

شناخت‌گرایی ادبی و پیوند میان ارزش شناختی و ارزش ادبی

امید همدانی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

سنتی در نقد و نظریه ادبی و نیز در بحث‌های فلسفه ادبیات معاصر وجود دارد که قائل به افتراق میان ارزش زیبایی‌شناختی آثار ادبی و ارزش شناختی آن‌هاست. بنا به این نظرگاه، حتی اگر اثری برخوردار از ارزش شناختی باشد، این امر چیزی به ارزش ادبی آن اضافه نمی‌کند و از دیگر سو نادرست یا ناموجه بودن نظرگاه‌ها یا چشم‌اندازهای مطرح در اثر ادبی خللی به ارزش زیبایی‌شناختی آن وارد نمی‌کند. در این مقاله به نفع موضع مقابل، یعنی دیدگاه شناخت‌گرایان ادبی، استدلال و سعی شده است با تشبث به آزمایشی فکری و مفهوم جهان‌های ممکن، نشان داده شود که قائل شدن به این افتراق چندان موجه نیست. همچنین برای تقویت جنبه اثباتی مقاله در بخش آزمایش فکری، این اندیشه بیان و صورت‌بندی می‌شود که فهم چندصدایی به مثابه مزیتی زیبایی‌شناختی بدون لحاظ کردن جنبه‌های شناختی آثار ادبی، معنای محصولی ندارد. سپس به استدلال نهادی به مثابه قوی‌ترین استدلال علیه موضع شناخت‌گرایان ادبی پرداخته شده است و اشکالات جدی آن در چارچوب نظریه ادبی و فلسفه ادبیات مطرح شده است. ماحصل مقاله موجه داشتن این نظرگاه است که ارزش شناختی بر ارزش زیبایی‌شناختی اثر می‌افزاید و توجه به این امر راه را بر درک دقیق‌تر و جامع‌تری از ارزش آثار ادبی می‌گشاید.

واژه‌های کلیدی: ارزش زیبایی‌شناختی، ارزش شناختی، شناخت‌گرایی ادبی، جهان‌های ممکن، چندصدایی، استدلال نهادی.

* نویسنده مسئول: hamedani@um.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۲۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۱۷

شناخت‌گرایی ادبی

شناخت‌گرایی ادبی^۱ را می‌توان در ذیل شناخت‌گرایی زیبایی‌شناختی^۲ قرار داد. گاوت^۳ (437-436: 2003) در وصف شناخت‌گرایی زیبایی‌شناختی، آن را ترکیبی از این دو گزاره می‌داند: ۱. آثار هنری می‌توانند بر شناخت غیرپیش‌پافتاده ما از واقعیت بیفزایند و ارزش شناختی داشته باشند؛ ۲. ارزش شناختی این آثار بخشی از ارزش هنری آن‌هاست. بر همین قیاس، شناخت‌گرایان ادبی نیز معتقدند اولاً آثار ادبی می‌توانند بر شناخت غیرپیش‌پافتاده ما از واقعیت بیفزایند و درثانی ارزش شناختی آثار ادبی بر ارزش ادبی آن‌ها می‌افزاید یا در واقع بخشی از ارزش ادبی آن‌هاست. پیش‌تر در مقاله «ادبیات و مسئله شناخت» درباره ارزش شناختی آثار ادبی و اینکه چگونه این آثار می‌توانند موجب شناخت شوند، بحث کرده‌ام و از گزاره نخست شناخت‌گرایی ادبی دفاعی به‌دست داده‌ام؛^۴ از همین رو در مقاله حاضر این امر را مفروض و به‌لحاظ عقلی موجه گرفته‌ام و در دفاع عقلی از آن سخنی نمی‌گویم؛ یعنی این نکته را مفروض گرفته‌ام که آثار ادبی می‌توانند حامل شناخت گزاره‌ای^۵ و شناخت‌های غیرگزاره‌ای^۶ همچون شناخت مبتنی بر چشم‌انداز، شناخت هم‌دلانه^۷ و شناخت چگونگی^۸ باشند.

در این مقاله، به گزاره دوم شناخت‌گرایی ادبی می‌پردازم؛ یعنی این گزاره که «ارزش شناختی آثار ادبی بر ارزش ادبی و زیبایی‌شناختی آن‌ها می‌افزاید». اما چند نکته ایضاحی در آغاز بحث: هنگامی که از افزودن ارزش شناختی بر ارزش زیبایی‌شناختی اثر سخن می‌گوییم، مراد ما آن نیست که تمام ارزش اثر ادبی را ارزش شناختی آن تشکیل می‌دهد یا آنکه تمام آثار ادبی دارای ارزش شناختی هستند و یا اگر اثری دارای ارزش شناختی بود، بر اثری که ارزش شناختی ندارد، برتری زیبایی‌شناختی دارد؛ زیرا ممکن و محتمل است که اثر ادبی ارزش زیبایی‌شناختی یا ادبی خاص خود را در حد تام و تمام، با عنایت به معیارهای زیبایی‌شناختی بحث داشته باشد و اثر دیگری که با آن مقایسه می‌شود اگرچه دارای ارزش شناختی است، از بسیاری از ارزش‌های زیبایی‌شناختی بی‌بهره باشد و در این مقایسه اثر نخست در مجموع ارزش زیبایی‌شناختی بیشتری داشته باشد.

دعوی کلیدی در این مقام آن است که اگر اثری ادبی دارای ارزش شناختی باشد، این امر بر ارزش ادبی و زیبایی شناختی آن می‌افزاید و ارزش شناختی بخشی از ارزش ادبی و زیبایی شناختی است. به این ترتیب، اگر دو اثر از ارزش ادبی و زیبایی شناختی یکسانی برخوردار باشند اما یکی از آن‌ها به نحوی از انحا شناخت گزاره‌ای یا غیرگزاره‌ای درست و دقیقی از جنبه‌ای از جنبه‌های واقعیت (طبیعت، حالات، احوال و کیفیات روان‌شناختی انسان، رنج زیستن در جامعه‌ای توتالیتیر و ایدئولوژی‌زده و...) ارائه کند و اثر دیگر فاقد آن باشد، اثر برخوردار از ارزش شناختی دارای ارزش ادبی و زیبایی شناختی بیشتر هم هست. این نظرگاه به هیچ وجه بدیهی و غیرقابل مناقشه نیست و نیازمند بحث و بررسی انتقادی است.

در این مقاله، نخست بحث خود را با ارائه زمینه‌ای تاریخی و به دست دادن روایتی از رویکردهای موجود در نظریه ادبی و به ویژه نظریه ادبی معاصر در باب ربط و نسبت ارزش شناختی و ارزش ادبی آغاز می‌کنم؛ سپس وارد استدلال به نفع دعوی دوم شناخت‌گرایی ادبی می‌شوم؛ استدلالی که در واقع نوعی آزمایش فکری^۹ است و بر مفهوم جهان‌های ممکن^{۱۰} تکیه و تأکید دارد و شهود شناختی مخاطب را در قالب سناریویی مفروض برای نیل به نتیجه این آزمایش به کمک می‌گیرد. البته سعی من آن بوده است تا با ارائه برخی استدلال‌های جنبی از خطاهای ممکن آزمایش‌های فکری پرهیز کنم. بعد از نشان دادن بنیاد عقلی برای دعوی دوم شناخت‌گرایی ادبی، به سراغ بحث و بررسی انتقادی مهم‌ترین استدلال علیه این دعوی، یعنی استدلال ضد شناخت‌گرایانه اشتاین اولسن^{۱۱} و پیتر لامارک^{۱۲}، می‌روم. امید من آن است که با نشان دادن ناموجه بودن این نظرگاه، راه برای پذیرش شناخت‌گرایی ادبی هموارتر گردد.

۱. اندکی زمینه تاریخی

آبرامز^{۱۳} در کتاب آینه و چراغ (26-6: 1953) بر بنیاد ارتباط میان چهار عنصر اثر، مؤلف/ هنرمند، جهان و مخاطبان، از چهار نظریه عمده ادبیات سخن می‌گوید: نظریه محاکاتی^{۱۴} که در آن اثر بازتاب و باز نمودی از جهان است؛ نظریه تعلیمی یا

پرگماتیک^{۱۵} که در آن اثر ابزاری است برای انتقال مجموعه‌ای از آموزه‌های اخلاقی، سیاسی و اجتماعی به مخاطبان؛ نظریه بیانی^{۱۶} رمانتیک‌ها که بر بنیاد آن اثر تجلی جهان ذهن مؤلف است؛ و در نهایت نظریه عینی^{۱۷} که در آن خود اثر و کیفیات زیبایی‌شناختی آن اولویت می‌یابد.

سیر تاریخی این نظرگاه‌ها نیز چنین است: نظریه محاکاتی در شکل افلاطونی و ارسطویی، کهن‌ترین نظریه است؛ پس از آن نظریه تعلیمی است که حاصل درهم‌آمیخته شدن بوطیقا و بلاغت در عصر هلنیستی و دوران امپراتوری رم است و تا قرن هجدهم امتداد می‌یابد؛ نظریه بیانی رمانتیک‌ها در قرن نوزدهم نظریه مسلط است و در نهایت نوبت به نظریه عینی می‌رسد (همان، ۲۸). آبرامز این نظریه آخر را به‌لحاظ زمانی و تاریخی متأخرتر و نتیجه تحولات در تاریخ نظریه ادبی و زیبایی‌شناختی می‌داند. او در چهارچوب تاریخی نگارش کتاب خود، یعنی در اواسط قرن بیستم، درباره تسلط رویکرد عینی چنین می‌نویسد:

گرایش عینیت‌گرا، به‌مثابه گرایشی جامع به شعر، در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم در حال پدیدار شدن بود [...] برخی منتقدان شروع به پرداختن به کشف جوانب مفهوم شعر به‌مثابه جهانی متفاوت، جهانی خودبسنده^{۱۸} و مستقل از جهانی که ما در آن به‌دنیا می‌آییم کردند؛ جهانی که غایتش نه تعلیم یا لذت بخشیدن، بلکه صرفاً وجود داشتن است. برخی منتقدان به‌ویژه در آلمان این صورت‌بندی کانت از اثر هنری را که بر اساس آن اثر هنری نمایشگر «غایت‌مندی بی‌غایت»^{۱۹} است و نیز این اندیشه او را که تأمل زیبایی‌شناختی بی‌غرضانه است و نظر به سودمندی ندارد، بسط می‌دادند؛ در حالی که از ویژگی مهم تفکر کانت که ارجاع محصول زیبایی‌شناختی به قوای ذهنی پدیدآورنده و دریافت‌کننده آن بود، غفلت می‌ورزیدند. این غایت که شعر چنان‌که پو بیان کرده بود «به‌ماهو شعر [...]» صرفاً به نگارش درآمده برای شاعر» و با عزل نظر از علل بیرونی یا غایات نهایی در نظر گرفته شود، بدل به یکی از عناصر سازنده آموزه‌های متنوعی شد که تاریخ‌نگاران معمولاً آن‌ها را ذیل عنوان «هنر برای هنر» می‌گنجانند و این رویکرد عینی با تکیه بر عناصری متفاوت و برخوردار از مقبولیتی متفاوت و در

چهارچوب‌های نظری‌ای متنوع، بدل به یکی از مهم‌ترین عناصر در نقد مبدعانه دو یا سه دهه اخیر شده است (همان، ۲۷).

توجه به خود اثر و کیفیات زیبایی‌شناختی آن، فارغ از کیفیات شناختی و جدا شمردن ارزش ادبی و هنری از ارزش شناختی، در نقد نو و همچنین فرمالیسم روسی و چک - که نمونه‌هایی از نقد عینی به‌شمار می‌روند - قابل مشاهده است. در نقد نو، متن ابژه زبانی مستقلی است که از نیت مؤلف و ذهنیت خوانندگان استقلال یافته است - هستی‌شناختی دارد و کار منتقد فقط خوانش دقیق متن و توجه به زبان و فرم اثر است که محصول درهم‌تنیدگی انواع بازی‌های زبانی، اعم از پارادوکس‌ها، آیرونی‌ها، استعاره‌ها و... است؛ امری که در نهایت درون‌مایه وحدت‌بخش اثر را می‌سازد. کلینث بروکس^{۲۰} انسجام را ویژگی بنیادین شعر می‌داند؛ اما به‌باور او، این انسجام از نوع انسجام منطقی نیست و بلکه:

وحدت خاص شعر [...] در وحدت بخشیدن به نگره‌ها^{۲۱} در سلسله‌مراتبی است که در آن، تحت سیطره نگره‌ای جامع و مسلط قرار دارند. در شعر منسجم، شاعر با تجربه خود «کنار آمده» است. شعر صرفاً منتهی به نتیجه‌ای منطقی نمی‌شود. نتیجه شعر محصول تقابل‌های گوناگون است که از طرق مختلف پدید می‌آید؛ از رهگذر گزاره‌ها، استعاره‌ها، نمادها [...] گزاره‌ای علمی می‌تواند مستقلاً وجود داشته باشد. اگر صادق باشد، صادق است؛ اما بیان نگره، منعزل از رویدادی که موجب پدید آمدن آن می‌شود و موقعیتی که آن را دربر می‌گیرد، بی‌معناست (1968: 168-169).

ارزش شعر به همین نوع از انسجام است. شعر از تمام ظرفیت نشانه‌ها بهره می‌برد و بر خلاف زبان ایدئال علم که در آن توازی یک‌به‌یک میان نشانه و شیء برقرار است، در اینجا زبان محملی برای تولید مجموعه‌ای منسجم از معانی از رهگذر بازی‌های زبانی است و ارزش شعر نیز در بنیاد به همین امر وابسته است (همان، ۱۷۱ - ۱۷۲).

فرمالیست‌ها نیز اگرچه مخالفتی با کیفیت شناختی اثر ادبی نداشتند و حتی برخی از آن‌ها چون ویکتور شکلوفسکی^{۲۲} تا آنجا پیش می‌رفتند که آثار ادبی برخوردار از ادبیت را موجب تازه شدن ادراک ما از جهان می‌دانستند، در نهایت و در تحلیل نهایی،

ارزش زیبایی‌شناختی اثر را مستقل از ارزش شناختی آن به‌شمار می‌آوردند.^{۲۳} به تعبیر شک洛夫سکی:

غایت وجود هنر آن است که فرد از رهگذر آن بتواند حس زندگی را بازیابد. هنر هست تا فرد را وادار به حس کردن اشیا کند، تا سنگ را سنگی کند. غایت هنر آشکار کردن حس کردن اشیاست؛ چنان‌که ادراک می‌شوند، نه چنان‌که مورد شناخت واقع می‌شوند. تکنیک هنر «ناآشنا» ساختن اشیاست [...] افزایش دشواری و طول ادراک است؛ زیرا روند و روال ادراک، غایت زیبایی‌شناختی فی‌نفسه است و باید در زمان امتداد یابد. هنر راهی برای تجربه کردن کیفیت هنری شیء است: شیء مهم نیست (9: [1917]).

در ساخت‌گرایی و پساساختارگرایی نیز وضع بهتر از این نیست. از نظر ساختارگرایان، آثار ادبی دارای ارزش زیبایی‌شناختی خاصی که آن‌ها را از سایر آثار جدا کند نیستند؛ بلکه در رویکرد ساختارگرایانه، تجزیه و تحلیل این آثار و حرکت از گفتار یا پارول این آثار به لانگ یا زبان آن‌ها مهم و بنیادین است؛ یعنی مجموعه ساختارهایی که این آثار در چارچوب آن‌ها معنا می‌یابند و ارزش شناختی به‌مثابه بخشی از ارزش زیبایی‌شناختی، در این میان جایی ندارد. تحلیل ساختارگرایانه، خود ارزش شناختی دارد؛ اما متعلق آن یعنی آثار ادبی نه. آثار ادبی ابزارهایی برای شناخت سیستم یا نظامی هستند که در چارچوب آن معنا می‌یابند؛ اما خود از خاصیت شناختی بی‌بهره‌اند. به تعبیر جان‌اتان کالر:^{۲۴}

دعوی اصلی چنین خواهد بود: نقدی که تولید معنا را مطالعه می‌کند، بر یکی از بنیادین‌ترین فعالیت‌های انسان که در خود متن و در مواجهه خواننده با متن رخ می‌دهد، پرتو می‌افکند. انسان تنها انسان خردمند^{۲۵} نیست؛ بلکه انسان معنابخش^{۲۶} است: موجودی که به اشیا معنا می‌بخشد. ادبیات مثال یا تصویری از خلق معناست (2002: 307-308).

پساساختارگرایان به‌ویژه و اساخت‌گرایان^{۲۷} نیز که از یک سو عدم تعین معنا، زنجیره بی‌پایان نشانه‌ها و تعلیق و تعویق معنا را در تمام کاربردهای زبانی در جریان می‌دانند و از دیگر سو امکان هر گونه دانش و معرفت عینی مستقل از زبان و گفتمان را نفی می‌کنند، بنا به لوازم منطقی نظرگاه خود نمی‌توانند ارزش معرفتی و شناختی را در

معنای عینی آن، بخشی از ارزش زیبایی‌شناختی به‌شمار آورند. حتی اگر دریدا بنا به تفسیر میلر^{۲۸} معتقد باشد که «اثر ادبی به‌خاطر خودش خوانده می‌شود» و «بر طرق بیان انتزاعی و فلسفی برتری دارد»؛ زیرا «به صدق موضوعی مفروض، دسترسی‌ای منحصربه‌فرد و جانشین‌ناپذیر» پدید می‌آورد (2001: 78). این نظرگاه با چارچوب کلی تفکر و اساخت‌گرایانه که بر بنیاد آن صدق عینی و مستقل از چشم‌انداز معنای محصلی ندارد، سازگار نیست. شناخت‌گرایی ادبی و مدافعان جدید سنت اومانسیم لیبرال اما دعوی دیگری دارند: ارزش‌شناختی عینی بخشی از ارزش زیبایی‌شناختی آثار ادبی است. اجازه دهید ببینیم چگونه می‌توانیم توجیهی معرفتی برای این نظرگاه فراهم آوریم.

