

چرا مردم

آثار ادبی رامی خوانند



کلی‌گرفیث

ترجمه‌ی سعید رفیعی خضری

ناآشاهانجیل

چرا مردم  
آثار ادبی رامی خوانند

---

سرشناسه: گریفیث، کلی

Griffith, Kelley

عنوان و نام پدیدآور: چرا مردم آثار ادبی را می‌خوانند / کلی گریفیث؛ ترجمه‌ی سعید رفیعی خضری

مشخصات نشر: نشر چشمه، ۱۴۰۰

مشخصات ظاهری: ۲۹۹ ص

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۱-۰۹۹۷-۶

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: عنوان اصلی: Writing essays about literature: a guide and style sheet, 7th ed. c2006

موضوع: نقد

Criticism: موضوع

مقاله: موضوع

Essay: موضوع

شناسه‌ی افزوده: رفیعی خضری، سعید، ۱۳۳۹، مترجم

رده‌بندی کنگره: PNA۳

رده‌بندی دیویی: ۸۰۸/۰۶۶۸

شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۸۷۲۲۴۸۹

اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی: فیبا

چرا مردم

آثار ادبی را می خوانند



کلی گریفیث

ترجمه‌ی سعید رفیعی خضری

چرا مردم آثار ادبی را می‌خوانند

کیلی گریفیث

ترجمه‌ی سعید رفیعی خضری

ویراستار: محمدرضا ربیعی

مدیر هنری: فواد فرامانی

همکاران آمادسازی: صحرا رشیدی، زهرا بازرگان شتریانی

ناظران تولید: رحمان شفیعی

لیتوگرافی: باختر

چاپ: رسام

تیراژ: ۷۰۰ نسخه

چاپ اول: پاییز ۱۴۰۱، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۱-۰۹۹۷-۶

دفتر مرکزی نشرچشمه (تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰)

تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کریم‌خان (تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶)

تهران، خیابان کریم‌خان زند، نیش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کورش (تلفن: ۲۴۹۷۱۹۸۹)

تهران، بزرگراه ستاری شمال، نیش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی آرن (تلفن: ۰۹۱۰۲۳۶۹۲۴۱)

تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار قرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظ، نیش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲.

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی بابل (تلفن: ۰۱۱-۳۲۳۳۴۵۷۱)

بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌سرای بابل.

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کارگر (تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳-۴)

تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی دلشدگان (تلفن: ۰۵۱-۳۸۶۷۸۵۸۷)

مشهد، بلوار وکیل آباد، بین وکیل آباد هجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶.

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی رشت (تلفن: ۰۹۰-۲۱۴۹۸۴۸۹)

رشت، خیابان معلم، میدان مرگل، ابتدای کوچه‌ی هفدهم.

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی البرز (تلفن: ۰۲۶-۳۵۷۷۷۵۰۱)

کرج، عظیمیه، بلوار شریعتی، مرکز تجاری فرهنگي مهردادمال، طبقه‌ی پنجم.

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

www.cheshmeh.ir  
cheshmehpublication  
cheshmehpublication

# فهرست

مقدمه‌ی مترجم	۷
اثر ادبی چیست؟	۱۱
تفسیر آثار ادبی	۳۸
تفسیر داستان	۴۷
تفسیر شعر	۹۶
تفسیر نمایش نامه	۱۸۶
رویکردهای خاص در تفسیر آثار ادبی	۲۲۳
پی‌نوشت‌ها	۲۶۳
واژه‌نامه‌ی فارسی - انگلیسی	۲۷۷
واژه‌نامه‌ی انگلیسی - فارسی	۲۸۵
نمایه	۲۹۱



## مقدمه‌ی مترجم

چرا مردم آثار ادبی را می‌خوانند ترجمه‌ی بخش اول از چاپ هفتم کتاب طرز نگارش مقاله درباره‌ی ادبیات: راهنما و شیوه‌نامه اثر کلی گریفیث (۱) است. چاپ اول کتاب در سال ۱۹۸۲ و چاپ نهم آن در سال ۲۰۱۴ منتشر شده است. گریفیث دانش‌آموخته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی است. مدرک کارشناسی خود را از دانشگاه ویک فارست (۲) و مدرک کارشناسی ارشد و دکترای خود را از دانشگاه پنسیلوانیا (۳) اخذ کرده است. او استاد بازنشسته‌ی دانشگاه کارولینای شمالی در گرینزبرو (۴) است. طی ۳۴ سال تدریس، تازمان بازنشستگی‌اش در سال ۲۰۰۲، واحدهایی را در حوزه‌های ادبیات عمومی، ادبیات امریکا، ادبیات اروپا، زبان و ادبیات انگلیسی و آیین نگارش ارائه کرده است. در سال ۱۹۹۶ به کسب عالی‌ترین نشان (۵) برای تدریس نایل شده است، نشانی که هر سال به چهار عضو هیئت علمی دانشگاه اعطا می‌شود. از او کتاب دیگری نیز با عنوان داستان روایی: مقدمه و گزیده‌ها به چاپ رسیده است. (۶)

گریفیث در مقدمه‌ی خود انگیزه‌اش را برای نوشتن این کتاب پاسخ دادن به پرسش‌های دانشجویان عنوان می‌کند، پرسش‌هایی که به هنگام روبه‌رو شدن با آثار ادبی در ذهن‌شان شکل می‌گیرد. او اشاره می‌کند که اکثر دانشجویان در خصوص خواندن آثار ادبی و نوشتن درباره‌ی آن‌ها تجربه‌ی چندانی ندارند. گریفیث می‌گوید در طی ۲۶ سالی که از چاپ اول کتاب می‌گذرد همواره کوشیده است تا از این طریق و با کامل‌تر کردن کتاب در چاپ‌های بعدی زمینه‌ای برای دانشجویان فراهم کند تا نه تنها از خواندن آثار ادبی و نوشتن درباره‌ی آن‌ها بلکه از درک معنی



آن‌ها نیز لذت ببرند. بدین ترتیب او پاسخ همه‌ی پرسش‌ها را در پاسخ دادن به دو پرسش «چگونه آثار ادبی را بخوانیم؟» و «چگونه درباره‌ی آن‌ها بنویسیم؟» خلاصه می‌کند و از میان طرق گوناگونی که می‌توان امکان دست یافتن به این دو مهم را فراهم کرد بر تفسیر با استفاده از تمهیدات و رویکردها پای می‌فشارد.

گرفیفت در مقدمه‌ی کوتاه فصل دوم می‌گوید آثار ادبی، همانند همه‌ی هنرها، لذت‌آفرین‌اند. جادوی خاصی در آن‌ها هست که ما را از دنیای «واقعی» برمی‌دارد و انگار به سرزمین‌های دور و دلپذیر می‌برد. این کیفیتی است که تجربه می‌کنیم، بی‌هیچ فکر کردنی. آثار ادبی همچنین چالش‌هایی عقلانی برمی‌انگیزند که نیازمند تفکر است. برای اکثر خوانندگان دست‌وپنجه نرم کردن با این چالش‌ها بر لذت‌آفرینی آثار ادبی می‌افزاید. با تفسیر آثار ادبی به وجوه قابل ملاحظه‌ی بیش‌تری در آن‌ها پی می‌بریم. می‌آموزیم که در آثار ادبی زندگی واقعی انعکاس می‌یابد و به ما کمک می‌کند تا جای خود را در آن‌ها پیدا کنیم.

کتاب شامل دو بخش است: بخش اول به شناخت و تفسیر آثار ادبی و بخش دوم به نحوه‌ی نگارش درباره‌ی آن‌ها اختصاص یافته است. چون بخش دوم جنبه‌ی کارگاهی دارد و در آن به فرایند نگارش مقاله و ارزیابی مقاله‌ها پرداخته شده و به‌تناوب از دانشجویان نمونه‌هایی به دست داده شده، از ترجمه‌ی آن خودداری کرده‌ایم. در بخش اول شش فصل با عنوان «اثر ادبی چیست؟»، «تفسیر آثار ادبی»، «تفسیر داستان»، «تفسیر شعر»، «تفسیر نمایش‌نامه» و «رویکردهای خاص در تفسیر آثار ادبی» به چشم می‌خورد. ساختار همه‌ی فصول تقریباً یکسان است. در هر فصل مطالب در قالب چندین زیرفصل ارائه و در انتها برای کمک به درک بهتر مفاهیم پرسش‌هایی کاربردی مطرح می‌شود. در پایان هر فصل نیز فهرست منابعی وجود دارد که در متن به آن‌ها ارجاع داده شده است.

در فصل اول، «اثر ادبی چیست؟»، گرفیفت در پی آن است تا شناختی از اثر ادبی به دست دهد. وی با ارائه‌ی تعاریفی از منتقدانی با نحله‌های گوناگون فکری و براساس سیری تاریخی می‌کوشد تا تصویری از اثر ادبی ترسیم کند. او اثر ادبی را در زبان، داستانی بودن، زیبایی‌شناختی بودن و بینامتنی بودن آن جست‌وجو

می‌کند. از نوع‌ها صحبت به میان می‌آورد و هسته‌ی همه‌ی نوع‌های ادبی را در سه نوع داستان، شعر و نمایش‌نامه جست‌وجو می‌کند؛ سه نوعی که در ادامه و از رهگذر تفسیر به هر یک از آن‌ها در فصلی جداگانه می‌پردازد.

در فصل دوم، «تفسیر آثار ادبی»، با پرسش‌ها و پاسخ‌هایی از این قبیل روبه‌رو می‌شویم: چرا مردم آثار ادبی را می‌خوانند؟ برای کسب لذت، برای درک معنی یا توأمان برای کسب لذت و درک معنی؛ تفسیر چیست؟ فرایند بررسی جزئیات اثر ادبی به منظور درک معنی، جزئیاتی که اثرآفرین در قالب تمهیدات ادبی بیان می‌کند؛ چگونه اثر ادبی را تفسیر کنیم؟ از طریق دریافت مستقیم واقعیت‌ها، برقراری ارتباط با اثر، طرح فرضیاتی به هنگام خواندن اثر و هم‌زمان نوشتن درباره‌ی آن و توجه به تفسیرهای دیگران و تحلیل آثار ادبی. با طرح این پرسش‌ها و پاسخ‌ها به آن‌ها گریفت تلاش می‌کند تا فرایند تفسیر و اهمیت آن را در شناخت هر چه بیش‌تر آثار ادبی بازنماید.

در فصل‌های سوم و چهارم و پنجم — «تفسیر داستان»، «تفسیر شعر» و «تفسیر نمایش‌نامه» — گریفت به آن تمهیداتی اشاره می‌کند که معرف این نوع‌های ادبی هستند و در تفسیر آن‌ها باید مدنظر قرار گیرند. در تفسیر داستان از تمهیداتی همچون درون‌مایه، زاویه‌ی دید، لحن، طرح، شخصیت‌پردازی، صحنه، طنز، نمادپردازی و جز این‌ها نام می‌برد؛ در تفسیر شعر از تمهیداتی همچون معنا در شعر، طرز بیان، بازی با واژه‌ها، نحو، عناصر داستانی، روایتگر، صور خیال، صنایع بدیعی، نمادپردازی، عناصر موسیقایی، ساختار، قالب‌ها و ویژگی‌های تصویری؛ و در تفسیر نمایش‌نامه از تمهیداتی همچون اجرا و خواندن نمایش‌نامه، طرح و داستان، گفت‌وگو، انتظارات تماشاگران، تقسیمات ساختاری، شخصیت‌پردازی، صحنه، درون‌مایه، طنز و نوع‌های فرعی.

در فصل ششم، «رویکردهای خاص در تفسیر آثار ادبی»، گریفت در سیری تاریخی به معرفی رویکردهایی می‌پردازد که در آن‌ها به صورت نظام‌مند به تفسیر و یافتن معنی در آثار ادبی پرداخته می‌شود. او در روند شکل‌گیری این رویکردها محدوده‌های اثرآفرین، اثر، خواننده و واقعیت را باز می‌شناسد و معتقد است که

برای تفسیر شاید توجه به همه‌ی این محدوده‌ها لازم باشد. ممکن است در تفسیری تنها بر اثر تمرکز شود، اما نیم‌نگاهی نیز به اثر آفرین و مفاهیم ضمنی مربوط به واقعیت انداخته شود. در رویکردهای نظری تقریباً همواره به بیش از یک محدوده توجه می‌شود، اما تمایل شخصی به یکی از این محدوده‌ها در آن‌ها قابل تشخیص است. گریفیث در محدوده‌ی اثر به معرفی چهار رویکرد نقد نو، ساختارگرایی، ساختارشنکی و نقد کهن‌الگویی می‌پردازد؛ در محدوده‌ی اثر آفرین به معرفی دو رویکرد نقد تاریخی و زندگی‌نامه‌ای، و نقد نوتاریخ‌گرایی؛ در محدوده‌ی خواننده به معرفی رویکرد نقد دریافت خواننده؛ و در محدوده‌ی واقعیت به معرفی سه رویکرد نقد مارکسیستی، نقد روان‌شناختی و نقد فمینیستی و جنسیتی.

در ترجمه‌ی فصل چهارم، «تفسیر شعر»، آن‌چه از نظر مترجم در درجه‌ی اول اهمیت قرار داشته انتقال درست مفاهیم و تمهیداتی بوده است که باید در تفسیر شعر مد نظر قرار گیرند و نه ترجمه‌ی اشعاری که برای نمونه به دست داده شده‌اند. همه‌ی پی‌نوشت‌ها از مترجم است. در ضبط اعلام هم از کتاب فرهنگ تلفظ نام‌های خاص (۷) بهره برده‌ایم.

از دوست و همکار نازنینم، استاد ارجمند جناب آقای حسن میرعبدینی، بسیار سپاس‌گزارم که ضمن تشویق من برای انجام این کار، چهار فصل اول، دوم، سوم و ششم را از نظر گذراندند و به نکات اصلاحی خوبی اشاره کردند.

از دست‌اندرکاران گرامی در تمامی بخش‌های نشرخشمه، به‌ویژه بخش آماده‌سازی کتاب، به صدفبار و بیش ممنونم که در تمام مراحل با دقت نظر در اصلاح و هر چه پیراسته‌تر شدن متن کوشیدند.

## فصل ۱

### اثر ادبی چیست؟

آیا کتاب کمدی بتمن «اثر ادبی» است؟ یک کتاب درسی فیزیک چه طور؟ فهرست غذای یک رستوران؟ فهرست مطالب درسی دانشگاه؟ سریال تلویزیونی؟ گفتار سیاسی؟ نامه‌هایی که می‌نویسیم؟

در اواسط قرن بیستم منتقدان فکر می‌کردند که می‌دانند اثر ادبی چیست. منتقدان «مکتب نقد نو» که از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ در ایالات متحده پا گرفتند بر این باور بودند که اثر ادبی مشخصه‌های خاصی همچون تصویرپردازی، استعاره، وزن و قافیه، طنز و طرح دارد و این مشخصه‌ها برای اهل فن و متخصصان آموزش دیده در حوزه‌ی نقد و بررسی ادبی قابل تشخیص‌اند. این منتقدان، بر مبنای همین مشخصه‌ها، فقط آثاری را ارزیابی و مشخص می‌کردند که برای آن‌ها ارزش ادبی قایل بودند. به باور آن‌ها اثر ادبی، به‌جز چند استثنا، غالباً در نوع‌های داستان، شعر و نمایش‌نامه نمود می‌یافت.

تعاریف قدیمی‌تر. در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ منتقدان در مورد مفهومی که در چارچوب نقد نو برای اثر ادبی مطرح شده بود تردید ورزیدند. آنان اشاره کردند که با توجه به این مفهوم دایره‌ی آثار مسلّمی که ارزش بررسی و تحلیل دارند تنگ می‌شود. اکثر منتقدان «مکتب نقد نو» مرد و از حوزه‌ی مرکزی اروپا بودند و آثاری را که نویسندگان مرد در چارچوب سنت ادبی اروپا نوشته بودند طرف توجه قرار می‌دادند و درخور بررسی می‌دانستند. آثاری که اثر آفرینان آن‌ها زن، رنگین‌پوست و غیراروپایی بودند به طور گسترده خارج از دایره‌ی بررسی آن‌ها قرار می‌گرفتند. نوع‌های ادبی مورد توجه این‌گونه نویسندگان هم طبیعتاً خارج از این محدوده قرار

می‌گرفت. زنان به دلیل این‌که کم‌تر به امکانات چاپ دسترسی داشتند بیش‌تر به نوع‌هایی مانند نامه‌نگاری، خاطرات، وقایع روزانه و زندگی‌نامه‌ی خودنوشت روی می‌آوردند. پرسشی که مطرح می‌شد این بود که چرا آثار در قالب چنین نوع‌هایی «ادبی» محسوب نمی‌شدند. آیا به این دلیل بود که اغلب اثرآفرینان رنگین‌پوست فعال سیاسی بودند و با اهداف سیاسی زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و مقاله می‌نوشتند، یا به این دلیل که مؤلفان این آثار به فرهنگ‌های سنتی تعلق داشتند و آثارشان اغلب شفاهی بودند؟

تعاریف جدید. بر اثر مطرح شدن چنین پرسش‌هایی و تردید ورزیدن در مفهوم اثر ادبی و ضرورت طرح نظریه‌های تازه درباره‌ی زبان، منتقدان دست‌وپنجه نرم کردن با پرسش «اثر ادبی چیست؟» را از نو آغاز کردند و به مسائلی از این قبیل توجه نشان دادند: چه آثاری باید منتشر شود؟ چه آثاری در کتاب‌های درسی آورده و تدریس شود؟ به آثار چه اثرآفرینانی باید بها داد؟ اگر آثاری را که در دهه‌ی ۱۹۶۰ چاپ شده‌اند با آثاری که امروز چاپ می‌شوند مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که کدام آثار از چه اثرآفرینانی در چه نوعی با استقبال بیش‌تری روبه‌رو شده‌اند.

چنین مقایسه‌ای نشان می‌دهد که در طی چهل سال گذشته تا چه اندازه مفهوم «اثر ادبی» تغییر کرده است. حتی برخی از نظریه‌پردازان این مفهوم را به چالش کشیده‌اند. جان ایس (۱) در کتاب نظریه‌ی نقد ادبی: تحلیلی منطقی بر آن است که اثر ادبی تنها با مشخصه‌های وزن و قافیه، طرح، صحنه و شخصیت‌پردازی و جز این‌ها قابل تعریف نیست، زیرا در آگهی‌ها، تصنیف‌های عامیانه، لطیفه‌ها و دیوارنوشته‌ها نیز اغلب این مشخصه‌ها دیده می‌شوند. از آن‌جا که تعریف اثر ادبی بر مبنای چنین مشخصه‌هایی همانند «علف هرزی است که ما هرگز نمی‌خواهیم آن را کشت کنیم»، (ص ۳۸) پس بهتر است آن را بر مبنای دریافت مخاطب تعریف کنیم. مخاطب نه با هدف‌های سودگرایانه، برای این‌که کاری انجام داده باشد، بلکه با هدف درک لذت نهفته در اثر ادبی به سراغ آن می‌رود. ایس می‌گوید زمانی یک اثر ادبی تلقی می‌شود که «به طور اخص در بند خاستگاه

اولیه‌ی خود نماند.» (ص ۴۴) برای مثال اگر یک کتاب فیزیکی نه به دلیل اطلاعاتی که در زمینه‌ی فیزیکی به مخاطب می‌دهد بلکه به دلیل دیگری، مثلاً نشر فوق‌العاده‌اش، خوانده شود، چون دیگر در بند خاستگاه اولیه‌ی خود نیست، ادبی تلقی می‌شود.

تری ایگلتون (۲)، منتقد معاصر، در کتاب مقدمه‌ای بر نظریه‌ی ادبی ادعا می‌کند که اثر ادبی سازه‌ای اجتماعی است. «آثار ادبی به مفهوم مجموعه‌ای از آثار با ارزش مسلّم و تغییرناپذیر که با مشخصه‌هایی خاص و مشترک قابل تشخیص باشد وجود ندارد.» (ص ۱۱) آثار، به‌ویژه آثار «مسلّم»، سازه‌هایی هستند که جامعه بر آن‌ها مهر ادبی بودن می‌زند، بدین ترتیب «هر اثری می‌تواند ادبی باشد و هر اثری که بدون تغییر و بدون تردید ادبی باشد، حتی اثری از شکسپیر، می‌تواند دیگر ادبی نباشد.» (ص ۱۰)

الیس و ایگلتون به اظهار نظر بی‌قید و شرط منتقدان «مکتب نقد نو» واکنشی شکاکانه نشان می‌دهند، زیرا بر طبق نظر آن‌ها بسیاری از آثار دارای ارزش ادبی را می‌توان آثار ادبی تلقی نکرد. باین حال آگاهی از مشخصه‌هایی که به طور سنتی برای اثر ادبی قایل‌اند برای ما نیز، مانند منتقدان ادبی، می‌تواند مفید باشد. مطمئناً در تمام آثار ادبی همه‌ی این مشخصه‌ها وجود ندارد، اما در اکثر آن‌ها می‌توان یک یا چند مشخصه از این موارد را یافت. می‌توانیم درباره‌ی هر یک از این مشخصه‌ها به منزله‌ی جایگاهی برای جست‌وجوی معنی بیندیشیم.

### زبانی بودن اثر ادبی

اصطلاح اثر ادبی در گذشته تنها به اثر مکتوب، در مقابل اثر شفاهی، اطلاق می‌شد، اما امروزه با گسترش حوزه‌ی معنایی آن اثر شفاهی را نیز شامل می‌شود. آثار هومر (۳) زاده‌ی سنتی شفاهی است. فرد یا گروهی از مردم، چه بسایبی سواد، داستان‌های خود را برای کاتبانی گفته‌اند که نوشته‌های‌شان مایه‌ی کار هومر را تشکیل داده است. زبان و وجه مشترک میان هومر و سایر داستان‌گویان شفاهی با کاتبان بوده است. رسانه در اثر ادبی، چه مکتوب چه شفاهی، زبان است. همین

نکته به مسائلی درباره‌ی «ادبیت» رسانه دامن می‌زند که به شدت متکی به ابزار ارتباطی دیگری همچون فیلم، رقص، نمایش (پانتومیم، کمدی، دلچک بازی)، روایت تصویری و نمایش‌های موزیکال است. بسیاری از منتقدان بر این باورند که زبان وجه کلیدی اثر ادبی است و برای این‌که اثری ادبی تلقی شود باید زبانی خودبسنده داشته باشد.

معنای صریح و معنای ضمنی. برخی از نظریه‌پردازان مدعی‌اند که آفرینندگان آثار ادبی زبان را به شیوه‌های خاصی به کار می‌برند. به باور رنه ولک (۴)، یکی از این راه‌ها استفاده از معانی ضمنی و واژه‌هاست تا معانی صریح آن‌ها؛ درست برعکس دانشمندان حوزه‌ی علوم و فناوری که بر استفاده از معانی صریح واژه‌ها تأکید می‌کنند و خواستار توانایی زبان در ارائه‌ی نشانه‌هایی (اصطلاحاتی) هستند که فقط به یک مدلول ارجاع می‌دهند. از نظر دانشمندان، آن چیزی که نشانه بازمی‌نماید، یعنی مصداق، مهم‌تر از خود نشانه است. (ص ۱۱) دانشمندان تلاش می‌کنند تا نشانه‌هایی را به کار ببرند که غیراحساسی، عقلانی و غیرذهنی باشند، زیرا این نشانه‌ها معانی را به دقت منتقل می‌کنند. در مقابل، آفرینندگان آثار ادبی بیش‌تر راغب به استفاده از معانی ضمنی زبان و واژه‌هایی هستند که تداعی‌کننده و برانگیزاننده‌ی احساسات باشند. معنای ضمنی معنایی است که واژه‌ها افزون بر مصادیق خاص‌شان برمی‌تابانند. برای مثال واژه‌ی «والده»، که معنای صریح آن «مادر» است، دارای معانی ضمنی‌ای همچون حامی، گرمی‌بخش، عاشق بی‌دریغ، مظهر عذوفت و دلبستگی، مایه‌ی سعادت، شفاعت‌کننده، گرم‌بخش کانون خانواده و حافظ است. حتی زبان علمی نیز در کاربرد روزمره تبدیل به زبانی با معانی ضمنی می‌شود. وقتی چشم‌مان به معادله‌ی  $E = mc^2$  آلبرت اینشتین (۵) می‌افتد، دیگر به این‌که انرژی مساوی است با جرم ضربدر سرعت نور به توان دو فکر نمی‌کنیم، بلکه به یاد ابرهای اتمی و ویرانی شهرها می‌افتیم. یا اصطلاح دی‌ان‌ای، که حاوی معنای صریح رمز وراثتی زندگی است، در بردارنده‌ی معنای ضمنی تغییر گونه یا آزادی مردم بی‌گناه از بند مرگ است. برخی از نوع‌های ادبی (مانند شعر) به معنای ضمنی متکی هستند. در مقابل، رمان‌های واقع‌گرا ممکن

است با ارائه‌ی تعاریف دقیق از اشیای عینی بیش‌تر به معانی صریح متکی باشند. اکثر آفرینندگان اثر ادبی به تمایزات ظریف معنایی واژه‌ها حساس‌اند.

آشنایی‌زدایی. صورت‌گرایان روسی، گروهی از نظریه‌پردازانی که در دهه‌ی ۱۹۲۰ در اتحاد جماهیر شوروی سابق بالیدند، بر آن‌اند که کاربرد دیگری از زبان ویژگی مشخص‌کننده‌ی اثر ادبی را تشکیل می‌دهد. به باور آن‌ها، کلید درک اثر ادبی «زبان ادبی» است، زبانی که به خود معطوف است و با زبان روزمره‌ی متعارف تفاوت دارد. «آشنایی‌زدایی» اصطلاحی است که ویکتور اشکلوفسکی (۶) برای این ویژگی وضع کرد. او گفت که «فن هنر در واقع "آشنایی‌زدایی" از چیزهای آشنا، پیچیده کردن صورت‌ها و دشوار کردن و به تعویق انداختن درک و دریافت مخاطب است، زیرا فرایند دریافت به خودی خود فرایندی زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود.» (سلدن (۷)، ص ۳۱) نظر اشکلوفسکی درباره‌ی آشنایی‌زدایی مختص زبان نیست و به سایر وجوه شکل ادبی — برای مثال طرح یا فنون نمایش — نیز قابل‌تعمیم است.

اصل آشنایی‌زدایی یعنی «پیش‌زمینه‌ای» کردن، برجسته‌سازی برخی چیزها در آثار ادبی با هدف جدا کردن آن‌ها از کاربرد روزمره‌شان یا از قواعد هنری متعارف. وقتی اثر آفرینان زبان خود را پیش‌زمینه‌ای می‌کنند، در واقع می‌گویند: «به زبان من نگاه کن. ببین چه قدر با زبان متعارف فرق دارد!» آن‌ها برای خود زبان به زبان توجه می‌کنند. آن‌ها شیفته‌ی اصوات، ضرباهنگ و حتی ظاهر زبان بر روی صفحه‌ی کاغذ می‌شوند. گاهی چنان مسحور این ویژگی‌ها می‌شوند که معنی را فدای آن‌ها می‌کنند. برای مثال در برخی اشعار کودکانه، مانند شعر قو، این مسحورشدگی عملاً معنی را تحت‌تأثیر قرار داده است:

قو، قو، شنا می‌کنه تو دریا؛

شنا می‌کنه، قو، قو، شنا می‌کنه!

قو، قو، عقب می‌ره، جلو می‌آد؛

خوب و قشنگ شنا می‌کنه، قو، قو!



در این شعر اثر آفرینی ناشناس مسحور اصواتی می‌شود که با واژه‌ی «قو» جریان می‌یابد. مردمی که زبان را در شکل روزمره، غیرادبی، گفتاری یا نوشتاری آن به کار می‌برند نیز به ویژگی‌های ذهنی و صوتی آن حساسیت نشان می‌دهند، اما آفرینندگان آثار ادبی از این ویژگی‌ها به نحوی کامل، آگاهانه و نظام‌مند بهره‌برداری می‌کنند.



### پرسش‌هایی درباره‌ی زبانی بودن اثر ادبی

زبان یکی از «وجوه» جست‌وجوی معنی در آثار ادبی است. توجه به ظرایف و پیچیدگی‌های زبانی، که نویسندگان در انتقال عقایدشان به کار می‌گیرند، ضروری است.

۱. نویسنده در بیان عقاید خود چگونه از زبان استفاده می‌کند؟
۲. انتخاب اثر آفرین در خصوص تمهیداتی همچون واژه‌ها (طرز بیان)، شیوه‌های جمله‌سازی (نحو)، اصوات واژه، تکرار واژه‌ها و عبارات‌های کلیدی و کهنه‌گرایی در طرز بیان یا نحو (مانند زبانی که در انجیل شاه جیمز یا آثار شکسپیر بازتاب می‌یابد) تا چه اندازه مهم به نظر می‌رسد؟

### داستانی بودن اثر ادبی

ما معمولاً اصطلاح داستان را برای توصیف آثار منشوری به کار می‌بریم که در آن قصه‌ای روایت می‌شود (برای مثال قصه‌های پریان، داستان‌های کوتاه و رمان‌ها). در واقع بسیاری از آثار ادبی «داستانی» اند به این معنا که در آن‌ها وقایعی اتفاق می‌افتد که خوانندگان ممکن است در بافت زندگی واقعی حساب جداگانه‌ای برای آن‌ها باز کنند.

ساخت‌مایه‌ی ابداعی. اثر از دو طریق می‌تواند داستانی باشد: اول این که تمام یا بخشی از ساخت‌مایه‌ی آن تخیلی یا ساخته‌ی ذهن اثر آفرین باشد. این ویژگی نشان می‌دهد که چرا اغلب از این نوع اثر به عنوان «اثر تخیلی» سخن به میان می‌آید، زیرا در آن ساخت‌مایه‌ای ابداعی به کار می‌رود که در جهان واقعی وجود

ندارد. برای مثال در داستان تخیلی افراد پرواز می‌کنند، جادو جنبل می‌کنند، جوان می‌مانند، در زمان سفر می‌کنند، تغییر ماهیت می‌دهند و بعد از آن به خیر و خوشی زندگی را ادامه می‌دهند. حتی داستان تاریخی، که متکی بر وقایع واقعی است، شامل شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، وقایع و صحنه‌هایی است که هرگز وجود ندارد. سه شخصیت اصلی در رمان هیلاری منتل (۸)، جایی با امنیت بیش تر (۱۹۹۲)، کامی دمولن، مکسیمیلین روبسپیر و ژرژ ژاک دانتون آدم‌هایی واقعی هستند. اما اثر آفرین، ضمن این که خطوط کلی فعالیت آن‌ها را در انقلاب دنبال می‌کند، بسیاری از اعمال آن‌ها یا گفته‌های‌شان را جعل می‌کند.

ساخت‌مایه‌ی دارای سبک. داستانی بودن اثر ادبی همچنین حاصل کار هنرمندانه‌ی اثر آفرین در خلق اثر است. بدین‌سان، حتی زمانی که ساخت‌مایه‌ی اثر آینده‌ی تمام‌نمای واقعیت‌های زندگی یا بیانگر عقایدی است که در تجارب واقعی یافتنی است، به اثر سبکی خاص می‌بخشد و آن را از واقعیت متمایز می‌کند. زندگی‌نامه‌های خودنوشت بنجامین فرانکلین (۹) و فردریک داگلاس (۱۰) و روایت‌هایی از جنایاتی واقعی در در کمال خونسردی (۱۹۶۶) اثر ترومن کاپوتی (۱۱) و آواز میر غضب (۱۹۷۹) اثر نورمن میلر (۱۲) نمونه‌هایی برای ساخت‌مایه‌ی دارای سبک هستند.

برای مثال توصیف گزارشگر روزنامه و آفریننده‌ی اثر ادبی را از واقعه‌ای یکسان با هم مقایسه کنید. فرض کنید هر دو واقعه را به درستی توصیف می‌کنند. گزارشگر تا آن‌جا که ممکن است توصیف خود را بر واقعه منطبق می‌کند. او نیز همانند اثر آفرین، با انتخاب واژه‌هایی مناسب، با پرداختن به جزئیات و با چیدن وقایع کنار یکدیگر به روایت خود شکل می‌دهد. در کار گزارشگر هم نوعی از هنر وجود دارد، اما او می‌خواهد ما به تجربه‌ای از جزئیات واقعه دست یابیم، نه به شیوه‌ی گزارش آن. در مقابل، اثر آفرین اثر خود را ابژه‌ی تجربه می‌کند. او از طریق بازی زبانی، با به‌کارگیری استعاره، طنز و تصویرپردازی از اثر مصنوع یا ابژه‌ای می‌سازد. بدین‌گونه است که اثر «داستانی» می‌شود و در آن واقعه تعالی می‌یابد، به طوری که مدت‌ها بعد از خواندن اثر و فراموش کردن واقعه خواننده احساس لذت می‌کند.

آثار غیرداستانی دارای سبک. حتی آثار غیرداستانی درباره‌ی وقایع و مردمان واقعی با کاربرد صنعت‌های ادبی «داستانی» می‌شوند. برای مثال برخی زندگی‌نامه‌های خودنوشت این‌گونه‌اند. می‌توان به دو نمونه‌ی برجسته‌ی والدن (۱۸۵۴) اثر دیوید تورو (۱۳) و پسر سیاه (۱۹۴۵) اثر ریچارد رایت (۱۴) اشاره کرد. تورو واقعاً در والدن زندگی کرده بود، اما نمی‌توان مطمئن بود که آن‌چه نقل می‌کند واقعاً اتفاق افتاده است. تورو این وقایع را با تمهیداتی ادبی همراه می‌کند و به آن‌ها صورتی زیبایی‌شناختی و درون‌مایه‌ای می‌دهد. نثر او شاعرانه و دارای سبک است. تورو بر احساسات بسیار تأکید می‌کند. دو سالی را که واقعاً در والدن سپری کرده است به یک سال تقلیل می‌دهد و آن را در قالب چهار فصل بیان می‌کند و بدین طریق نوعی طرح به کتاب خود می‌بخشد. او وقایع را بازگو می‌کند تا درون‌مایه‌های فلسفی را مطرح کند و متنی بیافریند که به نحوی چشم‌گیر استعاری و نمادین است.

ریچارد رایت هم همانند تورو وقایعی را ثبت می‌کند که واقعاً اتفاق افتاده‌اند. او نیز از تمهیدات ادبی استفاده می‌کند تا این وقایع را سرشار از حیات سازد. احساسات درونی خود را با زاویه‌ی دید اول شخص بازگو می‌کند. با زبانی که از چاشنی احساس بهره می‌برد صحنه‌های «رمان‌وار» می‌سازد که در آن‌ها گفت‌وگوها پُررنگ و توصیف جزئیات و اعمال فیزیکی کمرنگ می‌شوند. این صحنه‌ها قطعاً «داستانی»‌اند، زیرا تقریباً بعید است که اثر آفرین بتواند دقیقاً آن‌چه مردم گفته‌اند و جزئیاتی را که دیده است به خاطر بیاورد. می‌توانیم باور کنیم که این صحنه‌ها واقعی‌اند، اما رایت با تمهیداتی به آن‌ها تأثیری زیبایی‌شناختی می‌بخشد.

طریقه‌ی دیگر جست‌وجوی معنا توجه به ویژگی‌های داستانی اثر ادبی است. عنصر تخیل در اثر ادبی به نوبه‌ی خود ویژگی خاصی است، اما داستانی بودن این امکان را به اثر آفرینان می‌دهد تا فاصله‌هایی را که همواره در وقایع تاریخی وجود دارد پُر کنند و ارتباطاتی به وجود آورند که تاریخ‌نویسان از عهده‌ی آن‌ها بر نمی‌آیند. اثر ادبی به کمک و ویژگی‌های سبکی‌اش اغلب عقاید را برجسته می‌کند.

والت ویتمن (۱۵) در شعر سواره‌نظام در عبور از گذرگاه (۱۸۶۷) به طور گسترده، با انتخاب جزئیاتی مانند رنگ و صدا و نور، تأثیر شادی، شور و سرزندگی را منتقل می‌کند.



پرسش‌هایی درباره‌ی داستانی بودن اثر ادبی

۱. با همه‌ی این تفصیلات، داستانی بودن اثر ادبی در تخیلی بودن آن است

یا در سبک آن؟

۲. چنین ویژگی‌هایی ناظر بر چه عقایدی هستند؟

### حقیقی بودن اثر ادبی

دقت در توصیف واقعیت. اگرچه آثار ادبی «تخیلی» هستند، ظرفیت آن‌ها دارند که «حقیقی» باشند. این تناقض به یکی از لذت‌بخش‌ترین چالش‌ها در اثر ادبی دامن می‌زند: ویژگی‌های تخیلی بودن و دارای سبک بودن (داستانی بودن) در مقابل بازآفرینی وضعیت بشر (حقیقت). حداقل از سه طریق اثر ادبی ممکن است حقیقی باشد: نخست با ارائه‌ی توصیف‌های دقیق از مردم واقعی، مکان‌ها و وقایع، مانند شکست ناپلئون (۱۶) در واترلو، حفاری در یک معدن زغال‌سنگ، جزئیات کامل درباره‌ی کالبدشناسی انسان و زیست‌شناسی کامل یک منطقه.

عقایدی که مستقیم بیان شده‌اند. مهم‌تر از ارائه‌ی توصیف‌های واقعی زمانی است که اثر ادبی با انتقال عقاید درباره‌ی زندگی همچون آینه‌ای حقیقت را بازتاب می‌دهد. در چارچوب الگوی «اثر آفرین ← اثر ← خواننده» اثر آفرین عقایدی دارد که می‌خواهد آن‌ها را به خواننده منتقل کند. او این عقاید را در قالب اثر ادبی درمی‌آورد. وقتی اثر آفرین به صورت مستقیم عقاید خود را بیان کرده باشد، خواننده به سادگی هدف او را درمی‌یابد، مانند شعر دوست من، چیزهایی هست برای دست یافتن (۱۵۴۷) اثر هنری هوارد (۱۷) که در آن شاعر عقاید خود را درباره‌ی این‌که چگونه می‌توان زندگی شادی داشت مستقیم بیان می‌کند.

## دوست من، چیزهایی هست برای دست یافتن

---

هنری هوارد، کنت ساری

دوست من، چیزهایی هست برای دست یافتن

دست یافتن به زندگی شاد،

این‌هاست آن چیزها، از نظر من:

ثروت پایدار راحت به دست آمده،

زمین حاصل خیز، ذهن آرام،

دوستی همتا؛ نه حسادت، نه کشمکش،

نه اتهامی، نه تسلطی،

فارغ از بیماری، زندگی ای سالم،

دوام خانوادگی،

خوراکی متوسط، نه بازار مکاره‌ی خوراک‌های لذیذ،

پیوند عقل با سادگی،

شب فارغ از هرگونه نگرانی،

جایی که هیچ سُکرآوری امکان بردن هوش از سر را نداشته باشد:

همسری وفادار، به دور از مجادله؛

خوابیدن در شب، انگار که افسون شده‌ای؛

راضی بودن از شرایط خود،

نه داشتن آرزوی مرگ، نه ترسی از هیبت او.

## My FRIEND, THE THINGS THAT DO ATTAIN

---

Henry Howard, Earl of Surrey

My friend, the things that do attain

The happy life be these, I find:

The riches left, not got with pain;  
The fruitful ground; the quiet mind;

The equal friend; no grudge, no strife;  
No charge of rule, nor governance;  
Without disease, the healthy life;  
The household of continuance;

The mean<sup>1</sup> diet, no dainty fare;  
Wisdom joined with simpleness;  
The night discharged of all care,  
Where wine the wit may not oppress:

The faithful wife, without debate<sup>2</sup>;  
Such sleep as may beguile the night;  
Content thyself with thine estate,  
Neither wish death, nor fear his might.

حتی استفاده از عنصر تخیل نیز نمی تواند مانع اثر آفرین برای بیان مستقیم عقاید خود باشد. حیوانات در آثار داستانی مانند حیوانات در زندگی واقعی نیستند، زیرا مثل انسان ها رفتار می کنند، حرف می زنند و استدلال می کنند. در واقع اثر آفرین با استفاده از این شخصیت های تخیلی به بیان نظرات اخلاقی و هوشمندانه بر پایه ی تجربه ی انسانی می پردازد.

عقایدی که غیر مستقیم بیان شده اند. اثر آفرینان، چنان که انتظار می رود، بیش تر سعی می کنند از بیان عقاید مستقیم خودداری کنند. آن ها عقاید خود را غیر مستقیم با استفاده از تمهیداتی ادبی همچون طرح، استعاره، نماد، طنز، زبان آهنگین و تعلیق بیان می کنند. جزئیات اثر سازنده ی جهانی است خیالی که بر پایه ی عقاید اثر آفرین در باره ی جهان واقعی بنا می شود. برای مثال جهان جُرج اورول (۱۸)

در ۱۹۸۴ پُر است از ساختمان‌های ویران، مردم وحشت‌زده، فرزندان‌ی که والدین خود را تحویل پلیس می‌دهند، رویه‌هایی که از طریق آن‌ها حقیقت به نحوی نظام‌مند تغییر می‌کند، توده‌هایی که اسیر جهل و خودخواهی‌اند و مقاماتی که برای رسیدن به قدرت هر عملی را توجیه می‌کنند. این جهانی است بدون عشق، دلسوزی، عدالت، شادی، سنت، ایثار، آرمان‌گرایی و امید. واقعیت‌های این جهان آشکارا تخیلی‌اند — اورول آن‌ها را متعلق به آینده می‌داند — اما ما با خواندن آن‌ها در می‌یابیم که اورول نگاهی بدبینانه به طبیعت و نهادهای بشری دارد. احساس می‌کنیم که به ما هشدار می‌دهد جامعه‌ی وحشت‌انگیز ۱۹۸۴ همواره در جوامعی مانند آلمان نازی و روسیه‌ی استالینی وجود داشته و قابل‌گسترش به جوامع دیگر است.

شخصیت‌های نوعی، اعمال احتمالی. به دلیل این‌که در اکثر آثار ادبی داستانی بیان می‌شود، دو عرف ادبی ثابت برای انتقال عقاید وجود دارد که عبارت‌اند از شخصیت‌های نوعی و اعمال احتمالی. به نظر می‌رسد که این نوع شخصیت‌ها و وقایع در داستان مواردی غیر طبیعی و عجیب و غریب‌اند، اما در واقع در زندگی طبیعی هم امکان دارد که ما شاهد وقایع عجیب و غریب و شخصیت‌های غیر قابل توجیه باشیم. اثر آفرینان نظمی را در قالب طرح بر بی‌نظمی زندگی واقعی تحمیل می‌کنند. آن‌ها برای این کار شخصیت‌هایی خلق می‌کنند که تجسم مردم واقعی‌اند و اعمالی انجام می‌دهند که احتمالاً از مردم واقعی هم سر می‌زند. برای مثال جی. آر. آر. تالکین (۱۹) در هابیت و متعاقب آن در ارباب حلقه‌ها دسته‌ای از پادشاهان و مخلوقات خیالی را پدید می‌آورد، اما جالب این‌که پدیده‌های او به هر شکل و قیافه‌ای که باشند نشان‌دهنده‌ی انواع قابل تشخیصی از مردم‌اند. شخصیت‌های اصلی، بیلبو و فرودو و باگینز، نشان‌دهنده‌ی مردمی آرام و مهربان‌اند که ترجیح می‌دهند در گم‌نامی و ناشناختگی زندگی کنند، ولی وقتی درگیر درام‌های مصیبت‌بار می‌شوند نقش قهرمانان را ایفا کنند. البته بر مبنای نوع شخصیتی که تجسم می‌بخشند احتمال این اعمال وجود دارد، اما آن‌ها ناگهان تبدیل به آبر مردی با قدرت مافوق بشری نمی‌شوند و همانند مردم معمولی در مقابل قدرت زیاد و ترس خود شکست پذیرند.

تمثیل. شخصیت‌های نوعی و اعمال احتمالی آن‌قدر در آثار ادبی تکرار می‌شوند که اکثر آثار ادبی را تا حدودی تمثیلی می‌سازند. اثر تمثیلی اثری است که در آن چیزهای عینی همچون شخصیت‌ها، وقایع و اشیا تجسم‌بخش عقاید می‌شوند. در «ترس در زد، ایمان گفت که در خانه کسی نیست» شخصیت «ترس» بیانگر ترس و شخصیت «ایمان» بیانگر ایمان است. صحنه‌ی رویداد خانه‌ای است که خویشتنِ روان‌شناختی ما را نمادپردازی می‌کند. در زدنِ ترس نشان‌دهنده‌ی احساسی است که هر کسی تجربه می‌کند. باز کردن در نشان‌دهنده‌ی پاسخی احتمالی به ترس است، اما پاسخ ایمان «نتیجه‌ی اخلاقی» و بیانگر این است که ما باید ایمان داشته باشیم، زیرا ایمان ترس را از بین می‌برد.

در تمثیل‌های طولانی‌تر - مانند سیر و سلوک زائر (۱۶۷۸) اثر جان بانیان (۲۰)، ملکه‌ی پریان (۱۵۹۶ - ۱۵۹۰) و نمایش نامه‌ی بدون امضا و قرون وسطایی هر کسی (۱۴۸۵) اثر آدموند اسپنسر (۲۱) - شخصیت‌ها، مکان‌ها و وقایع به نحو پیچیده‌تری گسترش می‌یابند، اما همانند همین تمثیل‌نشانه‌هایی دارند که تجسم‌بخش عقایدی هستند که قرار است مطرح شوند. حتی در آثار غیر تمثیلی شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و وقایع کاملاً نوعی و محتمل‌اند، به گونه‌ای که تقریباً می‌توانند تجسم‌بخش عقایدی ضمنی باشند. بدین گونه است که هملت می‌تواند «سودازده» نامیده شود، اتللو «غیرتی»، اُفلیا «بی‌گناه»، رومئو «بیمار عشق»، ای‌گو «شوم» و جز این‌ها. ما می‌توانیم از تمثیل‌های به‌کاررفته در آثار، از شخصیت‌های نوعی، از مکان‌های پیشنهادی و اعمال احتمالی به نگرش اثر آفرینان پی ببریم.

بیانگری در اثر ادبی. ویژگی تمثیل‌گونه‌ی اثر ادبی بیانگری آن را برجسته می‌کند. اثر ادبی همواره زبانِ حالِ افرادی است که آن را می‌آفرینند. شخصیت، احساسات، سبک، ذائقه و باور اثر آفرینان در آثار آن‌ها گرد می‌آید. وظیفه‌ی ما مفسران یافتن عقاید نهفته در اثر و پرداختن عینی به آن‌هاست، حتی اگر با آن‌ها موافق نباشیم. برای نمونه نگرش اورول کاملاً با نگرش تالکین فرق دارد. اورول آدمی معمولی را به تصویر می‌کشد که علیه فساد اجتماعی قد علم می‌کند و به نحو رقت‌انگیزی ناکام می‌ماند. این آدم ضعیف و ناتوان است و مضحکه‌ی دست



قدرت‌های بیرونی. در جهان اورول خیر و نیکی از دست می‌رود، چون مردم بسیار نادان و آزمندند و برای فایق آمدن بر شیطان بسیار ضعیف. همانند اورول، تالکین هم آدمی معمولی را تصویر می‌کند، اما در نگرش او این آدم ذاتاً خوب و بالقوه قوی است. او می‌تواند با آدم‌های دیگر متحد شود و بر شیطان غلبه کند. اورول به ماهیت انسان و آینده‌ی او بدبین است و تالکین خوش‌بین.

تجربه‌گری در اثر ادبی. نوع دیگری از «حقیقت» که از طریق اثر ادبی منتقل می‌شود «تجربه»ی واقعیت است. اثر آفرینان ما را در هر نوع تجربه‌ای، از کلک‌سواری در تندآب گرفته تا ناکامی در عشق، از گرسنگی تا فایق آمدن بر معلولیت، و از جنگیدن برای هدفی خاص تا زندگی در دل طبیعت شریک می‌کنند تا آن را احساس کنیم. از طریق چنین احساس‌هایی تجاربی به ما منتقل می‌شود که چه بسا هرگز برای خودمان پیش نیاید.

دانشمندان اغلب درباره‌ی پژوهش‌های خود رمان نمی‌نویسند، اما بیورن کورتن (۲۲) رمانی نوشته است به نام رقص بیر: رمانی درباره‌ی عصر یخی (۱۹۸۰) و در آن تعامل انسان‌های هوشمند را با انسان‌های نئاندرتال در عصر یخی تصویر کرده است. او در مقدمه‌ی کتاب درباره‌ی این که چرا چنین رمانی نوشته آورده است:

در سه دهه‌ی گذشته، موهبتی داشته‌ام تا درباره‌ی زندگی در عصر یخی پژوهش کنم. بیش از پیش احساس می‌کنم بسیاری از مطالب ناگفته مانده است که به سادگی نمی‌توان آن‌ها را در قالب گزارش‌های علمی بیان کرد. در آن موقع، احساس به زندگی و نگاه به جهان چگونه بوده است؟ چه باورهایی وجود داشته است؟ افزون بر این‌ها، مواجه شدن با افرادی که از گونه‌ای دیگرند چگونه است؟ این تجربه‌ای است که ما حاصل نکرده‌ایم، با این‌که ما همه انسان هوشمندیم. (ص ۱۳)

کورتن بسیار ماهرانه زندگی مردم در عصر یخی را تصویر کرده است. از طریق تفکرات، کشمکش‌ها و فعالیت‌های روزانه‌ی شخصیت‌های رمان این احساس را پیدا می‌کنیم که زندگی در سی و پنج هزار سال قبل چگونه بوده است. مثال دیگر رمان جسم‌ساز (۲۳) به نام کشتار در فال کریک (۱۹۷۵)

است. به گفته‌ی او اتفاقی که به سال ۱۸۴۲ در ایندیانا افتاد کنجکاوی اش را برانگیخت. در آن اتفاق قاضی و هیئت منصفه‌ای سفیدپوست چهار مرد سفیدپوست را به جرم کشتن سرخ‌پوستان محکوم کردند و آن‌ها به دار آویخته شدند. اگرچه در تاریخ امریکا این اولین واقعه‌ی ثبت شده است که سفیدپوستان مردان سفیدپوست دیگری را به جرم کشتن سرخ‌پوستان محکوم کرده‌اند، وست نتوانست اطلاعات چندانی در این باره پیدا کند. او تعجب کرد چگونه عملی که قبلاً جرم محسوب نمی‌شد و برای مجرم محکومیتی در پی نداشت جرم محسوب شد و مجرم را به بالای دار فرستاد. سرخ‌پوستان و سفیدپوستان در باره‌ی این واقعه چگونه فکر می‌کردند؟ وست در رمان خود به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد. او بر مبنای درک خود از آن چه اکثر مردم در آن شرایط انجام دادند تجربه‌ی احتمالی آن‌ها را تصویر می‌کند. افزون بر این، او احساسی از آن چه آن‌ها تجربه کرده‌اند در ما ایجاد می‌کند تا با وحشت حاصل از این کشتار زندگی کنیم، در ترس سرخ‌پوستان از انتقام شریک شویم و سنگ‌دلی عاملین کشتار را ببینیم و این را تجربه کنیم که چگونه سفیدپوستان ملزم به رعایت حقوق سرخ‌پوستان می‌شوند و در نتیجه از بی‌اعتنایی به موضع‌گیری‌های اخلاقی بی‌مورد آزرده شویم. ما جو سیرک مانند دار زدن‌ها را درک می‌کنیم، با این قضاوت دچار تضاد اخلاقی مبهمی می‌شویم و در عین حال با محکومین در پای چوبه‌ی دار می‌ایستیم.

### پرسش‌هایی در باره‌ی حقیقی بودن اثر ادبی



حقیقی بودن اثر ادبی مهم‌ترین «وجه» برای جست‌وجوی معنی است. پرسش‌های زیر نکاتی را در بر می‌گیرد که در خصوص حقیقی بودن اثر ادبی برشمردیم.

۱. اثر آفرین چه عقایدی را مستقیماً بیان می‌کند؟
۲. شخصیت‌ها چگونه نمونه‌ای واقعی برای رفتار انسانی هستند؟ چه عقایدی را تصویر می‌کنند یا می‌نمایانند؟ کدام شخصیت‌ها و به تبع آن کدام عقایدشان در پایان اثر دست‌بالا را دارند؟