ادبیات

استین هوگوم اولسن، بروس رابینز، برنارد هریسون
سعیدرضا طلاجو

بخش نخست این مقاله تاریخ ادبیات و زیبایی‌شناسی ادبی را با توجه به نقد و نظریه‌های ادبی از دوران افلاطون تاکنون مورد بررسی قرار می‌دهد. بخش دوم تصویری اجمالی از تاریخچه‌ی مفهوم ادبیات پیش رو می‌نهد تا زمینه‌یی برای ورود به بحث‌های کنونی درباره‌ی ماهیت و نقش ادبیات در فرهنگ فراهم کند. بخش سوم نیز موضوعات ادراکی مربوط به زیبایی‌شناسی ادبی را به بحث می‌گذارد و پرسشی را مطرح می‌کند که از دوران افلاطون تاکنون از دل‌مشغولی‌های مهم فلاسفه بوده است: آیا در وادی ادبیات یا در مورد ادبیات می‌توان ادعای آگاهی‌دهی کرد.

زیبایی‌شناسی ادبی

ادبیات از همان آغاز واکنش‌هایی را برانگیخته است که امروزه می‌توان نام «نقد» بر آنان نهاد. حتی در آثار شاعران دوره‌گرد یا خیناگران یونان پیش از باستان نیز، اشاره به اشعار خود شاعر و اشعار دیگران به چشم می‌خورد. از قرن پنجم به بعد نیز نمونه‌های فراوانی از آنچه امروزه می‌توان «نقد عملی» نامید، یعنی اظهار نظرهایی درباره‌ی نویسنده یا اثری خاص با توجه به رابطه‌ی لازم بین مضمون و سبک، و اظهار نظرهایی درباره‌ی واژگان، وزن، و ساختار اثر نوشته شده است. تفکرات کلی فلاسفه درباره‌ی ماهیت و نقش ادبیات، یعنی زیبایی‌شناسی ادبی، با تولد فلسفه‌ی یونان و تلاش برای تدوین افکار مربوط به انسان و طبیعت آغاز می‌شود.

دوران کلاسیک. نقد یونان در آغاز کار، آن‌گونه که در قطعات باقی‌مانده از نویسندگان کمدی قدیم و

افلاطون (۳۴۸-۴۲۸ ق.م.) یافت می‌شود، ادبیات را از چشم‌انداز ارزش‌های عام اخلاقی مورد بررسی قرار می‌دهد. نویسندگان و آثارشان، تا آنجا که در انحطاط اخلاقی و سیاسی آتن نقش داشته‌اند، مورد انتقاد قرار می‌گیرند. افلاطون، در جمهور، اشاره‌یی مشهور دارد به «جنگ قدیمی بین فلسفه و شعر» (دفتر ۱۰، ۶۰۷) و بر آن است که شاعران را از آرمان‌شهر خود طرد کند. می‌گوید «تنها شعری که اجازه‌ی ورود به آرمان‌شهر ما را دارد، سروده‌هایی برای بزرگ‌داشت خدایان و مدایحی در وصف نیک‌مردان است». هرچند دیدگاه افلاطون ادبیات را از زاویه‌ی غیر ادبی و خارج از دنیای ادبیات مورد بررسی قرار می‌داد و توجه او به ادبیات ناشی از حساسیت وی به مباحث اخلاقی و آموزشی بود، آثار او توجه همگان را به دو مسئله‌ی محوری جلب کرد که بعدها در تمامی آثاری که درباره‌ی ادبیات به رشته‌ی تحریر درآمدند، اهمیتی اساسی یافتند: یکی مسئله‌ی بازنمایی و دیگری مسئله‌ی رابطه‌ی بین اثر ادبی و بُعد عاطفی طبیعت انسان.

افلاطون، به‌طور کلی، به دو دلیل خواهان تبعید شعر از جامعه‌ی آرمانی است. شعر، همچون هنرهای پیکرتراشی و تصویرسازی، نوعی بازنمایی یا شبیه‌سازی است. اما آنچه شاعر به شبیه‌سازی‌اش می‌پردازد، خود واقعیت نیست زیرا براساس دیدگاه افلاطون، واقعیت را تنها می‌توان در عالم مثل یافت. پس شاعر صرفاً به شبیه‌سازی ظواهر فریبنده و ناکاملی می‌پردازد که در این دنیا یافت می‌شوند. شعر ذهن را از واقعیت حقیقی عالم مثل دور می‌کند و فلسفه می‌کوشد که راه تقریب و درک این عالم حقیقی را به ذهن بنمایاند. بنابراین پیامد افراط در خواندن آثار ادبی «تخریب ذهن خواننده است، مگر این که خوانندگان با آگاهی از ماهیت واقعیت مورد حفاظت قرار گیرند» (همان، ص ۵۹۵). دومین دلیلی که افلاطون را به منع شعر ترغیب می‌کند، این است که «شبیه‌سازی شاعرانه»، هوس‌ها، کام‌جویی‌ها و رنج‌های ذهن را «آبیاری ... و تغذیه می‌کند». در حالی که «ریشه‌ی اینان را باید خشکانید» و «نیروشان را مهار کرد» تا توان ما برای زندگی و حرکت در مسیر درستی هدر نرود.

ارسطو (۳۲۲-۳۸۴ ق.م.) در بوطیقای خود، در واکنش به دیدگاه افلاطون درباره‌ی ادبیات، آن را به‌عنوان هنری متمایز، و از همین رو زمینه‌ی مطالعاتی متمایز، مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌کوشد ویژگی‌های اساسی آن را تعریف، آن را از دیگر اقسام کلام متمایز و گونه‌های مختلف آن را تعیین کند. ارسطو درباره‌ی این امر که همه‌ی هنرها تصاویری از واقعیت ممکن ارائه می‌کنند، با افلاطون توافق دارد. ولی نشان می‌دهد که این تصاویر را نمی‌توان با هیچ برداشت ثابتی از واقعیت محک زد، زیرا شاعر برای موضوع مورد بازنمایی خود می‌تواند یکی از سه مورد زیر را برگزیند: «آنچه بود یا هست، آنچه همه می‌گویند یا می‌پندارند این‌گونه بوده است، و آنچه بهتر است باشد» (بوطیقا، ۱۴۶۰ب). ارسطو درباره‌ی ارتباط بین موارد خاص و حالات عام نظری داشت که به او اجازه می‌داد از لحاظ شناخت‌شناسی برای ادبیات جایگاهی معتبر بین فلسفه و تاریخ قائل شود: «شعر به فلسفه نزدیک‌تر و از تاریخ ارزشمندتر است زیرا به بیان حالات عام متمایل است، در حالی که تاریخ به بیان موارد خاص می‌پردازد» (همان، ۱۴۵۱ب).

ارسطو، در مبحث ادبیات و احساسات به چند اظهار نظر مختصر بسنده می‌کند، ولی واضح است که همین مختصر نیز به‌خوبی پاسخ‌گوی اعتراضات افلاطونی است. طبق نظر ارسطو در روند ادراک اثر ادبی دو نوع احساس نمایان می‌شود. یکی لذتی است که فرد هنگامی که می‌فهمد شبیه‌سازی، شبیه‌سازیِ چیست در

خود احساس می‌کند: «همه‌ی انسان‌ها از روند فهمیدن یک چیز لذت می‌برند» (همان، ۱۴۴۸ب). ولی بازنمایی، احساساتی را که با خود موقعیت مورد بازنمایی هماهنگی دارند نیز برمی‌انگیزد. بدین ترتیب احساسات هماهنگ با رویداد بازنمایی‌شده، برای تراژدی، که محور بررسی ارسطو در بوطیقا است، ترس و ترحم هستند. ولی تراژدی هیچ‌گاه واکنش احساس افراطی ایجاد نمی‌کند، بلکه با برانگیختن ترس و ترحم، باعث تخلیه و تزکیه‌ی نفس از این احساسات می‌شود (همان، ۱۴۴۹ب) و انسان را در دست‌یابی به تعادل عاطفی یاری می‌رساند.

ارسطو در بوطیقا به ویژگی‌های ذاتی تراژدی به‌عنوان یک نوع ادبی نیز می‌پردازد و این فکر را مطرح می‌کند که تراژدی خوب باید وحدت عمل داشته باشد. سپس به‌اختصار می‌گوید که مدت عمل باید به یک گردش کامل خورشید محدود شود و مکان وقوع آن نیز باید در حدی خاص نگه داشته شود. گذشته از این، ارسطو نظریاتی نیز درباره‌ی نوع رویداد مناسب برای تراژدی، نوع افکاری که باید در آن منعکس شوند و نوع زبانی که باید در آن به کار رود، ارائه می‌کند.

دنیای یونانی‌زبان، در قرون پس از ارسطو، شاهد شکل‌گیری و توسعه‌ی یک فرهنگ انتقادی غنی بود که شیوه‌های محققانه‌یی نیز برای نقد متن و شیوه‌های تفسیر ارائه داد. از همان دورانِ اریستوفان (حدود ۳۸۰–۴۵۰ ق.م.) نشانه‌هایی از وجود آگاهی نسبت به تحول ادبیات در بستر تاریخ نیز به چشم می‌خورد، و ارسطو درباره‌ی ریشه‌های تراژدی و کمدی نظریاتی دارد. این آگاهی تاریخی در تمام طول دوران هلنی به گسترش خود ادامه داد، به‌نحوی که در نقد لاتینی، با آگاهی از این امر که نقد نیز خود تاریخی دارد، مواجه می‌شویم. هوراس (۸–۶۵ ق.م.) به گذشته، به دموکریت (حدود ۳۶۰–۴۶۰ ق.م.)، اریستوفان، ارسطو چشم می‌دوزد. آگاهی تاریخی در نقد لاتین حتی به نوعی احساس دیرآمدگی منتهی می‌شود، احساس این که نویسندگان بزرگ یونان دوران کلاسیک برای ادبیات، آثار معیار و الگوهایی به جای گذاشته‌اند که هیچ‌کس قادر به رقابت با آن‌ها نیست و حداکثر می‌توان به تقلید از آن‌ها پرداخت. از همین رو در نقد لاتین، مفهوم تقلید یا شبیه‌سازی که ترجمه‌ی لاتین واژه‌ی بازنمایی یونانی است معنای دیگری نیز به خود گرفت. هوراس در بوطیقا می‌نویسد: «نصیحت من به مقلّد ماهر این است که از الگوهای زندگی و رفتارهای انسانی چشم برندارد، و کلام خود را به‌صورت زنده از همین منابع بیرون بکشد». ولی «خواندن دائمی آثار الگوی یونانی چه در شب و چه در روز» نیز به‌همان اندازه اهمیت دارد. بدین ترتیب شبیه‌سازی علاوه بر شبیه‌سازی طبیعت، معنایی جدید ــ شبیه‌سازی آثار الگوی کلاسیک ــ نیز به خود گرفت.

علاوه بر بوطیقای ارسطو، دو اثر دیگر، یعنی بوطیقای (آرس پوئه‌تیکا) هوراس و در باب شکوه سخن (پِری هیپسوس) لونگینوس، آثارِ بسیار تأثیرگذار باقی مانده از دوران باستان هستند. اثر نخست در اواخر زندگی هوراس، احتمالاً بین سال‌های ۱۲ تا ۸ ق.م. به رشته‌ی تحریر درآمد. ولی تعیین زمان نگارش درباب شکوه سخن دشوارتر است زیرا هیچکس نمی‌داند لونگینوس که بوده و در چه زمانی زندگی می‌کرده است. بوطیقا نامه‌یی منظوم است که شاعر برای راهنمایی پسران یک اشراف‌زاده به‌نام پیسو در امر آفرینش آثار ادبی نوشته است. این اثر یک رساله‌ی فلسفی نیست، بلکه نوشتاری است که بعدها در دنیای نقد بسیار مرسوم شد: تأملاتی کلی درباره‌ی ادبیات توسط هنرمندان یا منتقدانی که لزوماً دانش یا علائق فلسفی نداشتند. از

همین رو، این اثر برخلاف بوطیقای ارسطو، در زیبایی‌شناسی ادبی جایگاهی ندارد و اصول کلی زیبایی‌شناسی ادبی در آن مورد بحث قرار نمی‌گیرند. این اثر پر از مطایبه و تلمیح است و مضامین اصلی به‌طرز شگفت‌آوری در تاروپود شعر جای گرفته‌اند. با این حال، تشخیص مضامین کاری ساده است: ثبات، وحدت، حسن تناسب، وام‌داری به یونان، اهمیت صنایع ادبی، و ضرورت جدیت اخلاقی. هوراس هدف شاعر را «انجام کار نیک، لذت بخشیدن، یا گفتن مطالبی» می‌داند «که هم خوشایند و هم سودمند برای امور زندگی باشند»، و می‌گوید «کسی که لذت را با سودمندی بیامیزد، خواننده را خوشنود و تحسین همگان را برمی‌انگیزد و پندهایش را نیز می‌دهد».

در باب شکوه سخنِ لونگینوس، احتمالاً در قرن اول مسیحی نگاشته شده است و ربطی به جدلی معروف قرم سوم ــ یعنی کاسیوس لونگینوس، که عموماً وی را مولف رساله‌ی مزبور می‌دانند ــ ندارد. این اثر به‌طور اخص به شعر نمی‌پردازد و هیچ شعر خاصی را نیز به تمامی به بحث نمی‌گذارد، بلکه صرفاً به توصیف کیفیت شکوه می‌پردازد. لونگینوس این کیفیت را «منشاء تمایز بزرگ‌ترین شاعران و نثرنویسان و ابزار آنان برای جاودانگی بخشیدن به شهرت خود می‌داند (۱.۴-۱.۳). شکوه سخن صرفاً خوشایندی یا سودمندی نیست، چیزی است که «به جای متقاعد کردن شنونده، او را مجذوب می‌کند» و «همچون گردبادی است که همه چیز را در هم می‌ریزد» (۱.۴). به‌زعم لونگینوس، والایی یا علو پنج منشاء دارد. دو منشاء نخست ــ «قدرت برخورداری از افکار بلند»، و «احساسات ملهم و نیرومند» ــ «عمدتاً طبیعی»اند، و حال آن که سه خاستگاه دیگر ــ زبان بلاغی، واژگان فاخر، و انتظام کلمات به‌شیوه‌یی عالی و فخیم «مستلزم هنر» است (۸.۱). دو منشاء نخست مهم‌ترین نقش را در آفرینش یک اثر بزرگ ایفا می‌کنند؛ پس آثار عظیم نبوغ طبیعی را، حتی اگر معایبی هم داشته باشند، باید به آثار بی‌عیب ولی پیش پا افتاده و معمولی ترجیح داد. لونگینوس با تأکیدی که بر «قدرت برخورداری از افکار بلند» و «احساسات ملهم و نیرومند» دارد، از کیفیت خود اثر به ذهن نویسنده متمایل می‌شود: «والایی طنین ذهنی بلند است» (۹.۲). با این حال، در باب شکوه سخن نیز یک رساله‌ی فلسفی نیست بلکه اثر کسی است که می‌توان او را یک منتقد پرشور نامید.