۲. آزمایش فکری، جهان‌های ممکن، صدق، شناخت و ارزش زیبایی‌شناختی

آزمایش‌های فکری در فلسفه و علم یکی از طرق موجه داشتن باورها و اندیشه‌ها هستند. در اینجا آزمایشگر آزمایش را نه در آزمایشگاه، بلکه در جهانی ذهنی و با فرض یک موقعیت و سناریوی خاص و اتفاقاتی که در آن رخ می‌دهد، به‌پیش می‌برد و با مدد گرفتن از شهود خود، از آن موقعیت فرضی نتایجی را استنباط و استنتاج می‌کند. دانیل دنت^{۲۹} اندکی در مورد ارزش‌شناختی این آزمایش‌ها و نتایج آن‌ها تردید دارد؛ به‌ویژه هنگامی که نتایج این آزمایش‌ها مؤید پیش‌داوری‌های فلسفی و شهودهای خام باشند و در تقابل با دستاوردهای علوم تجربی و شناختی مدرن؛ مثلاً او باور ندارد آزمایش‌های فکری در فلسفه ذهن مدرن که به‌نوعی مؤید دیدگاه‌های دوگانه‌انگارانۀ دکارتی در باب رابطه ذهن و بدن هستند، از اعتبار چندانی برخوردارند و می‌توان آن‌ها را پذیرفت (Dennett, 1991: 398-411). علی‌رغم این امر، او نیز با قائل شدن به برخی قیود، نافی ارزش کلی این گونه آزمایش‌ها که وی آن‌ها را «شهودانگیز»^{۳۰} می‌نامد، نیست؛ اما هشدار می‌دهد که رایج‌ترین سوء‌کاربرد این قبیل آزمایش‌ها در «نتیجه [داوری‌ای شهودی که عمیقاً حس می‌شود] گرفتن از سادگی سناریوی فرضی به‌جای نتیجه گرفتن از فحوای واقعی مثالی که بسیار آسان و روشن ترسیم شده» (Dennett, 1984: 12) نهفته است.

حال اجازه دهید ضمن در ذهن داشتن هشدار دنت، برای اثبات این امر که ارزش شناختی آثار ادبی سهمی در ارزش زیبایی شناختی آن‌ها دارد، به آزمایشی فکری متوسل شویم که در آن از مفهوم جهان‌های ممکن نیز استفاده می‌شود. به بیان ساده و بدون وارد شدن به تفاسیر فنی مفهوم جهان ممکن، می‌توان گفت جهان ممکن به یکی از طرق بودن ممکن وضعیت امور اشاره دارد. به تعبیر دیوید لوئیس،^{۳۱} «همواره طرق بسیاری هست که جهان می‌تواند آن‌گونه باشد و یکی از آن طرق، طریقی است که این جهان اکنون هست» (2: 1986). وضعیت امور در جهان می‌توانست به طرق مختلفی تحقق بیاید و ما قادریم این طرق مختلف را تصور کنیم: این مقاله به زبان فارسی است؛ اما می‌توان جهان ممکن را تصور کرد که در آن، این مقاله به زبان انگلیسی نوشته شود یا من در این مقاله از شناخت‌گرایی ادبی دفاع می‌کنم؛ اما می‌توان جهان ممکن را تصور کرد که در آن من از دیدگاه مقابل شناخت‌گرایی ادبی دفاع کنم.

اما آزمایش فکری ما:^{۳۲} بیایید برخی از آثار ادبی ارزشمند را در نظر بگیریم. برای نمونه به سراغ رباعیات خیام و به‌طور خاص این رباعی برویم:

در دایره‌ای که آمد و رفتن ماست او را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می‌نزند دمی در این معنی راست کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

(خیام، ۱۳۸۴: ۱۱۲)

اگرچه لامارک (2010: 377) به درستی خاطر نشان می‌کند که در شعر می‌باید میان خود شاعر و وجود تجربی او و سخن‌گوی دراماتیکی که در شعر سخن می‌گوید، تمیز مفهومی نهاد، با لحاظ کردن سیاق کلی رباعیات خیام و زمینه جهان‌بینی مطرح در آن‌ها می‌توان نظرگاه رباعیات خیام را با نظرگاه خود خیام منطبق دانست و آن سخن‌گوی دراماتیک را بیانگر وجه یا جوهی از اندیشه خیام برشمرد که در آثار مدرسی او مجال بروز و ظهور نیافته است. رباعی بیانگر شکاکیت کلاسیک درباب جهان‌بینی‌های متافیزیکی است: گفتمان‌های متافیزیکی به طرز یقینی سعی در ارائه تصویری روشن از بدایت و نهایت وجود آدمی و حیات و ممات او دارند؛ شخصیت دراماتیک رباعی خیام اما در صدق این دعاوی تردید دارد و چشم‌اندازی شکاکانه را تصویر می‌کند که در آن از یقین متافیزیکی خبری نیست و آنچه در عوض هست، تردیدی است فلسفی

در باب آغاز و انجام آدمی و معمای حیات او. هنگام خواندن این رباعی نه تنها از انسجام مفهومی و تضاد و تقابل‌های برقرار شده میان بدایت/ نهایت، آمدن/ رفتن، وزن مناسب با مفهوم فلسفی و موسیقی کلمات قافیه لذت می‌بریم، بلکه عمق این شکاکیت و درست و موجه بودن آن و چشم‌اندازی که از آن منظر به صحنه حیات لرزان آدمی و معنای آن نگریسته می‌شود، ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

بر همین قیاس، خواندن شعر چندلایه و پیچیده «ساحل داور»^{۳۳} از مائو آرنولد^{۳۴} چنین است. در چشم‌اندازی که شعر تصویر می‌کند، جهانی که از منظری رمانتیک و خوش‌بینانه، «تازه»، «زیبا» و متعالی به نظر می‌رسد و همچون «سرزمین رؤیاهاست»، در ذات خود بهره‌ای از «سرمستی، عشق، نور» یا «یقین، آرامش و مددی برای رفع رنج» ندارد و در قبال مصائب انسانی بی‌پروا و بی‌تفاوت است و ما آدمیان در این میان همچون سرگشتگانی هستیم در حصار شب و در آوردگاهی خطیر در معرض جدال و آشوب نیروهای طبیعت که همچون لشکریانی بی‌بهره از آگاهی، در این ظلمت در حال نبردند و در این میان، تنها عشق انسانی است که به‌فریاد می‌رسد و خاصیتی رهایی‌بخش دارد:

Ah, love, let us be true
To one another! For the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night (Arnold, 1867: 96).

حال اجازه دهید فرض کنیم ساختار جهان و وضعیت آن به‌گونه‌ای بود که چشم‌انداز و تصویر خیامی و آرنولدی در آن جهان ممکن کاملاً غلط می‌بود: جهان ممکن را تصور کنید که در آن بدایت و نهایت ما کاملاً بر بنیاد نظریات متافیزیکی قرار داشت و شکاکیت خیامی در آن غیرعقلانی، ناموجه و حتی کاذب می‌بود؛ از دیگر سو در این جهان تنها خیر مطلق وجود می‌داشت و طبیعت با نیازهای عاطفی، روانی و خواسته‌ها و امیال ما سازگار می‌بود. بر جهان - بر خلاف آنچه در شعر آرنولد آمده

است - یقین، سرخوشی و عشق حکم‌روایی می‌کرد و زندگی بدون عشق انسانی نیز سرشار از معنا بود و ما از این امور آگاه می‌بودیم. در این صورت، ارزش‌داوری ما درباب شعر خیام و آرنولد چگونه می‌بود؟ احتمالاً ما همچنان می‌توانستیم از موسیقی کلمات، انسجام معنایی و تقابل‌های معنایی موجود در شعر خیام و لشکر استعاره‌ها، موسیقی کلمات و ... در شعر آرنولد لذت ببریم؛ اما در این جهان مفروض، دیگر این اشعار موفق به ارائه تصویری درست از وضعیت بشری نمی‌شدند و ما را وادار به تأمل درباب موقعیت وجودی خویش در پیوند با جهان نمی‌کردند؛ زیرا آشکارا کاذب بودند. ما حتی نمی‌توانستیم در داوری زیبایی‌شناختی خویش برای این اشعار از استعاره «عمق» بهره بجوییم و این اشعار را به‌اعتبار استعاره‌ها و بازی‌های زبانی «عمیق» به‌شمار آوریم.^{۳۵} به عبارت دیگر، نداشتن ارزش شناختی از ارزش زیبایی‌شناختی این آثار می‌کاهد.

افزون بر آن به‌نظر می‌رسد نیازی نیست تا نظرگاه زیبایی‌شناختی را کاملاً منعزل از نظرگاه شناختی در نظر بگیریم. راو^{۳۶} توضیح می‌دهد که نظرگاه زیبایی‌شناختی نوعی از توجه به ابژه است؛ توجهی غیرارادی. بر بنیاد این تبیین، توجه من به اشیا یا ارادی است که در این صورت، توجه من از سنخ کنش است یا غیرارادی که در این صورت، رویدادی است که بر من حادث می‌شود و اتفاق می‌افتد. در توجه ارادی، توجه من به شیئی معطوف می‌شود؛ اما در توجه غیرارادی، شیء توجه مرا جلب و جذب می‌کند (Rowe, 2010: 4). ممکن است من به رباعیات خیام توجه کنم تا ببینم تعداد آن‌ها چندتاست یا به شعر «ساحل داو» توجه کنم تا ببینم آیا توصیف آرنولد با تصویری که از این ساحل در اینترنت دیده‌ام، مطابقت می‌کند یا نه. در این صورت، پس از روشن شدن مسئله دیگر توجه چندانی به این دو ابژه نخواهم کرد. البته همان گونه که راو می‌گوید، ممکن است اموری همچون نفرت، گرسنگی و ... هم موجب توجه غیرارادی من به اشیا و امور بشود (همان‌جا)؛ اما در این موارد این توجه اگر با مانعی روبه‌رو نشود، با کنشی همراه است؛ مثلاً نفرت با فاصله گرفتن از فرد یا گرسنگی با خوردن غذا و اگر چنین نباشد، معمولاً تبیینی لازم است: «غذا رو نخوردم چون بوی بدی می‌داد». اما:

در مورد زیبایی‌شناختی، نگاه غیرارادی صرفاً مقدمه‌ای برای کنشی دیگر نیست و تبیینی لازم نیست تا نشان داده شود که چرا من وارد مرحله بعدی علاقه خود نشدم. علاقه زیبایی‌شناختی هدف فی‌نفسه است و «مرحله بعدی» ای جز دوام نگاه و توجه فرد [به ابژه مورد نظر] ندارد (همان جا).

البته برای آنکه توجه زیبایی‌شناختی من به امری جلب شود، نیاز به زمینه‌هایی هست و ضرورتاً ابژه هنری توجه مرا بلافاصله جلب نمی‌کند. من برای لذت بردن از یک شعر تغزلی باید با این ژانر آشنا باشم و از کاربردهای زبانی خاص و قراردادهای حاکم بر این نوع ادبی آگاهی داشته باشم؛ به عبارت دیگر، توجه ارادی لازم را از پیش به این امور معطوف کرده باشم. اما نکته کلیدی در این تبیین از نگاه زیبایی‌شناختی آن است که در آن «طبقه اشیا زیبایی‌شناختی به اشیا زیبا محدود نمی‌شود»؛ بلکه:

هر چیزی می‌تواند تا زمانی که در نهایت امر، مجذوب ساختن بی‌غرضانه [در متعلق تأمل زیبایی‌شناختی] را دوام دهد، متعلق تأمل زیبایی‌شناختی باشد و به دلایلی چند، چنین باشد. این دلایل می‌تواند شامل زیبا بودن، برانگیزاننده بودن، به نحوی جالب زشت بودن و یا حتی نشان دادن نوعی خاص از صدق باشد (همان، ۵).

بنابراین هنگامی که بر خلاف جهان ممکن مفروض، درست و عمیق بودن چشم‌انداز شعر خیام ما را به نحوی بی‌غرضانه مسحور و مجذوب خود می‌سازد، این امر خود می‌تواند پیشاپیش تأملی زیبایی‌شناختی باشد که در آن ارزش شناختی شعر سهم و نقش خود را ایفا می‌کند.

این نکته فقط در باب شعر مطرح نیست؛ بلکه اگر به ژانرهای ادبی دیگر نیز بپردازیم، می‌توان با همین آزمایش فکری این امر را نشان داد. رمان ضدآرمان‌شهری ۱۹۱۴ جورج اورول را در نظر بگیرید: حال جهان ممکن را تصور کنید که در آن (برخلاف واقعیت ممکن و جهان ممکن تحقق‌یافته موجود) زیستن در جامعه‌ای توتالیتار موجب رفاه، آسایش و امنیت اجتماعی می‌شد و تجربه تاریخی زیست انسان‌ها در آلمان نازی، اتحاد جماهیر شوروی استالینیستی یا کره شمالی فعلی، مبطل دعاوی و تصویری بود که در این رمان از زیست در جامعه‌ای ایدئولوژی‌زده، توتالیتار و تحت

سلطه «برادر معظم» به دست داده می‌شود و آنچه بر سر وینستون اسمیت می‌رود، هیچ مابه‌ازای عینی‌ای در چنین جوامعی نداشت؛ آن گاه اصلاً معلوم نیست چگونه می‌توانستیم برای این اثر ارزشی زیبایی‌شناختی قائل شویم.^{۳۷} شاید فقط می‌توانستیم از ساختار روایت و ابداعات او رول در به دست دادن تصویری منسجم از این جهان خیالی و سبک نوشتاری او تعریف کنیم؛ ولی چنین تعریفی با داوری زیبایی‌شناختی دقیق که ارزش شناختی اثر را نیز لحاظ می‌کند، فاصله بسیار دارد.

حتی اگر بحث‌های روایت‌شناسی مدرن را نیز لحاظ کنیم، باز هم بُعد شناختی اثر اهمیت می‌یابد. برای مثال در بحث‌های روایت‌شناسی مدرن، میان کانونی‌سازی^{۳۸} و روایت‌گری^{۳۹} فرق گذاشته می‌شود. در جهان داستان از منظر یا چشم‌انداز خاصی به حوادث، رویدادها و اتفاقات جهان داستان نگریسته می‌شود. تجلی زبانی این کار را راوی به‌عده دارد؛ اگرچه این نحوه نگاه ضرورتاً نگاه راوی نیست. این امر همان کانونی‌سازی است. در جهان داستان، کسی سخن می‌گوید (راوی^{۴۰}) و کسی می‌بیند (عامل کانونی‌ساز^{۴۱}) و اگرچه این دو در بسیاری از داستان‌ها بر هم منطبق‌اند، به‌لحاظ مفهومی و منطقی از یکدیگر جدا هستند (Rimmon-Kenan, 2002: 73). کانونی‌سازی می‌تواند بیرونی باشد که در آن صورت، عامل آن راوی کانونی‌ساز^{۴۲} است یا درونی که عامل آن شخصیت کانونی‌ساز^{۴۳} است. اما کانونی‌سازی چنان‌که ریمون‌کنان^{۴۴} (2002: 83) به نقل از اوسپنسکی^{۴۵} خاطرنشان می‌کند، بُعد ایدئولوژیک نیز دارد و شامل «نرم‌های متن» یا «نظام کلی مفهومی‌ای که بر بنیاد آن به جهان نگریسته می‌شود» نیز هست. در برخی از متون، ایدئولوژی راوی کانونی‌ساز بر متن سلطه و توفیق دارد و سایر ایدئولوژی‌های متنی بر اساس این ایدئولوژی ارزیابی می‌شوند؛ حال آنکه در متون به‌تعبیر باختین چندصدایی، دیگر خبری از ایدئولوژی مسلط راوی نیست؛ بلکه مواضع ایدئولوژیک مختلف و چشم‌اندازهای گونه‌گون شخصیت‌های داستان در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و هیچ کدام برتری نهایی ندارند؛ چنان‌که به‌نظر باختین، آثار داستایوفسکی از این خاصه برخوردارند. به‌بیان باختین:

داستایوفسکی مانند پرومتهوس گوته (و بر خلاف ژئوس) بردگانی بی‌صدا خلق نمی‌کند؛ بلکه مردمانی آزاد می‌آفریند که قادرند در کنار خالق خود بایستند و

می‌توانند نه تنها با او توافق نظر نداشته باشند، بلکه علیه او موضع بگیرند. در واقع ویژگی اصلی رمان‌های داستایوفسکی، کثرت و تنوعی از آگاهی‌ها و صداهای مستقل و ادغام‌نشده است؛ چندصدایی‌ای^{۴۶} اصیل از صداهای کاملاً معتبر. آنچه در آثار او آشکار می‌شود، کثرتی از شخصیت‌ها و سرنوشت‌ها در جهانی واحد و عینی نیست که آگاهی مؤلفی واحد روشنگر آن باشد؛ بلکه کثرتی از آگاهی‌هاییست برخوردار از حقوق خاص خود و جهان خاص خود که در وحدت رویداد ترکیب و نه ادغام می‌شوند (6: 1984).

باختین در اینجا صرفاً رویکردی توصیفی ندارد؛ بلکه ارزش‌دوری‌ای زیبایی‌شناختی را نیز مطرح می‌کند: این امر که رمان‌های داستایوفسکی از خاصه چندصدایی برخوردارند، به آن‌ها برتری زیبایی‌شناختی نیز می‌بخشد و خاصه‌ای خنثی نیست. به این ترتیب، ایدئولوژی به روایت و شخصیت‌پردازی نیز ادای سهم می‌کند و اگر ما متون چندصدایی را هم‌نوا با باختین به لحاظ زیبایی‌شناختی و ادبی برتری می‌بخشیم، این امر تنها وابسته به ارزش زیبایی‌شناختی یا ادبی محض نیست؛ بلکه از آن‌روست که معتقدیم آثار چندصدایی - برخلاف متون تک‌صدایی که در آن‌ها ایدئولوژی راوی کانونی‌ساز حرف آخر و نهایی را می‌زند و خبری از گفت‌وگو و ترکیب ایدئولوژی‌های مختلف در جهان متن نیست - بازتاب دقیق‌تری از واقعیت امور هستند و این تکثر نگاه‌های مختلف در متن یا تکثر آگاهی‌ها که معطوف به ارزیابی چالش‌های اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی بنیادین است، تصویر دقیق‌تری از پیچیدگی وضعیت انسانی ترسیم می‌کند یا فهم عمیق‌تری از این امور را موجب می‌شود. فهم کیفیت چندصدایی به مثابه ارزش زیبایی‌شناختی، بدون پیوند زدن آن با ارزش‌شناختی بسیار دشوار است.

۳. نهاد ادبیات و ارزش‌دوری‌های ادبی، اولسن، لامارک و ضدیت با شناخت‌گرایی

ادبی

اشتاین اولسن (۱۹۷۸) و پیتر لامارک (۱۹۹۴) استدلالی را علیه ادای سهم ارزش‌شناختی به ارزش ادبی پرورنده‌اند که می‌توان آن را همراه با گاوت (2003: 448)،

استدلالی نهادی^{۴۷} نماید. از آنجا که این استدلال به‌باور گاوت، مهم‌ترین استدلال علیه ادای سهم ارزش ادبی به ارزش شناختی است (همان‌جا)، در این بخش با تکیه بر تقریر و تحریر اولسن از این استدلال، به نابسنده و نامعتبر بودن این استدلال اشاره می‌کنم تا دفاع از گزاره دوم شناخت‌گرایی ادبی صورتی موجه‌تر پیدا کند.

بر بنیاد این استدلال، آثار ادبی چه در مرحله خلق و ایجاد و چه در مرحله درک و دریافت از نرم‌ها و قراردادهایی پیروی می‌کنند و این امور مشی ادبی را در هر دو ساحت شکل می‌بخشند. گفتمان یا کلام ادبی یعنی گفتمانی که آثار ادبی در آن شکل می‌گیرد و همچنین گفتمان نقد که در آن درباب آثار ادبی ارزش‌داوری و بحث و بررسی می‌شود با گفتمان علمی، تاریخی و فلسفی متفاوت است. این گفتمان‌ها به تعبیر اولسن، «اطلاع‌بخش»^{۴۸} هستند. برای آنکه گفتمانی اطلاع‌بخش باشد، لازم است شنونده این امر را درک کند که قصد گوینده از اظهار یک گزاره یا مجموعه‌ای از گزاره‌ها صرفاً بیان آن‌ها نیست؛ بلکه گوینده معتقد است دلایلی عقلانی به نفع این گزاره‌ها نیز وجود دارد و از آن حمایت معرفتی می‌کند و به این ترتیب:

وابستگی بیان اطلاع‌بخش به دلایل، وجه ممیز آن است. وجود مشی^{۴۹} ای متضمن سلسله‌ای از سخنان که به یکدیگر در روند و روال دیالکتیکی چالش و حمایت معرفتی و از رهگذر مسئله‌ای یکسان مربوط و پیوسته‌اند، بنیاد گفتمان اطلاع‌بخش است [...] گفتمان اطلاع‌بخش که هدف از آن تأثیر عقلانی بر باورهاست معروض داوری‌های معطوف به درستی/ نادرستی، صحت/ عدم صحت و صدق/ کذب است. وجود مشی بحث و بررسی، امکان حمایت معرفتی یا به‌چالش کشیدن یک سخن، وجود معیار پذیرش را از پیش مفروض می‌گیرد؛ متد راستی‌آزمایی‌ای که بر سر آن توافقی (ضمنی) وجود دارد (Olsen, 1978: 54).

حال اولسن معتقد است اولاً آثار ادبی دارای ارزش شناختی نیستند و اساساً گفتمان اطلاع‌بخش به‌شمار نمی‌روند و به این ترتیب، دعوی نخست شناخت‌گرایی ادبی را نمی‌پذیرد و درثانی معتقد است در ساحت درک، دریافت و تفسیر آثار ادبی نیز منتقدان به بحث از صحت و اعتبار گزاره‌ها یا دیدگاه‌هایی که به‌طور مستقیم یا ضمنی در آثار ادبی مطرح می‌شود، نمی‌پردازند. در اینجا البته توجه من معطوف به دعوی دوم اولسن

است و نه دعوی اول او. به‌باور اولسن، در گفتمان نقد ادبی - بر خلاف گفتمان علمی، تاریخی یا فلسفی - بحثی بر سر مسائل معطوف به واقعیت و استدلال به نفع فلان باور یا نظرگاه فلسفی، علمی یا سیاسی و اجتماعی در نمی‌گیرد و منتقدان ادبی ابزار لازم برای این کار را در اختیار ندارند؛ بلکه روند و روال بحث‌ها معطوف به سبک نوشتار، ساختار پی‌رنگ، چگونگی پروراندن شدن درون‌مایه‌هایی چون عشق، نفرت، مرگ، معنای زندگی و اراده آزاد است. خواندن متن به‌مثابه متن ادبی یعنی خواندن متن در چارچوبی از قراردادها و توجه به جنبه‌هایی خاص از آن و خواندن متن به‌مثابه متن علمی، تاریخی یا فلسفی یعنی خواندن آن در چارچوبی دیگر.^{۵۰} در اولی، اموری همچون تکنیک روایی، بازی‌های زبانی، انسجام و هماهنگی فرم و معنا و... اهمیت دارد و در دومی موجه بودن دیدگاه، دلایلی معرفتی ارائه‌شده به نفع آن‌ها، امکان ابطال یا راستی‌آزمایی نظرگاه‌ها و... به این ترتیب، ارزش‌شناختی ربطی به ارزش ادبی ندارد و داورهای زیبایی‌شناختی از داورهای معرفتی جدا هستند و ارزش‌شناختی اثر ربط و پیوندی با ارزش ادبی یا زیبایی‌شناختی آن ندارد. به‌تعبیر اولسن:

آنچه نقد ادبی را تعریف می‌کند، سلسله‌ای از مسائل معطوف به واقع نیست که با ارجاع به معیارهای صدق و صحت درباب آن‌ها بحث می‌شود. همچنین در حالی که بخشی از نقد ادبی به ویژگی‌های سبک‌شناختی و بخشی به تکنیک روایی و غیره می‌پردازد، بخشی از نقد وجود ندارد که به صحت معطوف به واقع بپردازد. مسائل نقد ادبی مربوط به جنبه‌هایی از آثار ادبی‌اند و از زمره این مسائل پرداختن آثار ادبی به درون‌مایه‌ها و مفاهیمی خاص است؛ اما بحث و بررسی کاملاً متفاوت درباب صحت و صدق گزاره‌هایی خاص مربوط به نقد نیست. آشکار است که نقد ابزارهای لازم برای پرداختن و حل‌وفصل این قبیل بحث‌ها را ندارد. اگر بحث‌های مربوط به مسائل جهان واقع بخشی از درک و دریافت ادبی شده بود، آن‌گاه بحث و بررسی ادبی متفاوت و شبیه بحث و بررسی‌های فلسفی، روان‌شناختی یا فرهنگی می‌شد (72-71: 1978).

در مقام پاسخ به استدلال اولسن به دو نکته توجه می‌دهیم: نخست آنکه حتی اگر نهاد ادبیات در مقام درک و دریافت آثار ادبی، به داورهای شناختی و بحث از صدق و کذب آثار ادبی و ارزش‌شناختی آن‌ها بی‌توجه باشد، این امر بنا به لوازم نظریه

نهادی ادبیات، محصول مجموعه‌ای از قراردادهای و هنجارهاست و حاکی از امری ذاتی یا ماهوی نیست و به این ترتیب، امکان تجدیدنظر و اصلاح در این کارکرد نهاد ادبیات وجود دارد. آیا ما نیازی به این کار داریم؟

به نظر می‌رسد دلایلی به نفع پاسخ مثبت به این پرسش وجود دارد. نخست آن است که بسیاری از مؤلفان برای آثار خود قائل به کارکرد شناختی بودند. در سنت ادبی ما، خالق مثنوی یعنی مولوی (۱۳۸۳: ۳۵ - ۳۶) در دیباچه دفتر نخست، آن را بیان‌کننده «اصول اصول الدین فی کشف أسرار الوصول و الیقین» و برخوردار از حقایق و «معانی کثیر» می‌داند. به عبارت دیگر، او برای اثر خود ارزش و شأنی شناختی قائل است. در سنت ادبی و سیاقی کاملاً متفاوت، چارلز دیکنز در بخشی از مقدمه *اولیور توئیست* چنین می‌گوید:

بحث از این امر که رفتار و شخصیت آن دختر، طبیعی یا غیرطبیعی، محتمل یا نامحتمل، درست یا غلط است، بیهوده است. آن امر صادق است. هر فردی که این صحنه‌های حزن‌آلود یادآور زندگی را دیده باشد، قطعاً می‌داند که چنین است (به نقل از Olsen, 1978: 53).

به این ترتیب، حال که نویسندگانی در سنت ادبی وجود دارند که هدف از نگارش آثار خود را انتقال آنچه صادق و مطابق واقع است می‌دانند، نهاد ادبیات نیازمند پرداختن به این دعاوی و پرورش دادن ابزارهای مفهومی و تحلیلی برای این کار و روشن ساختن معنا و مفهوم «حقیقت» یا «صدق» در این آثار است و این امر یعنی روی آوردن به بحث‌های نظری و فلسفی و وارد قلمرو گفتمان اطلاع‌بخش شدن.

افزون بر آن در میان نظریه‌هایی که در فلسفه هنر وجود دارد، نظریه‌ای هست که بر جنبه شناختی آثار هنری و ضرورت ارزش شناختی داشتن آن‌ها تأکید می‌کند. برای مثال یانگ معتقد است اگر برای آثار هنری فقط کارکرد و ارزش التذادی^{۵۱} و نه کارکرد و ارزش شناختی قائل باشیم، این امر منتهی به نسبی‌انگاری در باب ارزش آثار هنری خواهد شد؛ زیرا یک اثر واحد می‌تواند میزان متفاوتی از لذت را برای X و Y ایجاد کند. لذت حالتی ذهنی / سوژکتیو است و به راحتی می‌تواند از فردی به فردی متفاوت باشد و به نظر می‌رسد داور نهایی در باب میزان لذت خود فرد باشد و نه کس دیگر. اگر

ملاک زیبایی‌شناختی در ارزیابی آثار هنری و ادبی صرفاً ارزش التذادی باشد، آن‌گاه از میان دو اثر اگر اثری برای X لذت‌بخش‌تر باشد، آن اثر از اثر مشابه دیگر (با لحاظ کردن ژانر ادبی) ارزش زیبایی‌شناختی بیشتری دارد؛ حتی اگر با معیار دیگر اثر نازلی باشد. در این صورت، اگر کسی از داستان‌های مصطفی مستور بیشتر از رمان‌های جین آستن لذت ببرد، جای چندانی برای بحث باقی نمی‌ماند. اما اگر:

هنر ارزش‌شناختی داشته باشد، می‌توان محدودیت‌هایی برای نسبی‌انگاری زیبایی‌شناختی قائل شد. دلیل این امر آن است که تفاوت مهمی میان شناخت و لذت وجود دارد. لذت حالت ذهنی‌ای کاملاً سوژکتیو است. در نتیجه افراد نمی‌توانند درباب میزان لذتی که از یک شیء دریافت می‌کنند، به‌خطا روند. فرض کنید من درباب شیئی تأمل کنم و لذتی احساس نکنم. اگر چنین باشد، گفتن آنکه این شیء برای من به‌مثابه منبع لذت ارزش دارد، بی‌معناست. شناخت از این جهت با لذت متفاوت است. یک امر می‌تواند برای من منبع شناخت باشد، اگرچه من بدان قائل نیستم. اثر هنری می‌تواند حتی چشم‌اندازی ارزشمند را عرضه کند؛ چشم‌اندازی که قابلیت معرفت‌افزایی دارد، اگرچه کسی قائل نباشد که چنین است (Young, 2004: 119).

اما شناخت امری بین‌الذهانی و نه فردی و سوژکتیو است. به این ترتیب، اگر اثری ارزش‌شناختی داشته باشد و من آن را به رسمیت نشناسم یا بدان قائل نباشم، این اثر همچنان دارای ارزش‌شناختی است و ارزش‌شناختی آن وابسته به کیفیات ذهنی من نیست. حال اگر ما در نظریه زیبایی‌شناختی از یانگ پیروی کنیم و ارزش اثر را مجموعه‌ای از ارزش زیبایی‌شناختی و ارزش التذادی و ترکیبی از این دو به‌شمار آوریم، تا حدودی از عینیت ارزش‌دآوری‌های زیبایی‌شناختی دفاع کرده و از نسبییت زیبایی‌شناختی^{۵۲} فاصله گرفته‌ایم. قید «تا حدودی» برای آن است که همچنان بخشی از ارزش اثر در این نظریه به ارزش التذادی آن وابسته می‌ماند. پس قائل شدن به ارزش‌شناختی به‌مثابه ارزشی زیبایی‌شناختی این مزیت را نیز دارد که می‌تواند پشتوانه‌ای برای عینیت در ارزیابی آثار ادبی و هنری فراهم کند و اگر نهاد ادبیات بنا به دعوی اولسن، کلاً به ارزش‌شناختی بی‌توجه بوده است، ما دلایلی برای توجه کردن به ارزش‌شناختی و تجدیدنظر در نظریه زیبایی‌شناختی اولسنی داریم.

اما نکته دوم آن است که در حقیقت پیشاپیش در نهاد ادبیات و درک و دریافت آن، این اتفاق افتاده است. در قرن بیستم و در خلال چرخش پارادایمی در مطالعات ادبی و هنگامی که سنت تثبیت شده اومانیزم لیبرال در جدال با «نظریه» در معنای خاص آن یعنی همان نظریه ادبی یا فرهنگی بود، رویکردهای مارکسیستی، فمینیستی، و ساخت‌گرایی یا ترکیب و سنتز آن‌ها با هم نزد برخی از محققان، آثار و چارچوب‌های مفهومی‌ای را پدید آورد که گفتمان نقد و نظریه را بسیار شبیه به گفتمان فلسفی کرد. به این ترتیب، هنگامی که مثلاً منتقدی و ساخت‌گرا به مفروضات متافیزیکی ناموجه یک متن یا مجموعه‌ای از متون اشاره می‌کند و ردّ پایی از باور به مدلول استعلایی^{۵۳} یا لوگوس‌محوری^{۵۴} یا متافیزیک حضور^{۵۵} را در متن می‌بیند و سعی در نشان دادن ناموجه بودن نظام تقابلی متن دارد، از مشی‌ای پیروی می‌کند که مبتنی بر تحلیل مفهومی، برهان‌آوری، به‌چالش کشیدن مفروضات ایدئولوژیک متن و... است. اینکه ما چنین رویکردی را قبول داشته باشیم یا نه، تغییری در این امر واقع نمی‌دهد که این شیوه خوانش و تجزیه و تحلیل متن وارد نهاد نقد و نظریه ادبی شده است. ژاک دریدا در جستار مشهور «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» چنین می‌گوید:

دو تفسیر از تفسیر، از ساختار، از نشانه و از بازی وجود دارد. یکی در جست‌وجوی کشف رمز است و آرزویش کشف و فهم حقیقت یا بنیاد و سرآغازی است که از قیدوبند بازی و قلمرو نشانه می‌گریزد [...] و دیگری که دیگر معطوف به سرآغاز و بنیاد نیست، بازی را به رسمیت می‌شناسد و تلاش می‌کند تا از انسان و انسان‌گرایی فراتر رود؛ انسان در این مقام نامی است برای موجودی که در طول تاریخ متافیزیک یا هستی‌شناسی الهیاتی - به عبارت دیگر در کل تاریخ خود - در آرزوی دست یافتن به حضور تام و تمام، بنیاد اطمینان‌بخش، بدایت و نهایت بازی بوده است (1966: 369-370).

این شیوه جدید از تفسیر یا این گفتمان تازه وارد نهاد ادبیات شده و خود به بخشی از قراردادهای و نرم‌ها و هنجارهای درک و دریافت اثر ادبی بدل شده است. حتی منتقدی همچون جان‌اتان کالر تا آنجا پیش می‌رود که سخن از خوانش ادبی فلسفه و

خوانش فلسفی ادبیات به‌میان می‌آورد. از نظر او، خوانش ادبی فلسفه یعنی توجه به سازوکارهای بلاغی در فلسفه. به این ترتیب، «خواندن متن فلسفی در چارچوب بلاغی یعنی تردید و پرسشگری درباب مفاهیم آن، یعنی پرداختن به آن‌ها به‌مثابه استراتژی‌های متنی یا مجازها» (Culler, 2001: 248). او معتقد است وقتی پوزیتیویست‌های منطقی کلام متافیزیکی را تجزیه و تحلیل می‌کردند و می‌کوشیدند نشان دهند این نوع از سخن گفتن و نوشتن «تخیلی»، «استعاری» و «بی‌بنیاد» و نوعی از ادبیات است یا زمانی که نیچه صدق را به‌مثابه «استعاره‌ای که استعاری بودنش از یاد رفته» تجزیه و تحلیل می‌کرد، کار آنان خوانش ادبی فلسفه بوده است (همان‌جا). از دیگر سو اما امکان خوانش فلسفی ادبیات نیز وجود دارد:

می‌توان این دعوی را مطرح کرد که گرچه ادبیات خود را به‌مثابه امر تخیلی یا بلاغی به‌شمار می‌آورد، با وجود این خوانشی را موجب می‌آید که در جست‌وجوی معنادار ساختن و صادق‌انگاشتن ادبیات است. قراردادهای خوانش ادبی همچون طرق تعبیر و تفسیر ما از استعاره‌ها، مجموعه‌ای از تکنیک‌ها برای طبیعی و معمولی ساختن زبان ادبی در سطح مناسب‌اند؛ سطحی که در آن زبان می‌تواند به‌نحوی مؤثر معنادار باشد و حقایق مهمی را دربارهٔ انسان و جهان کشف کند (همان‌جا).

به‌باور کالر، آثار دریدا نمونه‌ای از پرداختن به دیالکتیک میان امر ادبی و امر فلسفی است؛ زیرا در این شیوه تفسیری، متون به‌اصطلاح فلسفی زمانی درست و دقیق فهم می‌شوند که خاصیت بلاغی و سازوکارهای بلاغی آن‌ها روشن شود و متون ادبی نیز سرشار از واسازی‌های فلسفی مؤثر هستند (همان، ۲۴۹). من البته شیوه دریدایی خواندن متون فلسفی و مفروضات دریدایی را به‌لحاظ فلسفی ناموجه می‌دانم؛ اما این امر که آیا این شیوه پرداختن به متن موجه است یا ناموجه، خدشه‌ای بر استدلال علیه موضع اولسن و لامارک وارد نمی‌کند؛ زیرا نشان دادن این امر که نهاد ادبیات گفتمانی را پرورنده است که در آن بحث و بررسی انتقادی متون و توجه به دعاوی شناختی و معطوف به صدق متون مورد تردید قرار می‌گیرد و خود موضوع کندوکاو مستقل می‌شود، برای رد کلیت دعوی اولسن و تأکید بیش از حد او بر جدایی گفتمان نقد از

گفتمان فلسفی، تاریخی یا علمی کافی است. آنچه منتقدان و اساخت‌گرا، نئومارکسیست یا فمینیست - به‌مثابه بخشی از کسانی که در مقام تفسیر و درک ادبیات هستند و به این ترتیب، جزئی از نهاد ادبیات در معنای وسیع آن به‌شمار می‌روند - در تجزیه و تحلیل‌های خود به آن می‌پردازند، صرفاً ارائه تفسیر درستی از متن و به‌دست دادن دلایلی به نفع این تفسیر نیست؛ بلکه بحث و بررسی انتقادی ایدئولوژی متن در پیوند با واقعیت است؛ هرچند درک و تفسیرهای مختلفی از واقعیت در چارچوب شاکله‌های مفهومی آن‌ها وجود داشته باشد. برای نمونه منتقد فمینیست به اموری از این دست توجه می‌کند که آیا تصویر ارائه‌شده از زنان در متن این رمان واقعی و با واقعیت منطبق است و به رفع ایدئولوژی مبتنی بر تبعیض جنسیتی کمک می‌کند یا این ایدئولوژی را تقویت می‌کند.

اولسن و لامارک البته باور دارند که به‌دست دادن تفسیر و تأویلی از متن به‌شکلی سیستماتیک و برهان‌آوری و استدلال به نفع یک تفسیر یا خوانش خاص از یک متن یا مجموعه‌ای از متون نافی موضع آن‌ها نیست؛ زیرا میان گزاره‌های تفسیری که معطوف به ارائه معنایی منسجم و دقیق از متن است و در مورد متن صدق می‌کند با ارائه گزاره‌هایی دقیق و منسجم درباب امور واقع که در مورد جهان بیرون از متن صادق است و بحث از صدق و کذب یا موجه بودن یا نبودن آن‌ها فرق است؛^{۵۶} اولی از نظر آن‌ها، همچنان در قلمرو نهاد ادبیات و درک و فهم ادبیات قرار دارد. اما تحولات اخیر در نقد و نظریه ادبی که در بالا به آن‌ها اشاره شد، نشان می‌دهد موضع لامارکی - اولسنی موجه نیست.

۴. نتیجه

افتراق بین امر زیبایی‌شناختی و آنچه می‌تواند موجب شناخت شود، از اندیشه‌های رایج در بسیاری از رویکردهای معاصر نقد و نظریه ادبی است. شناخت‌گرایان ادبی اما باور دارند که ارزش شناختی اثر ادبی بخشی از ارزش زیبایی‌شناختی آن است. در این جستار من به نفع این باور شناخت‌گرایان استدلال کردم؛ استدلالی که در قالب آزمایشی فکری و با مدد گرفتن از مفهوم جهان‌های ممکن مطرح شد. نکته کلیدی در

این آزمایش فکری این بود که اگر اثری برخوردار از ارزش‌شناختی را در نظر بیاوریم و سپس جهان ممکن را تصور کنیم که در آن، این اثر، برخلاف جهان فعلی، هیچ‌گونه ارزش‌شناختی ندارد، به‌سختی می‌توان همان شأن زیبایی‌شناختی پیشین را برای آن قائل شد و دلیل این امر چیزی نیست جز آنکه ارزش‌شناختی بخشی از ارزش زیبایی‌شناختی اثر است؛ اما استدلال من صرفاً در این مرحله متوقف نماند. با مدد گرفتن از نظرگاه راو، سعی کردم نشان دهم که نیازی نیست قائل به افتراق میان تأمل و نگاه زیبایی‌شناختی و تأمل و نگاه شناختی باشیم و دوگانه‌ای کاذب برسازیم. افزون بر آن دیدیم که حتی در چارچوب بحث‌های روایت‌شناسی مدرن، قائل شدن به کیفیت چندصدایی به‌مثابه آنچه به اثری ادبی مزیت می‌بخشد، بدون لحاظ کردن ارزش‌شناختی این کیفیت، چندان معنادار نیست.

پس از استدلال ایجابی به نفع شناخت‌گرایی ادبی، نوبت به مواجهه با استدلال نهادی اولسن و لامارک علیه مدعای اصلی این مقاله رسید. بر خلاف نظر اولسن - که معتقد بود کارکرد نقد و نظریه ادبی معطوف به بررسی صحت و اعتبار تأملات یا اندیشه‌های مطرح در آثار ادبی نیست و گفتمان و زبان نقد از گفتمان و زبان علم و فلسفه جداست - با لحاظ کردن چرخش پارادایمی در نقد و نظریه ادبی مدرن و در چارچوب نظرگاه‌های واساخت‌گرایانه، مارکسیستی یا فمینیستی، دلایل خوبی برای تردید در نظرگاه او وجود دارد. همان‌طور که دیدیم، در چارچوب این نظرگاه‌ها و به‌ویژه واساخت‌گرایی، بحث و نقد معطوف به مفروضات ایدئولوژیک متن و واسازی این ایدئولوژی است و همچنین سخن از سازوکارهای بلاغی‌ای است که خود را از ساحت بلاغت و بازی زبانی جدا می‌دانند. این امر گفتمان و زبان نقد و نظریه را به زبان و گفتمان فلسفی نزدیک می‌کند. اما رویکرد انتقادی من در قبال نظرگاه اولسن و لامارک شامل دو نکته دیگر نیز است: ۱. از آنجا که بسیاری از نویسندگان دعاوی معطوف به صدق درباره آثار خود داشته‌اند و برای آن‌ها شأن‌شناختی قائل بوده‌اند، ما نیاز به ابزارها و روش‌هایی برای درک و ارزیابی این دعاوی داریم؛ ۲. در شرایط مساوی، نظریه زیبایی‌شناختی‌ای که ارزش‌شناختی را بخشی از ارزش هنری یک اثر می‌داند، در تقابل با نظریه‌ای که ارزش زیبایی‌شناختی را صرفاً ارزش التذادی می‌داند،

این مزیت را دارد که ما را از درافتادن به دام نسبی‌انگاری زیبایی‌شناختی بازدارد. امیدوارم خواننده این مقاله پس از این تأمل در این استدلال‌ها، نظرگاه شناخت‌گرایان ادبی را همچون من، موجه و قابل دفاع بیابد.

پی‌نوشت‌ها

1. literary cognitivism
2. aesthetic cognitivism
3. Berys Gaut

۴. بنگرید به: همدانی، ۱۳۹۴: ۱۱۵ - ۱۴۰.

5. propositional knowledge
6. non- propositional knowledge
7. empathic knowledge
8. know- how
9. thought- experiment
10. possible worlds
11. Stein Haugom Olsen
12. Peter Lamarque
13. M.H. Abrams
14. mimetic theory
15. pragmatic theory
16. expressive theory
17. objective theory
18. heterocosm
19. *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*
20. Cleanth Brooks
21. attitudes
22. Victor Shklovsky

۲۳. فردریک جیمسون در کتاب *زندان زبان*، درباره‌ی نظرگاه کلی فرمالیست‌ها، با نگرشی انتقادی، چنین می‌گوید:

تنها به‌نظر می‌رسد که اثر مصداق داشته باشد یا هدف از آن دربر داشتن معنا و محتوایی مشخص باشد. در واقع امر، اثر تنها درباره‌ی پدید آمدن خود و ساختار یافتن خود تحت شرایط متعین یا مسائل صوری‌ای که در چارچوب آن‌ها این ساختار یافتن رخ می‌دهد، سخن می‌گوید. چنین نظرگاهی، به‌باور من، تا حدی معین، خود، خطای دیدی است ناشی از روند و روال‌های فرمالیستی (1972: 89).

24. Jonathan Culler
25. homo sapiens
26. homo significans

27. deconstructionists

28. J. Hillis Miller

29. Daniel Dennett

30. intuition- pump

31. David Lewis

۳۲. ایده اصلی در این مقام از گسکین است و من مدیون نظرگاه او هستم (نک: Gaskin, 2014: 133).

33. Dover's Beach

34. Matthew Arnold

۳۵. ریچارد گسکین در مخالفت با این نظرگاه که صدق معیار خوبی برای ارزش‌یابی زیبایی‌شناختی نیست و ربطی به آن ندارد، چنین می‌گوید:

این امر که این اندیشه اشتباه است را می‌توان با تأمل در واکنش‌های ما به مثلاً شعری مبلغ ایدئولوژی‌ای چون نژادپرستی که ما آن را کاذب و پلید به‌شمار می‌آوریم، نشان داد. چنین شعری را شاید بتوان مطابق میل شما و بنا به معیارهای انتقادی محدود از سنخی که ویلیامز در پاراگراف نقل شده، طرح می‌کند، موفق به‌شمار آورد؛ اما اگر معنای قابل تفسیر آن، نه تنها کاذب بلکه به‌نحوی توهین‌آمیز کاذب باشد، این امر مانع هر گونه واکنش زیبایی‌شناختی به نفع آن می‌شود. در چنین موقعیتی، ما نمی‌گوییم «شعر خوبی است اما...» بلکه می‌گوییم «شعر بدی است» (2014: 136).

36. M.W. Rowe

۳۷. یانگ دربارهٔ رمان علمی - تخیلی *سربازان کشتی فضایی* اثر رابرت هاین‌لین که موضوع آن اختصاص دارد به نبرد مردان و زنانی شجاع علیه حشرات غول‌پیکر در دفاع از کرهٔ زمین، چنین می‌گوید:

این اثر این چشم‌انداز را ارائه می‌کند و سعی در اثبات آن دارد: خدمت نظام وظیفه ذاتاً تجربه‌ای است انسان‌ساز و کهنه‌سربازان باید ادارهٔ جامعه را به‌دست گیرند. *سربازان کشتی فضایی* به‌دلایل بسیار رمان بدی است؛ اما بخشی از آنچه سبب می‌شود این رمان بسیار بد باشد، چشم‌انداز کاملاً اشتباه آن است (2004: 108).

38. focalization

39. narration

40. narrator

41. focalizer

42. narrator- focalizer

43. character- focalizer

44. Rimmon- Kennan

45. Uspensky

46. polyphony

47. institutional argument

48. informative

49. practice

۵۰. پیتز لامارک این نکته را این گونه شرح می‌دهد:

منتقدان به‌ندرت از شناسایی درون‌مایه‌ها و قرار دادن آن‌ها در ساختار اثر به سمت‌وسوی بحث از صدق آن‌ها به‌مثابه تعمیم‌هایی معطوف به جهان می‌روند. مشغول شدن به بحث فلسفی، روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی درباب درون‌مایه‌های برجسته‌ای چون آزادی اراده، خواهش، عشق، افسردگی و مسئولیت اجتماعی [...] بخشی از «مشی» تفسیر نیست. منتقد به ما هو منتقد، راضی به دقت‌نظر در آن است که نظرگاهی چگونه دقیقاً بسط یافته و نشان داده شده است تا بتواند آن را به‌شکل درونی به کیفیات اثر و به‌شکل بیرونی احتمالاً به آثاری با درون‌مایه‌هایی مشابه ربط دهد (2009: 237).

51. hedonic value

52. aesthetic relativism

53. transcendental signified

54. logocentrism

55. metaphysics of presence

۵۶. لامارک این مطلب را این گونه توضیح می‌دهد:

منتقد، فیلسوف اخلاق نیست. گزاره استنتاجی بیانگر معنای اثر ممکن است در مورد اثر صادق باشد؛ اما در مورد جهان به‌طور کلی صادق نباشد یا به‌نحوی غیرقابل مناقشه صادق نباشد. وظیفه منتقد فهم معنای اثر، شناختن درون‌مایه‌های اصلی آن و توصیف آن‌ها به‌شکلی روشن‌نگر است. اگرچه بعضی از دعاوی منتقد می‌تواند همچون گزاره‌های کلی در فلسفه یا روان‌شناسی به‌نظر برسد، تکیه و تمرکز اصلی آن‌ها و ازهمین‌رو چارچوب اصلی ارزیابی آن‌ها، باید مطابقت آن‌ها با اثر باشد (2010: 378).

منابع

- خیام، عمرین ابراهیم (۱۳۸۴). *رباعیات*. با تصحیح، مقدمه و حواشی محمدعلی فروغی و قاسم غنی. ویرایش جدید همراه با ترجمه انگلیسی فیتز جرالده. به‌کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: ناهید.
- مولوی (۱۳۸۳). *مثنوی معنوی*. آخرین تصحیح رینولد. ا. نیکلسون. ترجمه و تحقیق حسن لاهوتی. مجلد اول (دفتر اول و دوم). تهران: نشر قطره.

- همدانی، امید (۱۳۹۴). «ادبیات و مسئله شناخت: در دفاع از شناخت‌گرایی ادبی». فصلنامه نقد ادبی. س ۸، ش ۳۱. صص ۱۱۵ - ۱۴۰.

- Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Arnold, M. (1867). *New Poems*. Boston: Ticknor and Fields.
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brooks, C. (1968). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London: Methuen.
- Culler, J. (2001). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Routledge Classics edition. London and New York: Routledge.
- _____ (2002). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Routledge Classics edition, London and New York: Routledge.
- Dennett, D. (1984). *Elbow Room: The Varieties of Free Will Worth Wanting*. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (1991) *Consciousness Explained*. New York: Back Bay Books.
- Derrida, J. ([1966]). "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in his *Writing and Difference*. Alan Bass (Trans.). Routledge Classics edition. London and New York: Routledge. 2001, pp. 351- 370.
- Gaskin, R. (2013). *Language, Truth and Literature: A Defence of Literary Humanism*. Oxford: Oxford University Press.
- Gaut, B. (2003). "Art and Knowledge" in Jerrold Levinson (Ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Jameson, F. (1972). *The Prison- House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.
- Lamarque, P. & H.O. Stein (1994). *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Lamarque, P. (2009). *The Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell.
- _____ (2010). "Literature and Truth" in Garry L. Hagberg & Walter Jost (Eds.). *A Companion to the Philosophy of Literature*. Oxford: Wiley- Blackwell pp. 367- 384.
- Lewis, D.K. (1986). *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell.
- Miller, J.H. (2001). "Derrida and Literature" in Tom Cohen (Ed.). *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 58- 81.
- Olsen, H.S. (1978). *The Structure of Literary Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

-
- Rimmon- Kennan, Sh. (2002). *Narrative Fiction*. London and New York: Routledge.
 - Rowe, M.W. (2010). "Literature, Knowledge and the Aesthetic Attitude" in S. Schroeder (Ed.). *Philosophy of Literature*. Oxford: WileyBlackwell. pp. 1- 23.
 - Shklovsky, V. [1917]. "Art as Technique" in Julie Rivkin & Michael Ryan (Eds.). *Literary Theory: An Anthology*. John Wiley and Sons, 2017, 3th Ed. West Sussex, UK: 2017. pp. 8- 13.
 - Young, J.O. (2001). *Art and Knowledge*. London & New York: Routledge.