بازنمایی و نظریهٔ ادبی

رامان سلدن، ترجمهٔ منصور براهیمی

۱) بازنمایی تخیلی (افلاطون، افلوطین، شلگل، کالریج، شلی، ییتز، کالینگوود، استیونس)
۲) محاکات و رئالیسم (ارسطو، امیل زولا، اریش اوئرباخ، گئورگ لوکاچ، برتولت برشت، آلن روب گریه، رولان بارت)
۳) طبیعت و حقیقت (درایدن، الکساندر پوپ، وردزورث، ساموئل جانسون، ویلیام بلیک)
۴) زبان و بازنمایی (بن جانسون، فرانسیس بیکن، جان لاک، ارنست کاسیرر، فردینان دوسوسور، لودویگ ویتگنشتاین، جی.ال.آوستین)

مقدمه‌ای بر بحث بازنمایی

این تصور که متون ادبی «بازنمایی» چیزی هستند ـ بازنمایی دنیای مادی، روحانی، روانی یا اجتماعی ـ ظاهراً بدیهی می‌نماید. اما ساختار گرایان و جانشینان آنها این پیش فرض اساسی را مورد تردید قرار داده‌اند و استدلال کرده‌اند که گفتمان هرگز بازنمایی نمی‌کند زیرا زبان نظامی است که با ایجاد «تفاوت»[1]ها عمل می‌کند (مثل تفاوت یک صوت با صوت دیگر) نه با نماد سازی[2] اعیان بیرونی. به رغم این محدودیت ما به جد «اعتقاد» داریم که کلمات می‌توانند امور یا ایده‌هایی را که مایلیم «واقعی» قلمداد کنیم بازنمایی کنند، یا می‌توانند ما را به لحظهٔ «حضور»[3] آنها رجعت دهند. دلایل دریدا و پیروانش، که این مباحثهٔ قوی را علیه

بازنمایی شکوفا کردند، در اینجا مورد بحث قرار نمی‌گیرد، اما به نوشته‌های ویتگنشتاین، که استلزامات مشابهی دارد، در همین جا خواهیم پرداخت.

قبل از دورهٔ اخیر اغلب منتقدین ادبی بر این پیش فرض متکی بودند که ادبیات به نحوی بازنمایی زندگی است. «بازنمایی» می‌توانست به معنی ارائه برگردانی تصویری یا نوعی نمادسازی از اعیان بیرونی باشد [رئالیسم]، یا آشکار سازی خصوصیات عام و کلی سرشت و طبیعت آدمی [اکسپرسیونیسم]، یا عرضه داشتِ صورتهای آرمانی که در پس اعیانِ بیرونیِ دنیای طبیعی نهفته است [ایده آلیسم].

این نظریه‌ها مستلزم التفات به پرسشهای اساسی فلسفی بود در باب ماهیت شناخت انسان (اپیستمولوژی)، ماهیت غایی واقعیت (متافیزیک)، و بویژه ادراک.[۴] منظور ما از «واقعیت» چیست؟ ادبیات چه نوع واقعیتی را می‌تواند بازنمایی کند؟ آنچه را که می‌توان دیدگاه «مادی‌گرا»[۵] خواند بر آن است که ادبیات وقتی اعیان را چنانکه «بیرون از ذهن انسان موجودند» («اشیای فی نفسه») بازنمایی می‌کند به حقیقت نزدیکتر است.این دیدگاه از پیش فرض می‌گیرد که تفاوتی میان مراحل شناخت و متعلق شناسایی وجود ندارد. نظریهٔ وابسته به این دیدگاه بر آن است که ادبیات نه فقط اعیان بلکه علل مادی[۶] زندگی انسان را با دقتی علمی بازنمایی می‌کند. این همان رویکردی است که زولا «ناتورالیسم» می‌خواند. حد دیگر این طیف دیدگاه مبنی بر اسطوره‌سازی[۷] است که می‌گوید ادبیات واقعیت خاص خود را می‌آفریند. شکل مفرط این عقیده نظریهٔ «هنر برای هنر»[۸] است که ادبیات را به مثابهٔ دنیای دیگر (نوعی دگر ـ گیتی»[۹] می‌نگرد. آنچه در زیر می‌آید جدول کاملتر صور بازنمایی است:

الف) بازنمایی مستقیم یا علمی اعیان طبیعی و زندگی اجتماعی (ناتورالیسم)

ب) بازنمایی تعمیم یافتهٔ[۱۰] طبیعت یا عواطف آدمی (کلاسی‌سیسم)

ج) بازنمایی تعمیم یافتهٔ طبیعت یا عواطف آدمی، با دیدگاهی ذهنی (نقد ماقبل رمانتیک)

د) بازنمایی صور آرمانی سرشته با طبیعت و ذهن (رمانتی‌سیسم آلمان)

ه) بازنمایی صور آرمانی استعلایی (یا متعالی)[۱۱] (ایده‌آلیسم افلاطون)

و) بازنمایی دنیای خاص هنر (هنر برای هنر)

به عبارت ساده، سه دیدگاه نخست را می‌توان دیدگاههای مبتنی بر «محاکات»[۱۲] دانست و رد آنها را تا ارسطو دنبال کرد. سه دیدگاه دوم را می‌توان «آرمانگرا» نامید و رد آنها را تا افلاطون پی گرفت.

۱ـ بازنمایی تخیلی

گروه وسیعی از منتقدین در دیدگاهی مبنی بر بازنمایی ادبی سهیم‌اند که غالباً از تابعیت آنها از آرمانگرایی (ایده‌آلیسم) فلسفی ناشی می‌شود، و آن شامل غالب تفاسیری است که اعیان بیرونی را به مثابهٔ دنیای نمودهای صرف، دنیای مادهٔ بی‌جان، می‌بیند که فقط با قدرت اسطوره‌ساز شاعر فیلسوف زندگی و حیات می‌یابد.

علیرغم آنکه افلاطون شاعران را از جمهوری ذوالمراتب خود اخراج کرد، اما وی نقطهٔ شروع طبیعی برای بحث از این رویکرد محسوب می‌شود. افلاطون شاعر را مقلدِ تقلید می‌شمرد: کار نقاش سه مرحله دورتر است از «ماهیت ذاتی»[۱۳] شیء: هنرمند از عین مادی تقلید می‌کند که به نوبهٔ خود «نسخه‌برداری» ضعیفی است از مثال (یا صورت) شیء. تمثیل مشهور افلاطون موسوم به تمثیل «خط»[۱۴] چهار مرحلهٔ ادراک را ترسیم می‌کند، و سلسله مراتب شناخت را از مرتبهٔ مادون (ایکاسیا)[۱۵]، وجه محدود به ادراک نمودهای صرفاً بیرونی اشیاء، تا مرتبهٔ عالی (نوئسیس)[۱۶]، وجهی که امکان دسترسی به اصول پنهان واقعیت را فراهم می‌سازد، یعنی همان مُثُل که تمام وجوه پست‌تر ادراک بر آن مبتنی است، باز می‌نماید. اصول ذاتیِ نظمِ دنیای اخلاقی و مادی، با آنچه افلاطون «صورت ذاتی خیر»[۱۷] می‌نامد یکی و یگانه است. اما فرآورده‌های هنرمند به پایین‌ترین مرحله این «خط» تبعید می‌شود.

افلاطون‌گرایان خلف با تعالی بخشیدن هنر از قعر به قلهٔ نردبان شناختی علیه طرد شاعران توسط افلاطون در رسالهٔ جمهوری به پا می‌خیزند. شاعر دیگر مشتاق دنیای نمودها نیست، بلکه مستقیماً به دنیای صور معقول[۱۸] روی می‌کند. هنر

به بیان صور ذاتی «خیر» و «زیبایی» بدل می‌شود. افلوطین، بنیانگذار مکتب نوافلاطونی در رم (قرن سوم میلادی)، سرمشق افلاطونی عالم را که برطبق آن دنیای نمودها نسبت به دنیای واقعیتِ فراسو فرعی و دانی است، اتخاذ کرد. همهٔ وجوه واقعیت در غایت امر تجلیات پروردگار، تجلیات وجود ازلی‌اند، و مشتاقند بدان بازگردند. تمامی اظهارنظرهای زیبایی‌شناسانهٔ افلوطین فرآورده‌های فرعی همین نظریهٔ عام در باب وجود است.

او جایگاه هنر را در نردبان شناسایی وارونه می‌کند: هنر، بالفعل با «زیبایی» («صورت ذاتی») متحد ویگانه است. اما «فرآورده‌های» هنر تا آن حد که مادهٔ متأثر از زیبایی در برابر تأثیر مقاومت می‌کند بیان ناقص مُثُل زیبایی‌اند. افلاطون گرایان خواهان نوعی تناظرند میان مادهٔ شعری[19] و آن «زیبایی» مثالی که عقل عالی[20] شاعر (نوئوس)[21] درک می‌کند. عالم بیرون مظهر اعیان بی‌جانی است که فقط عقل حیات بخش شاعر می‌تواند آن را با اعطای آنچه کالریج «ژرفا و بلندای دنیای آرمانی» می‌نامد زنده کند.

نقد آرمانگرای مدرن معمولاً با واژهٔ «تخیل»[22]، قوه‌ای که با عقل عالی افلاطونی مشابهت دارد، پیوند می‌خورد. در پایان قرن هجدهم، رمانتی سیسم آلمان با جنبش فلسفی زنده‌ای که ایجاد کرد دیگر کشورهای اروپایی را به حرکت واداشت. فلسفهٔ «کانت» و نوشته‌های انتقادی شلینگ و برادران شلگل نفوذ وسیعی در رمانتی‌سیسم انگلیس داشت. فردریش شلگل سنت افلاطونی بازنمایی را پی گرفت، اما وی اصرار داشت که «امور معمول، و رویدادهای روزمره» باید به همان اندازه‌ای که داستانهای شاهان و قهرمانان افسانه‌ای مفهوم والا و مقصود عمیق دارند به نمایش درآید. اشعار اولیهٔ وردزورث این نظریه را به شکل عملی تجسم می‌بخشد.

فلسفه و نقد کالریج نظریه‌های آلمانی را وارد فرهنگ بریتانیا کرد. او از اینکه تقدمی مطلق برای مراحل شناسایی خواه برحسب ذهن یا برحسب طبیعت قائل شود خودداری می‌کند. استدلال می‌کند که تمامی اصول «هوشیاری» پیش از آنکه فعلِ اندیشه‌ورزی آغاز شود سرشته با طبیعت است، و اینکه عملِ ادراکِ عقلانی مستلزم «تمرکز» بر آن تصاویری است که با خودآگاهی ما تماس پیدا می‌کنند. این تصاویر سرشارند از معنای عقلانی «بالقوه»، اما بدون عمل سازمان ذهنی، این تصاویر در طبیعت بی‌رمق و جدا افتاده باقی می‌مانند. ذهن به سادگی نظمی را بر طبیعت تحمیل نمی‌کند، بلکه نظمی را در طبیعت کشف می‌کند، یعنی نظمی را که همچون نوعی قرابت («متناسب با محدودیتهای ذهن انسان») باز می‌شناسد: این نظم در آن واحد هم برساخته‌ای ذهنی است وهم «چیزی است در درون شیء». وظیفهٔ شاعر عبارت است از برقراری آشتی و مصالحه میان اندیشه و شیء. او پیشتر رفته و استدلال می‌کند که منشأ غایی این شعاعهای عقل که آینه‌وار در اعیان طبیعی بازتاب یافته و در ذهن انسان متمرکز می‌شود همانا «عقل الهی»[23] است. این پسزمینهٔ فلسفی (و خدا شناسانه) در پس نظریهٔ وی در باب حیاتمندیِ انداموار[24] تخیل شعری که به اعیان طبیعی بی‌جان زندگی می‌بخشد نهفته است.

برخلاف او، شلی رسالهٔ *دفاع از شعر* (۱۸۲۱) خود را بر دیدگاهی آن جهانی[25] به بازنمایی بنا کرده است، که بر طبق آن اعیان طبیعی اشباحی غیرواقعیند که صور جاودانه را که همان متعلقاتِ حقیقیِ بصیرت شعری است محجوب و مکدر می‌سازند. در آثار شلی مسائل مربوط به شکل ادبی و خلاقیت زبانی به قدری کم و جزئی است که خوانندهٔ امروز به زحمت می‌تواند وی را منتقد ادبی بداند.

ییتز، والاس استیونس[26]، و آر.جی. کالینگوود[27]، همچون کالریج، علیه سنتِ عقل سلیم[28] تجربه گرایی[29] قد علم کردند. ییتز مجذوب اندیشهٔ عرفانی[30] بود، کالینگوود به پوزیتیویسم تنگ نظرِ فلسفهٔ غالب انگلیس در دههٔ ۱۹۲۰ حمله کرد، و استیونس بر «اشتغال فکری» عصر مدرن به «حقیقتِ» علمی تاخت. برخلاف رمانتیک‌ها آنها توانایی‌های تخیلی شاعر را به خلاقیت زبانی مربوط ساختند: «شعر انکشافی[31] است در کلمات به وسیلهٔ کلمات» (استیونس). استیونس و ییتز هر دو تحت تأثیر جنبش هنر برای هنر بودند. استیونس از این آموزهٔ زیبایی پرستان[32] پیروی می‌کرد که شاعر هیچ «تعهد» اجتماعی، اخلاقی، یا سیاسی ندارد، اما وی جدایی هنر و واقعیت را نپذیرفت. او استدلال می‌کرد که والاترین وظیفهٔ هنرمند آفرینش آگاهی اجتماعی از نفس واقعیت است. شاعر دنیایی می‌آفریند که ما در آن به عنوان موجوداتی آگاه زندگی می‌کنیم و نفس می‌کشیم و «به آن جعلیاتی[33] برین می‌بخشد که

بدون آنها قادر به درک آن دنیا نمی‌بودیم». آفرینش «جعلیات» توسط شاعر همانا کنش ذهن است، کنشِ خلاقِ مقاومت است در برابر فشار عرف و قرارداد. دنیای شاعر نه بازنمایی مستقیمی است از دنیای بیرون («امور به گونه‌ای که هست») و نه حتی نوعی بازنمایی تعمیم یافته است. نیز گریز از واقعیت به سوی دنیای آرمانیِ صورِ استعلایی نیست. هنر همان شهودِ ترو تازهٔ ماست از واقعیت، عبارت است از بازسازی «امور به گونه‌ای که هست» به وسیلهٔ آگاهی انسان.

۲ـ محاکات[۳۴] و واقعگرایی (رئالیسم)

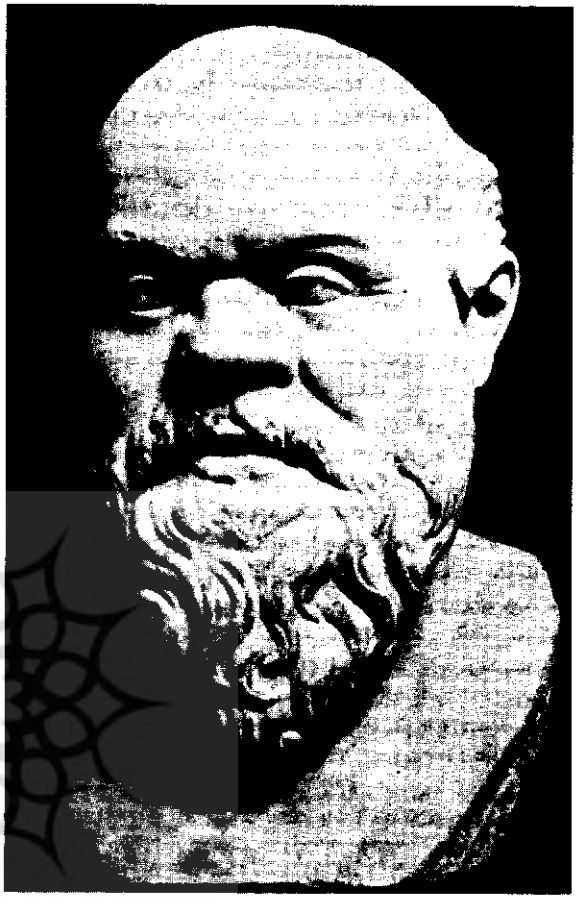
با نفوذترین نظریهٔ بازنمایی از *بوطیقای* ارسطو نشأت گرفته است. اثر او در نخستین ترجمه‌های دورهٔ رنسانس کمتر شناخته شد، اما مفهوم «محاکات» به طور وسیع به‌کار می‌رفت. نیز استدلالهای *بوطیقا* برآنچه درقرنهای نوزده و بیست توسط نویسندگانی از قبیل امیل زولا و گئورگ لوکاچ پیش کشیده شد مقدم است و با آنها مشابهت دارد.

در *جمهوری* افلاطون اصطلاح «تقلید»[۳۵] (میمسیس) همواره بار معنایی منفی داشت: تقلید عبارت است از تولید نسخه‌ای ثانوی، ترجمانی که کمتر از اصل ناب و اصیل است. برعکس ارسطو تقلید را نوعی توانایی بنیادی برای انسان می‌دید که خود را در دامنهٔ وسیع هنرها نشان می‌دهد. او اصطلاح «محاکات» را به مفهومی محدود به کار نمی‌برد. تقلید نسخه‌برداری یا بازتاب آینه‌وار چیزی نیست، بلکه عبارت است از میانجی پیچیدهٔ واقعیت. این نکته از تقسیم محاکات به سه وجه زیر به خوبی آشکار می‌شود: «وسایل» تقلید، [۳۶]«متعلقات»[۳۷] (موضوعات) تقلید، و «شیوه»[۳۸]ی تقلید. نه فقط می‌توان به «وسیله»ی کلمات و نقاشی تقلید کرد بلکه نیز به «وسیله»ی نی‌نوازی و رقص. در ثانی، او تصدیق می‌کند که تقلید همواره مستلزم «گزینش» دقیق آن متعلقاتی است که شایستهٔ تقلید قلمداد می‌شوند. مثلاً ارسطو بر این گمان است که در تراژدی نویسنده بیشتر از کنش[۳۹] آدمیان تقلید می‌کند تا از منش[۴۰] آنان. نیز او با بسط نظریات افلاطون آنچه را که ما امروزه اسلوب‌ها (یا«شیوه»ها)ی داستان‌پردازی[۴۱] می‌نامیم طرح می‌ریزد ـ یعنی دامنهٔ آن اسلوبهای عرضه داشتِ روایی که امکانپذیر است، از حضور یا فقدان نویسنده (راوی) گرفته تا عرضه داشت خالص نمایشی.

ارسطو نه فقط از مفهوم بازنمایی مستقیم طفره می‌رود بلکه کششِ ظریفِ میان الزامات محاکات و الزامات ساختار زیبایی‌شناسانه را حفظ می‌کند. هنر باید مشابه زندگی باشد و هم به نظم ساختاری معینی دست یابد. او، در همخوانی با این دعوی، شاعر و مورخ را در برابر هم قرار می‌دهد: مورخ امور جزئی و واقعی را منعکس می‌کند، شاعر امور کلی و عام را. شاعر نه فقط با امر «ممکن»[۴۲] بلکه با امر «محتمل»[۴۳] نیز سر و کار دارد: «غیرممکنِ محتمل همواره مرجح است بر ممکنی که متقاعد کننده نیست». ممکن است یک قصهٔ پریوار از احتمال برخوردار باشد: یعنی پیوند میان یک واقعه و واقعهٔ دیگر ممکن است بر احساس احتمال منطبق باشد، از طرف دیگر، طرحی که پر از تصادف است، و هیچ یک از آنها غیرممکن نیست، می‌تواند نامحتمل به نظر آید. جالب آنکه آنچه احتمال را تضمین می‌کند، انسجام و هماهنگیِ زیبایی شناسانه را نیز تضمین می‌کند. کنش محتمل در نمایشنامه فقط کنشی نیست که تماشاگرِ برخوردار از نوعی صداقت عام رامتقاعد کند، بلکه کنشی است که به گونه‌ای متقاعد کننده با زنجیرهٔ کنشها (یعنی یک طرح) متناسب باشد و در کلیت شعری وحدت یافته‌ای سهیم شود. این استدلال شامل کلیت[۴۴] نیز می‌شود. توانایی نویسنده در عرضهٔ حقایق کلی در باب زندگی انسانی مبتنی است بر مهارت وی در ساخت طرحی متشکل از رشته‌ای از کنش‌ها که موجب اقناع و احساس اجتناب‌ناپذیری امور شود. نویسنده صرفاً موضوعها و وقایع خاص را تقلید نمی‌کند، بلکه انسجامِ منطقیِ نهفته در پس وقایعِ زندگیِ انسان را آشکار می‌سازد.

طرفداران امروزی «ناتورالیسم» و «رئالیسم» مستقیماً از ارسطو انشعاب پیدا نکرده‌اند، بلکه به طور اعم دیدگاه ارسطو را در باب «بازنمایی» اتخاذ کرده‌اند و نه دیدگاه افلاطون را. نیز نوعی نظریهٔ رئالیسم از تفاسیر کلاسیک در باب کمدی (بویژه تفاسیر دوناتوس[۴۵] بر آثار ترنس[۴۶]) ناشی شده که کمدی را به مثابهٔ «آینهٔ زندگی» وصف می‌کند. به هر حال اشکالات و اغتشاشهای فراوان با اصطلاح «رئالیسم» پیوند خورده است که چهار مورد آن به شرح زیر است:

الف) قصور در تمایز میان رئالیسمِ «عینی» (مستندگونه) و



رئالیسم «ذهنی» (روانشناسانه)
ب) استعمال این اصطلاح بیشتر برای محتوا (زندگی سطح پایین، زندگی طبقهٔ متوسط، و غیره) تا برای اسلوبهای عرضه داشت.
ج) پیوند دادن این اصطلاح با بی‌طرفی و عینیت (دفو و ترومن کاپوت[47] رئالیستند، اما ریچاردسن و ویرجینیاولف نه).
د) اتخاذ این پیش فرض کلی که زبان می‌تواند «امر واقع» را بازنمایی کند.
بسیاری از این نگرشها را می‌توان در آرای امیل زولا یافت که اصطلاح «ناتورالیسم» را برای آن نوع رمانی که خودش می‌نوشت به کار برد. نویسندگان ناتورالیست نگرشی «علمی» دارند که باعث تعمق آنان بر علل مادی، زیستی و مکانیکی زندگی انسان می‌شود. زولا خود می‌کوشید از روشهای تجربی توصیه شده در نظریه‌های طبی کلودبرنارد[48] استفاده کند. رمان باید از «مشاهده» و «تجربه» جهت استقرار علل فیزیولوژیکِ روابط اجتماعی بهره برد. زولا دیگر نیازی به تخیل احساس نمی‌کند: رمان نویس به روشِ علمیِ مدرن مجهز است و اینک می‌توان از ادبیاتِ داستانیِ تخیلی و کهنه‌ای که پایه‌های هنر رمان را تا این زمان حفظ کرده است صرف نظر کرد. زولا در این استدلال خود ضد ارسطویی است که می‌گوید رمان نویس امر ملموس و فردی را بازنمایی می‌کند نه امر انتزاعی و کلی را.
جای شگفتی نیست که نقد مارکس‌گرا به شدت به مفهوم «رئالیسم» علاقه نشان داده است. منازعهٔ اصطلاحی برشت ـ لوکاچ عدم توافق جاذبی بود میان منتقدِ بزرگِ رمان و نمایشنامه‌نویس بزرگ. نظریه‌های لوکاچ هم بسط دهندهٔ رئالیسمِ سوسیالیستیِ روس بود و هم مؤثر بر آن. مقالهٔ او تحت عنوان «هنر و حقیقت عینی»[49] برآورد مفید تفکر اوست پیرامون بازنمایی و رمان. او بر چهار انگاره (ایده) متمرکز می‌شود: بازاندیشی[50]، آرمانگرایی (ایده آلیسم)، مادی‌گرایی (ماتریالیسم)، و عینیت.[51]
بازاندیشی عبارت است از «قالب بندی ساختار ذهنی» در کلمات. لوکاچ همچون ارسطو بر این اعتقاد است که نویسنده فقط اعیان و وقایع منفرد را ثبت نمی‌کند، بلکه «فرایند کامل زندگی» را عرضه می‌نماید. هنر روش خاص بازتاب واقعیت است، و نباید با خود واقعیت مشتبه شود. اعتقاد به جدایی رمان از واقعیت لوکاچ را با فلسفهٔ ایده‌آلیستی آلمان (مارکس خود به شدت تحت تأثیر هگل بود) پیوند می‌دهد و رویکرد وی را آشکارا از رویکرد زولا متمایز می‌کند. او استدلال می‌کند که رمان نویس از مشاهدهٔ واقعیت به عنوان علیت مکانیکی یا سیلان تصادفی استنکاف می‌ورزد اما می‌کوشد خواننده را در تجربهٔ فرایند واقعیت به عنوان دنیایی منتظم که شکلی بامعنا به خود گرفته یاری کند. وجود این «عنصر ایده‌آلیستی» بدان معناست که «ماتریالیسم» لوکاچ همان ماتریالیسم شبه علمی زولا نیست بلکه ماتریالیسمی است که می‌کوشد فرایند ساختاری عمیق تحول تاریخی را آشکار سازد. به زعم لوکاچ عینیتِ رئالیسم عدم درگیری بی‌طرفانه

نیست بلکه التزامی است به مطالعهٔ خاص جامعهٔ انسانی - «نوعی طرفداری پرشور از عینیت».

مطابق نظر لوکاچ رمان رئالیستی قرن نوزدهم سرمشق شکل ادبی است، زیرا به بازاندیشیِ مکفیِ جامعهٔ انسانی، که نیاز رئالیسم سوسیالیستی است، دست می‌یابد. عدم توافق عمیق برتولت برشت با لوکاچ بر همین مسئله فرم (شکل) متمرکز می‌شود. برشت بر این اعتقاد است که در سرتاسر تاریخ همواره «مسائل نو سر برمی‌آورند و فنون نو را مطالبه می‌کنند. واقعیت تغییر می‌کند، پس برای بازنمایی آن ابزارهای بازنمایی نیز باید تغییر کند». او برخلاف لوکاچ عمیقاً ضدارسطویی است، اما نه در خصوص مسئلهٔ محاکات بلکه در مورد «کاتارسیس» (تزکیه). تأتر «ارسطویی» در پایان قرن نوزدهم، که نمونهٔ آن نمایشنامه‌های استریندبرگ است، حداکثرِ توهم نمایشی را به منظور درگیریِ درونیِ تماشاگر با شخصیت به کمک نوعی همذات‌پنداریِ همدلانه هدف قرار می‌داد. به زعم برشت وانمود سازی کامل این امر که آنچه بر صحنه روی می‌دهد «واقعی» است مانع ارتباط مؤثر میان نمایشنامه نویس و تماشاگر می‌شود. تماشاگران فقط با بازشناسی این امر که بازیگران در حال بازی هستند می‌توانند به طور جدی در عرضه داشتِ «انتقادی» واقعیت توسط نمایشنامه نویس درگیر شوند. هر نوع تلاش باید توهم واقعیت را نقض کند و در برابر میل تماشاگر به «همدردی» با استفاده از صورتک (ماسک)، پلاکارد، نمایش فیلم و اسلاید، خطاب مستقیم به تماشاگر، صحنه‌سازی غیر طبیعت‌گرا، و از این قبیل مقاومت ورزد. این نظریهٔ مبتنی بر «تأثیر بیگانه‌سازی» به طور کامل از نظریه‌های مبتنی بر ناتورالیسم در اواخر قرن نوزدهم می‌گسلد. برشت این عقیده را نیز رد می‌کند که یک شکل ادبیِ خاص (مثلاً رمان) همان شکل آرمانی است برای بازتاب واقعیت. او برخورد تحقیرآمیز لوکاچ با مدرنیسم ادبی را نیز رد می‌کند. بنا به اعتقاد وی گذشته از اینکه فنونِ مورد استفاده کافکا، پروست و جویس به دلیل ذهنی اندیشی و بدبینی آنها رو به زوال دارد، اما همین فنون را سوسیالیست‌ها می‌توانند برای بازتاب دنیای اجتماعی با قدرت مورد استفاده قرار دهند.

کتاب میمسیس (*محاکات*) اثر اریش اوئرباخ[۵۲] برای مفهوم رئالیسم در پیوند با رشد سبک‌گرایانهٔ آن در طی دوره‌های طولانی تاریخ بدعتی مهم به شمار می‌رود. او استدلال می‌کند که دورهٔ کلاسیک به علت «جدایی سبکها» که بیانِ ادبیِ سلسله مراتب اجتماعی بود، مانع رشد رئالیسم به مفهوم مدرن شد، زیرا فقط با شخصیتهای طبقات بالای اجتماع می‌شد به عنوان شخصیتهای واقعاً جدی برخورد کرد. با انسان معمولی فقط می‌شد به روشی غیر جدی (کمیک یا هجوآمیز)[۵۳] برخورد کرد. اما داستان مسیح اصل جدایی سبک‌ها را نقض کرد. پایین‌ترین انسان (یک نجار) با متعالی‌ترین وجود یکی می‌شود. آنچه مانع شد ادبیاتِ مسیحی قرون وسطی نتواند به جدیتِ کاملِ رئالیسم دست یابد آن دنیایی بودن آن بود: اعتبار کامل نه در روی زمین بلکه در بُعد آسمانی وجود پیدا می‌کند. فقط در رمانِ مدرن است که نویسنده واقعیت این دنیایی را با جزئی‌نگری تاریخی و با جدیتِ کامل عرضه می‌کند.

«رمان نو»ی فرانسوی بسیاری از پیش فرضهای کلاسیک در باب رئالیسم را مورد سؤال قرار داد. آلن روب گریه نشان می‌دهدکه در نوشته‌های اولیهٔ خود درصدد دستیابی به رئالیسم غایی است. او این رئالیسم را 'chosisme' (اصالت شیء)[۵۴] می‌نامد زیرا می‌کوشد هر نوع مداخله انسان را در عمل بازنمایی کنار نهد. وی استدلال می‌کند که «صفت توصیفی»[۵۵] که صرفاً می‌سنجد، تعریف می‌کند و تحدید می‌نماید اگر رمان بخواهد به بازنمایی ناب دست یابد باید به نحو اکمل مورداستفاده قرار گیرد. اومانیسم، مارکسیسم، کلاسی سیسم، رمانتی‌سیسم، لیبرالیسم ـ و همهٔ «ایسم»های غربی به گونه‌ای نظام یافته به تصویر کردن انسان اختصاص یافته‌اند. یک صندلی از شیئیت ناب خود (هیئتی متشکل از خط و سطح) به دست ساختهٔ انسان (چیزی برای نشستن) تقلیل می‌یابد. تلاش جهت حذف کامل ادراک انسانی البته به گونه‌ای بی‌منطق غیرعملی است، اما همین بی‌منطق بودن به قصد آن است که انتقادی ریشه‌ای از مفهوم رئالیسم راطرح کند. گام بعدی در آثار روب گریه حرکت به سوی ذهنیت مطلق بود: هیچ شیئی وجود ندارد بلکه فقط «ادراک» شیء وجود دارد ـ هر چه هست تصویر ذهنی است و بس. حرکت سوم و آخرین حرکت در آثار وی (این هر سه وجه به طریقی همزمانند) محوِ شیء و ادراک هر دو بود؛ به این ترتیب فقط ما

می‌مانیم و زبان.
موضع نهایی روب گریه در طرد کاملِ چشم‌اندازِ بازنمایانهٔ زبان موضعی ساختارگرا است. روایت به هیچ چیز در واقعیت رجوع نمی‌کند، بلکه، چنانکه بارت می‌گوید، «آنچه روی می‌دهد، تنها زبان است، و ماجرای زبان».

۳ـ طبیعت و حقیقت

یکی از مراحل مهم انتقال در تاریخ نقد مابین اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم وقوع می‌یابد که با انتقال تدریجیِ کلاسی سیسمِ مسلط به رمانتی سیسمِ اوج گیرنده همراه است. این تصور کلاسیک که ادبیات از طبیعت و حقیقت تقلید می‌کند در طی این تحول معنایی از بنیان متفاوت به خودگرفت.
در قرن هفدهم اعتبار ومعنای آرای ارسطو دستخوش تغییری قابل ملاحظه شد: مفسرین با نفوذ ایتالیایی با واسطهٔ «روبر تللو»[۵۶] و «کاستل وترو»[۵۷] فن شعر ارسطو را که به گونه‌ای علمی چارچوب یافته بود به مجموعه‌ای قواعدتجویزی برای نمایشنامه یا شعر مطلوب بدل کردند. در نقد فرانسوی قرن هفدهم این قواعد هم به بیان ارزشهای اجتماعی بدل شد و و هم به نمادِ راست آیینیِ[۵۸] کلاسیک. «درستی»[۵۹] در هنر وجهی از درستی در رفتار اخلاقی و اجتماعی محسوب می‌شد. در انگلستان توماس رایمر[۶۰] ارسطوگراییِ خشکِ رنه راپین[۶۱] را اتخاذ کرد و نمایشنامه نویسان عهد الیزابت را به دلیل قصور در رعایت وحدتها[۶۲] و قواعدِ احتمال سخت مورد انتقاد قرار داد. کلاسی‌سیسم اولیهٔ انگلیس بسی کمتر خودکامه بود و برای ذوقِ ملی و تنوع شکلهای نمایشی میدانی را باز گذاشته بود. جای شگفتی است که این مباحثات خشک بر سر وحدتها برای نظریهٔ ادبی مهم است و بویژه برای نظریهٔ تقلید.
نوشتهٔ درایدن تحت عنوان ***مقاله‌ای در باب شعر نمایشی*** کشاکشِ[۶۳] میان راست آیینیِ فرانسوی وکژآیینیِ[۶۴] انگلیسی را در خصوص مسئلهٔ بازنمایی نمایشی و قواعد به محک می‌زند. شخصیتهای اصلی مباحثه می‌پرسند: «چه تشابهی میان طبیعت و هنر مطلوب تواند بود؟» کریتس[۶۵] متقبل نظریه‌ای «خام اندیش» می‌شود که مستلزم رعایت دقیقِ وحدتهایِ زمان، مکان و کنش است. یوجینیوس[۶۶] نشان می‌دهد که حتی نویسندگان باستانی در رعایت آنها قصور کرده‌اند (براستی بعید است که ارسطو از وحدتهای مکان و زمان سخن گفته باشد). یوجینیوس سخن را پی می‌گیرد و از دیدگاهی متفاوت و غیرارسطویی در باب تقلید حمایت می‌کند: شاعران باید از شور و حال روح تقلید کنند، نه ازکنش. نویسندگان کلاسیک (به استثنای اوید)[۶۷] به دلیل چشم پوشی از جنبهٔ روانشناسانهٔ بازنمایی قابل انتقادند. نثاندر[۶۸] (درایدن) از آزادیهایی که نمایش انگلیس کسب کرده دفاع می‌کند (طرح مضاعف[۶۹]، شکل آمیختهٔ تراژیکمدی، و از این قبیل) و مطالعهٔ کسالت‌آور عواطف را در نمایش فرانسوی مورد انتقاد قرار می‌دهد.
عجیب آنکه جالب‌ترین جنبهٔ این مباحثه بر موضوع قافیه متمرکز می‌شود. کریتس از استدلالی خام و پیش پا افتاده بهره می‌برد: مردم با قافیه سخن نمی‌گویند، بنابراین قافیه غیرطبیعی است. پاسخ نثاندر، در دفاع از قافیه، مسائل اساسی را در مورد بازنمایی طبیعت در هنر پیش می‌کشد. در وهلهٔ نخست اصل «آداب دانی»[۷۰] خود می‌طلبد که در تراژدی، که آگاهی و بختِ شریفترین افراد را به نمایش می‌گذارد، قافیهٔ قهرمانی[۷۱] «به طبیعت نزدیکتر باشد، چراکه آن والاترین نوع شعر امروز است». (بنابه عرف در شعر قهرمانی از مثنوی حماسی[۷۲] استفاده می‌شد). بعد این مسئله طرح می‌شود که شرافت و والایی زبان حتی وقتی الزامات آداب دانی را کنار می‌نهیم امری است مرجح. درایدن در ***دفاع از مقالهٔ شعر نمایشی***[۷۳] علناً اعلام می‌کند که تأثیرگذاری هنری از حد تقلید صرف درمی‌گذرد. «تقلید محض» در تماشاگران «شور و عاطفه برنخواهد انگیخت» یا «موجب تحسین نخواهد شد». بنابراین آنچه تقلید می‌شودباید «به وسیلهٔ تمامی هنرها و پیرایه‌های شعری تعالی یابد»، هر چند مردم به قافیه سخن نمی‌گویند. تقلید یا بازنمایی به فراسوی نسخه‌برداری مستقیم از زندگی گام می‌نهد. هنر بایدطبیعت را تعالی بخشد.
مقاله‌ای در باب نقد[۷۴] اثر پوپ شامل شرحی ظریف و فرّار است در باب رابطهٔ میان طبیعت و هنر. طبیعت «در آن واحد نسج، غایت، و محک هنر است». این سطر حاوی نسج پیچیدهٔ پیش‌فرضهایی است که تبیینی سه سویه دارد: طبیعت است که معین می‌کند ۱) اعیان دنیای بیرون راکه هنر از آنها تقلید می‌کند؛ ۲) نظمی (الهی؟) که حقیقت کلی را تجسم می‌بخشد

و هنر از آن الهام می‌گیرد؛ ۳) مجموعه‌ای اصول پایدار که هنر می‌کوشد با آنها هماهنگ باشد. نیز پوپ رابطهٔ میان طبیعت، قواعد و «قدما» را به محک می‌زند. ارسطو اصول حاکم بر شعر را از مطالعهٔ نمایشنامه‌های بالفعل (بویژه *اودیپوس شهریار* سوفکلس) استنتاج می‌کند، حال آنکه درایدن «قواعد» را با معیارهای طبیعی بودن اجتماعی و روانی به محک می‌زند. به زعم پوپ شاعر از طبیعت («منبع» هنر) تقلید می‌کند و در عین حال نظمی را بر طبیعت تحمیل می‌کند («طبیعت روش‌مند»)[۷۵]. اصول طبیعت باید عصارهٔ امور سرشته با طبیعت باشد. این تنظیم پیچیده فقط در شعر امکانپذیر است، تنظیم منثور خام وناپخته است. مشابه این تراکم اندیشه را می‌توان دراین توصیه یافت که شاعر باید هم مستقیم به سوی طبیعت میل کند و هم بر سرمشقهای شعر کلاسیک متکی باشد. ویرژیل کشف کرد که «طبیعت و هومر... یکی و یکسان بودند».

تفکیک ارسطو میان کلیت شعر و جزئیت تاریخ برای بوطیقای نئوکلاسیک قرن هجدهم به عنوان مسئلهٔ محوری همواره باقی ماند. اغلب آنها قبول داشتند که ادبیات به حقیقت عام (کلی) رو می‌کند، اما این اصلِ مسلم دستکم چهار دگرگونی پذیرفت:

الف) این دعوی «ریطوریقایی»[۷۶] که ترسیم امور کلی همواره با شکوه و جلال پیوند دارد، در حالی که ترسیم امور جزئی با خُردی و خواری همراه است.

ب) این دعوی زیبایی شناسانه که کلیت عبارت است از تأثیر حاصل از وحدت و سادگی، در حالی که جزئیت عبارت است از تأثیر حاصل از اغتشاش و آشوب.

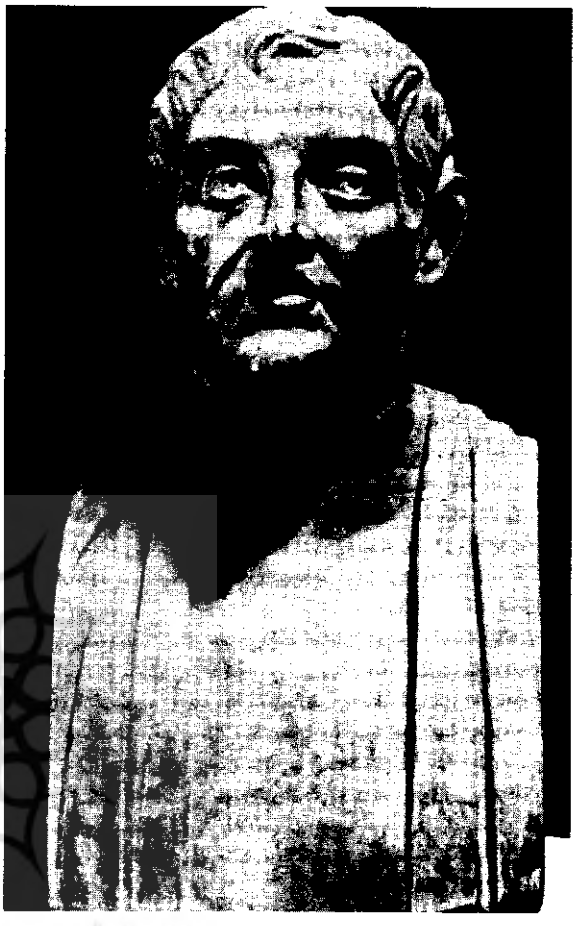
ج) این دعوی شهودی[۷۷] که کلیت با ابهام و انتزاع مفرط همراه است، در حالیکه جزئیت سرزندگی و امور ملموس را ترفیع می‌بخشد.

د) این دیدگاه اخلاقی که حقایق عام نفوس ما را با حقیقت کلی خود به حرکت وامی‌دارند، در حالیکه امور ناپایدار و جزئی فاقد ارزشند.

اعتقاد دکتر جانسون به «شکوهِ کلیت» اغلب به عنوان آمیزهٔ ظریف این گرایشها بیان می‌شود: بهترین شعر همان بازنمایی «نمونه‌های عام فردیت یافته»[۷۸] و «پرداخت جزئی امر کلی»[۷۹] است. (ام.اچ.آبرامز).[۸۰]

شاعران رمانتیک اولیه قویاً علیه گرایشهای همچنان مسلط «عقل سلیم» در شعر واکنش نشان دادند. آنها اعتقاد داشتند که مشاهده و تجربه برای آنکه کسی شاعر بشود کافی نیست، شاعر فردی بصیر[۸۱] نیز هست. «حاشیه نویسیِ» ویلیام بلیک بر *گفتارها*[۸۲] اثر جوشوآرینولدز حمله تندی است علیه نظریه‌های نئوکلاسیک در خصوص استنتاج قواعد از طبیعت عام (کلی): «طبیعت عام دیگر چه صیغه‌ای است؟ اصلاً چنین چیزی وجود دارد؟ دقیقاً باید گفت شناخت به تمامی جزئی است و بس». او انکار می‌کند که اعیان جزئی و خاص طبیعت همان متعلقات شاعر باشند، و اصرار می‌ورزد که تخیل تنها منبع حقیقت است و اینکه اعیان طبیعی تخیل را محدود و محصور می‌کنند. اسطوره‌های شعری بلیک از «انسان» اصیل هبوط نکرده‌ای سخن می‌گویند که در هیئت دوجنسیتی[۸۳] پیش از آفرینش طبیعت، آفرینشی که در فرایند هبوط روی می‌دهد، زیست می‌کند. قوهٔ تخیلی شاعر قادر است به عقب بازگشته و به این دنیای قبل از هبوط دست یابد و آنگاه رد آن را در صورتبندی طبیعت پس از هبوط مشاهده نماید. ادراکات بصیر شاعر کاملاً خاص و جزئی است و فاقد کلیت انتزاعی و مبهمی است که بلیک به فلسفه (جان لاک) و هنر (رینولدز) قرن هجدهم پیوند می‌دهد.

وردزورث در بصیرت جزئی نگر بلیک سهیم نمی‌شود، اما نظریه‌ای را در مورد شعر بسط می‌دهد که به میزان زیاد مدیون زیبایی شناسی قرن هجدهم است. متعلقِ شعر همانا «حقیقت است، نه حقیقتی موضعی و فردی، بلکه کلی وفعال»[۸۴] شعر همانا «تصویر انسان و طبیعت» است. اما وردزورث، برخلاف اخلاف قرن هجدهمی خود، بر عواطف درونی شاعر تأکید می‌کند: حقیقت کلی «با شور و عاطفه در قلب زنده می‌شود». به این ترتیب توانِ احساس درونی در جرح و تعدیل امور به انگارهٔ محوری نقد رمانتیک بدل می‌شود. وردزورث همچون رمانتیک‌های آلمانی بر این اعتقاد است که زندگی عادی خود ارزش بازنمایی دارد و باتمرکز برزندگانی «روستایی» که «عواطف اساسی روح و روان» را تجسم می‌بخشد تأکید متمایز خود را نیز اضافه می‌کند. دیدگاههای او در مورد زبان مشهور است. هدف او اتخاذ «همان زبان معمول آدمیان» است



در شعر. اما به گونه‌ای غریب آداب دانی کلاسیک در علاقهٔ او به رفع «آنچه برای شور و عاطفه دردناک و نفرت‌انگیز خواهد بود» زنده می‌ماند. نظریهٔ وردزورث در قیاس با ممارست شعری او یا ناسازگار است و یا به سادگی نابسنده. او به فرایافتهای کالریج نیاز داشت تا با آن سزاوار و شایسته رفتار کند.

۴ـ زبان و بازنمایی

لودویگ ویتگنشتاین در کتاب *تحقیقات فلسفی*[۸۵] مباحثات مهمی را در فلسفهٔ مدرن آغاز کرد در باب اینکه به چه طریق اندیشه‌ها و ایده‌ها مورد وساطت زبان قرار می‌گیرند. او با نقل قطعه‌ای از *اعترافات*[۸۶] اگوستین که مراحل یادگیری معنای کلمات را شرح می‌دهد، بر پیش فرض آگوستین مبنی بر «دیدگاه تصویری»[۸۷] زبان انگشت می‌گذارد، مطابق این دیدگاه «هر کلمه معنایی دارد. این معنا ملازم با واژه است. و آن مصداقی است که واژه برای آن وضع شده». ویتگنشتاین آشکارا به این نکته که اغلب نادیده انگاشته شده اشاره می‌کند که برخی واژه‌ها (مثلاً حروف ربط و عطف) نمی‌توانند چیزی را «تصویر» کنند. دیدگاه تصویری فرض می‌گیرد که نظم باثبات امور در نظم باثبات واژه‌ها بازتاب می‌یابد و واژه‌های جدید فقط برای توصیف امور جدید به وجود می‌آیند. ویتگنشتاین به عنوان دیدگاهی علی‌البدل پیشنهاد می‌کند که کل نظام زبان متشکل از یک رشته «بازیها»ی نامستمر است، قواعدی که مطلقاً نه به وسیلهٔ رمزگانی یک شکل بلکه به واسطهٔ زمینه‌ای خاص که کار رفت زبان در آن واقع می‌شود تعیین می‌شوند.

نظریهٔ «اعمال گفتاری»[۸۸] جی.ال.آوستین[۸۹] با دیدگاه ویتگنشتاین در باب زبان مرتبط است. آوستین نیز دیدگاه کهنهٔ پوزیتیویسم منطقی را در باب زبان به عنوان توصیف وضع امور در جهان رد می‌کند. او نشان می‌دهد که برخی گزاره‌ها معلوم کننده[۹۰] (یا ارجاعی)[۹۱]اند، اما دیگر گزاره‌ها «اجرا کننده»[۹۲]اند ـ آنها عملاً کنشی را که توصیف می‌کنند به اجرا درمی‌آورند («من این تجمع را آزاد اعلام می‌کنم»). عمل گفتاری باید برای خود زمینه‌ای داشته باشد تا صاحب معنا باشد. به عبارت دیگر زمانی که ما در مورد معنایی تصمیم می‌گیریم، در واقع تصمیم گرفته‌ایم که آیا فلان بیان خاص در این یا آن موقعیتِ قراردادیِ خاص، عملِ گفتاری شایسته‌ای هست یا نه. «من این تجمع را آزاد اعلام می‌کنم» در یک جمع غیر رسمی از قبیل جشن از کارکرد اجراکننده برخوردار نیست، مگر آنکه به شوخی تعبیر شود.

حال پرسش این است که در متون ادبی گزاره‌ها از چه مقامی برخوردارند؟ به این پرسش دو پاسخ به شرح زیر داده‌اند: ۱) ادبیات داستانی همواره متضمن کاربرد طفیلی[۹۳]وار و ذاتاً غیر جدی گزاره‌های اجراکننده است، سوگند خوردن دادگاهی در یک فیلم یا رمان نوعی طفیلی است بر سوگند واقعی در دادگاه واقعی؛ ۲) گونهٔ متن داستانی است که قواعد مبنی بر زمینه و مبنی برعرف و قرارداد را تعیین می‌کند. این پاسخ دوم دستمایه‌ای برای نقد ادبی ارائه می‌دهد.

فردینان دوسوسور، که آثارش در همان ابتدای قرن حاضر انتشار یافت، درباب زبانشناسی نظریه‌ای ارائه داده است که اساساً از دیدگاه تصویری دور می‌شود و به نیروی محرکهٔ اصلی برای ساختارگرایی بدل می‌شود. او اصرار می‌ورزد که زبان نه فقط بازتاب امور نیست بلکه اندیشه‌های ما پیش از آنکه زبان آشکار شود شکل نمی‌گیرند. زبان زمانی ظاهر می‌شود که ما «سطح مبهم اصوات» را از بخشهای معنادار جدا می‌کنیم. مطالعه و بررسی زبان بررسی پیوند میان واژه‌ها و امور نیست بلکه بررسی پیوند میان اندیشه و صدا است. این پیوند کاملاً اختیاری است: اصوات هیچ چیز را بازنمایی نمی‌کنند، آنها فقط بخشی از نظام معناسازی را تشکیل می‌دهند. red (قرمز) صوتی است که به لحاظ واج‌شناسی متمایز است از bed (بستر)، و همینطور green (سبز) به لحاظ واج شناسی متمایز است از greed (آز). نظام زبان است که به ما اجازه می‌دهد چنین تمایزاتی قائل شویم. در سطحی دیگر red (قرمز) و green (سبز) را می‌توان به عنوان عناصری در یک نظام متفاوت به کار گرفت (چراغهای راهنمایی و رانندگی).

هم ویتگنشتاین و هم سوسور در تحلیل بردن دیدگاه تصویری زبان و جلوگیری از ملازمت آن با فلسفهٔ عقل سلیم سهیم بوده‌اند. به منظور درک انقلابی که در تفکر روی داد و تأثیر عمیقی که بر نظریهٔ نقد برجای گذاشت مفید است که خاستگاههای دیدگاهِ مقدم بر آنها را بررسی کنیم.

جنبش «ضد سیسرو»ی قرن شانزدهم در اثر گابریل هاروی[۹۴] به نام *سیسرونیانوس*[۹۵] (۱۵۷۷) به اوج خود رسید. این واکنشی بود علیه تقلید بنده‌وار از سبک منثور سیسرو در زبان لاتین و بخصوص علیه پذیرش محض «سبک عالی» در سخنوری (از قبیل نثر جان لی‌لی).[۹۶] سبک «آتیک»[۹۷] از وضوح و حقیقت فلسفی طرفداری می‌کرد. همراه با این جنبش، که در اواخر قرن شانزدهم اوج گرفت، نوعی زبان «بی‌طرف» که مناسب ارزشهای علمی و ادبی جدید این دوره نیز بود، مطالبه شد. بیکن در رسالهٔ پیشبرد یادگیری[۹۸] کلیت و دوام طبیعت و ثباتِ متعلقاتِ ادراک را مسلم فرض می‌گیرد. پس ظاهراً طبیعی است که وی بی‌اعتباری ذهن انسان، و بویژه سوء استعمال زبان را محکوم کند. از آنجا که می‌توان طبیعت را با پژوهش عقلانی فهم کرد، پس رمزورازی که مانع انکشاف گردد وجود ندارد. اگر دانشمندان از عاداتِ بدِ زبانی که فلاسفهٔ قرون وسطایی تحت تأثیر ارسطو مشوق آن بودند بپرهیزند، قادر خواهند بود اصول طبیعت را به نفع بشریت کشف کنند. واژه‌ها باید خادم‌اشیا باشند نه اشیا خادم واژه‌ها. «مدرسیون»[۹۹] قرون وسطایی تار عنکبوتی از واژه‌ها تنیده‌اند و در استفاده از زبانی که بتواند همچون آینه بازتاب طبیعت باشد قصور کرده‌اند. او استدلال می‌کند که ذهن همچون «آینه‌ای غیر مستوی است که پرتو اعیان برآن می‌افتد و ذهن طبیعت خاص خود را با طبیعت آن عین به هم می‌آمیزد». بنابراین کمال مطلوب آن است که ذهن به گونه‌ای منفعل اشیا را بازتاباند و این تصاویرِ اشیا باید بدون تحریف در زبانی صریح و روشن بازتاب یابند.

در همین دوره، کلاسی‌سیسمِ بن جانسون نیز از خلوص و سادگیِ کاربرد زبان طرفداری می‌کرد، اما به دلایلی متفاوت. شاعر باید «طبیعت بشری» را بدون تحریف برای انتفاع اخلاقی بشر آینه‌وار بازتاباند. بن جانسون استدلال می‌کرد که «زبان بیش از هر چیز بشر را به نمایش می‌گذارد»، و اعتقاد داشت که ارزشهای سبک شناسانهٔ کلاسیک مبنی بر ایجاز، وضوح، و تعادل مبین بهترین خصوصیات طبیعت بشری است. بنابراین او به کاربردهای مطنطن یا ناهنجار زبان به عنوان تحریف طبیعت حقیقیِ بشر حمله کرد. جالب اینکه کمدیهای او، که حماقتها و گناهان ضمیرانسان را وقتی به بیان درمی‌آید، هجو می‌کند، سرشار است از همین سخنان تحریف شده و مهجور.

اصول عملی ونظری جانسون و بیکن پس از سال ۱۶۶۰ توسط حامیان ارزشهای «عقلی» وکلاسیک بسط و گسترش یافت. نوشته‌های فلسفی و سیاسی جان لاک نظامنامهٔ مرام مسلط این دوره است مبنی بر «عقل سلیم». او با طرح مفهوم قطعیت ریاضی (مأخوذ از دکارت)، دیدگاه تجربی بیکن را بسط داد. توجه و تمرکز دکارت بر قطعیتهای «روانشناسانه» بیشتر با پیش فرضهای مکتب کلاسیک در باب ذهن هماهنگ بود تا با آرای بیکن.

شرح جان لاک در باب رشد زبان و ایده‌ها در دوران کودکی با این دستورالعمل بیکن آغاز می‌شود که: «زبان هیچ نیست مگر

تصویر ماده». ایده‌های عام به واسطهٔ بازتاب بر اشیا شکل می‌گیرند، و این ایده‌های عام به شکل اسمهای عام اشیا موجب پیدایش و رشد زبان می‌شوند. این رویکرد، تجربی باقی می‌ماند چراکه ایده‌ها از ادراک مستقیم حسی ناشی می‌شوند. اما او تصدیق می‌کند که برخی ایده‌ها، از قبیل ایده‌های ریاضی، مستقل از تجربه وجود دارند. بعلاوه، او تمایز مهم و مؤثری میان خصوصیات اولیه و ثانویه قائل[100] می‌شود، خصوصیات ثانویه (رنگ، طعم، بو و غیره) فقط در ذهن ادراک‌کننده وجود پیدا می‌کنند. این جنبهٔ روانشناسانه نظریهٔ لاک بویژه برای ادبیات و اندیشهٔ قرن هجدهم مهم بود، یعنی زمانی که شعر و داستان بیشتر و بیشتر به تجربهٔ ذهنی واقعیت علاقه‌مند می‌شد. به هر حال تجربه‌گرایی خود قوی باقی ماند، همچنانکه دیدگاه تصویری زبان.

پیش از این گفتیم که دیدگاه تصویری زبان قدرت خود را در آثار ویتگنشتاین و سوسور به کلی از دست داد. این شکاکیت نسبت به قدرت زبان برای بازنمایی واقعیت، در نوشته‌های برخی فلاسفهٔ مابعدکانت واکنشی مضاعف برانگیخت، بویژه در نوشته‌های ارنست کاسیرر. فلاسفه اعلان کردند که زبان فقط می‌تواند شکل و قوارهٔ ذهن انسان را بازتاباند و نه شکل و قوارهٔ جهان را. کاسیرر پاسخ داد که این امر در مورد تمامی کاربردهای زبان مصداق دارد، از جمله خود علم. ناتوانی زبان در نسخه‌برداری از عالم موجب بدنامی نیست، در عوض ما باید بکوشیم از این واقعیت تجلیل کنیم که کاربردهای گوناگون زبان همان «صور نمادین»[101] است و نه تقلید. آنها واقعیتی روحانی[102] می‌آفرینند که به تجربهٔ ما از آن سیلان زمان و مکان که ما «واقعیت» می‌نامیم شکل و سازمان می‌بخشد. دیدگاهِ ضد تجربی کاسیرر، همچون والاس استیونس، دیدگاه تصویری زبان را همانقدر ریشه‌ای رد می‌کند که سنت ساختارگرایی متداولتر. ❑

گزیده و تنظیم براساس: Raman Selden: The Theory of Critisicm(Essex, England, Longman, 1988)

پانوشتها:

1- differences
2- symbolizing
3- presence
4- cognition
5- materialist
6- material causes
7- mythopoeic
8- Art for Art's Sake
9- a heterocosm
10- generalized
11- transcendental
12- mimetic
13- the essential nature
۱۴- Line (ر.ک: **جمهوری**، کتاب ششم، ۵۱۱-۵۰۹)
15- eikasia
16- noesis
17- the essential Form of Goodness
18- intelligible form
19- poetic matter
20- superior intellect
21- nous
22- imagination
23- Divine Mind
24- organic vitality
25- otherworldly
26- Wallace Stevens
27- R-G-Collingwood
28- common-sense
29- empiricism
30- mystical
31- revelation
32- aesthete
33- supreme fictions
34- mimesis
35- imitation
36- means
37- objects
38- manner
39- action
40- character
41- fictional modes ('manner')
42- possible
43- probable
44- universality
45- Donatus (خطیب ونحوی رومی)
46- Terence (کمدی‌نویس رومی)
47- Truman Capote
48- Claud Bernard
49- Art and Objective Truth
50- reflection
51- objectivity
52- Erich Auerbach

53- satiric
54- thingism
55- descriptive adjective
56- Robeterllo
57- Castelvetro
58- Orthodoxy
59- correctness
60- Thomas Rymer
61- René Rapin
62- unities (وحدتهای کنش، زمان و مکان)
63- Essay on Dramatic Poesy
64- heterodoxy
۶۵- Crites ـ لازم به یادآوری است که این مقالهٔ انتقادی را درایدن به شیوهٔ محاورهٔ میان چهار شخصیت اصلی تنظیم و تحریر کرد، و در آن نئاندر همان درایدن است.
66- Eugenius
67- Ovid
68- Neander
69- double plots
70- decorum
71- heroic rhyme
72- heroic couplet
73- Defence of an Essay of Dramatic Poes
74- An Essay on Critisicm
75- nature methodiz'd
76- rhetorical
77- intuitive
78- individualized type
79- circumstantially general
80- M-H-Abrams
81- visionary
82- Discourses
83- androgynous
84- operative
85- Philosophical Investigation
86- Confessions
87- picture view
88- speech acts
89- J-L-Austin
90- constative
91- referential
92- performative
93- parasitic
94- Gabriel Harvey
95- Ciceronianus
96 John Lyly
۹۷- Attic سبکی مقتبس از سخنوران رمی و یونانی که به علت سادگی و صراحت و نیز به علت فقدان تمهیدات بلاغی از دیگر سبکها متمایز است.
98- Advancement of Learning
99- schoolman
100- primary and secondary qualities
101- symbolic forms
102- spiritual reality

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی