

مقاله «مسیحای شرّ و تناول شیطانی» تفسیری اسطوره‌شناختی بر رمان دراکولا است. این نوشتار می‌کوشد با این تفسیر، چگونگی تحوّل یک شخصیت تاریخی به اسطوره شرّ را مورد پژوهش قرار دهد و دلایل رواج داستانهای خون‌آشام را بازکاوی کند. در مسیر همین بازکاوی نویسنده به بُن‌مایه اسطوره‌ای تناول و قربانی در آیینهای آفرینش ماقبل مسیحی بازمی‌گردد.

شورای نویسندگان

داستانهای عامّه‌پسند

نوشته جان استوری
ترجمه حسین پاینده

خواندن داستانهای عامّه‌پسند

در کتاب فرهنگ و محیط زندگی (چاپ نخست در سال ۱۹۲۳)، ف. ر. لیویس^۱ و دنیس تامپسن^۲ (۱۹۷۷) ادبیات داستانی عامّه‌پسند را خوار می‌شمارند زیرا به اعتقاد آنان این داستانها شکلی اعتیادآور از «جبران مافات» هستند و توجه خواننده را به امور کم‌اهمیت «منحرف» می‌کنند. آنها همچنین می‌افزایند که «این شکل از جبران مافات... درست نقطه مقابل بازآفرینی است، از این حیث که به جای تقویت بنیه معتاد و تازه کردن میل او به زندگی، ناتوانی او را بیشتر می‌کنند، بدین ترتیب که او را عادت می‌دهند تا با روحیه‌ای ضعیف از مسئولیت‌های زندگی شانه خالی کند و اصلاً نخواهد با واقعیت روبه‌رو شود» (۱۰۰). ک. د. لیویس (۱۹۷۸) در کتاب ادبیات داستانی و عامّه‌کتاب‌خوان (چاپ نخست در سال ۱۹۳۲) این طرز داستان‌خوانی را «اعتیاد به داستان» (۱۵۲) می‌نامد و می‌افزاید که خوانندگان داستانهای رمانتیک به عادت خیال‌پروری دچار می‌شوند، عادت‌هایی که به ناسازگاری با زندگی واقعی منتهی می‌گردد» (۵۴). خوار شمردن خویشتن البته کاری نکوهیده است، اما اتفاق بدتری که رخ می‌دهد این است که اعتیاد این خوانندگان «موجود

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

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

این نحوه قرائت، رویداد فاش نشده در متن را برملا می‌سازد و با همین کار آن را به متنی متفاوت مربوط می‌کند، متنی که به صورت غیبتی ضروری در متن اول حضور دارد. قرائت دوم مارکس، همچون قرائت اولش، با این پیشفرض صورت می‌گیرد که دو متن وجود دارند و اولی را برحسب دومی باید سنجید. اما وجه تمایز این قرائت جدید از قرائتهای قدیم این است که در قرائت جدید، متن دوم از طریق قصورهای متن اول بیان می‌شود. (۲۸: ۱۹۷۹)

مارکس از طریق قرائت نشانه‌گرایانه آثار آدام اسمیت توانست «امر مناقشه‌پذیری را که بدو در آثار اسمیت آشکار بود برحسب آن امر مناقشه‌پذیری بسنجد که در این متناقض‌نما [یا پارادوکس] نهفته است: پاسخی که با هیچ سؤال مطرح‌شده‌ای متناظر نیست» (۲۸). از این رو، قرائت نشانه‌گرایانه هر متنی مستلزم یک قرائت دوجهبی است: نخست خواندن متن آشکار و سپس قرائت آنچه مسکوت و غایب است از طریق قصورها و تحریفهای متن آشکار (یا، به

فضایی ناسازگار با آرمانهای اقلیت [«فرهنگی»] آن جامعه می‌شود. این خوانندگان در واقع بروز احساسات راستین و اندیشه متعهد و مسئولیت‌شناس را با مانع روبه‌رو می‌کنند» (۷۴). اکنون با گذشت پنجاه سال از بیان شدن این عقاید، شاهد تحولی چشمگیر در خصوص ادبیات عاظمه‌پسند هستیم. برای مثال، دریک لانگهرست^۱ (۱۹۸۹) در مقدمه‌ای بر مجموعه مقالاتی درباره داستانهای عاظمه‌پسند چنین می‌نویسد:

امروزه دیگر اکثر محققان دریافته‌اند که پژوهش درباره ادبیات عاظمه‌پسند بخش مهمی از تحلیل فرهنگ است. خواندن داستانهای عاظمه‌پسند دیگر عموماً کاری همسنگ با شرارت پنهانی تلقی نمی‌شود که اذعان به انجام دادن آن مایه شرمساری باشد. همچنین دیگر نمی‌توان داستان عاظمه‌پسند را صرفاً نوعی ماده مخدر دانست که فقط خوانندگان غیرروشنفکر آن را مصرف می‌کنند. (بازده)

بین خیال‌پروری نخبه‌گرایانه ف. ر. لیویس و د. ک. لیویس و پیروانشان از یک سو و مطالعات فرهنگی لانگهرست از سوی دیگر، البته فاصله زیادی وجود دارد و در این بین مجادلات درخور توجه نظری و روش‌شناسانه متعددی هم صورت گرفته که هر دو طرف در آن پیروزیها و شکستهایی داشته‌اند. لیکن ما در ادامه این مقاله به تاریخ این تحول و مجادلات یاد شده نخواهیم پرداخت، بلکه در عوض توجه خود را به چهار رهیافت عمده در تحقق راجع به داستانهای عاظمه‌پسند در مطالعات فرهنگی معطوف خواهیم ساخت. این چهار رهیافت عبارت‌اند از: قرائت نشانه‌گرایانه، نظریه دریافت، شکل‌بندیهای قرائت، و فمینیسم و خواندن داستانهای عاشقانه.

ایدئولوژی و قرائت نشانه‌گرایانه

به اعتقاد لوئی آلتوسر^۲ (۱۹۶۹)، گفتمان ایدئولوژیک نظامی بسته است و به همین سبب صرفاً آن مسائلی را برای خود مطرح می‌سازد که قادر به حل کردنشان است. به منظور مصون

1. Derek Longhurst

2. Louis Althusser (۱۹۰۴-۱۹۸۰)، لیسوف و نظریه‌پرداز فرهنگی فرانسوی. م.

پایان‌یافتنی با واقعیت پیوند می‌دهد. (۸۰-۷۹)

یکی از اهداف نقد ادبی از دیرباز این بوده است که آنچه را در متن به تلویح بیان شده، به طور صریح بیان کند؛ یا به بیان دیگر، نقد ادبی سستی از جمله در پی این بوده است که نجوای متن (یعنی یک معنای واحد) را به سخنی رسا و شنیدنی تبدیل کند. لیکن رهیافت ماشری را نباید با این هدف نقد ادبی سستی اشتباه گرفت. از نظر ماشری، کار منتقد ادبی این نیست که معنای مستتر در متن را با وضوح بیشتر بیان کند تا ما از آن مطمئن شویم. از آنجا که معنای متن «هم درونی هستند و هم غایب»، صرف تکرار معرفتی که متن نسبت به تفسیر خود دارد به معنای تبیین متن نیست (۷۸). تبدیل کردن نجوا به سخن رسا و شنیدنی را نمی‌توان هدف نقد ادبی دانست، بلکه نقد باید معرفت جدیدی از متن به دست دهد، معرفتی که ضرورت ایدئولوژیک سکوتها و غیبتهای متن و نقصان ساختاربخش آن را تبیین می‌کند. به عبارتی، نقد یعنی به نمایش گذاشتن آنچه در متن بیان‌شده نیست.

عمل شناخت مانند گوش فرادادن به گفتگویی متشکل نیست. به سخن دیگر، شناخت داستانی نیست که ما صرفاً موظف به ترجمه کردنش باشیم، بلکه شناخت حکم شرح و بسط گفتگویی نو را دارد، یا حکم بیان واضح یک سکوت را. شناخت به معنای کشف یا بازسازی معنایی نهفته یا فراموش شده یا پنهان شده نیست. شناخت موضوعی است که به تازگی مطرح شده، یا افزودن‌ای است بر واقعیتی که از آن سرچشمه گرفته. (۶)

ماشری با استناد به تحقیقات فروید در زمینه رؤیا (۱۹۸۶)، استدلال می‌کند که به منظور بیان هر مطلبی، برخی مطالب دیگر باید ناگفته بمانند. کار منتقد ادبی تفحص درباره دلیل (یا دلایل) این غیابها و سکوتها در متن است. «آنچه در اثر اهمیت دارد، دقیقاً همان امر سکوت است» (۸۷). فروید اعتقاد داشت که معنای مشکلات بیمارانش در گفتگومان آگاهانه آنان پنهان نشده، بلکه در گفتگومان آشفته ضمیر ناخودآگاه آنان سرکوب گردیده است و لذا [برای فهم مشکلات روانی] به تحلیل موشکافانه‌ای نیاز داریم تا تفاوت گفته‌های بیمار با رفتار او را به دقت بررسی کنیم. ماشری هم به تاسی از فروید تناقضهای بین امر بیان‌شده و امر نشان داده شده در متن را مورد کاوش قرار می‌دهد. وی می‌گوید که در هر متنی یک «شکاف» یا «فاصله گذاری درونی» - بین آنچه متن می‌خواهد بگوید و آنچه متن عملاً می‌گوید،

بیان دیگر، از طریق «نشانه‌های» مسأله‌ای که می‌کوشد تا به هر نحو ممکن مطرح شود)، تا از این طریق متن نهفته (یا امر مناقشه‌پذیر) تولید و قرائت شود.

پی‌تر دید بهترین نمونه تلاش برای به کار بردن این روش از قرائت به منظور تحلیل متون داستانی را در کتاب پی‌یر ماشری^۱ با عنوان نظریه‌ای درباره تولید متون ادبی (۱۹۷۸) می‌توان دید. ماشری آنچه را «مغالطه تفسیری» می‌نامد، مردود می‌شمارد. به سخن دیگر، این دیدگاه که هر متنی یک معنای واحد دارد و هدف نقد معلوم ساختن آن معنای یگانه است، از نظر او پذیرفتنی نیست. به اعتقاد ماشری، متن ادبی نوعی چیستا؛ نیست که معنایی را در خود پنهان کرده باشد، بلکه برساخته‌ای است با معنایی متکثر. «تبیین» متن در گرو پذیرفتن این گزاره است. تبیین متن همچنین مردود شمردن این نظر را ایجاب می‌کند که متن واحد وحدتی همساز است، وحدتی که از «خلاقیت» نویسنده در آفرینش اثر یا از مقصود برتر نویسنده نشأت می‌گیرد. ماشری در بطلان این نظر ادعا می‌کند که متنی داستان، «مرکز زوده» - یا، به عبارت دیگر، فی‌نفسه ناقص - است. این بدان معنا نیست که متن داستان برای نیل به تمامیت، مستلزم افزوده شدن چیزی است. منظور ماشری این است که همه متون داستانی «مرکز زوده» اند (یعنی مرکز یا کانون یک داستان، مقصودی نیست که نویسنده خواسته باشد از طریق متن داستان به خواننده القا کند)، به این مفهوم خاص که متون داستانی از تقابل چندین گفتگومان شکل می‌گیرند: گفتگومانی صریح، تلویحی، مسکوت گذاشته شده و غایب. هدف نقد ادبی عبارت است از تبیین ناهمخوانیهایی که در متن مبین تعارض معنایی‌اند.

این تعارض نشانه نقصان متن نیست، بلکه مبین مستتر شدن یک دیگربودگی در اثر است، دیگربودگی‌ای که متن به واسطه آن می‌تواند با آنچه نیست و نیز با آنچه در حاشیه آن رخ می‌دهد پیوند یابد. تبیین اثر ادبی یعنی نشان دادن این‌که، برخلاف آنچه از ظواهر برمی‌آید، متن واجد استقلال نیست، بلکه در جوهر مادی خود نشانه‌ای از غیبتی معین دارد که همچنین اصل هویت آن است. شهر حضور تلمیحی آن کتابهای دیگری را که اثر در تعالیف با آنها به رشته تحریر درآمده است می‌توان بر پیشانی اثر دید. کتاب حول و حوش غیبت آنچه نمی‌تواند بیان کند سپهر می‌کند و غیاب واژگان سرکوب‌شده خاصی که باز می‌گردند، همچون یک شیخ، پی‌دربی در آن خود می‌نماید. اثر شرح و بسط یک معنای خاص در ذهن نویسنده [نیست، بلکه ناسازگاری چندین معنا موجد آن بوده است. این ناسازگاری محکمترین ابزاری است که اثر را در تقابلی پرتش و

1. Pierre Macherey

وجود دارد. برای تبیین متن، منتقد باید از این شکاف فراتر رود تا دریابد «متن چه باید بگوید تا بتواند آنچه را می‌خواهد بگوید بیان کند» (۹۴). «ضمیر ناخود آگاه» متن (یا آنچه آلتوسر «امر مناقشه‌پذیر» می‌نامد) در همین «شکاف» شکل می‌گیرد. نیز در «ضمیر ناخود آگاه» متن است که رابطه آن متن با اوضاع ایدئولوژیک و تاریخی موجودیتش آشکار می‌شود. گفتمانهای ضد و نقیض، درون این «شکاف» - یا مرکز غایب - را تهی کرده‌اند و هم در این شکاف است که متن به تاریخ مرتبط می‌شود.

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

«ضمیر ناخود آگاه» متن تناقضهای تاریخی را باز نمی‌تاباند، بلکه آنها را به ذهن خواننده متبادر می‌کند و به نمایش می‌گذارد. از این راه خواننده شناختی «علمی» از آن تناقضها به دست نمی‌آورد، ولی به «ایدئولوژی مستناقض با خود» وقوف می‌یابد (۱۳۰). ایدئولوژی‌ای که در برابر پرسشهای بی‌پاسخ فرومی‌باشد و از کارکرد خود بازمی‌ماند. از یاد نباید برد که «علت وجودی ایدئولوژی این است که همه آثار و نشانه‌های تناقض را محو کند» (۱۳۱). ماشری می‌گوید «علم»، زایل‌کننده ایدئولوژی است. متن داستانی با به کارگیری و آشکار ساختن ایدئولوژی راه را برای تحلیل و جدل درباره آن هموار می‌کند تا نهایتاً ایدئولوژی را به چالش بگیرد. برای مثال، در بحث راجع به آثار ژول ورن (نویسنده داستانهای علمی-تخیلی در فرانسه)، ماشری نشان می‌دهد که آثار وی چگونه تناقضهای امپریالیسم فرانسه در اواخر قرن نوزدهم را به نمایش می‌گذارد. او مدعی می‌شود که طرح ایدئولوژیک آثار ژول ورن عبارت است از نمایش خیالی مخاطرات امپریالیسم فرانسه، یا به عبارتی تسخیر استعمارگرایانه کره زمین. در هریک از ماجراهای پُر مخاطره آثار او،

قهرمان داستان موفق به فتح طبیعت می‌شود (گاه این طبیعت جزیره‌ای اسرارآمیز است و گاه کره ماه یا اعماق دریاها یا مرکز کره زمین). ژول ورن با گفتن هریک از این داستانها، «ناگزیر» داستانی دیگر را نیز روایت می‌کند: هر سیر و سفری که قهرمان داستان به منظور تسخیر جایی در طبیعت انجام می‌دهد، تبدیل به نوعی کشف دوباره طبیعت می‌شود زیرا قهرمان درمی‌یابد که کاشفانی دیگر مدتها پیش به آن جا رسیده بودند و یا این که هم‌اکنون در آن مکان حضور دارند. از نظر ماشری، اهمیت این موضوع از ناهمخوانی بین «بازنمایی» (امر قصد شده یا موضوع روایت) و «پیکربندی» (نحوه تحقق یا مستتر شدن آن امر در روایت) ناشی می‌شود: ژول ورن هم ایدئولوژی امپریالیسم فرانسه را بازنمایی می‌کند و هم این که در عین حال از طریق «پیکربندی» (تبدیل ساختمایه‌های داستان به شکل یک داستان) یکی از بنیادینترین اسطوره‌های آن امپریالیسم را تضعیف می‌کند، به این صورت که دائماً نشان می‌دهد سرزمینهایی که قهرمانهای داستانهایش می‌خواهند کشف کنند همواره پیشاپیش اشغال شده‌اند. «در گذار از بازنمایی به پیکربندی، ایدئولوژی دچار تعدیلی تمام‌عیار می‌شود... شاید به این سبب که هیچ ایدئولوژی‌ای آن قدر یکپارچه نیست که در آزمون پیکربندی موفق شود» (۵-۱۹۴). بدین سان، «اگر بخواهیم آثار ژول ورن را برخلاف معنای مرادشده در آنها بخوانیم» (۲۳۰)، می‌توانیم بگوییم که داستانهای او با اعطای شکلی داستانی به ایدئولوژی امپریالیسم، تناقضهای بین اسطوره و واقعیت امپریالیسم را به نمایش می‌گذارند. این داستانها حکم محکومیت «علمی» امپریالیسم را ندارند (به عبارت دیگر، «به مفهوم اخص کلمه معرفتی از امپریالیسم به خواننده افشاده نمی‌کنند»). اما با قرائتی نشانه‌گرایانه - «که شالوده اثر را از درون برمی‌کند» (۱۶۱) - «ما را وامی‌دارند» تناقضهای دهشتناک گفتمانهای ایدئولوژیک را «بینیم و ادراک و احساس کنیم» که همه متون داستانی ژول ورن از آنها تشکیل شده‌اند. این تناقضها که آثار ژول ورن «سرسار» از آن‌اند، «منشأ» داستانهای او هستند؛ داستانهای وی خود را از این تناقضها «منفک» می‌سازند... و [در عین حال] به آنها تلمیح می‌کنند (آلتوسر ۲۲۲: ۱۹۷۱). داستانهای پُر ماجرای علمی-خیال‌پرورانه ژول ورن اوضاع تاریخی و ایدئولوژیک موجودیت خود را به خواننده نشان می‌دهند (هرچند که این اوضاع را به روش یا روشهایی به نمایش می‌گذارند که منظور نویسنده نبوده است).

نظریه دریافت

هانس گنورگ گادامر^۱ در کتاب عمده خود با عنوان حقیقت و روش استدلال می‌کند که فهم شدن هر متن فرهنگی، همواره از منظر کسی صورت می‌گیرد که آن متن را فهم می‌کند. نویسندگان هنگام خلق اثر ممکن است نیت خاصی داشته باشند و بی‌تردید هر متنی واجد ساختاری عینی است، لیکن معنا در زمره اجزاء ذاتی متن نیست (به عبارت دیگر، معنا ماهیتی تغییرناپذیر ندارد). در واقع، معنا چیزی است که هر شخصی با خواندن متن آن را ایجاد می‌کند. گادامر همچنین تأکید می‌کند که متن و خواننده همواره در موقعیتی تاریخی و اجتماعی با یکدیگر مواجه می‌شوند و موقعیت‌مند بودن این مواجهه همیشه در تعامل بین خواننده و متن تأثیر می‌گذارد. وی معتقد است که به همین سبب، هر متنی همواره با پیش‌پنداشت یا پیش‌داوری قرائت می‌شود. به سخن دیگر، متن هنگام قرائت شدن کیفیتی اصیل و دست‌نخورده ندارد، بلکه آگاهی خواننده - یا زمینه قرائت - در [معنای وجودشناسانه مفهوم عینیت متوسل شویم] و این تأثیرگذاری را مایه تأسف بدانیم (۲۳۵)، بلکه باید آن را جزو شروط ضروری ادراک متن تلقی کنیم. پیش‌پنداشتها و پیش‌دوریهای ما رهیافت‌مان به متن را سازمان می‌دهند. همان‌گونه که گادامر توضیح می‌دهد: «تاریخ‌مند بودن هستی ما ایجاب می‌کند که جهت‌مندی اولیه توانمان برای تجربه مبتنی بر پیش‌دوریهایمان (به معنای واقعی این کلمه [یعنی دآوری پیش از بررسی]) باشد» (۹). ما ادراک هر متنی را «با پیش‌معناهای خودمان... یا توقعات خودمان درباره معنا» آغاز می‌کنیم (۲۳۸).

از این گفته نباید چنین نتیجه گرفت که فهم ما از متن (معنای آن متن)، رویدادی ذهنی است و بنابراین هر معنایی را می‌توان از راه ذهن به متن تحمیل کرد.^۲ همان‌گونه که گادامر

1. Hans-Georg Gadamer

۲. چنان که گادامر متذکر شده است، «تفسیر عملی گهگاهی و اضافی نیست که پس از ادراک متن رخ بدهد، بلکه باید گفت ادراک همواره نوعی تفسیر است» (۲۷۴: ۱۹۷۹). او توضیح می‌دهد که بدین ترتیب، «هر تفسیری با این پیش‌فرض صورت می‌گیرد که بین مفسر و متن رابطه‌ای وجود دارد» (۲۹۵).

به تأکید گفته است، پیش‌پنداشتها یا پیش‌دوریهای ما حکم «قضاوت نادرست» را ندارند (۲۴۰). علاوه بر این، گرچه خواننده با اندیشه‌هایی پیش‌پنداشته به متن روی می‌آورد، اما همواره با عینیت متن مواجه می‌شود (یعنی با کلماتی خاص که به نحوی خاص نظم داده شده‌اند و لذا خواننده می‌تواند بین غزل شماره ۱۳۸ شکسپیر و شعر «سفر دریایی به بیزانس» سروده و. ب. بیتس تمایز بگذارد). البته کاملاً ممکن است که در این مواجهه، اندیشه‌های پیش‌پنداشته خواننده تعدیل شوند. لذا فهم متن (معنای متن) همواره فرایندی است که طی آن، عینیت متن با اندیشه‌های پیش‌پنداشته خواننده رویاروی می‌شود (و چه بسا آنها را تعدیل می‌کند). گادامر نحوه عمل این فرایند را - که «دور تأویل» می‌نامد (۲۵۹) - به گفتگویی متشکل از پرسش و پاسخ مانند می‌کند، گفتگویی که طی آن ما متن را مورد پرسش قرار می‌دهیم ولی به منظور فهم متن به شکلی رضایت‌بخش همیشه باید پذیرای پاسخهای متن به پرسشهایمان باشیم. در مواجهه خواننده و متن، هر دو سوی این گفتگو دخیل هستند. بدین سان، «معنای متن را نمی‌توان به شکلی دلخواه فهمید... خواننده نمی‌تواند متعصبانه فقط به پیش‌معناهای خود پایبند بماند... بلکه باید آماده پذیرش معنای متن باشد. لیکن این آمادگی همواره بدین مفهوم است که خواننده باید آن معنای دیگر [معنای متن] را با تمام معناهای خویش بیوند دهد» (۲۳۸).

با این همه، گادامر به تأکید متذکر می‌گردد که «معنای متن، نه فقط گهگاه بلکه همیشه فراتر از آن چیزی است که نویسنده خواسته بود. به همین سبب، فهم متن صرفاً... تلاشی برای بازتولید معنا نیست [به بیان دیگر، فهمیدن معنای متن صرفاً حکم فعال ساختن «معنای» درون متن را ندارد]، بلکه همواره... تلاشی است برای تولید معنا [به بیان دیگر، در تعامل خواننده با متن، «معنایی» تولید می‌شود]» (۲۶۴). گادامر این فرایند گفتگو بین خواننده و متن را که منجر به تولید معنا می‌شود، «ادغام افقها» می‌نامد (۲۷۳). «افق فهم» خواننده (چارچوب ادراک یا مفروضات او) با «افق فهم» متن مواجه می‌شود. در فضای به وجود آمده بین این دو افق است که معنا بر اثر «ادغام افقهای فهم» ایجاد می‌گردد (۳۴۰). بدین ترتیب، فهمیدن متن حکم فرایندی از «بازآفرینی» را دارد که «هم به صورت مقتید صورت می‌گیرد و هم به صورت مختیر» (۱۰۷). بنا به توضیح گادامر، «کشف معنای راستین یک متن یا اثر هنری هرگز به پایان نمی‌رسد، این کشف در واقع فرایندی نامتناهی است. [در این فرایند،] نه فقط مبادی تازه خطاً دائماً حذف می‌گردند تا همه موجبات نامشخص ماندن

معنای راستین متن زدوده شوند، بلکه همچنین دائماً سرچشمه‌های جدیدی برای فهمیدن معنای متن پدیدار می‌شوند که عناصر نامنتظری از معنای آن را آشکار می‌سازند» (۲۶۶). به سخن دیگر، متن و خواننده هر دو در موقعیتی تاریخی قرار دارند و لذا مواجهه بین آنها همیشه باعث ادغام افقهای تاریخی متفاوت می‌شود.

ولفگانگ آیزر^۱ نظریه پرداز ادبی آلمانی و از جمله اعضای «مکتب کنستانس» در نظریه دریافت است. او نیز همچون گادامر مؤکداً اعتقاد دارد که خواندن هر متنی همواره در حکم تولید معنای آن متن است. به گفته آیزر، «از آن جا که متن ادبی صرفاً پس از خوانده شدن می‌تواند واکنشی در خواننده برانگیزد، عملاً ممکن نیست بتوان این واکنش را توصیف کرد مگر این که همچنین فرایند قرائت را نیز تحلیل کنیم... متن مبین تأثیری بالقوه است که در فرایند قرائت متحقق می‌شود... معنای متن چیزی است که خواننده باید اجزاء مختلفش را به هم وصل کند» (نه: ۱۹۷۸). به همین دلیل، تولید معنا مستلزم «رابطه‌ای دیالکتیکی بین متن و خواننده و تعامل آنهاست» (ده). به علاوه، همان‌گونه که آیزر به تأکید متذکر شده است، «معنای یک آیه نیست تا تعریفی از آن به دست دهیم، بلکه تأثیری است که باید تجربه کرد» (۱۰). از این برنهاد چنین می‌توان نتیجه گرفت که کار اصلی منتقدان ادبی نباید «آموختن معنای متن به خواننده باشد، زیرا بدون مشارکت ذهنی [خواننده] و نیز بدون یک زمینه، چیزی به نام معنا نمی‌تواند وجود داشته باشد» (۱۹). بلکه هدف مطالعات ادبی باید «تحلیل این موضوع باشد که هنگام قرائت متن عملاً چه اتفاقی می‌افتد، زیرا فقط آن زمان است که متن شروع به آشکار ساختن معانی بالقوه خود می‌کند. در ذهن خواننده است که متن جان می‌گیرد» (همان منبع).

آیزر در توضیح این مطلب می‌گوید:

یکی از بااهمیت‌ترین جنبه‌های قرائت هر اثر ادبی عبارت است از تعامل بین ساختار آن اثر و دریافت‌کننده [یا خواننده] آن. [به همین دلیل،]... در مطالعه [نقدانه] یک اثر ادبی باید علاوه بر خود متن ایضاً به اعمال خواننده در واکنش به آن متن نیز توجه کرد. خود متن صرفاً جنبه‌هایی کلی را در اختیار ما می‌گذارد که از طریق آن می‌توان موضوع اثر را تولید کرد، حال آن‌که تولید واقعی از طریق متعین ساختن متن صورت می‌گیرد. (۱-۲۰)

آیزر بین متن و اثر و خواننده تمایز می‌گذارد و این تمایز را چنین تبیین می‌کند:

اثر ادبی واجد دو قطب است که می‌توان قطبهای هنری و زیبایی‌شناسانه نامیدشان. قطب هنری عبارت است از متن نویسنده و قطب زیبایی‌شناسانه هم تحقق [متن] توسط خواننده است. با توجه به این قطب‌بندی دوگانه، واضح است که خود اثر نمی‌تواند با متن یا با متعین ساختن متن یکسان باشد، بلکه باید در جایی بین این دو قرار داشته باشد. (۲۱)

به استدلال آیزر، «معنای یک متن ادبی، مقوله‌ای تعریف‌کردنی نیست، بلکه آن معنا در هر حال رویدادی پویاست» (۲۲). متن عملاً خود را در اختیار خواننده می‌گذارد تا «به اجرا درآید». بدین ترتیب، «متون ادبی "اجراهای" معنا را به جریان می‌اندازند، نه این‌که خودشان آن معانی را مشخص کنند... [و همچنین باید افزود که] بدون مشارکت خواننده، هیچ معنایی نمی‌تواند در متن به اجرا درآید» (۲۷).

به سخن دیگر، گرچه متن را نویسنده تولید می‌کند، اما به اعتقاد آیزر این خواننده است که به متن جان می‌دهد و بدین ترتیب اثر را موجودیت می‌بخشد. لذا، در قرائت متن است که معنا متحقق می‌شود. با این حال، هر چند که متن (به سبب این‌که بالقوه مانند دستورالعمل نحوه اجرای یک نمایش است) «برخی شرایط تحقق» (۳۴) را (یا همان چیزی را که آیزر در یکی از بحثهای قبلی‌اش طیفی از «ظرفیتهای چندمعنایی» (۱۳۶: ۱۹۷۴) نامیده است) به خواننده پیشنهاد می‌کند، لیکن هنوز هم برای خواننده حکم یک ساختار عینی یا حکم «خزانه متن» (۶۹: ۱۹۷۸) را دارد و از این رو بازاری تفسیر را محدود می‌سازد. به همین سبب، همواره «از یک سو متن نقشی را به خواننده پیشنهاد می‌کند و از سوی دیگر خواننده هم گرایش خودش را دارد. چون هیچ‌یک از این دو [نقش پیشنهادی متن و گرایش خواننده] هرگز نمی‌تواند به طور کامل مقهور دیگری شود، تنش بین آنها به وجود می‌آید» (۳۷).

اگرچه به طور کلی «نقشی که متن برای خواننده تجویز می‌کند [از گرایش خواننده] قویتر است... اما گرایش شخص خواننده هرگز به طور کامل محو نخواهد شد» (همان منبع). معنای متن همواره در یک زمینه به اجرا درمی‌آید؛ ماهیت آن زمینه «هم روشنی‌بخش معناست و هم تثبیت‌کننده آن» (۶۲). آیزر متن ادبی را همچون راهنمای به اجرا درآوردن

معنا می‌داند. خزانهٔ متن «ساختارِ سازمانی معنا را شکل می‌دهد که می‌بایست از راه قرائتِ متن بهینه شود. این بهینه‌سازی به میزان آگاهی خود خواننده و آسادی او برای پذیرش تجربه‌ای ناآشنا بستگی دارد» (۸۵). لیکن خزانهٔ متن نمی‌تواند نحوهٔ به اجرا درآمدن معنا را کاملاً تعیین کند؛ خزانهٔ متن صرفاً «قادر است اشکالِ ممکن سازماندهی معنا را به خواننده پیشنهاد کند. اگر معنا به طور کامل توسط متن سازماندهی می‌شد، آن‌گاه دیگر کاری باقی نمی‌ماند که خواننده انجام دهد» (۸۶). از این گذشته، «کار خواننده فقط این نیست که معنایی را بپذیرد، بلکه او باید اجزاء مختلف آن معنا را به هم وصل کند» (۹۷). همان‌گونه که آیزر متذکر گردیده است:

اگرچه خواننده باید از طریق متحقق ساختن ساختار ذاتی متن در مونتاز معنا مشارکت کند، اما از یاد نباید برد که او خارج از متن قرار دارد. به همین سبب، متن باید در جایگاه خواننده دخل و تصرف کند تا دیدگاه او به نحوی مناسب هدایت شود. بی‌تردید این دیدگاه صرفاً از پیش‌زمینهٔ تجربیات شخصی خواننده بر نمی‌آید، لیکن این پیش‌زمینه را نمی‌توان کاملاً نادیده انگاشت. دیدگاه خواننده فقط زمانی می‌تواند تغییر کند که او از چارچوب تجربیات خویش بیرون آورده شود. لذا، تشکیل معنا زمانی اهمیت کامل می‌یابد که رویدادی بر خواننده حادث شود. پس می‌توان گفت شکل‌گیری معنا و شکل‌گیری سوزۀ قرائت، عملیاتی متعامل‌اند که ساختار هر دوی آنها از جنبه‌هایی از متن ناشی می‌شود. (۱۵۲)

چنان‌که آیزر استدلال می‌کند، «قرائت فعالیتی است که متن، آن را هدایت می‌کند. [لیکن همچنین] لازم است که خواننده این فعالیت را پردازش کند، همان خواننده‌ای که خود بعداً از این پردازش تأثیر می‌پذیرد» (۱۶۳). بدین ترتیب، قرائت را می‌توان فرایندی خلاقانه دانست که طی آن، متن «راهنمایی می‌کند که چه معنایی تولید شود؛ لذا خود متن نمی‌تواند آن محصول باشد» (۱۰۷). آیزر توجه ما را به این موضوع جلب می‌کند که تفاوتی است بین متنی که دربارهٔ نحوهٔ قرائتِ خودش خواننده را راهنمایی می‌کند، و متنی که حاصل‌نهایی قرائت است. تمایز بین این دو متن، به لحاظ نظری حائز اهمیت است. این تفاوت درستی آن دیدگاه‌های نظری متعددی را مورد تردید قرار می‌دهد که معنا را چیزی تحمیل شده به خواننده از سوی متن قلمداد می‌کنند. همان‌گونه که آیزر اعتقاد دارد، «قرائت را نوعی درونی‌سازی مستقیم نباید پنداشت، زیرا قرائت فرایندی یک‌طرفه نیست... بلکه تعاملی

پویا بین متن و خواننده است» (همان منبع).

هانس رابرت یاوس^۱، از شاگردان سابق گادامر، مورخ ادبیات و -همچون آیزر- عضو «مکتب کنستانس» است. او با آیزر توافق دارد که متن نامتعیین است و برای تحقق یافتن معنایش باید خواننده آن را بخواند. لیکن یاوس در مخالفت با دیدگاه آیزر دربارهٔ غیرتاریخی و غیراجتماعی بودن خواننده، استدلال می‌کند که خوانندگان و قرائت‌هایشان همواره واجد جایگاهی تاریخی در اوضاع خاصی از قرائت هستند. دیدگاه او در واقع به معنای بطلان «اعتقاد متداول به جوهر بی‌زمان اثر ادبی و نظرگاه بی‌زمان خواننده» است (۱۹۶: ۱۹۸۲). چنان‌که خود یاوس اشاره می‌کند:

اثر ادبی شیئی نیست که وجودی فی‌نفسه داشته باشد و به هر خواننده‌ای در هر دوره‌ای یک نمای واحد ارائه دهد. اثر ادبی بنای یادبود نیست که جوهر لایزال خویش را با صدایی واحد آشکار سازد. بلکه بیشتر به تنظیم آهنگ می‌ماند و در خوانندگانش دائماً پژواک‌هایی جدید ایجاد می‌کند و با آزاد ساختن متن از جنبهٔ عینی واژه‌ها باعث تجدیدحیات آن می‌گردد. (۲۱)

به همین سبب، یاوس معتقد است که اگر بخواهیم فرایند قرائت را به طور تمام و کمال بفهمیم، ناگزیر باید خوانندگان متون ادبی و قرائت‌های آنان را در موقعیتهای خاص تاریخی قرار دهیم. قرائت متن همواره به واسطهٔ آنچه یاوس «افتق توقعات» می‌نامد، صورت می‌گیرد (۲۲).

اثر ادبی، حتی زمانی که جدید به نظر می‌رسد، به صورت پدیده‌ای کاملاً نو در خلأ اطلاعات ارائه نمی‌شود، بلکه از راه برخی اعلانات، نشانه‌های صریح و تلویحی، و بزرگیهای دیرآشنا یا تلمیحات ضمنی، زمینهٔ دریافت کاملاً خاصی را پیشاپیش در مخاطبانش ایجاد می‌سازد. اثر ادبی خاطراتی از آنچه خواننده قبلاً خوانده است را در ذهن او زنده می‌کند، خواننده را به نگرش عاطفی خاصی سوق می‌دهد و با آغاز خود توقعاتی در مورد «میانه و فرجام» برمی‌انگیزد، توقعاتی که متعاقباً ممکن است به همان صورت اولیه باقی بمانند یا دگرگون شوند، جهت دیگری بیابند و برحسب قواعد خاص آن ژانر یا نوع متن حتی در جریان قرائت به نحوی طنزآمیز برخلاف توقع خواننده محقق شوند. (۲۳)

1. Hans Robert Jauss

نظرسنجی‌های جرگه‌های تفسیر را بسط و گسترش می‌دهند» (۱۶). بدین‌سان، جرگه ادبی به جرگه‌های تفسیری مختلفی تقسیم می‌شود و هر یک از این جرگه‌های تفسیر علائق خاص خود را دارد و می‌کوشد تا برای «مجموعه فرضیات تفسیری» خود جلب حمایت کند (همان منبع). فیش همچنین تأکید می‌کند که «تفسیر، خاستگاه متون و حقایق و نویسندگان و نیت است»؛ همه اینها «محصول تفسیرند» (۱۶-۱۷).

جرگه‌های تفسیر زمینه‌هایی خاص برای قرائت متون ادبی فراهم می‌آورند. بدین ترتیب، معنای متن همواره در زمینه‌ای خاص به وجود آمده و موقعیت‌مند است. به گفته فیش، «معنای مایملک متون ثابت و پایدار است و نه به خوانندگان آزاد و مستقل تعلق دارد، بلکه از آن جرگه‌های تفسیر است، جرگه‌هایی که هم نحوه فعالیت‌های خواننده را تعیین می‌کنند و هم متونی که حاصل آن فعالیت‌ها هستند» (۳۲۲). همچنین هیچ متنی نمی‌تواند خارج از موقعیتی خاص واجد معنا باشد. همان‌گونه که فیش توضیح داده است:

مراد از همواره در موقعیت‌های خاص انجام می‌شود و بودن در یک موقعیت خود به خود به معنای برخورداری از (یا قرار داشتن تحت سیطره) ساختاری از مفروضات است، ساختاری از رفتارها که با مقاصد و اهداف موجود، مربوط تلقی می‌شوند. هم در محدوده مفروضات این مقاصد و اهداف است که هر گفته‌ای بی‌درنگ شنیده می‌شود. (۳۱۸)^۱

فیش برای روشن ساختن موضوع، دانشجویان یک کلاس آشنایی با شعر را مثال می‌زند که پس از ورود به کلاس، نام چهار زبان‌شناس و یک منتقد ادبی را بر روی تخته سیاه دیدند که استاد کلاس قبلی نوشته بود. فیش به این دانشجویان گفت که آنچه بر روی تخته سیاه

۱. فیش واقف است که با بیان این گزاره چه‌بسا متهم به نسبی‌گرایی شود، اتهامی که می‌تواند بحث او را ابطال کند. البته او خود اصلاً این اتهام را قبول ندارد و استدلال می‌کند که: «هر کسی در موقعیتی قرار دارد. فقدان هنجارهای موقعیتی برای هیچ‌کس پیامدهایی عملی نخواهد داشت... به سخن دیگر، نسبی‌گرایی موضعی است که می‌توان فکرها را در سر پروراند، اما هرگز نمی‌توان آن موضع را اتخاذ کرد. هیچ‌کس نمی‌تواند نسبی‌گرا باشد، زیرا کسی قادر نیست چنان از اعتقادات و مفروضاتش فاصله بگیرد که نتیجتاً آن اعتقادات و مفروضات بیش از اعتقادات و مفروضات دیگران یا به طریق اولی بیش از اعتقادات و مفروضات سابق خودش برایش معتبر و مناقشه‌ناپذیر نباشد... موضوع مهم این است که هرگز نمی‌شود کسی به هیچ چیز اعتقاد نداشته باشد و ضمیر آگاه، واجد هیچ‌گونه اندیشه‌ای نباشد. هر نوع اندیشه‌ای که در هر لحظه‌ای به ذهن متبادر شود، حکم شالوده‌ای مسلم را خواهد داشت» (۲۰-۳۱۹).

به سخن دیگر، خواننده هر متنی را با آگاهی از سایر متونی که پیشتر خواننده است قرائت می‌کند، یعنی در پرتو اطلاعاتی که قبلاً کسب کرده و در انبار فرهنگی خود در دسترس دارد. کلیه نظریه‌هایی که تاکنون بررسی کرده‌ایم مبتنی بر این دیدگاه‌اند که متون ادبی تفسیرهایی را که می‌توان از آنها به عمل آورد، به نحو بارزی محدود می‌کنند. برای مثال، آیزر حاصل تحقیقات خود را نظریه‌ای درباره واکنش زیبایی‌شناسانه می‌نامد و نه نظریه‌ای درباره «دریافت زیبایی‌شناسانه» (ده: ۱۹۷۸). او می‌خواهد [از راه این نامگذاری] بین رهیافتی که فرایند نقد ادبی را با بررسی متن آغاز می‌کند و رهیافت دیگری که این فرایند را با بررسی واکنش خواننده آغاز می‌کند، تمایز بگذارد. «نظریه دریافت... همواره به خوانندگان موجود می‌پردازد، یعنی خوانندگانی که واکنش‌هایشان مبین برخی تجربیات تاریخی مقید شده ادبیات است. نظریه واکنش ریشه در خود متون دارد، [حال آن‌که] نظریه دریافت از پیشینه قضایای خوانندگان نشأت می‌گیرد» (همان منبع). نظریه بعدی‌ای که مورد بحث قرار خواهیم داد، حاصل پژوهش‌های منتقد ادبی آمریکایی استنلی فیش^۱ است. چنان‌که خواهیم دید، از دید او نقد ادبی یقیناً با بررسی واکنش خواننده به متن آغاز می‌شود.

به اعتقاد استنلی فیش، ادبیات «مقوله‌ای پذیرنده است. [به بیان دیگر،] ادبیات را نمی‌توان برحسب تخیلی بودنش تعریف کرد، یا برحسب بی‌اعتنایی آن به صدق احکام، یا برحسب نقش مهم فنون و صناعات ادبی در زبان آن؛ بلکه ادبیات را می‌بایست به سادگی برحسب محتوایی که ما در آن می‌گنجانیم تعریف کرد» (۱۱: ۱۹۸۰). این بدان معنا نیست که ملاک ادبی بودن یک متن، اراده ذهنی خوانندگان است؛ فیش در جمله‌ای که از او نقل قول کردیم ضمیر «ما» را برای اشاره به آنچه خود «جرگه ادبی» می‌نامد به کار می‌برد. وی در توضیح چنین می‌گوید: «هیچ کیفیتی در متن مانع از تشخیص ادبی بودن آن نمی‌شود؛ ایضاً اراده مستقل و آزاد [خواننده] هم شالوده تشخیص ویژگی‌های ادبی نیست. بلکه تشخیص ادبی متن حاصل تصمیمی جمعی است که فقط تا زمانی معتبر است که جرگه‌ای از خوانندگان یا پیروان همچنان به آن تصمیم پایبند بمانند» (همان منبع). به اعتقاد فیش از این حکم چنین می‌توان نتیجه گرفت که «هیچ روش واحدی برای قرائت صحیح یا طبیعی متون ادبی وجود ندارد؛ ما خوانندگان فقط «شیوه‌هایی برای نگاه کردن» به متون ادبی داریم که...

1. Stanley Fish

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

[برخلاف آنچه معمولاً در نقد ادبی فرض می‌شود،] حضور کیفیات شعری نیست که توجه خاصی را در خواننده برمی‌انگیزد، بلکه توجه خاص خواننده منجر به ظهور کیفیات شعری می‌شود. دانشجویانم به مجرد این‌که دریافتند متن روی تخته‌سیاه یک قطعه شعر است، به آن متن به چشم یک قطعه شعر نگاه کردند؛ به بیان دیگر، نگرش آنان به آن متن چنان شده که هر چه آن را همچون ویژگی‌هایی که در شعر سراغ داشتند پنداشتند... بدین ترتیب، در نتیجهٔ کنشهای دانشجویان پس از شنیدن این‌که نوشتهٔ روی تخته‌سیاه یک شعر است، معانی واژه‌ها و آن تفسیری که واژه‌های مذکور در آن مستتر پنداشته شدند با یکدیگر تکوین یافتند. (۳۲۶)

فیش از این مثال نتیجه می‌گیرد که ماحصل تفسیر را نه کیفیات متن، بلکه مفروضات و راهبردهای تفسیری خوانندگان تعیین می‌کند، خوانندگانی که خود در جرگه‌های تفسیر قرار دارند. بنا به استدلال فیش، بدین ترتیب «تفسیر هنر تبیین متن نیست، بلکه هنر بساختن متن است. مفسران شعرها را رمزگشایی نمی‌کنند، بلکه آنها را می‌سازند» (۳۲۷).

از این رو، راهبردهای تفسیری جرگه‌های تفسیر همواره خصلتی «اجتماعی و متعارف» دارند (۳۳۱). بنا به توضیح فیش،

درست است که شعر را خلق می‌کنیم... اما آن را از طریق راهبردهایی خلق می‌کنیم که نهایتاً به ما تعلق ندارند، بلکه از یک نظام عمومی فهم‌پذیری سرچشمه گرفته‌اند. نظام ادبی... با مقید ساختن ما، همچنین طرح و شکل معینی به [برداشتهای] ما می‌دهد. نظام ادبی مقولاتی را برای ادراک در اختیارمان می‌گذارد که ما متعاقباً با استفاده از آنها ذراتی را که بعداً مورد اشاره قرار خواهیم داد به وجود می‌آوریم. (۳۳۲)^۱

۱. جنیس زدوی (Janice Radway) این بحث را مطرح کرده است که خوانندگان داستانهای رمانتیک هم در یک جرگه تفسیر آن داستانها را قرائت می‌کنند. بنا به استدلال او، قرائت این داستانها توسط زنان بر اساس راهبردهای قرائت و عرفهای تفسیری انجام می‌شود که خواننده به عنوان عضوی از یک جرگه خاص تفسیر آموخته است که در قرائتش به کار برده (۱۱: ۱۹۸۷).

شکل‌بندیهای قرائت

هدف کلی تونی بنیت^۱ و جنت و لاکات^۲ (۱۹۸۷) در کتاب *جیمز باند و فراسو* بررسی این موضوع است که شخصیت جیمز باند به چه انحاء مختلف و متغیری از طریق طیفی از متون و رفتارهای فرهنگی متفاوت، تولید و باز تولید شده است. آنان به این منظور هم رمانها و فیلمهای جیمز باند را تحلیل می‌کنند و هم نقدهای دانشگاهی و مقالات مجلات فیلم و نوشته‌های طرفداران فیلمهای جیمز باند و آگهیهای تجاری و مصاحبه‌های هنرپیشه‌ها و سازندگان فیلمهای جیمز باند را تا از راه این تحلیل نشان دهند که «شخصیت جیمز باند به چه شیوه‌های مختلفی به عنوان یک قهرمان محبوب در فرهنگ عامه رواج داده شده است» (۱).

بنیت و و لاکات این نظر را رد می‌کنند که کارکرد اصلی متون داستانهای عامه‌پسند آقاء ایدئولوژی است و در واقع این داستانها وسیله‌ای راحت و همیشه مؤثر برای انتقال فرهنگ مسلط اجتماعی از صنایع فرهنگ‌سازی به توده‌های فریب داده شده و آلت دست قرار گرفته‌اند. یکی از اشکالات چنین دیدگاهی این است که «به سیاست مخالفت صرف و نیز به نقدی منجر می‌شود که چندان از افشاء دائمی ایدئولوژیهای مسلط فراتر نمی‌رود» (۴). آنان در مخالفت با این دیدگاه استدلال می‌کنند که ادبیات داستانی عامه‌پسند فضایی معین و برخوردار از اقتصاد ایدئولوژیک خاص خود است. این فضا طیف تاریخاً متغیر و پیچیده و متناقضی از گفتمانها و ضدگفتمانهای ایدئولوژیک را در دسترس خوانندگان قرار می‌دهد که می‌بایست در موقعیتهای خاصی از قرائت به کار انداخته شوند. بنیت و و لاکات می‌پذیرند که رمانها و فیلمهای جیمز باند را می‌توان نژادپرستانه و مبتنی بر تبعیض جنسی و ارتجاعی دانست، لیکن بسنده کردن به چنین توصیفی یعنی خودداری از بررسی این موضوع که این متون چگونه توجه و علاقه مخاطبان عامه‌پسند را به خود جلب می‌کنند. البته مگر این‌که «اعتقاد داشته باشیم عامهٔ مردم محض لذت بردن از متون نژادپرستانه و مبتنی بر تبعیض

1. Tony Bennett

2. Janet Woollacott

جنسی و ارتجاعی است که رمان [عاصمه پسند] می خوانند و به سینما می روند و برنامه های تلویزیون را تماشا می کنند» (۴). بنیت و ولاکات به جای این که با محکومیت این متون رهیافتی راحت در پیش بگیرند، می کوشند تا توضیح دهند که متون مذکور چرا و چگونه برای مردم جذاب جلوه می کنند.

به ضرس قاطع می توان گفت که جیمز باند مشهورترین جاسوس ادبیات داستانی است. محبوبیت او (به ویژه در دهه های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰) امری مسلم و مناقشه ناپذیر است. در سال ۱۹۷۷، بیش از یک میلیارد نفر در سراسر جهان فیلمهای جیمز باند را تماشا کرده بودند و فروش کتابهای جلدنازک او در بریتانیا به تنهایی به ۲۷,۸۶۳,۵۰۰ نسخه رسیده بود. بنیت و ولاکات اعتقاد دارند که محبوبیت جیمز باند ناشی از توانایی او در پیکربندی و بیان رسای مجموعه ای از مسائل فرهنگی و سیاسی بود. (به عبارت دیگر، شخصیت جیمز باند توانست آن مسائل خاص را با یکدیگر مرتبط سازد و به نحو مناسبی بیان کند.) مسائل مذکور از جمله عبارت بودند از: روابط ایدئولوژیک غرب و شرق (که در طول تاریخ همواره روابطی تغییر پذیر بوده اند)، نظام سرمایه داری و کمونیسم، مردانگی و زنانگی، و نیز برداشتهای متغیر از سرشت انگلیسی.

با این همه، شخصیت جیمز باند به منزله قهرمانی محبوب این مسائل را در برهه های مختلف... به شکلهایی گوناگون پیکربندی و مطرح کرده است. عناصر ایدئولوژیک و فرهنگی ای که شخصیت جیمز باند از آنها تنیده شده ممکن است ثابت باقی مانده باشند، ولی این عناصر در ترکیبهای مختلف و ترتیبهای متغیری با یکدیگر ادغام شده اند. اگرچه جیمز باند «نشانه زمانه» بوده، اما در دوره های گوناگون نشانه ای دیگرگون شونده از زمانه خود بوده است. او را باید شخصیتی دانست که ارزشهای فرهنگی و ایدئولوژیک کاملاً متفاوت و حتی متناقضی را اختیار و بیان کرده و گاه به همان معانی و ظرفیتهای فرهنگی ای که پیشتر متضمن آنها بود تا مبین ارزشهای جدیدی شود، پشت کرده است. (۱۹)

دلیل دیگری که تداوم محبوبیت جیمز باند را تضمین کرده، «شکل پذیری» شخصیت اوست. همان گونه که بنیت و ولاکات متذکر شده اند، «آنچه باید تبیین کرد محبوبیت یک شخصیت واحد به نام جیمز باند نیست، بلکه محبوبیت جیمز باند های مختلف است، جیمز باندهایی که هر یک به شکلی متفاوت و به دلیلی متفاوت در زمانهای متفاوت محبوب شده اند» (۲۰).

آنچه در این فرایند ثابت مانده، عبارت است از «کارکرد جیمز باند به منزله کانونی دگرگون شونده برای پیکربندی و بیان مسائل ایدئولوژیک خاصی در تاریخ [نیمه دوم قرن بیستم]» (۲۰).

نخستین برهه از محبوبیت جیمز باند در اواخر دهه ۱۹۵۰ آغاز شد. مهمترین رویدادهای این برهه عبارت بودند از انتشار دو رمان کازینو رویال و Moonraker با جلد نازک و چاپ رمان از روسیه، یا عشقی به صورت داستانی دنباله دار در روزنامه دیلی اکسپرس و همین طور چاپ داستان فکاهی مصور جیمز باند در همان روزنامه. فروش رمانهای جیمز باند در بریتانیا، از ۵۸۰۰۰ نسخه در سال ۱۹۵۶ به ۲۲۷,۰۰۰ نسخه در سال ۱۹۵۹ افزایش یافت. طی این دوره، جیمز باند برای طبقه متوسط تحتانی حکم یک قهرمان سیاسی را داشت.

جیمز باند در درجه نخست - اما نه صرفاً - قهرمان جنگ سرد یا نماینده شایسته ارزشهای نظام سرمایه داری غرب بود که بر شرارتهای کمونیسم در اروپای شرقی فائق می آمد... او تناقضهای واقعی در تاریخ این دوره را به شیوه ای ایدئولوژیک و تخیلی حل می کند. در راه حل جیمز باند، همه ارزشهایی که با او و لذا غرب تداعی می شوند (به ویژه آزادی و فردگرایی) بر ارزشهایی که با شخصیت شریر داستان و لذا روسیه کمونیستی تداعی می شوند (مانند حکومت تک حزبی و سختگیری دیوانسالارانه) غلبه می یابند. (۲۵)

همچنین، با توجه به شکست مفتضحانه بریتانیا در کانال سوئز (۱۹۵۶) و ضربه ای که به همین دلیل به غرور ملی انگلیسیها وارد آمد، جای شگفتی نیست که شخصیت جیمز باند هم بیشتر مبین توسل انگلیسیها به مفهوم اسطوره ای از مابیت بریتانیایی است. در این دوره که امپراطوری بریتانیا به نحوی بارز افول کرد، به نظر می رسد جیمز باند - که به ویژه قهرمانی بریتانیایی است - تبلور امید به یک نقطه عطف در تاریخ و بازگشت به زمان سروری بریتانیا در جهان است. دنیای رمانهای جیمز باند امکان تحقق نمادین کارهایی را فراهم کرد که محقق شدنشان در دنیای واقعی دیگر ناممکن گردیده بود.

دومین برهه از محبوبیت جیمز باند در اوایل دهه ۱۹۶۰ با نمایش اولین فیلم او با عنوان دکتر نه آغاز شد. نمایش این فیلم دو پیامد داشت: نخست این که پایگاه اجتماعی محبوبیت

جیمز باند را گسترده‌تر کرد؛ دوم این‌که موجب «قالب‌ریزی دوباره ایدئولوژیکی» شخصیت جیمز باند شد. همان‌گونه که بنیت و ولات‌کات توضیح داده‌اند:

عناصر گوناگون فرهنگی و ایدئولوژیک که شخصیت جیمز باند پیشتر از آنها بر ساخته شده بود، به اصطلاح اوراق و از یکدیگر جدا گردیدند تا در هیأتی جدید دوباره به هم وصل شوند، هیأتی که به لحاظ ایدئولوژیک و فرهنگی جهت‌گیری‌های نو و متفاوت داشت. (۳۰)

نمایش اولین مجموعه فیلم‌های جیمز باند (دکترته، محصول سال ۱۹۶۲؛ از روسیه با عشق، محصول سال ۱۹۶۳؛ انگشت طلایی، محصول سال ۱۹۶۴؛ گلوله تندر، محصول سال ۱۹۶۵؛ انسان فقط دوبار متولد می‌شود، محصول سال ۱۹۶۷)، فروش رمان‌های او را افزایش داد. این فیلم‌ها همچنین شخصیت جیمز باند را وارد دنیای آگهی‌های تجاری و تولید کالا کرد. اما علاوه بر همه این پیام‌ها، فیلم‌های مذکور موجب تعدیل دلالت‌های ایدئولوژیک و فرهنگی جیمز باند شد. اولاً نمایش این فیلم‌ها جایگاه این شخصیت را در روابط شرق و غرب تغییر داد، به نحوی که او از قهرمان جنگ سرد به مدافع سیاست تنش‌زدایی تبدیل گردید. اکنون دشمن دیگر شرق کمونیست نبود، بلکه تبهکارانی بودند که با پیشبرد یک توطنه بین‌المللی قصد داشتند روابط هنوز شکننده غرب طرفدار نظام سرمایه‌داری و شرق کمونیست را مورد سوءاستفاده قرار دهند. ثانیاً بریتانیایی بودن جیمز باند دیگر مبین کوشش برای بازگرداندن تاریخ به عقب [و اعاده قدرت از دست رفته امپراطوری بریتانیا] نبود، بلکه پیش از پیش به نماد ملتی تبدیل شد که از تاریخ جلوتر بود؛ به سخن دیگر، جیمز باند در این دوره مظهر ارزش‌های «بریتانیای سرزنده و امروزی» شد.

جیمز باند تجلی اسطوره‌ای دو مضمون ایدئولوژیک شد که در آن زمان بسیار اهمیت یافته بودند: یکی تعلق نداشتن به هیچ طبقه اجتماعی و دیگری مدرنیته. این مضامین در زمره اصلی‌ترین نشانه‌های این ادعا بودند که بریتانیا خود را از چشم‌اندازهای تعصب‌آمیز و طبقاتی نخبگان سنتی‌ای که بر آن حکومت می‌کردند رها کرده است و به زودی کاملاً مدرنیزه خواهد شد، زیرا اکنون الگویی نو و مبتنی بر شایسته‌سالاری برای رهبری فرهنگی و سیاسی این کشور در پیش گرفته شده که غیرحرفه‌ای و متکی به ارزش‌های اشرافیت نیست، بلکه حرفه‌ای و برآمده از آرمان‌های طبقه متوسط است. (۳۴-۵)

در نخستین برهه محبوبیت جیمز باند، فردگرایی او در تخالف با دیوانسالاری ملال‌زده کشورهای کمونیستی بلوک شرق قرار داشت؛ حال آن‌که در برهه دوم، فردگرایی او حاکی از فرهنگ شایسته‌سالارانه بریتانیایی جدید و «بی‌طبقه» بود که خود را از سنگینی مرگبار گذشته و «تأثیرات نظام رفاه اجتماعی سوسیالیسم» که گفته می‌شد موجب تضعیف اخلاق را فراهم می‌کند» رها می‌ساخت (۲۲۷). بدین سان، زمانی که نخستین مجموعه فیلم‌های جیمز باند روابط «بینامتنی‌ای»^۱ را که در آنها به صورت قهرمان محبوب ظاهر شده بود تنظیم کرد، شخصیت جیمز باند از قهرمان حفظ سنت به قهرمان ترقی‌خواهی تبدیل شد و توجه خود را از گذشته به نویدهای آینده معطوف ساخت.

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

جیمز باند و «زن جیمز باندی» به اتفاق هم تجلی‌گرایی به مدرن‌سازی مفهوم جنسیت بودند. آنها در واقع نمایندگان هنجارهای مردانگی و زنانگی‌ای بودند که فرایند «رها شدن» از محدودیت‌های گذشته را از سر می‌گذراندند. بدین ترتیب جیمز باند مظهر جنسیت مردانه‌ای شد که از محدودیت‌ها و ریاکاری دلاوری آقامنشانه آزاد گردیده بود و تنگناها و نظاره به عاری بودن از تمایلات جنسی یا تمایلات جنسی سرکوب شده قهرمان اشراف‌زاده سنتی را کنار گذاشته بود؛ به طریق اولی، شخصیت «زن جیمز باندی» هم برای تطبیق با نیازهای جیمز باند به گونه‌ای بازنمایی گردید که فردی آزاد و برخوردار از تمایلات جنسی مستقل باشد، زنی که از قید و بندهای خانواده و ازدواج و خانه‌داری رها شده است. از این رو، تصویر «زن جیمز باندی» الگویی از انطباق بود، یا الگویی از ادغام ویژگی‌های زنانگی متناسب با مقتضیات هنجارهای جدید جنسیت مذکری که جیمز باند بازنمایی می‌کرد. (۳۵)

سومین برهه از سیر زندگی جیمز باند به عنوان قهرمان محبوب عاقله مردم، از دهه ۱۹۷۰ آغاز گردیده و ویژگی آن عبارت است از فعال‌سازی گزینشی و راهبردی دلالت‌های ایدئولوژیک تثبیت‌شده این شخصیت. در این مرحله، محبوبیت جیمز باند به عنوان سرگرم‌کننده خانواده‌ها نهادینه شده است. وی هنوز هم در آگهی‌های تجاری و تولید کالا

۱. درباره مفهوم «بینا-منتیت» در بخش‌های بعدی این مقاله توضیح بیشتری خواهیم داد.

بحث اهمیت دارد عبارت است از این‌که این فیلمها (و سایر «منتهای جیمز باند») چگونه «خوانندگان را سوق دادند به این‌که برخی جنبه‌های رمانهای مذکور را بر سایر جنبه‌ها اولویت دهند و از این طریق به قرائت خاصی از آنها برسند» (۴۳). بر نهاد اصلی بنیت و ولاکات این است که «هستی جیمز باند کیفیتی بی‌نا-متنی داشته است» (۴۴). اصطلاح «بی‌نا-متنی» در مطالعات فرهنگی معمولاً بدون خط تیره و به این معنا به کار می‌رود که در هر متنی می‌توان نشانه‌هایی از سایر متون یافت؛ لیکن بنیت و ولاکات این اصطلاح را تعمداً با یک خط تیره به کار می‌برند تا نشان دهند که معنای دیگری را مراد می‌کنند. آنان در این خصوص می‌گویند: «منظور ما از مفهوم بی‌نا-متنیت، سامان اجتماعی روابط متون با یکدیگر در اوضاع خاصی از قرائت است» (۴۵) و در ادامه استدلال می‌کنند که: «این اوضاع بر آن سامان مستولی‌اند و آن را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند. بی‌نامتنیتها حاصل بی‌نا-متنیتهای خاص و واجد سامان اجتماعی‌اند. بی‌نا-متنیتها هستند که (با ایجاد عوامل تأثیرگذار بر شیوه‌های قرائت) چارچوبی برای تولید ارجاعات بی‌نا-متنی و عمل کردن این ارجاعات فراهم می‌آورند» (۸۶). بنیت و ولاکات بر این اساس نتیجه می‌گیرند که:

شخصیت جیمز باند در روابط دائماً تغییر‌یافته طیف گسترده‌ای از متون به وجود آمده است. علت مرتبط شدن این متون با یکدیگر، کارکرد جیمز باند به منزله دالی است که آنها مشترکاً آن را بر ساخته‌اند. این شخصیت نیز متقابلاً بین متون پادشده در آمد و شد بوده و بدین ترتیب آنها را -به رغم سایر تفاوت‌های متعددشان- به صورت یک مجموعه به هم پیوند داده است. (۴۵)

به سخن دیگر، عاملی که به این متون وحدت می‌بخشد، نویسنده آنها نیست (حتی رمانهای جیمز باند را بیش از یک نویسنده نوشته‌اند)، بلکه خود شخصیت جیمز باند است. «خاستگاه قاعده عملیاتی طبقه‌بندی متنی» را در خود جیمز باند باید جست (۵۲). همچنین وقتی جیمز باند دچار تحول می‌شود، «این تحولات بخشی از تعین اجتماعی و فرهنگی‌ای هستند که نحوه دسترسی به متون موردنظر را تحت تأثیر قرار می‌دهند» (۳-۵۲). در مخالفت با این بحث می‌توان گفت که رمانهای جیمز باند (یعنی خاستگاه اولیه این شخصیت) به نسبت سایر «متون جیمز باند» از موقعیتی برتر برخوردارند. بنیت و ولاکات معتقدند که چنین استدلالی «لزوماً غلط است»:

«متون جیمز باند» مجموعه‌ای از متون دائماً فزاینده و «دگرسان‌شونده» را شامل می‌شوند؛

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

مهم‌ترین تغییر در فیلمهای جیمز باند در این دوره... عبارت بود از این‌که موضوع اصلی داستان از رابطه باند و شخصیت شریر به رابطه باند و «زن جیمز باندی» معطوف شد و در طول سالهای دهه ۱۹۷۰ این رابطه هرچه بیشتر برجسته گردید. این زن معمولاً «بیش از حد» مستقل است و با جیمز باند چنان حرفه‌ای همکاری می‌کند که گویی می‌خواهد در جاسوسی (یعنی ملک طلق دیرینه مردان) بیش از او خوش بدرخشد... سرنوشت «زن جیمز باندی» در فیلمهای این دوره این است که از خلال رابطه‌اش با جیمز باند به سزای زیاده‌طلبی خود برسد. بنابراین می‌توان گفت تأثیر ایدئولوژیک وقایع داستان عبارت است از «سر جای خود نشانیدن» زنانی که با «زیاده‌روی» در استقلال‌طلبی و آزادی‌خواهی وارد عرصه‌های «نامناسب» شده‌اند. (۳۹)

البته این موضوع جدیدی نیست و فیلمهای قبلی و رمانهای جیمز باند هم چنین دیدگاه ایدئولوژیکی را القا می‌کردند؛ اما جایگاه محوری این دیدگاه در ساختار روایی فیلمهای جیمز باند و این‌که سایر جنبه‌های روایت را ثانوی می‌کند، موضوعی بی‌سابقه است. این عطف توجه در ساختار روایی فیلمهای جیمز باند «آشکارا و آکنشی بود - و در حقیقت واکنشی کمابیش توأم با نگرانی و تردید - به جنبش آزادی زنان، به این ترتیب که در عرصه ادبیات داستانی دستاوردهای فمینیسم را به عقب باز می‌گرداند تا مفهوم قضیب‌محورانه متصوراً بی‌خطرتری از روابط جنسیتها را اعاده کند» (۳۹).

غرض از بحث درباره فیلمهای جیمز باند فقط این نیست که در بایم این فیلمها چگونه رمانهای او را به کتابهایی پُر خواننده تبدیل کردند. آنچه به لحاظ نظری و روش‌شناسی در این

نمایش کرده است.^۱ هیچ‌یک از این دو خواننده فرضی نمی‌تواند مدعی شود که برداشت خودش از جیمز باند «مطابق واقع» است. برداشت هر دوی آنان را می‌توان به اندازه برداشت خوانندگان آمریکایی «مطابق واقع» محسوب کرد، یعنی کسانی که رمانهای جیمز باند را نمونه داستانهای خشن می‌دانند؛ یا به اندازه برداشت خوانندگان داستانهای عاشقانه که جیمز باند را قهرمان تمام‌عیار این نوع داستانها می‌دانند. این قرائتهای محتمل همگی حکایت از این دارند که قرائت همواره:

از هر حیث تحت تأثیر گرایش ذاتی خواننده به آن رمانهایی قرار دارد که محصول جای گرفتن او در سامانه‌های بینا-متنیت است. این سامانه‌ها که برای هر گروهی از خوانندگان متفاوت هستند - بین خواننده و متن در نوسان‌اند و این دو قطب را در محدوده خاص افقهای فهم به هم پیوند می‌دهند. قرائت فرایندی نیست که خواننده و متن در خلأ با یکدیگر روبه‌رو شوند، بلکه در این فرایند خواننده‌ای که برحسب بینا-متنیت سامان یافته و متنی که ایضاً برحسب بینا-متنیت سامان یافته است با یکدیگر تلاقی می‌کنند. تبادل بین خواننده و متن هرگز تبادلی ناب بین دو ذات خالص و جدا از هم نیست، بلکه «ملوث» به تکه‌پاره‌هایی فرهنگی است که - در اوضاع معینی که شکلهای خاص رویارویی آنها را تنظیم می‌کند - هم به خواننده الحاق می‌شوند و هم به متن... رمانهای جیمز باند اکنون مشحون از معانی‌ای هستند که توسط فیلمهای او بنیاد نهاد شده‌اند و لذا این رمانها با سامانه‌هایی از بینا-متنیت پیوند یافته‌اند که در ابتدا هیچ ارتباطی با آنها نداشتند. (۵۶)

بنیت و ولکات هم این دیدگاه را مردود می‌دانند که متن قرائت خودش را تعیین می‌کند (به بیان دیگر، متن خواننده را به تشخیص دادن ویژگیهای عینی اش سوق می‌دهد) و هم این دیدگاه ظاهراً متضاد را که خواننده معنای متن را برمی‌آفریند. به اعتقاد آنان، هر دوی این رهیافتهای مبتنی بر «پنداشتی مابعدالطبیعی درباره متن» هستند (۶۰)، زیرا پیروان دیدگاه اول مدعی‌اند که معنای متن پیش از اوضاع خوانده‌شدنش وجود دارد، و طرفداران دیدگاه دوم

۱. بنیت و ولکات برای مثال به اظهار نظر ایان فلمینگ درباره ایفای نقش جیمز باند توسط شن‌کناری اشاره می‌کنند (فلمینگ شخصاً دیوید نیون را برای این نقش مناسب‌تر تشخیص می‌داد): «شن‌کناری تجسم تمام‌عیار آن تصویری نیست که من از جیمز باند داشتم، اما [اکنون که فیلمهای جیمز باند را دیده‌ام] اگر آن رمانها را دوباره بنویسم، او را برای این نقش کاملاً مناسب خواهم دانست» (۵۷).

«دیگر سان‌شونده» به این مفهوم که جنبه‌های افزوده‌شده به این مجموعه، چنان با «متون» قبلی جیمز باند پیوند یافته‌اند که روابط و تعاملها و تبادلهای میان آن متون را به طرز متنوع تجدید سازمان کرده‌اند. از این رو، هیچ‌یک از متونی را که شخصیت جیمز باند در آنها بر ساخته شده است، به هیچ مفهوم مطلق یا ثابتی نمی‌توان از سایر متون برتر دانست. بلکه باید گفت هر یک از حوزه‌های این مجموعه متون نسبت به سایر حوزه‌ها، واجد جایگاهی برتر است، ولی این برتری بستگی به نقشی دارد که آن حوزه در اشاعه و باز تولید گسترده شخصیت جیمز باند ایفا کرده است. (۵۴)

از این رو، گرچه ابتدا رمانهای ایان فلمینگ^۱ منتشر شدند و بخش بزرگی از ساختمایه فیلمهای جیمز باند را فراهم آوردند، اما از زمان به نمایش در آمدن آن فیلمها شکلهای مختلف بر ساخته شدن شخصیت جیمز باند عمدتاً از فیلمهای سینمایی تأثیر گرفته است. چنان‌که پیشتر اشاره شد، به نمایش گذاشته شدن فیلمهای جیمز باند بود که رمانهای او را برای خوانندگان عاقله‌پسند جذاب کرد. لیکن بنیت و ولکات تأکید می‌کنند که این فیلمها همچنین چارچوبی تفسیری برای قرائت رمانهای جیمز باند ایجاد کردند. اگر این بر نهاد را بپذیریم، آن‌گاه رابطه کمابیش یک طرفه‌ای که معمولاً مبنای بحث راجع به فیلمهای ساخته‌شده بر اساس رمانهای جیمز باند قرار می‌گیرد (یعنی موضوعاتی مانند تفاوتها و شباهتهای این رمانها و فیلمها) دیگر قانع‌کننده نخواهد بود. همان‌گونه که بنیت و ولکات استدلال می‌کنند، فیلمهای جیمز باند «از طرقی خاص رمانهای او را در عرصه فرهنگ تأثیر گذار کرده‌اند، به نحوی گزینشی سرمشقهایی برای قرائت آن رمانها پیش نهاده‌اند و تبادلهای متن و خواننده را تعدیل و به مسیرهای جدیدی هدایت کرده‌اند، به این ترتیب که آن رمانها را در مجموعه بینا-متنی بزرگی جای داده‌اند» (۵۵).

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

1. Ian Fleming

«حقیقت» نیستند و قرائتهای مختلف از یک متن را بر اساس آنها و به روشی تجویزی و مبتنی بر سلسله‌مراتب نمی‌توان رده‌بندی کرد و یا مردود شمرد. همچنین گفته‌ما به این معنا نیست که خواننده فاقد ویژگیهای معین است. بی‌تردید خواننده چنین ویژگیهایی دارد، اما ویژگیهای مذکور پیچیده‌اند و در همه خوانندگان یکسان نیستند. به سخن دیگر، این ویژگیها محصول آن سامانهای بینا-منتثیت‌اند که شکل‌بندی خواننده را مشخص می‌کند و لذا نمی‌توان آنها را به خواننده به عنوان سوژه‌ای مستقل از متن نسبت داد. (۶۵)

بنابراین، هدف بنیت و ولاکات از تشریح برهه‌های گوناگون بر ساخته شدن جیمز باند به منزله قهرمانی محبوب عاتقه، این نیست که معنای «حقیقی» این شخصیت را بگویند. همان‌گونه که خود ایشان توضیح می‌دهند، «برعکس، ما بر این اعتقادیم که نمی‌توان معنای یا ساختارهای مولد معنا در متون را مستقل از شکل‌بندیهای قرائت که نحوه قرائت متون را تنظیم می‌کنند، مشخص ساخت» (۲-۱۴۱). نظامهای بینا-منتثیت نحوه قرائت خوانندگان را سامان می‌دهند. به عبارتی، خواننده هرگز به «نفس» متن دسترسی نمی‌یابد، بلکه همواره آن متن را در چارچوب شبکه‌ای از روابط بینا-متنی می‌خواند.

لذا ما در بحث نقادانه راجع به انواع گوناگون «متون جیمز باند»، بر این نکته تأکید گذاشته‌ایم که متون مذکور همواره به نحوی متغیر تولید شده‌اند. به سخن دیگر، این متون «واحد و ثابت» نبوده‌اند، بلکه طیفی از «متونی برای قرائت» بوده‌اند، زیرا هریک از متنها جیمز باند در نظام متفاوتی از بینا-منتثیت قرار داده شده است. همچنین ما استدلال کرده‌ایم که قرائت متون مختلف جیمز باند به واسطه همین روابط بینا-متنی سامان یافته است و هیچ‌یک از این متون را نمی‌توان از نظامهای جابه‌جاشونده و تغییر یابنده روابط بینا-متنی متنوع کرد تا فضایی برای ثبات بخشیدن به آنها به منزله آبره‌های «فنی‌نفس» معرفت ایجاد کرد. (۱-۲۶۰)

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

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

این بازاندیشی ایجاب می‌کند که متون مورد نظر [یعنی رمانهای جیمز باند] را فاقد موجودیتی پیش از - یا مستقل از - «شکل‌بندیهای قرائت» بیندازیم، همان شکل‌بندیهایی که متون یادشده را به منزله آبره‌های قرائت بنیاد نهاده‌اند. مقصود ما از «شکل‌بندیهای قرائت»، تعینهای عمومی‌یافته فرهنگی قرائت نیست که دیوید مورلی^۱ در بحثهای مطرح می‌کند، بلکه منظورمان آن تعینهای خاصی است که رابطه متن و خواننده را در اوضاع تعیین‌کننده‌ای از قرائت تحت تأثیر قرار می‌دهند و شکل می‌بخشند و بیکر بندی می‌کنند. به بیان دقیق‌تر، این مفهوم [(شکل‌بندیهای قرائت)] به روابط بینا-متنی‌ای مربوط می‌شود که در یک زمینه خاص حکمفرما هستند و در نتیجه مجموعه معینی از متون را فعال می‌سازند، بدین ترتیب که روابط آنها را چنان نظم می‌دهند تا نحوه قرائتشان همواره پیشاپیش به سمت و سویی سوق داده شود که «خود آن متون» به منزله ذواتی مجزا از این روابط مقرر نگردانند. (۶۴)

بنیت و ولاکات بر این باورند که هم متن و هم خواننده «همواره پیشاپیش به لحاظ فرهنگی فعال می‌شوند» (۶۴)، تا حدی که تمایز بین سوژه و آبره دائماً مخدوش می‌گردد: «متن و خواننده در تعامل با یکدیگر در محدوده یک شکل‌بندی قرائت ایجاد می‌شوند و در وحدتی متراکم و معین به یکدیگر پیوند می‌یابند» (۶۴). به سخن دیگر، هر متنی صرفاً پس از خواننده شدن متن می‌شود، درست همان‌گونه که خواننده هم صرفاً با عمل قرائت خواننده می‌شود. نه خواننده می‌تواند خارج از این رابطه وجود داشته باشد و نه متن. البته ابراز این نظر، بنیت و ولاکات را در مظان این اتهام قرار می‌دهد که آنان خواننده و متن را واجد هستی عینی نمی‌دانند. لیکن آنها در توضیح دیدگاه خود چنین می‌گویند:

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

1. David Morley

می‌کند؛ و برحسب دیدگاه دوم، خواننده با استفاده از منابع فرهنگی قادر است پنداشتی برخلاف سنت از متن کسب کند و یا به روشهای خاصی معنا را تعدیل سازد. هدف ما این بوده است که چند و چون این تضاد آراء را عوض کنیم. به این منظور، استدلال کرده‌ایم که هیچ‌یک از دو رهیافت فوق به نیروهای فرهنگی و ایدئولوژیک که شبکه روابط بینا-متنی را سامان می‌دهند و تجدید سامان می‌کنند آن‌چنان که باید توجه نشان نداده است. هر متنی در چارچوب همین شبکه قرار می‌گیرد تا سوزهای قرائت که برای خواندن متون به شکلی خاص سامان یافته‌اند آن متن را به منزله متنی برای قرائت به نحوی خاص بخوانند. به اعتقاد ما، رابطه متن با خواننده همواره از هر حیث تحت تأثیر تعیینهای گفتمانی و بینا-متنی قرار دارد. این تعیینها حوزه رویارویی خواننده با متن را چنان ساختار می‌دهند که خواننده و متن همواره به شکلهایی خاص و متغیر متقابلاً بر یکدیگر صحنه بگذارند. (۲۴۹)

پژوهشهای فمینیستی در خصوص قرائت داستانهای عاشقانه

تانیا مدلسکی^۱ در کتاب *عشقی پرتب و تاب* (۱۹۸۲) می‌گوید، زمانی که درباره «روایت‌های زنانه» نقد می‌نویسند، معمولاً یکی از این سه موضع را اختیار می‌کنند: یا این روایتها را فاقد ارزش بررسی می‌شمارند؛ یا با این روایتها خصومت می‌ورزند (و اغلب متأسفانه مصرف‌کنندگان این روایتها را خوار می‌شمارند)؛ و یا بی‌هیچ ملاحظه‌ای این روایتها را به سخره می‌گیرند (۱۴). وی در مخالفت با هر سه دیدگاه مذکور، چنین اعلام می‌کند: «زمان آن فرارسیده است که قرائت‌های زنان را از منظری فمینیستی ارزیابی کنیم» (۳۴). بنا به استدلال مدلسکی، این روایت‌های عامه‌پسند «مبیین مسائل و تنشهایی کاملاً ملموس در زندگی زنان هستند» (۱۴). ولی وی می‌پذیرد که «فمینیست‌های عصر حاضر» از نحوه حل شدن این مسائل و تنشها در روایت‌های مذکور چندان «خرسند نیستند و در واقع بسیار ناخرسندند» (۲۵). با این همه، «خواننده این خیال‌پروریه‌ها و خواننده فمینیست، وجه اشتراکی هم دارند و آن این‌که هر دو از نحوه زندگی کردن زنان ناراضی هستند.

استناد به عوامل خارج از متن - یا فراتر از متن - تعیین کرد)؛ و معنای تولیدشده در قرائت‌های عملی، تحت تأثیر متغیرهای بینا-متنی‌ای که آن را معشوش و نامشخص می‌کنند، در طول زمان و برحسب فرهنگ مسلط اجتماعی ممکن است تغییر یابد، اما آن معناکامکان قرائتی از (یا شکل متفاوتی از) ویژگیهای ذاتی یک متن واحد (یا، به بیان دیگر، معانی متفاوت متنی واحد) است. در این شیوه از تحلیل، به رغم استنادی که به عملکرد خواننده [در فرایند قرائت] می‌شود، در پایان همواره متن از جایگاهی ممتاز برخوردار است. یعنی هم ساختار عینی متن در تحلیل ملحوظ می‌شود و هم سیلان پایان‌ناپذیر و اکنش‌های ذهنی خواننده. بنیت و ولاکات با یاری گرفتن از نظرات زبان‌شناس فرانسوی میشل پشو^۱ (۱۹۸۲) استدلال می‌کنند که معنا (یا قرائت) تا پیش از پیکربندی و بیان شدن توسط خواننده، وجود ندارد. معنا نمی‌تواند پیش از رویارویی خواننده و متن وجود داشته باشد. این دیدگاه در پی فروکاستن متن به زمینه آن نیست، بلکه تأکید است بر این‌که زمینه و متن نمی‌توانند جدا از یکدیگر فهمیده شوند. «مفهوم شکل‌بندی قرائت... زمینه‌های دریافت متن را مجموعه‌هایی از تعیینهای گفتمانی و بینا-متنی می‌پندارد. این مجموعه‌ها ضمن تأثیرگذاری در متون و نیز خوانندگان، واسطه‌ای بین آنها هستند و سازوکارهای تعاملی شمریخیش آنها را فراهم می‌کنند» (۲۶۳). بنیت و ولاکات وجود عینی متن را منکر نیستند، اما تأکید می‌ورزند مناسب‌ترین مفهوم برای متن این است که آن را «آبزه‌ای تاریخاً شکل گرفته بپنداریم و نه واجد جوهری مابعدالطبیعی» (۲۶۶).

آنها به طریق اولی تأکید می‌کنند که بین جایگاه‌های سوز که متن در اختیار خواننده قرار می‌دهد و «سوز اجتماعی» که ممکن است آن جایگاهها را بپذیرد یا نپذیرد، باید تمایز گذاشت. افزون بر این، جایگاه‌های سوز که متن در اختیار خواننده قرار می‌دهد، «لزوماً با نظامهای بینا-متنیت مرتبط‌اند و «سوزهای اجتماعی» در چارچوب همین نظامها وجود دارد و متون مختلف را قرائت می‌کند» (۲۲۹). این نه متون، بلکه نظامهای بینا-متنیت هستند که سوز را برمی‌سازند.

بحثهای فراوانی که تاکنون درباره قرائت صورت گرفته، به بن‌بست رسیده است زیرا دو دیدگاه متضاد در این زمینه وجود دارند: برحسب دیدگاه اول، متن قرائت‌های خود را به خواننده تحمیل

قدرت در داستانهای رمانتیک نائل می‌شوند، خواننده هراسی از اختناق به دل راه نمی‌دهد. داستانهای رمانتیک دنیایی ایمن را نوید می‌دهند، دنیایی که زن در آن با وابستگی به مرد از گزند حوادث محفوظ می‌ماند، دنیایی که وعده می‌دهد زن با تن در دادن به انقیاد مردان به قدرت می‌رسد. (۱۹۶)

شارلوت برانزدن^۱ (۱۹۹۴) کتاب *قرائت داستانهای عاشقانه* (۱۹۸۷) نوشته جنیس زدوی را «گسترده‌ترین تحقیق عالمانه درباره قرائت» نامیده است و او را نخستین کسی می‌داند که «شخصیت زن معمولی» را وارد کلاسهای درس ادبیات کرد (۳۷۲). کتاب زدوی مبتنی بر تحقیق وی در مورد چهل و دو خواننده داستانهای عاشقانه است که ساکن منطقه اسمیتون و اکثرشان متأهل و دارای فرزند بودند. او برای انجام این تحقیق، مجموعه‌ای از شیوه‌ها را به کار برد: پرسشنامه فردی، بحث آزاد، مصاحبه‌های شفاهی، گفتگوهای خودمانی و مشاهده تعامل اعضای مختلف جامعه نمادین خوانندگان داستانهای عاشقانه در اسمیتون.

بنا بر یافته‌های تحقیق زدوی، زنان اسمیتون داستانهای عاشقانه‌ای را می‌پسندند که زنی باهوش و استقلال‌خواه و شوخ‌طبع، پس از تردید و بی‌اعتمادی فراوان و اندکی جفا و سنگدلی، سرانجام تسلیم عشق مردی باذکاوت و بامحبت و خوش‌خلق می‌شود. مرد یادشده از خلال رابطه‌اش با آن زن، از انسانی عاطفی اما نافر هیخته تبدیل می‌شود به کسی که می‌تواند برای اول دل بسوزاند و به گونه‌ای پیرواندیش که سنتاً فقط از زنان توقع می‌رود. همان‌گونه که زدوی متذکر شده است، «آن کسی که به نحوی رمانتیک خیال‌پردازی می‌کند... آرزوی یافتن یک شریک علاقه‌برانگیز و بی‌همتا برای زندگی را در سر نمی‌پروراند، بلکه به روال مرسوم آرزو دارد که کسی به طرزی خاص برایش دل بسوزاند و دوستش داشته باشد و تصدیقش کند» (۸۳). چنین آرزویی، حکم خیال‌پروری درباره احساسات متقابل را دارد و مترادف است با آرزوی یاور به این که مردان قادرند همان محبت دلسوزانه و توجهی را به زنان ارزانی کنند که توقع می‌رود زنان مرتباً به مردان ارزانی دارند. لیکن خیالات رمانتیک چیزی بیش از این را برای خواننده امکان‌پذیر می‌سازند و در واقع زمانی را به یادمان

رازلیند کاورد^۱ (۱۹۸۴) از جمله به این دلیل به پژوهش درباره داستانهای عاشقانه علاقه‌مند شده است که «طی ده سال اخیر، پیدایش فمینیسم تقریباً به طور کامل متناظر بوده است، با افزایش فراوان محبوبیت داستانهای عاشقانه در میان عامه مردم» (۱۹۰). وی در مورد داستانهای رمانتیک به دو موضوع اعتقاد دارد: نخست این که «داستانهای مذکور می‌بایست کماکان برخی نیازهای کاملاً انکارناپذیر را ارضاء کنند»، و دوم این که این داستانها شواهدی دال بر «خیال‌پروری‌ای بسیار نیرومند و شایع» به دست می‌دهند و آن را تقویت می‌کنند (۱۹۰). به گفته او، خیالاتی که در داستانهای رمانتیک پرورانده می‌شوند، «به پیش از دوره نوجوانی تعلق دارند و تقریباً عین خیالات پیش‌آگاهانه‌اند» (۲-۱۹۱) و به دو دلیل مهم باید آنها را واپس‌روانه^۲ دانست. در این خیالات از یک سو قدرت مردان به شیوه‌هایی تحسین می‌شود که یادآور رابطه کودک در اوان بچگی با پدرش هستند؛ از سوی دیگر، نگرشی منفعلانه و عاری از گناه درباره امیال جنسی زنان القا می‌شود، زیرا در این داستان فقط مردان باید میل جنسی داشته باشند. به سخن دیگر، میل جنسی مختص مردان است و زنان این میل ذاتی را اجابت می‌کنند. خلاصه کلام این که در داستانهای رمانتیک تجربه دختر بچه‌ها از رویدادهای دوره آدیبی مجدداً به نمایش گذاشته می‌شود، با این تفاوت که این بار در پایان وقایع دختر عاجز و درمانده نیست، بلکه با پدر ازدواج می‌کند و جای مادر را می‌گیرد. بدین ترتیب، می‌توان گفت این داستانها ابتدا زن را در موضعی فرمانبردار نشان می‌دهند و سپس سیر حوادث او را (در مقام مادر) به جایگاه قدرت نائل می‌کند. لیکن، همان‌گونه که کاورد متذکر شده است:

داستانهای رمانتیک یقیناً پرفردند زیرا... دنیای بچه‌گانه روابط جنسی را اعاده می‌کنند و مانع از بیان هرگونه انتقاد از ناتوانی مردان و اختناق در خانواده یا لطمه‌های ناشی از قدرت پدرسالارانه می‌شوند. البته این نوع داستانها در عین حال می‌توانند عاری از احساس گناهکاری یا هراس ناشی از آن دنیای بچه‌گانه باشند. میل جنسی بی‌هیچ مناقشه‌ای مختص پدر است و چون زنان به نوعی

1. Rosalind Coward

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

1. Charlotte Brunsdon

می‌آورند که ما خود مورد توجه دلسوزانه بسیار زیاد مادر قرار داشتیم. زدوی با استناد به تحقیقات نسی چادورو^۱ (۱۹۷۸)، خیال پروری رمانتیک را شکلی از واپس‌روی می‌داند که خواننده را از راه تخیل و به نحوی عاطفی به زمانی می‌برد که شخصی بسیار دلسوز همه توجه خود را به او معطوف ساخته بود^۲ (۸۴). به اعتقاد زدوی، قرائت رمانتیک نوعی خیال پروری است که در آن، قهرمان داستان نهایتاً منشأ دلسوزی و توجهی است که خوانندگان زن از زمان سپری شدن دوره پیش‌آدیبی خود دیگر تجربه نکرده‌اند. از این منظر می‌توان گفت قرائت داستانهای عاشقانه وسیله‌ای است برای این‌که زنان بتوانند با احساس همدلی و از طریق رابطه قهرمان مرد با قهرمان زن، از همان دلسوزی محبت‌آمیزی برخوردار شوند که خود آنان در زندگی روزمره می‌بایست به نحوی یک‌جانبه به دیگران ارزانی دارند.

زدوی همچنین به این مفهوم در بحثهای چادورو استناد می‌کند که نفیس زنانه نفسی مرتبط با دیگران است، حال آن‌که نفیس مردانه خودسالار و مستقل است. چادورو استدلال می‌کند که این تفاوت از رابطه متفاوت دختر بچه و پسر بچه با مادرشان نشأت می‌گیرد. زدوی بین رویدادهای روانی‌ای که چادورو توصیف می‌کند و الگوی روایی داستانهای عاشقانه آرمانی، تناظری می‌بیند: در گذار از هویت بحران‌زده به هویت اعاده‌شده، «قهرمان زن در پایان روایت آرمانی موفق به تثبیت... آن شکلی از نفیس زنانه می‌شود که اکنون دیگر برای همه ما آشناست، یعنی نفسی مرتبط با دیگران» (۱۳۴). زدوی به تاسی از چادورو همچنین اعتقاد دارد که پس از سپری شدن عقده آدیپ، «ساختار مثلی روان زنان دست‌نخورده» باقی می‌ماند. در نتیجه، «زن نه فقط نیاز به مرتبط ساختن خویش به کسی از جنس مخالف دارد، بلکه علاوه بر این کماکان خواهان الفت شدید با کسی است که متقابلاً به شیوه‌ای مادرانه برایش دل بسوزاند و از او مراقبت کند» (۱۴۰). برای واپس‌روی به این شکل از ارضاء عاطفی مادرانه، زن سه گزینه دارد: همجنس‌گرایی، ارتباط با مرد، و ارضاء طلبی از سایر راهها. ماهیت همجنس‌هراسانه فرهنگ ما، گزینه نخست را با محدودیت روبه‌رو می‌کند؛ ماهیت مردانگی گزینه دوم را محدود می‌سازد؛ و قرائت داستانهای عاشقانه می‌تواند نمونه‌ای از گزینه سوم باشد. زدوی استدلال می‌کند که:

آن خیالاتی که موجد داستان عاشقانه می‌گردند، ریشه در میلی آدیپی دارند که به سبب آن ما می‌خواهیم به کسی از جنس مخالف عشق بورزیم و او هم [متقابلاً] به ما عشق بورزد. خیالات مذکور همچنین ریشه در میل پیش‌آدیبی مستمری دارند که بخشی از پیکربندی درون‌آبزه‌ای زنان است، یعنی میل به بازیابی عشق مادر و همه دلالت‌هایش که عبارت‌اند از لذت شهوانی، همزیستی تکمیلی و صحنه‌گذاری بر هویت. (۱۴۶)

گره‌گشایی داستانهای عاشقانه آرمانی موجب ارضای مثلی تمام‌عیار است: «مراقبت پدرانه، مواظبت مادرانه و عشق پُرسوز و گداز مانند افراد بالغ» (۱۴۹).

داستان عاشقانه‌ای که در پایان آن عاشق و معشوق به هم نمی‌رسند، نمی‌تواند چنین ارضایی برای خواننده در پی داشته باشد، زیرا چنین داستانی هم بیش از حد توأم با خشونت است و هم این‌که یا فرجامی غم‌انگیز دارد و یا فرجامی شاد اما باورناپذیر. این موضوع به نحوی ناخوشایند دو اضطراب ساختاری بخش همه داستانهای عاشقانه را مشخص می‌سازد. نخستین اضطراب عبارت است از هراس از خشونت مردان. در داستان عاشقانه آرمانی، این خشونت به شکلی آن‌چنان دهشتناک نشان داده نمی‌شود؛ خشونت مردان یا توهم زنان است و یا پدیده‌ای «بی‌ضرر» و لذا هراس خواننده از آن مهار می‌شود. اضطراب دوم عبارت است از «هراس از برانگیخته شدن میل جنسی در زنان و تأثیر آن در مردان» (۱۶۹). در داستانهای عشق ناکام، میل جنسی زنان به رابطه‌ای مستمر و توأم با عشق محدود نمی‌ماند؛ همچنین خشونت مردان هم به نحوی متقاعدکننده مهار نمی‌شود. ترکیب این دو عامل در مجازات خشونت‌آمیزی تبلور می‌یابد که به زنان بی‌عفت اعمال می‌گردد. خلاصه کلام این‌که خواندن داستانهای عاشقانه‌ای که در پایان آن عاشق و معشوق به هم نمی‌رسند نمی‌تواند ارضاء عاطفی خواننده را در پی داشته باشد، زیرا این ارضاء مستلزم همراهی همدلانه خواننده با قهرمان زنی است که از بحران هویت به هویتی اعاده‌شده در بازوان مردی دلسوز گذار کند. لذت‌بخش بودن یا نبودن یک داستان عاشقانه نهایتاً بر اساس رابطه‌ای سنجیده می‌شود که خواننده با قهرمان زن می‌تواند برقرار کند.

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

خواهد گذاشت، یا این که کیفیت آن را بسیار نازل محسوب خواهد کرد. اما اگر وقایع داستان احساس هيجان، رضایت، خشنودی، اعتماد به نفس، غرور و قدرت را در خواننده برانگیزاند، در آن صورت دیگر برای خواننده چندان فرق نمی‌کند که نویسنده از چه وقایعی برای ساختن این داستان بهره گرفته یا چگونه آن حوادث را به هم مرتبط کرده است. آنچه نهایتاً بیشترین اهمیت را دارد این است که خواننده زن بتواند احساس کند برای مدتی کوتاه توانسته است کسی دیگر باشد و در دنیایی دیگر زندگی کند. چنین خواننده‌ای باید بتواند در پایان داستان احساس اطمینان کند که مرد و ازدواج، دو چیز واقعاً خوب برای زنان هستند. همچنین وی باید با اعاده عواطف زنانه و آکنده ساختن خویش از آنها، انجام دادن وظایف معمول خود را از سر بگیرد و به ارزشمندی خویش و برخورداری از توان و قدرت کافی برای رویارویی با مشکلاتی که می‌داند در پیش خواهد داشت، یقین داشته باشد. (۱۸۴)

به اعتقاد ردوی، این فرایند تمایزگذاری [بین داستانهای عاشقانه‌ای که خواننده زن آنها را جالب می‌شمارد و داستانهایی که نازل ارزیابی می‌کند] برای زنان اسمیتون فوایدی عاطفی دارد، حال آن‌که منتقدان ادبی فقط به سود مالی ناشران این قبیل داستانها توجه می‌کنند. زنان اسمیتون «داستان عاشقانه را که در زمره ژانرهای مردسالارانه است - تا حدی از آن خود می‌کنند و برای منظور خودشان می‌خوانند» (۱۸۴). عمده‌ترین «فواید روانی» داستان عاشقانه، از «تکرار کلیشه‌ای یک اسطوره فرهنگی تغییرناپذیر و واحد» ناشی می‌شوند (۱۹۹، ۱۹۸). این حقیقت که ۶۰ درصد زنان اسمیتون که گاه لازم می‌بینند ابتدا فرجام داستان را بخوانند تا از مناقات نداشتن داستان موردنظر با این اسطوره بنیانی مطمئن شوند، به وضوح کامل حکایت از آن دارد که مهم‌ترین جنبه خواندن داستانهای عاشقانه برای این زنان، همان اسطوره بنیانی مرد دلسوز است.

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

هر بار که این زنان شروع به خواندن یک رمان می‌کنند و غرق در دنیای آن می‌شوند، به همین کتمان نائل می‌گردند» (۹۰). تعداد زیادی از زنان اسمیتون خواندن داستانهای عاشقانه را «هدیه‌ای مخصوص» به خودشان می‌دانند. در واقع، خواندن این داستانها حکم بازپس‌گیری بخشی از زمانی را دارد که آنها به طور معمول با طیب خاطر وقف رسیدگی به امور خانه و خانواده می‌کنند. به همین سبب، برخی از مردان اسمیتون اعتقاد دارند که داستان خواندن زنان، تهدیدی بر ضد اقتدار پدرسالارانه آنهاست. خواندن داستانهای عاشقانه برای زنان اسمیتون «حکم کتمان موقت اما عملی انجام وظایفی را دارد که زنان لازمه نقش خودشان به عنوان همسران و مادران دلسوز می‌دانند» (۹۷). به عقیده ردوی، «گرچه این احساس و استنباط از راه همدلی و نیابتاً بر خوانندگان زن حادث می‌شود، اما لذتی واقعی به آنان افاده می‌کند» (۱۰۰).

به گمان من، منطقی می‌توان نتیجه گرفت که زنان اسمیتون به این دلیل داستانهای عاشقانه را با دل و جان می‌خوانند که این احساس و استنباط با زندگی معمول ایشان تفاوت دارد. آنان بدین ترتیب نه فقط از تنشهای ناشی از مشکلات و مسئولیتهای روزمره رها می‌شوند و آرامش می‌یابند، بلکه به علاوه زمان و مکانی برای خود می‌آفرینند که به آنها امکان می‌دهد کاملاً تنها باشند و عمدتاً به نیازها و امیال و لذتهای شخصی خودشان بپردازند. احساس و استنباط ناشی از خواندن داستانهای عاشقانه همچنین امکان‌گریز به دنیایی ناآشنا و شگفت‌انگیز - یا، ایضاً، وضعیتی متفاوت - را فراهم می‌آورد. (۶۱)

بسته به این که موضوع مهم در خواندن داستانهای عاشقانه خود عمل قرائت باشد یا خیال‌پروری‌های روایی متون، خواندن این داستانها می‌تواند موجب سویه‌های «سیاسی» متفاوتی شود. عطف توجه به عمل قرائت دلالت بر این دارد که «خواندن داستانهای عاشقانه نوعی تخالف‌ورزی [سیاسی] است، زیرا زنان از این طریق می‌توانند از تن در دادن به نقش اجتماعی خود - که مبتنی بر انکار نفس‌شان است - امتناع ورزند» (۲۱۰). اما عطف توجه به خیال‌پروری‌های روایی متون حکایت از آن دارد که «ساختار روایی داستان عاشقانه، مبین و مؤید پدرسالاری و ایدئولوژیها و رفتارهای اجتماعی موجود آن است» (۲۱۰). اگر بخواهیم دلالتهای خواندن داستانهای عاشقانه را به طور کامل بفهمیم، باید این تفاوت «بین معنای خواندن و معنای متن آن‌گونه که خواننده می‌شود» را به دقت بررسی کنیم (۲۱۰).

کرده‌ایم که دنیایی بدون نیاز به التذاذ همدلانه و نیایشی نمی‌توان آفرید. (۲۲۲)

آین انگ^۱ (۱۹۹۸) مقاله‌ای در نقد و معرفی ویراست انگلیسی کتاب *قرائت داستانهای عاشقانه* نوشته و از برخی جنبه‌های رهیافت زدوی انتقاد کرده است. وی در این مقاله کلاً نظر مثبتی درباره کتاب زدوی دارد، اما تمایزگذاری اکیداو بین فمینیسم و خواندن داستانهای عاشقانه را درست نمی‌داند: «زدوی (یعنی انجام‌دهنده این تحقیق) فمینیست است و نه خواننده پرو یا قرص داستانهای عاشقانه؛ زنان اسمیتون (یعنی تحقیق‌شوندگان) خوانندگان داستانهای عاشقانه‌اند و نه زنانی فمینیست» (۵۲۶). به اعتقاد انگ، این تمایزگذاری موجب سیاست فمینیستی «بر ماست هر آن‌که با ما نیست» می‌شود. طبق این سیاست، زنان غیرفمینیست نقش «اغیاری» بیگانه را ایفا می‌کنند که قرار است توسط فمینیستها به آرمان فمینیسم باور آورند. انگ معتقد است که فمینیستها نباید خود را پاسداران راه حقیقت محسوب کنند. به زعم او، زدوی با تأکید بر این‌که «تحول اجتماعی» واقعی «صرفاً زمانی می‌تواند رخ دهد که... زنان خواننده داستانهای عاشقانه از خواندن این داستانها دست بردارند و در عوض طرفدار فعال جنبش فمینیسم بشوند»، همین کار را می‌کند (همان منبع). انگ اصلاً نمی‌پذیرد که این دو (فمینیسم و خواندن داستانهای عاشقانه) مانع‌الجمع هستند. «سیاست پیش‌تازانه... فمینیستی» زدوی صرفاً به «نوعی اخلاق‌گرایی سیاسی» منجر می‌شود که «انگیزه آن باوراندن «اغیار» به آرمان «ما خودیها» است» (۵۲۷). به گفته انگ، آنچه جایش در استدلالهای زدوی خالی است، عبارت است از بحثی درباره «لذت به منزله لذت». زدوی به لذت می‌پردازد، اما بحث خود را همواره به غیرواقعی بودن لذت محدود می‌کند؛ یعنی لذت ناشی از خواندن داستانهای عاشقانه را همدلانه و نیایشی می‌نامد، کارکرد این لذت را جبران مافات می‌داند و [خلاصه] آن را کاذب می‌شمارد. اعتراض انگ این است که با اتخاذ این رهیافت، زدوی توجه خود را بیش از حد به تأثیرات لذت معطوف می‌سازد تا به سازوکارهای آن و لذا همواره در نهایت به «کارکرد ایدئولوژیک لذت» نظر دارد و پس (۵۲۸). در مخالفت با این رهیافت، انگ استدلال می‌کند که لذت را باید عاملی «قدرت‌بخش» به زنان دانست و نه عاملی که «همیشه منافع «راستین» آنان را به خطر

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

لازم به تذکر می‌بینم که... نه پژوهش حاضر شواهدی مکنی برای صخه گذاشتن بر این دیدگاه به دست می‌دهد و نه هیچ تحقیق دیگری که تاکنون در این زمینه صورت گرفته است. اصلاً نمی‌دانیم که قرائت مکرر داستانهای عاشقانه عملاً چه تأثیری در رفتار زنانی دارد که کتاب را بسته‌اند و کارهای روزمره و معمولشان را از سر گرفته‌اند. (۲۱۷)

به همین دلیل، ناگزیر باید اعمال خوانندگان را (یعنی انتخابهایشان از داستانهای موجود، خریدهایشان، تفسیرهایشان، مصادره به مطلوبهایشان، کاربردهایشان و از این قبیل را) جزو ضروری فرایندهای فرهنگی و رفتارهای پیچیده معناسازی بدانیم. با عطف توجه به این موضوع، «تفاوت‌های بین تحمیل سرکوبگرانه ایدئولوژی و رفتارهای تخالف‌ورزانه‌ای که سه‌به‌رغم محدود بودن دامنه و تأثیرهاشان - کنترل‌شکلهای ایدئولوژیک را دست‌کم مورد مناقشه یا اعتراض قرار می‌دهند»، بیشتر می‌توانیم بیان کنیم (۲-۲۲۱). قدرت ایدئولوژیک داستانهای عاشقانه شاید زیاد باشد، اما هر جا که قدرت باشد همیشه مقاومت هم هست. چه بسا این مقاومت به برخی شیوه‌های مصرف محدود باشد، ایضاً چه بسا اعتراض محدود و اشتیاقی خیال‌پردازانه، نارضایتی را موقتاً به رضایت تبدیل کند. لیکن فمینیستها

باید این مقاومت را بشناسند، نه فقط به منظور درک خاستگاهها و اشتیاق توأم با خیال‌پردازی آن، بلکه همچنین به منظور یادگیری بهترین روشها برای دامن زدن به آن و به ثمر رساندنش. اگر چنین نکنیم، آن‌گاه پیشاپیش شکست را پذیرفته‌ایم و - لااقل در مورد داستانهای عاشقانه - ادعان

می‌اندازه (۵۳۰). زدوی (۱۹۹۴) ضمن بازاندیشی درباره‌ی این جنبه از آراء خود به این نتیجه رسیده است:

من سخت کوشیدم تا کارهای زنان اسمیتون را بی‌اهمیت تلقی نکنم و خواندن داستانهای عاشقانه را واکنشی مثبت به اوضاع زندگی روزمره بدانم؛ با این حال، شرحی که از این زنان در تحقیقم آوردم، بی‌آنکه خود متوجه باشم، همان فرض زن‌سنجانه‌ای را تکرار کرد که موجد بخش بزرگی از نظرات ابرازشده درباره‌ی داستانهای عاشقانه بوده است. به سخن دیگر، شرحی که من در تحقیقم ذکر کردم کماکان بر این فرض استوار بود که خیال‌پروری تأثیرات نگران‌کننده‌ای در زنان داستان‌خوان باقی می‌گذارد... و این الگوی دیرآشنا را تکرار کردم که من اظهارکننده‌ی این نظر، تحلیلگری بابصیرت و متفاوت با آن کسانی هستم که به علت غرق شدن در خیال‌پروری و مسحور شدن از آن نمی‌توانند به این حقیقت واقف باشند... به رغم این که قصد داشتم بیگانگی داستانهای عاشقانه با فمینیسم را پایان دهم، اما تبیین دیرینه بین خیال‌پروری بی‌خردانه و وقوف ناهمبانه همچنان در شرح من تأثیر گذاشت. از این رو، اکنون کتاب *قرائت داستانهای عاشقانه* را جزو... نخستین کوششهای اولیه به منظور فهم این ژانر متغیر [یعنی داستانهای عاشقانه] می‌دانم. به بیان دیگر، این کتاب مبین مرحله‌ای از بحث راجع به داستانهای عاشقانه است، مرحله‌ای که ویژگی‌های بنیانی آن به اعتقاد من عبارت بود از بدگمانی به خیال‌پروری و رویاهای زسان بیداری و بازی. (۱۹)

زدوی بر این نظر الیسن لایت (۱۹۸۴) صحه می‌گذارد که «سیاست فرهنگی فمینیستی نباید به «هیأت صدور مجوز سوزاندن کتاب» تبدیل شود؛ همچنین فمینیستها هنگام بحث راجع به داستانهای عاشقانه نباید در دام اخلاق‌گرایی یا استبداد گرفتار آیند» شاید... خواندن کتابهای باربارا کارتلند^۱ باعث فمینیست شدن خواننده شود. خواندن داستان هرگز به این معنا نیست که کسی صرفاً متنی را از ابتدا تا به انتها بخواند و بیاموزد، بلکه... یک فرایند و لذا پویا و تحول‌یابنده است» (نقل قول شده در زدوی ۲۰: ۱۹۹۴).

پس از انتشار کتاب *قرائت داستانهای عاشقانه* در سال ۱۹۸۷، زدوی (۱۹۸۸) درباره‌ی بخش بزرگی از مطالعات فرهنگی درخصوص واکنش خوانندگان که... مانند تحقیق خود او

۱. Barbara Cartland (متولد ۱۹۰۱)، نویسنده‌ی رمانهای رمانتیک، انگلیسی. وی از سال ۱۹۲۳ تاکنون ۶۰۰ عنوان کتاب منتشر کرده است که اکثر آنها داستانهای عاشقانه و رمانتیک هستند. کارتلند در سال ۱۹۸۳ به رکورد بی‌سابقه‌ی نگارش ۲۶ عنوان کتاب در یک سال دست یافت. م.

راجع به خوانندگان داستانهای عاشقانه... یک متن خاص را نقطه‌ی آغاز کار قرار می‌دهد و می‌خواهد نحوه‌ی مصرف آن متن را نشان دهد، نظری انتقادآمیز اتخاذ کرده است. طرحهای تحقیقاتی مبتنی بر این قاعده، «ناگزیر با این فرض آغاز می‌شوند که هر یک از خوانندگان پیشاپیش در جایگاه خاصی برای ارتباط با متن موردنظر قرار گرفته است» (۳۶۱). همان‌گونه که خود زدوی توضیح می‌دهد:

مخاطبان... با مجموعه‌ای از متون مجزا در ارتباط قرار می‌گیرند که پیشاپیش ابروهایی مطلقاً متمایز تلقی می‌شوند. به رغم تلاشهای گسترده برای از میان برداشتن مرز میان متن به منزله‌ی ابروه از یک سو و مخاطبان [به منزله‌ی سوز] از سوی دیگر، اکثر پژوهشهای اخیر درباره‌ی دریافت [یا واکنش خواننده به متون ادبی] (از جمله تحقیق من) همچنان با این فرض آغاز می‌شوند که متنی خاص «واقعا» وجود دارد و برخی افراد آن را دریافت می‌کنند... مصرف‌کنندگان آن متن برای پژوهش مجزا می‌شوند. چون این افراد نه فقط یک واسطه‌ی بیانی واحد بلکه همچنین یک ژانر واحد را مصرف می‌کنند، آنها را سوزهایی خاص می‌دانیم، چه‌بسا ما [در مقام پژوهشگر] بسیار علاقه‌مند باشیم که بین این سوزها (به عنوان افرادی تاریخمند و بسیار پیچیده‌تر از بازنمایی‌هایی که ما از ایشان اراده می‌دهیم) بعدها چگونه این ژانرها را در حوزه‌های مختلف فرهنگی به کار می‌برند، اما نقطه‌ی آغاز عملی و تحلیلی ما هیچ‌گاه از مدار تولیدکننده - محصول - دریافت‌کننده فراتر نمی‌رود. (۳۶۲)

در این شیوه از تحقیق، مخاطبان [یا خوانندگان داستانهای عاشقانه] که «به ندرت سوزهایی صاحب اراده تلقی می‌شوند، چه رسد به سوزهایی فرهنگ‌ساز» (۳۶۲)، دریافت‌کنندگان «پیامهای» متن (به منزله‌ی ابروه مقتدر) هستند. به اعتقاد زدوی، می‌بایست «فرایند شیوع فرهنگ را از منظری جدید مورد بازاندیشی قرار دهیم... یعنی از منظر کارگزاران صاحب اراده فرهنگ که از اجزای بی‌شمار تولیدات فرهنگی قبلی، روایتها و داستانها و ابروه‌ها و رفتارهایی را می‌سازند» (همان منبع). این کار موجد شیوه‌ای از پژوهش می‌گردد که «عمدتاً به پیچیدگیهای مصرف روزمره فرهنگی می‌پردازد» (همان منبع). درست مثل هر متنی، ویژگی هر یک از مخاطبان متون ادبی، برخورداری از گفتمانهای مختلف است. ذهنیت واجد کیفیتی ثابت و تغییرناپذیر نیست، بلکه دائماً در حال تحول است و طیفی از مواضع گوناگون سوز پیوسته آن را مورد خطاب قرار می‌دهد و ذهنیت هم آن مواضع را اختیار می‌کند. به این مفهوم است که ذهنیت را «کوچ‌نشین» و «پراکنده» می‌نامیم. به سبب وقوف

روابط پیچیده‌اند. از این حیث، هر تخصصی درباره تماشگران می‌بایست تخصصی نه در خصوص مجموعه‌ای از افراد از پیش تعیین شده یا گروه‌های اجتماعی کاملاً مشخص، بلکه راجع به مجموعه‌ای از رفتارها و گفتارهای روزمره باشد. عمل پیچیده تماشاکردن تلویزیون در کنار سایر رفتارهای اجتماعی می‌بایست در چارچوب همان مجموعه گنجانده شود و هم به واسطه آن مجموعه است که خود این عمل پیچیده شکل می‌گیرد. (۱۳۳: ۱۹۹۴)

همچنین، همان‌گونه که آین انگ استدلال کرده است، آن نوع تحقیقات قوم‌نگارانه‌ای که زدوی و سیلورستون ترویج می‌کنند، بالقوه می‌تواند پژوهشهای فرهنگی را از مفاهیم یکپارچه در خصوص «مخاطبان» رهایی بخشد. به زعم انگ، این رهیافت به محققان امکان می‌دهد تا مخاطبان [یا مصرف‌کنندگان کالاها و فرهنگ] را کلیتی مفروض و مجادله‌ناپذیر تلقی نکنند، بلکه آنان را برساخته‌ای گفتمانی یا برآیندی متغیر از شکل‌های ادراکشان بدانند، شکلهایی که از هر حیث با قدرت عجین شده‌اند» (ده: ۱۹۹۱).

این مقاله ترجمه‌ای است از فصل سوم کتاب زیر:

Storey, John, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. 2nd ed.
Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

به این موضوع، زدوی مروج راهبرد متفاوتی در پژوهشهای فرهنگی درباره رابطه متن با خواننده است:

به جای این‌که یک شکل‌بندی اجتماعی را مجموعه‌ای از مخاطبان رسانه‌های بیانی خاص یا ژانرهای خاص ببنداریم و با این پنداشت خودبه‌خود آن شکل‌بندی را تکه‌تکه سازیم، شاید این شریک‌تر باشد که پژوهش را با تفحص درباره عادات و رفتارهای زندگی روزمره آغاز کنیم، عادات و رفتارهایی که سوزدهایی تاریخ‌مند آنها را به نحوی فعال و ناپیوسته و تناقض‌آمیز به یکدیگر متصل می‌کنند. خود این سوزدها نیز از طریق تداومها و روابط ناهمگون، زندگی روزمره‌شان را همچون افرادی کوچ‌نشین به پیش می‌برند. در واقع، شاید نظریه‌های ما ابزار جدیدی را برای تحلیل پیش‌رویمان قرار داده‌اند، آن هم ابژه‌ای که تحلیلش دشوارتر است زیرا نمی‌توان آن را به سهولت متعین ساخت. این ابژه جدید عبارت است از طیف دائماً تغییریابنده و همواره متحول‌شونده زندگی روزمره و نحوه ادغام و تأثیرگذاری رسانه‌ها در آن. (۳۶۶)

این الگو موجب شیوه‌ای از پژوهش است که محقق کار خود را نه با بررسی متن بلکه با تحلیل فرهنگهای زیست‌شده در زندگی روزمره مردم شروع می‌کند. از این رو، پژوهشگر به جای محوری‌ساختن مثلاً مصرف فرهنگی یک ژانر خاص، توجه خویش را به نحوه عملکرد این رفتار در پیوند با رفتارهای دیگری معطوف می‌سازد که هر یک می‌تواند آن را مثلاً تقویت یا تضعیف کند.

از بحث زدوی این نکته معلوم می‌شود که مصرف فرهنگی، در زمره رفتارهای زندگی روزمره قرار دارد. کالاهای فرهنگی در خیلاً اجتماعی مصرف یا مصادره به مطلوب نمی‌شوند، بلکه باید گفت این مصرف یا مصادره به مطلوب همواره در چارچوب سایر شکلهای مصرف و مصادره به مطلوب صورت می‌گیرد که خود با سایر کارهای روزمره مرتبط هستند و این کارها نیز مجموعاً تار و پود تغییریابنده زندگی روزمره را تشکیل می‌دهند. راجر سیلورستون^۱ همین نتیجه را البته در بحث راجع به تماشای برنامه‌های تلویزیون می‌گیرد، اما نظر او در مورد سایر شکلهای مصرف فرهنگی نیز مصداق دارد. به اعتقاد او، باید پذیرفت که:

روابط اجتماعی و فرهنگی‌ای که تماشاگران تلویزیون در آنها و به واسطه آنها جای گرفته‌اند،

1. Roger Silverstone