار از تکرار است. صحنه‌های مدرسه و کلاس بارها، بدون این‌که با هم تفاوت داشته باشند، در رمان تکرار می‌شوند: (همان: ۴۷، ۶۰، ۷۱-۶۸، ۸۲-۸۰، ۸۷-۸۳، ۱۰۱-۹۳، ۱۵۴-۱۵۰، ۱۶۱-۱۵۵، ۱۸۰-۱۷۵، ۱۸۹-۱۸۷، ۲۲۶-۲۲۳، ۲۳۹-۲۳۵، ۲۵۳-۲۵۰، ۳۵۴-۳۵۱، ۳۹۴-۳۹۳). صحنه‌های کتاب‌خانه: (همان: ۷۴-۷۶، ۷۹، ۱۲۶-۱۲۲، ۱۲۸، ۲۲۷، هم در مشابهتی عجیب تکرار می‌شود. توصیف مهمانی‌هایی که هیچ تفاوتی با هم ندارند: (همان: ۲۵، ۳۵، ۵۴، ۱۱۴-۱۱۹، ۱۳۴-۱۳۸، ۲۵۳-۲۵۵، ۲۶۴-۲۶۰، ۲۷۲-۲۶۵، ۲۸۴-۲۸۳، ۲۹۳-۲۸۷، ۳۱۰-۳۰۴، ۳۲۹-۳۲۰، ۳۴۷، ۳۹۸-۳۹۶). نامه‌های تکراری که بین مینا و مرسته ردوبدل می‌شود: (همان: ۶۴، ۶۷-۶۵، ۲۴۱) اما بیش از همه دیالوگ‌هاست که در محیط خانه، مدرسه، کتابخانه و مهمانی به شکل آزردهنده‌ای تکرار می‌شود. آدورنو و هورکه‌ایمر تأکید می‌کنند که ویژگی اصلی صنعت فرهنگ تکرار است. برای روشن کردن این موضوع آدورنو موسیقی پاپ را با موسیقی فاخر مقایسه می‌کند. به قول ویتکین، وقتی که آدورنو یک قطعه موسیقی را تحلیل می‌کند اجزا و نت‌ها را با افراد و کلیت اثر را با جامعه مقایسه می‌کند. به این ترتیب، در تحلیل آدورنو از یک قطعه موسیقی ارتباط میان جزء و کل نقشی کلیدی دارد (Witkin, 1998: 30). آدورنو این‌گونه موسیقی فاخر را که اجزاء آن رابطه دیالکتیکی دارند، از موسیقی عامه‌پسند که ویژگی آن تکرار است، جدا می‌کند. صنعت فرهنگ سعی می‌کند از طریق تکرار، انسان‌ها را همسان‌سازی کند و آن‌ها را به پذیرش نظم موجود وادار کند. این صنعت در اثر تکرار الگوهایی در ذهن بیننده یا شنونده شکل می‌گیرد و قدرت اندیشه آزاد، استقلال رأی، تخیل و کنش‌گری را در او از بین می‌برد زیرا در این صنعت همه‌چیز قابل پیش‌بینی است: «به محض آنکه فیلم شروع می‌شود، کاملاً روشن است که چگونه پایان خواهد یافت و چه کسی برنده، مجازات یا فراموش خواهد شد. در عرصه موسیقی سبک، گوش تمرین دیده، به مجرد شنیدن نخستین نت‌های ترانه محبوب باب روز می‌تواند حدس بزند چه چیز در پیش روست و فرارسیدن آن به خود تبریک می‌گوید» (آدورنو و هورکه‌ایمر، ۱۳۹۹: ۱۸۰). فاکتورویچ، علاوه بر تکرار اتفاقات و شخصیت‌ها در

رمان عامه‌پسند به تکرار دیالوگ‌ها نیز اشاره می‌کند و آن را اتلاف می‌داند زیرا به‌جای دیالوگ‌های تکراری، زبان می‌توانست برای شخصیت‌پردازی یا پیشبرد اتفاقات داستان به کار رود (Faktorovich, 2014: 74).

ترویج اخلاقیات بورژوایی

پنجره با ترویج اخلاقیات بورژوایی، خواننده را تشویق به همسان‌سازی با دیگران می‌کند. از ابتدای رمان ازدواج به عنوان یک هدف مطرح می‌شود و می‌توان به‌راحتی پایان روایت را که ازدواج است، حدس زد. مینا وقتی به ازدواج خواهرش فکر می‌کند آن را مترادف سعادت می‌داند (رحیمی، ۱۳۷۲: ۲۸۸). دغدغه مادر نیز پیدا کردن شوهر برای دخترهاست (همان: ۳۱۷). اما واپس‌گرا بودن رمان، تنها محدود به اندیشه ازدواج نیست. متن آشکارا ثروت را در مقابل فقر قرار می‌دهد و با اوصاف احساسی و سطحی در مورد فقر، ثروت را برتر ارزیابی می‌کند. خانواده افشار از جنوب شهر به خانه‌ای در شمال شهر اسباب‌کشی کرده‌اند. در متن بارها به این نکته اشاره می‌شود که این اسباب‌کشی، شانس‌های بهتری برای ازدواج در اختیار دختران قرار داده است. با وجود توصیف‌های رمانتیک در مورد صفا و صمیمیت در محله قدیمی و نوستالژی شخصیت‌ها، بهتر بودن شرایط در محله اعیان‌نشین به خواننده یادآوری می‌شود (همان: ۱۱-۱۰). مینا هم با صراحت به اهمیت پولدار بودن همسر آینده‌اش اشاره می‌کند (همان: ۲۵۸). متن بر تقابل فقر و ثروت مهر تأیید می‌زند و به‌این ترتیب بر اهمیت ثبات وضعیت موجود تأکید می‌کند. رمان هیچ نوع کنش‌گری را در خواننده ایجاد نمی‌کند بلکه وضعیت موجود را طوری طبیعی جلوه می‌دهد که فکر تغییر هم به ذهن خواننده خطور نکند. برخلاف ادبیات فاخر که پویاست و خواننده را به تغییر وضعیت موجود تشویق می‌کند، جهان‌بینی ادبیات عامه‌پسند ایستا است و خواننده را به پذیرش شرایط موجود تشویق می‌کند. ادبیات عامه‌پسند بر اساس قراردادهای عمل می‌کند و قراردادهای را به صورت قوانین طبیعی به خواننده ارائه می‌دهند. به باور کاولتی قراردادهای «معمولاً» محدود به یک فرهنگ و دوره خاص هستند اما خارج از این محدوده معنی متفاوتی دارند» (Cavelti, 1976: 5). باب اشلی نیز شخصیت‌های کلیشه‌ای، عقاید پذیرفته شده توسط عموم مردم، استعاره‌های رایج و حتی پیرنگ‌های پرطرفدار را قرارداد تلقی می‌کند و آن‌ها را با نوآوری‌هایی مقایسه می‌کند که نتیجه خلاقیت هستند. (Ashley, 1989: 87) فرهنگ و ادبیات عامه به آنچه که قراردادی است ارزش دائمی می‌دهد، خلاقیت خواننده را از او می‌گیرد و امکان تغییر

شرایط موجود را برای شخصیت‌ها و خواننده‌ها از بین می‌برد. دیگلن دونگالی با تأکید بر ارتباط میان فرهنگ عامه و بورژوازی به این نکته اشاره می‌کند که در اواخر دوره ویکتوریا، با ظهور طبقه متوسط نیاز به تولید انبوه کتاب‌های ارزان و قابل‌فهم شدت گرفت (Donghalie, 2011: 7). لی-روی اشپی نیز به نقش طبقه متوسط رو به رشد و ارزش‌های این طبقه در شکل‌گیری فرهنگ عامه‌پسند اشاره می‌کند (Ashby, 2012: 44).

نتیجه‌گیری

گروهی از منتقدین تحت تأثیر گرامشی فرهنگ عامه را موضعی می‌دانند برای برخورد بین گروه‌های سلطه‌گر و گروه‌های تحت سلطه جامعه. آنان بر این باورند که این فرهنگ در اثر گفتمان میان فرهنگ مردم عادی با فرهنگ گروه‌های سلطه‌گر به وجود می‌آید. گروه دیگری از منتقدین نیز بر فرهنگ عامه به عنوان یک خرده‌فرهنگ مهر تأیید می‌زنند زیرا معتقدند که فرهنگ عامه در مقابل فراواقعیت‌ها مقاومت می‌کند با این وجود با بررسی یک رمان عامه‌پسند می‌توان دید که شاید دیدگاه مخالفان فرهنگ عامه‌پسند منطقی محکم‌تری داشته باشد. رمان پنجره به عنوان یک نمونه بارز ادبیات عامه‌پسند با وجود اقتباس‌هایش از ادبیات کلاسیک جهان، نه تنها اثری ادبی نیست بلکه تقلید بسیار نازلی از این آثار است. این رمان سرشار از احساسات گرایی مفرط، شخصیت‌پردازی سطحی و کلیشه‌ای، لحن شعارگونه و مصنوعی و تکرارهای آزاردهنده است. تکیه رمان بر شانس و تصادف و همچنین تکرار حوادث، شخصیت‌ها و دیالوگ‌ها خواننده را نه به سمت تعقل و تفکر بلکه به سمت تأیید کورکورانه و پذیرش ارزش‌های بورژوازی هدایت می‌کند. همان‌طور که آدورنو و هورکهایمر می‌گویند برای توضیح از بین رفتن قدرت تخیل و خلاقیت در مصرف‌کننده، نیاز به توضیح چگونگی کارکرد روان بشر نیست. خود محصولات صنعت فرهنگ قدرت تخیل و خلاقیت را از بین می‌برند. آن‌ها طوری ساخته شده‌اند که با اندک توجهی قابل‌درک هستند چون مخاطب را درگیر حوادث می‌کنند و قدرت درک را از او می‌گیرند. محصولات صنعت فرهنگ به‌گونه‌ای تولید شده‌اند که می‌توانند حتی بدون توجه هم مصرف شوند. همه نمونه‌های صنعت فرهنگ خودبه‌خود به بازتولید تصویر کلیشه‌ای از انسان می‌پردازد و همه عوامل و دست‌اندرکاران این فرهنگ، سعی‌شان بر این است که تولید منجر به تفکر نشود.

منابع

- آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر. (۱۳۹۹). **دیالکتیک روشننگری**. ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: هرمس
- استریناتی، دومینیک. (۱۳۹۲). **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه**. ترجمه ثریا پاک‌نظر. تهران: انتشارات کتاب‌خانه فروردین.
- استوری، جان. (۱۳۸۹). **مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه**. ترجمه حسین پاینده. تهران: آگه.
- ایمان، محمدتقی و محمودرضا نوشادی. (۱۳۹۰). «تحلیل محتوای کیفی». **پژوهش**. سال سوم. شماره ۲ (پیاپی ۶). صص ۴۴-۱۵.
- بی‌نا. (۱۳۸۹). «درباره آراء ماتئو آرنولد و منتقدان فرهنگ». **ضمیمه نامه فرهنگستان**. شماره ۴۰، صص ۱۵-۱۰. (<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/595525>)
- پاینده، حسین. (۱۳۸۱). «جایگاه ادبیات عامه‌پسند در مطالعات فرهنگی». **ارغنون**. تابستان ۸۱، شماره ۲۰.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۲). **مصاحبه با خبرگزاری مهر درباره ادبیات عامه‌پسند**. <https://Hosseinpayandeh.ir> (۱۳۹۹/۶/۲).
- پاینده، حسین. (۱۳۹۷). **مصاحبه با مجله فرهنگی هنری آنگاه**. Hosseinpayandeh. blogfa. (۱۳۹۹/۶/۲۰) com/tag.
- تسلطی، مهدی. (۱۳۹۱). «بررسی مقایسه‌ای مفهوم هژمونی و سلطه در اندیشه گرامشی و مارکوزه». **کتاب ماه علوم اجتماعی**. شماره‌های ۵۱؛ ۵۲. صص ۱۱۲-۱۰۰.
- جمادی، سیاوش. (۱۳۹۰). «ماهیت صنعت فرهنگ و رسانه فنی از دیدگاه اندیشه و نظریه انتقادی». **رسانه و فرهنگ**. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. شماره اول، صص ۱۲۱-۹۹.
- رحیمی، فهیمه. (۱۳۷۲). **پنجره**. تهران: چکاوک.
- زارع بهتاش، اسماعیل. (۱۳۸۷). «شک و ایمان در شعر دوره ویکتوریا». **نشریه شناخت**. شماره ۵۸، صص ۱۱۶-۹۱.
- مرتضوی، شورانگیز؛ ظهیری، بیژن؛ محرمی رامین. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی شخصیت زن در آثار فهیمه رحیمی و دانیل استیل مطالعه موردی: رمان پنجره و رمان طلوع عشق»، **زن و فرهنگ**. شماره ۳۶، صص ۷۴-۵۵.
- ناصری، فرشته. (۱۳۸۶). «افسانه‌ها و قصه‌های فارسی در ادبیات اروپا (عصر ویکتوریا- سده نوزدهم)». **پژوهش‌نامه ادب حماسی**، شماره ۴. صص ۲۰۰-۱۸۷.
- Arnold, Mathew (1954) *Poetry and Prose*. London: Rupert Hart Davis.

- Arnold, Mathew (1960). *Culture and Anarchy*. London: Cambridge University Press.
- Ashby, LeRoy (2012). *With Amusement for All: A History of American Popular Culture since 1830*. 2nd ed. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Ashley, Bob (1989). *Reading Popular Narrative: A source Book*. Leicester: Leicester University Press.
- Cavelti, John G. (1977). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: Chicago University Press.
- Certau, Michel De (2009). "The Practice of Everyday Life. *Cultural Theory and Popular Culture: A reader*. 4th ed. Ed. John Storey. London: Edward Arnold.
- Dobson, Joan (1997). "Reclaiming Sentimental Literature" *American Literature*. Vol. 69. No. 2. 263-288.
- Donghaile, Deaglan O (2011). *Blasted Literature: Victorian Political Fiction and the Shock of Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Douglas, Ann (1977). *The Feminization of American Culture*. New York: Knopf.
- Dyer, Richard (2001). "Entertainment and Utopia" *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. 2nd ed. London: Routledge.
- Faktorovich, Anna (2014). *The Formulas of Popular Fiction: Elements of Fantasy, Science Fiction, Romance, Religious and Mystery Novels*. North Carolina: Farland.
- Ferguson, Christine (2006). *Language, Science and Popular Fiction in the Victorian Fin-de-Siecle: the Brutal Tongue*. Hunts: Ashgate.
- Fiske, John (1987). *Television Culture*. London: Routledge.
- Fiske, John (1994). *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Hoggart, Richard. (1960). *the Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*. 4th ed. London: Penguin.
- King, Stephan. (1981). "Introduction". *The Arbor House Treasury of Horror and the Supernatural*. Eds. Bill Prozini, Barry Malzberg and Martin H. Greenberg. NewYork: Arbor House.
- King, Stephan. (1988). *Bare Bones: Conversations on Terror with Stephan King*. Eds. Tim Underwood and Chuck Miller. NewYork: McGraw-Hill.
- Leavis, Frank Raymond and Denys Thompson (1933). *Culture and Environment: The Training of Critical Awareness*. London: Chatto and Windus.
- Leavis, Queenie, Dorothy (1939). *Fiction and the Reading Public*. 2nd ed. London: Chattu & Windus.
- Lowenthal, Leo (1961). *Literature, Popular Culture and Society*. Palo Alto, CA: Pacific Books.
- McRobbie, Angela (1994). *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- Mussell, kay. *Fantasy and Reconciliation: Contemporary Formulas of Women's Romance Fiction*. Westport CT: Greenwood.
- Payandeh, Hossein. (2002). "The Place of Popular Culture in Cultural Studies" *Arghanoon*. Summer 2002, No. 20. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. (2002). "The Place of Popular Culture in Cultural Studies" *Arghanoon*. Summer 2002, No. 20. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. Interviewed by Sadegh Vafaie. 23 September 2013. <https://hosseinpavandeh.ir/>. Accessed 23 August 2020. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. Interviewed by Sadegh Vafaie. 23 September 2013. <https://hosseinpavandeh.ir/>. Accessed 23 August 2020. (In Persian)

- Payandeh, Hossein. Interviewed by Mehdi Saraie. 10 September 2020. <http://hosseinpayandeh.blogfa.com/tag/>. Accessed 24 October 2020. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. Interviewed by Mehdi Saraie. 10 September 2020. <http://hosseinpayandeh.blogfa.com/tag/>. Accessed 24 October 2020. (In Persian)
- Rahimi, Fahimeh. (1993). *The Window*. Tehran: Chakavak. (In Persian)
- Rahimi, Fahimeh. (1993). *The Window*. Tehran: Chakavak. (In Persian)
- Storey, John (2012). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. 7th ed. London: Routledge.
- Storey, John (2015). *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. 7th ed. London: Routledge.
- Williams, Raymond (1963). *Culture and Society*. Harmondsworth. Penguin.
- Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Williamson, Jennifer A (2014). "American Sentimentalism from the Nineteenth Century to the Present". *The Sentimental Mode: Essays in Literature, Film and Television*. Eds. Jennifer A. Larson and Ashley Reed Williamson. North Carolina: McFarland Publishers.
- Willis, Paul (1990). *Common Culture*. Buckingham: Open University Press.
- Witkin, Robert W. (1999). *Adorno on Music*. 2nd ed. London: Routledge.

