حالتِ وجودی اثر ادبی

رنه وِلِک و آستین وارِن
ترجمهٔ داریوش کریمی

مطلب حاضر از کتاب نظریهٔ ادبیات [1] نوشتهٔ رنه وِلِک[2] و آستین وارِن[3] انتخاب شده است.

در این کتاب رویکردهای رایج به ادبیات تحت دو عنوان عمدهٔ «مطالعهٔ بیرونی ادبیات» و «مطالعهٔ درونی ادبیات» دسته‌بندی و بررسی شده‌اند. بخش دوم کتاب که به «مطالعهٔ درونی ادبیات» اختصاص یافته، با مطلب حاضر، که فصل دوازدهم کتاب را تشکیل می‌دهد، آغاز شده است. منظور نویسندگان از «مطالعهٔ درونی ادبیات» در مقابل دیدگاههایی که به «مطالعهٔ بیرونی ادبیات» می‌پردازند، رویکردی است که ادبیات را از دیدگاه عقاید روان‌شناختی یا فلسفی و یا اجتماعی نمی‌نگرد، بلکه ادبیات و متن ادبی را بر پایهٔ سرشت ادبی آن توضیح می‌دهد.

مترجم

قبل از آنکه به مطالعهٔ سطوح مختلف اثر ادبی بپردازیم، باید به یک پرسشِ بسیار غامضِ معرفت شناختی پاسخ دهیم: پرسشی مربوط به «حالت وجودی» یا «موقعیت هستی شناختی» اثر ادبی (که از این پس گاه به ایجاز آن را شعر می‌نامیم.) «اصل» شعر چیست، چگونه به موجودیت خود ادامه می‌دهد و کجا باید به جستجوی آن پرداخت؟ پاسخ صحیح به این پرسشها می‌تواند در حل مسائلی که نقد ادبی با آنها مواجه است مؤثر واقع شود و راه را برای بررسی شایستهٔ اثر ادبی فراهم آورد.

برای این پرسش که شعر چیست و کجا واقع است، پاسخهای سنتی عدیده‌ای ارائه شده است. ما پیش از طرح پاسخ خود، باید بتوانیم این پاسخهای سنتی را به نقد بکشیم و نسبت به حذف آنها اقدام کنیم. یکی از رایجترین و قدیمترین پاسخها این است که شعر نوعی «شیء هنری» است، شیئی همچون یک مجسمه و یا یک نقاشی. از این رو اثر ادبی با خطوط روی کاغذ یا لوح یا ـ آن گونه که در آثار هنریِ بابلیان دیده شده است ـ با شیارهای روی قطعات آجر یکسان پنداشته می‌شود. به وضوح می‌توان دریافت که این پاسخ بسیار ناکافی است. قبل از هر چیز، نمی‌توان سهم عظیم ادبیات شفاهی را از نظر دور داشت. اشعار و داستانهایی وجود دارند که هرگز از ثبات متن نوشتاری برخوردار نشده‌اند، بنابراین، خطوط روی کاغذ را تنها می‌توان وسیله‌ای نامید برای ثبت شعری که موجودیت خود را مرهون عوامل دیگر است. اگر یک نوشتار یا حتّی همه نسخه‌های کتابی را از بین ببریم، شاید نتوانیم اثر هنری را نابود کنیم؛ چرا که اثر مزبور می‌تواند در سنت شفاهی یا در خاطر مردی چون مکالی[4] که از حفظ کردن بهشت گمشده و سفر یک زائو [5] به خود می‌بالید، محفوظ بماند. از سوی دیگر، با از بین بردن یک بنا یا نقاشی یا مجسمه در واقع ما آن را به تمامی نابود کرده‌ایم، حتّی اگر توصیف یا توضیحات مربوط به آن را حفظ کنیم یا سعی کنیم آنچه را نابود شده است از نو بسازیم؛ در این حالت ما همیشه اثر هنری متفاوتی ـ هر چند شبیه به اثر هنریِ اولیه ـ آفریده‌ایم، حال آنکه نابودکردن نسخه یا همهٔ نسخه‌های یک کتاب ممکن است خدشه‌ای به آن وارد نکند.

این واقعیت را که نوشتار روی کاغذ «اصل» شعر نیست به طریقی دیگر می‌توان بیان کرد. صفحهٔ چاپ شده دربردارندهٔ عناصر بسیاری است که خارج از حوزهٔ خود شعر قرار می‌گیرند: اندازه و نوع چاپ، قطعِ صفحه و غیره. اگر با جدّیت این نظر را که شعر یک شیء هنری است، دنبال کنیم، آن گاه به این نتیجه خواهیم رسید که هر نسخهٔ مجزا یا لااقل هر چاپ متفاوت، یک اثر هنری متفاوت است و هیچ دلیل از پیش

نهاده‌ای وجود ندارد تا نسخه‌های موجود در چاپهای متفاوت را نسخه‌های یک کتاب بپنداریم، از آن گذشته، از نظر خواننده هر چاپی نمی‌تواند چاپ صحیحِ شعر باشد. این واقعیت که ما می‌توانیم اشتباهات چاپی متنی را که قبلاً نخوانده‌ایم تصحیح کنیم، و در موارد نادر، معنی حقیقی شعر را بازگردانیم، حاکی از این است که خطوط چاپ شده را با واقعیت شعر یکسان نمی‌انگاریم و می‌دانیم که اثر ادبی می‌تواند مستقل از متن چاپ شده، وجود داشته باشد. ما می‌دانیم که شیء هنری چاپ شده دربردارندهٔ عناصر بسیاری است که در خود شعر نمی‌گنجند. با این حال نمی‌توان اهمیت عملی شیوه‌های ثبت شعر را، از زمان کشف خطّ و چاپ نادیده انگاشت. بدون شک بخش عظیمی از ادبیات به خاطر ناپدیدشدن نسخه‌های خطی یا عدم کارایی شیوه‌های شفاهی در حفظ آن، از دست رفته است. خط و به خصوص چاپ امکان تداوم سنت ادبی را فراهم آورده‌اند و در بالابردن وحدت و تشکل آثار هنری مؤثر واقع شده‌اند؛ علاوه بر این، حدّاقل در مقاطع معینی از تاریخ شعر، وجه دیداریِ آثار هنری بخشی از تمامیّت این آثار بوده است. همان طور که ارنست فنولوسا[۶] خاطرنشان کرده است، نشانه‌های تصویری در شعر چینی بخشی از کلیّت معنایی شعر به شمار می‌روند. در تاریخ شعرِ غرب نیز شعرِ تصویری از سابقهٔ طولانی برخوردار است. اشعار موجود در گزیده‌های شعر یونانی، برخی اشعار جورج هربرت[۷] و دیگر شاعران متافیزیکِ انگلیس و آثار مشابه آنها در سبکهایی چون گانگوریسم اسپانیایی، مارنیسیم ایتالیایی و شعر باروک آلمانی از این قبیل اشعار به شمار می‌آیند. در شعر معاصر امریکا (کامینگز[۸]) و آلمان (آرنوهولز[۹]) و فرانسه (مالارمه و آپولینر) و دیگر کشورها نیز از امکانات تصویری، همچون آرایش غیرمعمول خطوط و حتی شروع شعر از آخر صفحه، و استفاده از رنگهای مختلف در چاپ و تمهیداتی از این قبیل استفاده شده است[۱۰]. نمونهٔ دیگر استفاده از این تمهیدات را در بهره‌گیری لارنس استرن[۱۱] از صفحات تذهیب شده یا کاملاً سفید در رمان تریستر‌ام شندی می‌توان دید. همه این تمهیدات بخش جدایی‌ناپذیر این آثار هنری هستند، اگرچه در قسمت اعظم آثار ادبی از به کارگیری آنها اجتناب می‌شود، امّا در مواردی که هنرمند از این تمهیدات استفاده می‌کند نمی‌توان آنها را نادیده انگاشت. نکتهٔ حائزاهمیت دیگر این است که نقش چاپ در شعر به هیچ وجه به موارد گفته شده که در مقام مقایسه نادر و خارج از شیوه‌های معمول آثار ادبی هستند، محدود نمی‌شود. استفاده از قافیه در پایان خطوط شعری، دسته‌بندی خطوط در بندهای نظم و نثر، قافیهٔ دیداری[۱۳]، جناس و بسیاری تمهیدات دیگر که فقط در نوشتار رؤیت می‌شوند، جزء جدایی‌ناپذیر اثر هنری به شمار می‌روند. نظریه‌ای که به طور کامل بر توضیح ادبیات در وجه شفاهی آن استوار باشد از توضیح این امکانات عاجز است، حال آنکه در تحلیلِ همه‌جانبهٔ شعر، بررسی تأثیرات دیداری از اهمیت به سزایی برخوردار است. نقش و اهمیت این امکانات تصویری بیانگر این است که چاپ در دوران معاصر به عامل بسیار شایان توجهی در شعر و شاعری تبدیل شده است؛ چرا که شعر نه فقط برای آن است که به آن گوش بسپاریم، بلکه دیدن آن نیز از اهمیّت اساسی برخوردار است. در مقایسه با موسیقی، تأثیرات بصری بسیار بیشتر در ادبیات به کار گرفته می‌شوند، هرچند شاعر می‌تواند در شعر خود از آنها صرف نظر کند. تمهیدات بصری از قبیل استفاده از رنگ در چاپ برخی آوازهای ایتالیایی قرن نوزدهم به کار گرفته شده است، حتّی آهنگسازی چون هندل که پنداشته می‌شود فقط از تأثیرات بسیار «ناب» موسیقایی استفاده می‌کرده است، آوازی برای گروه همسرایان ـ در حین خواندن طوفان دریای سرخ که در آن گفته می‌شد: «آب چون برج قد برافراشته بود ـ نوشت که در آن» نتهای روی صفحهٔ چاپ شده طوری ترسیم شده بودند تا حالت ستونهای بلند و عظیم آب را القا کنند.

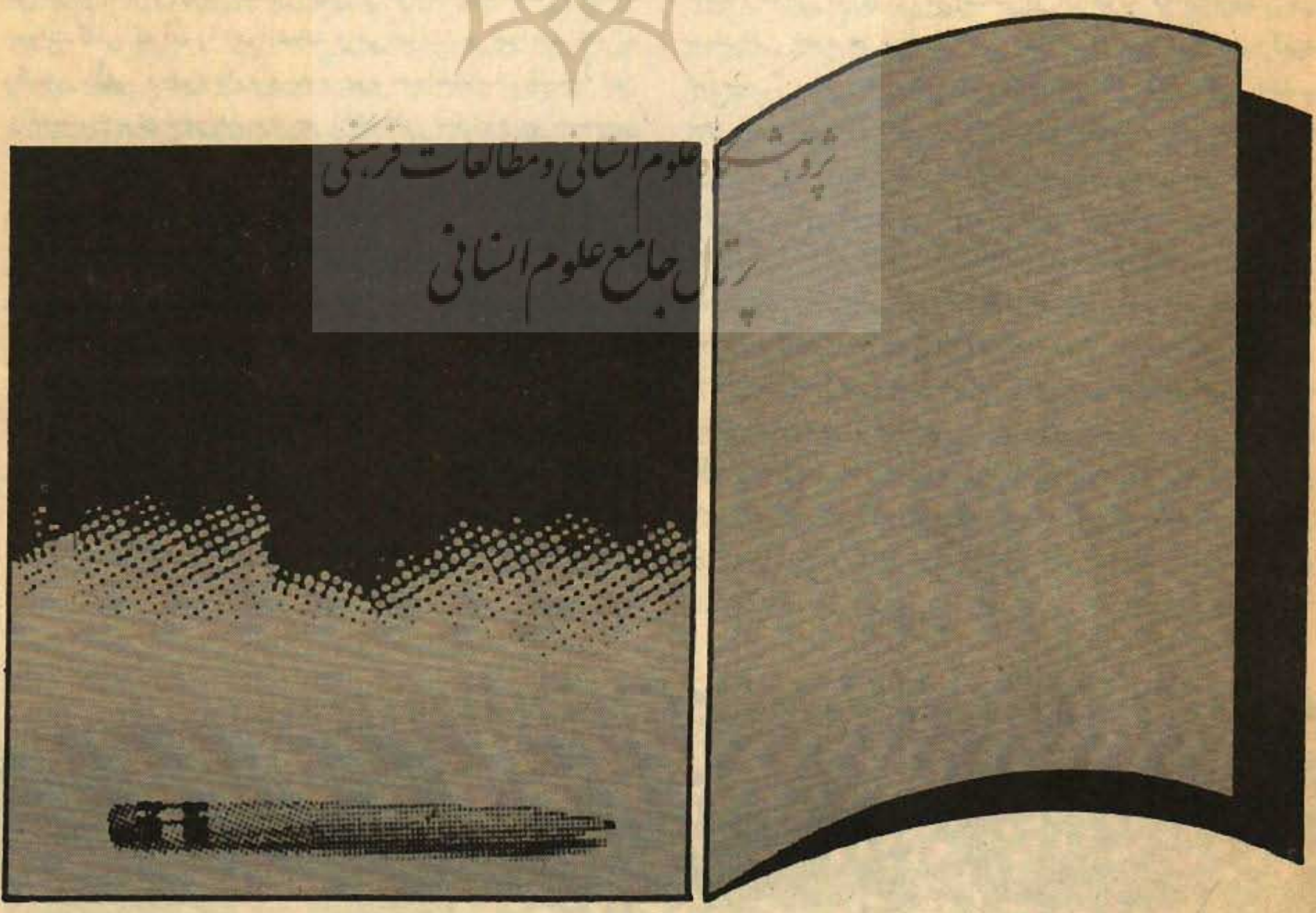
ما با نقد نظریه‌ای آغاز کردیم که شاید امروزه حامی چندانی نداشته باشد. پاسخ دوم به پرسش ما گوهر شعر را در رشتهٔ اصواتی که به وسیله خوانندهٔ شعر ادا می‌شود، می‌بیند. هر چند این توضیح برای بسیاری قابل قبول به نظر می‌رسد، با این حال به همان میزان از توانایی درک گوهر شعر، بازمی‌ماند. تقریر شعر[۱۳] تنها اجرایی است از شعر و نه خود شعر و درست همچون اجرای قطعهٔ موسیقی به وسیله موسیقیدان است. علاوه بر این، شاید بخش عظیمی از ادبیات هرگز امکان این را نیابد که بر بستر اصوات به صدا درآید. اگر این حقیقت را ردکنیم، آن گاه مجبور خواهیم بود به تعبیرات غیرمنطقی از آن گونه که رفتارگرایان بیان می‌کنند، توسل جوییم، همچون این نظریه که خواندن بی‌صدا همراه است با حرکات تارهای صوتی، حال آنکه به خوبی می‌دانیم که ما در حین خواندن از تمهید «گرد کردن» استفاده می‌کنیم، یعنی کلمات متن نوشتار را در کلیّت خود و بدون آنکه آنها را به رشتهٔ واجها تجزیه کنیم، جذب می‌کنیم. بنابراین، کلمات را در سکوت نیز تلفظ نمی‌کنیم، مگر آنکه بی‌سواد، یا در تلاش خواندن مطلبی به زبان بیگانه باشیم و بخواهیم اصوات را آگاهانه ادا کنیم. در خواندن سریع، ما حتّی وقت نمی‌یابیم اصوات را با تارهای صوتی ادا کنیم. فرض اینکه شعر حین خواندن با صدای بلند موجودیت می‌یابد، به این نتیجه‌گیری غریب می‌انجامد که شعر تا زمان به صدا درآمدن موجود نیست و هربار که به این ترتیب خوانده می‌شود، درواقع از نو آفریده می‌شود.

مهمتر از همهٔ اینها، هر خواندن شعر چیزی بیش از خود شعر را دربرمی‌گیرد. هر تقریر شعر، حاوی عناصری است که نسبت به خود شعربیگانه بوده و از مشخصه‌های تلفظ و ادا کردن، همچون بلندی و آهنگ صدا و توزیع تکیه‌های کلام، محسوب می‌شوند. این عناصر یا از شخصیت گوینده شعر ناشی می‌شوند و یا نتیجهٔ برداشت وی از شعر و وسیلهٔ القای این برداشت هستند. علاوه بر این، تقریر کردن شعر نه تنها عناصری

به شعر می‌افزاید، بلکه همیشه فقط بیانگر بخشی از عناصری است که در متن شعر نهفته‌اند. بلندی صدا و سرعت خواندن شعر و نیز توزیع و شدت تکیه‌های کلام می‌تواند درست یا نابجا باشد و یا حتّی در صورت درست بودن، بیانگر تنها یک برداشت از متن شعر باشد، و ما باید همواره احتمال چند گونه خواندن متن شعری را درنظر داشته باشیم: خواندنی که به پندار ما صحیح نیست و حس می‌کنیم به مخدوش کردن معنی واقعی شعر می‌انجامد، و نیز خواندنهایی که به پندار ما بجا و قابل قبول هستند، اما از آنچه ما آرمانی می‌پنداریم، دور هستند. خواندن شعر با خود شعر یکی نیست، چراکه ما می‌توانیم طرز خواندنمان را با بالا بردن درک خود از شعر بهبود بخشیم. حتّی اگر ما تقریر بسیار عالی یک شعر را بشنویم، بازهم نمی‌توانیم این امکان را رد کنیم که شخصی دیگر یا حتی همان شخص در زمان دیگر، بتواند تقریر متفاوتی ارائه دهد که عناصر دیگری از شعر را به خوبی بازنماید. مقایسه با اجرای قطعهٔ موسیقی در اینجا نیز گویاست: اجرای یک سمفونی توسط توسکا نینی با سمفونی یکسان پنداشته نمی‌شود؛ زیرا اجرای مزبور خواه ناخواه رنگ شخصیت رهبری کننده را بخود گرفته است، و از این رهگذر جزئیات ملموسی چون ضربه و طنین و نوسان اصوات به آن افزوده شده است، جزئیاتی که چه بسا در اجرای بعدی دگرگون شوند؛ در عین حال نمی‌توان منکر شد که این همان سمفونی است که برای بار دوم اجرا شده است. بنابراین، شعر مستقل از تقریر آن، که دربرگیرنده عناصری است که در خود شعر حضور ندارند، موجود است.

با این همه، در برخی آثار ادبی، به خصوص در شعر تغزلی وجه آوایی اثر ادبی ممکن است نقش پراهمیّتی در ساختار کلی آن ایفا کند. این وجه اثر ادبی در عناصری از قبیل بحور شعری، ترتیب و سجع مصوتها و صامتها، قافیه و غیره منعکس می‌شود. واقعیت فوق می‌تواند تا حدّی به درک این نکته که ترجمهٔ شعر تغزلی در ارائه متن اصلی نارساست، یاری کند، هر چند شاید یک مترجم زبده بتواند به تأثیرات عمومی متن اصلی در زبان متن ترجمه نزدیک شود. با این حال، بخش عظیمی از ادبیات از انتظام و سازماندهی اصوات بهره نمی‌گیرد. وجود ترجمه‌های بسیاری که در عین نارسایی در انتقال متن اصلی، منشأ تاثیرات تاریخی بوده‌اند، بیانگر این حقیقت است. صوت گاه عامل پراهمیّتی در ساختار شعر محسوب می‌شود، اما این توضیح که شعر مترادف است با ترتیب و توالی اصوات، به همان میزان ناکافی است که هستی شعر را با خطوط چاپ شده بر صفحه کاغذ یکسان بپنداریم.

سومین پاسخ متداول به پرسش ما، شعر را با تجربه و درک خواننده یکسان می‌پندارد. گفته می‌شود که شعر وجود ندارد مگر در ذهن تک تک خوانندگان؛ بنابراین، شعر آن حالت ذهنی است که ما در حین خواندن یا گوش دادن به شعر تجربه می‌کنیم. اما این راه حلّ «روان‌شناختی» نیز کافی به نظر نمی‌رسد. البته شکی نیست که شعر تنها از طریق تجربهٔ شخصی درک می‌شود، اما خود شعر با این تجربهٔ شخصی یکسان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• آی. اِی. ریچاردز در نوشته‌های خود، به خصوص در نقد عملی نشان داده است که تحلیل ویژگی‌های شخصی خواننده در جریان عمل خواندن، تا چه میزان می‌تواند راهگشا باشد و تا کجا می‌توان به تصحیح برداشتهای خطا از اثر ادبی پرداخت.

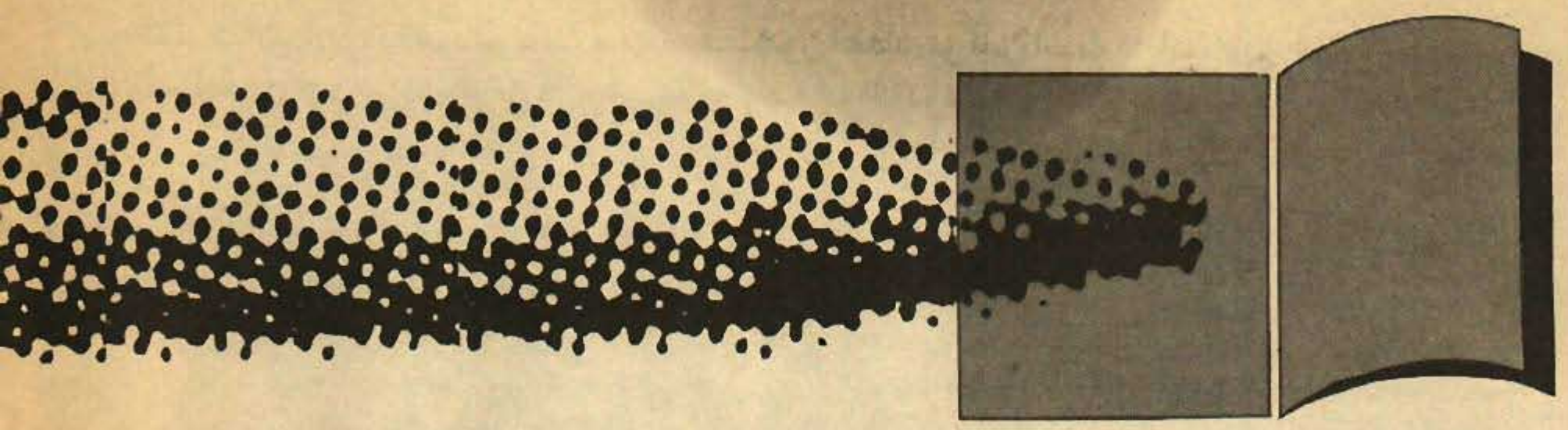
نیست. هر تجربهٔ شخصی شعر بالطبع خود حاملِ ویژگیهایی است که کاملاً فردی‌اند، این تجربه حالت ویژه و حال و هوایِ ما را در موقعیت خاص به همراه دارد. تحصیلات، شخصیت هر خواننده، پیش داوریهای مذهبی و یا برداشتهای کاملاً فنی و نیز جوّ فرهنگی ویژه، همهٔ اینها چیزی عوضی و مستقل از شعر به آن می‌افزاید. دو خواندن در دو زمان متفاوت توسط یک شخص، ممکن است به نحو قابل توجهی متفاوت باشند، شاید خوانندهٔ مورد نظر به رشد ذهنی بیشتر دست یافته باشد، و شاید به خاطر شرایط موقّتی همچون خستگی و اضطراب یا عدم تمرکز، توانایی وی در جذب شعر کاهش یافته باشد. از این رو، هر تجربه و درک شعر چیزی از شعر را ناآزموده به جا می‌گذارد و چیزی به آن می‌افزاید. تجربهٔ شعر هیچ‌گاه با خود شعر یکسان نیست .در شرایطی که حتی خواننده خوب نیز در خواندن دوبارهٔ شعر جزئیاتی کشف می‌کند که در تجارب قبلی خود از شعر به آنها پی نبرده بود، چگونه می‌توان به خواندن یک خوانندهٔ ناآزموده اکتفا کرد و آن را با شعر یکسان پنداشت؟

این نظر که شعر تجربهٔ ذهنی و ادراک خواننده است، به این نتیجه‌گیری غریب می‌انجامد که شعر تا قبل از تجربه شدن توسط خواننده ناموجود است، و در هر بار تجربه شدن، آفریده می‌شود. بنابراین یک کمدی الهی وجود ندارد، بلکه به تعداد خوانندگانی که آن را خوانده‌اند و می‌خوانند و خواهند خواند کمدی الهی وجود دارد و به وجود خواهدآمد. نتیجهٔ این واقعیت چیزی نخواهد بود جز اغتشاش فکری و بی‌تصمیمی کامل، در این حالت راه حل نهایی در نظریهٔ «سلیقه شخصی جای بحث ندارد» خلاصه خواهدشد. اگر ما این دیدگاه را بپذیریم، آن گاه توضیح اینکه چرا تجربه‌ای از شعر توسط یک خواننده از تجربهٔ خوانندگان دیگر بهتر است غیرممکن خواهدبود، و نیز امکان تصحیح برداشت یک خواننده از متن به امری ناممکن تبدیل می‌شود. این پنداشت به معنی پایان قطعی هر نوع آموزش ادبیات با هدف بالا بردن درک و علاقه خوانندگان خواهدبود. آی. .ای ریچاردز[۱۴] در نوشته‌های خود به خصوص در نقد عملی نشان داده است که تحلیل ویژگیهای شخصی خواننده در جریان عمل خواندن تا چه میزان می‌تواند راهگشا باشد و تا کجا می‌توان به تصحیح برداشتهای خطا از اثر ادبی پرداخت. نکتهٔ جالب توجه این است که ریچاردز در عین انتقاد از نحوهٔ خواندن و تجربه و درک ادبی شاگردان خود، به نوعی نظریهٔ روان‌شناختی افراطی پای‌بند بود که در تقابل آشکار با نقد عملی وی قرارمی‌گرفت. این نگرش که شعر به انگیزه‌های ما انتظام می‌بخشد و این نتیجه‌گیری که ارزش شعر در کاربرد روان درمانی آن است، وی را به این عقیده راهنمایی کرد که یک شعر بد به همان اندازه ممکن است در دستیابی به هدف درمانی فوق ثمربخش واقع شود که یک شعر خوب؛ شیئی چون ظرف یا قالیچهٔ هنری و یا حالتی بدنی، به قدر یک قطعهٔ موسیقی که برای رقص نواخته می‌شود می‌تواند در این راه مفید واقع شود. این برداشت به معنی این است که طرح ایجادشده در ذهن ما و تأثیر شعر در ارتباط واضح با خود شعری که برانگیزندهٔ آن است قرارنمی‌گیرد. روان‌شناسی خواننده هر قدر جالب توجه و در جهت اهداف آموزشی مفید باشد، همواره در بیرون از حوزهٔ نظریهٔ ادبی قرارمی‌گیرد. نظریه‌های روان‌شناختی قادر نیستند به سؤال مربوط به ساختار اثر ادبی و ارزش آن پاسخ گویند. این نظریه‌ها تأثیر اثر ادبی را در کانون توجه قرارمی‌دهند و در موارد افراطی به طرح معیارهایی برای ارزش شعر از آن گونه که هاوسمن در سخنرانی خود در سال ۱۹۳۲ بیان کرد، می‌پردازند. به گفته هاوسمن[۱۶] - هرچند امیدواریم وی از سر طنز سخن گفته باشد - شعر خوب از طریق تشنجی که در تیرهٔ پشت می‌آفریند شناخته می‌شود. این نظریه معادل است با عقیدهٔ رایج در قرن هیجدهم مبنی بر ارزش کمدی بر اساس دفعات قهقههٔ حضار. بی‌نظمی، عدم وجود معیار قابل اتکا، مخدوش شدن ارزشها، نتیجهٔ هر نظریهٔ روان‌شناختی ادبیات خواهدبود؛ نظریه‌ای که از طرح مسائل مربوط به ساختار و کیفیت شعر عاجز می‌ماند. ریچاردز با بیان اینکه شعر تجربهٔ خوانندهٔ خوب و آزموده است،[۱۷] تنها اندکی نظریه روان‌شناختی را بهبود می‌بخشد؛ در این صورت کل مسئله بر مدار مفهوم «خوانندهٔ خوب» و برداشت ما از خوب بودن خواننده می‌چرخد. امّا اگر ما خواننده‌ای را در موقعیت آرمانی و در اوج فرهیختگی در نظر داشته باشیم،

• تفاوت اثر ادبی با موضوعات مجرد، همچون اعداد، در این است که اثر ادبی فقط به واسطهٔ ساختمان آوایی در دسترس قرار می‌گیرد و به ادراک درمی‌آید، حال آنکه مثلث یا عدد می‌تواند به طور بی‌واسطه در حوزه ادراک درونی ما قرارگیرد.

بازهم تعریف ما از خوانندهٔ خوب نارسا خواهد بود و نواقص برشمرده همچنان کارایی مطالعه و بررسی اساساً روان‌شناختی ما را زیر سؤال خواهدبرد. این دیدگاه جوهر شعر را در تجربه‌ای می‌بیند که گذراست، و حتّی خوانندهٔ خوب نیز قادر به تکرار تغییر شکل نیافتهٔ آن نیست. این تجربه همیشه و در هر حالت عناصری شخصی به شعر خواهدافزود.

چهارمین پاسخ، بدین گونه ارائه می‌گردد که اثر ادبی تجربهٔ آفرینندهٔ آن است. پیش از هر چیز باید این عقیده را رد کرد که شعرتجربهٔ شاعر است؛ در هر مقطع از زندگانی هنرمند پس از خلق شعر، آن گاه که وی دوباره آن را می‌خواند، فقط به یک خوانندهٔ اثر خود تبدیل شده و بسان هر خوانندهٔ دیگر در معرض اشتباهات و برداشتهای خطا از اثر خود است. موارد بسیاری از این گونه اشتباهات توسط خود نویسنده دیده شده است. لطیفهٔ قدیمی در مورد ادعای رابرت براونینگ[18] مبنی بر اینکه شعر خود را نمی‌فهمد، شاید نکته‌ای از حقیقت دربرداشته باشد. هر یک از ما در مواردی ممکن است از چیزی که قبلاً نوشته‌ایم برداشت نادرستی ارائه دهیم. پس پاسخ پیشنهادشده باید به تجربهٔ نویسنده در حین آفریدن اثر ادبی اشاره داشته باشد. اما تجربهٔ نویسنده دو معنی متفاوت به ذهن متبادر می‌کند: تجربهٔ آگاهانه و آنچه نویسنده قصد داشته در کار خود بگنجاند و یا مجموعهٔ تجارب آگاهانه و ناآگاهانهٔ نویسنده در جریان آفرینش اثر ادبی این دیدگاه که اصل شعر را در مقاصد نویسنده جستجو می‌کند، از مقبولیت کمتر برخوردار است، هر چند همیشه به طور صریح بیان نمی‌شود. بر مبنای این دیدگاه تفسیرهای ویژه‌ای از آثار ادبی ارجحیت یافته و نیز بسیاری از پژوهشهای تاریخی در ادبیات انجام شده است، با این حال در مورد بیشتر آثار ادبی، جز اثر تمام شده ما شاهد دیگری برای پی بردن به مقاصد و اهداف نویسنده در دست نداریم. حتّی اگر اظهار صریح خود نویسنده در مورد اثرش به عنوان مدرک در اختیار باشد، این اظهارنظر لزوماً حیطهٔ عمل یک مشاهده‌گر معاصر را محدود نمی‌سازد، در این حالت «منظور» نویسنده همواره برابر می‌شود با گزارش و استدلال و تعبیر و تفسیر گزارش فوق، که البته نباید از نظر دور بماند، امّا در عین حال باید در پرتو کار تمام شده مورد نقد و بررسی قرارگیرد. در این حال نویسنده ممکن است از حدود کار پایان یافته تجاوز کند. این «منظور» می‌تواند فقط اظهار طرحها و آرمانهای نویسنده باشد، حال آنکه انجام عملی و اجرای آن چیزی کمتر و بسیار متفاوت از کار درآید. اگر می‌توانستیم با شکسپیر در مورد هاملت گفت‌وگو کنیم، شاید اظهارات وی در مورد مقاصدش از نوشتن هاملت بسیار ناکافی به نظر می‌آمد، با وجود این ما همچنان به درستی بر یافتن معانی هاملت که شاید از آنچه شکسپیر به طور آگاهانه تدبیر کرده بود به دور باشند، پافشاری می‌کنیم. (و البته ما این معانی را از خود اختراع نمی‌کنیم.) ممکن است هنرمند به هنگام بیان مقاصد هنری خود به قوت تحت تأثیر موقعیت معاصر نقد و دیدگاه غالب در نقد ادبی قرارگیرد و حال آنکه دیدگاه مورد نظر در برآورد فعّالیّت هنری او از کارایی کافی برخوردار نباشد. از این لحاظ دورهٔ باروک شایان توجه است. در این دوره فعّالیت هنریی که به تازگی آغاز شده بود فقط تا حدّ اندکی در بیانهای هنرمندان و مشاهدات منتقدان منعکس شد. مجسمه‌سازی چون برنینی در سخنرانی‌اش در آکادمی پاریس سعی کرد ثابت کند که فعّالیّت هنری وی در توافق کامل با هنرمندان باستان است، و پاپلمان[19] در توضیح معماری ساختمانی که در سبک روکوکو[20] ساخته بود، جزوه‌ای نوشت تا نشان دهد که ساختهٔ وی هماهنگ با اصول سبک ویتروبوس[21] است. شاعران متافیزیک انگلستان با چند مشخصهٔ نارسا (مثلاً این عقیده که خطوط شعر باید از ثبات و استحکام برخوردار باشد) به توضیح سبک خود می‌پرداختند، مشخصه‌هایی که از بیان تازگی کار آنها عاجز بود. مقاصد مذهبی و اخلاقی هنرمندان قرون وسطی نمی‌تواند منعکس‌کنندهٔ اصول و فعّالیّت هنری این هنرمندان باشد. اختلاف بیان مقصود هنرمند و نتیجهٔ عمل در تاریخ ادبیات یک پدیدهٔ اتفاقی نیست و از سابقهٔ طولانی حکایت می‌کند. زولا به عملی بودن نظریهٔ خود در باب مشاهده‌گری دقیق در رمان اعتقاد کامل داشت، اما در عمل نهایی بسیار احساسی و نمادگرایانه نوشت. گوگول خود را مصلح اجتماعی و «شکل‌دهندهٔ» روسیه می‌پنداشت، حال آنکه در عمل،رمانها یا



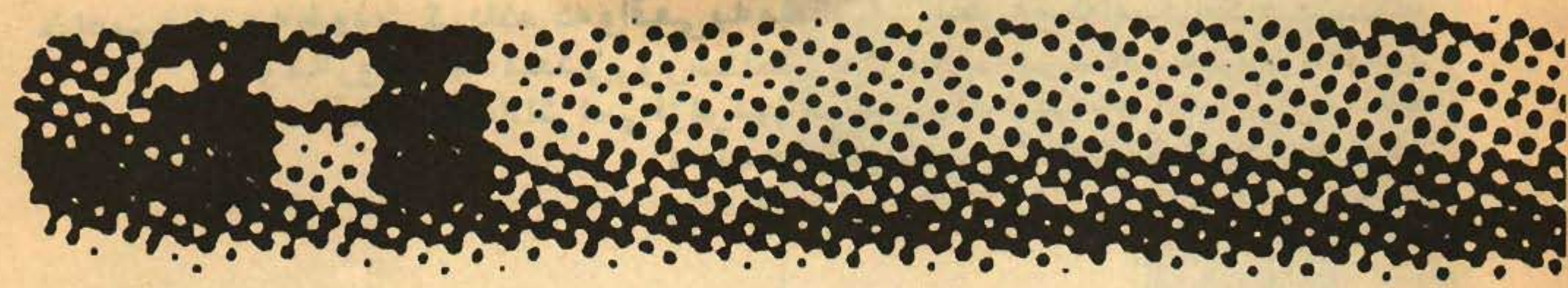
داستانهایی سرشار از موجودات غریب و رازگونه که محصول تخیل وی بودند، نوشت. نمی‌توان بر مطالعهٔ مقاصد نویسنده اتکاکرد، به این دلیل ساده که این مقاصد ممکن است بیان دقیقی از اثر وی به دست ندهند. می‌توان گفت در بهترین حالت، منظور نویسنده فقط تعبیری از اثر اوست و نه چیزی بیش از آن. با مطالعهٔ منظور و مقصود نویسنده، اگر به مفهوم مطالعهٔ اثر هنری در تمامیت خود و با هدف دستیابی به معنای جامع آن باشد، نمی‌توان مخالفت کرد، اما این مفهوم از «منظور و مقصود» با آنچه از آن برداشت می‌شود کاملاً متفاوت است و به مخدوش شدن مباحث ادبی منجر می‌شود.

امّا عقیدهٔ دیگر، اینکه اصل شعر در مجموع عین تجربهٔ آگاهانه و غیرآگاهانهٔ نویسنده در هنگام آفرینش هنری نهفته است، نیز بسیار ناکافی است. این برداشت در عمل مسئله را بسیار غیرقابل دسترسی کرده و شعر را به یک پدیدهٔ کاملاً فرضی که راهی برای بازسازی آن در دست نیست، تبدیل می‌کند. علاوه بر این، مشکل حل ناشدنی عقیدهٔ فوق از این رو ناکافی است که موجودیت شعر را در گرو تجربه‌ای انتزاعی که متعلّق به زمان گذشته است قرارمی‌دهد. تجربهٔ نویسنده به هنگام آفرینش ادبی درست زمانی که شعر آفریده می‌شود خاتمه می‌یابد، پس چنانچه دیدگاه فوق درست باشد، ما هیچ گاه نمی‌توانیم به طور مستقیم به اثر ادبی دست بیابیم و مجبوریم فرض کنیم که تجربهٔ ما در خواندن شعر با تجربهٔ نویسنده که متعلّق به گذشتهٔ دور است، یکسان است. ای. ام. تیلیارد[۲۳] در کتابش راجع به میلتن سعی داشته ثابت کند که بهشت گمشده قبل از هر چیز بیان وضعیت شاعر در هنگام نوشتن این اثر ادبی است.[۲۴] وی نتوانسته است به درک این حقیقت نایل آید که بهشت گمشده قبل از هر چیز راجع به شیطان و آدم و حوا و صدها و هزاران مفاهیم و تصاویر متنوع هنری است و نه بیان ذهنیت میلتن در هنگام آفریدن این اثر. ارتباط مضمون تمامی بهشت گمشده با ذهن آگاه و ناخودآگاه میلتن در زمان آفرینش این اثر، حقیقتی است غیرقابل تردید، اما ذهنیت فوق از دسترس خارج است؛ ذهنیتی که در لحظات مورد نظر، سرشار از میلیونها محسوساتی بوده است که ما نمی‌توانیم رد آنها را در شعر بیابیم. نتیجهٔ پافشاری بر عقیدهٔ فوق در نهایت این خواهد بود که به فرضیاتی دربارهٔ طول دقیق زمان حالات ذهنی آفرینندهٔ اثر و محتوای ذهن وی ـ که لابد شامل دندان درد نویسنده در زمان نوشتن اثر نیز خواهد شد ـ متوسل شویم.[۲۵] رویکرد روان‌شناختی به اثر ادبی از طریق طرح شرایط ذهنی خواننده یا نویسنده بیش از آنکه راهگشا باشد، مشکل‌آفرین خواهدبود.

واضح است که تعریف اثر ادبی به منزلهٔ تجربهٔ جمعی و اجتماعی از کفایت بیشتر برخوردار است. امّا در این حالت نیز دو امکان پیش رو قرارمی‌گیرد که هر دو از کارایی کافی بی‌بهره‌اند. می‌توانیم اثر ادبی را مجموعهٔ همهٔ موارد تجربهٔ شعر در گذشته و موارد ممکن تجربهٔ آن بدانیم. این راه حل ما را با مجموعهٔ بی‌انتهایی از تجارب شخصی بی‌ربط، پیشداوریها و برداشتهای خطا روبه‌رو خواهد ساخت. کوتاه سخن، راه حلّ فوق به معنی قراردادن موجودیت شعر در ذهنیت خواننده ضربدر بی‌نهایت خواهد بود، پاسخ دیگر، شعر را با تجربه‌ای که حاصل اشتراکات تساسی سوارد تجربهٔ شعر است. یکی می‌داند. این راه حل به معنی کاهش اثر ادبی به فصل مشترک این تجارب است و این فصل مشترک طبیعتاً پایین‌ترین، سطحی‌ترین و ناچیزترین تجربه از شعر را به دست خواهدداد. راه حلّ مزبور، علاوه بر معضلاتی که می‌آفریند، به تضعیف معنیِ اثر ادبی در تمامیت آن منجر می‌شود.

توسل به روانشناسی فردی و جمعی برای یافتن پاسخ، به نتیجه نمی‌رسد و مجبور هستیم بپذیریم که شعر نه یک تجربهٔ شخصی و نه مجموع تجارب، بلکه فقط عامل بالقوه تجارب فوق است. نمی‌توان شعر را با شرایط ذهنی مساوی پنداشت، چراکه این تعریف موجودیت قانونمندِ خود شعر را ناممکن می‌سازد و این حقیقت را که شعر می‌تواند به درستی یا به خطا درک شود نادیده می‌گیرد. تنها بخش کوچکی از هر تجربه و ادراک شخصی در اندازه‌های شعر واقعی ظاهر می‌شود. از این رو، بایستی شعر را ساختار و مجموعه‌ای از قواعد دانست که فقط تا حدی در تجربه و درک عملی آن توسط خوانندگان به منصهٔ ظهور می‌رسد، هر تجربهٔ شعر مانند خواندن فقط کوششی است کم و بیش موفق برای جذب این مجموعهٔ قواعد و معیارها.

البته اصطلاح «قواعد» آن گونه که در اینجا به کار می‌رود، نباید با قواعد رومانتیک یا کلاسیک و یا قواعد اخلاقی و سیاسی اشتباه شود. آنچه ما درنظر داریم معیارها و قواعد واضح و روشنی هستند که از تجربهٔ اثر ادبی و درک شخصی از آن حاصل می‌شوند و در مجموع، اثر ادبی را تشکیل می‌دهند. بی‌شک در مقایسهٔ آثار ادبی با یکدیگر، تفاوتها و تشابهات این قواعد آشکار می‌شود و در نتیجه، امکان



دسته‌بندی آثار ادبی بر اساس قواعدی که در این آثار یافت می‌شود فراهم می‌آید، و از این طریق در نهایت می‌توان به نظریهٔ گونه‌های ادبی و نظریهٔ ادبی در کل، دست یافت. رد این امکان، با اعتقاد به اینکه هر شعر پدیده‌ای منحصر به فرد است، به معنی افراط در مفهوم فردیت اثر ادبی است. تا آنجا که هر اثر ادبی به پدیده‌ای کاملاً مجزا و مستقل از سنت ادبی، به چیزی غیرقابل انتقال و نافهمیدنی تبدیل می‌شود. حتّی اگر بپذیریم که یک اثر ویژهٔ ادبی را سرآغاز مطالعهٔ خود قراردهیم، بازهم نمی‌توانیم منکر وجود حلقه‌ها و تشابهات و عناصر و عوامل مشترکی شویم که دو یا چند اثر ادبی در دست مطالعه را به هم نزدیک می‌سازد و راهگشای حرکت از مطالعهٔ یک اثر خاص به سوی یک گونهٔ ادبی از قبیل تراژدی یونانی، و سپس در مجموع و در قدمی فراتر، ادبیات در کل، و نهایتاً نوعی ساختار فراگیر و مشترک در همهٔ هنرها، می‌شود.

آنچه هم اکنون در کانون توجه ماست، مسئلهٔ بسط نظریهٔ عمومی ادبیات نیست. در حال حاضر می‌خواهیم مشخص کنیم قواعد گفته شده در کجا واقع‌اند و حالت وجودی آنها را روشن کنیم. مطالعهٔ دقیق اثر ادبی ما را به این سو هدایت می‌کند که آن را نه تنها دستگاهی از قواعد بلکه دستگاهی متشکل از سطوح متفاوت که هر یک بر گروهی از عناصر مشخص دلالت می‌کند بپنداریم. رومن اینگاردن در مطالعهٔ هوشمندانه و بسیار فنی خود ازاثر ادبی[۲۷]، دیدگاه «پدیدارشناسی» هوسرل را برای دستیابی به سطوح ذوق و تمایزات هر یک، اختیار کرده است. برای پی بردن به صحت و سودمندی توضیح اینگاردن، لازم نیست به بیان جزء به جزء آن بپردازیم .. اینگاردن در بررسی خود، سطح آوایی اثر ادبی را ابتدای کار قرارمی‌دهد. البته، آن گونه که در بحث خود راجع به موجودیت شعر ثابت کردیم، نباید سطح آوایی اثر ادبی را با موجودیت عینی اصوات اشتباه کرد. هر چند اصوات بخش ضروری اثر ادبی هستند؛ زیرا برپایهٔ آنها است که سطح دوم اثر ادبی یعنی واحدهای معنایی ظاهر می‌شود. هر کلمه معنایی دارد و به واحدها و ترکیبات نحوی موجود در متن ملحق می‌شود. از دل این ساختار نحوی سومین سطح اثر ادبی زاده می‌شود، یعنی سطح اهداف بیان شده یا به عبارت دیگر، «دنیای» رمان‌نویس که شامل شخصیتها و زمینه‌ای است که شخصیتها در آن قرارمی‌گیرند. اینگاردن دو سطح دیگر برای اثر ادبی در نظر می‌گیرد که البته شاید نتوان آنها را به عنوان سطوح مستقل از یکدیگر مشخص کرد. سطح «دنیای» هنرمند از منظر و زاویهٔ دید به خصوصی ارائه می‌شود، زاویهٔ دیدی که ناگزیر به صراحت از آن نام برده نمی‌شود، بلکه به طور ضمنی در اثر مؤثر واقع می‌شود: به عنوان مثال، یک حادثه می‌تواند در ادبیات به منزلهٔ چیزی که «دیده» شده یا «شنیده» شده به خواننده عرضه شود. شخصیت می‌تواند با وجوه مشخصهٔ خود از بیرون یا از درون مشاهده شود. اینگاردن سرانجام از وجوه غیرفیزیکی و مجردی همچون تراژیک، هراس‌انگیز، متعالی یا روحانی - وجوهی که در هنر بیان عمیق می‌یابند - نام می‌برد. این سطح، غیرقابل چشم‌پوشی نیست و ممکن است در برخی آثار ادبی طرح نشود. شاید بتوان دو سطح آخر ذکر شده را در «دنیا»ی اثر ادبی، در حیطهٔ موضوعات به بیان درآمده، گنجاند. با این حال، سطوح فوق در نیاز به طرح مسائلی پیشنهاد شده‌اند که نمی‌توان آنها را نادیده انگاشت. «زاویهٔ دید» از زمان هنری جیمز و توضیح مدوّنِ لوبوک[۲۸] از نظریه و عمل جیمز، حداقل در رمان‌نویسی، عطف توجه زیادی شده است. طرح سطح وجوه مجرد و غیرفیزیکی، به اینگاردن کمک می‌کند تا مسائل مربوط به «معنی فلسفی» اثر ادبی را بدون گرفتار شدن در دام نظریه‌پردازیهای معمول، پاسخگو باشد.

برای روشن ساختن مطلب می‌توان از مباحث معادل در زبان‌شناسی سود جست. زبان‌شناسانی چون فردینانند دوسوسور و زبان‌شناسان وابسته به مکتب پراگ، مفاهیم لانگ[۲۹] به معنی دستگاه زبان و پارول[۳۰] به معنی عمل تکلّم شخصی را از هم متمایز می‌کنند[۳۱] این تمایز، معادل تفاوتی است که بین شعر و تجربه و درک شخصی از شعر وجود دارد. دستگاه زبان (لانگ) مجموعه قراردادها و قواعدی است که روابط و عملکرد آنها را می‌توانیم مطالعه و توصیف کنیم، دستگاهی که علی رغم تکلّم زبانی ناقص و متفاوت هر گوینده، خود از موجودیت و انسجام درونی برخوردار است. از این منظر، اثر ادبی در موقعیتی مشابه با دستگاه زبان قرارمی‌گیرد. هیچ یک از ما هرگز نمی‌تواند آن را به طور کامل درک کند، چراکه هیچ یک از ما نمی‌تواند زبان جمعی‌مان را در تمامیّت آن به طور کامل به کار گیرد. در هر عمل ادراک فردی نیز وضعیتی مشابه دیده می‌شود، ما هرگز به شناخت یک شیء با همه کیفیتهای آن نایل نمی‌شویم و اغلب جوانب متفاوت آن را درمی‌یابیم. با این همه، به سختی می‌توان هوّیت ویژه اشیاء را انکار کرد. همواره یک «ساختار شکل‌دهنده» را در موضوع ادراک، جذب

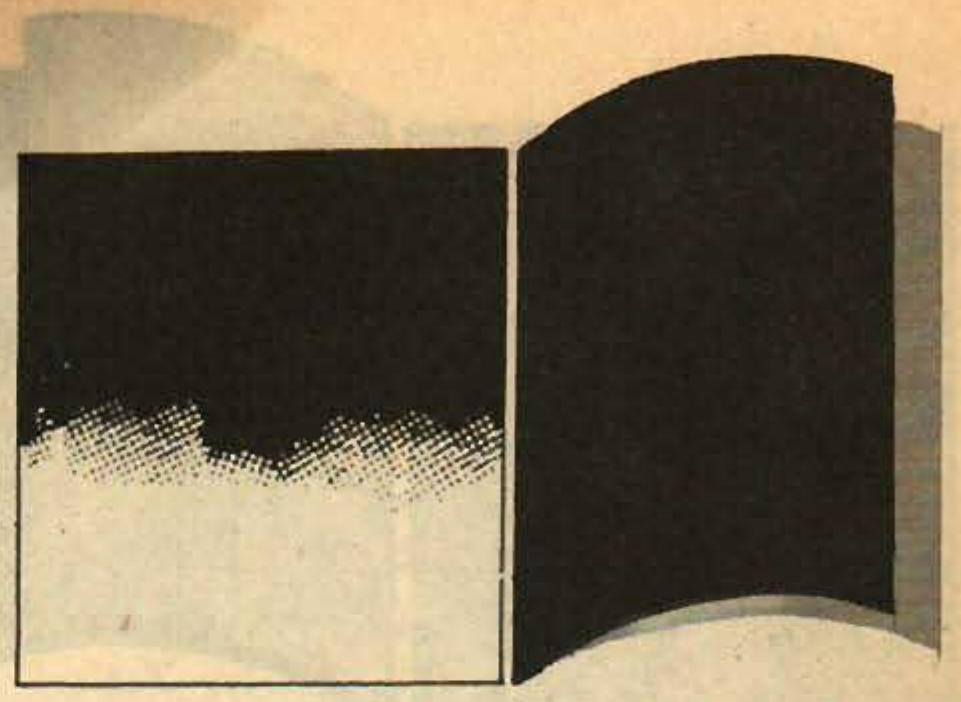
● شعر موجودیّتی ویژه دارد و پدیده‌ای است که آگاهی ما را به شکل خاصی متوجه خود می‌گرداند، نه واقعی به معنی فیزیکی است (مثل یک مجسمه) و نه روانی به معنی روان‌شناختی (مثل تجربه روشنایی یا درد) و نه مجرد (مثل مثلث)، اثر ادبی از ترکیب قواعدی حاصل می‌شود که در برتو مفاهیم مجرد، مستقر در ذهنیّت جمعی، به ادراک درمی‌آیند.

می‌کنیم. این عمل روند ادراک را به شناسایی قواعدی که توسط واقعیّت بیرونی بر ما اعمال می‌شود ـ و نه اختراع صرف یا طرح تمایزات نشأت گرفته از ذهنیّت ما ـ سوق می‌دهد. بدین سان، ساختار ادبی به وظیفه‌ای تبدیل می‌شود که باید به تحقق درآوریم و فعلیّت بخشیم». ما همواره بطور ناقص اثر ادبی را فعلیّت می‌بخشیم و متحقق می‌کنیم اما علی رغم این نقص، وجود «ساختار شکل‌دهندهٔ»، معینی ـ آن گونه که در هر موضوع دیگر مطالعه بدیهی و انکارنشدنی است.

امروزه زبان‌شناسان آواهای بالقوه را تحت عنوان واجها مطالعه می‌کنند. ترکیبات نحوی و تک واژه‌ها، از وجوه دیگر مورد مطالعهٔ زبان‌شناسان قرارمی‌گیرند. آنها جمله را نه به منزله آنچه آفریدهٔ موقعیّتهای پراکنده است، بلکه به منزله یک نظام نحوی توصیف می‌کنند. در زبان‌شناسی کارکردی معاصر، فراتر از حوزهٔ واج‌شناسی توسعهٔ نسبتاً کمی به چشم می‌خورد امّا مسائل پیش رو ناشناخته و حل نشدنی نیستند، این مسائل کم یا بیش طرح دوباره سؤالات نحوی و تک واژه‌شناختی هستند که در دستور زبانهای قدیمیتر به بحث گذاشته شده‌اند. مطالعهٔ اثر ادبی با مسائل مشابه‌ای در عرصهٔ واحدهای معنایی و ساختار این واحدها که به خدمت مقاصد زیبایی شناختی درمی‌آید مواجه است، مسائلی همچون معنی‌شناسی ادبی و واژگان و تصویر در متن ادبی با دقت بیشتر در حوزهٔ فعالیّت ادبی مطرح می‌شوند. دلالت واحدهای معنایی، جملات و ترکیبات دیگر نحوی بر پدیده‌ها و موضوعات مشخص و تواناییشان در آفریدن واقعیّتهای تخیّلی همچون مناظر، صحنه‌ها، شخصیتها و اعمال و عقاید انکارنشدنی است. این واقعیّتهای تخیّلی را می‌توان آن گونه مطالعه کرد که تفاوت آنها با واقعیّت تجربی مخدوش نشود واین حقیقت که این واقعیتها در ساختهای زبانی نهفته‌اند، از نظر پنهان نماند. شخصیّت در رمان تنها از دل واحدهای معنایی زاده می‌شود و درواقع حاصل مجموعه جملاتی است، که یا به وسیله شخصیّت ادا می‌شود و یا راجع به وی گفته می‌شود. این شخصیت از قعطیّت شخص حقیقی و واقعی، با گذشته‌ای منسجم برخوردار نیست و ترکیبی فرضی به شمار می‌رود. قایل شدن تمایزات فوق در سطوح تشکیل‌دهندهٔ اثر ادبی، این حسن را داراست که مانع طرح تمایز سنتی و گمراه‌کنندهٔ بین محتوا و فرم می‌شود؛ چرا که به این ترتیب محتوا در تماس نزدیک با سطح زیرین اثر ادبی، یعنی سطح زبانی، مطرح گردیده و در آن ظاهر شده و به آن وابسته است.

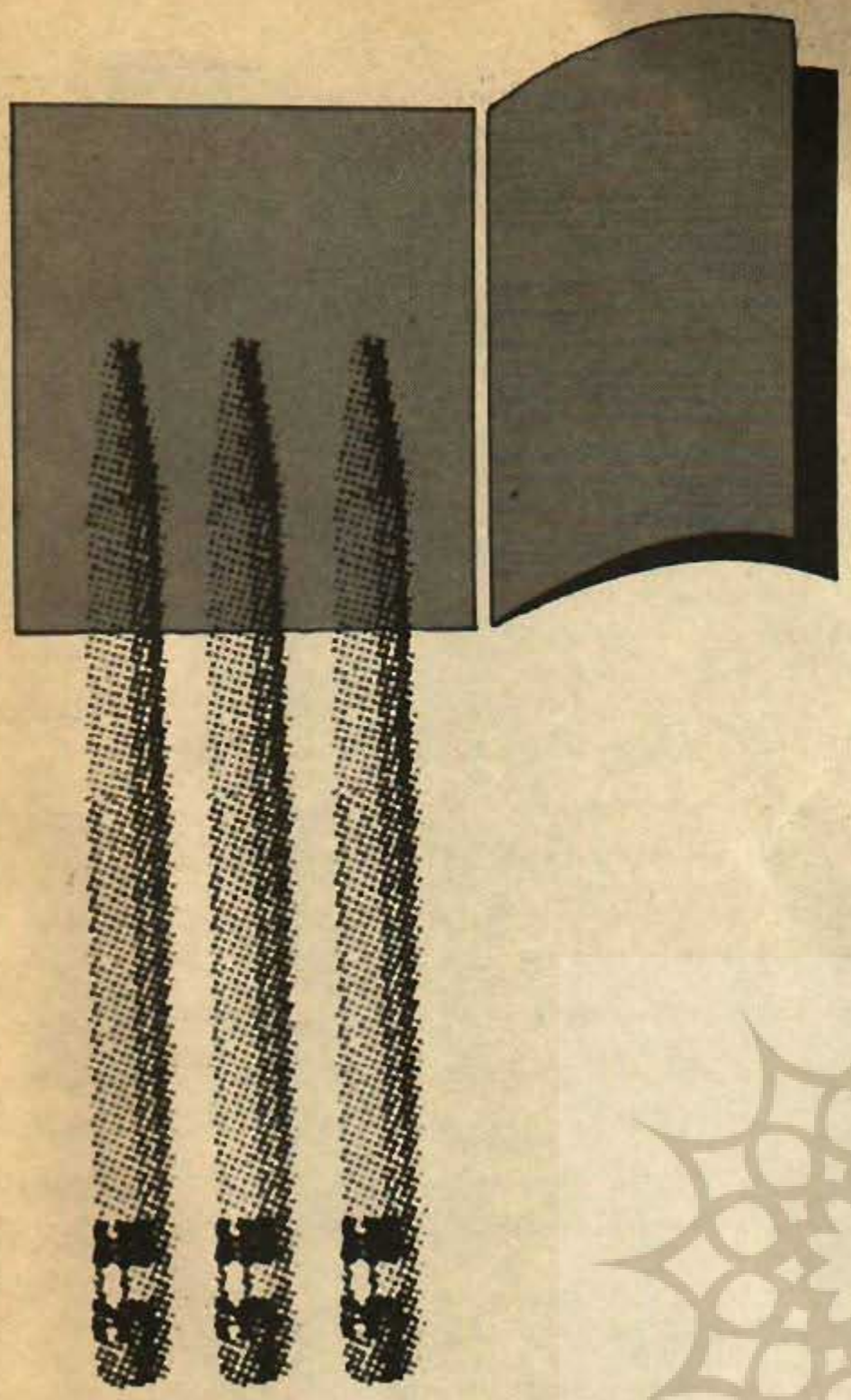
امّا این برداشت که شعر ساختاری متشکل از قواعد معین و دربردارندهٔ سطوح متفاوت است، همچنان پرسش مربوط به حالتِ وجودی آن را بی‌پاسخ باقی می‌گذارد. پاسخ به این سؤال مستلزم درک صحیح مباحث غامضی است که بخش عمده حوزهٔ معرفت‌شناسی را دربرمی‌گیرد، مباحثی که زادهٔ تقابل فلسفهٔ صوری[۳۳] با رئالیسم، و اصالت ذهن[۳۴] با رفتارگرایی است. قبل از هر چیز باید از دو قطب فلسفهٔ افلاطونی و فلسفهٔ صوری در شکل افراطی آنها حذر کرد. لزومی ندارد برای اثر ادبی به منزله ساختاری متشکل از قواعد، مادیّت قایل شد و آن را به نوعی «مثال اولی»[۳۵] که بر حوزهٔ بی‌پایانی از موارد موجود غالب است، تبدیل کرد. حالت وجودی اثر ادبی، با حالت وجودی مثال اولیِ مثلث یا عدد و یا کیفیتی چون «سرخ بودن» متفاوت است. برخلاف چنین مجرداتی، اثر ادبی در مقطع زمانی خاصی آفریده می‌شود و دگرگونی می‌پذیرد و حتّی ممکن است کاملاً مضمحل شود. در این صورت، اثر ادبی مانند دستگاه زبان است، هرچند در قیاس با اثر ادبی که در فرآیند آفرینش منفرد و خاصی حاصل می‌شود، زمان دقیق آفریده شدن و اضمحلال زبان به روشنی و قطعیّت قابل بررسی نیست. از سوی دیگر، باید پذیرفت که فلسفهٔ صوری افراطی که مفهومی همچون «دستگاه زبان ـ و در حوزهٔ مطالعهٔ ما مفهومی چون اثر ادبی ـ را آن گونه که ما درمی‌یابیم رد می‌کند و یا آن را فقط به مثابه توهّمی سودمند یا «توصیفی علمی» می‌پذیرد، به کلی ازدرک قضیه بازمی‌ماند.

پندارهای تنگ نظرانهٔ رفتارگرایی، هر چه را که در مفهوم بسیار محدود شدهٔ واقعیت تجربی نگنجد «رازگونه» یا ماورای طبیعی می‌شمارد. امّا واج را نوعی توهّم و دستگاه زبان را فقط «توصیف علمی اعمال تکلم» نامیدن به معنی گریز زدن و مواجه نشدن با مسئلهٔ حقیقت است[۳۶]. ما قادر به تمییز قواعد و موارد انحراف از قواعد موجود هستیم و نمی‌توان گفت فعّالیتمان تنها به طرح برخی توصیفات کلامی محض محدود می‌شود، دیدگاه رفتارگرایی از این بابت بر تجریدی اغفال‌کننده استوار است. اعداد یا قواعد، خواه آنها را به ادراک درآوریم یا نه، موجودیّت ویژهٔ خود را دارند. مسلماً من عمل شمارش و



همین طور عمل خواندن را انجام می‌دهم، اما طرح یک عدد و یا شناخت یک قاعده، با خود عدد و یا قاعدهٔ فوق یکسان نیست. آوایی چون «ب» با واج «ب» یکی نیست. ما قادر هستیم ساختاری از قواعد حاضر در درون واقعیت را به ادراک درآوریم و نمی‌توان ادعا کرد که تنها محدود به ایجاد و اختراع ساختارهای کلامی هستیم. این ایراد که ما فقط از طریق عمل شخصی ادراک، به قواعد مورد نظر دست می‌یابیم و نمی‌توانیم از مدار این عمل خارج شویم و از آن فراتر برویم، از قوت چندانی برخوردار نیست: این ایرادی است که بر توضیح کانت از ادراک و آگاهی ما وارد شده است و می‌توان به بی‌اعتباری آن را با استفاده از مباحث طرح شده در فلسفه کانت نمایاند.

واضح است که ما گاه در دریافت قواعد گفته شده، مرتکب خطا می‌شویم، امّا نمی‌توان از این طریق نتیجه گرفت که فیلسوف یا منتقد با نقد کردن ادراک ما نقشی فراانسانی اختیار کرده است تا از خارج از حوزهٔ ادراک انسانی به نقد دریافت ما از واقعیت بپردازد. همچنین، نمی‌توان گفت که منتقد تنها وانمود می‌کند که به دریافت نظام قواعد حاضر در واقعیت از طریق نوعی معرفت شهودی نایل آمده است. حقیقت این است که ما بخشی از دانش خود را در پرتو معیارهای کارآمدی که حاصل بخش دیگر دانش ماست می‌سنجیم و به نقد می‌کشیم؛ قرار نیست خودمان را در موقعیت شخصی بگذاریم که برای سنجش قدرت بینایی‌اش سعی می‌کند به چشمان خود بنگرد. ما همانند کسی هستیم که اشیایی را که به وضوح می‌بیند با اشیایی که به وضوح نمی‌بیند مقایسه می‌کند، و بر این اساس، به طبقه‌بندی اشیایی که در این دو گروه جای می‌گیرند دست می‌یازد، و با به کارگیری نظریهٔ بینایی، که برای عواملی چون فاصله و روشنایی توضیح کافی ارائه می‌کند، تفاوت آنها را درمی‌یابد. به همین سان ما قادریم تمایز بین خواندن صحیح و خطا یا به عبارت دیگر، تمایز بین دریافت قواعد موجود در اثر ادبی و مخدوش کردن این قواعد را دریابیم. نتیجه‌ای که حاصل روند مقایسه برداشتهای متفاوت از اثر ادبی و نیز مطالعه خطاها، تفسیرها و ادراکات نارسا از اثر ادبی است. ما می‌توانیم همان طور که واج را مطالعه می‌کنیم به مطالعه عملکرد، روابط و ترکیبات متنوع قواعد اثر ادبی اقدام کنیم. اثر ادبی نه یک مورد تجربی (همچون موقعیت ذهنی یک شخص حقیقی یا گروهی از اشخاص) است و نه مفهومی مجرد و غیرقابل تغییر همچون مثلث. اثر ادبی می‌تواند موضوع تجربهٔ ما باشد، چیزی که تنها از رهگذر تجربهٔ شخصی در دسترسی ما قرارمی‌گیرد، اما آن را با تجربهٔ فوق و هر تجربه دیگر نمی‌توان یکسان پنداشت. تفاوت اثر ادبی با موضوعات مجرد، همچون اعداد، در این است که اثر ادبی فقط به واسطه بخش تجربی (یا فیزیکی یا بالقوه فیزیکی) خود، یعنی به واسطه ساختمان آوایی در دسترس قرارمی‌گیرد و به ادراک درمی‌آید، حال آنکه مثلث یا عدد می‌تواند به طور بی‌واسطه در حوزهٔ ادراک درونی ما قرارگیرد. تفاوت عمدهٔ دیگر اثر ادبی با موضوعات مجرد در این است که اثر ادبی را می‌توان «زنده» نامید، چیزی که در مقطع زمانی معین آفریده می‌شود، در طول زمان دگرگون می‌شود و ممکن است از بین برود. اثر ادبی تنها در این جهت «بی‌زمان» است که در صورت به جا ماندن، نوعی ساختار بنیادی را که از زمان آفریده شدن به آن هوّیت می‌بخشد، حفظ می‌کند. امّا اثر ادبی در عین حال «تاریخی» است و از حیاتی قابل مطالعه برخوردار است، حیاتی که چیزی نیست بجز رشته‌ای از مادیّت بخشیدنها و جسمیّت دادنها در طول تاریخ اثر، جسمیّتی که بر اساس مشاهدات منتقدین و خوانندگان دربارهٔ تجربه‌شان و قضاوتهای آنان و نیز تأثیرات اثر ادبی بر آثار ادبی دیگر تا حدّی بازسازی می‌شود. آگاهی ما از تجسمات پیشین اثر ادبی (خواندنها، نقدها، و یا تفسیرهای نادرست) در تجربه و درک ما از اثر ادبی مؤثر واقع می‌شود. خواندنهای پیشین می‌تواند به مادر فهم عمیقتر اثر ادبی یاری رساند یا واکنش شدیدی علیه تفسیرهای رایج پیشین در ما برانگیزد. این نکته در عین اینکه اشارتی است بر اهمیّت تاریخ نقد ادبی، ما را به طرح سؤالاتی غامض در مورد جوهر و حدود و ثغور فردیّت هر اثر وامی‌دارد. چگونه شعر مراحل رشد و تکامل را پشت سر می‌گذارد و همچنان ساختار بنیادی خود را از گزند حفظ می‌کند؟ می‌توان اثر ادبی و حیات آن در طول تاریخ را با انسانی مقایسه کرد که در عین تغییر مداوم در طول زندگی، از شخصیت ثابتی برخوردار است. ایلیاد همچنان به موجودیّت خود ادامه می‌دهد، یعنی می‌تواند مکرراً تأثیر خود را اعمال کند و از این رو متفاوت است با پدیده‌ای



تاریخی چون جنگ واترلو که به طور قطع متعلّق به گذشته است، هرچند توضیح متفاوت تاریخ و مراحل آن محتمل است و تأثیراتش را حتّی امروزه نیز می‌توان مشاهده کرد. با همهٔ اینها، چگونه می‌توان از هویّت مشترک ایلیاد آن گونه که یونانیهای عهد هومر می‌شنیدند و می‌خواندند و ایلیادی که ما هم اکنون می‌خوانیم سخن گفت؟ حتی اگر بپذیریم متنی که دردست ماست همان متن قدیمی است، نمی‌توانیم انکارکنیم که ما به نحو متفاوتی آن را تجربه و درک می‌کنیم. نمی‌توان زبان این متن را با زبان روزمرهٔ یونانیان مقایسه کرد و از این جهت نمی‌توان انحراف متن از زبان محاوره را که بخش اعظم تأثیر ادبی بر آن استوار است احساس کرد. ما قادر نیستیم موارد فراوان ایهام و چند معنایی موجود در متن را که عنصر اساسی کار هر شاعر است تشخیص دهیم. همچنین، واضح است که پذیرش موازین اخلاقی یونانیها و اعتقاد آنها به خدایان چندگانه مستلزم کوشش تخیّلی بوده، با موفقیت نسبی مواجه می‌شود. با این حال مشکل بتوان منکر وجود ساختار مشابه قابل اتکایی شد که در تمامی دورانها، ثابت بر جای مانده است، ساختاری که متحول است، و در طول تاریخ، در گذر از ذهن خوانندگان، منتقدین و هنرمندان دستخوش تغییر و تحول می‌شود[۳۷]. بنابراین، اثر ادبی به مثابهٔ مجموعه‌ای متشکل از قواعد رشد می‌کند و دگرگون می‌شود و همیشه جوانبی از آن به طور کامل به ادراک درنمی‌آید. این مفهوم متحول از اثر ادبی به معنی ذهنی‌گرایی یا نسبی‌گرایی صرف نیست. برداشتهای متفاوت به هیچ وجه ارزش یکسانی ندارد. امکان قضاوت دربارهٔ اینکه، چه برداشتی موضوع مطالعه را عمیقتر و همه جانبه‌تر به ادراک درمی‌آورد، همیشه موجود است. صرف مفهوم کارایی و کفایت تفسیر، متضمن نوعی سلسله مراتب در برداشتها و نیز امکان نقد ادراکات متفاوتِ قواعد اثر ادبی است. پذیرش این اصل مسلم که «مطلق در نسبی نهفته است، هر چند به طور کامل و مسلم»[۳۸]، به معنی رد کامل نسبی‌گرایی است.

بنابراین شعر موجودیّتی ویژه دارد و پدیده‌ای است که آگاهی ما را به شکل خاصّی متوجه خود می‌گرداند، نه واقعی به معنی فیزیکی است (مثل یک مجسمه) و نه روانی به معنی روان‌شناختی (مثل تجربهٔ روشنایی یا درد) و نه مجرد (مثل مثلث)، اثر ادبی از ترکیب قواعدی حاصل می‌شود که در پرتو مفاهیم مجرد، مستقر در ذهنیّت جمعی، به ادراک درمی‌آیند، قواعد، متعلق به آگاهی جمعی ما بوده و با آن دگرگون می‌شوند، هر چند دستیابی به آنها از رهگذر تجارب و ادراک شخصی و بر پایه ساختمان آوایی جملات موجود امکان‌پذیر است. ما از مبحث ارزشهای هنری، سخنی به میان نیاورده‌ایم. اما مطالب طرح شده باید روشن کرده باشد که ساختاری که از قواعد و ارزشها بری باشد وجود ندارد و بدون رجوع به ارزشهای ادبی، قادر به درک و مطالعهٔ هیچ اثر ادبی نیستیم. خود این واقعیت که من ساختار به خصوصی را «اثر هنری» می‌نامم مبین نوعی ارزشگذاری است. خطای پدیدارشناسیِ مطلق در باور به جدایی اثر ادبی از ارزشها، به این مبناست که ارزشها بر ساختار ادبی تحمیل می‌شوند و جزء جوهری آن به شمار نمی‌آیند[۳۹]. رومن اینگاردن با تلاش برای تحلیل اثر ادبی، بدون رجوع به ارزشهای ادبی، در عمل، از اعتبار کتاب پرنغز خود می‌کاهد، ریشهٔ این مسئله در پندار پدیدارشناسی، مبنی بر وجود نظامی از «هستی»های («مثالهای») جاودانی و غیرزمانی که فردیتهای تجربی در مراحل بعدی بر آنها افزوده می‌شوند، نهفته است. فرض وجود موازین و ارزشهای مطلق، به معنی دورشدن از واقعیت نسبی بودن قضاوتهای شخصی است. مطلق‌گرایی خشک با مجموعهٔ بی‌شکلی از قضاوتهای شخصی فاقد ارزش مواجه می‌شود.

دیدگاههای مطلق‌گرا و نسبی‌گرا به یک اندازه از صحت بهره‌مند هستند. باید به ترکیبی از این دو دست یافت که موازین و ارزشها را انکار نمی‌کند و در عین حال آنها را متحول می‌پندارد. این دیدگاه که ما آن را پرسپکتیویزم[۴۰] نامیده‌ایم معتقد

به بی‌نظمی و اغتشاش در ارزشها نیست و سلیقهٔ شخصی را نمی‌ستاید. مفهوم فوق به معنی فرآیند شناختن هدف مورد نظر از نظرگاههای متفاوت است، نظرگاههایی که هر یک به سهم خود به تعریف درمی‌آیند و به نقد کشیده می‌شوند. ساختار، نشانه و ارزش سه وجه متفاوت یک مسئلهٔ واحد را تشکیل می‌دهند ونمی‌توان آنها را جدای از یکدیگر مطالعه کرد.

ما قبل از هر چیز باید شیوه‌های مطالعهٔ سطوح مختلف اثر ادبی را بیازماییم. ابتدا سطح آوایی اثر ادبی که شامل مواردی چون خوش صدایی، وزن و بحور شعری می‌شود؛ سپس واحدهای معنایی که در ظهور ساختار زبانی اثر ادبی و سبک آن نقش تعیین‌کننده ایفا می‌کنند؛ بدین ترتیب، سبک‌شناسی به مثابهٔ تحقیق سازمان یافته سبک اثر ادبی در این حوزه قرارمی‌گیرد. در مرحلهٔ بعد، تصویر و استعاره که از اصلی‌ترین ابزارهای سبک شعری بوده و توجه ویژه می‌طلبند، به خصوص از این جهت که دامنهٔ عمل آنها بسیار وسیع بوده و در شکل دادن به «دنیا»ی اثر ادبی بسیار موثر واقع می‌شوند. آن گاه به مطالعهٔ «دنیای» خاص اثر ادبی، «دنیایی» که نهادی بوده و در دستگاهی از نمادها که ما «اسطوره» می‌نامیم منعکس می‌شود. در ادبیات داستانی نیز با مسائل ویژه‌ای روبه رو هستیم، از جمله گونه‌ها و صناعتهای خاص ادبیات داستانی که در فصلی جداگانه عطف توجه قرارمی‌گیرد. پس از مطالعهٔ جوانب گوناگون تحلیل اثر ادبی، باید به مسئلهٔ مربوط به گونه‌های ادبی پرداخت و سپس پرسش مرکزی نقد ادبی، یعنی ارزشگذاری آثار ادبی را طرح کرد. سرانجام به طرح مسائل مربوط به تحوّل و تطوّر ادبیات، تاریخ ادبی و امکان تدوین تاریخ ویژهٔ ادبیات به عنوان بخشی از تاریخ هنر می‌پردازیم.[۴۱]

پانویس:

1. Theory of Literature
2. Rene Wellek
3. Austin Warren
4. Macaulay
5. Pilgrim's Progress
6. Ernest Fenollosa
7. George Herbert
8. Cummings
9. Arno holz
10. Ernest fenollosa, The Chinese written character as Medium for Poetry, New york, 1936.
11. Laurence Sterne
12. eye - rhyme

۱۳. منظور، خواندنِ شعر با صدای بلند است. م.

14. I. A. Richards
15. J. A. Richards, principles of literary criticism, London, 1924, pp. 15, 248.
16. A. E. Housman
17. Richards, priciples of ..., pp. 225 - 7.
18. Robert Browning
19. Danial Adam Poppelmann
20. Rococo
21. Vitruvius

۲۲. همان طور که اسپینگارن (Spingarn) می‌گوید، «منظور نویسنده از فعالیت هنری خلاقانهٔ وی دریافت می‌شود، به عبارت دیگر، این هنر خود شعر است که منظور شاعر را طرح می‌کند».
(The New Criticism in America, Criticism and America, NewYork, 1924, pp. 24 - 5)

23. E. M. Tillyard
24. E. M. Tillyard and C. S. Lewis. *The personal Heresy,* london, 1934.

۲۵. پی یر اودیا (Pierre Audiat) در کتابش به نام de L'aeuvre literaive Biographie با اعتقاد به اینکه اثر ادبی «نمودار مرحله‌ای از زندگی نویسنده است» خود را در دشواریهایی از این قبیل گرفتار ساخته است. دشواریهایی که عبور از آنها ناممکن است و با این حال به راحتی می‌شد از آنها حذر کرد.

26. Jan Mukarousky, *"Lart Comme Fait Semiologique,"* prague, 1936, pp. 1065 - 72.
27. Romau Ingarden, *Das Literariscbe Kunstwerk, Hall, 1931.*
28. Lubbok
29. Langue
30. Parole
31. Esp. in *De Saussures Cours de Linguistique generale,* Paris, 1916.
32. See E. Hussel's Meditations Cartesiennes,Paris, 1931, pp. 38 - 9.
33. Nominalism
34. Mentalism
35. Archetypal idea
36. The Problem of Truth
37. See Lovis Teeter, "Scholarship and the Art of Criticism" ELH, V (1938), pp. 173 - 93.
38. See Ernest Troeltsch's' Historiography', in Hastings's Encyclopaedia of Religion and Ethics, Edinborgh, 1913, vol. VI, p. 722.

۳۹. در متن اصلی، قید منفی‌کنندهٔ آخرین جمله غایب است و این به گمان مترجم ناشی از غلط چاپی است. ترجمه این جمله بر اساس متن اصلی در دسترس مترجم به این صورت درمی‌آمد: «و جزء جوهر آن به شمار می‌آیند» که البته با شواهد موجود در تقابل قرارمی‌گیرد. م.

۴۰. perspectivism، این اصطلاح توسط کسانی چون Ortega Y. Gasset ـ هر چند با معنی متفاوت ـ به کار گرفته شده است.

۴۱. همان طور که در ابتدا ذکر شد، مطلب ترجمه شده، فصل اول از بخش چهارم کتاب **نظریه ادبیات** است که به مطالعهٔ «درونی» اثرادبی اختصاص دارد. ازاین رو نویسندگان کتاب در آخرین بند این فصل،رئوس‌مطالب‌فصول‌بعدی کتاب رابه خواننده‌ارائه‌می‌کنند.م.