

معرفی رویکرد "ادراکی" در نقد ادبی

شیدا احمدی*

چکیده

در این مقاله به معرفی رویکرد نوینی در نقد ادبی با نام رویکرد "ادراکی" می-پردازیم. سه رویکرد مسلط در نقد ادبی که عبارتند از رویکرد "نویسنده مدار"، رویکرد "متن مدار" و رویکرد "خواننده مدار" به ترتیب با تأکید بر سه عامل "نویسنده"، "متن" و "خواننده" به تحلیل اثر ادبی می-پردازند و بنابراین نقش دو عامل دیگر دخیل در تحلیل آن را نادیده می-گیرند. رویکرد "نویسنده مدار" صرفاً با در نظر گرفتن روحیات خالق اثر و سرگذشت او به تحلیل اثر ادبی می-پردازد و بنابراین نقش دو عامل "متن" و "خواننده" را در تحلیل آن کاملاً نادیده می-گیرد؛ رویکرد "متن مدار" با تمرکز بر ساختار اثر ادبی، جملات و واژه های آن به تحلیل اثر ادبی پرداخته و نقش "نویسنده" و "خواننده" را در تحلیل آن نادیده می-انگارد؛ به همین ترتیب رویکرد "خواننده مدار" صرفاً با تأکید بر روحیات و ذهنیات مخاطب به تحلیل اثر ادبی می-پردازد و در نتیجه نقش دو عامل "نویسنده" و "متن" را در تحلیل آن نادیده می-گیرد. با توجه به توضیحات فوق روشن است که هر یک از سه رویکرد مسلط در نقد ادبی به دلیل نادیده انگاشتن نقش دو عامل دخیل در تحلیل اثر و در نظر گرفتن صرفاً یک عامل در فرایند نقد، فاقد کارایی لازم برای تحلیل اثر ادبی اند. رویکرد "ادراکی" که در این مقاله آن را معرفی می-کنیم به تعامل سه عامل "نویسنده"، "متن" و "خواننده" در تحلیل اثر ادبی توجه دارد و تحلیل اثر ادبی را برآیندی از این سه عامل می-داند و در نتیجه نسبت به سه رویکرد یاد شده کاملتر می-نماید.

ولک^۱ و ورن^۲ (۱۳۷۳) بر این باورند که ادبیات، هنر و آفرینش است و نقد ادبی نه دانش به معنای خاص آن ولی به هر حال شاخه ای از دانش بشری است و بنابراین این دو مقوله اساساً متفاوتند. "ادبیات" به عنوان گونه ای از هنر با ذوق، عاطفه یا احساس سر و کار دارد؛ به عبارت دیگر می توان گفت که عامل پدید آورنده ادبیات و به طور خاص شعر، احساسات انسانی است نه آنچه به عنوان "خرد"، "عقل" و "منطق" می شناسیم؛ در مقابل نقد ادبی حوزه ای است که مستقیماً با منطق سر و کار دارد یا به قول ولک و ورن با زبان منطقی بیان می شود. ولک و ورن (۱۳۷۳) سه ویژگی اصلی ادبیات را "افسانه ای" بودن، "ابداع" و "تخیل" می دانند و آنها را به منزله عناصر سازنده ماهیت ادبیات در نظر می گیرند. به زعم آنان آثاری چون جمهوری افلاطون در حد فاصل میان ادبیات و فلسفه قرار می گیرند ولی در نهایت در زمره آثار فلسفی به شمار می آیند. "اگر این گونه آثار بزرگ و پر نفوذ را به خطابه، فلسفه و رسائل سیاسی منسوب کنیم هیچ زبانی به آنها نمی رسد زیرا در تمام این آثار مسائل مربوط به تحلیل زیبایی شناسی، سبک شناسی و ترکیب مطرح می شود و این مسائل مشابه یا عین مسائلی هستند که ادبیات پیش روی ما می نهد با این تفاوت که در این آثار کیفیت اساسی افسانگی وجود ندارد." (ولک و ورن، ۱۷: ۱۳۷۳).

ولک و ورن در ادامه با دو رویکرد افراطی در زمینه نقد و درک ادبی به مخالفت برخاسته و می گویند که رویکرد نخست، نقد ادبی را دانش به شمار نمی آورد و نام آفرینش ثانوی را بر آن می نهد. به زعم آنان نتیجه چنین رویکردی در نقد ادبی صرفاً نسخه برداری از اثر ادبی و یا تبدیل آن به اثری دیگر است که به لحاظ جایگاه و ارزش هنری از خود اثر به مراتب نازلتر می نماید. رویکرد دیگری که ولک و ورن با آن مخالفند، رویکردی است که نقد ادبی را امری غیر ممکن دانسته و بر این باور است که ادبیات را صرفاً می توان خواند، درک کرد و از آن لذت برد. به باور ولک و ورن در نتیجه چنین

^۱R. Wallek

^۲A. warren

شکاکیتی "درک"، "ذوق" و "شور" همه به عالم التذاذ شخصی واگذار شده و راه بر روی هرگونه نقد و تحقیق نظام مند در عرصه ادبیات به کلی بسته می‌شود.

ولک و ورن بر این باورند که مطالعه راستین ادبیات هم ادبی است و هم نظام‌مند. آنان بر این نکته تأکید می‌کنند که روش مطالعه ادبی با روش مطالعه در علوم طبیعی اساساً متفاوت است و این تفاوت در روش بر تفاوت در هدف مبتنی است. در علوم طبیعی هدف پژوهشگران دستیابی به قوانین و اصول کلی ای است که زیربنای حوزه‌ها و رشته‌های مختلف علمی واقع می‌شوند؛ در مقابل در مطالعات ادبی، هدف پژوهشگران دستیابی به گوهر یگانه‌ایست که خاص هر اثر ادبی است. به تعبیر ولک و ورن دعوی پژوهش‌های ادبی، دعوی فردیت و یکتایی است. "چرا در آثار شکسپیر تحقیق می‌کنیم؟ واضح است که به طور عمده به آنچه میان او و دیگران مشترک است علاقه‌مند نیستیم زیرا در این صورت می‌توانستیم در آثار دیگران تحقیق کنیم؛ بنابراین در پی کشف چیزی هستیم که ویژه شکسپیر است. در این جا بی‌تردید پای فردیت و ارزش به‌وجود می‌آید. حتی در بررسی یک دوره یا نهضت یا ادبیات ملتی خاص نیز محقق ادبیات در پی نوعی فردیت است، فردیتی که وجوه و کیفیت‌های ویژه خود را دارد که سبب امتیاز آن از سایر گروه‌های مشابه می‌شود". (همان: ۶).

ولک و ورن در ادامه تأکید می‌کنند که هر اثر ادبی در عین یکتا بودن با سایر آثار ادبی نیز پیوند داشته و در برخی ویژگی‌ها با آنان اشتراک دارد و بنابراین هر اثر ادبی هم جنبه جزئی دارد و هم کلی. "نقد ادبی و تاریخ ادبی هر دو کوشش می‌کنند که فردیت یک اثر، یک نویسنده، یک دوره یا ادبیات ملی را بشناسند. اما این شناخت در قالب مفاهیم کلی و بر مبنای نظریه ادبی امکان‌پذیر است. نظریه ادبی، ارغنون روشها و نیاز عمده تحقیق ادبی امروز است".

ولک و ورن بر این باورند که همدلی با اثر ادبی لازمه فهم عمیق آن و کسب معرفت نسبت به آن است ولی بر این نکته نیز تأکید می‌کنند که نقد ادبی صرفاً هنر خواندن نیست. هنر خواندن بخشی از روند پیچیده تحلیل اثر ادبی است که صرفاً با ذهنیات شخص خواننده مرتبط است. به موازات این جنبه شخصی، سنت ادبی نیز باید وجود

داشته باشد که مقوله‌ای است خارج از ذهن مخاطب و تلفیقی است از دانش، بینش و داوری.

در برابر رویکرد ولک و ورن به نقد ادبی که در مجموع رویکردی است عالمانه و عقل‌گرایانه، رویکرد دیگری نیز وجود دارد که چندان اعتباری برای عمل نقد قائل نبوده و واکنش ذهنی و برگرفته از احساسات مخاطب را بهترین و موثق‌ترین داور در تحلیل اثر ادبی می‌داند و به همین اعتبار رویکردی است که "واکنش مقدم بر نقد" را معتبرترین منبع قضاوت درباره کیفیت اثر ادبی به شمار می‌آورد. از مدافعان چنین رویکردی می‌توان به جانسون^۳ و زونتاک^۴ اشاره کرد.

