

درآمدی بر فلسفه و ادبیات

کتاب‌های دیگر این مترجم در نشر آگه

بوطیقای ساختارگرا

تروتان تودوروف

واژگان ادبیات و گفتمان ادبی (با مهران مهاجر)

دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر (با مهران مهاجر)

ایرنا ریما مکاریک

مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگی (با مهران مهاجر)

اندرو ادگار و پیتر سجویک

درآمدی بر فهم جامعه‌ی مدرن (با گروهی از مترجمان)

استوارت هال

به سوی زبان‌شناسی شعر (با مهران مهاجر)

اوله مارتین اسکیلئوس

درآمدی بر

فلسفه و ادبیات

ترجمه‌ی

محمد نبوی



This is a persian translation of
Philosophy and Literature: An Introduction
by Ole Martin Skilleås
Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001
Translated by Mohammad Nabavi
Āgah Publishing House, Tehran, 2015
E-mail: info@agahpub.ir

سرشناسه: اسکیلئوس، اوله مارتین
Skilleås, Ole Martin
عنوان و نام پدیدآور: درآمدی بر فلسفه و ادبیات / اوله مارتین اسکیلئوس: ترجمه‌ی محمد نبوی.
مشخصات نشر: تهران: آگه، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری: ۲۸۱ ص.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۲۹-۰۴۰-۵
وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
یادداشت: عنوان اصلی: *Philosophy and Literature: an introduction, c2001*
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: نمایه.
موضوع: ادبیات - فلسفه.
شناسه افزوده: نبوی، محمد، ۱۳۴۳ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ د ۴ ۵ الف / PN۴۹
رده‌بندی دیویی: ۸۰۱
شماره کتابشناسی ملی: ۳۶۱۲۱۳۴



درآمدی بر فلسفه و ادبیات

اوله مارتین اسکیلئوس
ترجمه‌ی محمد نبوی
چاپ یکم ترجمه‌ی فارسی: ۱۳۹۴، آماده‌سازی، حروف‌نگاری و نظارت بر چاپ دفتر نشر آگه
(ویرایش: مهران مهاجر؛ حروف‌نگار و صفحه‌آرا: فرشته آذرباد)
لیتوگرافی: طاووس رایانه؛ چاپ: منصور؛ صحافی: چاوش
شمارگان: ۱,۱۰۰ نسخه
همه‌ی حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است

info@agahbookshop.ir

قیمت: ۱۸,۰۰۰ تومان

به لیلای دلام

فهرست مطالب

۱۱	یادداشت مترجم
۱۳	به جای پیش‌گفتار: فلسفه‌ی ادبیات: بازیابی لذت پیتر لامارک و استه‌ن‌ن‌هاوگوم‌السن
۱۳	۱. پیشینه
۱۳	فراخوان افلاتونی
۱۶	دفاع از مشروعیت فرهنگی ادبیات
۱۹	جریان‌های ضد فلسفی در نقد
۲۲	به سوی بازاندیشی به رهیافت‌های فلسفی به ادبیات
۲۶	۲. راه پیش رو
۲۶	چارچوبی برای لذت بردن از ادبیات
۲۹	نقش معنا
۳۲	ارزش‌های شناختی و حقیقت
۳۴	لذت‌یابی و فرمالیسم
۳۷	ارزش ادبی
۳۹	تنوع ادبیات و کردوکار ادبی
۴۱	منابع

۴۵	فلسفه و ادبیات
	اوله مارتین اسکیلئوس
۴۷	سرآغاز
۴۹	۱ «فلسفه و ادبیات» چیست؟
۵۱	فلسفه در مقام ادبیات
۵۷	ادبیات در مقام فلسفه
۶۳	فلسفه‌ی ادبیات
۶۸	مطالعات تکمیلی
۷۱	۲ فلسفه و ادبیات در دوران باستان
۷۲	افلاتون
۸۸	ارسطو
۱۰۱	مطالعات تکمیلی
۱۰۳	۳ تعریف ادبیات
۱۰۴	چرا باید ادبیات را تعریف کرد؟
۱۰۸	چگونه باید ادبیات را تعریف کرد؟
۱۱۳	چیستی ادبیات
۱۱۵	نظریه‌های برون‌نگر
۱۱۹	نظریه‌های درون‌نگر
۱۲۱	شباهت‌های خانوادگی
۱۲۲	نظریه‌ی نهادی
۱۳۰	ادبیات: مفهومی اساساً محل نزاع؟
۱۳۳	مطالعات تکمیلی
۱۳۵	۴ مرگ مؤلف؟
۱۳۶	نیت مؤلف: ویمست، بیردزلی و هیرش
۱۴۱	مرگ مؤلف: بارت و فوکو
۱۵۹	منبع معنا کجاست؟
۱۶۵	مطالعات تکمیلی

فهرست مطالب ۹

- ۱۶۷ ۵ هرمنوتیک و تفسیر
توليدات نمایشی در مقام تفسیرهای همگانی
- ۱۷۰ توفان شکسپیر
۱۷۴ گادامر و هرمنوتیک
۱۷۹ ماهیت تفسیر
۱۸۳ مطالعات تکمیلی
۱۹۱
- ۱۹۳ ۶ ادبیات در فلسفه؟
۱۹۶ فرم، سبک و محتوا: دو مدل
۲۰۱ تبلیغ فلسفه: افلاتون و فایدروس
۲۱۰ دو سبک: ویتگنشتاین
۲۱۵ رویکرد استعارای به تجربه‌باوری: کواین
۲۲۱ از این حرف‌ها چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟
۲۲۴ مطالعات تکمیلی
- ۲۲۵ ۷ فلسفه در ادبیات؟
۲۲۶ مارتا نوسباوم، رمان و اخلاق
۲۴۵ استنلی کاوِل
۲۵۴ مطالعات تکمیلی
- ۲۵۵ ۸ فلسفه / ادبیات
- ۲۵۷ کتاب‌نامه
۲۶۹ واژه‌نامه
۲۷۳ نمایه

یادداشت مترجم

همان‌طور که نویسنده در سطرهای پایانی فصل ۱ نوشته، این کتاب همه‌ی موضوعات مربوط به «فلسفه و ادبیات» را دربر نمی‌گیرد و عمدتاً «به تعریف ادبیات، مرجعیت نویسنده و ماهیت تفسیر ادبی» می‌پردازد. در نتیجه جای بسیاری از مباحث در آن خالی است. برای رفع کاستی‌های آن نخست تصمیم گرفتم چند مقاله به کتاب اضافه کنم. اما به دلیل کثرت موضوع‌ها، از این کار منصرف شدم و آن را به کاری و کتابی دیگر واگذار کردم. در نهایت، بر آن شدم ترجمه‌ی مقاله‌ای از دو تن از صاحب‌نظران شاخص این عرصه را، که در کتاب بارها به آن‌ها و اندیشه‌هاشان اشاره شده، «به جای پیش‌گفتار» به کتاب بیفزایم. چیزی که به ویژه مرا به این کار برانگیخت یکی این بود که مقاله‌ی فوق تصویری کلی از این مبحث به دست می‌دهد و دیگر این که، در عین حال، به چیزی می‌پردازد که بسیاری اوقات در مباحث مربوط به فلسفه‌ی ادبیات نادیده می‌ماند: لذت.

نظام ارجاع این مقاله با نظام ارجاع کتاب اسکیلئوس تفاوت دارد، اما من آن را تغییر نداده‌ام تا خواننده تفاوت این دو را پیش چشم داشته باشد و به آن‌ها به صورت متنی واحد ننگرد. اما شماره‌گذاری عنوان‌های فرعی مقاله را حذف کردم، چرا که این شماره‌گذاری به شیوه‌نامه‌ی کتابی برمی‌گردد که مقاله را از آن برداشتم. هم‌چنین، در متن فارسی کتاب اسکیلئوس هم تغییر کوچکی وارد کرده‌ام، و آن این که پی‌نوشت‌های هر فصل را به صورت

پانوشت آورده‌ام تا خواننده در رفت و آمد میان متن و پی‌نوشت ملال
نپرورد.

این متن از صافی ذهن و زبانِ دوست عزیزم، مهران مهاجر، گذشته است که
با لطف همیشگی‌اش ترجمه را به دقت خواند، با متن اصلی مقابله کرد، و
بسیاری از اشکال‌هایش را زدود. با ویرایش او بود که این متن قابلیت انتشار پیدا
کرد. سپاس‌گزار اویم.

وقت زیادی را صرف ترجمه‌ی این کار کردم که دوست می‌داشتم آن را در
کنار لیلای عزیزم بزیم. این ترجمه را به او تقدیم می‌کنم.

م.ن.

شهریور ۱۳۹۳

به جای پیش گفتار

فلسفه‌ی ادبیات: بازیابی لذت^۱

پیتر لامارک و استه‌نین هاوگوم اُلسن

۱. پیشینه

فراخوان افلاتونی

سقراط، چند سطر پس از اشاره‌ی مشهورش به کشمکش دیرینه‌ی میان شعر و فلسفه در کتاب دهم جمهوری^۲ (c-607b)، دست به فراخوان زیر می‌زند:

«پس تو نیز موافقی که اگر شعر بتواند با دلیل و برهان از خود دفاع کند به او اجازه دهیم از تبعید بازگردد، خواه دفاع خود را با شعری غنایی بیان نماید خواه با شعری حماسی؟
— آری.

— گذشته از این به هواداران شعر نیز، که خود شاعر نیستند، اجازه می‌دهیم در دفاع از شعر خطابه‌ای به نثر ایراد کنند و ما را متقاعد سازند که شعر فقط وسیله‌ای برای ایجاد لذت نیست، بلکه برای فرد و جامعه سودمند است. اگر خطابه‌ی آنان به نثر قابل فهم باشد با کمال میل آماده‌ایم آن را بشنویم، چه اگر ثابت شود که شعر فقط مایه‌ی خوشی

1. Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen. 'The Philosophy of Literature: Pleasure Restored'. in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, edited by Peter Kivy. Oxford: Blackwell, 2004; pp. 295-214. 2. *Republic*

نیست بلکه سودی هم دربر دارد خود ما نیز از فواید آن بهره خواهیم گرفت».

(جمهوری، ۶۰۷)

فراخوان سقراط فراخوانی به فلسفه نیست، فراخون به کند و کاو «درباره‌ی اصول و نظریه‌ی ادبیات، سرشت آن، آفرینش آن، نقش و آثار آن، روابط آن با دیگر فعالیت‌های بشری، انواع و ابزارها و شگردهای آن، خاستگاه‌های آن» (ولک ۱۹۵۵: ۷؛ [ترجمه‌ی فارسی: ۳۲]^۱) هم نیست، بلکه فراخوانی است برای دفاع از ادبیات از منظر سودمندی‌هایش. و مخاطب آن، نه فیلسوفان، که شاعران و دوست‌داران شعرند.

نکته‌ی درخور توجه این است که تاریخ نقد را تا چه اندازه می‌توان پاسخی از جانب مخاطبان این فراخوان ارزیابی کرد. زیرا در چارچوب فلسفه، هیچ سنت پایدار تفکر فلسفی در مورد ادبیات وجود ندارد. در عوض، سنتی انتقادی وجود دارد که تاریخی خاص خود، اگر نه کاملاً مستقل از آن، دارد. دست‌اندرکاران این سنت فقط گه‌گاهی فیلسوفان‌اند، سهل است که اغلب‌شان «شاعر» یا «دوست‌دار شعر»‌اند. جورج کندی^۲ در نخستین جلد تاریخ نقد ادبی کیمبریج^۳ می‌نویسد: «بی‌شک بزرگ‌ترین میراث نقد کلاسیک برای سده‌های پس از آن سه متن دوران‌ساز بوده است: بوطیقا^۴ی ارسطو، فن شعر^۵ هوراس^۶، و در باب شکوه سخن^۷ لونگینوس^۸» (کندی، ۱۹۹۳: ۳۴۶). از میان این آثار فقط بوطیقا اثری فلسفی است. هوراس و لونگینوس، هیچ‌یک، در مقام فیلسوف چیز

۱. مشخصات ترجمه‌ی فارسی این کتاب چنین است: رنه ولک، تاریخ نقد جدید (ج. ۱)، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۳) - م.

2. George A. Kennedy 3. *The Cambridge History of Literary Criticism*

4. *Poetics*

[این کتاب با مشخصات زیر به فارسی ترجمه شده است: ارسطو، درباره‌ی هنر شعر، ترجمه‌ی سهیل محسن افغان (تهران: حکمت، ۱۳۸۸)؛ ارسطو و فن شعر، عبدالحسین زرین‌کوب (تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸)؛ بوطیقا، ترجمه‌ی هلن اولیایی‌نیا (اصفهان: فردا، ۱۳۸۶) - م.]

5. *ars poetica*

6. Horace

7. *on sublimity*

این کتاب با مشخصات زیر به فارسی ترجمه شده است: لونگینوس، رساله‌ی لونگینوس در باب شکوه سخن، ترجمه‌ی رضا سیدحسینی (تهران: نگاه، ۱۳۷۹) - م.

8. Longinus

نوشته‌اند^۱؛ فن شعر هوراس رساله‌ای است به قلم یکی از استادان فن، یک شاعر، در باب این که چگونه باید شعر نوشت؛ و در باب شکوه سخن نوشته‌ی یک علاقه‌مند و دوست‌دار شعر است، و مشتمل بر یادداشت‌هایی برای مخاطب اثر، پوستومیوس ترنتیانوس، که البته «می‌تواند برای عموم مردم مفید باشد» (در باب شکوه سخن، ۱.۱؛ راسل^۲ و وینترباتم^۳، ۱۹۷۲: ۴۶۲). هوراس و لونگینوس اصول کلی را مطرح می‌کنند، اما کارشان انسجام ندارد و برای تأیید آن اصول برهان‌های فلسفی اقامه نمی‌کنند.

شاعران و دوست‌داران شعر معمولاً علاقه‌ای به کند و کاو بی‌طرفانه‌ی فلسفی نداشته‌اند. از عصر رُسناس تا میانه‌ی سده‌ی نوزدهم، اندیشیدن در باب سرشت و کارکرد ادبیات به‌ندرت در قالب رساله‌های منظم، مانند آنچه در بوطیقا آمده، صورت گرفته است. این آثار که اغلب به صورت مقدمه، گفت و گو و غیره نوشته شده‌اند، یا برای دفاع از یک کار خاص به روی کاغذ آمده‌اند (درایدن^۴ [۱۹: ۱۹۷۰]، فیلدینگ^۵، وردزورت^۶)، یا خواسته‌اند به سیاق فن شعر هوراس توصیه‌هایی به شاعران و منتقدان بکنند (بوالو^۷ و پوپ^۸)، و یا این‌که در برابر اخلاق‌گرایان و سایر دشمنان شعر، به دفاع از آن برخاسته‌اند (سیدنی^۹، شلی^{۱۰}).

شاعران و دوست‌داران شعر به‌ویژه در پی آن‌اند که مشروعیت فرهنگی ادبیات را تثبیت کنند. افلاتون با این استدلال که شعر، هم به لحاظ اخلاقی و هم به لحاظ معرفتی، زبان بار است، مشروعیت آن را زیر سؤال برد؛ و در سرتاسر سنت نقادی، مسئله‌ی جایگاه فرهنگی شعر به صورت مسئله‌ای در مورد کاربرد معرفتی و اخلاقی آن مطرح شد، که در این میان، کاربرد اخلاقی شعر مقدم بر

۱. رساله‌ی ادبی در باب شکوه سخن را، که دو سوم آن باقی مانده است، بر اساس یک سنت قرون وسطایی به لونگینوس دیونوسیوس منسوب می‌کنند. تا آغاز سده‌ی نوزدهم گمان می‌رفت این اثر نوشته‌ی یکی از متخصصان رتوریک سده‌ی سوم به نام کاسیوس لونگینوس است. اما شواهد درونی این متن، به‌ویژه فصلی که به افول خطابه می‌پردازد، به زمانی پیش از آن، یعنی به حدود سده‌ی اول میلادی، اشاره دارد. با این حال، هنوز در باب شکوه سخن را از لونگینوس می‌دانند.

2. D. A. Russell

3. M. Winterbottom

4. John Dryden

5. H. Fielding

6. William Wordsworth

7. Nicholas Boileau

8. A. Pope

9. Sidney

10. Shelley

کاربرد معرفتی آن انگاشته می‌شد. هوراس اعلام می‌کند که هدف شاعر باید این باشد که «کار نیک بکند و لذت ببخشد - یا چیزهایی بگوید که هم تولید لذت کنند و هم برای زندگی مفید باشند» (فن شعر، ۳۳۳-۳۳۴؛ راسل و وینترباتم، ۱۹۷۲: ۲۸۸)، و «آن‌که لذت را با سودمندی درمی‌آمیزد هم‌دلی مردم را به کف می‌آورد، و خواننده را شادی می‌بخشد و به او اندرز می‌دهد» (فن شعر، ۳۳۳-۳۳۴)، که در این جا «نیک» («prodesse») و «سودمند» («utile») متضمن نوعی پالایش و درس اخلاق‌اند. منتقدانِ عصرِ رُنسانس نیز به همین شیوه اثرِ هوراس را تفسیر کردند. م. هر ایبرامز می‌نویسد: «اکثریت قاطع منتقدانِ عصرِ رُنسانس، مانند سر فیلیپ سیدنی، بر آن بودند که هدف غایی شعر تأثیرگذاری اخلاقی است که البته لذت‌بخشی و تأثیرگذاری عاطفی نیز به آن مدد می‌رسانند» (ایبرامز، ۱۹۵۳: ۱۶). سیدنی در برابر حمله‌های «شاعرستیزان»^۱ که شعر را در زمینه‌ی مسائل اخلاقی به چالش می‌کشیدند، از آن دفاع می‌کرد (سیدنی، ۱۹۷۳: ۹۹)، اما در عین حال، سخنان حمله‌کنندگان را نیز می‌پذیرفت. در انگلستان، حتا در دوره‌ی نسبتاً کوتاه میان ۱۶۶۰ - زمانی که تسلط خشکه مقدس‌های پیوریتن بر جامعه و فضای فکری انگلستان سستی گرفته بود - تا آغاز سده‌ی نوزدهم - یعنی زمانی که روحیه‌ی انجیلی به مؤثرترین عامل در همه‌ی حوزه‌های زندگی فکری بدل شد - «شعر فاقد سودمندی بی‌اهمیت شمرده می‌شد» (ایبرامز، ۱۹۵۳: ۱۶). رنه ولک در مورد این دوره می‌گوید: «شمار اندکی از نویسندگان بر آن بودند که تنها وظیفه‌ی شعر لذت بخشیدن است، ولی اکثر منتقدان فایده‌ی اخلاقی را در حکم هدف نخستین ادبیات پذیرفتند» (ولک، ۱۹۵۵: ۲۱؛ ترجمه‌ی فارسی: ۵۹).

دفاع از مشروعیت فرهنگی ادبیات

نقد انگلیسی در سده‌ی نوزدهم سه تحول مهم به خود دید که به چگونگی تثبیت مشروعیت فرهنگی ادبیات مربوط می‌شد. نخستین تحول از دیدگاه رمانتیکی ناشی شد که شعر را تقلید واقعیت بیرونی نمی‌شمرد، بلکه آن را تجلی خود ذهنی درونی شاعر («فوزان خودانگبخسته‌ی عواطف

نیرومند» شاعر) می‌انگاشت. این امر سبب‌سازِ تغییرِ نگرش در مورد چگونگی تأثیرگذاری شعر در ارتقاء اخلاقی خواننده شد.

گرچه نویسندگان آغاز سده‌ی نوزدهم همان مدعای سنتی را داشتند که می‌گفت هنر موجه کاربردی فراتر از زیبایی دارد، اما دیدگاه‌شان تفاوتی مهم و چشم‌گیر با دیدگاه‌های پیش از خود داشت. منتقدان قدیمی تر شعر را پیش از هر چیز راهی مسرت‌بخش برای تغییر ذهنیت خواننده تعریف کرده بودند؛ اما منتقد ملهم از دیدگاه‌های وردزورت آن را پیش از هر چیز شیوه‌ای برای بیان احوال شخصی می‌انگاشت. نتیجه‌ی حاصله البته ارتقاء انسان بود، اما این کار با بیان حالات احساسی و تخیلی و، در نتیجه، با برانگیختن آن‌ها صورت می‌گرفت، حالاتی که همانا کیفیت‌های ذاتی سعادت انسان و رفتار و تصمیم‌گیری اخلاقی او هستند. شاعر، بی آن که بکوشد نظریه‌ای را القا کند، حالت ذهنی و عاطفی خود را به خواننده می‌بخشد و به این صورت مستقیماً شخصیت را می‌سازد. (ایبرامز، ۱۹۵۳: ۳۲۹)

شعر دیگر «دستورالعملی» اخلاقی برای خواننده شمرده نمی‌شد، بلکه «بی آن که بکوشد نظریه‌ای را القا کند»، عامل شکل‌دهی مستقیم شخصیت انگاشته می‌شد. به این ترتیب، تأثیرگذاری اخلاقی شعر تضمین می‌شد و مشروعیت فرهنگی آن تثبیت می‌گردید. این دیدگاه در انگلستان سده‌ی نوزدهم رواج گسترده یافت، آن‌هم نه تنها در میان شاعران و دوست‌داران شعر، بلکه در میان همه‌ی خوانندگان شعر. در انگلستان سده‌ی نوزدهم، ادبیات را منبع اصلی ارتقاء اخلاقی می‌دانستند. میزان رواج این دیدگاه را می‌توان با نقل قولی از نویسندگان بزرگ عصر ویکتوریا که آثارشان را چنان وسیله‌ای برای پالایش اخلاقی عرضه می‌کردند (مثل جورج الیوت، ۱۹۶۳: ۲۷۰)، یا با نقل قولی از منتقدان بزرگی که از این دیدگاه جانب‌داری می‌کردند (مثل متیو آرنولد، ۱۹۷۳: ۱۶۲) نشان داد، اما بیش تر و بهتر از آن، می‌توان با اشاره به گفته‌ای از چهره‌ی مشهوری چون جان مورلی^۱ چنین کرد که

روزنامه‌نگار، عضو پارلمان و زندگی‌نامه‌نویس بود. «این انسان پر مشغله،

با این که در آن زمان کارهای عاجل‌تری داشت، قبول کرد در گردهم‌آیی «جنبش گسترش دانشگاه» در ۱۸۸۷، در مورد «خواندن ادبیات» سخنرانی کند. به‌رغم آن‌چه ما از جمع‌آمدن این سخنران و این موضوع و این مخاطبان انتظار داشتیم، دیدیم که مورلی بر نیاز مبرم آن روزگار «به یافتن ابزاری مؤثر برای پرورش ایده‌نال‌ها در میان ما» تأکید می‌کند. او بدون واهمه از مواجهه با اعتراضات احتمالی، اعلام کرد که «این کاری است که ادبیات می‌کند». او در تبیین این امر که ادبیات چگونه می‌تواند چنین کند، شرح مستوفایی ایراد کرد در مورد این که ادبیات از طریق «پرورش هم‌دلی و تخیل، برانگیختن حساسیت‌های اخلاقی، و گسترش نگاه اخلاقی» عمل می‌کند. (کولینی^۱، ۱۹۹۱: ۷۹؛ نیز بنگرید به مورلی، ۱۸۹۰: ۲۰۱؛ و برای نمونه‌های بیش‌تر بنگرید به بالدیک^۲، ۱۹۸۳:

فصل ۳)

تحول دوم این بود که سنت نقاد ادبی از سده‌ی نوزدهم به نقد فرهنگی بدل شد. این نقد فرهنگی در آغاز و میانه‌ی عصر ویکتوریا در بریتانیا و در هیئت حمله‌ای مستمر به جامعه‌ای آغاز شد که محصول صنعتی شدن بود. آثار انتقادی در مجله‌هایی که بر بحث‌های فکری و اجتماعی تأثیرگذار بودند و نیز به صورت جزوه، درس‌گفتار، سخنرانی، گزارش، و گاه در قالب کتاب منتشر می‌شدند. نقد فرهنگی نقدی اجتماعی و اخلاقی بود، اما ویژگی خاص خود را هم داشت و این به دلیل نقشی بود که این نوع نقد در راستای صیانت از فرهنگ ملی و رشد آن، برای تربیت انسانی قائل بود. عنصر مرکزی این تربیت انسانی ادبیات بود (بالدیک، ۱۹۸۳: ۱۹). ادبیات از رهگذر تأثیری که در پرورش انسان داشت، هم مشروعیت فرهنگی خود را تثبیت کرد و هم مشروعیت فرهنگی و وظیفه‌ی اخلاقی نقد را. به این ترتیب، نقد اهمیتی هم‌پای ادبیات پیدا کرد (آرنولد، ۱۹۶۲: ۱۶۱-۱۶۲)؛ و شعر، البته شعر خوب، «نقد زندگی» دانسته شد (یکی از کلمات قصار آرنولد؛ نک. آرنولد، ۱۹۷۳: ۴۶ و ۱۶۳).

1. Stefan Colliani

2. Chris Baldick

سوم این که نقد سده‌ی نوزدهم شاهد آغاز جریان‌ی بود که مقدر بود بعدها، در سده‌ی بیستم، بسط بسیار بیابد. منتقدان از سرشت غیر فلسفی نقد آگاه شدند و گاه حتا رویکردی ضد فلسفی اختیار کردند. این البته بدان معنا نبود که منتقدان ادبیات را برتر از فلسفه بینگارند، یا صرفاً تصور کنند ادبیات نمی‌بایست، به‌رغم توجه‌اش به پرسش اخلاقی «چگونه زیستن» (آرنولد، ۱۹۷۳: ۴۶)، به فلسفه تقلیل یابد. بلکه نکته این بود که، از سویی، نقد ادعا داشت به دلیل مسئولیت‌ها و وظیفه‌ی اجتماعی تازه‌اش اهمیتی هم‌پای فلسفه دارد، و از سوی دیگر، آشکارا ادعا می‌شد که منطقی نقد با منطقی سخن فلسفی فرق دارد. منتقدانی چون آرنولد اصول و روش‌های استدلال فلسفی را برای نتیجه‌گیری‌های انتقادی مورد نظرشان بلاموضوع می‌انگاشتند. در نتیجه، روش معیار معروف آرنولد استدلال مبتنی بر اصول فلسفی را دربر نمی‌گرفت. در نمونه‌های ادبیات والا، «جوهر و ماده از سویی، و سبک و شیوه از سوی دیگر، نشانه و طنینی از نیرو، ارزش و زیبایی اعلان دارند» (آرنولد، ۱۹۷۳: ۱۷۱). اما نمی‌توان تبیین نظری‌ای از این «نشانه» یا «طنین» به دست داد: «اگر از ما بخواهند این نشانه و طنین را به صورت تجربیدی تعریف کنیم پاسخ ما باید این باشد: نه، چنین نمی‌کنیم؛ چون با این کار، به‌جای آن که به این مسئله روشنی ببخشیم یر ابهام‌اش می‌افزاییم» (آرنولد، ۱۹۷۳: ۱۷۱).

جریان‌های ضد فلسفی در نقد

در سده‌ی بیستم طرد فلسفه دو شکل متفاوت به خود گرفت. نخست، به عنصر مهمی در نقد عملی‌ای بدل شد که در دهه‌های نخست سده‌ی بیستم در انگلستان پا گرفت و بر نقد فرهنگی سده‌ی نوزدهم استوار بود. یکی از نمایندگان شاخص این نوع نقد ف. ر. لویس بود که نقد یا «ادبیات انگلیسی» را رشته‌ای متفاوت و متضاد با فلسفه می‌شمرد و، در عین حال، بر وظیفه‌ی اجتماعی نقد نیز پای می‌فشرد (لویس، ۱۹۷۵: به‌ویژه بخش‌های ۱ و ۲). با این که نقد عملی خود ضد نظری و ضد فلسفی بود، اما تحول دومی هم که در نقد فرهنگی روی داد متضمن طرد فلسفه بود:

نوعی نوشتار^۱ شکل گرفته است که از روزگار گوته و مکالی^۲ و کارلایل^۳ و امرسن^۴ آغاز شد و نه حاوی برآورد ارزش‌های نسبی محصولات ادبی است و نه متضمن تاریخ اندیشه، فلسفه‌ی اخلاق، معرفت‌شناسی، و پیش‌گویی اجتماعی؛ بلکه آمیزه‌ای است از همه‌ی این‌ها در قالب یک ژانر جدید. اما به دلیلی خاص، این ژانر اغلب «نقد ادبی» نامیده شده است. (رورتی، ۱۹۸۲: ۶۶)

این «ژانر جدید» شکل خاصی از نقد ادبی است که نام آن را به خود گرفته است:

مناسب‌ترین نام برای این ژانر جدید «نظریه» است که امروزه به نامی برای اشاره به آثاری بدل شده که در حوزه‌هایی غیر از حوزه‌هایی که ظاهراً این آثار متعلق به آن‌ها هستند، اندیشه را به چالش می‌کشند و رویکرد تازه‌ای به آن دارند، زیرا تحلیل‌هایی که در این آثار آمده‌اند تبیین‌های تازه و قانع‌کننده‌ای از زبان، ذهن، تاریخ یا فرهنگ به دست می‌دهند.

(کالر، ۱۹۸۸: ۱۵)

با آن که «نظریه» در یک معنا ضد نظری نیست، شاید شگفت بنماید که گفته می‌شود «نظریه» یا «نظریه‌ی انتقادی» ضد فلسفی است؛ با این حال، چند تن از حامیان این دیدگاه آن را به صورت کلان‌رشته‌ی جدیدی معرفی کرده‌اند که فلسفه را به حاشیه می‌راند: «به گمان من، نقد ادبی در آمریکا و انگلستان به واسطه‌ی کارکرد فرهنگی‌اش — در مقام منبعی که جوانان به کمک آن تفاوت خود را با گذشتگان بیان می‌کنند — فلسفه را به حاشیه رانده است» (رورتی، ۱۹۸۰: ۱۶۸، پانویس ۶). «نظریه» در سایر اشکال‌اش به ژانری نوشتاری بدل می‌شود که با روشن‌گری بیش‌تر به بررسی «همان» مسائلی می‌پردازد که فلسفه با آن‌ها سروکار دارد (دومان، ۱۹۸۶: ۸). اما در نظریه‌ی انتقادی هم می‌توان شاهد نوعی بدگمانی در مورد استدلال منطقی بود، بدگمانی‌ای شبیه به آن‌چه در دیدگاه‌های آرنولد وجود داشت. این بدگمانی در دو سطح روی می‌دهد. نخست

1. *écriture*

2. T. B. Macaulay

3. T. Carlyle

4. R. W. Emerson

این که نظریه‌ی انتقادی، در مقام یک ژانرِ نوشتاریِ جدید، ویژگی فرارشته‌ای دارد و بنابراین نمی‌تواند پاسخ‌گوی هنجارهای استدلالیِ یک رشته‌ی خاص باشد:

این آثار، در مقام نمونه‌هایی از ژانر «نظریه»، از چارچوب رشته‌ای که معمولاً این آثار را ارزیابی می‌کند و نقش اساسی‌شان را در دانش معلوم می‌دارد، فراتر می‌روند. به بیان دیگر، آنچه اعضای این ژانر را متمایز می‌کند توانایی آن‌هاست در عمل کردن هم‌چون بازتوصیف‌هایی که مرزهای یک رشته را به چالش می‌کشند و نه هم‌چون توضیحاتی در محدوده‌ی ضوابط آن رشته... گرچه ممکن است این آثار بر فنون آشنای برهان و استدلال استوار باشند، اما نیروی آن‌ها – همان چیزی که آن‌ها را در ژانری قرار داده که من می‌خواهم تبیین‌اش کنم – از روال‌های پذیرفته‌شده‌ی یک رشته‌ی مشخص ناشی نمی‌شود، بلکه از ایده‌های بکر و مجاب‌کننده‌ای برمی‌خیزد که در بازتوصیف‌های‌شان نهفته است. (کالر، ۱۹۸۳: ۸)

دوم این که مرحله‌ی پایانی نظریه‌ی انتقادی، که مرکب از پسا‌ساختارگرایی و اسازی است، متضمن شکلی از خردستیزی^۱ نیز هست که انواع گوناگون برهان را در نهایت صرفاً اشکالی رتوریکی می‌داند که به دلیل ناتوانی‌شان، با استانداردهای هنجاری نمی‌خوانند. مفهوم اقناع^۲ مفهوم صحت را در خود مستحیل کرده است. هم‌زمان، نظریه‌ی انتقادی بر ضرورتی اخلاقی استوار است و رنگ سیاسی شدیدی به خود می‌گیرد. تری ایگلتون^۳ می‌گوید «نظریه‌ی ادبی، در اشکالی که ما می‌شناسیم، فرزند تلاطم‌های اجتماعی و سیاسی دهه‌ی ۱۹۶۰ است» (ایگلتون، ۱۹۸۴: ۸۸). آن جنبه‌ی «نظریه» که هدف‌اش سست کردن مفهوم استدلال منطقی و صدق است و نهایتاً شالوده‌ی هرگونه ارزش اخلاقی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی را از میان می‌برد، برانگیخته‌ی یک ایدئولوژی رهایی‌بخش است و مقاصدی سیاسی دارد. گفته می‌شود که مفاهیم ارزش اخلاقی، ارزش اجتماعی و ارزش زیبایی‌شناختی و نیز مفاهیم حقیقت و هویت

1. anti-rationalism

2. persuasion

3. Terry Eagleton

فردی در راه سرکوب «صداهایی» به کار گرفته می‌شوند که می‌خواهند برنامه‌های سیاسی‌ای پیش بنهند که بر ارزش‌های نوینی، غیر از آنچه نظم اجتماعی و فرهنگی موجود بر آن بنا شده، استوار باشند. ارائه‌ی ارزش‌های شالوده‌ی این نظم به مثابه چیزی که بر خرد و طبیعت بنیان نشده، آن نظم را از مشروعیت تهی می‌کند و راهی برای چالش با ایده‌هایی می‌گشاید که این نظم مظهر آن‌ها است. به این ترتیب، در نظریه‌ی انتقادی نیز آن‌چه موضع نظری را رقم می‌زند وظیفه‌ی اخلاقی است.

به سوی بازاندیشی به رهیافت‌های فلسفی به ادبیات

هر رهیافتی به فلسفه‌ی ادبیات باید با دو مشخصه‌ی مسلط سنت نقادی دست و پنجه نرم کند: یکی کرد و کاری غیرفلسفی که توجهی به تحقیق بی‌طرفانه‌ی فلسفی ندارد، و دیگری توجه مبرم به پی‌ریزی مشروعیت فرهنگی برای ادبیات از طریق اثبات ارزش اخلاقی آن. این میراثی سهل و ممتنع برای بررسی از منظری فلسفی نیست، خصوصاً به این دلیل که چارچوبی را برای تأمل درباره‌ی ادبیات تعیین می‌کند که بیش از دوهزار سال قدمت دارد. حتا امروز نیز این میراث‌گرایی به آن دارد که دغدغه‌های تفکر فلسفی را به ادبیات تحمیل کند. اما میراث فوق زیان‌بار است، چراکه اندیشه در باب ادبیات را از پرداختن به پاره‌ای از ویژگی‌های آشکاری که چندان مورد توجه نبوده‌اند بازمی‌دارد.

یکی از ویژگی‌های مهم ادبیات (یا «شعر» در معنای عام آن)، که افلاتون به آن اشاره داشت، لذت‌بخشی آن است. این‌که ادبیات خوش‌آیند و لذت‌بخش است تجربه‌ای است که می‌توان آن را در فرهنگ‌ها و دوره‌های گوناگون مشاهده کرد، و تا آغاز سده‌ی نوزدهم منتقدان به آن اشاره کرده‌اند. و این یکی از مشخصه‌های ممیز ادبیات شمرده شده است. جانسن^۱ می‌گوید «هدف نوشتار آموزش است، و هدف شعر آموزش از طریق لذت‌بخشی» (جانسن، ۱۹۶۹: II، ۲۸۰-۲۸۲). اگر سنتی از پژوهش‌های فلسفی درباره‌ی ادبیات وجود می‌داشت، احتمالاً باید ساختمان، ماهیت و کیفیت این تجربه یکی از موضوع‌های اصلی

آن می‌بود. اما به علت نبود چنین سنتی و با توجه به دغدغهی فوق‌العاده‌ای که برای ارزش اخلاقی ادبیات وجود دارد، هنوز شالوده‌ی دریافتی که این تجربه‌ی آشکارا ارزش‌مند و غیرابزاری را رقم می‌زند بررسی نشده است. در فلسفه‌ی ادبیات، وقتی مسئله‌ی چگونگی دریافت آثار ادبی مطرح می‌شود، از همان ابتدا باب هرگونه ارجاع به چنین تجربه‌ی ارزش‌مندی بسته است، و این هم به خاطر اصطلاحاتی است که برای طرح این پرسش به کار می‌رود و هم به خاطر چارچوب مفهومی‌ای که برای پاسخ‌گویی به آن مورد استفاده قرار می‌گیرد.

برای طرح این پرسش که ادبیات چگونه دریافت می‌شود، و نیز برای فراهم آوردن مبنایی برای پاسخ‌گویی به آن، دو چارچوب متفاوت اما مرتبط به کار گرفته شده است. هرمنوتیک که زمانی روشی عملی برای تفسیر کتاب مقدس یا متون کلاسیک بود، به واسطه‌ی آرائی که اشلایرماخر در سال ۱۸۱۷ طرح کرد (اشلایرماخر، ۱۹۹۸: ۵)، به نظریه‌ای عام برای فهم بدل شد. این امر موجب شد که ادبیات در ذیل پارادایمی قرار گیرد که جایگاهی محوری برای مفاهیم فهم و تفسیر قائل بود. به علاوه، فرض بر این بود که گرچه متون گوناگون به روش‌های هرمنوتیکی گوناگونی نیاز دارند، اما در دل این تفاوت‌ها وحدتی بنیادی نهفته است. به این معنا که دریافت آثار ادبی متضمن همان فرآیند معرفتی است که فهم مدارک حقوقی، متون مذهبی، گزارش‌های تاریخی و غیره. در واقع، به واسطه‌ی آراء دیلتای بود که «فهم» به مفهوم مهمی بدل شد که نشان می‌داد همه‌ی اشکال بیان (Ausdrück) آن چه او «تجربه‌ی زیسته» (Erlebnis) می‌نامید چگونه دریافت می‌شوند و، در نتیجه، به مفهوم مهمی برای تعیین روشی بدل شد که نشان می‌داد چگونه «مطالعات انسانی» (Geisteswissenschaften) می‌توانند به حصول دانش درباره‌ی موضوع‌شان بینجامند (دیلتای، ۱۹۹۲: ۱۰۲).

چارچوب دومی که برای طرح پرسش در باب چگونگی دریافت ادبیات و پاسخ به آن به کار گرفته شد چارچوبی زبان‌شناختی/معناشناختی بود که بر مفهوم واژه یا معنای جمله تأکید داشت. در این چارچوب، اثر ادبی بیش و پیش از هر چیز اثری زبانی است که معنایی دارد، و دریافت اثر ادبی اساساً محصول بازسازی معنای آن است. چشم‌انداز زبان‌شناختی/معناشناختی چشم‌انداز

مسلط نقد در سده‌ی بیستم بود که در همه‌ی اشکال آن، از نقد نو^۱ تا ساختارگرایی و پساساختارگرایی، وجود داشت.

هیچ‌یک از این دو چارچوب نمی‌توانند تجربه‌ی مشخصاً ارزش‌مند اما غیر‌ابزاری‌ای را که از قدیم «لذت» نامیده شده در تبیین چگونگی دریافت اثر ادبی بگنجانند. این دو چارچوب نیز از منظر سودمندی‌های اخلاقی (سیاسی یا اجتماعی) از ادبیات دفاع می‌کنند، اما آن را امری بیرونی برای دریافت اثر ادبی می‌انگارند. در هیچ‌یک از این دو چارچوب، از لذت خاص مرتب بر ادبیات، نه به منزله‌ی افزونه‌ی روان‌شناختی اثر، بلکه هم‌چون چیزی که ذاتی وجه دریافتی است که ادبیات طلب می‌کند، سخنی به میان نمی‌آید.

برای آن که تصویری داشته باشیم از آن‌چه این دو چارچوب نمی‌توانند تبیین کنند، جا دارد نگاهی بکنیم به قطعه‌ای از مقاله‌ی کوتاهی از ویرجینیا وولف^۲ با عنوان «خواندن» از کتاب خواننده‌ی معمولی^۳. او در این‌جا می‌کوشد تا تجربه‌ی غوطه‌ور شدن در ادبیات تخیلی را تصویر کند، اما تحلیلی انتزاعی از این تجربه به دست نمی‌دهد، بلکه می‌کوشد تا محتوا و اهمیت این نوع از تجربه را بیان کند. آثار مورد اشاره‌ی او سفرنامه‌های عصر الیزابت هستند که، برخلاف شعر یا داستان، در زمره‌ی آثار ادبی جای نمی‌گیرند، ولی همان چیزهایی را از خواننده طلب می‌کنند که شعر و داستان طلب می‌کنند، چیزهایی که سویی مهمی از تجربه‌ی خواننده را رقم می‌زنند. او می‌نویسد:

تجسم تصویرهایی از بلندای عصر الیزابت مرهمی است بر بی‌قراری ما. حتا سیلان و بارش جمله‌ها نیز به ما آرامش می‌بخشد، یا ما را بر پشت اسبی نیرومند و خوش‌خرام، از میان مراتع سرسبز می‌گذرانند. این لذت‌بخش‌ترین احساس یک روزگرم تابستانی است. جمله‌ها محصولات مراتع را تصویر می‌کنند و شما دیده بر آن‌ها می‌سایید: حجم و رنگ و تنوع آن‌ها نظرگیرتر از کالاهایی است که با کشتی به این‌جا آورده‌اند و در بارانداز انبار کرده‌اند؛ جمله‌ها میوه‌ها را تصویر می‌کنند، حباب‌های سرخ و زردی را که بر تاک‌ها آویخته‌اند؛ هم‌چنین‌اند

مزارعی که از خلال این جمله‌ها نقش شده‌اند؛ مه صبح‌گاهی رنگ باخته و حتا یکی گل هم لهیده نشده. از عبور نخستین عابران، ردّ ظریف کوره‌راهی سفید و طولانی روی علف‌های صبح‌گاهی به‌جا مانده است. شهرهای نودیده نیز این‌گونه‌اند. و این‌چنین است که وقتی که صفحه‌های عریض و طویل را می‌خوانید، وهم باهمان سیالیت و خواب‌زدگی‌ای که دوست می‌دارید سر بر می‌کند و شما را از کرانه‌های لغزان آن‌سو، از فضا‌های گشاینده و از باروهای سفیدی که نمایان شده‌اند، از گنبد‌های زران‌دود، و از مناره‌های عاج برمی‌گیرد. به‌راستی که این فضا لطیف و زیباست و، هم‌زمان، پرمایه و غنی، غنی‌تر از آن‌که با یک بار خواندن بتوان دریافت.

حال، اگر کتاب را می‌بندم، به خاطر آن نیست که این گنجینه دیگر نایی به چنته ندارد، بلکه فقط از آن روست که ذهن من دیگر نمی‌کشد. هم‌چنین، اگر که بخواهیم از خواندن دست بکشیم، قدمی برداریم و بعد درنگی بکنیم تا باز به آن منظره بنگریم، منظره رنگ می‌بازد و صفحه‌ی زرد کاغذ آن‌قدر ناخوانا می‌شود که دیگر نمی‌شود رمزش را گشود. (وولف، ۱۹۶۶: ۲۱-۲۲)

این تجربه تجربه‌ی لذت است، و فقط هنگامی از خواندن بازمی‌ایستیم که بیش از اندازه برای مان گنگ شود. آدم در آن‌چه می‌خواند گم می‌شود. و این تجربه‌ای است بسیار گویا، که با وام‌گیری اصطلاحی از فن‌آوری عکاسی یا تلویزیون، می‌توان آن را تجربه‌ای با وضوحی بسیار زیاد خواند. اما چنین تجربه‌ای ساده دست نمی‌دهد، و خواننده برای آن که حس‌اش کند باید به ویژگی‌ها و جزئیات و تفاوت‌های ظریفی توجه کند که اثر از رهگذر شیوه‌ی کاربرد زبان و ساختار و پیرنگ (اگر پیرنگی داشته باشد) به نمایش می‌گذارد: خواندن کنش است و کامیابی این کنش در گرو قابلیت‌های خود خواننده است. برای خواندن آثار ادبی تخیلی، خواننده باید از قابلیت‌هایی برخوردار باشد که عبارت‌اند از تخیل، قوه‌ی تمییز و حساسیت. و آن‌چه لذت را برمی‌انگیزد به کار گرفتن این قابلیت‌ها در خواندن اثر است. لذت ویرجینیا وولف از سفرنامه‌های عصر

الیزابت را ادراک او از محتوای این آثار و شیوه‌ی بیان آن‌ها رقم می‌زنند. و مقاله‌ی او در مورد «خواندن» به همین ادراک مربوط می‌شود.

تجربه‌ای که ویرجینیا وولف می‌کوشد برای مان تصویر کند نوعاً جایگاهی مرکزی در نقش و جایگاهی دارد که ادبیات تخیلی در فرهنگ ما داراست. عشق به ادبیات که از لذت برمی‌جوشد عامل تعیین‌کننده و مرکزی بالش و پایش یک سنت و فرهنگ ادبی بوده است. این عشق به ادبیات به نحو تکان‌دهنده‌ای در فاره‌نهایت^۱ ۴۵۱ تصویر شده است: کسانی که دل در گرو ادبیات تخیلی دارند اجتماع مطرودی را در یک جامعه‌ی کتاب‌سوز تشکیل داده‌اند. در این جامعه، هر یک از اعضا یک اثر ادبی را به خاطر سپرده و عنوان آن را برای نام آینده‌ی خود برگزیده است و، به این ترتیب، خود به اثری ادبی بدل شده است.

۲. راه پیش رو

چارچوبی برای لذت بردن از ادبیات

چارچوب مفهومی مناسب برای توصیف چگونگی دریافت آثار ادبی باید ظرفیت تبیین این تجربه‌ی لذت را داشته باشد. مفاهیم «معنا»، «فهم» و «تفسیر» بیش از آن محدودند که بتوانند این تجربه را تبیین کنند. پس، فلسفه‌ی ادبیاتی که عشق به ادبیات و تجربه‌ی لذتی را که ادبیات ممکن می‌کند در کانون توجه خود قرار می‌دهد چگونه فلسفه‌ای می‌تواند باشد؟ هر نظریه‌ی کارآمدی باید در محدوده‌های مقتضی عمل کند تا به ورطه‌ی کلی‌گویی و ابهام درنگلند. این نظریه مستلزم زیبایی‌شناسی ادبیات نیرومندی است که بر همه‌ی داشته‌های رشته‌ی زیبایی‌شناسی مبتنی باشد و برداشتی از ادبیات ارائه دهد که به سنت ادبیات وفادار بماند.

محدودیت‌های نظریه

در این جا برخی محدودیت‌ها را که اهمیتی خاص دارند برمی‌شماریم:

۱. نظریه نباید مفاهیم «معنا» یا «تفسیر» را از واژگان نقد بزدايد، زیرا بدون این دو اصطلاح هر کار انتقادی بی‌مایه خواهد بود. نکته این است که

- جست‌وجوی معنا باید بخشی از کار نقد باشد اما بر آن سیطره پیدا نکند.
۲. نظریه نباید ارزش‌های شناختی‌ای^۱ را که سنتاً با ادبیات پیوند داشته‌اند زایل گرداند، بلکه باید بستر مناسبی برای آن‌ها بیابد و توصیفی مناسب از آن‌ها به دست دهد.
۳. نظریه نباید در معنای محدود کلمه لذت جووانه^۲ باشد. کوشش‌هایی برای توضیح لذت‌های حاصل از خواندن از منظر «حسی» محض یا حتا به مثابه امری «اروتیک» صورت گرفته است. از مشهورترین نمایندگان این دیدگاه در دوره‌ی مدرن یکی رولان بارت^۳ (۱۹۷۶) است که به هنگام شرح شیوه‌های خواندن، بین «لذت»^۴ و «کیف»^۵ فرق می‌گذارد، و دیگری سوزان سانتگ (۱۹۹۴) است که می‌گوید «ما، نه به هرمنوتیک، بلکه به نوعی اروتیک هنر نیاز داریم» (سانتگ، ۱۹۹۴: ۲۳). هر دو این نظرها بازی‌گوشانه و برانگیزاننده‌اند، اما هیچ‌یک نمی‌توانند شالوده‌ی یک نظریه‌ی فلسفی قرار گیرند.
۴. در توصیف «عشق به شعر»، نظریه نه باید صورت‌گرا باشد و نه فروکاهنده. نظریه نباید بکوشد سرشت پیچیده‌ی واکنش ادبی را به جنبه‌ای از لذت ادبی، مانند تخیل شاعرانه یا ساختار پیرنگ و یا چگونگی بسط و پرورش شخصیت‌ها، فروکاهد.
۵. نظریه باید بستری فراهم آورد تا ارزش ادبی^۶ در خود مفهوم ادبیات و پاسخ ادبی ادغام شود، نه این‌که صرفاً محصول جانبی فرآیند خواندن باشد.
۶. سرانجام این که نظریه باید به همه‌ی فرم‌های ادبی نظر داشته باشد - شعر غنایی، حماسی، درام، رمان، داستان کوتاه - نه آن که تلویحاً یکی را بر دیگری برتر شمرد (مثل نقد نو که شعر را ممتاز می‌داشت، و ساختارگرایی که روایت را).

دلیل اشاره به این محدودیت‌ها تأکید بر این نکته است که چارچوب کارآمد برای گنجاندن لذت ادبیات در کانون زیبایی‌شناسی ادبی^۷ نه مستلزم ترکی ملاحظات نقد سنتی است و نه ناگزیرمان می‌کند دامنه‌ی کارمان را محدود کنیم:

1. cognitive values

2. hedonistic

3. Roland Barthes

4. *plaisir*

5. *jouissance*

6. literary value

7. literary aesthetics

مرکزیت بخشیدن به لذت‌یابی موجب حذف مفاهیم نظری اصلی در نقد ادبی، یعنی معنا، تفسیر، شناخت، حقیقت، فرم و ارزش، نمی‌شود، بلکه آن‌ها را مورد بازاندیشی قرار می‌دهد.

مفهوم «لذت‌یابی»

برای «لذت‌یابی»^۱ مقدماتی لازم است. این اصطلاح [appreciation] به شیوه‌های گوناگون و اغلب به‌نحوی مبهم در مورد همه‌ی هنرها و ادبیات به کار رفته است. برای آن که بتوانیم این اصطلاح را در کانون زیبایی‌شناسی ادبی بنشانیم، باید معنایی عام و فراگیر از آن داشته باشیم، ولو آن‌که آشکارا معنایی محدود داشته باشد. این معنا فراگیر است زیرا همه‌ی جنبه‌های واکنش ادبی به یک اثر را دربر می‌گیرد، و محدود است چراکه فقط واکنش‌های ادبی را شامل می‌شود که اثر در مقام اثر ادبی آن‌ها را برمی‌انگیزد. این امر، در عین حال، به معنای منحصر به فرد بودن تجربه‌ی ادبیات در مقام ادبیات نیز هست، و نمی‌توان آن را به واکنش‌هایی که سایر محصولات زبانی برمی‌انگیزند فروکاست یا صرفاً نمونه‌ای از چنان واکنش‌هایی انگاشت، خواه این محصولات آثار فلسفی باشند، خواه گفتگو، و خواه گفته‌هایی گذرا و اتفاقی. بعدتر، باز هم درباره‌ی این موضوع سخن خواهیم گفت. لذت‌یابی متضمن تشخیص ویژگی‌های بارز ادبی (یا زیبایی‌شناختی) یک اثر ادبی، و تجربه‌ی لذت‌بخش آن است. لذت‌یابی پاسخ‌فعالی است که روال‌ها و انتظارات متعارف آن را حد زده‌اند، و مستلزم ذکاوت، شعور و داوری خواننده است. این پاسخ اکتسابی است و به آموزش نیاز دارد؛ و هنجاری است، چراکه راه‌های درستی برای نیل به آن هست. یکی از نتایجی که از این امر می‌توان گرفت آن است که هر لذتی که از خواندن آثار ادبی حاصل شود، هراندازه هم موجه یا مشروع باشد، نباید لذتی ادبی یا لذتی قلمداد شود که

۱. appreciation: این واژه مؤلفه‌های معنایی متفاوتی دارد: سویه‌ای شناختی و ادراکی، سویه‌ای مبتنی بر ارزیابی و داوری، و سویه‌ی معطوف به لذت. همان‌طور که خواهیم دید، در این‌جا تأکید بر سویه‌ی سوم آن است و توجه به کیفیت لذت‌بخش آثار ادبی معطوف شده است. به همین دلیل، واژه‌ی «لذت‌یابی» را برای آن ساختم که البته شاید می‌شد در این‌جا واژه‌ی «التذاذ ادبی» را نیز به کار برد. ولی به هر حال، خواننده باید به سویه‌های معنایی دیگر این واژه نیز توجه داشته باشد. م.

متوجه کیفیات ادبی است. سوزان فیجن^۱ تبیینی از لذت‌یابی ادبی به دست داده که اساساً بر احساس یا واکنش عاطفی فرد استوار است (فیجن، ۱۹۹۶). با این که او رگه‌هایی از تفسیر، تأمل، و وراثت‌آمل^۲ را نیز در لذت‌یابی می‌گنجاند، اما آشکارا نگاه بسیار محدودی به عاطفه دارد؛ چراکه فقط برای واکنش‌های مقطعی خواننده در مواجهه با شخصیت و حادثه اهمیت قائل است و چارچوبی برای توضیح داوروی‌های ارزشی جهان‌شمول (یا حتا کلّی یک اثر) فراهم نمی‌آورد یا نمی‌تواند تبیینی از لذت‌های حاصل از وحدت و انسجام اثر به دست دهد (لامارک، ۲۰۰۰).

نقش معنا

نخستین محدودیت موجود در راه شکل‌گیری فلسفه‌ی ادبیات مبتنی بر لذت‌یابی به نقش معنا مربوط می‌شد. در زیبایی‌شناسی تحلیلی (که یکسره از سنت‌های هرمنوتیکی و ساختارگرا جداست) هیچ سرفصلی بیش از تفسیر و معنای ادبی جلب توجه نکرده است، که دلیل این امر با توجه به مرکزیت نظریه‌ی معنا در فلسفه‌ی تحلیلی روشن است. اما، ورود فلسفه‌ی زبان به ساحت فلسفه‌ی ادبیات آشکارا تأثیرات بسیار زیان‌باری بر جای گذاشته است. پیش از آن که به این تأثیرات زیان‌بار پردازیم، نخست و بدون هیچ ابهامی، باید به این امر بدیهی اشاره کنیم که آثار ادبی، از هر نوعی که باشند، اساساً آثاری زبانی‌اند (و از این حیث در مقابل هنرهای تصویری، مجسمه‌سازی یا موسیقی قرار می‌گیرند). بی‌گمان، یک شرط ضرور برای لذت‌یابی از آثار ادبی فهم معنای واژه‌ها و جمله‌هایی است که این آثار از آن‌ها ساخته شده‌اند. دشواری‌های بالقوه‌ی این شرط مقدماتی را نباید کوچک شمرد، زیرا برای «شرح»^۳، یا تبیین «معنای بافتی»^۴ (این اصطلاحات را از بیردزلی^۵ (۱۹۸۱: ۱۳۰) و صفحه‌های بعد) وام‌گرفته‌ایم، باید با همه‌ی مسائل معمول مترتب بر انتساب معنا، و نیز مسائل مربوط به «دور هرمنوتیکی»^۶ – یا تأثیر کل بر جزء و جزء بر کل – مواجه

1. Susan Feagin 2. meta-reflection 3. explication
4. contextual meaning 5. Monroe C. Beardsley
6. hermeneutic circle

شد. روشن است که در سطح توضیح، معنا مرکزیت دارد، و اگر قرار باشد که نظریه‌های فلسفی معنا نقشی در این میان داشته باشند، همین‌جا طبیعی‌ترین محل کاربست آن‌هاست. اما، این هم باید روشن باشد که توضیح معنای متن همه‌ی آن کاری نیست که باید برای تبیین لذت‌یابی ادبی انجام داد. توضیح معنای متن غایتی در خود نیست، بلکه در بهترین حالت فقط مرحله‌ای در فرآیند تفسیر است.

اشتباه بسیاری از فیلسوفان تحلیلی ادبیات این است که روش‌ها و در واقع مسائل مربوط به شرح را به همه‌ی ابعاد تفسیر ادبی^۱ تعمیم می‌دهند، و تلویحاً معنا را در دل لذت‌یابی ادبی جای می‌دهند. این اشتباه در برخی از وجوه بحث‌های جاری آشکار است. یکی از این وجوه آن است که مسئله‌ی نیت را در صدر مسائل مربوط به فلسفه‌ی ادبیات می‌نشانند. بیش از نیم سده است که می‌پرسند نیت مؤلف چه اهمیتی در نقد ادبی دارد، و آیا نوعی «مغالطه‌ی نیت‌مندی»^۲ وجود دارد یا نه (بنگرید به دو مجموعه مقاله‌ی نیوتون د مولینا^۳، ۱۹۷۶؛ و آیزمینگر^۴، ۱۹۹۳). اما در بیست سال گذشته یا چیزی در این حدود، جریان شاخصی در بین فیلسوفان وجود داشته که این بحث را بیرون از حوزه‌ی نقد ادبی دنبال کرده است. از میان موارد فراوان، می‌توان به دو نمونه‌ی زیر اشاره کرد: یکی نوتل گرو^۵ که با الگو گرفتن از گفتگو، از نوعی نیت‌باوری دفاع می‌کند (بنگرید به مقاله‌ی او در آیزمینگر، ۱۹۹۲)، و دیگری روبرت اشتیکر^۶ که از مفهوم «معنای گفته»^۷ استفاده می‌کند که در نظریه‌ی کنش کلامی^۸ به کار می‌رود (اشتیکر، ۱۹۹۷: فصل ۹). اما به روشنی می‌توان نشان داد که این دو دیدگاه فروکاهنده‌اند و راهی به شناخت وجه متمیز ادبیات ندارند (لامارک، ۲۰۰۱). بحث در باب نیت اگر به حوزه‌ی خاص معنا در نقد ادبی، یعنی به شرح، محدود می‌شد، در این صورت توجیهی می‌داشت. اما واضح است که توجه چندانی به تمایز میان معنای متنی در سطح جمله و تفسیر کل آثار نشده است.

1. literary interpretation

3. D. Newton-de-molina

5. N. Carroll

8. speech-act theory

6. R. Stecker

2. intentional fallacy

4. G. Iseminger

7. utterance meaning

در این جاست که مسئله‌ی دیگری نیز مطرح می‌شود که همانا کاربرد غیرانتقادی عبارت «معنای اثر» است. معلوم نیست که وقتی می‌گوییم «رمان غرور و تعصب»^۱ چه معنایی دارد «منظورمان چیست، یا چگونه می‌توان جمله‌ی «نمایش مکبث»^۲ به این معناست که... را کامل کرد، توگویی این عبارت‌ها به چیز معینی اشاره دارند یا می‌توانند داشته باشند (نگاه کنید به مقاله‌های «متن و معنا» و «معنای یک اثر ادبی» در *السن*،^۳ ۱۹۸۷). اما آنچه از این هم بحث‌انگیزتر است فرض رایجی است که معنای کل یک اثر را با معنای تک تک جمله‌های آن هم‌تراز می‌داند (فرضی که در کتاب اشتیکر، [۱۹۹۷] به وضوح می‌توان مشاهده کرد: او برای اشاره به هر دو مورد اصطلاح «معنای گفته» را به کار می‌برد). اگر اثر ادبی را «گفته» یا جمله‌ی پیچیده‌ای بینگاریم که باید بر پایه‌ی معنا یا بر اساس نیتی که گوینده در سر دارد تعبیرش کرد، این واقعیت را نادیده گذارده‌ایم که آثار ادبی اهداف متعارف خاص خود را دارند (السن، ۱۹۸۷) و نمی‌توان آن‌ها را به وجه گفتگویی ارتباط فروکاست (لامارک، ۲۰۰۱). تفسیر یک اثر ادبی، به مثابه یک کل واحد، صرفاً بازیابی محتوای معنایی^۴ آن یا فهم جمله‌های سازنده‌ی آن نیست؛ بلکه باید دید که آن دسته از ویژگی‌های اثر که به لحاظ زیبایی‌شناختی موضوعیت دارند چگونه «انسجام می‌یابند»، اثر از منظر ادبی چه ارزش و جذابیتی دارد، و چرا اثر شایستگی آن را دارد که مورد بررسی دقیق قرار گیرد. در این‌جا شاهد آن هستیم که تأکید بر لذت‌یابی موجب تمرکز دوباره بر تفسیر می‌شود. البته در این‌جا عنصر معنا نیز وجود دارد - بی‌درنگ باید اعتراف کرد که فهم معنای واژه‌ها و جمله‌ها پیش شرط لذت‌یابی است - اما لذت حاصل از مواجهه‌ی ادبی با یک اثر مستلزم چیزی بیش از توجه به معنای زبانی آن است.

1. *Pride and Prejudice*

[این کتاب با مشخصات زیر به فارسی ترجمه شده است: جین استین، غرور و تعصب، ترجمه‌ی رضا رضایی (تهران: نی، ۱۳۸۵) - م.]

2. *Macbeth*

[این کتاب با مشخصات زیر به فارسی ترجمه شده است: ویلیام شکسپیر، مکبث، ترجمه‌ی داریوش آشوری (تهران: آگه، ۱۳۹۳) - م.]

3. Stein Haugom Olsen 4. semantic content -