این سه اثر همراه، با ایرادات افلاطون بر شعر، بیانگر تمامی مشکلات و حساسیت‌هایی است که تا امروز محور بحث‌های مربوط به ادبیات بوده‌اند: ماهیت اثر ادبی به خودی خود و نقش سبک، ساختار، و آراء یا اندیشه‌های اثر؛ ماهیت رابطه‌ی بین اثر و دنیای بیرون، بین اثر و آفریننده‌اش، و بین اثر و احساسات خواننده، و ارزش ابزاری (مثبت یا منفی) ادبیات. ولی این آثار را می‌توان از زاویه‌یی دیگر به‌عنوان نمونه‌هایی از روند شکل‌گیری شیوه‌های نقدنویسی و تثبیت نقد به‌عنوان نوع خاصی از کلام، متمایز از دیگر انواع کلام، مانند فلسفه در نظر گرفت. هوراس و لونگینوس نه به‌عنوان فیلسوف بلکه بیش‌تر به‌عنوان ناصح شاعران یا به‌عنوان متخصص هنر دست به نگارش آثارشان زده‌اند. هر دو معیارهایی کلی پیش رو می‌نهند، ولی این کار را به‌صورت منظم و برنامه‌ریزی شده انجام نمی‌دهند و معیارهای خود را با ذکر برهان اعتبار نمی‌بخشند. پس از این، نقد دیگر هیچ‌گاه به قلمرو فلسفه وارد نشد.

قرون وسطا. در قرون وسطا، مطالعه‌ی ادبیات به‌عنوان یک فعالیت فرهنگی با معیارهای مخصوص به خود به‌طور کلی از میان رفت، زیرا مفهوم ادبیات نیز در پرده‌ی ابهام قرار گرفت. ادبیات فقط به‌عنوان

موضوعی برای دو مبحث از مباحث سه‌گانه‌ی تری‌ویوم، یعنی «دستور زبان» و «فن بیان» مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گرفت. در دوران کلاسیک باستان بین فن بیان و بوطیقا شباهت‌هایی وجود داشت، ولی در دوران قرون وسطا ادبیات صرفاً به‌عنوان یکی از روش‌های استفاده از زبانی آراسته در نظر گرفته می‌شد که مطالعه‌ی آن برای سخنرانی‌های عمومی سودمند بود. فن بیان نیز از نظام بررسی نحوه‌ی کارکرد زبان به نظامی تبدیل شد که صرفاً در پی طبقه‌بندی فنون بلاغت و صنایع زبان‌شناختی بود و این صنایع نیز به نوبه‌ی خود مرتباً مصنوع‌تر و مکلف‌تر می‌شدند. در دستور زبان (هنر صحیح صحبت کردن) نیز وزن و سبک و همچنین نحوه‌ی استفاده‌ی درست یا نادرست از واژگان مورد بحث قرار می‌گرفت. بااین حال مهم‌ترین میراث قرون وسطا برای نقد، تحکیم این فکر بود که در متن‌های شاعرانه معانی تمثیلی و مربوط به ریشه‌ی واژگان وجود دارند که شایسته‌ی بررسی و توضیح‌اند. البته این فکر نوظهوری نبود، ولی از آنجا که کلیسا هرگاه می‌خواست کتاب مقدس را به جوامع مخالف عرضه کند، با کاربرد این رویکرد به تعبیر و تفسیر آن دست می‌زد، این امر که تمثیل همواره سهمی در آفرینش ادبی دارد، با قیاس ادبیات و کتاب مقدس مورد تثبیت و تأیید قرار گرفت. این تفکر که معنا در متن پنهان است، و این پنهان‌شدگی همان چیزی است که یک اثر ادبی را از دیگر متون متمایز می‌کند، نقش مهمی در نقد ــ حتی در دوران معاصر ــ ایفا می‌کند.

بوطیقای ارسطو و در باب شکوه سخنِ لونگینوس در قرون وسطا ناشناس ماندند. از بوطیقا، در اواخر قرون وسطا تنها یک ترجمه‌ی تقریباً ناشناخته از نسخه‌ی ملخص عربی کار ابن‌رشد وجود داشت. ولی با ورود دست‌نوشته‌های بیزانس به دنیای غرب، در دهه‌های پیش و پس از سقوط قسطنطنیه به سال ۱۴۵۳، اروپا هر دو کتاب را مجدداً کشف کرد. متن‌های یونانی فراوانی که به‌تازگی کشف شده بودند، به زبان لاتین برگردانده شدند، تا برای باسوادان دوران قابل استفاده باشند، و کشف متون کلاسیک یونان و روم انگیزه‌یی نو برای ایجاد یک نوع نقد جدید یعنی نقد نصی به وجود آورد. در ایتالیا نسخه‌های انتقادی متون تازه کشف شده، در نیمه‌ی نخست قرن شانزدهم، به‌تدریج پدیدار شدند و مجموعه‌ی عظیم آثار ادبی، که در این دوران در اروپا به وجود می‌آمد، ادبیات را دوباره به‌عنوان یک مبحث مستقل جایگاهی ویژه بخشید. شکوه و گستره‌ی ادبیات باستان شوق فراوانی برای ادبیات به خودی خود ایجاد کرد. ادیبان روشنفکر ایتالیا در ادبیات نیروی حیاتی خاصی یافتند که در دیگر انواع متون محسوس نبود و از همین رو کوشیدند که با عباراتی دقیق‌تر ماهیت و نقش ادبیات را توضیح دهند.

با این حال، این کوشش‌ها باعث ایجاد یک نظام هماهنگ یا حتی یک بافت کلامی یک‌دست و با دوام نیز نشد. مطالب مهم نقد از دوران تجدید حیات ادبی تا قرن نوزدهم گاهی رسالات «علمی» و منظمی هستند که به تقلید از بوطیقای ارسطو شکل گرفته‌اند. ولی اغلب آنان به‌صورت پیشگفتار، گفت‌وگو و از این قبیل نوشتارها هستند و در دفاع از کاری خاص (جان درایدن، هنری فیلدینگ، و ویلیام وردزورث) به‌عنوان نصیحت به شاعران و منتقدان براساس الگوی هنر شاعری هوراس (نیکولا بوالو، الکساندر پوپ)، یا در دفاع از شعر علیه ایرادات اخلاق‌گرایان یا دیگر دشمنان شعر (فیلیپ سیدنی، پرسی بیش‌شلی) نگاشته شده‌اند. نقد با تکیه بر همان مباحثی شکل گرفت که افلاطون، ارسطو، هوراس و لونگینوس محور بررسی قرار داده بودند. ولی گزینش شیوه‌یی که برای بحث و بررسی این مباحث به کار می‌رفت، بستگی به این داشت که در

دیگر زمینه‌های فرهنگی و فکری چه باورهایی رواج داشت و هدف بحث چه بود.

دوران نوزایی. اگر چه ستایش الگوهای کلاسیک یونانی و رومی وجه غالب تفکر دوران نوزایی درباره‌ی ادبیات بود، این دوره، دوره‌ی قیام علیه اعتبار سنت‌های باستانی در مذهب، در علم، و در نگرش به هویت و جایگاه انسان در دنیا بود. در میان زمینه‌های گوناگون نقد که بستری برای پدیدارشدن این درگیری فراهم کردند، یکی کشمکش بین الگوهای کلاسیک و ادبیات به زبان مادری بود که قوانین کلاسیک را تغییر می‌داد یانقض می‌کرد ــ کشمکش مذکور منجر به طرح این مسئله شد که نویسندگان باستان تا چه حد باید مورد تقلید قرار بگیرند و صلاحیت آنان تا کجا باید مورد تأیید و احترام باشد. در این میان مورد دوم دچار پیچیدگی خاص شد زیرا اظهار نظرهای مختصر ارسطو درباره‌ی لزوم محدودیت مکانی و زمانی، همانند تأکید او بر وحدت عمل، به‌عنوان قانون مورد مطالعه قرار گرفتند. منتقد فرانسوی جولیوس سزار اسکالیجر (۱۵۸۸-۱۴۸۸)، این توصیفات رابه وحدت سه گانه‌ی اسکالیجری، یعنی وحدت زمان، مکان، و عمل تبدیل کرد که به‌نوبه‌ی خود شکل درونی نمایش کلاسیک فرانسه در قرن هفدهم را تعیین کردند، که سبب شد فرانسویان به مدت دو قرن اعتبار درام‌نویسی شکسپیر را مورد تردید قرار دهند. مسئله‌ی دیگری که با همین مبحث ارتباط داشت، مسئله‌ی نسبت اهمیت نبوغ طبیعی و مهارت‌های اکتسابی در آفرینش شعر بود و در کنار آن این مسئله مطرح بود که ادبیات چگونه باید طبیعت را بازنمایی کند؛ آیا باید از طبیعت آرمانی، طبیعت عام و عادی یا طبیعت در حالات خاص و جزئیات تقلید کند؟ سیدنی (۱۵۸۶-۱۵۵۴) که دفاع از شعر او (۱۵۷۹/۸۰) از بسیاری لحاظ خلاصه‌ی باورهای ادبی دوران نوزایی است، می‌گوید: «طبیعت هیچ‌گاه زمین را چنان که شاعران به غنا و زیبایی آراسته‌اند، با چنین رودهای دل‌فریب، درختان پربار، گل‌های خوشبو، و هر چیز دیگری که زمین دوست داشتنی را این‌قدر دوست‌داشتنی‌تر می‌کند، نیاراسته است. دنیای طبیعت برنجین است، شاعران دنیایی زرین به ارمغان می‌آورند». پس به‌زعم سیدنی، شعر به تصویر عالم در حالت آرمانی می‌پردازد، آن‌هم نه‌فقط طبیعت آرمانی، بلکه انسان آرمانی و همچنین آنچه از لحاظ اخلاقی آرمانی است. این مسئله که ادبیات باید از چه چیز تقلید کند، با این مسئله که ادبیات باید چه نقشی ایفا کند، ارتباط پیدا می‌کرد. در این مورد فتوای هوراس «تعلیم و التذاذ» دوباره معمول شد، و سیدنی در تعریف خود از شعر به‌عنوان هنر شبیه‌سازی ... با هدف تعلیم و التذاذ آن را با دیدگاه بازنمایی ارسطو ترکیب کرد. این مورد نیز به‌نوبه‌ی خود با مسئله‌ی جایگاه اخلاقی ادبیات مرتبط بود که سیدنی در دفاعیه‌ی خود با طرح این فکر که مضمون اخلاقی یکی از ملزومات بنیادی شعر است، بدان پاسخ گفت.

با پایان گرفتن دوران نوزایی، مقر اصلی نقد ادبی از ایتالیا به فرانسه انتقال یافت. تفاوت اصلی بین کلاسیسیسم فرانسوی با نوع ایتالیایی آن تأکید فراوان فرانسویان بر صلاحیت و اعتبار سنت‌های باستان بود. نقد فرانسوی با برداشتی بسیار انعطاف‌ناپذیرتر نسبت به چگونگی به کارگیری قوانین و الگوهای کلاسیک شکل گرفته بود و دیدگاه‌های خود را به نویسندگان خلاق دوران تحمیل می‌کرد. از همین رو، این دوران نئوکلاسیسیسم نام گرفت. این وسواس در رعایت قوانین و توجه به الگوها بر نویسندگان انگلیسی نیز تأثیر گذاشت و کلاسیسیسم انگلیس را به گونه‌یی شکل داد که آن رااز کلاسیسیسم دوران نوزایی انگلستان متمایز کرد. منابع دفاع سیدنی همگی کلاسیک بودند ولی روح اثر کاملاً با روح انعطاف‌ناپذیر نئوکلاسیسیسم

تفاوت داشت.

نئوکلاسیسیسم. روح نئوکلاسیسیسم را نه‌فقط با اشاره به الگوهای کلاسیک، بلکه با اشاره به دیدگاهش در مورد شبیه‌سازی، عقل، و نبوغ نیز می‌توان مورد بررسی قرار داد. سیدنی، در مقام نماینده‌ی برجسته‌ی دیدگاه دوران نوزایی درباره‌ی شعر، عقیده داشت که شاعر به شبیه‌سازی طبیعت آرمانی می‌پردازد، و آنجا که طبیعت دنیای برنجین پیش رو می‌نهد، شاعر دنیایی زرین می‌آفریند. اما منتقدین نئوکلاسیک بیش‌تر بر این امر تأکید داشتند که ادبیات باید واقعیت عادی یا آنچه را که عام و کلی است ــ یعنی اصول و نظم طبیعت را مورد تقلید قرار دهد. این نگرش خاص نسبت به تقلید، در این جمله‌ی ساموئل جانسون (۱۷۸۴-۱۷۰۹) انعکاس می‌یابد که «هیچ چیز نمی‌تواند مایه‌ی خشنودی دراز مدت مردم را فراهم سازد، مگر بازنمایی درست خصائص عام» (مقدمه‌یی بر آثار شکسپیر، ۱۷۶۵). گذشته از این، در نقد نئوکلاسیک، بازنمایی طبیعت ارتباط نزدیکی با تقلید آثار برتر دوران کلاسیک باستان می‌یابد. پوپ (۱۶۸۸ تا ۱۷۴۴) در **مقاله‌یی در باب نقد** که همچون دیگر اثر کلیدی نئوکلاسیسیسم، **هنر شاعری** بوالو (۱۷۱۱-۱۶۳۶) تقلیدی از **هنر شعر** هوراس بود، می‌گوید: «سرمشق‌گیری از طبیعت سرمشق‌گیری از آنان است.»

تفسیر واژه‌ی بازنمایی به این معنا که ادبیات باید فقط به شبیه‌سازی مقوله‌های عام و کلی بپردازد، به شکل‌گیری نظریه‌ی حسن تناسب یا شایستگی منتهی شد. چنان که لامنادیه می‌گوید، شاعر نباید به توصیف «لئامت آزمندی، متبح افراط کاری، زشتی خیانت، خوف‌ناکی بی‌رحمی، بوی فقر» بپردازد (**بوطیقا**، ۱۶۳۹). نمایش رویدادهای خشن بر صحنه قدغن شد. مدعا فرزندانش را باید خارج از صحنه به قتل برساند، آگاممنون باید پشت صحنه کشته شود. شخصیت‌های آثار ادبی باید نمونه و عام باشند و باید رفتار نوعی و مناسب خود را تا پایان حفظ کنند. پادشاه همواره باید همچون پادشاهان رفتار کند و سخن بگوید و سرباز نیز همین‌طور. بنابراین می‌بینیم که شکسپیر در دوران نئوکلاسیک به‌خاطر خلق یک شخصیت، یک سرباز ناسپاس و توطئه‌گر به‌نام یاگو مورد نکوهش قرار می‌گیرد (زیرا سربازان عموماً راست‌گو و درست‌کارند). شایستگی یا حسن تناسب به بحث‌های مربوط به سبک نیز وارد شد. شاعران متافیزیک از استعارات دور از ذهن استفاده می‌کردند و دو عنصر ناهمخوان را که رابطه‌شان نه از راه شهود ظاهری، بلکه از راه تفکر منطقی کشف می‌شد، با یکدیگر جفت می‌کردند. این شاعران نیز مورد انتقاد منتقدان نئوکلاسیک قرار گرفتند که خواهان سبکی صیقل خورده و فاخر بودند.

نقد نئوکلاسیک نقد عصر خرد بود و بر این فرض استوار بود که همه‌ی انسان‌ها طبیعت انسانی مشترکی دارند که همواره یکسان است، حال شرایط بیرونی هر چه می‌خواهد باشد. درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱) می‌گوید: «انسان همواره یکسان است و هر چند در طبیعت همه چیز در حال تغییر است، در نهایت هیچ چیز از دست نمی‌رود» (پیشگفتار **حکایات، کهنه و نو**، ۱۷۰۰). از دیدگاه آنان آنچه انسان را از حیوانات متمایز می‌کند و از او انسان می‌سازد، خرد است و همه‌ی انسان‌ها مخلوقاتی خرد ورزاند که نور عقل راهبرشان است. این دیدگاه از دو جهت بر نقد تأثیر گذاشت. نخست، چنانچه انسان‌ها همه از طبیعتی عام برخوردار باشند، آنچه که خوشایند یک نسل است برای همه‌ی نسل‌ها خوشایند خواهد بود. این تصور اساس این فرض شد که داشتن الگوهای ارزشمند تضمینی برای ارزشمند بودن آثار شبیه‌سازی شده از آنان است. دوم، چنانچه

انسان در همه حال با روشنایی عقل راه خود را می‌یابد، آفرینش اثر ادبی نیز باید بر همین منوال باشد. اهمیت استعداد ذاتی و توانایی طبیعی کاملاً مورد تأیید نقد نئوکلاسیک است، ولی چنین استعدادی تنها هنگامی می‌تواند در حد کمال به ثمر برسد که خرد راهنمای آن باشد. در نظریه‌ی ادبی نئوکلاسیک، تأکید اصلی بر نبوغ و استعداد ذاتی نیست، بر سابقه‌ی تاریخی و سنت، بر مهارت و تمرین مداوم در کار نوشتن است.

آموزه‌های نئوکلاسیسیسم در خصوص هنر شعر، بذر ویرانی خویش را به همراه داشت. این تصور که ادبیات تابع قواعدی است که اعتبارشان با تفکر عقلانی به اثبات می‌رسد و این که ادبیات در بهترین حالت خود از تقلید و شبیه‌سازی الگوهای باستان حاصل می‌شود، در نهایت تصوراتی دست و پاگیرند. قواعد نئوکلاسیک، به‌ویژه آن‌هایی که به وحدت‌های سه‌گانه‌ی مکان و رویداد، و حسن تناسب ارتباط داشتند، به‌تدریج با واقعیات عملی ادبیات معاصر که اینان سعی در مهارشان داشتند، درگیر شدند. این درگیری به‌ویژه با نمایش شکسپیری و سبک شکسپیری به وجود آمد: زیرا شکسپیر در محکمه‌ی قواعد نئوکلاسیک محکوم و مطرود است. در انگلستان همه‌ی منتقدان بزرگ وظیفه‌ی خود می‌دیدند که در مقابل ایرادات ناشی از قوانین نئوکلاسیک به دفاع از شکسپیر برخیزند ولی در فرانسه، که قواعد به مراتب بیش‌تر از انگلستان مورد احترام بودند، بسیاری او را نادیده می‌گرفتند. با این حال، پیروزی شکسپیر در این درگیری و شکست قواعد امری بدیهی بود، زیرا آثار او الگوی بارز ادبیات برتر است. اگر قرار باشد که ادبیات قواعد داشته باشد، این قوانین باید ابزار توضیح دلیل عظمت شکسپیر را برای ما فراهم کند، نه این که او را حذف کنند. با این حال، قواعد نئوکلاسیک در یک مورد دیگر نیز بیش از حد دست و پاگیر بودند. قرن هجدهم شاهد شکل‌گیری و رشد رمان به‌عنوان یکی از گونه‌های اصلی ادبی بود که به‌نوبه‌ی خود چالشی حتی سخت‌تر از آثار شکسپیر، در مقابل قواعد نئوکلاسیک قرار می‌داد. البته از دید کسانی که در چهارچوب فکری نئوکلاسیک قرار داشتند، رمان مشکل خاصی برای این قواعد ایجاد نمی‌کرد زیرا از دیدگاه آنان رمان اصولاً نمی‌توانست در حکم یکی از انواع اصلی یا صورتی از ادبیات رسمی به تصور درآید. با این حال، روند شکل‌گیری و رشد رمان، در جهت تثبیت آن به‌عنوان تجلی شکل نوینی از یک نوع باستانی ادبیات، یعنی حماسه، گام برداشت. علاوه بر این زمان در مقایسه با نمایش و شعر آن دوران، قشر و سیع‌تری از مخاطبین ــ یعنی طبقه‌ی متوسط تازه شکل گرفته و در حال گسترش ــ را به سوی خویش می‌کشید و این مخاطبین نیز سال به سال جایگاه سیاسی و اقتصادی مهم‌تری را به خود اختصاص می‌دادند؛ بنابراین رمان چیزی نبود که بتوان نادیده‌اش گرفت. جالب این که، به محض کنار گذاشته شدن قوانین نئوکلاسیک، رمان به‌سادگی جایگاه خود را به‌عنوان شکل نوینی از حماسه و گونه‌یی از ادبیات که شباهت‌هایی اساسی با دیگر گونه‌های ادبی نظیر نمایش و شعر دارد، یافت. قوانین نئوکلاسیک زیر فشار این حقایق نوین در هم شکستند.

رمانتیسم. تحول‌ادبیات از دنیای نئوکلاسیسیسم به رمانتیسم بخشی از یک تحول عمیق در چشم‌انداز فکری و روحی اروپا نسبت به مسائل بود. در روند گذار قرن هجدهم، تحولات گوناگون به‌تدریج پیش‌فرض‌های اساسی‌یی را که قرن هجدهم بر آنان استوار بود، سست کرد و فرض‌هایی نظیر «وجه ممیزه‌ی انسان عقل است» و «جهان و انسان را می‌توان در سایه‌ی عقل مورد تجزیه و تحلیل قرار داد»، جای خود را به پیش‌فرض‌هایی جدید دادند. تجربه‌گرایی جان لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲) و دیوید هیوم

(۱۷۷۶-۱۷۱۱) در نهایت منتهی به کشف مجدد و تأکید بر جنبه‌ی غیر عقلانی طبیعت انسان در روند کسب معرفت و قلمرو مسئله‌ی اخلاقی شد. و پاسخ کانت به چالشی که هیوم پیش رو نهاده بود توجه همگان را به ذهن معطوف داشت ــ ذهن به عنوان عاملی که فعالانه دنیایی را که متعلق شناخت انسان بود، می‌آفریند. در نقد ادبی این دگرگونی که در جهت درک انسان به‌عنوان موجودی غیرعقلائی و احساساتی بود به‌همراه درکی از ذهن به‌عنوان آفریننده و نه صرفاً پذیرنده منجر به تحولاتی بسیار مهم شد، نظریه‌ی تقلید که در دوران نئوکلاسیک آن‌قدر مهم بود، دیگر نمی‌توانست جایگاه خود را حفظ کند. در حین ساخت اثر هنری، ذهن هنرمند خلاق که پیش‌تر در شکل‌دهی فعال به دنیای واقعی بیرونی شرکت جسته است، آن نوع آفرینشی را که پیش‌تر بدان دست یافته، دیگر تکرار نمی‌کند، بلکه به نوع جدید و متفاوتی از آفرینش می‌پردازد. این ذهن خلاق به شبیه‌سازی چیزی که پیش‌تر به وجود آورده شده است، نمی‌پردازد! بلکه به جای آن واقعیتی مستقل، نوین و تازه می‌آفریند. بدین ترتیب شاعر بیش‌تر یک آفریننده است تا یک تقلیدگر و توانایی اصلی انسان نه عقل و منطق، بلکه نیروی تخیل اوست. حال اگر ابتکار در آفرینندگی تنها شکل اصیل و درست فعالیت هنری باشد، پس تقلید از الگوها و پیروی از قوانین، با روند آفرینش هنری بیگانه و برای هنرمند بازدارنده است. علاوه بر این اگر انسان موجودی خردگریز و احساساتی باشد، این دنیای بیرون نیست که واقعیت جالب را در بردارد، بلکه دنیای درون است. محور توجه قراردادن احساسات به سبک و سیاق تجربه‌گرایان انگلیسی، منجر به باورهای رمانتیک و تأکید بر نیاز انسان به ابراز و درک احساسات شد. حال ادبیات، در تقابل با علم و فلسفه که از زبان منطق استفاده می‌کنند، نه‌تنها به‌عنوان چیزی که برای بیان احساسات بسیار مناسب بود، بلکه به‌عنوان زبان خود احساسات مورد توجه قرار گرفت. استعاره‌ی ادبیات به‌عنوان آیینه‌ی هستی که تصویری آرمانی، عام، یا واقع‌گرایانه از واقعیت بیرونی می‌دهد، جای خود را به استعاره‌ی چراغی داد که با نور رنگین خود واقعیت را، چنان که خودآگاهی ذهنی فرد می‌بیند، رنگ‌آمیزی می‌کند.

استعاره‌ی چراغ با چند استعاره‌ی دیگر که فعالیت ذهن در آفرینش اثر ادبی را غیر ارادی و خارج از نظام گزینش عمدی شاعر به حساب می‌آورند، همراه شد. ذهن فعال است ولی این فعالیت طبیعی و خارج از مهار اختیار است. وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰) در ترانه‌های غنایی می‌نویسد: «شعر لبریز شدن خودجوش احساسات نیرومند است». قیاسی که در اینجا به کار رفته است، ذهن را همانند یک ظرف می‌داند. هنگامی که ظرف پر شود، لبریز می‌شود و آنچه حاصل می‌آید شعر است. استعاره‌ی دیگر چنگ بادنواز است، که سیم‌هایش با وزش باد به ارتعاش در می‌آیند و نوایی شگفت‌آور می‌آفرینند. دریافت‌های حسی به‌وسیله‌ی تخیل اولیه که دنیای واقعی را می‌آفریند، فراهم می‌شوند و در روح شاعرانه ارتعاشاتی می‌آفرینند که شاعر به شعر تبدیل‌شان می‌کند. این تعریف از شعر تحولی جالب در جایگاه ارزشی شعر غنایی که تا دوران رمانتیک یک گونه‌ی ادبی فرعی به حساب می‌آمد، ایجاد کرد. در دوران نئوکلاسیک، گونه‌های ادبی مورد عنایت، انواع عینی ــ یعنی نمایش‌نامه و غیره ــ بود که برای ابراز احساسات شاعر جایی در خود نداشت. در دوران رمانتیک، شعر غنایی گونه‌یی اصلی شد زیرا برای ابراز احساسات و بیان حالات روحی قابلیت‌های فراوانی داشت.

قرن نوزدهم. با این که دوره‌بندی گزارش‌های تاریخی همواره کاری خطرناک بوده است، و دوره‌ها را هیچ‌گاه نباید به‌عنوان اصولی توضیحی پذیرفت، تشخیص دوره‌های نوزایی، نئوکلاسیک، و رمانتیک که در هر یک جریان کلی افکار باعث ایجاد یک نظریه‌ی شعر شد که به‌نوبه‌ی خود بر تولید آثار ادبی تاثیر گذاشت، در بررسی روند رشد تفکر انتقادی جدید عاقلانه به نظر می‌رسد. در قرون شانزدهم، هفدهم، هجدهم، و حتی اوایل قرن نوزدهم اغلب منتقدان خود نویسنده یا افرادی بودند که زندگی‌شان به‌نحوی عمیقاً با ادبیات سروکار داشت و هیچ تمایزی بین تفکر نظری و اظهار نظر در مورد آثار خاص به چشم نمی‌خورد.

به هر حال، تشخیص یک نظریه‌ی شعر که از یک سو با جریان کلی افکار و از سوی دیگر با تولید آثار ادبی مرتبط باشد، در قرن نوزدهم امکان‌پذیر نیست. گذشته از این، نحوه‌ی سامان‌دهی تفکر انتقادی نیز در این دوران دست‌خوش تغییر شد و به‌تدریج تقسیم نقش، عملکردهای گوناگون را از هم متمایز کرد: نقد ادبی عام (اظهار نظرهای تفسیری و ارزشی درباره‌ی آثار به‌صورت منفرد، به‌صورت گروهی، یا به‌صورت مجموع کارهای یک نویسنده)، تاریخ ادبیات، و سرانجام نظریه‌پردازی ادبی از یکدیگر جدا و بدل به فعالیت‌های فکری مجزایی شدند که افراد متفاوتی را به خود مشغول می‌کردند. در اواخر قرن نیز، این فعالیت‌ها به دانشگاه‌ها راه یافتند و به شکل رشته‌های دانشگاهی درآمدند.

شکل‌گیری تاریخ ادبیات در پی شکل‌گیری تاریخ سیاسی نوین، نه به‌عنوان یک هنر، بلکه به‌عنوان یک رشته‌ی مطالعاتی رخ داد و از همین رو دچار همان گرایش اثبات‌گرایانه‌یی شد که در رشته‌های مطالعاتی دیگر نیز وجود دارد. این حالت به‌خاطر نظریه‌ی نژاد، محیط و زمانِ ایپولیت‌تن (۱۸۹۳-۱۸۲۸) که در کتاب **تاریخ ادبیات انگلیس** (۱۸۶۹-۱۸۶۴) مطرح و در سطحی وسیع مورد پذیرش قرار گرفت، تشدید شد. زیرا پذیرش این نظریه نیز تأکید بر عوامل وراثتی، مطالعه‌ی منابع، گردآوری دقیق اطلاعات و بررسی همه‌ی اطلاعات را در پی داشت. جریان مخالف اثبات‌گرایی در تاریخ ادبیات با **مقدمه‌یی بر علوم انسانی** دیلتای (۱۹۱۱-۱۸۳۳) به بنیانی نظری مجهز شد. کتاب مذکور سعی در اثبات این امر داشت که رشته‌های مطالعاتی که با روح انسان سر و کار دارند ــ یعنی علوم اجتماعی و انسانی ــ اهداف و شیوه‌هایی مخصوص به خود دارند که کاملاً با اهداف و شیوه‌های علوم طبیعی متفاوت‌اند. دیلتای الهام‌بخش زمینه‌ی مطالعاتی خاصی به‌نام «تاریخ روح» شد که برای تبیین دنیای نویسنده و آثار او به ایجاد و کاربرد مفاهیمی چون جهان‌بینی و روح دوران دست می‌زد. با این حال، تاریخ ادبیاتِ اثبات‌گرا و تاریخ روح هیچ‌یک چیز زیادی درباره‌ی خود اثر نمی‌گفتند و به‌همین دلیل، قرن بیستم شاهد شکل‌گیری واکنش فراگیر علیه نقد تاریخی ـ زندگی‌نامه‌یی بود.

ریشه‌های نظریه‌ی ادبی را نیز می‌توان در مقدمه‌یی بر علوم انسانی دیلتای یافت. این فکر که نظام مطالعاتی مجزایی برای علوم انسانی وجود دارد که شیوه‌ها و اهداف خود را داراست، باعث طرح این پرسش شد که «این شیوه‌ها و اهداف چیست‌اند» و «موضوع مورد مطالعه چیست». نظر خود دیلتای این بود که نظام مطالعاتی هرمنوتیک پاسخ‌گوی این مسئله خواهد بود، اما دامنه‌ی نظریات شکل گرفته در قرن بیستم ثابت می‌کند که برای پاسخ‌گویی به این مسئله‌ی نظری رویکردهای فراوانی می‌تواند وجود داشته باشد.

