مطالعات ادبیات تطبیقی، سال چهاردهم، شماره ٥٦، زمستان ١٣٩٩؛ صص **٣١- ٥٢**

بررسی تطبیقی دریافت در رمان «دوبلینی‌ها» اثر جویس و «زنده بگور» صادق هدایت

محمد کریمی *
ناصر ملکی **

تاریخ دریافت: ۹۷/۱/۶
تاریخ پذیرش: ۹۷/۵/۱۵

چکیده

نظریه دریافت، بر این فرض استوار است که مخاطب، خود، تولید معنا می‌کند. در این نظریه هر مخاطب بر اساس موقعیت اجتماعی، تاریخی و تجربه ذهنی‌اش، از متن درک و برداشتی دارد که این برداشت، ادراک و توقع او را از آنچه هست، بالاتر می‌برد و او دیگر مخاطب قبل از خواندن آن متن نیست. یکی از روش‌های نویسندگی جیمز *جویس*(۱۸۸۲-۱۹۴۱م) و *صادق هدایت*(۱۲۸۱-۱۳۳۰ش)، استفاده از عناصر نظریه دریافت است. آن‌ها به خوبی توانسته‌اند، خوانندگان را با متن همراه سازند. هدف اصلی این مقاله، یافتن نمونه‌های از عناصر نظریه دریافت(فضای باز، فرجام باز، پایان دور از انتظار، زنجیره‌های نامطمئن، اشاره به بخش‌هایی از متنی دیگر، نوشتن بر اساس بافت فرهنگی و طرح پرسش) می‌باشد که با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و به شیوه تحقیق کتابخانه‌ای انجام شده است. نگارندگان مقاله بر آن‌اند تا با ارائه مثال‌هایی از داستان‌های کتاب «دوبلینی‌ها» و مجموعه داستان «زنده بگور» شیوه‌های استفاده *جویس* و *هدایت* را از نظریه دریافت، بررسی و تبیین نمایند.

کلیدواژگان: عناصر نظریه دریافت، خوانش متن، تولید معنا، بافت فرهنگی.

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی. Karimi1353m@gmail.com
** دانشیار دانشگاه رازی، کرمانشاه. n.maleki@razi.ac.ir
نویسنده مسئول: ناصر ملکی

مقدمه

بنیانگذاران نظریه دریافت(Reception Theory)، *ولفگانگ آیزر*(*Wolfgang Iser*) و *هانس روبرت یاس*(*Hans Robert Yas*) بودند. نظریه دریافت به واکنش خواننده بر متن و نقش او در معنا آفرینی توجه زیادی نشان می‌دهد و این یکی از مقوله‌های مهم خوانش و نقد در ادبیات بوده است.

از آنجایی که تأویل نمی‌تواند راهگشای معانی پایانی در متن‌ها باشد، همه چیز به خواننده برمی‌گردد. به این معنا که خوانندگان در مسیر مطالعه و درک معنای متن، تعیین کننده اصلی هستند، نه خود متن. پس، تأثیری که متن بر خواننده‌اش می‌گذارد، این است که او را از آنچه هست، به آنچه که متن می‌طلبد، تبدیل می‌کند و قدرت درک و تأویل او را ارتقا می‌دهد.

یکی از مؤثرترین نتایج خوانش ادبی آن است که خواننده را هنگام مطالعه متن، وادارد به آگاهی انتقادی جدیدی از علائم و انتظارات مرسوم خود برسد. آثار ادبی، مملو از باورهای ضمنی نویسندگان است که ناخواسته یا عمداً وارد نوشته‌هایشان می‌شود. آن‌ها با این کار ذهن و باورهای مخاطبانشان را به چالش می‌کشند و عادات معمول فهم آن‌ها را تضعیف می‌کنند و یا تغییر می‌دهند و مخاطبانشان را وادار می‌کنند تا برای اولین بار این عادات را آنچنان که هستند، اعتراف کنند. یک اثر ادبی ارزشمند، می‌تواند مسیر شیوه‌های معمول خوانش و درک مخاطب را مورد تأثیر قرار دهد و مجموعه قوانین و علائم جدید را برای ادراک در اختیار او بگذارد. در واقع نظریه دریافت *آیزر*، بر این باور است که «در خواندن یک اثر، باید ذهنی باز و انعطاف پذیر داشته‌باشیم و آماده‌باشیم که در باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کند»(سلدون و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۰۹).

در هنگام نوشتن متن، بخشی از پیام آن توسط نویسنده، در لابه‌لای متن گنجانده می‌شود امّا دریافت و استخراج بخش‌های دیگری از این پیام‌های ناگفته، به عهده خواننده گذاشته می‌شود. نظریه *یاس* دو جنبه دارد: بخشی مربوط به خود متن و بخش دیگر مربوط به مخاطب است. «اینجا مسأله دیالکتیک میان متن و خواننده مطرح است یا بهتر بگویم دیالکتیک دو دنیا. دنیای متن و دنیای خواننده. برخورد میان متن و خواننده برخوردی است، میان تمامی ادعاهای متن و افقی که بدان راه می‌یابد. افق دیگر

که انتظارهای خواننده است»(ریکور، ۱۳۷۳: ۶۳). چنانکه از بحث برمی‌آید، افق انتظار ثابت و معین نیست، چراکه در میان نسل‌های گوناگون و افراد جوامع مختلف و در میان خواننده‌های مختلف با توجّه به شرایط اقلیمی، محیط، سطح تحصیلات و سبک زندگی افراد تغییر می‌کند. در واقع «افق انتظار نظام پیچیده خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به سوی یک اثر سوق می‌دهند و انتظاراتی ایجاد می‌کند که توقع دارد اثر در هنگام خوانش به آن انتظارات پاسخ مناسب دهد»(نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

با توجه به مطالب گفته‌شده، متن به خودی خود، در افقی قرار دارد که متن‌های دیگر آن را ساخته‌اند و خواننده افقی از انتظارها را از متن دارد که بر اساس دانش ادبی و زمینه اجتماعی ذهنی‌اش شکل می‌گیرد. این افق‌ها باعث خلق معنای جدید از متن می‌شود.

بیان مسأله

نظریه دریافت صرفاً علمی خود شمول نیست، بلکه به علوم دیگری چون هرمنوتیک (روشی برای حصول فهم، تفسیر و رفع ابهام از متن) نیز مرتبط است. از یک طرف با توقعات اجتماعی افراد ارتباط دارد و از طرف دیگر قدرت و توانایی ادبی، هنری و ذهنی افراد را می‌طلبد تا بتوانند به رابطه‌ای میان متن‌ها با یکدیگر و گونه هنری مرتبط با آن‌ها ایجاد کنند و به دیدگاه‌های جدید یا برتری از نظر اجتماعی برسند و به رمز و رازهای معنوی و زیبایی‌شناسی، پشت کلام نویسنده دست یابند. نظریه دریافت عمل خواندن را عملی پویا و متحوّل می‌داند. به گفته *احمدی* «یک اثر ادبی مجموعه‌ای از طرح‌ها است که خواننده با دانسته‌های خود آن‌ها را محقّق می‌سازد»(احمدی، ۱۳۸۰: ۶۸).

هرمنوتیک محدود به هیچ متن خاصی نیست و هرگونه متنی را شامل می‌شود. *شلایرماخر*(*Schleiermacher*) به جز هرمنوتیک به مسأله نقد نیز توجّه دارد و آن را هنر قضاوت به طور صحیح و پذیرش اصالت متون و اجزای آن‌ها بر مبنای شواهد و داده‌ها می‌داند. او معتقد است هرمنوتیک عبارت است از «۱.هنر ارائه اندیشه‌ها به صورت صحیح. ۲.هنر منتقل ساختن سخنان دیگری به شخص سوم. ۳.هنر فهم سخنان شخص

دیگر به صورت مشخص»(شلایرماخر، ۱۹۹۳: ۴۵).

محتوای متن قابل تفکیک از مؤلف آن نیست. یکی از نکات بسیار مهمی که در هرمنوتیک *شلایرماخر* وجود دارد این است که وی به «امکان فهم عینی متن» اعتقاد دارد. به عبارت دیگر او به امکان مطابقت فهم مفسر با معنای واقعی متن(ذهنیت مؤلف) باور دارد. این نظریه «همواره با فعالیت‌های تئاتری جدید نیز همراه بوده است تا بتواند ما را متوجه نقش تولیدگر هر تماشاگر تئاتر کند»(بنت، ۱۹۹۰: ۴۵).

جیمز جویس و *صادق هدایت*، به عنوان نویسندگان مدرن در این دو اثر(«دوبلینی‌ها» و «زنده بگور») به عنوان نویسندگان پیشرو، از این رویکردها و شگردها(فضای باز، فرجام باز، پایان دور از انتظار، زنجیره‌های نامطمئن، اشاره به بخش‌هایی از متنی دیگر، نوشتن بر اساس بافت فرهنگی و طرح پرسش) در داستان نویسی استفاده نموده‌اند. آن‌ها در این دو مجموعه داستانی به واکنش خوانندگان بر متن و نقش آن‌ها در معنا آفرینی توجّه زیادی نشان داده‌اند و به خوبی توانسته‌اند، خوانندگان را با متن درگیر کنند و آن‌ها را در تولید معنا و درک شخصی از متن، سهیم کنند و به چالش بکشانند. لذا این مقاله فرض بر آن دارد که *جیمز جویس* و *هدایت* از روش‌های تئوری دریافت استفاده نموده‌اند. بنابراین، پژوهش حاضر با ارائه نمونه‌هایی از این شگردها، در آثار این نویسندگان که از دو فرهنگ متفاوت می‌باشند، سبک پویا و برجسته آن‌ها را در بکارگیری عناصر نظریه دریافت آشکار می‌سازد.

ضرورت این پژوهش در آن است که خوانندگان بیش از پیش با نظریه دریافت و شیوه‌های مختلف آن و کاربردش در متن آشنا می‌شوند و همچنین درمی‌یابیم که متن، در دوره‌ها و زمان‌های متفاوت برای هر کدام از خوانندگان، چه چیزی را مطرح می‌کند و چگونه می‌تواند خوانندگان را به فکر وادارد و باعث برانگیختن پاسخ‌ها در ذهن خوانندگانشان شود و موجب ارتقاء ذهنی و فکری آن‌ها گردد.

پیشینه تحقیق

علی‌رغم وجود کتاب‌ها و مقالات متعددی که در رابطه با نظریه دریافت نوشته شده است، تحقیق تطبیقی جامع و منسجمی در مورد این نظریه، در مورد آثار *هدایت* به

رشته تحریر در نیامده است اما در نقد کتاب «دوبلینی‌ها»ی *جویس*، کارهایی انجام گرفته‌است. لذا به عنوان پیشینه تحقیق در مقاله حاضر می‌توان به پژوهش‌هایی چون: کتاب «جیمز جویس و هنر دریافت: خوانش، ایرلند و نوگرایی» از *جان نیش*(*John Nash*) و مقاله «جیمز جویس و جادوی ادبیات» از *فرشته نوبخت*، اشاره کرد. محور توجه *فرشته نوبخت* این امکان را فراهم می‌آورد تا شناخت بهتری از شخصیت و خلقیات *جویس*، شاعر و داستان‌نویسِ ایرلندی، ضمن خلق آثارش به دست بیاوریم. شالوده کتاب *جان نیش*، درباره دریافت و درک نوشته‌های *جویس* توسط مخاطبین ایرلندی می‌باشد. این کتاب بیانگر این موضوع می‌باشد که نوشته‌های *جویس* از آغاز درباره وضعیت کلی جامعه ایرلند و موضوع کتابخوانی و مخاطب است. مسأله دشوار بودن سبک نگارش *جویس* بیانگر مشکل تاریخی جامعه ایرلند در دریافت موضوعات ادبی می‌باشد. یادآوری می‌شود که تا کنون، به غیر از دو پژوهش مذکور، هیچ اثر منسجمی در مورد بررسی نظریه دریافت در رمان «دوبلینی‌ها» به رشته تحریر در نیامده است.

در مورد بررسی و تبیین این نظریه در آثار *هدایت* نیز می‌توان گفت تا کنون هیچ پژوهشی انجام نگرفته‌است. به همین دلیل، نگارندگان این مقاله بر آن شدند تا با بررسی موضوع نظریه دریافت در مجموعه داستان‌های «دوبلینی‌ها» و «زنده بگور»، گامی کوچک در جهت درک و تحلیل بیش‌تر این آثار ماندگار بردارند.

فضای باز

برخی از نویسندگان عمداً در داستان‌های خود فضای بازی را میان عناصر متن به وجود می‌آورند که این فضاها با توجه به نظر و سلیقه خواننده با جملات یا کلماتی پر می‌شود. این شگرد بیش‌تر برای پنهان کردن مطالبی در متن است تا خوانندگان به گمان و ابهام کشیده‌شوند. همچنین برای اینکه خواننده این جاهای خالی را با عقاید و نظریات خودش پر کند. عقایدی که هم به متن و هم به شرایط اجتماعی خواننده بخورد و این متن است که دست خواننده را باز می‌گذارد تا با توجه به طرز فکر، موقعیت تاریخی، اجتماعی، شخصیت و تحصیلاتش آنچه را مناسب داستان می‌داند، برگزیند. به عنوان مثال در «شروع کرد به مکیدن چپق و بی‌شک نظرش را در ذهن خود منظّم

می‌کرد. پیر خرفت مزاحم! اوایل آشنایی‌مان آدم جالبی بود، از ارواح و کرم‌ها حرف می‌زد؛ امّا خیلی زود از او و قصه‌های پایان‌ناپذیرش درباره دستگاه تقطیر خسته شدم. گفت: «نظریه مخصوصی درباره‌اش دارم. خیال می‌کنم این یکی از آن ... موارد بخصوصی بود... امّا مشکل می‌شود گفت...»(جویس، ۱۳۷۲: ۱۰). در اینجا ابهامی که با چند نقطه نشان داده شده، فضایی باز را در داستان ایجاد کرده است تا خواننده بتواند به جای آن چند نقطه هر آنچه را که به ذهنش می‌رسد، قرار دهد. هر خواننده‌ای بنابر ویژگی‌های شخصیتی خود و راوی داستان، کلمه یا کلماتی را انتخاب می‌کند که با توجّه به شرایط اجتماعی خواننده و احوال و اوضاع داستان معنا پیدا می‌کند.

همچنین در ابتدای داستان دو زن نواز آنجایی که کورلی تعریف می‌کند که چطور با دخترک پیش‌خدمت طرح دوستی ریخته است و بعد با قرار قبلی او را دیده و با او به یک مزرعه در دانی بروک رفته است. «برایم تعریف کرد که قبلاً با شیر فروشی می‌رفته... خیلی خوب بود»(همان: ۶۵) و در داستان همتایان می‌نویسد: «اهه! می‌خواهی تمام روز آنجا بایستی؟ جداً که خیلی سهل انگاری! ایستاده بودم، ببینم ... بسیار خوب لازم نیست، بایستی بینی»(همان: ۱۳).

صادق هدایت نیز در مجموعه داستان «زنده بگور»، از این شگرد به خوبی استفاده کرده است. وی هنگام روایت داستانش، پس از اینکه نظر خودش را می‌گوید، فضای بازی ایجاد می‌کند تا خواننده نظرش را بگوید. در واقع لحظه‌ای به خواننده استراحت می‌دهد تا بیندیشد و به آنچه خوانده است، فکر کند، سپس نظرش را در ذهن مرور کند یا بر زبان بیاورد. در داستان «زنده بگور» آنجایی که می‌نویسد: «هیچ کس نمی‌تواند پی ببرد، هیچ کس باور نخواهد کرد. به کسی که دستش از همه جا کوتاه بشود، می‌گویند: برو سرت را بگذار بمیر. امّا وقتی مرگ آدم را نمی‌خواهد، وقتی مرگ پشتش را به آدم می‌کند، مرگ که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید...!»(هدایت، ۱۳۴۲: ۱۰). با این فضای بازی که ایجاد کرده است، خواننده را به تفکر و پرسشگری وامی‌دارد. همچنین در داستان «داود گوژپشت»، در پاراگراف پایانی داستان، چندین فضای باز ایجاد کرده است تا خواننده بر اساس ذهنیات خودش، فضاهای خالی را پر کند. «این زیبنده بود! مرا نمی‌دید... شاید هوشنگ نامزدش یا شوهرش بود. [...] کی می‌داند؟ نه... هرگز... باید به

کلّی چشم پوشید! ... نه، نه من دیگر نمی‌توانم...»(همان: ۵۹) یا در داستان مرده خورها آنجایی که می‌نویسد: «اگر الان توی پاشنه در اطاقت را بگردند، پر از طلسم و دعای سفید بختی است. وقتی مشدی ناخوش شد، پیزیش را هم من جا بگذارم؟ اگر برای...»(همان: ۹۷) کلامش را نیمه کاره رها می‌کند و ادامه آن را به خواننده‌اش وامی‌گذارد.

پایان باز(فرجام گریزی)

یکی دیگر از شیوه‌هایی که دست خواننده را در حدس زدن سرانجام داستان باز می‌گذارد، پایان باز یا فرجام گریزی است. در این شرایط، این وظیفه خواننده است که سرانجام داستانی را رقم بزند. به عنوان مثال در داستان عربی راوی را می‌بینیم که به قصد خرید سرویس چای به بازار عربی می‌رود و با صاحب مغازه گفت‌وگو می‌کند سپس می‌گوید: «خانم جوان متوجّه من شد، پیش آمد و پرسید: چه فرمایشی دارید؟ لحن صدایش دلگرم کننده نبود، انگار به منظور انجام وظیفه با من صحبت می‌کند. فروتنانه به دو گلدان عظیم که همچون قراولان شرقی در دو طرف مدخل تاریک غرفه ایستاده بودند، نگاه کردم و زیر لب گفتم چیزی نمی‌خواهم. کنار غرفه او درنگ کردم- گو اینکه می‌دانستم ماندنم بی‌فایده است- تا جلوه دهم که علاقه‌ام به سرویس چینی او واقعی است. بعد، آهسته برگشتم و در سرازیری بازار به طرف بیرون راه افتادم. دوپنی‌ای را که در دست گرفته بودم رها کردم تا روی شش پنی داخل جیبم بیفند. صدائی را شنیدم که از آن سر نمایشگاه فریاد می‌زد چراغ خاموش شده است. اکنون قسمت بالائی تالار به کلّی تاریک شده‌بود. سرم را بالا کرده و در همان حال که به تاریکی دیده، دوخته بودم. خودم را به صورت موجودی در نظر آوردم که زمامدار و لعبت بازش غرور است و چشمانم از اضطراب و خشم می‌سوخت»(جویس، ۱۳۷۲: ۴۰). در اینجا راوی را می‌بینیم که به قصد خرید سرویس چینی چای با صاحب مغازه گفت‌وگو می‌کند. او پولش را در جیبش قرار می‌دهد و از مغازه خارج می‌شود، ولی ناگهان برق‌ها می‌روند و چراغ‌ها خاموش می‌شوند در این حال معلوم نیست که آیا راوی به فروشگاه برمی‌گردد تا سرویس چینی را بدزد یا همچنان به راهش ادامه می‌دهد. در این قسمت نویسنده آخر داستان را به خواننده می‌سپارد تا هر کسی با برداشت و شیوه نگرش خودش پایان

داستان را رقم بزند.

همچنن در پایان داستان همتایان می‌خوانیم که در محل کار مشکلاتی برایش پیش آمده است. «وجودش انباشته از خشم و انتقامی سوزان بود. احساس خفت و نارضائی می‌کرد. دیگر مست نبود: فقط دو پنی در جیب داشت و به زمین و زمان لعنت می‌فرستاد. کار خودش را در اداره خراب کرده بود. ساعتش را گرو گذاشته بود، تمام پولش را خرج کرده بود؛ مست هم نبود. باز احساس عطش می‌کرد و دلش می‌خواست به میکده گرم و دم کرده برگردد. حالا که دو بار به دست پسر بچه‌ای مغلوب شده بود دیگر حیثیتش را به عنوان مردی قوی از دست داده‌بود»(جویس، ۱۳۷۲: ۱۲۲). با تراموا به خانه می‌رود. همسرش در منزل نیست بر سر آماده نبودن شامش پسرش را کتک می‌زند. «آن مرد با عصا محکم پسرک را زد و گفت: حالا باز هم آتش را خاموش کن! توله سگ، باز هم بخورا ... اگر دیگر نزنی، دعای سلام بر تو ای مریم برایت می‌خوانم بابا...»(همان: ۱۲۳). داستان با التماس پسرک به پایان می‌رسد. داستان پایان می‌یابد امّا سؤالاتی در ذهن خواننده بی جواب می‌ماند. آیا او همچنان پسرش را می‌زند؟ چرا پسرک در مقابل بخشیده شدنش، می‌خواهد برای پدرش دعای سلام بر تو ای مریم را بخواند؟ آیا پدر به میکده بر می‌گردد؟ آیا انتقامش را از آن نوجوان می‌گیرد؟ آیا دوباره به اداره‌اش می‌رود؟ با رئیسش چگونه روبه‌رو می‌شود؟ آیا می‌تواند ساعتش را از سمساری پس بگیرد؟

این ویژگی در داستان‌های *هدایت* نیز نمود دارد. در داستان «حاجی مراد»، پایان مشخص و دقیقی را برای خواننده نمی‌آفریند. او پایان داستان را باز می‌گذارد تا خواننده‌اش هرگونه که دوست می‌دارد و می‌اندیشد، برای خودش تصوّر کند. *هدایت* داستان را با این جمله به پایان می‌برد. «دو روز بعد حاجی زنش را طلاق داد!»(هدایت، ۱۳۴۲: ۵۹) اینکه بعد از طلاق چه بر سر حاجی می‌آید. آیا در آن شهر می‌ماند؟ آیا به حجره می‌رود؟ آیا زن دیگری می‌گیرد؟ آیا برای پیدا کردن خواهر و مادرش می‌رود؟ و ... در داستان «داود گوژپشت» نیز *هدایت* فرجام گریزی کرده و پایان داستانش را باز گذاشته است. «خودش را کشانید تا پهلوی همان سگی که در راه دیده بود. نشست و سر او را روی سینه پیش آمده خودش فشار داد امّا آن سگ مرده بود!»(همان: ۵۹) چه بر

سر زیبنده آمد؟ هوشنگ کی بود؟ داود خودش چطور شد؟ آیا به سرنوشت برادرش دچار شد؟ نویسنده تصمیم‌گیری را بر عهده خواننده می‌گذارد.

پایان دور از انتظار

در داستان‌هایی که پایان دور از انتظاری دارند، نویسنده به عمد، خواننده را تا پایان داستان، در انتظار و دل نگرانی نگه می‌دارد و ماجرای داستان را نیز معلّق می‌گذارد تا خواننده نتواند حدس بزند که چه خواهد شد. نویسنده در این حالت تلاش می‌کند که با ایجاد یک حادثه دور از انتظار خواننده‌اش را غافلگیر کند و در بهت و حیرت فرو برد. پایان دور از انتظار به ازای trick ending یا surprised ending قرار داده و ترجمه شده است. به اعتقاد *والتون لیتز* پایان داستان «دو زن‌نواز»، پایانی دور از انتظار است. او در مقاله‌ای درباره این شیوه می‌نویسد:« این اصطلاح درباره داستان‌هایی به کار می‌رود که پایان آن‌ها ناگهانی و بر خلاف انتظار خواننده است و آن دو صورت دارد: یکی اینکه نویسنده برای پوشاندن ضعف خود در شخصیت‌پردازی، خواننده را به ترفندی غافلگیرکند و داستان را بر خلاف انتظار به پایان رساند. مانند: پایان داستان «اتاق‌های مُبله» از اُ.هنری. دیگر اینکه چنین پایانی هماهنگ با حالات و کیفیات و خصوصیات شخصیت داستانی باشد. مانند: پایان داستان «گردن بند» از گی دو مو پاسان»(جویس، ۱۳۷۲: ۸۹).

جویس در داستان «دو زن نواز»، پایان دور از انتظاری را رقم می‌زند. در این داستان کورلی را جوانی بیکار و غیر قابل اعتماد معرفی می‌کند که گاهی بر روی اسب و مسابقات اسب دوانی شرط بندی می‌کند. او از زن‌ها و دخترانی که سر راهش قرار می‌گیرند، در جهت منافعش استفاده می‌کند و بعد به آن‌ها خیانت می‌کند و رهایشان می‌کند. پایان داستان با روحیات و شخصیت کورلی هماهنگ است. *جویس* در چند سطر پایانی داستان، از حقیقت ماجرا(دزد بودن و دزدی کردن کورلی) پرده برمی‌دارد و پایانی دور از انتظار خوانندگان را رقم می‌زند. «کورلی زیر اولین چراغ ایستاد و با افسردگی به پیش روی خود خیره شد. بعد با حرکتی موقر یک دستش را به طرف نور برد، و لبخند زنان آن را آهسته زیر نگاه حواری خود گشود. یک سکه کوچک طلا کف

دستش می‌درخشید»(جویس، ۱۳۷۲: ۷۵).

خواننده موقع خواندن داستان «دو زن نواز»، ذهنش بـه دنبـال توصـیفات جـویس از زنان و کلماتی که لنه‌هان هنگام گفت‌وگو با کورلی می‌گوید: «حالا دیگـر روسـپی شـده است ... پیش از من هم دیگران با او رابطه داشـتند... (همـان: ۶۷) بـه مـن نمـی‌گـویی؟ ترتیب او را دادی؟»(همان: ۷۵) ذهن و تفکّرش به طرف مسائل جنسی می‌رود. «جویس از روی عمد، قصد واقعی مأموریت کورلی را تا پاراگراف آخر از خواننده مخفی می‌سازد و با این کار خطر نوشتن داستان پر هول و ولایـی را بـه جـان مـی‌خـرد»(همـان: ۸۹). در پاراگراف آخر کورلی با نشان دادن سکه طلا به لنه‌هان، موضوع دزدی از دخترک را برملا می‌کند. «به یقین بسیاری از خواننـدگان «دو زن نـواز» در خوانـدن نخسـت داسـتان از جلوه ناگهانی «سکه کوچک طلا» یکه می‌خورند. ولی خواننده، پس از فـرو خـوردن ایـن حیرت اوّلیه، متوجّه می‌شود که این گره‌گشایی ناگزیر بوده و کل داستان به سـمت ایـن پایان دور از انتظار حرکت می‌کرده است. سکه طلا- که احتمالاً مانند سیگار از صاحبکار دخترک دزدیده شده- رمز غایی «زن نوازی» منحط است»(همان: ۸۹).

در آثار *هدایت* نیز این ویژگی به چشم می‌خورد. در داستان «حاجی مراد»، او را مـرد زن و زندگی معرفی می‌کند. مردم می‌گویند: زن دیگری بگیر. امّا او به حرف مردم گوش نمی‌دهد. از متن داستان چنین می‌فهمیم که او با زخم زبان‌های زنـش هـم کنـار آمـده است، به جایش او را می‌زند و قصد طلاق دادن زنش را ندارد. «وانگهی زنش هنوز جـوان و خوشگل بود و بعد از چند سال با هم انس گرفته بودند و خوب و بـد زنـدگانی را یـک جوری به سر می‌بردند، خود حاجی هم که هنوز جوان بود، اگر خدا می‌خواست به آن‌هـا بچّه می‌داد. از این جهت حاجی مایل نبود، زنش را طـلاق بدهـد»(هـدایت، ۱۳۴۲: ۴۱). حاجی، زن مشدی حسین صراف را بـه جـای زن خـودش اشـتباهی مـی‌گیـرد و کتـک می‌زند. پایش به نظمیه باز می‌شود و جریمه می‌دهـد و شـلاق مـی‌خـورد. «دو روز بعـد حاجی زنش را طلاق داد!»(همان: ۵۹). بیچاره زنش گناهی ندارد. روحـش هـم از مـاجرا خبر ندارد. حاجی خودش اشتباهی گرفته است و طلاق دادن زنش در پایان داسـتان دور از انتظار است.

پایان داستان آبجی خانم نیز بسیار دور از انتظار است. آبجی خانم قرآن خـوان اسـت.

اهل وعظ و دعا و نماز و روزه است. اصلاً به ذهن خواننده خطور نمی‌کند که بخواهد خودکشی کند. «چراغ را جلو بردند، نعش آبجی خانم آمده بود روی آب، ... صورت او یک حالت باشکوه و نورانی داشت مانند این بود که او رفته بود به یه جایی که نه زشتی و نه خوشگلی، نه عروسی و نه عزا نه خنده و نه گریه، نه شادی و نه اندوه در آنجا وجود داشت. او رفته بود به بهشت!»(هدایت، ۱۳۴۲: ۸۳).

زنجیره‌های نامطمئن

گاهی در داستان مطلبی عنوان می‌شود که واجد معنا یا معانی متفاوتی است، از این رو خواننده دچار تردید می‌شود و فرصت پیدا می‌کند تا متن را طبق نظر خودش تفسیر کند. پس هر خواننده‌ای بنا بر نگرش خود آن مطالب را معنا می‌کند و در واقع می‌توان گفت به تعداد خوانندگان معنا داریم. مثلاً در داستان «گِل»، راوی خواننده را با شخصیتی به نام ماریا آشنا می‌کند. سپس می‌گوید: «ماریا موجودی بود بسیار ریز نقش، امّا بینی و چانه درازی داشت. کمی تو دماغی، امّا همیشه تسلّی بخش حرف می‌زد: «بله عزیزم، نه عزیزم» و همیشه وقتی زن‌ها سر طشت‌های رختشوئی‌شان به هم می‌پریدند، به سراغش می‌فرستادند و او همیشه موفّق می‌شد، آشتی‌شان بدهد. یک روز، مدیر مؤسسه به او گفته بود: «ماریا تو آشتی دهنده محشری هستی»(جویس، ۱۳۷۲: ۱۲۷). کلمه آشتی‌دهنده هم برای فردی استفاده می‌شود که طرفین منازعه را به صلح و آشتی فرا می‌خواند و این برای خواننده کاملاً شناخته شده است. معنای دیگر کلمه آشتی‌دهنده به گفته عیسی اشاره دارد که می‌گوید:«خوشا به حال صلح کنندگان زیرا ایشان پسران خدا خوانده خواهند شد»(انجیل متی، ۹۱۵). این معنا شاید تنها برای کسانی مفهوم باشد که انجیل را خوانده‌اند.

در داستان «عربی»، پسرک صدای آمدن عمویش را می‌شنود: «صدای او را شنیدم که با خودش حرف می‌زد و تکان خورد جالباسی سرسرا را هم پس از آویخته شدن پالتو سنگین عمویم به روی آن، شنیدم. می‌توانستم این علایم را برای خودم تفسیر کنم. عمویم شامش را به نیمه رسانده بود که از او خواهش کردم به من پولی بدهد تا به بازار بروم»(جویس، ۱۳۷۲: ۳۸). همچنان که پسرک قصه توانسته است، موضوع را برای

خودش تفسیر کند، خواننده نیز نحوه رفتار عموی پسرک را تفسیر می‌کند و متوجّه می‌شود که او از میکده برگشته است و علّت دیر کردنش همین بوده است. این مسأله به میکده رفتن و مست و بی پول به خانه برگشتن به طور مستقیم، در متن قصه نیامده است بلکه با تفسیر علایم آورده شده در متن قصه، به این نتایج و این درک می‌رسیم.

در داستان مردگان موقع صرف پودینگ که خاله کیت درست کرده بود. «آقای براون گفت: میس مورگان، امیدوارم به اندازه کافی برای تو براون شده باشم. چون من سراپا براون هستم»(همان: ۲۵۲). *جیمز جویس*، در این نوشته با کلمه "برون" ایهامی خلق کرده‌است که دارای سه کانون معنایی است. در واقع *جویس* با معانی مختلف کلمه برون این ایهام را خلق کرده است. او چند بار این کلمه را در معانی متفاوت به کار برده است. براون نام یکی از شخصیت های داستان است. همین طور در معنی برشته شدن و رنگ قهوه ای نیز به کار رفته است.

این مشخصه نظریه دریافت در آثار *هدایت* نیز نمود دارد. در پایان داستان «حاجی مراد»، دیده می‌شود. *هدایت* ذهن خواننده را درگیر می‌کند و با تردید و ابهامی که در ذهن خوانندگانش ایجاد می‌کند، آن‌ها را به تفکر برمی‌انگیزاند تا هر کدام در ذهنشان علّت یا علّت‌ها را بکاوند. یعنی حاجی بعد از آن اتّفاق(اشتباهی گرفتن زن حسین صراف و کتک زدن او در کوچه کلانتری، جریمه و شلاق) به این نتیجه رسیده است که ممکن است زنش(شهربانو) بدون اجازه او از خانه بیرون برود، همانطور که زن صراف رفته است؟ آیا به خاطر زخم زبان‌هایش بود که او را طلاق داد؟ آیا به خاطر بچّه نیاوردن و نازایی بود؟ و...(هدایت، ۱۳۴۲: ۴۱). این تردید و ابهام در پایان داستان خوانندگان را چنان با متن درگیر و به اندیشه وامی‌دارد که وسوسه می‌شوند، یک بار دیگر داستان را از ابتدا بخوانند، شاید پاسخی برای ذهن کنجکاوش بیابند.

در داستان «داود گوژپشت»، به جمله‌ای برمی‌خوریم که تفسیر برانگیز است. هنگامی که داود خاله‌اش را برای خواستگاری از زیبنده می‌فرستد. زیبنده در جواب می‌گوید: «مگر آدم قحط است که من زن قوزی بشوم؟ هر چه پدر ومادرش او را زده بودند، قبول نکرده بود. می‌گفته: مگر آدم قحط است؟»(همان: ۵۶). در متن دلیلی برای علّت موافقت پدر و مادر زیبنده و همچنین دلیلی برای مخالفت زیبنده ذکر نشده است امّا نویسنده

علائم و نشانه‌هایی در متن آورده است تا خوانندگان بر اساس اطّلاعات شخصی، سطح سواد، طبقه اجتماعی و... به تفسیر آن‌ها بپردازند. برخی از این علائم و نشانه‌ها عبارت‌اند از ظاهر زشت، نگاه تمسخر آمیز یا ترحم آمیز مردم، احتمال به دنیا آمدن بچه‌های ناقص. این علائم خواننده را به این درک و نتیجه می‌رساند که به زیبنده حق بدهد که جواب رد بدهد و یا با توجّه به علائم پایان داستان(دوستی زیبنده با هوشنگ) مثل پدر و مادر زیبنده بیندیشند و به این ازدواج راضی باشند.

جیمز جویس و *هدایت*، با این شیوه نگارش، علائمی را بر سر راه خوانندگان می‌گذارد تا آن‌ها با تفسیر بیش‌تر با متن درگیر شوند. گاه این علائم، تفسیرهای گوناگون و متفاوتی را می‌طلبد. خوانندگان تلاش می‌کنند که با بررسی و سنجیدن تفاسیر مختلف به بهترین نتیجه برسند و این خود سطح درک آن‌ها را تکامل می‌بخشد و بالاتر می‌برد.

اشاره به بخش‌هایی از متنی دیگر

یکی از ابزارهایی که *جویس* بسیار از آن، در نوشتن داستان‌هایش، بهره می‌برد، استفاده از نقل قول‌هایی است که به کتاب‌های ادبی یا تاریخی برمی‌گردد. در این وضعیت ارتباط خاصّی بین این متن و متنی که به آن ارجاع داده شده، برقرار است. این نوع، خوانش، آگاهی در زمینه آثار ادبی مختلف را می‌طلبد. به عنوان مثال در داستان «ابری کوچک» از کتاب «دوبلینی‌ها»، به کتاب اول پادشاهان عهد عتیق اشاره می‌کند. در باب هیجدهم آن آمده‌است که احاب(Ahab) و مردم اسراییل از یهود رو برمی‌تابند و به پرستش خدایان بیگانه روی می‌آورند. ایلیای نبی(Elijah) به آن‌ها خبر می‌دهد که شبنم و باران جز به کلام او نخواهد بود. عاقبت پس از دو سال ایلیا با احاب روبه‌رو می‌شود. پیامبران بعل را شکست می‌دهند و مردم به سوی پروردگار باز می‌گردند. بی‌بارانی از بین می‌رود و به عنوان نخستین نشانه آمدن باران خادم ایلیا می‌گوید: «اینک ابری کوچک به قدر کف دست آدمی از دریا برمی‌آید»(هارولد، ۱۹۶۱: ۲۲۱).

در داستان «دو زن نواز» نیز آمده است: «سر پیچ خیابان هیوم زنی جوان ایستاده بود. پیراهنی آبی پوشیده بود و کلاه ملوانی سفیدی به سر داشت. در پیاده رو ایستاده بود و... »(جویس، ۱۳۷۲: ۶۹). کورلی به طرف دخترک می‌رود و لنه‌هان آن‌ها را می‌پاید:

«زن به لباس و زیور یکشنبه‌اش آراسته‌بود»(همان: ۷۰). لنه‌هان پس از پرسه‌زدن در خیابان‌ها، جلو ویترین یک مغازه توقف می‌کند: «گرسنه بود؛ پس از صبحانه جز اندکی بیسکویت که از دو می‌فروش بخیل گرفته بود، چیزی نخورده بود»(همان: ۷۲). وارد مغازه می‌شود و یک ظرف نخود فرنگی و یک بطری آبجو سفارش می‌دهد. «همچنانکه فلورانس ال.والتزل نشان داده است، این داستان مملو از اشارات مذهبی و مراسم عبادی است. عبارت سه بار مکرر لنه‌هان "that takes the biscuit" نه‌تنها تکیه کلام اوست(وی این عبارت را در «اولیس» هم به کار می‌برد) بلکه اشاره به نان مقدّس است. شام خوردن غریبانه او را می‌توان وارونهٔ طنزآمیزی از «شام آخر» دانست و در پایان داستان هم در هیأت «حواری» کورلی عرضه می‌گردد... رنگ لباس دخترک پیشخدمت به رنگ لباس مریم عذراست»(همان: ۸۹).

در داستان «عربی» هنگامی که پسرک منتظر است تا عمویش برگردد و به او پولی بدهد تا به بازار برود، عمویش به یک ضرب المثل و شعر عربی اشاره می‌کند: «عمویم گفت: متأسفم که یادم رفته. گفت به این ضرب المثل قدیمی معتقدم که می‌گوید: همه‌اش کار و بازی هیچ، بچّه می‌گردد خرفت». بعد از من پرسید کجا می‌خواهم بروم، وقتی برای بار دوم به او گفتم، پرسید شعر «بدرود عرب با اسبش» را شنیده‌ای؟ و وقتی از آشپزخانه بیرون رفتم عمویم در کار خواندن مصراع‌های آغازین شعر برای زنش بود»(همان: ۳۸).

صادق هدایت، به خوبی و زیبایی، توانسته است، از زبان شخصیت‌های داستان‌هایش مفهوم و منظور مورد نظر خودش را با کنایات و ضرب المثل‌ها بیان کند. به جرأت می‌توان گفت: بکار بردن عبارات عامیانه و استفاده از کنایات و ضرب المثل‌ها جز ویژگی‌ها و از مشخصه‌های سبکی آثار *صادق هدایت* است. این ویژگی در داستان «مرده‌خورها» نمود برجسته‌ای دارد. به طوری که شخصیت‌های داستان، با ضرب‌المثل و کنایه با هم حرف می‌زنند. «من بیچاره با این چشم‌های لت خورده‌ام باید نخ و سوزن بزنم»(هدایت، ۱۳۴۲: ۷۸). «برایش پستان به تنور می‌چسپاند»(همان: ۸۸). «اگر بخت ما بود دست خر برایش درخت بود»(همان: ۸۹). «در دیزی باز است، حیای گربه کجاست؟ هان، مرده خورها بو می‌کشند. حالا میان هیر و ویر قلمتراش بیار زیر ابرویم را

بگیر! همه بدبختی‌ها به کنار، دو به دست آشیخ افتاده می‌خواهد گوش زن بیچاره را ببرد»(همان:۹۰). در داستان حاجی نیز این ویژگی نمود دارد. از جمله «از یک گوش می‌شنید و از گوش دیگر در می‌کرد»(همان: ۴۱) و در داستان آبجی خانم: «می‌ترسم بیخ گیسم بماند»(همان:۷۴) و... .

هدایت علاقه زیادی به ایران باستان داشته است. از این رو در جای جای داستان‌هایش، به مفاهیم اساطیری و باستانی اشاره می‌کند. مفاهیمی چون رویین‌تنی(همان: ۲۲)، نوشدارو(همان: ۳۵)، کعبه زردشت، اهورا مزدا، پرسپولیس (همان: ۶۹)، آتش پرست و آتش پرستی(همان: ۷۲) و... . در داستان «آبجی خانم» اشاره می‌کند که آبجی خانم از بس پای منبر وعظ بوده به همه مسائل نماز و روزه و سهویات آشنا شده است(همان: ۷۵). همچنین به مفهوم آیه‌ای از قرآن:حالا از غصه‌ات به خواهرت بهتان می‌زنی؟ مگر خودت نگفتی، خدا توی قرآن خودش نوشته که دروغگو کذاب است. هان!»(همان: ۷۹).

نوشتن اثر بر اساس بافت فرهنگی

شاید به جرأت بتوان گفت که بیش‌تر داستان‌های کتاب «دوبلینی‌ها» به بافت فرهنگی *جویس* برمی‌گردد. این آداب، رسوم و قوانین خاص تنها در یک زمینه فرهنگی خاص معنا پیدا می‌کند، بنابراین خواننده‌ای که با آن بافت و زمینه فرهنگی آشنا نیست، به ناچار بایستی در این زمینه آگاهی کسب کند. لذا ندانستن این فرهنگ‌ها فضاهای خالی برای خواننده ایجاد می‌کند. به عنوان مثال راوی داستان «اولین» می‌گوید: «اولین نگاهی به دور و بر اتاق انداخت و اثاثه را ... از نظر گذراند. ... با وجود این، در همه آن سال‌ها از نام کشیشی که عکس زرد شده‌اش، روی دیوار، بالای ارگ شکسته، کنار چاپ رنگی میثاق با مارگارت ماری آلاکوک متبرک آویزان بود، مطلع نشده بود. این کشیش از دوستان همکلاس پدرش بود»(جویس، ۱۳۷۲: ۴۴). همانطور که دیده شد، خواننده با خواندن این خطوط بایستی با آداب و رسوم مسیحیان و «مارگارت ماری آلاکوک متبرک» آشنایی داشته باشد تا داستان را درک کند. بنا بر گفته استین، مارگارت در سال ۱۶۷۳ به نخستین الهام نایل گشت و «آن چنین بود که گویی پروردگار دل او را

برگرفت و در دل خویش جای داد و سپس آن را در حالی که از عشق ملکوتی شعله‌ور بود، به سینه‌اش بازگرداند»(استین، ۱۹۶۳: ۱۲۴).

جویس در جای جای داستان‌هایش به ایرلند و رسومات ایرلندی اشاره می‌کند. از بافت فرهنگی، خیابان‌ها، شکل ساختمان‌ها و مسائل روزمره زندگی می‌نویسد. در داستان «مردگان» «نقل قسمت‌هایی از شکسپیر یا ملودی‌های ایرلندی که همه بفهمند بهتر بود»(جویس، ۱۳۷۲: ۲۲۷) و در داستان «همتایان» می‌نویسد: «ودرز اعتراض داشت که پذیرائی‌شان زیادی ایرلندی است»(همان: ۱۱۹).

این ویژگی نیز در نوشته‌های *هدایت* نیز بسیار ملموس و قابل توجّه است. در داستان «حاجی مراد» می‌نویسد: «دستی به ریش حنا بسته خود کشید»(هدایت، ۱۳۴۲: ۳۹). به رسم حنا بستن ریش توسط آقایان اشاره کرده است. او در ادامه همین داستان به عبا پوشیدن حاجی اشاره می‌کند. «حاجی عبای زردی که زیر بغلش زده بود، انداخت روی دوشش...»(همان: ۳۴) در گذشته بزرگان، اشراف و سرشناسان عبا می‌پوشیدند. او در داستان آبجی خانم، وقتی خواستگار می‌آید، فرهنگ مردم ایران زمین را در این باره معرفی می‌کند. از رسم و رسوم خواستگاری می‌گوید؛ از وسایلی که می‌خرند، تا شیر بها و مهریه. «می‌خواهند هفته دیگر او را عقد بکنند، بیست و پنج تومان شیر بها می‌دهند. سی تومان مهر می‌کنند با آینه، لاله، کلام الله، یک جفت ارسی، شیرینی، کیسه حنا، چارقد تافته، تنبان، چیت زری...»(هدایت،۱۳۴۲: ۷۷). وی در ادامه وسایلی را که برای عروس می‌خریدند نام می‌برد: «می‌رفتند بازار می‌آمدند، دو دست رخت زری خریدند. تنگ گیلاس، سوزنی، گلاب‌پاش، مشربه، شب‌کلاه، جعبه بزک، وسمه جوش، سماور برنجی، پرده قلمکار و همه چیز خریدند»(همان: ۷۸). *هدایت* در این زمینه(نوشتن بر اساس بافت فرهنگی) بسیار قدرتمند است. حتّی در داستان‌هایی که موضوع و فضای آن خارج از ایران است، بر این خصیصه دقّت دارد و به بافت فرهنگی آن کشور توجّه دارد و در توصیفات خود آن را لحاظ می‌کند. او به اشیاء صحنه و محل قرار گرفتن آن اشیا، طرز ایستادن شخصیت‌های داستانش، نوع حرف زدن آن‌ها، نوع غذاها و نوشیدنی‌ها، حتّی به نوع و رنگ لباس‌ها نیز توجّه کافی دارد. «مادرش لباس خاکستری و دخترانش لباس سرخ پوشیده بودند. نیمکت‌های آنجا هم از مخمل سرخ بود. من آرنجم را روی

پیانو گذاشته و به آن‌ها نگاه می‌کردم. همه خاموش بودند مگر سوزن گرامافون...»(همان: ۶۰). او در این قسمت، به نوع لباس پوشیدن آن‌ها که بخشی از بافت فرهنگی است، اشاره کرده است. «زیر چشمی نگاه می‌کردم، به سینه، پاهای لخت، سر و گردن او. با خودم فکر می‌کردم، چقدر خوب است که سرم را بگذارم روی سینه او...»(همان: ۶۴).

داستان در قالب پرسش

یکی دیگر از شیوه‌هایی که *جویس* و *هدایت* در نگارش داستان‌هایشان به کار می‌برند، طرح پرسش است، به این شکل که در بخش‌هایی از متن، پرسش‌هایی مطرح می‌سازند و جواب آن را به خواننده واگذار می‌کند. این شیوه رساترین رویکرد نظریه دریافت است و این نحوه پذیرش خواننده است که به متن پاسخ می‌دهد و هر خواننده پاسخ‌های خاصی به آن می‌دهد. به عنوان مثال در داستان «ابری کوچک»، راوی داستان را اینگونه ادامه می‌دهد: «... آیا نمی‌توانست از خانه کوچکش بگریزد؟ آیا دیگر دیر شده بود که مانند گالاهر زندگی متهورانه‌ای را پیش گیرد؟ آیا می‌توانست به لندن برود؟»(جویس، ۱۳۷۲: ۱۰۵).

صادق هدایت نیز در روایت داستان‌هایش، پرسش‌هایی را مطرح می‌کند. پرسش‌هایی که به هیچ یک از آن‌ها جواب نمی‌دهد، گاه پشت سر هم و گاهی با فاصله سؤال‌هایی را مطرح می‌کند و پاسخ همه سؤال‌ها را بر عهده خواننده‌اش می‌گذارد. در بخشی از داستان «زنده بگور» با چند پرسش داستانش را پیش می‌برد. «آیا این زهرها خراب شده بود؟ آیا به قدر کافی نبود؟ آیا زیادتر از اندازه معمولی بود؟ آیا مقدار آن را عوضی در کتاب طبی پیدا کرده‌بودم؟ آیا دست من زهر را نوشدارو می‌کرد؟ ... آیا ... »(هدایت،۱۳۴۲: ۳۵). او داستان اسیر فرانسوی، را بر پایه پرسش و پاسخ، خلق کرده است. این داستان در پاسخ سؤالات نویسنده و پاسخ‌های پیشخدمتش، شکل گرفته است. «ممکن است، این کتاب را به من عاریه بدهید بخوانم؟ با تعجب از او پرسیدم: به چه درد شما می‌خورد؟ این کتاب رمان نیست. جواب داد: ... از او پرسیدم: آیا ... با شما خیلی بدرفتاری کردند؟ ممکن است شرح اسارت خود را بگویید؟ این پرسش من درد دل او را باز کرد و برایم حکایت کرد:...»(همان: ۴۹).

پاسخ این پرسش‌ها به خوانندگان موکول می‌شود تا با توجّه به افق انتظاراتشان و درکشان از متن پاسخی برای این پرسش‌ها بیابند و خلأی را که در ذهنش به وجود آمده پر کند، بنابراین در اینجا فضایی باز برای خواننده به وجود می‌آید تا آن را با منطق، خرد و درک خویش پر کند.

نتیجه بحث

با توجه به مطالب گفته‌شده، درباره نظریه دریافت، خوانندگان با مطالعه متن، افقی از انتظارها را از متن دارند. این انتظارات و افق‌ها که براساس دانش ادبی و زمینه اجتماعی ذهنیشان شکل می‌گیرد، باعث خلق معنای جدید از متن می‌شود. در هر متنی همواره فضاهای خالی وجود دارد که پر کردن و درک آن به خواننده موکول می‌شود. این ویژگی باعث می‌شود، خوانندگان نیز با متن درگیر شوند. زیرا بخش‌هایی از متن حذف شده تا خوانندگان با ادراک، شعور و دانش خویش آن فضاها را پرکنند. این ویژگی در آثار ادبی مدرن نمود بیش‌تری دارد. یکی از شگردهای *جیمز جویس* و *صادق هدایت*، ایجاد ابهام در ذهن خوانندگان است تا به نوعی او را با متن درگیر کنند.

جویس در کتاب «دوبلینی‌ها» و *هدایت* در مجموعه داستان «زنده بگور»، به خوبی و با شیوه‌های مختلفی از نظریه دریافت بهره گرفته‌اند. آن‌ها همواره مضمون‌های آثارشان را به شیوه‌هایی کاملاً مبهم به خواننده معرفی می‌کنند. می‌توان نتیجه گرفت که آن‌ها به نظریه دریافت و شگردهای آن در ارائه آثارشان کاملاً واقف‌اند و به مستند گویی علاقه‌مندند و عمداً خوانندگانشان را با متن درگیر می‌کنند و به چالش می‌کشانند. *جویس* و *هدایت* در نوشتن داستان‌هایشان با استفاده از عناصری چون پایان باز و پایان دور از انتظار هول و ولایی به راه می‌اندازند و خوانندگانشان را غافلگیر می‌کنند و به حیرت وامی‌دارند و نتیجه این حیرت و غافلگیری، شادی و هیجان حاصل از درک پایان داستان است. *هدایت*، در این شگرد توضیح می‌دهد و علّت‌ها را می‌گوید و بعد بر خلاف مستندات موجود در متن، پایان غیر قابل پیش بینی‌ای را می‌آفرینند. در زنجیره‌های نامطمئن *جویس* با ایهام و ابهام از این شگرد استفاده می‌کند امّا *هدایت* از ایهام استفاده نمی‌کند او علائمی را بر سر راه خوانندگان می‌گذارد تا آن‌ها با تفسیر بیش‌تر با متن

درگیر شوند. همچنین *هدایت* نسبت به *جویس* بسیار بیش‌تر از ضرب المثل‌ها استفاده می‌کند و خواننده می‌بایست با تفکر به مفهوم مورد نظر نویسنده پی ببرد.

کتابنامه

انجیل متی.

احمدی، بابک. ۱۳۸۰ش، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. ۱۳۸۴ش، **حقیقت و زیبایی**، تهران: نشر مرکز.

جویس، جیمز. ۱۳۷۲ش، **دوبلینی‌ها**، ترجمه محمدعلی صفریان و صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.

ریکور، پل. ۱۳۷۳ش، **زندگی در دنیای متن**، ترجمه بابک احمدی، تهران: نشر مرکز.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. ۱۳۷۷ش، **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو.

واعظی، احمد. ۱۳۸۰ش، **درآمدی بر هرمنوتیک**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

هدایت، صادق. ۱۳۴۲ش، **زنده بگور**، تهران: انتشارات امیرکبیر.

کتب لاتین

Bennett, Susan. (1990). Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. London: Routledge.

Harold Brodbar, (1961). A religious allegory: Joyce's "A Little Cloud", Midwest Quarterly. Vol.2. no.3. Pp.221-7.

Iser, Wolfgang. (1978). The Act of Reading: A Theory of Aesthetic response. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Nash, John. (2010). James Joyce and the Act of Reception: Reading, Ireland, Modernism. England: Cambridge Publication.

Stein, William B. (1963). The Effects of Eden in Joyce’s Eveline. Renascence, XV.

Schleiermachers,Sh.(1993). The Problems of Language in Schleiermacher’s Hermeneutics. Baltimore: Johns Hopkins UP.

مقالات

نوبخت، فرشته. ۱۳۸۸ش، «**جیمز جویس و جادوی ادبیات**»، مجله ادبی هیچستان، شماره ۹۷، صص ۴۷- ۵۵.

یاس و ایزر. ۱۳۸۷ش، «**نظریه دریافت**»، بهمن نامور مطلق، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۱، صص ۹۳-۱۱۱.

Bibliography

Matha Enjil

Ahmadi, Babak. (2001), Structure and Interpretation of Text, Tehran: Markaz Publication.

Ahmadi, Babak. (2005), Reality and Aestheticism, Tehran: Markaz Publication.

Joyce, James. (1993), Dubliners. Trans: Mohammad AliSafarian & Salleh Hossaini. Tehran: Nilofar Publication.
Hedayat, Sadegh. (1963), Buried Alive, Tehran: Amir Kabir Publications.
Ricour, Paul. (1994), Living in the world of Text, Trans: Babak Ahmadi. Tehran: Markaz Publication.
Selden, Raman, & Widouson Piter. (1998), A Guide to the contemporary Literary theory. Trans: Abbass Mokber. Tehran: Tarheh Noo Publication.
Vaezi Ahmad. (2001), An Introduction of Hermeneutics, Tehran The center for Culture & Islamic Thought.

Articles

Nobakht, Fereshteh. (2009), James Joyce and the Magic of Literature. The Hichestan literary Journal, No:97, pp. 47-55.
Yass & Iser. (2008), Reception Theory, Bahman Namvar Motlagh. The research center for Farhangestan and Honar, No: 11, pp. 93-111.