۲. طرح مسأله

در زمینه خوانش یا تفسیر متون ادبی با رویکردهای متفاوتی روبه‌روایم که هر یک از منطری متفاوت به تحلیل اثر ادبی می‌پردازند. رویکردهای مسلط در نقد ادبی عبارتند از: رویکرد نویسنده‌مدار، رویکرد متن‌مدار و رویکرد خواننده‌مدار. رویکرد نویسنده‌مدار صرفاً با در نظر گرفتن نقش "نویسنده" به خوانش اثر ادبی می‌پردازد و بنابراین نقش دو عامل "متن" و "خواننده" را در خوانش آن نادیده می‌گیرد. رویکرد متن‌مدار با تمرکز بر متن اثر آن را خوانش می‌کند و در نتیجه به نقش دو عامل "نویسنده" و "خواننده" در جریان خوانش آن بی‌اعتنا است و سرانجام رویکرد خواننده‌مدار با تأکید بر نقش مخاطب اثر به خوانش آن می‌پردازد و تأثیر دو عامل "متن" و "نویسنده" را در خوانش آن نادیده می‌گیرد. با توجه به توضیحات فوق روشن است که هریک از این سه رویکرد می‌توانند پاسخگوی برخی از پرسشهای حاصل از قرائت "متن" باشند اما به همین ترتیب نیز هریک به دلیل نادیده گرفتن نقش دو عامل مهم در تحلیل اثر ادبی، در جریان نقد نارسا باقی می‌مانند.

مسأله اصلی نگارنده در این مقاله آن است که آیا می‌توان بدون در نظر گرفتن یکی از سه عامل خلق اثر ادبی یعنی "نویسنده"، "متن" و "خواننده" به تحلیل آن پرداخت یا

^۳ R. Johnson

^۴ S. Sonntag

خیر. پاسخ نگارنده به این پرسش این است که خوانش اثر ادبی محصول تعامل سه عامل "نویسنده"، "متن"، و "خواننده" است و بدون در نظر گرفتن این هر سه عامل، خوانش اثر ادبی کامل نخواهد بود. محصول این نگرش تعاملی در نقد ادبی رویکرد "ادراکی" است که در بخش نهایی مقاله حاضر معرفی خواهد شد.

۳. چارچوب نظری

۳-۱. زمینه‌های شکل‌گیری و پیدایش ساختارگرایی

اسکولز^۵ (۱۳۷۹) توضیح می‌دهد که در اواخر قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم شاهد تفکیک رشته‌های مختلف علمی و در نتیجه تبدیل دانش بشری به پدیده‌ای چند لایه هستیم. به دنبال چنین تحولی در عرصه دانش، حتی فلسفه که تا پیش از این صدرنشین علوم انسانی بود، منزلت سابق خود را از دست داد و درگیر بازی‌های زبانی با خود شد. به تعبیر اسکولز، "فلسفه زبان ویتگنشتاین^۶ و اگزیستانسیالیسم متفکران قاره اروپا همگی فلسفه عقب‌نشینی^۷ اند". (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵). اسکولز ویژگی بارز دانش نیمه اول قرن بیستم را تکه تکه بودن آن می‌داند و بر این باور است که تنها فلاسفه‌ای که در برابر چنین موقعیتی ایستادگی کردند، فیلسوفان مارکسیست بودند. "مثلاً لوکاک^۸، انسان‌گرای سنتی که حملات مارکسیستی‌اش به فلسفه "مدرنیستی" سهمی اساسی در تلاش‌های گوناگون اگزیستانسیالیست‌ها برای سازگار کردن فلسفه‌شان با مارکسیسم داشت". (همان: ۱۶).

اسکولز بر این باور است که دانش دوران مدرن نیازمند نظامی منسجم است؛ نظامی که بتواند حوزه‌های مختلف آن را در قالب کلی واحد به یکدیگر پیوند دهد و وحدت میان آن‌ها را بار دیگر برقرار سازد. اسکولز نیاز به چنین نظامی را نیازی مذهبی می‌داند و معتقد است که ساختارگرایی قابلیت برآورده کردن چنین نیازی را دارد. "ساختارگرایی در حال حاضر روشی است که استلزامات ایدئولوژیک نیز دارد، اما روشی است که می‌خواهد کلیه علوم را در نظام اعتقادی جدیدی وحدت بخشد. به همین دلیل است که استلزامات ایدئولوژیک آن، هرچند هنوز کامل نشده‌اند، با قوت به چشم می‌آیند". (همان: ۱۶-۱۷).

^۵ R. Scholes

^۶ L. Wittgenstein

^۷ Philosophy of retreat

^۸ G. Lukacz

اسکولز درباره اشتراکات مارکسیسم و ساختارگرایی می‌نویسد، "مارکسیسم و ساختارگرایی در ارزش‌هایی با هم مشترکند: این ارزش‌ها را می‌توان به وضوح در پاسخ آن‌ها به مسائل معرفت‌شناختی یافت به ویژه در پاسخ آن‌ها به مسئله رابطه ذهن انسان با نظام‌های ادراکی و زبانی او، رابطه او با جهان عینی". (همان: ۱۷). به زعم اسکولز، مارکسیسم و ساختارگرایی جنبش‌هایی‌اند که در برابر بیگانگی و ناامیدی دوران مدرن واکنش نشان داده‌اند. وی بر این باور است که در طول قرن بیستم تلاش‌های بسیاری در جهت دستیابی به نگرشی ادغام‌گرانه و کل‌نگرانه نسبت به انسان و جهان صورت گرفته است. (همان: ۱۸).

اسکولز اندیشه فیلسوفی مانند ویتگنشتاین را که به زعم او به دانش و امکاناتش بدبین است، اندیشه‌ای ساختاری می‌داند و در تأیید ادعای خود این جمله را از ویتگنشتاین نقل می‌کند، "جهان جمع کل امور واقع است نه جمع کل اشیاء". (همان: ۱۸-۱۹). اسکولز درباره‌ی این سخن ویتگنشتاین توضیح می‌دهد که "ساختارگرایی به وسیع‌ترین مفهوم آن، روش جست و جوی واقعیت نه در اشیای منفرد که در روابط میان آن‌هاست". (همان: ۱۸). اسکولز سپس به این نکته اشاره می‌کند که روان‌شناسی گشتالت^۹ هم مانند بسیاری علوم دیگر موجد تحولی در فهم انسان از مقوله ادراک و تفکر شده است؛ به این صورت که بر برتری کل بر اجزا در فرایندهای ذهنی انسان تأکید کرده است. (همان: ۲۰).

اسکولز در زمینه مردم‌شناسی به آرای لوی استروس^{۱۰} اشاره می‌کند و می‌گوید که او نیز پیرو اندیشه‌ای ساختارگرا است و مردم‌شناسی را "نظریه عام روابط" می‌داند. وی در این رابطه نقل قولی را از استروس بیان می‌کند که به این قرار است، "واحدهایی که حقیقتاً یک اسطوره را می‌سازند روابط جداجدا نیستند، بلکه دسته‌هایی از این روابط هستند و این روابط را فقط به شکل دسته‌ای می‌توان به کار گرفت و با هم تلفیق کرد تا معنایی را پدیدار سازند". (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱ به نقل از لوی استروس، ۱۹۶۷: ۲۰۷).

اسکولز تأثیرات جنبش ساختارگرایی را بر ادبیات در تلاش‌های شکل‌گرایان روس و ساختارگرایان پیش از آن‌ها برای کشف اصول کلی حاکم بر کاربرد ادبی زبان از نحو ساختمان داستان گرفته تا قوالب شعر جستجو می‌کند. وی سپس می‌نویسد، "اما ساختارگرایی کانون فعالیت خود را در مطالعات زبان-

^۹ Gestalt Psychology

^{۱۰} C. Lévi-Strauss

شناختی یافته و بخش اعظم نیروی محرکه خود را از دستاوردهای سوسور، یاکوبسن و پژوهشگران دیگری چون تروبتسکوی^{۱۱} واج‌شناس گرفته است". (همان: ۲۲). اسکولز در بخش دیگری از کتابش مشخصاً به دفاع از نقد ساختارگرایانه آثار ادبی پرداخته و اعلام می‌کند که چون ساختارگرایی در پی آن است تا الگویی را برای تحلیل آثار ادبی از درون خود آثار بیرون بکشد، می‌تواند جایگاهی ممتاز در مطالعات ادبی به‌دست آورد. (همان: ۲۶). وی سپس می‌افزاید، "در کنه ایده ساختارگرایی، ایده نظام جای دارد: وجودی کامل و خود-تنظیم‌گر^{۱۲} که با دگرگون کردن ویژگی‌هایش در عین حفظ ساختار نظام‌مند خود، با شرایط جدید سازگار می‌شود. می‌توان دید که هر واحد ادبی، از تک جمله گرفته تا کل نظم کلمات، با مفهوم نظام ارتباط دارد". (همان: ۲۷). اسکولز تک‌تک آثار ادبی، انواع ادبی و کل پیکره ادبیات را نظام‌هایی می‌داند که با یکدیگر در ارتباطند و بر این باور است که نظام ادبیات درون نظام وسیع‌تر فرهنگ بشری جای دارد. بررسی ساختارگرایانه به زعم اسکولز، بررسی روابط موجود میان این واحد-های نظام‌مند است. (همان: ۲۷).

