Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

متن بر پردهٔ ذهن: دو نسخه از یک روایت

محسن آسیب پور[۱]

۱- دکتری تخصصی، عضو هییت علمی دانشگاه تبریز

دریافت۱۳۹۷/۲/۱۶ پذیرش:۱۳۹۷/۱۱/۲۵

چکیده

پر واضح است که نظریات «تصویر شناسی» و «بینامتنیت» که بر قاعدهٔ قیاس استوار هستند، به ترتیب با مفاهیم «نویسنده» و «نوشتار» پیوند خورده‌اند. به همین ترتیب، می‌توان نوعی مقایسه را تصور کرد که این بار معطوف به «خواننده» است و در نتیجه به مسألهٔ «فهم» مرتبط می‌شود. در واقع، پایهٔ بحث پیش رو اعتقاد به این امر است که، صرف‌نظر از نوع ادبی که یک اثر متعلق به آن است، درک این اثر نوعی «دریافت حسی» است که به‌واسطهٔ نوعی «برابرسازی دیداری» توسط خواننده شکل می‌گیرد. در واقع، فهمیدن یک متن، جدا از اینکه متن موردنظر چه اندازه در برانگیختن تصاویر ذهنی نزد خواننده تواناست، به‌طور اجتناب‌ناپذیری با ارجاع به جهان خارج از آن پیوند دارد. به بیان ساده، می‌توان گفت خوانش، نوعی اقتباس تصویری است، به طوری که هر لحظه از آن یک لحظه یا سکانس از یک فیلم *فرضی* می‌باشد. با توجه به این امر که هر خواننده، بنابر داشته (داده)های روانی-اجتماعی-فرهنگی خود نسخهٔ خاص خود را از رمان ایجاد می‌کند (*می‌بیند*)، ما بر این باوریم که این امکان وجود دارد که به عنوان یک نظریه در حوزهٔ مطالعات تطبیقی ادبیات این بار مقایسه را میان متن و بازنمودهای ذهنی گوناگونی که از آن نزد خواننده های مختلف ایجاد می‌شود درنظر بگیریم. در نتیجه، در این نوشته قصد داریم تا از ورای یک تحقیق نشان دهیم چه عناصری در این مقایسه، یا به بیان بهتر «انطباق»، دخیل هستند.

واژگان کلیدی : متن، روایت، تصاویر ذهنی، خوانش، فهم، *آسوموآر*، ادبیات تطبیقی

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۸، صص ۲۲-۱

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: mohsenassibpour@yahoo.fr

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

۱. مقدمه

خواندن هر متنی بدون تصور حوادثی که این متن تعریف می‌کند ناممکن می‌نماید ؛ درست همانگونه که تصور چیزی بدون ساختن تصویر آن در ذهن نیز ناممکن به نظر می‌رسد. لفظ «تصور» نیز گویای همین مطلب است و تصویر سازی را در خود نهفته دارد. در واقع، در این گفتار سعی خواهیم کرد تا از ماهیت تصاویری که هنگام خوانش ساخته می‌شوند صحبت کنیم. از این منظر، می‌توان گفت در مقایسه با ادبیات تطبیقی که «اثر» را مبنای تطبیق قرار می-دهد در اینجا، ما به جای یک اثر، با یک «متن»، اما با دو نمود زبانی و بصری مواجه هستیم، با تأکید بر این امر که نمود زبانی متن (جملاتی که زیر چشم ما، در قالب سلسله کلماتی که در ساختارهای دستوری جای گرفته‌اند مورد خوانش واقع می‌شوند) الزاماً به نمود تصویری آن می‌انجامد. به عبارت دیگر، ما بر این باوریم که نمی‌توانیم یک متن را بخوانیم (و بفهمیم) بی-آنکه در ذهن و عالم درونی خود اتفاقات آن را دیده باشیم (و حتی تجربه کرده باشیم). بطور مسلم، ماهیت این تصاویر با تصاویر چشمی، مانند آنچه در زندگی روزمره یا در یک نمایشگاه نقاشی شاهد آن هستیم، متفاوت است. این مشاهده، یک مشاهدهٔ ذهنی، شخصی و تا حدی رؤیاگونه است. در اینجا، به جای چشم، ذهن و آنچه از آن در پدیدارشناسی با عنوان «آگاهی» یاد می‌شود دخیل است. بنابراین، گفتار پیش رو بر دو اصل واقع است : نخست، تمایل آگاهی انسان به *تصور نمودن* آنچه در حال حاضرموضوع آن است و سپس، قابلیت هر گزاره برای انگیزش دیدی تصویرساز نزد شخصی که *گیرندهٔ* این گزاره است. بدین ترتیب، اگر مقایسه‌ای هست، بین دو عمل فهمیدن و احساس‌کردن صورت می‌پذیرد که در حین آن، عمل دوم، اولی را تقویت می‌کند. بنابراین، هر خوانشی می‌تواند به نوعی برابرسازی بصری اتفاقاتی که متن به روی صحنه می‌آورد – خواننده به مثابهٔ بینندهٔ یک نمایش – درنظر گرفته شود. به نظر نگارنده، دریافت و فهم یک متن روایی بدون همراهی صورت‌هایی که در عالم خیال آن را بازسازی می‌کنند، ممکن نیست. این صورت‌ها اگر چه از خواننده‌ای به خوانندهٔ دیگر متفاوت است، از یک مجموعه اصول مشترک پیروی می‌کنند. در ادامه و پس از نگاهی به پیشینهٔ پژوهش و سؤالات تحقیق، نخست به بررسی عام‌ترین ویژگی‌های این تصاویر می‌پردازیم و پس از آن، بر کارکرد خاص آنها در حوزهٔ محدودتر آثار ادبی متمرکز می‌شویم. در قسمت نهایی، چکیدهٔ تحلیل‌هایی را ارائه می‌کنیم که، در چشم‌انداز فرضیه موردنظر، بر روی پاسخ‌هایی انجام شده-

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

است که خوانندگان در قالب یک تحقیق بر روی بخش‌هایی از رمان *آسوموآر*[۱]، نوشتهٔ امیل زولا[۲]، فراهم کرده‌اند. در این بخش، با توجه به اینکه متن زبان اصلی اثر مذکور توسط خوانندگان ایرانی خوانده می‌شود، به نقش عنصر فرهنگ به عنوان یکی از عواملی که به تنوع فرآیند بازنمود ذهنی می‌انجامد، اشاره‌ای خواهیم داشت.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بحث در مورد تصاویر ذهنی می‌تواند از دو دیدگاه کلی مطرح شود : پدیدار شناختی که در حوزهٔ فلسفه قرار می‌گیرد وعلوم شناختی که متعلق به روانشناسی است. از آنجایی که پژوهش حاضر به دستهٔ نخست مرتبط می‌شود در اینجا، از مطالعات روانشناختی و بررسی سابقهٔ چنین پژوهش‌هایی در کشور صرف نظر می‌نماییم و تنها به بیان این نکته بسنده می‌کنیم که موضوع بازنمودهای ذهنی توسط روان‌زبانشناسان آمریکایی و هلندی از طریق ارائهٔ الگوهایی که سعی در تبیین عملکرد حافظه در فهم متن دارند مطرح شده است. اما تا آنجا که تحقیق نموده‌ایم، مطالعات صرفاً ادبی در این حوزه کمتر توجه منتقدین و پژوهشگران ایرانی را به خود جلب کرده و تازگی موضوع و جذابیت ذاتی آن دو دلیل عمده برای انجام تحقیقات بیشتر در این زمینه است. از میان اندک مطالعاتی که در باب رابطهٔ تصویر و ادبیات صورت گرفته می‌توان به «دنیای تصور، هنر و ادبیات از منظر سارتر» نوشتهٔ جمشید آذری ازغندی (*پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۸) اشاره کرد که بیشتر بازخوانی کتاب *نظام خیال* سارتر و مسائل مطرح‌شده در آن است. کار دیگر متعلق به علی افلاکی، با عنوان «جستاری در زیباشناسی نسبت تصویر با ادبیات داستانی» در فصلنامهٔ *باغ نظر* (دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳) به چاپ رسیده است. در این نوشته، بیشتر مسألهٔ مصورسازی متون ادبی و اصولی که نقاش باید در این باره مدنظر داشته باشد و بطور کلی، موضوع خوانش تصویری در ارتباطش با خوانش ادبی مورد مطالعه قرار گرفته است. اما پژوهش پیش‌رو با هدف ارایهٔ دیدی نسبتاً منسجم از نظریات متنوع منتقدین آلمانی فرانسوی در باب جایگاه تصاویر ذهنی در مقولهٔ خیال و اهمیتی که تخیل خواننده در دریافت متن ادبی دارد صورت پذیرفته است. در عین حال، نگارنده تلاش نموده تا تحلیل و نقطه‌نظر شخصی خود را بنا به مورد ارایه کند.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

۳. پرسش‌های پژوهش

عمده‌ترین سؤالاتی که تلاش خواهیم کرد در اینجا به آنها پاسخ دهیم عبارتند از :

۱) جایگاه و اهمیت تصاویر ذهنی در فهم متون روایی چیست و این تصاویر چه نقشی در این فهم بازی می‌کنند ؟

۲) تفاوت تصاویر ذهنی با آنچه در تصاویر چشمی از قبیل نقاشی یا تئاتر شاهد آن هستیم چیست ؟

۳) ویژگی‌های منحصربه‌فرد ادراک حسی که هنگام خوانش آثار ادبی برای خواننده رخ می‌دهد کدامند ؟

٤) چگونه فهم گزاره‌های زبانی که در زمان و به طور خطی صورت می‌پذیرد به شکل‌گیری تصاویر ذهنی که طبیعتی مکانی دارند می‌انجامد ؟

۵) در نهایت، چگونه مسألهٔ بازنمودهای ذهنی می‌تواند در مطالعات ادبیات تطبیقی مفید واقع شود ؟

٤. تصور / احساس و واقعیت

در این قسمت درصدد هستیم تا با مطالعهٔ تقابل «تصور»[۳] و «احساس»[٤] (در معنای ادراک حسی) به عنوان دو ابزاری که انسان در شناخت خود از جهان از آنها بهره می‌گیرد به رابطه‌ای که هر یک از این دو سطح از ادراک با واقعیت دارند بپردازیم. در سراسر بحث، در صورتیکه معنای دیگری از «تصور» را بطور مشخص برجسته نکرده باشیم، منظور قابلیت روان آدمی در تولید تصاویر ذهنی است.

جا دارد در همین ابتدا به مشخصات تصاویر ذهنی آنچنانکه برنارد وویو[۵] در مقالهٔ خود با عنوان «از وضوح تا تصورناپذیری» به آنها می‌پردازد، اشاره کنیم :

« [این تصاویر] تاریک و مبهم هستند (نمی‌توان به جزئیاتشان اشاره کرد)؛ زود فرو می‌ریزند و فرّار هستند (نمی‌توان روی آنها متمرکز شد)؛ با وجود این، پایداری بیشتری نسبت به تصاویر چشمی [مستقیم] دارند؛ و در نهایت، از بار عاطفی قابل توجهی برخوردارند.» (: 2008 32-33)

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

مطالعهٔ هوسرل دربارهٔ ارتباط میان یک گزاره و بازنمود ذهنی‌ای که این گزاره نزد خوانندهٔ ایجاد می‌کند، او را بر آن داشت تا میان خود گزاره، فهم آن و موضوعی که گزاره از آن صحبت می‌کند تمایز قائل شود. بنا به نظر فیلسوف آلمانی، فهم یک گزاره، یعنی دریافت مفهوم آن توسط خواننده، به هیچ وجه مستلزم دسترسی به چیزی که این گزاره از آن صحبت می‌کند نیست. (168 : 1991) این ادعا از دو جنبه قابل اثبات است : نخست اینکه فهمیدن جمله‌ای مانند «گرگوری، شاهد کاشتن یک نخل پرشاخ و برگ جلوی پنجرهٔ اتاقش بود» (Jouve, 2001, 18) بی‌آنکه نیاز باشد بینندهٔ این صحنه باشیم یا حتی آن را تصور کنیم، بدون هیچ زحمتی صورت می‌گیرد. از طرف دیگر، جمله یا واژه‌هایی چون «دیرزمانی زود به بستر رفتم»[۶]، «فرهنگ»، «هنر» که به سختی می‌توان تصویری را به آنها اختصاص داد نشان‌دهندهٔ این مطلب هستند که رابطهٔ معنی‌داری میان درک یک گزاره و شناخت موضوع آن وجود ندارد. از این دیدگاه، علیرغم آنکه با رد وابستگی معنا به تصویر و تقلیل نقش تصویر به نوعی کارکرد غنی‌سازی، هوسرل در مقابل ارسطو قرار می‌گیرد که تأکید دارد «انسان بدون تصویر فکر نمی‌کند» (7 : 1989)، بنیانگذار پدیدارشناسی به صورت غیرمستقیم بر حضور بازنمودهای ذهنی هنگام خوانش یک متن ادبی صحه می‌گذارد.

پییر اوئله[۷] که به نظرش «متون از بابتی فیلم هستند»، با تأکید بر نقش داده‌های احساسی‌شناختی در شکل‌گیری تصاویر نگاه دقیق‌تری به این موضوع دارد. به نظر منتقد، این داده‌ها که در یک ساختار مکانی-زمانی در ذهن ما حک شده‌اند حاصل تجربیات روانی گذشتهٔ فرد می‌باشد. او همچنین در راستای نگاهی که آثار ادبی را بر اساس اصل *سیستم ذهنی تصاویر* تعریف می‌کند، معتقد است که گزاره‌ها بیش از آنکه گفته (*گفته‌شده*) باشند، گوینده (*گفته‌ساز*) هستند : گزاره‌ها خود را به دید و احساس ما عرضه نمی‌کنند، بلکه این خاطرهٔ *چیزی* برای *کسی* است که مفعول این دید و احساس واقع می‌شود. البته بطور یقین، این گزاره‌ها حد و مرز نگاه و احساسی را که برانگیخته‌اند مشخص می‌نمایند. به بیان ساده، گزاره مدلول و تصویر نیست، بلکه دال و تصویرساز است.

از دیدی دیگر می‌توان با نزدیک کردن بازنمایی‌هایی که هنگام خوانش آثار روایی شکل می‌گیرند به نشانه‌هایی که کاربرد ذاتیشان بازنمایی است، یعنی بازنمایی‌های آنها به عبارتی محض و دست اول است مانند یک نقاشی یا یک عکس، به آنها اعتبار بیشتری بخشید. به این

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

منظور، نخست باید از یک عقیدهٔ ساده‌انگارانه و رایج در مورد مسألهٔ بازنمایی از طریق تقلید (به معنی محض کلمه) دوری نمود که بنابر آن شباهت ساختاری، نشانه (برای مثال، تصویر یک کوه) را به آنچه که آن را باز می‌نمایاند (خود کوه) وصل می‌کند. جا دارد در این نظر تردید نمود چرا که از ساده‌ترین منطق استفاده می‌کند تا توضیح دهد چگونه ما بواسطهٔ بازنمایی‌های دیداری، اشیاء جهان پیرامون خود را باز می‌شناسیم یا به زبان عامیانه بجا می-آوریم. یعنی در این نظریه، نشانه اگر برابر با خود واقعیت موردنظر نباشد، حداقل موازی با آن در نظر گرفته شده است، حال آنکه واقعیت در تصویر دو بعدی‌اش که بر روی یک عکس نقش بسته بیش از حد از بافتی که در آن حضور داشته دور شده تا بتواند جای معادل حقیقی خود را که سه بعدی است بگیرد.

در مقابل و بر اساس نظریهٔ ژان–ماری شفر[۸]، رابطهٔ «همانندی»، بیش از آنکه نشانه را به آنچه به نمایش می‌گذارد پیوند دهد، آن را به «اسباب حسی–عاطفی شناسایی آنچه به تصویر در آمده» مرتبط می‌سازد.(113 : 1999) در چنین شرایطی، شیوهٔ برقراری ارتباط ما با جهان خارج از طریق تشبیه نشانه به مدلولش، آنچنانکه عکاسی و نقاشی در این کار سرآمدند، صورت نمی‌گیرد. چیزی که در اینجا اتفاق می‌افتد بیشتر به این صورت است : در ذهن نظاره-گر (یک تابلوی نقاشی یا یک عکس) خصوصیات ادراکی درگیر در زمان واقعی دریافت موضوع نگاه (موضوع به تصویر درآمده) توسط سوژه حقیقی – که این نظاره‌گر می‌توانست باشد ولی در واقع نیست – تداعی می‌شود. در نتیجه، اگر ما آنچه را که کشیده شده یا در عکس آمده می‌فهمیم به این دلیل است که خود را در جایگاه بینندهٔ حقیقی منظره، شئ یا شخص موردنظر تصور می‌کنیم. بطور خلاصه، بازشناسی مفعول نگاه به نوعی بازشناسی شرایط ادراکی‌ای است که این مفعول را تحت شکل موجود در یک ارتباط مستقیم به ما عرضه می‌کند. بدین ترتیب، از آنجایی که در این دیدگاه، آگاهی از مفعول از طریق حاضر کردن همزمان اُبژه و سوژه در بافتی است که سوژه به خاطر می‌آورد (یا در صورتیکه قبلاً حضور در این موقعیت را تجربه نکرده است،آن را بطور فی‌البداهه متصور می‌شود) رخ می‌دهد، به نظر ما این نظریه برای توضیح شیوه‌ای که فرد تصاویر ذهنی را، بطور عام، و تصاویر خاص دنیای تخیل را که موضوع این مبحث است، بطور خاص، تجربه می‌کند مناسب است.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

آنچه گذشت نشان‌دهندهٔ این مطلب است که تصاویر ذهنی که حاصل تعامل عوامل گوناگون هستند جوهری مرکب دارند. اختصاص صفت *زایا* به لفظ *تصور* (*تخیل*) در اصطلاح *تصور زایا* توسط گاستون باشلار به همین امر اشاره دارد. این فیلسوف معتقد است که مفهوم و تصویر دو نوع فعالیت روانی هستند که کارکردی متمایز دارند. برای او، تصویر شکل تنزل یافتهٔ شناخت نیست، بلکه بالعکس مولد یک واقعیت جدید و تجربه‌نشده است که با معیار واقعیتی که از طریق ادراک مستقیم دریافت می‌گردد ارزیابی نمی‌شود. این موضوع موجب می‌شود تصویر خلاقانه عمل کند، همچنانکه مثال‌های آن را در آثار ادبی می‌بینیم. تخیل باشلاری که اینچنین خود را از هرگونه تأثیر واقعیت رها ساخته از تخیلی که موردنظر کانت است متمایز می‌شود، چرا که کانت بین *تصور بازآفریننده*، مانند خاطرهٔ یک حس (در هر دو معنی واژهٔ «حس» در زبان فارسی) یا تداعی بوها و مزه ها و *تصور آفریننده* (*خلاق*)، به عنوان نمونه فعالیت ذهنی آشنای پیداکردن شمایل انسانی یا صورت‌های حیوانی در ابرها، تمایز قائل می‌شود. (Kant, 2004, 137-138) در حالی که به نظر باشلار، تخیل جز به صورتِ تحریف‌کننده و خارج از کارکردِ *تحریف‌کنندگی* وجود ندارد. هر تخیلی زایاست، چون در واقعیت تغییر ایجاد می‌کند :

«همیشه صحبت از این است که تخیل قابلیت ایجاد [(شکل دادن به)] تصاویر است، حال آنکه بیشتر قابلیت دستکاری [(تغییر شکل)] تصاویری است که توسط ادراک فراهم می‌شود. تخیل به خصوص توانایی رها کردن ما از تصاویر نخستین و تغییردادن آنهاست. اگر تغییر در تصویر نباشد تصور وجود ندارد، فرآیند تصویرسازی نخواهیم داشت. اگر تصویر کنونی ما را به فکر یک تصویر غائب نیاندازد، اگر یک تصویر تصادفی تلی از تصاویر نامرتبط را برنیانگیزد، تصور وجود ندارد. چیزی که خواهیم داشت، ادراک یا خاطرهٔ این ادراک، حافظهٔ آشنای ما از رنگ‌ها و اشکال و ایده‌های معمول ما از آنهاست.» (Bachelard, 1965 : 7)

پل ریکور[۹] نیز در اثر سه جلدی‌اش با عنوان ***زمان وروایت***[۱۰]، به صورت جزئی، بر بعد خلاقانهٔ تصاویر خیالی[۱۱] تأکید کرده است. او که در این باره به نظریهٔ ارسطو رجوع می‌کند، معتقد است «صنعت‌گر واژگان [(شاعر)] چیز نمی‌سازد بلکه تنها شبه–چیز درست می‌کند، چیزی که او ابداع می‌کند، از نوع *گویی که* ... هاست» (Ricœur, 1983: 76، برجسته‌سازی از ماست). بنابراین، او نیز منکر این تفکر است که عالم تخیل بازتاب سادهٔ دنیای واقعی است. در

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

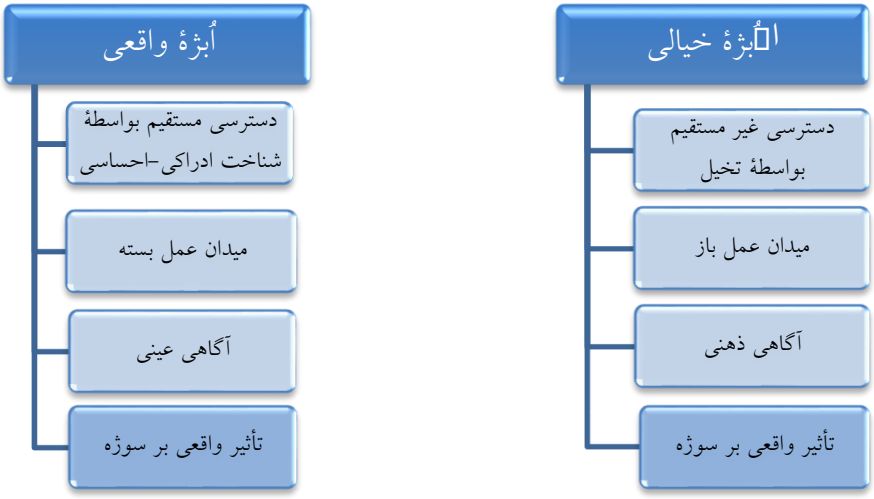
واقع، نویسنده هنگام پیش‌تخیل دنیای خیالی اثر و خواننده هنگام بازتخیل آن بر پایهٔ قاعدهٔ *مثل اینکه* عمل می‌کنند و اینچنین، رابطهٔ جدیدی با واقعیت برقرار می‌سازد : اولی طوری تعریف و دومی طوری گوش می‌کند که گویی امور واقعاً در حال اتفاق افتادن هستند.

بی‌شک، تصاویری که هنگام خوانش یک متن خیالی در ذهن ما جان می‌گیرند متفاوت از تصاویری هستند که ارتباط مستقیم با اشیاء جهان خارج به ما عرضه می‌کند. اما، همانگونه که تا اینجا نیز به آن اشاره شد، این امر به این معنی نیست که تصاویر ذهنی در مقایسه با تصاویر چشمی کم‌مایه‌اند. بلکه تفاوت در اینجاست که شناختی (درکی) که این تصاویر فراهم می‌آورند دارای ماهیتی متفاوت است. در حقیقت، هر یک از این دو گونه تصویر رابطهٔ خاص خود را با جهان برقرار می‌کند، امری که باعث می‌شود نتوان اعتبار صورت‌های خیالی را با معیار تصاویری که از طریق حواس دریافت می‌شوند (یک عکس، یک فیلم یا تصویری که بطور مستقیم خود را در معرض نگاهمان قرار می‌دهد) سنجید. از آنجایی که عدم حضور اُبژه شرط لازم برای ظهور این تصاویر است، چنین بازنمودهایی چیزی به نگاه ما عرضه می‌دارند که در دیدن مستقیم اشیاء امکان وجود ندارند. از این رو، این تصاویر با درگیر کردن ما در یک تجربهٔ جدید از واقعیت دریچهٔ جدیدی از آگاهی را به روی ما می‌گشایند. این امر که تصاویر منعکس شده در ذهن لحظاتی را شکل می‌دهند که فرد آنها را تجربه می‌کند، همانطور که همین فرد یک احساس واقعی را صرف‌نظر از اینکه این احساس از توجیه قانع‌کننده‌ای برخوردار است یا نه تجربه می‌کند، تصاویر مدنظر ما خود، *یک امر واقع* هستند و نه انتزاع این امر : «کار تخیل برانگیختن احساسات ناچیز یا توهم‌زده نیست. تخیل تنها بیننده را از احساساتی که ارتباط مستقیم با خود موضوع [(یک شئ، شخص، رویداد، صحنه، ...)] می‌توانست فراهم آورد جدا می‌کند.» (Iser, 1997 : 247) در نمودار زیر سعی می‌کنیم ویژگی‌های دریافت یک اُبژهٔ واقعی و یک اُبژهٔ خیالی توسط سوژه را به صورت تقابلی نشان دهیم. آنچه در تصویر بر آن تأکید شده این است که تخیل به لطف خاصیت زایشی خود در مقابل تجربهٔ مستقیم که وضعیت ایستایی دارد قرار می‌گیرد و بنا به آنچه پیشتر در مورد نظر باشلار در این خصوص نیز به آن اشاره کردیم، حتی جایگاه بالاتری دارد :

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020



فرآیند «آگاهی» برای یک اُبژهٔ واقعی و یک اُبژهٔ خیالی

همانطور که در این تصویر نیز سعی کرده‌ایم به صورت مقایسه‌ای این امر را نشان دهیم، در مورد یک ابژهٔ خیالی، مانند تصویر ذهنی مکانی که برای نخستین بار قصد سفر به آنجا را داریم، به عنوان سوژه میدان عمل بازی در اختیار ماست. این آزادی در معنا بخشی، به عبارتی همان خلاقیت یا تغییری است که باشلار از آن حرف می‌زند. در حالی که هنگامی که ما در ارتباط مستقیم با همین مکان قرار می‌گیریم، تنها تحت شکلی که او خود را به ما عرضه (تحمیل) می‌کند از آن آگاهی می‌یابیم و در واقع، همین «جابه‌جایی» میان واقعیت و تصویر ساخته‌شده از آن است که موجب می‌شود ما اغلب در مواجهه با چهرهٔ حقیقی واقعیت (در اینجا، مکان) احساس خوشایندی نداشته باشیم. اما همانگونه که ویژگی آخر هر یک از این دو شکل از آگاهی، که تنها مشخصهٔ مشترک میان آنها هم هست، نشان می‌دهد، تأثیری که این دو نوع شناخت بر ما می‌گذارند، جدا از میزان این اثر، امری حقیقی، ملموس و غیر قابل انکار است، چرا که سوژه در هر دوی این موارد، چیزی را تجربه می‌کند. احساس ترسی که با خواندن متنی از موپسان[۱۲] به ما دست می‌دهد، اگر چه فاقد یک علت حقیقی است، حقیقی است.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

۵. واکنش تخیل به تصاویر صریح سینما و تئاتر

مسأله‌ای که در این قسمت به آن خواهیم پرداخت، راهکار تخیل است در مواجهه با تصاویر مستقیم روایی در سینما و به خصوص تئاتر با تکیه بر محوریت شخصیت و تفاوت‌های موجود بین این نوع تصاویر و تصاویری که تاکنون از آن ها صحبت کرده‌ایم. در بخش قبلی دیدیم که هنگام خواندن یک متن، تخیل به صورت خلاقانه عمل کرده و حتی در مواردی بر آگاهی‌ای که از طریق دریافت مستقیم صورت می‌گیرد برتری دارد. اما آیا این امر به این معنی است که تخیل در نظام‌های دیگر روایی، از جمله تئاتر، که در آنها تصویر خود را به نوعی تحمیل می‌کند مستأصل است ؟

به طور یقین، شخصیت در تخیل به صورت فیزیکی غائب است، در حالی که بازیگر به صورت ملموس و عینی در نمایش حضور دارد. اما این امر به معنی تردید تماشاگر میان دو سطح «بازنمایی»[۱۳] (هنگام خوانش) و «حضور»[۱۴] (هنگام نمایش) نیست ؛ چرا که بر خلاف ظاهر امر، در اینجا جسم حاضر بازیگر در مقابل جسم غائب شخصیت قرار نمی‌گیرد، بلکه او میان دو نوع «صورت‌بخشی»[۱۵] در رفت و آمد است که اولی را به صورت آگاهانه تخیلی درنظر می‌گیرد، ولی دومی را نه. از این دیدگاه، هنرپیشه الزاماً شخصیت را بازنمایی نمی-نماید، بلکه او آنجاست تا فرآیندهای تخیل تماشاگر را به کار اندازد. این بدان معنی است که بدون توانایی بیننده برای خلق آگاهانهٔ یک جهان تخیلی حضور فیزیکی بازیگر بی‌فایده خواهد بود. بازیگری که متن فیلمنامه یا نمایشنامه را با لحن و شدتی که می‌بایست می‌خواند میان دو نوع هیجان قرار دارد : هیجان شخصی تجربه‌شده (که تخیلی است که پیشتر کرده یا در همان لحظه و روبه‌روی تماشاگر متأثر از آن است) و هیجان تصنعی و دست دوم (که قصد انتقال آن را به تماشاگر دارد). اما بیننده بیشتر از آنکه این چهره را آنچنان که هست بپذیرد از آن به عنوان یک *میانجی* به منظور مشاهدهٔ *آنچه باید ببیند* استفاده می‌کند. چهرهٔ بازیگر با انگیزش تصویر نزد بیننده چیزی متفاوت و جدا از آنچه که هست به تصویر می‌کشد. به عنوان نمونه، در نمایشنامهٔ ***پانتزیلا***[۱۶] اثر کلایست[۱۷]، هنگامیکه ملکه پانتزیلا بدن مثله‌شدهٔ آشیل را که دور از نگاه دیگران زیر قالیچه‌ای قرار گرفته می‌بیند، نگاه او، خواه در متن نمایشنامه توصیف شده باشد یا نه، به عنوان میانجی عمل می‌نماید و برای توصیف صحنه (جسم بی‌جان آشیل) به تماشاگر کمک می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

٦. تصویر، دستخوش تغییر

ژان-پل سارتر در اثر خود با عنوان ***نظام خیال***[۱۸]، بریکی دیگر از ویژگی‌های صورت‌های ذهنی تأکید دارد که ولفگانگ ایزر[۱۹] در کتاب خود، ***کنش خواندن***[۲۰]، از آن به *نامعینی*[۲۱] یاد می‌کند. این مفهوم به نحوی به کلیت نظریهٔ زیبایی‌شناختی ایزر اشاره دارد که بنابر آن فهم، برقراری نوعی منطق مکالمه‌ای میان متن و خواننده است. سارتر، در رسالهٔ خود، توجه را به این نکته جلب می‌نماید که تخیل، اگر چه نوعی درک است، از یک جهت با آن تفاوت دارد : تخیل از این مزیت برخوردار است که اُبژهٔ تخیل شده را – که ممکن است شئ، شخص، موقعیت و غیره باشد - در قالب یک تصویر از زوایای مختلف دریافت می‌کند، اگر چه این تصویرسازی، همانطور که گفتیم، حاصل داشته‌های حسی-حافظه‌ای آگاهی ماست. برای مثال، دید یک مکعب، هنگامی که به طور بی‌واسطه در ارتباط با آن قرار داریم، به ما اجازهٔ دریافت آن را در کلیت سه‌بعدی‌اش نمی‌دهد، در حالی که ما به لطف قوهٔ تخیل خود می‌توانیم با تغییر در زاویهٔ دیدمان اُبژه را چنان بچرخانیم که در حالات مختلف به نظر آید. البته اینکه می‌گوییم این امر مشروط به داشته‌هایی است که تجربیات گذشته فراهم می‌آورند به این معناست که ما بایستی پیشتر، در یک تجربهٔ مستقیم و حقیقی، سه‌بعدی بودن اجسام را فهمیده باشیم.

این نکته بی‌شک بر فرآیند خوانش متون ادبی که موضوع این بحث است بی‌تأثیر نخواهد بود، چرا که همین بهره‌گیری از تخیل برای جبران آنچه یک ادراک احساسی مستقیم کم دارد، می‌تواند در مورد متون روایی نیز به کمک آید. در اینجا، کمبود مورد نظر ناشی از اطلاعاتی است که متن مسکوت گذاشته و در نظریهٔ ایزر از آن به «ناگفته‌ها» و یا به طور مختصرتر، «سفیدی» (= جاهای خالی) متن یاد می‌شود. (Iser, 1997 : 289-315). مفهوم *نامعینی* که به وفور در ***کنش خواندن*** آمده است، ناظر به انحرافات اطلاعاتی است که به نظر از لفظ «کمبود» مناسب‌تر می‌نماید. در این چشم‌انداز، هر روایتی به موازات برافراشتن دنیایی در مقابل دیدگان ما، موجی از تعلیق به همراه دارد. به طور کلی، هر اطلاعاتی در متن، خواه در مورد یک شخصیت باشد، یا یک کنش، یک توصیف و یا اندیشه‌ای که متن درصدد انتقال آن به مخاطبش است، دربردارندهٔ حاشیه‌ای از ملحقات بالقوه در این‌باره می‌باشد و در نتیجه پشت سر خود دنباله‌ای از متغیرها را به جا می‌گذارد. از این دیدگاه، متن اُبژه‌ای است که در آیینهٔ نگاه هر خواننده جلوه‌ای نو از خود به نمایش می‌گذارد و به عبارتی، بنابر تمام عواملی که از

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

ابتدای این مبحث به آنها اشاره کردیم، هر خواننده داستان شخصی‌شده‌ای از روایت آن را بر پردهٔ ذهن خود می‌بیند. دنیای آرام و ساکت متن، در ذهن خواننده به دنیایی زنده و پویا تبدیل می‌شود تا آنجا که گویی او نیز حضورش را در فضای داستان تجربه می‌کند. و در واقع، همین تنوع در داستان‌سازی – البته داستان‌سازی توسط خواننده و در مفهومی که در این نوشته مدنظر است – می‌باشد که به ما انگیزه می‌بخشد تا بتوانیم در اینجا از نوعی «تطبیق» صحبت کنیم.

در ادامهٔ بحث عدم قطعیت، نباید فراموش کنیم که این جنبه از نوشتار ادبی را نه یک ویژگی ساده برای این متون، نه نوعی سبک و استراتژی نگارشی و نه حتی یک اصل در نویسندگی در نظر بگیریم. در واقع، عدم قطعیت محتومیتی است که تولیدات ادبی به الزامات آن تن داده و در عوض، پویایی و خلاقیت خود را مدیون آن هستند. خواننده با یکدست نمودن پراکندگی‌های معنایی، با قبول همزیستی ممکن و ناممکن، با پیوند دادن معانی اولیه و معانی ضمنی، با پرکردن حذفیات و افتادگی‌های متن، با هماهنگ‌شدن با آهنگ متن و حجم اطلاعاتی که در یک لحظه در اختیارش قرار می‌گیرد و سرانجام با سازگار کردن صداها و دیدگاه‌ها(ی راوی و شخصیت‌ها)، از داده‌های متن، اگر نگوییم یک پازل تکمیل‌شده، حداقل یک کل منسجم به دست می‌دهد.

در این قسمت سعی داریم تا ملاحظات بالا را که در مورد کلیت مسألهٔ خوانش بود، در حوزهٔ خاص‌تر تصاویر ذهنی بررسی کنیم. اگر انسجام را به مثابهٔ کنش متقابل عناصر (اجزاء) گوناگونی که در قالب یک نظام با یکدیگر در تعاملند تعریف نماییم، این امر هنگامی که با مسألهٔ خوانش متون روایی مواجه هستیم به شکل‌گیری اصلی می‌انجامد که بنابر آن : برای تحقق یک فهم بهتر، تصویر معادلِ یک گزارهٔ خیالی بایستی با تصاویری که توسط گزاره‌های دیگر در کادر یک بازنمود ذهنی کلی ایجاد می‌شوند پیوند یابد، بازنمودی که برای تصویر نخست نقش «بافت» را بازی خواهد کرد. بنابراین، در این قسمت تلاش خواهیم کرد به این سؤال پاسخ دهیم که چگونه متن که در آرایش عناصر سازندهٔ خود (نشانه‌های زبانی) به صورت خطی عمل می‌کند (پیشروی در آن برای خواننده با گذشت زمان همراه است) منجر به شکل‌گیری خردساختارهای کلامی می‌شود – ما آن را به تبعیت از آلگرداس گریماس[۲۲] در

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

نقصان معنا[۲۳] «گشتالت»[۲۴] می‌نامیم – که کارکردشان قراردادن تصاویر جدا در صحنه‌ها و بافت‌های زنده‌تر است.

این پرسش که از نخستین صفحات ***بوطیقای نگاه***[۲۵] پییر اوئله (33-26 : 2000) مورد توجه نویسنده قرار می‌گیرد، ما را بر آن می‌دارد تا به سمت شناخت ابزارهایی که زبان برای نیل به این مقصود در اختیار دارد، حرکت کنیم. در وهلهٔ اول، روابط دستوری از قبیل جملات معترضه، موصولی‌ها و زمانبندی‌های فعلی زمان طولی کلام را عریض می‌کنند. این توانایی دستور زبان در برانگیختن عقب‌گردها و جلورفت‌ها آگاهی را در یک حالت آماده‌باش نگه می‌دارد که در آنجا به هر داده‌ای که قابلیت برقراری تداعی‌های ذهنی را دارد حساس می‌شود. در وهلهٔ بعد، داده‌های حاصل از یک تحلیل معنایی بر روی واحدهای واژگانی[۲۶] ما را به سمت نوعی «صورت‌بخشی» سوق می‌دهد که از قابلیت «صورت‌انگیزی معناژه‌ای[۲۷]» زبان نشأت می‌گیرد. در حقیقت، با دیدن یک واحد واژگانی، بیش از آنکه مدلول آن در ذهن تداعی شود، شبکهٔ معناژه‌های[۲۸] مرتبط که واحد معنایی[۲۹] نامیده می‌شود به آگاهی راه می‌یابد. بدین‌ترتیب، پیوند معناژه‌های مرتبط با یک واحد واژگانی به پدیدارشدن یک فضای چندبعدی می‌انجامد که در آن تصویر بر معنا تفوق می‌یابد. در نتیجه چیزی که در اینجا اتفاق می‌افتد سوئیچ *زمان* خوانش به *فضای* تصویر است.

۷. تأثیر داده‌های فرهنگی خواننده بر شکل‌گیری تصاویر خیال

این موضوع که یک متن توسط فردی که به زبانی غیر از زبان این متن صحبت می‌کند، خوانده شود، حتی با این فرض که خواننده از توانایی زبانی قابل قبولی برای درک متن مورد نظر بهره می‌برد، می‌تواند تأثیرات قابل‌توجه و در عین حال جالبی در ساختار تصویر داشته باشد. به بیان دیگر، صرف اینکه در اینجا ، زبان متن زبان دیگری است خود مؤید وجود نقاطی در این متن می‌باشد که در آنجا عناصر فرهنگی فهم خواننده را به چالش می‌کشد. به نظر فیلیپ هامون[۳۰]، وضوح[۳۱] متن بر پایهٔ اصل «بازشناسی» واقع شده است : «چیزی خوانش‌پذیر (از دید ادبیات، واضح) است که از طریق متن یا برون‌متن[۳۲] (فرهنگیِ مرتبط) احساس امر پیشتر دیده‌شده (خوانده‌شده یا گفته‌شده) را در ما ایجاد کند.» (120 : 1974) یعنی به عبارت ساده، برای آنکه به فهم متن نائل آییم – تصاویر ذهنی که موضوع بحث حاضر است نقش غیرقابل انکاری در

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

این فهم بازی می‌کنند – لازم است تجربه، یا حداقل ایده‌ای، از آنچه متن در این لحظه می‌گوید داشته باشیم. امر آشنا که آن را «تجربه» خواندیم، در مورد متنی که به زبانی غیر از زبان خواننده نوشته شده است (برای مثال، یک متن فرانسه که توسط یک خوانندهٔ ایرانی خوانده می‌شود)، معنای متفاوتی می‌گیرد و نیازمند بررسی دقیق‌تری است. دلیل این حساسیت آنست که آشنابودن گاهی ماهیتی تاریخی–اجتماعی دارد یعنی فقط برای یک گروه از اشخاص صادق است، گاهی بالعکس نسبتاً جهانشمول و در نتیجه انسان‌شناختانه است. «قضاوت» ماهیتی فرهنگی دارد حال آنکه «احساس»[۳۳] از معیارهایی است که به ارزش‌گذاری یکسانی می‌انجامد. در رمان ***وضع بشر***[۳۴] نوشتهٔ آندره مالرو[۳۵]، هنگامیکه یکی از شخصیت‌ها به صورت «چاق بیشتر مثل یک زن رسیده تا یک مرد» (136 : 1946) توصیف می‌شود، با دو ویژگی «زنانگی و چاقی» تصویری منفی از شخصیت ایجاد شده که ممکن است در بافتی دیگر و برای خواننده‌ای با ویژگی‌های فرهنگی متفاوت معنای دیگری به خود بگیرد. در مقابل، هنگامیکه در همین اثر تروریست چچنی با «صورتی بز مانند که بینی مسطح آن فاقد استخوان است» (Ibid., 170) به تصویر در می‌آید، «بوی زننده و زشتی» این حیوان به احتمال قوی احساس ناخوشایندی نزد خواننده، صرف‌نظر از مشخصه‌های‌های فردی–اجتماعی او، ایجاد می‌کند. در مورد مثال نخست، ارزشی که تصویر منتقل می‌کند با «قضاوت» و در مورد مثال دوم از طریق «حسی» که برمی‌انگیزد تعریف می‌شود.

چنانکه مشاهده کردیم، تصاویر ذهنی، به خصوص زمانی که عنصر فرهنگ وارد مسأله می‌شود، به معیاری جهت «ارزش‌گذاری» تبدیل و بدینسان از یک کارکرد جدید برخوردار می‌شوند. از دیگر مواردی که در بحث حاضر از اهمیت خاصی برخوردار است، مسألهٔ «نگاه» است. «نگاه» می‌تواند به یک دلیل ساده اما اساسی در مقولهٔ تصاویر ذهنی مورد توجه قرار گیرد : داستان‌ها مملو از لحظاتی هستند که شخصیت به اطراف خود یا شخصیت‌های دیگر نگاه می‌کند و آنها را می‌بیند. فیلیپ هامون، این‌بار در کتاب ***متن و ایدئولوژی***[۳۶] (-19 : 1984 22)، نگاه را در کنار سه عامل دیگر زبان، کار و اخلاق، به عنوان یکی از فاکتورهای ارزیابی ارتباط انسان با جهان اطرافش معرفی می‌کند. هنگامی که شخصیت نگاه می‌کند، صحبت می‌کند، کار می‌کند و یا با دیگری ارتباط دارد، بواسطهٔ این معیارهای فرهنگیِ برون‌متنی معنا می‌یابد. در مورد خاص «نگاه» می‌توان در یک اثر، نگاه مجاز یا غیر مجاز، نگران یا مطمئن،

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

احمقانه یا زیرکانه و ... داشته باشیم. برای مثال، در ***آسوموآر***، نگاه لالی که شاهد ضرب و شتم مادرش توسط پدر می‌باشد، غیر مجاز شمرده می‌شود، چرا که با نگرانی توأم است (لالی نگران است). این نگاه از رویارویی با یک معیار اجتماعی – که البته خود این معیار قابل نقد است – ناشی می‌شود.

۸. تصویر در بوتهٔ محک خوانندگان

در بخش نهایی این گفتار، به صورت فهرست‌وار به مهمترین نتایجی اشاره می‌کنیم که از بررسی نظریات مطرح‌شده در دو قسمت قبل از ورای یک آزمایش بدان ها دست یافته‌ایم. در این تحقیق تلاش کردیم تا از فهم یک گروه از خوانندگان واقعی از مجموعه‌ای از متون مستند بر پایهٔ *نظام تصاویر ذهنی* گزارشی ارائه دهیم. نمونه‌های متنی مورد استفاده چکیده‌هایی هستند که از رمان *آسوموآر نوشتهٔ* امیل زولا انتخاب شده‌اند. جامعهٔ خوانندگان در این تحقیق از جمعی از دانشجویان مقطع دکتری زبان فرانسه در دو دانشگاه ایران تشکیل شده است. به منظور ارائهٔ ایده‌ای در مورد ماهیت پرسشنامه و همچنین پاسخ‌هایی که به سؤالات موجود در آن داده شده است، نمونه‌ای از آن را – که البته به فارسی ترجمه شده است – در قسمت «پیوست» آورده‌ایم.

مهمترین نتایجی که از خوانش خوانندگان از متون انتخابی به دست آمد، از این قرار می‌باشد:

- سطح تخیل نزد خوانندگان مختلف متفاوت است، به طوری که بعضی از خوانندگان بهتر از سایرین تصویرسازی می‌کنند.
- تصاویر فضای خیالی آثار ادبی تنها محصول انگیزش معادل‌های ذهنی جدا از هم برای نشانه‌های زبانی مستقل نیست، بلکه این تصاویر به دنیای سربرآورده از این نشانه‌ها نوعی حجم می‌بخشد (سارتر در اثر خود، *نظام خیال*، بر این نکته تأکید می‌کند.)
- این تصاویر، در صورت وجود، فرار و مبهم هستند.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

- تخیل خواننده تنها به داده‌هایی که به طور صریح در متن آمده‌اند، بسنده نمی‌کند، بلکه به صورت مبتکرانه تصاویری خلق می‌کند که تنها، به واسطهٔ اشاراتی که از بافت کلام برمی‌آیند، القا شده‌اند.
- نوع کانون روایت (زاویهٔ دید)، به طور کلی، و استفاده از سبک غیر مستقیم آزاد، به طور خاص، تأثیر مستقیمی بر شکل‌گیری تصاویر دارد.
- تصویر یک بار برای همیشه شکل نمی‌گیرد. در طول فرآیند خوانش، خواننده آن را تغییر داده، یا به بیان بهتر، طبق داده‌های جدیدی که متن در اختیارش قرار می‌دهد آن را اصلاح می‌کند.
- هر چه متن تخیل خواننده را بیشتر تغذیه کند، این تخیل بارورتر شده و با پویایی بیشتری عمل می‌کند. این امر ظاهراً با نظریهٔ ونسان ژوو (51 : 2001) مغایر است که بنابر آن سهم خواننده در تصور دنیای خیالی متن در رابطهٔ معکوس با میزان شفافیت آن متن قرار دارد. در این باره، پاسخ‌ها نشان دادند که برای مثال، هر چه از یک شخصیت معلومات بیشتری در اختیار خواننده قرار گیرد، خواننده تصویر *زنده‌تری* از او ارائه می‌دهد. در نتیجه، بایستی اذعان داشت که هنگامی که قوهٔ تصور با کمبود داده مواجه است، بر خلاف نظر ژوو، نمی‌تواند با خلاقیت خود اقدام به داده‌سازی کند.
- تنها ادراک بصری نیست که هنگام خوانش، بخشی از بار فهم را به دوش می‌کشد. حواس دیگر (یا به بیان بهتر، خاطرهٔ حواس دیگر) از جمله بویایی و شنیداری نیز به کمک آمده تا تصویر به لحاظ بار عاطفی تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد.
- در نهایت، تصاویری که عمل خوانش برمی‌انگیزد به طور تنگاتنگی وابسته به ساختارهای شناختی، ادراکی و عاطفی فرد و همچنین الگوهای اجتماعی–فرهنگی اوست که در افراد مختلف مسلماً متفاوتند. اندوخته‌ای که حاصل تجربیات فرد از خوانش متون ادبی و یا تماشای فیلم‌های سینمایی است، در مورد عامل آخر تعیین‌کننده است.

۹. نتیجه

در این نوشته، متن روایی از زاویهٔ داستانی که این متن برای خواننده به تصویر درمی‌آورد، تعریف شد. اصلی که پایهٔ این نگاه به ادبیات و بطور خاص، به نوع رمان، قرار می‌گیرد توجه

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

به این واقعیت است که متن همواره جهان خارج از خود را تداعی می‌کند. متن به واقعیت بیرونی ارجاع می‌دهد و بدین‌سان، پنداشتی از آن را نزد خواننده فراهم می‌آورد. در این راستا، مفهوم «نگاه»، به عنوان اساس یک خوانش پدیدارشناختی از اثر، با مفاهیم دیگری چون «نگاه صورتگر» یا «تصویر ذهنی» پیوند می‌خورد. بدین‌ترتیب، عمل دیدن از دریچهٔ ذهن تابع یک مجموعه عوامل است که مهمترین آنها ذهنیت خواننده (در معنای فلسفی آن که عناصری چون علائق و احساسات، نگاه به دیگری، تجربیات و خاطرات و حتی جهان‌بینی فرد را در برمی‌گیرد) و داده‌های حسی است که شکل درونی‌شدهٔ تجربیات فرد از ارتباط مستقیمش با جهان و واقعیت می‌باشد و در نتیجه بیشتر به بعد روانشناختی مسأله مرتبط می‌شود. این تنوع قابل توجه از عوامل دخیل در ایجاد تصاویر ذهنی و همچنین ماهیت انتزاعی مسأله شاید دلیلی بر دشواری مطالعات در این حوزه باشد. اما این امر نباید موجب شود تا موضوع بازنمودهای ذهنی در حوزهٔ نقد خوانش و درک متون ادبی به حاشیه رانده شود. این واقعیت که هر خواننده‌ای، از یک کودک مبتدی گرفته تا یک منتقد زبده، در حین عمل خواندن این مسأله را تجربه می‌کند، غیرقابل انکار می‌نماید.

در نهایت، تحلیل عینی مسأله در یک بافت واقعی و مستند در قسمت نهایی این کار، زوایای دیگری از آن را روشن کرد که در آنجا سعی شد نمونه‌هایی از نتایج حاصله که برای ما معنادار بودند، ارائه گردد. پس می‌توان اظهار داشت به موازات اینکه خواننده صفحات کاغذی کتاب را ورق می‌زند صفحات دیگری که مصورند در ذهن او جابه‌جا می‌شوند و از این دیدگاه، متن «روایی» به صورت فی‌نفسه کارکردی «تطبیقی» دارد. همانطور که اقتباس سینمایی از یک اثر، تصویرگری یک داستان در یک کتاب مصور یا الهام یک هنرمند نقاش از یک اثر ادبی می‌تواند در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بررسی شود، مطالعهٔ نسخ شخصی‌شدهٔ یک روایت واحد نیز به نوعی در همین راستا قرار می‌گیرد. پس می‌توانیم وجود نقدی را متصور شویم که ما آن را «نقد حسی–عاطفی»[۳۷] می‌نامیم که پژوهش حاضر سعی در ترسیم خطوط اصلی آن داشت. فرآیندهایی چون همزادپنداری با شخصیت، ادراک فضای داستان و عناصر سازندهٔ آن، انتقال خواننده به این فضا در قالب شاهد و ... از جمله مواردی است که می‌توان در آنجا از دستاوردهای این نقد در مطالعات تطبیقی ادبیات بهره برد.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

پی‌نوشت‌ها

1. *L'Assommoir* (1877)

۲. Emile Zola (1840-1902) : نویسندهٔ ناتورالیست فرانسوی

3. imagination
4. perception
5. Bernard Vouilloux

٦. جمله‌ای که آغازگر *در جستجوی زمان از دست رفته* مارسل پروست، نویسندهٔ قرن بیستم فرانسه، است.

۷. Pierre Ouellet (1950) : نویسنده، منتقد و استاد گروه مطالعات ادبی دانشگاه کبک

۸. Jean-Marie Schaeffer : نظریه‌پرداز در حوزهٔ فلسفهٔ زیبایی‌شناسی و نقد هنری

۹. Paul Ricœur (1913-2005) : فیلسوف و منتقد ادبی فرانسوی

10. *Temps et récit* (1983-1985)

۱۱. منظور از «خیالی»، دنیای تخیّل در آثار ادبی و به ویژه نوع روایی خاصّ رمان است.

۱۲. Guy de Maupassant (1850-1993) : نویسنده و روزنامه‌نگار ادبی فرانسوی. آثار او در حوزهٔ ادبیات فانتستیک طبقه‌بندی می‌شوند.

13. Ordre de représentation
14. Ordre de présence
15. modélisation
16. *Penthesilea* (1808)

۱۷. Heinrich von Kleist (1777-1811) : نویسنده، شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی

18. *L'Imaginaire* (1940)

۱۹. Wolfgang Iser (1926-2007) : استاد ادبیات تطبیقی و یکی از مؤسسان مکتب کنستانس آلمان

20. *L'Acte de lecture* (1976)
21. indétermination

۲۲. Algirdas Julien Greimas (1917-1992) : زبانشناس و نشانه‌شناس فرانسوی لیتوانی‌الاصل

23. *De l'Imperfection* (1987)
24. gestalt
25. *Poétique du regard* (2000)
26. lexème
27. sémique

۲۸. sème : کوچکترین صورت‌های معنایی هستند که یک sémème (واحد معنایی) را می‌سازند. برای مثال، چهار ویژگی «پشتی داشتن»، «بر روی پایه بودن»، «یک نفری بودن» و «برای نشستن بودن» تشکیل‌دهندهٔ واحد معنایی «صندلی» هستند. آنچه از آن به lexème (واحد واژگانی) یاد می‌شود می‌تواند معادل نحوی واحد معنایی در نظر گرفته شود. به عنوان یک نمونهٔ بارز می‌توان از ریشه‌های فعلی دراین‌باره نام برد. پس، با دیدن یا شنیدن لفظ «صندلی» مجموعهٔ معناژه‌های آن است که درک ما از این لفظ را رقم می‌زند.

29. sémème

۳۰. Philippe Hamon (1940) : استاد دانشگاه و منتقد ادبی فرانسوی

31. lisibilité
32. extratexte

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

33. sensation
34. *La condition humaine* (1933)
۳۵. André Malraux (1901-1976) : نویسنده، نظریه‌پرداز و سیاستمدار فرانسوی
36. *Texte et idéologie* (1984)
۳۷. چنین نقدی را می‌توان به فرانسه critique sensorio-émotionnelle نامید.

منابع

- Aristote (1989). *De l'âme*. III, traduit par Edmond Barbotin, Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Bachelard, Gaston (1965). *L'Air et les songes*. Paris : José Corti.
- Vouilloux, Bernard. "De l'évidence à l'inimaginable". *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalité*. Voisin, Bérengère (dir.) (2008). pp. 31-44.
- Bertrand, Denis. "La figuration spatiale dans un incipit de Zola : un problème de référentialisation " . *Les référents du roman*. Jean Claude Barat et al. (dir.) (1983). pp. 95-106.
- Brehm, Sylvain (2008). *Les lieux communs de l'imaginaire : le rôle de la lecture dans l'élaboration et l'appropriation d'un imaginaire partagé*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Greimas, Algirdas Julien (1987). *De l'imperfection*. Périgueux : Fanlac.
- Hamon, Philippe. "Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique". *Littérature*,14 (1974). pp. 114-122.
- ……. (1984). *Texte et idéologie*. Paris : PUF.
- Husserl, Edmond (1991). *Recherches Logiques*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Epiméthée.
- Iser, Wolfgang (1997). *L'Acte de lecture*. traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Sprimont : Pierre Mardaga éditeur.
- Jouve, Vincent (2001). *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kant, Emmanuel (2004). *Critique de la raison pure*. traduit de l'allemand par André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris : PUF Quadrige.
- Kleist, Heinrich von (1989). *Penthésilée*. traduit de l'allemend par Julien Gracq, Paris : José Corti.
- Malraux, André (1946). *La condition humaine*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Ouellet, Pierre (2000). *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Québec : Septentrion & Limoges : Pulim.
- Ricœur, Paul (1983). *Temps et récit*. Paris : Edition du Seuil, coll. L'Ordre philosophique.
- Sartre, Jean-Paul (1986). *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

- Schaeffer, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Edition du Seuil, coll. Poétique.
- Tapiero, Isabelle et Blanc, Nathalie. "Vers la prise en compte de la caractéristique multidimensionnelle des représentations mentales construites à partir des textes narratifs : apports théoriques, empiriques et questions". *L'Année psychologique*, 101. (2001). pp. 655-682.
- Zola, Emile (1902). *L'Assommoir*, Paris : Eugène Fasquelle.

پیوست‌ها

متن شمارهٔ ۸ : نقش عناصر صرفی-نحوی گفته در اصلاح تصویر

متن : *و او (ژروز) کودکان را با ناز و نوازش خاموش کرد. موهایشان را می‌بوسید، در حالی که سعی می‌کرد دوباره آنها را بخواباند. بچه‌ها که یکباره آرام شده بودند، یکدیگر را نیشگون می‌گرفتند و روی بالش می‌خندیدند. با این حال، پدر بی‌آنکه چکمه‌هایش را درآورده باشد، خسته و کوفته با صورتی سفید از فرط بی‌خوابی خود را روی تخت انداخته بود.*

پرسش : متن را تا «با این حال» بخوانید. تصویری را که به ذهن آمد نگه دارید. اکنون، متن را تا انتهای آن بخوانید. آیا جملهٔ آخر (جمله‌ای که با «با این حال» شروع می‌شود) و تصویری که در پایان به آن اختصاص دادید توانست بازنمود ذهنی شما را از سه جملهٔ نخست اصلاح کند ؟ به بیان دیگر، آیا کاربرد یک فعل به ماضی بعید («انداخته بود») تغییری در تصویر ابتدایی شکل‌گرفته ایجاد کرد ؟

هدف از این پرسش : از ورای این پرسش و پاسخ‌های خوانندگان به آن، انتظار می‌رود دو اصل در باب تصاویر ذهنی برجسته شود. نخست آنکه تصاویری که خوانش یک متن به ما عرضه می‌دارد ثابت نیستند و می‌توانند بواسطهٔ وفق یافتن با اطلاعات جدیدی که متن در اختیار می‌گذارد، اصلاح شوند و دوم، این موضوع که زبان از ابزار خاص خود در جهت اِعمال تغییر بر تصاویر اولیه بهره می‌گیرد که در میان آنها زمان‌های فعلی از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. ببینیم پاسخ‌های خوانندگان تا چه اندازه این مطلب را اثبات می‌نماید :

- «تغییر کلی صورت نمی‌گیرد. حضور پدر به تصویر نخست اضافه می‌گردد.»
- «هنگام خواندن یک متن، به چنین تغییراتی توجه نمی‌کنم. خود را به متن می‌سپارم تا با آن جلو بروم.»
- «تصاویر اول صحنهٔ خوشایندی را به نمایش می‌گذارند. قید *با این حال* و ماضی بعیدی که در ادامه می‌آید نوعی اخلال در آن ایجاد می‌کنند. جملهٔ آخر مرا به فضای جدیدی وارد می‌کند و بدین ترتیب، از حس آرامی که در صحنهٔ نخست داشتم دور می‌شوم. در واقع، ماضی

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

بعید تأثیر جملات نخست را از بین برد و موجب نوعی گسیختگی گردید. بنابراین، صحنهٔ نخست از ذهنم بیرون رفت.»

- «بله»
- «در ابتدا، تصور می‌شود مادر و فرزندان در خانه تنها هستند. اما استفاده از یک فعل در ماضی بعید ما را متوجه این امر می‌کند که پدر پیشتر به حالت خواب‌آلود در تختش بوده است.»
- «بله. بله، قسمت نخست، تصویر ملایمی را از مادری که کوچولوها را آرام می‌کند ایجاد می‌نماید، در حالی که قسمت دوم حضور نگران‌کنندهٔ پدر را نشان می‌دهد.»
- «تصویری که بواسطهٔ سه جملهٔ نخست ایجاد شد تغییر نکرد. اما چند نکته به ذهنم متبادر شد. برای مثال، این سؤال را از خود پرسیدم که رابطهٔ میان پدر از یک سو و مادر و بچه‌هایش از سوی دیگر چیست. چه اتفاقی پیش از این صحنه افتاده و آیا می‌توان حضور اندوه را در چهرهٔ زن متصور شد.»
- «خیر، تصویر نخست حتی در انتهای خوانش تغییر نمی‌کند.»
- «خوانش قسمت نخست پاراگراف مرا در فضای یک عشق خانوادگی قرار می‌دهد. اما قسمت دوم مرا از این فضا بیرون آورده و به موقعیتی وارد می‌کند که در آن فردی پس از یک روز کاری دنبال آرامش است.»
- «نه، اصلاً.»
- در مقابل یک تصویر مثبت (که بواسطهٔ عناصری چون *ناز و نوازش*، *آرام*، *می‌خندیدند* شکل می‌گیرد) بازنمود دیگری ظاهر می‌شود که این‌بار نسبتاً منفی است (از طریق *خود را روی تخت انداخته بود*، *خسته و کوفته*، *صورتی سفید* از فرط *بی‌خوابی*) ودر عین حال که به تکمیل تصویر نخست منجر می‌شود موضوع تخیل را نو می‌کند.»

تجزیه و تحلیل : پاسخ‌ها در کلیت خود نشان‌دهندهٔ این امر هستند که کاربرد لفظ *با این حال* و ماضی بعید *خود را انداخته بود*، در خوانش دانشجویان بی‌تأثیر نبوده‌اند. در حقیقت، علی رغم آنکه با این سؤال قصد داشتیم تا تغییری را که در سطح تصویر ذهنی، یعنی از بعدی کاملاً توصیفی، رخ می‌دهد بررسی کنیم، پاسخ‌هایی وجود داشتند که مؤید این مطلب هستند که تداخل تصویر دوم در اولی به اصلاح در سطح معنایی نیز منجر می‌شود. پاسخ پنجم، نمونهٔ خوبی از مواردی است که در آنجا اصلاح تصویر به صورت فی‌نفسه، یعنی از بُعد بازنمایی محض، درنظر گرفته شده است. در مقابل ودر مورد

www.SID.ir

Archive of SID

کارکرد دوم عناصر زبانی که خوانندگان به آن نیز توجه نشان داده بودند، یعنی جایی که تغییر در تصویر به تغییر در معنا می‌انجامد، می‌توانیم به پاسخ‌های سوم و ششم اشاره کنیم.

نتیجهٔ حاصله : تصاویر خوانش متحول می‌شوند، نه تنها به این معنا که تصویر نخست به صورت خطی و با افزودن داده‌های مکمل توصیفی *بسط می‌یابد*، بلکه از این منظر که، علاوه بر آن، این تصاویر با ورود یک متغیر معنادار که ایجاب می‌کند خواننده برای اِعمال اصلاح جدید بر روی تصویر سابق به عقب برگردد *تصحیح می‌شوند*.

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 13:19 IRST on Tuesday January 28th 2020

www.SID.ir