انگیزه‌های لازم برای شکل‌گیری و توسعه‌ی تاریخ ادبیات و نظریه‌ی ادبی در آلمان و فرانسه وجود

داشت، اما جهت‌گیری جدید نقد بیش از هر جای دیگری از انگلستان آغاز شد. ماتیو آرنولد (۱۸۸۸-۱۸۲۲) با نخستین سری **مقالاتی در باب نقد** (۱۸۶۵) کار خود را آغاز و با **فرهنگ و هرج و مرج** آن را پی گرفت و به‌تدریج مفهوم وسیع‌تری از نقد ارائه داد. منظور آرنولد از واژه‌ی نقد به مراتب وسیع‌تر از صرف تحقیق و دانش ادبی است. نقد به روی تمام شاخه‌های دانش آغوش می‌گشاید و هدفش این است که در دنیای افکار آنچه را آرنولد «بهترین» می‌نامد، در همه جا بگستراند. منتقد با استفاده از تمامی گنجینه‌های فرهنگی جهانی می‌کوشد آنچه را که کمبودش در هویت فرهنگی انگلستان چشم‌گیر است، برایش فراهم کند و بدین ترتیب به ترمیم نقایص جامعه‌ی انگلستان بپردازد. با ظهور آرنولد، نقد به یکی از رشته‌های اصلی علوم انسانی تبدیل شد ــ زمینه‌یی برای نوعی فعالیت فکری که می‌خواهد به‌اندازه‌ی فلسفه یا بهتر بگوییم به‌اندازه‌ی خود ادبیات جدی گرفته شود. این نوع نقد نه فقط ادبی، بلکه فرهنگی نیز بود. هر چند برخی از منتقدان دوران ویکتوریا را می‌توان بیش‌تر منتقد فرهنگی به حساب آورد تا منتقد ادبی صرف، نقد انسان‌گرای آرنولد تنها در رشته‌های مطالعاتی ادبی بود که تأثیر چشمگیری از خود به جای گذاشت. با مطرح شدن علوم انسانی و تاریخ به‌عنوان رشته‌های دانشگاهی، نقد فرهنگی بدان‌گونه که توماس کارلایل (۱۸۸۱-۱۷۹۵)، آرنولد، جان استوارت میل (۱۸۷۳-۱۸۰۶)، ویلیام موریس (۱۸۹۶-۱۸۳۴)، جان راسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) و دیگر متفکران برجسته‌ی دوران ویکتوریا بدان می‌پرداختند، اعتبار و جایگاه خود را از دست داد زیرا از دانش مدون و منظمی که از چندی قبل مراجع دانشگاهی درباره‌ی فرهنگ و جامعه می‌پرداختند و خود را یگانه قیم آن می‌دانستند، ریشه نگرفته بود. نقد تنها پس از کوشش فراوان و آن‌هم به‌عنوان بخشی از مطالعات ادبی بود که در دانشگاه جایی برای خود یافت زیرا هیچ اطمینانی وجود نداشت که نقد را بتوان به‌عنوان یک رشته‌ی مطالعاتی به خودی خود توسعه داد، و نیز معلوم نبود که نقد در کدام مفهوم خود یک تخصص ویژه است که نیاز به عامل حرفه‌یی دارد. با این حال مفهوم منتقد در اساس معنایی خود تصور فردی را به ذهن می‌آورد که به‌اعتبار دانش و سلیقه‌ی برتر خود نقش راهنما و مشاور را ایفا می‌کند و به‌همین خاطر منتقد دانشگاهی نگهبان سنت ادبی و معیارهای ارزیابی ادبی شد.

قرن بیستم. در قرن بیستم، نقد به مفهوم ارزیابی و ارائه‌ی بحث‌های تعبیری درباره‌ی آثار ادبی خاص، گروه‌های گوناگون آثار، و کل آثار یک نویسنده به یک گونه‌ی اصلی فعالیت انتقادی تبدیل شد. این نوع نقد از یک سو در کنار تاریخ ادبیات قرار می‌گرفت که به هر حال از آنجا که ضرورتاً به تعبیر وابسته بود، در طبقه‌بندی منطقی نسبت به نقد تعبیری حالتی ثانوی داشت، و از سوی دیگر نیز در کنار نظریه‌ی ادبی قرار می‌گرفت که به‌هر حال نمی‌شد آن را بخشی از نقد به حساب آورد، زیرا دست کم در کشورهای انگلیسی‌زبان، نقد، غیر نظری و گاهی، همچون ف.ر. لیوس (۱۸۹۵-۱۹۷۸) ضد نظری و در عمل آن چیزی بود که لیوس «نقد عملی» می‌خواند. در این میان «نقد نو» که براساس اندیشه‌های انتقادی تی.اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸)، تجربیات نظری ریچاردز و تجزیه و تحلیل زبانی ویلیام امپسون شکل گرفته بود و افرادی نظیر آیور وینترز، کلیانت بروکس، و ویلیام ک. ویمست را به‌عنوان مروّجان و منتقدان اصلی خود داشت، با نقد عملی لیوس شباهت‌هایی داشت. نقد نوین کار خود را بر اثر ادبی جدای از بافت تاریخی و سرچشمه‌های شکل‌گیریش در یک نویسنده متمرکز می‌کرد، و به‌همین دلیل غیر تاریخی و غیر نظری بود.

هم نقد عملی ــ از نوعی که لیوس و پیروانش بدان می‌پرداختند ــ و هم نقد نوین را می‌توان واکنش علیه نقد تاریخی ـ زندگی‌نامه‌یی دانست که به‌نوبه‌ی خود ریشه در تاریخ ادبیات از نوع اثبات‌گرا و تاریخ علوم انسانی داشت.

نقد نوین هرچند حالتی غیر نظری داشت، ضد نظری نبود، و به‌همین خاطر به‌موازات تجزیه و تحلیل تعبیری آثار به‌صورت منفرد یا گروهی، به‌منظور توجیه روش انتقادی خود دست به ایجاد نوعی نظریه‌ی انتقادی زد. البته این نظریه به‌وسیله‌ی منتقدان نقد نوین ایجاد نشد، بلکه فیلسوفانی نظیر مونرو بیردزلی (در **زیبایی‌شناسی: مسائلی در فلسفه‌ی نقد**) که در مباحث کلی زیبایی‌شناسی مطالب ماندگاری از خود به جای گذاشته‌اند، به شکل‌دهی آن پرداختند. انواع دیگر رویکرد نظری به ادبیات، نظیر رویکردهای ویتگنشتاینی (مانند **هملت و فلسفه‌ی نقد ادبی**، اثر موریس وایتس) نیز به‌وسیله‌ی فیلسوفان شکل گرفتند. تمایز و جدایی نقش نقد و نظریه‌ی ادبی که در اواخر قرن نوزدهم شکل گرفته بود، در دهه‌ی ۱۹۶۰ نیز هنوز به‌همان شکل باقی مانده بود. نظریه‌ی ادبی هنوز زیبایی‌شناسی ادبی و گاهی از این هم محدودتر فلسفه‌ی نقد بود. این دیدگاه که نظریه‌ی ادبی و نقد ادبی از لحاظ منطقی دو فعالیت فکری متفاوت‌اند، در سال ۱۹۶۲ در مقاله‌یی به قلم رنه ولک به‌اختصار جمع‌بندی و بیان شد. در این مقاله ولک می‌گوید: «نظریه با اصول، مقولات، صناعات، و غیره سرو کار دارد»، و نقد با بحث درباره‌ی آثاری خاص در ادبیات» (ولک، ۱۹۶۳، ص ۳۶). ادبیات یک هنر، نقد ادبی یک نظام فکری، و نظریه‌ی ادبی شاخه‌یی از فلسفه است. براساس این دیدگاه، مفهوم نقد، مفهومی پیش‌نظری است که خود ممکن است همان‌طور که در فلسفه‌ی نقد می‌بینیم مورد بحث و بررسی و توصیف قرار گیرد. با این حال این مفهوم به‌خودی خود یک ابزار انتقادی یا نظری نیست که صرفاً در بافت درونی یک نظریه که بدان معنا و اعتبار می‌دهد، تعریف شود. نقد از این لحاظ غیر نظری است که اعتبار بحث‌ها و شیوه‌های کاربردیش با تکیه بر اعتبار پیش‌فرض‌های نظری تضمین نمی‌شود و برای شکل‌دهی به بحث‌ها و نتیجه‌گیری‌هایش نیز از مفاهیم نظری استفاده نمی‌کند. البته این بدان معنا نیست که یک اثر انتقادی غیر نظری هیچ منطق یا پیش‌فرضی ندارد که بحث را سامان‌دهی کند، به‌طور حتم دارد، ولی این منطق و پیش‌فرض‌های آن حاصل یک نظریه‌ی ادبی خاص نیستند و تعریف خود را از یک چنین منبعی نمی‌گیرند. از آنجا که نقد می‌تواند گونه‌های فراوان داشته باشد، گونه‌های آن براساس پیش‌فرض‌های گوناگون شکل می‌گیرند. با این حال آنجا که نقد، نقد ادبی است، لازم است پیش‌فرض‌های خاصی داشته باشد که جایگاهش را به‌عنوان نقد ادبی تعریف و بنیانی برای کار عملی آن فراهم کند. این‌ها پیش‌فرض‌هایی هستند که برای وجود نقد ادبی به‌خودی خود ضروری و اساسی‌اند. نقدی که این پیش‌فرض‌ها را کنار بگذارد، نمی‌تواند نام نقد ادبی به خود بگیرد. این‌ها می‌توانند روشن و آشکار باشند، که در این صورت می‌توانند برای تشخیص بین نقد ادبی و دیگر انواع گفتار انتقادی مورد استفاده قرار گیرند. ولی استفاده از آن‌ها به‌عنوان استدلال علیه نوع به‌خصوصی از نقد ادبی، یعنی نقد دیگری که براساس همین پیش‌فرض‌ها و پیش‌فرض‌هایی دیگر شکل می‌گیرد، ناممکن است.

یکی از پیش‌فرض‌های اساسی، که این تصور خاص از نقد ادبی را پایه‌گذاری می‌کند، این است که موضوع مورد بررسی نقد موضوعی است که ارزش ارزیابی دارد، موضوعی که اگر به‌طرز صحیح مورد

بررسی قرار گیرد، می‌توان انتظار داشت ثمره‌اش درک یک تجربه‌ی ارزشمند باشد، و دیگر این که بخشی از ارزش این تجربه در این است که به ارائه‌ی شکیل و متمرکز موقعیت‌هایی می‌پردازد که مسئله‌ی همواره مهم زندگی انسانی را پیش چشم می‌گذارند. البته این بدان معنا نیست که کل نقد ادبی نقدی تفسیری است که هدفش آشکار ساختن ارزش‌های موضوع مورد ارزیابی است. نقد ادبی می‌تواند با جوانب گوناگون ادبیات در ابعاد گوناگون ــ یک اثر ادبی، تمام آثار یک نویسنده، یک دوره‌ی ادبی، یک صنعت ادبی، یک گونه‌ی ادبی ــ سروکار داشته باشد. این پیش‌فرض که یک اثر ادبی خاص، به‌خودی خود، موضوعی است که ارزش ارزیابی دارد، چیزی است که به نقد غیر نظری انگیزه و هدف می‌بخشد. با این حال پیش‌فرض‌هایی از این قبیل کار بررسی انتقادی را به شیوه‌یی برای به کارگیری مفاهیم و قواعد نظری تبدیل نمی‌کند. نقد ادبی به‌همان اندازه تحت سلطه‌ی نظریه ادبی است که دادوستدهای مالی انسان‌ها ــ که انواع گوناگونش بدون وجود یک نظریه‌ی اقتصادی به انجام می‌رسند ــ تحت سلطه‌ی نظریه‌ی اقتصادی‌اند.

نظریه‌ی ادبی، از این چشم‌انداز، به‌عنوان فعالیتی مستقل مطرح می‌شود که پس از کار تولید، خواندن، و بحث درباره آثار ادبی به صحنه می‌آید. باور بر این است که نظریه‌ی ادبی تنها زمانی می‌تواند هدفی داشته باشد که فعالیت ادبی به خودی خود در جریان باشد: بدون وجود چنین فعالیتی، هیچ پرسشی به وجود نمی‌آید تا نظریه‌ی ادبی به پاسخ‌گویی بدان بپردازد. نظریه‌ی ادبی در حکم شاخه‌یی از فلسفه، به‌عنوان نظامی در نظر گرفته می‌شود که وظیفه‌اش پاسخ‌گویی به مسئله هستی‌شناسی، شناخت‌شناسی، و ارزش‌شناسی در ارتباط با ادبیات و نقد ادبی است. این مسئله پرسش‌هایی هستند از قبیل این که «ماهیت اثر ادبی چیست؟»، «یک اثر ادبی را چگونه می‌توان تشخیص داد یا تعریف کرد؟»، «نحوه و حالت ادراک اثر ادبی چیست؟»، «کدام معیارها اعتبار تعبیر را تعیین می‌کنند؟»، «ماهیت قضاوت درباره‌ی ارزش آثار ادبی چیست؟» و «معیارهای قضاوت معتبر کدام‌اند؟» علاوه بر این، نظریه‌ی ادبی در حکم شاخه‌یی از فلسفه بینش‌های حاصل و مباحث شکل گرفته در سایر زمینه‌های فلسفی ــ نظیر متافیزیک، شناخت‌شناسی، فلسفه‌ی زبان، و اخلاق ــ را نیز می‌تواند به کار گیرد. در این حالت معیارهای بحث در نظریه‌ی ادبی تحت تأثیر معیارهای بحث در زمینه‌های جانبی فلسفه خواهند بود.

