Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volume 15, Consecutive Number 38, Winter 2024
Pages 9-38 **(research article)**
Received: 2024 June 11 **Revised** 2024 July 4 **Accepted**: 2024 July 7
Journal Homepage: **https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en**
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

"Allure" as an Aesthetic Element inNovel

Tayefi. Shirzad[1*] **-Nazemianpour. Behzad**[2]
1: Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, Tehran, Iran (Corresponding Author): taefi@atu.ac.ir
2: Phd. Student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abstract: A novel is a linguistic art that engages sensory and intellectual-linguistic faculties at the same time. Since it is art, it promises us pleasure, and because it is rational, it maintains our relationship with its own internal logic and the logic of the outside world. Novel invites us, with its allure, to read and encourages us, with ongoing pleasure, to keep doing so. At a time when video-virtual narratives fascinate the world, novel can still hold the promise of unique pleasure beyond the reach of its competitors, fostering our focused reading. But, what kind of pleasure is this and what are the factors that induce pleasure in a novel? The question concerning its allure is a subset of aesthetic questions about novel. The allure of novel is at the core of its beauty, along with its truthfulness and irreducibility. In the Persian studies on novel, the allure and pleasure of reading novels has been less discussed. With an aesthetic and text-oriented approach, this research attempts to answer the question "How can a novel be alluring?". In the end, we will see that novel provides allure and aesthetic pleasure to the audience by stimulating curiosity, developing emotional experience, arousing passion, tension and the promise of a resolution, as well as detouring and postponement.
Keywords: novel, aesthetic pleasure, rhetoric of fiction, allure, curiosity, development of emotional experience.

- Sh. Tayefi; B. Nazemianpour (2024). ""Allure" as an Aesthetic Element inNovel". Semnan University: *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*. 15(38). 9-38.
Doi: 10.22075/jlrs.2024.34419.2484

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال پانزدهم ـ شمارۀ ۳۸ ـ زمستان ۱۴۰۳

صفحات ۹ – ۳۸ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۳/۰۳/۲۲ بازنگری ۱۴۰۳/۰۴/۱۴ پذیرش ۱۴۰۳/۰۴/۱۷

«جذابیت»، عنصری زیبایی‌شناختی در رمان

شیرزاد طایفی[1*] / بهزاد ناظمیان‌پور[2]

۱: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسندۀ مسئول) taefi@atu.ac.ir

۲: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

چکیده: رمان هنری، زبانی است که قوای حسی و عقلانی- زبانی را همزمان درگیر می‌کند. به دلیل اینکه هنر است، به ما وعدۀ لذت بردن می‌دهد و به دلیل اینکه عقلانی است، نسبت ما را با منطق درونیِ خودش و منطق جهانِ بیرون برقرار نگاه می‌دارد. رمان با جذابیت خویش ما را به خواندنش دعوت و با تدام لذت، ما را به ادامۀ خواندن ترغیب می‌کند. در زمانه‌ای که جذابیت‌های روایی ویدئویی- مجازی فراوانی در جهان وجود دارد، رمان هنوز می‌تواند وعدۀ لذت‌بخش ویژه و دور از دست رقیبانی را به ما بدهد و با تداوم لذت، موجباتِ خوانش متمرکز ما را فراهم آورد؛ اما این لذت از چه جنسی است و عوامل القای لذت در رمان کدامند؟ پرسش از لذت در رمان، زیرمجموعۀ پرسش‌های زیبایی‌شناختی رمان است. جذابیتِ رمان در کنار حقیقت‌مندی و تقلیل‌ناپذیری، یکی از بنیادهای زیباییِ رمان است. در پژوهش‌های فارسی صورت‌گرفته بر رمان، به موضوع جذابیت و لذت خوانش رمان کمتر پرداخته شده است. این پژوهش درصدد است به پرسش «رمان چگونه می‌تواند جذاب باشد؟» پاسخ دهد. رویکرد این پژوهش، زیبایی‌شناختی و متن‌محور است. در پایان شاهد خواهیم بود که رمان با برانگیختن کنجکاوی، توسعۀ تجربۀ عاطفی، برانگیختن شور، تنش و وعدۀ فرجام و درنهایت با رفتن به بیراهه و تعویق، جذابیت و لذتِ زیبایی‌شناختی را برای مخاطب فراهم می‌سازد.

کلیدواژه: رمان، لذت زیبایی‌شناختی، بلاغت داستان، جذابیت، کنجکاوی، توسعۀ تجربۀ عاطفی.

– طایفی، شیرزاد؛ ناظمیان‌پور، بهزاد (۱۴۰۳). «جذابیت»، عنصری زیبایی‌شناختی در رمان». دانشگاه سمنان: *مجله مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۵(۳۸). ۳۸-۹.

Doi: 10.22075/jlrs.2024.34419.2484

۱. درآمد

جذابیت یکی از عناصر زیبایی‌شناختی است و امر زیبا لذت‌بخش است. جذابیت، عنصری است که در آغاز به مخاطب اثرِ هنری، وعدهٔ لذت می‌دهد و او را به مواجهه با اثر هنری دعوت و در میانهٔ کار با تضمین لذت، او را به ادامهٔ مواجهه ترغیب می‌کند. چشم‌پوشی از امر جذاب، دشوار است. امر جذاب با ناگزیر ساختنِ نگاهِ خواننده، می‌تواند تمرکزِ او را بالاتر ببرد و بالا رفتنِ تمرکز، به زیستن در دنیای اثر هنری کمک خواهد کرد. برای دریافتِ معناهای پنهان و حِسانی اثری هنری، باید بتوانیم در جهان آن اثر زیست کنیم و این ممکن نمی‌شود مگر با دور شدن از جهانِ واقع و تمرکز بر حال‌وهوای اثر هنری. جذابیتِ اثر هنری، شرایطِ این زیست را فراهم خواهد کرد. تحلیل جذابیت در رمان، تحلیلی زیبایی‌شناختی- بلاغی است. «وین بوث (۲۰۰۵-۱۹۲۱ م.) در مقدمهٔ کتاب مشهور *اصول بلاغی ادبیات داستانی*(۱۹۶۱) بیان کرده که موضوع بررسی او "منابعی است که نویسندهٔ حماسه، رمان یا داستان کوتاه به کار می‌گیرد و آگاهانه یا ناآگاهانه تلاش می‌کند تا دنیای داستانی خود را بر خواننده تحمیل کند"» (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۳۲۳). رمان به‌عنوان اثری هنری، برای زیبا بودن و ایجاد تأثیر زیبایی‌شناختی، باید جذاب باشد؛ اما با چه روش‌هایی می‌تواند مخاطب را به‌سوی خود بکشاند و تمرکز خواننده را تا پایان بر خود نگاه دارد؟ این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش خواهد بود.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱-۱-۱. نسبت بین جذابیت رمان و زیبایی رمان در چیست؟

۱-۱-۲. رمان با استفاده از چه تکنیک‌هایی، کنجکاویِ مخاطب را حفظ می‌کند؟

۱-۱-۳. نسبت بین جذابیت رمان و توسعهٔ تجربهٔ عاطفی در رمان چیست؟

۱-۱-۴. نسبت بین تنش در رمان و لذت در رمان چیست؟

۱-۱-۵. بیراهه‌ها و حوادثِ خارج از چارچوب شاه‌پیرنگ رمان، چگونه لذت زیبایی‌شناختی را برای مخاطب فراهم می‌کنند؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

۱-۲-۱. رمان با جذابیت خویش مخاطب را در دنیای داستان نگاه می‌دارد و باعث تداوم تجربهٔ عاطفی او که خود پیش‌زمینهٔ لذت زیبایی‌شناختی است، می‌شود.

۱-۲-۲. رمان با استفاده از رمز و راز (حرکت از معلول به علت)، تعلیق (حرکت از علت به معلول) و غافلگیری موجباتِ کنجکاوی مخاطب را فراهم می‌کند.

۱-۲-۳. رمان با وعدهٔ توسعهٔ تجربهٔ عاطفی، لذتِ فراتر رفتنِ مخاطب از امکانات و محدودیت‌هایش را به او می‌دهد.

۱-۲-۴. تعقیبِ تنش با آرزوی دیدن فرجام تنش، لذت‌بخش است.

۱-۲-۵. حوادث فرعی در رمان با متعادل کردن تنش و همچنین لذتِ بیراهه رفتن و تجربهٔ امر بی‌کران در دل کرانمندی، جذابیت ویژه‌ای به رمان می‌بخشند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

پیش‌از این، در مقالات و کتاب‌های فارسی، روی موضوعِ جذابیت در رمان و به‌طور کلی نگاه به رمان با رویکرد زیبایی‌شناختی کار چندانی صورت نگرفته است. در میان مقالات فارسی، به سه مقاله برخوردیم که در عنوان به حوزهٔ این مقاله نزدیک بودند؛ ولی از نظر طرح پرسش یا روش تحلیل یا رویکرد حل مسئله و نتایج پژوهش، به کلی با این پژوهش متفاوت بودند.

- بررسی میزان و علل گرایش به رمان عامه‌پسند (مورد مطالعه دانشجویان دانشگاه اصفهان) (۱۳۹۱)، نوشتهٔ مسعود کیانپور، زهره نجفی و مینا کاظمی.

- ذائقه در خوانش و آفرینش داستان با رویکرد تجربه‌گرایانه (۱۳۹۲)، نوشتهٔ محمدرضا کلهر.

- قدرت و ژانرهای ادبی (نگاهی تبارشناسانه به پیدایش داستان‌های جنایی کارآگاهی در دورهٔ معاصر (۱۳۹۴)، نوشتهٔ عیسی امن‌خانی و معصومه زواریان.

در مقالهٔ کیانپور و دیگران، اولاً رمان به رمان عامه‌پسند تقلیل می‌یابد که از نظر این پژوهش در حیطهٔ «هنر» رمان نمی‌گنجد. نیز روش تحقیق این مقاله تحقیق میدانی و رویکرد آن به ادبیات، رویکردی جامعه‌شناختی و از آن مهم‌تر «مخاطب‌محور» است؛

درحالی‌که رویکرد پژوهش ما رویکردی «متن‌محور» است و جذابیت را از منظری زیبایی‌شناختی بررسی می‌کند.

در مقالهٔ کلهر، با رویکردی زیبایی‌شناختی مواجهیم؛ به گونه‌ای که دربارهٔ مفهوم «ذوق» در هنر می‌اندیشد و ذوق را از منظری تجربه‌گرایانه و بنا بر آرای «هیوم» محصول پرورش هنریِ مخاطب می‌داند. همچنین این مقاله دربارهٔ روش‌های پرورش ذوق نویسنده است و به او پیشنهادهایی می‌دهد که چگونه ذوق خود را پرورش دهد تا رمانی زیباتر بنویسد. این نوشته نیز دربارهٔ «متن رمان» و بوطیقای رسیدن به جذابیت یا زیبایی، سخنی نمی‌گوید.

رویکرد مقالهٔ امن‌خانی و زواریان، رویکردی معرفت‌شناسانه است که دلیل رشد و نمو و همه‌گیر شدنِ رمان‌های کارآگاهی و جنایی در صد و پنجاه سالِ اخیر را تغییر نظامِ معرفت‌شناسانهٔ انسان (مخاطب و نویسنده) از روش قیاسی به روش تجربی و قوت گرفتن استدلال استقرایی (حرکت از جزء به کل) نسبت به استدلال قیاسی (حرکت از کل به جزء) می‌داند. درواقع، تولید و جذابیتِ این دسته رمان‌ها را محصول تغییر نظام معرفت‌شناختی بشر می‌داند. البته این مقاله نیز به «رمان به مثابه هنر» نمی‌پردازد و رویکردی «متن‌محور» و بوطیقایی ندارد.

پژوهش حاضر اولاً نه دربارهٔ ژانر رمان[۱] که دربارهٔ رمان به مثابه هنر است و ثانیاً درصدد رفع خلاء پرسش از دلیل جذابیت رمان با رویکردی متن‌محور است.

۲. بحث

۲-۱. بیان مسئله

گفتیم اثر هنری باید دعوت‌کننده باشد. باید مخاطب را جذب کند؛ اما چرا چنین می‌گوییم؟ چرا یک اثر هنری، ازجمله رمان، باید جذاب باشد؟ چه نسبتی بین لذت زیبایی‌شناختی و جذابیت در رمان هست؟

– رمان، هنری زبانی است. به دلیل هنری بودن، بر خلاف متون علوم انسانی، حس را درگیر می‌کند و به دلیل زبانی– استدلالی بودن، بر خلاف دیگر هنرها و حتی شعر،

۱. ژانر رمان مانند رمان‌های پلیسی، رمان‌های عامه‌پسند، رمان‌های فانتزی و ... .

عقلانیت و قوهٔ استدلالی مخاطب را درگیر می‌کند. می‌توانیم نتیجه بگیریم که رمان، هنری است که نیاز به «فهم حسانی» دارد. «فهم حسانی» رمان به دلیل درگیر کردن همزمانِ ادراک حسی و ادراک عقلانی، تمرکزی ویژه می‌طلبد. در هنگام نگریستن به زیبایی، نباید چیزی حواس مخاطب را پرت کند. مخاطب هرچه بیشتر «جذب» اثر شده باشد، کمتر به محرک‌های بیرونی و عوامل حواس‌پرتی پاسخ می‌دهد. هرچه رمان جذاب‌تر باشد، بیشتر مخاطب را غرق دنیای خود نموده و ارتباطش با دنیای بیرون را کمتر می‌کند؛ درحالی‌که این موضوع دربارهٔ متون علوم انسانی صدق نمی‌کند. مخاطب متن علوم انسانی، حتی با پرت شدن موقت حواس، می‌تواند دوباره رشتهٔ استدلالات و استنتاجات متن را پیگیری کند؛ اما اگر مخاطب رمان تمرکزش را از دست دهد، ورود دوباره به «دنیای اثر» دشوار می‌شود. مخاطب رمان می‌تواند ماجرا و پیرفت اثر را به یاد بیاورد؛ اما احساس خود و اتمسفر رمان را نمی‌تواند بازیابی کند. بازیابی «احساس» برخلاف بازیابی «ادراک عقلانی»، کاری است دشوار. جذابیت، عنصری است که به پیوستگیِ حسی مخاطب منجر می‌شود و این عنصر اگر برای متن علوم انسانی لازم نباشد، برای اثری هنری مثل رمان، لازم است. دربارهٔ هنر زبانی دیگر، یعنی شعر به‌خصوص شعر مدرن، باید گفت که در قیاس با رمان به فهم حسانی عمیق‌تری نیاز دارد و خواندن آن تمرکز بیشتری می‌طلبد؛ اما عناصر جذابیت آن، با عناصر جذابیت رمان متفاوت است؛ بنابراین با اینکه هم شعر و هم رمان، هر دو هنری زبانی‌اند، الزاماً به یک شیوه مخاطب را جذب نمی‌کنند. آنچه با پرت شدنِ حواسمان از رمان از دست می‌دهیم، «دنیای داستان» یا «فضای خیالیِ اثر» است و بازگشت به این فضای خیالی دشوار است. فرض کنیم که هر رمان یک «صندلی» به ما پیشنهاد می‌کند که روی آن بنشینیم و وقایع آن را از نزدیک ببینیم. با حواس‌پرتی، این «صندلی» ماست که از دست می‌رود. در نبودِ تمرکز، ارتباط ما با روح اثر از دست می‌رود، نه روابط منطقیِ اثر. بخشی از تمرکزِ خواننده به عهدهٔ خودش است و بخشی دیگر به عهدهٔ اثر است. اثر هرچه جذاب‌تر باشد

(در شرایطِ خواننده‌هایی با یک سطح از تمرکز)، امکانِ حواس‌پرتی را کمتر و درنتیجه امکانِ دریافتِ روحِ خویش را بیشتر خواهد کرد.

– اثر هنری روایی– زبانی، تنها در پایان، «کامل» می‌شود و تا پیش‌از نقطهٔ پایانِ اثر، نه فرم کار در ذهن ما شکل می‌گیرد و نه معنای آن به تمامی بر ما متجلی می‌شود؛ پس هر اثر را باید تا پایان خواند و سپس داوریِ زیبایی‌شناسانه کرد. هر اثری با مخاطب، قراردادی دوطرفه امضا می‌کند: در طرفی، مخاطب عهد می‌کند که اثر را تا انتها بخواند و در شکلی عالی‌تر خود را به اثر بسپارد. به گفتهٔ اچ.پورتر.ابوت[1] (زادهٔ ۱۹۳۷ م.) «یکی از شیرین‌ترین لذت‌های حاصل از روایت این است که بگذاریم روایت ما را از جایی به جای دیگر برد؛ اما اگر هنگامِ تجربهٔ روایت‌ها همیشه خود را ملزم به اتخاذ موضع پرسشگری، حتی بدگمانی، کنیم تا به تکثر احتمالات موجود در هر روایت هشیار بمانیم، آیا خود را با خطر محرومیت از لذت روایت مواجه نکرده‌ایم؟ به بیان دیگر، آیا رویکرد پرسشگریِ بدون سوگیری، همان چیزی نیست که خوانندگان و تماشاگران را در برابر قدرت تأثیرگذاری روایت بر احساسات عمیق مخاطب حفظ می‌کند؟» (ابوت، ۱۴۰۱: ۳۷۱). در طرفِ دیگر، اثر پیمان می‌بندد که «شرایط» را برای «حفظ مخاطب» مهیا کند. سخن ما دربارهٔ «حفظ شرایط» خواندن است. اثری که جذاب نیست، به تعهد «حفظ مخاطب» عمل نکرده‌است. به گفتهٔ لوکاچ[2] (۱۸۸۵–۱۹۷۱ م.) «توصیف‌هایی که در شیوهٔ زولا وجود دارد، استمرار زمان را قطع می‌کند و باعث ناشکیبایی می‌شود که با سرشت رمان سازگار نیست» (لوکاچ، ۱۳۹۱: ۳۰۹). پرت نشدن حواس، الزاماً به پیرنگ خطی رمان ربطی ندارد. این‌گونه نیست که جذابیت تنها با قدرت «ماجرا» و خطی بودنِ پیرنگِ اثر ایجاد شود. اگر رمانِ سیالِ ذهن یا رمانی با پیرنگ غیرخطی یا شاعرانه در هر بخش روایی بتواند مخاطب را وارد دنیای ذهنیِ شخصیت یا فضای توصیف‌شده کند یا اینکه جذابیت را بتواند با زیباییِ پاساژی که در روایت ایجاد می‌کند تأمین کند، خواننده را کماکان در دنیای اثر نگاه داشته است. از نمونه‌های موفق این نوع جذابیت که ما در

1. H.Porter.Abbott
2. Georg Lukacs

این پژوهش از آن با عنوان ایجاد جذابیت با «بیراهه و لذت تنانهٔ تعویق» نام برده‌ایم، *خانم دلوی* اثر ویرجینیا ولف[1] (۱۸۸۲-۱۹۴۱) است. رمان‌های شاعرانه نیز جذابیتی ویژه دارند. در بخش «برانگیختن شور» در همین پژوهش، بیان شده است که هرگونه فرارفتن از محدودیت‌های دنیای سرمایه‌داری و نحوه‌ای از بازنمایی انسان که در آن انسان، به اشیا و آدم‌ها نگاهی ابزاری نداشته باشد، واجد جذابیتی ویژه برای خواننده است. این‌گونه رمان‌ها با شاعرانگی‌شان، با نشان دادن وجهی دیگر، وجهی مغفول از روابط انسان‌ها با خودشان و با طبیعت، «زیستی دگرباشانه» را پیش چشمان خواننده ممکن می‌کنند که خوانندهٔ محصور در روابط ابزاری را با حیرت، به غرق شدن در دنیایی ناموجود، اما ممکن، وامی‌دارد و حسرت یا شوری در او برمی‌انگیزد. پرت شدن حواس از اثر و بازگشتِ دوباره به دنیای خیالیِ اثر، انرژیِ فوق‌العاده زیادی از مخاطب می‌گیرد. ممکن است مخاطب انرژیِ به پایان رساندنِ کار را نداشته‌باشد. اگر مخاطبی اثر را نیمه‌خوانده رها کند، نه فرم اثر در ذهنِ او شکل می‌گیرد و نه معنایِ نهاییِ اثر را دریافت می‌کند. در نبودِ فرم و معنای نهایی، تنها دربارهٔ زیبایی‌های جزئیِ اثر می‌توان اندیشید و زیباییِ کلی اثر از دست خواهد رفت.

– لذت هنری یکی از دلایل روی آوردنِ ما به هنر است. کانت[2] (۱۷۲۴-۱۸۰۴) این لذت را حاصل بازیِ آزاد قوا می‌داند (کانت، ۱۳۹۳). هنر باید وعدهٔ این لذت را به ما بدهد؛ چه در آغاز دعوت‌کننده باشد و چه در میانه جذاب. اگر ما به‌صورتی متناوب لذت هنری نبریم، ممکن است اثر را تمام‌شده بینگاریم. لذت برقرار می‌مانَد، اگر هنری جذاب باشد و از آن طرف، مخاطب لذت می‌برد، اگر جذابیت برقرار باشد. اگر بخواهیم بگوییم که لذت هنری لذتی است گسسته که تنها در نقاطی خاص رخ می‌دهد، باید بگوییم که هر اثر لذت‌بخش، جذابیتی گاه و بی‌گاه ایجاد کرده است و اگر لذت هنری را پیوسته بدانیم، باید بگوییم که اثر به‌صورتی پیوسته جذاب است و امکانِ رها شدن از

1. Virginia Woolf
2. Immanuel Kant

خود را به ما نخواهد داد؛ اما رمان با چه ابزارهایی در خود و با دست گذاشتن روی چه استعدادهایی در مخاطب، می‌تواند دعوت‌کننده و جذاب باشد؟

پیش‌از ورود به بحث اصلی، باید دو نکته را روشن کنیم. اگر طبق نظر اکثریت متخصصان، *دون کیشوت* سروانتس[1] (۱۵۴۷-۱۶۱۶ م.) را نخستین رمان بدانیم و سیر تطور رمان را از رمان‌های پراکنده در قرن هفدهم میلادی تا رمان‌های روان‌شناختی قرن هیجدهم مانند *پاملا* اثر ریچاردسون[2] (۱۶۸۹-۱۷۶۱ م.)یا رمان‌های عیاری و جاده‌ای مثل *تام جونز* فیلدینگ[3] (*۱۷۰۷-۱۷۵۴ م.) و ژاک قضا و قدری و اربابش* دیدرو[4] (۱۷۱۳-۱۷۸۴ م.)و سپس رمان‌های رمانتیک آغاز قرن نوزدهم مانند رمان‌های والتر اسکات[5] (۱۷۷۱-۱۸۳۲ م.) دنبال کنیم و به شکوفایی رمان در نیمهٔ قرن نوزدهم و تسلط رئالیسم و پس‌از آن ناتورالیسم برسیم و در ادامه پدیدار رمان‌های مدرنیستی نیمهٔ اول قرن بیستم و رمان‌های پست‌مدرنیستی نیمهٔ دوم قرن بیستم را از نظر بگذرانیم، آیا می‌توانیم نظری جامع دربارهٔ جذابیت تمام این رمان‌ها ابراز کنیم؟ تمام تلاش این پژوهش بر این بوده است تا بتواند انواع جذابیت را طوری تعریف کند که شامل تمام رمان‌های پس‌از *دون کیشوت* باشد. درواقع، اگر رمانی در هر مکتبی بخواهد جذاب باشد، باید حداقل یکی از شروط پنج‌گانهٔ جذابیت را که در ادامهٔ پژوهش شرح داده خواهد شد، دارا باشد. بدیهی است که جذابیتِ نهاییِ رمان، «برآیند میزان جذابیت رمان در هر یک از عناصر پنج‌گانهٔ جذابیت» خواهد بود؛ مثلاً یک رمان در ژانر کارآگاهی ممکن است جذابیت خود را تنها از عنصر «کنجکاوی» برسازد و یک شاهکار ادبی مثل *جنایت و مکافات* داستایوفسکی، تمام ابعاد پنج‌گانهٔ جذابیت را با قدرت دارا باشد. تفاوت جذابیتِ رمان‌ها، در «شدت» و «تنوع» جذابیتشان خواهد بود.

نکتهٔ دیگر اینکه نگاه این پژوهش به عناصر جذابیت رمان، نگاهی همزمانی است؛ یعنی تطور تاریخیِ عناصرِ جذابیتِ رمان، مطمح نظر این پژوهش نیست و این امر، خود

1. Miguel de Cervantes
2. Samuel Richardson
3. Henry Fielding
4. Denis Diderot
5. Walter Scott

پژوهشی دیگر می‌طلبد. به دلیل اثرپذیری رمان از تمام ژانرهای ادبی پیش‌از خود و به دلیل توان رمان در استحالهٔ تمام ژانرهای قدیم و جدید در خود (نظریهٔ باختین)، به سادگی نمی‌توان گفت که کدام‌یک از عناصر جذابیت رمان در تطور خودِ رمان پدید آمده است. می‌توان گفت که عنصر «برانگیختن کنجکاوی» عنصری بسیار قدیمی است؛ اما آیا عنصرِ «بیراهه و لذت تنانهٔ تعویق» که عنصر غالبِ جذابیتِ رمان‌های پست مدرنیستی است تا پیش‌از نیمهٔ قرن بیستم پدیداری نداشته‌است؟ این‌گونه نیست. نمونه: رمان‌های *ژاک قضا و قدری و اربابش* و *تریسترام شندی* یا حتی قصه‌های کتاب *دکامرون* بوکاچیو در قرن چهاردهم میلادی و بیراهه‌روی‌های مولانا جلال‌الدین محمد بلخی در *مثنوی معنوی* و ... به این دلیل است که می‌گوییم تطور تاریخیِ عناصر جذابیت رمان، پژوهشی دیگر می‌طلبد.

۲-۲. عناصر جذابیت رمان

۲-۲-۱. برانگیختنِ کنجکاوی

بشر ذاتاً کنجکاو است. او خواهانِ دانستنِ چیزی است که نمی‌داند و مخصوصاً خواهانِ دانستنِ چیزی است که از او پنهان نگاه داشته شده است. رمان با آگاهی از این موضوع، می‌تواند میلِ به پایان رساندنِ خویش را در مخاطب بپروراند. «ارسطو می‌گوید همهٔ انسان‌ها خواهان دانستن‌اند و معرفت و پژوهش با لذتی طبیعی آغاز می‌شود که از ادراکِ حسی کسب می‌کنیم... . از آنجا که انسان‌ها بر اساس طبیعتِ ذاتیِ خود کنجکاوند، طبیعی است که در جستجوی هر فعالیتی که طبیعت آن‌ها را به کار گیرد برآیند و از آن لذت ببرند. ارسطو اشاره می‌کند که لذت اصلی ما در میمه‌سیس به طریقه‌ای مربوط است که شعر، استعداد طبیعی ما برای معرفت را مشغول و برآورده می‌سازد» (جوانلی، ۱۳۹۷: ۳۹). البته این میل به دانستن، تنها منحصر به میل به دانستنِ «پی‌رفت» یا «ماجرا» (بعد چه خواهد شد؟) نیست؛ اما این وجه ازکنجکاوی، از وجوه مهم آن است. ای. ام. فورستر[1] (۱۸۷۹-۱۹۷۰ م.) می‌نویسد: «داستان (ماجرا)، نقل وقایع

1. E. M. Forster

است به ترتیبِ زمانی. داستانی که واقعاً داستان باشد، باید واجد یک ویژگی باشد: شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند «بعد» چه پیش خواهد آمد و برعکس؛ ناقص است اگر کاری کند که خواننده نخواهد بداند که بعد چه پیش خواهد آمد» (فورستر، ۱۴۰۱: ۴۲).

داستان، اطلاعاتِ خود را به تأخیر می‌اندازد. به گفتهٔ پیتر بَری[1] «اصل اساسیِ داستان‌گویی، به دست دادن اطلاعات نیست؛ بلکه دریغ کردنِ اطلاعات است. خوانندگان غالباً چیزهایی را می‌دانند که شخصیت‌های داستان نمی‌دانند و برعکس... . سازوکارِ اصلیِ داستان‌ها، عبارت است از تأخیر در بیان مطالب یا به تعبیر دقیق‌تر، به تعویق انداختنِ ارائهٔ اطلاعات» (پل کُبلی و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۴ و ۲۵).

تزوتان تودوروف[2] (۱۹۳۹-۲۰۱۷ م.) میل به کنجکاوی را به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌کند: کنجکاوی از علت و کنجکاوی از معلول: «دو شکل کاملاً متفاوت از علاقه یا کشش وجود دارد. اولی را می‌توان کنجکاوی نامید. جهتِ این کنجکاوی از معلول به علت است. ما از یک معلول معین (یک جنازه و یک سرنخ معین) آغاز کرده‌ایم. باید علت (مجرم و انگیزه‌اش) را پیدا کنیم. دومین شکلِ علاقه یا کشش، «تعلیق» است و در اینجا حرکت از علت به معلول است. ابتدا علت‌ها (آماده شدن گنگسترها برای یک سرقت) به ما نشان داده می‌شود و چشم‌به‌راه ماندنِ ما برای آنچه اتفاق خواهد افتاد؛ یعنی معلول‌های معین (جنازه‌ها، جنایت‌ها، زدوخوردها) علاقهٔ ما را برقرار نگه می‌دارد» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۹۲)؛ اما تنها رمان و داستان‌کوتاه نیستند که از این دو وجه، کنجکاوی برانگیزند؛ «رمانس» هم می‌تواند این دو نوع کنجکاوی را برانگیزاند. چیزهایی هست که باعث می‌شود رمان‌نویس، نتواند تنها به بعدِ کنجکاوانه یا «قصّوی»ِ خود بپردازد: ساختار روایی و واقع‌نمایی هستند که رمان را از رمانس شدن نجات می‌دهند و البته شدتِ ارضایِ غریزهٔ کنجکاوی را کُند می‌کنند. پل ریکور[3] (۱۹۱۳-۲۰۰۵ م.) می‌نویسد: «بین بُعد پی‌آیندی (ماجرا) و بعد پیکرساز حکایت، رقابت وجود

1. Peter Barry
2. Tzvetan Todorov
3. Paul Ricoeur

دارد» (ریکور، ۱۳۹۸: ۱۰۵). توماس هاردی[1] (۱۸۴۰–۱۹۲۸ م.) ابژهٔ کنجکاوی بشر را «عنصر نامعمول در تجربهٔ بشری» می‌داند؛ اما این موضوع نباید داستان را غیرواقعی بنمایاند. به باور او «هدف واقعی ولی ناگفتهٔ داستان، لذت بخشیدن از رهگذرِ ارضاء عشقِ آدمی به عنصر نامعمول در تجربهٔ بشری است. خواه آن تجربه جسمی باشد، خواه روحی. این هدف به همان میزان به بهترین وجه حاصل می‌شود که فضای داستان توانسته باشد خواننده را اغوا کند که بپذیرد شخصیت‌های داستان درست مثل خود او حقیقی و واقعیند. تنها به‌پاس همین مقصود اخیر است که هر اثر داستانی باید تصویری دقیق از زندگیِ معمولی باشد؛ ولی محال است که عنصر نامعمول از فضای داستان ناپدید گردد و در پی آن، علاقهٔ خواننده نیز نسبت به کل داستان از میان نرود. ازاین‌روست که می‌گوییم: مشکل نویسنده آن است که چگونه میانِ معمول و نامعمول توازن برقرار کند؛ به‌طوری که داستانش از یک سو شوق برانگیزد و از سوی دیگر واقعی بنماید. در حل این مشکل، نویسنده هرگز نباید سرشت آدمی را غیرطبیعی بنماید: چه با این کار، داستانِ خود را باورنکردنی جلوه خواهد داد. عنصر نامعمول می‌باید در حوادث باشد و نه در قهرمان‌ها و هنر نویسنده در آن است که نامعمول را شکل بخشد و نامحتمل را پوشیده بدارد؛ البته اگر داستانش نامحتمل باشد... . هر داستانی باید آن‌قدر نامعمول باشد که به گفتنش بیارزد» (آلوت، ۱۳۹۸: ۶۷ و ۶۸).

البته این پژوهش نمی‌پندارد که تنها راهِ نگه داشتنِ خواننده، بروز رخدادی غیرمعمول نسبت به واقعیت است. خودِ حکایت اگر در ساختاری به‌سامان بیان شده باشد، می‌تواند به‌تنهایی کنجکاوی ما را برقرار نگه دارد. به گفتهٔ ژنت[2] (۲۰۱۸–۱۹۳۰ م.) «حکایت، همیشه خیلی کمتر از آنچه می‌داند می‌گوید؛ اما اغلب اوقات خیلی بیشتر از آنچه می‌گوید اطلاعات در اختیار خواننده قرار می‌دهد» (ژنت، ۱۴۰۰: ۲۷۱).

1. Thomas Hardy
2. Gerard Genette

ما به‌طور کلی دو دستهٔ «نقص اطلاعات» در داستان داریم: نقص اطلاعات خواننده و نقص اطلاعات شخصیت. گاهی:

الف. خواننده اطلاعات دارد؛ ولی شخصیت موجود در داستان اطلاعاتش از وقایع ناقص است؛ به‌طور مثال، از ابتدا برای ما روشن است که «قاتل» کیست؛ اما دوست داریم ببینیم که شخصیت چگونه خود این معما را حل خواهدکرد.

ب. شخصیت داستانی اطلاعات دارد و خواننده اطلاعات ندارد. ما کنجکاویم بدانیم که شخصیت دقیقاً چه چیزی را می‌داند که از ما پنهان کرده است. این لذتِ تجسس است که ما را در روند خوانش داستان نگه داشته است. شخصیت به کمک روایت، میل به کنجکاویِ ما را برافروخته نگه می‌دارد.

گاهی هم می‌شود که:

پ. اطلاعات برای خواننده و شخصیت همزمان افشا می‌شود؛ یعنی روایت، خواننده و شخصیت را همزمان در تعلیق نگاه می‌دارد. ما شریکِ احساسِ کنجکاویِ شخصیت می‌شویم. این موضوع همدلی با شخصیت را برای ما ممکن می‌کند. در حالت الف و ب، فاصلهٔ ما با شخصیت بیشتر است؛ اما در حالت پ، ما خودِ شخصیت می‌شویم و حدس‌های او حدس‌های ما می‌شود. گاه از حدس‌های او شگفت‌زده می‌شویم و گاه از او دلخور می‌شویم که چطور نمی‌تواند فلان حدس را بزند. به گفتهٔ دیوید لاج[1] (زادهٔ ۱۹۳۵ م.) «در بیشترِ روایت‌ها عنصر "شگفتی" یا غافلگیری[2] هست. اگر بتوانیم تک‌تکِ چرخش‌های پیرنگ را پیش‌بینی کنیم، بعید است درگیرِ آن بشویم. چرخش‌ها نباید فقط غیرمنتظره باشند، بلکه باید متقاعدکننده هم باشند. ارسطو این را "پریپِتئیا" می‌خواند یا "برعکس کردن" یا "ورق را برگرداندن". انتقال ناگهانی از یک حالت به حالتِ عکسِ آن، که اغلب با "کشف" یا "دریافتن" همراه است؛ تبدیلِ جهلِ کاراکتر به دانایی. این کار مستلزم زمینه‌سازیِ سنجیده‌ای است. مثل آتش‌بازی‌های نمایشی، فتیله‌ای که دارد آهسته می‌سوزد و درنهایت موجب انفجارهای دیدنی، پیاپی و سریعی می‌شود. باید

1. David Lodge
2. Surprise

اطلاعات کافی به خواننده داد تا موقعی که نوبت به افشا و آشکارسازی می‌رسد، قضایا متقاعدکننده باشند؛ اما نباید آنقدر اطلاعات به خواننده داد که به‌راحتی قضایا را پیش-بینی کند یا حدس بزند» (لاج، ۱۴۰۰: ۱۳۵ و ۱۳۶).

مارسل پروست[1] (۱۸۷۱-۱۹۲۲ م.)، دیدن دوگانهٔ «غفلت-آگاهیِ» شخصیت را به خودیِ خود جذاب می‌داند. بهزاد برکت نقل قولی از پروست را تشریح می‌کند که در آن بخشی از لذت رمان را حرکت موزون غفلت و آگاهی می‌داند: «پروست مینویسد: "شخصیت داستان در لحظهٔ وقوع حادثه نمی‌تواند از آن آگاه باشد". آگاهی به‌ناچار پس از حادثه می‌آید و در لحظهٔ وقوع، دچار و در سلطهٔ نوعی توهم است و تمام تلاشش این است که خود را از سلطه برهاند. از اینجاست که حرکت غفلت و آگاهی شکل می‌گیرد؛ حرکتی که وزن آن، رمان را موزون می‌سازد» (بنیامین و دیگران، ۱۳۹۸: ۳۲۳). پروست با این تعریف می‌گوید که جنسِ لذت روایی، از جنس موسیقی است. آهنگی است که تند و کند می‌شود و مایهٔ این آهنگ، آگاهیِ شخصیت است.

۲-۲-۲. توسعهٔ تجربهٔ عاطفی: همدلی- همدردی- تماشا

هنری جیمز[2] (۱۹۱۶-۱۸۴۳م.) با «داستان به مثابه ارضای حس کنجکاوی» یا «تجربهٔ چیزهای نامعمول» مخالف است. به گفتهٔ او «نه وقایع تکان‌دهنده و قران‌های نادر که، پرتوان اگر باشند، می‌توانند پدیدآورندهٔ داستان باشند. آن هم داستان در مفهومی که مایهٔ هیجان، سرگرمی یا مایهٔ دلهره و انتظارِ ما را فراهم می‌آورَد. پدیدآورندهٔ داستان تنها و تنها عواطف انسانی است» (آلوت، ۱۳۹۸: ۶۶).

از دلایلِ مهم ما برای خواندن رمان، توسعهٔ تجربهٔ عاطفی‌مان است. ما دوست داریم بدونِ اینکه هزینهٔ چندانی بدهیم، ترس، ایثار، خشم، شهوت، امید و... را با «همدلی» و «خود را به‌جای دیگران گذاشتن» تجربه کنیم. «آلکس نیل توضیح می‌دهد که "شکاف وجودشناسانه" میان شخصیت‌های داستانی و خودمان مانع از آن است که کنش و

1. Marcel Proust
2. Henry James

واکنش علیتی با آن‌ها داشته باشیم. پس نمی‌توانند به ما آسیب فیزیکی برسانند. ما نیز نمی‌توانیم به آن‌ها آسیب یا کمک برسانیم و مثلاً مانع قتل دزدمونا به دست اتللو شویم» (دیویس، ۱۳۹۹: ۱۷۹).

گاهی از این فاصله به نفع خود استفاده می‌کنیم. دلخوشی از این داریم که امر ترسناکِ داستانی یا اصولاً هرگونه امر خطرناکی را می‌توانیم تا انتها تعقیب کنیم، بدونِ اینکه به ما آسیبی برسد؛ همان‌طور که در عالم خیال از حد توانایی‌های فیزیکیِ خود برای لذت بردن یا رنج کشیدن فراتر می‌رویم. این فراتر رفتن، لذت‌بخش است.

رمانی که بتواند امکانِ همدلیِ ما با شخصیتِ اصلی‌اش را فراهم کند، به توسعهٔ تجربهٔ عاطفی ما کمک کرده است؛ چون در آن صورت، ما همزمان با شخصیت، وقایع را «تجربه» خواهیم کرد. حتی اگر نتوانیم تجربیاتِ بیرونیِ شخصیت را دوباره تجربه کنیم، احساساتِ درونیِ او در مواجهه با تجربیاتِ بیرونیِ تازه را می‌توانیم تجربه کنیم و مگر اصلِ تجربه از نظر حسی، تجربهٔ درونی و عاطفی نیست؟ «لیزا زانشاین، داستان‌ها را نوعی "اردوی آموزشیِ عواطف" توصیف می‌کند. روایت، نوعی جهانِ مجازیِ درست شده از اندیشه‌ها و احساسات مختلف است که خواننده می‌تواند از آن استفاده کند تا زندگیِ درونیِ خودش و دیگران را در آن بازتابانده، تحت تعلیم قرار دهد یا با چالش مواجه کند» (پل کُبلی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۶۶).

ما در لحظاتی که غرق خیال هستیم، فارغ از خستگی، دریایی از تصاویر را به‌سرعت از ذهن می‌گذرانیم. به گفتهٔ شلی[1] (۱۸۲۲-۱۷۹۲ م.) «عنصر خیال‌پردازانه، ذهن را شتاب و گسترش می‌بخشد» (آلوت، ۱۳۹۸: ۳۵). ما از این شتاب و گسترش به خودیِ خود لذت می‌بریم. در مقابل آن شتاب، کندی و ملال قرار دارد. ذهن ما از کندی و ملال آزرده می‌شود؛ اما چه وقت داستان می‌تواند خیالِ ما را بسیار تحریک کند؟ وقتی که ما را چنان درگیر کند که یا فاصله‌ای بین خود و شخصیتِ داستان نبینیم یا اینکه یک «صندلی» در میانهٔ کار برای تماشای آنچه می‌گذرد، به ما پیشنهاد شده باشد. یولیوس میرگراف، منتقد روسی، دربارهٔ گفت‌وگو در آثار داستایفسکی می

1. Percy Bysshe Shelley

نویسد: «آیا تا به حال، به ذهن کسی خطور کرده است که در هریک از گفتگوهای پرتعداد *تربیت احساسات* فلوبر شرکت کند؟ اما ما با "راسکولنیکف" (قهرمان رمان *جنایت و مکافات* داستایفسکی) و نه‌تنها با او که به همان اندازه با هرکدام از نقش‌آفرینانِ خُرد نیز مباحثه می‌کنیم» (باختین، ۱۴۰۰: ۶۲)؛ اما هیچ‌گاه این «صندلیِ تماشا» به مانند «همدلی»، ما را درگیر داستان نخواهد کرد. از این وجهِ به‌خصوص، همهٔ کار داستان برانگیختن همدلی است؛ آن‌قدر که بتوانیم خود را جای شخصیت بگذاریم. این نوع خاصی از رئالیته است که با شخصیت‌پردازیِ متمایز به دست نمی‌آید. ممکن است یک شخصیت‌پردازی با دقت و تمایز بالا صورت گرفته باشد، اما هیچ همدلی و «هم‌آرزویی» را در ما نیانگیزد و همیشه فاصلهٔ خود را از شخصیت حفظ کنیم. البته این موضوع ضعفِ داستان نیست. لذتِ داستانی، تنها «همدلی» نیست. رابرت لویی استیونسن[1] (۱۸۵۰-۱۸۹۴ م.) بهخوبی فاصلهٔ بین صندلیِ تماشا، مشارکت انتقادی و همدلی را توضیح می‌دهد. او همدلی را محصول قصه و مشارکت انتقادی یا تماشا را محصول شخصیت‌پردازی می‌داند: «هیچ هنری نمی‌تواند ما را چنان در توهم فروبرد که یکسره از خود غافل شویم. هنگامی که داستانی را می‌خوانیم با دو حالت ذهنیِ به‌کلی متفاوت، دست‌وپنجه نرم می‌کنیم. گاهی مثل یک تماشاچی کناری می‌ایستیم و به کف زدنِ ساده به افتخار اجرای بسیار عالیِ قهرمانان بسنده می‌کنیم و گاهی هم افتخار می‌دهیم و اجرای نقش فعالی را در آن داستان به عهده می‌گیریم. این وضع اخیر نشانهٔ پیروزیِ مسلمِ داستان‌پردازیِ رمانتیک است. هنگامی که خواننده، دانسته اجرای نقش قهرمان داستان را به عهده می‌گیرد، صحنه باید حتماً صحنه‌ای خوب باشد. از طرف دیگر لذت دیگری که در بررسی قهرمانان داستان حاصل ما می‌شود، لذت انتقاد است. در اینجا ما به تماشا می‌ایستیم، تأیید می‌کنیم، به ناسازگاری‌ها پوزخند می‌زنیم، در برابر شجاعت‌ها، رنج‌ها و فضیلت‌ها از فرط شفقت و دلسوزی ناگهان داغ می‌شویم و در خود تکان می‌خوریم. هرچه این قهرمانان را روشن‌تر و دقیق‌تر ترسیم کرده باشند، به همان اندازه نیز از ما دورتر و

1. Robert Louis Stevenson

متمایزتر قرار می‌گیرند. نیز به همان اندازه با تحکیمِ بیشتر ما را به‌سوی جایگاهِ خودمان در میان تماشاچیان پس‌می‌رانند. این قهرمان نیست، بلکه حادثه است که ما را از لاکِ خود بیرون می‌آورَد و به قبولِ نقشی در قصه یا داستان وامی‌دارد. می‌بینیم چیزی در داستان درست همان‌طور اتفاق می‌افتد که آرزو داشته‌ایم بر سر خود ما بیاید... . با مشاهدهٔ چنین حوادثی است که ما شخصیت‌های داستان را از یاد می‌بریم و قهرمان اصلی را کنار می‌زنیم و آن‌گاه به پای خود به‌سوی داستان حمله‌ور می‌شویم... . قصه و داستان برای انسانِ بالغ همانند بازی است برای کودک... . در قصه (ماجرا) و داستان است که او فضای زندگیِ خود را عوض می‌کند و به حیاتِ خود معنایی دیگر می‌بخشد» (آلوت، ۱۳۹۸: ۵۸- ۶۰).

«توسعهٔ تجربهٔ عاطفی» تنها به تجربه‌کردنِ عواطف تازه و خود را جای دیگری گذاشتن[1] محدود نمی‌شود؛ بلکه ما گاهی داستان می‌خوانیم که «همدردی»[2] کنیم. ممکن است هیچ نزدیکیِ آرزومندانه یا واقعی یا طبقاتی یا جنسیتی یا ... با شخصیت اصلی داستان نداشته باشیم، اما به‌عنوان انسان از رنج او رنج ببریم. این تجربه به نسبتِ تجربهٔ «آرزومندانه خود را جای دیگری گذاشتن» تجربه‌ای اخلاقی‌تر است. ما نیاز داریم که خود را «اخلاقی» بیانگاریم و داستان با برانگیختنِ احساساتِ همدردانهٔ ما، فرصتِ «تصورِ خویشتن به مثابه انسانی اخلاقی» را به ما می‌دهد. ما از اینکه به‌صورتی «اخلاقی» برانگیخته شده‌ایم، لذت می‌بریم. سوزان فیگن[3] دربارهٔ اینکه چرا ما غالباً آثار تراژیک را «ارزشمندتر» از آثار کمیک می‌دانیم، بیان می‌دارد که ما غیر از واکنشِ عاطفیِ اولیه به رویدادهای تراژدی، فراواکنشی داریم که متوجه خودِ ماست: «فراواکنش از آگاهی به این واقعیت پدید می‌آید که به رویدادهای نامطبوع در اثر ادبی واکنش‌های نامطبوع داریم. خود را از آن مردمی می‌یابیم که به خیانت، تبهکاری و بی‌عدالتی واکنش منفی نشان می‌دهند. این کشف یا یادآوری چیزی است که موجبِ خرسندی و رضایت است. باید هم چنین باشد. نشان می‌دهد که ما پروای دیگران را داریم و همین نکته بس است

1. empathy
2. sympathy
3. Susan L. Feigen

تا انسانیت که ماهیت مشترکِ همهٔ ماست، به ما یادآوری شود. حسِ تنهایی در جهان را کاهش می‌دهد و درد روان‌شناختی را تسکین می‌دهد ...؛ به همین دلیل است که آثار تراژیک را ارزشمندتر از آثار کمیک می‌دانیم» (دیویس، ۱۳۹۹: ۱۹۲).

ریکور در هر داستانی «پنجرهٔ گشوده به جهانی ممکن» را می‌بیند. او می‌نویسد: «یک اثر ممکن است به لحاظ ساختار، هم بسته در خود باشد و هم گشوده به روی جهان: مانند پنجره‌ای که دورنمای گریزندهٔ منظرهٔ پیشِ رو را مشخص می‌کند. این گشودگی عبارت است از «پیش‌نهادِ جهانی مستعدِ مسکون شدن»... آنچه تجربهٔ تخیلیِ زمان می‌نامیم، فقط وجهِ زمانِ تجربهٔ بالقوهٔ "در جهان هستن" است که متن پیشنهاد می کند» (ریکور، ۱۳۹۸: ۲۱۲). چه در ذهنمان از پنجره رد شویم و چه از پشت پنجره به نظارهٔ این «جهانِ مستعد مسکون» بنشینیم، تجربهٔ عاطفیمان را توسعه داده‌ایم و این توسعه، خود تجربه‌ای لذت‌بخش است که جز در هنر و به‌خصوص در رمان، به دست نخواهد آمد.

۲-۲-۳. برانگیختن شور

ما در جهانی پیش‌بینی‌پذیر زندگی می‌کنیم که در آن دیگر هیچ معجزه‌ای اتفاق نمی‌افتد؛ اما نیازی غیرمنطقی در انسان هست که واقعیتِ این جهان را نپذیرد. انسان باید به این فکر کند که همیشه امکانِ دگرگون شدنِ این جهان وجود دارد. همیشه این امکان وجود دارد که شخصی برخلاف تمام محدودیت‌های طبقاتی، فکری و محیطی خویش، در برابر این جهانِ ملال‌انگیز شورش کند و خود یا دیگران را نجات دهد. ما از این زندگی «معمولی» خسته‌ایم و اگر شخصیتی به‌صورتی باورپذیر کاری غیرقابل پیش‌بینی یا کاری افراطی انجام دهد، ما از تماشای او لذت خواهیم برد و شاید این امید را در ما زنده نگه دارد که خود نیز روزی کاری شورمندانه کنیم. این نوع از روایت‌ها اگر هیچ نسبتی با حقیقت یا واقعیت بیرونی پیدا نکنند، به «رمانس» تقلیل خواهند یافت. رمانسِ نو را می‌توان در بسیاری از فیلم‌های قهرمان‌پرورانهٔ سینمای هالیوود یا سینمای هند

مشاهده کرد. به گفتهٔ والتر اسکات[1] (۱۷۷۱-۱۸۳۲ م.) «کسی که از جهانِ آرمانهای زیبا مناظری را ترسیم کند، اگر هرآینه صحنه‌هایش و نیز احساسات و عواطفش گیرا و جذاب باشد، تا حد زیادی از این دشواری معاف می‌مانَد که آن صحنه‌ها و آن احساسات و عواطف را با واقعیات محتمل و معمولیِ زندگیِ عادی سازگار سازد؛ اما آن‌که صحنه-ای از رخدادهای معمولیِ زندگی را ترسیم می‌کند، آفریدهٔ خود را در معرض انواع انتقادهای گوناگونی قرار می‌دهد که پرداختن به آن‌ها را تجربهٔ عام زندگی برای هر خواننده‌ای میسر می‌سازد. شباهتِ مجسمهٔ هرکول را با خود هرکول می‌باید با اعتماد به صدقِ داوریِ شخصِ هنرمند بپذیریم؛ اما هرکسی می‌تواند به انتقاد از اثری بپردازد که به منزلهٔ تصویری از دوستی یا همسایه‌ای به دست داده شده است. در مورد اخیر، انسان توقع چیزی به‌مراتب بیشتر از شباهت صوری دارد؛ یعنی تصویر می‌باید گذشته از شباهتِ ظاهری، روح و شخصیت هم داشته‌باشد. نویسنده باید این کمبود را با به نمایش‌گذاشتنِ عمقِ دانش و اوجِ زبردستی جبران کند» (آلوت، ۱۳۹۸: ۱۰۱ و ۱۰۲)؛ اما هستند کسانی که تا مغز استخوان به واقعیت وفادارند و برای رمانس ارزشی قائل نیستند؛ ولی در «نثرِ دنیای سرمایه‌داری»، از جستن و یافتنِ «شعر شورمندانهٔ زندگی» ناامید نیستند. لوکاچ یکی از آن‌هاست.

به گفتهٔ لوکاچ «رمان‌نویسان بزرگ تاکنون قهرمانانه جنگیده‌اند تا بتوانند بر آن سردی و خشونتی غلبه یابند که در قلمروِ هنر از هستیِ بورژوازی و روابط آدم‌ها با یکدیگر و طبیعت سرچشمه می‌گیرد و با سرسختی در برابرِ بازنمونِ شاعرانهٔ زندگی ایستادگی می‌کند؛ اما شاعر تنها زمانی قادر خواهد بود بر این مقاومت ضدشاعرانه چیره شود که اجزای زنده و پابرجای این روابط را در خودِ واقعیت پیدا کند و از گزیدهٔ آزمون‌های واقعی و غنیِ خود بهره گیرد و آن لحظاتی را که این گرایش‌های پویا خود را در قالب روابط افراد ظاهر می‌سازند، به‌صورت فشرده بازنماید... . مبارزه علیهِ «نثر واقعیتِ سرمایه‌داری» تنها زمانی می‌تواند موفق باشد که نویسنده به خلق موقعیت‌هایی دست زند که درون چارچوبِ سرمایه‌داری، امکانِ وجودِ آن‌ها ممتنع نباشد (اگرچه

1. Sir Walter Scott

هرگز به واقع اتفاق نیفتد)» (لوکاچ، ۱۳۹۱: ۱۹۲-۱۹۰). به باور لوکاچ «ابزار نخستین و اساسی برای رسیدن به فراسوی میان‌مایگی (قصه و شخصیت) عبارت است از آفریدنِ موقعیت‌های افراطی در قلب یک واقعیتِ یکنواخت و پیش‌پاافتاده» (همان: ۲۰۸).

پروست معتقد است که خودِ رمان‌نویس ابتدا باید به امکانِ شورمندی در جهان باور داشته‌باشد، آن‌گاه اثری شورمند بنویسد. او می‌نویسد: «شور، همواره ابژهٔ واقعیِ خود را باور دارد. عاشقِ رؤیای یک سرزمین، می‌خواهد آن سرزمین را تماشا کند؛ اگر چنین نباشد، صادقانه نخواهد بود (صداقت در شورمندی، باور به امکان تحقق ابژهٔ شورانگیز است)» (پروست، ۱۴۰۰: ۱۴۳).

بسیاری از رمان‌های شاعرانه، واجد شورمندی هستند. شاعرانگی در نگاه، تهی شدنِ نگاه از دیدگاه ابزاری و معمول به اشیاء و انسان‌ها و دوباره‌نگریستن به انسان، روابط، طبیعت و اشیاء است؛ همان نگاهی که پدیدارشناسان از آن به نام «اپوخه» یا «در پرانتز گذاشتنِ اشیاء» نام می‌برند. شاعرانگی در سطح زبان نیز به خواننده کمک می‌کند تا کلمات و ارزش آن‌ها را «بازیابی» کند. برکشیدنِ کلمات به آن‌چه تاکنون از نگاه خواننده دور مانده بود، بخشیدن ارزشی دوباره به کلمات است و این ارزشِ اضافه‌شده، جنبش و گرمایی در نگاه خواننده به زبان ایجاد خواهد کرد.

رمان یا داستان‌کوتاهی که بتواند نگاهی «شورمندانه» به هستی داشته باشد و «شور» را در دل واقعیت روزمره جاری سازد یا بارقه‌های شور و شاعرانگی را در همین جهان معمولی کشف کند و برافروزانَد، به واسطهٔ همین عنصرِ غایب از جهانِ سرمایه‌داری، اثری جذاب خواهد آفرید. آنچه در شورمندانه نوشتن دشوار است، داشتن دو رویکرد توأمانِ انسجام منطقی و باورپذیریِ واقع‌گرایانه به اثر است.

۲-۲-۴. تنش و رهایی از تنش- میل به فرجام

برخورد دو نیروی مخالف در یک نقطه، تنش‌آفرین است و این تنش ممکن است رو به افزایش باشد (یکی از نیروها با افزایش شدتِ خویش بخواهد دیگری را از میدان به‌در کند) و ممکن است رو به کاهش باشد (دو نیرو به توافقی یا گریزگاهی دست یابند

و مسیر خود را در جهتِ تخلیهٔ تنش تغییر دهند). تنش در رمان می‌تواند در یک گفت-وگوی تقابلی، در تقابل دو انگیزهٔ متفاوت، در تلاش دو شخصیت برای مالکیتِ یک چیز، در تلاش دو شخصیت برای بیرون راندنِ دیگری از میدان و... رخ دهد؛ اما لذت تنش در چیست؟ در دیدن «فرجام». هر چیزی که تنشی دارد، میل ما به دیدنِ فرجامِ تنش را برمی‌انگیزد. «پیتر بروکس با الهام از اندیشه‌های روانکاوانه معتقد است که میل ما به خواندن روایت درواقع ولعی است برای رها شدن از ولع یا میلی به تجربه‌کردنِ غایتِ میل است. رانه‌ای غایت‌جویانه ما را به‌سمت روایت سوق می‌دهد و همچنین باعث می‌شود بتوانیم از پسِ تمرین و تلاش برای پیرنگ‌سازی که غالباً بسیار بر روانمان فشار می‌آورَد، برآییم. به پیرنگ‌سازی میل داریم؛ چراکه مایلیم از آن رهایی یابیم و این رهایی را فرجامِ روایت به ما ارزانی می‌دارد. فرجام به معنای «آنچه پس‌از آن دیگر هیچ چیزی نیست»... . امیال و نیازهای ما از کمبودهایی سرچشمه می‌گیرند که می‌توانیم با خواندنِ روایت موقتاً برطرفشان کنیم» (پل کُبلی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۶۷).

میل به دیدن فرجام تنش، تنها محدود به رمان نیست. مردم عوامی که در خیابان می‌ایستند و دعوایی را تماشا می‌کنند، علاقه‌مندان به ورزش که مسابقهٔ دو نفر یا دو تیم را تماشا می‌کنند یا کسانی که سریال‌های تعقیب‌وگریز پلیس و مجرمان را دنبال می-کنند، همه در آرزوی دیدنِ فرجام، خود را به تنش می‌سپارند. تنش‌ها معمولاً نوید فرجام می‌دهند. به گفتهٔ اچ.پورتر.ابوت «نوید دادن فرجام در روایت، قدرتِ بلاغیِ زیادی برایش ایجاد می‌کند» (ابوت، ۱۴۰۱: ۱۲۶). دیدنِ تنشی پایان‌ناپذیر در زندگی روزانه (مثل دیدن دعوای بی‌پایان زن و شوهر) جذاب نیست؛ یعنی تنش تنها با نوید دادن فرجام، قدرت بلاغی و «جذابیت» پیدا می‌کند. ما تنها دعوت آن تنش‌هایی را می‌پذیریم که حدس بزنیم «پایانی» داشته باشند. میل به فرجامِ یک تنش، چنان قدرتمند است که در ژانرهایی مثل داستانِ جنایی، علتِ وجودیِ روایت است. به گفتهٔ استفان ایورسن «در داستان‌های جنایی، پیرنگ‌سازی درواقع تلاشی است برای رهایی از تنش‌های ناشی از فقدانِ قطعیت و نیل به فرجامی که از نظر خواننده هم غافلگیرکننده به نظر می‌آید و هم مناسب» (پل کُبلی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۶۷).

ساده‌ترین تنش در رمان، تنش بین دو شخصیت است؛ اما تمام تنش‌ها تنشی دو قطبی نیست. در تنش‌هایی پیچیده، ممکن است تمامِ شخصیت‌های حاضر در رمان، به شیوهٔ خود بر نقاط تنش اثر بگذارند؛ چه در تنش‌های منجر به کنش‌های غیکلامی و چه در تنش‌های منجر به گفت‌وگو. به گفتهٔ باختین[1] (۱۸۹۵-۱۹۷۵ م.) «تمام ارکان رمانهای داستایفسکی با هدفِ گریزناپذیر کردنِ تقابلاتِ گفتگویی پی‌ریزی می‌شوند. حتی یکی از بن‌مایه‌های اثر نیز از دیدگاه یک "سوم شخص"ِ نادرگیر طرح‌ریزی نمی‌شود. در خودِ رمان نیز هرگز "سوم‌شخص‌های نادرگیر" بازنمایی نمی‌شوند» (باختین، ۱۴۰۰: ۸۳).

باختین دربارهٔ داستایفسکی چیزی را کشف می‌کند که با دیدگاه او می‌توان داستایفسکی[2] (۱۸۲۱-۱۸۸۱ م.) را به‌عنوان بزرگترین رمان‌نویس «تنش» نامگذاری کرد. باختین کشف می‌کند که در رمان‌های داستایفسکی، نه‌تنها گفتگوها و شخصیت-ها، که حتی «مکان» نیز مکانی تنش‌آلود است، مکانِ آستانه‌ای. به گفتهٔ باختین «مکان اصلی در رمان‌های داستایفسکی مراکزی است که بحران، دگرگونی‌های بنیادی و چرخش‌های نامنتظرِ سرنوشت در آن‌ها رخ می‌دهند. جایی که تصمیم‌ها گرفته می‌شوند، از خطوط ممنوعه تجاوز می‌شود؛ جایی که فرد دوباره متولد یا نابود می‌شود... . داستایفسکی تقریباً هرگز از فضاهای داخلی خانه یا اتاق‌ها و مکان‌های دور از مرزها،یعنی دور از آستانه، استفاده نمی‌کند، مگر برای صحنه‌های رسوایی و خلع سلطنت‌ها که فضای داخلی (اتاق مهمان‌خانه یا تالار) در این گونه صحنه‌ها جایگزینِ میدانِ عمومی می‌شود. داستایفسکی هرگز نویسنده‌ای ملکی، خانگی، اتاقی، آپارتمانی و خانوادگی نبود. افراد در مکان‌های داخلیِ به‌راحتی سکونت‌پذیر و دور از آستانه، حیاتی زندگی‌نامه‌ای را در زمانی زندگی‌نامه‌ای زندگی می‌کنند: دنیا می‌آیند، از کودکی و نوجوانی می‌گذرند، ازدواج می‌کنند، فرزندانی به دنیا می‌آورند و می‌میرند.

1. Mikhail Bakhtin
2. Fyodor Dostoevsky

این همان زمان زندگی‌نامه‌ای است که داستایفسکی از فرازِ آن می‌جهد. تنها زمانِ ممکن بر آستانه‌ها و در میدان‌ها، زمانِ بحرانی است؛ زمانی که در آن یک لحظه معادل سال‌ها و دهه‌ها است» (همان: ۳۵۳ و ۳۵۴).

باختین در حین توضیح دادن مسئلهٔ «مکانِ آستانه‌ای» در آثار داستایفسکی به نکتهٔ مهم دیگری هم اشاره می‌کند: زمان. تنش، زمان را از حالتِ «زندگی‌نامه‌ای»، «ملال-انگیز»، «روزانه» و «تقویمی» خارج و به «زمانِ بحرانی» بدل می‌کند. در زمانِ بحرانی، مجموعِ کمّیِ نیروها «بیشینه» است. یک لحظه دیرتر و یک لحظه زودتر کاری کردن، یک لحظه دیرتر و یک لحظه زودتر چیزی گفتن، سرنوشتِ ماجرا را به سویی دیگر هدایت خواهد کرد. مردم در زندگیِ روزانهٔ خود، هیچ وقت به این فکر نمی‌کنند که اگر دیرتر یا زودتر ناهار می‌خوردند، چه پیش می‌آمد؛ اما هر کسی در زندگیِ خود بارها به یک لحظهٔ دعوای لفظی برگشته و با خود فکر کرده است که اگر یک ثانیه زودتر چیزی می‌گفت یا اگر سکوتی را که در آخر کرد در اول می‌کرد، ممکن بود سرنوشت زندگی‌اش عوض شود. تفاوت در چیست؟ در ارزش زمان؛ حتی ثانیه‌ها در «زمان بحرانی» ارزشمندند. تفاوت مرگ و زندگی در یک دوئل، برابر چند صدم ثانیه زودتر فشردنِ ماشه است. ارزش «انرژیِ» زمان بحرانی با زمان زندگی‌نامه‌ای قابل قیاس نیست. هرچه به اوج تنش نزدیک شویم، هرچه به لحظه‌ای نزدیک شویم که «آغازِ پایانِ تنش» از آن‌جا رقم خواهد خورد، ارزش آن لحظه بیشتر خواهد شد و چیست ملال؟ مگر احساسِ تفاوت نداشتنِ لحظهٔ قبل و لحظهٔ بعد؟ و چیست راهِ رهایی از ملال؟ مگر ایجادِ تفاوت ارزشی در میانِ لحظات. انسانِ محاط در سرمای ملال، حتی اگر از کوچکترین تنشی در زندگیِ خود نفرت داشته باشد، خود را با شنیدن، دیدن و خواندنِ بی‌دردسرِ قصه‌های پرتنشی که در آن‌ها امیدی به فرجام و رهایی از تنش وجود دارد، گرم می‌کند.

۲-۲-۵. بیراهه و لذتِ تنانهٔ تعویق

شیوه‌ای دیگر برای لذت بردن از متن رمان نیز هست که هرگز کاری با فرجام ندارد. در رمان *ژاک قضا و قدری و اربابش* از ابتدا تشنهٔ شنیدن قصهٔ عشق‌های ژاک می‌شویم

و تا پایان، آن را نمی‌شنویم؛ اما این نشنیدن چیزی از لذت ما کم نمی‌کند. همچنین است رمان *تریسترام شندی* که راوی در آن صدها صفحه به بهانهٔ شرح لحظهٔ «تولد» خود، به بیراهه می‌رود و در آن دربارهٔ همه چیز صحبت می‌کند. هیچ فرجامی وجود ندارد؛ اما لذتی هست. این لذت را چگونه بنامیم؟ «راس چیمرز اصطلاح "بیراهه" را برای توصیف نوع دیگری از میل به خواندن و پیرنگ‌سازی به کار می‌برد: میل به گم کردن راه، میل به بُرده شدن به بن‌بست، میل به بی‌هدف پرسه زدن در قلمرو گفتمانی» (پل کُبلی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۶۸).

این نحوهٔ لذت بردن، بی‌ربط به لذت تنانه نیست. لذت تنانه را می‌توان به قصد رسیدن به لحظهٔ فرجام آغاز کرد و در طریقی دیگر می‌توان به قصد به تعویق انداختنِ لحظهٔ فرجام، لذت برد. به گفتهٔ رابرت شولز[1] (۱۹۲۹-۲۰۱۶ م.) «کهن‌الگوی همهٔ داستان‌ها عمل جنسی است. منظور من از گفتنِ این سخن صرفاً یادآوریِ پیوند میان همهٔ هنرها با امر کامجویانه در سرشت انسان نیست. همچنین به هیچ‌وجه قصد القای شباهتی میان داستان و رابطهٔ جنسی ندارم؛ چون آنچه داستان و موسیقی را به رابطهٔ جنسی پیوند می‌زند، همان ضرباهنگِ ارگاسمیِ بنیادینِ انگیختگی و فروکش کردن، تنش و گشایش، شدت‌یابی تا نقطهٔ اوج و کام‌گیری است. در شکل‌های پیچیده‌تر داستان، همچنان که در شیوه‌های پیچیده‌تر رابطهٔ جنسی، بخش عمدهٔ هنر متشکل از به تعویق انداختن لحظهٔ اوج در درونِ چارچوبِ میل، به منظور کش دادنِ خودِ عمل لذتناک است. وقتی که داستان را فقط از نظر شکل آن بررسی می‌کنیم، الگویی می‌بینیم که برای حرکت به‌سوی اوج و گشایش طرح‌ریزی شده است و آن را الگوی مخالفی از رویدادها که برای به تعویق انداختنِ خودِ همین اوج و گشایش طرح‌ریزی شده، به تعادل می‌رسانَد» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۳۲۲)؛ پس لازم است اوج‌گیریِ تنش و میل به فرجام با چیزی متعادل شود تا لذت افزون شود و این لذت چیزی نیست جز لذت بیراهه زدن و به تعویق

1. Robert Scholes

انداختن. به گفتهٔ استفان ایورسن «هر پیرنگی هر دو کارکرد "غایت‌جویی" و "میل به بیراهه" را در خود برآورده می‌سازد» (پل کُبلی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۶۸).

چه چیزی غیر از «تعادل بین تنش و آرامش» و بین «تمرکز و فراموشی» هست که لذت بیراهه رفتن را توجیه می‌کند؟ بارت[1] (۱۹۱۵-۱۹۸۰ م.) دو نوع متن را از هم متمایز می‌کند. متنِ لذت و متنِ کِیف. در تعریف بارت از این دو متن، هر دو از «به سامان شدن» و «معنای نهایی» می‌گریزند. یکی با چنگ انداختن به امورِ شناخته‌شده و فرهنگی و پیش‌بینی‌پذیر و بازی کردن با آن‌ها و دیگری با زدن به بیراهه. به گفتهٔ بارت «متن لذت و متن کِیف، هر دو از چنگ روایت می‌گریزند. اولی، محصول خشنودی‌ای است که از طریقِ همراه شدن با متنی پدید می‌آید که ریشه در فرهنگ دارد و از آن نمی‌گسلد و دومی از طریق حاشیه‌های روایت و جلوه‌های اغواکنندهٔ درونِ «درز» میان فرهنگ و ویران شدنِ آن پدید می‌آید... . لذت وقتی حاصل می‌شود که «بدن، ایده‌های خاص خود را تعقیب می‌کند» و «به وسیلهٔ انحرافی که کِیف را از کرانمندیِ بازتولید (یا تولیدِ مثل) در امان می‌دارد» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۳۳۹ و ۳۴۰).

بدونِ اینکه بخواهیم دربارهٔ این سخنِ مناقشه‌پذیرِ بارت بحث کنیم، می‌خواهیم از سطرِ آخر کلام او ایده‌ای بگیریم. لذتی که بخواهد چیزی را بازتولید یا تولید کند، خود را محکوم به «کران‌مندی» کرده است. میان نقطهٔ "الف" و "ب" در یک شهر، تعدادی راه وجود دارد و مجموعهٔ این راه‌ها مجموعه‌ای کران‌مند است. هر کوچه و خیابان را اگر به‌عنوان یک «مسیر» در نظر بگیریم و به آن «نقشی» بدهیم، آن را داخل مجموعه‌ای کرانمند، محصور کرده‌ایم. اگر اجزای تن را با هدف «تولید مثل» در یک رابطهٔ تنانی نقش‌مند کنیم، به تعداد محدودی نقش خواهیم رسید؛ اما اگر در رابطه‌ای تنانه، هر عضو بدن نه در جهت تولیدِ مثل که به قول بارت در جهت «تولید ایده‌های خود» حرکت کند، چه می‌شود؟ اگر هر کوچه را نه «راهی در مسیر» که «بیراهه‌ای» در نظر بگیریم و آن را برای طی کردنِ خودش بدون هیچ مقصدی طی کنیم، آن‌گاه متوجه می‌شویم که شهر ما «مجموعه‌ای بیکران» از بیراهه‌هاست. هرچند تعداد کوچه‌ها و خیابان‌ها شمردنی

1. Roland Barthes

باشد، اما در مجموعه‌ای از بیراهه‌ها به آن نگریستن، از آن میلیون‌ها مسیرِ بی‌مقصد خواهد ساخت. هر بیراهه‌ای به چند بیراههٔ ممکن منتهی می‌شود و بیراههٔ بعدی به چند بیراههٔ دیگر؛ پس لذتِ بسیار مهم و جذابیتِ غیرقابل‌چشم‌پوشی بیراهه، «تجربهٔ امر بی-کران در محدودهٔ ابزارهای کران‌مند» است. اگر آگاهانه بی‌هدف سخن بگوییم و از هر جمله یادِ جملهٔ دیگری بیافتیم و از هر بیراههٔ کلامی به بیراهه‌ای دیگر برویم، می‌توانیم ساعت‌ها هر امر مهمی را به «تعویق» بیاندازیم و از این «تعویق» لذت ببریم؛ پس جذابیت بیراهه در رمان، روی دو لذت بنا شده‌است: لذتِ متعادل کردنِ تنش و لذتِ تجربهٔ بیکران در جمله‌های کران‌مند.

لازم است در این بخش به تفاوت بین «لذت تنانهٔ تعویق» و تکنیک «تعلیق» اشاره کنیم. تعلیق، همیشه هدفمند است؛ انتخاب آگاهانهٔ راوی است برای برانگیختن حس کنجکاوی مخاطب؛ تکنیکی است که در آن ارائهٔ اطلاعات به مخاطب طوری مدیریت می‌شود که کنجکاوی مخاطب دربارهٔ آنچه رخ داده است و «متعلق به بخش اصلی پیرنگ است» بیشینه شود؛ اما لذت تنانهٔ تعویق، لذت دور شدن از تنهٔ اصلی پیرنگ است و این‌گونه نیست که راوی با بیراهه رفتن، تنها کنجکاویِ مخاطب را دربارهٔ آنچه رخ داده است و از او پنهان شده است، تحریک کند. بیراهه، لذت بردن از گوشه‌ها و حاشیه‌هاست و ارزش زیبایی‌شناختی مستقلی دارد. لذت بیراهه‌روی، لذت حل یک معما (تعلیق) نیست که پاسخ آن از پیش مشخص باشد. درنهایت، باید گفت که تعلیق، برانگیختن میلی غایت‌جویانه است؛ اما تعویق و بیراهه، سویهٔ خاصی ندارد، جز لذت پرسه زدن در حاشیه‌های گفتمانی.

۳. نتیجه‌گیری

در پایان دلایل جذابیت رمان را صورت‌بندی می‌کنیم. لذت خواندن رمان ناشی از:

– لذت برانگیخته شدن کنجکاوی با:

رمز و راز (کشف علت چیزها)،

تعلیق (کشف معلول چیزها)،

عنصر نامعمول در تجربهٔ بشری (با زمینه‌سازی مناسب و باورپذیر)،
غافلگیری و پیش‌بینی‌ناپذیری ماجرا (با زمینه‌سازیِ مناسب و باورپذیر)
و تعقیبِ روند غفلت-آگاهی شخصیت داستان دربارهٔ سرنوشت خود.

– لذت توسعهٔ تجربهٔ عاطفی با:

فراتر رفتن از محدودیت‌های فیزیکیِ خود برای تجربهٔ رنج یا لذت،
دیدن پنجره‌ای گشوده به جهانِ اثر که جهانِ مستعدِ سکونت است و ما را به تجربهٔ جهانی دیگر امیدوار می‌سازد،
مشارکت همدردانه: احساس اخلاقی‌بودن با همدردی با شخصیت‌های رنجور اثر که شرایطی مشابه ما ندارند،
مشارکت همدلانه به مدد قصهٔ قدرتمند با شخصیت‌ها، طوری‌که خواننده خود را جای شخصیت‌ها بگذارد و خودش وقایع را تجربه کند
و مشارکت انتقادی و تماشای صرف خواننده که محصول شخصیت‌پردازیِ قدرتمند و متمایز اثر است که لذت داوری کردن را به خواننده می‌چشاند.

– لذت شورمندی با:

ارضای میل به شورش بر ملال و یکنواختیِ جهان با دیدنِ شخصیت‌های افراطی و پرشور،
دیدن شعر شورمندانهٔ زندگی در دل نثر جهان مستحکم و پیش‌بینی‌پذیر جهان سرمایه‌داری، بدون ممتنع بودن و ناممکن بودنِ کنش‌ها نسبت به جهانِ واقعیِ بیرون از رمان،
دیدن واقعیت افراطی در دل موقعیت یکنواخت
و صداقت در شورمندیِ اثر.

– لذت تنش و رهایی از تنش با فرجام:

سپردنِ خویش به تنش در آرزوی دیدن فرجام،
حرکت از تردید به قطعیت،

دیدن مکان‌های آستانه‌ای و تنش‌آلود که در آن‌ها قرار است اتفاقی مهم بیافتد: غلبهٔ بر معمولی بودن مکان

و تجربهٔ زمان بحرانی که ارزش ثانیه‌ها در آن برابرِ ماه‌ها در زندگیِ معمولی است: بازیابیِ ارزشِ زمان.

– لذت بیراهه و تعویق با:

متعادل کردنِ تنش،

بی‌هدف پرسه زدن در عرصهٔ گفتمانی،

به تعویق انداختن فرجام در چارچوبِ میل و کش دادن به عملِ لذتناک

و تجربهٔ بیکرانگی درونِ کران‌مندی با پرسه زدن و بیراهه رفتن در مسیرهای بی‌مقصد.

منابع

– آلوت، میریام (۱۳۹۸). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. تهران: مرکز.

– ابوت، اچ پورتر (۱۴۰۱). *سواد روایت*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م اشرفی. تهران: اطراف.

– امن‌خانی، عیسی؛ زواریان، معصومه (۱۳۹۴). «قدرت و ژانرهای ادبی(نگاهی تبارشناسانه به پیدایش داستان‌های جنایی کارآگاهی در دورهٔ معاصر». *ادبیات پارسی معاصر*. ۵(۳) (پیاپی ۱۵). ۱۹–۱.

– ایبرمز، می‌یر هوارد (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما.

– باختین، میخائیل (۱۴۰۰). *پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی*. ترجمهٔ سعید صلح‌جو. تهران: نیلوفر.

– بنیامین، والتر و دیگران (۱۳۹۸). *دربارهٔ رمان*. ترجمهٔ مراد فرهادپور و دیگران. تهران: شرکت چاپ و انتشارات.

– پروست، مارسل (۱۴۰۰). *ضد سنت‌بو*. ترجمهٔ احمد پرهیزی. تهران: مروارید.

– پل کُبلی و دیگران (۱۴۰۱). *نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

– جوانلّی، الساندرو (۱۳۹۷). *متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ امیر مازیار و دیگران. تهران: لگا.

– دیویس، دیوید (۱۳۹۹). *زیبایی‌شناسی و ادبیات*. ترجمهٔ عبدالله سالاروند. تهران: نقش جهان.

– ریکور، پل (۱۳۹۸). *زمان و حکایت، کتاب دوم: پیکربندی زمان در حکایات داستانی*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نی.

– ژنت، ژرار (۱۴۰۰). *گفتمان حکایت: جستاری در تبیینِ روش*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: نیلوفر.

- فورستر، ادوارد مورگان (۱۴۰۱). *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: آگاه.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۹۳). *نقد قوهٔ حکم*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.
- کلهر، محمدرضا (۱۳۹۲). «ذائقه در خوانش و آفرینش داستان با رویکرد تجربه‌گرایانه». دانشگاه آزاد اسلامی سنندج: *زبان و ادب فارسی*. ۵(۱۴). ۱۵۵-۱۴۱.
- کیانپور، مسعود؛ نجفی، زهره؛ کاظمی، مینا (۱۳۹۱). «بررسی میزان و علل گرایش به رمان عامه‌پسند (مورد مطالعه: دانشجویان دانشگاه اصفهان)». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ۱۷(۲). ۱۶۵-۱۴۵.
- لاج، دیوید (۱۴۰۰). *هنر داستان‌نویسی*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نی.
- لوکاچ، جورج (۱۳۹۱). *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، گزیدهٔ مقالات روایت، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

Reference

- Allott, Miriam (2019). *The Novel According to Novelists*. Translated by Ali Mohammad Haghnass. Tehran: Markaz.
- Abbott, H. Porter (2022). *Narrative Literacy*. Translated by Roya Pourazar and Nima M. Ashrafi. Tehran: Atrāf.
- Amankhani, Isa; Zovarian, Masoumeh (2015). "Power and Literary Genres (A Genealogical Study of the Emergence of Detective Crime Stories in the Contemporary Period)." *Contemporary Persian Literature*, 5(3) (Issue 15), 1–19.
- Abrams, Meyer Howard (2005). *A Glossary of Literary Terms*. Translated by Saeed Sabzian. Tehran: Rahnama.
- Bakhtin, Mikhail (2021). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by Saeed Solhjou. Tehran: Niloufar.
- Benjamin, Walter and others (2019). *On the Novel*. Translated by Morad Farhadpour and others. Tehran: Sherkat Chap va Entesharat.
- Proust, Marcel (2021). *Against Saint-Beuve*. Translated by Ahmad Parhizi. Tehran: Morvarid.
- Paul Cobley and others (2022). *Literary Criticism with a Narratological Approach*. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Niloufar.
- Giovannelli, Alessandro (2018). *Great Thinkers on Aesthetics*. Translated by Amir Maziyar and others. Tehran: Lega.
- Davies, David (2020). *Aesthetics and Literature*. Translated by Abdollah Salarvand. Tehran: Naqsh-e Jahan.
- Ricoeur, Paul (2019). *Time and Narrative, Volume Two: Configuring Time in Narrative Fiction*. Translated by Mahshid Nunehali. Tehran: Ney.
- Genette, Gérard (2021). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Azin Hosseinzadeh and Katayoun Shahparrad. Tehran: Niloofar.

- Forster, E. M. (2022). *Aspects of the Novel*. Translated by Ebrahim Younesi. Tehran: Agah.
- Kant, Immanuel (2014). *Critique of Judgment*. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Ney.
- Kalahar, Mohammadreza (2013). "Taste in Reading and Creating Stories with an Empirical Approach." *Islamic Azad University of Sanandaj: Persian Language and Literature*, 5(14), 141–155.
- Kianpour, Masoud; Najafi, Zahra; Kazemi, Mina (2012). "Examining the Level and Reasons for Popular Fiction Reading (Case Study: Students of the University of Isfahan)." *World Contemporary Literature Research*, 17(2), 145–165.
- Lodge, David (2021). *The Art of Fiction*. Translated by Reza Rezaei. Tehran: Ney.
- Lukács, Georg (2012). *Studies in European Realism*. Translated by Akbar Afshari. Tehran: Elmi va Farhangi.
- McQuillan, Martin (2009). *Selected Essays on Narrative*. Translated by Fattah Mohammadi. Tehran: Minou-ye Kherad.