اسکولز معتقد است که ساختارگرایی هرگاه ویژگی‌ها و عناصر متن را به لحاظ معنایی بررسی می‌کند با جهان روبه‌رو می‌شود. وی سپس متذکر می‌شود که منتقدان شکل‌گرا و ساختارگرا گاه وانمود کرده‌اند که بعد معناشناختی ادبیات را بیش از حد امکان می‌توان نادیده گرفت و در نتیجه معانی و ارزش‌های معناشناختی، مخفیانه وارد تحلیل ادبی شده‌اند. (همان: ۲۹). وی می‌افزاید، "اما چون زبان‌شناسی، که مادر نظریه ادبی ساختارگرایی است، هنوز بر سر نقش معناشناسی در توصیف زبان‌شناختی تردید فراوان دارد، چه جای تعجب که در ساختارگرایی ادبی نیز می‌توان تردید در پرداختن به آن را به رأی‌العین دید". (همان: ۲۹). اسکولز بر این باور است که ضعف ساختارگرایی در نادیده گرفتن بعد معناشناختی ادبیات است و دقیقاً همین‌جا است که نقد ادبی می‌تواند بر دانش زبان‌شناسی درباره کارکرد زبان بیفزاید. وی در پایان می‌افزاید که ساختارگرایی اگر به درستی درک شود، در زندان "شکل" گرفتار نشده و می‌تواند ارتباط خود را با جهان خارج اثر حفظ کند. (همان: ۲۸-۲۹).

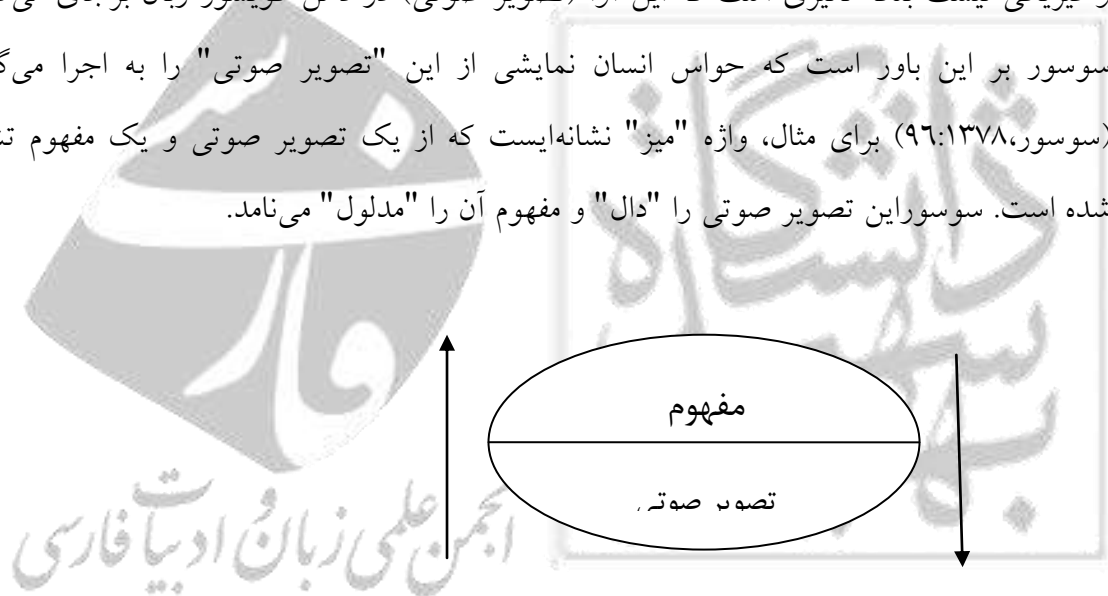
در ادامه لازم به ذکر است که سوسور، پدر زبان‌شناسی ساختارگرا مفاهیم مهمی را در زبان‌شناسی بنیان نهاد که امروز در عرصه ادبیات و نقد ادبی از اهمیت بسزایی برخوردارند؛ این مفاهیم عبارتند

^{۱۱} N. Trubetzkoy
^{۱۲} Self-Regulating

از: نشانه زبانی، قوه ناطقه، زبان، گفتار، مطالعه همزمانی و مطالعه درزمانی، محورهای همنشینی و متداعی. در اینجا به توضیح مهمترین مفهوم یعنی نشانه زبانی می‌پردازیم.

۱.۱.۳ نشانه زبانی

سوسور درباره ماهیت نشانه زبانی توضیح می‌دهد که در قالب نشانه زبانی یک "مفهوم" به یک "تصویر صوتی" پیوند می‌خورد نه یک شیء به یک نام. منظور سوسور از "تصویر صوتی"، آوایی مادی و فیزیکی نیست بلکه تأثیری است که این آوا (تصویر صوتی) در ذهن گویشور زبان برجای می‌گذارد. سوسور بر این باور است که حواس انسان نمایشی از این "تصویر صوتی" را به اجرا می‌گذارد. (سوسور، ۱۳۷۸: ۹۶) برای مثال، واژه "میز" نشانه‌ایست که از یک تصویر صوتی و یک مفهوم تشکیل شده است. سوسور این تصویر صوتی را "دال" و مفهوم آن را "مدلول" می‌نامد.



نمودار نشانه زبانی
ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی
۴. معرفی رویکردهای مسلط در نقد ادبی

۴. ا رویکرد نویسنده‌مدار ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

رویکردی سنتی در حوزه تفسیر است که قصد نویسنده و ذهنیات او را تنها عامل تعیین کننده در تفسیر معنی متن می‌داند. تفسیر متن ادبی از این دیدگاه مبتنی است بر گذشته نویسنده، زندگی او، باورهای فرهنگی و اجتماعی او و نیز ویژگی‌های عاطفی و روانی او. هیرش^{۱۳} از جمله نظریه پردازان مطرح در حوزه تفسیر "نویسنده‌مدار" است که امکان ارائه تفسیرهای متفاوت از "متن" را در چارچوب معنی موردنظر نویسنده میسر می‌داند.

^{۱۳} E. Hirsch

نقد "نویسنده مدار" یا سنتی درست در قطب مخالف نقد "خواننده مدار" قرار می‌گیرد. در این روش نقد، "نویسنده" درکانون توجه قرار دارد. تا دهه ۱۹۳۰ میلادی این رویکرد انتقادی بر سایر رویکردها و روش‌های نقد مسلط بود و هنوز هم کاربرد زیادی دارد. در این شیوه معمولاً اثر هنری در درجه دوم اهمیت بود و صرفاً به عنوان پس زمینه در نظر گرفته می‌شد. همین پس راندن خود اثر به پس زمینه باعث شد خیلی‌ها فکر کنند که اساساً بررسی آثار ادبی کند و کاو در زندگی نامه نویسنده است و در نتیجه یک بررسی تاریخی است نه ادبی. (گرین و همکاران، ۱۳۸۳: ۳۳). این نکته حائز اهمیت است که هیچ‌گاه نمی‌توان اثر هنری را فقط با در نظر گرفتن ارزش‌های زیبایی‌شناختی‌اش بررسی کرد. "همگان قبول دارند که بسیاری از آثار کلاسیک ادبی خود زندگی نامه‌ای، تبلیغاتی یا موضوعی، یعنی مرتبط با رخدادهای معاصر، هستند." (همان: ۳۵).

شایان ذکر است که واژه‌ها در متن اثر ادبی می‌توانند و ممکن است معانی مختلفی داشته باشند ولی در عین حال هر معنی نمی‌توانند داشته باشند و این بدان معنی است که محدودیت‌هایی برای تفسیر اثر همواره وجود دارند. برداشت‌ها و خوانش‌های جسورانه از متن تا جایی اعتبار دارند که منتقد بتواند از آن‌ها دفاع کرده و به اثر مرتبطشان سازد. گرین^{۱۴} و همکاران در کتاب مبانی نقد ادبی^{۱۵} بر این باورند که "به هر گونه دانش یا بینشی، واجد ارتباطی خاص با رشته‌های پژوهشی چون تاریخ، فلسفه، الهیات، جامعه‌شناسی، هنر و موسیقی، که بتواند به تبیین یا توضیح یک اثر ادبی کمک کند باید بیشترین فرصت را داد." (همان: ۴۳).

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی ۲.۴ رویکرد متن مدار

سرآغاز این رویکرد را می‌توان در سنت مسلط نقد "انگلیسی - آمریکایی" یا همان مکتب "نقد جدید" مشاهده کرد که در سال‌های میانی قرن بیستم، تقریباً از دهه ۱۹۲۰ تا ۱۹۷۰، به همت افرادی چون ریچاردز^{۱۶} شکل می‌گیرد. رویکرد "متن مدار" سپس در دنباله "شکل‌گرایی روسی" به طور کامل پدیدار می‌شود. "با تسامح می‌توان گفت که اصل محوری نحله‌های فکری گوناگون سنت "انگلیسی - آمریکایی" احترامی عمیق و توأم با تقدس برای خود آثار ادبی است. مشخصه بارز این دیدگاه توجهی وسواسی به

^{۱۴} W. L. Guerin

^{۱۵} A Handbook of Critical Approaches to Literature

^{۱۶} I. A. Richards

"خود متن" یا "واژگان مندرج بر صفحه‌ی کاغذ" است نه چیزی بیشتر یا کمتر از این". (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۲۴).

درمقایسه مکتب "نقد جدید" و "شکل‌گرایی روسی" می‌توان گفت که هر دوی این مکاتب کشف جوهر ادبی در متون را هدف نهایی خود می‌شمردند و رهیافت هر دو تفصیلی و تجربی بود. این رهیافت تجربی در تقابل با رویکرد معنایی ناقص و ناموزون اواخر دوره رمانتیک قرار می‌گرفت، اما شکل‌گرایان روس بیشتر به مقوله "روش" اهمیت می‌دادند و سعی داشتند مبنایی "علمی" برای نظریه ادبی به وجود آورند. از سوی دیگر منتقدان مکتب "نقد جدید" بر ماهیت غیر مفهومی معنی اثر ادبی صحنه می‌گذاشتند. آنان پیچیدگی یک شعر را نتیجه پاسخ شاعر به زندگی می‌دانستند و معتقد بودند که محتوای پیچیده شعر قابل تقلیل به گزاره‌های منطقی نیست و نیز نمی‌توان آن را به شکل نثر بازنویسی کرد. (همان: ۴۴).

در فاصله سال‌های ۱۹۲۱ و ۱۹۲۵ یعنی هنگامی که اتحاد شوروی با خستگی دوره "کمونیسم جنگی" را پشت سر می‌گذاشت کار شکل‌گرایان آزادانه تکامل می‌یافت. در چنین فضایی که امکان تنفس فراهم شده بود علم اقتصاد و ادبیات غیر کارگری امکان شکوفایی پیدا کرد و در سال ۱۹۲۵ شکل‌گرایی روش مسلط پژوهش ادبی شد. (همان: ۴۶-۴۷).

انتقادات عمیق و پیچیده تروتسکی از شکل‌گرایی در کتاب ادبیات و انقلاب^{۱۷} که بیان‌گر موضع تدافعی وی بود به جانشینی تدریجی نقد "مارکسیستی" با نقد "شکل‌گرا" منجر شد. برخی نظریه پردازان، تحولات این دوران اخیر شکل‌گرایی را نشانه شکست شکل‌گرایی اصیل و تن در دادن به تحکم کمونیستی در نظر می‌گیرند. (همان: ۴۷).

۴. ۳ رویکرد خواننده‌مدار

این رویکرد در چارچوب فلسفه "پسا ساخت‌گرایی" شکل می‌گیرد. "پسا ساخت‌گرایی" در اواخر دهه ۱۹۶۰ میلادی از درون "ساخت‌گرایی" زاده شد. برخی مفسران بر این باورند که زمینه‌های پیدایش این جنبش فلسفی از پیش در بستر "ساخت‌گرایی" فراهم شده بوده است؛ به این ترتیب شاید این ادعا درست باشد که "پسا ساخت‌گرایی" محصول پرداخته تر "ساخت‌گرایی" است ولی چنین ادعایی کاملاً بر واقعیت منطبق نیست چون "ساخت‌گرایی" در اساس به دنبال تثبیت رویکردی علمی بود ولی "پسا

^{۱۷} Literature and Revolution

ساخت گرایبی " آشکارا از چنین رویکردی گریزان است. (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۳۶). کشف مهمی که پس‌اساخت گرایانی از جمله دریدا^{۱۸} در حوزه زبان به آن دست یافتند ماهیت اساساً ناپایدار دلالت است. اینان بر خلاف سوسور^{۱۹} بر این باورند که دال و مدلول یک واحد معنایی منسجم را تشکیل نمی‌دهند بلکه به صورت موقتی و ناپایدار به یکدیگر گره خورده و در نتیجه نشانه‌های زبانی، ماهیتی اساساً شکننده، ناپایدار و گذرا دارند. تلاش پس‌اساخت گرایان این بود که در جهت مخالف سوسور دال و مدلول را از یکدیگر منفک ساخته و در نتیجه بر عدم انسجام نشانه‌های زبانی تأکید ورزند.

مقاله مرگ مؤلف^{۲۰} بارت^{۲۱} نقطه عطفی در شکل‌گیری رویکرد "خواننده‌مدار" در حوزه نقد ادبی به حساب می‌آید. بارت در این مقاله با این نظر که نویسنده سرچشمه اصلی معنی اثر است به شدت به مخالفت برخاسته و عملاً مرگ نویسنده را پس از خاتمه نگارش اثر اعلام می‌دارد.

می‌توان گفت که بارت رویکردی ضد "انسان‌گرایانه" در این مقاله پیشه می‌کند به نحوی که رویکرد وی در تقابل کامل با رویکردهای سنتی در نقد ادبی قرار می‌گیرد. رویکردهای سنتی به دلیل اهمیتی که برای "نویسنده" در نقد و خوانش اثر قائل بودند "انسان‌مدار" به حساب می‌آیند. اهمیت نظریه "مرگ مؤلف" در این است که مخاطبان آزادند بدون در نظر گرفتن مدلول و پرداختن به آن، فرایندهای دلالتی متن را رمزگشایی کنند. به عبارت دیگر بارت دست مخاطب را در خوانش اثر کاملاً باز می‌گذارد و او را وادار نمی‌کند که به دنبال یافتن مدلول‌های قطعی باشد. در این نظریه مدلول‌ها بی‌پایان‌اند و در نتیجه معنی نامتناهی تلقی می‌شود.

۵. معرفی رویکرد "ادراکی" ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

از یک دیدگاه "ادراکی"، دست‌کم آن‌گونه که صفوی (۱۳۹۰) مطرح می‌کند، مطالعه متن ادبی در قالب سه عامل اصلی صورت می‌گیرد. نخست، "خالق متن"، دوم "متن"، و سوم "خواننده‌ی متن". با توجه به چنین دیدگاهی، "فرستنده"، یعنی آن‌که در ادبیات "خالق متن" به حساب می‌آید، درکی را از زبان "فردی" خود به زبانی "اجتماعی" برمی‌گرداند و "گیرنده"، یعنی "خواننده متن"، آن "متن" را به زبان "فردی" خود درک می‌کند. در چنین شرایطی، نقد "ادراکی" باید بر پایه "متن" قرار گیرد و سپس

^{۱۸} J. Derrida

^{۱۹} F. de Saussure

^{۲۰} The death of the author

^{۲۱} R. Baurthes

مشخص شود که "فرستنده" و "گیرنده" به لحاظ ادراکی در چه شرایطی نسبت به "متن" قرار می-گیرند. با توجه به این پیش‌زمینه ابتدا به سراغ خوانشی می‌رویم که می‌توان از متن سگ ولگرد ارائه داد. مسلماً این خوانش هم‌چون هر خوانش دیگری "فردی" خواهد بود زیرا از طریق یک زبان "فردی" درک خواهد شد.

۵. ۱ نقد متن مدار سگ ولگرد

واژه‌ها، عبارات و توصیفات به‌کار رفته در متن داستان نقش مؤثری در ایجاد فضایی سرد و سنگین و یأس‌آلود و القای آن به مخاطب ایفا می‌کنند و این ویژگی بارز سگ ولگرد است. این ویژگی در آغاز داستان به روشنی دیده می‌شود، هنگامی که توصیف "میدان ورامین" را می‌خوانیم. واژه‌ی "قهار" که به عنوان صفت برای خورشید به کار گرفته شده و نیز واژه‌های "نیم‌سوخته" و "نیم‌بریان شده" به نحوی تأثیرگذار فضایی گرم، سوزان و خفقان‌آور را به تصویر می‌کشند. فعل "سنگینی کردن" در عبارت "هوای گرمی روی سر آن‌ها سنگینی می‌کرد"، چیرگی هوایی گرم و آزاردهنده را بر فضای شهر به‌خوبی ترسیم کرده و حس خفقان را کاملاً به مخاطب القا می‌کند.

توصیف "درخت چنار"ی که یک طرف "میدان" قرار دارد یکی از تأثیرگذارترین بخش‌های داستان است. دو واژه "پوک" و "ریخته" که در توصیف میان‌تنه "درخت" به کار رفته‌اند، به تجسم وضعیت بغرنج آن در ذهن مخاطب یاری می‌رسانند. عبارت "ولی با سماجت هرچه تمام‌تر شاخه‌های کج و کوله نقرسی خود را گسترده بود" و به طور خاص قید "با سماجت" به نحوی تأثیرگذار تلاش مجدانه "چنار" را برای ادامه زندگی نشان می‌دهد و "جان‌بخشی" موجود در این عبارت حس هم‌ذات‌پنداری با "درخت" را در مخاطب برمی‌انگیزد. در بخش دیگری از داستان می‌خوانیم:

"گنجشک‌هایی که لای درز آجرهای ریخته آن لانه کرده بودند نیز از

شدت گرما خاموش بودند و چرت می‌زدند".

فضای این شهر چنان رخوتناک و سنگین است که حتی گنجشکانش خاموشند و میلی به آواز خواندن ندارند. نه تنها روح شهر بلکه روح جانداران آن نیز خموده و کسل شده و پویایی و جنبش از تمام شهر رخت بر بسته است.

"او حس می‌کرد جزء خاکروبه شده و یک چیزی در او مرده بود،
خاموش شده بود".

فعل "خاموش بودن" در این عبارت نیز بار دیگر احساس ناامیدی و سرخوردگی را به مخاطب القا می‌کند و به تقویت فضای رخوتناک حاکم بر داستان یاری می‌رساند؛ به‌ویژه آن‌که چیزی که در وجود "سگ" خاموش شده احتمالاً میل به زندگی است.

حال باید دید، اگر چنین خوانشی را پایه‌ی نقد قرار دهیم، چه ویژگی یا ویژگی‌هایی از نویسنده متن در آفرینش این اثر می‌تواند دخیل باشد. آیا این که صادق هدایت زبان فرانسه بلد بوده می‌تواند در این امر اهمیت یابد؟ آیا این که خانواده‌اش ساکن فلان خیابان تهران بوده‌اند می‌تواند دخیل باشد؟ آیا شخصیت و مقام پدر صادق هدایت می‌تواند در نوشتن این داستان دخالت داشته باشد؟ آیا رفتنش به هند می‌تواند در این امر مؤثر بوده باشد؟ این‌ها نمونه‌هایی از سؤالاتی است که ما باید در ارتباط با "متن" مورد ارزیابی قرار دهیم تا معلوم شود کدام شاخص‌های رفتاری، اجتماعی، روانی و جز آن در "نویسنده متن" به هنگام آفرینش این "متن" مؤثر بوده است.

۵. ۲ نقد سگ ولگرد از منظر نویسنده مدار

اکنون به نقد داستان سگ ولگرد هدایت با رویکرد "نویسنده مدار" می‌پردازیم. در چنین نقدی، صادق هدایت نویسنده‌ای حساس، بدبین، موشکاف و مایوس در نظر گرفته می‌شود. ما به پیروی از چنین دیدگاهی تبلور این گونه روحيات او را در آغاز داستان به وضوح می‌توانیم مشاهده کنیم. هدایت در آغاز داستان فضای ساکن و رخوتناک شهر "ورامین" را اینگونه توصیف می‌کند:

"میدان و آدم هایش زیر نورخورشید قهّار، نیم‌سوخته، نیم
بریان شده آرزوی اولین نسیم غروب و سایه شب را
می‌کردند. آدم‌ها، دکان‌ها، درخت‌ها و جانوران از کار
وجنبش افتاده بودند".

تابش بی‌امان آفتاب بر سر مردم، گداختن آنان و فلج شدن زندگی در سطح شهر به نحوی غیر مستقیم بیانگر حس رخوت و بی‌انگیزگی نویسنده و بریدن او از زندگی و انسان‌های پیرامونش است. گویی هدایت زندگی را این‌گونه می‌بیند: رخوتناک، فلج و فاقد تحرک و پویایی. رنگی از نگاه اوست که

در این تصویر به چشم می‌آید. هدایت همواره از سوی دوستان، آشنایان و اهل خانواده به خاطر متفاوت بودن و متفاوت نگریستن به زندگی تحت فشار بود و درک نمی‌شد. احساس متفاوت بودن با محیط پیرامون از یک سو و سرزنش اطرافیان از سوی دیگر او را آزار می‌داد و بیش از پیش تعلق او را به زندگی کم می‌کرد. البته هدایت پیش از اقدام نهایی به خودکشی به دنبال راهی بود تا بتواند آرامش از دست رفته را از طریق آن بیابد. وقتی می‌گوید که مردم شهر در آرزوی اولین نسیم غروب بودند این طلب آرامش کاملاً مشهود است.

در بند دوم داستان هنگامی که نویسنده، وضعیت "درخت چنار پیر" و تلاش آن را برای ادامه زندگی توصیف می‌کند، بی اختیار به یاد وضعیت آشفته خود او می‌افتیم که پیش از تصمیم نهایی به خودکشی برای بهبود وضعیت خویش و یافتن کورسوی امیدی تقلا می‌کرد. هدایت در توصیف درخت می‌نویسد:

"یک طرف میدان درخت چنار کهنی بود که میان تنه‌اش پوک و ریخته بود، ولی با سماجت هرچه تمام تر شاخه‌های کج و کوله‌ی نقرسی خود را گسترده بود."

وضعیت "درخت" به گونه‌ای که هدایت توصیف کرده از دیدگاه "نویسنده مدار" گویای احوالات خود نویسنده است که در عین ناامیدی در تلاش بود تا آرامش و امید را باز یابد، انگیزه‌ای تازه برای حیات بیابد و بتواند خود را از ورطه نابودی برهاند.

توصیف وضعیت درختی که پیر و پژمرده شده و شاخه‌های آن مبتلا به نقرس‌اند ولی در عین حال هم‌چنان در تلاش است تا شاخه‌های بیمارش را بگستراند و به زندگی چنگ اندازد به نحوی گویای امیدها و ناامیدی‌های توأمان نویسنده است که پیش از ناامیدی مطلق و اقدام موفقیت آمیز به خودکشی سعی داشته وضعیت خود را تغییر دهد و دوباره زندگی را لمس کند.

به‌خصوص وقتی نویسنده در توصیف "سگ" به "روح انسانی" و "هوش آدمی" اشاره می‌کند ناخودآگاه حالات انسانی در نظر مخاطب مجسم می‌شود. در ادامه هدایت اضافه می‌کند:

"نه تنها یک تشابه بین چشم‌های او و انسان وجود داشت بلکه یک نوع تساوی دیده می‌شد."

در این توصیف آشکارا حالت نگاه انسان است که لمس می‌شود نه نگاه یک سگ. از چنین منظری در تمام توصیفات یاد شده خود هدایت به نحوی به چشم می‌خورد. هدایتی مایوس و سرخورده که اندکی درک و توجه را از هم نوعان خود انتظار دارد.

با توجه به چنین رویکردی، واضح است که هدف این نوع نقد، پرداختن به ویژگی‌های شخصیتی خالق اثر است نه خود اثر. به عبارت ساده‌تر وقتی از این منظر به نقد می‌پردازیم، "متن" از اهمیت ثانوی برخوردار می‌شود و "نویسنده متن" حائز اهمیت نخستین است.

در بخش قبل متن سگ ولگرد را بدون در نظر گرفتن شخص هدایت و فارغ از تأثیر زندگی و روحيات وی بررسی کردیم. در آن تحلیل، نوع واژه‌ها، توصیفات، عبارات و به‌طور کلی فضای حاکم بر داستان ما را به این نتیجه رهنمون شد که نویسنده سگ ولگرد احتمالاً فردی حساس، بدبین، نقاد و مایوس بوده است. در این بخش با توجه به "متن" داستان و با تمرکز بر خود "نویسنده"، جنبه‌هایی از زندگی و شخصیت هدایت را که در آفرینش سگ ولگرد دخیلند بررسی کردیم و ارتباط آن‌ها را با "متن" داستان مشخص نمودیم. مجموع این دو بررسی، تعامل "نویسنده" و "متن" و تأثیرگذاری آن دو بر هم را به روشنی نشان می‌دهد؛ به این صورت که ویژگی‌های "متن" ما را متوجه مختصات روحی "نویسنده" می‌کند و به همین ترتیب مختصات روحی نویسنده ما را به سمت ویژگی‌ها و شاخص‌های "متن" سوق می‌دهد.

۳.۵ نقد سگ ولگرد از منظر خواننده مداری

به زعم نگارنده، داستان سگ ولگرد از این دیدگاه می‌تواند داستانی نمادین تلقی شود. کل داستان تمثیلی است از وضعیت انسانی مایوس و درمانده که در تلاش است تا آرامش و امید را باز یابد، ولی در نهایت در یأس مطلق فرو رفته و به کام مرگ کشیده می‌شود. دو شخصیت یکی انسان و دیگری حیوان در این داستان نقش کلیدی در بیرون کشیدن مفاهیم پنهان ایفا می‌کنند که البته هر دو کمرنگ و گنگ باقی مانده‌اند. شخصیت حیوانی، سگ ماده‌ای است که "سگ" ولگرد داستان که نر است در باغی با آن رو به رو می‌شود و همین برخورد سرآغاز بدبختی و آوارگی "سگ" است. اگر از منظری نمادین به این بخش داستان بنگریم شاهد رویکردی "ضد زن" هستیم. رویکردی که ارتباط عاطفی دو جنس را نه مایه نجات و خوشبختی بلکه سرآغاز بدبختی و آوارگی انسان می‌داند. سگی که در ناز و نعمت زندگی می‌کرد و احساس امنیت را تحت سرپرستی صاحبش تجربه کرده بود پس از رویارویی با سگ ماده و گذراندن

ساعاتی با او صاحبش را گم کرده و آواره کوچه‌ها و خیابان‌ها می‌شود. همین وضعیت می‌تواند در مورد انسانی که به عشق‌های زمینی و گذرا سرگرم می‌شود نیز صادق باشد. در توصیف لحظه‌ای که "سگ" داستان بوی سگ ماده را حس می‌کند و در جستجویش برمی‌آید چنین می‌خوانیم:

"اتفاقاً بوی سگ ماده‌ای، آثار بوی مخصوص هم جنسی که پات جستجو می‌کرد او را یک مرتبه دیوانه کرد، به فاصله‌های مختلف بوکشیده و بالاخره از راه آب باغی وارد شد."

در ادامه داستان "سگ" صاحبش را گم می‌کند و حتی چنان سرخوش از بودن با جفت خویش است که صدای صاحبش را نمی‌شنود. در این قسمت می‌خوانیم:

"احساس اضطراب و وحشت گوارایی کرد چه طور پات می‌توانست بی‌صاحب، بی‌خدایش زندگی بکند، چون صاحبش برای او حکم یک خدا را داشت. اما در عین حال مطمئن بود که صاحبش به جستجوی او خواهد آمد هراسناک در چندین جاده شروع به دویدن کرد، زحمت او بیهوده بود."

"سگ" در نتیجه پاسخ دادن به نیروی غریزه جفت‌یابی از مسیر اصلی زندگی و نیز از امنیت فاصله می‌گیرد، صاحبش را گم می‌کند و آواره کوچه و خیابان می‌شود. به زعم نگارنده، این تصاویر و توضیحات به گونه‌ای نمادین گویای وضعیت انسانی است که در صورت پرداختن به غرایز جسمانی که از نظر نویسنده ارزشی ندارد، می‌تواند با دست خود بدبختی و سرگشتگی‌اش را رقم زند.

شخصیت دیگری که علی‌رغم کم‌رنگ بودنش نقش کلیدی در داستان ایفا می‌کند مردی است که در اوج درماندگی "سگ" وارد صحنه می‌شود، مدتی کوتاه به "سگ" محبت کرده و به او غذا می‌دهد، ولی در نهایت ناپدید می‌شود و تلاش‌های "سگ" برای رسیدن به او ("سگ" دنبال اتومبیل می‌دود) بی‌حاصل می‌ماند. به زعم نگارنده، این مرد نمادی است از یک "ناجی" که شاید قادر باشد انسان را در اوج ناامیدی و سرخوردگی از ورطه نابودی برهاند. می‌بینیم که در چنین نقدی، اهمیت "نویسنده" و "متن" نادیده گرفته می‌شود و خواننده صرفاً خوانش خود را از متن به دست می‌دهد.

در ادامه جهت کاملتر شدن بررسی حاضر خوانشهای خوانندگان داستان را نیز بررسی می‌کنیم. به این منظور ابتدا خوانش‌های دوازده خواننده سگ ولگرد را بررسی کرده و وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها را مشخص می‌کنیم؛ سپس معین می‌کنیم که از میان خوانش‌های این دوازده خواننده، چه خوانش یا خوانش‌هایی می‌تواند با "متن" و "نویسنده‌ی متن" در اشتراک قرار گیرد؛ به عبارت ساده‌تر چه خوانشی از "متن" با شخصیت "نویسنده متن" و نیز خوانش "خواننده‌ی متن" که در این جا نگارنده مقاله است، در هم‌پوشی قرار می‌گیرد.^{۲۲}

۵. ۴ مقایسه‌ی خوانش‌های خوانندگان سگ ولگرد

اکنون خوانش‌های خوانندگان سگ ولگرد را با یکدیگر مقایسه کرده و نقاط اشتراک و افتراق آن‌ها را مشخص می‌کنیم. یادآوری می‌کنیم که خواننده پنجم تحلیلی از داستان ارائه نداده است.

خوانندگان دوم، چهارم، هشتم، دهم و هفتم در اتخاذ رویکردی نمادین به داستان مشترکند؛ به این معنی که هر یک از این پنج خواننده در بخشی از خوانش خود از سگ ولگرد اعلام می‌کند که هدایت بر آن بوده تا زندگی انسان را در قالب زندگی یک سگ به تصویر بکشد. این انسان در خوانش هر یک از این پنج نفر ویژگی‌هایی دارد. خواننده دوم می‌گوید که "سگ" در این داستان نماد انسانی است که گذشته خوبی داشته ولی به مرور موقعیت مطلوب خود را از دست داده است و اکنون با خاطرات خوش گذشته‌اش زندگی می‌کند. به نظر خواننده هشتم، هدایت در این داستان مشکلات گروهی از مردم را در لفافه بیان می‌کند و خوانندگان چهارم و دهم بر این باورند که سگ ولگرد داستان زندگی خود هدایت است و خواننده هفتم "سگ" داستان را انسان رنج‌کشیده‌ای می‌داند که می‌کوشد راهی برای رهایی خود بیابد.

خوانندگان ششم، هفتم و سوم به نقش واژه‌ها، عبارات و توصیفات "متن" داستان در ایجاد فضای سرد و سنگین آن توجه نشان داده‌اند. هر سه خواننده هفتم، دوم و سوم "چشم‌های سگ" را عنصری مهم در داستان دانسته و به اهمیت آن اشاره کرده‌اند. خوانندگان اول، هفتم و دهم هر سه بر حاکمیت فضای ناتورالیستی بر داستان تأکید کرده‌اند. اشاره به "جان‌بخشی" موجود در برخی عبارات داستان مانند "آب

^{۲۲} به دلیل محدودیت حجم مقاله خوانش‌های خوانندگان سگ ولگرد به صورت پیوست ارائه می‌شود و در اینجا صرفاً وجوه اشتراک و افتراق آنها ذکر می‌گردد.

گل‌آلود غلیظی از میان جوی قهوه‌خانه، به زحمت خودش را می‌کشاند و رد می‌شد"، در خوانش دو خواننده هفتم و دهم دیده می‌شود.

خوانش خوانندگان اول و دهم در اشاره به واقع‌گرایانه بودن توصیفات داستان و نیز در بیان این نکته که هدایت در این داستان امکان هم‌ذات‌پنداری با "سگ" را برای مخاطب فراهم می‌کند با یکدیگر اشتراک دارند. خوانش خواننده دهم با خوانش خواننده دوازدهم نیز اشتراکاتی دارد؛ برای مثال هر دو خواننده به "زاویهی دید" داستان توجه نشان داده‌اند و انتخاب "زاویهی دید" سوم شخص را از این جهت که به خواننده امکان می‌دهد تا با ذهنیات و حالات "سگ" آشنا شود مهم دانسته‌اند. وجه تشابه دیگری که در خوانش این دو خواننده به چشم می‌خورد، در نظر گرفتن وجه نمادین "درخت چنار" پوسیده‌ای است که در داستان توصیف شده است. خواننده دهم "درخت چنار" را نماد جامعه سستی می‌داند و آن را در تقابل با "تومبیل" قرار می‌دهد که به زعم وی نماد جامعه‌ای در حال نو شدن است. خواننده دوازدهم نیز "چنار کهن" را نماد باورهای کهنه و پوسیده‌ای می‌داند که پس از گذشت قرون متمادی هم‌چنان به حیات خود ادامه می‌دهند.

در ادامه به برخی تفاوت‌های موجود در خوانش‌های این دوازده خواننده اشاره می‌کنیم. خواننده نهم و یازدهم در بخشی از خوانش خود رویکردی روان‌شناختی به داستان داشته‌اند و این ویژگی است که در خوانش دیگر خوانندگان به چشم نمی‌خورد. خوانندگان دوم، سوم و هفتم به اهمیت چشم‌های "سگ" در داستان توجه نشان داده‌اند ولی سایر خوانندگان این نکته را مدنظر نداشته‌اند. خوانندگان اول، هفتم و دهم به غلبه فضای ناتورالیستی بر داستان اشاره کرده‌اند و این درحالی است که سایر خوانندگان به این ویژگی توجه نشان نداده‌اند. خواننده سوم به انتقاد هدایت از باورهای مذهبی مرسوم مردم توجه نشان داده و این نکته‌ای است که در سایر تحلیل‌ها مطرح نشده است.

خواننده هشتم به این نکته اشاره کرده که هدایت اولین نویسنده‌ای است که با خلق شخصیت‌هایی با ویژگی‌های متفاوت، روش شخصیت‌پردازی را در عرصه داستان‌نویسی متحول کرد و این نکته‌ای است که در سایر تحلیل‌ها مورد توجه قرار نگرفته است. خواننده دوازدهم خاطر نشان می‌کند که اگر هدایت زاویهی دید اول شخص را برای روایت داستان انتخاب می‌کرد، لحن شعاری و اغراق‌آمیز داستان تعدیل می‌شد و

این نکته‌ای است که در سایر تحلیل‌ها مشاهده نمی‌شود. خواننده هفتم و دهم به "جان‌بخشی" موجود در برخی عبارات داستان توجه نشان داده‌اند، ولی سایر خوانندگان به این نکته اهمیت نداده‌اند.

همان‌طور که دیدیم خوانش‌های گزارش شده در اشاره به مواردی نظیر "وجه نمادین" داستان، "بازتاب زندگی و روحيات هدايت" در داستان، "غلبه فضای ناتورالیستی" بر داستان و "نقش واژه‌ها و توصیفات" به کار رفته در "متن" در ایجاد فضای تلخ و سنگین داستان با یکدیگر اشتراک داشتند. این نقاط اشتراک باید با آن چه از طریق شخصیت "نویسنده متن" در آفرینش "متن" دخیل بوده است، در "اجتماع" قرار گیرد. از مجموع بررسی‌های صورت گرفته اینچنین بر می‌آید که وجه اشتراک سه عامل "نویسنده"، "متن" و "خواننده" در پژوهش حاضر، توجه به "وجه نمادین" سگ ولگرد است؛ یعنی هنگامی که به زندگی و روحيات صادق هدايت به عنوان نویسنده داستان توجه می‌کنیم، این "وجه نمادین" آشکار می‌شود؛ وقتی "متن" سگ ولگرد را از نظر می‌گذرانیم، جنبه "نمادین" داستان کاملاً محسوس است و باز هنگامی که خوانش خوانندگان داستان و نیز خوانش نگارنده مقاله را مدنظر قرار می‌دهیم، این "وجه نمادین" رخ می‌نماید. بنابراین نقد "ادراکی" سگ ولگرد محصول اتخاذ رویکردی "نمادین" به داستان خواهد بود. نمودارهای زیر به ترتیب سه عامل دخیل در آفرینش اثر ادبی را به تفکیک و سپس تعامل آنها را در قالب نقد "ادراکی" به تصویر می‌کشند:



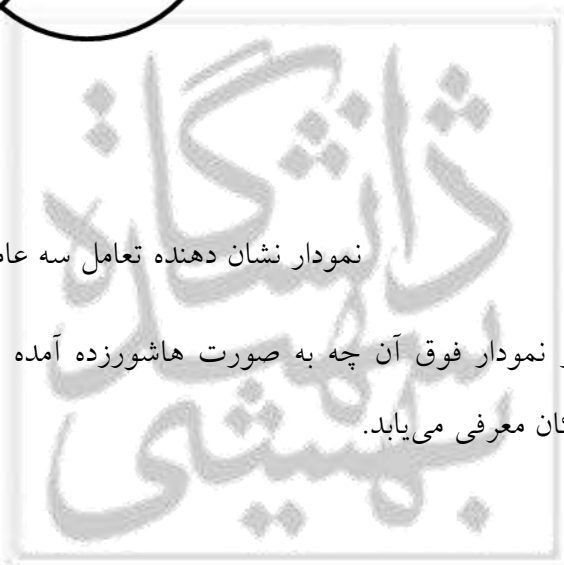
نمودار نشان دهنده سه عامل مؤثر در خوانش اثر ادبی



نمودار نشان دهنده تعامل سه عامل "نویسنده"، "متن" و "خواننده"

در نمودار فوق آن چه به صورت هاشورزده آمده است نقدی را دربرمی گیرد که در قالب نقد "ادراکی" امکان معرفی می یابد.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی



۵.۵ نقد سگ ولگرد از منظر ادراکی

سگ ولگرد داستانی نمادین است که مفاهیم مهم و ژرفی از جمله سرگشتگی انسان معاصر به خاطر فقدان "معنی" و "هدف" در زندگی او، اهمیت "خاطره" و پیوند ناگسستنی انسان با گذشته و نیز هشدار نسبت به کمرنگ شدن احساس "نوع دوستی" در جامعه انسانی را بیان می کند.

بی معنایی و بی هدفی زندگی انسان امروز و مشغول بودن او به نیازها و غرائز طبیعی اش در برخی قسمت های داستان به تصویر کشیده شده است. در آغاز داستان با خواندن توصیفات مربوط به "میدان ورامین" که تمثیلی از "جامعه مدرن" است متوجه بدوی و غریزی بودن زندگی انسان معاصر می شویم:

"چند دکان نانوائی، قصابی، عطاری، دو قهوه‌خانه و یک سلمانی که همه-
ی آن‌ها برای سد جوع و رفع احتیاجات خیلی ابتدایی زندگی بود تشکیل
میدان ورامین را می‌داد...".

انسان امروز موجودی بی‌هدف است که تنها دل‌خوشی‌اش رفع نیازهایی مانند گرسنگی است. چنین
انسانی فاقد جنبش و تکاپو است زیرا درونش با معانی ژرف و متعالی پیوند ندارد و روحش فاقد خصیصه
جستجوگری است:

"آدم‌ها، دکان‌ها، درخت‌ها و جانوران، از کار و جنبش افتاده بودند".

جامعه مدرنی که مردمانش هیچ معنی و هدفی را در زندگی دنبال نمی‌کنند، مبانی سست و متزلزلی
دارد زیرا به واقع فاقد پشتوانه معنوی است. این شکنندگی و تزلزل در عبارات زیر و در قالبی نمادین
ترسیم شده است:

"یک طرف میدان درخت چنار کهنی بود که میان‌تنه‌اش پوک و ریخته
بود ولی با سماجت هرچه تمام‌تر شاخه‌های کج و کوله نقرسی خود را
گسترده بود".

"شش‌پایه‌هایش را بر سر مخروطی پیدا بود".
شش‌پایه‌هایش را بر سر مخروطی پیدا بود".

"گنجشک‌هایی که لای درز آجرهای ریخته آن لانه کرده بودند".

تنه پوک و ریخته "درخت چنار" و بالاخص تنه ترک ترک "برج ورامین" و آجرهای ریخته آن (برج
ورامین ستون اصلی شهر است) به شکلی نمادین گویای این واقعیت‌اند که شهر "ورامین"، نماد "جامعه
مدرن"، فاقد مبانی استوار و محکم است و هرآینه بیم فروریختن و از هم پاشیدن آن وجود دارد.

فقدان "معنی" در زندگی انسان معاصر، سرگشتگی و عدم امنیت را برایش به دنبال داشته است. اگر
"پات" را در این داستان نماد انسان معاصر در نظر گیریم، این سرگشتگی و بی‌هدفی را در قالب پرسه‌زدن-
های او در سرتاسر داستان می‌توانیم مشاهده کنیم. "سگ" بیچاره گاهی در "لجنزار" بی‌هدف می‌دود،

زمانی جلو دکان نانوائی انتظار تکه‌ای نان را می‌کشد، بیشتر اوقات در کوچه پس کوچه‌های "ورامین" بی-هدف پرسه می‌زند و در پایان داستان نیز در اوج سرگشتگی و درماندگی در جستجوی صاحبی جدید که به خیال خودش می‌تواند "ناجی" او باشد در جاده‌های اطراف شهر آواره شده و سرانجام در جوی کنار کشتزار به انتظار مرگ می‌نشیند. مرگ تنها راه نجاتی است که می‌تواند پایان‌بخش این سرگشتگی باشد و انسان را از چنبره زندگی بی‌معنی‌ای که خود برای خود ساخته برهاند و این البته پایانی بسیار تلخ و بدبینانه است و نگرشی جبرگرایانه را به تصویر می‌کشد.

مفهوم دیگری که در این داستان بر آن تاکید شده اهمیت خاطره و پیوند ناگسستنی انسان با گذشته است. سگ ولگرد در قالبی نمادین درون انسانی را به تصویر می‌کشد که با خاطره عجین شده است. انسان رنج کشیده و تنهای این روزگار تنها ملجأ خود را در گذشته‌اش جستجو می‌کند و با یادآوری خاطرات این گذشته خوشایند آرام می‌گیرد. از میان خاطرات دلپذیر گذشته، خاطرات دوران کودکی اهمیت ویژه‌ای دارند زیرا انسان را به یاد امن‌ترین آغوش‌ها، آغوش مادر، می‌اندازند:

"در میان بوهایی که به مشامش می‌رسید، بویی که بیش از همه او را گیج

می‌کرد، بوی شیربرنج جلو پسر بچه بود، این مایع سفید که آن‌قدر شبیه

شیر مادرش بود و یادهای بچگی را در خاطرش مجسم می‌کرد، ناگهان

یک حالت کرختی به او دست داد، به نظرش آمد وقتی که بچه بود از

پستان مادرش آن مایع گرم مغذی را می‌مکید و زبان نرم محکم او تنش

را می‌لیسید و پاک می‌کرد".

درباره آخرین مفهوم مطرح شده در داستان، یعنی هشدار درباره از بین رفتن احساس "نوع‌دوستی" در جامعه انسانی می‌توان گفت که سگ ولگرد فریاد درون انسانی دردمند و ژرف‌بین است؛ فریادی که محبت و ادراک را از انسان‌ها طلب می‌کند و هشدار می‌دهد که اگر احساس نوع‌دوستی، هم‌دلی و هم‌دردی از جامعه انسانی رخت بریندد، نتیجه‌ای جز تباهی و نیستی نخواهد داشت.

آنچه در این بخش تحت عنوان نقد "ادراکی" سگ ولگرد مطرح شد، از طریق تعامل میان نقد "نویسنده‌مدار"، نقد "متن‌مدار" و نقد "خواننده‌مدار" به گونه‌ای که در مقاله حاضر آمده مورد تأیید است.

به عبارت ساده‌تر، از تعامل این سه گونه نقد، تنها می‌توان به چنین تحلیلی از سگ ولگرد دست یافت و آن چه ورای این تحلیل قرار می‌گیرد نمی‌تواند در نقد "ادراکی" مطرح شود.



نتیجه‌گیری

نتیجه نخست آن است که ادعای پساساخت‌گرایان مبنی بر پایان‌ناپذیر بودن چرخه دلالت و عدم قطعیت معنی نمی‌تواند در عرصه نقد عملی کارآیی داشته باشد و صرفاً در مقام یک نظریه فلسفی قابل تأمل است. به این دلیل که با مقایسه خوانش‌های دوازده خواننده سگ ولگرد مشخص شد که اشتراکات این خوانش‌ها بیش از تفاوت‌های آن‌ها است و این واقعیت نامتناهی بودن چرخه دلالت و عدم قطعیت معنی را منتفی می‌سازد؛ به عبارت دیگر اگر مدلول‌ها نامشخص و بی‌پایان باشند، تحلیل‌های خوانندگان از متنی واحد آن‌قدر متفاوت خواهد بود که هیچ اشتراکی میان آن‌ها نمی‌توان مشاهده کرد ولی در عمل دیدیم که خوانش‌های دوازده خواننده سگ ولگرد اشتراکات بسیاری با هم داشتند. این وجوه مشترک میان تحلیل‌ها حاکی از وجود مدلول‌های مشخص و مشترکی در اذهان خوانندگان است که مبنای شکل‌گیری تحلیل‌های مشابه از متن قرار می‌گیرد.

دومین نتیجه‌ای که از پژوهش حاضر به دست می‌آید این است که هر سه عامل "نویسنده"، "متن"، و "خواننده" در خوانش اثر ادبی دخیلند و هر رویکرد انتقادی‌ای که یکی از این سه عامل را در جریان تحلیل اثر ادبی نادیده بگیرد از جهاتی نارسا و غیرعلمی خواهد بود.

سومین نتیجه‌ای که از پژوهش حاضر به دست آمد این بود که کیفیت نگارش اثر ادبی بر خوانش آن تأثیر می‌گذارد. همان‌طور که مشاهده کردیم نوع واژه‌ها و توصیفات به‌کار رفته در متن سگ ولگرد و به‌طور کلی شیوه نگارش آن توانست در اتخاذ رویکردی نمادین به آن مؤثر باشد. اتخاذ رویکردی نمادین به سگ ولگرد مشخصه مشترکی بود که هم در خوانش نگارنده مقاله از متن داستان و هم در خوانش اغلب مخاطبینی که در این پژوهش به تحلیل سگ ولگرد پرداختند مشاهده شد.

آخرین نتیجه‌ای که پژوهش حاضر دربرداشت این بود که آنچه در قالب نقد "ادراکی مطرح می‌شود، محصول تعامل میان سه نوع نقد "نویسنده‌مدار"، "متن‌مدار"، و "خواننده‌مدار" است؛ بنابراین آنچه ورای اشتراکات این سه نوع نقد قرار می‌گیرد در قالب نقد "ادراکی" امکان طرح نمی‌یابد؛ به عبارت دیگر نقد "ادراکی" حاصل برآیند سه نوع نقد "نویسنده‌مدار"، "متن‌مدار"، و "خواننده‌مدار" است و تحلیلی را که خارج از محدوده این سه نوع نقد قرار بگیرد شامل نمی‌شود.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

منابع

الف) فارسی

- اسکولز، ر. (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. فرزانه طاهری (مترجم).
سلدن، ر. (۱۳۷۲). راهنمای نظریه ادبی معاصر. عباس مخبر (مترجم). تهران: طرح نو.
سلدن، ر. و پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷). راهنمای نظریه ادبی معاصر. عباس مخبر (مترجم). تهران: طرح نو.
سوسور، ف. دو. (۱۳۷۸). دوره زبان‌شناسی عمومی. کورش صفوی (مترجم). تهران: هرمس.
صفوی، ک. (۱۳۹۰). سرگردان در فلسفه ادبیات. تهران: انجمن شاعران ایران.
گرین، م.، لی مورگان، ارل لیبر و جان ویلینگهم. (۱۳۸۳). مبانی نقد ادبی. فرزانه طاهری (مترجم). تهران: نیلوفر.
ولک، ر. و آستن وارن. (۱۳۷۳). نظریه ادبیات. پرویز مهاجر (مترجم). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ب) انگلیسی

Lévi-Strauss, C. (۱۹۶۷). Structural Anthropology. Garden City: Anchor Books

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