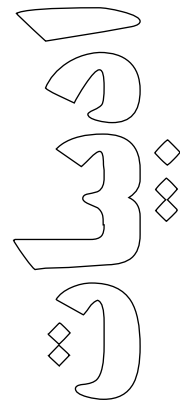


نقد ادبی در حوزه مخاطب‌شناسی

دکتر بهرام مقدادی

یاد آن روزهای شیرین به خیر، که کودکی دوازده، سیزده‌ساله بودم، فارغ از هر نوع دلهره و اضطراب. نه نگران آینده بودم و نه ترس از پیری و بازنشستگی و سرانجام از کارافتادگی و تولید مزاحمت برای دیگران آزارم می‌داد و نه مسئولیت اقتصادی به سرانجام رساندن این زندگی دشوار. به گفته زوربای یونانی "زندگی کردن مشکل است، نه مردن".

چون بدنی ضعیف داشتم، با کودکان دیگر در نمی‌آمیختم؛ بیشتر ساعت‌ها در خانه می‌گذشت و چون همبازی نداشتم، سرانجام به خواندن کتاب، به ویژه داستان روی آوردم. شب‌های سرد زمستان که گاهی در زادگاهم، شهر رشت، تا بام‌خانه‌ها برف می‌آمد، ما ناچار بودیم در کوچه و حیاط خانه‌مان تونل حفر کنیم تا گذرگاهی به مدرسه یا اتاق‌های خانه‌مان داشته باشیم. من اصلاً و ابداً با ژان ژاک روسو هم عقیده نیستم که باور داشت، کودکان بی‌گناه به دنیا می‌آیند و این جامعه است که آنها را شرور و فاسد بار می‌آورد؛ بر عکس با ویلیام گلدینگ، نویسنده سده بیستم انگلیسی موافقم که چقدر زیبا و استادانه، در شاهکارش **خداوندگار مگس‌ها**، نشان داد که کودکان ذاتاً شرورند. من این را با جان و دل تجربه کرده‌ام و هر بار به یاد می‌آورم چه آزارهایی از همکلاسی‌هایم دیدم، دلم بی‌اختیار می‌گیرد، چون به ندرت می‌دیدم که بزرگ‌ترها به جان یکدیگر بیفتند تا همدیگر را کتک بزنند. با خود می‌اندیشیدم که چه خوب می‌شد، هرچه زودتر بزرگ شوم و مانند آنها آراسته و متین در خیابان‌ها راه بروم و از هر دری سخن بگویم، غافل از اینکه دنیای آنها بسیار پر شور و شرتر و پراز نفرت و کینه و "زرنگی" و خنجر زدن از پشت سر بود! مادرم که می‌گفت نه کلاس سواد دارد؛ شب‌ها ما را دور هم جمع



می‌کرد و تا دیر وقت قصه‌های حسین کرد شبستری، امیر ارسلان نامدار، رستم نامه، بهرام و گل اندام، چهل طوطی و بعدها که کمی بزرگ‌تر شدیم، کنت مونت کریستو و داستان-هایی از این دست، با صدای بلند برای ما می‌خواند. ما چنان سراپا گوش بودیم که ابداً به برف سختی که در بیرون می‌بارید، توجه نمی‌کردیم و مخاطبان علاقه‌مندی بودیم که "منفعلا نه"^۲ به تمام ریزه‌کاری‌های داستان گوش می‌دادیم. من نام این جلسات داستان خوانی را "بزم" گذاشته بودم و هر وقت هوس شنیدن این داستان‌های شیرین را می‌کردم، از میوه‌فروشی سر کوچه‌مان، پرتغال می‌خریدم و بعد دور هم می‌نشستیم و کنار بخاری کهنه و قدیمی که دودکش سیاه رنگی به بیرون پنجره داشت، به این قصه‌های شیرین گوش می‌دادیم. همه افراد خانواده لذت می‌بردند، از جمله مادر بزرگم که زنده نماند تا ببیند چگونه تلویزیون ارتباط افراد خانواده-ها را از هم گسیخته و حالا، بدون اینکه سخنی رد و بدل شود، همگی به این "جعبه احمقانه"^۳ نگاه می‌کنند.

کم‌کم بزرگ‌تر شدم، خودم شروع کردم به خواندن داستان. از خانه بیرون نمی‌رفتم و چون طاقت آزار و اذیت بچه‌ها را نداشتم؛ ترجیح می‌دادم، در خانه بمانم و داستان بخوانم. همین علت اصلی کمرویی و بی‌دست و پایی من شد که هنوز هم از آن رنج می‌برم. سر کوچه‌مان یک کتابفروشی بود که کتاب کرایه می‌داد شبی "یک قران" و من شروع کردم به خواندن داستان‌های به اصطلاح جدیدتری از جواد فاضل، جمال‌زاده، حجازی، دشتی و حتی هدایت. برای نمونه، مجموعه داستان‌هایی به نام انیران، خواندم که هدایت، دکتر شین پرتو و بزرگ علوی، هر کدام درباره یک حمله بیگانه به خاک میهنمان نوشته بودند که سخت مرا تحت تأثیر قرار داد و عشق به میهن را در من پرورش داد و از آن پس من تبدیل به نوجوانی شدم که عاشق ایران بود و تأثیرش در من این شد که هیچ‌گاه تصمیم نگرفتم به اصطلاح جلالی وطن کنم و در گوشه دیگری از این کره خاکی "مهاجر" شوم.

آن سال‌ها مصادف بود با سال‌های پیش از کودتای ۲۸ مرداد که نشر کتاب را آزاد کرده بودند و هیچ "ممیزی" در کار نبود ولی توده‌ای‌ها که از حزب مرکزی در شوروی حمایت مالی می‌شدند، نشر را در حیطه اختیار خود قرار داده بودند و همه جور رمان‌های رئالیسم اجتماعی^۴ که به زبان فارسی ترجمه شده بود، در اختیار کتابفروشی‌های شهر رشت قرار می‌دادند و من که تشنه خواندن همه جور کتاب بودم، ضمناً همه جور روزنامه مانند "دهقانان" و "چلنگر" می-خریدم. یادم هست روزی کتابی خریدم به نام "موزیک"ها و از آن چیزی سر در نیاوردم و هنوز هم اگر کسی از من بپرسد، "موزیک"ها یعنی چه، جواب قانع کننده‌ای ندارم که بدهم. خواندن این آثار به قدری در نوشته‌هایم تأثیر کرد که روزی در کلاس، انشایی که نوشته بودم خواندم ولی با این انشاء سخت در نظر معلم‌مان مشکوک جلوه کردم و همه نوشته‌ها و آثارم را از داستان گرفته تا مقاله گرفتند و برای بررسی به اداره فرهنگ استان فرستادند. آن روزها هنوز ساواک تشکیل نشده بود و مسئول این کارها اداره‌ای در ارتش بود به نام "رکن دو". کتاب مادر نوشته ماکسیم گورکی را می‌خواندم که در آن دستورالعمل و روش-های انقلاب کردن را می‌آموخت و هم‌چنین کتاب دکتر تقی‌ارانی را ولی نمی‌فهمیدم منظور از "ماتریالیسم دیالکتیک" چیست. پس از کودتا، آن دو سه کتاب فروشی را که کتاب-

های کمونیستی می‌فروختند، آتش زدند.

پس از گرفتن دیپلم به تهران آمدم و در رشته زبان و ادبیات انگلیسی ثبت‌نام کردم. اگرچه دولت دکتر مصدق سقوط کرده بود و شاه با کمک ساواک، که آمریکایی-ها درست کرده بودند، در نهایت قدرت حکومت می‌کرد ولی کتاب‌فروشی "ساکو"، کنار سفارت شوروی، کتاب‌های روسی که به زبان انگلیسی، آن هم به صورت نادرست و پر از اشتباه در شوروی ترجمه شده بود، می‌فروخت و من با وجود اینکه در رشته زبان و ادبیات انگلیسی درس می‌خواندم، این کتاب‌ها را که بسیار ارزان بود می‌خریدم و می‌خواندم. این فرصتی مناسب بود که در کنار کتاب‌های درسی، رمان‌های داستایفسکی، گوگول، تولستوی، شولوخوف و داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌های چخوف را از راه ترجمه انگلیسی بخوانم. از میان این آثار، برادران کارامازف داستایفسکی سخت مرا شیفته خود کرد به طوری که امروزه هم اگر کسی بخواهد رمانی به او توصیه کنم که بخواند، من همین رمان را به او پیشنهاد خواهم کرد. با احراز رتبه اول، شاگرد اول دوره لیسانس شدم و بنا به دستور دولت ایران، پس از یک سال تدریس در دانشگاه علم و صنعت، جزو شاگردان اول دانشگاه‌ها و مؤسسات عالی کشور، برای ادامه تحصیل در دانشگاه کلمبیا که در شهر نیویورک واقع است رهسپار آمریکا شدم که ادبیات انگلیسی را تا مقطع دکتر ادامه دهم.

در دوره لیسانس زبان و ادبیات انگلیسی، که در ایران گذرانده بودم، اکثر معلمان انگلیسی‌مان، انگلیسی یا آمریکایی بودند. این معلمان که بیشتر از شورای فرهنگی بریتانیا^۵ می‌آمدند، انگار بویی از ادبیات و آموزش آن نبرده بودند. شعر، نمایشنامه و رمان را فقط لغت معنی می‌کردند، در حالی که آن زمان که مصادف با دهه ۱۹۶۰ میلادی بود، تحولی شگرف در اروپای غربی در زمینه ادبیات به وجود آمده بود. نخست اینکه سرمداران شوروی مانند استالین و ژادانف که بنابر ایدئولوژی کمونیسم عقیده داشتند، ادبیات باید در خدمت کارگران باشد،^۶ یک چیز عجیب و غریبی به نام "ادبیات کارگری"^۷ وضع کرده بودند که مختص کشورهای کمونیستی بود و شاید نویسندگان اروپای شرقی و اعمار اتحاد جماهیر شوروی به این سبک رمان می‌نوشتند. استالین و رفیقش ژادانف عقیده داشتند، ادبیاتی خوب است که ایدئولوژی کمونیسم را در میان توده‌ها و به ویژه کارگران اشاعه دهد. آنها دنباله‌رو افلاطون بودند که می‌گفت ادبیات باید فایده داشته باشد و در نتیجه صورت‌گرایان^۸، اجازه نشر نداشتند چرا که به محتوا (یا معنا) که مبلغ ایدئولوژی کمونیسم بود، توجه نمی‌کردند. در اینجا یک سؤال پیش می‌آید و آن این است که آیا ادبیات باید تابع ایدئولوژی باشد یا ایدئولوژی در خدمت ادبیات. من پاسخ این پرسش را به خواننده واگذار می‌کنم چون که هر نوع ابراز عقیده‌ای در این مورد باعث می‌شود که همگان تصور کنند من در این مورد پیش‌داوری کرده‌ام یا عقیده خود را به خواننده تحمیل می‌کنم.

دیدگاه افلاطون نسبت به هنر، به طور خاص دیدگاهی سودجویانه، آموزگار منشانه و متعصبانه است. وی معتقد است که شاعر، هنگام آفرینش شعر، تحت تأثیر الهامات الهی قرار می‌گیرد و مشاعر خویش را از دست می‌دهد. از نظر افلاطون، خداوند برای القای پیام-های خود، شاعر را واسطه قرار می‌دهد، زیرا الهامات الهی اثری چون اثر آهن ربا دارند که نه تنها

شاعر، بلکه مستمعان (به ویژه جوانان) را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهند. به عقیده افلاطون رب-النوع‌ها، داناترین و تواناترین موجودات هستند و نیاز به دروغ‌گویی و پلیداندیشی، که خاصه موجودات نا کامل و نادان است، ندارند. بنابراین، شاعرانی مانند هومر که زشتی‌ها و پلیدی‌ها را در سرشت رب‌النوع‌ها و خویشان نزدیک ایشان نمایان می‌ساختند، خطرناک و مستحق اخراج از جمهوری آرمانی افلاطونی بودند؛ چه بسا که نگهبانان، انجام انواع پلیدی‌ها را به واسطه رب‌النوع‌ها بر خود مجاز می‌دانستند.

به طور خلاصه، افلاطون توجه چندانی به صورت نشان نمی‌دهد و معنا را دارای اهمیت اساسی تلقی می‌کند. او تنها وجود شعری را در جامعه مجاز می‌داند که به منظور هدایت و تشویق مردم به اطاعت از اصول حاکم بر جمهوری افلاطونی سروده شده باشد. این سخنان افلاطون، منتقدان بعدی را وادار کرد هر کدام به نحوی نظریات افلاطون را رد کنند.

لنین گفته بود نویسندگان مهندسان روح افراد جامعه‌اند. با توجه به عقاید لنین، استالین و ژادانف؛ سلیقه افلاطونی بر جامعه شوروی پس از انقلاب حکمفرما شد. صورت گریان^{۱۰} که صورت را برتر از معنا قلمداد می‌کردند، در دهه ۱۹۲۰ یا ناچار به ترک وطن و یا مانند میخائیل باختین مجبور به تبعید در قزاقستان شدند. این منتقدان که در میان‌شان شکلفسکی و یاکبسون دیده می‌شد، پس از اقامت در پراگ راهی آمریکا شدند و چون آن روزها مصادف با جنگ سرد بود، بهترین دانشگاه‌های آمریکا از آنها دعوت به تدریس کردند. مثلاً دانشگاه کلمبیا یاکبسون را پذیرفت و او مدتی به اشاعه "فرمالیسم" در آنجا پرداخت. زندگی میخائیل باختین که در تبعید گذشت بسیار غم بار و دردناک است. از یک سو، از نداشتن یک پا در رنج بود و از سوی دیگر به علت فقر، از کاغذهای کتاب‌هایش برای پیچیدن سیگار استفاده می‌کرد و اگر وساطت دوست صمیمی‌اش، ماکسیم گورکی نبود، شاید او را به سبیریه تبعید می‌کردند. کتاب-هایش را با نام دوستانش به چاپ می‌رسانید و تا دهه ۱۹۶۰، ترجمه آثارش در غرب منتشر نشد. در سطور پیشین، به این مطلب اشاره کردم که به علت کینه و نفرتی که آمریکایی‌ها از روس-های کمونیست داشتند. تقریباً همه فرمالیست‌های روس یا فرمالیست‌هایی که از کشورهای زیر سلطه کمونیسم به آمریکا پناهنده می‌شدند، با آغوش باز پذیرفته می‌شدند و به آنها اجازه می‌دادند تا در دانشگاه‌های درجه یک آمریکا تدریس کنند. برای نمونه، دانشگاه ییل، که همیشه از دانشگاه‌های طراز اول در رشته ادبیات انگلیسی به شمار می‌رفت، رنه ولک^{۱۱} را استخدام کرد و او با همکاری آستین وارن^{۱۲}، استاد دیگر آن دانشگاه، کتاب‌های زیادی، از جمله نظریه ادبی^{۱۳} را که سال‌ها کتاب درسی ادبیات انگلیسی در آمریکا بود، منتشر کرد. رومن یاکبسون هم، همان‌طور که پیشاپیش اشاره کردم، به استخدام دانشگاه کلمبیا، در شهر نیویورک درآمد. همه این پدیده‌ها نتیجه "جنگ سرد" بود و انعکاسش در سیاست این بود که پایگاه‌های نظامی آمریکا، بغل گوش شوروی، در ترکیه بنا نهاده شدند و از سوی دیگر، کمونیست‌ها، بغل گوش آمریکا، کوبایی به وجود آوردند که فیدل کاسترو، هنوز که هنوز است، با اقتدار در آنجا حکومت می‌کند.

نقد ادبی در حوزه ...

سالی که من به عنوان دانشجوی ادبیات انگلیسی وارد آمریکا شدم ۱۹۶۴ میلادی با اوج به کار بستن روش فرمالیسم در ادبیات بود. همه استادان ما در شعر و داستان و نمایشنامه دنبال نماد (سمبول) و صور خیال^{۱۴} می‌گشتند، انگار با تفنگی که در دست داشتند، به شکار آنها می-

رفتند. برای نمونه، یک شاعر معروف فرمالیست آمریکا به نام آرچی بالد مکلیش^۴، در شعری به نام «هنر شاعری»^۵ که عنوان آن را از هراس^۶ گرفته بود و هراس سرایش شعر را کاری بس دشوار می‌دانست و خود مکلیش هم در آن زمان سخت مشغول فراگیری روش‌ها و فنون سمبولیست-های فرانسه بود که تکنیک را در شعر مهم‌تر از آموزش می‌دانستند، در این شعر ویژگی‌های فرمالیسم را در ادبیات به طرز ماهرانه‌ای بیان می‌کند:

مکلیش در شعرش می‌گوید که شعر باید هم «لموس» و هم «خاموش» باشد، مثل یک میوه‌گرد. مثل انگشتی در دست بی‌صدا و خاموش باشد و چونان آواز پرندگان یا مانند ماه در آسمان هنگامی که از لابه لای شاخه‌های به هم پیچیده می‌گذرد، صامت باشد. شعر باید دروغین باشد، زیرا ادبیات دروغ بزرگی است که واقعیت را دگرگون می‌کند تا به حقیقت برسد. بنابراین به عقیده مکلیش شعر نباید معنا داشته باشد و اگر هم معنایی داشته باشد باید در خدمت صورت (فرم) باشد. دو سطر پایانی شعر، نظریه فرمالیستی مکلیش را خلاصه می‌کند و آمریکایی‌ها به خاطر نفرتی که از ایدئولوژی مارکسیسم داشتند، معروفش کردند، به طوری که در تمام مجموعه‌های شعر آمریکایی این شعر یافت می‌شود و فلسفه ادبی این شعر این است که تجزیه و تحلیل ادبیات، از شعر گرفته تا رمان و نمایشنامه، منتقد یا مخاطب نباید کار به زندگی-نامه شاعر، تاریخی که شاعر در آن می‌زیسته و به طور خلاصه هر چیزی که «فرا ادبی» است، داشته باشد و فقط به چیزهای ملموس، مانند صور خیال، نماد و از این‌گونه صناعات بسنده کند. اینک برای روشن شدن مطلب ترجمه فارسی اش را می‌آوریم، اگرچه مدعی نیستیم که در کار ترجمه این شعر موفق بوده‌ایم.

و اینک ترجمه فارسی شعر:

هنر شاعری

شعر باید ملموس باشد و خاموش

چونان میوه‌ای گرد،

گنگ

چون زینتی بر انگشت

ساکت، چونان سنگ ساییده پشت پنجره

آنجا که خزه روییده است -

شعر باید بی‌کلام باشد

چونان پرواز پرندگان.

شعر باید ساکن باشد در زمان

چونان که ماه برمی‌آید،

رفتنی باشد، چونان که ماه رها می‌سازد

شاخه به شاخه درختان شب زده را،

و بر جا می‌نهد، چونان ماه، از پس برگ‌های زمستانی

خاطره به خاطره، خاطرات انسان را -

شعر باید ساکن باشد در زمان

چونان که ماه بر می آید.
شعر باید برابر باشد با:
غیر حقیقی
و برای تمامی تاریخ مصیبت و اندوه
درگاهی خالی و برگی از افرا
برای عشق
علف زارهای کم پشت و دو روشنایی برفراز دریا -
شعر نباید معنا داشته باشد
ولی فقط باشد.

فلسفه شعری مکلیش در همین دو سطر پایانی خلاصه شده است. منظوری از این دو سطر یعنی شعر نباید معنا داشته باشد، ولی فقط باشد این است که مخاطب نباید در جست و جوی پیام شعر باشد، حال اگر به فرض پیامی وجود داشته باشد، نباید ایدئولوژی خاصی مانند کمونیسیم یا هر آیسیم دیگری را اشاعه دهد. آنچه شعر را زیبا و حتی قابل قبول می کند، صناعات شعری است - یعنی صناعاتی که بتوان به صورت عینی^{۱۷} دید و نشان داد؛ همان صناعاتی که پیشاپیش به آنها اشاره کردم - صناعاتی مانند کاربرد نماد و استفاده از تصاویر شعری و خلاصه هر چه که از راه گوش و چشم و سایر حواس درک می شوند.

تا اینجا مخاطب نقش مهمی در تأویل شعر نداشت، اما در سال ۱۹۶۶ اتفاق بسیار مهمی در نقد ادبی افتاد که نقش مخاطب را بسیار مهم کرد. ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی که در دانشسرای عالی پاریس درس می داد، مکتب جدیدی در نقد ادبی وضع کرد که شالوده شکنی یا "واسازی" نام داشت. این مکتب، نقد ادبی را چنان دگرگون کرد که در تاریخچه نقد ادبی سابقه نداشت. در کنفرانسی به نام "زبان های نقد و علوم انسانی"^{۱۸} که در دانشگاه جان هاپکینز^{۱۹} در شهر بالتیمور آمریکا برگزار شد، دریدا با یک سخنرانی در حضور لوسین گلدمن، تزوتان تودروف، رولان بارت و ژاک لاکان، مخاطبان آمریکایی را برای نخستین بار با عقاید تازه ای که در اروپا شکل گرفته بود، آشنا کرد.^{۲۰}

خلاصه نظریات دریدا درباره شالوده شکنی این است که نشان دهد چگونه هر متنی به صورت اجتناب ناپذیری ادعای خود را در مورد اینکه یک معنی قطعی و ثابت دارد، رد می کند و به مخاطب این اجازه را می دهد آن معنایی را که خود پذیرفته است بیافریند؛ بنابراین هدف شالوده شکنی این است که نشان دهد، هر متنی ادعای خود را مبنی بر داشتن یک معنای ثابت و قطعی زیر سؤال می برد. دریدا در آثارش به یاری رویکرد ساختار شکنی^{۲۱} سرشت متافزیک حضور^{۲۲} رایچ در اندیشه غربی را زیر سؤال برده است. در اندیشه غرب گفتار بر نوشتار برتری دارد، اما دریدا ادعا می کند تفاوت میان گفتار و نوشتار را می توان از طریق صرف نظر مفهوم دیگر بودن از میان برد. دریدا، بدین گونه مفهوم کاملاً متفاوتی به زبان می دهد.

نقد ادبی در حوزه ...

برای نخستین بار، دریدا واژه ساختار شکنی (شالوده شکنی یا واسازی) را از ترجمه واژه de construction هایدگر گرفته است. او در همان سخنرانی معروفی که در دانشگاه جان هاپکینز به سال ۱۹۶۶ ایراد کرد و در سطور بالا به آن اشاره شد، نشان می دهد که در

فلسفه و علوم غرب اشکال دانش پیرامون یک مرکز ساخته شده‌اند و این فرایند ساختاری توجه-ای به خود ندارد و طبیعی شده است. سخن یا دانش معمولاً به یک مرکز حضور، به یک منشأ ثابت اشاره دارد که بر نقش ساختار محدودیتی تحمیل می‌کند. به دنبال نظریات دریدا، نقد ساختار شکنی سعی بر آن دارد تا ساختار را از تسلط مرکز یا مرکزی که در معرض آنهاست، رها کند.

دریدا برای اینکه نشان دهد، معنا چگونه به وجود می‌آید و چگونه زیر بنای رویکرد ساختار شکنی را تشکیل می‌دهد واژه *difference* را ساخته است. برای این واژه که از ترکیب دو واژه *differ* (فرق داشتن) و *defer* (به تعویق افتادن) ساخته شده است در هیچ زبانی ترجمه‌ای که هر دو معنا را برساند، وجود ندارد و نگارنده این سطور به ناچار واژه "تفاوت" را ساخته است. ثبات معنا، دلیل دیگری نیز دارد و آن وجود دال‌های استعلایی یا مفاهیم ثابت و متعالی است که در ورای ذهن بشر قرار دارند و از حیطه زبان خارج‌اند.

از اواخر دهه ۱۹۶۰، شالوده شکنان به هدایت ژاک دریدا، با تعمق در افکار سوسور، پدر زبان-شناسی مدرن، متوجه شدند که نه تنها ارتباطی منطقی و ضروری بین دال و مدلول وجود ندارد، بلکه در شرایط (و در متنی) خاص ممکن است لغتی واحد معنایش با معنای معمول تفاوت داشته باشد، یعنی ثبات در معنا نیز امری اختیاری و قراردادی است و دستخوش تغییر.

به این ترتیب، معنای کلمه دیگر با ارجاع به دال‌های ماورایی قابل تبیین نیست؛ یعنی ضرورتی وجود ندارد تا برای یافتن معنای کلمات و متون به مفاهیمی ثابت، ازلی و ابدی در خارج از زبان رجوع کنیم. معنا در این رویکرد حاصل دو عامل است: تفاوت واحدهای زبانی نظیر واج‌ها و کلمات با یکدیگر، و تأخیر در حصول معنا، یعنی از رسیدن دال به مدلول (کلمه به معنا)؛ عوامل دیگری نظیر بار معنایی کلمات پیرامون، زمینه متن یا کلام و زمینه ذهنی مخاطب دخالت می‌نماید و گاه ممکن است در یک متن معنای یک کلمه به علت عوامل فوق در دو یا چند جای متن متفاوت باشد.

در اینجا لازم است اشاره‌ای به تقابل‌های دوگانه بکنیم.^{۳۳} اصطلاح تقابل‌های دوگانه، به عنوان مفهومی بنیادی در گستره وسیعی از نوشته‌های نظریه پردازان بزرگ قرن بیستم به کار رفته است؛ از نظریات زبان‌شناسی و فلسفی گرفته تا نقدهای ادبی بر ساختارگرایی و پسا-ساختارگرایی. گفته می‌شود که مغز آدمی تمامی معانی را بر پایه و اساس تفاوت درک می‌کند؛ همانطور که مغز انسان از دو نیمکره تشکیل شده است که در عین حال که با هم در ارتباطند تفاوت‌هایی نیز با هم دارند، تاریخ تفکر در تمدن غرب از دیر باز بر اساس تقابل‌های دوگانه استوار بوده است و همواره در این تقابل‌ها به یکی از دو جزء، بر دیگری رجحان داده شده است و جزء دوم به عنوان جزء فرعی و مکمل در نظر گرفته شده است. مثلاً در تقابل بین ادبیات/نقد ادبی، جزیی که اصلی و ارجح است، ادبیات است و نقد ادبی، مکمل و اضافه بر ادبیات قلمداد می‌شود. با تغییرات اساسی که در دهه ۱۹۶۰ میلادی با نظریه‌های فلسفی شالوده شکنی ژاک دریدا در نظام فکری غرب پدید آمد، مفهوم تقابل‌های دوگانه نیز دچار تحول بنیادی شد. برای روشن شدن این مطلب ابتدا نگاهی دارم به نظریه زبان‌شناسی فردیناند دوسوسور که تأثیر زیادی در نظریات نقد ادبی ساختارگرا و پسا ساختارگرا داشته است. او به این

سؤال که رابطه بین 'چیزها' و 'کلمات' چیست، اینگونه پاسخ می‌دهد:

«هر نظام زبانی عبارت است از یک سلسله تفاوت‌های آوایی که با یک سلسله تفاوت‌های معنایی ترکیب شده‌اند. در زبان فقط تفاوت وجود دارد، بدون عبارت مثبت» او معتقد است که معنای هر نشانه در زبان، ناشی از تفاوتی است که آن نشانه با نشانه‌های دیگر دارد و نتیجه رابطه قطعی آن با یک مفهوم. بنابراین، او رابطه مستقیم بین نشانه و مفهوم را رد می‌کند و نشانه را به دو قسمت تقسیم می‌کند.

دال / مدلول = نشانه. دال و مدلول مانند دو روی یک سکه هستند و هر مفهوم، بر اساس تفاوت در نظامی از تضاد و تقابل معنا می‌یابد. طرح تقابل‌های دو گانه در تمامی سطوح زبان مشخص و قابل پی‌گیری است. این مفهوم در مطالعات و نقدهای مکتب ساختارگرایی بی-نهایت مؤثر بوده است و اصولاً، ساختارگرایان به دنبال یافتن نظام‌های بنیادی و زیرین هستند و مطالعات خود را در هر زمینه بر اساس نظامی از تقابل‌های دو گانه استوار می‌کنند. کلود لوی استراوس در مطالعه واحدهای اسطوره‌ای اعتقاد به سازمان یافتن این واحدها در جفت‌هایی متقابل دارد. رولان بارت این اصل را در مورد همه فعالیت‌های اجتماعی، از جمله نظام پوشش، به کار می‌گیرد.

عقاید فیلسوف فرانسوی، ژاک دریدا، تا حدود وسیعی به تقابل‌های دو گانه مربوط می‌شود. دریدا در نظریه خود، شالوده‌شکنی، که یکی از ارکان مکتب پساساختارگرایی به شمار می‌آید، مفهوم تقابل‌های دو گانه را کاملاً دچار تحول ساخت. گفته می‌شود که مکتب پساساختارگرایی، تا حد زیادی ریشه در خود ساختارگرایی داشته و حتی در نظریه زبان‌شناسی سوسور نیز نشانه‌هایی از یک حرکت متقابل قابل درک است؛ با دو پاره کردن نشانه به دال و مدلول، سوسور باور دارد که هویت‌ها به جوهره و اصل باز نمی‌گردند، بلکه فقط ناشی از تفاوتند.

هویت‌ها فقط رخدادهایی در درون زبانند، بنابراین لزومی بر وجود رابطه یک به یک و ثابت بین دال و مدلول وجود ندارد. آنچه هست حرکت دولایه نشانه‌ها و مفاهیم در برابر یکدیگر است که گاه در یک نقطه ثابت می‌ماند. از سوی دیگر سوسور گفتار را محصول نظام غیر فردی زبان می‌داند و بدین ترتیب، سیستم یا نظام را بر گفتارهای انفرادی ترجیح می‌دهد. دریدا، در روش شالوده‌شکنی خود، به واژگونه کردن پایگان (سلسله مراتب)، در همه تقابل‌های دو گانه معتقد است. او چنین استدلال می‌کند که تفکر غرب از زمان افلاطون، تا به امروز، بر اساس همین رجحان دادن یکی از اجزای تقابل‌های دو گانه بوده است، حال آنکه این سلسله مراتب ارزش‌ها به آسانی قابل واژگونه شدن هستند. در این روند واژگونه‌سازی، جزء فرعی، به نیمه مهم‌تر تقابل دو گانه تبدیل می‌گردد. مثلاً در تقابل دو گانه ادبیات/نقد ادبی، تفکر سنتی، موقعیت و جایگاه برتر را از آن ادبیات می‌داند و نقد ادبی را عاملی ضمیمه-ای. دریدا معتقد است که در واقع، این نقد ادبی است که 'ادبیت' را به وجود می‌آورد، زیرا بدون نقد ادبی، ادبیات هیچ معنایی نخواهد داشت.

نقد ادبی در حوزه ...

در سطور پیشین، به طور گذرا اشاره‌ای به واژه difference که از ساخته‌های خود دریدا است برای نشان دادن ماهیت بی‌ثبات روند دلالت کرده‌ایم. دریدا برای نشان دادن رابطه بی‌ثباتی دال و مدلول، این واژه را ساخت که در زبان فرانسه، هم معنای 'تفاوت' و هم 'به تعویق انداختن'

می‌دهد. معنای هر نشانه در عین حال که ناشی از تفاوت می‌شود، ناشی از به تعویق افتادن دائمی روند دلالت نیز هست. برای مثال، وقتی در فرهنگ لغت معنای کلمه "معنی" را جست‌وجو کنیم، در برابر آن دلالت قرار دارد، و در برابر کلمه "دلالت"، "معنی" و "مضمون". هر یک از این کلمات به نوبه خود به دال‌های دیگر می‌رسند و هرگز مدلول یکتایی برای هیچ دالی پیدا نمی‌شود. آنچه هست به تعویق افتادن دائمی روند دلالت است، و این روند به حرکت دایره‌ای در مجموعه‌ای از "دال"‌ها ختم می‌شود. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که هیچ معنای دقیقی در حیطه زبان وجود ندارد. آنچه هست "لغزشی" است از دال به دال. پس ساختارگرایان هم-چنین وجود هر گونه "حضور متافزیک" را انکار می‌کنند. آنچه دال بر آن دلالت می‌کند، در واقع چیزی جز نوعی حضور "غایب" مدلول نیست. بر این اساس، پایه و بنیاد روش ساختارگرایان، که اعتقاد به وجود مرکزیتی به نام "نظام بنیادی" است، رد می‌شود؛ زیرا هیچ مرکزیتی برای معنی وجود ندارد و بنابراین، هیچ گفتاری دارای معنایی در ریشه آن نیست. اعتقاد به وجود مرکز و معنایی در خارج از حیطه زبان را دریدا کلام محوری می‌نامد.

در اینجا "مخاطب" دچار سردرگمی می‌شود، برای اینکه سلسله مراتب در همه تقابل‌های دوگانه، بی‌ثبات و به آسانی قابل واژگونه شدن است. بهترین مثالی که می‌توان زد ادعای جان میلیتون شاعر انگلیسی است: میلیتون در شعر بلند خود به نام بهشت از دست رفته،^{۴۴} در همان سطرهای آغازین، ادعا می‌کند که کار خداوند را با سرودن این شعر بلند، برای بشر "توجیه" کرده است. منظورش از "کار خداوند" آفرینش آدم و حوا و سپس مار است. این مار همان شیطان است که آدم و حوا را فریب می‌دهد و باعث سقوط آنها از بهشت می‌شود. در صفحه بعدی "سفر پیدایش" دو برادر داریم که هر کدام تحفه‌ای نزد خداوند می‌برند. تحفه هابیل گوشت و تحفه قابیل محصولات کشاورزی بود. خداوند تحفه هابیل را می‌پذیرد ولی از پذیرفتن تحفه قابیل سر باز می‌زند که در نتیجه قابیل بر برادرش هابیل حسادت می‌کند و او را می‌کشد. بنابراین، در همان دو صفحه نخستین "سفر پیدایش" ماجراهای ناخوشایندی مانند خشم خدا بر انسان، حسادت و سرانجام اخراج از بهشت را داریم. حال شاعر با صراحت مدعی است که در این شعر بلند می‌خواهد کار خداوند را توضیح دهد ولی خواننده یا "مخاطب" پس از خواندن شعر می‌فهمد که در اصل میلیتون، کار "شیطان" را توجیه کرده است. بنابراین، مخاطب باید در بسیاری موارد، در خواندن ادبیات، تقابل‌های دوگانه مانند "خدا"، "شیطان"، "مرد"، "زن"، "طبیعت"، "فرهنگ" را که در تمام این تقابل‌ها یکی بر دیگری برتری دارد، را واژگونه کند تا معنای راستین شعر آشکار شود. برای روشن شدن مطلب، نگاهی به بیت زیر بیندازید:

من همی کشتی سوی تبریز راندم، می‌نرفت

پس ز جان بر کشتی خود لنگری را یافتم

مخاطب در خواندن اول از خود می‌پرسد چگونه می‌توان با کشتی به تبریز رفت. گرداگرد شهر تبریز خشکی است، پس با کشتی نمی‌توان به آنجا رفت. پس این کشتی "باید چیز دیگری باشد که با آن نمی‌توان به تبریز رفت. در خواندن دوم، مخاطب از خود می‌پرسد، شاید منظور از واژه "تبریز" شمس تبریزی باشد. می‌بینیم که در هر بار خواندن، معنی "کشتی" و "تبریز" تغییر می‌کند، یا به اصطلاح دریدا به "تعویق" [defer] می‌افتد و اینکه کشتی در این شعر

وسیلهٔ مسافرت است یا چیز دیگر باز باعث می‌شود که معنی "فرق" [differ] کند. تنها در خواندن سوم و چهارم است که فقط یک مخاطب فرهیخته ممکن است مسأله شعر را به طریق زیر حل کند:

منظور از کشتی "روح و جان یا دل عارف است که می‌خواهد روح و روانش را سوی تبریز براند. منظور از واژهٔ "تبریز" خداوند است [از ریشهٔ برز، بیرز، تبریز] که "بیرز"، شکل دیگر واژهٔ "بارز" است؛ چون خداوند در همه جا به طور بارزی حضور دارد. می‌بینیم که زبان شعر استعاری است و معناها هم به تعویق می‌افتند و هم فرق می‌کنند و به طور خلاصه شاعر عارف می‌خواهد خود را به خداوند نزدیک کند ولی روح و روانش آنقدر پالایش نیافته‌اند و به صورت "کنگری" کشتی روانش را از رفتن باز می‌ایستاند.

در این زمینه مثال‌های فراوانی می‌توان زد که با یک بیت شعر این بحث را به پایان می‌بریم:

داد جارویی به دستم آن نگار

گفت کز دریا برانگیزان غبار

تقریباً، بدون استثناء، تمام واژه‌های این بیت معنی خودشان را نمی‌دهند و باید آنها را شالوده شکنی کرد، تا معنای شعر روشن شود. واژه‌هایی که در این بیت معنی خود را نمی‌دهند عبارتند از "جارو"، "نگار"، "دریا" و "غبار". فقط با چندین بار خواندن است که معنی راستین شعر آشکار می‌شود؛ مثلاً "جارو" وسیله‌ای است برای تزکیه نفس، "نگار" یعنی خداوند، "دریا" به معنای ناخودآگاه و درون عارف و "غبار" چیزهای مادی است که هر کس طالب آن است. به طور کلی اگر شعر شالوده شکنی شود، جمله‌ای شبیه جملهٔ زیر به دست می‌آید:

آن نگار (خداوند) وسیله‌ای برای تزکیه نفس به من داد تا از درون خود غبار وابستگی به امور دنیوی را پاک کنم.

حال که تاریخچهٔ نقد ادبی را از آغاز تا به امروز شرح دادیم، وقت آن رسیده که شرح تقریباً جامع معنی تا آنجا که حجم این مقاله اجازه می‌دهد، در مورد "مخاطب" و نقش او در نقد ادبی مدرن بدهیم.

آیا واژهٔ مخاطب واژه‌ای است بحث‌انگیز که باید در فرضیه‌های نقد ادبی به آن توجه نمود یا اینکه مخاطبان آثار ادبی همواره معین هستند؟ ادیبان رومی مانند هوراس مخاطب یک اثر را تنها عامل تأثیرپذیری از آن بر می‌شمردند. هوراس در اثر جاودان خویش *هنر شعر* ادعا می‌کند که هدف نویسنده از خلق اثر ارائهٔ تعلیم و لذت است. جوانان به طرف لذت و سالخوردگان به سمت تعلیم هدایت می‌شوند. اولین نظریه‌ای که به نقد اختلاف میان نویسنده و مخاطب پرداخت وجود هرگونه توازن بین این دو قطب را نادیده گرفت و قدرت محض در آفرینش اثر را به نویسنده می‌داد. اما فرضیهٔ مخاطب محوری اعتقاد دارد که خواندن اثر یک نوع بازسازی است. توجه به اثر به عنوان تنها محور تفسیر باعث بی‌ارزش جلوه دادن مخاطب است. مخاطب با تفکر بر روی اجزای متن ادبی به تولید معنا می‌پردازد. پرسشی که توسط بسیاری از منتقدان مطرح شده است این است: مخاطب کیست؟

نقد ادبی در حوزهٔ ...

یکی از گرایش‌های فلسفی که بر نقش محوری مخاطب در خلق معنا تأکید دارد، پدیدارشناسی است. در پدیدارشناسی ذهن انسان مرکز و اساس همهٔ معانی است. تفسیر متن هنگامی امکان-

پذیر است که متن اجازه دستیابی مخاطب را به آگاهی نویسنده می‌دهد. گروهی دیگر از منتقدان اعتقاد دارند که دستیابی به معنا همواره تابع شرایط تاریخی مفسر اثر است. هانس رابرت یاس به فرضیه مخاطب‌مداری بُعدی تاریخی می‌بخشد. او معتقد است که تفسیر هر دوره با دوره دیگر متفاوت است و اثر ادبی در هر دوره‌ای چهره‌های متفاوتی را به مخاطبان ارائه می‌کند. حال باید پرسیم که تفسیر کدام مخاطب قابل قبول‌تر است: مخاطبی که هم دوره نویسنده است یا مخاطب کنونی؟ پاسخ به چنین پرسشی برگرفته از فلسفه تأویل کتاب مقدس است. هانس گئورگ گادامر اعتقاد دارد که تفسیر ادبیات گذشته تنها از طریق گفت‌وگو میان زمان حال و گذشته میسر است.

استانلی فیش معتقد است که مخاطب باید دارای توانایی زبانی باشد. اما باید گفت که فرضیه وی تا حدود زیادی به تجربه شخصی خودش در فرآیند خواندن مربوط است تا به شرح ماهیت خواندن یک اثر. مایکل ریفاتر اعتقاد دارد که مخاطب باید دارای درک ادبی باشد. مخاطبان مستعد همواره فراتر از معنی لغوی شعر خواهند رفت. جاناناتان کالر معتقد است که مخاطبان، علی‌رغم اختلاف نظر در مورد معنی یک اثر بی‌شک دنباله‌رو یک سنت در نقد اثر هستند. این سنت در هر دوره تغییر می‌کند. نورمن هالند و دیوید بلاش، دو منتقد آمریکایی در مبحث مخاطب به روان‌شناسی مخاطب می‌پردازند در هنگام خواندن یک متن تأویل با درونمایه ذهن مخاطب همسو می‌شود. مخاطب هنگامی از اثر لذت می‌برد که آن را بر تجارب فردی خویش منطبق می‌سازد و به عبارت دیگر متن را درونی می‌کند. نقد نظری بر این فرضیه استوار است که انگیزه ضروری انسان قدمی به سوی شناخت روانی خویش است. فرضیه مخاطب‌مداری مانند نقد طرفدار زنان نقطه آغازی ندارد. گفت‌وگو میان متن و مخاطب در همه دوره‌ها وجود داشته و خواهد داشت چرا که در غیر این صورت اثر ادبی به زوال خویش نزدیک می‌شود.

بنابر عقیده رولان بارت، تولد یک اثر ادبی به معنای مرگ نویسنده آن و خلق مجدد اثر توسط مخاطب است. نقد نوین بدون توجه به نقش مخاطب در خلق معنا نمی‌تواند در این باره سخن بگوید. نقد ادبی مانند مثلی است که نویسنده رأس آن را تشکیل می‌دهد. دو رأس دیگر که همواره در رابطه با یکدیگر تعریف می‌شوند متن و مخاطب هستند. فرضیه مخاطب‌مداری در حد یک اندیشه باقی مانده است و پاسخ به این سؤال یکی از جنجال‌برانگیزترین مباحث را در نقد به خود اختصاص داده است. برای دستیابی به یک فرضیه عاری از نقص در این خصوص به عهده منتقدان است تا تصویر درستی از آنچه در ذهن خویش از یک مخاطب مطلع دارند، ارائه دهند. اگر خواندن یک اثر ادبی به معنی قانونمند کردن آن اثر است چه مخاطبانی قادر به وضع چنین قانونی هستند؟ به نظر می‌رسد که غالب منتقدان، پس از مطالعه تمام این فرضیات به مجموعه‌ای از تمام خصوصیات بیان شده برای به وجود آوردن یک مخاطب خوب اعتقاد دارند. مخاطب مطلوب یعنی کسی که در رویای نویسنده شریک است و آن رویا را که همان اثر ادبی است با تمام وجود حس می‌کند. اما آیا می‌توان گفت که مخاطبان خوب با تمام اثرهای خوب و ماندگار ارتباط درستی برقرار می‌کنند؟ دریدا می‌گوید: «مخاطب وجود ندارد و این اثر ادبی است که مخاطب را خلق می‌کند، مخاطبی که باید شکل داده شود، آموزش ببیند و توسط

پس هر اثر برای خود مکتبی است که مخاطبان خاص خود را می‌طلبد و به آنها استعدادی می‌بخشد که قبلاً در خود سراغ نداشته‌اند. در چنین فرضیه‌ای انتظار از مخاطب به حداکثر می‌رسد چرا که هر فردی استعداد لذت بردن از آثار ادبی را ندارد و برخی مخاطبان که با شنیدن نام ادبیات به یاد رمان‌های عشقی و داستان‌های پلیسی می‌افتند در مسیر اولیه لذت بردن از خواندن آثار ادبی متوقف می‌شوند و در واقع تبدیل به مخاطب منفعل می‌گردند. از اساسی‌ترین مراحل اکتساب درک ادبی می‌توان به میزان تحصیلات مخاطب و شدت علاقه وی به ادبیات و هم چنین آشنایی او با نقد ادبی و پذیرفتن آن به عنوان یک علم اشاره کرد. میزان آشنایی با فرهنگ دربرگیرنده اثر نیز تا حدود زیادی به این امر کمک می‌کند. گفتنی است که همه این مراحل از خواندن متن شروع می‌شوند، پس توانایی زبانی مخاطب و میزان توجه او در بررسی اجزای متن از مهم‌ترین مراحل خواندن یک اثر ادبی هستند. گفت‌وگو میان متن و مخاطب گفت‌وگویی نامتناهی است و مخاطب اولین کسی است که نویسنده به خاطرش به خلق اثر می‌پردازد. نیاز نویسنده به درک شدن توسط مخاطب است که به مخاطب قدرت تفسیر و خلق معنی را می‌دهد، در غیر این صورت اثر ادبی به زوال خویش نزدیک خواهد شد.

طرفداران نظریه نقد صورت‌گرایی، بر خود متن تکیه دارند، و منتقدان روان‌شناختی نیز با اینکه غالباً نویسنده را مد نظر قرار می‌دهند، ولی فرضیاتشان در مورد شباهت و یا جهان‌شمول بودن ذهن آدمی، آنان را بر آن می‌دارد که نقش مخاطب را نیز در نظر بگیرند. حال، نگرش نقدی دیگر در ادبیات وجود دارد که با آنکه به معنای واقعی کلمه "روان‌شناختی" نیست، ولی بر درک متن از سوی مخاطب تأکید می‌ورزد. این نگرش نقدی، که به نظریه خواننده‌مداری^{۲۶} شهرت یافته، نقش نویسنده یا گوینده را به عنوان فرستنده پیام و نقش مخاطب یا شنونده را به عنوان گیرنده و رمزگشای دقیق پیام نفی می‌کند، و معتقد است که علی‌رغم رسوم سنتی خواندن متن، که مخاطب کلیه رمزهای معنایی نویسنده را بلافاصله درک می‌کند، چنین ارتباط گام به گامی در اصل وجود ندارد، چرا که به واسطه خلاءهای معنایی که در متن موجود است، مخاطب در خواندن‌های متوالی این جاهای خالی را با تفاسیر و استنباط‌های شخصی خود پر می‌کند. برخی از این خلاءهای معنایی موقت هستند، مانند نام قاتل که تا پایان داستان فاش نمی‌شود و بالاخره دیر یا زود او را می‌شناسد، حال آنکه برخی دیگر از این خلاءها هیچ‌گاه به طور قطع پر نمی‌شوند و نتیجه، عدم قطعیت در تفسیر متن است.

ولفگانگ آیزر بر این عقیده است که متن، یک ساختار بالقوه است که مخاطب با ارزش‌ها و تجارب ادبی خود به آن تجسم می‌بخشد. به اعتقاد آیزر، کار منتقد توضیح و توصیف متن به عنوان یک شیء نیست؛ منتقد تأثیر متن را بر مخاطب تفسیر می‌کند. وی مخاطبان متون ادبی را به دو دسته تقسیم می‌کند: مخاطبان فعال و مخاطبان منفعل. گروه اول، ایماژهایی را که هنگام خواندن متن در ذهن مجسم کرده‌اند، با تجارب شخصی خود رنگ و آب می‌بخشند، و گروه دوم تنها با مجموعه‌ای از پاسخ‌های کلیشه‌ای به تفسیر متن می‌پردازند.

استنلی فیش، منتقد آمریکایی نیز تأکید می‌کند که انتظاراتی که مخاطب از متن دارد، دقیقاً با خواندن مداوم آن برآورده می‌شود. به اعتقاد فیش، هر مخاطب از یک قابلیت زبان‌شناسی^{۲۷}

برخوردار است، به این معنی که اطلاعات دستوری و معنایی لازم را برای درک عمومی متن داراست. اما مخاطب یک متن ادبی، مخاطب مطلعی است که علاوه بر قابلیت زبان‌شناسی، یک قابلیت ادبی نیز دارد که به معنای درک سنت‌های ادبی است.

از سوی دیگر، جانانان کالر، علی‌رغم اینکه موافقت اجمالی خود را با فیش اعلام می‌دارد، از دو جهت وی را مورد انتقاد قرار می‌دهد: یکی آنکه می‌گوید فیش هیچ‌گونه نظریه‌ای در مورد آداب خواندن ارائه نمی‌دهد؛ دیگر اینکه برخلاف ادعای فیش، هیچ مخاطبی مفهوم متن را با خواندن جملات مجزا درک نمی‌کند.

تأکید کالر در اصل بر تفسیر مخاطب است و اینکه چه نکاتی را هنگام تفسیر متن رعایت می‌کند. کالر در این راستا، یک نظریه ساختارگرایانه از تفسیر متن دارد که مطابق آن، شگردهای که مخاطب به کار می‌گیرد و تفاسیر متفاوتی که از یک متن ارائه می‌دهد، آشکار می‌گردد.

سخن را با تعریفی کوتاه از اجتماعات تحلیلی^۲، که از ساخته‌های استنلی فیش است، کامل می‌کنیم. فیش با طرح این مضمون می‌گوید اجتماعات تحلیلی^۲ را گروهی تشکیل می‌دهند که در خواندن و تفسیر و نگارش یک متن از شگردهای مشترک تفسیری استفاده می‌کنند. او معتقد است که با این تعریف، مشکل تفاسیر مشابه چند مخاطب از یک متن و تفاسیر متفاوت یک مخاطب (مثلاً از همان متن) ظاهراً حل می‌شود و این بدان معنی است که هرگونه تفسیر و استنباطی به نوعی صحیح و قابل قبول است. در اینجا نگارنده این سطور مخالفت خود را با این نظریه ابراز می‌دارد، چرا که چندین مخاطب، ولو عضو یک گروه از اجتماعات تحلیلی باشند، چگونه ممکن است به تفسیر واحدی برسند. اگر کل دنیا را زیر و رو کنیم، هیچ‌گاه دو نفر یافت نخواهند شد که کاملاً و از هر جهت دارای یک عقیده واحد باشند و چگونه ممکن است حتی افراد تحصیل کرده که توانایی زبانی و ادبی‌شان در یک حد باشد در تفسیر و تأویل یک متن دارای عقیده واحد باشند. نتیجه این نوع تفسیر چیزی جز "هرج و مرج" نخواهد شد.

با وجود این، ولفانگ آیزر یکی از مهم‌ترین منتقدان نظریه "خواننده مداری" است. او عقیده دارد که متن یک ساختار بالقوه است که مخاطب با توجه به ارزش‌ها و تجربه شخصی، متن را در ذهن خود تصویرسازی می‌کند. آیزر هیچ‌گاه سعی در تجزیه و ترکیب کردن عمل خواندن نمی‌کند، بلکه به موضوع مخاطب فعال می‌پردازد. به عقیده آیزر کار مخاطب دریافت یک معنی پنهان شده در متن نیست. ادبیات به نظر آیزر تأثیرهای متفاوتی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند، که این تأثیرها بین مخاطب و متن رابطه ایجاد می‌کند. هنگام خواندن یک متن، مخاطبی که از روان‌شناسی، مذهب و جامعه‌شناسی آگاهی دارد، ایماژهایی که در ذهن خود مجسم می‌کند تفاوت زیادی با کسی که از این توانایی‌ها بی‌بهره است، خواهد داشت. ایماژهای متفاوت، تأثیرات متفاوتی را ایجاد خواهند کرد. مخاطبان فعال هیچ‌گاه تحت تأثیر پاسخ‌های تکراری به نقد متن نمی‌پردازند. بلکه ذهن این افراد آزادانه به تفسیر متن می‌پردازد. همان‌طور که تأثیرات متفاوتی در مخاطبان مختلف به وجود می‌آید، یک متن نیز طیفی از معناهای متفاوت است. اثر ادبی بازتابی از اشیاء موجود در جهان نیست بلکه با انتخاب هنجارهای متفاوت خود اقدام به ایجاد دنیایی دیگر علاوه بر دنیای عادی می‌کند. این هنجارها به مخاطب کمک می‌کنند تا به تجربیات آشفته خود نظم ببخشند.

متن به همه سؤالاتی که در ذهن مخاطب ایجاد کرده پاسخ نمی‌گوید. همیشه سؤالاتی در متن باقی می‌مانند تا مخاطب با توجه به تجربیات خود آنها را پاسخ دهد. مخاطب فعال هنگامی که با جان و دل متن را می‌خواند می‌تواند به این سؤالات پاسخ دهد. آیزر معتقد است که همیشه در یک اثر ادبی جاهای خالی وجود دارد که مخاطب باید با تفسیرها و استنباط‌های شخصی خود این جاهای خالی را پر کند.

آیزر و نظریه خواننده مداری اگرچه به تجربیات آشفته مخاطب نظم می‌بخشند، ولی خود باعث بی‌نظمی و هرج و مرج می‌شوند. چرا که با توجه به تعداد افرادی که در دنیا وجود دارد، یک متن ادبی می‌تواند معنای متفاوت داشته باشد.

مبحث دیگری که نقش مخاطب را برجسته کرد مساله مرگ نویسنده بود که رولان بارت برای نخستین بار آن را پیش کشید. او در سال ۱۹۶۸ مقاله‌ای زیر عنوان «مرگ نویسنده» منتشر کرد. در این مقاله بارت این نظریه را بیان می‌کند که «تولد خواننده به بهای مرگ نویسنده است.»

این مطلب به مفهوم مرکززدایی از متن است. وی در ادامه می‌نویسد: نویسنده شخصیت عصر نو و تولید جامعه ماست که تجربه گرایی قرون وسطی و عقل‌گرایی فرانسوی به ظهور آن کمک کرده است. با این جمله، بارت در مقاله‌اش بیان می‌کند که چگونه اندیشه و طرز تفکر انسان‌گرایانه در نقش نویسنده، بازنمایانده شده است: نویسنده به مفهوم کسی است که به اثر جان می‌بخشد و باعث ادامه حیات آن می‌شود. بارت اقتدار نویسنده را بر متن زیر سؤال می‌برد و می‌گوید نویسنده دیگر منشاء و تولیدکننده اثر ادبی نیست. نویسنده مدرن همزمان با متن متولد می‌شود و هرگز پیش از متن، هستی ندارد. بنابراین نگاهی گذرا به تاریخچه نقد ادبی به ما نشان می‌دهد که در آغاز، نویسنده منبع اقتدار بوده ولی از سال ۱۹۲۰ با ظهور فرمالیسم، متن پاسخگوی سؤالات و مشکلات مخاطب بوده و در دهه ۱۹۶۰، مخاطب اهمیت یافته. تصویر زیر، روند تغییر و تحول در تکامل نقد ادبی را در طول تاریخ نشان می‌دهد:

نویسنده از آغاز تا ظهور فرمالیسم

فرمالیسم از ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰

مخاطب از ۱۹۶۰ تا به امروز

بارت می‌گوید: «اکنون می‌دانیم که متن، خطی از کلمات نیست که تنها یک معنای خداگونه (پیام نویسنده به عنوان آفریننده/خالق اثر) را بیان کند، بلکه واقعیت چندساحتی است، که در آن مجموعه‌ای از نوشته‌ها، که هیچ یک اصل نیستند، ترکیب می‌شوند و با هم برخورد می‌کنند. متن بافتی از نقل قول‌هاست که از مراکز غیرقابل شمارش فرهنگ به وجود می‌آید.» این سخن به این معناست که فقط یک معنای ثابت در متن وجود ندارد و در متن با چندگانگی معنا مواجهیم و هیچ کدام از این معانی در حکم معنای اصلی و نهایی متن نیست.

بارت ادامه می‌دهد: «اما مکانی وجود دارد که این چندگانگی‌ها در آن متمرکز می‌شوند، و آن

مکان، مخاطب است و نه آن طور که تاکنون گفته شده، نویسنده وحدت متن، نه در مبداء، بلکه در مقصد آن (مخاطب) قرار دارد. بارت ثابت می‌کند که این زبان است که سخن می‌گوید، نه نویسنده. هم‌چنین به این نتیجه می‌رسد که این، مخاطب است که سازنده معنا است و به متن معنا می‌دهد، نه شخص نویسنده.

بالزاک در داستانش به نام «سارازین»، در شرح خواجه‌ای ملبس به لباس زنانه می‌نویسد: «و این فی‌الواقع یک زن بود با ترس‌های ناگهانی، بوالهوسی‌های غیر عقلانی، دلهره‌های غریزی، گستاخی خود انگیزه، وسواس‌ها و حساسیت زنانه‌اش؟» کیست که این گونه سخن می‌گوید؟ آیا قهرمان داستان است که تمایل دارد هم‌چنان بر این حقیقت چشم فرو بندد که این خواجه‌ای است پنهان شده در پوشش یک زن؟ آیا این شخص بالزاک است با تجارب شخصی‌اش درباره زن؟ آیا این بالزاک نویسنده است که عقایدی ادبی درباره زنانگی ابراز می‌دارد؟ پاسخ این سؤالات را هرگز نخواهیم دانست، به این دلیل معتبر که نوشتن برابر است با ویرانی هر صدا و خاستگاه نوشتن، آن فضای خنثی، مرکب و دور از صراحتی است که حامل یا فاعل مورد نظر ما در آن از دست می‌رود، فضای سالی که هرگونه هویت در آن گم می‌شود و ظهور آن با هویت خود مجموعه نوشتنی آغاز می‌گردد؛ بارت با نوشتن این مقاله حدود چهار سال حکم مرگ نویسنده را امضاء کرد تا متن، مستقل از فشارها و خواسته‌های نویسنده، به خدمت مخاطب درآید و مخاطب نیز هرچه می‌خواهد، در غیاب صاحب متن که دیگر هیچ سندی بر مالکیت آن ندارد، بر سر متن بیاورد و بلکه آن را به تملک خویش درآورد. بارت از نخستین منتقدانی است که نظریات زبان‌شناسی ساختارگرایانه سوسور را در زمینه ادبیات به کار برد. هم‌چنین او از منتقدانی است که با نقد تاریخ و مبتنی بر زندگی‌نامه مخالفت ورزید و سرانجام به نقد مبتنی بر مخاطب روی آورد. نخستین و برجسته‌ترین کتابی که بارت تحت تأثیر نظریات پساساختارگرایانه نوشت S/Z است. در این کتاب وی به دو نوع متن ادبی اشاره دارد: متن ادبی خواندنی^{۲۷} که دربرگیرنده متون ادبی کلاسیک، و متن ادبی نوشتنی^{۲۸} که به متون ادبی مدرن اشاره دارد. این مفاهیم برگرفته از کتاب S/Z جنبه نقد ساختارگرایانه دارند و بارت این دو نوع خواندن را بر داستان «سارازین» بالزاک به کار برده است. بارت رمان رئالیستی کلاسیک را، که بخش عمده ادبیات را تشکیل می‌دهد، «متن خواندنی» نام می‌نهد. چنین متنی آفرینش ذهنی مخاطب را اساس کار نمی‌داند، چه، نویسنده با اعمال نفوذ بر متن و به کارگیری و پیش فرض قراردادن یک سلسله تمهیدات و سنت‌های قراردادی، معنای متن را پیشاپیش محدود کرده، پاسخ مخاطب را از پیش رقم زده است. در چنین متنی، نیروی خیال‌پردازی و ابداع مخاطب به هیچ‌گرفته می‌شود و از این رو، وی حکم مصرف‌کننده منفعلی را می‌یابد که مؤلف است متن را به گونه‌ای مورد نظر نویسنده دریابد. برعکس، «متن نوشتنی» نیروی خیال‌پردازی و ابداع خواننده را اساس کار می‌گیرد. معنای چنین متنی یکسره وابسته است به معناهایی که مخاطب آن را در ذهن می‌آفریند. در واقع، در چنین متونی نه نویسنده، که این مخاطب است که معنای شخصی خود را در حین خواندن می‌آفریند و متن را به اصطلاح، دوباره «می‌نویسد». بارت این کیفیت را وجه مشخصه متون مدرن می‌داند و داستان «سارازین» را نمونه‌ای از آن بر می‌شمرد.

بیزاری بارت از متون واقع‌گرایانه کلاسیک و ارادت او به متون مدرن، ریشه در

معتقدات ساختارگرایانه وی دارد: نویسندگان رئالیست به باور او دچار این خطای مشترک - اند که نشانه‌های متن - رمزگان^{۳۹} را راجع به حقیقتی در جهان خارج می‌شمرند، غافل از آنکه چنین حقیقتی وجود ندارد و آنچه هست صرفاً زبان است و رابطه رمزگان آن با یکدیگر، که در "تفاوتی" که هر یک از آن رمزگان با دیگری دارد، معنا می‌یابد. وی در کتاب S/Z نشان می‌دهد که در داستان بالزاک، کنش‌های روایی، که در رمان کلاسیک به خودی خود کامل‌اند، در اینجا صرفاً به یکدیگر مرتبط‌اند و در راستای ارتباطشان با یکدیگر است که معنا می‌یابند. با این حال بررسی داستان بالزاک که متنی است کلاسیک، بیانگر آن است که کیفیات مورد نظر بارت نه به متن، که بیشتر به نحوه نگرش مخاطب به متن بستگی دارد، به طوری که متنی کلاسیک را می‌توان به روش "نوشتاری" خواند و برعکس نکته‌ای که خود بارت بعدها بدان پی برد. ایده آفرینش معنا توسط مخاطب، با مفهوم «مرگ نویسنده» بارت ارتباطی تنگاتنگ دارد، زیرا به گفته او «زایش مخاطب به بهای مرگ نویسنده صورت می‌گیرد».

به بیان دیگر، مخاطب کار سنتی نویسنده را انجام دهد. تنفر بارت از متون کلاسیک، بارد مفهوم «آوا محوری» از سوی دریدا مرتبط است. کیفیت «آوا محوری» که به عقیده دریدا وجه مشخصه تمام فلاسفه غرب از افلاطون تا هایدگر است، کلمه را بر «نوشتار» ارجح می‌داند، زیرا کلمه از جانب «آفریننده اثر» نویسنده «ای صادر می‌شود که امکان شک و شبهه در نیاتش بعید است و «کتاب مقدس متن» زاییده او نیز با توجه به قطعیت قصد خالق، لاجرم معنایی واضح و مشخص دارد. با مرگ «آفریننده اثر» نویسنده در دوران مدرن، متن نیز «مخاطب محور» می‌شود، و مخاطب امکان می‌یابد متن را با معانی متعدد، بازسازی کند - نه مصرف‌کننده، که خود تولید کننده باشد.

بنابراین، در کتاب S/Z (۱۹۷۰)، رولان بارت ادبیات را به دو دسته تقسیم می‌کند: دسته نخست به مخاطب نقش و عملکردی خاص می‌بخشد، مخاطب را در متن شریک می‌کند؛ در دسته دوم مخاطب نقش ندارد، نقش او تنها پذیرفتن یا نپذیرفتن متن است. بدین ترتیب، مخاطب به نماد ناتوان جهان بورژوازی، مصرف‌کننده بی‌خاصیت آنچه که نویسنده تولید می‌کند، تنزل می‌یابد. ادبیات دسته دوم که تنها با تسلیم شدن به آن می‌توان آن را خواند، متن خواندنی نامیده می‌شود. در این گونه متون می‌توان از دال به مدلول رسید.

ادبیات دسته اول ما را به خواندن آگاهانه دعوت می‌کند؛ در این نوع خواندن باید به رابطه بین مخاطب و نویسنده آگاه بود. این نوع متن به مخاطب شادی همکاری در امر نوشتن و خلاقیت را می‌بخشد و به این نوع متن، متن نوشتنی می‌گویند. در این نوع نوشته، دال آزادانه عمل می‌کند و به خودی خود به مدلول باز نمی‌گردد.

در جایی که متن خواندنی ایستا است و از واقعیت و جهان پیرامون و ارزش‌های آن چهره - ای تثبیت شده می‌نمایاند، متن نوشتنی از ما می‌خواهد که به سرشت زبان نگاه کنیم، نه اینکه از طریق زبان به جهان واقع بنگریم. بنابراین، متن نوشتنی ما را درگیر فعالیتی خطرناک و نشاط‌آور خلق کردن جهان، همین حالا، به همراه نویسنده، همان‌طور که در خواندن به پیش می‌رویم، می‌نماید.

نقد ادبی در حوزه ...

۲۳ در حالی که متن خواندنی ارتباط بین دال و مدلول محرز است، متن نشان می‌دهد جهان بدین

گونه است و همیشه بدین گونه خواهد بود، اما در متن نوشتنی گذر از دال به مدلول به سادگی صورت نمی‌گیرد. در متن خواندنی، دال‌ها رژه نظامی می‌روند، در متن نوشتنی دال‌ها می‌رقصند. متن نوشتنی مخاطب را به مبارزه می‌طلبد و از مخاطب می‌خواهد که به طور فعال در جریان نوشتن شرکت جوید، یعنی از مخاطب می‌خواهد که خلاق باشد و خود معنا را خلق کند، در حالی که متن خواندنی با ثابت کردن معنا، دیگر جایی برای عملکرد مخاطب باقی نمی‌گذارد. در متن خواندنی، مخاطب تنها مصرف‌کننده اثر است، در حالی که در متن نوشتنی، مخاطب خود تولید کننده معناست.

امبرتو اکو اصطلاح متن گشوده را برای متن نوشتنی، و متن بسته را برای متن خواندنی به کار برد. متن گشوده متنی است که می‌توان در هر بار خواندن، معناهای متفاوتی از آن درک کرد. این گونه متن خود را به هیچ معنایی تسلیم نمی‌کند. مثلاً در نمایشنامه جشن تولد نوشته هارولد پینتر دو نفر به نام‌های گلدبرگ و مکان به دنبال استنلی، شخصیت اصلی داستان، هستند. این دو نفر می‌توانند مظهر بسیاری از چیزها باشند. در طول نمایشنامه، هیچ‌گاه به مخاطب گفته نمی‌شود که اینها که هستند و چرا استنلی را جست‌وجو می‌کنند. خلق معنا به عهده مخاطب است. اما در رمان‌های چارلز دیکنز واقعیت و معنا تثبیت شده‌اند و مخاطب تنها منفعلانه مصرف‌کننده اثر است.

بنابراین، مشاهده می‌کنیم که بارت از نخستین منتقدانی است که همانند فرمالیست‌ها، با نقد تاریخی و مبتنی بر زندگی‌نامه مخالفت می‌ورزد و سرانجام به نقد مخاطب‌مداری روی می‌آورد. در کتاب S/Z، بارت توضیح می‌دهد که متون ادبی بسته به ارزشی که دارند بایستی طبقه‌بندی شوند و برای ارزش‌گذاری متون، نقد ادبی نیازمند معیار قابل قبول است. به عقیده بارت این معیار نمی‌تواند علم و یا ایدئولوژی باشد و تنها معیار ارزش‌گذاری، نگارش متون نوشتنی است. بارت می‌گوید که هدف ادبیات این است که خواننده دیگر مصرف‌کننده متن ادبی نباشد بلکه تولید کننده آن باشد. متن ادبی آرمانی از نظر بارت، متن چندگانه و متکثر^{۳۰} است که بنا به گفته وی کهکشانی از دال‌هاست.^{۳۱} معنا ضمنی، مناسب‌ترین معیار جهت ارزش‌گذاری متن متکثر و چندگانه است. بارت می‌گوید هرچه متنی متکثرتر باشد، قبل از آنکه به دست مخاطب برسد کمتر نوشته شده است، زیرا این وظیفه خواننده است که متن را بنویسد. در متن متکثر چنانچه مطلبی خواننده و سپس فراموش شود، نقطه ضعفی برای متن به‌شمار نمی‌آید، بلکه خود نوعی ارزش است چرا که این امر تأکید می‌کند که متن متکثر، متنی غیر مسئول و چندگانه است.

در کتاب لذت متن، بارت بیان می‌کند که علت آنکه ما از مطالعه متن لذت می‌بریم، این است که آن متن با لذت نوشته شده است. وی سپس توضیح می‌دهد که آنچه باعث ایجاد لذت می‌شود وجود نقصان‌ها یا جاهای خالی است که مخاطب باید آنها را پر کند. وی به عنوان بهترین نمونه چنین متنی، نوشتار فلوربر را مثال می‌زند که بدون آنکه متن بی‌معنا باشد، دارای جاهای خالی بسیار در کلام است. مطالعه متون ادبی کلاسیک را می‌توان با حذف کردن قسمت‌هایی به پایان برد در صورتی که هنگام مطالعه متون ادبی مدرن حذف کردن قسمت‌هایی از متن، امری ناممکن است و باید متن به تمامی خوانده شود. در رمان‌های مدرن حادثه‌ای در

متن داستان رخ نمی‌دهد بلکه تمامی اتفاقات در زبان حادث می‌شود. بارت متون ادبی را دو نوع می‌داند: متن ادبی لذت‌بخش که ریشه در فرهنگ دارد و مایه رضایت خاطر و آرامش است که در برابر آن متن ادبی وجود دارد که مایه سرخوشی است و در مخاطب احساس فقدان به وجود می‌آورد و باعث نگرانی می‌شود. بارت در نهایت می‌گوید که مطالعه متون ادبی کلاسیک مایه لذت است اما سرخوشی ایجاد نمی‌کند. سرخوشی تنها از اموری که کاملاً تازگی داشته باشند، حادث می‌شود و یک ارزش است.

بارت به عنوان منتقدی ساختارگرا از نظریات سوسور در ادبیات استفاده کرد و کوشید دانش نقد ادبی را بنیان گذارد، اما پس از آنکه از انجام این کار ناامید شد، به نظریات منتقدان پسا-ساختارگرا روی آورد و این بارزترین تحول زندگی ادبی این منتقد بزرگ فرانسوی است. به عقیده او نوشتن رسیدن به آن نقطه‌ای است که در آن نقطه این زبان است که فعال است و نیز این مخاطب است که زین پس در پدیدآوردن یکپارچگی متن به ایفای نقش می‌پردازد و موجب به تعویق افتادن مدلول‌ها و در نتیجه چندگانگی معنا می‌شود. از دیدگاه بارت «متنیت ادبی نوعی باز آفرینی پراکنده است و چنین متنی نوشتاری است که هدفش ایجاد مجموعه‌ای کهکشانی وار از دال‌هاست.» این متن آرمانی نوعی فزونی متن است که سرشار از مدخل و چندگانگی معنایی است و تهی از هرگونه مرجع. بدین ترتیب، نقش یک منتقد رمزگشایی معنا نیست که به دنبال رمز و راز متن باشد بلکه رها سازی و افشای چندگانگی معنا و حتی انتقال معنا از متن موجود به گفتمان‌های مختلف است. او نقد را اتحادی بین زبان متن و زبانی که برای خواندن و تفسیر متن به کار می‌رود و البته نسبی است، می‌داند. نویسنده و مؤلف در نقد مصرف-گرایانه، به عنوان منبع و مرجع توضیح دهنده در متن گرفته می‌شوند، اما نقد جدید دیگر به مؤلف نمی‌اندیشد. با سرباز زدن از دادن یک معنای نهایی به متن، نوعی انقلاب ضد تئولوژیکی در متن صورت می‌گیرد. این انقلاب به معنای سرباز زدن از پذیرفتن معنای واحد و ثابت در متن است. در متون ادبی اروپای غربی و آمریکا، معنا توسط مخاطب یا منتقد تولید می‌گردد و مخاطب نقش فعالی در متن ایفا می‌کند. این نوع متن، ما را به خواندن آگاهانه دعوت می‌کند. در این نوع متن، مخاطب در امر نوشتن و خلاقیت با نویسنده مشارکت می‌ورزد. به عبارت دیگر متن ادبی خوب باید نوشتنی باشد، یعنی منتقد در پیدا کردن معنا به نویسنده کمک کند، نه خواندنی که مخاطب را وا می‌دارد در گوشه‌ای بنشیند و آن را بدون کمک به نویسنده برای پر کردن جاهای خالی متن به صورت منفعل مطالعه کند.

نخست یک منتقد خوب باید معین کند که چرا مثلاً متنی ادبی به شمار می‌آید. سپس منتقد باید عناصری را که باعث واکنش مخاطب به متن می‌شود، مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد. در مورد اول منتقد یا مخاطب، هنگام بررسی متن نباید این موضوع را فراموش کنند که متن لزوماً بازتابی از واقعیت نیست. به عبارت دیگر، ممکن است که متن ادبی بازتابی از واقعیت یا جهان خارج نباشد. اگرچه متن ادبی مواد اولیه‌اش را از جهان خارج می‌گیرد، وظیفه یک نویسنده خوب این است که این مواد را درونی کند. اما چرا یک متن خوب هیچ‌گاه به پایان قطعیت چند وجهی خود نمی‌رسد؟ دلیل نخست این است که عناصر عدم قطعیت^{۳۳} بهترین عامل ارتباط بین مخاطب (منتقد) و متن هستند و موجب می‌شوند که مخاطب (منتقد) از عقاید خود سود جوید تا

هدف اصلی متن را تکمیل کند و این امر موجب مشارکت هر چه بیشتر مخاطب می‌شود. دوم، چون متون ادبی هیچ محدودیتی را به مخاطب خود تحمیل نمی‌کنند، هر مخاطب (یا منتقدی) می‌تواند آنها را آزادانه به روش خود تفسیر کند. بدین ترتیب، این روش سبب می‌شود که مخاطب (یا منتقد) با خواندن متن، نه تنها نکاتی را درباره متن، بلکه نکاتی را در مورد خویش نیز بیاموزد.

چه عاملی باعث بروز عدم قطعیت در متن ادبی می‌شود؟ برای پاسخ دادن به این پرسش شخص باید از خود بپرسد اگر متن به جهان ارجاع نمی‌شود، مواد اصلی‌اش از کجا تأمین می‌شود؟ پاسخ به این پرسش این است که گروه بی‌شماری از چشم‌اندازها باعث به وجود آمدن یک متن ادبی می‌شوند و در هر چشم‌اندازی یکی از ویژگی‌های متن آشکار می‌گردد. برای روشن شدن این مسئله کافی است فقط بگوییم که نقطه نظرهای گوناگون را باید در نظر گرفت ولی مشکل در همین کار وجود دارد که هر نقطه نظری فقط یک جنبه متن را آشکار می‌کند. به همین دلیل است که می‌گوییم یک متن خوب معنای قاطع و غایی ندارد. در هر متن ادبی خوب باید عدم قطعیت یا جاهای خالی وجود داشته باشد که مخاطب بتواند آنها را روشن کند. این جاهای خالی به هیچ وجه نباید ضعف شمرده شود، بلکه از ویژگی‌های متن ادبی خوب به شمار می‌آید، به این دلیل که مخاطب یا منتقد را ناچار می‌کند که به صورت فعالانه در تجزیه و تحلیل یا نقد متن شرکت کند. این جاهای خالی نادیدنی است ولی در روند خواندن باید پر شوند. به همین دلیل است که متن ادبی خوب باید چندین بار خوانده شود تا قدری از معنای آن درک شود.

در اینجا با گفته‌ی آ.ای ریچاردز^{۳۳}، منتقد انگلیسی که خیلی زودتر از منتقدانی که در این مقاله مورد بحث قرار گرفتند، این سخن‌ها را گفته، بحث را به پایان می‌بریم. به عقیده ریچاردز اگر توازن عصبی^{۳۴} میان نویسنده و مخاطب وجود داشته باشد، آنگاه منتقد در کار خود موفق خواهد بود و این توازن عصبی چیزی نیست مگر وجوه مشترک روان‌شناختی بین نویسنده و مخاطب. برای مثال مخاطبانی که از نمایشنامه هملت لذت می‌برند، بنابه تقسیم‌بندی‌های دوران رنسانس دارای مزاجی سودایی هستند، نه بلغمی یا صفراوی و در قرن بیستم هم زیست-شناسی به نام شلدن، بر این عقیده صحه گذاشته است.

پی‌نوشت‌ها:

1. William Golding, *Lord of Flies*, (New York: Capricorn Book, 1959).

۲. معادل انگلیسی واژه 'منفعلا نه' (passive) است که در صفحات بعد این مقاله متضاد آن، یعنی 'فعالانه'، که معادل انگلیسی‌اش 'active' است، به کار خواهد رفت تا فرق دو نوع مخاطب در داستان برای خواننده روشن شود.

3. idiotic box
4. Social Realism
5. "The British Council"
6. proletariat
7. "proletariat literature"
8. formalists
9. Rene Wellek
10. Austin Warren
11. Theory of Literature
12. Imagery
13. imagery
14. Archibald Mac Leish [1892]
15. Ars poetica

۱۶. Horace 65-8 B.C. شاعر رومی

17. Objective
18. "The Languages of Criticism and The Sciences of Man"
19. Johns Hopkins University, Baltimore, 1966.
20. "Structure, Sing and play in The Discourse of The Human Sciences".

۲۱. در این مقاله واژه Deconstruction به سه صورت شالوده‌شکنی، "اسازی" و "ساختار شکنی" ترجمه شده است و هر سه واژه یک معنا دارد.

22. Metaphysics of presence
23. Binary Oppositions
24. Jahn Milton, Paradise Lost.
25. Artridge Derek, "Jaques Derrida," Acts of Literature, (New York: Routledge and Chapman, 1992), P. 76.
26. Reader - Response Theory
27. readerly text
28. Writerly text
29. Code
30. Plural text
31. galaxy of signifiers
32. indeterminac
33. I.A. Richards
34. nervous balance