شناسه دیجیتال (Doi): 10.220"9/JOR.2020.300258.1969
شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸ شاپای الکترونیکی (issn):۷۰۹۲-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

ادبیات چیست؟ خوانشی ویتگنشتاینی از بازی زبانی ادبیات و نمود آن در *صید قزل‌آلا در آمریکا*

مریم سلطان بیاد
دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدی زبان ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
بعثت علمی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده‌ی زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت: ۹۹/۰۱/۱۴، تاریخ تصویب: ۹۹/۱۰/۰۷، تاریخ چاپ: زمستان ۱۴۰۰)

چکیده
پرسش از چیستی ادبیات در تاریخ نقد ادبی همواره پاسخ‌هایی مناقشه‌برانگیز در پی داشته است. بسیاری از نظریه‌های ادبی کلاسیک تلاش کرده‌اند تا چیستی ادبیات را از رهگذر یافتن ویژگی *متنی* یگانه و مشترک در آثار ادبی فراچنگ آورند، اما این رویکرد ذات‌باورانه همواره با چالشی اساسی مواجه بوده است: با ظهور آثار «آوانگارد»ی که آن «ویژگی» را نداشتند اما سرانجام به نحوی «ادبیات» به شمار می‌آمدند، کارآمدی نظریه‌های مذکور به چالش کشیده می‌شد. در پاسخ به این چالش، برنهاد مقاله‌ی حاضر این است که از نگاه ویتگنشتاین متأخر واکاوی قواعد حاکم بر نگارش ادبی نشان می‌دهد که ادبیات گونه‌ای بازی زبانی است که در آن «حرکت اشتباه» وجود ندارد. یک برتری تعریف پیشنهادی مقاله‌ی حاضر نسبت به سایر تعاریف و نظریه‌های پسا-ویتگنشتاینی این است که تعریف مذکور در عین ذات‌باورانه بودن در «ادبیات» انگاشتن آثار «آوانگارد» ادبی با چالش نسبتا کمتری مواجه خواهد بود. در پایان، خواهیم دید که این تعریف ویتگنشتاینی از ادبیات چگونه به واکاوی خوانشی جدید از معنای «خود-ارجاع» رمان *صید قزل‌آلا در آمریکا* یاری می‌رساند.
واژگان کلیدی: ادبیات (نگارش ادبی)، لودویگ ویتگنشتاین، بازی‌های زبانی، قواعد، ریچارد براتیگان، *صید قزل‌آلا در آمریکا*.

msbeyad@ut.ac.ir
bessat.elmi@ut.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

۱- مقدمه

در تاریخ نقد ادبی، چیستی مفهوم ادبیات همواره محل مناقشه بوده است؛ هیچ پاسخ نهایی و مورد اجماعی برای پرسش «ادبیات چیست؟»—و یا به سخن دقیق‌تر، «اساسا چه نوع نوشتاری ادبیات به شمار می‌رود؟»—ارائه نشده است. آنچه که در واقع روی می‌دهد این است که هر مکتب ادبی-هنری‌ای بنا به مقتضیات آرمان‌های خود (تلویحا) گونه‌ای «تعریف» از ادبیات را *پیش می‌نهد* و سپس بنا بر آن تعریف به آفرینش آثار ادبی می پردازد. البته، چنین وضع و حالی بیش از آنکه نشان‌گر فرصت‌طلبی اصحاب مکاتب ادبی باشد حاکی از سرشت ظاهرا *تعریف‌گریز* ادبیات به طور اخص و هنر به طور اعم است[۱]. از *بوطیقای* ارسطو (۳۳۵ ق. م) تا *رویداد ادبیات* (۲۰۱۲) تری ایگلتون، سلسله‌ی تعاریف ادبیات و ابطال متعاقب آنها بسیاری از منتقدان و فیلسوفان را بر آن داشته است که ادبیات و اساسا هنر را مفهومی تعریف‌ناپذیر بیانگارند. چنین نگرش پادذات‌باورانه‌ای[۲] به هنر و ادبیات به ویژه پس از انتشار کتاب *پژوهش‌های فلسفی* (۱۹۵۳) لودویگ ویتگنشتاین، فیلسوف تحلیلی اتریشی-انگلیسی، قوت گرفت. عموم نظریه‌های ویتگنشتاینی‌ای که به تأسی از *پژوهش‌ها* پیش نهاده شده‌اند ادبیات را از مقوله‌ی «شباهت خانوادگی» در نظر آورده‌اند: از این منظر، «هنر، همانطور که منطق [خود] مفهوم نشان می‌دهد، هیچ مجموعه‌ای از ویژگی‌های لازم و کافی [برای تعریف‌اش] ندارد؛ بنابراین [ارائه‌ی] نظریه‌ای در باب آن منطقا غیر ممکن است و چنین نیست که [ارائه‌ی چنین نظریه‌ای] صرفا از لحاظ عملی دشوار باشد»(Weitz, 5556: 888).

آنچه که پیش از هر چیز چنین نگرش «گشوده»‌ای را برمی‌انگیزد گوناگونی و ناهمگرایی آثار ادبی و هنری است: به محض اینکه منتقدان بر سر تعریفی از ادبیات به اجماع می رسند، نویسنده‌ای «آوانگارد» از راه می‌رسد و اثری خلق می‌کند که در نهایت به عنوان «ادبیات» پذیرفته می شود، اما با این همه ذیل تعریف مورد اجماع پیشین ادبیات قرار نمی‌گیرد. همانطور که نایجل واربرتون در *چیستی هنر* متذکر می‌شود «بخشی از مشکل تلاش برای تعریف هنر این است که هنرمندان اغلب در مقابل تصورات رایج از هنر واکنش نشان می‌دهند

---

۱. اگر چه مقاله‌ی حاضر منحصرا به کاوش در چیستی *ادبیات* می‌پردازد، از آن روی که ادبیات خود ذیل مقوله‌ی موسع‌تر «هنر» جای می‌گیرد، خوانش ویتگنشتاینی ارائه شده در این نوشتار بر خود مفهوم هنر نیز اطلاق‌پذیر خواهد بود. بنابراین، به جز مواردی که مشخصا سخن از هنر ادبیات است، واژه‌های «هنر» و «ادبیات» به جای همدیگر به کار رفته‌اند.

2. anti-essentialist

و تعمدا آثاری ارائه می‌کنند که از آنچه معمولا هنرتلقی می‌شود فراتر می‌روند» (واربرتون، ۱۳۹۲: ۸۴-۸۳). همین نکته را درک اتریج، نظریه‌پرداز ادبی معاصر، مشخصا در باب ادبیات چنین تصریح می‌کند: «ادبیات، همچون خود هنر در کل، چیزی نیست که بتوانیم تعریف‌اش کنیم، آن هم بنا به دلایلی که صرفا تصادفی نیستند. هنرمندان همواره برای فرارفتن از هنجارهای حاکم بر تولید و ادراک هنر راه‌هایی یافته‌اند»(Attridge, 9999: 11). این تعریف‌گریزی ادبیات در نهایت موریتس وایس، فیلسوف زیبایی‌شناس آمریکایی، را بر آن داشت تا چنین نتیجه بگیرد که «نفس سرشت ماجراجویانه و گسترده‌ی هنر، تحولات و آفرینش‌های بدیع همواره-حاضر آن، به دست دادن هر گونه مجموعه‌ای از ویژگی‌های معرف [هنر] را غیرممکن می‌سازد» (Weitz, 6666: 88).—چنین بدبینی‌ای نسبت به چشم‌انداز تعریفی از هنر تا به امروز ادامه داشته است: پس از بررسی نظریه‌های اخیر هنر، توماس آداجیان در مدخل «تعریف هنر» دانشنامه‌ی فلسفی استنفورد چنین نتیجه می‌گیرد که «ابدا روشن نیست که این کلمات—«هنر چیست؟»—بیان‌کننده‌ی چیزی شبیه به یک سؤال واحد باشند که پاسخ‌های متضادی به آن داده می‌شود، یا این که فلاسفه‌ای که پاسخ‌هایی می‌دهند حتی سرگرم بحث واحدی باشند...صرف تنوع تعاریف پیشنهادی [هنر] باید ما را به درنگ وادارد» (آداجیان، ۲۰۱۲: ۵۴).

مدعای مقاله‌ی حاضر این است که دلیل اینکه نظریه‌های پسا-ویتگنشتاینی نتوانسته‌اند «سرشت ماجراجویانه‌ی هنر» را فراچنگ آورند این است که نظریه‌های مذکور بیش از آنکه به نفس فعالیت یا *فرایند* آفرینش ادبی بپردازند، به *فرآورده‌های* این فعالیت، یعنی متون ادبی، پرداخته‌اند. در همین راستا، می‌توان گفت آنچه که بسیاری از تعاریف پسا-ویتگنشتاینی هنر و ادبیات از نظر دور نگه داشته‌اند چیزی است که می‌توان آن را ستیهندگی مشروع[۱] نام نهاد: این *امکان* همواره-گشوده پیش روی نویسنده‌ی ادبی که هر وقت که *بخواهد* می‌تواند از «قواعد» نگارش ادبی‌ای که تاکنون تثبیت شده‌اند سرباز زند و با این همه *همچنان* مشغول نگارش ادبی در نظر آورده شود، امکانی که پیش روی مثلا نویسنده‌ی علمی، تاریخی، فلسفی و... گشوده نیست.

بدین سان، در آنچه در پی خواهد آمد، خوانش ویتگنشتاینی جدیدی در باب چیستی ادبیات پیش نهاده خواهد شد، خوانشی که، به تأسی از آثار ویتگنشتاین متأخر، «ذات»[۲]

---

[۱] legitimate recalcitrance

[۲] essence

ادبیات را از خلال واکاوی قواعد حاکم بر فرایند آفرینش ادبی فراچنگ می‌آورد. ضرورت نظری پیش نهادن تعریفی از ادبیات، آنگونه که پیتر لامارک، فیلسوف ادبیات معاصر، در «تمهیداتی بر هر فلسفه‌ی ادبیات آینده» متذکر می‌شود، در این است که مقوله‌ی «ارزش ادبی نمی‌تواند از تصوری از آنچه که ادبیات را از دیگر گفتمان‌ها متمایز می‌سازد مستقل باشد» (Lamarque, 1111: 22). به سخن دیگر، هرگونه ارزش‌داوری‌ای در باب اثری ادبی *ناگزیر* تعریفی از ادبیات را پیش‌فرض می‌گیرد، و بنابراین اگر تعریف‌ناپذیری ادبیات مسلم پنداشته شود، آنگاه وضعیت معرفت‌شناختی ارزش‌داوری‌ها و نقدهای ادبی همواره مبهم خواهد بود.

در پایان، خواهیم دید که رمان پست‌مدرنیستی *صید قزل‌آلا در آمریکا* (۱۹۶۷)، اثر نویسنده‌ی آمریکایی ریچارد براتیگان[۲]، چگونه، ضمن ستیهندگی فاحش از «قواعد» نگارش ادبی، به آشکارسازی ذات یا سرشت سرکش ادبیات می‌پردازد، و اینکه چگونه این آشکارسازی خود می‌تواند «معنای» رمان باشد.

دلیل انتخاب این رمان پست‌مدرن را می‌توان در این دید که اساسا ظهور چنین آثار سنت‌شکنی بود که پرسش‌های بسیاری را درباره‌ی ادبی بودن و یا معیار تشخیص ادبی بودن متون برانگیخت. پس از تجربه‌گرایی‌های دادائیست‌های اوایل قرن بیستم در سرودن «اشعار مهمل» (از جمله شعر *کاراوانه* aa raaa n01‘‘ اثر هیوگو بال در ۱۹۱۷) و به ویژه پس از انتشار نخستین رمان‌های پس از جنگ جهانی دوم (از جمله رمان *نام ناپذیر* ***The Unnamable*** اثرساموئل بکت در ۱۹۵۳)، بداهت ادبی بودن آثارکلاسیک به پرسش کشیده شد. به نظر می‌رسید که چنین آثاری که قواعد سنتی نگارش ادبی را به هیچ می‌گیرند تهدیدی هستند علیه کیان نهاد ادبیات و قواعد نهادینه شده‌ی آن، قواعد نگارشی‌ای که در، مثلا، *جنبه‌های رمان* (۱۹۲۷) فورستر گردآوری شده‌اند. *صید قزل‌آلا در آمریکا* اثری است که در این سنت جای می‌گیرد، و ستیهندگی آن از قواعد نگارش داستان به حدی بوده است که برخی حتی از «رمان» نامیدن آن اجتناب کرده‌اند؛ بیلی کالینز، شاعر معاصر آمریکایی، بر این باور است که اثر براتیگان تعمدا از رمان بودن و یا حتی کتاب بودن سر باز می‌زند (Collins). از این منظر، می‌توان *صید قزل‌آلا در آمریکا* را ساختارشکن‌ترین (و درنگاه منتقدان غیر ادبی‌ترین

[۲] Richard Brautigan

و یا *غیر رمان‌ترین*) اثر در میان آثار دیگر نویسندگان آمریکایی پست‌مدرن متقدم (بارتلمی، کوور، پینچن، بارث و...) به شمار آورد. این در حالی است که تلاش مقاله‌ی حاضر بر این است تا نشان دهد که نوعی خوانش ویتگنشتاینی از این متن می‌تواند به بازشناسی ادبی بودن آن یاری رساند، ادبی بودنی که زیبایی فناناپذیر هنر ادبیات را در زایایی خود-ارجاع قواعد نگارش ادبی بازمی‌یابد.

۲-پیشینه‌ی پژوهش

اوله مارتین اسکیلاس در فصل سوم کتاب *فلسفه و ادبیات* (۲۰۰۱) خلاصه‌ی جامعی از گونه‌شناسی تعاریف ادبیات ارائه می‌کند: تعاریف «برون‌گرا...مدعی‌اند که تمام معیارهای لازم و کافی برای این که حکم ادبی بودن در مورد اثری صدق کند عبارتند از ویژگی‌های نحوی، معنایی و/یا ساختاری خود متن، و بنابراین [برای تعریف ادبیات] به هیچ شناختی در مورد نیات مؤلف و واکنش‌های خواننده نیاز»ی نیست (اسکیلاس، ۱۳۹۳: ۸۲). مونرو سی. بردزلی در کتاب *زیباشناسی* خود یکی از مهم‌ترین تعاریف برون‌گرا را پیش نهاده است و آن اینکه ادبیات «گفتمانی است با معنانی ضمنی مهم» (به نقل از همان: ۸۳)، و یا به سخن دیگر، ادبیات گفتمانی است برخوردار از «چگالی معنایی»[۱]، اما اسکیلاس در نقد این تعریف به درستی استدلال می‌کند که «این معیار نه لازم است و نه کافی. لازم نیست به این دلیل که آثاری وجود دارند که ما آنها را ادبیات می‌دانیم اما یا فاقد این کیفیت‌اند یا این ویژگی در آنها تقریبا غایب یا بی‌اهمیت است» (همان). روی هم رفته، چنین «نظریه‌های فرمالیستی ادبیات هیچ‌گاه نمی‌توانند فی نفسه کامل باشند»(Lamarque, 0000: 88). از دیگر سو، تعاریف «درون‌گرا تصمیم‌گیری درباره‌ی ادبی بودن یا نبودن یک اثر را به مؤلف واگذار» می‌کنند (اسکیلاس، ۱۳۹۳: ۸۸).

هیچ کدام از این دو گونه تعریف در نهایت از پس تعریف ادبیات بر نمی‌آیند چرا که «نظریه‌پردازان برون‌گرا در تعریف ادبیات ناکام مانده‌اند، چرا که هیچ ویژگی و خصلتی منحصر به ادبیات نیست، و درون‌گراها نیز با تفویض اقتدار به مؤلف، به طور ضمنی، آنچه را که به قول مؤلف ادبیات است ادبیات تلقی می‌کنند» (همان: ۸۹-۸۸).

---

[۱] semantic density

گونه‌ی دیگری از تعاریف ادبیات، به تأسی از فلسفه‌ی ویتگنشتاین متأخر، سعی دارند تا، برخلاف ذات‌باوری «سقراطی» تعاریف پیشین، ادبیات را از مقوله‌ی «شباهت خانوادگی» در نظر آورند (Searle, 5555: ____). از این منظر، هیچ ویژگی واحدی که در تمامی آثار ادبی مشترک باشد وجود ندارد؛ آنچه هست صرفا شباهت‌هایی موردی و تعمیم‌ناپذیر است، و باید با توسل به همین شباهت‌های خانوادگی جسته‌گریخته به فهمی از چیستی ادبیات دست یافت. از این منظر، اساسا «جست‌وجوی کیفیت واحد وحدت‌بخش، جوهر ادبیات، نتیجه‌ی درک نادرست از نحوه‌ی کار زبان است» (همان: ۸۹).

اسکیلاس در نقد این نظریه، ضمن پذیرفتن وجود شباهت‌های خانوادگی در ادبیات، چنین می‌نویسد که «[اما] آنچه که ما می‌خواهیم بدانیم این است که کدام ویژگی‌های مشترک برای ادبیات ضروری است و کدام نیست» (همان: ۹۰). به سخن دیگر، تعریف ادبیات بر اساس شباهت خانوادگی نوعی طفره رفتن از ارائه‌ی تعریف است، و از آنجا که «شباهت» مفهوم کشسان و مبهمی است—بین هر دو چیزی در جهان هستی می‌توان «شباهت»ی برقرار کرد— این خطر وجود دارد که با سرایت شباهت‌ها از اثری به اثری دیگر گونه‌هایی از نوشتار که شهودا ادبیات به شمار نمی‌روند (و یا به گفته‌ی لامارک *نباید* ادبیات به شمار روند)، از آن میان «فلسفه، تاریخ، الاهیات، شرح حال‌ها، دفتر خاطرات، زندگی‌نامه‌ها، جستارها» (Lamarque, 9999: 99)، نیز «ادبیات» شمرده شوند. از دیگر سو، کریستوفر نیو در *درآمدی بر فلسفه‌ی ادبیات*(۱۹۹۹)، در فصلی با عنوان «ادبیات چیست؟ تعاریف و شباهت‌ها»، به دفاع از تعاریف مبتنی بر شباهت خانوادگی می‌پردازد: « ...چیزهای گوناگونی که ما ادبیات می‌نامیم...همه به هم‌دیگر مرتبط‌اند به همان انحائی که اعضای یک خانواده به هم‌دیگر شبیه‌اند—یعنی به طرق مختلف...البته که این [دیدگاه] متضمن گونه‌ای آشفتگی و هرج ومرج است [یعنی هر متنی، تا بدانجا که به نحوی از انحاء شباهتی به متون «ادبی» پیشین داشته باشد، می‌تواند ادبیات به شمار رود]؛ اما تنها اذهان متصلب چنین [دیدگاهی] را آزارنده خواهند یافت» (New, 9999: 77).

اسکیلاس در ادامه به جدیدترین و مدون‌ترین نظریه‌ی ادبیات می‌پردازد: «نظریه‌ی نهادی» ادبیات که توسط استاین هائوگوم السن[۱]، نظریه‌پرداز ادبی نروژی، پیش نهاده شده است. از بسیاری جهات، نظریه‌ی نهادی با رد اکید برون‌گرایی گونه‌ی خاصی از درون‌گرایی را

۱ Stein Haugom Olsen

در تعریف ادبیات در پیش می‌گیرد، درون‌گرایی‌ای که بیش از آنکه معطوف به دورنیات شخص مؤلف باشد، معطوف به «انتظارات» و سوگیری‌های پیشینی خوانندگان است. اسکیلاس نظریه‌ی السن را اینگونه تلخیص می کند:

> ...متن را صرفا در صورتی می‌توان ادبیات به شمار آورد که ما قراردادها و انتظاراتی در مورد اینکه ادبیات چیست و چگونه نوشته، منتشر و خوانده می‌شود داشته باشیم. به عبارت دیگر، اینکه متنی اثر ادبی به شمار آید منوط به قراردادهای خوانش ادبیات است. این مطلب چند معنا دارد: یکی اینکه ما نمی‌توانیم ویژگی‌هایی را در متن بیابیم که به تنهایی بتوانند آن را ادبیات سازند، نبوغ مؤلف نیز به تنهایی نمی‌تواند چنین کند. همچنین به این معناست که ما باید قول مشهور دریدا را مبنی بر اینکه چیزی خارج از متن وجود ندارد انکار کنیم و بپذیریم که در واقع چیزی خارج از متن وجود دارد و وجود این چیز برای آنکه متنی ادبیات باشد ضروری است. ...شناختن متنی به عنوان ادبیات صرفا توجه به ویژگی‌های ساختاری خود متن نیست بلکه فهم آن به شیوه‌ای متفاوت با فهم متون دیگر است (همان: ۹۲).

اسکیلاس درنقد تعریف نهادی ادبیات به درستی به ماهیت دوری این تعریف اشاره می‌کند: «السن همچنین مدعی است که ادبیات به وسیله‌ی رویکرد ادبی [خوانندگان] شکل می‌گیرد و این نحوه‌ی خوانشی است که نهاد ادبی آن را بر آثار ادبی اعمال می‌کند. ولی چگونه می‌توان این نهاد را از نهادهای دیگر تشخیص داد؟ ظاهرا فقط با بهره‌گیری از نحوه‌ی خوانش ادبی آن» (همان: ۹۷). با این حال، اسکیلاس در ادامه اذعان دارد که «نظریه‌ی نهادی او [السن] روی‌هم‌رفته نقطه‌ی آغاز سودمندی برای تحقیق درباره‌ی ماهیت تفسیر ادبی است» (همان: ۱۰۱).

در پایان، اسکیلاس، با استناد به مقاله‌ی والتر بی. گالی با عنوان «مفاهیم ذاتا مورد مناقشه» (۱۹۵۶)، چنین نتیجه‌گیری می‌کند که پرسش «ادبیات چیست؟» هنوز هم پرسشی گشوده است و پاسخ به این پرسش نیز هنوز «مورد مناقشه است» (همان: ۱۰۲).

در ادامه‌ی مقاله‌ی حاضر، خواهیم دید که تعریف ویتگنشتاینی پیشنهادی نگارنده از ادبیات در رد برون‌گرایی با نظریه‌ی نهادی السن و لامارک هم‌داستان است، و آشکارا سویه‌ای درون‌گرایانه دارد، اما، برخلاف نظریه‌ی السن و لامارک، تعریف مقاله‌ی حاضر بیش از آنکه معطوف به «نحوه‌ی خوانش» ادبیات باشد، به نحوه‌ی *نگارش* ادبیات خواهد پرداخت. این نکته‌ی اخیر در راستای فهم تعریف ویتگنشتاینی مقاله‌ی حاضر حیاتی است. نظریه‌های نهادی

ادبیات به مجموعه بازی‌های زبانی *خواننده-سوی*[۱] منطوی در نهاد ادبیات پرداخته‌اند؛ از این منظر، تعریف و یا حداقل فهم ادبیات اساسا معطوف به کاویدن پیش‌فرض‌ها و قواعد حاکم بر «فعالیت‌هایی» همچون «واکنش نشان دادن، صحبت کردن، ارزش‌داوری کردن، تفسیر کردن و "درک و تحسین"[۲] آثار ادبی» (Lamarque, 4444: 555) است. این درحالی است که مقاله‌ی حاضر بر آن است تا ادبیات را از رهگذر کاویدن هنجارهای حاکم بر بازی زبانی *نویسنده-سوی*[۳] نگارش ادبی تعریف کند. بدین ترتیب، مقاله‌ی حاضر ضمن پذیرش چارچوب نهادی نظریه‌ی السن و لامارک، گامی است کوچک در راستای تدقیق و هرچه فراگیرتر ساختن رویکرد ویتگنشتاینی نظریه‌ی نهادی به ادبیات.

جدای از برخی شرح‌های ژورنالیستی، مطالعات آکادمیک چندانی درباره‌ی رمان *صید قزل‌آلا در آمریکا* انجام نشده است. علارغم اینکه این رمان در زمان انتشار با استقبال مردمی بسیار خوبی مواجه شد، خوانش (به خصوص) جنبه‌های فرمی این اثر به شدت نادیده گرفته شده است، و اکثر منتقدان تنها به پرداختن به *مضامین* رمانتیک و ضد مصرف‌گرایانه‌ی اثر بسنده کرده‌اند. با وجود این، در قسمت «بحث و بررسی» مقاله‌ی حاضر به سه مورد از مقالات انتقادی معتبر در این زمینه اشاره خواهد شد، به خصوص مقاله‌ی توماس هیرن که بسیار نکته‌سنجانه به نقش «استعاره‌های براتیگانی» در شکل‌گیری فرم رمان پرداخته است.

درنهایت، اهمیت خوانش ویتگنشتاینی مقاله‌ی حاضر در این خواهد بود که خوانش مذکور با واکاوی *نقض* قواعد نگارش ادبی در اثر براتیگان به آشکارسازی معنای خود-ارجاعانه‌ی *صید قزل‌آلا در آمریکا* یاری خواهد رساند، و آن اینکه می‌توان رمان براتیگان را اساسا رمانی *درباره‌ی* چیستی خود ادبیات دانست. به سخن دیگر، در پی این خوانش ویتگنشتاینی، رمان براتیگان، در کنار دیگر معانی مضمونی، معنایی دورن‌مانا نیز خواهد یافت، درون‌مانا به همان معنایی که ویتگنشتاین در *فرهنگ و ارزش* پیش می‌نهد: «اثر هنری قصد دارد خودش را، و نه چیز *دیگری* را، برساند» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۵: ۱۱۷). دریک کلام، هدف از چنین خوانش ویتگنشتاینی‌ای پاسخ دادن به این پرسش است که *صید قزل‌آلا در آمریکا* چگونه «خودش را، و *نه* چیز *دیگری* را» می‌رساند، و اینکه این کار چه کمکی به فهم چیستی ادبیات (نوشتار ادبی) می‌کند.

---

۱ readerly

۲. appreciation

۳. writerly

۳- چهارچوب نظری

آراء ویتگنشتاین در کتاب *پژوهش‌های فلسفی*(۱۹۵۳) و دیگر یادداشت‌های دوران متأخراش دستمایه‌ی نظرورزی‌های فراوانی در باب هنر و ادبیات قرار گرفته‌اند. ویتگنشتاین در آثارش به کرات، هرچند نه به صورتی نظام‌مند، به ادبیات و آثار ادبی (مورد علاقه‌اش) پرداخته است. با این همه، ویتگنشتاین خود نظریه‌ای مدون در باب چیستی ادبیات و هنر ارائه نکرده است. استدلال محوری مقاله‌ی حاضر این است که با استناد به همین آراء جسته‌گریخته‌ی ویتگنشتاین در کتاب‌های *پژوهش‌های فلسفی*(۱۹۵۳)، *برگه‌ها*(۱۹۶۷)، *فرهنگ و ارزش*(۱۹۷۰) و ... می‌توان خوانش ویتگنشتاینی جدیدی از تعریف ادبیات ارائه کرد، خوانشی که علاوه بر تبیین (چگونگی) «ادبی بودن» متون کلاسیک به ایضاح ماهیت ادبی آثار «آوانگارد» و پست‌مدرن نیز می‌پردازد. بدین ترتیب، می‌توان گفت که چهارچوب نظری مقاله‌ی حاضر تماما مبتنی بر اندیشه‌های فلسفی ویتگنشتاین متأخر است.

۱-۳- بازی‌های زبانی[۱]

یکی از محوری‌ترین اندیشه‌های ویتگنشتاین متأخر در *پژوهش‌های فلسفی* انگاره‌ی «بازی‌های زبانی» است، نظریه‌ای در باب ماهیت زبان انسانی و معنا که در تقابل با همه‌ی نظریه‌های سنتی معنا—از جمله نظریه‌ی خود ویتگنشتاین در *رساله‌ی منطقی-فلسفی*(۱۹۲۱)—قرار می‌گیرد. در حالی که نظریه‌های سنتی غالبا نظام زبان انسانی و معنا را مبتنی بر چیزی *فراسوی* زبان می‌دانستند، نظریه‌ی بازی‌های زبانی زبان انسانی را همچون نظامی خودآیین در نظر می‌آورد. به سخن دقیق‌تر، در حالی که مثلا نظریه‌های سنتی معنای یک واژه را تابعی از «ارجاع» آن واژه به واقعیت یا شیء‌ای در جهان می‌دانستند، نظریه‌ی بازی‌های زبانی معنای یک واژه را تابعی از *کارکرد* آن واژه در بافتار[۲] یک رفتار زبانی خاص، یا یک بازی زبانی، در نظر می‌آورد. همانطور که ویتگنشتاین بارها تصریح می‌کند «در گروه بزرگی از مواردی که در آن واژه‌ی "معنا" را به

---

۱ language games
۲ context
۳ grammatical rules

کار می‌گیریم—البته نه همه‌ی آنها—آن را می توان چنین تعریف کرد: معنای یک واژه کاربرد آن در زبان است» (ویتگنشتاین، *پژوهش‌ها*، ۱۳۹۳: ۵۹). چنین انگاشت کاربرد-محورانه‌ای از «معنا» واژه، و به تبع آن کل نظام زبان و قواعد آن را، از تقید به اموری فرا-زبانی و ناانسانی رها می‌سازد. قواعد دستوری[۱] زبان و معنای واژه‌ها و جمله‌ها دیگرالزاما بواسطه‌ی وجود *چیزی* در جهان خارج تعیین نمی‌شوند؛ کاربرد گروهی از *کاربران* است که به یک واژه «معنا»یی را می‌بخشد: «...فراموش نکنیم که واژه معنایی را ندارد که گویی قدرتی مستقل از ما [انسان‌ها] به آن داده است، به نحوی که بتوان نوعی تحقیق علمی ترتیب داد و دریافت که واژه *واقعا* به چه معناست. واژه معنایی را دارد که کسی به آن داده است» (ویتگنشتاین، *کتاب آبی*، ۱۳۹۳: ۴۲).

تفاوت ماهوی این دو نظریه را می‌توان با مثالی ساده نشان داد: واژه‌ی «ژیخوسک» را در نظر بگیرید؛ طبق نظریه‌ی سنتی معنا، این واژه هیچ معنایی (در فارسی) ندارد زیرا واژه‌ی مذکور به هیچ چیزی در جهان (چه جهان خارج و چه جهان تجربه‌ی درونی) *ارجاع* نمی‌دهد. این در حالی است که از منظر نظریه‌ی بازی‌های زبانی ویتگنشتاین، واژه‌ی «ژیخوسک» مادامی که به نحوی از انحاء در یک بازی زبانی *به کار برده شود* کاملا بامعنا خواهد بود. تصور کنید که فردی مثلا در پاسخ به درخواستی نامعقول فریاد بزند «ژیخوسک !» و این کار را چندین بار در چند بافتار زبانی مختلف اما مرتبط تکرار کند؛ از منظر ویتنگشتاین متأخر، همین کاربرد چندباره‌ی واژه‌ی «ژیخوسک» و کاربردهای احتمالی این واژه در آینده کافیست تا آن را به واژه‌ای بامعنی و مأنوس در زبان تبدیل کند؛ همانگونه که ویتگنشتاین تصریح می‌کند، «معنای بیان[۲] سرتاسر وابسته است به اینکه ما در ادامه آن را چگونه به کار ببریم» (همان: ۱۱۳)—جالب‌تر اینکه همین که حتی من نگارنده‌ی این مقاله هم توانستم واژه‌ی مجعول «ژیخوسک» را «به نحوی از انحاء» (برای ایضاح نظریه‌ی معنای ویتگنشتاین پسین) *به کار ببرم*، (برای ویتگنشتاین) کافیست تا «ژیخوسک» «معنادار» شود. بدین ترتیب، از منظر نظریه‌ی بازی‌های زبانی، «یک نام [یک واژه] فقط زمانی از معناداری باز می‌ماند که به هر دلیلی دیگر نتوان آن را به هیچ *طریقی* به کار برد» (ارینگتون، ۱۳۹۶: ۳۱).

اینگونه است که نظریه‌ی بازی‌های زبانی هستی زبان انسانی را از قید وابستگی به مرجعی *فراسوی* زبان و قواعد آن می‌رهاند؛ هستی زبان، در تحلیل نهایی، تنها بر قواعد کاربرد

[۱] expression

و دستور(گرامر) خود زبان مبتنی است و خود این قواعد بر چیز دیگری مبتنی نیستند: «این کنش [کاربرد واژه] [خود] یک معیار است، شیوه‌ی تکرارپذیر عمل...این کاربرد، این کنش، چیزی است که بنیادی و خودآیین است» (همان: ۴۰).

حال، این بازی‌های زبانی چه هستند؟ غرض ویتگنشتاین از استعاره‌ی «بازی» برای توصیف رفتارهای تکرارپذیر زبانی این است که توجه خواننده را به سرشت قاعده‌مند[۱] رفتارهای زبانی جلب کند: همانطور که بازی‌های مختلف (از گرگم-به-هوا و شطرنج گرفته تا بازی های المپیک) با توسل به *قواعد* متفاوتشان—و نه به عنوان مثال با وسایل بازی متفاوتشان—از هم‌دیگر متمایز می‌شوند، رفتارهای زبانی مختلف نیز، در نهایت، با توسل به قواعد متفاوت حاکم بر آن رفتارها از هم‌دیگر متمایز می‌شوند.

از دیگر سو، ویتگنشتاین با «بازی» خواندن رفتارهای زبانی قصد دارد تا هستی‌شناسی زبان انسانی را به *کنش‌های* قاعده‌مند انسانی گره بزند: همانگونه که هیچ بازی‌ای منطقا نمی‌تواند مستقل از بازیکناناش وجود داشته باشد، قواعد زبان انسانی و معنا نیز نمی‌توانند مستقل از کاربران زبان وجود داشته باشند. ویتگنشتاین در *پژوهش‌های فلسفی* چنین می‌گوید: «اینجا با اصطلاح "بازی زبانی" قصد برجسته ساختن این واقعیت را داریم که *سخن گفتن* به زبان بخشی از یک فعالیت، یا بخشی از یک صورت زندگی[۲] است» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۳: ۴۴). ویتگنشتاین در ادامه فهرستی از این «فعالیت»های زبانی ارائه می‌دهد، فهرستی که در عین حال توجه خواننده را به بسگانگی فروکاست‌ناپذیر[۳] این فعالیت‌های (بازی‌های) زبانی جلب می کند:

- دستوردادن و اطاعت از آن
- توصیف پیدا شدن فلان چیز، یا اندازه‌های آن
- ساختن چیزی از روی یک توصیف (ترسیم)
- گزارش یک رویداد
- تأمل درباره‌ی یک رویداد
- تشکیل و آزمون یک فرضیه
- ارائه‌ی نتایج یک آزمایش با جدول و نمودار

---

۱ rule-governed
۲ form of life
۳ irreducible multiplicity

- خلق یک داستان؛ و خواندن آن
- بازی در نمایشنامه
- ...
- خواهش، تشکر، فحش، خوشامد، دعا (همان: ۴۵).

آشکار است که ویتگنشتاین (حداقل گونه‌ای از) ادبیات—«خلق یک داستان»—را گونه‌ای از بازی‌های زبانی می‌داند. آنچه که در عین حال باید بدان توجه داشت این است که از این منظر ویتگنشتاینی منظور از «ادبیات» نه مجموعه‌ی *متون* ادبی (اشعار، نمایش‌نامه‌ها، رمان‌ها و...) که نفس فعالیت *سرایش* یا *نگارش* آثار ادبی است. بنابراین، نظریه‌ایی ویتگنشتاینی در باب چیستی ادبیات باید پیش از هر چیز به کاویدن ادبیات به مثابه‌ی یک *فعالیت*، یک *رویداد* ودر نهایت یک *بازی* بپردازد.

حال، چه چیزی یک بازی زبانی مانند ادبیات را از دیگر بازی‌های زبانی مثلا «گزارش یک رویداد» متمایز می‌کند؟ به سخن دیگر، چه چیزی ذات یک بازی زبانی را مشخص می‌کند؟ در فقرات ۳۷۱ و ۳۷۳ از *پژوهش‌های فلسفی*، ویتگنشتاین به صراحت می نویسد که «*ذات* را دستور زبان بیان می کند»[۱] (همان:۲۱۳)، و همینطور اینکه «دستور زبان می‌گوید هر چیزی چه گونه ابژه‌ای است (الاهیات به مثابه‌ی دستور زبان)»[۲] (همان: ۲۱۴). باید توجه داشت که مقصود ویتگنشتاین از «دستور زبان» در این دو جمله صرفا دستور زبان مثلا فارسی یا انگلیسی نیست؛ مراد از دستور زبان در این بافتار مجموعه قواعد هنجاری حاکم بر هر بازی زبانی‌ای است: همانطور که مثلا ذات بازی شطرنج را نه خود مهره‌ها و صفحه‌ی شطرنج که *قواعد به حرکت درآوردن مهره‌ها* تعیین می‌کنند، ذات یک بازی زبانی مثل ادبیات را نیز نه الزاما صنایع ادبی و آرایه‌های به کار رفته در متن که قواعد (هرچند نانوشته و ناخودآگاه) حاکم بر نگارش ادبی تعیین خواهند کرد. ویتگنشتاین خود در *اشارات فلسفی*(۱۹۶۴) این نکته را با اشاره به بازی شطرنج چنین بیان می‌کند: «نمی‌توانم بگویم: این یک سرباز است *و* چنین و چنان قواعدی بر این مهره حاکم‌اند. نه، این تنها خود قواعداند که این مهره را *تعریف می‌کنند*: یک سرباز چیزی *نیست* به جز مجموعه‌ی قواعد حاکم بر حرکت‌های آن (یک خانه [در صفحه‌ی شطرنج] نیز یک مهره است)، همانگونه که در مورد

---

۱ "*Essence* expeeseed by gramma"".

۲ "Gaamma ha knnd of obccc anyhlnng ss TTheoogy aggggamma"""".

زبان این قواعد هستند که منطق یک واژه را تعریف می‌کنند» (Wittgenstein,8888: 888).

حاصل اینکه، در نگاه ویتگنشتاین متأخر، پاسخ به پرسش «ادبیات چیست؟» منوط به کاویدن قاعده یا قواعد حاکم بر بازی زبانی نگارش ادبی است—و *نه* کاویدن مثلا «صور خیال»، «معنا»، «موضوع»، ویا «صدق» متن ادبی[۱]. بدین سان، می‌توان به تأسی از اشارت ویتگنشتاین در *اشارات فلسفی*، فعلا چنین گفت که *ادبیات چیزی نیست به جز مجموعه‌ی قواعد حاکم بر حرکت‌های نگارشی ممکن حین سرایش ادبی.*

ناگفته نماند که در نگاه نخست ممکن است این تصور دستور زبانی از ذات نزد ویتگنشتاین متأخر ممتنع به نظر برسد چرا که اساسا هدف فلسفه‌ی متأخر ویتگنشتاین، به یک معنا، «مبارزه» با سنت ذات‌باورانه‌ی افلاطونی است. با وجود این، میان این گرایش پادذات‌باورانه‌ی ویتگنشتاین متأخر و تصور فوق از ذات نزد ویتگنشتاین (ذات به مثابه‌ی دستور زبان) تعارضی وجود ندارد؛ آنچه ویتگنشتاین متأخر با آن سر ستیز دارد ذات *جوهری*[۲] (یا ذات به مثابه‌ی جوهر) است، ذاتی که چیستی یک چیز را از رهگذر بازشناسی ویژگی‌های مشترک و تغیرناپذیر منطوی در مصداق‌های گوناگون آن چیز فراچنگ می‌آورد (و نه *قواعد* حاکم بر *کاربرد* آن چیز). استنلی کاول[۳]، فیلسوف و ویتگنشتاین‌پژوه فقید آمریکایی، «چنین استدلال کرده است که ویتگنشتاین در واقع نه در پی بی‌اعتبار ساختن انگاره‌ی ذات که در سودای بازیابی آن است. ویتگنشتاین در *پژوهش‌های فلسفی* می‌گوید که ذات در دستور زبان تبیین می‌شود، به این معنا که این قواعد حاکم بر چگونگی به کار بستن واژه‌هاست که به ما

---

۱. آرتور دانتو نیز در *آنچه هنر است*(۲۰۱۳) چنین رویکرد ویتگنشتاینی‌ای به هستی‌شناسی اثر هنری دارد: پس از تحلیل آثار هنری پست‌مدرنی همچون جعبه‌ی *بریلو* اثر اندی وارهول، دانتو چنین نتیجه می‌گیرد که«حس من این است که اگر تفاوت‌هایی مرئی [میان آنچه هنر است و آنچه هنر نیست] وجود نداشته باشد، پس باید تفاوت‌هایی نامرئی وجود داشته باشد، نه نامرئی نظیر صابون‌های بریلو که داخل جعبه‌های بریلو بسته‌بندی شده‌اند، بلکه ویژگی‌هایی که پیوسته نامرئی‌اند» (دانتو، ۱۳۹۸: ۵۲). دانتو در ادامه با شناسایی دو ویژگی «نامرئی» آثار هنری اثر هنری را «معنای مجسم» (embodied meaning) تعریف می‌کند (همان: ۵۳). با این وجود، تعریف دانتو، علارغم هستی‌شناسی ویتگنشتاینی مفروض‌اش، باز هم ذات هنر را فراچنگ نمی‌آورد؛ تابلوی «خیابان یک‌طرفه»، به عنوان مثال، «معنا»یی دارد و آشکارا «تجسم» فیزیکی آن معناست، ولی با این حال یک اثر هنری نیست. مدعای مقاله‌ی حاضر این است که آن ویژگی «نامرئی»‌ای که به تعریف بسنده‌ای از هنر و ادبیات خواهد انجامید *قواعد* آفرینش هنری است، و نه «معنا» و یا چگونگی «تجسم» بخشیدن به آن «معنا».

۲. substantial essence (essence as substance)

۳. Stanley Cavell

می‌گویند یک شئ چگونه چیزی است. قطعا چنین تصوری از ذات بسیار متفاوت است با [ذات به مثابه‌ی] طبایع مصنوع الوهی نزد آکویناس» (Eagleton: 2222: 22).

۲-۳- «ادبیات چیست؟» یا چه قاعده‌ای بر بازی زبانی نگارش ادبی حاکم است؟

ویتگنشتاین در فقره‌ی ۳۲۰ *برگه‌ها* مقایسه‌ی جالبی میان قواعد آشپزی از یک سو و قواعد زبان از دیگر سو ترتیب می‌دهد:

> چرا قواعد آشپزی را دلبخواهی[۱] نمی‌نامم، و چرا وسوسه می‌شوم قواعد دستور زبان را دلبخواهی بنامم؟ چون «آشپزی» با غایتش تعریف می‌شود، حال آنکه «سخن گفتن» نه. این امر به این دلیل است که کاربرد زبان به معنایی معین خودمختار[۲] است، [در حالی که] آشپزی و شست‌وشو به آن معنا خودمختار نیستند. کسی که در آشپزی از قواعدی غیر از قواعد درست پیروی کند، بد آشپزی می‌کند؛ ولی کسی که از قواعدی غیر از قواعد شطرنج پیروی کند، بازی دیگری را انجام می‌دهد؛ وکسی که از قواعد دستوری دیگری غیر از فلان قواعد [زبان] پیروی کند، در این صورت سخن نادرست نمی‌گوید، بلکه از چیز دیگر سخن می‌گوید (ویتگنشتاین، ۱۳۹۷: ۹۳).

حال، مدعای محوری مقاله‌ی حاضر این است که آنچه که ویتگنشتاین در باب سرشت «دلبخواهی» قواعد دستور زبان تشخیص می‌دهد در باب سرشت قواعد (دستور زبان) آفرینش هنری و ادبی نیز صادق است، بدین معنا که قواعد حاکم بر مثلا نگارش یک داستان—اینکه شخصیت محوری داستان باید تحولاتی را از سر بگذراند، اینکه شخصیت‌های داستان انسجام رفتاری داشته باشند و یا اینکه اساسا داستان باید شخصیتی محوری داشته باشد و ...— نیز «دلبخواهی»اند و اینگونه نیست که این قواعد تصریحا از پیش تعیین شده باشند و به هیچ وجه نتوان از آنها تخطی کرد. در واقع یک نویسنده‌ی خلاق و جسور به راحتی می تواند تمامی

---

۱ arbitrary
۲ autonomous

قواعد و قراردادهای تثبیت‌شده‌ی داستان‌نویسی را زیر پا بگذارد و بدین ترتیب سبک و یا حتی *ژانر* جدیدی از داستان نویسی را بنیان نهد.

چنین چیزی از آن روی ممکن است که آفرینش ادبی (وآفرینش هنری در کل) برخلاف «آشپزی و شست‌وشو» با توسل به «غایتش‌اش» تعریف نمی‌شود: آفرینش ادبی نیز همانند «سخن گفتن» فعالیتی «خودمختار» است. به سخن دیگر، برخلاف بسیاری از فعالیت‌ها یا بازی‌های زبانی که هدفی مشخص، یگانه و مورد اجماع دارند (فعالیت‌هایی از جمله آشپزی، پزشکی، ورزش حرفه‌ای، بانکداری، نظامی‌گری، صنعت سرگرمی، شعبده‌بازی، تاریخ‌نگاری، فلسفه‌ورزی و...)، نمی‌توان هدفی یگانه و جهانشمول برای آفرینش هنری و ادبی در نظر گرفت؛ صرف خیل اهداف گوناگون و غالبا متنافر یا حتی متعارضی که در طول تاریخ برای هنر و ادبیات پیش نهاده شده است امکان در نظر آوردن هرگونه هدف یگانه‌ای برای آفرینش هنری–ادبی را منتفی می‌سازد. با وجود این، آنچه که همواره در واقع امر روی داده است این بوده است که هر مکتب هنری و یا حتی هر نویسنده‌ای هدف یا «مانیفست» دلخواه *خودش* را بر بازی زبانی ادبیات *تحمیل کرده* و سپس در راستای تحقق همین هدف «دلبخواهانه» به خلق آثار ادبی و هنری پرداخته است.

به راستی، هدف نهایی آفرینش ادبی و هنری چیست؟ بازنمایی «واقعیت» زندگی انسانی؟ (رئالیسم) بازنمایی امر قدسی؟ (هنر قرون وسطی) صرف بیان احساسات و عواطف انسانی؟ (اکسپرسیونیسم) اشاعه و پیشبرد آرمان‌های سیاسی؟ (رئالیسم سوسیالیستی) کاویدن ژرفای ناخودآگاه انسانی؟ (سورئالیسم) آشنایی‌زدایی از امر روزمره؟ (فرمالیسم روسی)... به راستی، کدام یک از این مکاتب هدف *راستین* هنر و ادبیات را در پیش گرفته است؟!

بسگانگی و تعارضات این اهداف است که بسیاری را بر آن داشته است که اساسا فرض وجود هرگونه هدف یگانه‌ای برای هنر را مورد پرسش قرار دهند: ویلیام کنیک، فیلسوف و منتقد هنری معاصر، در این راستا چنین نتیجه می‌گیرد که «برخلاف ادعای متعارف، هنر هیچ کارکرد و هدفی ندارد، به آن معنا که چاقوها و دستگاه‌های معاینه‌ی چشم کارکرد [خاص خود را] دارند» (Kennick, 8888: 999). توضیح اینکه، ما انسان‌ها هدف از ساختن *ابزار*هایی مانند چاقو را آگاهانه پیش چشم داریم: ما از پیش *می‌دانیم* که هدف و کارکرد چاقو بریدن است (هیچ کسی در مورد کارکرد چاقو شکی به خود راه نمی‌دهد)؛ این در حالی است که در مواجهه با اثری هنری (به ویژه آثار مدرن و پست‌مدرن) نمی‌توانیم *از پیش* بدانیم که کارکرد یا هدف مثلا *چرخ دوچرخه* (۱۹۱۳) اثر مارسل دوشان چیست—چنین

دیدگاهی در تاریخ زیباشناسی کلاسیک نیز مسبوق به سابقه است: تزوتان تودوروف از بنجامین کنستانس، نویسنده و فعال سیاسی فرانسوی–سویسی قرن هجدهم، نقل می کند که: «هنر برای هنر، بی هیچ هدفی؛ هر هدفی ماهیت هنر را زائل می‌کند. ولی هنر [در نهایت] به هدفی دست می‌یابد که در داقع به دنبالش نبوده است»(تودوروف، ۱۳۹۱: ۵۱).

حاصل اینکه، با در نظر گرفتن سرشت هدف‌گریز ادبیات و هنر، می توان سخن ویتگنشتاین در *برگه‌ها* را اینگونه بازنویسی کرد که «کسی که در آشپزی (یا پزشکی، ورزش حرفه‌ای، بانکداری، نظامی‌گری،...) از قواعدی غیر از قواعد درست پیروی کند، بد آشپزی می‌کند و یا دیگر اصلا *آشپزی* نمی‌کند—تصور کنید یک آشپز تصمیم بگیرد که غذا را آنقدر روی شعله نگه دارد که تمامی محتوایات قابلمه دود شود و چیزی از غذا باقی نماند! آیا او هنوز یک «آشپز» خواهد بود؟—، ولی کسی که از قواعدی غیر از قواعد تاکنونی نگارش ادبی پیروی کند، سخنی نادرست نمی گوید—به سخن دیگر، او هنوز هم مشغول نگارش *ادبی* خواهد بود—بلکه در ژانر (گونه‌ی) ادبی *دیگری* می‌نویسد».

قواعد بازی زبانی نگارش ادبی، همچون قواعد «سخن گفتن»، خودمختارند و به هیچ هدفی فراسوی خود پاسخگو نیستند و از این روست که قواعد نگارش ادبی، برخلاف قواعد بازی زبانی مثلا تاریخ‌نگاری یا فلسفه‌ورزی، تخطی‌پذیراند[۱]، بدین معنا که پیروی نکردن از صلب‌ترین قواعد نگارش ادبی نیز این بازی زبانی را *فسخ* نخواهد کرد.

پیش‌تر در فقره‌ی ۲۹۴ *برگه‌ها*، ویتگنشتاین میان دو نوع «حرکت» ممکن در یک بازی تفاوت قائل می شود: «حرکتی در یک بازی موجود» و حرکتی که بواسطه‌ی آن بازیکن «قاعده‌ی در بازی را بنیان می‌نهد» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۷: ۵۴). اگر، به عنوان مثال، شطرنج‌بازی مهره‌ی سرباز را دو خانه به جلو حرکت دهد، او صرفا حرکتی متعارف و مشروع در شطرنج را انجام داده است—او از قاعده‌ای *موجود* در بازی شطرنج پیروی کرده است—، اما اگر، برفرض، شطرنج‌باز مذکور *تصمیم بگیرد* که سرباز را سه خانه به جلو حرکت دهد، آنگاه او نخستین گام را در بنیان نهادن یک قاعده‌ی جدید برای شطرنج و یا حتی ابداع گونه‌ای جدید از شطرنج برداشته است. حال، مسئله این است که در بازی شطرنج، بازیکن مجاز نیست که این چنین *خودسرانه* قواعد موجود بازی را تغییر دهد از آن روی که هدف نهایی شطرنج بازی کردن، به نحوی از انحاء، رقابت کردن با حریف و احیانا پیروز شدن بر حریف است. و نکته

[۱] violable

اینجاست که، اگر قواعد بازی شطرنج هر آن، بنا به دلخواه بازیکنان، تغییر یابند، منطقا امکان رقابت و پیروز شدن منتفی خواهد شد چرا که همواره این امکان وجود خواهد داشت که هر *دو* بازیکن قواعد بازی را هر آن *به سود خود* تغییر دهند. بدین ترتیب، آشکار است که از آنجا که شطرنج (و اساسا هر ورزش حرفه‌ای دیگری) «با غایتش [=رقابت و برنده شدن] تعریف می‌شود»، قواعدی تخطی‌ناپذیر دارد.

این در حالی است که در بازی زبانی نگارش ادبی، نویسنده مجاز است، و اغلب حتی تشویق می‌شود، که قواعد تاکنونی نگارش ادبی را نادیده بگیرد و یا حتی آنها را به دلخواه خود تغییر دهد؛ اساسا در هنر، پدیده‌ی «آوانگارد» تنها از آن روی امکان بروز دارد که چنین تخطی‌هایی از قواعد موجود (تلویحا) مجاز شمرده می‌شوند. این بدان معناست که، اگر با تقسیم‌بندی ویتگنشتاین پیش برویم، نگارش ادبی، *در خلاق‌ترین و اصیل‌ترین لحظات‌اش*، بواسطه‌ی حرکاتی که «قاعده‌ی را بنیان می‌نهند» هستی و قوام می‌یابد. چنین ستیهندگی مشروعی تنها در بازی زبانی ادبیات (و هنر) ممکن است زیرا که، برخلاف شطرنج، هدف غایی نگارش ادبی، هر چه که باشد، رقابت کردن یا شکست دادن حریف نیست. هنرمند به هنگام آفرینش هنری، *ابتدا* و *الزاما* به دنبال پیروز شدن بر کسی نیست. هنرمند پیش از هر چیز به نحوی از انحاء سودای خود–بیان‌گری[۱] یا خود–افشاگری دارد، و تا بدانجا که خود–بیان‌گری انگیزه‌ی نخستین کنش هنری در نظر گرفته شود، آنگاه که هنرمند اثر هنری خود را به سرانجام برساند، پیشاپیش «پیروز» خواهد بود.

در فقره‌ی ۸۳ از *پژوهش‌های فلسفی*، ویتگنشتاین ضمن مثالی این ستیهندگی مشروع مضمر در برخی از بازی‌ها را چنین به تصویر می‌کشد: تصور کنید چند نفر خود را با بازی کردن با توپی سرگرم می‌کنند؛ گاهی «توپ را بدون قصد مشخص به هوا پرتاب می‌کنند، همدیگر را با توپ دنبال می‌کنند و برای شوخی توپ را به سر و کله‌ی هم می‌زنند و غیره». حال، در پاسخ به کسی که خواهد گفت این افراد «در هر ضربه از قاعده‌های معینی» پیروی می‌کنند، ویتگنشتاین چنین محاجه می‌کند که «و آیا موردی [بازی‌ای] هم نیست که بازی می‌کنیم—و قاعده‌ها را در جریان جلو رفتن [در بازی] برمی‌سازیم؟ و حتی مواردی [بازی‌هایی] هست که آنها [قواعد] را در جریان کار عوض می‌کنیم» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۳: ۸۸). پیرو آنچه که تاکنون به بحث گذاشته‌شده است، می‌توان استدلال کرد که چنین «مواردی» (بازی‌هایی) که در آن بازیکن همچنان که در بازی پیش می‌رود قواعد را *به دلخواه خود*

[۱] self-expression

برسازد وجود دارند، و آن هنگامی است که فرد مشغول بازی آفرینش هنری است—و آری، بر همین اساس، *می‌توان* افرادی را که در مثال ویتگنشتاین بی‌هدف با توپ بازی می‌کنند نیز به نوعی مشغول اجرای یک اثر هنری «پرفورمنس[۱]» در نظر آورد.

بر همین قیاس، می‌توان ادبیات (نگارش ادبی) را همچون عرصه‌ای از فعالیت انسانی، همچون بازی زبانی‌ای تعریف کرد که در آن کنش‌گر (نویسنده)، در عین حال که مخیر به پیروی از قواعد نگارش ادبی تثبیت‌شده است، می‌تواند (و اغلب تلویحا تشویق می‌شود که) از این قواعد مستقر تخطی کند و بدین وسیله قواعد نگارشی بدیعی را برسازد. در همین راستا، همانطور که استوارت همپشر نیز خاطرنشان کرده است، از آن روی که «اثر هنری امری ناطلبیده[۲] است [و] اساسا پاسخی به هیچ پرسش و یا راه‌حلی برای هیچ مسئله‌ی [عینی‌ای] نیست»[۳](Quoted in Kennick, 3333: 111)، می‌توان *اثر*(ابژه) ادبی را نوشتاری *خطاناپذیر*[۴] تعریف کرد؛ برخلاف نوشتارهایی همچون نوشتارهای علمی، فلسفی، تاریخی، فنی، تبلیغاتی، آشپزی و... که اساسا در «پاسخ» به چالش یا «مسئله»ای عینی و عملی نگاشته می‌شوند و، بر همین اساس، می‌توان *بد-ساخت*[۵] بودنشان را به طرز عینی‌ای نشان داد، نوشتار ادبی به هیچ مسئله‌ای فراسوی خود پاسخگو نیست و بنابراین نمی‌توان *به طرز عینی‌ای* نشان داد که نوشتاری ادبی حاوی «اشتباه» یا بد-ساخت است— همانطور که ویتگنشتاین در *در باب یقین* خاطرنشان می‌کند «برای اینکه کسی اشتباه کند [امکان اشتباه کردن را داشته باشد] فرد باید پیشاپیش در همنوایی با بشریت داوری کند» (Wittgenstein, 9999: 33)، این در حالی است که نویسنده‌ی ادبی بواسطه‌ی ستیهندگی مشروعی که در بازی زبانی نگارش ادبی مضمر است *می‌تواند*، در پیروی از قواعد نگارش ادبی، از همنوایی با دیگر انسان‌ها (دیگر نویسنده‌ها، منتقدان، مخاطبان و...) سر باز زند[۶].

---

۱ performance
۲ gratuitous
۳. یا همانطور آندره ژید گفته است «در هنر هیچ مسئله‌ای نیست که خود اثر هنری راه حل آن نباشد»(برژه، ۱۳۸۹: ۱۹۱).
۴ infallible
۵ ill-made
۶. خواننده توجه دارد که با توجه به موضوع پژوهش در مقاله‌ی حاضر تعریف فوق صرفا بر مبنای هنر ادبیات ارائه شده است؛ می‌توان همین تعریف را در باب خود هنر نیز به کار بست: آفرینش هنری بازی (گاها زبانی)ای است که در آن هنرمند، در عین حال که مخیر است از قواعد موجود پیروی کند، *می تواند* (و اغلب تلویحا تشویق می‌شود که) از این قواعد مستقر تخطی کند و بدین وسیله قواعد آفرینشی بدیعی را برسازد. در همین راستا، می‌توان *اثر* هنری را دست‌ساخته‌ای (artifact) خطاناپذیر تعریف کرد. بر خلاف دست ساخته‌هایی همچون صندلی، خودرو، توربین‌های بادی و ... که اساسا در پاسخ به نیازها، چالش‌ها و مسائل عملی عینی ساخته شده‌اند، و بر همین اساس، می‌توان بد-

پس، فعلا می‌توان چنین نتیجه گرفت که ادبیات گونه‌ای بازی زبانی است که در آن حرکت *اشتباه*[۱] وجود ندارد، بدین معنا که نمی‌توان دست بر مثلا جمله‌ای یا پاراگرافی از یک رمان گذاشت و گفت که «این جمله *اشتباه* است!» و یا «این قسمت از رمان بر خلاف قواعد داستان‌نویسی نگاشته شده است!»—اگرچه همواره این امکان وجود دارد که فردی (از جمله منتقد) قواعد نگارشی دلبخواهانه‌ی مکتب خود را معیار سنجش قرار دهد و سپس به «نقد» نوشته‌ی ادبی مذکور بپردازد.

تری ایگلتون، در کتاب *رویداد ادبیات*، به چنین تعریفی از بازی زبانی ادبیات نزدیک می‌شود آنگاه که، ضمن یادآوری ورود خود توماس مان نویسنده به سیر روایی رمان *دکتر فاستوس*، می‌پرسد: «اما ازکجا بفهمیم که این نیز صرفا حرکت دیگری در بازی داستانی نیست، حتی اگر او[توماس مان] اصرار داشته باشد که اکنون خوانندگانش را مستقیما و صادقانه مورد خطاب قرار می‌دهد؟ چگونه اطمینان حاصل کنیم که شکستن قواعد بازی [خود] قاعده‌ای از بازی نیست؟» (Eagleton, 2222: 666). تا بدینجا، برنهاد مفروض استفهام انکاری ایگلتون دقیقا در راستای تعریفی قرار دارد که مقاله‌ی حاضر پیش می‌نهد؛ آری، به زبان ایگلتون، ادبیات بازی زبانی‌ای است که درآن شکستن دلبخواهانه‌ی قواعد خود قاعده‌ای (چه بسا مهم‌ترین قاعده) از بازی زبانی ادبیات است.

با این همه، ایگلتون حاضر نیست تا استلزام نهایی این گمانه‌ی خود را بپذیرد: «[بدین سان] ممکن است چنین ادعا شود که ادبیات جایی است که در آن تقریبا غیرممکن است که بتوان دروغ گفت یا مرتکب اشتباهی شد....با این همه، خطاهای خود-آشکار[۲] می‌توانند وجود داشته باشند....اگر شما [ی نویسنده] آنچه را که آرنولد آیزنبرگ یک "خطای فاحش"[۳] می‌نامد مرتکب شوید، اثر شما از لحاظ هنری ضربه خواهد دید»(Eagleton, 2222: 888-999). به سخن دیگر، ایگلتون، در تحلیل نهایی، به وجود «حرکت اشتباه» در بازی زبانی ادبیات اذعان دارد. مثال او از این چنین «خطای فاحش»ی این است که مثلا نویسنده‌ی داستان مصور *مرد عنکبوتی* باور داشته باشد که مرد عنکبوتی *واقعا* وجود دارد. در

ساخت بودن‌شان را به طرز عینی‌ای نشان داد، آثار هنری به هیچ «مسئله»ای فراسوی خودشان پاسخگو نیستند و بنابراین نمی‌توان به طرز عینی‌ای نشان داد که اثری هنری «اشتباه» یا بد-ساخت است.

۱ wrong move
۲ self-evident errors
۳ sensational error

پاسخ باید گفت که این چنین خطایی صرفا متوجه وثاقت معرفتی *شخص نویسنده* خواهد بود و نه وثاقت خود متن داستان؛ اینکه نویسنده باور داشته باشد که مرد عنکبوتی واقعا وجود دارد خطایی *درون* بازی زبانی ادبیات نخواهد بود،گرچه چنین باور خلاف واقعی در بازی زبانی «گزارش یک رویداد» یا «تامل درباره‌ی یک رویداد»، بنا به اقتضای قواعد این دو بازی اخیر، مسلما یک «خطای فاحش» خواهد بود.

حال، با مد نظر قرار دادن گمانه‌ی ایگلتون، می‌توان تعریف ادبیات (در مقاله‌ی حاضر) را این چنین تدقیق کرد: *ادبیات (نگارش ادبی) گونه‌ای بازی زبانی است که در آن، دقیقا از آن روی که «شکستن قواعد بازی [خود] قاعده‌ای از بازی» است، حرکت اشتباه نمی‌تواند وجود داشته باشد، حال هر چه قدر هم که اشتباه مذکور «فاحش» باشد.*[1]

چنین تعریف ویتگنشتاینی‌ای از ادبیات نباید به این شائبه راه دهد که پس در ادبیات و هنر هیچ قاعده‌ای در کار نیست؛ البته که قواعدی بر نگارش ادبی و در کل آفرینش هنری حاکم اند، اما نکته اینجاست که، بنا به آنچه که از ویتگنشتاین متأخر استنباط می‌شود، این قواعد اساسا دلبخواهانه، خودآیین و تخطی‌پذیراند. قواعد وجود دارند، اما برخلاف شطرنج، فلسفه‌ورزی، تاریخ‌نگاری، نظامی‌گری، آشپزی، شست‌وشو و... در هنر این *خود* هنرمند است که *تصمیم می‌گیرد* از چه قواعد تاکنونی‌ای پیروی کند (یا نکند) و حتی چه قواعد جدید و شاذی را بنیان نهد. همانگونه که ایگلتون نیز تصریح می‌کند «بی‌دلیل نیست که هنر گاهی به

---

۱. نظر به آنچه که از ایگلتون نقل شده است، ظاهرا او این تعریف شاذ از ادبیات را نخواهد پذیرفت. ایگلتون خود، با تأسی از نظریه‌ی کنش-گفتاری (speech-act theory)، گونه‌ی خاصی از ادبیات یعنی داستان (fiction) را چنین تعریف می‌کند: «بنابراین داستان، همانند [کنش‌های-گفتاری] کارکردی (performatives)، رویدادی است که از کنش اظهار کردن‌اش جدایی‌ناپذیر است. آن [داستان] هیچ نقطه اتکایی خارج از خود ندارد، بدین معنا که نمی‌توان [صحت] آنچه را که آن [داستان] اظهار می‌کند به طرز معناداری با قسمی گواهی مستقل آزمود. از این منظر، آن [داستان] بیشتر شبیه فحش دادن است تا [مثلا] گزارش یک سرقت مسلحانه. داستان اعیانی(objects) را که ظاهرا بدانها ارجاع می‌دهد تولید می‌کند» (Eagleton, 2012: 777). نگارنده هیچ تعارضی میان این تعریف و تعریف پیش نهاده‌ی مقاله‌ی حاضر نمی‌بیند. خواننده در ادامه خواهد دید که در واقع قرابت‌های نظری در خور توجهی میان تعریف ایگلتون (در باب ادبیات) و تعریف مقاله‌ی حاضر وجود دارد. اگرچه ایگلتون در شرح تعریف خود از ادبیات گهگاه صراحتا از ویتگنشتاین تأسی می‌جوید، تعریف او مبتنی بر کاوش سرشت *قواعد* نگارش ادبی نیست، و بدین ترتیب نمی‌توان تعریف او را تعریفی «ویتگنشتاینی» به شمار آورد. با این حال، تعریف و اساسا نظرورزی‌های ایگلتون در کتاب *رویداد ادبیات* پس‌زمینه‌ی مفروض تعریف مقاله‌ی حاضر است، و حتی می‌توان گفت که تعریف پیشنهادی مقاله‌ی حاضر نسخه‌ی ریزدانه‌تر(fine-grained) تعریف ایگلتون است، نسخه‌ای که منحصرا از منظر ویتگنشتاین متأخر تدوین شده است.

عنوان سرنمون فعالیت آزاد در نظر آورده شده است. خودآیینانه عمل کردن به معنای کنار گذاشتن [هر گونه] قانونی نیست بلکه به معنای قانونی برای خود بودن است»(Eagleton, 2222: 000-111)[۱]. اینگونه است که، برخلاف بازی‌های زبانی علم، تاریخ، و حتی فلسفه، «ادبیات در عین حال که قادر است بازیگوشانه به چارچوب‌های هنجاری [قواعد بازی] دیگر گفتمان‌ها توسل جسته و آنها را به گونه‌ای التقاطی با اهداف خود ادغام کند، هیچ چارچوب هنجاری مشخصی از آن خود ندارد. برخلاف دیگر رشته‌ها، آن [ادبیات] می‌تواند شروطی را که مبنای توجیه [و ارزیابی] فرآورده‌های خاص‌اش قرار می‌گیرند خود انتخاب کند—و [بدین سان] آنچه در یک اثر ادبی شایسته به شمار می‌رود ممکن است در اثری دیگر یک نقص به شمار آید»(Grigoriev, 1111: 00).

در بحث از «پیروی از قاعده» در فقره‌ی ۲۳۷ *پژوهش‌های فلسفی*، ویتگنشتاین تمثیل نبوغ‌آمیزی را مطرح می‌کند که فهم سرشت قواعد حاکم بر نگارش ادبی و آفرینش هنری را تسهیل خواهد کرد:

> کسی را تصور کنید که به طریق زیر از خطی به عنوان قاعده استفاده می‌کند: پرگاری را دست می‌گیرد، و یکی از نوک‌های آن را روی خطی که «قاعده» است حرکت می‌دهد، تا نوک دیگر خطی را رسم کند که از قاعده پیروی می‌کند. و در حالی که در امتداد خط قاعده حرکت می‌کند گشودگی پرگار را ظاهرا با دقت زیاد تغییر می‌دهد، در تمام مدت به خط قاعده نگاه می‌کند گویی که آنچه انجام می‌دهد به وسیله‌ی آن [خط] تعیین می‌شود. و ما که او را تماشا می‌کنیم در این باز و بسته کردن پرگار هیچ نظمی نمی‌بینیم. نمی‌توانیم این شیوه‌ی پیروی از خط را از آن بیاموزیم. شاید اینجا آدم به راستی بگوید: «خط اصلی گویا به او خبر *می‌دهد* از چه راهی باید برود. اما [آن خط] یک قاعده نیست (ویتگنشتاین، ۱۳۹۳: ۱۶۷).

دلیل اینکه در این مثال نمی‌توانیم «خط» مذکور را یک «قاعده» بنامیم، جدای از اینکه «نمی‌توانیم این شیوه‌ی پیروی از خط را از آن بیاموزیم»، این است که امکان ارتکاب هر گونه اشتباه (در بازی ترسیم خطوطی با نوک آزاد پرگار) منتفی است؛ نمی‌توانیم فردی که خطوط را رسم می‌کند متوقف کنیم و به او بگوییم که «بایست! تو داری خطوط را *اشتباه* رسم می کنی!».

---

[۱]. این نتیجه‌گیری ایگلتون یادآور سخن کانت درباره‌ی نبوغ هنری در نقد سوم است: «*نبوغ* استعدادی (موهبتی طبیعی) است که به هنر قاعده می‌دهد» (Kant, 2007: 666). در ادامه، خواهیم دید که دقیقا همین معنا از خودآیینی قواعد آفرینش هنری مد نظر ویتگنشتاین متأخر، و یا حداقل خوانش نگارنده از ویتگنشتاین متأخر، است.

این از آن روست که، همانطور که ویتگنشتاین پیش‌تر در فقره‌ی ۲۲۴ خاطرنشان می‌کند، مفاهیم «توافق»، «قاعده» و به طریق استنباط «مرتکب اشتباه شدن» درهم‌تنیده‌اند، به این معنا که تنها زمانی می‌توان مرتکب اشتباهی شد که از قاعده‌ای تخطی شود، و فرد تنها زمانی ملزم به تخطی نکردن از قاعده‌ای می‌شود که پیشاپیش با دیگر کنش‌گران به توافق رسیده باشد.

حال، از آنجا که نویسنده، در مقام نگارش ادبی، *الزاما* نیازی به توافق با دیگر اعضای جهان هنر (بر سر پیروی از قواعد نگارش ادبی) ندارد، بواسطه‌ی هیچ قاعده‌ی نگارشی عمومی‌ای مقید نمی‌گردد، و بنابراین نمی‌تواند در نگارش خود مرتکب «اشتباه»ی شود. یک بار دیگر باید تأکید کرد که این امر به این معنا نیست که ابدا هیچ نوع قاعده‌ای در آفرینش هنری درکار نیست؛ بلکه باید چنین نتیجه گرفت که قاعده‌ی اساسی حاکم بر بازی زبانی نگارش ادبی چیزی شبیه به این است: «در نگارش ادبی، همواره از شهود[۱] خودت پیروی کن!»، و یا حتی سرراست‌تر، «هرطور که دوست داری بنویس!».

این قاعده‌ی اخیر به اندازه‌ی هر قاعده‌ی دیگری «عمومی» و آموزش‌پذیر است (همانند مثلا این قاعده که «در صورتی که هرگونه ناراحتی حس کردید، کمربند ایمنی خود را باز کنید!»). با این همه، آنچه که قاعده‌ی «همواره از شهود خودت پیروی کن!» فرا می‌خواند («شهود» هنری شخص نویسنده) تنها از منظر شخصی و خصوصی خود نویسنده دسترسی‌پذیر و ارزیابی‌پذیر است، و همین *خصوصی* بودن متعلق دستور «همواره از شهود خودت پیروی کن!» است که امکان بروز هر گونه «اشتباه»ی را منتفی می‌کند: چگونه می‌توان کسی را که در ترسیم خطوطی روی کاغذ از قاعده‌ی «خطوط را آنطور که دوست داری رسم کن!» پیروی می‌کند متوقف کرد و به او گفت که «هی! صبر کن! داری خطوط را اشتباهی رسم می کنی!»؟ نظر به اینکه «اشتباه» همواره در تخطی از یک «قاعده» امکان بروز دارد، در این مثال اخیر، «اشتباه» به این معنا خواهد بود که فردی که خطوط را رسم می‌کند از شهود یا دوست‌داشت خودش پیروی نکرده است! به سخن دیگر، در این بافتار، ترجمان «تو اشتباه می‌کنی!» این خواهد بود که «توخطوط را آنطور که دوست داری رسم نمی‌کنی!». اما سخن اینجاست که چگونه می‌توان دریافت که فرد مذکور *واقعا* از دوست‌داشت خودش پیروی نکرده است؟ مگر می‌توان به امیال شهودی فرد دسترسی پیدا کرد؟—بر همین قیاس، درباره‌ی کسی که در پیروی از قاعده‌ی «در صورتی که هرگونه ناراحتی حس کردید، کمربند ایمنی خود را باز

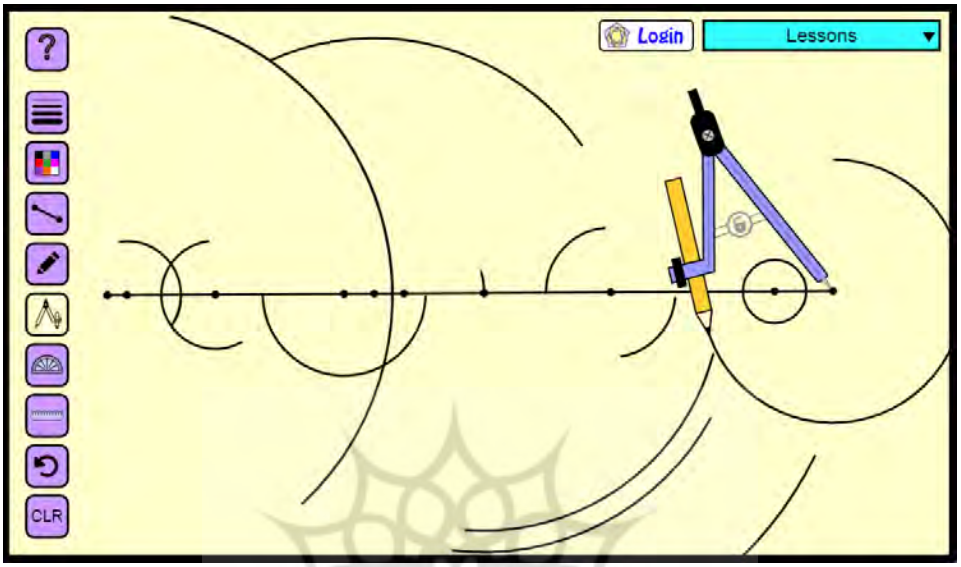
[۱] intuition

کنید!» کمربند خود را باز نمی‌کند نمی‌توان چنین حکم کرد که او مرتکب اشتباهی شده است زیرا چیزی که قاعده آن را فرا می‌خواند، یعنی «حس» مخاطب، فقط به طریقی خصوصی دسترسی‌پذیر است: تنها خود مخاطب قاعده است که می‌تواند حکم کند که آیا «ناراحتی»ای حس می‌کند یا نه، ودر نتیجه می‌توان گفت که هم کسانی که کمربند خود را باز می‌کنند و هم کسانی که کمربند خود را باز نمی‌کنند هر *دو* از قاعده‌ی مذکور پیروی کرده‌اند، و در این صورت، دیگر بحث از ارتکاب «اشتباه» هیچ معنایی نخواهد داشت[۱].

باز گردیم به مثال خود ویتگنشتاین. ویتگنشتاین می‌نویسد که آدم، با دیدن فردی که با نگه داشتن یک نوک پرگار بر «خط» قاعده با نوک آزاد پرگار خطوط ظاهرا تصادفی و نامنظمی را ترسیم می‌کند، «شاید» با خود چنین بگوید که «خط اصلی گویا به او خبر *می‌دهد* از چه راهی باید برود. اما [آن خط] یک قاعده نیست». آری، این *خود* خط فیزیکی ترسیم شده بر روی کاغذ نیست که قاعده است، و در عین حال این بدان معنا هم نیست که پس اینجا هیچ قاعده‌ای در کار نیست. این خط روی کاغذ نیست که به فرد «*خبر می‌دهد* از چه راهی باید برود»، اما می‌توان استنباط کرد که قاعده‌ای که در پس ترسیم این خطوط نامنظم نهفته است باید چیزی باشد شبیه به این که «هر خطی که با پرگار می‌کشی بکش، فقط حواست باشد که همیشه این نوک پرگار را روی خط «قاعده» نگه داری!». پس، برخلاف استنباط ویتگنشتاین مبنی بر اینکه هیچ قاعده‌ای بر بازی ترسیم خطوط نامنظم با پرگار حاکم نیست، می‌توان دید که در واقع قاعده‌ای *مستتر* در کار است که به فرد «خبر می‌دهد» که حرکت بعدی چه باید باشد: حرکتی که فرد صرفا *دوست دارد* انجام بدهد *مادامی که* آن نوک پرگار روی خط «قاعده» قرار داشته باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. این نکته را اینگونه نیز می‌توان تصریح کرد که بازی‌ای که قاعده‌ی آن «در صورتی که هرگونه ناراحتی حس کردید، کمربند ایمنی خود را باز کنید!» باشد «برنده» و «بازنده»ای نخواهد داشت.



شکل ۱. آیا می‌توان در بازی ترسیم خطوط منحنی با پرگار روی خط «قاعده» (مثال ویتگنشتاین در فقره‌ی ۲۳۷ پژوهش‌های فلسفی) مرتکب حرکتی اشتباه شد؟

از این رهگذر، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تمثیل ویتگنشتاین در فقره‌ی ۲۳۷ *پژوهش‌های فلسفی*، تا بدانجا که در آن بتوان «خط» قاعده را با «شهود» نویسنده جایگزین کرد، تمثیلی گویاست از بازی زبانی نگارش ادبی (و بازی آفرینش هنری در کل) در پیراسته‌ترین و آفرینش‌گرانه‌ترین شکل آن.

بنابراین، به هنگام نگارش ادبی، اگر از یک تمایز ویتگنشتاینی دیگر وام بگیریم، نویسنده بیش از آنکه «مطابق با قواعد بازی کند» صرفا «بازیگوشی» می‌کند[۱] (Wittgenstein, 1111: 21)، و همین بازی‌پذیری قواعد حاکم بر آفرینش هنری است که هنر را از دیگر فعالیت‌های انسانی و ادبیات را از دیگر بازی‌های زبانی متمایز می‌کند؛ همین ستیهندگی بالقوه‌ی هنرمند از قواعد بازی هنر است که در تحلیل نهایی «سرشت ماجراجویانه» و سرکش هنر را فراچنگ می‌آورد.

۱ "To hhow wha ee do nnphllooophy compaee paaynng a game by uusss and uu pyyynng about."

چنین خوانشی از بازی زبانی نگارش ادبی با آراء ویتگنشتاین درباره‌ی نقش شهود هنرمند در نگارش ادبی نیز سازگار است. ویتگنشتاین‌پژوه شهیر،سریل برت، در مقاله‌ای با عنوان «ویتگنشتاین، لیویس، و ادبیات» (۱۹۸۸)، می‌نویسد:

> ویتگنشتاین باور داشت که بیان ادبی[۱] باید خودانگیخته باشد. اگر چیزی برای گفتن ندارید، سعی نکنید چیزی بگویید: فقط خاموش بمانید...بنابراین، اصلا جای تعجب نیست که توصیه‌ی او، در دفتر یادداشت‌اش، به نویسنده‌ای متوسط این است که نویسنده در برابر [وسوسه‌ی] جایگزین کردن شتابزده‌ی بیانی خام و نادرست با بیانی درست مقاومت کند....نمی‌توان آن [بیان درست] را از ژرفا[ی ناخودآگاه] فراخواند. باید منتظر ماند تا آن خود از راه برسد. و با این حال وقتی که آن از راه می‌رسد او می‌داند که این همان واژه یا عبارت، گزاره یا بیان درست است (Barrett, 8888: 444-55).

بدین سان، آشکار است که نزد ویتگنشتاین، «درست»ی و یا «نادرست»ی حرکت‌های نویسنده حین نگارش ادبی—یعنی اینکه واژه، عبارت، جمله، پاراگراف، فصل و... *بعدی* چه باشد—بر شهود هنری خود نویسنده مبتنی است. از این منظر، تا بدانجا که حرکت‌های نویسنده حین نگارش ادبی برخاسته از شهود خود نویسنده باشند، تا بدانجا که نویسنده همانگونه که خود دوست داشته به نوشتن پرداخته است، تمامی حرکت‌های او در بازی زبانی نگارش ادبی «درست» خواهند بود زیرا تنها خود نویسنده است که «می‌داند».

اما گواه نهایی تعریف ویتگنشتاینی مقاله‌ی حاضر در سخن خود ویتگنشتاین نهفته است، آنجا که در *درسگفتارها و گفت‌وگوهایی پیرامون زیباشناسی، روان‌شناسی، و باور دینی*، ضمن مقایسه‌ی قواعد دوختن یک کت و قواعد هارمونی در موسیقی، چنین می‌گوید که:

> می‌توان قواعد وضع شده برای اندازه‌گیری یک کت را به منزله‌ی بیان آنچه که برخی از مردم *می‌خواهند* در نظر آورد. مردم بر سر اینکه یک کت چه اندازه باشد اختلاف‌نظر داشتند: برخی به اینکه آن [کت] پهن باشد یا باریک اهمیتی نمی‌دادند، و غیره: دیگرانی هم بودند که این مسئله برایشان فوق‌العاده مهم بود. می‌توان گفت که قواعد هارمونی بیانی بودند از آن شیوه‌ای که مردم می‌خواستند کوردها از پی هم بیایند—*خواست‌های آنها در این قواعد متبلور شده است*[۲]...[و بعدها] همه‌ی

---

۱ literary expression

۲ "hhe whhherrrr ytt alleed nntheee uusss"

آهنگسازان بزرگ به پیروی از آن [قواعد] آهنگ سرودند (Wittgenstein, 7777: 5-6) [تأکیدها از من است].

جالب‌تر اینکه، ویتگنشتاین، کاملا هم‌سو با این تلقی سابجکتیویستی‌اش از قواعد آفرینش هنری، باور دارد که در سنجش اثری هنری نمی‌توان از «درستی» سخن گفت. او در *درسگفتارها و گفت‌وگوها* استدلال‌اش را چنین پی می‌گیرد که:

وقتی که درباره‌ی یک سمفونی از بتهوفن سخن می‌گوییم از درستی[۱] سخن نمی‌گوییم. اینجا، چیزهای [ملاحظات] کاملا متفاوتی وارد می‌شوند. ...در برخی سبک‌های معماری یک در درست است، و نکته این است که شما هم آن را [به عنوان یک در درست] درک و تحسین می‌کنید. اما در برخورد با یک کلیسای گوتیک آنچه ما می‌کنیم این نیست که آن را درست بیابیم—آن [کلیسا] نقش تماما متفاوتی را با ما بازی می‌کند.سراسر این *بازی* متفاوت است. به همان اندازه متفاوت است که درباره‌ی انسانی داوری کنیم و از یک سو بگوییم که «او خوب رفتار می کند» و از دیگر سو بگوییم که «او تأثیر[۲] فوق‌العاده‌ای بر من گذاشت» (Wittgenstein, 7777: 7-8).

به سخن دیگر، اثری هنری یا بر ما «تأثیر» می‌گذارد یا «تأثیر» نمی‌گذارد، و سخن گفتن از «درستی» و «نادرستی» در بازی زبانی «درک و تحسین»، مداقه یا سنجش اثر هنری محلی از اعراب ندارد. چنین دیدگاهی، که آشکارا اقتدار هنجاری دوگانه‌ی درست/نادرست را زایل می‌کند، طبیعتا پیامدهای مهمی برای بازی زبانی نقد هنری خواهد داشت، و باید در مقاله‌ای جدا به آن پرداخت. با وجود این، آنچه که در این مجال می‌توان گفت این است که این دیدگاه ویتگنشتاین، به رغم پادشهودی بودن‌اش، منطقا به *سکوت‌گرایی*[۳] در باب ارزش‌داوری‌های *عینی* در هنر می‌انجامد، سکوت‌گرایی‌ای که البته هم با روح فلسفه‌ی «عرفانی» و «استعلایی» ویتگنشتاین متقدم و هم و با روح «درمانی» ویتگنشتاین متأخر کاملا سازگار است. با این توضیحات، مایه‌ی تعجب نیست که جی. شیر در مقاله‌ی خود، «زیباشناسی ویتگنشتاین و نظریه‌ی ادبیات»، چنین نتیجه‌گیری می‌کند که ویتگنشتاین بر آن است که «زیبایی‌شناسان در

۱. correctness
۲. impression
۳. quietism

برهه‌ی حیاتی‌ای از مساعی نظری خود باید "به سکوت بگرایند"؛ و آنها خواهند دانست که *چرا* باید چنین کاری کنند» (Shir, 8888: 11).

دو نقل قول فوق، ضمن تلخیص استدلال‌های مقاله‌ی حاضر تا بدینجا، نشان می‌دهند که نه تنها تعریف نگارش ادبی به منزله‌ی بازی زبانی‌ای که در آن «حرکت اشتباه» وجود ندارد از فلسفه‌ی متأخر ویتگنشتاین استنباط می‌شود که چنین تعریفی بالفعل در متن نوشته‌ها و گفته‌های او وجود دارد. هدف نوشته‌ی حاضر نیز استخراج و تصریح این تعریف بوده است، به نحوی که اکنون می‌توان چنین گمانه‌زنی کرد که تعریف پیش‌نهادی مقاله‌ی حاضر بیش از آنکه تعریفی *ویتگنشتاینی* باشد تعریفی است که خود *ویتگنشتاین*، اگر می‌بود، پیش می‌نهاد.

این بخش را با نقل‌قولی از جان بارث در مقاله‌ی دوران‌سازش «ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی» (۱۹۷۹) به پایان می‌برم، نقل‌قولی که به زیبایی تمامی آنچه را که تاکنون در باب ماهیت دلبخواهانه‌ی قواعد نگارش ادبی به بحث گذاشته شد خلاصه می‌کند: «...قراردادهای هنری سزاوار فرسایش، تزلزل، تنزل، و دگرگونی، یا حتی به کار رفتن در موضعی متضاد با خودند تا به این وسیله موجب پیدایش آثار زنده و تازه‌یی شوند» (بارث، ۱۳۹۴: ۱۴۳). جان بارث یک فیلسوف ویتگنشتاینی نبود، با این حال گفته‌ی او حاکی از این است که شهود هنری او به عنوان یک نویسنده‌ی ادبی پست‌مدرن به سرشت دگرگونی‌پذیر قواعد و قراردادهای هنری پی برده است، و همین شهود است که بارث و دیگر نویسندگان پست‌مدرن از جمله ریچارد براتیگان را در تخطی از سنت ادبی و حتی در خود-متناقض بودن جسور می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴- بحث و بررسی

صید قزل‌آلا در آمریکا اثر نویسنده‌ی آمریکایی ریچارد براتیگان در سال ۱۹۶۷ به چاپ رسید. متن به غایت نامتعارف، روایت‌گریز و گسیخته‌ی رمان از همان ابتدا این اثر را در ردیف آثار آوانگارد پست‌مدرن آمریکایی قرار داد. این رمان به ظاهر روایت‌گر خاطرات راوی‌ای—که در ادامه آشکار می‌شود خود براتیگان است— است که در تلاش برای صید ماهی قزل‌آلا به نقاط مختلفی در آمریکا سفر می‌کند. روایت این خاطرات و تصاویر محو ذهنی اما به هیچ روی سرراست نیست و خواننده بارها در خلال پی‌گیری پیرنگ داستان با فصل‌هایی برخورد می‌کند

که ظاهرا هیچ ربطی به داستان ندارند: نامه‌هایی از افرادی که هیچ نشان دیگری از آنها در داستان نیست؛ فهرست بلندبالایی از کتاب‌ها و گزارش‌ها و وسایل و... شخصیت‌هایی که بی هیچ زمینه‌چینی‌ای در داستان ظاهر می‌شوند و سپس بی هیچ توضیحی ناپدید می‌شوند و... . این چنین بازیگوشی‌های نگارشی‌ای در نگاه نخست انسجام و فهم‌پذیری متن را بسیار دشوار می سازند، با این همه، خواننده‌ای که تا انتهای داستان دوام آورده است، سرانجام، گونه‌ی جدیدی از روایت‌گری و تجربه‌ی زیباشناختی ادبی را از سر می‌گذراند.

خوانش‌هایی که تاکنون از *صید قزل‌آلا در آمریکا* ارائه شده‌اند غالبا *محتوای* رمان را مورد پژوهش قرار داده‌اند. از این منظر، غالبا باور بر این است که این رمان مرثیه‌ای است بر نوید رؤیای آمریکایی که، در اثر صنعتی شدن و مصرف‌گرایی بی حد و حصر در آمریکای پس از جنگ جهانی دوم، دیگر فقط در عالم خیال و اذهان افراد وجود دارد. در همین راستا، «سبک بی‌مهابا»[۱] و چهل‌تکه‌ی رمان بازنمودی از «تجربه‌ی افسارگسیخته و از هم گسیخته‌ی» آمریکای پس از جنگ تلقی می‌شود(Seib, 3333: 11).

آنچه که در پی خواهد آمد «خوانش»ی به معنای اخص کلمه از *صید قزل‌آلا در آمریکا* نخواهد بود چرا که نفس ارائه‌ی خوانش، به معنای کشف و استخراج لایه‌های معنایی *پنهان* اثر، با روح فلسفه‌ی ویتگنشتاین متأخر ناسازگار خواهد بود. به سخن صریح‌تر، ویتگنشتاین متأخر با «نظریه‌ی ادبی» مخالف است[۲] چرا که «خوانش اثر ادبی بر اساس مثلا نقد روانکاوانه نه تنها لایه‌های دیگری از اثر را پنهان نگه می‌دارد و از این رو بصیرت کافی در اختیار ما قرار نمی‌دهد، بلکه فقط به مستحکم‌تر کردن خود نظریه‌ی روانکاوی کمک می‌کند و یا نظریه‌های فروید و دیگر نظریه‌پردازان روانکاوی را تکرار می‌کند» (عابدینی‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۰۸-۱۰۹). به سخن دیگر، در نگاه ویتگنشتاین متأخر، روی آوردن به اثری ادبی از منظر مکاتب کلاسیک نظریه‌ی ادبی— نقد مارکسیستی، روانکاوانه، فمینیستی، تاریخی و ...— *موجودیت* خود اثر را نادیده می‌گیرد و در نتیجه اثر ادبی صرفا *بهانه‌ای* می‌شود برای به رخ کشیدن قدرت تبیینی و تفسیری نظریه‌ی ادبی.

---

۱ careless style

۲. سریل برت در «ویتگنشتاین، لیویس، و ادبیات»، نقل می‌کند که یک بار ویتگنشتاین در برخورد با اف. آر. لیویس، منتقد ادبی و استاد سرشناس دانشگاه کمبریج، «بی مقدمه» به او چنین گفته است که «[لیویس!] ول کن این نقد ادبی رو!»[Gvve ““ (Barrett, 8888: 555) [up ltteaayyctttsssm””

این درحالی است که رویکردی ویتگنشتاینی به اثری ادبی بیش از آنکه سودای *کشف* معنایی نهفته در پس اثر را داشته باشد، به کاوش در قواعد حاکم بر *نگارش* اثر ادبی مذکور خواهد پرداخت. بدین ترتیب، رویکرد ویتگنشتاینی به ادبیات، برخلاف رویکردهای کلاسیک، خودآیینی و خودبسندگی اثر ادبی را از خلال واکاوی *فرم* خود اثر بازمی‌شناسد—همانگونه که پیش‌تر اشاره شد، ویتگنشتاین خود در *فرهنگ و ارزش* این رویکرد را چنین تصریح می‌کند که «اثر هنری قصد دارد خودش را، و نه چیز *دیگری* را، برساند» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۵: ۱۱۷). هم از این روست که می‌توان گفت رویکرد ویتگنشتاین متأخر به اثر ادبی بیش از آنکه یک «استراتژی تفسیر» به دست دهد، به طرح یک «بوطیقا» رخصت می‌دهد. همانگونه که تزوتان تودوروف خاطرنشان می‌کند تفاوت اساسی این دو مقوله در این است که «بوطیقا برخلاف تأویل [تفسیر] آثار معین، در جست و جوی بازگویی معنا نیست، بلکه هدفش شناخت قوانین عامی است که ناظر بر خلق یک اثر می‌باشند. و نیز برخلاف علومی نظیر روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و غیره، بوطیقا این قوانین را در درون خود ادبیات می‌جوید. بنابرین، بوطیقا آن رهیافت به ادبیات است که هم "مجرد" [انتزاعی] است و هم "درونی" است» (تودوروف، ۱۳۹۶: ۲۰-۱۹). با این حساب، رویکرد ویتگنشتاینی نیز تا بدانجا که «قوانین...ناظر بر خلق یک اثر» را منحصرا «در درون ادبیات می‌جوید» آشکارا گونه‌ای *بوطیقای ساختارگرا* به دست می‌دهد.

با این همه، باید توجه داشت که چنین نیست که خوانش ویتگنشتاینی زیر از *صید قزل‌آلا درآمریکا* صرفا درگیر واکاوی چین و شکن‌ها و نوآوری‌های فرمی اثر باشد، و پرسش از «معنای» اثر را فروگذارد. این خوانش خوانشی فرمالسیتی به معنای روسی آن نخواهد بود. خوانش مذکور، از پس واکاوی تخطی‌های جسورانه‌ی براتیگان از قواعد متعارف نگارش داستانی، معنایی *خود-ارجاع* را از رمان برخواهد انگیخت. بدین ترتیب، معنای برآمده از خوانش حاضر بسیار شبیه به درکی از معنا خواهد بود که نوئل کرول در کتاب *درباره‌ی نقد* (۲۰۰۹) از رهگذر آراء کلمنت گرین‌برگ بدان می‌پردازد. گرین‌برگ، منتقد هنری سرشناس آمریکایی، بر این باور بود که «معنا»ی هنر نقاشی مدرنیستی در خود این گونه از نقاشی نهفته است: «او مسئله‌ی اصلی این مقوله [هنر مدرنیستی] را خودتعریفی[۱] هنر یا تعریف خود-ارجاعانه‌ی[۲] هنر تشخیص داد. چنین تعریفی بدین معنا خود-ارجاع بود که خود اثر هنری

---

۱. self-definition

۲. reflexive definition (تعریف بازتابی)

ظاهرا تعریفی از هنر را پیش می‌نهاد. هنرمند، در تلاش برای یافتن این خودتعریفی، توجه نظاره‌گر را با جسارت تمام به سوی آنچه هنرمند به عنوان ذات نقاشی در سر داشت برمی‌انگیخت» (Carroll, 9999: 333). بر همین قیاس، خوانش ویتگنشتاینی زیر نیز می‌کوشد تا معنای «خود-ارجاعانه‌ی» رمان براتیگان را فراچنگ آورد: اینکه چگونه *صید قزل‌آلا در آمریکا* تعریفی (خودتعریفی) از نگارش ادبی را در نگارش ادبی پیش می‌نهد.

۱-۴- *صید قزل‌آلا در آمریکا*: آشکارسازی قواعد بازی زبانی نگارش ادبی (ادبیات)

صید قزل‌آلا در آمریکا رمانی ژانر-ستیز است که در سیتهندگی‌اش از قواعد و قراردادهای داستان‌نویسی و به ویژه در ستیهندگی‌اش از قواعد نگارشی‌ای که خود رمان بنیان می‌نهد، علاوه بر خلق نوع جدیدی از رمان، سرشت بازی‌پذیر نگارش ادبی را آشکار می‌سازد: استدلال مقاله‌ی حاضر این است که براتیگان نشان می‌دهد که در داستان‌نویسی تخطی از (حتی) قواعد خود-ساخته‌ی نگارش ادبی، به طرزی متناقض‌نما، باز به آفرینش اثری ادبی می‌انجامد! و اینکه دقیقا همین تخطی‌پذیری قواعد نگارش ادبی است که آن را از دیگر بازی‌های زبانی متمایز می‌کند— بیاد بیاورید که تخطی از مثلا قواعد نگارش مقاله‌ی علمی (فلسفی، فنی، آشپزی و ...) منجر به آفرینش گونه یا ژانر جدیدی از نوشتار علمی نمی‌شود.

یکی از ویژگی‌های *صید قزل‌آلا در آمریکا* استفاده‌ی براتیگان از تشبیه‌های بعید و بسیار بدیع است: براتیگان به کرات شباهت‌هایی را بین مشبه و مشبه‌به برقرار می‌سازد که بسیار دور از ذهن می‌نمایند. در فصل‌های آغازین رمان، براتیگان خورشید را چنین توصیف می‌کند: «خوشید مثل یک سکه‌ی پنجاه سنتی خیلی بزرگ بود که یک نفر نفت روش ریخته و کبریت کشیده و روشنش کرده و گفته "بیا، اینو نگه‌دار تا من برم یه روزنامه بگیرم بیام" و سکه را کف دستم گذاشته، و دیگر برنگشته بود» (براتیگان، ۱۳۹۶: ۲۲). چنین تشبیه بعیدی پیشاپیش نوعی تخطی از قواعد نگارش ادبی متعارف است چرا که چنین تصویرسازی چگالی توجه خواننده را از پی‌گیری سیر رویدادهای رمان به *صناعت‌مندی* خود جمله‌ی مذکور جلب می‌کند؛ چنین تشبیه‌ای بیشتر برازنده‌ی زبان شعر است تا زبان رمان— و البته *صید قزل‌آلا در آمریکا* تعمدا مرز میان شعر و رمان را مخدوش می‌کند.

به کار بردن چنین تشبیه‌های بعیدی از سر تصادف نیست؛ خواننده‌ی رمان براتیگان در ادامه درمی‌یابد که نویسنده‌ی اثر گویی توسل به این گونه صور خیال شاذ را به مثابه‌ی «قاعده»ی نگارشی‌ای *شخصی* وضع کرده است؛ در فصلی با عنوان «در باب بهشت»، راوی یک کبک‌انجیر را چنین توصیف می‌کند: «فکر می‌کنم یک کبک‌انجیر را دیدم. نوک درازی داشت، انگار که یک شیر آتش‌نشانی را با مدادتراش تراشیده باشند و بعد روی صورت پرنده‌ای چسبانده باشند و پرنده را ول کرده باشند تا جلو چشم من با این چیز توی صورتش پر بکشد، فقط به این خاطر که مرا متحیر کنند» (همان: ۸۸). در ادامه‌ی همین صفحه، در توصیف بوی گوسفندها چنین می‌خوانیم: «اما چیزی که بیش از همه بوی گوسفند می‌داد خود خورشید بود. وقتی پشت ابری پنهان شد، بوی گوسفندها هم آرام گرفت، مثل پا گذاشتن یک آدم پیر، وقتی دوباره در آمد، بوی گوسفندها بلند شد، مثل غرش رعد تو یک فنجان قهوه» (همان). در جایی دیگر، راوی خیابان سفید شهر استنلی را چنین توصیف می‌کند: «به استنلی که رسیدیم خیابان‌ها سفید بود و خشک، انگار که یک قبرستان و یک کامیون پر از کیسه‌های آرد با سرعت زیاد با هم تصادف کرده باشند» (همان: ۱۰۴).

آنچه که در خلال این تشبیه‌های نامأنوس مورد تأکید قرار می‌گیرد، و گویی همچون یک *قاعده* خود را به رخ می‌کشد، شکاف معناشناختی بین مشبه و مشبه‌به است: راوی با تکرار ادات تشبیه «مثل» و «انگار که» تعمدا از استحاله‌ی مشبه در مشبه‌به و بدین تربیت از *استعاره شدن* تشبیه‌ها جلوگیری می‌کند. این درحالی است که نویسنده در نیمه‌های رمان، در فصلی خیال‌انگیز به نام «قزل‌آلای گوژپشت» قاعده‌ی فوق را نقض می‌کند، بدین صورت که آنچه که در ابتدای فصل یک تشبیه است به آرامی تبدیل به یک استعاره می‌شود، و جالب‌تر اینکه خود این استعاره هم در پایان فصل به *واقعیت* زیسته‌ی راوی تبدیل می‌شود:

> درخت‌های سبز کوچکی که کاملا نزدیک هم روییده بودند نهر را تنگ و باریک کرده بودند. نهر مثل ردیفی از ۱۲۸۴۵ تا باجه تلفن بود که سقف‌های بلند ویکتوریایی داشتند و همه‌ی درهاشان کنده و پشت باجه‌ها درب و داغان شده بود. ...قزل‌آلاهای توی آن باجه‌های تلفن بچه‌های خوبی بودند. یک عالم قزل‌آلای گردن‌قرمز پانزده تا بیست و پنج سانتی آن تو بود، درست به اندازه‌ی ماهی‌تابه، برای مکالمات دورن شهری. بعضی وقت‌ها چندتایی هم پیدا می‌شد که سی سانتی یا همین حدود بودند—برای مکالمات راه دور. ...چند دقیقه بعد داشتم کنار نهر کارت می‌زدم. کارتم را گذاشتم بالای ساعت و به دالان دراز باجه‌های تلفن پا گذاشتم.

...چند ساعتی که گذشت و هوای حاشیه‌ی باجه تلفن‌ها رو به تاریک شدن گذاشت، کنار نهر کارت زدم و رفتم به خانه» (همان: ۹۹–۹۵).

نهر و درخت‌هایی که نهر را در بر گرفته‌اند ابتدا «*مثل* ردیفی از ۱۲۸۴۵ باجه تلفن» هستند، سپس «باجه‌های تلفن» استعارا *به جای* نهر و درخت‌ها به کار می‌روند، اما در نهایت می‌بینیم که در واقع نهر و ردیف درخت‌ها در نگاه راوی با باجه‌های تلفن *اینهمان* شده‌اند: تشبیه استعاره اینهمانی. آشکار است که چنین بازیگوشی‌ای نقض صریح قاعده‌ای است که نویسنده پیش‌تر برای نگارش خود وضع کرده بود :امتناع از استحاله‌ی مشبه در مشبه‌به. با این همه، چنین نیست که نقض خود–خواسته‌ی این قاعده‌ی خود–ساخته منجر به نگارش متنی مغشوش و *بی‌قاعده* شود؛ براتیگان دقیقا با به کار بردن قراردادی ادبی «در موضعی متضاد با خود موجب پیدایش اثری زنده و تازه» می‌شود، وچه بسا که اینچنین تخطی‌ای در ساحت فرم به بصیرتی فراگیرتر اشاره داشته باشد: همانگونه که توماس هیرون در خوانش خود از *صید قزل‌آلا در آمریکا* استدلال می‌کند، چنین «استعاره‌ی براتیگانی‌ای به رابطه‌ی خاصی میان واقعیت و تخیل اشاره دارد، [و آن اینکه] شیوه‌ای که آدمی بواسطه‌ی آن واقعیت را به اندیشه در می‌آورد و توصیف می‌کند می‌تواند واقعیت را تغییر دهد» (Hearron, 4444: 4).

در نگاهی کلان‌تر به رمان، شاهد مورد دیگری از ستیهندگی براتیگان از قواعد نگارش ادبی متعارف هستیم: بافت و سبک متن فصل‌های *صید قزل‌آلا در آمریکا* انسجام ندارد، بدین معنا که خواننده در فصل‌های ابتدایی رمان ظاهرا با متنی رئالیستی، اگر چه گاها شاعرانه، مواجه است، اما در ابتدای فصل هفتم («روش دیگری برای درست کردن گچاپ گردو») خواننده با چنین متنی مواجه می‌شود: «و این هم کتاب آشپزی کوچکی برای صید قزل‌آلا، انگار که صید قزل‌آلا در آمریکا خوراک‌شناس پولداری است و نامزد صید قزل‌آلا در آمریکا *ماریا کالاس* است و دو تایی سر یک میز مرمری با شمع‌های زیبا نشسته‌اند و دارند غذا می‌خورند» (براتیگان، ۱۳۹۶: ۲۸). آنچه که در این فصل خواننده را به تعجب وا می‌دارد این است که ظاهرا «صید قزل‌آلا در آمریکا» به یکی از شخصیت‌های رمان تبدیل شده است! در ادامه‌ی این فصل، راوی دستور پخت چند نوع غذا را («کمپوت سیب»، «کرم آماده برای پای بزرگ»، «پودینگ قاشقی» و...) با جزئیات می‌آورد. اینگونه طیران‌های خیال صبغه‌ای سورئالیستی به این فصل می‌دهند.

در فصلی دیگر با عنوان «مرگ قزل‌آلا بر اثر شراب پورت»، راوی برای اثبات اینکه امکان ندارد قزل‌آلایی بر اثر نوشیدن شراب پورت بمیرد، فهرست دو صفحه‌ونیمی‌ای را از کتاب‌های مرجع ماهی‌گیری می‌آورد، کتاب‌هایی که در آنها به اینکه قزل‌آلایی بتواند اینچنین بمیرد «اشاره‌ای نشده»: «در "رساله‌ی صید ماهی به وسیله‌ی قلاب"، در *صحیفه‌ی سنت آلبان*، منتشر شده در ۱۴۹۶، به این قضیه اشاره‌ای نشده. در *شگردهای ساده‌ی آب‌های گچی*، نوشته‌ی اچ. سی. کاتلیف، منتشر شده در ۱۹۱۰، به این قضیه اشاره‌ای نشده. ... در *راهنمای ماهیگیران طعمه‌ساز*، نوشته‌ی جی. سی. بینبریج، منتشر شده در ۱۸۱۶، به این قضیه اشاره‌ای نشده» (همان: ۵۷–۵۵). آوردن چنین فهرست بلندبالایی از کتاب‌های مرجع ماهیگری و تکرار جمله‌ی «به این قضیه اشاره‌ای نشده» علاوه بر اینکه خواننده را (تعمدا) خسته می‌کند، به پیشبرد پیرنگ داستان، تعمیق شخصیت‌ها و یا توصیف صحنه هیچ کمکی نمی‌کند؛ فهرست مذکور گویی که یک وصله‌ی ناجور و کاملا زائد است که نویسنده به زور آن را در رمان چپانده است. با این حساب، سبک متن فصل «مرگ قزل‌آلا بر اثر شراب پورت» یادآور اغراق‌ها و زیاده‌روی‌های آثار هنری دادائیستی است.

در یکی از فصل‌های پایانی رمان، با عنوان «اوراق‌فروشی کلیولند»، «استعاره‌ی براتیگانی» به اوج خود می‌رسد؛ راوی برای خرید چند متر «جویبار قزل‌آلا»(!) به اوراق‌فروشی‌ای در کلیواند می‌رود:

> گفتم: «بله. من کنجکاو اون جویبار قزل‌آلایی هستم که برای فروش گذاشتین. می‌تونین اطلاعاتی راجع به‌اش بدین؟ چه جوری می‌فروشینش؟»
>
> فروشنده گفت: «متری می‌فروشیمش. می‌تونین هر چه قدر دلتون خواست یا هر چه قدر برامون مونده رو بخرین. همین صبحی یه آقایی اومد و ۱۷۳ متر خرید. می‌خواست برای کادوی تولد به دختر برادرش هدیه بده.
>
> «آبشارا رو البته جداگونه می‌فروشیم، پول درختا و پرنده‌ها، گلا، علفا، و سرخسا رو هم سوا می‌گیریم. ولی با خرید حداقل سه متر جویبار می‌تونین حشره‌ها رو مجانی ببرین.»
>
> گفتم: «اون جویبارو چند می‌فروشین؟»
>
> گفت: «هر سی سانتش شیش دلار و نیم. البته این قیمت برای سی متر اوله. بعدش می‌شه هر سی سانت پنج دلار.»
>
> ...

پرسیدم: «جویبار کجا هست؟ دلم می‌خواد یه نگاهی بهش بندازم.»
گفت: «همین پشته. مستقیم برین، از اون در رد شین و بعد بپیچین سمت راست تا برسین بیرون. طولی جمعش کردیم. حتما پیداش می‌کنین. آبشارا بالای پله‌هان، تو قسمت تأسیسات مستعمل.» (همان: ۱۷۲–۱۷۱).

جدای از اینکه این مکالمه با زیبایی شاعرانه‌ای به نقد صنعتی‌سازی و مصرف‌گرایی آمریکایی می‌پردازد، صنعتی‌سازی‌ای که حتی طبیعی‌ترین و بکرترین پدیده‌ها را نیز به کالاهایی برای فروش تبدیل کرده است، فصل «اوراق‌فروشی کلیواند» فرازی رئالسیم–جادویی از *صید قزل‌آلا در آمریکا* را به نمایش می‌گذارد.

حال، تمامی چنین فصل‌ها و سبک‌های سورئالیستی، دادائیستی و رئالیسم–جادویی رمان در تعارض با فصولی قرار می‌گیرند که کاملا به سبک رئالیستی نوشته شده‌اند. برای مثال، در فصلی با عنوان «تروریست‌های صید قزل‌آلا در آمریکا»، راوی خاطره‌ای از شیطنت‌های دوران دبستان‌اش را روایت می‌کند: «یکی از ما یک تکه گچ سفید برداشت و وقتی که یک سال‌اولی رد شد، آن یکی از ما همین‌طور بی‌هدف رو پشت سال‌اولی نوشت "صید قزل‌آلا در آمریکا"» (همان: ۶۸–۶۷). در ادامه‌ی این فصل، هیچ خبری از آن بازیگوشی‌های دادائیستی و ... نیست و فصل هم‌سنگ داستانی کوتاه از چخوف ماجرای مؤاخذه‌ی مدیر مدرسه از بچه‌ها را روایت می‌کند. بدین ترتیب، براتیگان ضمن گذار از فصلی به فصل دیگر به ژانر–آزمایی‌ای بی‌مهابا و ظاهرا بی‌هدف می‌پردازد، و چنین است که او از یکی از قواعد متعارف و کهن داستان‌نویسی، یعنی انسجام در ژانر، تخطی می‌کند *و با این همه* چنین تخطی‌ای به طرزی متناقض‌نما به آفرینش ژانر جدیدی از رمان (رمان پست‌مدرن) رخصت می‌دهد.

اوج این ستیهندگی آگاهانه‌ی براتیگان اما در دو فصل آخر رمان ظاهر می‌شود: در فصل ماقبل فصل آخر رمان، «درآمد فصل مایونز»، پس از آوردن سه نقل‌قول از سه کتاب مختلف در باب انسان‌شناسی زبان(!)، راوی ناگهان این فصل کوتاه را با این جمله به پایان می‌برد: «ابراز یک نیاز انسانی: من همیشه دلم می‌خواست کتابی بنویسم که با کلمه‌ی مایونز تمام شود» (همان: ۱۸۲). سپس فصل آخر *صید قزل‌آلا در آمریکا*، با عنوان «فصل مایونز»، با این نامه به پایان می‌رسد:

۱۳فوریه ۱۹۵۲

فلورنس و هارو عزیز

همین الان از ادیت خبر فوت آقای گود را شنیدم. از صمیم دل در غم شما شریک هستیم، مشیت الاهی است دیگر. او عمر دراز با برکتی داشت و حالا هم جای بابرکت‌تری رفته. شما انتظارش را داشتید و خوب بود می‌توانستید دیروز ببینیدش، ولو شما را نمی‌شناخت. دعامان برای شما است و دلمان با شما، به امید دیدار عاجل.
خدا پشت و پناه هردوتان.
تصدق شما، مادر و نانسی

بعد التحریر
متاسفم، یک چیز را فراموش کردم برایتان بفرستم: ماینز(همان: ۱۸۳).

خواننده‌ای که رمان را تا به آخر خوانده است هیچ رابطه‌ی روایی‌ای میان این نامه و باقی رمان نخواهد یافت؛ نه فلورانس و نه هارو و نه ادیت و نه آقای گود در هیچ کجای داستان ظاهر نمی‌شوند، و هیچ حرفی هم از آنها زده نمی‌شود؛ گویی که این نامه کاملا دلبخواهانه به آخر رمان ضمیمه شده است. با این همه، با مد نظر قرار دادن جمله‌ی آخر فصل قبل—«من همیشه دلم می‌خواست کتابی بنویسم که با کلمه‌ی مایونز تمام شود»— می‌توان استنباط کرد که براتیگان رابطه‌ای نه روایی، که *ساختاری* میان این دو فصل آخر برقرار می‌کند: «فصل مایونز» در نهایت بی‌مناسبت و بی‌ربط بودن محتوایی‌اش، تجلی *فرمی* جسورانه‌ای است از استیلای نهایی *خواست* نویسنده بر تمامی قواعد و قراردادهای نگارش ادبی. گویی که براتیگان رو به خواننده چنین می‌گوید: «*منم* که تصمیم می‌گیرم از چه قواعد نگارشی ادبی پیروی کنم و یا حتی قواعد جدیدی را بنیان نهم. *دلم می‌خواست* که کتابی بنویسم که با "مایونز" تمام شود و این کار را خواهم کرد حتی اگر قرار باشد برای این کار فصلی ظاهرا بی ربط را بی هیچ منطق روایی‌ای به آخر رمانم اضافه کنم»— خواننده توجه دارد که براتیگان واژه‌ی «ماینز» را تعمدا چنین به اشتباه نوشته است.

از خلال چنین بازیگوشی‌ها و تخطی‌های تعمدی از قواعد مستقر نگارش ادبی است که براتیگان نشان می‌دهد که سرشت متمایز بازی زبانی ادبیات دقیقا در همین تخطی‌پذیری «قواعد» حاکم بر این بازی زبانی نهفته است؛ که ادبیات بازی زبانی‌ای است که در آن عملا هیچ «خطایی» نمی‌تواند روی دهد؛ که در نهایت تنها قاعده‌ی حاکم بر نگارش ادبی این است که «[توی نویسنده] هرطور که دوست داری بنویس!»، و شهود براتیگان در کل رمان این بود که «دلم می‌خواست»؛ که ادبیات، و هنر درکل، یگانه عرصه‌ی فعالیت انسانی است که در آن *می‌توان* (و باید) از قاعده‌ی «دلم می‌خواهد» پیروی کرد. در همین راستا، ایان بل، ضمن

خوانش خود از *صید قزل‌آلا در آمریکا*، پس از نقل‌قولی از تونی تنر—«...بازیگوشی‌های زبانشناختی براتیگان آزادی او را از کنترل[قواعد نگارش ادبی مستقر] به نمایش می‌گذارد»— خود چنین استنباط می‌کند که «کمتر رمانی می‌تواند به اندازه‌ی *صید قزل‌آلا در آمریکا* گشوده (به تمام معنای این واژه) باشد، و هنر صناعت‌مندی[۱] این [رمان] در این است که بی‌جهتی و پراکندگی را همچون خط سیر خود حفظ می‌کند. [چنین است که] بی‌نظمی نه تنها علیه هرگونه تکینگی[۲] اقامه‌ی دعوا می‌کند، بلکه چنین [بی‌نظمی‌ای] با گنجاندن خطا درون چنین نظم پریشانی آن خطا را همچون بخشی از تکانه‌های انسانی‌سازانه‌ی [بی‌نظمی] در معرض تفحص قرار می‌دهد» (Bell, 3333: 111). لب کلام بل این است که نوشتار «گشوده»ی براتیگان دقیقا بواسطه‌ی همین «گشوده» بودن افسارگسیخته‌اش هرگونه «خطا» را در خودش مستحیل می‌کند. به راستی، چگونه می‌توان فصل آخر *صید قزل‌آلا در آمریکا* را یک اشتباه عینی و یا یک «خطای فاحش» در رمان‌نویسی به شمار آورد؟!— از این منظر، نوشتار براتیگان تعمدا یادآور (و احیاگر) نوشتار سورئالیستی است چرا که «اولین هدف سورئالیست‌ها [همین] بود: ویرانی زبان عادی و انکار روش صحیح گفتار» (موسوی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

شایان ذکر است که این نتیجه‌گیری موردی درباره‌ی *صید قزل‌آلا در آمریکا* را باید در پس‌زمینه‌ی مطالعه‌ی جامع‌تری در باب ادبیات پست‌مدرن نگریست. از این رو، می‌توان نتیجه‌گیری مقاله‌ی حاضر را مطالعه‌ای موردی در راستای اتقان برنهاد کلی پاتریشیا وو در کتاب *فراداستان*(۱۹۸۴) در نظر آورد، آنگاه که وو در صفحات پایانی فصل آخر(فصلی با عنوان «داستان‌وارگی و بافتار: از نقش‌آفرینی تا بازی‌های زبانی»)، پس از بررسی چندین رمان پست‌مدرن از جمله *صید قزل‌آلا در آمریکا* چنین نتیجه می‌گیرد که «نوشتار فراداستانی افراطی معاصر ماهیت رمان را به آن آموخته است: [و] دیگر نمی‌توان درس‌های *آن*[نوشتار فراداستانی] *یا* درس‌های رئالیسم را به سادگی به "فراموشی" سپرد»(Waugh, 1111: 888). از این منظر، خوانش ویتگنشتاینی رمان براتیگان *می‌آموزد* که «ماهیت» یا چیستی رمان در امکان تخطی از قواعد تاکنونی نگارش رمان نهفته است.

در پایان، همچنین می‌توان دید که بینش برآمده از خوانش ویتگنشتاینی بازی زبانی نگارش ادبی و نمود آن در ستیهندگی شاعرانه‌ی براتیگان در *صید قزل‌آلا در آمریکا* در واقع تصریح و تدقیق انگاشتی اگزیستانسیالیستی از ادبیات است—در واقع حتی «باید میان فلسفه‌ی

۱. artfulness
۲ singularity

وجودی [اگزیستانسیال] و ادبیات قائل به نوعی ارتباط درونی بود که آنان را از یکدیگر گریزناپذیر می‌کند» (خطاط و امن‌خانی، ۱۳۸۷: ۴۹)—انگاشتی که بنا به احتجاجات ژان پل سارتر در *ادبیات چیست؟* (۱۹۴۷) هستی ادبیات را تنها با توسل به ابتناء آن بر آزادی وجودی[۱] تعریف می‌کند: «...ماهیت و جوهر اثر ادبی همان آزادی است که خود را کشف می‌کند و می‌خواهد که تماما دعوتی از آزادی دیگر مردمان [خوانندگان] باشد» (سارتر، ۱۳۸۸: ۲۶۹). از این منظر، می‌توان برنهاد محوری مقاله‌ی حاضر را از زبان سارتر چنین خلاصه کرد که «نوشتن به نوعی خواستن آزادی است» (همان:۱۴۰)، و «سخن کوتاه، ادبیات تمرین آزادی است» (همان: ۱۹۸).

۵-نتیجه‌گیری

چالش پیش روی نظریه‌های تاکنونی ادبیات در پاسخ به پرسش «ادبیات چیست؟» این بوده است که همواره آثار ادبی نامتعارف و «آوانگارد»ی ظهور می‌کنند که به نوعی از چنبره‌ی تعاریف پیشین می‌گریزند. این تعریف‌گریزی ازلی ذات ادبیات (و هنر در کل) ریشه در ستیهندگی بالقوه‌ی نویسندگان از تعاریف و مرزبندی‌های پیش نهاده‌ی نظریه‌های ادبیات دارد. چنین وضع و حالی بسیاری از نظریه‌پردازان و فیلسوفان ادبیات پسا-ویتگنشتاینی را بر آن داشته است که اساسا فرض وجود یک «ذات» در پس آثار ناهمگون ادبی را انکار کنند. مدعای مقاله‌ی حاضر این بوده است که، برخلاف بسیاری از رویکردهای متأثر از ویتگنشتاین متأخر که ادبیات را از مقوله‌ی پادذات‌باورانه‌ی «شباهت خانوادگی» در نظر آورده‌اند، می‌توان با استناد به آراء ویتگنشتاین در *پژوهش‌های فلسفی* و دیگر نوشته‌ها و گفته‌های متأخر او به نوع جدیدی از تعریف ذات‌باورانه‌ی ادبیات دست یافت، تعریفی که ذات ادبیات را نه در تجلیات عینی *متن* اثر ادبی که در قواعد یا دستور زبان حاکم بر بازی زبانی *نگارش* اثر ادبی بازمی‌شناسد. از این منظر، *ادبیات گونه‌ای بازی زبانی است که در آن، دقیقا از آن روی که «شکستن قواعد بازی [خود] قاعده‌ای از بازی» است، حرکت اشتباه نمی‌تواند وجود داشته باشد، حال هر چه قدر هم که اشتباه مذکور «فاحش» باشد.* برتری این تعریف ویتگنشتاینی از ادبیات نسبت به تعاریف سنتی این است که، از آن روی که این تعریف امکان «ستیهندگی بالقوه‌ی نویسندگان» را پیشاپیش در صورت‌بندی خود لحاظ می‌کند، از مرزشکنی‌ها و

[۱] existential freedom

تعریف‌گریزی‌های آثار ادبی «آوانگارد» مصون خواهد بود—و واین ابدا به این معنا نیست که این تعریف در زمینه‌های دیگر، مثلا ارزش‌داوری‌های زیباشناختی و نقد ادبی، با چالش و نقدهای متعاقب مواجه نخواهد شد. رمان پست‌مدرن *صید قزل‌آلا در آمریکا* نوشته‌ی ریچارد براتیگان نمونه‌ی کاملی است از یک اثر ادبی آوانگارد که این انگاشت ویتگنشتاینی از چیستی ادبیات را به زیبایی متجلی می‌کند، بدین معنا که براتیگان تعمدا به طرز «فاحش»ی از بسیاری از قواعد و قراردادهای سنتی داستان نویسی تخطی می‌کند، و با وجود این باز هم در تحلیل نهایی به نوع بدیعی از داستان‌سرایی رخصت می‌دهد. درنهایت، دیدیم که چنین خوانش ویتگنشتاینی‌ای از رمان براتیگان چگونه معنای «خود-ارجاع» رمان را بازمی‌یابد: که چگونه *صید قزل‌آلا در آمریکا* «قصد دارد خودش را، و نه چیز دیگری را، برساند».

References

Abedinifard, Morteza. *Moghaddamei bar Zibashenasi-e Wittgenstein* (*An Introduction to Wittgenstein's Aesthetics*). Tehran: Ghoghnous, 9999.

Aaaji Tmmss "T Definiti of Art". From *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Translated by Faezeh Jafarian, Tehran: Ghoghnous, 5555.

Arrington, Robert. *Ludwig Wittgenstein: Philosophical Investigations*. Translated by Hassan Arab, Tehran: Zendegi-e-Rouzaneh, 6666.

Attrigg Drrkk iii trratur t Ngggtt ff Knowlggg A Itt rrvi with Derek Attridge and Peter mmmreee". Interview by Arthur Cools and Leen Verheyen. *Aesthetics Investigations*, Special Issue: Is There Truth Through Fiction?, vol. 3, no. 1(9999): 9-77, DOI: https://doi.org/888888/zenodo.9999999.

9rrrett Cyril "ii ttgsss tei vvvvi Litrrttur"" *New Literary History*, vol. 99, no. 2 (8888), Wittgenstein and Literary Theory: 555-111, http://www.jstor.com/stable/444444.

Brrt Jo "T ii tertt rr ff Rlll iii mmttt : oott mrrrr ii tt ii tt i... " *Postmodern Literature Report, Attitudes, Criticism*. Edited and Translated by Payam Yazdanjou, Tehran: Nashr-e Markaz, 4444.

Bll l, I "Tee Rff ernnee ff *Trout Fishing in America*". *English Studies*, ::: 4: 666-333, 3333, http://dx.doi.org/////// / 333333X.88888888888.

Brr grr Yv tttt vvnni- Aiiii ytt ""The Inability of Literature]]. *Vazifey-e Adabiyat* [*The Task of Literature*], Edited and Translated by Abol-Hasssan Najafi, Tehran: Niloufar, 8888.

Brautigan, Richard. *Trout Fishing in America*. Translated by Payam Yazdanjou, Tehran: Nahsr-e Cheshmeh, 6666.

Carroll, Noël. *On Criticism*. New York: Routledge, 9999.

Cll li Billy aaaa tt ig''' rrrr aal ooory: 'Trott Fiiii gg I Amrr iaa'.. Interview by Audie Cornish. *Npr.org*, 6 Feb. 0000, https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=555555555&t=6666555555555.

Danto, Arthur. *What Art Is*. Translated by Farideh Farnoudfar, Tehran: Nashr-e Cheshmeh, 8888.

Eagleton, Terry. *The Event of Literature*. New Haven: Yale University Press, 2222.

Grigrr ivv rrr g "Tooory ccctinn: Rrr ty' View ff llll ss yyyy ss Literatrr "". *The European Legacy*, vol. 66, no. 1 (1111): 33-66, https://doi.org/////// // 811111111ll111111ll.

Haarr Thmnss ccccca trr ggg Imggittt inn i uuuut Fihhigg in Amrr iaa". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 66 (4444):1, 55-11, http://dx.doi.org/////// / 1111111111ll111111ll1111.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Translated by James Creed Meredith, Edited by Nicholas Walker, New York: Oxford University Press, 1111.

Knnnikk ii llimm raii tinnll Aett htt iss Rsst Mitt kk??" *Mind*, vol. 77, no. 777(1888): 777-444, https://www.jstor.org/stable/pdf/0000000.pdf?refreqid=excelsior00 A1b6f9000a4cad55555cdf55df3332222.

Khattat, NasrinDokht, and Iss Amnnkiiii ddd iii ytt v lll sff yye Vojoudi" ""Literature and Existential Philosophy]]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, no.55(Summer 7777): 77-44.

mmmr rr PProlggmmaaa t yyy rrrrr rr Pii loyyyyyyff ii trr tt ur"". *Frame*, Tijdschrift voor Literatuurwetenschap, vol. 44(1111): 44-44, https://www.tijdschriftframe.nl/theory-today/peter-lamarque-prolegomena-to-any-future-philosophy-of-literature/.

---. "Précis of The Philosophy of Literature". *British Journal of Aesthetics*. vol. 00, no. 1(January 0000): 77–00, https://doi.org/3333333/aesthj/ayp333.

---. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman and Littlefield International, 4444.

---. *The Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell, 9999.

ssss svvi iii rzzi Syy Jmmll "Ta'sir-e-Sourealism bar Tafakkor-e-''' aeer" """ Iff lcccc e ff rrrr aalimm Cttt emrrr rr y Tggggtt "]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, no. 00(Winter 3377): 777-777.

New, Christopher. *Philosophy of Literature: an Introduction*. Routledge, 9999.

Sartre, Jean Paul. *What Is Literature*? Translated by Abol-Hassan Najafi and Mostafa Rahimi, Tehran: Niloufar, 8888.

rrrr l . "Th gggiaal Statss ff ccctiaaal Disrrrr s"". *New Literary History*, vol. 6, no. 2 (5555), On Narrative and Narratives: 999-222, http://www.jstor.org/stable/222222.

iii Keeeet “uuuut ssshigg i Amrric””. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, ::: 2 (1111): 33-11, http://dx.doi.org///////// / 1111111111111111111111.

1111 aay WWittgsss tei’’ Assteetiss a T Teerr y ff ttt rr tt ur.. *The British Journal of Aesthetics*, vol. 88, no. 1(Winter 8888): 3–11, https://doi.org/3333333/bjaesthetics/333333

Skilleås, Ole Martin. *Philosophy and Literature: An Introduction*. Translated by Morteza Naderi Darrehshouri, Tehran: Akhtaran, 3333.

Todorov, Tzvetan. *Adabiyat dar Mokhatereh [La littérature en peril]*. Translated by Mohammad Mehdi Shojai. Tehran: Mahi, 4444.

---. *Boutighay-e Sakhtargara [Qu'est ce structuralism]*. Translated by Mohammad Nabavi, Tehran: Aghah, 6666.

Warburton, Nigel. *The Art Question*. Translated by Mahtab Kalantari, Tehran: Nashr-e Ney, 2222.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 1111.

ee itz oo rri “T Rol ff Tooory i Aett htt iss *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no. 1(6666): 77-55, https://www.jstor.org/stable/pdf/111111.pdf?refreqid=excelsior11_A44444b445db2222aaaf4b444d00f3333.

ii ttgsss tii wwwwg ttttt t r hhiloyyyyyyyy *Wittgenstein’s Lectures Cambridge 1932-1935*, Edited by Alice Ambrose, New York: Prometheus Books, 1111.

---. *Bargheha [Zettel]*. Translated by Malek Hosseini, Tehran: Hermes, 7777.

---. *Culture and Value*. Translated by Omid Mehregan, Tehran: Gham-e No, 5555.

---. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Edited by Cyril Barrett, Berkley: University of California Press, 7777.

---. *On Certainty*. Edited by G.E.M Anscombe and G.H. von Wright, Translated by Denis Paul and G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, 9999.

---. *Philosophical Investigations*. Translated by Fereydoun Fatemi, Tehran: Nashr-e Markaz, 3333.

---. *Philosophical Remarks*. Edited by Rush Rhees, Translated by Raymond Hargreaves and Roger White, Oxford: Basil Blackwell, 8888.

---. *The Blue Book*. Translated by Malek Hosseini, Tehran: Hermes, 3333.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی