Archive of SID

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۳، شمـارهٔ ۵، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص ۷۱- ۹۹

ظرفیت‌شناسی نقد فرهنگی روایت

علی تقی‌زاده* [۱]

(دریافت: ۱۳۹۷/۳/۵ پذیرش: ۱۳۹۸/۴/۲۶)

چکیده

هدف پژوهش حاضر کمک به کاربرد بیشتر ادبیات روایتی به‌منظور استفاده از ظرفیت‌های آن در نقد فرهنگی است. ازجملهٔ اهداف نقد فرهنگی و مطالعات فرهنگی این است که به‌مثابهٔ پروژه‌ای برای کاربردی کردن ادبیات روایتی در جامعهٔ مدرن عمل کند؛ زیرا جامعهٔ مدرن به متون ادبی علاقهٔ چندانی ندارد. این چالش فرهنگی بزرگی است که پژوهشگران ادبیات و مطالعات فرهنگی دربارهٔ آن می‌اندیشند و می‌خواهند برای رفع آن راهکارهای عملی ارائه کنند. در چنین شرایطی، لازمهٔ راه یافتن روایت به جامعه این است که ویژگی‌هایی خاص داشته باشد. زبان نمادین، بازنمایی و ویژگی‌های نشانه‌شناسانه برخی از ویژگی‌های کلی روایت هستند. این ویژگی‌های کلی و مولّد، قابلیت‌های فراوان دیگری را نیز در روایت ایجاد می‌کنند که منجر به تبدیل آن به فضایی مناسب برای نقد فرهنگی می‌شوند. تبلور نقد فرهنگی، نقش فرهنگی نماد، توصیف مستند جامعه، تبیین توهم و ذهنیت، و مفهوم شکل ازجمله مؤلفه‌های فرهنگ‌ساز روایت هستند که پژوهش حاضر در تحلیل ظرفیت‌های نقد فرهنگی، آن‌ها را بررسی می‌کند. وجه مشترک همهٔ این مؤلفه‌ها این است که به ارزش‌های انتقادی گفتمان ادبی

---

۱. استادیار امریکاشناسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران (نویسندهٔ مسئول)

* altaghee@zedat.fu-berlin.de

www.SID.ir

Archive of SID

می‌افزایند و از طریق تبدیل ادبیات روایتی به فضای نقد و نوآوری، ظرفیت‌های تولید و نقد فرهنگی روایت را تقویت می‌کنند. بنابراین دستاورد پژوهش حاضر این است که ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت را تبیین می‌کند و از طریق کمک به کاربرد بیشتر ادبیات روایتی، به امکانات نقد فرهنگی و مطالعات فرهنگی می‌افزاید.

واژه‌های کلیدی: روایت، نقد فرهنگی روایت، نقش فرهنگی نماد، تبیین توهم و ذهنیت، مفهوم شکل.

۱. مقدمه

۱- ۱. موضوع پژوهش

در دوره‌های جدید، با ظهور امکانات فرهنگی فراوانی مانند تلویزیون، سینما، ماهواره و اینترنت، به‌نظر می‌رسد که ادبیات داستانی کاربردهای خاص خود را ازدست داده باشد، چراکه این امکانات دست‌کم تاحدی جای ادبیات را در حیات فرهنگی جامعه گرفته‌اند؛ بنابراین بسیاری از مردم به ادبیات مکتوب علاقهٔ چندانی ندارند. بی‌مصرفی یا کم‌مصرفی ادبیات یک چالش بزرگ فرهنگی بوده است و متفکران برای رفع آن نظریه‌پردازی کرده‌اند. در همین راستا، مسئلهٔ محوری پژوهش حاضر کاربرد روایت و روایت‌شناسی در مطالعات فرهنگی و نقد فرهنگی است.

۱- ۲. ضرورت نقد فرهنگی روایت

حوزهٔ روایت به‌گستردگی زندگی است. رولان بارت[۱]، روایت‌شناس مشهور قرن بیستم فرانسه، در ابتدای مقاله‌ای که در سال ۱۹۷۵ منتشر کرده است، می‌گوید: «روایت، مانند خود زندگی، همه‌جا هست و پدیده‌ای بین‌المللی، فراتاریخی، و فرافرهنگی است» (1975: 327)؛ بنابراین پژوهش در «نقد فرهنگی»[۲] روایت، همهٔ انواع ادبیات روایتی را دربر می‌گیرد. بر این اساس، در پژوهش حاضر، هرجا که صحبت از «مطالعات فرهنگی»[۳] می‌شود، ناظر به «نقد فرهنگی»ای است که می‌خواهد همهٔ انواع ادبیات روایتی[۴] را به‌عنوان فضایی برای تولید و تدوین نظریهٔ فرهنگی (نخبه‌گرا و روشنفکرانه) مورد بازخوانی‌های انتقادی قرار دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

بنابراین پژوهش حاضر مؤلفه‌هایی را بررسی و تحلیل خواهد کرد که به‌واسطهٔ آن‌ها می‌توانیم از امکانات و ظرفیت‌های روایت و روایت‌شناسی برای تدوین و عرضهٔ نظریه‌ای فرهنگی استفاده کنیم که ریشه‌هایش را لزوماً از ادبیات روایتی بگیرد و درعین حال، عمل‌گرا و در پروژهٔ فرهنگی شدن جامعه، کاربردی و دست‌یافتنی باشد. تبلور نقد فرهنگی در روایت، نقش فرهنگی نماد، توصیف مستند جامعه، تبیین توهم و ذهنیت، و مفهوم شکل ازجمله مؤلفه‌های فرهنگ‌سازی هستند که پژوهش حاضر در تحلیل ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت، آن‌ها را بررسی می‌کند. وجه مشترک مؤلفه‌های ادبیات روایتی که در پژوهش حاضر بررسی می‌شوند، این است که همهٔ آن‌ها به قابلیت‌های روایت، به‌عنوان فضایی برای نقد فرهنگی، می‌افزایند و گرایش فرهنگی ادبیات روایتی را تقویت می‌کنند و روایت را به کارروش یا رژیمی برای هویت‌سازی فرهنگی تبدیل می‌نمایند.

بر این اساس، نظریهٔ فرهنگی روایت می‌خواهد خوانندهٔ ادبیات روایتی را به فرهنگی شدن علاقه‌مند و متعهد کند؛ یعنی می‌خواهد فضایی ایجاد کند که خوانندهٔ داستان با استفاده از امکانات متن ادبی و در فضای روایت، لازم باشد متعهد شود که لوازم فرهنگ‌پذیری را در خود تولید و تقویت نماید و خود را به‌لحاظ فرهنگی بار آورد و پرورش دهد و تربیت کند.

۱-۳. رویکرد پژوهشی و روش تحقیق

رویکرد پژوهش حاضر خوانش فرهنگی روایت است؛ یعنی تحلیل روایت به‌عنوان یک رژیم هویت‌ساز برای تولید فرهنگی و نقد فرهنگی. جان‌مایهٔ این رژیم هویت‌ساز فرهنگی همان است که ماتیو آرنولد[۵]، شاعر و منتقد فرهنگی قرن نوزدهم انگلیس، به آن «نقد ادبی» می‌گوید. آرنولد در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد نقد در دورهٔ معاصر»[۶] می‌نویسد: موضوع نقد ادبی مقوله‌ای است که دلیل و فلسفهٔ وجودیِ آن هم هست؛ یعنی «ایدهٔ جدوجهد و تلاش عینی و بی‌تعصب برای فراگیری و ترویج بهترین دانش‌ها و اندیشه‌ها در جهان به‌منظور تأسیس جریانی از افکار نو و منطقی» در جامعه (,1864 823 :1875). به این ترتیب، یکی دیگر از وجوه مشترک مؤلفه‌هایی که در این پژوهش

www.SID.ir

Archive of SID

مورد بحث قرار می‌گیرند، قدرت انتقادی روایت است؛ چراکه روایت با تقویت ارزش‌های انتقادی، به «تأسیس جریانی از افکار نو و منطقی» که روح و جان‌مایهٔ نقد فرهنگی است، کمک می‌کند.

در این راستا، نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ایران می‌توانند آثار گران‌سنگ ادبیات فارسی را به‌عنوان یکی از منابع بزرگ نقد و نظریهٔ فرهنگی بخوانند و نظریه‌های سازمان‌یافته و هدفمندی که برگرفته از نثر ادبی ایران و مطابق با نیازهای فرهنگی این جامعه باشد، ارائه کنند. نظریه‌پردازان می‌توانند کاربردهای فراوانی را برای ادبیات روایتی درنظر بگیرند که تولید نظریهٔ فرهنگی و نقد فرهنگی یکی از آن‌هاست. بر این اساس، پرسش پژوهش حاضر این است: برخی از ظرفیت‌های نقد فرهنگی ادبیات روایتی کدام‌اند؟ و ادبیات روایتی چرا و چگونه می‌تواند به‌عنوان عرصه‌ای برای نقد فرهنگی، مورد پژوهش‌های علمی و بازخوانی‌های انتقادی قرار گیرد؟ بنابراین هدف پژوهش حاضر هم این است که در شرایطی که مطالعات فرهنگی ایران ـ که قرار بود از جامعه‌شناسی و مطالعات رسانه و علوم دیگر ریشه بگیرد ـ توفیق قابل توجهی به‌دست نیاورده است، برخی از ظرفیت‌های نقد فرهنگی ادبیات روایتی را بررسی و تحلیل کند تا به‌عنوان راهبرد و سبکی متفاوت برای مطالعات فرهنگی، مورد توجه پژوهشگران و علاقه‌مندان روایت‌شناسی و مطالعات فرهنگی قرار گیرد. روش تحقیق در مقالهٔ حاضر، پژوهش کتابخانه‌ای است و «خواندن دقیق»[۷] متون نظری روایت‌شناسی و مطالعات فرهنگی و نیز متون ادبیات روایتی اهمیت راهبردی دارد. در حین خواندن متون نظری، مجموعه‌ای از ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت شناسایی و تحلیل می‌شوند و پس از آن، ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت‌های مختلف شناسایی و ردیابی و تدوین می‌گردند.

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

در روایت‌شناسی نظری، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. در دورهٔ معاصر، دِیوید هِرمن[۸] و مونیکا فلوُدِرنیک[۹] از نظریه‌پردازان سرشناس این حوزه بوده‌اند. اِیچ پورتر اَبوت[۱۰] در *مقدمهٔ کمبریج بر روایت*، روایت را «بازنمایی یک حادثه یا زنجیره‌ای از حوادث» می‌داند (2002: 13). در روایت‌شناسی ساخت‌گرا، آثاری که رولان بارت،

www.SID.ir

Archive of SID

تزوِتان تودورُف[11]، و جاناتان کالِر[12] عرضه کرده‌اند، مرجع به‌حساب می‌آیند. اما پژوهش‌هایی که موضوع آن‌ها ظرفیت‌شناسی نقد فرهنگی ادبیات روایتی باشد، شاید فراوان نباشند. ریچارد هوگارت[13] در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۶ با عنوان «ادبیات و جامعه»[14] منتشر کرد، عمدتاً دو موضوع را بررسی نمود: یکی اینکه درک ادبی در شناخت جامعه نقش اساسی دارد و دیگر اینکه در شناخت پدیده‌های اجتماعی خاص (مثلاً هنرهای عامه‌پسند و روابط عمومی)، می‌توان از بررسی انتقادی ادبیات کمک گرفت. استوارت هال[15] در مقاله‌ای که در سال ۱۹۹۰ با عنوان «پیدایش مطالعات فرهنگی و بحران علوم انسانی»[16] منتشر کرده، دست‌کم به استدلال در دو موضوع پرداخته است: اول اینکه مقولات زبانی در شناخت فرهنگ ملی نقش کلیدی دارند و دوم اینکه هر پژوهش هدفمند در علوم انسانی، باید به این موضوع نیز بپردازد که نهاد زبان چیست و زبان چگونه کار می‌کند. با این حال، موضوع پژوهش حاضر با سایر پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام شده، متفاوت است؛ چراکه این پژوهش به‌طور خاص بر روایت که ساختاری زبانی است، متمرکز می‌شود و سعی دارد به خوانندگان کمک کند تا ظرفیت‌های نقد فرهنگی را بشناسند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. تبلور نقد فرهنگی در روایت

آیا می‌توان گفت ریشه‌های اصلی نقد فرهنگی در روایت و داستان است؟ اگر بله، چرا برخی از پژوهشگران ادبی و روایت‌شناسی، مانند هَرولد بلوُم، استاد برجستهٔ دانشگاه یِیل در آمریکا، شکل‌گیری مطالعات فرهنگی و جایگزینی آن با مطالعات ادبی را ضربه‌ای مهلک بر ادبیات می‌دانند؟ مطالعات فرهنگی و نقد فرهنگی، آن‌طور که پژوهشگر حاضر آن‌ها را درک می‌کند، منطقاً نمی‌توانند جایگزین مطالعات ادبی بشوند؛ چراکه مطالعات فرهنگی و نقد فرهنگی ریشه‌های اصلی‌شان را از ادبیات روایتی می‌گیرند و اگرچه مطالعات فرهنگی و نقد فرهنگی بین ـ رشته‌ای هستند، این استراتژی تولید دانش نتیجهٔ منطقی ادبیات روایتی و روایت‌شناسی است. چگونگی شکل‌گیری و اصول بنیادین و عملکرد مطالعات فرهنگی اروپا هم درستی این گفته را نشان می‌هد.

www.SID.ir

Archive of SID

در ایران نیز وضع به همین منوال است؛ چراکه مطالعات فرهنگی از تخیل فعال و کارآمد و نیز از واقعیت‌های عینی و ملموس سود می‌برد و طبیعی است که حوزه‌ای که تخیل و واقعیت را به بهترین شکل به خواننده عرضه می‌کند، خود همین روایت است.

بنابراین قابل درک است که مطالعات فرهنگی ایران تاکنون متأسفانه آن‌طور که باید، انتظارات صاحب‌نظران را برآورده نکرده باشد. مثلاً عباس کاظمی و محبوبه حاج‌حسینی بحث می‌کنند که مطالعات فرهنگی ایران که در نیمهٔ اول دههٔ هشتاد شمسی در دو «دانشگاه علامه طباطبایی و کاشان [...] به گروه جامعه‌شناسی نزدیک‌تر بوده است، [و] در دانشگاه تهران، رنگ‌وبوی مطالعات رسانه به خود گرفته است، [...] پس از پایان دههٔ هشتاد، دیگر آن شوروشوق در میان استادان [آن] دیده نمی‌شد، [و] برخی حتی نسبت به آن با تردید نگریستند» (۱۳۹۴: ۵۸). کاظمی و حاج‌حسینی در تبیین دلایل عدم موفقیت مطالعات فرهنگی ایران، دو نکته را مطرح می‌کنند: اول، نگرانی اصحاب جریان اصلی علوم اجتماعی از تضعیف جامعه‌شناسی و دوم، اعتقاد گروهی دیگر مبنی بر راهگشا نبودن مطالعات فرهنگی در ایران. اما از دید پژوهش حاضر، این واقعیت ملال‌آور بیشتر به این دلیل است که مطالعات فرهنگی ایران، آن‌طور که باید، بین ـ رشته‌ای نیست و از ادبیات روایتی و مطالعات ادبی ریشه نمی‌گیرد و روایت‌شناسی و نقد و نظریه و پژوهش ادبی در تأسیس و گسترش آن نقش قابل ملاحظه‌ای نداشته است و چه بسا در تعیین ماهیت آن بی‌تأثیر بوده است. با این حال، این گفته به این معنا نیست که آنچه غیرادبی و غیرروایتی و غیرزبانی است، نباید در پروژه‌ها و برنامه‌های مطالعات فرهنگی و نقد فرهنگی نقش داشته باشد، بلکه برعکس پیداست که علومی مانند جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، روان‌شناسی، الهیات و بسیاری علوم دیگر، ضرورتاً باید در مطالعات فرهنگی نقش داشته باشند و بین ـ رشته‌ای بودن مطالعات فرهنگی هم به همین معناست. اما از دید این پژوهش، در مطالعات فرهنگی نقش کلیدی باید از آنِ ادبیات روایتی و علوم ادبی و زبانی باشد.

با این حال، قابلِ انکار نیست که در دورهٔ معاصر، عموم مردم، ازجمله حتی دانشجویان رشته‌های ادبیات و زبان‌شناسی، علاقهٔ زیادی به خواندن (ادبیات) ندارند و مسئولیت آن را هم نمی‌خواهند بپذیرند. درنتیجه عمل خواندن و متن ادبی جای خود

www.SID.ir

Archive of SID

را به دیدن و شنیدن و متونی مانند تلویزیون، سینما و تئاتر می‌دهند. از دید خوانندهٔ حاضر، این واقعیتْ جریانی ضدفرهنگیِ امپریالیستی و استعماری است و ربطی به مطالعات فرهنگی، نقد فرهنگی، ادبیات روایتی و نقد ادبی ندارد.

بنابراین این عقیده که مطالعات فرهنگی ادامهٔ روایت‌شناسی و مطالعات ادبی است و ریشه‌های اصلی‌اش را از روایت و روایت‌شناسی می‌گیرد، موجه و منطقی به‌نظر می‌رسد؛ چراکه رفتارهای فرهنگی اصولاً نمادین و نمادپردازانه هستند و درنتیجه از خاستگاه نشانه‌شناسی و از حوزهٔ تعامل تخیل و واقعیت، بهتر از خاستگاه‌ها و حوزه‌های دیگر قابل تحلیل و تفهیم‌اند. همچنین از آنجا که ادبیات روایتی بهترین عرصهٔ تولید، تحلیل و پردازش نماد و نشانه و پیوند آن دو با واقعیت است، مطالعات فرهنگی در نهاد، زبانی و روایتی است و از زبان و روایت ریشه و قوام می‌گیرد. در این معنا، فرهنگ مجموعه‌ای سازمان‌یافته از نمادها یا نشانه‌های معنی‌دار است که می‌خواهد انسان و تحول تاریخی او را معنی‌دار و زندگی‌اش را توجیه کند. بنابراین رابطهٔ زبان و روایت و مطالعات فرهنگی برجسته است؛ به‌طوری که نشانه‌شناسی فرهنگی و نشانه‌شناسی زبانی هم‌بسته و غیرقابل تفکیک‌اند. از این رو، مطالعات فرهنگی عمدتاً در حوزهٔ نماد و نشانه، یعنی در حوزهٔ زبان است که با روایت در ارتباط قرار می‌گیرد و با آن هم‌بسته می‌شود.

بر این اساس، پژوهش حاضر در این مرحله برای تحلیل رابطهٔ ادبیات روایتی و مطالعات فرهنگی، تلاش می‌کند که نماد و نشانه را تاحدی تبیین کند و در مرحلهٔ بعد، مرز میان زبان و ادبیات را به‌طور خلاصه توضیح می‌دهد. استاد امرالله ابجدیان اهمیت نمادگرایی در دو مرحلهٔ تاریخی تحول نمایشنامه در مغرب‌زمین، یعنی نمایشنامهٔ دورهٔ میانه و نمایشنامهٔ سدهٔ بیستم، را گوشزد می‌کند و می‌نویسد:

> نماد یا سمبل با کمک انگاره‌هایی که به‌کار می‌گیرد، وسیلهٔ بیان مفاهیمی است که به‌گونه‌ای تلویحی درک می‌شوند. وظیفهٔ نماد، بیان ملموس چیزهای ناملموس است؛ به همین سبب، نماد وابسته به روزگار و یا هنر معیّنی نیست. نماد قدیمی‌ترین وسیلهٔ بیان هنرمندانه است (۱۳۸۹: ۷).

عبدالرسول شاکری و علی عباسی (۱۳۸۹: ۴۵) در تحلیل نظر تقی پورنامداریان دربارهٔ نماد، توضیح می‌دهند که از دید پورنامداریان، نماد از یک سو با استعاره و کنایه قابل

www.SID.ir

Archive of SID

مقایسه است، اما از سوی دیگر، حوزهٔ نماد به مرزهای آن دو محدود نمی‌شود. لفظ یا واژه‌ای که نماد است، هم‌زمان هم بر معنای ظاهری‌اش دلالت می‌کند و هم بر معنایی غیر از معنای ظاهری‌اش و از این نظر، هم مانند استعاره است و هم نوعی کنایه. با این حال، ویژگی برجستهٔ نماد این است که معنی مجازی آن سطوح مختلفی دارد و تجربه‌های ذهنی و عینی متفاوتی را در ذهن خواننده تولید می‌کند. بنابراین استفاده از انگاره در نماد که باعث ملموس شدن و به حس درآمدن موضوع شناخت می‌شود، تلویحی و سربسته بودن موضوع شناخت در نماد که راه را برای گفتمان چند ـ معنایی باز می‌کند، و جهانی و همگانی بودن نماد، در کنار انفجار اطلاعات در نماد و انتقال خواننده از جهان ملموس به جهان ناملموس به‌کمک نماد، و زیبایی و دلفریبی مضاعفی که نویسندهٔ خلاق به‌کمک نماد در متن ایجاد می‌کند، ازجمله ویژگی‌هایی هستند که متن روایتی را به فضای مناسبی برای نقد فرهنگی تبدیل می‌کنند.

اما زبان روایتی ویژگی‌های بسیار دیگری هم دارد که به تناسب آن برای نقد فرهنگی می‌افزایند. یکی از این ویژگی‌های دیگر، زبان همچون نشانه است. علی‌محمد حق‌شناس در «مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟» (۱۳۸۱– ۱۳۸۲)، مرز این دو را به‌خوبی تعیین می‌کند. او بحث می‌کند که در مطالعات زبانی و ادبی ایران، همیشه از منظر زبان به ادبیات نگریسته شده و تنها بر وجوه مشترک این دو تأکید شده است و توضیح می‌دهد که این تلقی یگانه از زبان و ادبیات، چگونه باعث شده است که ایرانیان در درک تفاوت‌های این دو دچار مشکل شوند. حق‌شناس پس از آن برای پرهیز از تداخل زبان و ادبیات در ایران، روشی خاص را پیشنهاد می‌کند که ضمن کاربردی بودن، با روش پیشنهادی رومن یاکوبسون، یعنی مطالعهٔ زبان‌شناسانهٔ ادبیات، متفاوت است.

روش پیشنهادی حق‌شناس، مطالعهٔ نشانه‌شناسانهٔ ادبیات است که از امکانات آن می‌توانیم برای نقد فرهنگی روایت هم استفاده کنیم؛ یعنی مطالعهٔ ادبیات براساس کاربرد نوعی از نماد که هم‌زمان از بیش از یک سطح معنایی برخوردار شده است و حق‌شناس نام آن را «نشانهٔ انگیخته» می‌گذارد. او در تبیین روش پیشنهادی خود، سه ویژگی یا سه نوع ارزش زبانی را از یکدیگر جدا می‌کند: ویژگی اول، «ارزش آوایی» است که «ذاتی و اولیه» است؛ یعنی ارزش هریک از حروف و اصوات زبان بی‌ارتباط با

www.SID.ir

Archive of SID

یکدیگر. ویژگی دوم، «ارزش ترکیبی و رابطه‌ای» است و وقتی حاصل می‌شود که مجموعه‌ای از حروف و صداهای زبان با هم ترکیب می‌شوند و واژه می‌سازند. در این مرحله، همین که واژه، آن‌طور که حق‌شناس می‌گوید، «به‌کمک یک قرارداد تلویحی» معنی پیدا می‌کند، «تبدیل به یک نشانه می‌شود». پس نشانه چیزی است که هم‌زمان، هم ارزش ذاتی و اولیه دارد و هم ارزش ثانویه و افزوده. اما ویژگی سوم وقتی حاصل می‌شود که خود نشانه به دال تبدیل می‌شود و مدلول تازه می‌گیرد. بنابراین «نشانهٔ انگیخته» نشانه‌ای است که انگار به‌لحاظ ارزشی به‌توان سه رسیده باشد؛ چراکه هم هریک از حروف و اصواتش به‌تنهایی ارزش ذاتی دارد، هم این حروف و اصوات در ترکیب با هم، ارزش قراردادی و افزوده پیدا می‌کنند و به نشانه تبدیل می‌شوند و هم آن‌گاه که این نشانه در یک سطح بالاتر به دال تبدیل می‌گردد، مدلول و معنای جدید پیدا می‌کند. با این حال، حق‌شناس یادآوری می‌کند که فقط واژه نیست که می‌تواند نشانه باشد، بلکه «هرچیزی»، ازقبیل «شیء، صوت، تصویر، حرکت، حالت، عمل، رنگ و...» (همان، ۴۱)، قابلیت نشانه شدن دارد.

از نگاه پژوهشگر حاضر، رابطهٔ مطالعات فرهنگی و ادبیات روایتی عمدتاً از همین حوزهٔ نماد و نشانه در زبان ادبی مایه می‌گیرد؛ چراکه اگر فرهنگ به‌معنای باروری و زایش اندیشه باشد، همهٔ این ویژگی‌های زبان روایتی در حوزهٔ نماد و نشانه و سایر حوزه‌های دیگر، ازجمله حوزهٔ مجاز و استعاره و تمثیل، زمینهٔ باروری اندیشه را از طریق تعامل هدفمند خواننده و روایت ایجاد می‌کنند و از آنجا که در ادبیات روایتی تخیل و واقعیت درهم می‌آمیزند و از یکدیگر مایه می‌گیرند و آمیختگی امر تخیلی و امر واقعی ویژگی‌های دیگری مانند توان بازنمایی[۱۷] و تعلیق (آگاهانهٔ) ناباوری[۱۸] خواننده را به‌دنبال دارد و نیز از آنجا که زبان روایت که نثر است، چابک و بازیگوش و سیال است و می‌تواند به‌فوریت گرامر و دستور را نادیده بگیرد و در ناپیداترین گوشه‌ها و پهناورترین عرصه‌های زندگی روایتی سرکشی کند، ادبیات روایتی فضای مناسب و حاصلخیزی برای تولید و نقد فرهنگی خواهد بود.

چنین ویژگی‌های شگرفی باعث می‌شود روایت هم‌زمان برون‌زا و درون‌زا باشد و نثر روایتی نزد نویسنده و خوانندهٔ خلاق و باتجربه باعث نو شدن تجربهٔ زندگی شود و

www.SID.ir

Archive of SID

ما را به تعجب و تحسین وادارد. استاد بهرام مقدادی یکی از تفاوت‌های زبان و ادبیات را در این می‌داند که «زبان مانند راه رفتن و ادبیات مانند بندبازی با حرکات آکروباتیک است. شاعر و نویسنده باید با زبان همان کاری را بکند که یک بندباز یا آکروبات با همان دست و پاهایی که من و شما داریم، می‌کند» (۱۳۶۹: ۱۵). جسارت بندباز در تکنیک و نوآوری، مانند تکنیک‌ها و نوآوری‌های شاعر و نویسنده، درواقع حرکت در مرزهای مرگ و زندگی است و درنتیجه متهورانه و نوآورانه و کنترل‌شده و کنترل‌کننده است؛ بنابراین آنچه او بر روی بند انجام می‌دهد، بی‌شباهت به معجزه نیست و نه‌تنها بسیاری دیگر از هنرمندان از اجرای آنچه او انجام می‌دهد ناتوانند، بلکه آنچه او انجام می‌دهد، هم زمینهٔ تولید یک مادّهٔ هنری جدید است و هم باعث تعجب و تحسین بینندگان می‌شود.

در متن روایتی، به‌برکت آنچه شاعر و نویسندهٔ روایت‌پرداز انجام می‌دهند، زبان به‌لحاظ شکلی و ساختاری و معنایی امکان زایش و تکثیر پیدا می‌کند، بارور می‌شود و به کالای هنری تبدیل می‌گردد. در روایت، عناصری مانند نماد، اسطوره، تلمیح، طنز و ایماژ، و همهٔ این‌ها در هماهنگی با سایر عوامل ساختارساز زبان، مقدمات زایش و ظهور معانی و تجربه‌های جدید را به‌وجود می‌آورند. این است که در روایت، معنیْ غیرمنتظره، فشرده و تکثیرشونده است؛ همچنین در جریان خواندنِ روایت است که معنی شکل می‌گیرد و ظهور می‌یابد و بنابراین کنشگر اصلی در تولید معنی، ذهن خواننده است و آن‌گاه که در خلق یک استعارهٔ گسترده[۱۹]، عناصر متعدد معنایی و ساختاری زبان در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند، امکان نوآوری گفتمانی و نقد فرهنگی در شعر و ادبیات روایتی به‌اوج می‌رسد؛ برای مثال در روایت‌های چارلز دیکنز، هِنری جِیمز و ویلیام فاکنر، کاربرد نماد و/ یا استعارهٔ گسترده بسیار قابل توجه است. بنابراین همین‌جا و در همین انفجار و زایش زبانی، به‌برکت ویژگی‌های ادبی در متن روایتی است که فضای مناسبی برای تولید نقد و نظریهٔ فرهنگی شکل می‌گیرد. لذا متن روایتی گویی مزرعه‌ای است که در آن نویسنده، همچون کشاوز، بذر معانی می‌کارد تا خواننده، در مکان و زمانی دیگر، همچون دروگر، معانی و تجربه‌های جدیدی را برداشت کند.

www.SID.ir

Archive of SID

به این ترتیب، پرسش پژوهش حاضر این است: ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت چیست؟ و ویژگی‌های زبان ادبی چگونه کار می‌کنند که روایت را به فضای مناسبی برای تولید نظریه و نقد فرهنگی تبدیل می‌نمایند؟ از دید این پژوهش، می‌توانیم نماد و نشانه را خلاصه و برآیند همهٔ کارکردها و ویژگی‌های زبان روایت بدانیم؛ چراکه علاوه‌بر آنچه تاکنون گفته شده است، در فضای نماد و نشانه، زبان ادبی هم‌زمان در دو یا چند سطح کار می‌کند. دوسطحی بودن یا چندسطحی بودن زبان روایت، علاوه‌بر اینکه امکان تکثیر معنی و زایش تجربه‌های جدید را به‌وجود می‌آورد، از آنجا که «خود» را در ارتباط با «غیر» قرار می‌دهد، زمینهٔ ایجاد گفت‌وگو را نیز تدارک می‌بیند. حضور «خود» و «غیر» در روایت و اینکه وجود و نقش هریک از این دو بسته به وجود و نقش دیگری است، به این معنی هم هست که روایت هم زمینهٔ ارتباط است و هم نظام ارتباط، و این نظام ارتباطی در وجه انشایی زبان روایتی که وجه تولید و تکثیر زبان و نقد و معنی است، متبلور می‌شود. به‌علاوه، روایت خواننده را از جهان مألوف و شناخته‌شده به جهان غیرمألوفی منتقل می‌کند که از یک سو برایش رازگونه و حیرت‌آور است و از سوی دیگر می‌خواهد آن را کشف کند و بشناسد؛ بنابراین متن روایتی به میدانی برای فعالیت‌هایِ روشنفکریِ خواننده تبدیل می‌شود که به امکانات تولید نظریه و نقد فرهنگی می‌افزاید.

۲-۲. نقش فرهنگی نماد در چند روایت

برخی از برجسته‌ترین روایت‌پردازان، هریک در تولید و کاربرد نماد و نشانه، اهداف و روش‌های متفاوتی داشته‌اند. طوطی در داستان کوتاه «یک دل ساده» نوشتهٔ گوستاو فلوبر، یک نماد برجسته است. فِلیسیته، شخصیت اصلی داستان، پس از آنکه شنوایی‌اش را ازدست می‌دهد، هیچ صدایی جز صداهای ظاهراً بی‌معنی طوطی را نمی‌شنود و اگر فِلیسیته حالا دیگر نمی‌تواند جهان اطرافش را درک و تفسیر کند، طوطی کانال و عامل ارتباطی او با جهان است؛ بنابراین وقتی که پرنده می‌میرد، فِلیسیته سفارش می‌دهد پوست پرنده را پُر می‌کنند و آن را در اتاقش نگهداری می‌کند. چنانچه این پرنده، آن‌طور که گفته شده است، درعین حال تجسم روح‌القدس و ایمان مسیحی فلیسیته هم

www.SID.ir

Archive of SID

باشد، داستان فلوبر می‌خواهد این معنی را به خواننده القا کند که ارتباط با جهان و درک و تفسیر آن، از طریق اعتقاد به آموزش‌های کلیسای کاتولیک ممکن است. از این گذشته، نقش ارتباطی «خود» با «غیر» در داستان فلوبر برجسته است؛ چراکه طوطی ارتباط فلیسیته با جهان اطرافش را ممکن می‌سازد؛ به این معنی که انگار «خودِ» فلیسیته در ارتباط با طوطی که «غیر» او هست، امکان تحقق پیدا می‌کند.

یک مثال دیگر برای نقش فرهنگی نماد در روایت، جاتخم‌مرغی‌هایی است که ویلیام در رمان *پسران و عاشقان* (۱۹۱۳) نوشتهٔ دی. اِیچ. لارِنس به مادرش هدیه می‌دهد و تقابل معنایی آن‌ها با «یک چیز پشمالو» که والتِر، پدر ویلیام، به همسرش تقدیم می‌کند. موریس بیب[۲۰] (1963: 544) اعتراف می‌کند که تقابل این هدایا، نماد تقابل پسر/ پدر برای به‌دست آوردن عشق مادر/ همسر است که همان ترجمهٔ «عقدهٔ ادیپ» است. نیز یک مثال دیگر، ساعت دیواری در رمان *خشم و هیاهو* (۱۹۲۹) نوشتهٔ ویلیام فاکنر است که کوئنتین کامپسُن در فصل دوم داستان با آن سروکار دارد. ساعت نماد سازمان پیچیده‌ای به‌نام زندگی است که از عناصری مبهم و درهم‌تنیده تشکیل شده است و وقتی که کوئنتین درنهایت ساعت را ازکار می‌اندازد، دلالت براین می‌کند که زندگی برایش آن‌قدر رنج‌آور و بی‌معنا شده است که او حالا با تخریب ساعت، انگار می‌خواهد زمان را متوقف و خودش را از گردونهٔ زندگی ساقط کند؛ چراکه خواهرش کَدی با روابط جنسی خارج از ازدواج قانونی، شرافت و اصالت خانوادگی‌شان را ازبین برده است. خودکشی اِسمورُف در رمان کوتاه چشم[۲۱] (۱۹۳۰) نوشتهٔ ولادیمیر ناباکوف هم یک رفتار نمادین است. اِسمورُف که خودکشی می‌کند، درواقع تنها خودش را از زندگی ساقط نمی‌کند، بلکه از دید خوانندهٔ حاضر، داستان مدرن به‌عنوان یک سازمان هدفمند و معنی‌دار را ازکار می‌اندارد تا امکان تولد داستان پسامدرن شکل بگیرد؛ چراکه اِسمورُف با خودکشی به چشمی تبدیل می‌شود که همه‌جا حاضر است و همه را می‌بیند؛ گویی از طریق خودکشی، خودش را از بعد سخت‌افزاری وجود که مادّی و محدود است، آزاد می‌کند تا به نرم‌افزاری برای مراقبت و کنترل همیشگی از طریق گفتمان ادبی تبدیل شود. اگر این تفسیر درست باشد، می‌توان گفت اسمورف با خودکشی به کنشگر نقش مراقبتی و پلیسی ادبیات تبدیل می‌شود که ابزاری در دست

www.SID.ir

Archive of SID

قدرت برای درهم شکستن مقاومت و پایداری است. به این ترتیب، خودکشی اِسمورُف به ضدخودکشی تبدیل می‌شود؛ چراکه او با خودکشی نه‌تنها نمی‌میرد، بلکه در همه‌جا حضور پیدا می‌کند تا مراقب همه‌چیز باشد.

در رمان *به‌سوی فانوس دریایی* (۱۹۲۷) نوشتهٔ ویرجینیا وولف، خود فانوس دریایی نماد اصلی است و به‌نظر می‌رسد حضور لی‌لی بریسکو که نقاش است، به ابهام‌آفرینی نماد اصلی کمک می‌کند؛ با این هدف که خواننده در تفسیر داستان مدرن نقش بیشتری برعهده بگیرد. استاد مقدادی در مقالهٔ دیگری با عنوان «ادبیات: برخورد با هنر و ادبیات در غرب و جهان سوم» دربارهٔ نقش ابهام در ادبیات مدرن می‌گوید:

> ابهام یا عمداً در هنر و ادبیات به‌کار گرفته شد تا مثلاً شعری نو و مانا سروده شود و معانی ظاهراً بی‌ارتباط با هم در شعر متمرکز گردد و یا اینکه شاعر حتی به آشوب ذهنی و نابسامانی فکری خود در آفرینش معنا، افتخار هم بکند (۱۳۷۷: ۱۱).

بنابراین نقش ابهام این است که ضمن افزایش ظرفیت نقد و تفسیر روایت، به روزآمدی و تخصصی شدن آن هم کمک کند و از این طریق، آن را دور از دسترس خوانندگان غیرحرفه‌ای و غیرروشنفکر قرار دهد، به ماندگارتر شدن آن کمک کند تا نسل‌های بیشتری آن را بخوانند و آن را همچون ابزاری دراختیار قدرت حاکم بگذارد تا از آن برای کنترل از طریق سازمان‌دهی ذهنی خوانندگان و ایجاد نظام‌های فکری و گفتمانی جدید استفاده کند. به این ترتیب، در داستان مدرن، ابهامْ ابزاری برای تخصصی شدن و طبقاتی شدن ادبیات هم هست که خود از مسائل مترتب بر نقد و تولید فرهنگی در روایت است. جغد در رمان *بوف کور* نوشتهٔ صادق هدایت، مثال دیگری برای نماد و نشانه به‌عنوان ظرفیت فرهنگی روایت است. در رمان هدایت، جغد نشانهٔ همهٔ «زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» (۲۵۳۶: ۹)؛ نشانه دردهای بی‌درمان روشنفکری که می‌داند در جامعهٔ پوپولیست قرن بیستم، بین او و دیگران «ورطهٔ هولناکی» وجود دارد؛ نویسندهٔ روشنفکری که همهٔ روابطش با دیگران را قطع کرده است و می‌خواهد خودش را بهتر بشناسد، اما برای اینکه خودش را بشناسد، جز نوشتن کاری از دستش برنمی‌آید. لذا قابل درک است که نوشتن در نزد هدایت روشی باشد که سیدبیوک محمدی از آن به‌منزلهٔ «روش تحقیق و کشف

www.SID.ir

Archive of SID

ایده‌های نهفته در درون محقق (نویسنده)» (۱۳۹۵: ۹۱) یاد می‌کند. از دید پژوهشگر حاضر، نشانهٔ مرکزی رمان هدایت، یعنی جغد، آن را در زمرهٔ روایت‌های مدرنی قرار می‌دهد که از دید برایان مَک‌هِیل[۲۲]، عمدتاً «شناخت‌شناسانه» هستند؛ داستان‌هایی که موضوعشان شناخت است و بنابراین پیدایش دانش، حصول شناخت، کارکرد خودآگاهیِ خواننده و شخصیت داستان، و چگونگی شکل‌گیری نظام‌های معرفتی از اهداف آن‌هاست که از جلوه‌های بارز نقد فرهنگی روایت است. همچنین به‌نظر می‌رسد «شتر مست» در رمان *جای خالی سلوچ* و جنگ‌وگریز خونین عباسِ شترچران با آن حیوان در کویر زندگی آدم‌های داستان محمود دولت‌آبادی، نماد همهٔ نیروها و صاعقه‌های طبیعی در درون و برون نوع انسان باشد که بر زندگی او تأثیرات عِلّی و جزمی و تعیین‌کننده دارند؛ چراکه در فصل سوم داستان می‌خوانیم:

> این نگاه هزاران‌ساله‌ای است که در چشم‌های عباس فراهم آمده. [...] در چاه جان عباس اگر جای داشته باشی، حس می‌کنی که عصارهٔ نگاه همهٔ آدمیانِ همهٔ اعصار زمین در تو فراهم آمده‌اند تا تو بتوانی پیش چشمت را ببینی (۱۳۷۲: ۲۶۱).

لذا می‌توان گفت در داستان دولت‌آبادی، جنگ‌وگریز عباس با شتر، تجسم چالش خواننده با روایت و نقش آن در زندگی او و تعامل ضروری خواننده با روایت برای به‌روزرسانی خود هم هست؛ چراکه در عصر فناوری و انفجار اطلاعات، عقب ماندن از قافلهٔ روایت‌پردازی و خواندن و تحولات فرهنگی، مرگ حتمی و زودهنگام افراد و جوامع را نیز به‌دنبال خواهد داشت. در این مسیر، جدال عباس و شتر، چالش متن و خواننده را متبلور می‌کند؛ چالشی که از سوی طرفین به‌شدت و با قوّت و هدفمندی ادامه دارد و خطرناک و مُهلِک است و پیروزی یکی از طرفین در آن متضمن شکست طرف دیگر است. به این معنا که در دورهٔ معاصر، روایت دیگر خطی نیست، بلکه دو ـ ساحتی و بلکه چند ـ ساحتی است و همواره بیش از یک کاربرد واحد دارد: از یک سو ضمن پیش کشیدن و ارائهٔ داده‌ها و نشانه‌های زبانی، خواننده را در ادامهٔ کار دلگرم می‌کند، اما از سوی دیگر، همواره با لطایف‌الحیل زبانی و گفتمانی فراوان با او بازی می‌کند و سرش کَلَک می‌زند؛ انگار در مسیر خواندن، او را به دوراهی و چندراهی می‌رساند، بر چهارراه می‌گذارد، سر پیچ می‌برد، حتی دور می‌چرخاند و در مسیرهای

www.SID.ir

Archive of SID

انشعابی مختلف هدایتش می‌کند و از این طریق، متن روایتی را به هزارتویی تبدیل می‌کند تا نه‌تنها خوانندهٔ غیرمتخصص و غیرحرفه‌ای را در چالش خواندن شکست دهد، بلکه امکان خوانش مطلق و جزمیت تفسیری را هم از روایت سلب کند و آن را به میدانی برای خوانش‌های متکثر و تولید معانیِ حتی متضاد توسط خوانندهٔ متخصص و حرفه‌ای تبدیل نماید. اگر این نقد قابل قبول باشد، آیا می‌توان داستان دولت‌آبادی را در زمرهٔ روایت‌هایی قرار داد که به پسامدرنیسم گرایش دارند و می‌خواهند به فراداستان بی‌شباهت نباشند و به‌گفتهٔ جان بارت، رمان‌نویس و نظریه‌پرداز ادبی بزرگ آمریکای معاصر، مانند «نوار موبیوس»[۲۳] به خودشان برمی‌گردند؟ این نوع روایت‌ها، مانند داستان کوتاه «گم‌شده در سرگرمی‌خانه»[۲۴] نوشتهٔ خود جان بارت، خواننده را نه به جهان بیرون از روایت، بلکه به دنیای درون خود روایت ارجاع می‌دهند و خودشان را و روایت را موضوع قصه‌شان می‌کنند.

اما پژوهشگر حاضر با اطمینان بیشتری رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشوبتس خصوصی دکتر شریفی* اثر رضا براهنی را در زمرهٔ داستان پسامدرن قرار می‌دهد، هرچند که بررسی رمان بزرگ براهنی از حدود پژوهش حاضر خارج است. در رمان او، استفاده از روش‌ها و تکنیک‌های متعدد داستان‌نویسی و پیروی از قواعد ژانرهای مختلف روایت‌پردازی کافی است که آن را در زمرهٔ فراداستان پسامدرن قرار بدهیم. در فصل ۲ از «کتاب یکم» رمان براهنی می‌خوانیم:

> [دکتر رضا] فکر کرد قصه‌ای بنویسد که با ترکیب بدیع استعاره و مجاز مرسل، با تکیه بر نوعی رئالیسم انتقادی با چاشنی رئالیسم سوسیالیستی، با فلفل نه چندان تلخ و نه چندان شیرین ایدئولوژی‌های مقبول زمان گذشته، حال و آینده ـ با «فراز»هایی ـ به‌قول عوام ـ مناسب با حال و شیوهٔ جریان سیال ذهن و تک‌گفتار درونی، حساب «بیل کاف» و محاصرهٔ اقتصادی او را برسد؛ به همین سادگی (۱۳۷۶: ۷).

بنابراین روشن است که روایت پسامدرن نوعاً از روایت مدرن فنی‌تر است و از همین رو، نسبت به رمان مدرن، برای نقد فرهنگی زمینه‌ها و ظرفیت‌های بیشتری دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۳. توصیف مستند جامعه در روایت

یکی دیگر از کارکردهای فرهنگی روایت این است که جامعه را به‌طور مستند توصیف می‌کند. در دوره‌های تاریخی خاص، روایت زندگی اجتماعی و فردی را به‌روش‌های جالبی نشان می‌دهد. در این معنی، ارزش روایت ازجمله در چیزی است که وُلفگانگ ایزر[۲۵] به آن «سرمایهٔ فرهنگی»[۲۶] می‌گوید. روایت همچنین قضاوت‌ها و نگرش‌های افراد به جامعه را می‌سازد و آن‌ها را مشخص می‌کند. درعین حال، نوعی دانش جدید و بی‌همتا درمورد جامعه هم ارائه می‌کند و تجربیات خواننده را طوری درگیر زندگی می‌نماید که او زندگی را از یاد نمی‌برد. روایتْ تجربیات ما را چنان پیچیده و روان با زندگی‌مان پیوند می‌زند که زندگی برایمان جانِ تازه می‌گیرد و در ذهنمان نهادینه می‌شود. روایت‌شناسی این را هم روشن می‌کند که نیاکانمان زندگی را چگونه درک می‌کردند و زندگی برایشان چه معنایی داشت؛ مثلاً برخی از رمان‌های نو ایرانی و انگلیسی، نمونه‌های خوبی از ارتباط فرهنگی گذشته و حال را به‌نمایش می‌گذارند که می‌توان به‌کمک آن‌ها زیبایی‌شناسی ادراک تاریخی ملت‌ها را تحلیل کرد.

داریوش شایگان در این مورد مثال‌های جالبی ارائه می‌دهد. او در کتاب *افسون‌زدگی جدید: هویت چهل‌تکه و تفکر سیار* که فاطمه ولیانی آن را از فرانسوی به فارسی ترجمه کرده است، می‌گوید:

> در *سمفونی مردگان* نوشتهٔ عباس معروفی، دنیای مردگان پناهگاه آرام و بی‌خطر زندگان است؛ حافظه‌ای زنده و جمعی است که از گزند فرازونشیب زمان محفوظ مانده است. گذشته همیشه حاضر، قابل دسترس و نجات‌بخش است. [...] سرانجام زندگان با مردگان درهم می‌آمیزند و در عذاب جهنم آنان سهیم می‌گردند (۱۳۶۸: ۲۲۱).

+شایگان همچنین ادعا می‌کند که رمان *طوبا و معنای شب* (۱۳۶۸) نوشتهٔ شهرنوش پارسی‌پور «در دو سطح جریان دارد: سطح بیرونی که همان رخدادهای روزمره و فرازونشیب زندگی است، [...] [و] سطح درونی که ساحت اسطوره‌ای جهان گشوده است و به قعر شب آن فرومی‌رود. [...] در پایان، دو سطح واقعیت و اسطوره درهم می‌آمیزند و اغتشاش و آشفتگی بر نوشته حاکم می‌شود. شب و روز یکسان می‌شود» (۱۳۶۸: ۲۲۱– ۲۲۲). آمیزش زندگان با مردگان در رمان معروفی و پناه گرفتن زندگان

www.SID.ir

Archive of SID

در دنیای مردگان و هم‌بستگی واقعیت و اسطوره در رمان پارسی‌پور، خواننده را به گذشتهٔ تاریخی و نیاکانی‌اش پیوند می‌زند و از این طریق، در فهم ادراک تاریخی ایرانیان به او کمک می‌کند. این آمیزش حتی امر واقعی را هم نزد خواننده دگرگون می‌نماید؛ به‌طوری که حالا دیگر امر واقعی برایش نه امور زندگی روزمره، بلکه مسائل فرهنگی کلان و خرد جامعه خواهد بود. بنابراین بارزترین دغدغهٔ خواننده خلاق ادبیات داستانی، اندیشه‌ورزی و پرورش افکار و تجربه‌های جدید در حوزه‌های زبانی و فرهنگی است.

در فصل ۶ از «کتاب سوم» رمان رضا براهنی، آنجا که «مرگ مثل قیچی، آزاده خانم را از زندگی بریده بود [...] [و] چیزی غایب خود را مدام اعلام می‌کرد»، گویی نویسنده می‌خواهد به خواننده کمک کند تا نهاد مرگ و زندگی و رابطهٔ این دو را به موضوع پرسش‌های جدید تبدیل کند و شاید به همین دلیل باشد که دو امرِ غایب و حاضر تداخل می‌کنند و مردگان به‌مشاهدهٔ دنیای زندگان می‌پردازند. در همین فصل از رمان براهنی می‌خوانیم:

> زمان حاضر ازبین رفته بود. آدم‌ها همان بودند، ولی در آن زمان نبود که بودند. پدرش بیب‌اوغلی را از روی خاک بلند کرده بود و می‌بردش به‌طرف دروازهٔ قبرستان، ولی نه در زمان حاضر. اشک سراسر صورت مادرش و اشرف را گرفته بود و تقی که همیشه زودتر از او گریه می‌کرد، دست‌هایش را از جیبش درآورده بود و زیر پلک‌های پایینش را پاک می‌کرد. ولی نه در زمان حاضر. همه انگار کر و کور و لال بودند و پشت کرده بودند به قبر که هنوز سنگش گذاشته نشده بود، و می‌رفتند. ولی نه در زمان حاضر. آزاده خانم شخصاً بالاسر قبر ایستاده بود و گورکن می‌گفت این قبر برای همیشه روباز خواهد ماند. و آزاده خانم مانتو تنش بود، مانتو سبز و یک روسری هم روی سرش انداخته بود. و به شریفی لبخند می‌زد (۱۳۷۶: ۲۶۶).

به‌نظر می‌رسد زمان حاکم بر این بخش از داستان براهنی محدودهٔ خاص و مشخصی را شامل نمی‌شود، بلکه در گذشته تا دورها گسترش می‌یابد؛ به‌طوری که نامعلومی حدود زمان و گسترش آن در گذشته، ذهنیت تاریخی آدم‌های داستان را گسترش می‌دهد و جامعهٔ معاصر را، نه مستقل از تاریخ و بی‌ارتباط با آن، بلکه به‌عنوان

www.SID.ir

Archive of SID

مکمل و پیامد تاریخ عرضه می‌کند و از این طریق، مطالعه و بازتولید تاریخ را در فضای روایت ممکن می‌سازد. به‌علاوه، مرگ آزاده خانم در نوع خود جدید است؛ چراکه در مرگ او، نبودن و بودن (غیبت و حضور) همواره در حوزهٔ یکدیگر وارد می‌شوند و نیز «همیشه روباز» بودن قبر آزاده خانم، دلالت بر مرگ و زندگی توأمان او می‌کند؛ ضمن اینکه مرگش را به موضوعی برای مطالعات انتقادی تبدیل می‌نماید. نتیجه اینکه نویسنده برای تولید و پرورش داستان خود، مواد معمول و آشنای زندگی، مثلاً مرگ و شرکت در مراسم تدفین و غیر آن، را به روش‌های جدید ترکیب می‌کند و هربار ساختارهای جدیدی تدارک می‌بیند و جهان‌های داستانی دیگری می‌آفریند که امکانات نقد فرهنگی و تولید فرهنگی بیشتری را دراختیار خواننده قرار می‌دهد.

اما اگر در رمان براهنی مرگ میانه‌ای است که در فضای آن زندگی‌های این‌جهانی و آن‌جهانی در حوزه‌های یکدیگر وارد و با تولید چهره‌های سمبولیک تاریخ فرآوری می‌شوند و به مادّهٔ نقد فرهنگی تبدیل می‌گردند، در پیشگفتار چاپ سوم ترجمهٔ فارسی رمان *رگتایم* (نوشتهٔ ای. ال. دکتروف) که نجف دریابندری آن را در سال ۱۳۸۵ به خوانندگان عرضه کرد، می‌خوانیم که تولید چهره‌های سمبولیک، احیای شخصیت‌های تاریخی و برهم‌کُنِش آن‌ها با شخصیت‌های واقعی باعث می‌شود که تاریخ به یکی از مصالح مهم داستان تبدیل گردد؛ زیرا آن‌طور که مترجم می‌گوید، موضوع داستان دکتروف «واقعیت بیرونی [...] [و] یک لحظهٔ تاریخی است؛ و نویسندهٔ [آمریکایی] کوشیده است برای کاوش این لحظه [...] شیوه‌ای [...] مساعد موضوع کار خود پدید بیاورد» (دکتروف، ۱۳۸۵: مقدمهٔ مترجم، ۶).

دریابندری بحث می‌کند که دکتروف در این داستان «با دو دسته آدم: آدم‌های تاریخی [...] و آدم‌های تخیلی» کار می‌کند و اعتراف می‌نماید که «این آدم‌ها که *رگتایم* از جریان زندگی آن‌ها و برخورد و کشمکش اراده‌هایشان به‌وجود می‌آید، همان سه عنصری هستند که بدنهٔ اصلی جامعهٔ امریکا را تشکیل می‌دهند: امریکایی‌ها، مهاجران، و سیاه‌پوستان»؛ بنابراین پیداست که در رمان دکتروف هم، از ادبیات روایتی برای بازتولید تاریخ به‌منظور فرآوری تجربه‌های فرهنگی استفاده شده است که تحلیل مفصل‌تر آن از حدود گفتار حاضر خارج است.

www.SID.ir

Archive of SID

۲- ۴. تبیین توهم و ذهنیت در روایت

مطالعهٔ ذهنیت و توهم و چگونگی تحول و تطور خودآگاهی، یکی دیگر از ظرفیت‌های خوانش فرهنگی روایت است. وینفرید فلوک[۲۷] (2009: 375) که استاد بازنشستهٔ دانشگاه برلین است و در «مؤسسه مطالعات امریکای شمالی» آن دانشگاه، بیش از دو دهه مدیر بخش «مطالعات فرهنگی» بود، در یکی از مقاله‌هایش که دربارهٔ نقش ادبیات داستانی در استعلای فرهنگی است، بر «زیبایی‌شناسی ادراک» متمرکز می‌شود و ادعا می‌کند که داستان تا خوانده نشود عقیم است و برای تولید معنی باید خوانده شود و خواندن نیز زمانی منجر به تولید معنی می‌شود که داستان خواننده را به امور تخیلی ارجاع بدهد؛ چراکه در این صورت خواننده برای تولید تفکرات جدید از تداعی معانی و تصاویر ذهنی و احساسات خود در کشف تشابهات امور زندگی کمک می‌گیرد.

شاپور اعتماد و مرتضی مباشری در مقاله‌ای که برای «بررسی قدرت تبیینی بازنمودگرایی درمورد توهم» (۱۳۹۶: ۱۰۸) منتشر کرده‌اند، به این نتیجه می‌رسند که هدف ادبیات روایتی «بازنمودگرایی قدرت» است و این نوع ادبیات «پتانسیلِ قابلِ اعتنایی برای تبیینِ توهم دارد» (همان، ۱۳۱). آن‌ها گوشزد می‌کنند که روش بازنمودگرایان در تبیین توهم استفاده از «قصدیت یا دربارگی ذهنی» است؛ به این معنا که ذهن در بازنمایی امور و اشیا، آن‌ها را قصد کرده، ردیابی می‌کند. از دید پژوهش حاضر، ادبیات داستانی از این نظر نیز فضای مناسبی را برای تبیین ذهنیت و توهم دراختیار خواننده می‌گذارد؛ چراکه در بازنمایی که به هر حال یکی از کارکردهای روایت است، جهانی تخیلی یا مجازی پدیدار می‌شود که امکان تبیین ذهنیت و توهم روایت‌پرداز و شخصیت‌های روایت را برای خواننده فراهم می‌کند. مثلاً در رمان *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج*[۲۸] (۱۹۶۹) که علی‌اصغر بهرامی چاپ نهم آن را در سال ۱۳۹۳ منتشر کرده است، دربارهٔ «سیارهٔ ترالفامادور» می‌خوانیم که ساکنان آن «شصت سانتی‌متر قد دارند، رنگشان سبز است و شکلشان مثل اسباب لوله‌بازکنی لوله‌کش‌هاست. قسمت‌های پیاله‌مانند مکندهٔ آن‌ها روی زمین قرار دارد و لوله‌های آن‌ها که بی‌اندازه انعطاف‌پذیر است، معمولاً رو به بالا قرار می‌گیرد. در بالای هر لوله یک دست کوچک وجود دارد. در کف هر دستی یک چشم سبز قرار دارد. رفتار این موجودات دوستانه است و می‌توانند

www.SID.ir

Archive of SID

هرچهار بعد را ببینند. آن‌ها برای زمینی‌ها که تنها قادر به دیدن سه بعد هستند، دلسوزی می‌کردند. می‌توانستند چیزهای بسیار مهمی مخصوصاً درمورد زمان به زمینی‌ها بیاموزند (ونه‌گات، ۱۳۹۳: ۴۲– ۴۳)

هرچند رمان *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج* دربارهٔ این سیاره و ساکنان آن اطلاعات قابل توجهی را دراختیار خواننده می‌گذارد، خواننده برای شناخت بهتر این سیاره باید همواره تقلا و جست‌وجو کند و بی‌تردید حصول شناخت، افسون‌شدگی، کسب علم و غافلگیر شدن، از فواید چشمگیر مطالعهٔ ادبیات و نیز از نتایج تقلا و جست‌وجوی خواننده است. بنابراین بازنمایی تجربه‌ساز است و چنین تجربه‌ای، چه از نوعی باشد که اعتماد و مباشری به آن «تجربهٔ راست‌نما» می‌گویند و چه از نوعی باشد که آن‌ها نام آن را «تجربهٔ وهمی» می‌گذارند، ریشه در ارتباط بین شیئی خارج از ذهن و مابازاء ذهنی آن دارد. درعین حال، از آنجا که ناباوری خواننده معلق می‌ماند، به او این‌طور القا می‌شود که جهان مجازی روایت، اصالت دارد.

به این ترتیب، حس کنجکاوی خواننده تقویت می‌شود و دو جهان عینی و ذهنی را مقایسه می‌کند؛ بنابراین از طریق برابری اشیای وهمی با اشیای واقعی، نسبت به ذهنیت روایت‌پرداز و شخصیت‌های روایت به کشف و شهود می‌پردازد و تبیینشان می‌کند. ویلیام دین هاولز[۲۹] نظر می‌دهد که هدف از خواندن داستان باید رشد ذهنی و بالندگی روحی خواننده باشد و اینکه اتصال امر واقعی و امر تخیلی در داستان، خواننده را به این هدف می‌رساند. هاولز می‌گوید: «ما [رمان‌نویسان] روایت را با چیزی دربارهٔ زندگی شروع می‌کنیم که آن را ازپیش می‌شناسیم، یعنی با خود زندگی؛ اما در مرحلهٔ بعد، با تقلید آنچه دربارهٔ زندگی می‌دانیم، ادامه می‌دهیم. اگر خیلی ماهر و صبور باشیم، می‌توانیم این اتصال را مخفی کنیم. اما این اتصال همیشه وجود دارد؛ یک طرف این اتصال زمین و چمن واقعی است و آن طرف دیگرش تصاویر ترسیم‌شده از زمین و چمن» (1994: 241) است که از آثار تقلید از زندگی در متن روایت است. لذا ادبیات روایتی جهان جدیدی را بر خواننده می‌گشاید که از لوازم و تجهیزات نقد فرهنگی است؛ زیرا خواننده تا این جهان جدید را بشناسد و آن را رمزگشایی کند، باید همواره در تقلای فکری باشد و نوآوری فرهنگی را تمرین کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۲- ۵. مفهوم شکل در روایت

«شکل» یکی دیگر از ظرفیت‌های روایت منثور برای مطالعات فرهنگی است. فرمالیست‌های روس در تلاش برای تأسیس یک بوطیقای ادبی جدید که بتواند باعث تحکیم مواضعشان در مقابل نمادگرایان شود، بر شکل و تکنیک ادبی به‌عنوان بخشی از محتوا تأکید می‌کردند. از دید بوریس آیخِن‌باوم، در «نظریهٔ روش فُرمال»[۳۰] (۱۹۲۶-۱۹۲۷)، «شکل ادبی» معنی جدیدی پیدا کرد؛ به این مفهوم که شکل ادبی و محتوای ادبی حالا دیگر دو عنصر مستقل و جدا از یکدیگر نبودند و این‌طور نبود که شکل ظرفی برای (نگهداری) معنی به‌حساب آیند، بلکه شکل ادبی به‌خودی‌خود مقوله‌ای کامل، واقعی، پویا، و خود ـ بسنده بود و هیچ وابسته‌ای هم نداشت (cited by Leitch, 1087 -1069). این نگاه جدید به شکل ادبی، باعث شد که محتوا و مضمون روایت کم‌اهمیت شوند و به‌جای آن، تکنیک و شکل ادبی و تحولات تاریخی فُرم به مهم‌ترین موضوع پژوهش تبدیل گردند. درنتیجه سؤالاتی مانند این‌ها به موضوعات جدی برای پژوهش‌های ادبی تبدیل شدند: چرا در دورهٔ رنسانس و نزد ویلیام شکسپیر، غزل شکل غالب بیان شعری بود؟ چرا غزل فقط تا زمان میلتون نوشته می‌شد؛ اما در قرن هجدهم و دورهٔ روشنگری، جای خودش را به طنز داد؟ چرا رمانتیک‌ها بااینکه اغلب به نمایشنامه علاقه‌مند بودند، نمی‌توانستند آثار نمایشی‌شان را بر صحنه بیاورند و به‌جای آن، در قصیده و شعر غِنایی بسیار توانا بودند؟ چرا در دورهٔ ملکه ویکتوریا نمایشنامهٔ انگلیسی نتوانست بارز باشد و درعوض رمان به‌اوج رسید؟ چرا نمایشنامه باید در چهار دورهٔ تاریخی مختلف و دور از هم، یعنی در تمدن یونان و روم باستان، در تسلط کلیسا در دورهٔ میانه، در رنسانس اروپا، و در دورهٔ مدرن، در اروپا و امریکا و حوزه‌های دیگر اعتلا یابد و نسبت بین جامعه و اعتلای نمایشنامه در این حوزه‌ها و دوره‌ها چیست؟

به‌علاوه، اَشکال تاریخی و اجتماعیِ بودن و اَشکالِ عبادت، کار، کالا، پول، سرمایه، مصرف و... در دوره‌های مختلف تاریخی، ازجمله مقولات این حوزه هستند؛ زیرا روایت به این می‌پردازد که جامعهٔ انسانی چگونه خود را در بستر زمان بازتولید می‌کند و به روز می‌رساند. مثلاً رمان‌های رفتارشناسانه جین آستِن و اِولین واو محیط‌هایی را تدارک می‌بینند که خواننده در آن به‌مشاهدهٔ شکل رفتارهای اجتماعی و آداب و سلوک

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت‌های روایت و تحلیل ارزشی، اما طنزگونهٔ این آداب و رسوم می‌پردازد. این نوع روایت‌شناسی‌ها می‌خواهند اَشکالِ اجتماعی زندگی و آگاهی انسان را اداره کرده، توصیف و تحلیل و تئوریزه کنند. از این رهگذر، به رویکرد ساخت‌گرای مطالعات فرهنگی در روایت می‌رسیم که با شکل‌های (تولید) آگاهی سروکار دارد؛ به این معنا که آگاهی ما در روایت یک ساختار را تشکیل می‌دهد که خودِ آن ساختار از یک مجموعه‌روابط تشکیل شده است. پدیده‌هایی مانند زبان، ایدئولوژی، گفتمان و اسطوره، ساختار هستند و هریک از آن‌ها اصول و شکل‌بندی‌هایی دارند. روایت هم که ساختار است، نشانگر فعالیت انسان برای بازیافت و سازمان‌دهی ذهنیت خود در طول تاریخ است؛ چراکه ادبیات روایتی می‌خواهد جنبهٔ ذهنی روابط اجتماعی انسان را بازسازی کند و به روز برساند.

در این ساختار روایتی و زبانی، می‌توانیم عناصر و نیروهایی که شکلِ بودنِ انسان در طول تاریخ را ثبت کرده‌اند، بررسی کنیم. نیز می‌توانیم رفتارهای اجتماعی او را از زاویهٔ فرهنگی نقد و تفسیر کنیم؛ یعنی انسان در صحنه‌های مختلف زندگی: مادر در خانه و با فرزندان: تِس در رمانی با عنوان *تِس، دختر خانوادهٔ دوبِرویل* (۱۸۹۱) نوشتهٔ توماس هاردی، آن‌گاه که در مزرعه فرزند مرده می‌زاید و جلو چشم خواهر و برادرانش او را غسل می‌دهد و دفن می‌کند؛ دانشجو در دانشگاه: استِفِن دِدالوس روشنفکر در رمان *سیمای مرد هنرآفرین در جوانی* (۱۹۱۶) نوشتهٔ جِیمز جویس، آن‌گاه که به دانشگاه می‌رود و حتی آنجا هم خودش را تنها می‌یابد؛ کارمند در اداره: اَکِکی اَکِکی‌وِیچ در داستان کوتاه «شِنل» نوشتهٔ نیکولای گوگول، زمانی که در اداره‌اش با عنوان کُپی‌بَردار کار می‌کند، اما آن‌قدر ناخواسته و تنهاست که مجبور به فرار می‌شود و می‌میرد؛ کارگر در کارخانه و اتحادیهٔ کارگری: اِستِفِن بلَکپُول در رمان *روزگار سخت* (۱۸۵۴) نوشتهٔ چارلز دیکنز که در کارخانهٔ جوزیا باوندِربای کار می‌کند، اما آن‌گاه که سخنش با او در یک مشاجره گیر می‌کند، صاحب کارخانه اخراجش می‌نماید و بنابراین بلکپول جلای وطن می‌کند. باوندربای در غیاب بلکپول او را به سرقت از بانک متهم می‌کند، اما بلکپول که می‌خواهد از خودش دفاع کند، وقتی که برای همین منظور به شهر برمی‌گردد، در گودال یک معدن می‌افتد و بر اثر جراحت می‌میرد؛ شهروند در

www.SID.ir

Archive of SID

جامعه: ایدیپا ماس[۳۱] در یک رمان کوتاه که نوشتهٔ توماس پینچون است و شاید «*حراج در غرفهٔ ۴۹*»[۳۲] ترجمهٔ مناسبی برای عنوانش باشد، زمانی که برای انجام یک مأموریت حقوقی از شهر خودش، یعنی کینِرت در کالیفرنیا، به شهری در جنوب‌تر، یعنی سَن نارسیسو می‌رود؛ اما در شهر جدید انگار هرچه بیشتر دنبال مأموریت حقوقی‌اش می‌دود، قدرت بازدارندهٔ زبان استعاری داستان باعث می‌شود در انجام مأموریتش ناموفق‌تر باشد.

رمان *سهم من* (۱۳۸۱) نوشتهٔ پری‌نوش صنیعی، با رمان پینچون تفاوت‌های سبکی و گفتمانی زیادی دارد، اما دست‌کم از یک نظر شبیه رمان پینچون است؛ چراکه در هردو، شخصیت اصلی کنشگر نوعی کاوش فرهنگی است که مسافرت و هجرت از لوازم آن است. شخصیت اصلی داستان صنیعی، دختر جوانی به‌نام معصومه صادقی است که در ابتدای داستان هنوز به مدرسه نمی‌رود؛ اما دیری نمی‌پاید که همراه خانواده‌اش از یک زیست‌بوم فرهنگی سنتی و محدود (شهر قم) به یک زیست‌بوم فرهنگی جدید و رو به رشد (شهر تهران) مهاجرت می‌کند و در زیست‌بوم فرهنگی جدید، پس از آنکه پدرش باوجود مخالفت‌های شدید مادر و برادرانش، اسمش را در «کلاس هشتم دبیرستان» می‌نویسد، رفتن به مدرسه را شروع می‌کند. بنابراین داستان صنیعی را که بخوانیم، متوجه می‌شویم که از دید نویسنده، تهران یک مقصد و زیست‌بوم فرهنگی جدید، معصومه کنشگر این زیست‌بوم و نوعی سفیر فرهنگی، و مهاجرت خانوادهٔ صادقی به تهران امکان تعامل فرهنگی بین آن کنشگر و این زیست‌بوم جدید است. حالا این سفیر فرهنگی می‌خواهد ـ و اقتضای روایت هم همین است ـ که عضو فعال این زیست‌بوم فرهنگی بشود تا بتواند با آن تعامل کند و امکان تعالی و رشد فرهنگی را به‌وجود آورد و ذهنیت فرهنگی خودش را هم به‌روز کند. داستان صنیعی برای دستیابی معصومه به این هدف، یک شخصیت دیگر، یعنی پروانه احمدی، را هم می‌آفریند و به‌کار می‌گیرد. پروانه اهل تهران و با معصومه همسال و هم‌کلاس است؛ بنابراین برای او دوستی چنان صمیمی خواهد بود که گویی روحشان با یکدیگر ترکیب شده است. تا آنجا که خوانندهٔ حاضر می‌داند، این یک اُسلوب فرهنگی در داستانِ نوعاً مدرن انگلیسی است که هِنری جِیمز ـ که آخرین داستان‌هایش را در دههٔ سومِ قرن

www.SID.ir

Archive of SID

بیستم نوشته است ـ در آن استاد است. در داستان صنیعی، نقش پروانه هم واسطه‌گری فرهنگی است؛ چراکه او در زیست‌بوم جدید راه‌های تعامل فرهنگی را بر سفیر می‌گشاید، روش‌های تعامل فرهنگی را بر او تبیین می‌کند و ابزارهای تعامل فرهنگی را برایش تدارک می‌بیند. ازجمله روش‌ها و ابزارهایی که این واسطهٔ فرهنگی برای سفیر تدارک می‌بیند، سیاحت کوتاه (اما کم‌تعداد) در زیست‌بوم جدید، گفت‌وگوی صمیمی در خلوت، و نامه و عکس و مجله است؛ ضمن اینکه مدرسه یک حوزهٔ فرهنگی متعالی است، رادیو و تلویزیون برای ارتباط مورد استفاده قرار می‌گیرند و حالا دیگر موسیقی هم تابوی فرهنگی نیست.

بنابراین آفرینش و کشف اَشکال و سبک‌های جدید روایت، در کنار استفادهٔ متفاوت از زبان و امکانات آن که بتواند فضایی برای بازتولید ارزش‌های زندگی و خودآگاهی انسان معاصر باشد، به ظرفیت‌های نقد فرهنگی ادبیات روایتی می‌افزاید.

۳. نتیجه

این مقاله در ابتدای مقدمه موضوع پژوهش را معرفی می‌کند و پس از ارائهٔ بحثی کوتاه در ضرورت نقد فرهنگی روایت، رویکرد پژوهشی، روش تحقیق و پیشینه پژوهش را توصیف می‌نماید. پس از آن، در قسمت «بحث و بررسی»، پنج ظرفیت یا مؤلفه نقد فرهنگی روایت را تحلیل می‌کند که عبارت‌اند از تبلور نقد فرهنگی، نقش فرهنگی نماد، توصیف مستند جامعه، تبیین توهم و ذهنیت، و مفهوم شکل. نویسنده در توضیح ظرفیت اول استدلال می‌کند که مطالعات فرهنگی در نهاد زبانی و ادبی است، و در زبان است که نشانه‌شناسی فرهنگی و نشانه‌شناسی ادبیات روایتی به هم می‌رسند و بنابراین مطالعات فرهنگی عمدتاً در حوزهٔ نماد و نشانه، یعنی در حوزه زبان است که با ادبیات روایتی هم‌بسته می‌شود. در ادبیات روایتی، نماد هم در انباشت معنی کمک می‌کند و ویژگی‌های زیبایی‌شناسانهٔ متن را گسترش می‌دهد. اما از دید علی‌محمد حق‌شناس، نماد می‌تواند به نشانه هم تبدیل شود؛ چراکه هم‌زمان از ارزش اولیه و ارزش ثانویه و ارزش «افزوده» برخوردار می‌گردد. علاوه‌بر این، زبان روایت هم بارور می‌شود و معنی به‌کمک عناصری همچون استعاره و تلمیح و مجاز مرسل، غیرمنتظره می‌گردد و

www.SID.ir

Archive of SID

خواننده نیز در تولید معنی و تجربهٔ جدید نقش برجسته دارد و گفت‌وگوی «خود» با «غیر» هم به امکانات تولید معنی می‌افزاید؛ بنابراین در روایت، معنی امکان زایش می‌یابد و تکثیر می‌شود و ازجمله همین ویژگی‌های برجسته هستند که روایت را به فضای مناسبی برای نقد فرهنگی تبدیل می‌کنند.

در تحلیل ظرفیت دوم، کاربرد نقد فرهنگی نماد در چند روایت برجسته تحلیل می‌شود. این روایت‌ها عبارت‌اند از: داستان کوتاه «یک دل ساده» و رمان‌های *پسران و عاشقان*، *خشم و هیاهو*، *چشم*، *به‌سوی فانوس دریایی*، *بوف کور*، *جای خالی سلوچ* و *آزاده خانم و نویسنده‌اش*. در بررسی ظرفیت سوم (توصیف مستند جامعه در روایت) بحث می‌شود که ادبیات روایتی زندگیِ تاریخیِ ملت‌ها را منعکس می‌سازد، به خواننده کمک می‌کند که نسبت به آن جوامع نگرش پیدا کند و قضاوت نماید، خواننده را در فضای زندگی قرار می‌دهد و تجربیات او را با زندگی پیوند می‌زند و معنای زندگی در نزد نیاکانش را برای او روشن می‌سازد و از این طریق، امکان زیبایی‌شناسی ادراک تاریخی ملت‌ها را برایش فراهم می‌کند. برخی از داستان‌های نو ایرانی، ازجمله *سمفونی مردگان* و *طوبا و معنای شب* و همین‌طور داستان کوتاه «مرگ در ونیز» نوشتهٔ توماس مان از این نمونه‌اند.

یکی دیگر از ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت، تبیین توهم و ذهنیت است. در بررسی این ظرفیت بحث می‌شود که روایت بازنمودگرایانه است و از این نظر، ظرفیت بالایی برای تبیین توهم و ذهنیت دارد. بازنمایی در روایت تجربه‌ساز است که ریشه در ارتباط دنیای ذهنی با دنیای عینی دارد. اینکه انسان تاریخی چگونه امور زندگی‌اش را می‌فهمیده و ذهنیت خودش را در مسیر تاریخ به‌روز می‌کرده است هم از مقولهٔ تبیین ذهنیت در روایت است. آخرین ظرفیت نقد فرهنگی روایت که در پژوهش حاضر تحلیل می‌گردد، مفهوم شکل است. در تحلیل این ظرفیت بحث می‌شود که در دورهٔ اوج فرمالیسم، گرایش به شکل ادبی، امکانات نقد فرهنگی روایت را تاحد زیادی بالا برد. از آن زمان، این رویکرد باعث شده است که شکل روایت و محتوای آن از یکدیگر تفکیک نشوند و شکل روایت و تحولات تاریخی آن به موضوع مهمی برای پژوهش‌های ادبیات روایتی تبدیل گردد. در فرمالیسم، اَشکال تاریخیِ بودنِ انسان در

www.SID.ir

Archive of SID

دوره‌های مختلف هم مورد توجه قرار گرفت. درعین حال، بحث می‌شود که مطالعات فرهنگی ساخت‌گرا هم با شکل آگاهی سروکار دارد و پدیده‌هایی مانند زبان و روایت و داستان که ساختار هستند، نشانگر فعالیت انسان برای سازمان‌دهی ذهنیت خود در تاریخ است. در فرمالیسم روایتی، شکل زندگی، شکل اجتماع، شکل رابطه، شکل ادراک و غیر آن هم مورد توجه قرار می‌گیرند.

بررسی همه مؤلفه‌ها و ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت از حدود این مقاله خارج است؛ بنابراین پژوهشگر حاضر سعی خواهد کرد سایر مؤلفه‌ها و ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت را در پژوهشی دیگر مورد بررسی قرار دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Barthes
2. cultural criticism
3. cultural studies
4. narrative literature, narrative fiction
5. Arnold
6. “The Function of Criticism at the Present Time”
7. close reading
8. David Herman
9. Monika Fludernik
10. H. Porter Abbott
11. Tzvetan Todorov
12. Jonathan Culler
13. Richard Hoggart
14. “Literature and Society”
15. Stuart Hall
16. “The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities”
17. representation
18. willing suspension of disbelief
19. extended metaphor
20. Beebe
21. *The Eye*
22. Brian McHale
23. mobius strip (mobius loop)
24. “Lost in the Funhouse”
25. Wolfgang Iser
26. cultural capital
27. Winfried Fluck
28. *Slaughterhouse- five*
29. William Dean Howells

www.SID.ir

Archive of SID

30. the theory of the formal method
31. Oedipa Maas
32. *The Cring of Lot 49*

منابع

- ابجدیان، امرالله (۱۳۸۹). *تاریخ ادبیات انگلیس*. ج۱۰. *نمایشنامهٔ سدهٔ بیستم*. چ۱. شیراز. دانشگاه شیراز.
- اعتماد، شاپور و مرتضی مباشری (۱۳۹۶). «تبیین نمودگرایانهٔ توهم». *روش‌شناسی علوم انسانی*. ش۹۳. صص۱۰۷- ۱۳۴.
- براهنی، رضا (۱۳۷۶). *آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی*. چ۱. تهران: نشر قطره.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۱- ۱۳۸۲). «مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟» *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. ش۶۵ و ۶۶. صص۳۸- ۴۹.
- دکتروف، ای. ال. (۱۳۸۵). *رگتایم*. ترجمهٔ نجف دریابندری. تهران: خوارزمی.
- دولت‌آبادی، محمود (۱۳۷۲). *جای خالی سلوچ*. چ۴. تهران: نشر چشمه، نشر پارسی. چ۱: ۱۳۵۸.
- شاکری، عبدالرسول و علی عباسی (۱۳۹۷). «تأثیر تصویرهای نمادین بر پی‌رنگ رمان *جای خالی سلوچ*». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ش۵۹. صص۴۳- ۵۲.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۶). *افسون‌زدگی جدید: هویت چهل‌تکه و تفکر سیار*. ترجمهٔ فاطمه ولیانی. چ۵. تهران: فروزان. چ۱: ۱۳۵۶.
- صنیعی، پری‌نوش (۱۳۸۴). *سهم من*. تهران: روزبهان. چ۱: ۱۳۸۱.
- کاظمی، عباس و محبوبه حاج‌حسینی (۱۳۹۴). «چالش‌های انجام مطالعات فرهنگی در ایران و افق‌های پیش‌رو». *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. ش۲۶. صص۵۷- ۸۰.
- محمدی، سیدبیوک (۱۳۹۵). «نوشتن به‌منزلهٔ روش تحقیق». *روش‌شناسی علوم اجتماعی*. ش۸۷. صص۷۸- ۱۰۶.
- مقدادی، بهرام (۱۳۶۹). «رمان؛ نقد، صورت، معنی و رسالت اجتماعی». [گفت‌وگوی قدرت‌الله حسن‌زاده با بهرام مقدادی]. *ادبستان فرهنگ و هنر*. ش۹. صص۱۳- ۱۶.
- ـــــــــــ (۱۳۷۷). «ادبیات: برخورد با هنر و ادبیات در غرب و جهان سوم». هنر. ش۳۵. صص۹- ۲۴.

www.SID.ir

Archive of SID

- ونه‌گات، کورت (۱۳۹۳). *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج*. ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی. چ۹. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان. چ۱: ۱۳۸۳.
- هدایت، صادق (۲۳۵۶). *بوف کور*. تهران: جاویدان.
- Abbott, Porter H. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge UP.
- Arnold, Matthew (1864, 1875). "The Function of Criticism at the Present Time". *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton & Company, pp. 806-825.
- Barthes, Roland and Lionel Duisit (1975). "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative". *New Literary History*. Vol. 6. No. 2: pp. 237- 272.
- Beebe, Maurice (1963). "Lawrence's Sacred Faunt: The Artist's Theme of SONS AND LOVERS". *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 4. No. 4. pp. 539-552.
- Eichenbaum, Boris (1926-1927). "From The Theory of the Formal Method". *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton & Company. pp. 1062-1087.
- Fluck, Winfried. (2009). "Why We Need Fiction: Reception Aesthetics, Literary Anthropology, Funktionsgeschichte". *Romance with America? Essays on Culture, Literature, and American Studies*. Eds. Laura Bieger and Johannes Voelz. pp. 365-384.
- Hall, Stuart (1990). "The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities". *October*. Vol. 53. pp. 11- 23.
- Hoggart, Richard (1966). "Literature and Society". *The American Scholar*. Vol. 35. No. 2. pp. 277-289.
- Howells, William Dean (1994). "Novel-Writing and Novel-Reading: An Impersonal Explanation". *The Norton Anthology of American Literature.* Ed. Nina Baym. 4th ed. Vol. 2. New York: Norton. pp. 234-250.

www.SID.ir

Archive of SID

Biannual Journal of Narrative Studies **Year.3, No. 5, Jule, May 2018-2019**

The Potentials of Cultural Criticism in Narrative Fiction

Ali Taghizadeh * [1]

1. Assistant Prof. in American Studies Razi University, English Department

Received: 26/05/2019 Accepted: 17/07/2018

Abstract

The subject of this research is to explore the potentials of cultural criticism in narrative fiction. Its objective is to help narrative fiction find larger readership for the purposes of cultural criticism. Cultural criticism and cultural studies have several targets. One of their targets is that they want to be a project for the productive use of narrative fiction in modern society, because modern society is no longer much interested in narrative and seemingly takes little responsibility towards it. This is a real cultural challenge in the modern society with which the researchers in narratology and cultural studies are concerned hoping to provide practical solutions for it. In this climate of cultural lag, if narrative is to find enough readership, it should have certain qualities. Some qualities of narrative fiction are: its language is symbolic, it is representational, and it takes outstanding semiotic functions. However, these generic and productive features bring about many other potentials in narrative that make it a suitable space for cultural criticism. Crystallization of cultural criticism, cultural role of the symbol, documentary illustration of the society, elucidation of subjectivity, and concept of form are among the potentials of narrative fiction that the present research is intending to examine, rendering narrative into a productive field of cultural criticism. All of these potentials add to the critical values of narrative discourse, and via the rendition of narrative fiction into a space of critical innovation, strengthen the narrative potentials in the production and criticism of culture. Therefore, the significance of this research is that it analyzes the potentials of narrative fiction in cultural criticism, and via helping it find larger readership, adds to the possibilities of cultural criticism and cultural studies.

Keywords: Narrative fiction; Cultural criticism of narrative fiction; cultural role of symbol; Elucidation of subjectivity; Concept of form.

* Corresponding Author's E-mail: altaghee@zedat.fu-berlin.de

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir