

متن بر پرده ذهن: دو نسخه از یک روایت

محسن آسیب پور^۱

-۱- دکتری تخصصی، عضو هیئت علمی دانشگاه تبریز

دریافت: ۱۳۹۷/۲/۱۶ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۵

چکیده

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

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

۱. مقدمه

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

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

۲. پیشینهٔ پژوهش

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

۳. پرسش‌های پژوهش

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

- (۱) جایگاه و اهمیت تصاویر ذهنی در فهم متون روایی چیست و این تصاویر چه نقشی در این فهم بازی می‌کنند ؟
- (۲) تفاوت تصاویر ذهنی با آنچه در تصاویر چشمی از قبیل نقاشی یا تئاتر شاهد آن هستیم چیست ؟
- (۳) ویژگی‌های منحصر به فرد ادراک حسی که هنگام خوانش آثار ادبی برای خواننده رخ می-دهد کدامند ؟
- (۴) چگونه فهم گزاره‌های زبانی که در زمان و به طور خطی صورت می‌پذیرد به شکل‌گیری تصاویر ذهنی که طبیعتی مکانی دارند می‌انجامد ؟
- (۵) در نهایت، چگونه مسئله بازنمودهای ذهنی می‌تواند در مطالعات ادبیات تطبیقی مفید واقع شود ؟

۴. تصور / احساس و واقعیت

در این قسمت درصد هستیم تا با مطالعه تقابل «تصور»^۳ و «احساس»^۴ (در معنای ادراک حسی) به عنوان دو ابزاری که انسان در شناخت خود از جهان از آنها بهره می‌گیرد به رابطه‌ای که هر یک از این دو سطح از ادراک با واقعیت دارند پیردازیم. در سراسر بحث، در صورتیکه معنای دیگری از «تصور» را بطور مشخص برجسته نکرده باشیم، منظور قابلیت روان آدمی در تولید تصاویر ذهنی است.

جا دارد در همین ابتدا به مشخصات تصاویر ذهنی آنچنانکه برنارد وویو^۵ در مقاله خود با عنوان «از وضوح تا تصور ناپذیری» به آنها می‌پردازد، اشاره کنیم :

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

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

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

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

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

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

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

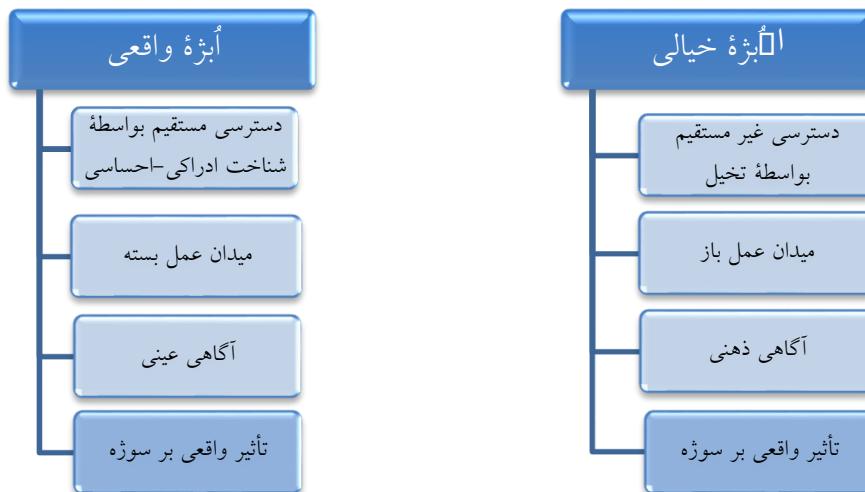
«همیشه صحبت از این است که تخیل قابلیت ایجاد [شکل دادن به]】 تصاویر است، حال آنکه بیشتر قابلیت دستکاری [تغییر شکل]】 تصاویری است که توسط ادراک فراهم می‌شود. تخیل به خصوص توانایی رها کردن ما از تصاویر نخستین و تغییردادن آنهاست. اگر تغییر در تصویر نباشد تصویر وجود ندارد، فرآیند تصویرسازی نخواهیم داشت. اگر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

پل ریکور^۹ نیز در اثر سه جلدی اش با عنوان *زمان و روایت*^{۱۰}، به صورت جزئی، بر بعد خلاقانه تصاویر خیالی^{۱۱} تأکید کرده است. او که در این باره به نظریه ارسسطو رجوع می‌کند، معتقد است «صنعت‌گر واژگان [شاعر]】 چیز نمی‌سازد بلکه تنها شبه-چیز درست می‌کند، چیزی که او ابداع می‌کند، از نوع گویی که ... هاست» (Ricœur, 1983: 76)، برجسته‌سازی از ماست). بنابراین، او نیز منکر این تفکر است که عالم تخیل بازتاب ساده دنیای واقعی است. در

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

بی‌شک، تصاویری که هنگام خوانش یک متن خیالی در ذهن ما جان می‌گیرند متفاوت از تصاویری هستند که ارتباط مستقیم با اشیاء جهان خارج به ما عرضه می‌کند. اما، همانگونه که تا اینجا نیز به آن اشاره شد، این امر به این معنی نیست که تصاویر ذهنی در مقایسه با تصاویر چشمی کم‌مایه‌اند. بلکه تفاوت در اینجاست که شناختی (درکی) که این تصاویر فراهم می‌آورند دارای ماهیتی متفاوت است. در حقیقت، هر یک از این دو گونه تصویر رابطه خاص خود را با جهان برقرار می‌کند، امری که باعث می‌شود نتوان اعتبار صورت‌های خیالی را با معیار تصاویری که از طریق حواس دریافت می‌شوند (یک عکس، یک فیلم یا تصویری که بطور مستقیم خود را در معرض نگاه‌مان قرار می‌دهد) سنجید. از آنجایی که عدم حضور اُبژه شرط لازم برای ظهور این تصاویر است، چنین بازنمودهایی چیزی به نگاه ما عرضه می‌دارند که در دیدن مستقیم اشیاء امکان وجود ندارند. از این رو، این تصاویر با درگیر کردن ما در یک تجربه جدید از واقعیت دریچه جدیدی از آگاهی را به روی ما می‌گشایند. این امر که تصاویر منعکس شده در ذهن لحظاتی را شکل می‌دهند که فرد آنها را تجربه می‌کند، همانطور که همین فرد یک احساس واقعی را صرف‌نظر از اینکه این احساس از توجیه قانع‌کننده‌ای برخوردار است یا نه تجربه می‌کند، تصاویر مدنظر ما خود، یک امر واقع هستند و نه انتزاع این امر : «کار تخیل برانگیختن احساسات ناچیز یا توهم‌زده نیست. تخیل تنها بیننده را از احساساتی که ارتباط مستقیم با خود موضوع [یک شیء، شخص، رویداد، صحنه، ...] می‌توانست فراهم آورد جدا می‌کند». (Iser, 1997 : 247)

دریافت یک اُبژه واقعی و یک اُبژه خیالی توسط سوژه را به صورت تقابلی نشان دهیم. آنچه در تصویر بر آن تأکید شده این است که تخیل به لطف خاصیت زایشی خود در مقابل تجربه مستقیم که وضعیت ایستایی دارد قرار می‌گیرد و بنا به آنچه پیشتر در مورد نظر باشلار در این خصوص نیز به آن اشاره کردیم، حتی جایگاه بالاتری دارد :



فرآيند «آگاهى» برای يك اُبْرَةٌ واقعى و يك اُبْرَةٌ خيالى

همانطور که در این تصویر نيز سعى کرده‌ایم به صورت مقایسه‌ای این امر را نشان دهیم، در مورد يك اُبْرَةٌ خيالى، مانند تصویر ذهنی مکانی که برای نخستین بار قصد سفر به آنجا را داریم، به عنوان سوژه میدان عمل بازی در اختیار ماست. این آزادی در معنا بخشی، به عبارتی همان خلاقیت یا تغییری است که باشلار از آن حرف می‌زنند. در حالی که هنگامی که ما در ارتباط مستقيم با همين مکان قرار می‌گيریم، تنها تحت شکلی که او خود را به ما عرضه (تحمیل) می‌کند از آن آگاهی می‌یابیم و در واقع، همين «جایه‌جایی» میان واقعیت و تصویر ساخته شده از آن است که موجب می‌شود ما اغلب در مواجهه با چهره حقیقی واقعیت (در اینجا، مکان) احساس خوشایندی نداشته باشیم. اما همانگونه که ویژگی آخر هر يك از این دو شکل از آگاهی، که تنها مشخصه مشترک میان آنها هم هست، نشان می‌دهد، تأثیری که این دو نوع شناخت بر ما می‌گذارند، جدا از میزان این اثر، امری حقیقی، ملموس و غير قابل انکار است، چرا که سوژه در هر دوی این موارد، چیزی را تجربه می‌کند. احساس ترسی که با خواندن متنی از موپسان^{۱۲} به ما دست می‌دهد، اگر چه فاقد يك علت حقیقی است، حقیقی است.

۵. واکنش تخیل به تصاویر صریح سینما و تئاتر

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

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

۶. تصویر، دستخوش تغییر

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

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

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

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

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

نقصان معنا^{۳۳} «گشتالت»^۴ می‌نامیم – که کارکرداشان قراردادن تصاویر جدا در صحنه‌ها و بافت‌های زنده‌تر است.

این پرسشن که از نخستین صفحات بوطیقای نگاه^۵ پییر اوئله (33-26: 2000) مورد توجه نویسنده قرار می‌گیرد، ما را بر آن می‌دارد تا به سمت شناخت ابزارهایی که زبان برای نیل به این مقصود در اختیار دارد، حرکت کنیم. در وهله اول، روابط دستوری از قبیل جملات معتبره، موصولی‌ها و زمانبندی‌های فعلی زمان طولی کلام را عریض می‌کنند. این توانایی دستور زبان در برانگیختن عقب‌گردها و جلورفت‌ها آگاهی را در یک حالت آماده‌باش نگه می‌دارد که در آنجا به هر داده‌ای که قابلیت برقراری تداعی‌های ذهنی را دارد حساس می‌شود. در وهله بعد، داده‌های حاصل از یک تحلیل معنایی بر روی واحدهای واژگانی^۶ ما را به سمت نوعی «صورت‌بخشی» سوق می‌دهد که از قابلیت «صورت‌انگیزی معنازه‌ای^۷» زبان نشأت می‌گیرد. در حقیقت، با دیدن یک واحد واژگانی، بیش از آنکه مدلول آن در ذهن تداعی شود، شبکه معنازه‌های^۸ مرتبط که واحد معنایی^۹ نامیده می‌شود به آگاهی راه می‌یابد. بدین ترتیب، پیوند معنازه‌های مرتبط با یک واحد واژگانی به پدیدارشدن یک فضای چندبعدی می‌انجامد که در آن تصویر بر معنا تفوق می‌یابد. در نتیجه چیزی که در اینجا اتفاق می‌افتد سوئیچ زمان خوانش به فضای تصویر است.

۷. تأثیر داده‌های فرهنگی خواننده بر شکل‌گیری تصاویر خیال

این موضوع که یک متن توسط فردی که به زبانی غیر از زبان این متن صحبت می‌کند، خواننده شود، حتی با این فرض که خواننده از توانایی زبانی قابل قبولی برای درک متن مورد نظر بهره می‌برد، می‌تواند تأثیرات قابل توجه و در عین حال جالبی در ساختار تصویر داشته باشد. به بیان دیگر، صرف اینکه در اینجا، زبان متن زبان دیگری است خود مؤید وجود نقاطی در این متن می‌باشد که در آنجا عناصر فرهنگی فهم خواننده را به چالش می‌کشد. به نظر فیلیپ هامون^{۱۰}، وضوح^{۱۱} متن بر پایه اصل «بازشناسی» واقع شده است: «چیزی خوانش‌پذیر (از دید ادبیات، واضح) است که از طریق متن یا برون‌متن^{۱۲} (فرهنگی مرتبط) احساس امر پیشتر دیده شده (خواننده‌شده یا گفته شده) را در ما ایجاد کند.» (1974: 120) یعنی به عبارت ساده، برای آنکه به فهم متن نائل آییم – تصاویر ذهنی که موضوع بحث حاضر است نقش غیرقابل انکاری در

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

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

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

۸. تصویر در بوته محک خوانندگان

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

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

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

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

۹. نتیجه

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

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

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



پی‌نوشت‌ها

1. *L'Assommoir* (1877)

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

3. imagination

4. perception

5. Bernard Vouilloux

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

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

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

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

10. *Temps et récit* (1983-1985)

۱۱. منظور از «خيالی»، دنیای تخیل در آثار ادبی و به ویژه نوع روایی خاص رمان است.

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

فاتنستیک طبقه‌بندی می‌شوند.

13. Ordre de représentation

14. Ordre de présence

15. modélisation

16. *Penthesilea* (1808)

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

18. *L'Imaginaire* (1940)

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

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

21. indétermination

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

23. *De l'Imperfection* (1987)

24. gestalt

25. *Poétique du regard* (2000)

26. lexème

27. sémième

۲۸. sème : کوچکترین صورت‌های معنایی هستند که یک séème (واحد معنایی) را می‌سازند. برای مثال،

چهار ویژگی «پشتی داشتن»، «بر روی پایه بودن»، «یک نفری بودن» و «برای نشستن بودن» تشکیل‌دهنده

واحد معنایی «صندلی» هستند. آنچه از آن به lexème (واحد واژگانی) یاد می‌شود می‌تواند معادل نحوی

واحد معنایی در نظر گرفته شود. به عنوان یک نمونه باز می‌توان از ریشه‌های فعلی در این باره نام برد. پس،

با دیدن یا شنیدن لفظ «صندلی» مجموعهٔ معنازه‌های آن است که درک ما از این لفظ را رقم می‌زنند.

29. sémième

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

31. lisibilité

32. extratexte

33. sensation

34. *La condition humaine* (1933)

André Malraux (1901-1976) : نویسنده، نظریه‌پرداز و سیاستمدار فرانسوی ۳۵

36. *Texte et idéologie* (1984)

. چنین نقدی را می‌توان به فرانسه critique sensorio-émotionnelle نامید. ۳۶

منابع

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

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

پوست‌ها

متن شماره ۸: نقش عناصر صرفی‌نحوی گفته در اصلاح تصویر

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

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

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

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

- بعید تأثیر جملات نخست را از بین برد و موجب نوعی گسیختگی گردید. بنابراین، صحنه نخست از ذهنم بیرون رفت.»
- «بله» -
- «در ابتدا، تصور می‌شود مادر و فرزندان در خانه تنها هستند. اما استفاده از یک فعل در ماضی بعد ما را متوجه این امر می‌کند که پدر پیشتر به حالت خواب آلود در تخشن بوده است.»
- «بله. بله، قسمت نخست، تصویر ملایمی را از مادری که کوچولوها را آرام می‌کند ایجاد می‌نماید، در حالی که قسمت دوم حضور نگران‌کنندهٔ پدر را نشان می‌دهد.»
- «تصویری که بواسطه سه جمله نخست ایجاد شد تغییر نکرد. اما چند نکته به ذهنم متأثر شد. برای مثال، این سؤال را از خود پرسیدم که رابطه میان پدر از یک سو و مادر و بچه‌هایش از سوی دیگر چیست. چه انفاقی پیش از این صحنه افتاده و آیا می‌توان حضور اندوه را در چهره زن متصور شد.»
- «خیر، تصویر نخست حتی در انتهای خوانش تغییر نمی‌کند.»
- «خوانش قسمت نخست پاراگراف مرا در فضای یک عشق خانوادگی قرار می‌دهد. اما قسمت دوم را این فضا بیرون آورده و به موقعیتی وارد می‌کند که در آن فردی پس از یک روز کاری دنبال آرامش است.»
- «نه، اصلاً.»
- در مقابل یک تصویر مثبت (که بواسطه عناصری چون ناز و نوازش، آرام، می‌خندیدن شکل می‌گیرد) بازنمود دیگری ظاهر می‌شود که این‌بار نسبتاً منفی است (از طریق خود را روی تخت اندخته بود، خسته و کوفته، صورتی سخید از فرط بی خوبی) و در عین حال که به تکمیل تصویر نخست منجر می‌شود موضوع تخیل را نو می‌کند.»

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

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

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