

## فصل ۶

### نظریه‌ی واکنش خواننده

همان طور که از عنوان این نظریه بر می‌آید، نقد مبتنی بر واکنش خواننده به واکنش خواننده به متون ادبی توجه دارد. بسیاری از دانشجویان مبتدی نظریه‌ی ادبی، وقتی به بخش مربوط به نقد واکنش خواننده می‌رسند، احساس آسودگی و خوشحالی می‌کنند، شاید چون از تصور این که واکنش‌های آن‌ها آن قدر مهم هست که کانون توجه تفسیر ادبی قرار گیرد به وجد می‌آیند. یا شاید می‌پندارند که نقد واکنش خواننده یعنی «ممکن نیست اشتباه کنم چون تفسیر من - به هر شکل - واکنش من است، پس استاد نمی‌تواند آن را رد کند.» بگذارید خبر بد را همین حالا به شما بدهم. واکنش شما به یک متن ادبی، بسته به نوع نظریه‌ی واکنش خواننده که مورد بحث ماست، می‌تواند ناقص یا به نسبت واکنش‌های دیگران ناقص‌تر تشخیص داده شود. حتی هنگامی که شکل خاصی از نظریه‌ی واکنش خواننده بر عدم وجود چیزی تحت عنوان واکنش ناقص (یا نادرست یا نامناسب) اصرار می‌ورزد، وظیفه‌ی شما در مقام پژوهنده‌ی آن نظریه صرفاً ابراز واکنش نیست، بلکه باید واکنش خودتان یا واکنش‌های دیگران را تحلیل کنید و این تحلیل است که می‌تواند ایراد داشته باشد.

اما خبر خوش این‌که نقد مبتنی بر واکنش خواننده حوزه‌ی گسترده و جالب و تحول‌یابنده‌ای از مطالعات ادبی است که می‌تواند کمک کند تا هم

فرایندهای قرائت را بشناسیم و هم نحوه‌ی پیوند آن فرایندها با اجزای خاصی از متونی که می‌خوانیم، با تجربه‌های زندگی و با جامعه‌ی فکری‌ای که عضو آن هستیم و غیره. از این گذشته، نظریه‌ی واکنش خواننده برای آن دسته از شما که قصد تدریس دارید و یا هم اکنون به این کار اشتغال دارید، اندیشه‌هایی را به ارمغان می‌آورد که می‌تواند در کلاس درس به شما کمک کند، چه این کلاس در مدرسه‌ی ابتدایی باشد و چه در دانشگاه.

اگر تصور می‌کنید که نقد مبتنی بر واکنش خواننده به حوزه‌های گوناگون و متعددی مربوط می‌شود، درست فکر کرده‌اید. در واقع، هر زمان که در مقاله‌ای کنش قرائت و واکنش‌های خواننده بررسی می‌شوند، می‌توان آن مقاله را در زمره‌ی نقد واکنش خواننده دانست. مثلاً وقتی نقد روانکاوانه به بررسی انگیزه‌های روانی اقسام معینی از تفسیرهای یک متن ادبی می‌پردازد، ایضاً صورتی از نقد واکنش خواننده است. نقد فمینیستی نیز هنگامی که این مسئله را بررسی می‌کند که مردسالاری چگونه به ما یاد می‌دهد متون را بر پایه‌ی تبعیض جنسی تعبیر کنیم، نوعی نقد واکنش خواننده است. نقد ساختارگرایانه نیز زمانی که عرف‌های ادبی‌ای را مورد بررسی قرار می‌دهد که خواننده باید آگاهانه و یا ناآگاهانه درونی کرده باشد تا بتواند متن ادبی خاصی را بخواند، گونه‌ای از نقد واکنش خواننده به شمار می‌آید.<sup>(۱)</sup>

توجه به فرایند قرائت، واکنشی بود که در طی دهه‌ی ۱۹۳۰ در برابر گرایش فزاینده به نفی نقش خواننده در آفرینش معنا پدیدار شد، گرایشی که رکن ثابت نقد نویی شد که در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ نقد ادبی را تحت سیطره‌ی خود داشت. همان طور که در فصل پنجم دیدیم، منتقدان نو اعتقاد داشتند که معنای همیشگی متن - چپستی متن - فقط در خود متن جای دارد. معنای آن محصول نیت نویسنده نیست و با واکنش خواننده

دچار تحول نمی‌شود. چنانچه به خاطر داشته باشید، منتقدان نو ادعا می‌کردند که التفات به واکنش خواننده، چپستی متن را با کارکرد متن خلط می‌کند. نقد مبتنی بر واکنش خواننده که تا دهه‌ی ۱۹۷۰ چندان توجهی به آن نشد، بر آن است که چپستی متن نمی‌تواند از کارکرد متن جدا گردد، زیرا صاحب‌نظران نقد واکنش خواننده، به رغم نگرش‌های متفاوت درباره‌ی فرایند قرائت، که کمی بعدتر بررسی‌شان خواهیم کرد، در دو موضوع هم عقیده‌اند: (۱) نمی‌توان نقش خواننده را از ادراک ما از ادبیات کنار گذاشت، (۲) خوانندگان معنایی را که متن ادبی موجود در دنیای خارج در اختیارشان می‌گذارد، منفعلانه مصرف نمی‌کنند؛ بلکه آن‌ها معنایی را که در اثر ادبی می‌یابند، خود فعالانه به وجود می‌آورند.

البته این باور دوم که خوانندگان فعالانه معنا را می‌سازند، حکایت از آن دارد که خوانندگان متفاوت می‌توانند متن واحدی را به شکل‌هایی کاملاً متفاوت قرائت کنند. در واقع، نظریه‌پردازان نقد مبتنی بر واکنش خواننده بر این باورند که حتی خواننده‌ی واحدی که متنی واحد را در دو موقعیت مختلف قرائت می‌کند، احتمالاً معانی متفاوتی پدید خواهد آورد زیرا متغیرهای فراوانی در تجربه‌ی او از متن تأثیر می‌گذارند. معلوماتی که در فاصله‌ی میان قرائت اول و دوم از یک متن کسب می‌کنیم، تجارب شخصی‌ای که در خلال این مدت حاصل شده، تغییر حالی که در فاصله‌ی دو برخوردمان با متن رخ داده، یا تغییر هدفمان از خواندن آن، همه و همه می‌توانند در ایجاد معانی مختلف از متنی واحد دست داشته باشند.

برای پی بردن به این که نوع رابطه‌ی خواننده با متن تا چه میزان معنای متن را دگرگون می‌سازد، بد نیست نگاهی به متن زیر بیندازیم. هنگام قرائت این متن، تصور کنید که خریدار خانه هستید و دور نکته‌های منفی یا مثبتی را خط بکشید که به نظرتان بررسی آن‌ها برای خریدن

خانه‌ی توصیف شده در این متن برای‌تان اهمیت دارد.

### متن خانه<sup>(۲)</sup>

دو پسر بچه تا رسیدن به راه ماشین رو دویدند. مارک گفت: «تگتتم امروز چون می‌ده برای جیم شدن از مدرسه.» و در ادامه گفت: «مامان پنج شنبه‌ها هیچ وقت خونه نیست.» پرچین‌های بلند خانه را طوری از دید جاده مخفی کرده بود که دوتایی در سرتاسر حیاطی که به زیبایی شبیه به چشم اندازهای طبیعی طراحی شده بود گشت می‌زدند. پیت گفت: «هیچ نمی‌دونستم خونه‌تون این قدر بزرگه.» «آره، اما حالا از قبلش بهتره، از وقتی بابا سنگ‌های نما رو نو کرده و یه شومینه کار گذاشته.»

خانه از جلو و عقب در داشت به علاوه‌ی یک در کناری که به گاراژی باز می‌شد که فقط سه تا دوچرخه‌ی ده‌دنده کمی از فضای آن را اشغال کرده بود. آن‌ها از در کناری داخل شدند، مارک داشت توضیح می‌داد که این در به خاطر خواهرهای کوچک‌ترش که ممکن است زودتر از مادرشان به منزل برسند، همیشه باز است.

پیت می‌خواست خانه را ببیند، به همین دلیل مارک از اتاق نشیمن شروع کرد. این اتاق را مثل بقیه‌ی قسمت‌های خانه در طبقه‌ی پایین تازه رنگ کرده بودند. مارک استریو را روشن کرد، که صدایش پیت را نگران کرد. مارک داد زد: «نگران نباش، نزدیک‌ترین خانه به ما ربع مایل از این‌جا فاصله داره.» پیت وقتی دید هیچ خانه‌ای را نمی‌شود از هیچ

طرف آن حیاط بزرگ دید، خیالش بیشتر راحت شد.

اتاق غذاخوری با آن همه چینی و نقره و بلور تراش خورده اصلاً جای بازی کردن نبود، بنابراین پسرها به آشپزخانه رفتند و ساندویچ درست کردند. مارک گفت که به زیرزمین نمی‌روند چون از وقتی لوله‌های جدید را نصب کردند، نمور شده است و بوی نا می‌دهد.

مارک وقتی که با دقت داخل پستو را نگاه می‌کردند گفت: «بابام این‌جا نقاشی‌های معروف و کلکسیون سکه‌هاشو نگه می‌داره.» مارک لاف زد که هر وقت لازم باشد می‌تواند پول خرج کند چون فهمیده است که پدرش پول زیادی را در گشوی میز نگه می‌داد.

سه اتاق خواب در طبقه‌ی بالا بود. مارک گنج‌هی مادرش را که پُر از خبز بود و جعبه‌ی قفل شده‌ای را که مادرش جواهراتش را داخل آن می‌گذاشت به پیت نشان داد. اتاق خواهرهایش معمولی بود جز آن که تلویزیونی رنگی داشت که مارک آن را به اتاق خودش برد. مارک با افتخار گفت که حمام هال، از وقتی به اتاق خواهرهایش یک حمام جداگانه اضافه کرده‌اند، مال او شده است. با همه‌ی این احوال، چیزی که در اتاقش خیلی تو چشم می‌آمد، شکاف بزرگ سقف بود، در جایی که بام قدیمی بالاخره خراب شده بود.

احتمالاً خوانندگان بسیاری، از ویژگی‌های مثبت و منفی این خانه فهرستی مانند فهرست زیر برداشته‌اند:

نظریه‌ی واکنش خواننده / ۲۷۱

چون ما هنگام قرائت دوم متن در فکر سرقت از این خانه هستیم، به نکات بسیار متفاوتی توجه می‌کنیم و حتی وقتی که به نکات یکسانی توجه داریم، آن نکات برای ما معنای متفاوتی دارند. مثلاً خلوت بودن، که به چشم بسیاری از خریداران منزل یک امتیاز است، از این حیث که خانه را در معرض خطر سرقت قرار می‌دهد در دسرساز می‌شود. صرف تغییر نیت ما از خواندن یک متن، می‌تواند متن مورد قرائت را از بیخ و بن دگرگون سازد. البته تعدادی از خوانندگانی که به چشم خریدار به توصیف این خانه نگاه می‌کنند، بلافاصله متوجه جنبه‌ی منفی خلوت بودن می‌شوند زیرا تجربه‌شان باعث می‌شود که حواس‌شان بیشتر به جرایم باشد، که این خود مثالی از تأکید نظریه‌ی واکنش خواننده بر این است که خوانندگان برای خلق کردن معنا از تجارب شخصی‌شان مدد می‌گیرند.

همان گونه که تمرین فوق نشان می‌دهد، متن مکتوب، به‌رغم وجود عینی آن، یک شیء [تغییرناپذیر] نیست، بلکه واقعه‌ای است که در درون خواننده روی می‌دهد، خواننده‌ای که واکنشش از اهمیتی اساسی در آفرینش متن برخوردار است. با این حال نظریه‌پردازان در خصوص نحوه‌ی تکوین واکنش‌های ما و نقشی که متن در پدید آوردن آن‌ها دارد، اگر اصلاً نقشی داشته باشد، هم‌عقیده نیستند. دامنه‌ی این آرا از اعتقاد به این که متن نیز در خلق کردن معنا به اندازه‌ی خواننده فعال است، تا اعتقاد به این که متن، مادام که خوانندگان خلقتش نکنند، اصلاً وجود ندارد، امتداد می‌یابد.

بد نیست نگاهی بیندازیم به نمونه‌ی گویایی از این دامنه‌ی رهیافت‌ها، که می‌توان آن را به طور کلی تحت پنج عنوان دسته‌بندی کرد: نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی تعاملی<sup>۱</sup>، سبک‌شناسی عاطفی<sup>۲</sup>، نظریه‌ی واکنش

ویژگی‌های مثبت	ویژگی‌های منفی
پرچین‌های بلند (خلوت بودن)، حیاطی که به زیبایی چشم‌اندازهای طبیعی طراحی شده، نمای سنگ، شومینه، گاراژ، رنگ تازه‌ی طبقه‌ی پایین، فاصله ربع مایلی تا نزدیک‌ترین خانه (خلوت بودن)، پستو، سه اتاق در طبقه فوقانی، حمام جدیدی که به اتاق خواب الحاق شده	زیرزمین نموری که بوی نا می‌دهد، لوله‌کشی جدید معیوب، پشت بام خراب، شکاف سقف اتاق

اکنون مجدداً متن را بخوانید و زیر نکات منفی و مثبتی را خط بکشید که اگر قرار بود این خانه را برای دستبرد زدن به آن شناسایی کنید به نظر تان مهم می‌آمدند. احتمالاً خوانندگان بسیاری، از ویژگی‌های مثبت و منفی این خانه فهرستی مانند فهرست زیر را برداشته‌اند:

ویژگی‌های مثبت	ویژگی‌های منفی
پرچین‌های بلند (دور از دید بودن)، پنجشنبه‌ها کسی در خانه نیست، حیاطی که به زیبایی شبیه چشم‌اندازهای طبیعی طراحی شده (ساکنان این خانه آدم‌های پولداری هستند)، سه دوچرخه‌ی ده‌دنده در گاراژ، همیشه باز بودن در کناری، فاصله‌ی ربع مایلی تا نزدیک‌ترین خانه (دور از دید بودن)، اجناس قابل حمل بسیار: استریو، ظروف چینی، نقره و پلور تراش خوره، تابلوهای نقاشی، کلکسیون سکه، خز، جمعه‌ی جواهرات، تلویزیون، پول نقد داخل کشوی میز تحریر	

1. Transactional Reader-Response Theory  
2. Affective Stylistics

خواننده‌ی ذهن‌گرا<sup>۱</sup>، نظریه‌ی واکنش خواننده روانشناختی<sup>۲</sup> و نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی اجتماعی<sup>۳</sup>، به یاد داشته باشیم که این دسته‌بندی‌ها تا اندازه‌ای ساختگی هستند؛ مرزبندی‌های‌شان اغلب بی‌ثبات و نامشخص است زیرا گرچه پژوهشگران مکاتب متفاوت عقاید مشترکی دارند، پژوهشگران هر مکتب نیز در بعضی موارد با یکدیگر اختلاف نظر دارند. از این گذشته، چنان که پیشتر شاهد بودیم، هر تلاشی که برای طبقه‌بندی رهیافت‌های واکنش خواننده صورت بگیرد، به ناچار نظریه‌هایی را نیز در بر می‌گیرد که چه بسا پژوهشگران‌شان خود را منتقد واکنش خواننده ندانند، و یا نظریه‌هایی را از قلم می‌اندازد که در نظام دسته‌بندی دیگری مبتنی بر واکنش خواننده محسوب می‌شوند. با این حال، درست به این دلیل که بافت نظریه‌ی واکنش خواننده از تارهایی بسیار متنوع و بحث‌انگیز بافته شده، وجود اسلوبی برای دسته‌بندی، دست کم در این مرحله، ضروری است. تصور می‌کنم اسلوبی که برگزیده‌ام روشن‌ترین مفهوم را از کلیت نقد مبتنی بر واکنش خواننده به دست خواهد داد و شما را برای مطالعه‌ی آثار نظریه‌پردازان این حوزه از نقد ادبی آماده خواهد ساخت.

### نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی تعاملی

نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی تعاملی که اغلب با آثار لوییز رزنبلت<sup>۴</sup> تداعی می‌شود که بسیاری از مبانی آن را مدون کرد، تعامل میان متن و خواننده را تحلیل می‌کند. رزنبلت اهمیت متن را برای جانبداری از خواننده نفی

نمی‌کند؛ بلکه مدعی است که هر دو برای تولید معنا لازم‌اند. او تمایز قائل می‌شود میان «متن»، که به کلمات نقش بسته بر روی کاغذ اشاره دارد، «خواننده» و «شعر»، که به اثر ادبی‌ای که متن و خواننده با هم پدید می‌آورند اشاره می‌کند.

این تعامل چگونه رخ می‌دهد؟ متن، هنگامی که آن را می‌خوانیم، همانند «محرکی» عمل می‌کند که ما به شیوه‌ی خاص خودمان به آن واکنش نشان می‌دهیم. در حین قرائت، احساسات و تداعی‌ها و خاطراتی پدید می‌آیند و این واکنش‌ها همچنان که در متن پیش می‌رویم در نحوه‌ی فهم ما از آن تأثیر می‌گذارند. سایر آثار ادبی‌ای که پیش از خواندن آن اثر با آن‌ها آشنا بوده‌ایم، تمام اندوخته‌ی دانش‌مان و حتی وضعیت جسمی و روحیه‌ی فعلی‌مان نیز در ما تأثیر دارند. با این حال، متن در مراحل مختلف قرائت، همچون نقشه‌ای اصلی عمل می‌کند که می‌توانیم از آن در تصحیح تفسیرمان، زمانی که در می‌یابیم از نوشته‌های روی کاغذ بسیار دور شده است، استفاده کنیم. این فرایند تصحیح تفسیر در حین قرائت متن، معمولاً منجر می‌گردد به رجوع برای بازخوانی بخش‌های قبلی در پرتو رویدادی جدید در متن. بدین سان، متن روند خود-اصلاحی ما را هنگام قرائت هدایت می‌کند و اگر باز گردیم و بخش‌هایی از متن یا تمام آن را به منظور بسط یا تکمیل تفسیرمان بازخوانی کنیم، به هدایتگری خود پس از پایان قرائت نیز ادامه خواهد داد. در نتیجه آفرینش شعر، یا همان اثر ادبی، نمره‌ی تعامل متن و خواننده است، که هر دو به یک میزان در این فرایند اهمیت دارند.

لیکن برای وقوع این تعامل میان متن و خواننده، رهیافت ما به متن باید به قول رزنبلت زیباشناسانه باشد و نه اطلاعات‌جویانه. وقتی به شیوه‌ای اطلاعات‌جویانه چیزی می‌خوانیم، فقط متوجه‌ی اطلاعات موجود در متن هستیم، گویی متن مخزن حقایق و انگاره‌هایی است که می‌توانیم با خود

1. Subjective Reader-Response Theory
2. Psychological Reader-Response Theory
3. Social Reader-Response Theory
4. Louise Rosenblatt

بیریم‌شان. «مرگ یک فروشنده اثر آرتور میلر (۱۹۴۹) نمایشنامه‌ای است درباره‌ی فروشنده‌ی دوره‌گردی که خودکشی می‌کند تا پسرش مبلغ بیمه‌ی عمر او را دریافت کند»، نمونه‌ای از طرز تلقی‌ای اطلاعات‌جویانه نسبت به این متن است. بر عکس، وقتی به شیوه‌ای زیباشناسانه چیزی را می‌خوانیم، ارتباطی شخصی بین خود و متن احساس می‌کنیم که توجه ما را به ظرایف عاطفی زبان آن معطوف می‌دارد و ما را به اظهار نظر وا می‌دارد. «در مرگ یک فروشنده تضاد میان خانه‌ی محقر ویلی لومن که غرق در نور آبی ملایم است و ساختمان‌های عظیم چند طبقه و نارنجی‌رنگی که پیرامون آن را فراگرفته‌اند فلاکت او را به ذهن متبادر می‌کند»، مثالی از نگاهی زیباشناسانه به متن است. بدون رهیافتی زیباشناسانه، بین متن و خواننده تعاملی وجود نخواهد داشت که مورد تحلیل قرار گیرد.

پیروان ولفگانگ آیزر<sup>۱</sup> آن‌چه را رزنبلت نقشه‌ی کلی و کارکردهای محرک‌وار متن می‌نامد، در قالب دو نوع معنا که هر متنی به دست می‌دهد تبیین می‌کنند: معنای معین و معنای غیرمعین. «معنای معین» به واقعیت‌های متن اطلاق می‌شود، به وقایع مشخصی در پیرنگ یا توصیف‌هایی عینی که به صورت روشن از طریق کلمات روی صفحه‌ی کاغذ قید شده‌اند. بر عکس، «معنای نامعین»، یا «تعیین‌ناپذیری»، به «فضاهای خالی» متن اشاره دارد - مانند اعمالی که به روشنی توضیح داده نشده‌اند یا به نظر می‌آید توضیحات متعددی داشته باشند - که به خوانندگان اجازه می‌دهد یا حتی آنان را ترغیب می‌کند تا تفسیرهای خودشان را داشته باشند. پس می‌توان گفت رهیافت اطلاعات‌جویانه‌ی رزنبلت تماماً متکی به معنای معین است، حال آن که رهیافت زیباشناسانه‌اش هم به معنای معین

1. Wolfgang Iser

متکی است و هم به معنای نامعین. مثلاً در مرگ یک فروشنده، شاید بتوانیم بگوییم که معنای معین متن این واقعیت را شامل می‌شود که ویلی از روی عادت درباره‌ی موفقیتش در کار، درباره‌ی این که چقدر محبوب است، درباره‌ی این که چه نقش مهمی در شرکت داشته است به لیندا دروغ می‌گوید. تعیین‌ناپذیری نمایشنامه شامل مسائلی است از قبیل این که لیندا چقدر (یا چقدر کم) از واقعیت حرفه‌ی همسرش اطلاع دارد، کجای کار به حقیقت پی می‌برد (اگر اصلاً به آن پی ببرد)، و چرا وقتی ویلی سعی می‌کند در مورد ضعف‌هایش حقیقت را به او بگوید لیندا اجازه‌ی چنین کاری را نمی‌دهد. البته، این بر عهده‌ی ماست که ادعای مان را مبنی بر معین و یا نامعین بودن معنای مفروض هر متن اثبات کنیم.

تأثیر متقابل معانی معین و غیرمعین در حین قرائت، تجربه‌های در حال تکوینی را برای خواننده به بار می‌آورد؛ واپس‌نگری، یا تفکر دوباره درباره‌ی آن‌چه پیشتر در متن خوانده‌ایم؛ پیشبینی آن‌چه در پی خواهد آمد؛ محقق شدن یا نشدن پیشبینی‌مان؛ بازنگری در درک‌مان از شخصیت‌ها و وقایع؛ و غیره. زیرا بر اثر جابه‌جا شدن زاویه‌ی دید ما در میان زوایای گوناگونی که مثلاً راوی و شخصیت‌ها و وقایع پیرنگ رو به بسط اثر به دست می‌دهند، آن‌چه در مقطعی از اثر معنای معین به نظر می‌آمد، در مقطع بعدی اثر نامعین به نظر می‌رسد. در نتیجه، به نظر آیزر اگرچه خواننده معنا را به متن فرا می‌افکند، کنش‌های خوانشی‌ای که واسطه‌ی برساختن آن معنا هستند را خود متن پیشاپیش ساختار داده یا در متن تعبیه کرده است. به عبارت دیگر، آیزر معتقد است که خود متن در مسیر فرایندهای مربوط به تفسیر (فراکندن معنا)، خواننده را هدایت می‌کند.

به اعتقاد نظریه‌پردازان تعاملی، خوانندگان مختلف تفسیرهای پذیرفتنی مختلفی از یک متن واحد به دست می‌دهند زیرا متن طیفی از معانی

متن را موجودی عینی و خودمختار تلقی نمی‌کنند - متن واجد معنایی ثابت و مستقل از خوانندگان نیست - زیرا متن عبارت از نتایجی است که به بار می‌آورد و آن نتایج در درون خواننده روی می‌دهد. مثلاً وقتی استنلی فیش<sup>۱</sup> به تشریح نحوه‌ی برساخته شدن یک متن می‌پردازد، ساختاری که او تشریح می‌کند ساختار واکنش لحظه به لحظه‌ی خواننده است و نه ساختار متن آن گونه که ما پس از پایان قرائت‌مان ممکن است آن را سر هم کنیم - مثل تکه‌های پازلی که همه یک باره جلوی ما پخش و پلا شده‌اند. با وجود این، سبک‌شناسی عاطفی توصیف واکنش‌های مبتنی بر برداشت‌های شخصی خواننده نیست، بلکه تحلیل شناختاری فرایندهایی ذهنی است که اجزای مشخصی از متن آن‌ها را ایجاد می‌کنند. در حقیقت، این رهیافت تحلیل [به قول فیلم‌سازان] «حرکت آهسته» و عبارت به عبارت نحوه‌ی تنظیم واکنش‌های خواننده توسط متن است که شاید شهرت سبک‌شناسی عاطفی بیشتر به همین علت باشد.

برخی از بهترین نمونه‌های این روال را استنلی فیش ارائه کرده است. بیایید نگاهی به تحلیل جمله‌ی زیر بیندازیم تا به نحوه‌ی کار این رهیافت پی ببریم.

این که یهودا با حلق آویز کردن خویش به هلاکت رسید، در کتاب مقدس هیچ یقینی از آن نیست؛ گرچه چنین می‌نماید که در یک جا مؤید آن است، و با لغتی مبهم تاویل را اذن جولان داده است؛ لیکن در جایی دگر با شرحی دقیق‌تر، آن را نامجتمیل ساخته و چنین می‌نماید که ساقطش می‌کند.

(«ادبیات» ۷۱)

پذیرفتنی‌را، یعنی طیفی از معناهایی که شواهدی برای تأیید آن‌ها در خود متن وجود دارد، امکان‌پذیر می‌سازد. با این حال، همه‌ی معناها نیز پذیرفتنی نیستند و برخی از بقیه پذیرفتنی‌تر هستند، زیرا در این روند متنی حقیقی وجود دارد که ما باید برای توجیه یا تعدیل واکنش‌های‌مان به آن رجوع کنیم. حتی نیت اظهارشده‌ی نویسندگان از نگارش متن‌های‌شان و نیز هر تفسیری که ممکن است بعداً از آثار خود عرضه کنند، حکم قرائت‌های دیگری از متن را دارند که برای ارزیابی کردن‌شان باید آن‌ها را مانند هر قرائت دیگری بر حسب «متن به عنوان نقشه‌ی کلی» مورد بررسی قرار داد. به این ترتیب، تحلیل تعاملی به مرجعیت متن، که منتقدان نو بر آن پای می‌فشارند، بسیار متکی است و در عین حال به واکنش خواننده نیز عنایت دارد. از این گذشته، تحلیل تعاملی زمینه‌ی فهم مجموعه‌ای از قرائت‌های تأثیرگذار را فراهم می‌کند که منتقدان (نو به رغم اعتقادشان به این که هر متنی فقط یک قرائت برتر را مجاز می‌سازد) ارائه کرده‌اند.

### سبک‌شناسی عاطفی

سبک‌شناسی عاطفی از تحلیل تکمیلی این عقیده سرچشمه گرفته که متن ادبی واقعه‌ای است که در زمان حادث می‌شود - زمانی که خواننده می‌شود هستی می‌یابد - و نه شیئی که در مکان وجود دارد. در این روش از نقد واکنش خواننده، متن به دقت، اغلب سطر به سطر یا حتی کلمه به کلمه، مورد بررسی قرار می‌گیرد تا دریابیم که چگونه (سبک‌شناسی) خواننده را در فرایند خواندن تحت تأثیر قرار می‌دهد (عاطفی). اگرچه در این رهیافت توجه بسیاری به متن می‌شود، که به همین دلیل برخی نظریه‌پردازان این رهیافت را ذاتاً تعاملی می‌دانند، بسیاری از پژوهشگران سبک‌شناسی عاطفی،

به گفته‌ی فیش، از پرسش «معنای این جمله چیست؟» یا «این جمله چه می‌گوید؟» چیز زیادی حاصل نمی‌شود زیرا این پرسش هیچ واقعیتی را در اختیار ما نمی‌گذارد که بر اساس آن بتوانیم پاسخی بدهیم. حتی اگر متوجه شویم که جمله چیزی می‌گوید (می‌گوید که کتاب مقدس دلیل روشنی مینی بر این که آیا یهودا خود را دار زده یا نه به ما ارائه نمی‌کند) منظور فیش این است که این جمله فقط می‌گوید که قادر نیست چیزی به ما بگوید. او متذکر می‌شود که در مقابل، پرسیدن این که «این جمله با خواننده چه می‌کند؟» یا «خواننده‌ی این جمله چگونه از آن، معنا می‌سازد؟» نتایج بسیار مفیدی در پی دارد.

فیش اشاره می‌کند که کاری که این متن مربوط به یهودا انجام می‌دهد، عبارت است از تبدیل قطعیت خواننده به عدم قطعیت. عبارت نخستین، «این که یهودا با حلق آویز کردن خویش به هلاکت رسید» (که چنان که اکثر ما می‌دانیم صورت کوتاه شده‌ای است از «این واقعیت که یهودا که با حلق آویز کردن خویش به هلاکت رسید»، گفته مؤکدی است که آن را به عنوان اظهار امر واقع می‌پذیریم. بنابراین، قرائت را با اطمینانی آغاز می‌کنیم که، بی‌آن که کاملاً از آن آگاه باشیم، ما را به پیشبینی شماری از طرق محتمل ختم جمله سوق می‌دهد که همگی آن‌ها بر اطمینان ما از این که یهودا خود را حلق آویز کرده است، صحه می‌گذارند. فیش این سه نمونه را از نحوه‌ی اتمام این جمله که عبارت نخست باعث می‌شود توقع داشته باشیم ارائه می‌کند:

۱. این که یهودا با حلق آویز کردن خویش به هلاکت رسید،  
(عبرتی برای همه ما) است.

۲. این که یهودا با حلق آویز کردن خویش به هلاکت رسید،

نشان می‌دهد (که او چقدر به عظمت گنااهش واقف بود است).

۳. این که یهودا با حلق آویز کردن خویش به هلاکت رسید، با  
(ما را به تأمل وا دارد). («ادبیات» ۷۱)

این توقعات، دامنه‌ی معانی ممکن چهار واژه‌ی بعدی متن را محدود می‌سازد: «در کتاب مقدس هیچ.» در این مرحله، خواننده توقع دارد که «در کتاب مقدس هیچ تردیدی از آن نیست» را ببیند، اما در عوض چنین می‌خواند: «در کتاب مقدس هیچ یقینی از آن نیست». اکنون این مطلب که یهودا خود را حلق آویز کرده، و فهم ما از جمله بر مبنای آن استوار است نامعلوم می‌گردد. حال خواننده درگیر عملی کاملاً متفاوت است. به قول فیش، «[خواننده] به جای دنبال کردن بحثی در یک مسیر روشن (هر چه باشد چراغ خاموش شده است)، اکنون خود به دنبال مسیری روشن می‌گردد» («ادبیات» ۷۱). در چنین موقعیتی، خواننده مایل است عمداً خواندن را به امید رسیدن به روشنی ادامه دهد. اما وقتی خواندن متن را می‌گیریم، پس و پیش رفتن مان در بین کلماتی که نوید وضوح می‌دهند («جا»، «مؤید»، «جا»، «دقیق»، «ساقط کردن») و کلماتی که از دادن این نوید سرباز می‌زنند («گرچه»، «مبهم»، «لیکن»، «نامحتمل»، «می‌نماید» فقط بر تردیدمان می‌افزاید. کاربرد مکرر ضمیر «آن» نیز عدم قطعیت بیشتر کرده است، زیرا هر چه جمله جلوتر می‌رود خواننده در تشخیص این که «آن» به چه اشاره می‌کند با مشکل بیشتری مواجه می‌شود.

منتقدان واکنش خواننده دست به چنین تحلیل‌هایی می‌زنند تا الگو را ترسیم کنند که متن به وسیله‌ی آن واکنش‌های خواننده به هنگام قرائت



نیز مصداق دارد. حتی ممکن است منتقدی به تفاوت چشمگیر آراء منتقدان راجع به یک متن استناد کند تا اثباتی، مثلاً، بر این مدعا باشد که تجربه‌ی قرائتی که متن به وجود می‌آورد اعصاب‌ثبات‌زدا یا تمرکززدا یا گیج‌کننده است. این بدان معنا نیست که متن ایرادی دارد، بلکه با از بین بردن توقعات تثبیت‌شده‌ی خواننده نشان می‌دهد که تفسیر متن مکتوب، و شاید تفسیر جهان، کاری بحث‌انگیز است که نباید از آن توقع نیل به قطعیت را داشته باشیم.

منتقدان پیرو این رهیافت معمولاً شواهدی مضمونی از خودِ متن نیز ارائه می‌کنند تا نشان دهند که متن درباره‌ی تجربه‌ی خواندن است. برای مثال، منتقدان واکنش خواننده نشان می‌دهد که تجربه‌های شخصیت‌ها و توصیف زمان و مکان در داستان، به چه نحو تجربه‌ی خواننده را در خواندن متن منعکس می‌سازد. اگر قرار بود ادعا کنم که *دل تاریکی* اثر جوزف کنراد<sup>۱</sup> (۱۹۲۰) تجربه‌ی قرائتی ایجاد می‌کند که خواننده را متزلزل نگه می‌دارد، نامطمئن از این که چگونه شخصیت‌ها و وقایعی را که پیرنگ در برابرش می‌گستراند تفسیر کند، همان طور که هم اکنون دیدیم، کار را با تحلیل کنش‌های قرائتی که ایجاد عدم قطعیت می‌کنند آغاز می‌کردم. سپس نشان می‌دادم که عدم قطعیت خواننده در عدم قطعیت مارلو<sup>۲</sup> - ناتوانی او از تفسیر کورتز<sup>۳</sup> - و در ارجاعات مکرر به تاریکی و ابهامی (که استعاره از عدم قطعیت‌اند) بازتاب یافته که در توصیف جنگل و مقر شرکت در اروپا و عرشه‌ی کشتی‌ای که مارلو در آن قصه‌اش را باز می‌گوید به کار رفته است. همچنین به دنبال ایمازهایی می‌گشتم که در متن وصف شده باشند و تجسم تجربه‌ی قرائتی باشند که تشریح کرده‌ام. البته مطالب مورد قرائت یا

را سامان می‌دهد. آنان سپس این واکنش را مورد استفاده قرار می‌دهند تا ثابت کنند که معنای متن عبارت از نتیجه‌گیری نهایی ما از آن چه متن می‌گوید نیست، بلکه معنای متن عبارت است از تجربه‌ی ما از تأثیری که متن در حین قرائت در ما می‌گذارد. زیرا من رویدادی است که در زمان حادث می‌شود؛ به بیان دیگر، متن با خواندن هر کلمه و هر جمله در ما تأثیر می‌گذارد. چنان که مشاهده کردیم، متن فیش در ابتدا گمانی را که احتمالاً خواننده از قبل درباره‌ی یهودا داشته است قوت می‌بخشد و سپس آن را تضعیف می‌کند و خواننده را به امید یافتن پاسخی که هرگز داده نمی‌شود به پیش می‌برد. اگر تجربه‌ای که در این گزیده ایجاد می‌شود در سرتاسر متنی که از آن برگرفته شده تکرار شود، آن گاه منتقد واکنش خواننده می‌تواند بگوید که متن از طریق محقق نشدن توقعات برانگیخته در ما، می‌آموزد که چگونه این متن، و شاید همه‌ی پدیده‌های هستی را، قرائت کنیم: باید بدانیم که توقع برخورداری از دانش قطعی، در ما برانگیخته می‌شود و سپس محقق نشده می‌ماند. ما انسان‌ها مشتاق دانش قطعی هستیم. طلبش می‌کنیم و توقع داریم که به چنگش آوریم. اما این متن به ما می‌آموزد که نمی‌توانیم از چیزی مطمئن باشیم. به عبارت دیگر، این متن از نظر یک منتقد واکنش خواننده اساساً درباره‌ی یهودا یا *کتاب مقدس* نیست، بلکه راجع به تجربه‌ی قرائت است.

افزون بر تحلیل کنش‌های قرائت که واکنش خواننده را ساختار می‌دهند، انواع دیگری از شواهد معمولاً جمع‌آوری می‌شود تا این ادعا را که متن درباره‌ی تجربه‌ی خواندن است بیشتر تأیید کند. اکثر پژوهشگران سبک‌شناسی عاطفی واکنش‌های سایر خوانندگان - مثلاً منتقدان ادبی دیگر - را نقل می‌کنند تا نشان دهند که تحلیل ایشان از کنش‌های قرائتی که متنی خاص پدید می‌آورد در مورد خوانندگان دیگری به جز خود ایشان

1. Joseph Conrad

2. Marlow

3. Kurtz

## نظریه‌ی واکنش خواننده / ۲۸۳

می‌پردازند اثر ادبی نیست بلکه واکنش‌های مکتوب خوانندگان است. اجازه دهید با دقت بیشتری به این دو ادعا بپردازیم.

برای این که دریابیم چطور متن ادبی‌ای غیر از معنایی که محصول تفسیرهای خوانندگان است وجود ندارد، لازم است از تعریف بلیچ از متن ادبی آگاه باشیم. او همانند بسیاری دیگر از منتقدان واکنش خواننده میان آن چه وی آن‌ها را «اشیاء واقعی»<sup>۱</sup> و «اشیاء نمادین»<sup>۲</sup> می‌نامد تمایز قائل می‌شود. اشیاء واقعی، اشیائی مادی‌اند، مثل میز، صندلی، ماشین، کتاب و از این قبیل. صفحات چاپی یک متن ادبی، اشیائی واقعی هستند. لیکن تجربه‌ای که از خواندن آن صفحات ایجاد می‌شود، مثل خود زبان، شیئی نمادین است زیرا نه در دنیای مادی که در دنیای مجرد، یعنی در ذهن خواننده، رخ می‌دهد. به همین دلیل است که بلیچ خواندن را (یعنی احساسات، تداعی‌ها و خاطراتی را که هنگام رخ دادن واکنش ذهنی ما به کلمات چاپ شده روی کاغذ پدید می‌آیند) «نمادسازی»<sup>۳</sup> می‌نامد. وقتی متنی را می‌خوانیم، دریافت و شناخت ما از تجربه‌ی قرائت‌مان دنیایی مجرد یا نمادین را در ذهن‌مان خلق می‌کند. در نتیجه وقتی که معنای متنی را تفسیر می‌کنیم، در واقع در حال تفسیر معنای نمادسازی خودمان هستیم؛ به بیان دیگر، در حال تفسیر معنای تجربه‌ای ذهنی هستیم که در واکنش به متن داشته‌ایم. بر این اساس او عمل تفسیر را «بازنمادسازی»<sup>۴</sup> می‌نامد. بازنمادسازی زمانی اتفاق می‌افتد که تجربه‌ی ما از متن، میل به توضیح را در ما به وجود می‌آورد. ارزیابی ما از کیفیت متن نیز نوعی بازنمادسازی است:

کنش‌های قرائتی که در داستان توصیف شده‌اند، به نحو خاصی برای این منظور مفیدند. مثلاً کتاب پاره‌پوره‌ای که مارلو در جنگل پیدا می‌کند و قادر به خواندنش نیست، تجسم ناتوانی او و ما در رمزگشایی چیزی است که در برابر خود می‌بینیم. مارلو حتی نمی‌داند که کتاب به چه زبانی نوشته شده است، او تصور می‌کند که زبان این کتاب، یک جور زبان رمزی است؛ بعداً می‌فهمد که به زبان روسی نوشته شده است.

همان طور که در بالا اشاره شد، شواهد متنی در این مرحله شواهدی مضمونی هستند: منتقد نشان می‌دهد که مضمون متن عبارت است از نوع خاصی از تجربه‌ی قرائت، مانند دشواری‌های موجود در قرائت، فرایندهای دخیل در فهم متن، یا گریزناپذیری اشتباه خواندن. گرچه بسیاری از پژوهشگران سبک‌شناسی عاطفی بر آنند که متن در تحلیل ایشان از صورت شیئی مستقل خارج می‌شود و صورت حقیقی خود را - تجربه‌ای که در درون خواننده رخ می‌دهد - باز می‌یابد، استفاده‌ی ایشان از شواهد مضمونی، چنان که مشاهده کردیم، نقش متن را در تثبیت تجربه‌ی خواننده برجسته می‌سازد.

## نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی ذهن‌گرا

نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی ذهن‌گرا در تضاد آشکار با سبک‌شناسی عاطفی و تمام اقسام نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی تعاملی، ضرورتی در تحلیل سرنخ‌های متنی نمی‌بیند. از دید منتقدان واکنش خواننده‌ی ذهن‌گرا که از آثار دیوید بلیچ<sup>۱</sup> الهام می‌گیرند، واکنش‌های خوانندگان حکم متن را دارد، هم به این معنا که متنی ادبی به جز معنایی که تفسیرهای خوانندگان پدید می‌آورد وجود ندارد و هم به این مفهوم که متنی که منتقدان به بررسی آن

1. Real objects
2. Symbolic objects
3. Symbolization
4. Resymbolization

1. David Bleich

آن چه می‌پسندیم یا نمی‌پسندیم متن نیست؛ نمادسازی مان از متن است که یا مورد پسندمان واقع می‌شود و یا نمی‌شود. در نتیجه، متنی که ما راجع به آن صحبت می‌کنیم متن روی کاغذ نیست؛ متن درون ذهن مان است. از آن جا که یگانه متن موجود، در درون ذهن خواننده جای دارد، منتقدان واکنش خواننده‌ی ذهن‌گرا که از نظرشان متن با واکنش‌های مکتوب خوانندگان برابر است، همین متن را تحلیل می‌کنند. بلیچ که در وهله‌ی اول به اهداف آموزشی توجه دارد، روشی را به ما پیشنهاد می‌کند که طی آن به دانشجویان می‌آموزد که چگونه از واکنش‌های‌شان برای دریافتن ادبیات یا، به صورت صحیح‌ترش، برای دریافتن واکنش ادبی استفاده کنند. چون نقد ذهنی، بر خلاف تصور رایج، «هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو» نیست. این رهیافت، روش‌شناسی منسجم و هدفمندی است که به دانشجویان مان و خودمان کمک می‌کند که دانشی را راجع به تجربه‌ی قرائت پدید آوریم.

لازم است پیش از پرداختن به مراحل خاص این روش‌شناسی، منظور بلیچ را از «پدید آوردن دانش» بدانیم. نقد ذهن‌گرا و آنچه وی کلاس ذهن-گرا می‌نامد، مبتنی بر این باور است که هر دانشی ذهنی است (امر ادراک-شده را نمی‌توان از ذهن ادراک‌کننده جدا کرد)، دیدگاهی که امروزه بسیاری از دانشمندان و تاریخ‌نگاران و نیز نظریه‌پردازان نقد به آن باور دارند. آنچه دانش عینی نامیده می‌شود، صرفاً چیزی است که جامعه‌ای مفروض گمان می‌کند به طور عینی با واقعیت منطبق است. مثلاً زمانی علم در غرب این دانش «عینی» را پذیرفته بود که زمین مسطح است و خورشید به دور آن می‌چرخد. از آن زمان تا کنون، علم غربی نمونه‌های مختلف متعددی از دانش «عینی» مربوط به زمین و خورشید را پذیرفته است. تازه‌ترین تفکر علمی حاکی از آن است که آنچه ما دانشی عینی قلمدادش می‌کنیم، در

واقع محصول پرسش‌های مان و ابزاری است که ما برای یافتن پاسخ به کار می‌گیریم. به عبارت دیگر، «حقیقت» واقعیتی «عینی» نیست که در انتظار کشف شدن باشد؛ جمعی از افراد آن را بر می‌سازند تا نیازهای مشخصی را برآورده سازند که خود حاصل شرایط تاریخی و جامعه‌شناختی و روانشناختی مشخص هستند.

بلیچ با کلاس همانند یک جامعه برخورد می‌کند و از این طریق به دانشجویان کمک می‌کند که دریابند جوامع چگونه دانش را خلق می‌کنند و چگونه فرد عضو در جامعه می‌تواند به صورت بخشی از این فرایند ایفای نقش کند. برای خلاصه کردن روش بلیچ باید گفت که از دانشجویان خواسته می‌شود که به متنی ادبی واکنش نشان دهند، به این ترتیب که ابتدا گزارش واکنش‌شان به متنی ادبی را بنویسند و سپس آن گزارش را تحلیل کنند. این دو کار، تلاش‌هایی هستند برای مشارکت در تولید دانشی درباره‌ی تجربه‌ی قرائت آن متن در کلاس. بجاست که هر یک از این دو مرحله را به صورت جداگانه بررسی کنیم.

بلیچ اگرچه در مقام نظر معتقد است که هر گزارشی از واکنش به یک متن [صرفاً] در چارچوب مجموعه خوانندگانی اعتبار دارد که آن گزارش برای منظورشان مفید است، تأکید می‌کند که چنین گزارشی، به منظور این که برای اجتماع کلاس سودمند باشد، باید بتواند از راه بحث و مناقشه به دانشی راجع به تجربه‌های قرائت متن تبدیل شود. منظور او این است که این گزارش باید در تولید دانش گروهی‌ای سهیم باشد که به تجربه‌ی قرائت متن ادبی خاصی مربوط می‌گردد و نه به خواننده یا واقعیتی که بیرون از خواننده وجود دارد. گزارش‌های واکنشی که خواننده‌محورند بحث درباره‌ی خود فرد را جانشین بحث درباره‌ی تجربه‌ی خوانشی فرد می‌کند. این گزارش‌ها عمدتاً به اظهار نظرهایی درباره‌ی خاطرات و علائق و تجربه‌های

شخصی خواننده و از این قبیل محدود می‌گردند و اشاره‌ی چندانی، یا هیچ اشاره‌ای، به رابطه‌ی میان این اظهار نظرها و تجربه‌ی خواندن متن نمی‌کنند. گزارش‌های واکنش خواننده‌محور به بحث‌های گروهی درباره‌ی خصوصیات و مسائل شخصی‌ای منتهی می‌شود که شاید در مطب یک روانشناس به کار بیایند اما، به نظر بلیچ، تأثیری در شناخت گروه از تجربه‌ی قرائت‌شان ندارند. به همین قیاس، گزارش‌های واکنشی که واقعیت‌محوراند بحث درباره‌ی موضوعات موجود در جهان واقعی را جایگزین بحث درباره‌ی تجربه‌ی [ذهنی] فرد از خواندن می‌کنند. این گزارش‌ها عمدتاً به اظهار عقاید فرد درباره‌ی مسائل سیاسی، مذهبی، جنسیتی و از این قبیل محدود می‌گردد و اشاره‌ی چندانی، یا هیچ اشاره‌ای، به ارتباط میان این عقاید و تجربه‌ی قرائت متن نمی‌کند. گزارش‌های واکنش واقعیت‌محور به بحث‌های گروهی درباره‌ی موضوعات اخلاقی و اجتماعی‌ای منتهی می‌شوند که به ادعای اعضا، متن راجع به آن‌هاست، لیکن این گزارش‌های واکنش تأثیری در شناخت گروه از تجربه‌ی قرائت‌شان ندارند.

متقابلاً، گزارش‌های واکنشی که بلیچ ترویج می‌کند، تجربه‌محوراند. گزارش‌های تجربه‌محور عکس‌العمل‌های خواننده را به متن مورد بحث قرار می‌دهند و دقیقاً تشریح می‌کنند که بخش‌های مشخصی از متن باعث می‌شوند خواننده چه احساسی یا تصویری یا چه تداعی‌ای داشته باشد. این قبیل گزارش‌های واکنش شامل قضاوت‌هایی درباره‌ی شخصیت‌ها، وقایع، بخش‌ها و حتی کلمات مشخصی از متن می‌شوند. تداعی‌های شخصی و خاطرات روابط شخصی‌ای که در جای‌جای این قضاوت‌ها تنیده شده‌اند به دیگران امکان می‌دهد که دریابند کدام جنبه‌های متن خواننده را از چه لحاظ و به چه علت تحت تأثیر خود قرار دادند. بلیچ توصیف یکی از دانشجویان را نقل می‌کند از این که چگونه شخصیت‌ها و وقایع خاصی از

متن گرایش‌های جنسی‌اش را به عنوان دختری جوان به خاطرش آورده بودند. گزارش واکنش او عکس‌العمل‌هایش به صحنه‌های مشخصی از متن را مرتبط می‌کرد با تجربه‌های مشخصی از جوانی‌اش که این صحنه‌ها یادآور آن بودند.

بحث گروهی‌ای که واکنش ذهنی این دانشجو آن را ایجاد می‌کند، می‌تواند حول موضوعات گوناگونی صورت بگیرد که برخی از آن‌ها موضوعاتی کاملاً سنتی هستند. مثلاً گروه می‌تواند به گفتگو درباره‌ی این مطلب بپردازد که آیا نظر شخص درباره‌ی این متن خاص به احساساتی که از تجربه‌های دوران نوجوانی‌اش در او به جا مانده بستگی دارد یا خیر. شاید گروه درباره‌ی این به بحث بنشیند که آیا متن بیان احساسات نوجوانی نویسنده است یا ابراز رسوم جنسی سرکوبگرانه‌ی فرهنگی که نویسنده در آن زیسته است. حتی در این دو مثال آخر که دانشجویان برای پاسخ به آن‌ها ناچار از جستجوی داده‌های زندگینامه‌ای و تاریخی هستند، واکنش خواننده و عکس‌العمل گروه نسبت به این واکنش است که این پرسش‌ها را برانگیخته است، در نتیجه احتمالاً مشارکت شخصی در این‌جا بیش از آن چیزی است که به طور عادی از دانشجویانی دیده می‌شود که چنین تکلیفی به آن‌ها محول گشته است. نکته در این است که گزارش‌های واکنش در زمینه‌ای به کار می‌روند که گروه تعیین می‌کند. گروه بر اساس موضوعاتی که از گزارش‌های واکنش تجربه‌محور سر برمی‌آورند، تصمیم می‌گیرد که پاسخ دادن به چه پرسش‌هایی لازم است و چه مباحثی را باید دنبال کنند.

افزون بر این، خواننده در «گزارشی واکنش‌کاوانه»<sup>۱</sup> به تحلیل گزارش واکنش تجربه‌محور می‌پردازد. در این‌جا خواننده (۱) واکنشش را در خصوص کلیت متن توصیف می‌کند؛ (۲) واکنش‌های گوناگونی را، که ابعاد مختلف متن موجب گشته و البته در نهایت به واکنش دانشجو به کلیت متن

منجر می‌گردد، مشخص می‌سازد؛ و (۳) معلوم می‌کند که چرا این واکنش‌ها صورت گرفته‌اند. واکنش‌ها را می‌توان مثلاً به صورت لذت، ناراحتی، شیفتگی، ناامیدی، تسکین، یا رضایت توصیف کرد و ممکن است چندین احساس از قبیل ترس، شادی و خشم را در بر گیرند. چه بسا گزارش واکنشکاوانه‌ی یک دانشجو نشان دهد که واکنش‌های معینی مثلاً از همذات-پنداری با شخصیتی خاص، از ارضای غیرمستقیم یک میل، از خلاصی از (یا فزونی یافتن) یک احساس گناه، یا از این قبیل، نشئت می‌گیرد. در این‌جا مقصود این است که دانشجویان واکنش‌های خود را درک کنند، نه این‌که فقط آن‌ها را گزارش کنند یا برای‌شان توجیهی بیابند. در نتیجه، گزارش واکنشکاوانه توضیح موشکافانه و مبسوطی است از رابطه‌ی میان عناصر متنی معین، واکنش‌های شخصی معین و معنایی که متن در پی مواجهه‌ی شخصی دانشجو با آن برای وی پیدا می‌کند.

جالب است بدانیم، همان‌طور که بلیچ خاطر نشان می‌کند، دانشجویانی که از رهیافت ذهن‌گرایانه استفاده می‌کنند احتمالاً به همان عناصری از متن مورد گزینش‌شان توجه دارند که اگر در حال نوشتن مقاله‌ای «عینی» و سنتی بودند نیز به آن‌ها توجه می‌کردند. بلیچ برای آزمودن این فرضیه، دانشجویانش را واداشت که عکس‌العمل‌شان درباره‌ی یک متن ادبی را نه به وسیله‌ی تحریر گزارش واکنش و گزارش واکنشکاوانه، بلکه به وسیله‌ی تحریر گزارش معنایی و گزارش واکنش ابراز کنند. گزارش معنایی بدون اشاره به واکنش‌های شخصی دانشجو روشن می‌کند که به نظر وی معنای متن چه بوده است. متقابلاً، گزارش واکنش، درست همانند نمونه‌ی مورد بحث فوق، این را ثبت می‌کند که متن چگونه عکس‌العمل‌های شخصی و خاطراتی از روابط شخصی و تجربه‌های مشخص را پدید می‌آورد. بلیچ دریافت که گزارش‌های واکنش دانشجویان به وضوح سرچشمه‌های شخصی

گزارش‌های معنایی را، چه دانشجویان از رابطه‌ی میان این دو مطلع بودند و چه نبودند، آشکار می‌ساخت. به عبارت دیگر، حتی زمانی که گمان می‌کنیم در حال نگارش تفسیرهای سنتی «عینی» درباره‌ی متون ادبی هستیم، سرچشمه‌ی این تفسیرها در واکنش‌هایی شخصی است که متن بر می‌انگیزد. یکی از مزایای رهیافت ذهن‌گرایانه این است که به دانشجویان امکان می‌دهد علت انتخاب عناصری را که مایل‌اند بر آن‌ها تأکید کنند دریابند و در قبال انتخاب‌های‌شان پاسخگو باشند.

وانگهی دانشجویان اغلب از نوشتن گزارش‌های مفصل واکنش در می‌یابند که اتفاق‌هایی که در حین تجربه‌ی قرائت‌شان برای‌شان افتاده، بیش از آن چیزی است که خود به آن واقف بوده‌اند. بعضی دانشجویان متوجه می‌شوند که از تجربه‌ی قرائتی سود برده‌اند که اگر برای دقیق فکر کردن و به تحریر در آوردن واکنش‌های‌شان همت به خرج نداده بودند، آن را ناخوشایند یا بی‌ثمر قلمداد می‌کردند. دانشجویان همچنین می‌توانند از طریق مقایسه گزارش‌های واکنش‌شان با گزارش‌های همکلاسی‌های‌شان، یا به وسیله‌ی مقابله‌ی واکنش فعلی‌شان نسبت به یک متن با واکنشی که از سنین پایین‌ترشان به یاد دارند، دریابند که دریافت افراد تا چه حد متنوع و تغییرپذیر است، که انگیزه‌های مختلف چگونه بر خوشایندها و بدآیندهای ما تأثیر می‌گذارد و چگونه علائق خوانشی دوران بزرگسالی را تجربه‌های خوانشی دوران کودکی شکل می‌دهد.

دانشجویان همچنین می‌توانند از بحث‌های گروهی درباره‌ی گزارش‌های واکنش و از گزارش‌های واکنشکاوانه‌ی خود دریابند که سلیقه‌ی خودشان و سلیقه‌ی دیگران چگونه عمل می‌کند. چنان که بلیچ متذکر می‌گردد، این که کسی بگوید متنی یا شخصیتی یا بخشی از یک متن را می‌پسندد یا نمی‌پسندد، برای اظهار سلیقه کفایت نمی‌کند. بلکه دانشجویان باید بازده یا

بهای روانشناختی متن برای خود را تحلیل کنند و توضیح دهند که این عوامل چگونه خوشایندها و بدآیندهای مان را باعث می‌شوند. بین اطلاع از آن چه دوست می‌داریم و درک سلیقه‌مان، بسیار تفاوت وجود دارد و از دید بلیچ درک سلیقه است که هدف مناسبی برای کلاس درس به شمار می‌رود. در حقیقت، او معتقد است که بررسی سامان‌یافته‌ی سلیقه که در کلاس ذهن‌گرا ترویج می‌شود، نقطه‌ای است که دانشجویان به طور معمول مطالعه‌ی زبان و ادبیات را از آن جا آغاز می‌کنند. تأکید بر خویشتن-فهمی برای اکثر دانشجویان بی‌اندازه برانگیزاننده است، و روش ذهن‌گرایی بلیچ نوعی تفکر نقادانه را پرورش می‌دهد که بی‌تردید در همه‌ی مراحل زندگی دانشجویان برای‌شان مفید خواهد بود، زیرا نشان می‌دهد که دانش را به سادگی «به ارث نمی‌بریم» بلکه آن را به صورت جمعی می‌آفرینیم و انگیزه‌ی این آفرینش دغدغه‌های شخصی و گروهی است.

### نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی روانشناختی

منتقد روانکاو، نورمن هالند<sup>۱</sup>، نیز بر این باور است که انگیزه‌های خواننده، تأثیر بسزایی در نحوه‌ی قرائت دارد. هالند، دست کم در آثار اولیه‌اش، ادعا می‌کند که متنی عینی وجود دارد (در واقع، او روشش را تحلیل «تعاملی»<sup>۲</sup> می‌نامد زیرا معتقد است که قرائت متضمن تعاملی میان خواننده و متنی واقعی است). با این حال، وی به آنچه تفسیرهای خوانندگان درباره‌ی خود ایشان و نه درباره‌ی متن آشکار می‌کند توجه دارد. بعضی اوقات او را، با توجه به تحلیل‌هایش درباره‌ی تجربه‌های ذهنی خوانندگان، منتقد واکنش

1. Norman Holland
2. Transactive

### نظریه‌ی واکنش خواننده / ۲۹۱

خواننده‌ی ذهن‌گرا می‌نامند. لیکن از آن جا که هالند از مفاهیم روانکاو بهره می‌گیرد و بویژه واکنش‌های روانشناختی خواننده را بررسی می‌کند، بسیاری از نظریه‌پردازان او را یک منتقد واکنش خواننده‌ی روانشناختی می‌دانند و احتمالاً بهتر آن است که ما نیز او را همین طور در نظر بگیریم.

هالند معتقد است که ما در برابر آثار ادبی همان واکنش‌هایی را از خود نشان می‌دهیم که در برابر وقایع زندگی روزمره‌مان. موقعیت‌هایی که باعث می‌شوند مکانیسم‌های دفاعی من در زندگی بین فردی‌ام پدیدار شوند، هنگام قرائت نیز موجب پدیدار شدن مکانیسم‌های دفاعی‌ام می‌شوند. برای مثالی ساده، اگر من فوراً از آشنایان جدیدی که پدر الکی‌ام را به یاد می‌آورند بدم بپایم، احتمال دارد که از هر شخصیت داستانی که او را به یاد می‌آورد زود متنفر شوم. یا اگر ویژگی روانشناختی اصلی من نیازم به تسلط یافتن بر دنیای پیرامونم باشد، در این صورت متون ادبی‌ای که حس تسلط را تضعیف می‌سازند (مثلاً متونی که در آن‌ها شخصیت قدرتمندی که بتوانم با او همذات‌پنداری کنم یافت نشود، یا نتوانم در آن‌ها دنیای منظم و معقولی را که در آن احساس آسودگی می‌کنم بیابم) احتمالاً من را در معرض تهدید قرار می‌دهند. وسیله‌ی دفاعی من در چنین موقعیت‌هایی شاید تنفر از متن، بدفهمی یا یکسره دست کشیدن از خواندن آن باشد. یا توجه به این که در اصل تمام متون ادبی با بیرون کشیدن برخی هراس‌ها و میل‌های ممنوع ناخودآگاه، مکانیسم‌های دفاعی من را به طریقی تحریک می‌کنند، اگر به هر حال قصد خواندن این متون را داشته باشیم باید راهی برای در افتادن با آن‌ها بیابیم. به گفته‌ی هالند تفسیر، همین روند در افتادن [با هراس‌ها و میل‌های ناخودآگاه] است.

هدف اصلی تفسیر، مانند هدف روانشناختی اصلی زندگی روزمره‌مان، برآوردن نیازها و امیال روانی است. وقتی متوجه می‌شویم که متن تعادل

روانی‌مان را تهدید کرده است، باید آن متن را به گونه‌ای تفسیر کنیم که تعادل روانی ما را بازگرداند. مثلاً دو خواننده را در نظر آورید که در برهه‌ای از زندگی شان، به دلایلی که از اختیار ایشان خارج بوده، احساس کرده‌اند که مورد آزار و اذیت واقع شده‌اند؛ شاید خواهر و برادرهای شان به آن‌ها «بند می‌کرده‌اند»، همسن و سالان شان طردشان می‌کرده‌اند، یا یکی از والدین به ایشان بی‌اعتنایی می‌کرده‌اند. احتمالاً مکانیسم دفاعی این خواننده‌ها را شخصیت پکولا در رمان *آبی‌ترین چشم* نوشته تونی ماریسن (۱۹۷۰) به کار می‌اندازد زیرا ایشان پکولا را قربانی‌ای همانند خویش قلمداد می‌کنند. به عبارت دیگر، احتمال می‌رود که خواندن ماجرای پکولا، آن‌ها را به یاد انزوای زجرآور دوران کودکی شان بیندازد. چه بسا خواننده‌ی اول برای مقابله با تهدید متن، رمان را به گونه‌ای تفسیر کند که پکولا را به جای شخصیت‌هایی که او را شکنجه می‌دهند مقصر بشمارد و مثلاً نتیجه بگیرد که پکولا با آن رفتار منفعلانه و حاضر به دفاع از خود نشدنش، مسبب آزار و اذیت دیدن خودش است. خواننده به این صورت با شخصیت ستیزه‌جو همذات پنداری می‌کند و نه با قربانی این ستیزه‌جویی و از این طریق [موقتاً رنج روانی‌اش را تسکین می‌دهد. خواننده‌ی دوم که شخصیت‌های قربانی شده او را هم با خطر تحریک خاطرات دردناک دوران کودکی مواجه می‌سازند، ممکن است با کم جلوه دادن رنج پکولا، با شخصیت او کنار آید و به این منظور، به جای برجسته کردن عذاب‌های پکولا بر خصایص مثبتی تأکید می‌کند که این شخصیت سالم نگه می‌دارد و مثلاً نتیجه بگیرد که پکولا یگانه شخصیت رمان است که هرگز به کسی آسیب نمی‌رساند و تا ابد در حالتی از معصومیت کودکانه باقی می‌ماند. این خواننده، رنج روانی پکولا را انکار می‌کند تا رنج خودش را انکار کرده باشد. سایر خوانندگانی که شخصیت‌های قربانی، تأثیری روانشناختی بر آنان دارند نیز ناچارند با پکولا

دست و پنجه نرم کنند و ایشان به همان شیوه‌ای این کار را انجام می‌دهند که در زندگی‌شان با رابطه‌شان با آزار و اذیت دیدن دست و پنجه نرم می‌کنند. هالند الگوی تعارض‌های روانی و تدابیر مقابله با آن‌ها را «مضمون هویت»<sup>۱</sup> می‌نامد. به عقیده‌ی وی، ما در زندگی روزمره مضمون هویت‌مان را به هر موقعیتی که با آن مواجه شویم فرافکنی می‌کنیم و در نتیجه دنیا را از دریچه‌ی تجربه‌های روانشناختی خودمان ادراک می‌کنیم. به همین ترتیب، هنگام قرائت آثار ادبی نیز مضمون هویت‌مان، یا صورت‌هایی از آن را به متن فرافکنی می‌کنیم. به بیان دیگر، ما ناخودآگاهانه و به طرق گوناگون دنیای درون ذهن‌مان را در متن باز می‌آفرینیم. بنابراین، تفسیرهای ما حاصل هراس‌ها و مکانیسم‌های دفاعی و نیازها و آرزوهایی است که به متن فرافکنی می‌کنیم. در نتیجه، تفسیر کردن در وهله‌ی نخست فرایندی روانی است و نه فرایندی خردورزانه. یک تفسیر ادبی شاید معنای متن را آشکار کند و شاید هم نکند، اما همواره خصوصیات روانی خواننده را در برابر چشمانی تیزبین آشکار می‌سازد.

علت این که جنبه‌ی روانشناختی تفسیرهای ما به سهولت برای خودمان و دیگران نمایان نمی‌گردد این است که ما ناآگاهانه آن جنبه‌ی روانشناختی را در لفافه‌ی مفاهیم انتزاعی زیباشناختی یا خردورزانه یا اجتماعی و اخلاقی بیان می‌کنیم تا خود را از تشویش و احساس گناه ناشی از فرافکنی‌مان برهانیم. مثلاً دو خواننده‌ی فرضی‌ای که طبق توصیف فوق به پکولا عکس‌العمل نشان می‌دهند، ممکن است این شخصیت را - به ترتیب، به عنوان مظهر سستی خودویرانگرانه‌ی بشر، مثل *حوای کتاب مقدس*، یا برعکس، به عنوان مظهر معصومیت معنوی - تفسیر کنند، بی‌آن که دریابند

تفسیرهای‌شان برخاسته از تضادهای روانی ناخودآگاه خودشان است.

پس تعریف هالند از تفسیر را می‌توان به صورت فرایندی خلاصه کرد که سه مرحله یا حالت را هنگام قرائت در بر می‌گیرد: (۱) در حالت «دفاع»<sup>۱</sup>، متن مکانیسم‌های دفاع روانشناختی ما را فعال می‌سازد (برای مثال، پکولا از نظر ما تهدید کننده است زیرا ما را به یاد تجربه‌ی خودمان از مورد آزار قرار گرفتن می‌اندازد). (۲) در حالت «خیال‌پروری»<sup>۲</sup>، برای تفسیر متن راهی پیدا می‌کنیم که آن مکانیسم‌های دفاعی را فرو نشانند و در نتیجه میل ما را برای در امان بودن از تهدیدهایی که متوجه تعادل روانی ما است محقق می‌سازد (مثلاً، ما با تأکید بر معصومیت کودکانه‌ای که پکولا تا ابد خواهد داشت، درد او را اندک جلوه می‌دهیم). (۳) در مرحله‌ی «تبدیل»<sup>۳</sup>، مراحل یک و دو را تبدیل به تفسیری انتزاعی می‌کنیم تا بتوانیم به رضایت روانی‌ای که خواهان آن هستیم دست یابیم، بدون آن که به وجود مکانیسم‌های دفاعی تشویش‌زا و خیال‌پردازی‌های تقصیرزایی معترف باشیم که شالوده‌ی ارزیابی‌مان از متن را تشکیل می‌دهند (مثلاً نتیجه می‌گیریم که پکولا معصومیت معنوی را بازنمایی می‌کند). بنابراین، ما در حالت تبدیل، به تفسیری عقلانی از متن معطوف می‌شویم تا از واکنش عاطفی‌مان نسبت به آن حذر کرده باشیم و این واقعیت را نادیده می‌گیریم که تفسیر عقلانی ما حاصل واکنش عاطفی‌مان است.

البته فایده‌ی احتمالی روش هالند در تسهیل خودشناسی روانشناختی و درمانی، مسلّم به نظر می‌رسد. اما چه بسا در صورت برخورداری از آموزشی کافی بتوان از این روش به عنوان ابزاری زندگی‌نامه‌ای برای تحقیق درباره‌ی

1. Defence
2. Fantasy
3. Transformation

یک نویسنده استفاده کرد. هالند در پژوهش موجزی درباره‌ی [شاعر آمریکایی] رابرت فراست<sup>۱</sup> نمونه‌ای از چنین کاربردی را عرضه می‌کند. هالند نه فراست شاعر، بلکه فراست خواننده را بررسی می‌کند. یعنی کانون توجه این تحلیل، فراستی است که دنیایی را که در آن زندگی می‌کند قرائت می‌کند، به آن واکنش نشان می‌دهد و تفسیرش می‌کند. هالند اظهارات غیررسمی، نامه‌ها، سلاطی ادبی، ویژگی‌های شخصیتی او را به اضافه دیدگاه‌هایی که وی درباره‌ی علم، سیاست، شعرش و خودش ابراز داشته بررسی کرد تا به مضمون هویت فراست پی ببرد. به گفته‌ی هالند، فراست بر اساس نیازش به «مهار نیروهای عظیم ناشناخته‌ی میل جنسی و ستیزه‌جویی» از طریق «تمادهایی خردتر: کلمات یا اشیاء آشنا» (۱۲۷) خود و جهان پیرامونش را درک می‌کند. هالند خاطرنشان می‌کند که پس از تثبیت این مضمون هویت، می‌توان ردّ آن را در شعر فراست (که می‌توان آن را تفسیر فراست از دنیایش در نظر گرفت) نیز دنبال کرد.

از نگاه هالند، هدف چنین تحلیلی عبارت است از همذات‌پنداری همدلانه با نویسنده. هر عمل تفسیر، خواه هنگامی که شخصی را تحلیل می‌کنیم و خواه زمانی که متنی را بررسی می‌کنیم، در چارچوب مضمون هویت مفسر رخ می‌دهد که چنان که دیدیم باعث پدید آمدن مکانیسم‌های دفاعی علیه این همذات‌پنداری و در عین حال ایجاد اشتیاق برای آن است. در نتیجه، وظیفه‌ی مفسر است که موانع روانی‌ای که نفس را از دیگری جدا می‌کند پشت سر بگذارد. به عقیده‌ی هالند، شناخت مضمون هویت نویسنده به ما امکان می‌دهد تا «در آمیختن نفس و دیگری» (۱۳۲) را که هنرمند به ما پیشکش می‌کند، به تمامی تجربه کنیم.

1. Robert Frost



## نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی اجتماعی

بر خلاف نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی ذهن‌گرا که نقش بسزایی برای واکنش ذهنی خواننده‌ی منفرد قائل است، در نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی اجتماعی (که در آثار اخیر استنلی فیش پرورانه شده است) واکنشی که یکسره فردی و ذهنی باشد وجود ندارد. به گفته‌ی فیش، آنچه ما آن را واکنش‌های ذهنی فردی به ادبیات می‌انگاریم، در واقع محصول «اجتماع تفسیری»<sup>۱</sup> ای است که به آن تعلق داریم. منظور فیش از «اجتماع تفسیری» کسانی است که در تدابیر تفسیری‌ای که ما هنگام قرائت متون اتخاذ می‌کنیم یا ما سهمیم هستیم؛ چه آگاه باشیم که در حال استفاده از تدابیر تفسیری هستیم و چه آگاه نباشیم و چه بدانیم که سایرین هم در آن‌ها با ما سهمیم‌اند و چه ندانیم. منشأ این تدابیر تفسیری، همیشه اقسام گوناگون مفروضات نهادینه شده‌اند (مفروضاتی که نگرش‌های فرهنگی و فلسفه‌های حاکم، آن‌ها را مثلاً در دبیرستان‌ها و کلیساها و دانشکده‌ها تثبیت می‌سازند) که به آن‌چه متنی را مبدل به قطعه‌ای ادبی - و نه نامه یا سندی قانونی یا موعظه‌ای کلیسایی - می‌کند و به معانی‌ای که ما قرار است در آن بیابیم مربوط می‌شوند.

اجتماع تفسیری می‌تواند به اندازه‌ی اجتماعی متشکل از پیروان یک نظریه‌پرداز مشخص نقد مارکسیستی، آزموده و واقف به اقدام نقادانه‌اش باشد. یا این که می‌تواند به اندازه‌ی اجتماعی که یک معلم دبیرستان پدید می‌آورد، معلمی که به دانش‌آموزانش یاد می‌دهد که خواندن اثر ادبی به منظور یافتن نمادهای ایستایی که «معنای نهفته» داستان را به ما می‌گویند کاری طبیعی است، ناآزموده و ناآگاه از تدبیر تفسیری‌اش باشد. البته اجتماع‌های تفسیری ایستا نیستند، بلکه در طول زمان رشد می‌کنند و

1. Interpretive Community

خوانندگان می‌توانند هم‌زمان، آگاهانه یا ناآگاهانه، به بیش از یک اجتماع تفسیری تعلق داشته باشند، یا در دوره‌های مختلف زندگی‌شان از یک اجتماع تفسیری به اجتماعی دیگر روی بیاورند. در هر صورت، تمام خوانندگان وقتی به سراغ متن می‌آیند، بر مبنای نوع تدبیر تفسیری‌ای که در هنگام قرائت‌شان در کار است، از قبل متمایل‌اند که متن را به صورتی خاص تفسیر کنند. بر این اساس، بر خلاف بلیچ که معتقد است دانشجویانش از طریق گفت‌وگوی‌شان پس از قرائت متن مرجعیتی اشتراکی به وجود می‌آورند، فیش مدعی است که شمار زیادی از مرجعیت‌های اشتراکی، که مبتنی بر شمار زیاد اجتماع‌های تفسیری‌ای است که دانشجویان از پیش به آن‌ها تعلق داشته‌اند، تعیین می‌کند که دانشجویان در وهله‌ی اول متن را چگونه بخوانند.

به سخن دیگر، از نظر فیش خوانندگان اشعار را تفسیر نمی‌کنند، بلکه آن‌ها را خلق می‌کنند. او این نکته را زمانی که دو درس مختلف را در دانشگاه در دو وقت متوالی تدریس می‌کرد، به شکل خیره‌کننده‌ای اثبات کرد. وی در پایان کلاس اول تکلیفی را روی تخته نوشت که عبارت بود از فهرستی از اسامی زیانسانانی که نظریه‌های‌شان در همان کلاس آموخته می‌شد (علامت سؤالی که پس از اسم آخر آمده، برای نشان دادن نامطمئن بودن فیش در مورد املای آن است).

جیکوبز<sup>۱</sup> \_\_\_\_\_ رزنبام<sup>۲</sup>لوین<sup>۳</sup>

1. Jacobs  
2. Rosenbaum  
3. Levin

ثورن<sup>۱</sup>  
هیژ<sup>۲</sup>  
اهمن<sup>۳</sup>(۴)

وقتی دانشجویان کلاس بعدی وارد اتاق شدند، فیش به آن‌ها گفت که نوشته‌ی روی تخته همانند اشعاری که در حال مطالعه‌شان بودند، شعری با مضمونی دینی و متعلق به قرن هفدهم است و خواست که تحلیلش کنند. دانشجویان در بحثی که متعاقباً پیش آمد، نتیجه گرفتند که این شعر ستایش مهر و رحمت خداوند در فدا کردن یگانه پسرش در راه رستگاری ما است. تفسیر ایشان به زیبایی برای هر کلمه‌ی شعر دلیلی ارائه می‌کرد که از جمله نکات زیر را شامل می‌شد: شعر به شکل صلیب یا محراب است؛ جیکویز نردبان یعقوب<sup>۴</sup> را در ذهن تداعی می‌کند که به عروج مسیحیان به ملکوت اشاره دارد؛ «رزنیام» از نظر لغوی به معنای بوته‌ی گل رز است و به مریم مقدس، رز بی‌خار، اشاره می‌کند که فرزندش باب عروج انسان به ملکوت است؛ «ثورن» [به معنای خار] به تاج خار مسیح، نماد ایثار وی برای نجات ما برمی‌گردد؛ و حروفی که بیش از بقیه در شعر به چشم می‌خورند S, O, N هستند (آیا متنی هست ۲۹-۳۲۲).

نیازی نیست که برای پی بردن به منظور فیش کل استدلال

1. Thorne
2. Hayes
3. Ohman

۴. یعقوب در میانه راه بشریح به حران، نردبانی را در خواب می‌بیند که پایه‌اش بر زمین و سرش در آسمان است، فرشتگان از آن بالا و پایین می‌روند و خداوند بر بالایش ایستاده است. خداوند در این رؤیا با یعقوب سخن می‌گوید و به او و فرزندانش وعده‌ی برکت و قدرت می‌دهد. (م)

۵. به معنای «فرزند مذکر» یا «پسر». (م)

دانشجویانش را نقل کنم: هر قضاوت ادبی ما، از جمله قضاوت درباره‌ی شعر بودن یک قطعه‌ی ادبی خاص، نتیجه‌ی تدابیر تفسیری‌ای است که هنگام قرائت متن با خود داریم. اگر خواننده یا گروهی از خوانندگان تدابیر تفسیری لازم برای شعر شدن فهرستی از نام زبان‌شناسان، یا هر چیز دیگر، را به کار گیرند، آن فهرست مبدل به شعر می‌شود. یعنی ویژگی‌هایی که باعث می‌شوند نوشته‌ای را شعر محسوب کنیم ناشی از ذات خود آن نوشته نیستند، بلکه از تدابیر تفسیری‌ای نشئت می‌گیرند که ما حتی پیش از برخورد با متن، آگاهانه یا ناآگاهانه آموخته‌ایم.

نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی اجتماعی شیوه‌ی جدیدی را برای قرائت متون به ما عرضه نمی‌کند. هیچ شکلی از نقد ادبی را هم که از قبل موجود بوده است، ترویج نمی‌کند. از یاد نبریم که نکته‌ی مهم در این شیوه از نقد ادبی این است که هیچ تفسیری، و در نتیجه هیچ شکلی از نقد ادبی نمی‌تواند مدعی آشکار ساختن آن‌چه در خود متن است باشد.

هر تفسیر صرفاً هر آن‌چه را که راه‌کارهای تفسیری‌اش در متن قرار می‌دهد پیدا می‌کند. اما، این بدان معنی نیست که ما با آشفته‌بازاری از تفسیرهای نامقید مواجه هستیم. همان‌گونه که فیش متذکر می‌شود، تفسیرها همیشه تحت کنترل مجموعه‌ی نسبتاً محدودی از راه‌کارهای تفسیری موجود در هر مقطع معینی از تاریخ هستند. اما با درک میانی نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی اجتماعی، می‌توان در خصوص آن‌چه در هنگام تفسیر متن انجام می‌دهیم و نیز در خصوص آن‌چه هم‌تایان و دانشجویان ما انجام می‌دهند، آگاهی بیشتری کسب کرد. این آگاهی بویژه برای مدرسان ادبیات مفید است چرا که به آن‌ها یاری می‌دهد تا راه‌کارهای تفسیری دانشجویان را تحلیل کنند؛ درباره‌ی این که آیا و چه موقع آن راه‌کارها را با راه‌کارهایی دیگر تعویض کنند تصمیم بگیرند؛ و راه‌کارهای تدریس را

مسئولانه برگزینند (یعنی دیگر پشت این اعتقاد پنهان نشوند که روش‌های معینی از قرائت متون ادبی طبیعی و ذاتاً درست هستند چون آن‌چه در متن هست را نمایش می‌دهند).

### تعریف خوانندگان

پیش از آن که به کاربردهای نظریه‌ی واکنش خواننده در نقد ادبی باز گردیم، مفهوم دیگری مربوط به تمامی رویکردهایی که در بالا به آن‌ها پرداختیم باقی مانده که لازم است آن را بررسی کنیم. شاید متوجه شده باشید که برخی از نظریه‌پردازان واکنش خواننده به «خوانندگان» اشاره می‌کنند، در حالی که برخی دیگر به «خواننده» اشاره می‌کنند. هنگامی که نظریه‌پردازان درباره‌ی خوانندگانی واقعی که واکنش‌هایشان را مورد تحلیل قرار می‌دهند بحث می‌کنند، مانند آن‌چه برای مثال نورمن هالند و دیوید بلیچ انجام می‌دهند، از کلماتی مانند «خوانندگان» یا «دانشجویان» یا اسامی دیگری که نشان‌دهنده‌ی افرادی واقعی هستند برای اشاره به آن‌ها استفاده می‌کنند. اما، بسیاری از نظریه‌پردازان تجربه‌ی قرائت یک خواننده‌ی آرمانی فرضی را در برخورد با متنی مشخص مورد تحلیل قرار می‌دهند، مانند آن‌چه در بررسی سبک‌شناسی عاطفی دیدیم. در این موارد، «خواننده» ای که به آن اشاره می‌شود، در واقع منتقدی است که تجربه‌ی قرائت خود از متنی مشخص را که به دقت ثبت شده بر اساس مبانی یک نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی مشخص مورد تحلیل قرار می‌دهد. از آن‌جا که تجربه‌ی خوانندگان فرضی ممکن است با تجربه‌ی خوانندگان واقعی تطابق داشته یا نداشته باشد، به بعضی از خوانندگان فرضی اسامی‌ای داده شده است که فعالیت قرائتی که نماینده‌ی آن هستند را توصیف می‌کند. از این رو، فیش در سبک‌شناسی عاطفی خود به «خواننده‌ی مطلع» اشاره می‌کند:

خواننده‌ای که «توانش ادبی» لازم برای تجربه‌ی متن را مانند خود فیش به دست آورده است، کسی که غنای متن را از لحاظ پیچیدگی زبان‌شناختی و ادبی آن تجربه می‌کند و با وسواس سعی در سرکوب کردن بُعد فردی یا غیرمتعارف واکنش خود دارد. طبعاً، خوانندگان مطلع مختلفی وجود دارند چون خواننده‌ی مطلع مثلاً شعرهای امیلی دیکنسن<sup>۱</sup> ممکن است همان خواننده‌ی مطلع داستان‌های ریچارد رایت<sup>۲</sup> باشد یا نباشد. اصطلاحات دیگری که به خوانندگان فرضی مشابه اشاره دارند و احتمالاً با آن‌ها برخورد می‌کنید، عبارت‌اند از: «خواننده‌ی تعلیم‌دیده» و «خواننده‌ی آرمانی» و «خواننده‌ی مطلوب».

به طور مشابه، ولفگانگ آیزر از اصطلاح «خواننده‌ی تلویحی» استفاده می‌کند و منظور وی خواننده‌ای است که به نظر می‌رسد مورد خطاب متن است و مشخصات او را می‌توان با بررسی سبکی که متن در آن نوشته شده و نیز با بررسی «موضع» آشکار روایت راجع به خواننده، استنتاج کرد. بنابراین، خواننده‌ی تلویحی یک رمانس دارای شخصیت‌های مضحک با خواننده‌ی تلویحی رمانی فلسفی مانند دکتر فاستوس (۱۹۴۷) اثر توماس مان یا خواننده‌ی رمانی تاریخی و عمیقاً روان‌شناختی مانند محبوب (۱۹۸۷) اثر تونی ماریسن کاملاً متفاوت است. اصطلاحات دیگری که به خوانندگان تلویحی متن اشاره دارند و احتمالاً با آن‌ها برخورد می‌کنید عبارتند از «خواننده‌ی مورد نظر» و «روایت‌شنو»<sup>۳</sup>. نکته‌ای که در این‌جا مطرح است، آن است که منتقدانی که از خوانندگان فرضی استفاده می‌کنند سعی دارند تا نشان دهند که متون مشخص از خوانندگان خود چه توقعی دارند، یا متون

1. Emily Dickinson
2. Richard Wright
3. narratee

مشخص چگونه می‌کوشند تا خوانندگان را به موضع معینی سوق دهند و از این طریق سمت و سوی خاصی به تفسیر آن‌ها بدهند. این که آیا خوانندگان این سمت و سو را می‌پذیرند یا نه، یا این که اصلاً از آن آگاه هستند، امر دیگری است.

البته، تعداد مفاهیم مربوط به واکنش خواننده بسیار بیشتر از آن چیزی است که در بالا به آن اشاره شد. هدف ما در این جا صرفاً معرفی ایده‌های اصلی و مبانی عمومی مورد نیاز است تا هنگام مطالعه‌ی آثار نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی واکنش خواننده درکی از مسائلی که آن‌ها مطرح می‌کنند داشته باشید. طبیعتاً، بعضی از آثار ادبی بیشتر از بقیه پذیرای تحلیل حاصل از این رهیافت یا دست کم گونه‌های معینی از این رهیافت به نظر می‌رسند. همچنین بر خلاف بسیاری از نظریه‌های دیگری که در این کتاب درسی به آن‌ها اشاره شده، تحلیل مبتنی بر واکنش خواننده به یک متن ادبی، اغلب تحلیل خود متن نیست بلکه تحلیل واکنش‌های خوانندگان واقعی آن متن است. برای مثال، مری لو-اِونز<sup>۱</sup> واکنش‌های شفاهی و کتبی دانشجویان سال‌های اول و آخر کالج را در کلاس‌های ادبیات خود تحلیل کرد تا بفهمد امروزه دانشجویان چگونه نسبت به یک متن ادبی مشخص موضع‌گیری می‌کنند و این موضع‌گیری‌ها چگونه تفسیر آن‌ها از آن متن را تعیین می‌کند. متن مورد استفاده‌ی او رمان *فرانکنشتاین* اثر مری شلی بود و او راه‌های تأثیر عوامل زیر در تفسیرهای دانشجویان را ثبت کرد: نسخه‌های سینمایی از این رمان (که پیش‌پنداشت‌های دانشجویان از متن را به وجود می‌آوردند)، راهنمایی‌های خود او برای تفسیر متن (این داستان نوشته‌ی کیست؟ معنای این رمان چیست؟ آیا می‌توان به راوی اعتماد کرد؟)، و معانی

1. Mary Lowe-Ewans

معین و نامعین موجود در خود متن. یکی از یافته‌های لو-اِونز، تصدیق این ایده در نظریه‌ی واکنش خواننده بود که تفسیر فرایندی پویاست که همگام با استفاده‌ی خوانندگان از راه‌کارهای تفسیری متفاوت برای سردرآوردن از معنای متن، تحول پیدا می‌کند. او همچنین فهمید که پیش‌پنداشت‌های حاصل از نسخه‌های سینمایی این رمان، که در آن‌ها هیولایی بسیار متفاوت با هیولای توصیف شده در رمان شلی وجود دارد، خوانندگان یا تماشاگران را به سمت تفسیرهای خاصی سوق می‌دهند و تلویحاً از تفسیرهای معین دیگری بر حذر می‌دارند. به طریق اولی، عناصر خاصی از این متن، مانند سبک خشک و رسمی «مقدمه‌ی» داستان و قالب نامه‌نگارانه‌ای که روایت با آن آغاز می‌شود (داستان در قالب مجموعه‌ای از نامه‌های راوی به خواهرش ارائه می‌شود)، در تعارض با توقعات دانشجویانی قرار می‌گرفت که گمان می‌کردند این رمان چیزی نیست مگر داستانی ترسناک و سطحی و صرفاً سرگرم‌کننده.

به هر حال، هدف نهایی نقد مبتنی بر واکنش خواننده، فارغ از نوع تحلیلی که انجام می‌شود، افزایش درک ما از فرایند خواندن است که از طریق بررسی فعالیت‌های ذهنی خوانندگان و تاثیرهای این فعالیت‌ها در تفسیرهای آنان صورت می‌پذیرد.

### برخی از پرسش‌هایی که منتقدان واکنش خواننده

#### درباره‌ی متون ادبی مطرح می‌کنند

پرسش‌های زیر خلاصه‌ای از رویکردهای مبتنی بر واکنش خواننده به ادبیات یا، به بیان دقیق‌تر، قرائت‌های نقادانه‌ی مبتنی بر واکنش خواننده ارائه می‌دهند. پرسش شماره‌ی ۱ به نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی تعاملی می‌پردازد. پرسش‌های شماره‌ی ۲ و شماره‌ی ۳ به سبک‌شناسی عاطفی مربوط هستند.

پرسش شماره‌ی ۴ به نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی روان‌شناختی می‌پردازد. پرسش شماره‌ی ۵ به نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی اجتماعی یا روان‌شناختی مربوط است و سرانجام پرسش شماره‌ی ۶ به نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی ذهن‌گرا می‌پردازد.

۱. تعامل متن و خواننده چگونه منجر به ایجاد معنی می‌شود؟ تعیین‌ناپذیری متن دقیقاً چگونه محرک تفسیر می‌شود؟ (برای مثال، چه رویدادهایی حذف شده یا بدون توضیح باقی می‌مانند؟ چه توصیف‌هایی حذف شده یا بدون توضیح باقی می‌مانند؟ چه تصاویری می‌توانند تداعی‌های متعدد داشته باشند؟) و متن دقیقاً چگونه ما را به سمتی سوق می‌دهد که هنگام قرائت، تفسیر خود را نیز تصحیح کنیم؟

۲. تحلیل عبارت به عبارت یک متن ادبی کوتاه، یا بخش‌های مهم یک متن طولانی‌تر، درباره‌ی تجربه‌ی قرائتی که پیشاپیش در آن متن ساختار یافته (یا تعبیه شده) است به ما چه می‌گوید؟ تفاوت این تحلیل از آن چه متن با خواننده انجام می‌دهد با آن چه متن «می‌گوید» یا «معنا می‌دهد» چیست؟ به بیان دیگر، منظور نکردن تجربه‌ی زمانی قرائت این متن چگونه منجر به برداشتی ناقص از معنای متن می‌شود؟

۳. چگونه می‌توانیم متنی ادبی را به گونه‌ای تفسیر کنیم تا نشان دهیم که واکنش خواننده همان موضوع داستان، یا قیاس‌پذیر با آن، است؟ به بیان دیگر، از چه نظر این متن در واقع درباره‌ی قرائت خوانندگان است و دقیقاً چه چیزی درباره‌ی موضوع داستان به ما می‌گوید؟ به بیان ساده‌تر، چگونه نوع مشخصی از تجربه‌ی قرائت یکی از درونمایه‌های مهم متن است؟ طبعاً، ابتدا باید

مشخص کنیم که متن چه تجربه‌ی قرائتی را پدید می‌آورد (پرسش شماره‌ی ۲ را ببینید) تا نشان دهیم که موضوع داستان با آن قیاس‌پذیر است. سپس باید با استناد به شواهد موجود در متن (برای مثال، اشاره‌هایی که به مطالب خواندنی، به متونی که شخصیت‌ها قرائت می‌کنند و به تفسیر شخصیت‌ها از شخصیت‌های دیگر یا رویدادها می‌شود) نشان دهیم که آن چه در دنیای روایت اتفاق می‌افتد، وضعیت خواننده‌ای را باز می‌تاباند که به رمزگشایی آن مشغول است.

۴. مضمون هویت یک نویسنده‌ی معین، با استفاده از طیف وسیعی از داده‌های مربوط به زندگی‌نامه‌ی وی که به طور کامل ثبت شده است، چه می‌تواند باشد؟ چگونه این مضمون در مجموع آثار ادبی وی ابراز می‌شود؟

۵. مجموعه نقد‌هایی که درباره‌ی یک متن ادبی منتشر شده است، چه چیزی را درباره‌ی منتقدانی که آن متن را تفسیر کرده‌اند و/یا درباره‌ی تجربه‌ی قرائت حاصل از آن متن نشان می‌دهد؟ می‌توانید جناح‌های نقادانه‌ای را که در یک دوره‌ی واحد فعالیت داشته‌اند یا در دوره‌های متفاوت نقد می‌نوشته‌اند یا هر دوی آن‌ها را مقابله کنید. تحلیل شما در خصوص شیوه‌های خوانندگان برای خلق کردن متن از طریق راه‌کارهای تفسیری یا فرافکنی‌های ایدئولوژیک یا روانی‌شان، چه چیزی را نشان می‌دهد؟

۶. در صورت فراهم بودن امکانات، شخصاً با بررسی گروهی از خوانندگان واقعی (برای مثال، دانشجویان خود، همکلاسی‌ها یا اعضای گروه مطالعاتی‌ای که در آن عضو هستید) آن چه درباره‌ی نقش راه‌کارهای تفسیری یا توقعات خوانندگان، درباره‌ی تجربه‌ی

قرائتی که یک متن مشخص پدید می‌آورد، یا درباره‌ی هر نوع دیگری از فعالیت‌های مربوط به قرائت می‌توان فهمید مشخص کنید. برای مثال، آیا می‌توانید برای سنجش درستی یا نادرستی اعتقاد بلیچ به این که واکنش‌های شخصی دانشجویان به متون ادبی منبع تفسیرهای رسمی آن‌ها است، طرحی مطالعاتی تهیه کنید؟

بسته به اثر ادبی مورد نظر، یکی از این پرسش‌ها یا هر ترکیبی از آن‌ها را می‌توان مطرح ساخت. یا ممکن است با پرسش مفیدی برخورد کنیم که در این جا ذکر نشده است. این پرسش‌ها فقط نقاط شروعی هستند تا درباره‌ی ادبیات از منظر نقد واکنش خواننده به شکلی خلاق تفکر کنیم. به خاطر داشته باشید که تمامی منتقدان واکنش خواننده از یک متن واحد، یا حتی از واکنش‌های خوانندگانی واحد، تفسیری واحد ارائه نمی‌دهند، حتی اگر در نقدی که می‌نویسند مفاهیم مشترکی از نظریه‌های واکنش خواننده را به کار ببرند. همچون هر حوزه‌ی دیگری، در این مورد نیز حتی متخصصان این حوزه با یکدیگر توافق ندارند. هدف ما استفاده از نظریه‌ی واکنش خواننده برای کمک به غنا بخشیدن به قرائت‌مان از آثار ادبی، برای کمک به پی بردن به برخی ایده‌های مهمی که آنان به ما نشان می‌دهند و ما در غیر این صورت به این وضوح یا این گونه عمیق قادر به دیدن آن نبودیم، و برای کمک به درک پیچیدگی‌ها و صورت‌های گوناگون تجربه‌ی قرائت است.

تحلیل مبتنی بر واکنش خواننده‌ای که از رمان گتسبی بزرگ اثر ف. اسکات فیتسجرالد در پی می‌آید، نمونه‌ای است از تفسیرهایی که با اتخاذ این رهیافت نقادانه می‌توان ارائه کرد. من با استفاده از مبانی سبک‌شناسی عاطفی و نیز دیدگاه آیزر درباره‌ی تعیین ناپذیری و نظر هالند درباره‌ی فراقکنی، به بررسی این مسئله می‌پردازم که چگونه این رمان برداشت ما از

چی گتسبی را که همگام با خواندن رمان تحول پیدا می‌کند دائماً با مشکل مواجه می‌سازد و تعیین ناپذیری‌ای ایجاد می‌کند که ما را به فراقکنی عقاید و امیال مان بر شخصیت اصلی رمان سوق می‌دهد. علاوه بر این، نشان می‌دهم که چگونه محتوای درونمایه‌ی این رمان (آنچه این رمان «درباره‌ی آن است») تجربه‌ی خواننده را باز می‌تاباند، یعنی چگونه موضوع این رمان غیرممکن بودن محرز کردن معنایی معین است.

### «فراقکنی خواننده»

#### قرائتی مبتنی بر واکنش خواننده از گتسبی بزرگ

«یه کسی به من گفت فکر می‌کنن یک وقتی آدم گشته.»  
بر تن همه‌ی ما ریشه افتاد. سه آقای نامفهوم به جلو خم شدند و با اشتیاق گوش تیز کردند. لوسیل<sup>۱</sup> با ناباوری استدلال کرد که «فکر نمی‌کنم قضیه این باشه. مثل این که اشکالش بیشتر در اینه که زمان جنگ جاسوس آلمانی‌ها بوده.»

یکی از مردها سرش را به تأیید تکان داد و با لحن مثبتی ما را مطمئن ساخت که «من اینو از یه آدمی شنیدم که از همه چیزش خبر داشت. با هم در آلمان بزرگ شده بودند.»

دختر اولی گفت: «نه، این غیرممکنه، چون در زمان جنگ، در ارتش آمریکا خدمت کرده.» وقتی خوش‌باورانه به حرف‌هایش توجه کردیم، سرش را جلو آورد و ذوق‌کنان گفت: «یک وقتی که فکر می‌کنه هیچ کس نگاهش نمی‌کنه، تماشاش کنین.»

شرط می‌بندم که آدم گشته.» (۶۷؛ فصل ۳)

چی گتسی در مهمانانش (که حریصانه درباره‌ی او غیبت می‌کنند و آشکارا دوست دارند که شوکه شوند) حدس و گمان‌هایی بر می‌انگیزد که از دو جهت مهم، الگویی از همان حدس و گمان‌هایی هستند که وی در خوانندگان رمان گتسی بزرگ (۱۹۲۵) اثر ف. اسکات فیتسجرالد بر می‌انگیزد. زودباوری ما، همانند مهمانان گتسی، پیوسته در حالی که روایت نیک کاره‌وی را می‌خوانیم به سمت مسیرهای متفاوت «تغییر جهت» می‌دهد؛ و نتیجه‌ی نهایی حدس و گمان‌های ما (به عبارت دیگر، تفسیر ما از گتسی و در نتیجه از معنای رمان در کلیت آن) تا حد زیادی محول عقاید و امیال خود ماست، امیالی که تعیین‌ناپذیری داستان ما را به فرافکنی آن‌ها دعوت می‌کند. به بیان دیگر، رمان گتسی بزرگ تجسمی است از اعتقاد نظریه‌پردازان واکنش خواننده به این که قرائت همان خلق معنی است، و این رمان در جریان داستان خود تجربه‌ی خواننده هنگام قرائت آن را بازتولید می‌کند.

شخصیت‌ها در این رمان با رمزگشایی از چی گتسی به عنوان یک «متن»، مدلی از تجربه‌ی قرائت را از ارائه می‌دهند که می‌توان با قاعده‌ی زیر آن را توصیف کرد: فرافکنی - داده‌های جمع‌آوری شده = تصدیق فرافکنی. به بیان دیگر، داده‌هایی که مفسران از محیط اطراف جمع‌آوری می‌کنند، یک عملکرد اصلی دارد: تأیید تفسیری که قبلاً فرافکنی کرده‌اند یا در حال فرافکنی آن هستند. برای مثال، همان طوری که هم اکنون دیدیم، مهمانان گتسی هر سه مرحله‌ی این قاعده را در گفت و گویی واحد به اجرا می‌گذارند. اگر چه شایعات عجیب و غریبی که ایشان به آن متکی‌اند دقیق نیست، این شایعات یگانه داده‌های موجود هستند و به هیچ وجه از حقایق مربوط به فعالیت‌های خلافاکارانه‌ی گتسی تکان‌دهنده‌تر نیستند. مهم‌تر این

که، شایعات عجیب و غریب تمایل آن‌ها به بدگویی را، که در درجه اول محرک ایشان برای تفسیر گتسی بوده، ارضا می‌کند: با توجه به لذتی که آن‌ها از این «متن» یعنی گتسی می‌برند، تا وقتی که یک شایعه به اندازه‌ی کافی تکان‌دهنده باشد یا منجر به حدس و گمان‌های تکان‌دهنده‌ی بیشتری شود، هیچ اهمیتی ندارد که کدام شایعه را باور کنند. به بیان دیگر، مهمانان گتسی را تفسیر می‌کنند تا شوکه شوند، و تفسیرهای‌شان میل ایشان را ارضا می‌کند.

به طریق اولی، تام بیوکنن می‌خواهد باور داشته باشد که گتسی یک خلافاکار بدون پیشینه‌ی خانوادگی آبرومند است، و کارآگاهانی خصوصی را استخدام می‌کند تا شواهد لازم برای اثبات این امر را برای او فراهم کنند. دی‌زی می‌خواهد باور داشته باشد که گتسی شوالیه‌ای اعیان با زرهی درخشان است، بنابراین به راحتی فریب نفاد ثروت و موقعیت او را می‌خورد، لفافی که به نازکی «پرده‌ی نازکی از پیچک دست نخورده همچون تهریشی» (۲۲؛ فصل ۱) است که خانه‌ی اعیانی او را پوشانده است، وولفشیم می‌خواهد باور داشته باشد که گتسی «آدم اصیل و نجیبی» (۱۰۰؛ فصل ۴) است تا بتواند از او در فعالیت‌های غیرقانونی خود «خوب ... استفاده» کند و بنابراین متوجه تناقض بین مردی اصیل و نجیب که «اگسفورد بوده» با کسی که «به اندازه‌ی بی‌پول شده بود که مجبور بود لباس افسریش رو همین جور بپوشه، چون نمی‌تونست لباس شخصی بخره» (۲۱۴؛ فصل ۹) نمی‌شود. جرج ویلسن می‌خواهد باور داشته باشد که گتسی همسر او را اغفال کرده و به قتل رسانده است چون این باور به او اجازه می‌دهد تا انتقام اغفال و مرگ مرتل را بگیرد و به قطعیت عاطفی‌ای که نیاز دارد برسد. بنابراین، ویلسن بی‌درنگ اولین داستانی را که می‌شنود باور می‌کند: هیچ سؤالی نمی‌کند و هیچ شکی درباره‌ی توضیحات تام ندارد به رغم این که خود قبلاً در آن روز

تام را در حال رانندگی در ماشین «مرگ» دیده است و به رغم قول‌هایی که تام همین اواخر به ویلسن داده اما به آن‌ها وفا نکرده است. سرانجام، آقای گتس می‌خواهد باور داشته باشد که «آینده‌ی بزرگی در انتظار» پسر او بوده: «اگر زنده مونده بودم، آدم بزرگی می‌شد. به نفر مثل جیمز جی هیل<sup>۱</sup> سرمایه‌دار بسیار ثروتمند راه آهن]. کمک می‌کرد به آبادانی کشور» (۲۱۱؛ فصل ۹). از این رو، آقای گتس «برنامه‌ی» دوران پسرپرستی فرزند خود را به عنوان مدرکی دال بر پیشرفت او تفسیر می‌کند: «مسلم بود که جیمی ترقی می‌کند» (۲۱۷؛ فصل ۹)، در حالی که تمامی دروغ‌های باورنکردنی‌ای را که بی‌شک گتسبی در مورد منبع ثروت خود به او گفته درست پذیرفته است.

منظور من این نیست که این شخصیت‌ها توانایی یا فرصت کسب اطلاعات دقیق‌تری را درباره‌ی گتسبی دارند. نکته‌ی مورد نظر من صرفاً این است که خرسندی و شوق‌زدگی آنان از اطلاعاتی که کسب می‌کنند و حاضر و آماده بودن ایشان برای بساختن آن‌چه می‌خواهند تصویر کامل گتسبی باشد، نتیجه‌ی برآورده شدن تمام و کمال امیالی است که این اطلاعات درباره‌ی گتسبی برآورده می‌کند.

این نتیجه‌گیری می‌تواند معقولانه باشد که میزان عدم دقت حاصل از این‌گونه تفسیر، به خواننده می‌آموزد که راه دیگری را امتحان کند و این رمان تفسیر ذهنی و خودخواهانه‌ای را مردود می‌شمارد که این شخصیت‌ها بازنمودش هستند. اما، همان‌طور که خواهیم دید، نیک کاره‌وی نیز - که روایت اول شخص او ما را در فهم ابهام اخلاقی دنیای رمان راهنمایی می‌کند - گتسبی را از پشت عینک فرافکنی‌های خود تفسیر می‌کند. علاوه بر این، دلیل این کار او آن است که در دنیای تعیین‌ناپذیر این رمان، راه دیگری

1. James J. Hill

برای تفسیر کردن گتسبی وجود ندارد. ما هنگام دنبال کردن روایت نیک که در آن «لحظه‌ای گتسبی را دوست دارد و لحظه‌ای دیگر دوست ندارد»، همراه با او گاه برداشتی مثبت از شخصیت اصلی رمان داریم و گاه برداشتی منفی. ارزیابی نیک از این شخصیت در آغاز [رمان] - که در آن می‌گویید گتسبی «مظهر همه‌ی آن چیزهایی بود که ... حقیر می‌شمارم» و در عین حال «از عکس‌العمل [منفی] من [به دوستان لانگ آیلندی‌ام] معاف بود» (۱۸؛ فصل ۱) - حکایت از استنباطی متناقض‌نمایانه درباره‌ی گتسبی دارد، استنباطی که با بسط یافتن روایت نیک خواننده نیز عین همان را می‌یابد.

روایت نیک الگویی پیچیده از همدلی و انتقاد خواننده نسبت به گتسبی پدید می‌آورد که بررسی دقیق آن به مقاله‌ی جداگانه‌ای نیاز دارد، اما طرحی اجمالی از نمای این الگو حس تعیین‌ناپذیری حاصل از آن را نشان خواهد داد. پس از ارزیابی متناقض‌نمایانه‌ای که نیک با آن گتسبی را به ما معرفی می‌کند و در بالا به آن اشاره شد، راوی ما را به شروع داستان خود، یا [در واقع] پیش از شروع آن، باز می‌گرداند: توصیفی از خانواده‌ی «سرشناس مرقه» (۱۹؛ فصل ۱) خود او در ویسکانسین و تصمیم او برای رفتن به نیویورک و آموختن نحوه‌ی خرید و فروش اوراق بهادار. در بخش‌های بعدی فصل اول، یگانه احساسی که نیک در خصوص گتسبی با ما در میان می‌گذارد، کنجکاو‌ی او درباره‌ی این مرد است که از توصیف او از «خانه‌ی اعیانی گتسبی» آشکار می‌شود: «خانه‌ی اعیانی گتسبی بود این که بهتر است بگوییم خانه‌ی اعیانی بود که آقای به آن نام در آن زندگی می‌کرد، چون آقای گتسبی را شخصاً نمی‌شناختم» (۲۲؛ فصل ۱). به بیان دیگر، ما همراه با نیک به گذشته سفر می‌کنیم و رویدادها را آن گونه که او در طول زمان از سر گذرانده است، از سر می‌گذرانیم. «گتسبی»‌ای که در صفحه‌ی ۱۸ به ما معرفی شده بود، در صفحه‌ی ۲۲ به «آقای گتسبی» تبدیل شده



است چون نیک ما را به زمانی باز گردانده که هنوز با شخصیت اصلی رمان ملاقات نکرده بود.

کنجکاوی ما زمانی برانگیخته می‌شود که جردن به گتسبی اشاره می‌کند، مردی که در وست‌اگ ملاقات کرده است، و دی‌زی می‌پرسد «گتسبی؟ کدوم گتسبی؟» (۳۰؛ فصل ۱)، اما نیک و خواننده‌ی رمان تا اواسط فصل سوم، زمانی که راوی در یکی از مهمانی‌های گتسبی حاضر می‌شود، گتسبی را نمی‌بینند. توصیف دقیق نیک از مشاهداتش از آن‌چه می‌توانسته از ایوان منزل خود از مهمانی‌های گتسبی ببیند، هم کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد و هم کنجکاوی خود او را بر ملا می‌کند. نخستین ملاقات نیک با همسایه‌اش، آغازگر الگویی از تفسیرهای متعارض درباره‌ی گتسبی است که وجه مشخصه‌ی تجربه‌ی او، و ما، در سرتاسر رمان خواهد بود. گتسبی خود را به نیک معرفی می‌کند، سپس لی‌خندی می‌زند و راوی مجذوب او می‌شود. نیک می‌گوید:

یکی از آن تبسم‌های نادری بود که کیفیت اطمینان ابدی داشت ... به تو اطمینان می‌داد تأثیری که در او نهاده‌ای، عینا همان است که در اوج درخشش خود امیدواری در دیگران بگذاری. درست در همین نقطه تبسم ناپدید شد و من به جوان به ظاهر بزنجیر بهادر شیک‌پوشی ... می‌نگریستم که سخن گفتن لفظ قلم او فقط یک پرده تا مرز کارهای مضحک بی‌معنی فاصله داشت. (۷۲؛ فصل ۳)

به بیان دیگر، به دنبال برداشت مثبت نیک از گتسبی (این که او مردی محترم و جذاب است)، بلافاصله برداشتی منفی از او (این که گتسبی فرد متظاهری است) پدید می‌آید.

این الگو تا زمانی که نیک در پایان شب مهمانی را ترک می‌کند، تکرار می‌شود. راوی، که چشمش به گتسبی می‌افتد «که روی پلکان مرمر تنها ایستاده»، می‌گوید «من نمی‌توانستم اثری از شیطان‌صفتی در او ببینم» (۷۴؛ فصل ۳). اما درست در جمله‌ی بعدی، نیک به این فکر می‌کند که شاید ظاهر معصوم گتسبی توهمی است حاصل از «این امر که گتسبی یگانه کسی است که مشروب نمی‌خورد ... چون هر قدر که به سرمستی برادرانه‌ی مجلس اضافه می‌شد، رفتار گتسبی در نظر من درست‌تر و با نزاکت‌تر می‌آمد» (۷۴؛ فصل ۳). دوباره، نیک در هنگام خداحافظی با گتسبی تلویحاً به این مسئله اشاره می‌کند که میزبان او انسان ریاکاری است. گتسبی نیک را «جوانمرد» خطاب می‌کند اما «در این خطاب خودمائی همان قدر صمیمیت نبود که در دستش که اکنون اطمینان دهنده شانه‌ی مرا لمس می‌کرد» (۷۸؛ فصل ۳). سپس، چند لحظه بعد، گتسبی تبسمی می‌کند و نیک دوباره از او خوشش می‌آید - «تاگهان مثل این بود که در دیرماندن و آخر رفتن من، معنی دلپذیری وجود داشت، که این را تمام مدت خودش خواسته بود» (۷۸؛ فصل ۳) - و «شب به خیر، جوانمرد ... شب به خیر» (۷۸؛ فصل ۳) گتسبی گرم و صادقانه به نظر می‌رسد. در نهایت، وقتی نیک در راه برگشت به خانه از وسط چمن نگاهی به عقب می‌اندازد و گتسبی را می‌بیند، توصیفی از شخصیت اصلی رمان ارائه می‌دهد که ابهام موجود در واکنش‌های او به گتسبی را برجسته می‌سازد: «به نظر می‌رسید که اکنون یک خلاء آبی از آن دریچه‌ها و درهای بزرگ بیرون می‌تراود و هیكل میزبان را که در ایوان جلوی خانه ایستاده و دستش را به حالت رسمی برای خداحافظی بالا گرفته بود، آنزوای کامل می‌بخشد» (۸۱؛ فصل ۳، تأکیدها از من است). آیا این زبان بر سردی گتسبی تأکید دارد، که همدلی ما با او را کاهش می‌دهد، یا بر تنهایی او تأکید دارد، که همدلی ما با او را افزایش می‌دهد؟ نیک موضع

طبعاً، نیک اکنون هیچ یک از گفته‌های گتسبی را درباره‌ی مجموعه‌ی جواهراتش، «بیشتر یاقوت» (۹۲؛ فصل ۴)، شکار حیوانات وحشی، و نقاشی باور نمی‌کند و فقط «به زور جلو خنده‌ی ناباوری خود» را (۹۲؛ فصل ۴) می‌گیرد. داستان گتسبی راجع به جنگ، که بعد از آن نقل می‌کند، درست به اندازه‌ی سایر بخش‌های قصه‌ی او اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد و نیک احساس می‌کند که انگار «ده دوازده مجله را به عجله پشت سر هم ورق» می‌زند (۹۳؛ فصل ۴). اما، گتسبی سپس مدالی جنگی را به نیک نشان می‌دهد که نام وی بر آن حک شده و نیک «با حیرت» می‌بیند که مدال «حقیقی می‌نماید» (۹۳؛ فصل ۴). وقتی گتسبی عکسی از خود همراه با گروهی از همکلاس‌های خود در آکسفورد را نشان می‌دهد، نیک نتیجه می‌گیرد که «پس همه چیز راست بود» (۹۳؛ فصل ۴).

اما، وقتی گتسبی به نیک می‌گوید که قرار است جردن بیکر از طرف گتسبی تقاضایی از او بکند، اطمینان نیک به گتسبی به سرعت تبدیل به دلخوری می‌شود: «مطمئن بودم تقاضای او چیز فوق‌العاده عجیبی خواهد بود و یک لحظه پشیمان شدم از این که روز اول قدم به چمن پرازدحامش گذاشته بودم» (۹۴؛ فصل ۴). به نظر می‌رسد نیک با اشاره به این که «هرچه به شهر نزدیک‌تر می‌شدیم به نزاکت [گتسبی] افزوده می‌شد» (۹۴؛ فصل ۴)، باز هم به طور ضمنی ریاکار بودن گتسبی را نشان می‌دهد. با این همه، این صحنه با رویدادی خاتمه پیدا می‌کند که به نظر می‌رسد همدلی‌های نیک، و ما را، بار دیگر گرفتار ابهام می‌سازد. هنگامی که یک افسر پلیس اتومبیل گتسبی را به علت سرعت غیرمجاز متوقف می‌کند، گتسبی با ارائه‌ی ورق کاغذی نه فقط جریمه نمی‌شود، بلکه افسر پلیس از او عذرخواهی هم می‌کند. توضیح گتسبی این است که «یک بار لطفی در حق رئیس پلیس کردم و حالا هر سال یک دونه کارت کریسمس برام می‌فرسته» (۹۵؛ فصل ۴).

خود را روشن نمی‌کند - شاید مطمئن نیست - لذا خواننده، پس از زنجیره‌ای از واکنش‌های متعارض به گتسبی، به حال خود رها می‌شود تا تجربه‌ی شخصی خود را بر شخصیت اصلی رمان فراقکنی کند.

برخورد بعدی ما با گتسبی در آغاز فصل چهارم صورت می‌گیرد، زمانی که شخصیت اصلی رمان نیک را با اتومبیل خود به نیویورک می‌برد. در خلال این صحنه، موضع ما درباره‌ی گتسبی مجدداً بین دو قطب مثبت و منفی نوسان می‌کند. نیک با شرح زیر راجع به تغییر موضع خود نسبت به گتسبی که پیش از رفتن به نیویورک اتفاق افتاده آغاز می‌کند (موضعی که بر پایه‌ی پنج شش بار گفت و گویی که او در طول ماه پیش، پس از اولین ملاقات‌شان با همسایه‌ی خود داشته، شکل گرفته است):

برخلاف انتظار ... چندان حرفی برای گفتن نداشتم. بنابراین اثر ذهنی اولیه‌ی او در من، این که او به دلیلی نامعلوم آدم مهمی است، تدریجاً محو شده بود و حالا او برای من صرفاً صاحب کاروانسرای مجلل مجاور بود. (۹۰؛ فصل ۴)

سپس، به قول نیک، «آن اتومبیل سواری مغشوش‌کننده پیش آمد» (۹۱؛ فصل ۴). در حالی که گتسبی داستان خانواده‌ی ثروتمند خود، «که حالا هیچ کدام زنده نیستند» (۹۱؛ فصل ۴)، و تحصیلاتش در آکسفورد را برای نیک تعریف می‌کند، نیک می‌گوید:

از گوشه‌ی چشم به من نگریست ... [و] عبارت «تحصیلاتم در آکسفورد» را با عجله گفت ... و از این شک، همه‌ی گفته‌ی او از هم پاشید و از خود پرسیدم که آیا ممکن نیست واقعاً مقداری خبثت شیطانی در کارش باشد. (۹۱؛ فصل ۴)

بی‌شک این اتفاق اهمیت گتسبی را برجسته می‌سازد و بنابراین داستانی را که همین الان برای نیک تعریف کرده تأیید می‌کند، اما تکلیف ما در برابر اشاره‌ای که در این جا به فساد شده است چیست؟ واکنش نیک کمکی نمی‌کند - در جایی مثل نیویورک «حتی [وجود آدمی مثل] گتسبی ممکن بود، بی‌هچ گونه عجابی» (۹۶؛ فصل ۴) - بنابراین ما بار دیگر به حال خود رها شده‌ایم.

تحلیل صحنه‌هایی که در ادامه‌ی رمان دیدگاه در حال تحول خواننده راجع به گتسبی را شکل می‌دهند، الگوی مشابهی از تأثیرهای مخالف در خواننده را - همان طور که در خلاصه زیر از این صحنه‌ها می‌بینیم - آشکار می‌سازد.

۱. نیک، گتسبی و وولفشم ناهار می‌خورند (۱۰۲-۹۶؛ فصل

۴): توصیف نیک از ارتباط نزدیکی که بین گتسبی و وولفشم وجود دارد، کسی که چهره‌ای بسیار منفی از او به تصویر کشیده شده، و اظهار نظرهای مشکوک نیک در مورد گتسبی، برداشتی منفی از گتسبی را در ما شکل می‌دهد.

۲. جردن درباره‌ی گتسبی و دی‌زی با نیک صحبت می‌کند

(۱۰۹-۱۰۲؛ فصل ۴): پایبندی وفادارانه‌ی گتسبی به دی‌زی، نگرانی او از آزردن ساختن جردن و نیک، و واکنش همدلانه‌ی نیک به وضعیت اسفناک گتسبی، برداشتی مثبت از گتسبی را در ما شکل می‌دهد.

۳. نیک و گتسبی مقدمات تجدید دیدار گتسبی با دی‌زی را

فراهم می‌کنند (۱۱۲-۱۱۰؛ فصل ۵): واکنش‌های سردی که نیک دائماً به رفتار دوستانه‌ی گتسبی از خود نشان می‌دهد، بویژه پس از آن که «به نحو خیلی آشکار و غیرمدبرانه‌ای»

(۱۱۲؛ فصل ۵) به او پیشنهاد می‌کند تا در مقابل فراهم کردن امکان دیدار مجدد او با دی‌زی پول راحتی را نصیب نیک کند، برداشتی منفی از گتسبی را در ما شکل می‌دهد.

۴. دیدار مجدد گتسبی و دی‌زی (۱۲۰-۱۱۳؛ فصل ۵): توصیف

نیک از دل‌بستگی عاطفی تمام عیار شخصیت اصلی رمان به دی‌زی؛ تشویش عصبی او قبل از ملاقات، اضطراب شدید او هنگام دستپاچگی اولیه‌ی وی در ملاقات با دی‌زی، و شادی بی‌حد و حصر او هنگام پی بردن به این که دی‌زی هنوز او را دوست دارد؛ و تجربه‌ی همدلانه‌ی نیک راجع به خجالت‌زدگی و شادمانی شخصیت اصلی رمان، منجر به همدلی مثبت ما نسبت به گتسبی می‌شود.

۵. نیک و گتسبی روی چمن منزل نیک منتظر دی‌زی هستند

(۱۲۱-۱۲۰؛ فصل ۵): مچ‌گیری نیک از گتسبی درباره‌ی دروغ آشکار وی راجع به منبعی که پول ساختن خانه‌ی خود را از آن جا آورده و پاسخ گستاخانه و تدافعی گتسبی - «این موضوع فقط به خود من مربوطه» (۱۲۱؛ فصل ۵) - به پرسش نیک در خصوص شغلش، برداشتی منفی از گتسبی را در ما شکل می‌دهد.

۶. گتسبی خانه‌ی خود را به دی‌زی و نیک نشان می‌دهد

(۱۲۸-۱۲۱؛ فصل ۵): توصیف همدلانه‌ی نیک از سرسپردگی گتسبی به دی‌زی که با مکالمه‌ی تلفنی تهدیدآمیز گتسبی، که قویاً به زندگی خلافاکارانه‌ی مخفی او اشاره دارد، نیمه تمام می‌ماند، منجر به نوسان واکنش ما به گتسبی بین قطب‌های مثبت و منفی می‌شود.

۷. نیک داستان واقعی دوران جوانی گتسبی را نقل می‌کند (۱۳۴-۱۲۹؛ فصل ۶): توصیف همدلانه‌ی نیک از دوران جوانی سرشار از فقر گتسبی، زحمت و جدیت او که نیک دوبار آن را برای اظهار نظر درباره‌ی رؤیاهای گتسبی قطع می‌کند (این که آن‌ها در «خدمت ... الهه‌ی جمالی بزرگ، بازاری و خودفروش» بودند (۱۳۰) و به «جهانی با زرق و برق و صفناپذیر» تعلق داشتند (۱۳۱))، منجر به نوسان واکنش ما نسبت به گتسبی بین قطب‌های مثبت و منفی می‌شود. نیک در پایان این صحنه می‌گوید «این مطالب را گتسبی مدت‌ها بعد برای من گفت ... در آن وقت من خود به مرحله‌ای رسیده بودم که در کار گتسبی حاضر بودم همه چیز را باور کنم و هیچ چیز را باور نکنم» (۱۳۴)، و بنابراین عدم قطعیت نظر ما راجع به گتسبی را تا مدتی دیگر تقویت می‌کند.
۸. تام و دوستان او هنگام اسب سواری، در خانه‌ی گتسبی توقف می‌کنند (۱۳۷-۱۳۴؛ فصل ۶): توصیف همدلانه‌ی نیک از ادب گتسبی در مقابل گستاخی بازدیدکنندگان که با توصیف وی از تلاش گتسبی که «تقریباً به لحن تعرض آمیزی» (۱۳۵) سعی در به صحبت واداشتن تام دارد تا او را بیشتر بشناسد قطع می‌شود، منجر به نوسان واکنش‌ها به گتسبی بین قطب‌های مثبت و منفی می‌گردد.
۹. نیک و تام و دی‌زی به مهمانی گتسبی می‌روند (۱۴۶-۱۳۷؛ فصل ۶): توصیف‌های همدلانه‌ی نیک از توجه گتسبی به دی‌زی، دفاع خشمگینانه‌ی او از گتسبی در برابر نیش و کنایه‌های تام و تصویر بسیار شاعرانه‌ای که او از روایت گتسبی

- درباره‌ی روزهای اول ارتباطش با دی‌زی ارائه می‌دهد، واکنشی مثبت به گتسبی را در ما شکل می‌دهد، هر چند این تصویر بر اثر اشاره‌ی منفی نیک به «رقت احساسات وحشتناک» گتسبی (۱۴۶) تا حدودی تضعیف می‌شود.
۱۰. نیک متوجه حضور پیشخدمت‌های جدید گتسبی می‌شود (۱۴۸-۱۴۷؛ فصل ۷): توصیف نیک از ارتباط گتسبی با آدم‌های وولفشیوم و عدم توانایی ظاهری شخصیت اصلی رمان در پی بردن به ویژگی‌های شرارت‌بار آن‌ها، واکنشی منفی به گتسبی را در ما شکل می‌دهد.
۱۱. نیک، گتسبی، خانواده‌ی بیوگنن و جردن با یکدیگر ناهار می‌خورند (۱۵۶-۱۴۹؛ فصل ۷): توصیف نیک از رفتار آرام و مناسب گتسبی در برابر پرخاشجویی تام و اظهار محبت‌های آشکار دی‌زی به مردی که عاشق اوست، واکنشی مثبت به گتسبی را در ما شکل می‌دهد. این واکنش در پایان این صحنه با نکته‌ی منفی‌ای که نیک راجع به وجه تاریک شخصیت اصلی رمان ذکر می‌کند - این که وقتی تام تلویحاً به فعالیت‌های خلافاکارانه‌ی گتسبی اشاره می‌کند، «چهره‌ی گتسبی را حالت توصیف‌ناپذیری ... یک لحظه کدر» می‌کند (۱۵۶) - تا اندازه‌ای تضعیف می‌شود.
۱۲. رویارویی تام با گتسبی در سوئیت هتل در نیویورک (۱۷۴-۱۶۲؛ فصل ۷): توصیف نیک از صداقت گتسبی درباره‌ی حضور او در آکسفورد و تلاش مذبحخانه و ترجم انگیز گتسبی برای دفاع از دی‌زی در مقابل بی‌رحمی تام و عقب‌نشینی

دی‌زی، همدلی مثبت ما را به گتسبی بر می‌انگیزد.

۱۳. نیک پس از مرگ مرتل در مقابل خانه‌ی خانواده‌ی بیوگنن با گتسبی روبه‌رو می‌شود (۱۸۵-۱۸۲؛ فصل ۷): با تغییر رفتار نیک به واسطه‌ی اطلاع از این که دی‌زی، نه گتسبی، راننده‌ی ماشین در هنگام تصادف بوده و فرار کرده و گتسبی گناه او را به گردن گرفته است، واکنش ما به گتسبی از منفی به مثبت تغییر پیدا می‌کند.

۱۴. نیک و گتسبی صبح فردای مرگ مرتل در خانه‌ی گتسبی با یکدیگر صحبت می‌کنند (۱۹۵-۱۸۶؛ فصل ۸): توصیف همدلانه‌ی نیک از سرسپردگی گتسبی به دی‌زی که با اشاره به این که گتسبی دی‌زی را «با نهایت ولع و بی‌هیچ تردیدی» با توسل به دوز و کَلک «تحویل گرفت» (۱۸۸) قطع می‌شود، منجر به نوسان واکنش ما به گتسبی بین قطب‌های مثبت و منفی می‌گردد.

۱۵. نیک مقدمات تشییع جنازه‌ی گتسبی را فراهم می‌کند (۲۱۹-۲۰۶؛ فصل ۹): «همبستگی تحقیرآمیز» که نیک بین گتسبی و خود «علیه همه‌ی آن‌ها» احساس می‌کند (۲۰۸)، بارها با یادآوری فعالیت‌های خلافاکارانه‌ی شخصیت اصلی رمان قطع می‌شود و این مسئله منجر به نوسان چند باره‌ی واکنش ما به گتسبی بین قطب‌های مثبت و منفی می‌گردد.

۱۶. نیک شب قبل از عزیمت به ویسکانسین بر ساحل مقابل منزل گتسبی قدم می‌زند (۲۲۶-۲۲۵؛ فصل ۹): مقایسه‌ی شاعرانه‌ی نیک بین «اعجاب گتسبی در لحظه‌ی ای ... که برای اولین بار چراغ سبز انتهای لنگرگاه دی‌زی را یافته بود»

(۲۲۶) و اعجاب ملهم از قاره‌ی آمریکای باکره، «سینه‌ی سرسبز و پُرطراوتی از جهان نو» (۲۲۶)، همدلی مثبت ما را به گتسبی بر می‌انگیزد.

بدین ترتیب، در حالی که متن در هر کدام از این صحنه‌ها فعالانه به واکنش خواننده به گتسبی شکل می‌دهد، با جلو رفتن در داستان تعیین‌ناپذیری چشمگیری را تجربه می‌کنیم. چون کم‌کم به این نکته پی می‌بریم که این متن دو تفسیر مخالف هم از گتسبی را تأیید می‌کند: (۱) گتسبی خلافاکار، که برای رسیدن به آن چه می‌خواهد به هر کسی آسیب می‌رساند و هر کاری می‌کند، و (۲) گتسبی قهرمان رمانتیک، که خود را از فقر رهانیده و زندگی خود را وقف دی‌زی کرده است، مانند کسی که «دنیال جام مفقود» (۱۸۹، فصل ۸) می‌گردد. به بیان دیگر، چهره‌ای که رمان از شخصیت اصلی خود ترسیم می‌کند، شخصی است که از وسایل کاملاً فاسد، از جمله قاچاق مشروبات الکلی و ارواق بهادرِ تقلبی، برای رسیدن به اهدافی پاک («روایای فسادناپذیر» (۱۹۵؛ فصل ۸) گتسبی برای به دست آوردن دی‌زی و داشتن یک زندگی خوب) استفاده می‌کند و آن گاه از ما می‌خواهد که تصمیم بگیریم آیا هدف وسیله را توجیه می‌کند یا نه. اما رمان شواهد صریحی را که برای پاسخ گفتن به این پرسش مورد نیاز است، در اختیار ما نمی‌گذارد.

با توجه به فقر اسفبار گتسبی در دوران کودکی و تصویر ارائه شده از دره‌ی خاکستر در رمان به منزله‌ی یگانه انتخاب موجود برای زندگی ثروتمندان و مشاهیر، یک «نه» ساده، یعنی پاسخ آشکارا «درست» از یک دیدگاه اخلاقی انتزاعی، به اندازه‌ی کافی جوابگوی پیچیدگی‌های این پرسش نیست. درک ما از تضاد بین ثروت و فقر از طریق توصیف‌های متناوب در

سرتاسر رمان تقویت می‌شود: از طرفی دنیای هیجان‌انگیز نیک و اطرافیان او، و از طرف دیگر دنیای ملال‌آور خانواده‌های ویلسن و مکی، کاترین خواهر مرتل، و شخصیت‌هایی در این جا و آن جای رمان مانند مهمانان مفت‌خور و جلف گتسبی و «کارمندان جوان بیچاره‌ای که جلو مغازه‌ها می‌پلکیدند ... کارمندهای جوان در تیرگی شامگاه، که حساس‌ترین لحظات شب و عمر خود را تباه می‌کردند» (۸۲؛ فصل ۳).

این نتیجه‌گیری ساده که هدف‌های گتسبی وسایلی را که برای نیل به آن‌ها به کار می‌برد توجیه نمی‌کنند، از نظر نیک هم پذیرفتنی نیست. اما همچنین راوی به سادگی نتیجه نمی‌گیرد که راه‌های گتسبی برای رسیدن به اهدافش یقیناً توجیه‌پذیرند. همان‌گونه که دیدیم، از طریق نیک است که به وجه تاریک گتسبی پی می‌بریم: فعالیت‌های خلافاکارانه‌ی او، فریب دادن دی‌زی، هویت جعلی‌اش، ارتباط او با وولفشمیم، و حساس نبودن به سعادت هیچ کس جز دی‌زی و خودش. اما همچنین این نیک است که مدافع اصلی گتسبی است، کسی که به دفعات تجدید «ایمان کامل و بی‌چون و چرا» (۱۶۶؛ فصل ۷) به او را تجربه می‌کند، برای مثال، یکی از این موارد وقتی است که گتسبی با اذعان به این که تحصیل او در دانشگاه آکسفورد از طریق بورسی که دولت پس از جنگ جهانی اول در اختیار سربازان آمریکایی گذاشته بود میسر شد، صرفاً حقیقت کوچکی را تصدیق می‌کند. همچنین این نیک است که نتیجه می‌گیرد گتسبی «به تنهایی به اندازه‌ی همه‌ی اونا [یعنی اطرافیان نیک] با هم» (۱۹۵؛ فصل ۸) ارزش دارد. در واقع، دفاع جانانه و مکرر نیک از شخصیت اصلی رمان، در مجموع، به برانگیختن همدلی ما با گتسبی گرایش دارد، حتی با وجود این که وجه تاریک شخصیت او به ما یادآوری می‌کند که گتسبی فردی خوب و خیرخواه نیست. یعنی، نیک با وجود این که به پرسشی که این رمان مطرح می‌کند پاسخی

نمی‌دهند و درصدد القای این نظر بر نمی‌آید که اهداف گتسبی راه‌های او را برای نیل به آن اهداف توجیه می‌کنند، از میان افرادی که در شرق ملاقات کرده است، گتسبی را یگانه کسی می‌داند که «آخر سر درست از آب درآمد» (۱۸؛ فصل ۱).

چرا باید نیک نهایتاً، با وجود اطلاعاتی که درباره‌ی گتسبی دارد، چنین تفسیر یک جانبه‌ای از گتسبی داشته باشد؟ لحن آکنده از شور و شوقی که در تجدید مکرر «ایمان کامل و بی‌چون و چرا» (۱۶۶؛ فصل ۷) نیک به گتسبی وجود دارد، حاکی از آن است که نیک هم مانند بسیاری دیگر از شخصیت‌های این رمان، امیال خود را بر گتسبی فرافکنی می‌کند. تعجبی ندارد که نیک، که در سن سی سالگی هنوز از جانب پدر خود حمایت مالی می‌شود و سعی دارد بفهمد در زندگی چه باید بکند، می‌خواهد باور داشته باشد که زندگی هنوز نوید آینده‌ای درخشان را می‌دهد چون از این می‌ترسد که چنین نباشد. ترس او این است که، به قول خودش جز «شمار نقلیل-یابنده‌ای از دوستان مجرد مرد، کیسه‌ی کاستی‌گیرنده‌ای از شوق، تعداد رو به کاهشی موی سر» (۱۷۴؛ فصل ۷)، چیز دیگری در پیش روی او نباشد. نیک، که در شهر خود و نیز در نیویورک روابط عاشقانه‌ی ناموفقی داشته است، می‌خواهد باور داشته باشد که رابطه‌ی عاشقانه‌ی هنوز امکان وجود دارد. او، که اقامت تابستانی‌اش در نیویورک - آخرین حلقه از زنجیره‌ی ماجراهایش - به فاجعه ختم شده است، می‌خواهد به امکان برآورده شدن امید، چیزی که در گتسبی می‌بیند، باور داشته باشد: امید به این که مردی جوان با آینده‌ای مبهم می‌تواند همچون گتسبی به موفقیت مالی عجیب و غریبی برسد، می‌تواند چنین با همه‌ی وجود عاشق زنی باشد و می‌تواند نسبت به آینده تا این حد خوش‌بین باشد. در واقع، همان طور که در نیمه‌ی دوم رمان مشاهده می‌کنیم، نیک آن چنان از نظر عاطفی به گتسبی دل

بسته است که بی‌هیچ تردیدی و به رغم تربیت محافظه‌کارانه‌اش، به رابطه‌ی زناکارانه‌ی گتسیبی با دی‌زی که از بستگان نیک است، کمک می‌کند. تمایل نیک به فرافکنی امیال خود در تفسیر وی از گتسیبی با توجه به این که تجربه‌ی او، و ما، از شخصیت اصلی رمان در زمینه‌ای بسط می‌یابد که خود سرشار از پرسش‌های بی‌پاسخ و تناقض‌ها و تفسیرهای ممکن متعددی است، ناگزیر و طبیعی به نظر می‌رسد. بدین سان، فشار عاطفی این رمان در کل ما را نیز، مانند نیک، به فرافکنی معانی خود بر جهان رمان دعوت می‌کند تا اصلاً بتوانیم آن را تفسیر کنیم.

حتی خلاصه‌ترین فهرست تعیین‌ناپذیری‌های این متن، پرسش‌های بی‌پاسخ زیر را شامل می‌شود، که دانشجویان من را اغلب آزار می‌دهد. چرا دی‌زی پس از دریافت نامه‌ی گتسیبی از اروپا یا تام ازدواج می‌کند؟ از آن جا که گتسیبی ظرف سه ماه پس از عروسی دی‌زی به لویی‌ویل بازگشته است، آیا در نامه نوشته بود که دی‌زی به زودی او را خواهد دید؟ چرا دی‌زی فقط سه ماه پس از ازدواج چنین «مفتون شوهر» (۱۰۵؛ فصل ۴) خود است حال آن که شب قبل از عروسی نمی‌خواسته با او ازدواج کند؟ با توجه به خیانت‌های پی در پی تام، نقل مکان‌های متعدد تام و دی‌زی، و نارضایتی آشکار آن‌ها از این ازدواج، چه چیزی این دو را در کنار یکدیگر نگه می‌دارد؟ پس از این که گتسیبی و دی‌زی دوباره به هم می‌رسند، رابطه‌ی آن‌ها چگونه است؟ (فیتسجرالد نوشته است که او خود «نسبت به روابط عاطفی گتسیبی و دی‌زی از زمان به هم رسیدن دوباره‌ی آن‌ها تا زمان فاجعه ... هیچ گونه احساسی ندارد یا از آن اطلاعی ندارد.» نامه‌ها ۴۲-۳۴۱). داستان واقعی رابطه‌ی نیک و زن جوانی که در شهر زادگاه خود تنهایش گذاشته چیست؟ نیک و جردن واقعاً چه احساسی نسبت به یکدیگر دارند؟ جردن چگونه آدمی است؟ با توجه به مخالفت آشکار رمان با اظهارات جنسیت‌گرا و

نژادپرستانه‌ی تام، تکلیف ما با اظهارات جنسیت‌گرا و نژادپرستانه‌ی نیک، که بدون هیچ اظهار نظری در متن ارائه شده‌اند و به نظر می‌رسد که به پذیرفتن آن‌ها دعوت می‌شویم، چیست؟ (برای مثال، نگاه کنید به اظهارات نیک در فصل سوم صفحه‌ی ۸۴ - «تادروستی در یک زن چیزی است که آدم هیچ وقت از ته دل عیب نمی‌داند» - و فصل چهارم صفحه‌ی ۹۶ - که نیک به سه سیاه‌پوست سوار بر اتومبیل تشریفاتی با عبارت «دو نفر و یک زن» اشاره می‌کند که «تخم چشم آن‌ها با چشم‌همچشمی تفرعن‌آمیزی به سوی» گتسیبی و او می‌چرخد و او «بلند» می‌خندد.) با توجه به چهره‌ی نامطبوعی که در این متن هم از فقرا و هم از ثروتمندان ارائه شده، آیا این رمان ضدنخبه‌گرایی است یا صرفاً مردم‌ستیز است؟ «شگفت‌ترین و غریب‌ترین نخوت‌هایی» که گتسیبی «شب در تخت‌خواب دچار» (۱۳۱؛ فصل ۶) آن‌ها می‌شد، چه هستند؟ (نیک به ما نمی‌گوید) و کدام معنی «نخوت» در این جا و جاهای دیگر صادق است: «مفاهیم»، «تخیلات»، «تصنعات سبکی یا کلامی» یا «نظرات خودپسندانه»؟ برداشت ما از چشمان دکتر ت. ج. اِکلبرگ<sup>۱</sup>، که جایگاهی به این مهمی در تصویرپردازی رمان دارد اما می‌تواند باز نمود ایده‌های متفاوت بسیار زیادی تلقی شود، چه باید باشد؟

در واقع، چشمان دکتر ت. ج. اِکلبرگ فقط یکی از تصاویر ابهام‌آمیز متعدد این رمان سرشار از توصیف‌های مبهم و تأثیرگذار است که خواننده را به فرافکنی معانی خود در تفسیر آن‌ها دعوت می‌کنند. برای مثال، «رایحه‌ی طلایی کم رنگ» یا «رایحه‌ی کف آلود» (۲۱؛ فصل ۵) چیست؟ معنی این که فروغی ... از امید»، «مضطرب» است (۴۵؛ فصل ۲) چیست؟ برداشت ما از «گلستان‌های آبی رنگ» گتسیبی (۶۱؛ فصل ۳) یا از دسته مویی که

«همچون خطی از رنگ آبی» (۱۱۵؛ فصل ۵) بر گونه‌ی دی‌زی کشیده شده چه باید باشد؟ چگونه صدای دی‌زی در حالی که «در گرما تولا» می‌کند «به بی‌حالتی و بی‌په‌ودگی آن شکل» می‌دهد (۱۵۴؛ فصل ۷) و چه شکل‌هایی از آن حاصل می‌آیند؟ علاوه بر این، نیک اغلب در توصیف‌های خود با استفاده‌ی مکرر از کلمه‌هایی مانند «توصیف‌ناپذیر»، «انتقال‌ناپذیر»، «بیان‌ناپذیر»، «وصف‌ناپذیر» و «توضیح‌ناپذیر» به ناتوانی خود در ارائه‌ی جزئیات عینی و مشخص اذعان دارد، سبک بیان تأثیر گذاری که در عباراتی مانند «آن حالت نامأنوس و در عین حال مشخص دوباره در صورت گتسبی پیدا شد» (۱۷۲؛ فصل ۷) به اوج ابهام خود می‌رسد. اگر نیک نمی‌تواند آن‌چه را در ذهن دارد توصیف کند یا انتقال دهد یا بیان کند یا توضیح دهد، پس خوانندگان باید منظور او را پیش خود تصور کنند، و این جاهای خالی در متن ما را به فرافکنی تجربه و امیال خود برای رسیدن به معنی دعوت می‌کند.

این که رمان گتسبی بزرگ به سهولت امکان قرائت‌های نظری متفاوت و متعدد تبیین شده در این کتاب درسی را فراهم کرده، دلیلی است برای تعیین‌ناپذیر بودن این رمان. خلاصه این که، معانی معین موجود در این رمان آن‌چنان کم است که بدون فرافکنی عقاید و امیال خود بر این متن، یگانه تفسیری که باقی می‌ماند این است که رمان گتسبی بزرگ تعیین‌ناپذیر بودن معنا را در جهانی مشحون از ابهام‌های اخلاقی نشان می‌دهد. به نظر من اگرچه چنین تفسیری از رمان مناسب و کارآمد است، اکثر خوانندگان، از جمله خود من، خواهان نتیجه‌ای قطعی‌تر از آن‌چه این تفسیر ارائه می‌دهد هستند. بجاست اشاره کنم که گرایش جالب توجهی در میان واکنش‌های انتقادی موجود به جی گتسبی وجود دارد. همان‌طور که در نمونه‌های زیر خواهیم دید، به رغم شخصیت‌پردازی دووجهی ارائه شده از گتسبی در رمان، در بخش چشمگیری از واکنش‌های انتقادی، به گتسبی

نقش یک قهرمان رمانتیک داده می‌شود. به اعتقاد ماریوس بیولی<sup>۱</sup>، گتسبی مظهر تمام عیار «آرمان و نیکی» است (۲۵)؛ او «تجسم حماسی قهرمان رمانتیک آمریکایی» (۱۴) است که «تیروی پایداری روح» و «مصونیت از آلودگی نهایی» به «کم ارزشی و پیش‌پاافتادگی» را (۱۳) به نمایش می‌گذارد. جفری هارت<sup>۲</sup> قبول دارد که گتسبی «نمایشگر قهرمان آمریکایی» (۳۴) است و به اعتقاد چارلز س. نش<sup>۳</sup> «گتسبی، گه هر چیزی برایش ممکن است، بهترین نمایشگر آن چیزی است که ایمرسن<sup>۴</sup> بی‌کرانگی انسان مستقل<sup>۵</sup> می‌نامد» (۲۳). به اعتقاد اندرو دیلن<sup>۵</sup>، گتسبی از «تیروی مقدسی» (۶۱) سرشار است و به گفته‌ی کنت کارترایت<sup>۶</sup> «رؤیای گتسبی [...] به او اعتلا می‌بخشد» (۲۲۹). به نظر تام برنم<sup>۷</sup> «شخصیت گتسبی» سالم و دست نخورده باقی می‌ماند و فساد که او را احاطه کرده، فاسدش نمی‌سازد» (۱۰۵). به اعتقاد رز ایدرین گلو<sup>۸</sup> نیز گتسبی تا انتها «معصومیت خود را حفظ کرده است» (۴۳)، یا به قول آندره ل. و<sup>۹</sup>، گتسبی هیچ‌گاه «شرافت بنیادین و سلامت معنوی» خود را (۱۴۴) از دست نمی‌دهد. منتقدان حتی هنگامی که به وجه تاریک شخصیت اصلی این رمان اذعان می‌کنند، توجهی برای آن ارائه نمی‌دهند. استدلال کارترایت این است که «گتسبی می‌تواند در آن واحد هم خلاقکار و هم قهرمانی رمانتیک باشد چون این رمان برای او

1. Marius Bewley
2. Jeffrey Hart
3. Charles C. Nash
4. Emerson
5. Andrew Dillon
6. Kent Cartwright
7. Tom Burnam
8. Rose Adrienne Gallo
9. André Le Vot



معیار اخلاقی تخیلی‌ای پدید می‌آورد که از رسوم معمول فراتر می‌رود و زندگی او بر آن صحنه می‌گذارد» (۲۳۲). یا همان طور که اندرو دیلن ادغام دنیوی بودن و معنویت در شخصیت اصلی این رمان را جمع‌بندی کرده گتسی «قدیسی دنیاپرست» (۵۰) است.

طبعاً، دفاع نیک از گتسی خوانندگان را به احساس همدلی با شخصیت اصلی رمان سوق می‌دهد. اما، با توجه به میزان و نوع داده‌های منفی‌ای که خود نیک درباره‌ی گتسی ارائه می‌کند، احتمالاً بعضی عوامل اضافی در واکنش آن منتقدانی که چیزی جز خوبی در گتسی نمی‌بینند تأثیر داشته است. به بیان دیگر، اگرچه نیک آشکارا از ما می‌خواهد که، مانند خود او، گتسی را از تخطئه‌ای که نسبت به جهان گتسی روا می‌داریم معاف کنیم، با این حال راوی بیش از آن چه نیاز است داده‌هایی در اختیار ما قرار می‌دهد که قضاوت همدلانه درباره‌ی شخصیت اصلی مورد حمایتش را با مشکل مواجه می‌سازد. در واقع، مجادله منتقدان بر سر این که آیا نیک راوی قابل اعتمادی هست یا نه، همین بُعد از تعیین‌ناپذیری این رمان را برجسته می‌سازد.

یکی از دلایل وجود این گرایش انتقادی که بسیاری از مطالب موجود در این رمان را نادیده می‌گیرد و فقط بر عناصر پسندیده در شخصیت‌پردازی گتسی تمرکز می‌کند، می‌تواند این باشد که شخصیت اصلی این رمان از عقیده یا تمایلی که در بین بسیاری از خوانندگان مشترک است بهره‌برداری می‌کند و آن‌ها را ترغیب می‌کند تا گتسی را به شکلی کاملاً مثبت ببینند. در واقع، نکته‌ای که من به آن پی برده‌ام این است که اکثر منتقدانی که صورتی آرمانی به گتسی می‌دهند، به آن چه از نظر آن‌ها گذشته‌ی سالم آمریکا تلقی می‌شود نیز صورتی آرمانی می‌دهند، گذشته‌ای که به اعتقاد آن‌ها گتسی باز نمود آن است. به نظر این خوانندگان، گتسی نماد آمریکایی بگری است که خودخواهی و ابتذال افرادی مانند مایر وولفشمیت و تام

بیوکنن، همان طور که به اعتقاد آن‌ها گتسی را نابوده کرده آن گذشته را هم نابود کرده است.

برای مثال، به نظر ریچارد چیس<sup>۱</sup>، گتسی به لحاظ این که در «آرمانی متشکل از معصومیت و زهایی و اصول رفتاری کاملاً شخصی» با نتی بامپو<sup>۲</sup>، هاک فین<sup>۳</sup> و ایشمائل شریک است، بخشی از یک «دوران آرمانی روستایی در گذشته» (۳۰۱) محسوب می‌شود. به طور مشابه، استدلال ماریوس بیولی این است که «جوان شیک‌پوش مرزنشینی که در سپیده‌دم به رؤیاپردازی مشغول است و تا صبح آواز می‌خواند»، مانند آن چه دیوی کراکت<sup>۴</sup> در سال ۱۸۳۶ وصف کرده، «سلف گتسی است. به دلیل چنین تبار سنتی آمریکایی ایست که رمانتیسیم گتسی از درخشش محدود عصر جاز فراتر می‌رود» (۱۲۸). بنابراین، گتسی «وارث حقیقی رؤیای آمریکایی» (بیولی ۱۲۸) پیش از تباهی آن رؤیا تحت تأثیر برهوت اخلاقی‌ای است که هر روز بیش از پیش مرزهای خود را در قلب جامعه‌ی آمریکا می‌گستراند. در واقع، می‌توان چنین استدلال کرد که ایدئولوژی آمریکایی «فرد استوار» (که صورت‌های گوناگونی از جمله مرد تک‌رو و غیرمتعارف و خودمدار دارد) زمینه‌ی توجه صرف به جنبه‌ی پسندیده‌ی شخصیت‌پردازی گتسی را در بسیاری از خوانندگان ایجاد می‌کند.

اکثر منتقدانی که دنیای عصر جاز در رمان را با دوره‌ی تاریخی بگری در گذشته‌ی آمریکا متباین نمی‌دانند، تفسیری غیرآرمانی از گتسی ارائه می‌دهند. برای مثال، به اعتقاد ادوین فاسیل<sup>۵</sup> این رمان نقد گزنده و حساب-

1. Richard Chase
2. Natty Bumppo
3. Huck Finn
4. Davy Crockett
5. Edwin Fussell

شده‌ی فیتسجرالد را از رؤیای آمریکایی و جی گتسی، نماینده‌ی آمریکایی‌ها، به نمایش می‌گذارد. متیو بروگلی<sup>۱</sup> و آ. ا. دایسن<sup>۲</sup> هیچ کدام صورتی آرمانی به گتسی نمی‌دهند، و مانند فاسل، قبول دارند که شخصیت اصلی رمان از فساد دنیایی که در آن زندگی می‌کند فراتر نمی‌رود بلکه در آن شریک است. به بیان دیگر، به نظر می‌رسد بسیاری از منتقدان اساساً مطابق فرضیاتی که درباره‌ی گذشته‌ی آمریکا دارند به تفسیر گتسی می‌پردازند. شاید اعتقاد به این که آمریکا زمانی سالم بوده است، به این تصویر که گتسی باز نمود آن گذشته‌ی بکری است که اکنون دیگر به کلی از دست رفته دامن می‌زند. به هر حال، این مسئله که منتقدانی که صورتی آرمانی به گتسی می‌دهند به این اندازه وجه تاریک گتسی را به کل نادیده می‌گیرند یا با جدیت آن را توجیه می‌کنند، نشان از آن دارد که فراقلمی عقاید و امیال ما، دست کم هنگامی که متن مؤکداً ما را به آن دعوت می‌کند، از تصحیحاتی که متن برای تفسیر در اختیار ما می‌گذارد قوی‌تر است.

بازتاب مقاومت بسیاری از منتقدان در برابر تصحیحاتی که در رمان ارائه شده است (یعنی داده‌های منفی در مورد گتسی را در اشاره‌های متعدد متن به نوشته‌هایی می‌توان دید که هیچ کاری انجام نمی‌دهند، خواننده نمی‌شوند یا ناتمام باقی می‌مانند و در قبولاندن واقعیت خود به خوانندگان‌شان ناکام هستند. برای مثال، کتاب‌های موجود در کتابخانه‌ی گتسی باز نشده‌اند و این نشان می‌دهد که تا به حال هیچ کس آن‌ها را نخوانده است. داستانی که جردن از یک مجله برای تام بیوکنن می‌خواند، ناتمام است و باید «بقیه‌ی داستان را در شماره‌ی آینده» خواند (۳۸؛ فصل ۱) و از قرار معلوم آن طور که توقع می‌رود او را سرگرم نمی‌کند، چون آن را

1. Matthew Bruccoli  
2. A. E. Dyson

با لحنی «زمزمه‌وار و بی‌آهنگ» (۳۸؛ فصل ۱) می‌خواند. نیک، وقتی منتظر بیرون آمدن تام و مرتل از اتاق خواب آپارتمان آن‌ها ست، رمان عامه‌پسندی می‌خواند که «چیزی از آن» نمی‌فهمد (۵۱؛ فصل ۲). نامه‌ی گتسی به دی‌زی از خارج کشور، که به منظور جلوگیری از ازدواج او با تام نوشته شده، در انجام رسالت خود کاملاً ناکام است و در حمام دی‌زی ریزریز می‌شود. نامه‌ی نیک به وولفشیم هم که برای درخواست از او برای حضور در تشییع جنازه‌ی گتسی نوشته شده است، به هدف نائل نمی‌شود. گتسی مجموعه‌ی کاملی از بریده‌های روزنامه درباره‌ی خانواده‌ی بیوکنن دارد، اما «اطلاع چندانی از کار و بار تام ندارد» (۱۰۸؛ فصل ۴). نیک مجموعه‌ی کاملی از کتاب‌های مربوط به بانکداری را خریده است تا در آموختن نحوه‌ی خرید و فروش اوراق بهادار به او کمک کند، اما این کتاب‌ها هیچ فایده‌ای برای او ندارند؛ به گتسی اعتراف می‌کند که پول چندانی در نمی‌آورد (۱۱۲؛ فصل ۵)، و سرانجام هنگامی که در پایان تابستان به ویسکانسین باز می‌گردد، شغل خود را کنار می‌گذارد. «برنامه‌ی» گتسی برای ارتقاء خود در زمانی که پسر بچه بوده (که در انتهای کتاب خود درباره‌ی هاپ‌الانگ کسیدی<sup>۱</sup>، یکی از شمایل‌های غربی برای آمریکایی «خوب»، نوشته است) تلویحاً به آینده‌ای سرشار از سخت‌کوشی و زندگی سالم اشاره دارد؛ اما گتسی در بزرگسالی به یک خلافاکار تبدیل می‌شود. همچنین به نحوی آبرونی‌دار، یگانه متنی که کارش را انجام می‌دهد، اصلاً کاری برای انجام دادن ندارد؛ تام خیلی پیشتر از آن که کتاب *ظهور امپراتوری‌های رنگین* را بخواند آدم متحجری بوده است، لذا این کتاب صرفاً مهر تأییدی بر موضع نژادپرستانه‌ای که او از قبل داشته می‌زند.

1. Hopalong Cassidy

همان طور که این مثال‌ها ثابت می‌کنند، این رمان به ما نشان می‌دهد که متون برای رسیدن به اهداف تعیین‌شده‌ی خود چه اندازه کم‌توان هستند. حتی اگر متنی حتماً معنایی مستقل از خوانندگان داشته باشد، این معنا اغلب توانایی رقابت با معناهایی را که ما خود به آن فرافکنی می‌کنیم ندارد. در رمانی با این درجه از تعیین‌ناپذیری که در *گتسبی بزرگ* می‌بینیم، قدرت فرافکنی‌های خوانندگان در آفرینش معنا، هم در محتوای درونمایه‌ی رمان و هم در تجربه‌ی قرائت فعالی که متن مشوق آن است، به طور خاص برجسته می‌شود. بنابراین، رمان فیتسجرالد همگام با دعوت از ما به فرافکنی عقاید و امیال خود بر آن، نظریه‌ی قرائت به مثابه‌ی فرافکنی را به نمایش می‌گذارد و همان طور که حجم چشمگیری از واکنش‌های انتقادی به این رمان نشان می‌دهد، این نظریه‌ی قرائت، دست کم در مورد *گتسبی بزرگ*، نظریه‌ی کاملاً درستی به نظر می‌رسد.

#### پی‌نوشت‌ها

۱. برای مثال، اغلب در گلچین‌های مربوط به نقد واکنش خواننده، مقاله‌ای از کتاب *نظریه‌ی ادبی ساختارگرا: ساختارگرایی، زبان‌شناسی و مطالعه‌ی ادبیات* اثر جان اتان کالر<sup>۱</sup> موجود است چون کالر به نحوه‌ی استفاده‌ی خوانندگان از راه‌کارهای تفسیری برای رسیدن به معنا توجه دارد. اما، هدف کالر ترسیم ساختارهایی است که زیربنای راه‌کارهای تفسیری مورد استفاده‌ی ما را تشکیل می‌دهند، درست همان طور که زبان‌شناسی ساختاری به دنبال ترسیم ساختارهایی است که زیربنای زبان مورد استفاده‌ی ما را تشکیل می‌دهند. به نظر کالر، هدف نهایی تحلیل

1. Jonathan Culler

ساختارهای زیربنایی است نه تحلیل خوانندگان، و به همین دلیل کار وی را در فصل هفتم («نقد ساختارگرایانه») بررسی خواهیم کرد.

۲. این نقل قول و این فرضیه که قصد خواننده از قرائت آن برداشت وی از این قطعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد، از مطالعه‌ای روان‌شناختی که ج. آ. پیچرت<sup>۱</sup> و ر. س. اندرسن<sup>۲</sup> انجام داده‌اند برگرفته شده است. از برایان وایت<sup>۳</sup>، همکارم در دانشگاه ایالتی گرند ولی به دلیل این که نحوه‌ی استفاده از آن را در تدریس نظریه‌ی واکنش به من نشان داد، تشکر می‌کنم.

۳. اگرچه آیزر عموماً به عنوان منتقدی پدیدارشناس (کسی که فعالیت خواندن را به عنوان تعاملی بین ذهن نویسنده و ذهن خواننده مورد بررسی قرار می‌دهد) دسته‌بندی می‌شود، آثار وی با رزنیلت اشتراک زیادی دارد.

۴. یکی از صورت‌های نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی تعاملی که در حال شکل‌گیری است و محبوبیت آن در حال افزایش است، اخیراً نظریه‌ی واکنش خواننده‌ی بلاغی نامیده شده است. متون اصلی این نظریه عبارت‌اند از *بلاغت ادبیات داستانی اثر وین بوت*<sup>۴</sup>، *روایت به منزله‌ی بلاغت اثر جیمز فیلن*<sup>۵</sup> و *پیش از قرائت اثر پیتر رابینوویتز*<sup>۶</sup>.

۵. برای قرائت‌هایی مشابه درباره‌ی گتسبی، برای مثال، آثار چیس، گراس، مور، استرن و تریلینگ را ببینید.

۶. برخی از منتقدانی که اعتقاد دارند دیدگاه نیک دیدگاه موثقی است، عبارت‌اند از بکستر، دیلن و نش. برخی از منتقدانی که اعتقاد دارند به

1. J. A. Pichert
2. R. C. Anderson
3. Brian White
4. Wayne Booth
5. James Phelan
6. Peter Rabinowitz

برداشت‌های این راوی نمی‌توان اعتماد کرد، عبارت‌اند از کارترایت، چیمبرز، و اسکریمگیور.

## فصل ۷

### نقد ساختارگرایانه

اولین چیزی که باید در آغاز مطالعه‌ی ساختارگرایی به آن خو گرفت این است که موارد استفاده‌ی معمول واژه‌ی «ساختار»، لزوماً ارتباطی با کار ساختارگرایان ندارد. برای مثال، بررسی ساختار فیزیکی یک ساختمان از لحاظ میزان پایداری آن یا رضایت‌بخش بودن [ظاهر] آن از نظر زیباشناختی، کار ساختارگرایان نیست. اما، بررسی ساختار فیزیکی تمامی ساختمان‌های ساخته شده در مناطق شهری آمریکا در سال ۱۸۵۰ برای پی بردن به قواعد زیربنایی حاکم بر ترکیب‌بندی آن‌ها، از قبیل ساخت مکانیکی یا شکل هنری، کار ساختارگرایان است. همچنین، بررسی ساختار ساختمانی واحد برای پی بردن به چگونگی بازتاب قواعد زیربنایی یک نظام ساختاری معین در ترکیب‌بندی آن، کار ساختارگرایان است. در نمونه‌ی اولی که از فعالیت ساختارگرایانه برشمردیم، نظامی ساختاری از طبقه‌بندی به دست می‌آید؛ در نمونه‌ی دوم، تعلق عنصری منفرد به طبقه‌ی ساختاری‌ای معین نشان داده می‌شود.

در خصوص مطالعات ادبی نیز، همین الگو از فعالیت ساختارگرایانه صادق است. توصیف ساختار یک داستان کوتاه برای تفسیر معنای اثر یا ارزشیابی آن به منزله‌ی اثری خوب یا بد، کار ساختارگرایان نیست. اما بررسی ساختار تعداد زیادی از داستان‌های کوتاه برای پی بردن به قواعد