نگرش به نقد ادبی به‌عنوان امری مستقل از نظریه هنوز به‌عنوان نگرش غالب در مبحث رابطه‌ی بین نقد و نظریه به جای خود باقی است. اکثر منتقدان هنوز هم هیچ ضرورت یا هیچ جنبه‌ی روشنگرانه‌یی در این که کارشان را براساس یک نظریه سامان دهند، نمی‌بینند. با این حال از آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰، نظریه‌ی ادبی به شکل یک زیرمجموعه در درون مطالعات ادبی شروع به شکل‌گیری و توسعه کرده است. این رشته‌ی مطالعاتی «نظریه» یا «نظریه‌ی نقد» یا «نقد نظری» نام گرفته است و چهارچوب سازمانی خود را به‌همراه نشریات، کرسی‌های استادی، و دیگر سمت‌های دانشگاهی که با نظریه سروکار دارند، ایجاد کرده است. ناشران، درست همان‌طور که فهرست‌هایی برای «مطالعات دوران نوزایی»، «مطالعات دوران ویکتوریا» و غیره دارند، فهرست‌های مجزایی نیز با عنوان «نظریه‌ی ادبی» دارند. با این حال نظریه‌ی نقد به مطالعات ادبی محدود نمی‌شود، بلکه در سایر زمینه‌های مطالعات انسانی نظیر تاریخ هنر، موسیقی و حتی تاریخ نیز جایگاهی برای خود یافته است. در واقع، نظریه‌ی نقد آرزوی توسعه یافتن و تبدیل شدن به یک نظریه‌ی

جهانی را در خود می‌پروراند، نظریه‌یی که بررسی تمام مطالعات انسانی را به‌عنوان قلمرو خود مد نظر دارد ــ نظریه‌یی کلی درباره‌ی فرهنگ. بدین ترتیب، نظریه‌ی نقد ادعا دارد که با شکل‌دهی و ارائه‌ی پیشنهادهایی درباره‌ی پدیده‌های فرهنگی نظیر ادبیات، هنر، موسیقی، معماری، و تاریخ، به ایجاد و توسعه‌ی دانش می‌پردازد و مهم‌تر این که این دانش، دانشی است که محصول تلاش‌های تحقیقاتی است. نمایندگان نظریه‌ی نقد در مباحث خود همواره به این یا آن مطلب که به‌وسیله‌ی این یا آن متخصص دانشگاهی «نشان داده» یا «اثبات» شده، اشاره دارند و دانش حاصل را زنجیروار و پیشرو می‌دانند (ولی با این حال فرد متخصص را همواره مشخصاً ذکر می‌کنند). در بافت درونی نظریه‌ی نقد آشکارا آرزوی اقتباس مفهوم «فرضیه‌ی علمی محکم» از علوم تجربی به چشم می‌خورد. برخی نظریه‌پردازان بین پیدایش نظریه‌ی نقد و آنچه بر آن نام «انقلاب کوپرنیکی» نهاده‌اند، شباهت‌هایی می‌بینند، ولی برخی دیگر مفهوم «الگو» و «تغییر الگو» را از کتاب ساختار انقلاب‌های علمی (۱۹۶۲، چاپ دوم، ۱۹۷۰) اثر توماس کیون به‌عاریت گرفته‌اند تا پیشرفتی را که نظریه‌ی نقد پیشگام و نماینده‌ی آن است توصیف کنند.

نظریه‌ی نقد این تصور را که نقد ادبی مستقل است و از لحاظ منطقی در جایگاهی بالاتر از کار تولید، خواندن و بحث درباره‌ی آثار ادبی قرار دارد، مورد تردید قرار می‌دهد و به‌عنوان نظریه‌ی کلی ادبیات و فرهنگ، مفاهیمی برای توصیف ادبیات و دیگر پدیده‌های فرهنگی، و معیارهایی برای توضیح آنچه توصیف معتبر را شکل می‌دهد ارائه می‌کند. بدین ترتیب، نظریه‌ی نقد برای تعیین نحوه‌ی تفسیر و ارزیابی آثار منفرد ادبی قوانینی خاص تدوین می‌کند. نقد در مفهوم اصلی که در نتیجه‌ی تفکیک نقش شاخه‌های گوناگونِ مطالعات ادبی در قرن نوزدهم به خود گرفت، غیر نظری است ولی در مفهوم جدید خود کاملاً نظری است به‌نحوی که امروزه نقد امتداد یا به کارگیری عملی نظریه به حساب می‌آید. این به کارگیری عملی دو شکل اساسی به‌خود گرفته است. برخی نظریه‌پردازان کوشیده‌اند خواندن متون ادبی را بر شیوه‌هایی استوار کنند که عینیت و اعتبار تفسیر را تضمین می‌کنند. ولی برخی دیگر، با درک ناتوانی این شیوه در ایجاد توافق بین تعبیرکنندگان خود این ناتوانی را به یک نظریه‌ی جانشین تبدیل کرده‌اند که تعیین درستی یا نادرستی تفسیر را امکان ناپذیر می‌داند. بدین‌ترتیب نظریه‌ی نقد در اشکال گوناگون خود نمایانگر تلاشی است وسیع برای راهبری کار عملی نقد از جایگاهی فراتر و خارج از خود نقد، و متحول کردن کاربرد عملی آن آنجا که با توصیه‌های نظریه‌ی نقد هماهنگی ندارد. بنابراین شکل‌گیری و رشد نظریه‌ی نقد این پیامد را به‌دنبال داشته است که حامیان آن انگیزه‌ساز و پیشگامان «خوانش‌های جدیدی» از آثار مشهور ادبی باشند.

مخالفان نظریه‌ی نقد در بحث‌های خود می‌گویند که این خوانش‌های جدید صرفاً خوانش نیستند بلکه حاوی «یک نظام اعتقادی جدید برای خواندن» هستند (پاریندر، ۱۹۸۷، ص ۱۸)، و دیگر این که ورود مفهوم نظری نقد به عرصه‌ی عمل در نهایت بدین معنی خواهد بود که دست از نقد به معنایی که می‌شناسید بردارید و کار دیگری را آغاز کنید. دلیل اصلی مخالفت با این فکر که نقد نظری همان «نقد ادبی» است، این است که این نقد بر پایه‌ی مطالعات انسانی اصیل که فعالیت‌های تفسیری و ارزیابی قرن پیش بر پایه‌ی آنان شکل گرفت و «نقد» نامیده شد، شکل نگرفته است. نقد در معنای مربوط به مطالعات اصیل انسانی فعالیتی چندجانبه است که براساس اصولی گوناگون پایه گذاری شده است، با موضوعات فراوانی سروکار دارد، و

شیوه‌های گوناگونی را مورد استفاده قرار می‌دهد. با این حال، منطق بنیادین این فعالیت چندجانبه این است که به‌نحوی در درک بیش‌تر ارزش‌های یک اثر ادبی در سطح جامعه و از این طریق در بازآفرینی و انتشار بهتر ارزش‌های فرهنگی مثمر ثمر واقع شود. پیشنهاد پنهان در ذات مفهوم نظری نقد این است که این فعالیت چندجانبه به عملکرد یک‌دستی تقلیل یابد که نه بر پایه‌ی ارزش‌های مطرح در مطالعات اصیل انسانی، بلکه بر پایه‌ی یک نظریه‌ی ادبی یا فرهنگی استوار باشد. بدین ترتیب دیگر هیچ حلقه‌ی پیوندی بین نقد نظری و نقد غیر نظری ریشه گرفته در مطالعات اصیل انسانی باقی نخواهد ماند.

حامیان انواع گوناگون نظریه‌ی نقد با این دیدگاه مخالفتی ندارند. این نوع نظریات به دنبال آنند که نه فقط نظریات ادبی، بلکه نظریاتی عام برای خوانش تمام متون باشند. بدین ترتیب، نقد می‌تواند نه‌فقط آثار ادبی بلکه انواع گوناگون متون را موضوع قرار دهد و موضوع مورد بررسی نقد نظری نه صرف خود آثار بلکه مجموعه‌ی کلام و متون است و نقد باید به هر مسئله‌یی که به کاربرد کلی زبان و فن بیان در متن ارتباط دارد، بپردازد. حال اگر نقد بدین نحو توصیف شود، دیگر پیوند بین نقد و ارزیابی و درک ارزش بی‌معنی خواهد بود. در عمل نیز متونی که این نوع نقد به بررسی آن‌ها می‌پردازد به‌خاطر این انتخاب نمی‌شوند که ارزش‌های زیبایی‌شناختی خاصی دارند که نقد درپی آشکارسازی، توضیح، یا بدیهی‌ساختن آنان باشد. بدین‌ترتیب، نظریه‌ی نقد، حتی تصور ادبیات به‌عنوان یک مقوله‌ی زیبایی‌شناختی را نیز مورد تردید یا انکار قرار می‌دهد و خواننده را در وضعیتی می‌گذارد که به وضعیت قرون وسطا ــ که در آن مفهوم ادبیات دچار ابهام شد و نقد ادبی چیزی برای بررسی نداشت ــ بی شباهت نیست.

از آنجاکه انواع گوناگون نظریه‌ی نقد را می‌توان در حکم تلاش‌هایی دانست که نه در پی توضیح، بلکه در پی تغییر فعالیت‌های انتقادی کنونی‌اند، مسئله‌ی اصلی که تصور آنان از نقد و نظریه پیش رو می‌نهد مسئله‌یی نظری نیست، بلکه سیاسی و به باور برخی اخلاقی است. گزینش بین نقد غیرنظری و انسان گرایانه، و نقد نظری، گزینشی است بین دو نظام ارزشی متفاوت و به‌همین دلیل این گزینش را نمی‌توان براساس بحث‌های خود نظریه‌ی ادبی یا در چهارچوب نظریه‌ی نقد قرار داد زیرا چنین گزینشی به آن مبنای ارزشی مربوط می‌شود که نظام ارزشی چنین نظریاتی را می‌سازد.

پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات چیست؟

واژه‌ی ادبیات در مفهوم کنونی خود سابقه‌یی قریب به دویست سال دارد. از دوران کلاسیک روم تا دوران نوزایی (با وقفه‌یی درازمدت در قرون وسطا، هنگامی که این واژه به‌طور کلی ناپدید شد) ادبیات دو معنای اصلی داشت: ۱. سواد، یعنی صرف توانایی خواندن و نوشتن؛ ۲. داشتن میزان بالایی از اطلاعات عمومی که باعث می‌شد فرد پرمعلومات، فرهیخته یا «با فرهنگ» به حساب بیاید. در معنای دوم، واژه‌ی ادبیات در فهرست صفات نیک جایی را به خود اختصاص می‌داد. درباره‌ی ژولیوس سزار می‌گویند که ادیبی بود برخوردار از «خوش فکری، حافظه‌ی قوی، قدرت تفکر، و پشتکار». در واقع واژه‌ی ادبیات تا اوایل قرن هجدهم با معنای سوم و امروزه آشنای خود به‌عنوان مجموعه‌یی ارزش‌مند از نوشته‌های غیرمذهبی هیچ وابستگی اساسی نداشت و معنای چهارم و تخصصی ترآن، یعنی نوشتار خلاقانه یا تخیلی متمایز از نوشتار اخلاقی، حقیقت‌نما، و سودمند بعدها در حدود دوران امانوئل کانت و رمانتیک‌ها بود که شکل گرفت. رنه ولک در «حمله به ادبیات» (۱۹۷۲) می‌نویسد:

> در بیش‌تر سال‌های قرن هجدهم، واژه‌ی ادبیات به‌صورتی بسیار کلی و جهان‌شمول به کار می‌رفت. این واژه به انواع نوشتار، ازجمله نوشته‌های عالمانه، تاریخی، خداشناختی، فلسفی، و حتی مربوط به علوم طبیعی اشاره می‌کرد و به‌تدریج، با گذشت زمان به‌معنایی که ما امروزه برای ادبیات «تخیلی» ــ به‌ویژه شعر، داستان، و نمایش ــ به کار می‌بریم تقلیل یافت. این روند تغییر نیز در بطن خود رابطه‌یی تنگاتنگ با اوج‌گیری زیبایی‌شناسی دارد.

بیان این مطلب که ادبیات مفهومی است متأخر و از لحاظ تاریخی متغیر، به این معنا نیست که این مفهوم را باید کنار بگذاریم. بسیاری از منتقدان، مثل خود ولک، به «کاربرد رسمی» و پسارمانتیک واژه‌ی ادبیات وفادار مانده‌اند بدون این که نگران معانی قبلی و غیرتخصصی آن باشند. اما شاید بهتر باشد آنچه را ولک «حمله به ادبیات» می‌نامد نه با عنوان تهاجم، بلکه با عنوان بازگشتی پیچیده به معانی قبلی یا جان گرفتن مجدد کاربردهایی در نظر گرفت که پیش از آغاز دوران زیبایی‌شناسی مرسوم بودند و حال همراه و در ترکیب با معانی زیبایی‌شناختی خود بازمی‌گردند.

ادبیات در معنای سواد و اطلاعات عمومی، یکی از نشانه‌های بارز هویت و جایگاه اجتماعی بود. این موضوع از چشم متفکران پیشین نیز دور نمانده بود. پیر بوردیو (۱۹۹۳) هنگامی که می‌گوید سلیقه‌ی ادبی، همچون دیگر انواع سلیقه‌ها، سرمایه‌یی فرهنگی است که برای به نمایش گذاشتن در جامعه و ترفیع جایگاه اجتماعی به خدمت گرفته می‌شود، در واقع در راستای همان واکنش تحقیرآمیز ولتر سخن می‌گوید که ادبیات را در معنای دانش «پیش پا افتاده» و از لحاظ فکری بی‌اهمیتی که صرفاً به‌عنوان نشان عضویت در مجامع طبقه‌ی بالا به کار می‌رود، مورد تحقیر قرار می‌دهد.

در مورد بحث‌های دوران معاصر درباره‌ی ادبیات و جهان‌بینی نیز می‌توان به نکته‌ی مشابهی اشاره کرد. در واقع آنچه در این مباحث مطرح است نه صرف ادبیات به‌عنوان یک هویت مستقل، بلکه ارزش ادبیات به‌عنوان یک مقوله‌ی فرهنگی است. باور به امکان جداسازی ارزش ادبیات از هویت مستقل آن که در آثار

منتقدان اخیر به چشم می‌خورد، درسی است که از قرن هجدهم به حال رسیده است. زیرا برای منتقدان پسارمانتیک، ارزش ادبیات وابسته به هویت مستقل آن است که به‌نوبه‌ی خود به تخیل انسانی وابستگی دارد. (همان‌طور که خود ولک نیز اقرار می‌کند، تخیل یا خیالی بودن در حقیقت تضمینی برای ارزشمندی نیست؛ گونه‌های «شبه ادبی» که ارزش‌شان همواره مورد تردید بوده است، به‌اندازه‌ی گونه‌های اصیل تخیلی‌اند. برای ولک تنها تضمین کافی برای ارزشمندی، خلاق بودن آن است. با این حال تصور نویسندگان قرن هجدهم از ادبیات به‌عنوان نوشتاری که کیفیتش از یک حد خاص فراتر می‌رود، حال خلاقانه یا انعکاسی باشد یا نباشد، زمینه را برای تعیین ادبی‌بودن یا نبودن آثار بر پایه‌ی نقش ادبیات در جامعه فراهم و لاجرم توجه منتقدان را به روند تعیین کیفیت آثار به‌وسیله‌ی جامعه جلب کرد. پس این مسئله که آیا «کیفیت» (در قالب یک فرد فرهیخته) کیفیت آثار را بر طبق تصور خودش تعریف می‌کند یا خیر، مسئله‌یی است که هم پیش و هم پس از دوران زیبایی‌شناسی مطرح بوده است. هنگامی که تونی بنت رسیدن به «نظریه‌یی غیر ادبی درباره ادبیات» را می‌طلبد «که موضوع مورد بررسی خود را نه به‌عنوان مجموعه‌یی از واقعیات و جریان‌های فرم‌دار بلکه به‌عنوان مجموعه‌یی از واقعیات و جریان‌های اجتماعی در نظر می‌گیرد» (۱۹۹۰، ص ۱۳۹)، جایگزین‌کردن جامعه به جای فرم باعث نمی‌شود که پیچیدگی‌های مربوط به فرم اثر به یک معنای منفرد اجتماعی که کامل و جامع است، یا معنایی که جامعه‌ی معاصر آن را می‌سازد، تقلیل یابند. بلکه این نظریه می‌کوشد که ما را به پیچیدگی‌های خود جامعه از جمله آن‌هایی که تعریف پیش از رمانتیک ادبیات در عباراتی همچون «سواد فرهیخته» گذاشته و برای بررسی پیش‌رو نهاده است، بازگرداند. و این نیز در نهایت به‌هیچ وجه بدین معنی نیست که در چنین نوع تجزیه و تحلیلی فرم امری نامربوط و بی اهمیت است.

بر طبق نظریات تری ایگلتون، «ادبیات، به‌معنای شماری از آثار ادبی که ارزشی تثبیت شده و غیر قابل تغییر دارند، و به‌خاطر ویژگی‌های ذاتی مشترکشان از دیگر آثار متمایز می‌شوند، وجود خارجی ندارد» (۱۹۸۳، ص ۱۱). به نظر می‌رسد این نتیجه گیری که به نمایش شکاف عمیقی بین معانی سوم و چهارم ادبیات ــ مذکور در ابتدای این مقاله ــ می‌پردازد، چشم‌گیرترین و گریزناپذیرترین پیامد تاریخ تغییرات معنایی ادبیات باشد، زیرا به معنی این است که ادبیات تنها با شکستن هنجارهای تاریخی می‌تواند ادعا کند که هم تخیلی / خلاقانه است و هم نصی که ریشه‌هایش به دوران کلاسیک باستان می‌رسد. به‌عنوان مثال، هیچ دلیلی وجود ندارد که ثابت کند سوفکل، دانته، شکسپیر، یا حتی ولتر به‌طور خودآگاه سعی در تولید ادبیات در معنای تخیلی / خلاقانه‌ی امروزینش داشته‌اند. آنجا که این به‌اصطلاح نظام اصیل ادبی خوانده می‌شود ــ علی‌رغم این که بسیاری از نویسندگان مذکور، نظیر میشل دومونتنی و ژول میشله، توماس بابینگتون ماکاولی و جان استوارت میل غیر ادبی بودن آن را نشان می‌دهند ــ همان جایی است که ذهن معاصر با نگاه به گذشته به تحمیل معنایی جدید به آثاری که به‌هیچ وجه معیار خلاقانه/تخیلی را باور نداشتند، می‌پردازد.

براساس آنچه ولک می‌گوید، نخستین کتابی که نام «تاریخ ادبیات انگلیس» را بر خود نهاد، در فاصله‌یی نه‌چندان دور، یعنی سال ۱۸۳۶ به انتشار رسید. آشکار است که هر گروه خاصی از نوشتار می‌تواند بنابه دلایلی، که اغلب هیچ ربطی به تخیل در تمامی معانی متعدد و ضد و نقیضش ندارند، احترام و تحسین خواننده را برانگیزد. احساس جدایی و احساس یگانگی، فرم اندام‌وار و نقض فرم اندام‌وار، برانگیختن

احساس عمیق و دوری از مقاصد ابزاری یا اخلاقی، خودآگاهی ویژه‌ی یک نویسنده یا دوره و ارائه‌ی کارکردهای ضمیر ناخودآگاه ــ هیچ‌کدام نمی‌توانند توضیح دهند که این نظام اصیل ادبی چگونه با حس احترام برای گذشته، برای میراثی محلی یا جهانی و شاهکارهای جاودانیش، برای ملل و ملی‌گرایی می‌آمیزد و درهم می‌پیچید.

البته می‌توانیم بدون در نظر گرفتن تخیل در قالب یک نظام اصیل یا یک شاخه از دانشی، آن را به‌عنوان ارزشی مثبت در نظر بگیریم و نیز می‌توانیم ادبیات را چه منحصراً تخیلی باشد یا خیر و چه در یک نظام اصیل جایی داشته باشد یا نداشته باشد، به‌عنوان نوعی از دانش ارزش‌گذاری کنیم. در واقع، ادبیت آن‌گونه که رولان بارت معتقد است، خود را عمدتاً در تضاد با نظام اصیل ادبی تعریف می‌کند. لطف تحقیرآمیز پل ورلن در «باقی چیزها نیز ادبیات است» پیش‌درآمدی است بر تمایزی که بارت بین ادبیاتی که مرده است (آنچه صرفاً خواندنی است و بجز در حکم موردی برای بررسی‌های ادیبانه دیگر به‌هیچ کار نمی‌آید) و ادبیاتی که پر توان و زنده است ــ به‌نحوی که امروز نیز ارزش (باز)نوشتن را دارد ــ قائل می‌شود. تحقیر دوباره و دوباره‌ی آنچه که اصیل خوانده می‌شود، در دوره‌های گوناگون شاید نتیجه‌ی اعتراض پیشگامان هر دوره‌ی جدید یا شاید صرفاً ابزاری باشد که نویسندگان فعال با توسل به آن برای انواع جدید و متفاوت نوشتار جا باز می‌کنند. ریموند ویلیامز، در تاریخچه‌یی که برای واژه‌ی ادبیات در واژگان کلیدی ارائه می‌کند، تضاد خاصی با ولک و تاریخچه‌ی ارائه‌شده توسط او ندارد ولی هنگامی که به بحث تحقیر نظام اصیل می‌رسد، از دیدگاه دوم به قضیه می‌نگرد و در مقابل «تخصصی‌سازی» که از «کل آثار موجود در مجموعه‌ی فرهیختگی فرهنگی» شروع و به «کتاب‌های خوش‌نوشت از نوع تخیلی یا خلاقانه» می‌رسد، مقاومت نشان می‌دهد. ویلیامز علاقه‌ی فراوانی به چالش‌های اخیری که «مفاهیم نوشتار و ارتباط» بر سر راه ادبیات نهاده‌اند، نشان می‌دهد و خوشحال است که این مفاهیم «می‌کوشند معانی پربار و عام ادبیات را که تخصصی‌سازی افراطی آن را حذف کرده، به آن برگرداند».

براساس آنچه در فرهنگ و جامعه (۱۹۵۸) ویلیامز می‌خوانیم، تولد مفهوم ادبیات، ریشه در نوع جدیدی از ارزیابی گذشته، که با احترام بیش‌تری بدان می‌نگرد و در سال‌های انقلاب صنعتی و انقلاب فرانسه شکل گرفته است، دارد. همان‌طور که جاناتان کرامنیک نیز نشان داده است، در این دوران بود که تاریخ ادبیات به‌عنوان واکنشی علیه پیشرفت‌گرایی دوران پیشین که ادبیات نوین آن روز را پیشرفتی بر آثار گذشته می‌دید، شکل گرفت (۱۹۹۷). قدمت دیگر ننگ بربریتی را که به آهستگی به پالایش و فرهنگ [نئوکلاسیک] می‌رسید، بربریتی که خواندن آثار نویسندگان قدیمی‌تر را با موانع فراوان مواجه می‌کرد، بر پیشانی نداشت بلکه سندی بی‌بدیل در اثبات شایسته‌تر بودن نویسنده‌ی قدیمی‌تر بود. بدین‌ترتیب مقوله‌ی ادبیات از لحاظ طبقه‌بندی در یک «دستگاه زیباشناختی» جای می‌گیرد که «قدمتی تقریباً غیرقابل دسترس» دارد. از سویی پیوند ادبیات با تصاویر زندگی پیش از صنعت که به‌تدریج ناپدید می‌شود به‌مفهوم ادبیات، ارزشی انتقادگر و ویران‌گر داده است، که احساس مبهم ولی نیرومند سیاسی‌بودن را، که مفهوم ادبیات به‌طرز عجیبی در اذهان برمی‌انگیزد، نیز توضیح می‌دهد. از سویی دیگر این جنبه‌ی انتقادی و سیاسی درمانده و بی‌مهار به سوی سرحدات مبهم و بی‌نظم رویارویی گذشته و حال کشیده می‌شود و به‌ناچار خود را نیز سر درگم و کند

می‌یابد. انتقاد از گذشته به‌خاطر ستایش خیالی هر آنچه که جدید نیست به‌شدت محدود می‌شود، انتقاد از حال نیز به‌سرعت بی‌چون و چرا و مطلق می‌شود. علی‌رغم تمام رویکردهای سیاسی که مطالعات ادبی اخیر را شکل می‌دهند، این منطق زیربنایی هنوز هم پابرجاست. نقد به‌اصطلاح سازنده، نقدی که به بحث درباره‌ی خط‌مشی‌ها می‌پردازد و همواره حالت ضرورت آنی و آشفتگی اخلاقی به خود می‌گیرد، هنوز هم به علوم اجتماعی واگذار می‌شود.

اگر ادبیات به همین منوال با گذشته همسان گرفته شود، گذشته نیز با ادبیات همانند پنداشته خواهد شد. هنگامی که منتقدان ادبی از شکل‌گیری مطالعات فرهنگی به‌عنوان یک نظام مطالعاتی جدید ابراز ناخرسندی می‌کنند، دلیل واقعی ناخرسندی اغلب عدم احترام این نظام مطالعاتی برای ادبیات یا ادبی بودن به خودی خود نیست (مطالعات فرهنگی را می‌توان همچون نظریه‌ی ادبیات، در حکم نظامی گرفت که نه‌تنها ادبی‌بودن را کنار نمی‌گذارد، بلکه کاملاً بر عکس بر حضور این ویژگی در گستره‌ی وسیع‌تری از متون تاکید می‌کند. این حالت را از زبان دیوید سیمپسون می‌توان «قانون ادبیات» نامید). در واقع چنین به نظر می‌رسد که دلیل اصلیِ ناخرسندی، احساس غرور از معاصرگرایی است که در نوشتارهای مربوط به این رشته‌ی مطالعاتی به چشم می‌خورد: مطالعات فرهنگی گذشته و مربوط به گذشته حتی اگر تا حد بسیار زیادی به دیدگاه‌های علمی ـ اجتماعی تمایل داشته باشد و مسئله‌ی زیبایی‌شناختی صرف را مورد بی‌مهری قرار دهد، باز هم به این اندازه باعث ناخرسندی نمی‌شود، چون در این حالت با این که به طرق سنتی به ستایش و تکریم ادبیات نمی‌پردازد، هنوز برای گذشته احترام قائل است. اکثراً قدمت با ادبی‌بودن افتخاری یکسان است.

گذشته سرزمینی دیگر است. احترام به جوامعی که از لحاظ زمانی و مکانی در دور دست قرار دارند شاید از آن رو که پلی می‌شود بین نحوه‌ی تفکر پیش از رمانتیک و پس از رمانتیک، ارزش دیگری است که به‌طور تلویحی در مفهوم ادبیات جای گرفته است. درک زیباشناختی ادبیات سرزمینی محصور و محفوظ می‌آفریند که در آن احترام برای منحصربه‌فرد بودن یا تفاوت فرهنگی امری عادی است ولی درک پیشا زیباشناختی، نقش ابزاری ادبیات را در پیشبرد روابط اجتماعی، مدنیت و بحث‌های باز و منطقی مورد تأکید قرار می‌دهد. با این حال هر دو نگرش نقش بیان، حفظ و انتقال تجربه‌ی جمعی را برای ادبیات قائل می‌شوند که البته در مورد چند مسئله به رویارویی نیز می‌انجامد: در چه جایی باید به‌خاطر احترام به ویژگی‌های خاص یک فرهنگ از ادامه‌ی بحث منطقی صرف نظر کرد؟ آیا تجربه‌ی جمعی می‌تواند نیروی مخرب زیبایی‌شناسی عدم تعیّن را تحمل کند؟ بدین ترتیب، ادبیات کاربردهای فراوانی برای طرح‌های اخیر فمینیست‌ها و گروه‌های اقلیت برای شکل‌دهی اجتماع داشته است و همین کاربردها را می‌توان با خوانشی جدید به آثار نظام اصیل ادبی نیز داد.

بخش اعظم بحث‌های مربوط به مفهوم ادبیات را می‌توان با تقلیل آنان به یک بحث جدید حل کرد و سپس باید اجازه داد که جمع ــ به‌عنوان مثال نویسندگان یا دانشگاهیان ــ تعریف خود را بر بحث جدید تحمیل کند. جان گراس می‌گوید که ادبیات نمی‌تواند موضوع یک رشته‌ی دانشگاهی باشد. او می‌پرسد: «آیا ماهیت وجودی دانشگاه و روح ادبیات تضادی بنیادین ندارند؟» و می‌گوید: «ادبیات ممکن است هزار و یک چیز باشد، ولی رشته‌ی دانشگاهی از جمله‌ی آنان نیست» (گراس، ۱۹۶۹). گراس که خواهان غیرحرفه‌یی

شدن نقد است، نتیجه می‌گیرد:

> نقد همچنان متنوع‌ترین و نامعین‌ترین حرفه‌ی دوران ماست و در هر لحظه‌یی که از راه می‌رسد، امکان این هست که به چیز دیگری تبدیل شود: تاریخ یا سیاست، روان‌شناسی یا اخلاق، اتوبیوگرافی یا اخلاق، اتوبیوگرافی یا بدگویی در دنیایی که خواهان خبرگان و متخصصان گوناگون است، این یعنی این که منتقد همواره در معرض آن است که به‌عنوان کم‌سواد متظاهر مورد بی‌مهری و بی‌توجهی قرار گیرد یا به‌عنوان مزاحم مورد تنفر باشد. با این حال، هر چند این جایگاه ناپایدار او را در حالتی نامساعد قرار می‌دهد، لیکن امکان این امر را نیز فراهم می‌کند که در حالت آرمانی وسعت و استقلالی را که توجیه نهایی وجود اوست، به دست آورد. (همان)

در اینجا، ماهیت «نامعین» ادبیات که مانع تبدیل نقد ادبی به یک رشته دانشگاهی می‌شود، به‌عنوان مهم‌ترین مزیت بلندپروازانه‌ی نقد معرفی شده است. خود رشته‌ی مذکور نیز این ویژگی را با آغوش باز و به‌عنوان افسانه‌یی ماندگار پذیرفته است.

در سوی دیگر این عدمِ توافق نیز نتایج غیرقابل انتظار و جالبی به چشم می‌خورد. میشل فوکو، در «نظم گفتمان» می‌گوید که برای متون پایه «معنایی پنهانی یا چندگانه» و نوعی «ایجاز و غنای اساسی» قائل می‌شوند، تا آنان را «اساسی برای بحث باز» قرار دهند (۱۹۸۱). با این حال، نشان دادن این امر که موارد و مطالب حاوی دانش نظیر ادبیات چگونه در خدمت مقاصد رشته‌های مطالعاتی نظیر نقد قرار می‌گیرند، فقط به این خاطر برای فوکو (همان‌طور که خودش در مصاحبه‌یی بدان اقرار کرد) امکان‌پذیر شد که او از ادبیات آموخته بود که چگونه دیدگاهی خارج از رشته‌های مطالعاتی گوناگون به‌ویژه فلسفه برای خود بیافریند.

در این میان استانلی فیش به توضیح این امر پرداخته است که «در غیاب معیارهای رسمی چگونه متون ادبی را می‌توان از دیگر انواع متن تشخیص داد». او می‌گوید:

> ادبیات یک مقوله‌ی قراردادی است. تعیین این که در هر دوره چه چیزی را باید ادبیات قلمداد کرد، در گرو تصمیم‌گیری جمع درباره‌ی این امر است که چه چیز را می‌توان ادبیات به حساب آورد. همه‌ی متن‌ها بالقوه این ظرفیت را دارند که اینگونه به حساب بیایند. زیرا هر نظام مستمر زمانی را می‌توان چنان مورد توجه قرار داد که ویژگی‌هایی را که در حال حاضر ادبی می‌دانیم در خود نشان دهد. (۱۹۸۰، ص ۱۰).

به عبارت دیگر، «این خواننده است که ادبیات را می‌سازد» (همان، ص ۱۱). حال جالب این است که اختیار جامعه‌یی که این «تصمیم جمعی» را می‌گیرد، با عام‌شدن مقوله‌ی ادبیات دچار تزلزل می‌شد و اصلی‌ترین ویژگی «قانون ادبیات» نیز این است که آنچه را که یک جامعه مورد بی‌مهری، حذف، یا تبعید قرار می‌دهد نشان دهد و از این طریق محدودیت‌های اختیارات یک جامعه را به نمایش بگذارد. با این حال، این بدان معنی نیست که ادبیات توان تخریب بی‌نظیری دارد که دیگر موضوعات مورد بررسی رشته‌های مطالعاتی از آن محروم‌اند. به گفته‌ی درک آتریج، نویسندگان از دوران ویلیام وردزورث تاکنون ادعا کرده‌اند:

> ادبیات می‌تواند با زبان و فکر هر کسی که به همان زبان سخن می‌گوید، ارتباط بگیرد و

> به‌همین خاطر قدرت این را دارد که در زندگی سیاسی و اخلاقی یک جامعه یا ملت وارد شود. با این حال، تأکید بیش از حد بر این ادعا باعث به خطر افتادن هستی خود ادبیات به‌عنوان یک هویت مستقل و مجزا است. زیرا اگر بگوییم که ادبیات زبان خاصی را به کار نمی‌گیرد، پس قدرت و جذابیتش را از چه چیز می‌گیرد؟ (۱۹۸۸، ص ۳)

نتیجه این که در این میان «دو ضرورت متضاد با یکدیگر به وجود می‌آید: یکی این که زبان ادبیات با زبانی که در بافت متون دیگر با آن مواجه می‌شویم، مشخصاً متفاوت باشد، و دیگر این که مشخصاً خود آن زبان باشد». راه حل آتریج برای این مشکل این است که ادبیات را به‌عنوان چیزی تعریف کند که تعریفش غیرممکن است. با این حال این عدم امکان امری خوشایند است زیرا به نظر می‌رسد که همان حقیقت متناقض‌نمایی باشد که ادبیات می‌تواند به خاطر داشتن آن به‌عنوان یک ویژگی به خود ببالد. حال مشکل اینجاست که این حقیقت متناقض‌نما مختص ادبیات نیست. بلکه ویژگی تمام آن چیزهایی است که موضوع رشته‌های مطالعاتی قرار می‌گیرند. همان‌طور که خود آتریج نیز اشاره دارد، «واژه‌ی ادبیات» به خاطر توانایی‌اش در «متزلزل کردن نظام‌های کلام و نهادهایی که هستی‌شان در درون این نظام‌ها شکل می‌گیرد، واژه‌یی شبیه به نوشتار یا قانون» است (همان، ص ۱۷).

بررسی ادبیات به‌عنوان موضوع یک رشته‌ی مطالعاتی، توسط اِتین بالیبار و پی‌یر ماشری و براساس این بحث مهم آلتوسر شکل گرفت که «سؤال قدیمی آرمان‌گرایان که «ادبیات چیست؟» باید به کنار گذاشته شود و جای خود را به نگرشی به ادبیات به‌عنوان بخشی از «جهان‌بینی آموزشی نظام بورژوا» بدهد (۱۹۸۱). این دیدگاه را باید از دیدگاه به‌ظاهر مشابه تونی بنت و تری ایگلتون مبنی بر این که ادبیات یک تشکل ایدئولوژیکی است و لاجرم به‌عنوان یک دشمن باید به مبارزه با آن پرداخت، تفکیک کرد. در دیدگاه آلتوسر، مفهوم واژه‌ی «ایدئولوژی» نیز خود ضعیف و کم‌رنگ می‌شود و در معنایی پیچیده‌تر و ادبی‌تر به کار می‌رود. مهم‌تر این که، دیگر از آن به‌عنوان آگاهی کاذب یاد نمی‌شود. بنابراین، گفتن این که ادبیات توسط نظام آموزشی تولید و به‌عنوان ابزاری برای آن به کار می‌رود، با توصیف آن به‌عنوان دشمنی مسلکی تفاوت اساسی دارد. در اینجا باز هم همچون قرن هجدهم، ادبیات به‌عنوان نظامی با خودمختاری کم‌تر ــ ولی نه لزوماً ارزش کم‌تر ــ در نظر گرفته می‌شود.

در این بحث و دیگر بحث‌های مربوط، آنچه پیشنهاد می‌شود، به‌سان سازشی بین تعاریف پیش از رمانتیک و پس از رمانتیک ادبیات است. براساس این نگرش ادبیات باز هم تبدیل به حالتی ویژه از دانشی گران‌بها می‌شود که لزوماً به گروه محدودی از متون وابسته نیست. در این میان تأکید بر این است که تقریباً همه‌چیز را می‌توان از زاویه‌ی زیبایی‌شناختی نگریست، و این که این نگرش باعث تولید یا کشف ارزش می‌شود، ولی ضرورتاً باارزش‌ترین کاری نیست که می‌توان با یک متن کرد؛ و این که حالات این دانش ادبی از سویی خلاقیت و تخیل و از سوی دیگر انواع گوناگون کلام منطقی که در ابتدای امر مخالف خلاقیت و تخیل به حساب می‌آمده است را در بر می‌گیرند، و سرانجام این که خود این حالات نیز دست‌خوش تغییرات تاریخی بسیار مهمی هستند، هیچ ادعانامه‌یی نیز مبنی بر این که باید از ادبیات در مقابل چالش واژه‌های فراگیرتر و کم‌بارتر نظیر نوشتار، فن بیان، ارتباط، و فرهنگ به دفاع برخاست، وجود ندارد.

ادبیات و شناخت

پیداست که ادبیات برای خوانندگان لذت و سرگرمی به‌همراه می‌آورد. اما آیا بهره‌یی معرفتی نیز به همراه دارد؟ علی‌رغم گستردگی و اهمیت کنونی مجموعه‌ی مستحکم دیدگاه‌هایی که امروزه تحت عنوان کلی «نظریه‌ی نقد» مورد حمایت قرار می‌گیرند، این مسئله را از زاویه‌یی تاریخی و با اشاره به روند تکامل نظریات نقد به‌موازات تحولات دیگر در درون خود فلسفه بهتر می‌توان مطرح و بررسی کرد.

افلاطون در بحثی مشهور (جمهور، ۶۰۱-۵۹۵) می‌گوید که بدون داشتن معرفت نسبت به یک چیز می‌توان به بازنمایی آن پرداخت. هنر شاعر، همچون هنر دیگر هنرمندان، نه در عمق آگاهی نسبت به آنچه بازنمایی می‌شود. بلکه در شبیه‌سازی متقاعدکننده است. هر چند شاعر می‌تواند به بازنمایی صفات نیک بپردازد، آگاهی از ماهیت صفات نیک خصوصیتی است که بیش‌تر در ذهن فیلسوف می‌گنجد. بنابراین نقش ادبیات وسعت بخشیدن به آگاهی ما نیست، بلکه برانگیختن احساسات تند ماست؛ آن هم به‌نحوی که به گمان افلاطون باعث تباهی و فساد شخصیت انسان می‌شود.

اعتبار این مباحث تا دوران نوزایی (و در برخی کشورها سال‌ها پس‌از آن)دست‌نخورده‌باقی ماند. ولی‌در دفاع از شعر (۱۵۸۰-۱۵۷۹) فیلیپ سیدنی (۱۵۸۶-۱۵۵۴) می‌توان شاهد تحول انتقادی این مباحث و شکل‌گیری تفکر مستقل رنسانس بود. سیدنی می‌گوید که «شاعر بر چیزی صحّه نمی‌گذارد»، ادبیات برای خواننده هیچ بیانیه‌ی حقیقی در مورد آنچه دیوید هیوم بعدها «امر واقع و موجود» نامید صادر نمی‌کند. لیکن این بدین خاطر است که ادبیات از دنیای خاکی فراتر می‌رود. شاعر خالقی دیگر است که طبیعت را تعالی می‌بخشد یا چیزهایی به تمامی جدید را مجسم می‌کند. در اینجا نیز شعر همان‌طور که افلاطون می‌پنداشت، بر احساسات اثر می‌گذارد، ولی این کار را نه برای تباهی و فساد بلکه برای تعالی بخشیدن از طریق ایجاد شیفتگی به صفات نیک آرمانی و ترجیح آن‌ها در مقابل صفات موجود انجام می‌دهد. مهم‌ترین تفاوت دیدگاهِ به‌واقع رنسانسیِ سیدنی با دیدگاه افلاطونی، دست کم از چشم‌انداز دوران معاصر جداسازی ادبیات است از نقش شبیه‌سازی آنچه وجود دارد. این حرکت باعث می‌شود که ادبیات در ذهن سیدنی به‌عنوان یک نظام ساخت و ساز مرکزی متصور شود که در ساحت دنیای انسانی که البته بی‌هیچ تردیدی براساس دنیای طبیعت شکل گرفته ولی تا حد زیادی مستقل از آن است، نقشی اساسی ایفا می‌کند. از آن تصور تا این فکر که ادبیات، در نهایت کار، بهره‌ی ادراکی نیز نصیب خوانندگان می‌کند، دست کم در این معنی که آنان را با اشکال و احتمالات خاصی از دنیای انسانی آشنا می‌سازد، فاصله‌ی چندانی نیست.

این همان فکری است که بعدها نظریه‌ی ادبی رمانتیک در ابعاد گوناگون به گسترش و پیشبرد آن پرداخت. با این حال بین آراء نوافلاطونی سیدنی و رمانتیک‌ها، تفکر نوافلاطونی انقلاب علمی و فیلسوفان حامی آن قرار دارد که با تفکر سیدنی بسیار متفاوت است. یکی از تجلیات روح علمی نوین علاقه به حل این مسئله است که برای بیان حقایق علمی چه نوع نوشتاری از همه مناسب‌تر است، موضوعی که تأسیس انجمن سلطنتی [علم] انگیزه‌ی بیش‌تری برای پرداختن بدان ایجاد کرد. نتیجه‌ی این مبحث مهم قرن هفدهم اعلام مطالباتی شد که امروزه کاملاً آشنا به نظر می‌رسند: زبان علمی باید فاقد هرگونه زبان‌آوری فصیحانه

باشد و به‌ویژه باید از کاربرد استعاره و صنایع ادبی خودداری کند و با استفاده از جمله‌های خبری ساده که از واژه‌های عام ساخته شده‌اند، به مطالب خود شکل دهند. روح زمان، با یاری تأثیر عظیم شاهکار جان لاک، تحقیق در فهم بشر، به‌سرعت این فکر را گسترش داد که این قوانین نگارشی برای هر زبانی که هدفش بیان حقیقت است الزامی‌اند.

حال مشکل این نیست که چنین تصوری از کلام حقیقت‌نما آفرینش ادبی را غیر ممکن می‌سازد، هر چه باشد سبک ادبی آگوستن، که بهترین نمونه‌هایش را می‌توان در آثار الکساندر پوپ یا ساموئل جانسون دید، شاهد بی‌نظیری است برای نمایش دامنه‌ی وسیعی که در آن می‌توان علی‌رغم تمام محدودیت‌های یک درک تقریباً جان لاکی، درباره‌ی چگونگی کاربرد زبان برای بیان حقیقت، آثار ادبی عالی و حتی شگفت‌انگیز آفرید. واقع‌گرایی از نوع قرن نوزدهمیِ آن، که ادعای آفریدن داستانی تخیلی دارد که خواننده را با ویژگی‌های عام و واقعی یک موقعیت اجتماعی یا سیاسی آشنا می‌سازد، که در عین حال تمام جزئیات داستانیش آفریده‌ی تخیل‌اند، نمونه‌ی دیگری از همین برداشت است. مشکل واقعی اینجاست که یک چنین برداشتی، ادبیات را در مقایسه با آنچه در افکار پیش‌رمانتیک سیدنی می‌بینیم، محدود و آن را در چهارچوب بازنمایی ویژگی‌های عام طبیعت یا حالات رفتاری بدان نحو که گمان می‌رود وجود دارد، محصور می‌کند.

در واقع واکنش نسبت به همین نقطه ضعف سبک آگوستن، حتی در بهترین شکل آن، بود که به رمانتیک‌ها انگیزه داد بکوشند رابطه‌ی بین ادبیات و حقیقت را مورد بازنگری قرار دهند. در دامنه‌ی وسیع تفکر رمانتیک تقریباً می‌توان سه جریان اصلی فکر را تشخیص داد: نخست جریانی نظریه‌پرداز است که با انکار این امر که فقط یک زاویه دید برای شناخت و ارائه‌ی کامل و بی‌تغییر «حقیقت چیزها» وجود دارد، آغاز به کار کرده است. پرسپکتیویسم فریدریش نیچه یکی از حالات این جریان است، همین‌طور است واکنش ویلیام بلیک در رد «تصور یک‌بعدی و خواب نیوتن» و تأیید «بینش» بدان نحو که در ابیاتی همچون «تصور مسیح بدان‌گونه که تو می‌بینی / بزرگ‌ترین دشمن تصور من از اوست» (بشارت جاوید، ۱۸۱۸).

دومین جریان نظریه‌پرداز رمانتیک، این باور نویسندگان سبک آگوستن را که ادبیات، همچون علم، باید به ویژگی‌های عام طبیعت بپردازد و «کار شاعر» همان‌طور که ایملاک در راسلاس جانسون (۱۷۵۹) با اطمینان می‌گوید «بررسی انواع است و نه افراد»، مورد تردید قرار می‌دهد. بلیک در اینجا نیز چون همیشه کوتاه‌ترین راه را برگزید: «کلی‌گویی نشانه‌ی حُمق بودن است، خاص گویی تنها نشان شایستگی است» (شرح‌هایی بر گفتارهایی درباره‌ی هنر، جاشوا رینولدز، ۱۸۰۸). لارنس استرن، دیگر پیشگام دیدِ رمانتیکی، شیوه‌ی بهتری برگزید. او در تریسترام شندی (۱۷۶۷-۱۷۶۱) به ارائه‌ی شخصیت‌هایی پرداخت که تمام جذابیت‌شان در خاص بودن یا حتی غرابت آن‌هاست. رمان استرن گذشته از این جنبه، سرشار از کنایات پنهانی به لاک است و حرکت کلی آن در جهت بیان نکته‌یی ظریف در ردّ توضیحات لاک درباره‌ی رابطه‌ی بین زبان و حقیقت است: زبان «عینی»، که برای علوم طبیعی مناسب است، از آنجا که براساس کنارگذاری جنبه‌های غیرمتعارف زاویه‌ی دید فرد مشاهده‌گر و پی‌گیری قوانین و حالات عام شکل می‌گیرد، برای توصیف دنیای انسان نامناسب است، زیرا این دنیا سرشار از حالات خاص و تفاوت‌های تقلیل‌ناپذیر و

غیرقابل تصمیم در دیدگاه و زاویه‌ی دید افراد است. در واقع برای سخن‌گوی زبان لاک که بر پایه‌ی «قدرت تمییز» شکل گرفته است، دنیای انسانی به‌تمامی از نظر ناپدید می‌شود، و تنها نویسنده است که با در دسترس داشتن منابعی نظیر آنچه «ادراک تیزهوشانه» استرن برایش فراهم می‌کند، می‌تواند این دنیای انسانی را دوباره محور توجه قرار دهد.

سومین جریان تفکر رمانتیک درباره‌ی ادبیات و حقیقت که در تمام دوره‌ی رمانتیک از هگل گرفته تا ویلیام وردزورث و ساموئل تیلور کالریج دیده می‌شود (ابرامز، ۱۹۷۱) مفهوم تعالی و شهود را در کنار مفهوم رشد مورد استفاده قرار می‌دهد. علم تجربی می‌تواند به توصیف رشد و تحول در دنیای طبیعت بپردازد ولی از آنجاکه براساس یک زاویه‌ی دید منفرد و ثابت ــ همان‌طور که از نظر توماس کیون هم تا حد زیادی این‌گونه است ــ شکل گرفته است، نمی‌تواند روند رشد ذهن را که در حال تجربه‌ی رشد است، توصیف کند زیرا این کار نیاز به این دارد که دیدگاه بینش، و حتی اصطلاحات مفهومی، تعالی داده شوند (این مورد آخر همان انگیزه‌یی است که باعث می‌شود کالریج بحث تمایز مبهم ولی مشهورش بین توهم و تخیل را مطرح کند. شعر پیش‌درآمد وردزورث و رمان عظیم مارسل پروست، بی‌تردید قله‌های بلند رمانتیسم ادبی هستند که این تفکر را بنیان خویش قرار داده است.

گونه‌های متفاوت دفاع رمانتیک از نقش معرفتی ادبیات تا دهه‌ی ۱۹۶۰ در نظریه‌ی ادبی کشورهای انگلیسی‌زبان به چشم می‌خورد ولی از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد برخی از این دفاعیات از زوایای مختلف مورد تهدید قرار گرفتند. یکی از جریان‌های بسیار تأثیرگذار تهاجم که ساختارگرایان (بارت، ۱۹۷۴)، پساساختارگرایان (دریدا، ۱۹۷۸؛ دُمان، ۱۹۸۴)، و دیگران (فیش، ۱۹۸۰، کرمود، ۱۹۷۹) همگی در آن مشترک‌اند، بر جنبه‌ی درون‌محوری بدون نوشتار و شاید خود زبان تأکید می‌ورزد تا نشان دهد که ساخت و تعبیر آثار ادبی نه در واکنش به ویژگی‌های دنیای طبیعت یا انسان، بلکه منحصراً نسبت به ملاحظات درونی سنت‌های ادبی، جوامع تعبیری، یا خود زبان شکل می‌گیرند. این بحث‌ها نیز به‌نوبه‌ی خود زمینه‌ی لازم برای بازگشت نقد «تاریخ‌محور» را فراهم کرده‌اند. این نوع نقد که از لحاظ جایگاه و روش در نهایت امر ریشه در نقد جهان‌بینی مارکسیست دارد، ادبیات را در نهایت، بیان رمزآمیز و مبهم روابط اجتماعی یا اقتصادی «زیربنایی» می‌داند که اهمیت «واقعی»اش را فقط منتقدی می‌تواند آشکار کند که قادر به استفاده از ابزار و شیوه‌های یک نظریه‌ی خاص اجتماعی یا یکی از سنن نقد اجتماعی باشد.

نتیجه‌ی همه این بحث‌ها انکار اهمیت معرفتی ادبیات به خودی خود است، آن‌هم از طریق خشکاندن و تبدیل آن از ادبیات به نقد ادبی یا به یک «نظریه»ی معاصر که هر ارزش معرفتی را که به خاطر زمینه‌های نظری خود بدان متعهد و پای‌بند است در ادبیات نیز می‌یابد و در کنار آن به افشای ادعاهای معرفتی دروغین موضوع خود نیز می‌پردازد. در این میان انسان وسوسه می‌شود که تلاش نظریه‌پردازان دانشگاهی برای اثبات استقلال معرفتی را به‌عنوان شکل نوینی از «جنگ» سابقه‌دار «بین شاعران و فلاسفه» در نظر بگیرد: شکل جدیدی از تعیین نقش که به نظریه‌ی نقد، نقش کشف حقیقت و به ادبیات، نقش تولید توهم را می‌دهد.

در واقع، در بطن «نظریه» نقد سال‌های اخیر یک نارضایتی عمیقاً افلاطونی از ادبیات به چشم می‌خورد

که معتقد است ادبیات، به‌ویژه در اشکالی نظیر رمان قرن نوزدهم که رؤیای دست‌یابی به واقع‌گرایی را داشت در بازنمایی واقعیت بدان‌گونه که هست ناموفق است، و در عمل تنها موفق به ارائه‌ی یک تقلید متقاعدکننده می‌شود که براساس اصول و معیارهای درونی خود ادبیات شکل گرفته است. با این حال، هرکس که یک بار اثر سیدنی را خوانده باشد، پاسخ این پرسش را پیش از این آموخته است: نوشتار ادبی به تقلید زندگی نمی‌پردازد، بلکه خود زنده و جان‌دار است و آنچه زندگی این نوشتار به دنیای اطرافش می‌دهد ــ نوعی درس انسانی که شاید بتوان از خواندن آثار دریدا نیز به دست آورد ــ بازنمایی چیزهایی که پیش از این وجود داشته‌اند نیست، بلکه چیزهایی جدید است که به‌خودی خود حق حیات دارند. این دیدگاه (هریسون، ۱۹۹۱) حکایت متفاوتی از رابطه‌ی ادبیات و نظریه را پیش‌رو می‌نهد که ریشه‌هایش هم در تلقی رمانتیک‌ها از مفهوم تعالی و هم در مفهوم تجاوز و حاشیه به‌تعبیر دریدا گسترده شده‌اند.

نظریه برای مخاطبین تعابیری از واقعیت را فراهم می‌کند که هر یک خود را به‌عنوان بازنمایی قراردادی حقیقت چیزها و لاجرم به‌عنوان نظام‌هایی جامع و تغییرناپذیر مطرح می‌کنند. نقش ادبیات رقابت در این مسیر نیست، بلکه همان‌طور که ارسطو نیز می‌گفت این است که نه به ارائه‌ی «آنچه رخ می‌دهد»، بلکه به ارائه‌ی «آنچه می‌تواند رخ دهد» بپردازد و احتمالات را چنان بسط دهد که دائماً از مرزهای نظریه تجاوز کند و از حدود آن فراتر رود. براساس یک چنین دیدگاهی بهره‌های معرفتی، که ذاتاً در ادبیات ارائه می‌شوند، از نوع منفی و محصول مشاهده‌ی این مسئله‌اند که چگونه چیزهایی که به‌خاطر محدودیت‌های دیدگاه پیشین به نظر غیرممکن می‌رسیدند، در نهایت، ممکن و قابل تصورند. به‌عنوان مثالی آشنا می‌توانیم به رمان احساس و حساسیت اشاره کنیم. این اثر کوششی برای توصیف حالات رفتاری یا شرایط اجتماعی نیست، بلکه بررسی یک نوع دیدگاه محتمل نسبت به زندگی است که هر چند ریشه در عوامل فراوان، از خویشتن‌داری روآقی گرفته تا رمان‌های هنری فیلدینگ دارد، در نهایت آفریده‌ی خود آستن است. این رمان خواننده را دچار همان حیرتی می‌کند که پیرنگ داستان ماریان داشوود را دچار آن می‌کند: یعنی کشف این که یک چنین دیدگاهی لزوماً سرد یا خشک و رسمی، یا غیرانسانی نیست. آنانی که چنین دیدگاهی را به دور از همدلی می‌دانند نیز البته خواهند گفت، همان‌طور که لودویگ ویتگنشتاین درباره‌ی ویلیام شکسپیر گفته بود، که این رمان «حقیقی» نیست؛ که این کتاب نخست جلب اعتمادکردن و سپس فریب دادن است، کار یک «واژه‌باز» صرف و از این قبیل چیزهاست. چنین ایرادهایی صرفاً مشت به سندان کوفتن‌هایی است که از اعتبار آستن و شکسپیر در نزد خوانندگان ذره‌یی نمی‌کاهند؛ چرا که چنین ایراداتی راهی به ده نمی‌برند. ادبیات به ثبت حقیقت نمی‌پردازد؛ بلکه با درجات گوناگون کفایت و متقاعدکنندگی به بیان و بازنمایی شیوه‌های واکنش نشان دادن نسبت به زندگی و لاجرم شیوه‌های انسان بودن می‌پردازد. درست به همین دلیل است که ادبیات به‌طور کاملاً مشروع، ذهن خوانندگان را در رابطه‌یی که براساس اعتماد شکل می‌گیرد جذب می‌کند و سپس آن را در معرض تحیر، و شاید تغییر و تحول و توسعه قرار می‌دهد. و باز هم به‌همین دلیل است که موضع «گمان هرمنوتیکی» (پل ریکور) که امروزه در سطحی وسیع مورد پذیرش و تأیید نظریه‌ی نقد قرار گرفته در نهایت غیرقابل دفاع و گذشته از این ضد ادبی است.

البته چنین دیدگاهی از جانب نحله‌های گوناگون فلسفه‌ی اصالت شک (به‌ویژه شک در مورد امکان مهار

آن دسته از معانی که خوانندگان برای یک متن قائل می‌شوند توسط خود متن)، و متافیزیک (همچون تمام نظریه‌های فلسفی که ادعای قطعیت بینش درباره‌ی چیزها را دارد) مورد تهاجم واقع شده است. ولی این مباحث مسئله‌یی را به ذهن می‌آورند که در دامنه‌ی بحث حاضر نمی‌گنجند.

* این مقاله از دایرةالمعارف زیباشناسی چهارجلدی آکسفورد (۱۹۹۸) ترجمه شده است که به زودی توسط مرکز مطالعات و تحقیقات هنری منتشر می‌شود.

منابع

-- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York, 1971.

-- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York and Oxford, 1953.

-- Atkins, J. W. H. *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries*. London, 1951.

-- Atkins, J. W. H. *English Literary Criticism: The Renascence.* London, 1947.

-- Atkins, J. W. H. *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of Its Development*, vol. 1, Greek. London, 1934.

-- Atkins, J. W. H. *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of Its Development*, vol. 2, Graeco-Roman. London, 1934.

-- Attridge, Derek. *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*. London, 1988.

-- Balibar, Etienne, and Pierre Macherey. "On Literature as an Ideological Form." In *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, edited by Robert Young, pp. 79-99. London and Boston, 1981.

-- Barthes, Roland. *S/Z*. Translated by Richard Miller. NewYork, 1974.

-- Bennett, Tony. *Outside Literature*. London and NewYork, 1990.

-- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Edited by Randal Johnson. New York, 1993.

-- Culler, Jonathan. "Literary Criticism and the American Univer- sity." In *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, pp. 3-40. Oxford and NewYork, 1988.

-- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York, 1984.

-- Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. Edited by Derek Attridge. New York and London, 1992.

-- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Chicago, 1978.

-- During, Simon. *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*. London and NewYork, 1992.

-- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis, 1983.

-- Eagleton, Terry. *The Function of Criticism: From The Spectator to PostStructuralism*. London, 1984.

-- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford and Cambridge, Mass., 1990.

-- Easthope, Anthony. "Paradigm Lost and Paradigm Regained." In *The State of Theory*, edited by Richard Bradford, pp. 90-104. London and NewYork, 1993

-- Eliot, T. S. "The Function of Criticism." In *Selected Essays*, 3d ed., pp. 23-34. London, 1951.

-- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Inter- pretive Communities*. Cambridge, Mass., t980.

-- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass., 1980.

-- Foucault, Michel. "The Order of Discourse." In *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, edited by Robert Young, pp. 48-78. London and Boston, 1981.

-- Gross, John. *The Rise and Fall of the Man of Letters*. NewYork, 1969.

-- Harrison, Bernard. *Inconvenient Fictions: Literature and the Limits of Theory*. New Haven, 1991.

-- Kennedy, George A., ed. *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1, Classical Criticism. Cambridge and NewYork, 1989.

-- Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Mass., 1979.

-- Kramnick, Jonathan. "The Emergence of English Literary History." *PMLA*, (October, 1997).

-- Leavis, E. R. *The Living Principle: English' as a Discipline of Thought*. London, 1975.

-- Leavis, F. R. "Literary Criticism and Philosophy." In *The Common Pursuit*, pp. 211-222. London, 1952.

-- Levine, George, ed. *Aesthetics and Ideology*. New Brunswick, N.J., 1994.

-- Macherey, Pierre. *The Object of Literature*. Translated by David Macey. Cambridge and NewYork, 1995.

-- Mitchell, W. J. T., ed. *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago, 1985.

-- Olsen, Stein Haugom. "Critical Theory and Atheoretical Critic- ism." In *Understanding the Arts: Contemporary Scandinavian Aesthetics*, edited by Jeanette Emt and Goran Hermeren, pp. 81-94. Lund, 1992.

-- Olsen, Stein Haugom. "Literary Theory and Literary Aesthetics." In *The End of Literary Theory*, pp. 196-211. Cambridge and New York, 1987.

-- Olsen, Stein Haugom. "The Role ofTheory in Literary Studies." In *Aesthetic Matters: Essays Presented to Goran Sorbom on his Goth Birthday*, edited by Lars-Olof Ahlberg and Tommie Zaine, pp. 101-113. Uppsala, 1994.

-- Parrinder, Patrick. *The Failure of Theory: Essays on Criticism and Contemporary Fiction*. Brighton, 1987.

-- Righter, William. *The Myth ofTheory*. Cambridge and NewYork, 1994.

-- Selden, Raman, ed. *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 8, From Formalism to Postructuralism. Cambridge and New York, 1995.

-- Sidney, Philip. *The Apology for Poetry* (1579-1580 [1595]). Edited by Mary R. Mahl. Northridge, Calif., 1969.

-- Simpson, David. *The Academic Postmodern and the Rule of Literature: A Report on Half-Knowledge*. Chicago, 1995.

-- Small, Ian. *Conditions for Criticism: Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century*. Oxford, 1991.

-- Vickers, Brian. *Appropriating Shakespeare*. New Haven, 1993.

-- Wellek, Rene. "Literary Criticism and Philosophy." *Scrutiny*, 5, (1937), 375-383. Reprinted in The Importance of Scrutiny, edited by Eric Bentley (NewYork, 1948), pp. 23-30.

-- Wellek, Rene. "The Term and Concept of Literary Criticism." In *Concepts of Criticism*, edited by Stephen G. Nichols, Jr., pp. 21-36. New Haven, 1963. Originally in Proceedings of the Third Congress of the International Association of Comparative Literature (The Hague, 1962), pp. 35-47.

-- Wellek, Rene. *A History of Modern Criticism*, 1750-1950. 8 vols. New Haven, 1955-1992.

-- Wellek, Rene. *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill, N.C., 1982.

-- Williams, Raymond. *Culture and Society*, 1780-1950. NewYork, 1958.

-- Williams, Raymond. *Keywords*. Rev. ed. NewYork and Oxford, 1983.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی