

مقدمه

برای نقد آثار ادبی سه عنصر یا سه محور اصلی همیشه مد نظر اهل فن بوده است. این سه عنصر که در واقع مثلث آفرینش اثر ادبی، برداشت و دریافت معنا و زیبایی آن را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از **نویسنده**، **متن** و **خواننده** که در طول زمان هر یک از آنها اهمیت و جایگاه ویژه خود را داشته است، چنان‌که ابتدا متخصصین نقد ادبی تلاش کرده‌اند که برای تحلیل و تفسیر متن ادبی به جستجو در نیات نویسنده اثر پردازند و برای بیان تفاسیر خود، از طریق نیات نویسنده اثر به تحلیل متن اقدام کنند، یا اینکه آنها ابتدا محوریت را به متن و ساختار آن می‌دهند و با مطالعه و تحقیق بر روی آن به نیات نویسنده پی می‌برند و یا محوریت به خواننده داده می‌شود و او را عامل تعیین‌کننده، هم در آفرینش اثر و هم در دریافت آن، می‌دانند و با تکیه بر خواننده محوری، نقد خود را بر پایه خواننده و تمایلات زمانی او بنا می‌کنند.

قبل از ظهور حرکت **ساختارگرایان**^۱، نقد ادبی بر جایگاه اصلی نویسنده تکیه می‌کرد و معنی و مفهوم اثر ادبی را تنها در نیات و آمال خود نویسنده جستجو می‌کرد. از این جهت مطالعه بیوگرافی یا زندگینامه نویسنده برای رسیدن به معنی و مفهوم موجود در متن ادبی بسیار مهم تلقی می‌شد، زیرا **کودکی وی**، **اعضای خانواده او** و **محیط تربیتی او** را مهمترین عوامل شکل‌گیری نوع طرز تفکر نویسنده و در نتیجه معنی اثر ادبی می‌دانستند که اساس نظریه روشهای نقد ادبی متفکرانی چون **سنت بوو** (Sainte-Beuve, 1804-1869)، **گوستاو لانسون** (Gustave Lançon, 1812-1894) و شاخص‌ترین نظریه پرداز این گروه از منتقدین، **هیپولیت تین** (Hippolyte Taine, 1828-1893) است. تین بر این عقیده است که **محیط**^۲ رشد، زندگی و تعالی فکری نویسنده تأثیر مستقیمی در تکوین و خلق آثار ادبی او دارد. در این نوع روش نقد ادبی، متن نوشتاری بدون نویسنده رنگ خود را می‌باخت و هر چه از متن ادبی برداشت می‌شد، باید با داده‌های به دست آمده از زندگی و تفکرات نویسنده مطابقت پیدا می‌کرد لذا متن ادبی تنها با حضور نویسنده دارای اعتبار بود.

بعد از شروع حرکت و نهضت ادبی ساختارگرایان، نویسنده از گردونه محیط نقد ادبی کنار گذاشته شد و یا در ردیف دوم قرار گرفت و اولویت به متن داده شد. براساس عقاید و نظرات این گروه از منتقدین آثار ادبی، هر چه در اختیار منتقد قرار دارد، آن چیزی است که هم اکنون به صورت یک شکل ظاهری در قالب متن در دسترس است. نهضت ساختارگرایان باعث شد که در علم نقد و تفسیر اثر ادبی دو نوع گرایش شکل بگیرد: گروه اول معتقد به این نظر بودند که باید ابتدا متن را مد نظر گرفت و به جستجو در آن پرداخت و از طریق تفسیر متن به نیات نویسنده که نهایتاً پیام اثر ادبی است، دست یافت. گروه دوم در گرایش خود، از این نیز فراتر رفتند و خود نویسنده را به طور کلی از محیط نقد خارج ساختند و چنین عنوان کردند که دیگر نیازی به نویسنده نیست. بنابراین، آنها تنها به خود متن اکتفا کردند و ضرورتی برای بیان نظریات نویسنده در خارج از متن او پیدا نکردند. این گروه از منتقدین به **نقد متنی**^۳ روی آوردند.

حرکت فکری پدیدارشناسی

به دلیل اینکه اساس تفکر اکثر منتقدین ادبی معاصر که توجه خود را بر روی خواننده متمرکز کرده‌اند، از عقاید فلاسفه پدیدارشناسی سرچشمه می‌گیرد، بنابراین ابتدا لازم است تا به بررسی مختصر **پدیدارشناسی**^۴ پرداخته شود. البته چون بسط و توضیح کامل پدیدارشناسی در این مقاله نمی‌گنجد، لذا بیشتر بر بخشی از این فلسفه که ارتباط مستقیم با ادبیات و تعریف آزادی انسان در نوع برداشت و معناجویی در آثار ادبی دارد، تأکید می‌شود.

فلسفه پدیدارشناسی تلاش می‌کند که انسان را ملزم کند تا واقعیت‌های جهان را از راه تجزیه و تحلیل مبتنی بر تجربه، بدون تکیه بر شناختها و دانسته‌های پیشینه درک کند و نگرش طبیعی خود را که مبتنی بر عقل سلیم وی است، به حالت تعلیق درآورد. به همین دلیل در فلسفه پدیدارشناسی، نیت و اراده فردی کانون شناخت و درک او می‌شود و تقویت ذات‌باوری به دوری گزیدن انسان از نگرش به تصویرهای انتزاعی از جهان منجر می‌شود. آنچه در تعالیم این فلسفه از جهت نقد ادبی بسیار مهم است، مواجهه انسان یا بهتر بگوییم خواننده با اثر ادبی به عنوان یک موضوع یا یک پدیده غیرماتریزیک و خارجی است که

نیت‌مندی خواننده را برای درک آن از طریق تجربه خواندن طلب می‌کند.

(v. Eterstein, 1998: 329)

با توجه به مطالب بالا می‌توان گفت که دو دیدگاه مشترک در عقاید اکثر فلاسفه پدیدارشناسی وجود دارد: دیدگاه اول گریز از دید متافیزیک به پدیده‌های جهان و مخالفت با هرگونه ذهنیت‌گرایی انتزاعی و هر آنچه غیرقابل تعریف با خردگرایی و منطقی باشد، و دیدگاه دوم شناخت جهان عینی و مادی است، همان‌گونه که فرد آن را درک می‌کند و مبتنی بر ارائه دلیل و برهان منطقی مختص به اوست، البته فیلسوفان پدیدارشناس در عین وحدت هدف، دارای تکرر رویه هستند.

اساس نظریه ادوموند هوسرل (Edmund Husserl, 1859-1938) بر این است که اشیاء موجود در جهان تنها در فهم و درک ادراک‌کننده آنها دارای معنی‌اند و به همان صورتی که او آنها را تجربه می‌کند برای او وجود دارند. به عبارت دیگر، جهان آن‌گونه که مراد ماست، وجود دارد و هیچ چیز بالاتر از تجربه ما وجود ندارد و تمام اشیاء در جهان آن‌گونه که ما آنها را قصد کرده‌ایم، برای ما وجود دارند.

بنابراین در نظریات هوسرل، فرد با توسل به نیت خود به پدیده‌های جهان می‌نگرد و از ایده‌آلیسم کلاسیک جدا می‌شود که نتیجه آن این اصل است که انسان باید تمامی چیزهایی را که فراتر از تجربه اوست، کنار گذارد و وسعت جهان خارج را به اندازه ابعاد حیطه درک و آگاهی خود تقلیل دهد و هر آنچه را که در ذهن او ظاهر می‌شود، مطابق با ذهنیت خود بپذیرد. تأکید بر اصالت تجربه در فلسفه هوسرل، از یک طرف، تبیین‌کننده آزادی فرد در درک پدیده‌هاست که پدیدارشناسی را به یک آرمان محسوس در اعاده آزادی بشر تبدیل می‌کند و انسان را از زیر بار تحمیل‌های قراردادی و از پیش تعیین‌شده می‌رهاند و از طرف دیگر، مروج ایده فردگرایی در درک پدیده‌هاست (v. Hachette, 1998: 923).

هوسرل معتقد است که هدف صحیح تحلیل فلسفی، در کشف محتوای آگاهی ما پدیدار می‌شود و پدیدارشناسی علمی است که مدعی می‌شود تا شالوده ماهیت آگاهی انسان و پدیده‌ها را به ما نشان دهد. این کوشش در راستای احیای اندیشه‌ای است که به موجب آن ذهن فرد، مرکز و منشأ همه معانی قرار می‌گیرد. بازتاب این رهیافت در نظریه‌های منتقدین

اخیر آثار ادبی جلوه می‌کند چون آنها با تأسی به عقاید هوسرل، روشهای جدیدی را در عرصه نقد ادبی احیا کردند که به موجب آن تلاش می‌شود تا به نوعی وارد دنیای آثار نویسنده شد و به درک ماهیت نوشتار به همان صورتی که در آگاهی خواننده ظاهر می‌شود، نائل شد (نک. سلدن و ویدسون، ۱۳۷۷: ۷۳).

مارتین هایدگر (Martin Heidegger, 1889-1976) نیز همانند هوسرل مخالف توجیه پدیده‌ها به وسیله دلایل و براهن متافیزیک است و عقاید او «وجود» را تنها در بستر تجربه بشری معنی می‌کند، به نظر او جهان تنها در چهارچوب محدودیتهای دانش و خرد ما دارای معنی و مفهوم است. او عقیده دارد که هیچ معنی انتزاعی در بیرون از چهارچوب دانش و عقل ما برای جهان متصور نیست و این معنی بخشی از معنی وجودی خود ماست، از طرف دیگر عقاید وی در تقابل مستقیم با نظریات هوسرل است. از دیدگاه هوسرل معنی و مفهوم هر چیز در ذهن درک‌کننده آن شکل می‌گیرد ولی هایدگر موضوع را به این صورت بیان می‌کند که درک هستی و «وجود» نه در مُدرک فردی یعنی در ذهن فردی بلکه در خود هستی و وجود فرد درک‌کننده قرار دارد (نک. مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۹۰-۱۹۲).

به نظر هایدگر، زبان صرفاً ابزاری برای ارتباط یا وسیله ثانویه‌ای برای بیان اندیشه‌ها نیست، بلکه بُعدی است که زندگی انسان در آن حرکت می‌کند، چیزی است که در وهله اول جهان را در معرض دید قرار می‌دهد. بنابراین زبان در صورتی وجود دارد که جهان هم وجود داشته باشد. در نتیجه زبان یک ماهیت انسانی به خود می‌گیرد و به مفهوم پدیده‌ای که حامل حقیقت است، تبدیل می‌شود و ابزاری برای مبادله اطلاعات نیست. برپایه این الگوی هایدگری، منتقدین آثار ادبی، معنی ادبیات را بسیار فراتر از بیان اندیشه‌ها و نیات تنها یک فرد، یعنی «نویسنده» در نظر می‌گیرند و ادبیات را در مفهوم ارتقای جهان‌بینی‌های متفاوت و بیشمار فردی می‌دانند که تبلور این نظریه در روشهای نقد ادبی اخیر هویدا می‌شود که برداشت و تفسیر ادبی را بر پایه جهان‌بینی خواننده ارائه می‌کنند و ایده کثرت‌گرایی خوانش را در حوزه ادبیات ترویج می‌دهند (v. Wikipédia, Article Heidegger).

هانس جورج گادامر (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002) مخالف اثبات‌گرایی^۵ است و نظریات خود را با اتکا بر افکار هوسرل و هایدگر ارائه می‌کند. گادامر مکتب خود را

که در آن اساس شناخت متعلق به خود وجود انسان است، به این صورت مطرح می‌کند که شناخت حقیقت توصیفی است و خود حقیقت و روش یافتن حقیقت هیچ امتیازی را برای بهتر شناختن آن ارائه نمی‌کند. از این جهت، او را به‌واقع می‌توان پدر هرمنوتیک^۶ مدرن نامید که همواره در جستجوی تعریف حقیقت بود. بر طبق نظر او، انسان همیشه سعی کرده است که حقیقت را به‌صورت مجرد وصف کند ولی او خواهان آن بود که آن را به صورت یک تجربه ملموس توصیف کند (v. Eterstein, 1998:200,340).

گادامر برای رسیدن به حقیقت، دو راه را پیش پا می‌گذارد که یکی جستجوی آن از طریق هنر و دیگری از طریق تاریخ است. به نظر او، اثر هنری یک شکل کامل و ناب نیست چون در معرض قضاوت سلیقه‌های مختلف قرار دارد، لذا اثر هنری ما را به خود دعوت می‌کند، به شرطی که ما توانایی تفسیر آن را داشته باشیم و قادر باشیم تا از آن برای خود تجربه‌ای از یک محتوی و یک حقیقت بسازیم ولی نباید شناخت خود را تنها به یافتن نیات و قصدهای هنرمند یا نویسنده منحصر کنیم. تاریخ نیز مکانی است که در آن انتقال رسوم و فرهنگ به تحقق می‌رسد، لذا تاریخ نیز به نوبه خود بخشی از حقیقت را در بطن خود دارد (نک. مکاریک، ۱۳۸۳: ۴۶۱).

گادامر با این شیوه فلسفی، دو عنصر اساسی تاریخ و هنر را به تجزیه و تحلیل می‌گیرد ولی نقش مهمی را نیز برای زبان قائل است چون از یک طرف، زبان در تمام فعالیت‌های بشری به نوعی دخیل است و از طرف دیگر، هنر و تاریخ در زبان تجلی می‌یابد. به نظر گادامر، رسیدن به وجود همان رسیدن به زبان است و فهمیدن، همان توافق داشتن با معنی و مفهومی است که به برخی از علائم و نشانه‌ها اطلاق می‌شود. او در یک جمله معروف، نتیجه آنچه را که در مورد اهمیت زبان توضیح دادیم، بیان می‌کند: «نوری که به تمام چیزها برجستگی می‌دهد، به‌طوری که آنها را واضح و قابل درک در ذات خود آنها می‌کند، این نور گفتار است.» او عقیده دارد هر آنچه که مربوط به انسان باشد، در معرض رمزگشایی قرار دارد و او این رمزگشایی را تعبیر و تفسیر می‌نامد، بنابراین نقش هرمنوتیک فلسفی تنها تسهیل کردن فهم ذهنی و انتقال آن است. با اینکه گادامر عقاید هایدگر را تحسین می‌کند، به نتایجی بسیار دور از نظریات او می‌رسد. گادامر از این جهت که نقش بسیار بسزایی را به

زبان می‌دهد، بیشتر به ویتگنشتاین (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) که مبدع نظریه *فلسفه زبان متداول*^۷ است، نزدیک می‌شود. ارزش خاصی که گادامر به تعبیر و تفسیر هنر می‌دهد در این جمله او آشکار می‌شود: «اگر هرمنوتیک هنر تعبیر و تفسیر است، پس از همان زمانی که انسان کلماتی را بر روی سنگ تراشید، روی کاغذ پاپیروس نوشت یا در متون مقدس گنجانید، وجود دارد.» او یادآور می‌شود که تفسیر به نظر افلاطون توانایی ترجمه خدایان است و به نظر ارسطو، تفسیر فکر و در دوره رمانتیسم به معنی فاصله معنای متن از ساختارهای زبانی، تاریخی، روان‌شناختی و فرهنگی آن است. بنابراین تفسیر و تعبیر یک علم تاریخی است که علوم روان‌شناسی را نیز دربرمی‌گیرد، بدون آنکه جنبه‌های تکنیکی یا متدولوژیکی را نفی کند (v. Wikipédia, Article Gadamer)

تفاوت عمده گادامر با دیگر متفکرین پدیدارشناسی در این است که او درصدد فهم ریشه‌ای و وجودی هنر، تاریخ و زبان است. از نظر او، تفسیر همان توانایی جواب‌دهی به سؤالات بیشماری است که از طرف انسان برای دریافت معنی حقیقت وجود دارد. اگر ما این فلسفه را در حوزه ادبیات گسترش دهیم، باید چنین نتیجه بگیریم که فرد یا بهتر بگوییم خواننده در مرکز و هسته اصلی برداشت معنایی از متن ادبی قرار دارد و نمی‌توان هیچ معنی را جز آنچه که آن را با تجربه خود به دست می‌آورد، بر او تحمیل کرد.

ژان پل سارتر

اولین منتقد آثار ادبی که تحت تأثیر مستقیم عقاید فلاسفه پدیدارشناسی، نقد مدرن را براساس محوریت خواننده بنا نهاد، چهره بارز و شاخص حرکت فلسفی و ادبی *اگزیستانسیالیسم*^۸، ژان پل سارتر (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) است. سارتر در کتاب *بودن و نبودن*^۹ نگرش جدیدی از پدیدارشناسی را که برگرفته از ایده‌ها و عقاید متفکرین بزرگی همچون هگل، هوسرل و هایدگر است، ارائه می‌کند. در همان زمان که این حرکت ادبی ساختارگرایان در جریان بود، سارتر یک انقلاب فکری را در زمینه نقد ادبی با متمرکز کردن تفسیر آثار ادبی بر روی اهمیت خواننده مطرح کرد. سارتر در کتاب خود با

عنوان *ادبیات چیست؟*^{۱۰} این موضوع را بیان نمود که تا به حال در نقد، تنها به اهمیت نویسنده و یا تنها به اهمیت متن اکتفا شده است در صورتی که خواننده اثر ادبی که مکمل لاینفک آفرینش پدیده ادبی می باشد، همواره مورد بی مهری قرار گرفته است. براساس نظر سارتر، هر نویسنده قصد و منظوری از نوشتن اثر خود دارد ولی با وجود اینکه این قصد و نیتها می توانند با یکدیگر متفاوت باشند، هدف مشترکی دارند و آن این است که نویسنده با عمل نوشتن خویش، اعلام می دارد که آزادی را انتخاب کرده است و به دنبال آن از دیگر انسانها می خواهد که آزادی خود را با خواندن اثر نویسنده و ارائه نظر خود ایجاب کنند (v. François, 1992:20,274).

بنا به نظر سارتر، اثر ادبی تنها *جنبه ذهنی*^{۱۱} دارد و فقط زمانی که خواننده آن را می خواند این اثر ذهنی به یک اثر عینی تبدیل می شود. حتی این اثر به وجود آمده، برای خود نویسنده نیز دارای ماهیت ذهنی است و هنگامی که نویسنده از اثر خود فاصله گرفت و بعد از مدتی به عنوان خواننده آن را خواند، اثر ادبی او که جنبه ذهنی برای نویسنده داشت، *جنبه عینی*^{۱۲} می گیرد. سارتر برای بیان بهتر این موضوع، مثالی را با این مضمون مطرح می کند که تنها زمانی یک نویسنده می تواند فقط و فقط برای برآورده کردن تمایلات درونی خود اثری را ایجاد کند که در این دنیا تنها زندگی کند. چون این چنین اتفاقی منطقی نیست، لذا این نظریه که محرک و قوه نوشتن در وجود خود نویسنده است، باطل تلقی می شود.

پس نتیجه می گیریم که این خواننده است که آزادی نویسنده را برای نوشتن برمی انگیزد و نویسنده به نوبه خود با عمل نوشتن آزادی خواننده را برمی انگیزد. نکته جالب توجه در نظریات سارتر این است که خواننده نه تنها با آزادی خود به محیط ذهنی نویسنده، شکلی عینی می دهد بلکه به موازات خواندن اثر ادبی یک نوع خلاقیت در آن ایجاد می کند. براساس این نظریه، خواننده اثر عنصری است که در اصل وجودی او آفرینش پدیده ادبی شکل می گیرد، لذا او اعتقاد دارد که باید اولویت را در نقد ادبی به خواننده داد و هر آنچه که خواننده توقع دارد از یک اثر ادبی برداشت کند، نقطه عطف نقد ادبی تلقی می شود. با توجه به مطالب فوق می توان گفت که عمل نوشتن و موجودیت متن ادبی از نظر سارتر، تنها به سبب خواست و اراده خواننده شکل می گیرد و اگر مفسر و منتقدی بخواهد که متن ادبی را

تأویل و تفسیر نماید، باید نقد خود را بر پایه خواننده‌محوری در تقابل با متن ادبی پایه‌ریزی کند.

در این شرایط نویسنده کنار گذاشته می‌شود و منتقد از نویسنده که ابرازکننده مفاهیم ذهنی است فارغ می‌شود و متن نوشته شده نیز بیش از آنکه مجموعه‌ای از لغات باشد که در اختیار خوانندگان قرار گرفته شده است، مفهوم دیگری را ارائه نمی‌کند. پس به‌جاست که او از متن نیز فاصله بگیرد و تنها چیز دارای اهمیت و باقی مانده، فقط الزامات و قیود جامعه در شکل‌گیری این مجموعه لغات است (v. Sartre, 2004:47).

بر این اساس، سارتر نظریه معروف خود را که مبتنی بر *نویسنده متعهد*^{۱۳} است، ارائه می‌کند که بر طبق این نظریه، نویسنده باید نسبت به تمامی مسائل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی زمانه خود آگاه باشد و خود را نسبت به آنها متعهد بداند. او در بیان مسئولیت نویسنده توضیح می‌دهد همان‌گونه که یک کفّاش یا یک طیب مسئولیتهای محدود به شغل خود را دارند، نویسنده نیز با توجه به گستره وسیع حرفه خویش مسئولیت جهانی دارد. لذا ایراد اول به نظریات سارتر این‌گونه مطرح شد که او ادبیات را صرفاً با یک دیده سیاسی می‌نگرد. درحقیقت، این مطلب از یک نظر منطقی به نظر می‌آید چراکه او شدیداً مخالف نویسندگانی منفعل و غیرمتعهد همچون *فلویر* (Gustave Flaubert, 1880-1820) و *گونکور* (Jules Huot de Goncourt, 1896-1822) بود که از بیان مشکلات و مسائل اجتماع خود سر باز زده بودند و در مقابل، نویسندگان منتقدی که در آثار خود به انتقاد از مشکلات اجتماعی می‌پرداختند همچون *ولتر* (François Marie Arouet-Voltaire, 1778-1694) و *زولا* (Émil Zola, 1902-1840) را بسیار ستایش می‌کرد (v. Dirikx, 2000: 95).

این‌گونه استفاده ابزاری از ادبیات، اولین بار توسط مارکس با عنوان *تئوری انعکاس*^{۱۴} بر پایه عقاید هگل مطرح شد، به‌طوری‌که او تأکید می‌کرد که متن ادبی تحت لوای بیوگرافی و ارجاعات داستانی، نشان از واقعیتهای جامعه دارد. بنابراین، در نظریه او متن ادبی فرایندی است که تمام تبادلات اجتماعی، سیاسی و خصوصاً اقتصادی جامعه را در برمی‌گیرد و چشم‌انداز جدیدی را در زمینه خردورزی در ارتباط با واقعیتهای جامعه باز می‌کند. البته این

نگرش نوعی کم رنگ کردن و یا گاهی بی‌رنگ کردن جنبه زیبایی اثر ادبی است و ادبیات را صرفاً در حوزه اقتصاد قابل تعبیر و تفسیر می‌داند. بعد از جنگ جهانی دوم نیز سارتر در مجله ادبی خود توضیح می‌دهد که ادبیات باید به یک موضوع اجتماعی تبدیل شود یا به تعبیر دیگر ادبیات باید دارای یک عملکرد اجتماعی باشد تا بتواند در جامعه تغییری ایجاد کند. بنابراین او به ادبیات متعهدی تأکید فراوان دارد که باعث می‌شود به تحقیر و تصغیر ادبیات در حوزه سیاست متهم شود. این روش جبهه‌گیری سارتر در بیان نظریات نقد جامعه‌شناسی متأثر از افکار مارکسیستی او در توجیه ایده توجه نویسنده به طبقات رنجکش جامعه و در راستای تئوری مبارزه طبقات^{۱۵} است.

سارتر عقیده دارد چون نویسنده متعهد همواره در شرایط^{۱۶} قرار دارد، لذا او برای خواننده‌ای می‌نویسد که وی نیز در شرایط قرار دارد. ولی نویسنده متعهد نباید خود را در مرزهای جغرافیایی محیط خود محصور کند و ممکن است که خواننده اثر او در محیط دیگری باشد. پس با وجود اینکه سارتر برای بار اول موضوع انگیزش نویسنده را در پدید آوردن اثر ادبی در توقع خواننده مطرح کرد، همان‌گونه که مشاهده می‌شود او این موضوع را با یک تفسیر سیاسی که از اهم ایرادات گرفته شده به او است، معرفی می‌کند. از طرف دیگر، او به شدت مخالف تمام نویسندگان و شعری است که از گرفتن موضع (سیاسی) نسبت به شرایط جامعه خود سرباز می‌زنند و به هیچ وجه ادبیات صرف و محض را قبول ندارد. به همین دلیل او نظرات و عقاید نویسندگان و شعری را که پارناسها^{۱۷} نامیده می‌شدند، به شدت تقبیح می‌کرد چراکه آنها معنی ادبیات را تنها در خود ادبیات جستجو کرده و نظریه هنر برای هنر^{۱۸} را القا می‌کردند (v. Sartre, 2004: 38).

نظریه عمده پارناسها عبارت از محدود کردن دنیای اشیاء، تنها به وجود خود آن اشیاء و عاری کردن ادبیات از هر تعلق خارجی است که این تفکر در مورد نویسندگان آثار رمان جدید نیز به گونه دیگری مطرح شده است، ولی سارتر عنوان می‌کند که سخن گفتن تنها به دلیل این نیست که سخن بگوییم بلکه به این سبب است که از سخن گفتن، اراده کنیم که چیزی را بیان کنیم که همان نقش اصلی ادبیات برای گفتن چیزی است و به دنبال آن همان نقش اصلی نویسنده برای عوض کردن وضعیت موجود و تحول در جامعه می‌باشد.

ایراد مهم دیگری را که به سارتر می‌گرفتند این بود که او تنها به گونه ادبی نثر اهمیت می‌داد و گونه ادبی شعر از نظر وی خارج از حیطه نقد ادبی است. به نظر او شعر به ما دنیای خیال را می‌شناساند و از دنیای واقعی کاملاً دور است و شاعر فردی شکست‌خورده است، که با تصنیف و تحریر شعر به شکست خود اعتراف می‌کند. شعر در نظر سارتر نمی‌تواند از دنیای خود فراتر رود و به همین سبب تنها نثر ادبی است که می‌تواند جنبه ایدئولوژیکی داشته باشد و پیام را منتقل کند.

بنابراین سارتر قدم مهمی را در راه استیفای حق خواننده به عنوان مکمل جدایی‌ناپذیر آفرینش پدیده ادبی، برداشت و حلقه فراموش شده خواننده را به دو حلقه نویسنده و متن متصل نمود. به دنبال این حرکت وی و استیفای سهم خواننده در نقد ادبی، افراد دیگری این تئوری را پیگیری کردند. هسته اصلی افکار آنها، دقیقاً در موازات نظریه سارتر است ولی دو اختلاف عمده با آن دارد که یکی حذف نگرش سیاسی در حوزه ادبیات و پدیده‌های ادبی و دیگری دخیل کردن عنصر زیباشناسی در این حیطه است.

روبرت اسکارپیت

پس از ژان پل سارتر، این ایده یعنی خواننده‌محوری در نقد آثار ادبی توسط یک انجمن ادبی در شهر بوردو فرانسه به نام *مکتب ادبی بوردو*^{۱۹} دنبال شد. محققین این انجمن ادبی که به ریاست *روبرت اسکارپیت* (Robert Escarpit) اداره می‌شد، همچون سارتر، محوریت نقد را براساس اهمیت و جایگاه خواننده قرار دادند. اسکارپیت نظریه‌ای را مطرح کرد که اساس آن مبتنی بر این اصل است که ادبیات را باید به عنوان یک *فرایند ارتباط*^{۲۰} در نظر گرفت. چون در هرگونه ارتباط باید وجود دو طرف را به‌طور مساوی مد نظر قرار داد، بنابراین نمی‌توان وجوب حضور هر یک از آنها را برای تحقق یافتن عمل ارتباط، منکر شد. نویسنده در این فرایند ارتباط، متن ادبی خود را عرضه می‌کند و سپس از گردونه این فرایند خارج می‌شود، پس از آن خواننده وارد عمل می‌شود و متن ادبی او را تفسیر می‌کند. او در کتاب خود با عنوان *جامعه‌شناسی ادبیات*^{۲۱}، موضوع اصلی کتاب «*ادبیات چیست؟*» سارتر را دنبال کرد (v.Dirikx, 2000:104).

اسکارپیت ادبیات را یک فرایند ارتباطی معرفی می‌کند که دارای سه قطب تولیدکننده^{۲۲}، توزیع‌کننده^{۲۳} و مصرف‌کننده^{۲۴} است که هر یک به نوبه خود نقشی را برای معنی یافتن متن ادبی ایفا می‌کنند. تولیدکننده، نویسنده متن ادبی و توزیع‌کننده، عامل چاپ و توزیع اثر ادبی و درنهایت مصرف‌کننده همان خواننده است. تولیدکننده یعنی همان نویسنده بعد از ارائه اثر ادبی خود از گردونه این فرایند ارتباط خارج می‌شود و در نتیجه نقد ادبی به تفسیر قصد و نیت او نمی‌پردازد و چون عامل توزیع‌کننده نیز نقش مهمی در تحولات تفسیری اثر ادبی ندارد و تنها باعث می‌شود که اثر ادبی از طریق پل ایجاد شده به وسیله وی به خواننده برسد، او نیز در تفاسیر نقد ادبی جایگاه چندان مهمی ندارد. بنابراین فقط یک قطب در این فرایند ارتباط باقی می‌ماند که اهمیت ویژه‌ای دارد و علم نقد و تفسیر باید نیروی خود را بر روی آن متمرکز کند و آن همان خواننده است.

اما قطب باقی‌مانده، یعنی مصرف‌کنندگان اثر ادبی که همان خوانندگان اثرند، از نظر اسکارپیت به چهار بخش عمده تقسیم می‌شوند:

(۱) خوانندگانی که نویسنده، اثر ادبی خود را برای آنها نوشته و مخاطبان اصلی نیت نویسنده بوده‌اند.

(۲) خوانندگانی که اثر ادبی را جدا از اینکه مخاطب اصلی بوده‌اند یا نبوده‌اند، پذیرا شده‌اند.

(۳) خوانندگانی که اثر ادبی او را تمجید کرده‌اند.

(۴) خوانندگانی که می‌توانند عموم مردم را شامل شوند، البته در صورتی که اثر ادبی موفقیت عامه‌پسند را کسب کند.

ولی خوانندگان یک اثر تنها محدود به این چهار گروه ذکر شده نمی‌شود، چراکه او اثر ادبی را از حصار زمان خارج می‌کند. بنا به نظریه اسکارپیت، یک اثر ادبی بعد از نسلی معنی تازه و متحول شده‌ای را به خود می‌گیرد و به واسطه قرائت جدید، از آن مفهوم جدید دیگری اقتباس می‌شود. او این پدیده را *خیانت خلافتانه*^{۲۵} می‌نامد. بر طبق این نظریه، چون متن ادبی دارای خاصیت ارتباطی است، لذا معنی متن چندگانه بوده و به واسطه مداخلات قرائت‌کنندگان مختلف در زمانهای متفاوت، برداشتهای متفاوتی از یک متن ادبی می‌شود. این

نظریه کاملاً در تضاد با تئوری ساختارگرایان است که هرگونه عامل خارج از متن و نیز تاریخ‌گرایی را در نقد بی‌اعتبار می‌دانند (v. Dirikx, 2000: 105).

پس می‌توان این چنین نتیجه گرفت که نقد براساس محوریت خواننده اثر با توجه به تئوری اسکارپیت وارد مرحله جدیدی می‌شود و او یک پیوند منطقی بین متن و خواننده برقرار می‌کند که بسیار فراتر از چهارچوب و محدوده زمان و مکان است. او این آزادی را به تمام خوانندگان می‌دهد تا براساس نیاز و اراده خود، یک متن ادبی را قرائت کنند. لذا حصر نقد ادبی در حیطه نویسنده و متن شکسته می‌شود و نقد ادبی محیط بزرگتری به ابعاد بی‌نهایت پیدا می‌کند که می‌تواند همه خوانندگان و همه اعصار و دوره‌های زمانی تاریخ را شامل شود (v. Jauss, 1978:60).

انجمن ادبی بوردو متن ادبی را به عنوان یک موضوع اجتماعی مد نظر قرار می‌دهد که رابطه متن ← جامعه^{۲۶} در آن برقرار است و معرف ایده رابطه متن ← بینا متن^{۲۷} است، به این صورت که در پیدایش و معنی یک متن عوامل دیگری همچون محیط و زمان دخیل‌اند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که انجمن ادبی بوردو به ریاست اسکارپیت مبحث جدیدی را نیز در باب ادبیات و نقد ادبی با عنوان **جامعه‌شناسی کتاب**^{۲۸} که همان تعبیر دیگر **روانشناسی قرائت**^{۲۹} است، به روشهای نقد ادبی پسامدرن معرفی کرد.

بحث گرایش به جایگاه خواننده از زمان مارکس مطرح شده بود ولی با توجه به ایدئولوژی مارکسیسم، این تمرکز به خواننده باید بر روی واقعتهای تاریخی و سیاسی جامعه متمرکز می‌شد، لذا بیشتر آثاری که از این باب در مسیر بیان یک نظریه و ایده گام بر می‌داشتند، در نتیجه گرایش نوین نقد ادبی در عاری کردن ادبیات از سیاست، به فراموشی سپرده شدند و نقد ادبی نیز به نوبه خود در مسیر دیگری قرار گرفت که کاملاً ادبی و متناسب با جنبه‌های غیرسیاسی و غیرایدئولوژیکی بود.

هانس روبرت یائوس

به موازات نظریات اسکارپیت، **یائوس** (Hans Robert Jauss) که از پیروان **مکتب کنستانس**^{۳۰} آلمان بود، نقد خواننده‌محوری را بسط داد و موضوع مهم دیگری را در حیطه

تاریخ ادبیات با عنوان *برداشت زیباشناسی*^{۳۱} مطرح کرد. بحث زیباشناسی در نقد ادبی *صورت‌گرایان*^{۳۲} نیز سهل شمرده شده بود و صورت‌گرایان اساس نقد ادبی خود را بر پایه *شکل*^{۳۳} یا همان ظاهر بنا نهاده بودند و شکل و ظاهر اثر ادبی را بر *محتوا*^{۳۴} ترجیح داده بودند. با مطرح شدن موضوع زیباشناسی در تاریخ ادبیات به وسیله یائوس، دامنه حضور خواننده در نقد ادبی که داعیه انتظار درک زیبایی در آثار ادبی را نیز دارد، بسیار بیش از قبل گسترش یافت.

یائوس همچنین موضوع *افق انتظار*^{۳۵} را که قبلاً سارتر آن را به صورت دیگری در قالب انتظارات خواننده‌ای که در شرایط قرار دارد و نویسنده متعهد را ناگزیر به نوشتن می‌کند، با تأویل دیگری ارائه می‌کند. به نظر او افق انتظار بسیار نزدیک به موضوع ارزشیابی خواننده در نقد اثر ادبی است. بدین صورت که قبل از توجه به جایگاه خواننده در نقد، عنوان می‌شد که نویسنده، اثر خود را به اراده خود و به صورت اتوماتیک می‌نویسد، در صورتی که برطبق نظریه افق انتظار از جنبه زیباشناسی، نویسنده می‌نویسد چراکه خواننده از او انتظار دارد که بنویسد. ولی این انتظار به هیچ وجه جنبه سیاسی ندارد بلکه تنها دارای جنبه زیباشناسی در ادبیات است.

یائوس موضوع را به این صورت مطرح می‌کند که خواننده به عنوان *مقصد*^{۳۶} ادبی، اثر را دریافت می‌کند و از آن لذت می‌برد، آن را مورد قضاوت خویش قرار می‌دهد، آن را انتخاب می‌کند و یا اینکه آن را فراموش می‌کند. او سپس در مورد زیبایی اثر ادبی اعلام نظر کرده و به سهم و انتظار خود از زیبایی اثر سود می‌برد. بنابراین یائوس توانست با بیان این نظریات، موضوع زیباشناسی را وارد عرصه نقد ادبی از منظر خواننده کند (v. Jauss, 1978:6).

یائوس معتقد است هر آنچه که در یک اثر ادبی یافت می‌شود آن چیزی است که فرد به دنبال آن است و در حقیقت آن چیز تمام واقعیت آن اثر ادبی است. بر طبق تئوری یائوس، خواننده تنها معنی منحصر به زمان خود را از اثر ادبی که دارای مجموعه نامتناهی پتانسیل معانی است، استخراج می‌کند. این معنی خاص و منحصر به زمان وی، مطابق با افق علایق و خواسته‌های او و برطبق شرایط او در جامعه و گروه و طبقه‌ای که این خواننده به آن تعلق

دارد، است. ارسطو این ایده را قبلاً با عنوان *تأثیرات اثر هنری*^{۳۷} بر روی خواننده اعلام کرد و سپس کانت آن را با عنوان *پیمان اجتماعی*^{۳۸} بین نویسنده و خواننده، بسط و گسترش داد بر این اساس که نویسنده و خواننده پیمانی را متعهد می‌شوند که در راستای عرضه هنر و دریافت زیبایی آن است.

با توجه به مطالب بالا مشخص می‌شود که یائوس نقد ادبی را براساس محوریت خواننده ولی با در نظر گرفتن دریافت زیبایی اثر مطرح می‌کند. بنابراین وی موضوع *افق دریافت*^{۳۹} را مطرح می‌کند که در قالب این مبحث، خواننده در مرکز توجه دریافت زیبایی قرار می‌گیرد و بنابر خواست او سبک زیبایی جدیدی عرضه می‌شود. اما باید توجه داشت که این توقع زیبایی جدید متعلق و منحصر به گروه متخصصین و اهل فن نیست و عموم خوانندگان را دربرمی‌گیرد. زمانی که یائوس از عموم خوانندگان صحبت می‌کند، منظور وی همان مردم عادی است و هر دو گروه خوانندگان زن و مرد در این مجموعه قرار دارند.

این نظریه که حق قرائت و برداشتهای معنایی و زیباشناسی متنوع از اثر متعلق به عموم مردم است، در تئوری سارتر و اسکارپیت نیز بیان شده است و هر سه متفقد القول‌اند که در خلق آثار ادبی، باید عموم مردم را در نظر گرفت و مسئله را به این صورت بیان کرد که چون مخاطب نویسنده همه افراد جامعه می‌باشند و اثر ادبی به تبع انتظار این افراد ظهور یافته است، لذا عموم خوانندگان حق برداشت زیباشناسی و دریافت معنی را از اثر دارند.

برای اینکه دلیل قاطع و روشنی در این باره بیان شود می‌توان ادعا کرد که اگر ادبیات را تنها در حوزه دخل و تصرف متخصصین نقد خلاصه کنیم، دیگر نیازی به این نیست که یک اثر ادبی در نسخه‌های متعدد بین افراد جامعه پخش شود و در نتیجه، وسعت گستردگی ادبیات به کوچکی ابعاد مجموعه مخاطبان مقالات ادبی تقلیل می‌یابد. به بیان دیگر اگر ادبیات را منحصرأ متعلق به گروه متخصصین نقد بدانیم، در این صورت دریافتن معنی و مفهوم و پرده برداشتن از رموز آن در انحصار یک گروه کوچک قرار می‌گیرد و عامه مردم را فاقد قوه تشخیص زیبایی و درک آن خواهیم دانست و مسئله دریافت زیباشناسی خواننده متفنی می‌گردد.

در کنار افق دریافت، یائوس پارامتر دیگری را با عنوان *افق فعلی*^{۴۱} مطرح می‌کند که معنی آن بیان کننده هرگونه اختلاف به وجود آمده به وسیله روشهای جواب‌دهی جدید است و در دنباله آن، پارامتر دیگر *افق توجه*^{۴۱} را مطرح می‌کند که دربرگیرنده هر نوع اختلاف مرتبط با روشن و واضح بودن یا نامفهوم بودن و نقاط برجسته موجود در متن یا عدم وجود این نقاط برجسته در آن است (Jauss, 1978:284).

در مورد افق دریافت، نظر یائوس این است که هرگونه تغییر در افق انتظار از طرف یک نویسنده متضمن آن است که او شناخت کافی را در مورد افق انتظار قبلی داشته باشد ولی به محض اینکه اثر ارائه گردید، این افق دریافت قدیمی می‌شود و به همین علت است که همواره خواننده از اثر ادبی جلوتر است. پس هر اثر هنری یک سری از راه‌حلهای را پشت سر خود رها می‌کند و همین نیاز به راه‌حلهای جدید است که افق دریافت جدید را با تقابل و ضدیت با افق دریافت قبلی به وجود می‌آورد و نتیجه این تحولات و دگرگونیها، تماماً به سبب نیازهای جدید دریافت زیبایی خواننده است.

درباره اهمیت موضوع تفسیر اثر ادبی از طرف خوانندگان، یائوس معتقد است که رمزگشایی یک اثر و گره‌گشایی یک سؤال در آن باعث می‌شود که جوابهایی متناسب با آن از اثر ادبی استخراج شود که این فرایند، همان تفسیر اثر ادبی است. به نظر او، اولین خوانندگان اثر ادبی آنهایی هستند که اثر ادبی را یا قبول می‌کنند و یا آن را رد می‌کنند و خوانندگان بعدی سؤالات جدید دیگری را مطرح می‌کنند تا جوابهای تازه و متفاوتی را از جوابهای قبلی به دست آورند که آنها را اقلان نکرده است. پس می‌توان نتیجه گرفت که تفسیر اثر ادبی امری ثابت و یکبار برای همیشه نیست و دارای خاصیت تغییرپذیری نسبت به زمان است، به این صورت که خوانندگان مختلف در زمانهای متفاوت، تفاسیر جدید دیگری را طلب می‌کنند.

ولفگانگ ایزر

همگام با یائوس، ایزر (Wolfgang Iser) که او نیز از پیروان مکتب کنستانس آلمان بود، موضوع تفسیر اثر ادبی و دریافت زیباشناسی در اثر ادبی را بدین صورت مطرح کرد که دو عنصر اصلی متن^{۴۲} و خواننده^{۴۳} اساس نقد آثار ادبی را تشکیل می‌دهند، ولی به نظر او

خواننده با قرائت متن در جستجوی دریافت پیام موجود در آن نیست، بلکه خواننده در متن تنها به دنبال ارضای نیاز خود برای دریافت زیبایی است. بنا به نظر ایزر، در یک اثر ادبی دو قطب وجود دارد: قطب هنری که جنبه نوشتاری متن است و قطب زیبایی که برداشت و درک زیبایی توسط خواننده است. بنابراین تأثیر متن بر روی خواننده از جهت معنا نیست بلکه این تأثیر تنها از جهت دریافت زیبایی است. تفاوت موجود بین یائوس و ایزر در این نکته است که یائوس خواننده را در ارتباط با متن معرفی می‌کند و به نظر او تعیین مسیر زیبایی متن توسط خواننده انجام می‌پذیرد ولی بنا به نظر ایزر این تعیین مسیر زیبایی و دریافت آن از متن آغاز می‌شود و متن است که تأثیر خود را در خواننده می‌گذارد (v. Wikipédia, Article Iser).

نظریات ایزر و همچنین یائوس در تداوم جریان فکری نقد ادبی دهه ۷۰ است که تکیه بر شکل‌گرایی منتقدین روسی و **پدیده‌گرایی قرائت**^{۴۴} هوسرل دارد. بر این اساس، اثر ادبی به مثابه پدیده‌ای است که هویت مستقلی دارد و حیات خود را بدون حضور نویسنده ادامه می‌دهد. بنابراین، هر خواننده با توجه به پیشینه ذهنی خود در نقش یک **خواننده ناخودآگاه**^{۴۵} انتظاراتی را از متن ادبی جستجو می‌کند و به واسطه ادراکات و دانسته‌های قبلی خود، چیزی مشابه آنچه را که قبلاً درک کرده است، در ذهن خود تداعی می‌کند. پس انگیزش این ادراکات قبلی در متن وجود دارد و اثر ادبی، خاطرات را در ذهن خواننده زنده می‌کند و به تدریج که عمل قرائت خواننده در متن پیش می‌رود، خواننده در صدد حدس وقایع بعدی یا نتیجه نهایی برمی‌آید، چراکه انتظار دارد متن قرائت شده فعلی مطابق با واقعیت‌هایی باشد که او آنها را قبلاً تجربه کرده است.

پس موضوع بسیار مهمی که ایزر در تئوری خود بر آن تکیه کرده و از تئوری پدیده‌گرایی هوسرل اقتباس کرده است همان جنبه **چندین معنایی متن**^{۴۶} می‌باشد. جنبه چندین معنایی متن، یک پدیده اجتماعی است و حاصل یک اختلاف مشهود معنایی در متن نمی‌باشد. بنابراین کسی به دنبال کشف معانی مختلف در متن نیست، بلکه همه به دنبال تأثیرات معنایی مختلف در آن می‌باشند. به عبارت دیگر یک متن دارای معانی مختلف نیست بلکه یک متن دارای تأثیرات معنایی مختلف است. بنابراین همواره مقایسه‌ای بین معنی موجود در ذهن

خواننده و معنی موجود در متن وجود دارد. برای اینکه اثر ادبی مورد پذیرش خواننده قرار گیرد، باید نوعی سازگاری و تناسب بین این دو معنی وجود داشته باشد و هر چه اندازه این تناسب و سازگاری دو معنی بیشتر باشد، درجه پذیرش اثر ادبی بیشتر خواهد بود (Dirikx, 2000: 113).

شرایط روحی و روانی هر خواننده، آرمانهای اجتماعی او، تمایلات فرهنگی و سیاسی او و جامعه‌ای که خواننده متعلق به آن است و نیز شرایط زمانی که خواننده در آن قرار دارد، هر کدام به نوبه خود در خلق معنی و تأثیر این معنا دخیل‌اند. پس بر این اساس، تأثیرات زیباشناسی در خوانندگان مختلف متغیر است، چراکه یک متن واحد باعث برانگیختن تجربیات متفاوت روحی و روانی در خوانندگان متفاوت می‌شود و انگیزش جدیدی از واقعیتی را سبب می‌شود که قبلاً وجود نداشته است. بنابراین، آنچه که در تفسیر و تعبیر معانی موجود در متن ادبی در حیطه نقد ادبی تأثیرگذار است، دو عنصر متن، خواننده و **تعامل**^{۴۷} این دو عنصر است. با توجه به این مطالب، پدیده اثر ادبی تنها به اقدام آفرینش اثر از طرف نویسنده و هویت یافتن آن در متن نوشته شده محدود نمی‌شود بلکه قرائت و خلاقیت خواننده در زمان قرائت، نقش اساسی را در برداشت معنایی از آن دارد.

فیش

استلی فیش (Stanley Fish) در نظریات خود بیش از آنکه به دریافت معنی و برداشت زیباشناسی از زاویه فردگرایی توجه کند و ارزش را به پاسخ فردی در تقابل با یک متن بدهد، مفهوم جدیدی را در حیطه نقد و خصوصاً تفسیر آثار ادبی با عنوان **نظریه جامعه تفسیری**^{۴۸} بیان می‌کند. منظور از جامعه تفسیری، یک گروه خاص اجتماعی از جامعه است که خواننده به آن تعلق دارد و چگونگی خواندن و تفسیر او را رقم می‌زند. البته این نظریه منحصر به فیش نیست و **پی‌یر بوردیو** (Pierre Bourdieu) نیز که از منتقدین معاصر است، آن را با عنوان **نظریه زمینه**^{۴۹} که از لحاظ معنایی بیشتر مترادف کلمه **محیط** است، مطرح کرده بود. اینکه کدام یک مبدع این نظریه بوده‌اند، مهم نیست، آنچه که اهمیت دارد روش نقد ادبی یکسان این دو صاحب‌نظر است (Dirikx, 2000: 154).

به نظر فیش تفسیر و نقد متن ادبی به واسطه جستجوی نیت نویسنده از طریق متن، سندیت ندارد چون از یک سو، بحث کردن در مورد آنچه نویسنده احتمالاً خواسته تا بیان کند و بررسی آنچه او درخصوص معنا اراده کرده است، عملاً غیرممکن است و هرگونه تلاشی برای رسیدن به منظور نویسنده از ورای متن، تنها منجر به ترسیم تعبیری می‌شود که دربرگیرنده معنادهی به واژگان متن است. از سوی دیگر، برگشت به رویه نقد متنی نیز دیگر عملی نیست. بنابراین متن دیگر قدرت سامان‌بخشی معنایی را ندارد ولی متن ادبی را می‌توان عنصری به حساب آورد که راه را برای ناهمگون‌ترین و ناهمگراترین خوانش‌ها باز می‌کند. این خوانشهای متفاوت، ناهمگون و ناهمگرا در جوامع تفسیری صورت می‌گیرد و با وجود اینکه اعضای این جامعه تفسیری متغیر هستند، روال تجویزهای خوانش در هر جامعه تفسیری یکسان است. به عبارت بهتر، با اینکه هر یک از خوانندگان خوانشی منحصر به خود دارند، ولی مجموعه‌ای از گروه خوانندگان که در یک طیف از جامعه تفسیری قرار دارند، شاخصه‌های متناسب با طیف خود را برای تعیین معنا انتخاب می‌کنند (v. Wikipédia, Article Fish). در این صورت برداشت معنایی متأثر از قراردادهای حاکم بر طیف مربوط به گروه خوانندگان خواهد بود و به تبع آن سبک‌شناسی تأثیری فیش به مثابه روایتی از نقد خواننده‌محور بر این اندیشه استوار خواهد بود که معنای اثر را باید در زنجیره احکام و رهنمونهای تفسیری‌ای جستجو کرد که متن در خواننده خود برمی‌انگیزد. از این نظر، برخلاف نظریات ساختارگرایان، فیش معتقد است که معنای یک اثر در تجربه خواننده آن نهفته است، بنابراین نمی‌توان انتظار داشت که خواننده‌ای بی‌طرف وجود داشته باشد.

همین طرز تفکر در عقاید بوردیو نیز وجود دارد و او نیز خواننده را عضوی از یک گروه اجتماعی می‌داند که روش خواندن و تفسیر وی در تناسب مستقیم با همان گروهی است که این خواننده به آن تعلق دارد و تنها اختلاف در این است که بوردیو اصطلاح «زمینه» یا «محیط» را به جای اصطلاح جامعه تفسیری به کار برده است. فیش به دلیل عضویت این خواننده در اجتماعی از خوانندگان همفکر او، وی را به اصطلاح «خواننده مطلع» می‌داند و او را در مقام معادلی برای «خواننده آرمانی» به کار می‌گیرد. خواننده مطلع کسی است که از

نوعی توانش زبانی برخوردار است و به عبارت دیگر او دانش نحوی و معنایی لازم را برای عمل خواندن و قرائت درون‌گیری کرده است. این رویکرد فیش تا حدی از زبان‌شناسی و سبک‌شناسی نشأت گرفته است ولی در نظریات او توازن قوا همیشه به سمت خواننده است و متن ادبی تبدیل به فراورده خواننده می‌شود، چون ساختارهای معنادار مشخص نبوده و به واسطه روالهای تفسیری پیشینه‌ای که همواره پیشاپیش در ذهن خواننده وجود دارد، تعیین می‌شود، لذا می‌توان نتیجه گرفت که نظریه فیش در تضاد کامل با نظریات ایزر است چون او از خواننده سلب آزادی قرائت کرده است و تفسیر متن ادبی را در چهارچوب محدودیتها و قراردادهای جامعه تفسیری تبیین می‌کند (v. Dirikx, 2000: 140-141).

این نکته مهم یعنی سلب آزادی قرائت و تحمیل محدودیت‌های تفسیری نیز به نوبه خود می‌تواند یک نظریه مشترک بین او و بوردیو باشد، چون این منتقد فرانسوی نیز همچون فیش عقیده دارد خواننده‌ای که در یکی از موقعیت‌های زمینه یا محیط پیرامون خود قرار دارد، تفسیری را ارائه می‌کند که منعکس‌کننده نیروها و بازخوردهای اجتماعی و اقتصادی همان محیط است و تفسیر او همواره ریشه‌پایی از زمینه و محیط متعلق به او را نشان می‌دهد.

نکته بسیار بارز دیگر در تئوری فیش این است که او خواننده را نویسنده واقعی می‌شناسد و به نظر او، نتیجه عمل خواندن معادل با کشف معانی نیست بلکه فرایند تجربه تأثیر متن بر خواننده است. در نتیجه برداشت خواننده از متن ادبی یک تصور ذهنی نیست بلکه یک واقعیت عمل‌گرایانه است. به همین دلیل او به مصنوع ادبی (اثر ادبی) به صورت یک چیز یا پدیده تمام شده نمی‌نگرد، بلکه آن را در مقام یک رخداد و پدیده معناپذیر می‌شناسد. بنابراین نقد ادبی، تحلیلی در طول زمان و تاریخ است و دارای خاصیت شکل‌گیری و بسط پاسخ‌های متوالی خواننده که پیرو الگوی ادراکات پسینی او هستند، می‌باشد. این ادراکات پسین خواننده پیوسته نشان می‌دهند که نتیجه‌گیریهای پیشین اشتباه بوده‌اند و نتیجه این امر آن است که متن به یک مصنوع خود منصرف‌کننده بدل می‌شود.

این نکته نیز قبلاً در بحث مربوط به اسکارپیت با عنوان **خیانت خلاقانه** توضیح داده شد ولی تفاوت نظریه اسکارپیت و فیش در این مورد اینجاست که اسکارپیت بیشتر این تغییر رویه را در رویکردی به جستجوی تفسیر جدید در طول زمان برای فرد خواننده بررسی

می‌کند، ولی فیش بیشتر این گرایش معناجویی تغییرپذیر را در درون یک جامعه تفسیری دنبال می‌کند.

ریفاتر

برای درک نظریات مایکل ریفاتر (Michael Riffaterre) لازم است که ابتدا دو نکته مهم را در عقاید او توضیح دهیم که این دو نکته اساسی در قالب دو اصطلاح لغوی مبین روش نقد ادبی اوست. نکته اول در نظریه مایکل ریفاتر ایده *ماتریس*^{۵۰} است که در واقع این کلمه بیان کننده مضمون یا معنای مضمونی و نهفته معنای سطحی متن است که به واسطه وجود *تمائیل*^{۵۱} متفاوت در آن متن کشف می‌شود. تنها کاری که خواننده باید انجام دهد این است که با مقایسه عمیق این تمائیل، ماتریس را شناسایی کند. اینکه ماتریس همیشه در بطن متن ادبی باقی می‌ماند، بدون اینکه در سطح قابل مشاهده باشد، بیانگر این نکته مهم است که چرا خوانندگان امروزی در مقابله با عدم شفافیت معنای سطحی موجود در خود متن، دچار سردرگمی می‌شوند، درحالی که آنها باور دارند از متن ادبی براساس قراردادهای زمانی و جامعه‌شناختی رمزگشایی می‌کنند (v. Wikipédia, Article Riffaterre).

حقیقت امر در این است که آنچه را نویسنده یا شاعر نتوانسته است به صورت مستقیم بیان کند، در ورای یک سری از تمائیل بیان کرده است ولی بسیاری از خوانندگان و حتی منتقدین دچار توهم *ارجاع*^{۵۲} برای *علائم*^{۵۳} موجود در متن در ورای این تمائیل هستند. آنها بر این باورند که ساختار سطحی تمائیل مستقیماً به پدیده‌های *فرامتنی*^{۵۴} دلالت دارد، درحالی که کلمه در مقیاس واحد خود دال بر معنایی نیست و تنها یک ماتریس است که در ارتباط با کل متن دارای معنا و مفهوم می‌شود. بنابراین، اساس نظریه ریفاتر بر این است که دو قطب معنایی در متن موجود است: اولی معنای ثابت لغوی و دیگری معنای فوق طبیعی و نهفته که در ارتباط با کل متن توجیه‌پذیر است. پس می‌توان نتیجه گرفت که ریفاتر معتقد است که ماتریس اساس ارجاع نشانه‌ها و معنای متنی است.

اما نکته دوم در نظریات ریفاتر اشاره وی به *هیپوگرام*^{۵۵} است. ریفاتر اصطلاح هیپوگرام را از تحقیقات زبان‌شناسی *فردینان سوسور* (Ferdinand de Saussure) اقتباس کرده است

و به همین سبب گاهی هیپوگرام با ماتریس اشتباه گرفته می‌شود، در صورتی که مراد از هیپوگرام یک عبارت، یک کلیشه یا یک مرجعی است که سابقاً در راستای خوانش مرتبط با پیشینه‌های ذهنی جامعه‌شناسی خواننده وجود داشته است و خواننده آن را با خواندن تماثیل شعری، به علت وجود مجموعه کلمات مشابه، به خاطر می‌آورد. هیپوگرام به خواننده تأثیری می‌دهد که گویا آن را سابقاً دیده است. بنابراین اگر هیپوگرام یادآور چیزی باشد، تنها زمانی می‌تواند معنی شعری در ذهن ایجاد کند که برپایه ساختار لغوی یک ماتریس که دربرگیرنده مجموعه‌ای از تماثیل است، بنا شده باشد. شاید لازم باشد که تماثیل متعددی در یک مجموعه ماتریسی ترکیب شوند تا به یک سیستم توصیفی هیپوگرام ارجاع داده شوند. بنابراین هیپوگرام هیچ ارتباط الزامی با ماتریس از لحاظ ساختار ندارد و تنها یادآور تماثیل متنی است. پس شبکه معنایی که ریفاتر آن را هیپوگرام می‌نامد، هم بیرون از خود متن قرار دارد و هم آن را تولید می‌کند. هیپوگرام معنای متن نیست ولی برای کشف معنای متن ضروری است. خواننده در حین اینکه معنابن‌ها (واحدهای کمینه‌ای و نهفته معنای) و پیش‌فرضهایی را که کلمات متن بیانگر آنها هستند، دنبال می‌کند، قادر خواهد بود شبکه پنهان تدامیایی را که هیپوگرام را می‌سازند، کشف کند.

ریفاتر معتقد به خواننده‌ای است که با دگرگون کردن چهارچوب اصلی متن ادبی، نمونه‌ای از معنای یک کنش هم‌گرایانه را ارائه می‌کند و نقطه بارز نظریه او بر همین پایه استوار است که او کوشش می‌کند تا معنایی را نه در نسبت با یک هنجار **بیرون متنی**^{۵۶} بلکه در نسبت با بافت **درونی متن**^{۵۷} اثر تعریف کند. بنابراین، او دو سطح معنایی را برای متن شعری قائل است: **سطح محاکاتی**^{۵۸} که در این سطح، متن به مثابه باز نمودن واقعیت و زنجیره‌ای از واحدهای اطلاعاتی متوالی است که گویا اطلاعات در آن حک و درج شده‌اند و **سطح معنایی**^{۵۹} که در آن متن به مثابه واحد معنایی یگانه‌ای است که بر پایه تفسیر ساخته می‌شود. خواننده برای فهم متن باید از سطح محاکاتی عبور کند (سطحی که در آن برخی اجزا اگر به صورت ارجاعی خوانده شوند، فهمیده نمی‌شوند) و به سطح معنایی برسد یعنی جایگاهی که معنا به صورت غیرمستقیم و تلویحی در آن بیان می‌شود. خواننده برای گذر از سطح

محاکاتی به سطح معنایی، باید شبکه معنایی را تشخیص دهد و آن را تحت کنترل خود درآورد (v. Dosse, 1992: 237).

نظریه ریفاتر براساس تعبیر و تفسیر غیرخطی است و او را می‌توان مبتکر ایده «خواننده در حد کمال» دانست. می‌دانیم که ژاکوبسون (Roman Jakobson) و لویی استروس (Claude Lévi-Strauss) که از پیشگامان ساختارگرایی هستند، نقد خود را تنها بر روی متن پیاده می‌کردند و به آواشناسی موجود در متن و ساختار آن توجه داشتند و بر این پایه متن را تفسیر می‌کردند، ولی نقطه ضعف آنها در این است که از معنی کلی موجود در متن غافل بودند. ولی ریفاتر اذعان می‌کند که تفسیر متون ادبی براساس ساختار آن تنها می‌تواند یک آنالیز و تحلیل گرامری باشد. با وجود اینکه عقاید وی به نوعی در راستای ایده‌های ساختارگرایی است ولی از سوی دیگر، به یک نوع معنی‌شناسی نیز تمایل دارد. او خواننده را مجبور می‌کند که متن را دوباره در کل بخواند تا یک شناخت عمومی از اتفاقات را به دست آورد که برداشت اصلی متن در آن نهفته است و در نتیجه این دوباره‌خوانی متن، خواننده به وسیله کل مجموع تمائیل یک شعر در حقیقت به یک سلسله متغیراتی که بیان‌کننده یک مضمون واحد هستند، می‌رسد.

هالند

نورمن هالند (Norman Holland) را به‌واقع می‌توان بانی روش نقد روائکاوی هنری^{۶۰} دانست. با اینکه بخشی از نظریات او بیش از آنکه ادبی باشد و در زمینه ادبیات کاربرد داشته باشد، نوعی جستجوی روان‌شناسی است و به تجزیه و تحلیل حالات و شرایط روحی و روانی فرد، خصوصاً خواننده در تقابل با متن ادبی می‌پردازد، ولی با وجود این او یک مدل فکری را که بر پایه پیش‌فرضهای قبلی روان‌شناختی و ضمیر ناخودآگاه فرد استوار است در زمینه معناجویی ادبی ارائه کرد. تحقیقات وسیع علمی او در جهت نشان دادن چگونگی تکوین شخصیت فردی خواننده از جنبه جسمی و بدنی، از جنبه فرهنگی و حتی از جنبه شرایط و وضعیت رشد و بلوغ او که همه در ارتباط مستقیم با خوی یافتن تفسیر و تعیین معنا دخیل است، می‌باشد.

شاید بتوان این روش نقد ادبی او را با روش نقد ادبی هیپولیت *تن* که سابقاً توضیح آن گذشت، مقایسه کرد و چنین نتیجه گرفت که تفاوت اساسی این دو منتقد در این است که هیپولیت *تن* همین و شاخصه‌ها را برای نویسنده مورد بررسی قرار می‌داد و چنین ادعا می‌کرد که اثر ادبی انعکاسی از تأثیرات مستقیم محیط تکوینی نویسنده است که بار هویتی او را به صورت غیر مستقیم در اثر او نشان می‌دهد ولی هالند این شاخصه‌ها را در مورد خواننده مورد بررسی قرار می‌دهد و نقش هویتی خواننده را در برداشت فردی و تفسیر معنایی از آثار ادبی بسیار برجسته توضیح می‌دهد. بنابراین، در هر دو روش، متن ادبی دارای بار معنایی مضمور و پتانسیل نهفته‌ای است که در روش اول، این پتانسیل معنایی نهفته نشانگر محیط تکوینی نویسنده و در روش دوم نشانگر محیط تکوینی خواننده است (۷).
 .Wikipédia, Article Holland

علاوه بر مطالب گفته شده بالا، هالند به بررسی عکس‌العملهای مغز انسان در رویارویی مستقیم با دنیای روانشناختی وی، کدها و قوانین ثابت محیطی او و هنجارهای فرهنگی که هویت خود فرد را هیپنوتیزه می‌کنند یا به عبارت بهتر تحت کنترل خود درمی‌آورند، می‌پردازد. به همین دلیل او کم‌کم به سمت عصب‌شناسی ادبی یا تأثیرات عصب‌شناختی در ارتباط با ادبیات کشیده می‌شود و یک پروژه تحقیقاتی را با عنوان **عصب‌شناسی و کتاب**^{۶۱} شروع می‌کند. او در این پروژه به بررسی این مسئله می‌پردازد که چرا ما با وجود آگاهی کامل از تصویری و غیرواقعی بودن شخصیت‌های موجود در ادبیات آنها را واقعی می‌پنداریم و تحت تأثیر سرنوشت و ماجراهای غیرواقعی و خیالی آنها قرار می‌گیریم. او این نکته را با عنوان تعلق خودخواهانه ناباوری ذهنی بررسی می‌کند. اما لازم به ذکر است که درباره این تأثیر ادبیات، او به هیچ وجه نقشی را برای نویسنده قائل نیست و آن را تنها **اراده خودخواسته تعلق ناباوری خواننده**^{۶۲} در حین عمل قرائت متن ادبی می‌داند.

نرمان هالند به بررسی خوانش‌هایی اقدام می‌کند که از درونمایه هویت^{۶۳} خواننده بهره می‌گیرد تا خوانش‌های یکدست و هم‌گرا به دست آورد. او موضوع درونمایه هویتی خواننده را که قبلاً توضیح آن گذشت، منبع مفهوم کلی موضوع اثر می‌داند و نه تنها درونمایه هویتی

خواننده را بخشی از تجربه عمل خواندن متن ادبی می‌داند، بلکه آن را در جهت دادن به نحوه خوانش نیز مؤثر می‌خواند (نک. مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۶۳).

بنابراین مدل روانکاوانه‌ای که هالند برای نقد ادبی براساس محوریت خواننده ابداع کرده است، نگرشی جدید به تجربه خواندن است که از یک الگوی تعمیم‌یافته‌ای تبعیت می‌کند که طراحی شده است تا از رهگذر پاسخی که خواننده به عناصر متن می‌دهد، درونمایه هویت خواننده یا سبک فردی وی را باز آفرینی کند. در این روش نوین قرائت، نقطه آغاز کار خواننده تعبیه ساختارهای دفاعی در شکل اثر ادبی است. این ساختارها به مهار توان اضطراب‌بخشی خواننده یاری می‌رسانند و سپس وی تلاش می‌کند تا از فانتزی لذت‌بخشی که بر محتوای اثر فرا افکنده شده است، معنای قابل قبول‌تری به آن فانتزی ببخشد. در این مدل خوانش، متن نمایانگر نوعی وحدت ارگانیک یا یک فانتزی با محوریت لذت است.

او توجه را به جای متن، به خواننده که جایگاهی کانونی در این فانتزی لذت دارد، معطوف می‌کند. بنا به نظر او، خواننده در یک کار مداوم و تفکیک‌ناپذیر، معنا و احساس را می‌آفریند. او به جای اینکه توجه خود را به ارزشهای سنتی وحدت متن ادبی معطوف کند، به وحدت خود^{۶۴} خواننده با هویتی ثابت که به لحاظ فلسفی مشابه همان وحدت متن است، معطوف می‌کند. نرمان هالند با ارائه نظریات خود در این باره دوباره به جرگه منتقدین ساختارگرا برمی‌گردد و با تحلیل‌های روان‌شناختی خود به مطالعه انسان (خواننده متن) می‌پردازد (v. Wikipédia, Article Holland).

او معتقد است که خواننده با عمل خوانش خود به اختیار در جهت دریافت معنی و مفهوم حرکت می‌کند، به این صورت که متن ادبی دارای پتانسیل معنایی است و خواننده است که تجربه ادبیت متن را کشف می‌کند. پس نکته بارز نظریات او همان هویت خواننده است که تکوین‌کننده شخصیت او با عمل خوانش است. بنابراین تجربه ادبیت وابسته به آن چیزی است که خواننده در متن ادبی انجام می‌دهد. هالند همچنین مبتکر ایده و نظریه خواننده/جواب^{۶۵} است، با این توضیح که هر خواننده به اثر هنری با رنگ شخصیتی و هویتی خود می‌نگرد و هیچ چشم‌خدایی برای دریافت معنایی کامل و درست از متن آن‌گونه که ساختارگرایان ادعا می‌کنند، وجود ندارد.

کالر

جاناتان کالر (Jonathan Culler) در تئوری خود چنین بیان می‌کند که خواننده همواره در تلاش است که متن ادبی را در خور درک و فهم خویش قرار دهد و خواننده اجازه نمی‌دهد که متن برای او بیگانه باقی بماند، لذا سعی می‌کند تا آن‌را با خود مأنوس کند. کالر عقیده دارد که متن ادبی دارای نوعی آشفتگی است و خواننده در حین عمل خوانش خود توسط تصاویر موجود در ذهن خویش به این آشفتگی سامان می‌بخشد. او تأکید می‌کند که برای خواندن متون ادبی آن‌گونه که الزامات ادبیات ایجاب می‌کند، خواننده باید دارای نوعی توانش ادبی باشد که فراتر از توانایی در زمینه دستور زبان است. او در کتاب خود با عنوان **بوطیقای ساختارگرا**^{۲۶} معنای توانش خواننده را گسترش می‌دهد تا اینکه توانش ادبی را نیز در برگیرد، به نظر او، این قوه توانش ادبی عبارت از فهم قراردادها، ژانرها (گونه‌های ادبی) و قواعد ضروری برای فهم ادبیات است.

او با طرح و بسط بوطیقای که شرایط تفسیر را تعیین می‌کند، تلاش می‌کند تا نقد را از نقش تفسیری که در چهارچوب نقد نو دارد، برهاند. کالر با استفاده از زبان‌شناسی ساختاری، ادبیات را نظام نشانه‌ای «ثانویه» می‌انگارد که از زبان بهره می‌گیرد تا معنایی ادبی را خلق کند و ناظر بر آن باشد. بنا به نظر او، نویسندگان، متون و خوانندگان همگی در چهارچوب یک نظام دلالتی ادبی جای می‌گیرند که در این نظام، نشانه‌ها و علائم زبانی در تحقق معنی دخیل‌اند. شرایط تحقق معنا نیز به خواننده دارای توانش ادبی که بر متن تسلط دارد، امکان می‌دهد تا معنی را مشخص کند، و با تبدیل امر به ظاهر بیگانه در قالب یک نظم گفتمانی، متون ادبی را که بر او بیگانه هستند، طبیعی کند (v. Wikipédia, Article Culler).

با اینکه چنین برداشتی از تفسیر مبین آن است که ما می‌توانیم کاری کنیم که هر چیز معنا بدهد، کالر از رهگذر توصیف خواننده آرمانی به مثابه کسی که از سویی، فعالیت‌های نهادهای ادبی، خوانش او را تعیین می‌کنند و از سوی دیگر، خوانش‌های او بر آن فعالیت‌ها صحه می‌گذارند، امکانات تفسیر را محدود می‌کند. بنابراین چنین تفسیرهایی به طور ایدئولوژیکی تعیین یافته‌اند چون تمامی معناها تحت بوطیقا فقط می‌توانند الهام‌بخش فهم کامل تری از نظام‌های دلالتی خود باشند و قادر نیستند به فراسوی ایدئولوژی و نظام حرکت کنند. کالر در

آثار متأخر خود اصطلاح خواننده آرمانی را به این دلیل که غیرتاریخی است، پس می‌گیرد ولی با این حال، از نظر او خواننده می‌تواند از نظامی که خود مخلوق آن است، به مثابه ابزاری برای خودشناسی و تعالی فرهنگی بهره‌برداری کند.

کالر عقیده دارد که ما نمی‌توانیم قوانین حاکم بر نگارش را تعیین کنیم ولی توانایی آن را داریم که قوانین حاکم بر تفسیر را تعیین کنیم و به عبارت دیگر هنجارها و دستورالعملهای تفسیر را تدوین کنیم. خواننده می‌داند و تصمیم می‌گیرد که چگونه به تفسیر متن اقدام کند و به همین دلیل تفسیر را ساختن قوانینی برای قرائت می‌داند که او را به فهم و درک صحیح متن رهنمون می‌سازد. پس هدف حقیقی در ادبیات‌شناسی، خود اثر نیست بلکه قابلیت درک و فهم ادبیات است که هر خواننده‌ای با روش منحصر به خود برای رسیدن به آن اقدام می‌کند (نک. سلدن و ویدسون، ۱۳۷۷: ۸۶).

نتیجه

با توجه به مطالبی که توضیح داده شد، نقد خواننده‌محوری به مجموعه‌ای از نظریات و فعالیت‌های انتقادی اشاره دارد که همه آنها در تأکید بر نقش خواننده یا کنش خواندن در تفسیر متون اشتراک نظر دارند. اینکه خواننده در سیطره مطلق نیت نویسنده باشد دیگر امری کهنه و منسوخ است و نگرش جدید بر این اصل استوار است که خواننده نیز به نوعی درگیر اتفاقات متن است و به صورت عنصری که معنی بر او تحمیل می‌شود نیست بلکه او تبدیل به عاملی می‌شود که در پیدایش معنی اثرگذار است و به بیان دیگر خواننده دیگر، عنصر تأثیرپذیر نیست بلکه عنصری تأثیرگذار است. لزوم تفسیر واحد متون برای همه خوانندگان نیز از درجه اعتبار ساقط شده و هر خواننده، تفسیر مختص به خود را در ورای متن ادبی طلب می‌کند.

این حرکت جدید نقد ادبی با محوریت خواننده تقریباً از اوایل دهه شصت و همزمان با اوج نهضت ساختارگرایان و با توجه به فضای باز سیاسی بعد از جنگ جهانی دوم در نظریه‌های نقد ادبی کم‌کم رخنه کرد و منتقدین متون ادبی را بر آن داشت که با نگرش جدیدی که بیش از پیش متناسب با دموکراسی جامعه است، اصول نقد ادبی خود را مطرح

کنند. با در نظر گرفتن این نکته که در دنیای جدید، هر انسانی حق یک رأی را دارد، هر خواننده نیز در حیطه ادبیات حق تفسیر و برداشت منحصر به خود را بر اساس تفکرات و علایق خود داراست.

با در نظر گرفتن دنیای خسته از ایدئولوژی، نقد ادبی توجه به زیباشناسی در متون ادبی و خالی کردن محتوای ادبیات را از تمام جهت‌گیریهای سیاسی مطرح می‌کند. نظریه‌های جدید نقد ادبی، منتقدین را به سمت گرایش به خواننده‌محوری، تنها برای درک زیباییهای موجود در متون ادبی و تأثیرات احساسی که این متون ادبی در خوانندگان مختلف بر اساس شرایط خاص آنها ایجاد می‌کند، سوق می‌دهد. بحث تاریخ ادبیات از یک‌جانبه‌نگری روشنفکری جدا شده است و افق جدیدی در مورد درک زیباییهای متون ادبی از دیدگاه خوانندگان آثار ادبی گشوده می‌شود که فارغ از تمام مرزبندیهای اجتماعی، سیاسی و زمانی است. حیات اثر ادبی به دست خوانندگان تمام اعصار سپرده شده و خوانشهای متفاوت توسط خوانندگان مختلف در دو وضعیت تاریخی **هم زمانی**^{۶۷} و **در زمانی**^{۶۸} انجام می‌گیرد که برخلاف نظریه دگماتیسم ادبی و نظام‌گرایی در ادبیات است.

ایده و نظریه مادر در گرایش نقد ادبی با محوریت خواننده در افکار پدیدارشناسی نهفته است و حرکت فکری و فلسفی پدیدارشناسی نقطه عطف بسیاری از مکاتب ادبی و از جمله روشهای نقد ادبی است و نظریه‌پردازان متعددی مبنای فکری خود را بر اساس تعالیم پدیدارشناسی بنا گذاشته‌اند. دلیل این امر در این است که با گسترش این نظریه فلسفی در ادبیات، منتقدین ادبی تلاش نمودند که پذیرش پدیده‌ها و از جمله آن مصنوعات ادبی را به صورت تصدیق منفعلانه و الزامی به خواننده القا نکنند و سهمی را برای خواننده که می‌تواند این مصنوعات ادبی را زیر سؤال ببرد و در تفسیر و تعیین معنایی آن بدون متوسل شدن به متافیزیک شرکت کند، قائل شوند. در نتیجه تفسیر به معنای فهم خواننده استفاده می‌شود که شامل دو بخش فهم زبان یک متن و فهم معنا و درونمایه‌های آن است. تفسیر به معنی توانش خواننده برای معنایابی متن به کار می‌رود. نکته دیگری که در نظریات این گروه از منتقدین خواننده‌محور اساس قرار می‌گیرد این است که هر متنی بیش از یک تفسیر را به خود می‌پذیرد و هر خواننده برای خود معنی متفاوتی را می‌سازد و بنابراین تعاملی بین خواننده و

متن از جهت تعیین معنی به وجود می‌آید. همچنین تفسیر متن ادبی به تحلیلهای اثر در موقعیتهای تاریخی - اجتماعی تبدیل می‌شود، چون ذهنیت خوانندگان از یک دوره به دوره دیگر در تغییر است.

تفسیر متن ادبی بخشی از اثر ادبی و چیزی جدا نیست ولی بستر معنایی متن بیش از آنکه مولود خود متن در نظر گرفته شود، پیامد میل و اراده خواننده آن به حساب می‌آید، لذا تباین‌ها و اختلافات برداشت معنی را حاصل خود متن نمی‌دانند بلکه آن‌را محصول کنشهای متفاوت تفسیری خواننده می‌شمارند.

پی نوشت

¹ Les structuralistes :

نهضت ادبی ساختارگرایی در ادامه گرایش ادبی شکل‌گرایی به اهمیت شکل پایه‌گذاری شد که اساس آن پرداختن به شکل، ظاهر و قالب بیرونی متون ادبی بود. این نظریه و ایده پرداختن به شکل و ظاهر، ابتدا توسط کانت به این صورت مطرح گردید که وی نیروی تشخیص و تجربه انسان را محدود به ظاهر دانست. در حوزه ادبیات، کانت شناخت انسان را وابسته به ساختار ذاتی متون تعریف کرد و آن را از هرگونه تجربه ذهنیتی جدا دانست. بر این اساس ساختارگرایان متن ادبی یا در کل زبان را به عنوان یک مجموعه از اجزای واحد و مستقل که با پیوند درونی خود این مجموعه را تشکیل داده‌اند، توصیف کردند که در داخل این مجموعه قوانین کلیت، تحول و دگرگونی وابسته به خود مجموعه برقرار است. ساختارگرایان همچنین هر مجموعه شکل گرفته با این تعاریف را در محدوده هم‌زمانی و جدا از تفسیر در زمانی معرفی کردند. لذا منتقدین ساختارگرا در نقد ادبی خود رویکردی بدون در نظر گرفتن مراجعه به معنی دریافت شده، غیر از خود متن داشتند که شامل بیوگرافی نویسنده نیز می‌شود.

² Le milieu :

مجموعه شرایط طبیعی شامل تمام شرایط جغرافیایی، نژادی، اجتماعی، سیاسی و خانوادگی است که یک فرد خصوصاً در بحث ما نویسنده زندگی می‌کند و آثار ادبی خود را تحت تاثیر این شرایط می‌نویسد. بنا به نظریه تن، انسان نوعی حیوان است که دارای گونه برتر بوده که تمام اعمال او از قوانین طبیعی متأثر است و او همواره در تأثیر مستقیم محیط زندگی خویش قرار دارد. در حیطه ادبیات، اثر ادبی به عنوان یک تولید وابسته به نژاد، محیط و شرایط زمانی آن است که پایه نقد ادبی او را تشکیل می‌دهد.

³ La critique textuelle :

در این گرایش نقد ادبی، منتقد به شکل کلمات موجود در متن، نحوه انتخاب کلمات، نقش آنها در عبارات و شیوه قرار گرفتن عبارات در متن ادبی توجه دارد و فقط ساختار ظاهری متن ادبی را مد نظر قرار می‌دهد و نقد خود را تنها بر محتوای ظاهری متن پایه‌ریزی می‌کند و هیچ عامل و عنصر خارج از متن را در تحلیل و تفسیر خود دخیل نمی‌کند.

⁴ La phénoménologie

⁵ Le positivisme :

اثبات‌گرایی از قرن نوزده توسط آگوست کنت (Auguste compe, 1798-1857) با این طرز تفکر که علم آینده جهان است بر این نکته تکیه دارد که ماهیت تمام پدیده‌های جهان بر اثر تجربه اثبات می‌شود و تجربه تنها راه شناخت آنهاست. نویسندگان مکتب ادبی ناتورالیسم (Naturalisme) پیرو این عقیده بودند.

⁶ L'herméneutique :

ابتدا به فن تفسیر و تعبیر کتابهای مقدس و تمام متون کهن اطلاق می‌شد ولی در معنی روزمره به تئوری تعبیر و تفسیر نشانه‌های موجود در ضمیر ناخودآگاه، گفتارها و نوشتارهای انسان اطلاق می‌شود.

⁷ La philosophie du langage ordinaire :

ویتگنشتاین در این نظریه خود، نقش بسیار بالایی را برای زبان به عنوان عاملی ممتاز در بیان فکر قائل است. زبان از نظر وی مجموعه‌ای از قضیه‌هاست که در قالب قوانین ساختاری منطقی ادا می‌شود. علائم موجود در زبان، شکل موضوعات و اشیاء را مشخص می‌کنند و نحوه ترکیب آنها در جمله شرایط وجودی این موضوعات و چیزها را توصیف می‌کنند. بنابراین به عقیده وی، واحد معنایی در شکل ظاهری و منطقی یک قضیه (یک عبارت) وجود ندارد که تنها جنبه توصیفی دارد بلکه در قوانین مربوط به استفاده و کاربرد آن در جمله وجود دارد. در نتیجه این قوانین نه تنها کاربرد زبان‌شناسی دارند بلکه استفاده معنایی نیز تولید می‌کنند.

⁸ L'existentialisme :

حرکت مدرن فلسفی که در برگزیده مجموعه عقایدی است که پدیده‌ها و اشیاء را همان‌گونه که وجود ظاهری آنها بر فرد عارض می‌شود، توصیف می‌کند و اصل وجودی آنها را بر جوهره آنها مقدم می‌شمارد. در این فلسفه جدید انسان کاملاً آزاد تلقی می‌شود و تجربه او نیازی به رعایت قوانین از پیش تعیین شده ندارد. این فلسفه در حیطه ادبیات خود را عرضه می‌کند و آثار ادبی فراوانی تحت تأثیر این مکتب ادبی به عرصه ظهور می‌رسند.

⁹ L'être et le néant

¹⁰ Qu'est-ce que la littérature ?

¹¹ La subjectivité

¹² L'objectivité

¹³ L'écrivain engagé

¹⁴ La théorie de reflet :

این نظریه که بیشتر در نظریه منتقدین با گرایش مارکسیستی به صورت برجسته نمود پیدا می‌کند، بر این اساس است که اثر ادبی انعکاس جامعه و شرایط اجتماعی و خصوصاً اقتصادی آن است.

¹⁵ La lutte des classes :

این نظریه اساس تئوری مارکس است که برطبق آن تمام پدیده‌های اجتماعی در اثر برخورد و تناقض بین دو طبقه که یکی طبقه ستمگر که سرمایه را در اختیار دارد و دیگری طبقه ستم‌دیده که برای طبقه اول کار می‌کند، قابل توجه است. طبقه کارگر همواره از طرف طبقه سرمایه‌دار مورد ظلم و ستم قرار می‌گیرد. بنابراین باید برای احقاق حق خود مبارزه کند. طبقه سرمایه‌دار نیز به خاطر حفظ منافع خود همواره برای تثبیت شرایط موجود که به نفع او می‌باشد با هرگونه انقلاب و تحول مبارزه می‌کند. لذا همیشه مبارزه‌ای بین این دو طبقه در جریان است که این مبارزه در ادبیات نیز منعکس شده و آنرا تحت تأثیر مستقیم خود قرار می‌دهد. به همین دلیل منتقد باید در سیر نقد ادبی، این موضوع را مد نظر داشته باشد و تحلیل خود را بر این پایه بنا کند.

¹⁶ La situation :

به تبع تفکرات هوسرل، سارتر اساس تفکرات *اگزیستانسیالیستی* خود را بر پایه تعهد و مسئولیت نویسنده‌ای که در شرایط قرار دارد، بنا نهاد. سارتر معتقد است که *اصالت* وجود انسان بر ماهیت او مقدم است و آنچه که از این دنیا درک آن برای بشر میسر است، تنها وجود و مادیت است. لذا نویسنده متعهد بر طبق شرایط وجودی خود نسبت به دنیا موضع گرفته و اثر خود را خلق می‌کند.

¹⁷ Le Parnasse :

پارناس یک حرکت ادبی بود که در جهت مخالف گرایش نویسندگان و شاعران مکتب رمانتیسم در سال ۱۸۶۶ شکل گرفت. این حرکت ادبی با انتشار مجموعه شعر *پارناس معاصر* و با انگیزه سیر سمبلیک شاعر معرفی شد. هدف این خط سیر ادبی بر پایه معرفی شعری براساس زیبایی خود شعر و بدون هیچ تأثیر معنایی دیگر بود. پارناسا نظریه هنر صرفاً برای هنر را تبلیغ کردند و هیچ گرایش سیاسی را در آثار خود راه ندادند و نسبت به جامعه، دیدی بدون هیچ‌گونه جهت‌گیری سیاسی داشتند. بنابراین نمی‌خواستند که آثار ادبی آنها جنبه ایدئولوژیکی داشته باشد.

¹⁸ L'art pour l'art :

تفکر هنر برای هنر مبین این نکته است که غایت و نهایت هنر در خود هنر نهفته است، لذا هنر قادر به بیان هیچ منظور و مراد دیگری نیست. این نظریه، ادبیات را از هرگونه تعلق و وابستگی غیر از خود رها کرد و ادبیات را غایت و نهایت خود ادبیات معرفی کرد.

¹⁹ L'École de Bordeau :

در اواخر دهه ۵۰، محققین دانشگاه بوردو فرانسه تحقیقاتی را درباره شیوه‌های خلق ادبی و خط سیر پذیرش آن در جامعه آغاز کردند و سپس این محققان در سال ۱۹۶۵ در مؤسسه ادبیات و تکنیک‌های هنری به ریاست روبرت اسکارپیت گرد هم آمدند و مکتب بوردو را که شامل برداشت نظام‌مند و همگون جامعه‌شناسی ادبیات درباره پیشرفتهای ادبیات مدرن است، پایه‌ریزی کردند.

²⁰ Un processus de communication

²¹ La sociologie de la littérature

²² Le producteur

²³ Le distributeur

²⁴ Le consommateur²⁵ La trahison créative²⁶ Texte → société²⁷ Texte → l'intertextualité :

برطبق اصول این گرایش نقد ادبی، نویسنده تحت تأثیر متون ادبی سابق می باشد که قبلاً آنها را خوانده است. با توجه به اینکه در خلق یک اثر ادبی همه چیز می تواند به نوعی تأثیرگذار باشد ولی تأثیرات متون نوشته شده بسیار بیشتر از تأثیرات دیگر عوامل است. این تأثیرات متون قبلی نوشته شده و پس از آن تجربه شده توسط نویسنده دوم، به صورت ناخودآگاه در انتخاب موضوع داستان و سبک نوشتاری نویسنده دوم به صورت مثبت که او آنها را قبول کرده است و در تایید آنها می نویسد یا به صورت منفی که نویسنده دوم آنها را قبول ندارد، ظاهر می شود.

²⁸ La sociologie du livre :

منظور از این عبارت بررسی تأثیرات کتاب در جامعه است به این صورت که با چاپ و انتشار هر کتاب جدیدی که می تواند در جهت تغییر خط سیر ادبی فعلی جامعه باشد، عکس عملهایی در جامعه برای پذیرش و یا عدم پذیرش آن مشاهده می شود و منتقد به بررسی این عکس عملها می پردازد.

²⁹ La psychologie de la lecture :

خواندن هر کتابی باعث تحولات روحی روانی خاصی در خواننده می شود که منحصر به آن فرد خواننده است یعنی با قرائت یک کتاب، خوانندگان متفاوت احساسهای مختلفی را درک می کنند که در ارتباط تنگاتنگ با حالات روحی و روانی خاص آنهاست. این تأثیرات مختلف در خوانندگان که در اثر قرائت همان کتاب به وجود می آید، با توجه به این ایده روانشناسی قرائت مورد بررسی منتقدین قرار می گیرد.

³⁰ L'École de Constance :

در اواخر دهه ۷۰ گروهی از محققین و منتقدین در یک انجمن ادبی در شهر کنستانس آلمان به نام مکتب ادبی کنستانس شروع به تحقیق درباره جایگاه خواننده کردند. از جمله مهمترین این منتقدین ایزر و یائوس بودند. اساس تفکر و نقد آنها بر پایه عقاید صورتگرایان روس و افکار کارل مانهایم و پدیدارشناسی هوسرل و گادامر بود. آنها با توسل به افکار متفکرین پدیدارشناسی جنبه چندمعنایی متن ادبی را مطرح می کردند که به واسطه برداشتهای متفاوت از متن به وجود می آید.

³¹ La réception esthétique³² Les formalistes :

مراد منتقدین شکل گراست که قبلاً توضیح آنرا در مبحث ساختارگرایان مطرح کرده ایم.

³³ La forme³⁴ Le contenu³⁵ L'horizon d'attente³⁶ Le destinataire³⁷ Les effets de l'art³⁸ Le contrat social

-
- 39 L'horizon de réception
40 L'horizon de vécu
41 L'horizon d'attention
42 Le texte
43 Le lecteur
44 La phénoménologie de la lecture
45 Le lecteur implicite
46 L'aspect polysémique du texte
47 L'interaction
48 La communauté interprétative
49 Le champ
50 La matrice
51 L'image
52 La référence
53 Le signe
54 L'extratextuel
55 L'hypogramme
56 Le hors-texte
57 L'intertexte
58 La surface de la gravité
59 La surface de la signification
60 Le psyart
61 La neurologie et le livre
62 La suspension volontaire de l'incroyance de lecteur
63 L'identité
64 Le Moi
65 Lecteur-réponse
66 Poétique structural
67 La synchronie
68 La diachronie

منابع

- سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۷۷) *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، انتشارات طرح نو.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳) *دانش نامه نظریه‌های ادبی*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، انتشارات نگاه.

Dosse, François (1992) **Histoire du structuralisme en deux volumes**, Découverte.

Eterstein, Claude (1998) La littérature française de A à Z, Haer.

Jauss, Hans Robert (1978) **Pour une esthétique de la réception**, Gallimard.

Hachette (1996) Encyclopédie Hachette.

Sartre, Jean-Paul(2004) **Qu'est-ce que la littérature ?**, Bussière.

Wikipédia, Encyclopédie libre, [www. Wikipédia.com](http://www.Wikipédia.com)
