فلسفهٔ ادبیات

پیتر لامارک

ترجمهٔ
میثم محمدامینی

فرهنگ نشر نو
با همکاری نشر آسیم
تهران- ۱۳۹۶

دربارهٔ نویسنده

پیتر لامارک (زادهٔ ۱۹۴۸) استاد فلسفهٔ دانشگاه یورک است. او از کالج مالبرو لیسانس ادبیات انگلیسی گرفته و فلسفه را در کوییز کالج آکسفرد خوانده است. لامارک از ۱۹۷۲ تا ۱۹۹۵ در دانشکدهٔ فلسفهٔ دانشگاه استرلینگ تدریس کرده و از ۱۹۹۵ تا ۲۰۰۰ صاحب کرسیِ فلسفهٔ فرِنز در دانشگاه هال بوده است. او از سال ۲۰۰۰ تا کنون نیز در دانشگاه یورک مشغول به کار است. او همچنین از ۱۹۹۵ تا ۲۰۰۸ سردبیر مجلهٔ معتبر *British Journal of Aesthetics* بوده است.

لامارک در حوزهٔ فلسفهٔ هنر تحلیلی دربارهٔ بسیاری از موضوعات مطلب نوشته است. او دیدگاه تازه‌ای دربارهٔ «پارادکس داستان» مطرح کرده که به نام «نظریهٔ اندیشه» مشهور است (ر.ک. فصل ۵). فهرستی از مهم‌ترین کتاب‌ها و مقالات لامارک در انتهای کتاب در بخش کتاب‌شناسی آمده است.

فهرست مطالب

پیشگفتار	۱۱
سپاسگزاری	۱۹
۱ هنر	۲۱
۲ ادبیات	۷۳
۳ نویسنده	۱۷۱
۴ مطالعهٔ اثر ادبی	۲۵۷
۵ داستان	۳۳۱
۶ صدق	۴۱۳
۷ ارزش	۴۷۵
کتاب‌شناسی	۵۴۹
واژه‌نامه	۵۷۷
نام‌نامه	۵۸۹

پیشگفتار

توجه به ادبیات به‌مثابهٔ هنر دقیقاً یعنی چه؟ تقریباً همه می‌پذیرند که دست‌کم بعضی شعرها و رمان‌ها و نمایشنامه‌ها اثر هنریِ اصیل هستند، اما هیچ روشن نیست که این گفته دقیقاً چه معنایی دارد. چرا عبارات منظوم روی کارت تبریک یا هزلیات یا رمان‌های عامه‌پسندِ معمایی- جنایی یا علمی- تخیلی را از این مجموعه مستثنا می‌کنیم؟ آیا این صرفاً یک داوری سلیقه‌ای است، یا تشخیص یک مقوله نیز در میان است؟ آیا پایه و اساسی عینی برای ترسیم این تمایزها وجود دارد؟ اصلاً چه چیزی «ادبیات» به شمار می‌آید؟ وقتی که چیزی در معنایی مناسب به عنوان ادبیات شناخت شد، این امر چه پیامدهایی خواهد داشت، از جمله این‌که چه‌گونه خوانده خواهد شد، چه انتظاراتی از آن اثر هست، چه فوایدی خواهد داشت، و در میان سایر چیزهایی که بشر ارزشمند می‌داند از چه جایگاهی برخوردار خواهد بود؟

آن‌چه در ادامه می‌خوانید توضیحی فلسفی برای این پرسش‌ها و برخی پرسش‌های مشابه دیگر است. اما چرا توضیح «فلسفی»؟ راستش این‌جا تفاوتی در کار نیست؛ منتقدان ادبی نیز می‌توانند نگاه فلسفی داشته باشند، و اغلب هم چنین نگاهی دارند. اما باز هم ممکن است این زاویهٔ دیدْ غیرمعمول به نظر بیاید. فیلسوف به اصول بنیادی نظر دارد، به پیوندهای

مفهومی، به پیامدهای مغفول‌ماندهٔ خطوط فکری مختلف، به معناداری و بی‌معنایی، به مرزهایی که معناداری و بی‌معنایی در آن ممکن و مطلوب است. وقتی که فیلسوف در پی نظریه‌پردازی است، می‌خواهد نظریه‌ای جامع در باب پدیده‌ها عرضه کند که در وحدت‌بخشی و تبیین و روشن ساختنِ عناصر پراکنده یاری‌رسان باشد. تحقیق فلسفی دربارهٔ ادبیات عبارت است از بررسیِ دقیقِ فعالیت‌ها و رویه‌های موجود در ادبیات، اما چنین پژوهشی تاریخچه‌ای از این فعالیت‌ها یا تحلیلی جامعه‌شناختی از آنها ارائه نمی‌دهد. بلکه به قراردادها و پیش‌فرض‌های پنهانی که به این فعالیت‌ها هویت متمایز خود را می‌دهد توجه می‌کند، و در پی یافتن نظرگاه منسجمی است که بتواند معنای معقولی به آنها بدهد. البته این پژوهش چندان سودمند نخواهد بود اگر بیش از اندازه انتزاعی باشد، اگر پیوندش را با خود آثاری که مدعی است به آنها پرداخته از دست بدهد ــ چه با خود آثار هنری، چه آثار انتقادی‌ای که به بررسی آثار هنری می‌پردازند. در طول این تحقیق، این آثار همواره پیش چشم خواهند بود. هر اصلِ شناسایی‌شده، یا هر مفهوم تبیین‌شده، یا هر نظریهٔ پرداخته‌شده، فقط با تجربهٔ آشنای خوانندگان و ستایندگان ادبیات توجیه می‌شود.

مخاطب این کتاب فقط علاقه‌مندان به فلسفه نیست، بلکه همچنین کسانی است ــ از منتقدان و همین‌طور «خوانندگان عادی» ــ که به ادبیات علاقه‌مندند و ذوق دنبال کردن مسائلی فرای امور عادی و پیش‌پاافتاده را دارند. روش کتاب عمدتاً «تحلیلی» است و مستقیم به مسائل فلسفی می‌پردازد، نه این‌که به دنبال تاریخ مسائل باشد. البته تعارض و تقابلی با دیگر روش‌شناسی‌ها هم ندارد. سبک فلسفه‌ورزی عمدتاً وابسته به مذاق و تربیت است. در نهایت آن‌چه اهمیت دارد پرتوی است که به مسائل تابانده می‌شود. امید آن است کسانی که برخی جنبه‌های خاص آفرینش ادبی و درک ادبی برایشان معما است از طریق این بررسی تا اندازه‌ای به وضوح و روشنی، یا حتی بینش، دست یابند.

در فصل ۱، ماهیت تحقیق، روش‌ها و اهداف آن، روشن می‌شود. «فلسفهٔ ادبیات» چه مباحثی را دربرمی‌گیرد؟ با نظریهٔ ادبی یا نظریهٔ نقد چه‌گونه ارتباط می‌یابد؟ اندیشیدن دربارهٔ ادبیات به‌مثابهٔ «هنر» یعنی چه؟ آیا می‌شود ادبیات را در بحث زیبایی‌شناسی گنجاند، یا چنین نظری بر پیش‌فرضی قدیمی و منسوخ دربارهٔ مفهوم *belles lettres* یا «زیبانویسی» استوار است؟ آیا در ادبیات هیچ جایی برای سخن گفتن از تجربهٔ زیبایی‌شناختی یا کیفیات زیبایی‌شناختی یا لذت زیبایی‌شناختی هست؟ در واقع خیلی زود زنگ هشدار در مورد دیدگاه‌های فروکاست‌گرایانه دربارهٔ ادبیات به صدا در می‌آید، دیدگاه‌هایی که مثلاً یک نوع خاص ادبی (مانند شعر یا رمان) را نمونهٔ اعلای ادبیات تلقی می‌کنند، یا لذات ادبیات را در چارچوبی مطلقاً احساسی می‌گنجانند، یا دیدگاه‌هایی که برای واکنش‌های «طبیعی» یا تعلیم‌ندیده اولویت قائل می‌شوند.

در فصل ۲، سنجشی دقیق و انتقادی عرضه می‌شود از کوشش‌هایی که برای تعریف ادبیات انجام گرفته است. وجه ممیزِ هنرِ ادبی کدام است؟ آیا امر ادبی جوهری دارد، شاید استفاده‌اش از زبان باشد، یا «تقلیدش» از جهان، یا توانایی‌های بیانی‌اش؟ اگر آثار ادبی هیچ ویژگی ذاتی‌ای ــ یعنی ویژگی‌ای که میان تمام این‌گونه آثار مشترک باشد ــ نداشته باشند که نشانهٔ ادبی بودنشان باشد، پس شاید عوامل «نهادی» وجه ممیز آنها است. این اندیشه به‌دقت بررسی می‌شود و انواع مختلف تحلیل‌های نهادی ارزیابی می‌گردد. همچنین دربارهٔ مفهوم «وجه وجودیِ»[1] آثار ادبی بحث می‌شود. آیا می‌شود که آثار ادبی صرفاً دنباله‌ای از جمله‌ها باشند؟

فصل ۳ به بررسی مفهوم مؤلف می‌پردازد. در نقد ادبیِ قرن بیستم، با طرد نقدهای زندگی‌نامه‌محور، ترویج «شخصیت‌زدایی»، و تأکید بر خودآیینی، به مؤلف ضربهٔ بسیار سختی وارد شد، تا جایی که سخن از

1. mode of existence

«مرگ مؤلف» به میان آمد. این‌گونه پایین آوردن مرتبهٔ مؤلف چه دلایلی می‌تواند داشته باشد؟ آیا تناقض‌آمیز نیست آثاری که آشکارا آفریدهٔ مؤلفان هستند دارای حیاتی کاملاً مستقل از مؤلفانشان تصور می‌شوند؟ در این فصل همچنین، استدلال‌ها دربارهٔ نقش قصد و نیت در نقد، چه مرتکب «مغالطهٔ نیت‌گرایانه»[1] شده باشند چه خیر، بررسی می‌شود.

فصل ۴ جایگاه محوری دارد، از آن رو که به اصول بنیادینِ خواندنِ آثار ادبی می‌پردازد که ظاهراً باید مبنای هرگونه برداشتی از مفهوم ادبیات به‌مثابهٔ هنر باشد. این فصل، بدون این‌که هیچ‌گونه رویکرد تجویزی در پیش بگیرد، صرفاً به دنبال شناساییِ علایق عمیق و مشترکِ خوانندگان است هنگامی که با آثار ادبیِ هنری، در مقام اثری هنری مواجه می‌شوند. در این‌جا به مفهوم «تفسیر»[2] توجه می‌شود ــ به اهداف آن، مبانی آن، و رابطهٔ آن با «درک و ارزیابی»[3] ادبیات.

در فصل ۵، وجوه متعددِ داستانی بودن[4] بررسی می‌شود: مثلاً آیا مرز روشنی میان داستان و غیرداستان هست؟ داستان تعریف کردن یا شخصیت پرداختن چیست؟ دربارهٔ رویدادهای داستانی چه‌گونه می‌توانیم بامعنا سخن بگوییم؟ شخصیت‌های داستانی چه‌گونه واقعیتی دارند؟ آیا اصلاً واقعیتی دارند؟ جهان داستانی چیست، و چه‌گونه تصویری از آن می‌سازیم؟ شخصیت‌های داستانی چه اندازه با انسان‌های واقعی شباهت دارند؟ چه‌گونه می‌شود که خوانندگان با شخصیت‌هایی که می‌دانند فقط چیزهایی «ساختگی» هستند پیوند عاطفی برقرار می‌کنند؟

1. intentional fallacy 2. interpretation

۳. ترکیب «درک و ارزیابی» را در برابر واژهٔ «appreciation» به کار برده‌ام. این واژه در انگلیسی، هم به دریافت و شناخت دلالت دارد هم به لذت و احساس. چون در اغلب موارد هردو معنا در نظر است و اهمیت دارد، به جای یک واژه، از این ترکیب به عنوان معادل استفاده کرده‌ام. در مورد این اصطلاح در بخش پایانیِ فصل ۴، به‌تفصیل بحث شده است. ــ م.

4. fictionality

فصل ۶ دربارهٔ رابطهٔ صدق است با ادبیات. آیا صدق (یا حقیقت)، در شعر یا حتی آثار داستانی، آرمان ادبیات است؟ این گفته چه معنایی می‌تواند داشته باشد که یک اثر ادبی حقیقتی ژرف را دربارهٔ حیات بشر بیان می‌کند؟ آیا صدقِ گزاره‌ای[1] با ادبیات بی‌ارتباط است؟ آیا صدق‌های ادبی مختص و منحصر به خود ادبیات است؟ آیا می‌شود از داستان، هم دربارهٔ واقعیات و هم دربارهٔ شیوه‌های نگریستن به جهان چیزهایی یاد بگیریم؟ آیا ممکن است آثار بزرگ ادبی درک بهتری از خویشتن و زندگی انسان به ما بدهد؟ در این‌جا توصیه می‌شود احتیاط کنید؛ همیشه روشن نیست که چه‌گونه می‌شود برخی ادعاهای اساسیِ نظریه‌پردازانِ «صدق» را تأیید کرد.

در پایان هم فصل ۷ به بررسی مستقیم برخی از ارزش‌هایی که معمولاً برای ادبیات قائل هستند می‌پردازد. نشانِ یک اثر ادبی بزرگ چیست؟ آیا می‌شود دربارهٔ این‌گونه موضوعات داوری عینی داشت؟ منظور از «مجموعهٔ آثار معتبر و اصیل» ادبی[2] چیست؟ آیا آثار ادبی به‌واسطهٔ شایستگی‌های ذاتیِ ادبی‌شان اصالت و اعتبار می‌یابند یا عوامل سیاسی هم در این میان دخیل است؟ چه ارتباطی هست میان ارزش ادبی و تفسیر؟ آیا هیچ‌گونه ارتباطی میان اخلاق و ارزش ادبی وجود دارد؟ آیا ممکن است اثری غیراخلاقی از منظر ادبی ارزشمند باشد؟

این‌ها فقط برخی از پرسش‌هایی است که در فلسفهٔ ادبیات می‌بینیم. این کتاب می‌کوشد به کندوکاو دقیق دربارهٔ این‌گونه پرسش‌ها بپردازد، نه این‌که صرفاً استدلال‌های اصلیِ طرف‌های مختلف را معرفی کند ــ هرچند که در این راه هم تلاش‌هایی دارد ــ اما در واقع بیشتر به دنبال این است که در پیش بردن بحث و ارزیابی استدلال‌ها نیز گام‌هایی بردارد. موضع کتاب دربارهٔ مسائل گوناگون کاملاً خنثا نیست، بلکه یک خط فکری پدید می‌آورد که موضوعات را در چارچوب نگاهی کلی به هم پیوند می‌دهد و امید

1. propositional truth 2. literary “canon”

آن است که خواننده آن را قانع‌کننده و مطلوب بیابد. و نکتهٔ پایانی این‌که تشخیص مسائل و اندیشیدن عمیق دربارهٔ آنها می‌تواند درست به اندازهٔ دستیابی به نتایج نهایی مهم باشد. قلمرو ادبی ساحتی است که همگی ما تا اندازه‌ای در آن مشارکت داریم؛ تأمل دربارهٔ این‌که ادبیات واقعاً چه جایگاهی در زندگی ما دارد می‌تواند درک و فهم ما را نسبت به آن افزایش دهد و همهٔ ما را به نبوغی که در پسِ بزرگ‌ترین محصولات آن نهفته است آگاه‌تر سازد.

اندیشه‌های عرضه‌شده در این کتاب در ادامه، و کامل‌کنندهٔ پژوهش‌های پیشین من است دربارهٔ داستان و زیبایی‌شناسی ادبیات که به‌ویژه در این دو کتاب بیان شده است:

Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective* (Oxford: Clarendon Press, 1994).

Peter Lamarque, *Fictional Points of View* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996).

همین‌طور از دیگر مقاله‌های پیشترمنتشرشده‌ام کمابیش بهره برده‌ام:

"The Death of the Author: An Analytical Autopsy," *The British Journal of Aesthetics*, vol. 30 (1990), pp. 319–331.

"Appreciation and Literary Interpretation," in Michael Krausz, ed., *Is There a Single Right Interpretation?* (University Park, PA: Penn State Press, 2002), pp. 285–306.

"Fiction," in Jerrold Levinson, ed., *Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 377–391.

"How to Create a Fictional Character," in Berys Gaut and Paisley Livingston, eds. *The Creation of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 33–52.

"Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries," in Matthew Kieran, ed. *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (Oxford: Blackwell, 2006), pp. 127–139.

"The Intentional Fallacy," in Patricia Waugh, ed., *Oxford Guide to Literary Theory and Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 177–188.

"On the Distance Between Literary Narratives and Real-Life Narratives," in Dan Hutto, ed., *Narrative and Understanding Persons*, Royal Institute of Philosophy Supplement (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 117–132.

"Aesthetics and Literature: A Problematic Relation?" *Philosophical Studies* vol. 135, no. 1 (2007), pp. 27–40.

از انتشارات دانشگاه آکسفرد، انتشارات دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا، انتشارات بلک‌ول، و انتشارات اشپرینگر بابت اجازهٔ انتشار مجدد بخش‌هایی از این مطالب سپاسگزارم.

۱

هنر

این کتاب کتابی است دربارهٔ ادبیات که یک فیلسوف از منظر فلسفی نگاشته است. فیلسوف چه علاقه‌ای ممکن است به ادبیات داشته باشد که بخواهد به عنوان فیلسوف دربارهٔ آن مطلب بنویسد؟ نگاه فلسفی به این موضوع چه وجه ممیزی دارد؟ هدف این فصل توجه خاص به ماهیت و مرزهای این پژوهش است.

گام‌های نخست

مطالب بسیاری دربارهٔ ادبیات نوشته شده است، از تحلیل یک اثر خاص و توصیف و تفسیر و ارزیابی و توصیهٔ آن گرفته، تا تأملات کلی دربارهٔ معنای اصطلاح «ادبیات» و این‌که آیا اصلاً چیزی به نام ادبیات وجود دارد یا خیر. این نوشته‌ها را به نام‌های مختلفی می‌خوانند، از جمله «نقد ادبی»، «تاریخ ادبیات»، «زندگی‌نامهٔ ادبی»، «نظریهٔ نقد»، «نظریهٔ ادبی»، «نظریهٔ شعر» (یا «بوطیقا»)، و «فرانقد». خود منتقدان ادبی هم «رویکردهای» بیشماری به ادبیات دارند، از رویکرد روانشناختی و تاریخی و جامعه‌شناختی و سیاسی گرفته تا رویکرد زبانی و سبکی و بلاغی. این

فراوانی دست‌کم نشانهٔ میزان فوق‌العادهٔ علاقه‌ای است که قلمرو ادبیات برمی‌انگیزد.

«فلسفهٔ ادبیات»، گرچه عنوان نسبتاً تازه و عمدتاً ناآشنایی است، بازنمای یک نوع از همین علاقه است. در واقع پژوهشی که «فلسفهٔ ادبیات» خوانده می‌شود چیز تازه‌ای نیست و سابقهٔ آن به یونانیان باستان می‌رسد. فن شعر ارسطو، یکی از تأثیرگذارترین آثار در حوزهٔ نقد ادبی، نمونه‌ای است عالی از فلسفهٔ ادبیات به معنای جدید. فن شعر فقط نوشتهٔ یک فیلسوف نیست، بلکه نمایانگر روش‌شناسی ناب و اصیلِ فلسفی نیز هست: این اثر ابتدا به توصیف دقیق موضوع می‌پردازد ــ یعنی ماهیت کلی شعر، شکل‌ها و اهداف و موضوعات آن را بیان می‌کند ــ سپس تحلیلی جامع از یک گونهٔ ادبی، یعنی تراژدی، به دست می‌دهد، بخش‌های تشکیل‌دهندهٔ آن (پی‌رنگ یا داستان، شخصیت، بازی، اندیشه، سبک زبانی) و مفاهیم کلیدی برای توصیف اهداف و تأثیرات آن را برمی‌شمرد، و در نهایت هم بحث را با نظراتی دربارهٔ مقایسه با گونهٔ دیگر شعر، یعنی شعر حماسی، به پایان می‌برد.

اما بسیار عجیب است که با وجود این الگویی که ارسطو ارائه داد، در میان فیلسوفان علاقه به بررسی نظام‌مند ادبیات کمتر مشاهده شده است. حتی بررسی افلاطون از شعر، گرچه به‌غایت مهم است، چندان نظام‌مند نیست و اغلب در خلال بحث‌هایی روی می‌دهد که موضوع اصلی آنها مسئله‌ای غیرادبی است، مانند چگونگی تربیت پاسداران [جامعه][1] یا خیر حکومت و مردم. بسیاری از فیلسوفان اشارهٔ گذرایی به ادبیات داشته‌اند، مثلاً به آثاری مشخص یا (به پیروی از افلاطون) به تأثیرات اخلاقی کارهای ادبی یا (همانند هیوم[2] و هگل[2] و نیچه[3] و شوپنهاور[4]) به گونه‌هایی نظیر

۱. در تمام متن علامت [ ] برای افزوده‌های مترجم و علامت [[ ]] برای افزوده‌های مؤلف به کار رفته است. ــ م.

2. David Hume
2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
3. Friedrich Nietzsche
4. Arthur Schopenhauer

تراژدی اشاره کرده‌اند. اما پژوهش و کاوشِ فلسفیِ دقیق دربارهٔ خود فعالیتِ نوشتن و خواندن و درک و ارزش نهادن به آثار ادبی بسیار نادر است. تاریخ نوشته‌های «نظری» دربارهٔ ادبیات اساساً تاریخِ نگارشی فلسفی نیست. آن‌چه بیشتر معمول است، دست‌کم تا آغاز سدهٔ بیستم، تأملات شاعران و منتقدان است: که مانند هوراس[1] در هنر شعر[2] توصیه‌هایی به شاعران ارائه می‌دهند، یا همچون سیدنی[3] و شِلی[4]، از شعر در برابر پیوریتان‌ها و اخلاقیون دفاع می‌کنند، یا در قالب پیشگفتارها و جستارهای انتقادی، شیوه‌های تازه‌ای برای نشان دادن اهمیت ادبیات در زندگی بشر معرفی می‌کنند (مانند فیلدینگ[5]، وردزورث[6]، و متیو آرنولد[7]).

هدف نخست در فلسفهٔ ادبیات، یافتن مقام و جایگاهِ این پژوهشِ تازه‌نامگذاری‌شده در میان سایر پژوهش‌ها دربارهٔ ادبیات است ــ و البته این خودش کاری فلسفی است. آیا فلسفهٔ ادبیات نوعی نقد است یا نوعی نظریه؟ آیا این هم «رویکرد» دیگری است به ادبیات که در کنار دیگر رویکردهای یادشده قرار می‌گیرد؟ آیا مطالعه‌ای است دربارهٔ تک‌تک آثار؟ در واقع فلسفهٔ ادبیات هیچ‌یک از این‌ها نیست. فراتر از همهٔ این‌ها، فلسفهٔ ادبیات، همان‌طور که روشن است، پژوهشی فلسفی است، شاخه‌ای است از فلسفه به همراه تمام لوازم آن. این‌گونه تحقیق، همان‌طور که ارسطو نشان داده، پژوهشی است بنیادین دربارهٔ خود ماهیت امر ادبی، که شامل طبقه‌بندی موضوع، توصیف جنبه‌های آن، تحلیل مفاهیمش، و یافتن هنجارها و ارزش‌ها نیز می‌شود و می‌کوشد جایگاه کل فعالیتِ نگاشتن و خواندن آثار ادبی را در میان دیگر فعالیت‌های مرتبط اما متمایز بیابد. دربارهٔ این موضوع در موقع مناسب بیشتر خواهیم گفت.

1. Horace
2. *Ars Poetica*
3. Philip Sydney
4. Percy Bysshe Shelley
5. Henry Fielding
6. William Wordsworth
7. Matthew Arnold

یافتن برخی پیوندها میان فلسفه و ادبیات چندان دشوار نیست، اما تمام این‌گونه پیوندها ذیل فلسفه‌ی ادبیات[1] قرار نمی‌گیرد. نقطهٔ آغاز مناسب برای توضیح اهداف و گسترهٔ پژوهشمان مقایسهٔ آن با دیگر علایق فلسفی است.

فلسفه در ادبیات

برای شروع باید یادآوری کرد که فلسفه‌ی ادبیات همان فلسفه در ادبیات نیست، اگرچه پیوندهای غیرمستقیم با این مفهوم دارد. در این کتاب قرار نیست در رمان‌ها و نمایشنامه‌های خاصی کندوکاو کنیم تا بینش‌های فلسفی‌شان را بیابیم.

نشان دادن یا بررسیِ مضامینِ کلاً فلسفی در شعر یا نمایش‌نامه یا رمان کاری شایع و به‌رسمیت‌شناخته‌شده است. در پسِ جنگ و صلح[2] تالستوی[3]، دیدگاهی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ و سرنوشت بشر نهفته است؛ در رمان‌های سارتر[4] و کامو[5] اگزیستانسیالیسم هست؛ در شعر بلیک[6] عرفان در برابر عقل‌باوری قرار می‌گیرد؛ وحدت وجود در پیش‌درآمدِ[7] وردزورث دیده می‌شود؛ خداناباوری در کار داستایوسکی[8] موشکافانه به بحث گذاشته می‌شود؛ مشیت الهی و آزادی اراده در بهشت گمشدهٔ[9] میلتن مطرح است؛ خودپرستی و خودمداری در کار جورج الیوت[10] و جورج مردیث[11] موضوع بحث است؛ و بسیاری نمونه‌های دیگر از این دست وجود دارد.

مضامین فلسفی در ادبیات دست‌کم به سه شکل مختلف در تأملات دربارهٔ ادبیات می‌تواند ظاهر شود.

1. philosophy *of* literature
2. *War and Peace*
3. Leo Tolstoy
4. Jean-Paul Sartre
5. Albert Camus
6. William Blake
7. *The Prelude*
8. Fyodor Dostoyevsky
9. *Paradise Lost*
10. George Eliot
11. George Meredith

نخست، در نقدهای مستقیم می‌توان این مضامین را بیان کرد، مانند این قطعهٔ کوتاه از یک منتقد ادبی دربارهٔ جنگ و صلح:

> تالستوی در رویکرد خود همواره به دنبال حقایق ازلی و ابدی است، از همین رو انسان‌هایی را آفریده است که می‌کوشند سرنوشت خویش را مطابق با قوانین تخطی‌ناپذیر بشریت آشکار سازند... این نوعی فلسفهٔ وحدت وجودی است، و تالستوی سخت دلمشغول این اندیشه است که عالی‌ترین کوشش‌های انسان و بهترین آرزوهایش را مرگ ناکام می‌گذارد.[1]

اظهار نظر مختصری است که دربارهٔ مضامین محوری رمان ادعایی مطرح می‌کند. شناسایی و توصیف این مضامین بخشی از یک فعالیت فلسفی نیست، بلکه کوششی است برای درک رمان و اهداف آن. محتوای شناسایی‌شده ممکن است فلسفی باشد، اما مهارت‌های مربوط به استنباط و تشریح این محتوا بیشتر مهارت‌های نقد ادبی است، نه مهارت فلسفی. برای منتقد همین کفایت می‌کند که به مضامین اشاره کند و آنها را با حوادث رمان پیوند دهد. اعتبارِ تفسیرِ منتقد بر اعتبار فلسفیِ خود اندیشه‌ها مبتنی نیست، بلکه بر تأییدی که از جزئیات اثر دریافت می‌کند استوار است. پس در این سطح، یعنی سطحی که منتقد مضامین اثر را شناسایی می‌کند، تمایزی روشن هست میان فلسفه در ادبیات و فلسفه‌ی ادبیات.

اما سطح دومی هست که مهارت‌های فلسفی و علایق فلسفی را به طور مستقیم درگیر می‌کند. فیلسوفان به کاوشِ ادبی در اندیشه‌های فلسفی توجه می‌کنند تا بتوانند به روشن شدن، عمیق‌تر شدن، یا تشریح موضوعی فلسفی کمک نمایند. فلاسفه‌ای که به دیدگاه‌های سارتر دربارهٔ «پوچیِ زندگی» یا

1. Rosemary Edmonds, “Introduction,” in L. N. Tolstoy, *War and Peace*, vol. 1, trans. and with an introduction by Rosemary Edmonds (Harmondsworth: Penguin, 1969), pp. x-xi.

به رابطهٔ میان اعیان و آگاهی علاقه دارند مطالعهٔ رمان نخست او، تهوع[1]، را مفید خواهند یافت. تهوع رمانی فلسفی است به این معنا که از بافتار یا متنی داستانی (و ادبی) بهره می‌گیرد تا تحققِ خیالیِ برداشتی را که سارتر در آثارِ فلسفیِ غیرداستانی‌اش از مفهوم آگاهی عرضه می‌کند نشان دهد.

نمونهٔ دیگر می‌تواند سهم ادعاییِ رمان‌های هنری جیمز[2] در پیشبرد فلسفهٔ اخلاق باشد، ادعایی کَه مارتا نوسبائوم[3] فیلسوف هم مطرح می‌کند:

> برخی چیزها هستند که ممکن است حقیقت اخلاقی باشند و سادگیِ فلسفهٔ اخلاقِ سنتی توان بیان آنها را ندارد، اما کاسهٔ طلاییِ[4] آنها را بسیار عالی بیان می‌کند. اگر هدف فلسفهٔ اخلاق را ارائهٔ درکی از خیر بشر از طریق بررسی دقیقِ برداشت‌های مختلف از مفهوم خیر بدانیم، آنگاه به نظر می‌رسد که این متن و دیگر متن‌های مشابه آن بخش‌های مهمی از فلسفه هستند.[5]

از نگاه نوسبائوم، فقط این‌طور نیست که رمان‌های جیمز مضامین فلسفی داشته باشند، بلکه این رمان‌ها خودشان آثار مکمل فلسفی به شمار می‌آیند. گرچه نوسبائوم از این‌گونه خوانش جیمز سفت و سخت دفاع می‌کند، اما این دیدگاه، چه در مقام تفسیری از کارهای جیمز و چه به عنوان نظری کلی دربارهٔ ادبیات به‌مثابهٔ فلسفه، مخالفانی نیز دارد.[6] مسلماً این کار بیشتر

1. *Nausea* 2. Henry James
3. Martha Nussbaum 4. *The Golden Bowl*
5. Martha C. Nussbaum, "Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy," in *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1990), p. 142.
۶. برای بحث دربارهٔ خوانش نوسبائوم از جیمز این دو اثر را بنگرید:
Richard Posner, "Against Ethical Criticism," *Philosophy and Literature*, vol. 21, no. 1 (1997), pp. 1-27.
Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* (Oxford: Clarendon Press, 1994), pp. 286-294.

استفاده از آثار ادبی در فلسفه است، نه گامی جهت روشن‌تر شدن آنها به عنوان اثر ادبی. در فصل ۶ و ۷، دربارهٔ این موضوعات بیشتر بحث خواهیم کرد.

اما سطح سومی هم هست که در آن، فلسفه در ادبیات با فلسفه‌ی ادبیات اشتراک پیدا می‌کند. این همان سطحی است که در آن اصلاً امکان استفاده از آثار داستانی برای تشریح یا تکمیل یا به چالش کشیدنِ اندیشه‌های فلسفی بررسی می‌شود. چه‌گونه ممکن است اثری داستانی، که محصول تخیل است، محملی برای انتقال نظریات جدی باشد؟ چه‌گونه می‌شود داستان مبنای واقعیت یا صدق باشد؟ آیا بخشی از جوهر و ذاتِ ادبیات این است که در کنار لذتبخش بودن، «آموزنده» هم باشد؟ این‌ها همان‌گونه موضوعاتی هستند که به عمق فلسفهٔ ادبیات راه می‌برند، چون فقط به هدف و نیت ادبیات نمی‌پردازند، بلکه این پرسش را مطرح می‌کنند که ادبیات چه رابطه‌ای با انواع گفتمان‌های دیگر دارد و از چه ارزش خاصی برخوردار است.

فلسفهٔ ــــ

بسیاری از شاخه‌های فلسفه این‌گونه نامگذاری می‌شوند که جای خالی در عبارت «فلسفهٔ ــــ» را با نام حوزهٔ دیگری از پژوهش پُر می‌کنند: مثلاً علم، تاریخ، حقوق، روان‌شناسی، دین، ریاضیات، زبان‌شناسی، یا منطق. اما گاهی هم جای خالی با مفهومی پر می‌شود، نظیر ذهن، معرفت، کنش، زبان، اخلاق، آزادی، یا هنر. شاید تفاوت میان این شاخه‌ها در همهٔ موارد خیلی زیاد نباشد: مثلاً میان فلسفهٔ روان‌شناسی و فلسفهٔ ذهن. ولی حتی در این نمونه هم تفاوتی هست. وقتی که رشته یا حوزه‌ای از پژوهش مشخص می‌شود، آنگاه پژوهش فلسفی به موضوعات بنیادین در خود آن حوزهٔ تحقیق می‌پردازد، به روش‌ها، اهداف، پیش‌فرض‌ها، شیوه‌های بحث، انواع

شواهد، یا استدلال‌ها، شأن ادعاهای محوری و مفاهیم پایه‌ایِ آن حوزه. همچنین در این باره تحقیق می‌شود که این حوزه چه رابطه‌ای با حوزه‌های مجاور خود دارد. اما وقتی که مفهومی به طور مستقیم طرح می‌شود ــ مثلاً ذهن، کنش، زبان ــ آنگاه تحلیل با خود آن مفهوم و تأملات نظری دربارهٔ آن آغاز می‌شود. پژوهش فلسفی دربارهٔ ماهیت ذهن دقیقاً همان تحقیق دربارهٔ مبانی روان‌شناسی نیست.

جایگاه فلسفهٔ ادبیات قدری پیچیده و بغرنج است. نکتهٔ اول، که برای ادامهٔ کار ما بسیار اساسی است، این‌که فلسفهٔ ادبیات را باید زیرشاخه‌ای از فلسفهٔ هنر دانست، چیزی در ردیف فلسفهٔ موسیقی، یا رقص، یا فیلم، یا هنرهای دیداری. این سخن به معنای آن نیست که برداشت‌های دیگر از فلسفهٔ ادبیات، که ادبیات را ذیل مقولهٔ کلیِ هنر به شمار نیاورد، نمی‌تواند وجود داشته باشد. همان‌طور که خواهیم دید، شاخه‌هایی از نظریهٔ ادبی هست که چنین پیش‌فرضی [دربارهٔ هنر بودنِ ادبیات] ندارد، و اصلاً آن را به چالش می‌کشد (هرچند متخصصان نظریهٔ ادبی به‌ندرت از عنوان «فلسفهٔ ادبیات» برای کار خود استفاده می‌کنند). البته این رشته هنوز آن‌قدر تثبیت نشده است که دقیقاً روشن باشد تعریف درست یا غلط از آن کدام است، اما به نظر می‌آید در فلسفهٔ هنر گریزی نیست از این‌که راهی بیابیم برای طبقه‌بندی هنرهای ادبی شبیه به شیوه‌ای که فلسفهٔ موسیقی یا رقص یا مانند این‌ها برای تمرکزی ویژه بر هنرهای دیگر دارند. اگر لازم باشد، می‌توان با توجه به مقاصد و اهداف این پژوهش، صرفاً قرارداد کرد که فلسفهٔ ادبیات زیرشاخه‌ای از فلسفهٔ هنر است، و البته پیامد چنین قراردادی این است که ادبیات از این زاویه به عنوان صورتی از هنر دیده می‌شود. معنای این گزاره مسئله‌ای کلیدی در پژوهش ما است. اگرچه این یک قرارداد است دربارهٔ نوعی از پژوهش، اما به هیچ عنوان قراردادی دلبخواهی نیست، چون هنرهای ادبی (*ars peotica*) از زمان یونانیان باستان به عنوان صورتی از هنر به‌رسمیت شناخته شده است.

فلسفهٔ ادبیات و فلسفهٔ نقد ادبی

به نظر می‌آید فلسفهٔ ادبیات در جایی میان آن پژوهش‌هایی که تحقیق دربارهٔ رشته‌های دیگر هستند (مانند فلسفهٔ علم و فلسفهٔ تاریخ) و آن پژوهش‌هایی که کاوش در باب مفاهیم بنیادین هستند (مانند فلسفهٔ ذهن و فلسفهٔ کنش) قرار می‌گیرد. در فلسفهٔ ادبیات فقط مفهوم ادبیات نیست که دربارهٔ آن تحقیق می‌شود، بلکه حوزهٔ گسترده‌تری از فعالیت در نظر است ــ شامل میان‌کنش‌های پیچیده میان خوانندگان و مؤلفان ــ که در چارچوب آن، ادبیات هویت و ارزش خود را می‌یابد. اما اگر بخواهیم پژوهش در این حوزهٔ خاص را بدون هیچ توضیح بیشتر «فلسفهٔ نقد ادبی» بخوانیم، قدری گمراه‌کننده خواهد بود.

برای توضیح جایگاه «فلسفهٔ ـــ» وقتی که رشته‌ای خاص موضوع پژوهش است، گاهی یک تقسیم‌بندی سادهٔ سه‌گانه مطرح می‌شود. مثلاً فلسفهٔ فیزیک را در نظر بگیرید. مطابق تقسیم‌بندی یادشده، در سطح پایه‌ای، رویدادهای فیزیکی در جهان طبیعی هستند؛ در سطح «مرتبهٔ اول» گزاره‌ها و فرضیات و استدلال‌ها و آزمایش‌های خود فیزیک هستند؛ و در سطح «مرتبهٔ دوم»، فیلسوفِ فیزیک روش‌ها و پیش‌فرض‌ها و موارد دیگر در سطح اول را مطالعه می‌کند. این تقسیم‌بندی، به عنوان یک تقریب سردستی، برای متمایز ساختن نقش‌های دانشمند و فیلسوف مفید است. فیلسوف دانشمند نیست و ضرورتی ندارد که آزمایش انجام دهد یا فرضیات فیزیکی را بیازماید.

اما بررسی و مداقهٔ بیشتر نشان می‌دهد که این تمایز اصلاً روشن و قاطع نیست. مثلاً، تفکیک میان داده و نظریه، یا میان سطح پایه‌ای و سطح مرتبهٔ اول به هیچ عنوان سرراست نیست. آن‌چه «در طبیعت» داده به شمار می‌آید می‌تواند اساساً وابسته به چارچوب نظری‌ای باشد که در داخل آن

قرار می‌گیرد. نباید تصور کرد «امر داده‌شدهٔ» ساده یا طبیعتی «با بندها و اتصالات کاملاً مشخص» وجود دارد که منتظر است تا موضوع پژوهش واقع شود. تمایز مرتبهٔ اول/ مرتبهٔ دوم هم کاملاً در امان نیست، بلکه در برخی موارد مبتنی است بر نوعی دوگانگی مشکوک میان گزاره‌های مفهومی (که فیلسوف بیان می‌کند) و گزاره‌های توصیفی (که دانشمند بیان می‌کند)، و همین‌طور متکی است بر این فرض که استدلال دربارهٔ روش‌شناسی بخش معتبری از خود فیزیک نیست.

در فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی هم گاهی سه‌گانهٔ مشابهی را مطرح کرده‌اند، که در آن، سطح پایه‌ای عبارت است از آثار هنری و فعالیت‌های هنرمند؛ سطح مرتبهٔ اول شامل اظهار نظرهای منتقدان؛ و سطح مرتبهٔ دوم دربرگیرندهٔ تأملات فیلسوفان دربارهٔ سطح مرتبهٔ اول است.[۱] همین تقسیم‌بندی را می‌توان به‌سادگی به فلسفهٔ ادبیات منتقل کرد و به این ترتیب به شاعر و منتقد و فیلسوف نقش‌های متمایز خودشان را نسبت داد. هرچند، چنان‌که خواهیم دید، به دلایلی محکم باید نسبت به این تقسیم کارِ ساده نگاهی محتاطانه داشته باشیم، اما جذابیت‌هایی هم در آن هستَ که نباید نادیده گرفت. مثلاً در این تقسیم‌بندی تمایز میان انواع مختلفِ تخصص به‌روشنی نشان داده می‌شود. توانایی سرودن شعر متفاوت است از توانایی نوشتن دربارهٔ شعر، و مهارت در کار اول به هیچ عنوان مستلزم مهارت در کار دوم نیست. شاعران لزوماً منتقدان خوبی نیستند، و البته منتقدان هم لزوماً شاعران خوبی نیستند. اما نکتهٔ اساسی‌تر این است که جهت این «گفتمان‌ها» یکسره متفاوت است. رمان‌نویسان و شاعران از

۱. این دیدگاه دربارهٔ نقش زیبایی‌شناسی در این‌جا به‌روشنی تشریح شده است:
Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd ed. (Indianapolis, IN: Hackett, 1981), pp. 3-7.
به عنوان نمونه: «زیبایی‌شناسی، به عنوان حوزه‌ای از معرفت، شامل اصولی است که برای توضیح و تأیید مطالب بیان‌شده در نقد ضرورت دارد. بنابراین می‌توان زیبایی‌شناسی را فلسفهٔ نقد یا فرانقد دانست» (صص. ۳-۴).

یک سو، و منتقدان از سویی دیگر، همگی کاربرِ زبان هستند، اما اهداف و هنجارهای داوری دربارهٔ نوشته‌هایشان به‌وضوح متفاوت است. کسانی که برای درهم‌آمیختن انواع مختلف دستاوردها در این سطوح مختلف می‌کوشند، مثلاً با برکشیدن نوشته‌های منتقد به جایگاه «صورتی از هنر»، از درک تفاوت‌های عمیق میان اهداف و انتظارات مربوط به هر سطح ناتوانند. دربارهٔ سطح مرتبهٔ اول و مرتبهٔ دوم هم نظر مشابهی را می‌توان بیان کرد. اگر نقد را شکلی از شرح و ارزیابیِ آثار ادبی بدانیم، آنگاه فیلسوفان لزوماً منتقدان خوبی نیستند، و همین‌طور منتقدان هم لزوماً فیلسوفان خوبی نیستند.

اما این تقسیم‌بندی سه‌گانه، به رغم جذابیت اولیه‌اش، در فلسفهٔ ادبیات نباید پذیرفته شود. مشکلات از همان سطح پایه‌ای آغاز می‌شود. آثار ادبی «انواع طبیعی» نیستند، و بدون مجموعه‌ای از کنش‌ها و داوری‌ها که در چارچوب آن شناسایی و ارزیابی می‌شوند، اصلاً وجود ندارند. با بیانی جانبدارانه، می‌شود گفت که این آثار نه‌تنها موضوعِ گفتمانِ نقد به شمار می‌آیند، بلکه به یک معنا محصول آن نیز هستند. آثارِ ادبی هویت خود را تا اندازه‌ای به واسطهٔ آن نوع علایقی که در منتقدان ادبی برمی‌انگیزند کسب می‌کنند. پیوندی درونی یا منطقی میان خود این آثار و بحث‌های مربوط به آنها وجود دارد، پس این‌که صرفاً آنها را در دو سطح مختلف قرار دهیم، چنان‌که گویی منطقاً تمایزی میان آنها هست، رضایت‌بخش نیست.

در مورد رابطهٔ سطح مرتبهٔ اول و مرتبهٔ دوم، یعنی میان نقد و فلسفه هم دشواری‌هایی هست. فیلسوف ادبیات، به عنوان محققِ متوجهِ منطق و اهدافِ نقد ادبی، در جایگاهی مثلاً مشابه فیلسوفِ فیزیک قرار ندارد، زیرا حوزهٔ پژوهشِ مورد نظر او، یعنی «نقد»، متکثرتر از آن است که از جهت روش‌شناختی موضوعی منسجم و واحد را پدید آورد. به نظر می‌آید دیدگاهی که فلسفهٔ ادبیات را «فرانقد» می‌شمارد در توضیح دو جلوهٔ اصلی آن، چه به عنوان فعالیتی توصیفی چه به عنوان فعالیتی هنجاری، اساساً ناکام

است. از نگاه توصیفی، فرانقد در پیِ شناساییِ اصولِ بنیادینِ نقد است از طریق مشاهدهٔ کارهای کنونی و انتزاع از آن. اما در مواجهه با مجموعه‌ای از «رویکردهای» انتقادی، بهترین نتیجه‌ای که از چنین فعالیتی می‌توان به دست آورد دسته‌ای از اصول مربوط به هر «رویکرد» است: اصولِ خوانش روانکاوانه یا فمینیستی یا ساخت‌شکنانه یا خوانش مبتنی بر ماده‌باوری تاریخی.

وجه دیگر فرانقد، یعنی فرانقد هنجاری، صرفاً در پی انتزاع از دسته‌ای از آثار انتقادی نیست، بلکه می‌خواهد اصولی را صورت‌بندی کند که باید برقرار باشد، حتی در مواردی که برقرار نیست. فرانقد هنجاری معمولاً در شرایطی پدید می‌آید که یک روش خاص غلبه یافته است، مانند وضع نقد نو[1] در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰.[2] در آن دوره، از نظر فیلسوفان یا فرامنتقدان، همچون مونرو ک. بیردزلی[3] و دیگران، طبیعی بود که به صورت‌بندی اصولی همچون مغالطهٔ نیت‌گرایانه، مغالطهٔ عاطفی[4]، بدعت تبدیل[5] و غیره، یعنی اصول زیربناییِ نقد نو، بپردازند و آنها را به عنوان اصول کلیِ نقد عرضه کنند. در واقع بعداً با کمرنگ شدن نفوذ و گسترهٔ نقد نو، اعتبار چنین اصولی خود به موضوع اصلی بحث در فلسفهٔ ادبیات تبدیل شده است. در عمل این بحث‌ها مرجعیت نقد نو را به چالش کشیده است.

اما اگر فلسفهٔ ادبیات فلسفهٔ نقد یا فرانقد نیست، پس چیست؟ واضح است که پاسخ را پرسش‌ها و بحث‌ها و مجادلات بیان‌شده در این

1. New Criticism

۲. برای بحث دربارهٔ فرانقد هنجاری بنگرید به:
Stein Haugom Olsen, "Literary Theory and Literary Aesthetics," in *The End of Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp. 199-201.

3. Monroe C. Beardsley

4. affective fallacy

5. heresy of paraphrase

کتاب روشن خواهد کرد. اما به طور خلاصه، این پژوهش نمی‌خواهد با نگاهی محدود به «مفهوم» ادبیات، صرفاً به عنوان موضوعی برای تعریف بپردازد، بلکه بیشتر متوجه چیزی است که می‌توان پدیدهٔ ادبیات خواند، پدیده‌ای که در میان بیشتر فرهنگ‌ها، اگر نگوییم تمامشان، مشترک است، پدیدهٔ برکشیدنِ برخی انواع خاص از کنش زبانی ـ به‌ویژه داستانگویی و شعرسرایی و نمایشنامه‌نویسی ـ به جایگاه صورتی از هنر که محصولاتی ارائه می‌کند که ستوده می‌شوند و از اهمیت فرهنگی برخوردارند. چه نوع کیفیاتی لازم است تا آثار زبانی به چنین جایگاهی برسند؟ کسانی که این‌گونه کارها را ادبیات یا هنر به شمار می‌آورند چه پیش‌فرض‌های بنیادینی دارند؟

البته ناچاریم این پژوهش را به صورت متمرکز دنبال کنیم، زیرا چنان‌که شرح داده شد، پرداختن به چنین دامنهٔ گسترده‌ای ناممکن است. علاقهٔ فیلسوف همانند علاقهٔ جامعه‌شناس یا مردم‌نگار نیست. کاوش دربارهٔ این‌که یک سنت ادبی در جامعه‌ای خاص واقعاً چه‌گونه شکل گرفته است ـ تحقیق دربارهٔ ارزش‌های خاص، گونه‌ها، سبک‌ها، یا علایق اساسی در آن سنت ـ کاری کاملاً موجه و مهم است. این چیزها ممکن است از سنتی به سنت دیگر تفاوت‌های اساسی داشته باشد. همهٔ فرهنگ‌ها سانِت (غزل‌واره)[1] یا تراژدی یا رمان عاشقانه ندارند. در فصل آینده خواهیم دید که دو برداشت اساساً مختلف از مفهوم «نهاد» هست که کانون پژوهشِ مردم‌نگار و فیلسوف را توضیح می‌دهد. نهادهای ادبیِ موضوعِ پژوهشِ مردم‌نگار مختص هر فرهنگ است و بر پایهٔ واقعیاتِ اجتماعیِ محلی و واقعیات فرهنگی استوار است، حال آن‌که «نهادهای» ادبی‌ای که فیلسوف بررسی می‌کند با ساختارهایی بسیار بنیادی‌تر در ارتباط است، ساختارهایی

۱. سانت یا غزل‌واره یکی از قالب‌های شعری در ادبیات انگلیسی است که معمولاً مرکب از ۱۴ مصراع است و در پنج بحر سروده می‌شود. سانت ساختار و مضمونی بسیار شبیه به غزل در ادبیات فارسی دارد و ذیل مقولهٔ ادبیات لیریک یا غنایی طبقه‌بندی می‌شود. ــ م.

که، به تعبیر کانتی، هرگونه میان‌کنشِ مربوط را میان مشارکت‌کنندگان در یک فعالیت «ممکن می‌سازد». فیلسوفِ ادبیات نه تاریخ‌نگارِ فرهنگ است، نه جامعه‌شناس.

به هیچ معنای دیگری هم تمرکز این پژوهش بر جنبهٔ تاریخی نیست. نه تاریخِ هیچ سنت ادبی‌ای بررسی می‌شود، نه شرحی مبسوط از تاریخِ کوشش‌های فلسفیِ پیشین برای تحقیق دربارهٔ ادبیات خواهد آمد. روشِ اصلی در این پژوهش، به معنای وسیع کلمه، «تحلیلی» خواهد بود. به دنبالِ تحلیلِ مبانیِ منطقیِ «کارِ» ادبیات هستیم، همان‌طور که فیلسوفِ حقوق نه به نظام‌های قضاییِ خاص می‌پردازد نه به تاریخ قانون، بلکه به دنبال مبانی و اصولی است که هرگونه نظام قضایی به آن متکی است، مانند توجیهات مجازات، یا رابطهٔ قانون و اخلاقیات، یا وظایف شهروندان برای پیروی از قانون.

نظریهٔ ادبی

شاید عجیب باشد که فلسفهٔ ادبیات با «نظریهٔ ادبی»، به آن معنایی که معمولاً از آن مراد می‌شود، ارتباط مستقیم چندانی ندارد. نظریهٔ ادبی، به عنوان مجموعه‌ای ناهمگون از «ایسم‌ها» حدوداً در فاصلهٔ میان اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اواخر دههٔ ۱۹۹۰ در مطالعات ادبی شکوفا شد. فهرستی استاندارد از این‌گونه نظریات عبارت خواهد بود از: ساختارگرایی، فمینیسم، مارکسیسم، نظریهٔ واکنش خواننده[1]، روان‌کاوی، ساخت‌شکنی، پساساختارگرایی، پسامدرنیسم، تاریخ‌باوری نو، و پسااستعمارگرایی[2]، که چهره‌های برجستهٔ آن نیز عبارتند از میخائیل باختین[3]، والتر بنیامین[4]،

1. reader-response theory
2. post-colonialism
3. Mikhail Bakhtin
4. Walter Benjamin

رولان بارت[۱]، لویی آلتوسر[۲]، ژاک دریدا[۳]، پل دومان[۴]، ژاک لکان[۵]، جولیا کریستوا[۶]، لوس ایریگاره[۷]، و میشل فوکو[۸] / [۹] نظر شایع، حتی در میان سفت‌وسخت‌ترین هواداران نظریهٔ ادبی این است که دورهٔ اوج رونقِ (به قول معروف) نظریه گذشته است. تری ایگلتن[۱۰] کتابش را که بسیار بجا پس از نظریه (۲۰۰۳) نام نهاده، با این بیان صریح آغاز می‌کند که «دورهٔ طلاییِ نظریهٔ فرهنگی مدت‌هاست که به پایان رسیده است.»[۱۱]

در این حوزه بیان هر گزارهٔ کلی‌ای خطرات بسیار دارد، اما گزاف نیست اگر بگوییم از خصوصیات نظریهٔ ادبی، به‌مثابهٔ کلیتی واحد، این بود که اندیشهٔ ادبیات به عنوان صورتی از هنر را مردود می‌شمرد و همین‌طور ربط زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ تحلیلی به هرگونه پژوهشی در قلمرو ادبیات را نفی می‌کرد. اما زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ تحلیلی از جمله محورهای اصلی پژوهش حاضر هستند، بنابراین عجیب نیست که پیوندهای این جستار با نظریهٔ ادبی ضعیف است.

اخیراً یکی از صاحبنظران به خصوصیت دیگری از نظریهٔ ادبی اشاره کرده که بی‌ارتباط با موارد یادشده نیست:

> نظریه‌پردازانِ تمام این مکاتب، به رغم تفاوت‌های فردی‌شان، در یک چیز اشتراک دارند، و آن پرهیز قاطع از ادبیات به‌مثابهٔ ادبیات، و میل به تبدیل آن به نوعی مصنوع فرهنگی (یا «فعالیتی دلالتگر») است تا

1. Roland Barthes
2. Louis Althusser
3. Jacques Derrida
4. Paul de Man
5. Jacques Lacan
6. Julia Kristeva
7. Luce Irigaray
8. Michel Foucault

۹. فهرست یادشده از این‌جا برداشته شده است:

Valentine Cunningham, "Theory, What Theory?" in D. Patai and W. Corral, eds., *Theory's Empire* (New York: Columbia University Press, 2005).

10. Terry Eagleton

11. Terry Eagleton, *After Theory* (London: Allen Lane, 2003), p.1.

همیشه با استفاده از آن یک نزاعِ سیاسیِ ایدئولوژیک علیه نظام مستقر به راه اندازند.[1]

پیامد عجیب این نگرش دور شدنِ روزافزونِ نظریهٔ ادبی از ادبیات به معنای دقیق کلمه بوده است. بی‌تردید این مسئلهٔ تماماً ناخواسته نبوده است، زیرا نظریهٔ ادبی آگاهانه، هم دیدگاهی ضدذات‌باورانه[2] و هم موضعی فروکاست‌گرایانه نسبت به ادبیات اتخاذ کرده است. تصور می‌شد که اصلاً خود مفهوم «ادبیات» مبتنی بر یک ایدئولوژیِ منسوخِ «انسان‌باورانهٔ لیبرالی» است، و به جای آن مفهوم خنثاترِ «متن»، که تصَور می‌شد غیرارزش‌بار است، یا مفهوم یکپارچه و نامتمایزِ نوشتار (*écriture*) را قرار دادند. در ادامهٔ بحث با شرح و تفصیل بیشتر به این حرکت می‌پردازیم. اما اجمالاً اشاره می‌کنیم که این یعنی نظریهٔ ادبی را می‌توان به طور یکسان در مورد هر نوع متنی به کار برد، و در نظریهٔ ادبی اصلاً هیچ علاقه‌ای به مشخص کردن زیرمجموعه‌ای از متون به نام «ادبیات» وجود ندارد، چه رسد به کوشش برای شناساییِ وجوهِ بنیادینِ آن. متخصصان نظریهٔ ادبی دوست داشتند که روش‌هایشان برای هرگونه متنی، نه‌فقط گونه‌های غیرادبی نظیر داستان عامه‌پسند، بلکه روزنامه و داستان مصور و فیلم و حتی فلسفه به کار رود.

ج. هیلیس میلر[3]، منتقد و نظریه‌پرداز، معتقد است نظریهٔ ادبی نه‌تنها کوششی است برای کشتن ادبیات، بلکه نشانه‌ای از افول آن نیز هست:

> نظریهٔ ادبی در شکل معاصر آن دقیقاً در زمانی ظهور کرد که نقش اجتماعی ادبیات در حال کمرنگ شدن بود. اگر می‌شد مسلم فرض کنیم که قدرت و نقش ادبیات هنوز هم در بالاترین درجهٔ خود است، دیگر لازم نبود دربارهٔ آن نظریه‌پردازی کنیم... شکفتنِ نظریهٔ ادبی نشانه‌ای است از مرگ ادبیات.[4]

1. Introduction, Patai and Corral, eds., *Theory's Empire*, p.8.
2. anti-essentialist
3. J. Hillis Miller
4. J. Hillis Miller, *On Literature* (London and New York: Routledge, 2002), p. 35.

اما آن‌چه عملاً واقع شد این بود که در نظریهٔ ادبی آثار مرگ نمایان شد، نه در ادبیات. می‌شود در دفاع از این ادعا استدلال کرد که افول نظریهٔ ادبی نشانه‌ای است از تجدید حیات ادبیات. فلسفهٔ ادبیاتِ جدی نشان می‌دهد که ادبیات به عنوان یک پدیدهٔ پایدارِ اجتماعی بسیار مقاوم‌تر از آن چیزی است که این چشم‌انداز بدبینانه به ذهن متبادر می‌سازد.

در نخستین روزهای ظهور نظریهٔ ادبی نوعی حسِ هیجانِ انکارنشدنی نسبت به امکانات تازه وجود داشت: «دریچه‌ای به سوی چشم‌اندازهای نو و شیوه‌های تفکر تازه دربارهٔ موضوعات گوناگون گشوده شده بود، موضوعاتی از قبیل ذهنیت بشر، قدرت، مسئولیت، جنسیت[1]، طبقه، نژاد، سکسوالیته، ذهن، برساختن تاریخ، مرزهای میان رشته‌ها، تأثیرات صدق، و ماهیت نشانهٔ زبانی.»[2] اما با تثبیت هر نظریه و روش‌شناسی و سبک‌های خوانش مخصوص آن، درجه‌ای از رکود و سکون اجتناب‌ناپذیر است؛ اگر معتقد باشید تمام متون نشانگرِ آپوریا (تناقض) یا سرکوب یا تعارض طبقاتی یا تبعیض جنسیتی هستند، احتمالاً این چیزها را در هر متن داده‌شده‌ای می‌یابید. «مثلاً اگر نوع خاصی از عدم تعین معنایی (مانند انواع گوناگون عدم تعین ناشی از «ساختارهای تمامیت‌بخشی»[3]) یکی از شرایط ثابت و همیشگی یا شرط استعلاییِ زبان باشد، آنگاه چندان شگفت‌آور نخواهد بود که همین عدم تعین را در "متن بودلر" یا هر جای دیگر بتوان یافت.»[4]

اما مقابله با نظریهٔ ادبی در میان اهداف این کتاب هیچ جایی ندارد؛ اصلاً بسیاری از دغدغه‌های نظریه‌پردازان ادبی اگر در چارچوبی خنثا

1. gender

2. Introduction, Patricia Waugh, ed., *Oxford Guide to Literary Theory and Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 3-4.

3. structures of supplementarity

4. Paisley Livingston, "Literary Aesthetics and the Aims of Criticism," in Patai and Corral, eds. *Theory's Empire*, p. 659.

تشریح شود، دغدغه‌های فیلسوف ادبیات نیز هستند؛ مثلاً موضوعات مربوط به نویسندگی[1]، یا معنا، یا مرزهای تفسیر، یا داستانی بودن. در واقع اگر بخواهیم مجموعهٔ مقالاتی را که اخیراً دربارهٔ نظریهٔ ادبی و نقد (۲۰۰۶) و با محوریت اهداف آموزشی منتشر شده است مبنای داوری قرار دهیم، باید گفت شواهدی هست از پیدایش نوعی نظریهٔ پسانظریه در میان منتقدان ادبی که متعادل‌تر است و با علایق فیلسوف ادبیات تقریباً به طور کامل همخوانی دارد. برای نمونه، نظریهٔ یادشده به این مسئله می‌پردازد:

> پرسش‌هایی دربارهٔ مرجعیت و اصالت: از کجا بدانیم که هنگام خواندن یک قطعه شعر، صدای چه کسی را می‌شنویم؟ نقش منتقد در انتقال یا تشریح متن چیست؟ اگر نتوانیم به نیت مؤلف دسترسی پیدا کنیم، به صدای چه کسی گوش می‌دهیم؟ آیا به‌واقع نسبت به کنشِ تعبیرگریِ خودمان رابطهٔ معرفتیِ ممتازتری داریم؟ آیا خوانندگان متن را تأویل می‌کنند یا برمی‌سازند؟ آیا کار نقد از مقولهٔ کشف است یا انشاء؟
>
> به محض این‌که پرسیدنِ این‌گونه سؤالات را آغاز کنیم، به‌واقع مشغول «نظریه‌پردازی» شده‌ایم؛ نمی‌شود فعالیتی انتقادی را تصور کرد که بتواند بی‌قیدانه این مسائل را نادیده بگیرد یا آگاهانه آنها را پنهان سازد.[2]

تا اندازهٔ زیادی همین‌گونه مسائل است که فیلسوف ادبیات به آنها می‌پردازد، به‌خصوص چون این مسائل با کار نقد و همین‌طور با ویژگی‌های خاصِ خواندنِ ادبیات به‌مثابهٔ ادبیات ارتباط مستقیم دارد. نظریهٔ ادبی، در شکل‌های قدیمی‌ترش، اغلب با این‌گونه پرسش‌ها بیگانه می‌نمود، زیرا به‌ندرت پیش می‌آمد که محور اصلیِ بحثْ ادبیات به معنای دقیق کلمه

1. authorship
2. Introduction, Waugh, ed., *Oxford Guide to Literary Theory and Criticism*, p. 10.

باشد (چنین مفهومی را مردود می‌شمردند) و چارچوب بحث را نظریاتی از حوزه‌های فکریِ کاملاً متمایز، نظیر روان‌شناسی و سیاست و زبان‌شناسی یا متافیزیک تعریف می‌کرد و تمرکز نیز بر همین حوزه‌ها بود. به‌علاوه، بسیاری از آموزه‌ها یا پیش‌فرض‌های خاصِ برگرفته از این حوزه‌ها که به نظریهٔ ادبی شکل می‌داد از جانب فلاسفه هدف انتقادهای ویرانگر واقع می‌شد: شکاکیتِ ریشه‌ای در باب معنا، انواع ریشه‌ایِ ضدواقع‌انگاری و برساخت‌گرایی، نسبی‌انگاری ریشه‌ای دربارهٔ همه‌چیز از صدق گرفته تا اخلاق، حملات اساسی به عینیت، عقلانیت، مرجعیت، سیاست لیبرال، استقلال یا خودآیینیِ نفس، و مؤلف.[۱] البته این‌که فقط بگوییم این نظریات مورد انتقاد قرار گرفته‌اند به‌خودی‌خود برای تضعیف و مردود شمردنشان کافی نیست، بلکه تنها با ارزیابی دقیق استدلال‌ها می‌توان چنین حکمی صادر کرد. اما فقط همین اشاره به انتقادات نشانه‌ای است از این‌که احتمالاً نظریهٔ ادبی نقطهٔ شروع چندان مطمئنی برای پژوهش فلسفی در باب ادبیات نیست. وقتی که موضوعات مشابه مطرح می‌شود ــ مانند پرسش‌هایی که در نقل‌قول اخیر بود ــ بهتر آن است که ببینیم پژوهش فلسفی بدون ارجاع دائم به نظریهٔ ادبی، که گاه ضدفلسفی است و گاه به لحاظ فلسفی مشکوک، به کجا خواهد انجامید.

خطر دیگری که تقریباً در تمام انواع نظریهٔ نقد هست در تأملات دربارهٔ ماهیت ادبیات نیز به طور معمول وجود دارد، خطری که به شکل‌های مختلف

۱. بسیاری از این انتقادها در این‌جا گردآوری شده است:
Patai and Corral, eds., *Theory's Empire*;
همچنین بنگرید به:
David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination* (Philadelphia, PA: Temple University Press, 1987);
Raymond Tallis, *In Defence of Realism* (London: Hodder Arnold, 1988);
J. R. Searle, "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida," *Glyph*, 1 (1977), pp. 198-208.

در برابرمان ظاهر می‌شود: خطر فروکاست‌گرایی. وقتی که با نظریه‌ای کلی و فراگیر به سراغ آثار ادبی می‌رویم، مانند مارکسیسم، روان‌کاوی، فمینیسم، زبان‌شناسی، یا نگرش سیاسیِ رادیکال، آنگاه فروکاستنِ این آثار صرفاً به نمونه‌هایی از مجموعهٔ گسترده‌تری از پدیده‌ها که خود هیچ کیفیت ادبی متمایزی ندارند بسیار آسان می‌شود. فروکاست در این‌جا اصطلاحی نیمه‌تخصصی است که اغلب در فلسفه به کار می‌رود، هرچند همیشه معنای روشنی ندارد. مثلاً ماده‌باوریِ فروکاست‌گرایانه یا «حذفی» دیدگاهی است که مطابق آن، فقط چیزهای مادی واقعیت غایی دارند، نتیجهٔ ضمنی این ادعا آن است که هیچ قلمرو متمایزی از پدیده‌های ذهنی وجود ندارد و تمام ارجاعات به این‌گونه پدیده‌ها را می‌توان با اتکا به توصیفاتی از ماده و ویژگی‌های آن حذف کرد.[۱] فروکاست در ساحت ادبی می‌تواند شکل‌های مختلفی به خود بگیرد، اما به هر ترتیب منکرِ استقلال یا «خودآیینیِ» ادبیات است. دیدگاه فروکاست‌گرایانه یا پدیده‌های ادبی ــ نوشتن، خواندن، و ارزیابی آثار ــ را در چارچوب فرایندهای علّی (اجتماعی، ایدئولوژیک، یا روانی) توضیح می‌دهد (و در بسیاری از موارد مسئله را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد) یا این که آثار ادبی را بروز و نمود پدیده‌هایی ذاتاً غیرادبی، همچون «بازیِ دلالتگرها»[۲] یا «نوشتارِ» نامتمایز[۳]، برمی‌شمارد. در فصل‌های آینده، نمونه‌های خاص را با دقت بیشتر بررسی خواهیم کرد. البته خطاست که تصور کنیم تمام شاخه‌های اصلیِ نظریهٔ ادبی فروکاست‌گرا هستند؛ معمولاً این‌طور است که نظریاتی که به صورت دیدگاه‌های فروکاست‌گرایانهٔ خام آغاز می‌شوند ــ به‌ویژه روان‌کاوی و مارکسیسم ــ در مسیر رشد خود به صورت‌های بسیار پیچیده‌تری بدل می‌شوند. به طور کلی، باید نسبت

۱. به عنوان نمونه بنگرید به:

P. S. Churchland, *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind/Brain* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986).

2. play of signifiers

3. undifferentiated "writing"

به اتهام فروکاست‌گرایی این حساسیت را داشت که در مورد پرسش از چیستیِ کیفیات ادبی مصادره به مطلوب رخ ندهد.

ادبیات به‌مثابهٔ هنر

چنان‌که اشاره شد، تمرکز پژوهش ما بر ادبیات است به‌مثابهٔ صورتی از هنر. پرسش محوری ما این است که این امر چه معنایی دارد و چه پیامدهایی به دنبال می‌آورد. چنین تمرکزی در نظریهٔ ادبی به‌ندرت مشاهده می‌شود، و هرجا از ادبیات به‌مثابهٔ هنر سخن به میان می‌آید معمولاً با واژگانی دالّ بر تحقیر یا بی‌اعتنایی است. اما ادبیات را ــ عمدتاً در شکل شعر و نمایشنامه ــ بیش از دوهزار سال است که صورتی از هنر خوانده‌اند. ارسطو آن را هنری می‌دانست که «فقط با استفاده از زبان تقلید می‌کند»، البته این نکته را هم می‌افزود که هیچ «نام مشترکی» نیست که هم نظم هم نثر را پوشش دهد: «هیچ نام مشترکی نداریم که هم برای یکی از تقلیدبازی‌های صامت سوفرون[1] و زنارخوس[2] به کار رود هم برای یکی از گفت‌وگوهای سقراطی؛ و نباید هم چنین نامی داشته باشیم، حتی اگر این دو نمونه تقلید بر وزن سه‌تایی یا رثایی یا گونهٔ دیگری از شعر باشد.»[3] پس مسلماً ارسطو و یونانیان باستان برداشتی از مفهوم هنر نداشتند که مستقیماً قابل‌مقایسه با برداشت ما باشد. اصطلاح مورد استفادهٔ ارسطو تِخنه است که معمولاً به «هنر» (art) ترجمه می‌شود، اما ترجمهٔ دقیق‌تر این لفظ فن یا مهارت است. با این‌همه، ارسطو با قائل شدن به شأنی خاص برای شعر در میان تمام کاربردهای زبان و البته ارائهٔ مطالعه‌ای نظام‌مند دربارهٔ یک صورت شعری،

1. Sophron 2. Xenarchus

3. Aristotle, *Poetics*, in *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*, ed. Jonathan Barnes, vol. 2 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), p. 2, 316.

یعنی تراژدی، پایه‌گذار سنتی روشن بود برای برکشیدن هنر شعر به عنوان موضوعی که در جای خود شایستهٔ مطالعه و تحقیق است.

هوراس شاعر رومی رسالهٔ معروف خود دربارهٔ شعر را، که خود به نظم است، هنر شعر (حدود ۱۸ ق‌م) نام نهاد. او مقایسه‌ای صریح دارد میان هنر شعر و هنر نقاشی، «*ut pictura poesis*» (یعنی: «چنان که در نقاشی همان‌طور هم در شعر»)، مقایسه‌ای که به موضوع بحثی ادامه‌دار بدل شد، مخصوصاً در قرن هجدهم زمانی که گوتهولد لسینگ[1] در لائوکوئون[2] (۱۷۶۶) تعریفی اساسی ارائه داد از رابطهٔ میان این دو صورت از هنر. هوراس شعر را نه‌فقط بیان زیبا، بلکه ابزار یادگیری نیز می‌دانست و به این شکل به اتهام افلاطون پاسخ می‌داد که می‌گفت زیان شعر از منفعتش بیشتر است. هوراس می‌نویسد: «برای شعر کافی نیست که فقط «زیبا» باشد؛ باید هرجا که شنونده بخواهد مایهٔ شعف و راهنمای روح او باشد» (سطر ۹۹). همچنین می‌گوید: «شاعران می‌خواهند یا به ما منعفت رسانند یا شادمان سازند، یا چیزهایی بگویند که در عین حال هم خوشایند و هم برای زندگی‌مان سودمند باشد» (سطور ۳۳۳ـ۳۳۴) (*Aut prodesse uolunt | aut delectare poetae | aut simul et iucunda et idonea dicere uitae*).

کوششی جدیدتر برای همردیف قرار دادن شعر با دیگر هنرها در اثری دوران‌ساز در نظریهٔ هنر رخ داد: *Les beaux arts réduits à un même principe* (۱۷۴۶) (هنرهای زیبا فروکاسته‌شده به یک اصل واحد) اثر اَبه شارل باتو[3]. این کتاب نخستین اثری است که گروه مشخصی از هنرها را ذیل عنوان «هنرهای زیبا» طبقه‌بندی می‌کند. باتو هنرهای زیبایی را که هدفشان لذت است این‌گونه فهرست می‌کند: موسیقی، شعر، نقاشی، مجسمه‌سازی، و رقص. در مقوله‌ای دیگر هنرهایی را می‌افزاید که لذت و سودمندی را با هم درمی‌آمیزند، یعنی سخنوری و معماری، و در نهایت تئاتر

1. Gotthold Lessing
2. *Laocoön*
3. Abbé Charles Batteux