

ظرفیت‌شناسی نقد فرهنگی روایت (پی‌آمد)

علی تقی‌زاده*

(دریافت: ۱۳۹۸/۵/۷ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۲)

چکیده

موضوع پژوهش حاضر ظرفیت‌شناسی نقد فرهنگی روایت و هدف آن کمک به کاربرد بیشتر ادبیات روایتی به‌منظور استفاده از ظرفیت‌های آن در نقد فرهنگی است. نقد فرهنگی اهداف متعددی دارد؛ از جمله اینکه می‌خواهد پروژه‌ای برای کاربردی کردن ادبیات روایتی در جامعه مدرن که به متون ادبی علاقه چندانی ندارد، باشد. این چالش فرهنگی بزرگی است که پژوهشگران ادبیات و مطالعات فرهنگی و روایت‌شناسی درمورد آن می‌اندیشند و می‌خواهند برای رفع آن راهکارهای عملی ارائه دهند. در چنین شرایطی، اگر روایت می‌خواهد به جامعه راه پیدا کند، باید ویژگی‌های خاصی داشته باشد. برخی از ویژگی‌های کلی روایت داستان‌پردازی، زبان نمادین، بازنمایی و ویژگی‌های نشانه‌شناختی است. اما این ویژگی‌های کلی موجب قابلیت‌های فراوان دیگری هم در روایت می‌شود که آن را به فضای مناسبی برای نقد فرهنگی تبدیل می‌کند. گرایش فرهنگی روایت، تحلیل بازی قدرت، جامعه‌شناسی ادبیات روایتی، مطالعات متن‌محور، و کشمکش، گفت‌وگو و ماجرا مؤلفه‌های فرهنگ‌ساز روایت هستند که پژوهش حاضر در تحلیل ظرفیت‌های نقد فرهنگی آن‌ها را بررسی می‌کند. وجه مشترک همه این مؤلفه‌ها این است که به ارزش‌های انتقادی گفتمان ادبی می‌افزایند و از طریق

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

(نویسنده مسئول)

* altaghee@zedat.fu-berlin.de

تبدیل ادبیات روایتی به فضای نقد و نوآوری، ظرفیت‌های تولید و نقد فرهنگی روایت را تقویت می‌کند. 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: تحلیل بازی قدرت، جامعه‌شناسی ادبیات روایتی، روایت، کشمکش و گفت‌وگو و ماجرا، گرایش فرهنگی روایت، مطالعات متن‌محور، نقد فرهنگی روایت.

۱. مقدمه

یکی از چالش‌های اصلی مدرنیته چالش فرهنگی است. ریشه این چالش فرهنگی بی‌مصرفی ادبیات روایتی است و اینکه در تدوین سیاست‌ها و کارکردهای فرهنگ مدرن، نقش ادبیات نادیده گرفته می‌شود و به روابط ادبیات داستانی و نقد فرهنگی توجه کافی مبذول نمی‌گردد. با این حال، تفاهم و تعامل ادبی و فرهنگی در حوزه‌های ملی و بین‌المللی می‌تواند از طریق تولید نظریه و نقد فرهنگی برگرفته از ادبیات روایتی به رفع این چالش کمک کند و زمینه‌های رشد فرهنگی ملت‌ها را به وجود آورد. به این ترتیب، اگر بپذیریم که روایت و روایت‌شناسی یکی از منابع اصلی تولید و تحلیل فرهنگی است، مسئله پژوهش حاضر رابطه ادبیات روایتی و مطالعات فرهنگی و ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت است. لذا پرسش‌های محوری پژوهش عبارت‌اند از:

- مؤلفه‌ها و ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت کدام‌اند؟

- ادبیات روایتی و روایت‌شناسی چه روابطی با نقد فرهنگی و تولید فرهنگی دارند؟

مطالعات فرهنگی که روشن‌فکرانه و پیچیده است، بین‌رشته‌ای و گوناگون هم هست. اما بی‌تردید اولین و مهم‌ترین ریشه‌ها و خاستگاه‌هایش را از ادبیات داستانی گرفته است؛ به طوری که اولین بنیان‌گذاران مطالعات فرهنگی به‌عنوان رشته دانشگاهی، یعنی ریچارد هوگارت^۱ و ریموند ویلیامز^۲، هر دو استاد دانشگاه در رشته ادبیات

انگلیسی بودند و هنگامی که هوگارت «مرکز مطالعات فرهنگی معاصر» را در دانشگاه بیرمنگام به‌راه انداخت و کتابی با عنوان *کاربردهای سواد: جنبه‌هایی از زندگی طبقه کارگر*^۳ (۱۹۵۷) را منتشر کرد، بحث اصلی پژوهش خود را بر نظریات فرَنک ریموند لیوس^۴، منتقد ادبی بریتانیایی، پایه‌ریزی نمود که در اوایل و اواسط قرن بیستم زندگی می‌کرد و طبیعی است که نظریات لیوس هم در نقد ادبی بود. هوگارت در کتاب *کاربردهای سواد* ادعا می‌کند که خواندن و تحلیل انتقادی هنر ادبی ویژگی‌های زندگی واقعی و عملی در جامعه را نشان می‌دهد. او بحث می‌کند که فقط هنر است که می‌تواند زندگی را، با همه پیچیدگی‌ها و در همه اشکال مختلفش بازسازی کند. زندگی روزمره تجربه‌ای زمانمند است و با گذشت زمان زایل می‌گردد و فقط هنر است که ما را قادر می‌سازد تا از روزمرگی زندگی، به‌عنوان تجربه‌ای زمانمند، فراتر برویم و آن را از تأثیر زمان حفظ کنیم (به نقل از Sardar & Van Loon, 1998: 27). بنابراین فرضیه پژوهش حاضر این است که ادبیات و آثار ادبیات داستانی برخی از امکانات و ساختارهای مهم مطالعات فرهنگی و نقد فرهنگی را تدارک می‌بینند و در اختیار خواننده قرار می‌دهند.

در مقاله اول («ظرفیت‌شناسی نقد فرهنگی روایت» منتشر شده در شماره ۵ دوفصلنامه *روایت‌شناسی*) که پیش‌آمد مقاله حاضر است، برخی از امکانات و ظرفیت‌های مهم نقد فرهنگی روایت در قالب پنج مؤلفه بررسی و تبیین شد: بروز و ظهور نقد فرهنگی در ادبیات روایتی، نقش فرهنگی نماد، توصیف مستند جامعه در روایت، تبیین توهم و ذهنیت، و مفهوم شکل؛ و مقاله حاضر که پی‌آمد مقاله اول است، پنج مؤلفه دیگر نقد فرهنگی روایت را تحلیل کرده است که عبارت‌اند از: گرایش فرهنگی روایت، تحلیل بازی قدرت، جامعه‌شناسی ادبیات روایتی، مطالعات متن‌محور، و کشمکش، گفت‌وگو و ماجرا. وجه مشترک همه این ظرفیت‌ها و مؤلفه‌ها این است که به قابلیت‌های روایت به‌عنوان فضایی برای نقد فرهنگی می‌افزایند و آن را به راهبرد

یا رژیمی برای هویت‌سازی فرهنگی تبدیل می‌کنند. لذا یک روش تحقیق حاضر این است که تکمیل‌کننده بحث مقاله اول محسوب می‌شود. منابع پژوهش حاضر هم نظری و هم کاربردی بوده است و لذا ضمن اینکه تحقیق حاضر نوعی پژوهش کتابخانه‌ای است، از نظر منابع پژوهش در دو حوزه نظری و کاربردی اجرا شده: پژوهشگر در ابتدا برخی از منابع نظری مهم در حوزه‌های روایت‌شناسی و مطالعات فرهنگی و نقد فرهنگی، مثلاً برخی آثار رولان بارت،^۵ را خوانده و سعی کرده زیربنای نظری نقد فرهنگی روایت را از آن‌ها اقتباس و تدوین کند و پس از آن برخی آثار ادبیات داستانی، مانند رمان‌های آلپور توایست، تنگسیر و دیدار بلوچ را خوانده و کوشیده است ظرفیت‌ها، فرمول‌ها و روش‌های نقد فرهنگی روایت را در هر یک از آن‌ها ارزیابی و تدوین کند. با این حال، تا آنجا که نویسنده مقاله حاضر می‌داند، منابعی که موضوعشان به‌طور خاص ظرفیت‌شناسی نقد فرهنگی روایت باشد، کمیاب‌اند. بنابراین روش پژوهش در خواندن منابع نظری و کاربردی، استدلالی و اقتباسی و استنتاجی هم بوده است.

۱-۱. پیشینه تحقیق

محمد رضا شادرو شماری از مقاله‌های لئو لوونتال،^۶ جامعه‌شناس آلمانی و یکی از اعضای مکتب فرانکفورت، را گردآوری نموده و ترجمه فارسی آن‌ها را در کتابی با عنوان *رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات* به خوانندگان عرضه کرده است. این کتاب در سال ۱۳۸۶ توسط نشر نی منتشر شده است. در یکی از مقاله‌های این کتاب، لوونتال «به گستره سستی پژوهش در جامعه‌شناسی ادبیات» (۱۳۸۶: ۷۵) وارد می‌شود تا استدلال کند که می‌توانیم ادبیات را به‌مثابه «منبعی ثانوی» در نظر بگیریم که هم در تدوین تحلیل‌های تاریخی قابل استفاده باشد و هم حاوی «نظریه اجتماعی» باشد. لوونتال پس از آن اعتراف می‌کند:

جامعه‌شناس ادبیات وظیفه دارد که بین تجربه‌های شخصیت‌های خیالی و فضای خاص تاریخی که منشأ آن تجربه‌هاست پیوند بزند و تأویل ادبی را به بخشی از جامعه‌شناسی شناخت تبدیل نماید. جامعه‌شناس ادبیات باید بتواند براساس معادله خصوصی درون‌مایه‌ها و فنون سبکی، معادلات اجتماعی طرح کند (همان، ۷۶).

سکون برکوویچ^۷ در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد ادبیات در عصر مطالعات فرهنگی» (۱۹۸۸)، ویژگی‌های شگرفی را برای روایت ادبی در نظر می‌گیرد که به ظرفیت‌های نقد فرهنگی آن می‌افزاید: الف. ادبیات امکان تعلیق خودآگاهانه ناباوری است؛ ب. ادبیات مسئله‌ساز و پرسش‌آفرین است؛ ج. متن ادبی از امور روزانه ریشه می‌گیرد و خودش را در این امور جاسازی می‌کند. برکوویچ استدلال می‌کند که یکی از رموز نقد فرهنگی ادبیات روایتی این است که به خواننده اجازه می‌دهد تا در بازخوانی متن ادبی فرهنگ را متنی کند و آن را براساس قوانین زبان مورد بازبینی، ارزیابی و ادراک مجدد قرار بدهد. لوک هرمن^۸ و بارت فرفاک^۹ در پژوهشی که با عنوان «گرایش روایت به تعامل فرهنگی» (۲۰۰۹) منتشر کرده‌اند، به طرح موضوعاتی مانند «گرایش روایت و قابلیت گفتن»، «گفت‌وگو همچون روند ادبی» و «گفت‌وگو همچون روند فرهنگی» می‌پردازند و ادعا می‌کنند که گرایش فرهنگی روایت در تعاملی است که بین خواننده و متن تأسیس می‌کند. هرمن و فرفاک درعین حال خاطرنشان می‌کنند که نویسنده در تدارک متن روایتی به هیچ‌وجه آزاد نیست؛ چراکه در واقع در بازی گفت‌وگو بین طرفین است که متن شکل می‌گیرد، و گفتمان آن هم تحت تأثیر عناصر و طرف‌هایی است که در گفت‌وگو شرکت می‌کنند و به تعامل با یکدیگر می‌پردازند. وینفرید فلوک^{۱۰} در مقاله «داستان و تخیلی بودن در فرهنگ عامه: مشاهداتی در زیبایی‌شناسی فرهنگ عامه» نوشته است:

متن عمومی چیزی جز بازتولید سیستم فرهنگی رایج نیست [...] اگر متون عمومی مدل‌های فرهنگی را بازتولید می‌کنند، این کار را از طریق داستان (پردازش) انجام می‌دهند، و دقیقاً همین عنصر مضاعف بازتولید به‌واسطه داستان است که باید هم

به‌عنوان سرچشمه معنای متن در نظر گرفته شود و هم به‌عنوان خاستگاه لذت آن
(1988: 52).

با این حال، پژوهش حاضر با پژوهش‌های مزبور تفاوتی بنیادین بدین شرح دارد که پژوهش حاضر می‌خواهد ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت را تحلیل کند تا به‌عنوان یک نمونه نظری و کاربردی نقش ادبیات روایتی در نقد و تحلیل فرهنگی مورد توجه صاحب‌نظران و متولیان مطالعات ادبی و فرهنگی قرار بگیرد.

۲. چارچوب نظری

سو اُون^{۱۱} در مقدمه کتابی که با عنوان ریچارد هوگارت و مطالعات فرهنگی (۲۰۰۸) ویراستاری کرده است، بحث می‌کند که از دید هوگارت، آثار ادبی «بزرگ» معانی فرهنگی را به بهترین شکل در خود جای می‌دهند. این آثار هوشمندانه هستند و به درستی نهاد جوامع و تجربیات انسانی را در خود بازتولید می‌نمایند. آثار ادبی «بزرگ» معانی‌شان را از طریق سامان‌بخشی درونی به‌دست می‌آورند و بنابراین کمک می‌کنند نظام‌های ارزشی جوامع آشکار شوند؛ چه از طریق انعکاس آن نظام‌های ارزشی و چه به‌واسطه مقاومت در برابر آن‌ها و ارائه نظام‌های ارزشی جدید غالباً تلویحی. این‌گونه است که هنرهای زبانی و بیانی، و به‌ویژه ادبیات، ما را در تدوین و شناخت ماهیت ارزش‌آفرین جوامع انسانی راهنمایی می‌کنند (Owen, 2008: 3). بنابراین پژوهش پیش‌رو ناظر بر مطالعات فرهنگی برگرفته از ادبیات است و در این راستا سعی می‌کند برخی از ظرفیت‌ها و ساختارهای تولید و تحلیل فرهنگی در ادبیات داستانی را در حوزه نظری و عملی شناسایی و تدوین کند. ظرفیت‌های تولید و نقد فرهنگی ادبیات داستانی که در پژوهش حاضر تحلیل می‌شوند عبارت‌اند از: گرایش فرهنگی روایت، تحلیل بازی قدرت، جامعه‌شناسی ادبیات روایتی، مطالعات متن‌محور، و کشمکش، گفت‌وگو و ماجرا.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. گرایش فرهنگی روایت

مهدی بهشتی‌نژاد بحث می‌کند که آنتونی گیدنز^{۱۲} آن‌گاه که می‌خواهد نقش برخی نهادها در شکل‌گیری و تحول فرهنگ را گوشزد کند، «نقش برجسته گفتار و نوشتار، خط و نشانه‌شناسی [...] و نیز نقش] خانواده، گروه‌های همسالان، مدارس و رسانه‌های همگانی» را برجسته می‌سازد (۱۳۹۵: ۹۶). از نقش این نهادها در فرهنگ‌سازی و رشد فرهنگی نمی‌توان چشم پوشید. اما به دلیل فراوانی روایت و از آنجا که انسان به‌طور فطری به تولید و مصرف روایت علاقه‌مند است و نیز به‌لحاظ ویژگی‌ها و قابلیت‌های خاص ادبیات روایتی، چنین می‌نماید نقش روایت در تولید و نقد فرهنگی از نقش نهادهای مورد نظر گیدنز مهم‌تر باشد؛ چراکه روایت و داستان - که همواره گرایش فرهنگی دارند - در واقع زیست‌بوم معنوی و فکری انسان هستند و شاید در همه زوایای زندگی و هستی فرهنگی او تأثیر بگذارند.

یکی از زمینه‌های این گرایش ظرفیت روایت برای انگیزش نوعی گفت‌وگوی فرهنگی است که در فضای آن، دیدگاه‌های خواننده و متن با یکدیگر برخورد می‌کنند و برخورد دیدگاه‌های آن‌ها زمینه‌ساز گفتمان‌های بینابینی خواهد بود. اگرچه از دید برخی نظریه‌پردازان گرایش فرهنگی، روایت ریشه در این واقعیت دارد که خواننده متن را پردازش می‌کند، از نظر گروهی دیگر از نظریه‌پردازان، ریشه گرایش فرهنگی روایت گفتایی (گفتاری بودن) آن است. اما ریشه این گرایش هرچه که باشد، نباید فراموش کنیم که متن ادبیات روایتی به‌طور ذاتی از ظرفیت‌ها و ویژگی‌های فرهنگی جالبی برخوردار است. متن روایتی به برکت شبکه ارتباطی که در آن بین خوانندگان شکل می‌گیرد، موجب نوعی گرایش و انگیزش فرهنگی در آنان می‌شود. این گرایش فرهنگی برآیند آمیزش متن و خواننده و نوعی تشابه و تطابق فکری و عاطفی بین آن‌هاست که از دید استیفن گرین‌بلت^{۱۳} از «مواد فرهنگی» به‌دست می‌آید و در چنین فضاهایی بین

خوانندگان دست‌به‌دست می‌شود. متن روایتی هرچه بیشتر بین خوانندگان به گردش درآید، و نیز هرچه مواد فرهنگی بیشتری را به گردش درآورد، قدرتمندتر خواهد شد. چنین متنی خوانندگان را با پرسش‌های اساسی درگیر می‌کند، در ذهن آن‌ها انگیزش پدید می‌آورد، آن‌ها را به تکاپوی فرهنگی وامی‌دارد و امکان بالندگی فکری و فرهنگی آن‌ها را فراهم می‌کند.

یک جنبه دیگر گرایش فرهنگی روایت امکان تولید دانش و نقد فرهنگی در مفاهیم و موضوعاتی مانند هویت و بازنمایی آن در ادبیات روایتی و نقش روایت در تبیین نظریه‌ها و اصولی مانند مطالعات رسانه، هویت‌های اجتماعی، کنشگران فرهنگی، چندفرهنگی‌های ملی و بین‌المللی، انسجام و پارگی فرهنگی، و مهندسی و کنترل فرهنگی است.

برخی از فرهنگ‌گرایان معتقدند فرهنگ راه کلی زندگی و مبارزه برای آن است و آن را باید در متن مادی زندگی، در مقام یک کُل، و به صورت اصلی، طبیعی و موجود مطالعه کرد. این گروه از فرهنگ‌گرایان به نظریه و موارد انتزاعی بدبین هستند و به فرهنگ‌گرایی پراگماتیک علاقه بیشتری دارند. روش فرهنگ‌گرایان پراگماتیک این است که بر توصیفات واقعی و پیچیده که به‌ویژه وحدت‌ها و تشابهات آشکال فرهنگی و زندگی مادی را مورد توجه قرار می‌دهد، تأکید می‌کنند. به این ترتیب، این گروه از نظریه‌پردازان بر بازتولید اجتماعی و تاریخی فرهنگ جوامع بشری و جنبش‌های فرهنگی بیشتر تمرکز می‌کنند و به انواع آثاری مانند تاریخ شفاهی، زندگی‌نامه خودنوشت و انواع داستان‌های واقع‌گرا که به بازتولید تجربه در بستر اجتماع می‌پردازند، بیشتر اهمیت می‌دهند. از دید فرهنگ‌گرایان پراگماتیک، از آنجا که به‌ویژه داستان واقع‌گرا با زندگی طبقات متوسط و پایین جامعه سروکار دارد و انتقادی و پیشرو و اندیشمندانه و گفتاری هم هست، مدل‌های فرهنگی مطلوب و قابل اجرا ارائه می‌کند و لذا در فرهنگ‌سازی و تنوع فرهنگی سهم بیشتری دارد.

در سوی دیگر، منتقدان فرهنگی «ساخت‌گرا» هستند که به استقلال نسبی اشکال ذهنیت و ابزارهای دلالت توجه بیشتری می‌کنند و برتری را به «ساختار»‌های گفتمانی موقعیت‌ها و ذهنیت‌ها می‌دهند. در روش ساخت‌گرایان فرهنگی، هم خود اشکال و کالاهای فرهنگی تحلیل می‌شوند و هم زیرساخت‌های فرهنگی تولید و مصرف چنین اشکال و کالاهایی. چنین تحلیل‌هایی - با اینکه گاهی کاملاً شکل‌گرایانه هستند - کارروشن‌هایی را آشکار می‌کنند که توسط آن‌ها، معنا در زبان، روایت و دیگر سیستم‌های دلالتی تولید می‌شود. در فرهنگ‌گرایی پراگماتیک روش‌های مطالعات فرهنگی غالباً جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی بوده و از مطالعات تاریخی - اجتماعی فرهنگ ریشه می‌گیرد؛ درحالی که ساخت‌گرایی فرهنگی عمدتاً بر نقد ادبی و به‌ویژه بر سنت‌های مدرنیسم ادبی و زبان‌شناسی فرمالیست استوار است.

مع‌ذلک، در مؤلفه «گرایش فرهنگی روایت» بحث عمده این است که ادبیات روایتی خوب بارزترین کالای فرهنگی است؛ چون نویسنده چنین روایتی نظریه‌پرداز دست‌اول فرهنگی است و در قالب‌ها و نمودهای فرهنگی گوناگون روشن‌فکر و فرزانه است. او دید فرهنگی وسیع و دانش فرهنگی فراوان دارد و فرهنگ اقوام مختلف را می‌شناسد و بر آن‌ها تسلط علمی و نظری دارد. در دومین رمان توماس پینچون^{۱۴} - که شاید معادل فارسی عنوانش *حراج در غرفه ۴۹* باشد - وقتی ادیپا ماس شوهر و شهر محل زندگی‌اش را ترک می‌کند و برای اجرای مفاد وصیت‌نامه دوست تازه‌مُرده‌اش، یعنی آقای پیرس اینورریتی^{۱۵} به شهر سن ناریسیسو می‌رود، به دروازه شهر که می‌رسد، «چرخش منظم خانه‌ها و خیابان‌ها از این زاویه مرتفع، با همان وضوح غیرمنتظره و تعجب‌آوری بر او هجوم می‌آورد که پیش از این صفحه‌مدار رادیو ترانزیستوری به او هجوم آورده بود» (Pynchon, 2006: 14)؛ چراکه ادیپا در شهر جدید دربرابر سیلی از عناصر و نشانه‌ها و پیام‌های به‌هم‌ریخته و نامنظم فرهنگی قرار می‌گیرد که توان درک و هضم آن‌ها را ندارد. بنابراین سن ناریسیسو نمایشگاه بزرگ فرهنگی است که با همه

ارکان و عناصرش مظهر برجسته شهر و شهرنشینی است که ویژگی بارز آن کثرت روابط انسانی و تنوع و پیچیدگی این روابط است. خانواده، مدرسه، دانشگاه، دادگاه، رادیو، تلویزیون، اینترنت، بانک، بیمارستان، شرکت تجاری، مؤسسه انتشاراتی، پست، سازمان تبلیغاتی، سینما، نمایش‌خانه، کافه، کاباره، رستوران و غیر آن از مراکز و کنشگران فرهنگی است که روایت‌شناسی تلاش می‌کند نقش آن‌ها را در گفتمان فرهنگی جامعه مدرن تحلیل کند. بنابراین روایتگری و نویسندگی نیز روشن‌فکرانه و فرهنگی است، چون بدون تحلیل مدبرانه و متفکرانه امور و پدیده‌ها میسر نمی‌شود؛ درحالی که سروکار نویسنده روایتگر همواره با تولید تفکر و نقد و تحلیل اندیشه‌هاست.

از سوی دیگر از آنجا که روایت مدرن و به‌ویژه روایت پسامدرن اغلب گفتمان خود را نقض می‌کند یا آن را به سؤالی تبدیل می‌کند که خواننده باید به آن جواب بدهد، گرایش فرهنگی این نوع روایت‌ها از روایت‌های سنتی بیشتر است. به‌علاوه در دوره‌های جدید خواندن (ادبیات روایتی) مصرف‌گرایانه نیست؛ بلکه به‌غایت تولیدگرایانه و انتقادی است؛ چراکه خواننده با متن گفت‌وگو می‌کند و گفتمان آن را به‌چالش می‌کشد. به همین دلیل است که در برخی از داستان‌های هنری جیمز («نقش قالی»^{۱۶})، جیمز جویس (سیمای مرد هنرآفرین در جوانی) و دی ایچ لارنس (پسران و عاشقان)، بعضی از شخصیت‌ها روشن‌فکرانی در جایگاه نویسنده، منتقد و یا خواننده (ادبیات) هستند. بنابراین روایت کالای فرهنگی است؛ زیرا اقداماتی مانند نوشتن و خواندن که نتیجه آن‌ها شکل‌گیری روایت است، ذهنی و روانی هستند و هدف بارزشان تولید و نقد فرهنگی است.

گرایش فرهنگی روایت درعین حال زمینه کاربرد ذهن در مسیرهای مشخص و با اهداف ویژه را هم به‌وجود می‌آورد و چنین است که مطالعات فرهنگی روایت به اعتلای اندیشه کمک می‌کند و باعث می‌شود جامعه از اندراس و زوال فرهنگی رهایی

یابد و زندگی و ذهنیت افراد به تدریج مرغوب‌تر و فاخرتر شود. در این راستا، بحث جرم برونر اساسی است. او با ادعای اینکه هریک از «رشته‌های دانش دامنه خاص»^{۱۷} دارند» (Bruner, 1991: 2) بحث می‌کند که هر رشته و گرایش علمی توانایی خاصی به ذهن می‌دهد و آن را در مسیر خاصی تقویت می‌کند و نتیجه می‌گیرد که دامنه هر نوع دانش مجموعه‌ای از اصول و رویه‌ها هستند که به ذهن اجازه می‌دهند به روش خاصی، و نه به روش‌های دیگر، مورد استفاده قرار بگیرد. برونر بحث می‌کند که هر روش استفاده از ذهن متضمن نوعی «دانش + مهارت + ابزار خاص» (همان‌جا) است که با یکدیگر هماهنگ بوده و انسجام ادراکی ایجاد می‌کند و کاربردهای خاصی دارد. به این ترتیب، اگر بگوییم روایت و روایت‌شناسی سرآمد رشته‌های دانش است، شاید نادرست نگفته باشیم؛ چراکه جان‌مایه روایت شناخت انسان است و به همین دلیل در مقایسه با سایر رشته‌های دانش، به انسان - انسان که هست، یعنی به روح و جان انسان - نزدیک‌تر است. دانش روایت انسانی و انسان‌شناسانه است؛ مهارت روایت خواندن، تحلیل، نوشتن، دیالوگ، مذاکره و مانند این‌هاست که اموری فرهنگی هستند و ابزار روایت (و روایت‌پردازی) هم عمدتاً ذهن و زبان و داستان و تصویر هستند که موادی فرهنگی‌اند.

۲-۳. تحلیل بازی قدرت

یکی دیگر از توانمندی‌های ادبیات روایتی در نقد فرهنگی، بازنمایی و بررسی انتقادی جریان قدرت است. این ویژگی به مطالعات فرهنگی صبغه سیاسی هم می‌دهد؛ چراکه هدف آن از یک طرف بررسی روابط قدرت و راه‌های کنترل آن و جلوگیری از هژمونی قدرت و از طرف دیگر بررسی راه‌های جامعه‌پذیری و اجتماعی شدن خواننده است که آن‌هم به آسان‌تر شدن اعمال قدرت می‌انجامد. این گرایش خواه دانش‌های عمومی‌تر فرهنگ (مانند مسائل حوزه اقتصاد و قانون) را موضوع اصلی خود قرار دهد و خواه حوزه‌های خصوصی آن (مانند مسائل مربوط به فرد و خانواده) را، لزوماً و عمیقاً بر

روابط قدرت متمرکز خواهد شد. لذا نمود روابط قدرت در متن ادبیات روایتی بخشی از زنجیره‌ای است که نقد فرهنگی روایت می‌خواهد توصیف و تحلیل کند. رمان جام زرین^{۱۸} (۱۹۰۴) نوشته هنری جیمز از جمله آثاری است که روابط قدرت در جامعه انگلیس زمان نویسنده را به‌طور نمادین بررسی می‌کند. جانانان فریدمن در مقاله‌ای با عنوان «آنچه مگی می‌دانست: نظریه بازی، جام زرین و امکانات دانش زیبایی‌شناسانه» (۲۰۰۸)، روابط نمادین قدرت در رمان جیمز را در پرتو «نظریه بازی»^{۱۹} تحلیل کرده است. فریدمن در ابتدای مقاله خود «نظریه بازی» را از نگاه فیلیپ فیشر^{۲۰} تعریف می‌کند: «نظریه بازی توصیف استراتژی‌ها یا حرکت‌هایی به زبان نمادین یا به زبان ریاضی است که کنشگران فردی در تقلا علیه یکدیگر (یا گاهی حتی در تعامل با یکدیگر) برای رسیدن به اهداف خاصی انجام می‌دهند» (Freedman, 2008: 98).

رمان تنگسیر (۱۳۸۲) نوشته صادق چوبک را شاید نتوان در پرتو «نظریه بازی» بررسیید؛ چراکه در این رمان زارمحمد، شخصیت اصلی داستان، در نهایت مجبور به جنگ مسلحانه با صاحبان قدرت می‌شود. اما اغلب گفته می‌شود «نظریه بازی» روش انسان جدید برای خودداری از جنگ گرم در تنش قدرت است؛ روشی که انسان به‌واسطه آن می‌خواهد در تلاش برای تصاحب قدرت نوعی بازی را جایگزین جنگ کند تا شاید از خشونت آتشین و دامنگیر جنگ فرار کند. با این حال، گفتمان قدرت بی‌تردید یکی از مضامین اصلی رمان چوبک است که آن را به اثری سیاسی تبدیل می‌کند. برای مثال اصغر احمدی و دیگران می‌گویند انتشار تنگسیر «که به اعتقاد اکثر صاحب‌نظران، دارای تم غالب سیاسی است، هم متأثر از تحولات پیشین بود و هم بر اتفاقات سیاسی - ادبی پس از خود تأثیرگذار بود» (۱۳۹۳: ۹۶).

در ابتدای تنگسیر، زندگی در منطقه بوشهر و تعامل با آن منطقه در شمای پدیده‌ای سخت و شاید ناخواستنی جلوه می‌کند؛ زیرا هوای بوشهر در تابستان داستان بسیار گرم و سوزان و شرجی و نمناک است و داستان هرچه که پیش‌تر می‌رود و خواننده را بیشتر

در کانون فضای اجتماعی آن منطقه - که بی‌عدالتی، اختلاف طبقاتی و سوءاستفاده از قانون از ویژگی‌های آن است - قرار می‌دهد، تعامل با جنبه‌های طبیعی و اجتماعی زندگی در آن منطقه را سخت‌تر هم می‌کند. به‌علاوه وجود درخت «کُنار مهنا» که انگار صدها سال در کنار جاده بوشهر به بهمنی ایستاده است، زندگی در بوشهر را به پدیده‌ای تاریخی و اسطوره‌ای و مبهم تبدیل می‌نماید که گویی در فضایی بین بودن و نبودن واقع شده است؛ زیرا کُنار، این «درخت نظرکرده [...] خانه اجنه و پریان بود و خیلی از مردم بوشهر قسم می‌خوردند که عروسی و عزای پریان را در میان شاخه‌های آن به چشم دیده‌اند» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵). از سوی دیگر نویسنده شخصیت اصلی داستان را طوری پردازش می‌کند که اگرچه با شرایط اجتماعی بوشهر مصالحه نمی‌کند و حتی به جنگ مسلحانه با آن روی می‌آورد، با شرایط طبیعی و جغرافیایی آن به‌خوبی کنار می‌آید؛ به‌طوری که زارمحمد که بعدها «شیرمحمد» هم می‌شود، با پیروی از مصلحان بزرگ دینی و ملی گذشته و معاصر ایران، خودش را برای اجرای مأموریت بزرگ اجتماعی آماده می‌کند.

در محیط اجتماعی و سیاسی بوشهر، قدرت از یک سو در سه کانون تجمیع شده است که عبارت‌اند از: تفنگچی‌های حکومتی، انگلیسی‌ها و گروهی از منصوبین دولتی در امور دینی و حقوقی و اجتماعی که آن‌طور که زارمحمد می‌گوید، تشکیل می‌شود از «حاکم شرع و وکیل و بزاز و دلال [که] همشون برای خوردن این چندتا قرون داروندار من، دس‌به‌یکی شدن» (همان، ۴۶). به این ترتیب، روشن است که این مثلث رابطه که نماد تمامیت‌خواهی نیز به‌شمار می‌رود، باعث نهادینه شدن و تحکیم پایه‌های نوعی قدرت منفی و سرکوبگر است؛ چراکه اگر اعضای کانون اول و سوم عوامل استبداد (داخلی) هستند، اعضای کانون دوم هم عوامل استعمار (خارجی) می‌باشند. اما غلبه استبداد و استعمار در جامعه بوشهر شکل‌گیری کانون‌های قدرت مخالف را حتمی می‌سازد و لذا ظهور و پردازش شخصیتی مانند زارمحمد - که پیشوا و پیش‌قراول

نهضت و مقاومت علیه کانون‌های قدرت رسمی و حکومتی است - اساسی، منطقی و قابل باور است و از لوازم روایت‌پردازی و از پی‌آمدهای اجتماعی و سیاسی آن خواهد بود. درعین حال، باید گفت قتل حاکم شرع، وکیل و دیگران به دست زارمحمد و جنگ و گریز او با برخی تفنگ‌داران حکومتی برای رسیدن به قدرت شخصی نیست؛ بلکه برای کمک به استقرار عدالت اجتماعی و کرامت انسانی شهروندان است و نمونه‌ای خواهد بود برای کنشگرانی که بعد از او بخواهند علیه بی‌عدالتی مبارزه کنند. کانون‌های قدرت مخالف اگرچه تاحدی غیررسمی هستند، به‌نظر پایه‌های اجتماعی قوی‌تری دارند و چه بسا به‌اندازه کانون‌های رسمی حکومتی و حتی بیشتر از آن‌ها قدرتمند باشند. مهم‌ترین کانون قدرت مخالف گروه «تنگسیرا» است که زارمحمد اگرچه انگار پیمان عضویت با آن را امضا نکرده است، وابستگی‌های تاریخی و فرهنگی و نژادی‌اش با آن کانون، او را خواهی‌نخواهی به عضویت آن درمی‌آورد. مثلاً در داستان چوبک می‌خوانیم که زارمحمد در رکاب رئیس‌علی دلواری بوده و همراه او با انگلیسی‌ها جنگیده و «پونزده» انگلیسی را هم «با همین تفنگ مارتین‌اش» کشته است. بر این اساس، روابط قدرت در داستان چوبک، برعکس جام زرین هنری جیمز، روابط کانون‌ها و یا افراد متقارن و همسطحی نیست که به‌صورت فعالیت‌های فرهنگی پایداری مانند گفت‌وگوهای خانوادگی به‌شکل دوره‌می‌هایی که برای نوشیدن چای و قهوه عصرانه یا مسابقه کتاب‌خوانی یا کارت‌بازی و غیر آن انجام می‌شود، بروز و ظهور نماید و در آن هریک از طرفین گفت‌وگو در قالب شوخی و طنز دوستانه، اما به قصد به کرسی نشاندن حرف و رأی خود، با طرف دیگر مباحثه کند و چنین مباحثاتی در مدت طولانی منجر به این شود که حرف سره (گفتمان قوی‌تر) به‌صورت طبیعی و منطقی بر کرسی بنشیند و حرف ناسره (گفتمان ضعیف‌تر) تابع و وابسته حرف سره شود و از این راه عدالت اجتماعی زمینه‌های وسیع و متنوع فرهنگی بیابد. در داستان چوبک، شرح روابط قدرت با داستان جیمز متفاوت است؛ چراکه روابط قدرت در اثر

چوبک روابط کانون‌هایی است که اعضای آن نه به‌لحاظ عقیدتی و فرهنگی متقارن و همسطح هستند و نه از نظر اخلاقی و اقتصادی، و طبیعی است که چنین روابط نامتقارن و نابرابری که بین فرادست و فرودست وجود دارد، نتواند به‌صورت گفت‌وگو و مذاکره بروز و ظهور کند و در نتیجه خودش را به‌شکل رفتارهای ایضایی و مقطعی نشان می‌دهد که طرف فرودست انجام می‌دهد و نیز طبیعی است که چنین رفتارهای تلافی‌جویانه‌ای شامل بدزبانی و خشونت‌های جسمی و جنگ‌و‌گریز و حتی خون‌ریزی و قتل هم بشود. بی‌تردید یکی از دلایل شکل‌گیری این وضع که سکوت متلاطم را می‌توان از ویژگی‌های آن دانست، این است که در جامعه دهه ۱۳۴۰ بوشهر - که داستان چوبک آن را بازنمایی می‌کند - (امکان) گفت‌وگو و مذاکره هدفمند و تعیین‌کننده بین کانون‌های قدرت وجود ندارد؛ کما اینکه زارمحمد پیش از آنکه در روابطش با کلاه‌بردارها تجدیدنظر نماید و نقش خود را عوض کند و در کسوت یاغی درآید و آن‌ها را بکشد، «چه دردسر بدم، یک سال روزگار هی رفتم هی اوادم. هی رفتم، هی اوادم و هر کاری کردم حاضر نشدن یه پاپاسی بم بدن. تو نمی‌دونی خالو، من چقده از جز کردم. چقده التماس کردم. هیچ فایده نکرد» (همان، ۵۴). در داستان چوبک برخی از اعضای کانون‌های قدرت فرادست نماینده حکومت هستند و توسط حکومت به‌رسمیت شناخته می‌شوند و در نتیجه در فقدان تعامل گفت‌وگویی با کانون مخالف، از این شانس برخوردارند که با سوءاستفاده از اعتبار حکومتی اموال اعضای طبقات فرودست را تصاحب کنند و اگر آن اعضا به دفاع از حقوقشان برآیند، آن‌ها را مرعوب و سرکیسه نمایند.

درعین حال، «تحلیل گفتمان انتقادی» و «مطالعات تاریخ‌نگارانه جدید» با دو رویکرد متفاوت با رویکرد بالا به بررسی روابط قدرت در متن روایتی می‌پردازند. ون دایک^{۲۱} که «تحلیل گفتمان انتقادی» را ابداع کرده است و آثار زیادی هم در این زمینه دارد، در مقاله‌ای باعنوان «اصول تحلیل گفتمان انتقادی» (۱۹۹۳)، به این موضوع می‌پردازد که

اعمال قدرت توسط نخبگان و نهادها چگونه در متن ادبیات روایتی بازنمایی می‌شود. او استدلال می‌کند که روایت با استفاده از صنایع ادبی (مانند غلو و گزافه‌گویی، حسن تعبیر، تکذیب و کوچک‌شماری) و سبک‌های زبانی، قصه‌گویی، تأکیدات ساختاری و غیر آن روند ادراک خواننده را مدیریت می‌کند؛ به این صورت که در اثنای درگیری خواننده با متن روایتی و تکنیک‌های آن، او را ترغیب می‌کند تا مدل‌های پیشین ادراکش را کنار بگذارد و مدل‌های بهتری را جایگزین آن‌ها کند (Van Dijk, 1993: 264). به‌علاوه خواننده ادبیات روایتی در روند اجتماعی شدن شرکت می‌کند و از آنجا که همواره می‌کوشد به شهروند بهتری تبدیل شود، شرایط قدرت نمادین را می‌پذیرد، با آن مصالحه می‌کند و اجازه می‌دهد قدرت بر او جاری گردد.

اما «مطالعات تاریخ‌نگارانه جدید» می‌خواهد از طریق بازخوانی انتقادی متون ادبی ادوار گذشته، مثلاً نمایش‌نامه شکسپیر در دوره نوزایی انگلیس یا رمان انگلیسی در دوره ملکه ویکتوریا، رابطه اجتماع و ادبیات را بشناسد، از روابط قدرت بازنمایی شده در آن متون الگوبرداری کند و روش‌های ادراک در آن دوره‌ها را تدوین و به‌روزرسانی نماید. استفن گرین‌بلت کتاب خودبازسازی رنسانس: از توماس مور تا ویلیام شکسپیر را در سال ۱۹۸۰ منتشر کرد. عنوان فصل ششم این کتاب «سرم‌بندی (یا ابتکار) قدرت»^{۲۲} است. او در این فصل از کتاب خود، سرم‌بندی را یکی از روش‌های تعبیه قدرت نمادین و اعمال آن بر خواننده ادبیات روایتی می‌داند. از دید گرین‌بلت، «سرم‌بندی قدرت» یک توانایی دوگانه است؛ اینکه فردی بتواند آینده را به نفع خودش به‌کار بگیرد و هم‌زمان از مواد در دسترس استفاده کند تا وضعیت‌های فعلی را هم به نفع خودش استخدام کند. این توانایی بیش از هر چیز ناشی از آن است که فردی بتواند خودش را در آگاهی فرد دیگری جاسازی کند. در فرهنگ دوره نوزایی اروپا، سرم‌بندی قدرت علاوه بر این توانایی، از علاقه مردم به اجرای نقش^{۲۳} هم سرچشمه می‌گرفت؛ اینکه فردی بتواند خودش را به فرد دیگری تبدیل کند. یکی از لوازم چنین استحاله شخصیتی این بود که

آن فرد بتواند ماسک بزند و خودش را به هیئت مبدل درآورد و بپذیرد که بین زبان و دلش فاصله بیفتد و زبانش را آزاد بگذارد تا هرچه که می‌خواهد بگوید. یکی از نتایج پذیرش چنین نقش‌هایی این بود که واقعیت عینی آن فرد تبدیل به واقعیت داستانی می‌شد که قابل دستکاری و مدیریت بود. گرین‌بلت بحث می‌کند که یاگو، یکی از شخصیت‌های اصلی شکسپیر در نمایش‌نامه *اُتلُو*، بهترین سرهم‌بند قدرت است که ادبیات آن دوره برای اعمال قدرت نمادین خلق کرده بود (Greenblatt, 1980: 227-232).

پژوهش حاضر اینک تلاش می‌کند این مقوله را توضیح دهد که در شخصیت یاگو منشأ قدرت سرهم‌بندی استفاده بهینه از امکانات زبان و زبان‌آوری و روایت‌پردازی است. مونیکا رُیسون (۲۰۱۱) استدلال می‌کند که در نمایش‌نامه شکسپیر هم *اُتلُو* و هم یاگو روایت‌پردازان بزرگی هستند. *اُتلُو* در این کار آن‌قدر ماهر است که در مدت کوتاهی دل *دزدِ مونا*، دختر زیبا و صاحب‌شأن اهل ونیز، را می‌رباید، او را از آن خود می‌کند و آینده‌اش را در داستان و در واقعیت می‌سازد. یاگو هم برای رسیدن به اهدافش از همان راهکار *اُتلُو*، یعنی قدرت زبان و تفسیر زبان‌شناسانه برای روایت‌پردازی، استفاده می‌کند. اما قدرت زبان و روایت‌پردازی یاگو آن‌قدر زیاد است که انگار باطل‌السحر یا قدرت‌واسازی همه روایت‌های *اُتلُو* در نزد اوست؛ چراکه چنان ماهرانه در گوش *اُتلُو* که عمیقاً و صمیمانه عاشق است، و نیز در گوش دیگران قصه می‌گوید که پس از مدتی همه ایمان سلحشور مغربی به بی‌گناهی همسر پاکش خاکستر می‌شود. یاگو روایت‌پردازی روشمند است و روش او برای اعمال قدرت بر *اُتلُو* این است که در یک خاستگاه استدلالی موضع می‌گیرد. او ضمن آموزش ایدئولوژی و فرهنگ ونیز به *اُتلُو*، برای بدبین کردن *اُتلُو* به همسرش، به او یادآوری می‌کند که ونیز را خوب می‌شناسد و می‌داند که «در فرهنگ ونیز ازدواج بین‌نژادی غیرطبیعی است و زنان ونیز از زنا خودداری نمی‌کنند، بلکه فقط از دستگیر شدن به دلیل زنا ابا دارند» (Robison, 2011:)

65). رویسون بحث می‌کند که اگر اُتَلُو روایت‌پردازی بزرگ است، یاگو «زبان‌آور [واژه‌پرداز] بزرگ» (همان‌جا) است؛ زبان‌آوری که با استفاده از قدرت واژه‌ها چیزهایی را که نیست می‌گوید و آن‌ها را در واقع از هیچ، اما در فضای زبان و با استفاده از قدرت واژه می‌آفریند؛ چراکه مثلاً اتهام همخوابی دزموونا با کاسیو^{۲۴} که یاگو سکه آن را می‌زند، بیش از یک دروغ زبان‌آورانه نیست؛ یعنی آفرینش واقعیت‌های زبانی. یاگو زبان‌آوری است که برای رسیدن به اهدافش ایماژهای سرزنده‌ای را در ذهن اُتَلُو خلق می‌کند، او را استعمار کرده، بر حوزه‌های وجود او اِشراف می‌یابد. نتیجه روایت‌های یاگو بر اُتَلُو این است که او به‌طور افراطی به همسر پاکش بدبین می‌شود، همه ارزش‌های او را نمی‌بیند و با قتل او دست به کار چنان هولناکی می‌زند که هر خواننده‌ای را به وحشت می‌اندازد.

به این ترتیب، مطالعات حوزه قدرت در ادبیات، احیای تاریخ در ادبیات روایتی به قصد ایجاد زمینه‌های انسجام و تحول فرهنگی در جامعه و نیز تبدیل واقعیت به مواد هنری برای اهداف زیبایی‌شناختی و غیر آن از دیگر ظرفیت‌های نقد فرهنگی ادبیات روایتی است.

۴-۳. جامعه‌شناسی ادبیات روایتی

از دیگر مؤلفه‌ها و ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت، ادبیات جامعه‌شناختی است. محمدجعفر پوینده در ترجمه کتابی از جورج لوکاج^{۲۵} که باعنوان جامعه‌شناسی رمان منتشر کرده است، می‌آورد:

بالزاک در واقع کاری جز این انجام نمی‌دهد که هرآنچه را دهقانانی از نوع فورشون از وضعیت اجتماع خود به‌طور گنگ درمی‌یابند اما قادر به بیان روشن آن نیستند، تا سطح روشن‌ترین بیان ممکن، برمی‌کشند. آنچه را که خاموش است و در سکوت پیکار می‌کند به سخن وامی‌دارد (۱۳۸۷: ۵۹).

بنابراین از دید لوکاچ، ظرفیت جامعه‌شناختی ادبیات روایتی، به‌ویژه روایت واقع‌گرا، قدرت بیان انتقادی منحصربه‌فرد آن است. بیان انتقادی ادبیات هم ریشه در نهاد پرسشگر و جست‌وجوی پیگیر آن برای کشف حقیقت انسانی دارد؛ جست‌وجویی که مرز نمی‌شناسد و همه حوزه‌ها را درمی‌نوردد، از خصوصی‌ترین و عمومی‌ترین حوزه‌های وجودی فرد و اجتماع پرده برمی‌دارد، برای کشف حقیقت با قدرت هم مصالحه نمی‌کند و قدرت نه می‌تواند محدودش کند و نه می‌تواند مسیرش را تعیین نماید. از همین روست که رولان بارت در کتاب *نقد و حقیقت*^{۲۶} می‌گوید: «ناقد معنا را دولایه می‌کند و زیر زبان نخستین اثر زبان دومی را به جست‌وجوی وامی دارد [...] نقد درباره هرچه که بیندیشد، باید آن را یکسره دگرگون کند» (۱۳۷۷: ۷۳-۷۴).

این ظرفیت روایت در نقد و دگرگون‌سازی و تحلیل جامعه‌شناختی امور ریشه در استفاده همه‌جانبه آن از امکانات زبان دارد. زبان ادبی از زبان غیرادبی به مراتب قدرتمندتر است؛ زیرا زبان ادبی استعاری، چندلایه و غیرمستقیم بوده و سرکش، سازش‌ناپذیر و فراری است، همواره رو به آینده دارد و با دادن حق فرار به خود، از پذیرش مسئولیت آنچه که گفته است هم خودداری می‌کند. از دید جامعه‌شناسی ادبیات، فرهنگ ادبی هم موضوع خلاقیت‌های فردی است و هم محصول اجتماعی و بنابراین در رابطه با سازمان سیاسی جامعه نیز موضوعیت دارد. مباحث مربوط به سازمان‌دهی اجتماعی محصولات فرهنگی، اشکال فرهنگی عامه‌پسند، رسانه‌های جمعی و تبلیغات دولتی در فضای رسانه‌های مدرن، مباحث زیبایی‌شناسی و سیاسی برگرفته از شرایط تولید، بازارهای تولید مواد انبوه کالاهای فرهنگی، آسیب‌شناسی روابط عمومی، مطالعات حوزه‌های تولید خبر و سریال‌های مستند و برنامه‌های تلویزیونی، بازتولید فرهنگی جنبش‌های اجتماعی، و حتی بررسی رابطه تاریخ اجتماعی با مسائل تولیدات فرهنگی از دیگر مسائلی است که جامعه‌شناسی ادبیات به آن‌ها می‌پردازد.

بر این اساس، جامعه‌شناسی ادبیات (واقع‌گرا) لزوماً به «فرهنگ برتر» و طبقات اجتماعی که نمایندگان این نوع فرهنگ هستند، توجه نمی‌کند و در عوض به زندگی طبقات میانی و پایین اجتماع می‌پردازد و موضوع پژوهش‌هایش مسائل کلی‌تر جامعه بورژوازی و سرمایه‌داری جدید و زندگی و فرهنگ گروه‌های عمومی است. در این مورد، لوکاچ می‌نویسد: «رمان‌نویس، در مقام 'مورخ زندگی خصوصی' [...] باید سازوکار درونی جامعه، قوانین درونی حرکت، نگرش‌های تحول و رشد نامشهود و بحران‌های انقلابی آن را ترسیم کند» (۱۳۹۲: ۱۰۳). لوکاچ بیان می‌کند که ترسیم «شخصیت‌های تپیک» که کلیت یک تحول تاریخی و عوامل اجتماعی آن را نمایندگی می‌کند، ترسیم شخصیت‌های فرعی و دل‌بستگی‌های آن‌ها و ترسیم روحیه و آداب و رسوم یک دوران خاص از راهبردهای رمان است. چنین راهبردهایی نقش جامعه‌شناختی ادبیات روایتی را برجسته می‌کنند.

اغلب گفته می‌شود فقر، خودآگاهی اجتماعی و طرد اجتماعی درون‌مایه‌های اصلی رمان *آلیور توئیست*^{۲۷} (۱۸۳۹) نوشته چارلز دیکنز است. آن‌طور که لیونل استونسن^{۲۸} ادعا می‌کند، دیکنز در این رمان کشف کرده بود که «برای اثرگذاری، لازم نیست ترس - مانند داستان‌های گوتیک - از مکان‌ها و زمان‌های دور مایه بگیرد؛ بلکه اگر وجود ترس در محیط اجتماعی خود خواننده کشف شود، بسیار مهیب‌تر است» (1960: 244). بررسی این درون‌مایه‌ها در رمان دیکنز آن را به اثری جامعه‌شناختی تبدیل می‌کند. حالا بحث این است که دیکنز برای دستیابی به اهداف جامعه‌شناختی رمان خود، هم از مزیت‌های سبک بهره می‌گیرد، هم از مزیت‌های شخصیت‌پردازی و هم از تجربیاتی که در مقام خبرنگار و تندنویس دادگاه در محاکم قضایی انگلیس به دست آورده بود. به‌لحاظ سبک روایت، مثلاً اگر رمان *نامه‌های پیک‌ویک*^{۲۹} (۱۸۳۶) اپیزودیک^{۳۰} و شامل حوادث ضمنی فراوان بوده و بهره زیادی هم از مطایبه دارد، سبک رمان *آلیور توئیست* پیوسته، جدی و باوقار است و نویسنده در طراحی پی‌رنگ این داستان هم از

تکنیک‌هایی مانند تعلیق، پیش‌بینی و رویدادهای باورنکردنی بهره می‌گیرد و هم از برخی فنون گفتاری نمایش‌نامه سود می‌برد. از نظر شخصیت‌پردازی، آلیور اگرچه به دفعات مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد، نجابت خانوادگی‌اش باعث می‌شود آن‌گاه که راه‌های جامعه بر او باز می‌شود، ایده سوءاستفاده از دیگران را به شدت محکوم کند و آن را پشت‌سر گذارد. هرچند الیور که عضو تأدیپ‌خانه است، اغلب گرسنه می‌ماند، زندانی می‌شود و حتی کتک می‌خورد، از آنجا که اصالتاً نجیب است، برای زندگی بهتر و طبقه اجتماعی بالاتری زاده شده است. بر این اساس، افرادی که او در تأدیپ‌خانه با آن‌ها رابطه دارد با او همسان نیستند؛ چراکه مثلاً داجر ناقلاً^{۳۱} همان‌طور که از اسمش هم پیداست، انگار اصلاً برای جنایت ساخته شده است، بیل سایکس^{۳۲} چیزی جز سارق حرفه‌ای نیست و فاگین^{۳۳} بدخواه فاسدی است که روزگارش را با خراب کردن و از راه به در کردن پسر بیچه‌ها و تبدیل آن‌ها به دزد می‌گذراند. در عین حال، حرفه خبرنگاری دادگاه به دیکنز این امکان را می‌داد که از طریق حضور در محاکم و ارتباط با مردم بتواند بخش بزرگی از طبقات پایین و متوسط جامعه را به لحاظ آسیب‌های اجتماعی مطالعه کند. بنابراین از جمله با استفاده از امکانات سبکی، زبانی و روایتی است که دیکنز توانسته است با آفرینش «شخصیت‌های تایپیک» متفاوت - که هریک نشانگر مسیر کلی حرکت جامعه به سوی آینده و سلیقه‌بندی‌ها و سیستم‌های ارزشی متفاوت در جامعه میانه قرن نوزدهم انگلیس است - فقر، نابرابری اجتماعی و طرد اجتماعی را به عنوان معضلات کلان جامعه، چنان برجسته‌سازی و کانونی کند که قدرت حاکم را برای حل اساسی آن‌ها از راه ایجاد زمینه‌های عدالت و رفاه اجتماعی، عشق و محبت و حس تعلق بسیج نماید؛ و اغلب گفته می‌شود آثار دیکنز در دستیابی جامعه انگلیس به این مهم سهم برجسته‌ای داشته است.

یکی از درون‌مایه‌های رمان کوتاه *دیدار بلوچ* (۱۳۸۳) هم فقر است. هرچند که این رمان به لحاظ سبک نثر و سایر تکنیک‌های زبانی و شخصیت‌پردازی با رمان دیکنز

تفاوت‌های زیادی دارد، روایت محمود دولت‌آبادی هم چنان جالب و آموزنده است که در خواننده انگیزش‌های قوی ایجاد می‌کند و همواره به او آموزش می‌دهد. روایت دولت‌آبادی بیشتر مردم‌شناسانه است. مثلاً در ابتدای فصل پنجم که راوی می‌پرسد «بلوچ کیست؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۴۲)، نویسنده از دو تکنیک توصیف و تشبیه در حد گسترده استفاده می‌کند و «بلوچ» را به‌خوبی به خواننده می‌شناساند. اما در فصل دوم با بهره‌گیری از دو تکنیک جالب دیگر، یعنی درهم‌سازی عنصر انتزاعی و عنصر عینی، و جلوه دادن اولی در دومی و استفاده از عنصر عینی به‌مثابه ظرفی برای انتقال عنصر انتزاعی از نسلی به نسل دیگر از یک سو و ایجاد بینامتنیت از طریق تلمیح از سوی دیگر، تأثیرات مخرب فقر مزمن (در بخش‌هایی از ایران) را به باور خواننده می‌رساند. در این رمان می‌خوانیم:

مرا با فقر دیداری کهنه بوده است. کهنه، به همان کهنگی دیدار مادرم. [...] تو نمی‌توانی چشم از روی مادرت و فقر برداری. تو از او بی و او تو را به جهان داده است. تو و او دو جزء یک ترکیب هستید. این است که فقر، همچنان‌که کهنه است، همواره تازه است. زیرا جلوه‌گاه فقر، آدمی است و در اوست که فقر نمود می‌یابد؛ و او پیوسته و گوناگون و همیشه نوچهره است. به گمانم تالستوی بزرگ عبارتی در این مضمون دارد که: «فقر، به تعداد مردم فقیر، شکل‌های گوناگون دارد.» همچنین است. [...] یکی از چهره‌های فقر نیز رنگ خون دارد (همان، ۱۶-۱۷).

بنابراین روش و منش (گرایش و منطق) ادبیات روایتی آن را به محیط مناسبی برای اهداف جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی تبدیل می‌کند؛ چراکه در روایت‌پردازی روش مسلط استفاده از ایماژ، تصویر، گفت‌وگو، مطایبه، طنز، بازی‌های زبانی و غیر آن است و منش آن هم خواندن، نوشتن، تفسیر و تحلیل است برای زایش اندیشه از درون و برون در محیط روشن‌فکرانه زبان و گفتمان. خواندن ادبیات روایتی به‌ویژه ادبیات واقع‌گرا را که شروع می‌کنیم، خود را در میان جامعه و عضوی از آن می‌بینیم و می‌کوشیم سبک و اسلوب بودن آن جامعه و مسیر تحول و بالندگی آن را کشف و

درک کنیم. از این رو به‌خوبی قابل درک است که لوونتال می‌نویسد: «جامعه‌شناس ادبیات باید بتواند براساس معادله‌ی خصوصی درون‌مایه‌ها و فنون سبکی، معادلات اجتماعی طرح کند» (۱۳۸۶: ۷۶).

۴-۴. مطالعات متن‌محور

یک گنجایش دیگر روایت برای نقد فرهنگی مطالعات متن‌محور است که بر خوانش معنادار، هدفمند و تبیین‌کننده‌ی متن (روایتی) استوار است. پژوهش حاضر تلاش می‌کند تا این بحث را در ابتدا بر ماهیت متن و عمل خواندن استوار کند. رولان بارت در کتاب‌هایی مانند *لذتِ متن*^{۳۴} (۱۹۷۳) و *اِس/زِد*^{۳۵} (۱۹۷۴) درمورد متن و لذت خواندن به‌طور مفصّل بحث می‌کند. اما در مقاله‌ای باعنوان «از اثر تا متن»^{۳۶} ضمن بیان تعریفی روشن‌تر و کاربردی‌تر از «متن»، آن را از هفت نظر تحلیل و تفاوت‌هایش با «اثر» را بیان می‌کند: «روش، نوع گفتار، دلالت، تکثرگرایی، وابستگی، خواندن، لذت» (Barthes, 1984: 57). او در این مقاله بر تفاوت‌های «متن» و «اثر» و نیز لذت خواندن تأکید می‌کند: اگر «اثر» مانند خودِ بازی (گیم) باشد، قانونمند و محدود است و برای بازی کردن و به اجرا درآوردن است و در اجرای قوانین مربوط به همان بازی است که معنا پیدا می‌کند و لذت‌بخش می‌شود. در این صورت، «متن» مانند بازی کردن و به اجرا درآوردن آن گیم است؛ مانند وقتی که کودکی گیم خاصی را اجرا می‌کند یا نوازنده‌ای نُت موسیقی معینی را می‌نوازد. «اثر» محصول و نتیجه‌ی کار نویسنده است و در کتابخانه یافت می‌شود؛ اما «متن» حوزه‌ی دلالت است که خواننده به آن وارد می‌شود. چنین متنی مقدس نیست و لذا می‌توان گفتمان آن را نقض کرد و نادیده گرفت. «اثر» در جریان خواندن مصرف می‌شود و ازبین می‌رود؛ اما «متن» در جریان خواندن و در ذهن خواننده است که شکل می‌گیرد. نتیجه‌ی خواندن «متن» کسب نوعی لذت («جنسی») است که دلالت بر تلفیق و ترکیب ذهنیت خواننده با ذهنیت متن می‌کند که برآمد آن شکل‌گیری اندیشه‌های جدید است. این استراتژی خواندن لذت‌مدار

می‌خواهد عهدنامه‌های خواندن مربوط به دوره پیش از بارت را منسوخ و خودش را نهادینه کند. خواننده با استفاده از همه امکانات متن شامل شمایل و تصاویر، سخنان موجز، اشارات، فضاهای بمباران فکری و تراوش اندیشه، تذکره‌ها و یادآوری‌ها، فضاهای کسب تجربه، و سایر تکنیک‌های ادامه و پیشرفت متن در گفتمان آن وارد می‌شود و با آن به مذاکره می‌نشیند. این عناصر ضمن تشکیل یک طرح نامرئی، این پرسش را مطرح می‌کنند: «در خواندن متن از چه چیزی لذت می‌بریم؟». اما این طرح انگار خیلی هم نامرئی نیست؛ چراکه تاحدی روشمند و آهنگین است و از دید بارت به برکت همین روش و ریتم است که لذت متن حاصل می‌شود. مانند تراشه‌هایی که در میدان مغناطیسی دور هم جمع می‌شوند و شکل خاصی را ایجاد می‌کنند، در متن نیز وقتی که ذرات و عناصر ادراکی خواننده گرد هم می‌آیند، تجربه حاصل از آن همان «لذت متن» و خواندن است. روشن است که این عهدنامه خواندن با اخلاق‌گرایی سنتی و تحلیل ایدئولوژیک متن مغایرت دارد؛ به طوری که از این روش برای اولین بار در تاریخ نقد به یک سنت جدید خواندن دست می‌یابیم که بارت در کتاب *س/زد* آن را به طور درخشان تدارک دیده است.

در ابتدای *س/زد*، آنجا که بارت به ارزش‌گذاری انواع متن می‌پردازد، منظورش از اثر «خواندنی» اثری است که فاقد لوازم نقش‌پذیری خواننده (در روند خواندن) است و بنابراین خواننده چنین اثری نمی‌تواند در لذت بازنویسی و بازتولید آن شرکت کند و در نتیجه برای او خواندن مانند شرکت در «رفراندوم» است؛ چراکه در خواندن به جز قضاوت درباره خوبی و بدی آن اثر و در نتیجه پذیرش یا رد آن، کار دیگری نمی‌تواند بکند. از نظر بارت، آثار ادبی پیشامدرن اغلب «خواندنی» بودند و لذا بارت برای آن‌ها ارزش زیادی قائل نیست. او در مقابل اثر «خواندنی»، «متن» را قرار می‌دهد که «نوشتنی» است. اما ارزش متن «نوشتنی» هم نه در علمی بودن است نه در ایدئولوژیک بودن؛ یعنی این‌طور نیست که متن «نوشتنی» الزاماً زیبایی‌شناسانه، اخلاق‌گرایانه، سیاسی یا

دینی باشد، بلکه می‌خواهد این قابلیت را داشته باشد که در روند خواندن بازنوشته و بازتولید شود و پیداست که لازمه چنین توانش شگرفی این است که متن زمینه‌های نقش‌پذیری خواننده و مشارکت او در بازتولید و به‌روزرسانی گفتمان آن را فراهم کرده باشد. بارت در توجیه چنین ارزش‌گذاری می‌گوید: «چرا نزد ما نوشتنی بودن متن ارزش است؟ برای اینکه هدف اثر ادبی (هدف ادبیات در جایگاه اثر) این است که خواننده دیگر مصرف‌کننده متن نباشد، بلکه تولیدکننده آن باشد» (1974: 4).

بر این اساس، ارزش کلیدی متن مدرن و پسامدرن نوعاً «نوشتنی بودن» و «گشوده بودن» است و اینکه متن دروازه‌هایش را بر خواننده می‌گشاید، با او گفت‌وگو و مباحثه می‌کند و اجازه می‌دهد خواننده در گفتمان متن شرکت کند و به بازسازی آن پردازد. ارتباط جاری متن مدرن با خواننده، در کنار سایر ویژگی‌های آن، آن را به میدانی با استعدادهای دوگانه تبدیل می‌کند؛ چراکه چنین متنی از یک طرف حوزه‌ای برای ایجاد گفتمان‌های ارتباطی و غیرجزمی و تکثرگرا خواهد بود و از طرف دیگر زمینه‌ای برای گفتمان‌های مرکزگرایز و خودنفی‌کننده. در نظریه متن بارت، ویژگی‌های دیگری از جمله «مرگ نویسنده» و «بینامتنیت» هم مطرح می‌شوند که به دلیل کمبود فضا از طرح آن در پژوهش حاضر چشم‌پوشی می‌گردد.

درعین حال، می‌توان استدلال کرد که همه این ظرفیت‌های متن ریشه در عنصری دارد که میخائیل باختین^{۳۷} آن را «مکالمه‌ای بودن» گفتمان رمان می‌نامید که بارت آن را از آثار جولیا کریستوا^{۳۸} اقتباس کرده و به متن روایتی مدرن نسبت داده است. در بحث حاضر، «مکالمه‌ای بودن» متن روایتی از آن نظر مهم است که باختین نظریه زبان‌شناسی ساخت‌گرای فردیناند سوسور^{۳۹} را نمی‌پذیرد و آن را رد می‌کند؛ چراکه سوسور ارتباط زبان با محیط اجتماعی را در نظر نمی‌گرفت و در نتیجه زبان را چیزی بیشتر از پدیده «انتزاعی» و «عینی» نمی‌دید. اما باختین به زبان به‌عنوان سازه‌ای می‌نگرد که آن‌طور که گراهام آلن می‌گوید، «همیشه و فقط در محیط‌های اجتماعی و بین‌گویندگان واقعی

وجود دارد» (80: 2003). از دید باختین، هیچ گوینده‌ای نمی‌تواند مستقلاً به تولید معنا بپردازد. اگرچه گویندگان عضو هر موقعیت و گروه اجتماعی که باشند برای ارتباط و تولید معنا عمدتاً از زبان خاص همان موقعیت و گروه استفاده می‌کنند، موقعیت اجتماعی خاصی که هر گوینده در آن از زبان استفاده می‌کند با انواع زبانی مختلف دیگر هم در ارتباط است. مثلاً وقتی که در میزگرد سیاسی شرکت می‌کنیم، اگرچه در مقایسه با زمانی که در تئاتر یا کلاس درس هستیم به زبان متفاوتی سخن می‌گوییم، در همین حال تحت تأثیر زبان تئاتر و زبان کلاس درس هم هستیم. نتیجه این است که وقتی در مکالمه شرکت می‌کنیم، هم با طرف مقابلمان حرف می‌زنیم و هم با مجموعه‌ای از کدها و حالت‌های هنجارشده گفتمان که با موقعیت‌های اجتماعی متفاوتی در ارتباط است سخن می‌گوییم. لذا از دید باختین، واژه‌هایی که در گفت‌وگو بر زبان می‌رانیم، فقط از آن‌ها نیستند؛ بلکه عناصر مکالمه‌اند و همه آنچه را که طرف گفت‌وگوی ما می‌گوید، هم با خود دارند. در نتیجه در همه آنچه که می‌گوییم، یک «طرف دیگر» هم وجود دارد. بنابراین از دید خواننده حاضر متن مدرن و پسامدرن، با همه ویژگی‌هایی که بارت و باختین برای آن‌ها برمی‌شمرند، می‌تواند عرصه خوبی برای فعالیت‌های انتقادی به قصد تولید نظریه و نقد فرهنگی و تحلیل آن باشد.

اما ریچارد جانسون در مقاله‌ای با عنوان «به هر حال مطالعات فرهنگی چیست؟» در بررسی این ظرفیت متنی ادبیات روایتی می‌گوید: «دو اقدام تحولی به‌ویژه اهمیت بیشتر دارد: تفکیک منتقدان حرفه‌ای از خوانندگان معمولی و جداسازی عوامل فرهنگی از آنانی که فرهنگ را مقدمتاً از راه تفسیر آثار دیگران نقد می‌کنند» (Johnson, 1986: 58). این اقدامات هر دو با توسعه نهادهای آموزشی و دانشگاهی مرتبط است و مدرنیسم که مطالعات فرهنگی را عمیقاً تحت تأثیر قرار داده، امروزه عمدتاً در محیط‌های آموزشی و دانشگاهی است که مورد بحث قرار می‌گیرد. برای مثال رشته‌های اصلی علوم انسانی مانند، زبان‌شناسی و مطالعات ادبی، ابزارها و روش‌های توصیف

شکلی و ساختاری متون را که از مطالعات فرهنگی تفکیک‌ناپذیر است، به دست می‌دهند. تحلیل ادبی اقسام داستان و روایت، شناسایی انواع ادبی، تحلیل اشکال نحوی متن ادبی، امکانات و تحولات زبان‌شناختی متن، تحلیل شکلی کنش‌های گفتاری و تبادل گفتمان، وام‌گیری‌های مطالعات ادبی از نشانه‌شناسی و انواع دیگر نقد ساخت‌گرا به برکت مطالعات فرهنگی متن‌محور بوده و در آن جای می‌گیرند.

این تحلیل‌های شکلی و ساختاری جدید توصیفات کاملاً دقیق و سازمان‌یافته اشکال ذهنیت و گرایش‌ها و نیروهای ذهن را هم نوید می‌دهند و ما را قادر می‌سازند که داستان را در جایگاه یکی از اشکال اصلی سازمان‌دهی ذهنی بشناسیم. همچنین مسیر دستیابی به بن‌مایه‌های اشکال روایتی معاصر را به ما نشان می‌دهند؛ یعنی مسیر دستیابی به اشکال واقعی داستان که بر راه‌های زندگی دلالت می‌کنند؛ اشکالی مانند فراروایت و فراداستان تاریخ‌نگارانه. اگر این امکانات را در جایگاه سازه‌های تاریخ‌مند بررسی کنیم، پی می‌بریم که متن (روایتی) برای تحلیل فرهنگی ظرفیت‌های فراوانی از این دست دارد؛ چراکه منظور از روایت فقط فیلم و داستان نوشتاری نیست؛ بلکه اشکال مختلف مورد استفاده در رسانه‌ها و نمایش‌های تلویزیونی، نشریات روزانه، تاریخ و مکالمات روزانه فردی و جمعی هم روایت‌مند هستند.

به هر حال، در نقد فرهنگی متن‌محور، متن نه به سبب خودش خوانده می‌شود و نه به سبب تأثیرات اجتماعی احتمالی آن؛ بلکه به علت اشکال فرهنگی و ذهنیتی که گفته می‌شود در دسترس ما قرار می‌دهد، خوانده می‌شود. از این رو متن فضایی است که می‌توانیم مواد خام اشکال خاصی مانند داستان و ایدئولوژی به عنوان محصولات فرهنگی را از آن استنباط کنیم. نقد فرهنگی متن‌محور همچنین می‌خواهد ساختارهای فرهنگی جامعه را از متون ادبی استخراج و متن را در لحظات مختلف آن بازسازی کند. در این جایگاه، متن بخشی از فضای گفتمانی بزرگ‌تر به حساب می‌آید. به این ترتیب، هدف نهایی نقد فرهنگی متن‌محور نه خود متن، بلکه بررسی محیط اجتماعی

عرضه شده در آن است. لذا روشن است که ارزشیابی متن روایتی بی‌تردید پیش‌نیاز نقد فرهنگی است.

به این ترتیب، در رویکرد نقد فرهنگی متن محور، مباحث شکل‌گرا، ساخت‌گرا و پساساخت‌گرای متون روایتی و مباحث حوزه خودآگاهی و گفتمان زمینه‌های مساعدی را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. وینفرید فلوک در این مورد می‌گوید:

از دید کنت برک،^{۴۰} متن به پرسش‌های مطرح شده در هر دوره تاریخی جواب‌های راهبردی می‌دهد. [...] متن ادبی با آزادی‌هایی که در پی‌ریزی، سازمان‌دهی و تصحیح واقعیت براساس هنجارها و ایدئال‌هایش دارد، به‌گفته پی مریس،^{۴۱} مانند آزمایشگاه چندمنظوره‌ای عمل می‌کند که در آن نویسنده مفروضات خودش را به تحرک وامی‌دارد و دلالت‌های ضمنی ایده‌ها و ارزش‌هایش را گسترش می‌دهد. این مفهوم که ادبیات با مواد فرهنگ کار می‌کند، علاقه خاصی را در ما برمی‌انگیزد تا کنش‌های معنایی در سطوح مختلف را، به‌عنوان فضایی منطقی که در آن برداشت‌های فرهنگی و اجتماعی محک زده می‌شوند، شناسایی کنیم (1983: 359).

این نظریه مبتنی بر برداشت خاصی از روابط انسانی است؛ اینکه اشخاص چگونه در روابطشان با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. عمل ارتباطی را می‌توان راهبردی نمادین دانست که فرد از طریق آن می‌خواهد با شناسایی نیروهایی که با عملکرد خودش در یک محیط همسو یا غیرهمسو هستند، با واقعیت کنار بیاید. پس از آنکه فرد این کار را کرد، می‌توان گفت ساختار آن محیط را شناخته است. افراد برای اینکه بتوانند در محیط خاصی زندگی کنند، باید آن محیط را پیوسته به‌لحاظ شناختی بازسازی نمایند. به این ترتیب، متن روایتی در واکنش به وضعیت‌های مشکل‌ساز فرهنگی ظهور می‌کند. در چنین متنی، یک راهبرد نمادین مکالمات بی‌پایانی است که در اثنای آن آدم‌های روایت خودشان را طوری با محیط تطبیق می‌دهند که بتوانند اهدافشان را دنبال و نیازهایشان را تأمین کنند؛ درحالی که این ترکیب هدفمند (هماهنگی با محیط و استقلال فردی) منجر به جریان پایدار اجتماعی شدن هم می‌گردد.

از این رو عملکرد متن روایتی در ارتقای فرهنگی جامعه اهمیت ویژه دارد؛ به این معنا که طراح چنین متنی آن را به میدانی برای نوعی تنش تبدیل می‌کند که نتیجه منطقی آن تحول و رشد فرهنگی است. اگر قرار باشد متن روایتی برای نویسنده و خواننده کاری انجام بدهد، می‌توانیم طرح متن را به‌عنوان فعلیت چنین عملی از نزدیک مشاهده کنیم. این حقیقت که ادبیات متضمن چالش‌های بزرگ و ماندگار شناختی و عاطفی است، توجه خواننده منتقد را به برخی جنبه‌های ساختاری پربسامدتر متن از جمله «کشمکش»، «گفت‌وگو» و «ماجرا» جلب می‌کند که آخرین ظرفیت نقد فرهنگی روایت است که پژوهش حاضر به تحلیل آن می‌پردازد.

۴-۵. کشمکش، گفت‌وگو و ماجرا

جامعه وقتی به روایت نیاز پیدا می‌کند که اعضای آن جنبه‌های خاصی از واقعیت را به‌طور مشترک درک نکنند یا چنین واقعیت‌هایی در بین آنان مسئله‌ساز و موجب رقابت باشد. نیاز به داستان از این هم ریشه می‌گیرد که ساختارهای اجتماعی نهادینه‌شده از تفکر و اندیشه جاری عقب مانده باشند؛ به‌طوری که تفکر بخواهد آن‌ها را کنار بزند و نادیده بگیرد. از این رو وجود روایت در زبان‌ها و فرهنگ‌های خاص نشانه این است که ساختارهای موجود واقعیت و معانی ادراک‌شده ناکافی هستند. در چنین اوضاعی، بین تجربه‌ای که فرد بالبداهه از یک موقعیت خاص کسب می‌کند و تعاریفی که فرهنگ از آن موقعیت برایش تدارک می‌بیند، دوگانگی و رقابت جود دارد. به این ترتیب، نکته‌ای که ادبیات در مقام عمل نمادین بر آن تأکید می‌کند، تنش در تجربه و تفکر، برداشت‌های ناهماهنگ از هستی و چگونگی کنار آمدن با آن‌هاست. در فضای چنین تنش و کشمکشی است که متن روایتی تولید می‌شود؛ چراکه بدون کشمکش یا حتی بدون برداشت‌های متضاد از واقعیت که ممکن است در متن به‌صورت متناوب یا با هم وجود داشته باشند، دلیلی وجود ندارد که نویسنده بخواهد

هستی را در روایت بازسازی کند. در این معنا، متن ادبی به فضایی برای گفت‌وگوی درونی تبدیل می‌شود که در آن عملکردهای متناوب و متضاد تکرار می‌شود. بر این اساس، انرژی تولیدگر روایت از تنش (کشمکش) حاصل می‌شود. چنین تنشی قاعدتاً نتیجه رقابت نیروهای متضادی است که هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌تواند بر دیگری پیروز شود؛ یعنی رقابت نیروهای هم‌نشین اما ناسازگار. لذا متن روایتی به موقعیت‌هایی واکنش نشان می‌دهد که نیاز به تصمیم‌گیری لزوماً متضمن دوراهی است. به این ترتیب، یک ظرفیت دیگر داستان برای تحلیل فرهنگی این است که پروژه‌ای خواهد بود برای بازنمایی نیازهای متضاد و ایجاد یک راه میانه بین چنین نیازهایی از طریق گفت‌وگو و مذاکره. فیلیپ اسمیت^{۴۲} در کتابی با عنوان *درآمدی بر نظریه فرهنگی* - که حسن پویان چاپ سوم ترجمه فارسی آن را در سال ۱۳۹۱ منتشر کرده است - می‌نویسد:

به‌نظر باختین، وقتی که ما متنی را می‌خوانیم مواجهه‌ای میان نشانه‌ها و معانی عینی آن متن از یک سو و نشانه‌ها و معناهایی که ذهنی و درونی فرد هستند، از سوی دیگر، روی می‌دهد. منطقه‌ای مرزی وجود دارد که در آن دو مجموعه نشانه به‌شکل نوعی گفت‌وگو درهم می‌آمیزد و متن در اینجا به‌شکل نوعی بیان متقابل از سوی خواننده‌ای که عمل تفسیر را انجام می‌دهد، تولید می‌شود (۱۳۹۱: ۲۹۹).

در این کاربرد، متن روایت درواقع پروژه‌ای برای مذاکره و مصالحه است و کارروش اصلی آن هم گفت‌وگوست. جنبش‌های تاریخی متوقف نمی‌شوند؛ بلکه در دوره‌های مختلف تجربیات و تفکرات جدید تولید می‌کنند. باوجود این، ادبیات اهرم اجرایی فوری ندارد و گفت‌وگوهای روایت صرفاً پیشنهادی و برای ایجاد ذهنیت هستند. با این حال، برای مصالحه بین انگیزه‌ها و تقاضاهای محیط فرهنگی، چه انگیزه‌ها و تقاضاهای واقعی و چه تخیلی، گفت‌وگو ضروری است. در روایت، مذاکرات بین متن و ادراک خواننده صورت واقعی به خود می‌گیرند. فرهنگ که در متن تحلیل می‌شود، کارروشی برای سازمان‌دهی و احیای اطلاعات در ناخودآگاه

جمعی است و بنابراین گفتمان ادبی می‌خواهد راهبردهایی را بازپروری کند که در طراحی موقعیت‌های تنش‌زا به‌کار گرفته می‌شوند؛ موقعیت‌هایی که به خواننده کمک می‌کنند تا با استفاده از آن‌ها بی‌معنایی این جهان شگرف را بهتر درک کند.

با این وصف، متن روایتی فقط منعکس‌کننده ایدئولوژی یا کشمکش نیست؛ بلکه مانند «آزمایشگاه چندمنظوره‌ای» عمل می‌کند که نویسنده آن سازه‌های نظری‌اش را به تحرک وامی‌دارد و معانی ضمنی ایده‌ها و ارزش‌هایش را گسترش می‌دهد. در نتیجه باید بر یکی از کیفیت‌های روایت به‌طور خاص تأکید کنیم: اینکه به‌عنوان فضایی برای مشاهده و آزمایش، ظرفیت‌های ویژه‌ای دارد. از این نگاه، می‌توانیم درباره‌ی ماجراپروری در متن ادبیات روایتی هم بحث کنیم. چنین متنی نمی‌تواند و نمی‌خواهد ما را نادیده بگیرد؛ بلکه می‌خواهد از میان ادعاهای متضاد یک راه بینابین را جست‌وجو کند. بنابراین می‌توانیم متن را به‌لحاظ ساختاری، فضایی برای گسترش و اعمال واکنش‌های پیشنهادی به سنت‌ها و واقعیت‌های مستقری بدانیم که متضمن روابط فعال ساخت‌ها و الگوهای فرهنگی متفاوت است. رویکردهای معناشناسانه و پسا‌ساخت‌گرا نشان می‌دهند که چگونه متن، به‌عنوان فضایی برای برخورد گفتمان‌های مختلف، خوانش فرهنگی را به ماجرای تبدیل می‌کند که به‌جای توجه به شفافیت محتوایی و ایدئولوژیکی متن، به تعامل مجموعه‌ای از رمزا و معانی تأثیرگذار بر ساختار آن تأکید می‌کند.

۵. نتیجه

از نگاه این پژوهش، یکی از اهداف «مطالعات فرهنگی» کاربردی کردن ادبیات روایتی است. فرضیه پژوهش حاضر هم متضمن همین اهداف است؛ چراکه فرضیه پژوهش این بوده است که ادبیات و آثار ادبیات داستانی برخی از امکانات و ساختارهای مهم مطالعات فرهنگی و تحلیل فرهنگی را تدارک دیده‌اند و در اختیار خواننده قرار می‌دهند. امکانات و ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت فراوان‌اند. در مقاله اول (یعنی در مقاله‌ای با عنوان «ظرفیت‌شناسی نقد فرهنگی روایت» که پیش‌آمد مقاله حاضر است)، پنج مؤلفه یا

ظرفیت نقد فرهنگی روایت بررسی شد که عبارت بودند از: ظهور و بروز نقد فرهنگی در ادبیات روایتی، نقش فرهنگی نماد، توصیف مستند جامعه در روایت، تبیین توهم و ذهنیت، و مفهوم شکل؛ و مقاله حاضر که پی‌آمد مقاله اول است، پنج مؤلفه دیگر نقد فرهنگی روایت را بررسی کرده است: گرایش فرهنگی روایت، تحلیل بازی قدرت، جامعه‌شناسی ادبیات روایتی، مطالعات متن‌محور، و کشمکش، گفت‌وگو و ماجرا. وجه مشترک همه این مؤلفه‌ها این است که به قابلیت‌های روایت به‌عنوان فضایی برای نقد فرهنگی می‌افزایند و آن را به راهبرد یا رژیم برای هویت‌سازی فرهنگی تبدیل می‌کنند.

گرایش ادبیات روایتی فرهنگی است که ریشه در چند عامل دارد؛ از جمله اینکه روایت گفتاری است و خواننده روایت هم پردازشگر آن است و در گردش روایت در جامعه، یک شبکه ارتباطی میان خوانندگان ایجاد می‌گردد و «مواد فرهنگی» بین آن‌ها دست‌به‌دست می‌شود؛ به این ترتیب، ادبیات روایتی امکان تولید دانش فرهنگی را برای خواننده فراهم می‌کند. گرایش فرهنگی روایت عمدتاً مترتب بر دو اقدام است؛ یعنی نوشتن و خواندن که هر دو فرهنگی و روشن‌فکرانه هستند و در جریان چنین اقداماتی است که جست‌وجوی هدفمندی برای دستیابی به حقیقت صورت می‌گیرد. این نوع اقدامات مصرف‌گرایانه نیستند؛ بلکه منتقدانه و مولدند، و باعث بروز اندیشه‌های نو می‌شوند.

بررسی روابط قدرت از دیگر ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت است. رویکرد ادبیات روایتی به قدرت دوگانه است: این نوع ادبی از یک سو راهبردی برای بسیج خوانندگان به‌منظور ایستادگی در برابر قدرت است و از سوی دیگر فضایی برای تحکیم پایه‌های قدرت از طریق جامعه‌پذیری خوانندگان و تبدیل آن‌ها به شهروندان بهتر. جامعه‌شناسی ادبیات روایتی که یکی دیگر از ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت است، از قدرت بی‌همتای بیان ادبی در تولید گفتمان انتقادی ریشه می‌گیرد؛ چراکه ادبیات روایتی، به‌ویژه روایت واقع‌گرا، می‌خواهد زبان گویای آن بخش از جامعه باشد که به دلیل

محرومیت از منابع قدرت زبان اعتراض ندارد. اما زبان برتر روایت در بیان و اعتراض، قدرت‌ش را از توانش‌هایی مانند استعاره، نماد و تمثیل می‌گیرد و این نشانه آن است که در زبان ادبیات روایتی، واژه قدرت مضاعف دارد. بررسی آشکال فرهنگی عامه‌پسند و بازتولید فرهنگی جنبش‌های اجتماعی هم از دیگر ظرفیت‌های جامعه‌شناسی فرهنگی روایت است.

در بررسی مطالعات متن‌محور به‌عنوان یکی دیگر از ظرفیت‌های نقد فرهنگی روایت، متن مدرن و پسامدرن - که در مقایسه با متن پیشامدرن توانش‌های فرهنگی چشمگیری دارد - مورد نظر بوده است. زبان چنین متنی مبهم، استعاری و چندلایه است و بنابراین زمینه فعالیت هدفمند و رو به رشد خواننده را در تحلیل متن و تولید تجربه‌های جدید ایجاد می‌کند و اجازه می‌دهد خواننده در گفتمان آن شرکت و آن را بازسازی کند. حضور هدفمند خواننده در گفتمان متن مدرن ظرفیت‌های نقد فرهنگی را به فعلیت می‌رساند. به‌علاوه متن مدرن خوانندگان حرفه‌ای و عواملان فرهنگی را از خوانندگان غیرحرفه‌ای جدا می‌کند و اغلب توسط روشن‌فکران دانشگاهی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. موضوعاتی مانند شرایط ظهور متن روایتی، رابطه زبان و روایت، تحلیل آشکال روایت، استخراج ساختارهای فرهنگی جامعه از متن روایتی و عملکرد ادبیات روایتی در ارتقای فرهنگی جامعه هم در مطالعات متن‌محور مورد بررسی قرار می‌گیرد. در پایان اینکه، ادبیات روایتی می‌خواهد جهان را بازسازی کند. درعین حال، وجود این نوع ادبیات بر عقب‌ماندگی ساختارهای اجتماعی از اندیشه جاری دلالت می‌کند و نشانه این است که ساختارهای ادراکی جامعه کافی نیستند. بنابراین روایت که در چنین فضایی شکل می‌گیرد، محصول کشمکش و تضاد است و به موقعیت‌هایی واکنش نشان می‌دهد که تصمیم‌گیری در آنها متضمن دوراهی است. از این رو یک ظرفیت دیگر روایت در نقد فرهنگی این است که پروژه‌ای خواهد بود برای بازنمایی نیازهای متضاد

و ایجاد رابطه بین آن نیازها از طریق گفت‌وگو و مذاکره و اشکال دیگر تعامل در حوزه زبان.

پی‌نوشت‌ها

1. Richard Hoggart
2. Raymond Williams
3. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life*
4. Frank Raymond Leavis
5. Roland Barthes
6. Loe Lowenthal
7. Sacvan Bercovitch
8. Luc Herman
9. Bart Vervaeck
10. Winfried Fluck
11. Sue Owen
12. Anthony Giddens
13. Stephen Greenblatt
14. Thomas Pynchon
15. Pierce Inverarity
16. "The Figure in the Garpet"
17. Domain Specific
18. *The Golden Bowl*
19. Game Theory
20. Philip Fisher
21. Van Dijk
22. Improvisation of Power
23. Role-taking
24. Desdemona and Cassio
25. Georg Lukacs
26. *Critique et Verite (Criticism and Truth)*
27. *Oliver Twist*
28. Lionel Stevenson
29. *The Pickwick Papers*
30. Episodic
31. Artful Dodger
32. Bill Sikes
33. Fagin
34. *The Pleasure of the Text* (Translated into English by Richard Miller)

35. *S/Z* (Translated into English by Richard Miller)
36. "From Work to Text" (in *The Rustle of Language*, translated into English by Richard Howard)
37. Mikhail Bakhtin
38. Julia Kristeva
39. Ferdinand de Saussure
40. Kenneth Burke
41. P. Morales
42. Philip Smith

منابع

- احمدی، اصغر و دیگران (۱۳۹۳). «تحلیل گفتمان سیاسی رمان 'تنگسیر' صادق چوبک». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. ش ۳۶. صص ۹۵-۱۳۰.
- اسمیت، فیلیپ (۱۳۹۱). *درآمدی بر نظریه فرهنگی*. ترجمه حسن پویان. ج ۳. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بهشتی‌نژاد، مهدی (۱۳۹۵). «نقد نظریه فرهنگی آنتونی گیدنز». *مطالعات تحول در علوم انسانی*. ش ۶. صص ۸۲-۱۰۲.
- لوکاچ، جورج (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی رمان*. ترجمه محمدجعفر پوینده. ج ۲. تهران: نشر ماهی.
- بارت، رولان (۱۳۷۷). *نقد و حقیقت*. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز.
- دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳). *دیدار بلوچ*. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- لوونتال، لئو (۱۳۸۶). *رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه و گردآوری محمدرضا شادرو. تهران: نشر نی.
- Ahmadi, A. et al. (2014). "An analysis of the political discourse in Sadegh Choobak's *Tangsir*". *Cultural Studies and Communications*. No. 36. pp. 95-130.
- Allen, G. (2003). *Roland Barthes*. London: Routledge, Routledge Critical Thinkers.
- Barthes, R. (1984). "From Work to Text". in *The Rustle of Language*. Translated from French into English by Richard Howard in 1986. New York: Hill and Wang. pp. 56-64. PDF.
- Barthes, R. (1988). *Critique et verite*. (translated into Farsi by Shirindokht Daghighian). Tehran: Markaz Publications.

- Barthes, R. (1974). *S/Z*. (Translated into English by Richard Miller). Malden: Blackwell Publishing.
- Beheshtinejad, M. (2016). "A critique of Anthony Giddens' cultural theory". *Transformations in Human Science*. No. 6. pp. 82-102.
- Bercovitch, S. (1998). "The Function of the Literary in a Time of Cultural Studies". in *Culture and the Problem of Disciplines*. Ed. by John Carls Rowe. Columbia: Columbia UP. pp. 69-87.
- Bruner, J. (1991). "The Narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry*. Vol. 18. No. 1. pp. 1-21.
- Dowlatabadi, M. (2004). *A visit to the Balouch* (in Farsi). Tehran: Negah Publishing Institute.
- Fluck, W. (1983). "Literature as Symbolic Action." *Amerikastudien/American Studies (Amst.) Eine Vierteljahrsschrift/A Quarterly*. Vol. 28. No. 3. pp. 359-371.
- Fluck, W. (1988). "Fiction and Fictionality in Popular Culture: Some Observations on the Aesthetics of Popular Culture". *Journal of Popular Culture*. Vol. 21. No. 4. pp. 49-62.
- Freedman, J. (2008). "What Maggie Knew: Game Theory, *The Golden Bowl*, and the Possibilities of Aesthetic Knowledge". *The Cambridge Quarterly*. Vol. 37. No. 1. pp. 98-113.
- Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Herman, L. & Vervaeck, B. (2009). "Narrative Interest as Cultural Negotiation". *Narrative*. Vol. 17. No. 1. pp. 111-129.
- Johnson, R. (1986-1987). "What Is Cultural Studies AnyWay?". *Social Text*. No.16. pp. 38-80.
- Lowenthal, L. (1932). "Zur gesellschaftlichen Lage der Literature". *Zeitschrift fur Sozialforschung*. Vol. 1. No.1-2. pp. 85-102.
- _____ (1989). "On sociology of literature" (translated into English by Susanne Hoppmann-Lowenthal, in Max Horkheimer et al. *Critical Theory and Society*. NY: Routledge, pp. 40-51.
- _____ (1987). "Sociology of literature in retrospect" (translated into English by Ted R. Weeks). In Martin Jay (Ed.). *An unmastered past: The autobiographical reflections of Leo Lowenthal*. Berkeley: University of California Press. pp. 163-182.
- Lukacs, G. (2013). *Balzac et le realisme francais*. (translated into Farsi by Mohammad Jafar Pouyandeh). Tehran: Mahi Publications.
- Owen, S. (2008). "Introduction". in *Richard Hoggart and Cultural Studies*. Edited by Sue Owen. London: Palgrave MacMillan. pp. 1-19. PDF.
- Pynchon, T. (2006). *The Crying of Lot 49*. New York: Harperperennial & Modernclassics.

- Robison, M.B. (2011). "The Power of Words: Othello as Storyteller". in *Storytelling, Self, Society*. Vol. 7. No. 1. pp. 63-71.
- Sardar, Z. & Van Loon, B. (1998). *Introducing Cultural Studies*. Edited by Richard Appignanesi. New York: Totem Books. PDF.
- Smith, P. (2012). *Cultural theory: an introduction* (translated into Farsi by Hassan Pouyan). Tehran: Cultural Research Bureau
- Stevenson, L. (1960). *The English Novel: A Panorama*. Boston: Constable & Co. LTD.
- Van Dijk, T.A. (1993). "Principles of Critical Discourse Analysis". *Discourse and Society*. Vol. 4. No. 2. pp. 249-283.

The Potentials of Cultural Criticism in Narrative Fiction (The Sequel)

Ali Taghizadeh* 1

1. Assistant Professor Department of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Bagh Abrisham, Kermanshah, Iran.

Received: 07/17/2019

Accepted: 02/21/2020

Abstract

This article aims to study and analyze the discourse regimes of conservatism and risk-taking. Conservatism is related to companionship, convergence, and alignment; while risk-taking is related to the challenging space, non-conformity and divergence. The main purpose of this article is to analyze the novel *Nocturnal Harmony from the Wood Orchestra* by Reza Ghasemi based on the semio-semantic approach to explain the factors and tools that influence the semiotic and sign process in these two regimes. The study not only analyzes the discourse narratives that are agentive, interactive or adjusted with existence, it also discusses how the two regimes of conservatism and risk-taking emerge in this novel. It is assumed that the conservative discourse regime is formed with respect to (considering the transitional aspect of the discourse) the alignment and harmony between the agent and the world, and the appeasement functions are the contributing factors in this regard. But in the risk-taking discourse regime, the resistance function of discourse is involved putting forth discontinuity, rejection of assertion conditions and the creation of negative conditions, that make meanings of eventful and unexpected feature. The intermediate regime, the intensity system, the extensity and the tension process are other important tools and factors in forming these two regimes. The main purpose of this article is to analyze the two conservative and risk-taking discourse regimes, from the perspective of semio-semantics, to explain the discourse challenges that move us from the limited and adjustable situations to open and eventual situations.

Key words: Semiotics of Discourse Regime, Narrative, Adjustment and Risktaking, Divergence, Convergence.

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