

نسبی‌گرایی در نقد ادبی جدید

دکتر حسین پاینده

دانشیار نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبائی

چکیده

نسبی‌گرایی که در نظریه‌های نقادانه جدید، اصلی پذیرفته شده محسوب می‌شود، حاصل تحولات فکری‌ای است که ریشه در فلسفه پدیدارشناسی هوسرل دارد و در نقد ادبی، بویژه با آرای نظریه‌پردازان «مکتب کنستانس» در نیمه دوم قرن بیستم رواج یافت. تا پیش از پیدایش این نظریه‌ها، سمت‌وسوی اصلی نقد ادبی را تلاش برای یافتن معنایی تغییرناپذیر در متن تشکیل می‌داد. این رویکرد مطلق‌گرا، غایت نقد ادبی را در «کشف» معنایی می‌دید که مؤلف در مقام خداوندگار متن در آن استتار کرده است. در بخش نخست این مقاله، ابتدا به پس‌زمینه مطلق‌گرایی در نقد ادبی سستی در قرن نوزدهم خواهیم پرداخت، سپس نشان خواهیم داد که حتی «نقد نو» در چند دهه نخست قرن بیستم – که داعیه رهانیدن متن از بند زندگینامه مؤلف و ملاحظات برون‌متنی‌ای مانند تاریخ را داشت –، در نهایت نتوانست از نسبی‌ستیزی در نقد مصون بماند. در بخش بعدی استدلال خواهیم کرد که دیدگاه پدیدارشناختی‌ای که ثنویت سوژه/اُبژه را محل تردید قرار داد، راه را برای نسبی‌گرایی به منزله دیدگاهی نافذ در نقد ادبی جدید باز کرد. مطرح شدن «نظریه دریافت» توسط هانس رابرت یاسوس و ولفگانگ آیزر سهم بسزایی در ترویج این نظر داشت که عمل نقد ماهیتی بین‌الذهانی و لزوماً نسبی دارد. بخش پایانی این مقاله، به نتیجه‌گیری از بحث‌های ارائه شده اختصاص دارد.

واژگان کلیدی: نسبی‌گرایی، نقد سنتی، «نقد نو»، نظریه دریافت، «افق توقعات»، «متعین‌سازی».

مقدمه

در نظریه و نقد ادبی معاصر، نسبی‌گرایی اصلی مناقشه‌ناپذیر محسوب می‌شود. کمابیش در همه رهیافت‌های نقادانه جدید، از ساختارگرایی، فمینیسم و مارکسیسم تا روانکاوی و نقد مبتنی بر واکنش خواننده و نظریه پسااستعماری، فرض بر این است که منتقد می‌کوشد تا نحوه بر ساخته شدن جنبه‌ای از معنا را بررسی کند؛ لذا حاصل هر نقدی عبارت است از نتیجه‌گیری‌هایی که منتقد فقط بر اساس چارچوب معرفت‌شناختی یا روش‌شناسی نقادانه‌ای که اختیار کرده، به آن‌ها رسیده است. از این منظر نسبی‌گرایانه، در نقدی که با رویکردی فمینیستی نوشته می‌شود، چگونگی بر ساخته شدن جنسیت زنانه در کانون توجه منتقد قرار می‌گیرد؛ اما چه بسا موضوع مهمی مانند بازنمایی آنچه مارکسیست‌ها «مبارزه طبقاتی» می‌نامند تا حدود زیادی مغفول واقع شود. به طریق اولی، منتقدی که با اتخاذ رهیافتی روانکاوانه می‌کوشد تا تبلور ناخودآگاهانه هراس‌ها و امیال شخصیت اصلی یک رمان را در آنچه روانکاوان «کنش‌پیشی»^۱ می‌نامند بررسی کند، احتمالاً به بازآفرینی جانبدارانه و کاذب هویت ملت‌های استعمارشده - که یکی از محوری‌ترین مفاهیم در نقد پسااستعماری است - نظر ندارد. بنابراین در چنین نقد روانکاوانه‌ای فقط بخشی از معانی متکثری که متن القا می‌کند مورد کاوش قرار می‌گیرد و نتیجه‌گیری‌های نقادانه ارائه‌شده در آن، ماهیتی کاملاً نسبی دارند.

هرچند امروزه نسبی‌گرایی در مطالعات نقادانه ادبی، اصلی پذیرفته‌شده تلقی می‌شود، بررسی تاریخ نظریه و نقد ادبی نشان می‌دهد که در گذشته چنین نبوده و رواج نسبی‌گرایی در نقد ادبی مرهون مطرح شدن نظریه‌هایی است که حدوداً از دهه ۱۹۶۰ به این سو تأثیرهایی بسزا در شیوه‌های مطالعه ادبیات باقی گذاشتند. می‌توان گفت که این نظریه‌های جدید، با وجود تنوعشان و نیز تفاوت‌هایی که در بنیان‌های مفهومی و روش‌شناختی با یکدیگر دارند، در یک نقطه به اشتراک می‌رسند و آن عبارت است از اجماع درباره تکرار معنا و نیز رها شدن معنا از سیطره مؤلف. در بخش‌های بعدی نوشتار حاضر، نخست به پس‌زمینه این سیطره در نقد ادبی سنتی در قرن نوزدهم خواهیم پرداخت، سپس نشان خواهیم داد که حتی «نقد نو» در چند دهه

نخست قرن بیستم که داعیه رهانیدن متن از بند زندگینامه مؤلف و ملاحظات برون‌متنی‌ای مانند تاریخ را داشت، نهایتاً نتوانست از مطلق‌گرایی در نقد مصون بماند. در قسمت بعد استدلال خواهیم کرد که نسبی‌گرایی به منزله دیدگاهی نافذ در نقد ادبی جدید، به ویژه با فلسفه پدیدارشناسی هوسرل^۲ و آرای نظریه‌پردازان مکتب کنستانس رواج پیدا کرد. بخش پایانی این نوشتار، به نتیجه‌گیری از بحث‌های ارائه‌شده اختصاص دارد.

بحث و بررسی

۱. مطلق‌گرایی در نقد سنتی و «نقد نو»

نقد سنتی که تا اواخر قرن نوزدهم وجه غالب در مطالعات ادبی بود، مبتنی بر دو اصل ساده است. نخست اینکه وظیفه اصلی هنرمند عبارت است از بازنمایی دقیق واقعیت (محاکات). مطابق این اصل، نویسنده‌ای که داستان می‌نویسد یا شاعری که شعر می‌سراید در درجه اول باید بکوشد تا به «طبیعت» نزدیک شود و سپس معرفت حاصل از این تقرّب را به صورت تقلیدی از طبیعت در دسترس خوانندگان قرار دهد. اصل دوم در نقد سنتی ایجاب می‌کرد که هنرمند (اعم از داستان‌نویس، شاعر، نقاش، مجسمه‌ساز، و غیره) می‌باید احساسات و پنداشت‌های شخصی خود را درباره موضوع اثرش به خواننده افاده کند. به بیان دیگر، اثر ادبی باید مبین نگرش و احساس خالق اثر باشد. اصل نخست، زمینه مناسبی را برای پیدایش جنبش رئالیسم در ادبیات فراهم آورده بود؛ جنبشی که هدف اول و آخر آن بازآفرینی مطابق واقع از واقعیت بود، و اصل دوم زمینه‌ساز رمانتیسم در ادبیات شده بود. چنان‌که در ابتدای این بخش اشاره شد، اصول بنیادین نقد سنتی، ماهیتی بسیار ساده (ساده‌پندارانه) داشتند. از این دو اصل چنین برمی‌آید که «طبیعت» در معرض معرفت هنرمند قرار دارد و هنرمند هم به سهولت، عامل تحقق این معرفت است. به سخن دیگر، این موضوع مهم که ابژه ادراک (طبیعت یا واقعیت‌های مشهود) می‌تواند در ذهن سوژه (عامل معرفت) انعکاس خاصی داشته باشد و ادراک هر سوژه‌ای از واقعیت متفاوت با ادراک سایر سوژه‌ها خواهد بود، جایی در این اصول سنتی ندارد و به آن پرداخته نمی‌شود. گویی که جهان پیرامون ما کلیتی یکپارچه و یکسان است و اذهان همه انسان‌ها نیز برداشتی یکپارچه و همسان از این جهان دارند. بی‌تردید یکی از رویدادهایی که سهم شایانی در

نضج گرفتن این دیدگاه داشت، اختراع دوربین عکاسی در قرن نوزدهم بود. ثبت دقیق واقعیت که امکان آن از طریق دوربین عکاسی میسر شد، دقیقاً همان کاری بود که نقاشان و رمان‌نویسان رئالیست نیز در پی آن بودند.

از این دیدگاه محاکات مبنا - که وظیفه هنر را تقلید از واقعیتی مستقل از ذهن مُدرک قلمداد می‌کرد - چنین نتیجه گرفته می‌شد که اثر ادبی، تقلیدی از یک تجربه است که به هنرمند مجال می‌دهد تا نظرات خود را درباره موضوع اثرش بیان کند. بر اساس این، هر اثر ادبی تصویری روشن از باورهای شخص نویسنده آن اثر به دست می‌دهد. داستان‌نویس «خوب» نویسنده‌ای است که تجربیات جهان‌شمول انسان را به سبکی واقع‌گرایانه به رشته تحریر درآورد و داستانش واجد درون‌مایه‌ای اخلاقی باشد. از اینجا معلوم می‌شود که منتقد هم در بررسی هر متنی می‌باید به این پرسش پاسخ دهد که «نویسنده با نوشتن این داستان قصد بیان چه حقیقتی را داشته است؟» اگر به پیروی از نقد سنتی، کشف «نیت» نویسنده را هدف بررسی متن بدانیم، آن‌گاه ناگزیر باید به زندگینامه نویسنده هم بپردازیم؛ زیرا مطابق با مفروضات همین دیدگاه، ذهنیت هر نویسنده‌ای از نوع زندگی‌ای که داشته است ناشی می‌شود. همچنین باید پس‌زمینه اجتماعی رشد نویسنده را بدانیم، زیرا نمی‌توان انکار کرد که نویسنده در مقام یکی از آحاد جامعه تحت تأثیر دیدگاه‌های غالب در همان جامعه بوده است. مطالعات ادبی‌ای که در قرن نوزدهم با اتخاذ همین پیش‌فرض‌ها درباره متون ادبی انجام می‌شدند (و در کشور ما هنوز انجام می‌شوند)، از الگویی لزوماً تقویمی متابعت می‌کردند؛ یعنی منتقد مجموعه آثار نویسنده‌ای را به ترتیب تاریخ نگارش و انتشار آن آثار مورد بررسی قرار می‌داد. اگر هم منتقد می‌خواست فقط یک اثر خاص از آن نویسنده را بررسی کند، باز هم ابتدا جایگاه آن اثر را در مجموعه آثار نویسنده و زنجیره زمانی نگارش آن‌ها مشخص می‌کرد، سپس می‌کوشید تا نشان دهد که آن اثر خاص به همان مضامینی می‌پردازد که در سایر آثار آن نویسنده مشهود هستند یا سعی می‌کرد نشان دهد که در زمان نگارش آن اثر، سبک نویسنده تا چه حد «پخته‌تر» از سبکی بوده است که در آثار قبلی او به چشم می‌خورد.

اگر در مفروضات بنیادین رویکرد سنتی در مطالعات ادبی دقت کنیم، درمی‌یابیم که در این رویکرد خود متن چندان واجد اهمیت تلقی نمی‌شود. در واقع، متن صرفاً حکم وسیله‌ای را برای رسیدن به چیزی مهم‌تر دارد که قبل از متن وجود داشته (یعنی

باورهای نویسنده یا نظام ارزشی و اخلاقی مورد اعتقاد او) و هدف نقد هم کشف همان مقوله مهم‌تر است. بدین ترتیب نباید تعجب کرد که مطالعات سنتی اساساً معطوف به کشف «پیام اخلاقی» مستتر در متن بود. متن زمینه‌ای بود که ابلاغ نوعی «پیام» را امکان‌پذیر می‌ساخت، پیام ازلی- ابدی نویسنده که مشمول مرور زمان نمی‌شد و «جاودانگی» اثر ادبی را تضمین می‌کرد. پیدایش «نقد نو» در آمریکا در اواسط نیمه اول قرن بیستم، حکم چالشی را در برابر این رهیافت سنتی و مطلق‌گرا داشت. «منتقدان نو» یا فرمالیست‌های آمریکایی استدلال می‌کردند که آنچه اهمیت دارد و باید قانون توجه در عمل نقد باشد، خود متن است. رویکرد سنتی با حاشیه‌ای کردن جایگاه متن و کوشش عبث برای یافتن انعکاس زندگینامه مؤلف در اثر، عملاً ادبیات را به نوعی مطالعه غیرادبی تقلیل داده بود. از نظر فرمالیست‌ها، استناد به زندگینامه موجب انحراف نقد ادبی از مسیر درست خود می‌شود، زیرا منتقد با این کار متن (ابژه نقد ادبی) را کنار می‌گذارد و در عوض می‌کوشد تا ذهنیت مؤلف را بازسازی کند. منتقدان نو با بازاندیشی درباره سلسله مراتب «مؤلف/ متن»، استدلال کردند که متن ابزاری برای راه بردن به ذهنیت مؤلف نیست و به طریق اولی وظیفه منتقد هم بحث در خصوص اینکه «نویسنده چه می‌خواسته است بگوید» نیست. متن حکم جوهر یا هستنده‌ای عینی را دارد؛ لذا معنای هر متنی را باید در خود همان متن جستجو کرد و نه در عوامل «بیرون» از متن (مانند زندگینامه مؤلف یا پس‌زمینه تاریخی و اجتماعی نگارش اثر). تلاش برای رسیدن به باورها یا نظام اخلاقی نویسنده از طریق متن، تلاشی ناموجه است، زیرا اگر ذهنیت مؤلف (آراء و افکار او) در معنای متن تأثیر گذاشته باشد، آن‌گاه منتقد ادبی باز هم باید خود متن (و نه زندگینامه مؤلف) را شالوده کار خویش قرار دهد تا به کشف آن ذهنیت نائل شود. این همان دیدگاهی است که دو نظریه‌پرداز «نقد نو»، ویلیام ک. ویلمست^۳ و منرو بی‌پردزلی^۴، در مقاله مشهور خود با عنوان «سفسطه درباره زندگینامه مؤلف» ابراز می‌کنند:

شعر خودبه‌خود به وجود نمی‌آید... ولی اصرار ورزیدن بر اینکه ذهن طراح شاعر سبب به وجود آمدن شعر است، نباید به این معنا باشد که طرح یا قصد شاعر را محکی بدانیم که منتقد با استفاده از آن بخواهد ارزش کار شاعر را بسنجد (۴۴).

محک قرار دادن «نیت» مؤلف، مترادف نوعی مطلق‌گرایی است، زیرا عمل نقد را با بستار مواجه می‌کند. متنی که معنایش یک بار برای همیشه توسط مؤلف تعیین شده

است، دیگر چه نیازی به تحلیل و بررسی دارد؟ کافی است یک «استاد برجسته» - که اغلب تاریخ‌دان یا محققِ زندگینامه مؤلف است - یک بار این معنای جاودانه را تبیین کند و از آن پس آن معنا فقط به همه علاقه‌مندان «ابلاغ» شود. اگر مقصود از نقد ادبی بررسی نحوهٔ بر ساخته شدن معنا در متن است، در آن صورت باید گفت این نوع مطلق‌گرایی (تعیین‌شده پنداشتن معنا) خود عمل نقد را به کاری غیرضروری و زاید تبدیل می‌کند.

اگرچه «نقد نو» مطلق‌گراییِ رویکرد سنتی را در نقد ادبی به چالش گرفت و مردود شمرد، بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که این رهیافت خود نوع دیگری از نسبی‌ستیزی را جایگزین مطلق‌گرایی قبلی کرد. فرمالیست‌ها با تأکید بر اینکه واژه‌های روی کاغذ واجد معنای متن هستند نه زندگینامهٔ مؤلف یا تاریخ زمانهٔ او، اصرار می‌ورزیدند که هر متنی فقط «یک قرائت صحیح» دارد. از نظر «منتقدان نو»، نقد ادبی باید عملی عینیت‌مبنا باشد. دور شدن از الگوهای ذهنی در نقد، فقط با عطف توجه به متن میسر می‌شود؛ زیرا متن ماهیتی عینی دارد و مقوله‌ای سنجیدنی است. از این رو، حتی اگر چندین منتقد متنی واحد را تحلیل کنند، چنانچه فقط ویژگی‌های صوری خود متن را مبنای بحث دربارهٔ معنای آن قرار دهند، آن‌گاه این منتقدان هر یک جداگانه به تبیین مشابهی دست خواهند یافت. البته تأکیدهای منتقدان مختلف در نقدهایشان می‌تواند کمابیش متفاوت باشد. این منتقد خاص یک جنبهٔ معین از شکل (فرم) بیان را مهم می‌داند و آن منتقد دیگر جنبه‌ای دیگر از شکل را. با این همه، شکل هر اثر ادبی در کلیتش چارچوبی محصورکننده است؛ لذا همهٔ آن نقدها در چارچوبی کلی به همگرایی می‌رسند و تفاوت اساسی با یکدیگر نخواهند داشت. بدین ترتیب می‌بینیم که اگر در رویکرد سنتی، باب تفحص نقادانه دربارهٔ متن بسته می‌شد، در «نقد نو» نیز همین اتفاق، به‌رغم انکارهای فرمالیست‌ها، به شکلی دیگر رخ می‌دهد. در مطالعات ادبی سنتی سایهٔ سنگین مؤلف بر متن و اعتقاد به اینکه هر اثری ابلاغ‌کنندهٔ «پیامی» تغییرناپذیر است، امکان نقد را منتفی می‌کرد، و در «نقد نو» اصرار بر «عینیت» و باور به «تحلیل تنگاتنگ»^۵ متن و رسیدن به «یگانه قرائت صحیح» عملاً راه را بر نسبی‌گرایی در نقد می‌بندد. کترین بلزی^۶ نقصان «نقد نو» را به درستی متذکر می‌شود:

ضعف نظریهٔ نقد نو از آنجا ناشی می‌شود که پیروان این رهیافت می‌کوشیدند تا معنا را در ساحتی واحد بیابند؛ یعنی در واژگان استفاده‌شده در متن یا [به قول خودشان] روی

صفحه‌ی کاغذ». لیکن واقع امر این است که متون مختلف جایگاه‌هایی در اختیار خواننده قرار می‌دهند که از آنجا می‌توان متن را فهمید؛ اما این جایگاه‌ها هرگز یگانه نیستند؛ زیرا همواره درون گفتمان‌های خاص جای می‌گیرند. به واسطه‌ی زبان است که معنا در متن امکان‌پذیر می‌شود؛ ولی از آنجا که زبان هرگز ایستا نیست، بلکه دائماً در حال پردازش شدن است، امر ذاتی در متن طیفی از امکانات معنا را دربرمی‌گیرد. به بیان دیگر، هر متنی واجد ماهیتی متکثر است و با تفسیرهای متعدد سازگار می‌گردد. معانی هیچ متنی ثابت یا مقرر شده نیستند، بلکه در فرایند قرائت ساطع می‌شوند و نقد ادبی نیز به مجموعه‌ی قرائت‌های ممکن از یک متن می‌پردازد (بلزی، ۱۹۹۴: ۲۰-۲۱).

نکته‌ی ظریفی که بلزی بر آن انگشت می‌گذارد، پردازش و تغییر زبان است. فرمالیست‌ها تأکید می‌کردند که چگونگی بیان شدن معنا در متون ادبی، اهمیتی بیش از خود آن معنا دارد. به سخن دیگر، در نقد ادبی بررسی اینکه چه چیز در متن گفته شده است، اهمیتی کمتر از بررسی شیوه بیان آن مطلب دارد. این سطور از شعر «هنر شعرسرایی»^۷ سروده‌ی آرچیولد مک‌لش^۸ که «شعر می‌بایست نه افاده معنا، که افاده هستی کند»^۹، مبین دیدگاه فرمالیست‌های آمریکایی درباره‌ی اولویت طرز بیان (شکل) در ادبیات است. این اولویت ایجاب می‌کند که منتقد ادبی با قرار دادن ویژگی‌های زبانی متن در کانون توجه خود، نشان دهد که تباین و تنش درونی متن چگونه در نهایت به انسجام ختم می‌شود و بدین ترتیب متن کیفیتی خودویژه و متمایز از زبان متون غیرادبی کسب می‌کند. اما نکته مهمی که «منتقدان نو» به‌رغم توجه فراوان به نحوه کارکرد زبان در متون ادبی از آن غفلت می‌ورزیدند این بود که زبان ماهیتی پویا و تحول‌یابنده دارد و تحول زبان، یعنی ثابت نماندن معنایی که از متن مستفاد می‌شود. اگر با غلبه یافتن گفتمانی جدید، از متنی واحد معنایی جدید برمی‌آید، پس متون ادبی در برهه‌های زمانی مختلف می‌توانند موجد معناهایی متکثر شوند و در آن صورت باید گفت کوشش «منتقدان نو» برای حصول به «یگانه قرائت صحیح» از متون ادبی در واقع کوششی برای تثبیت مطلق‌گرایی و ضدیت با نسبی‌گرایی در نقد ادبی بوده است.

۲. نسبی‌گرایی در فلسفه پدیدارشناسی و مکتب کنستانس

زمینه‌های فلسفی پیدایش نسبی‌گرایی در نقد ادبی را باید در پدیدارشناسی هوسرل جست که دیدگاهی دقیقاً مخالف با «نقد نو» را ترویج می‌کند. چنان‌که دیدیم، «منتقدان نو» بر این باور بودند که متن ادبی، واجد موجودیتی مستقل و بیرون از ذهن خواننده

است؛ لذا منتقد هنگام بررسی متن می‌باید بدون لحاظ کردن عنصری از ذهنیت خود، ویژگی‌های «عینی» متن را توصیف کند. از اینجا معلوم می‌شود که در نظریه «نقد نو»، مُدرک (ذهن خواننده یا منتقدی که عمل ادراک را انجام می‌دهد) و مُدرک (متنی که ادراک می‌شود) دو ساحت متمایز محسوب می‌شوند. به سخن دیگر، منتقد نقشی در تعیین معنای متن ندارد. معنا در اُبژه‌ای به نام متن است و هر منتقدی هرگاه ذهنیت خویش را کنار بگذارد، می‌تواند آن معنا را با مرجع قرار دادن خود متن تبیین کند. متقابلاً به اعتقاد هوسرل، اشیاء دنیای بیرون از ذهن ما (دنیایی که مصداق ادراک‌های ماست) هرچند در زمان و مکان وجود دارند، فقط زمانی فهمیدنی یا معنادار می‌شوند که ما آن‌ها را ادراک می‌کنیم. پس وجود داشتن اُبژه‌ها در واقع منوط به عمل ادراک توسط اذهان مُدرک است. هوسرل با سنت فلسفی‌ای مقابله می‌کرد که قائل به هستی قائم‌به‌ذات اشیاء در دنیای واقعی بود و وقوف به آن اشیاء را آن‌چنان که هستند برای انسان امکان‌پذیر می‌دانست. در پدیدارشناسی هوسرل، اطمینان از وجود مستقل اشیاء موضوعی درخور مناقشه است؛ آنچه می‌توان دانست صرفاً عبارت است از ادراک ذهن ما از آن اشیاء، یا به سخن دیگر— نحوهٔ برساختن جهان توسط ذهن ما. همان‌گونه که م. ا. ر. حبیب^{۱۰} متذکر می‌شود، هوسرل همچون کانت، نه فقط مدعی است که اُبژه را فقط آن‌گونه که بر ما ظاهر می‌شود می‌توان شناخت، یعنی صرف‌نظر از اینکه ذاتش فی‌نفسه چه کیفیاتی دارد، بلکه همچنین اصرار می‌ورزد که اُبژه به‌خودی‌خود هیچ است و اساساً اُبژه بودن هر اُبژه‌ای (پدیدار بودن یا ظاهر شدن آن در مقام اُبژه) مبتنی است بر دستگاه ذهنی‌ای که آن را به‌طور شهودی به عنوان اُبژه می‌شناسد (حبیب ۲۰۰۵: ۷۱۰).

آگاهی انسان از اشیائی که در دنیای واقعی وجود دارند، صبغه‌ای منفعلانه ندارد، بلکه حاصل رابطهٔ متقابل ذهن سوژه و آن اشیاء است. آگاهی (عمل وقوف یافتن بر چیزی) بدون اُبژه (شیئی که مصداق وقوف باشد) امکان‌ناپذیر است، همان‌طور که اُبژه برای فهم‌پذیر شدن نیازمند سوژه‌ای است که به آن آگاهی یابد. متن ادبی از قاعده‌ای که هوسرل برمی‌شمرد مستثنا نیست؛ به بیان دیگر، متن ادبی نیز نوعی پدیدار است، لذا پیش از ادراک شدن واجد معنا نیست. متن‌بودگی متن در گرو پردازش آن توسط ذهن خواننده است. عمل قرائت، حکم نوعی وساطت زیبایی‌شناختی بین متن و خواننده را دارد. پس منشأ معنای متن را نه در خود متن، بلکه در ذهن ادراک‌کنندهٔ آن متن (یعنی ذهن منتقد) باید یافت.

فلسفه پدیدارشناسی در پی بررسی پدیده‌ها آن‌گونه که توسط ذهن به وجود می‌آیند است. برای مثال، گل فی‌نفسه موضوع تفحص پدیدارشناسانه قرار نمی‌گیرد، بلکه فیلسوف پدیدارشناس به بررسی گل بوییده‌شده می‌پردازد، یعنی گلی که گل‌بودگی‌اش از راه بوییده شدن توسط سوژه بوکننده تعیین شده است. در این مثال، پدیدارشناسی - که می‌توان به تأسی از هوسرل آن را «دانش ذهن» هم نامید - به فرایند ایجاد اُبژه‌ای به نام گل از راه بوییده شدن توجه می‌کند. اگر بخواهیم همین دیدگاه پدیدارشناختی را به نقد ادبی مرتبط کنیم، می‌توانیم به طریق اولی بگوییم که در نقد متنی مانند داستان کوتاه «سه قطره خون» نوشته صادق هدایت، این خود داستان (یعنی کیفیات ذاتی آن) نیست که باید توسط منتقد بررسی شود، بلکه منتقد باید روشن کند که خواننده شدن این متن توسط خواننده چگونه باعث ادبی تلقی شدن آن (داستان بودنش) می‌گردد. این همان تمایزی است که هوسرل بین «شیء» و «پدیدار» می‌گذاشت. از نظر او «شیء»، امری بیرون از ذهن محسوب می‌شود، حال آنکه «پدیدار»، یعنی فرایندهای ذهنی‌ای که به ادراک «شیء» می‌انجامند. مجموع واژگانی که در «سه قطره خون» به کار رفته‌اند، حکم «شیء» (اُبژه) را دارند؛ اما فرایند خواندن همین واژگان، آن‌ها را به «پدیداری» به نام داستان «سه قطره خون» تبدیل می‌کند. تمایز بین «شیء» و «پدیدار»، نقطه مقابل دیدگاه «منتقدان نو» است که اعتقاد داشتند متن برای همه منتقدان یکسان است و اگر منتقد از دریچه ذهنیات خودش به متن بنگرد، آن‌گاه دچار «سفسطه درباره تأثیر اثر» می‌شود؛ یعنی به جای به دست دادن توصیفی عینی از ویژگی‌های متن، تأثیر متن بر خود (شخص منتقد) را بیان می‌کند. خدمت بزرگ فلسفه پدیدارشناسی به نظریه و نقد ادبی این بود که دوگانگی «سوژه/ اُبژه» را - که هم در نقد سنتی وجود داشت و هم در «نقد نو» - از میان برد. مطابق این دیدگاه، ما ادراک‌کنندگان منفعل واقعیت‌هایی مستقل از ذهنمان نیستیم، بلکه در هر عمل ادراک، واقعیت‌ها را فعالانه برمی‌سازیم. سوژه بدون اُبژه، دیگر سوژه نیست، همچنین اُبژه‌ای که در ذهن سوژه تبدیل به پدیدار نشده باشد، کارکرد اُبژه را ندارد. همین دیدگاه پدیدارشناختی را با اشاره به دو مؤلفه «خواننده/ متن» می‌توان این‌گونه بیان کرد که خواننده‌ای که متنی را نخواند، نمی‌توان خواننده محسوب کرد، همان‌طور که متنی را هم که مصداق عمل خواندن قرار نگیرد، نمی‌توان متن انگاشت.

پدیدارشناسیِ هوسرل تأثیر بسزایی در برخی از برجسته‌ترین فیلسوفان و نظریه‌پردازان اواسط قرن بیستم باقی گذاشت که سه تن از مشهورترین آن‌ها عبارت‌اند از: هایدگر،^{۱۱} گادامر^{۱۲} و اینگاردن.^{۱۳} این فلسفه همچنین راه را برای نسبی‌گرایی در نقد ادبی هموار کرد. در این حوزه خاص باید به‌ویژه به هانس رابرت یاس^{۱۴} و ولفگانگ آیزر،^{۱۵} دو نظریه‌پرداز صاحب‌نام «مکتب کنستانس»، اشاره کرد. یاس متن ادبی را پدیده‌ای تاریخمند می‌داند، اما معتقد نیست که معنای هر اثری در طول تاریخ برای همه خوانندگان یکسان است. در واقع، منظری که یاس درباره تاریخ ادبیات بازمی‌کند، با منظر آشنایی که نقد سنتی درباره همین موضوع می‌گشود، تفاوتی ماهوی دارد. ریچارد هارلند^{۱۶} این تفاوت را این‌گونه تبیین می‌کند که وقتی در نقد سنتی در خصوص تولید متن ادبی تحقیق می‌شود، زنجیره‌ای علت و معلولی از عوامل تأثیرگذار در نوشته‌شدن آن متن مورد بحث قرار می‌گیرد. زنجیره یادشده که اجزای آن از کلی به جزئی سیر می‌کنند، این عوامل را شامل می‌شود: اوضاع عمومی اقتصادی در زمانی که اثر نوشته می‌شد؛ فرهنگ اجتماعی در آن برهه؛ زندگینامه نویسنده؛ جایگاه خود آن متن در مجموعه آثار آن نویسنده. طبیعتاً منتقدانی که چنین نگرشی درباره تاریخ ادبیات اتخاذ می‌کردند، همه آثار را که در برهه‌ای خاص نوشته شده‌اند از حیث مضمون و صناعات نگارش مشابه هم تلقی می‌کردند. حال آنکه به اعتقاد یاس، با بررسی آثار گوناگون مقطع تاریخی معین می‌توان دید که چنین تشابهی لزوماً وجود ندارد، بلکه تنوع آثار هر دوره نشان می‌دهد که برخی از متون مطابق با پسندهای خوانندگان همان برهه نوشته شده‌اند و برخی دیگر آن پسندها را به قدری نقض کرده‌اند که چندان مخاطب نیافته‌اند. گروه دوم از آثار ادبی به تدریج ذائقه خوانندگان را تغییر می‌دهند. پس درست برخلاف نقد سنتی که ادبیات را صرفاً «محصول» زمانه خود می‌دید، یاس ادبیات را واجد توانی بالقوه برای تأثیرگذاری در فرهنگ می‌داند (هارلند، ۱۹۹۹: ۲۱۱). یاس در کتاب مهم خود با عنوان *به سوی نوعی زیبایی‌شناسی دریافت* در این زمینه چنین می‌نویسد:

اثر ادبی شیئی نیست که وجودی فی‌نفسه داشته باشد و به هر خواننده‌ای در هر دوره‌ای یک نمای واحد ارائه دهد. اثر ادبی بنای یادبود نیست که جوهر لایزال خویش را با صدایی واحد آشکار سازد، بلکه بیشتر به تنظیم آهنگ می‌ماند و در خوانندگانش دائماً پژواک‌هایی جدید ایجاد می‌کند (یاس، ۱۹۸۲: ۲۱).

قائل بودن به اینکه متنی ثابت می‌تواند در برهه‌های تاریخی مختلف پژواک‌های جدیدی از معنا ایجاد کند، نظریهٔ یاوس را در تعارض با مطلق‌گرایی‌ای قرار می‌دهد که معنا را ازلی - ابدی و برای همهٔ خوانندگان یکسان می‌پندارد.

در نتیجهٔ این تعارض، یاوس برخلاف منتقدان سنتی جایگاه ویژه‌ای برای نویسنده در نقد قائل نیست. از نظر او، عطف توجه به زندگینامهٔ نویسنده در نقد سنتی باعث بی‌اعتنایی به نقش مهم خواننده شده بود. برای جبران این مافات، تاریخ‌نگاران ادبیات باید به جای تأکید بر نبوغ خارق‌العادهٔ مؤلف یا ویژگی‌های منحصربه‌فرد و متصوراً جاودانهٔ متن، شرحی از نحوهٔ «دریافت» متن در برهه‌های مختلف تاریخی به دست‌دهند. به بیان دیگر، تاریخ‌نگاران باید روشن کنند که متون ثابت ادبی برای مخاطبان متفاوتی که آن متون را در دوره‌های مختلف خوانده‌اند، موجد چه معانی متغیری بوده‌اند. انجام دادن این مهم در گرو تشخیص آن چیزی است که یاوس آن را «افق توقعات» می‌نامد. او اصطلاح «افق توقعات» را برای اشاره به ساختار انتظاراتی به کار می‌برد که خواننده هنگام خواندن متن ناخودآگاهانه آن را اعمال می‌کند. هر خواننده‌ای با مجموعه‌ای از مفروضات متن را می‌خواند. بخش مهمی از این توقعات را باورها و هنجارهای فرهنگی جامعه تشکیل می‌دهند؛ بخشی دیگر از این مفروضات، راجع به رابطهٔ متن با سایر متون معاصر با آن هستند؛ بخشی هم به عرف‌های ادبی و ویژگی‌های ژانری مربوط می‌شوند که متن به آن تعلق دارد. در مجموع، «افق توقعات» هر جامعه‌ای، الگویی ذهنی برای فهم و تفسیر متن در اختیار آحاد همان جامعه قرار می‌دهد.

افق توقعات در برهه‌های مختلف تاریخ تغییر می‌کند و به همین سبب اقبال مخاطبان به یک اثر ادبی می‌تواند در توقعات نسل بعدی خوانندگان تأثیر گذارد. به این ترتیب، معنایی که خوانندگان در زمانهٔ حاضر در متنی خاص می‌یابند، می‌تواند از برخی جنبه‌ها از پیشینهٔ دریافت این متن در گذشته ناشی شده باشد. به منظور نقد متن، منتقد باید از راه پژوهشی تاریخی، فرهنگی و ادبی ابتدا افق توقعات مربوط به متن را تعیین کند، سپس میزان تقریب یا دوری متن را از این افق بسنجد. در این سنجش، متنی برتر یا واجد کیفیاتی هنری‌تری محسوب می‌شود که از افق توقعات زمانهٔ خود دور شده باشد. چنین متنی ابتدا با مقاومت مخاطبان روبه‌رو می‌شود، زیرا فهم آن برای خوانندگان چندان ساده نیست؛ اما بعدها، یعنی زمانی که افق توقعات خوانندگان تغییر

کرده است، همان متن قالب‌شکن و نوآور تلقی، و به مجموعه «آثار ماندگار» افزوده خواهد شد. برعکس، متنی که فقط انتظارات خوانندگان زمانه خود را محقق می‌کند، کیفیاتی در بهترین حالت معمولی دارد و به مرور زمان از یادها خواهد رفت. نمونه‌ای که یاوز ذکر می‌کند، رمان *مادام بوواری* نوشته فلور^{۱۷} است. یاوز در کتاب *به سوی نوعی زیبایی‌شناسی دریافت* این رمان را با رمان دیگری با عنوان *فنی* مقایسه می‌کند که در همان سال (۱۸۵۷) به قلم یکی از معاصران و دوستان فلور به نام ارنست ایمی فیدو^{۱۸} منتشر شد. به گفته یاوز، رمان فیدو در آن زمان به مراتب پُرطرفدارتر از رمان فلور بود و در اولین سال انتشارش سیزده بار تجدید چاپ شد؛ اما به مرور زمان، *مادام بوواری* توجه عده بیشتری از خوانندگان حرفه‌ای را به خود جلب کرد، چندان که وفق توقعات جدیدی (از جمله درباره شیوه روایت در رمان) شکل گرفت و به دنبال آن به سبب همین توقعات جدید، *فنی* به رمانی فراموش شده تبدیل گردید (۲۷-۲۸). جیمز مک‌گر^{۱۹} و فیلیپ گلدستاین^{۲۰} دیدگاه یاوز درباره تغییر وفق توقعات را از این حیث متضمن پویایی در ادبیات ارزیابی می‌کنند و معتقدند که در نظریه او «متن می‌تواند در برابر دریافت خود مقاومت ورزد و [ملاک‌های] خوانندگان و جامعه را دگرگون کند.... یاوز مدعی است که متون ممتاز از زمینه تاریخی‌شان فراتر می‌روند و باورها و ارزش‌های جدیدی را ایجاد می‌کنند.» (مکر، و گلدستاین، ۲۰۰۱: ۲) آنچه مک‌گر و گلدستاین «فراتر رفتن متون ممتاز ادبی از زمینه تاریخی‌شان» می‌نامند، ناظر بر این دیدگاه یاوز است که متن سنت‌ستیز (متنی که با به‌کارگیری تکنیک‌های نو نوشته می‌شود یا مضامین جدیدی را مطرح می‌کند) در چارچوب وفق توقعات زمانه خود کاملاً قابل فهم نیست، اما راه را برای عوض شدن عرف‌های ادبی و نگارش آثار متفاوت باز می‌کند. از آنچه در خصوص تغییر وفق توقعات و تأثیر آن در معنای متن گفتیم پیداست که نظریه یاوز بر نسبی‌گرایی در نقد ادبی صحه می‌گذارد؛ زیرا بدین ترتیب خوانندگان هر دوره‌ای نظام خاصی از ارزش‌ها و باورها و هنجارهای فرهنگی و ادبی را برای قرائت و ارزیابی متون ادبی ایجاد می‌کنند. از این منظر، معنای هر متنی به‌طور ادواری دستخوش دگرگونی می‌شود؛ لذا هیچ متنی واجد معنایی جهان‌شمول نیست. هر معنایی نشان‌دهنده مقطعی از تطور معنا (لذا معنایی نسبی) است.

جنبه‌های دیگری از نسبی‌گرایی را در نقد ادبی جدید در نظریه آیزر راجع به تعامل خواننده و متن می‌توان دید. از نظر او معنای هیچ متنی ثابت نیست؛ معنا در حین

خواندن متن تولید می‌شود یا به قول خود آیزر معنا «رویدادی پویا» است (آیزر، ۱۹۷۸: ۲۲). اشاره آیزر به معنا به عنوان «رویدادی پویا»، حکایت از آن دارد که معنا در هر بار قرائت خوانندگان مختلف، به شکلی متفاوت حادث می‌شود. معنایی که خواننده‌ای برای مثال در رمان زویا پیرزاد، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، می‌یابد، معنایی لزوماً نسبی است، زیرا خواننده‌ای دیگر برای همان رمان معنای متفاوتی برخواهد ساخت. از راه قیاس می‌توان گفت که اثر ادبی حکم متن نمایشنامه یا نُت‌های سمفونی را دارد. هر بار که کارگردانی آن نمایشنامه را بر صحنه تئاتر می‌برد، با نحوه کارگردانی خاص او اجرای متفاوتی از همان نمایشنامه به نمایش گذاشته می‌شود. همچنین هر بار که رهبر ارکستری در برابر گروه نوازندگان قرار می‌گیرد و نحوه نواختن سازهای آنان را هدایت می‌کند، متن سمفونی نیز اجرا یا تحقق متفاوتی می‌یابد. «اجرا شدن» متن ادبی، مستلزم خواننده است. به این ترتیب برخلاف نظریه‌های مطلق‌گرا، در نظریه آیزر مصرف‌کننده متن (خواننده/منتقد) است که در تعامل با متن، معنای آن را رقم می‌زند، نه تولیدکننده متن (مؤلف). جین تامپکینز^{۲۱} در خصوص این تعامل و اهمیت آن در نظریه آیزر می‌نویسد:

خواننده فعالانه در تولید معنای متن مشارکت می‌کند... [و] باید از طریق تأمین بخش‌هایی از متن که نوشته نشده‌اند، اما متن صرفاً حاکی از آن‌هاست، همچون خالق مشترک اثر عمل کند. هر بار که متن خاصی را می‌خوانیم، این «متعین‌سازی» متن ایجاب می‌کند که تخیل خواننده وارد عمل شود (تامپکینز، ۱۹۹۴: پانزده).

«متعین‌سازی» اصطلاح ابداعی خود آیزر است؛ از نظر آیزر متن تا پیش از خوانده‌شدن کیفیتی انتزاعی دارد و فقط با عمل خواندن است که حالتی انضمامی می‌یابد. از این منظر، معنا موضوعی نیست که نویسنده آن را در متن پنهان کرده باشد تا خواننده آن را «بیابد»، بلکه معنا مقوله‌ای کاملاً نسبی است که در ذهنیت هر خواننده‌ای به نحوی خاص به وقوع می‌پیوندد.

رابطه خواننده با متن از نظر آیزر رابطه‌ای دوجانبه و دیالکتیکی است: «از یک سو متن نقشی را به خواننده پیشنهاد می‌کند و از سوی دیگر خواننده هم‌گرایش خودش را دارد. چون هیچ‌یک از این دو هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل مقهور دیگری شود، تنشی بین آن‌ها به وجود می‌آید.» (آیزر، ۱۹۷۸: ۳۷) متن فقط سرنخ‌هایی از تولید معنا را در اختیار خواننده قرار می‌دهد، نه خود معنای حاضر و آماده را. هر داستانی لزوماً «ناقص» است و خواننده باید با عمل خواندن آن را کامل کند. اگر متن همه‌چیز را

درباره دنیای خیالی خود بیان کند، آن‌گاه خواندندش دیگر لطفی نخواهد داشت و ملال‌آور خواهد بود. بنا به استدلال آیزر، هر متن ادبی دارای «شکاف‌ها» و «جاهایی خالی» است که باید توسط خواننده پُر شود و هر خواننده‌ای به شیوه‌ای متفاوت این کار را می‌کند. خواننده باید ربط بین جمله‌های متن و همچنین رویدادهای پیرنگ را برقرار کند. همان‌گونه که خود آیزر متذکر شده است، این شکاف‌ها «نشان می‌دهند که اجزای مختلف متن می‌بایست به هم ربط داده شود، هرچند که خود متن این نکته را تصریح نمی‌کند.» (همان، ۱۸۲-۱۸۳) آیزر حاصل درآمیختن تخیل خواننده با «شکاف‌های» متن را «بُعد مجازی» متن می‌نامد و معتقد است هر خواننده‌ای به طرز کاملاً شخصی این بُعد را ایجاد می‌کند. خودویژه بودن روش هر خواننده برای مرتبط ساختن اجزای تشکیل‌دهنده متن، متضمن نسبی بودن معنا و نقد است:

یک متن واحد می‌تواند بالقوه به چندین شکل مختلف متحقق شود و هیچ قرائتی از آن هرگز نمی‌تواند همه این شکل‌های بالقوه را متحقق کند، زیرا هر خواننده مفردی این شکاف‌ها را به شیوه خاص خود پُر می‌کند و در نتیجه انتخاب‌های گوناگون دیگر حذف می‌شوند. خواننده هنگام خواندن متن، خود تصمیم می‌گیرد که هر شکاف را چگونه پُر کند (آیزر، ۱۹۷۴: ۲۸۰).

آیزر نه فقط قرائت هر خواننده را امری نسبی می‌داند و قائل به قرائت‌های متعدد و متفاوت توسط خوانندگان مختلف است، بلکه اعتقاد دارد که قرائت‌های خواننده واحد از متنی واحد هم صبغه‌ای نسبی دارد. وقتی متنی را با فاصله زمانی برای بار دوم می‌خوانیم، برداشت ما از متن اغلب با برداشت اولمان متفاوت است. با هر بار قرائت، معنای جدیدی در متن می‌یابیم که در قرائت‌های قبلی از چشم ما پنهان مانده بود. با توجه به اینکه متن هیچ تغییری نکرده، باید نتیجه گرفت که این معنای جدید از تغییری در ذهنیت خود خواننده ناشی شده است. جزئیاتی از پیرنگ یا شخصیت‌پردازی که در قرائت اول مألوف به نظر می‌رسیدند، اکنون در پرتو قرائت جدید تأمل‌انگیز جلوه می‌کنند؛ لذا خواننده معنای جدیدی از همان متن را به دست می‌آورد؛ معنای جدیدی که فقط یادآور نسبی بودن هر معنایی است.

نتیجه

نسبی‌گرایی در نقد ادبی گرایشی کاملاً مدرن است. تا پیش از پیدایش نظریه‌های نقادانه جدید، سمت‌وسوی اصلی نقد ادبی را تلاش برای یافتن معنایی تغییرناپذیر در

متن تشکیل می‌داد. دست‌اندرکاران مطالعات ادبی چنین فرض می‌کردند که وظیفه ادبیات، بازآفرینی دقیق واقعیت و بیان حقایقی است که همچون ویژگی‌های طبیعت، فرازمانی و فرامکانی هستند. به بیان دیگر، متن محملی برای بیان حقایق عام و شاخص تلقی می‌شد. در این دیدگاه، بین سوژه و اُبژه چنان تمایز گذاشته می‌شد که گویی اُبژه مصداق ثابت و یکسان معرفت ایضاً همسان هر سوژه‌ای می‌تواند باشد، صرف‌نظر از اینکه سوژه در کدام شرایط خاص و با کدام ذهنیت اقدام به شناخت اُبژه می‌کند. این رویکرد مطلق‌گرا، غایت نقد ادبی را در «کشف» معنایی می‌دید که مؤلف در مقام خداوندگار متن در آن استتار کرده است. منتقدان سستی می‌کوشیدند تا با بازسازی پس‌زمینه تاریخی اثر (اینکه متن در کدام برهه زمانی و در بجهوه چه رویدادهایی نوشته شد) و نیز با تفحص در زندگینامه نویسنده، معنای متن را بیابند. آنچه در این رویکرد به کلی مغفول واقع می‌شد، خود متن بود که اهمیتش فقط از ابلاغ «پیام» اخلاقی مؤلف نشئت می‌گرفت. متن در بهترین حالت، سندی محسوب می‌شد که فهم چیزی دیگر (ویژگی‌های تاریخی یک دوره یا نظرات و خصال نویسنده) را برای خواننده امکان‌پذیر می‌کرد.

در نیمه اول قرن بیستم، «منتقدان نو» کوشیدند تا این بی‌توجهی به متن را از طریق ترویج رهیافتی عینیت‌مبنا جبران کنند که در آن هیچ عامل برون‌متنی‌ای نمی‌توانست به اندازه واژه‌های روی کاغذ در تعیین معنای متن تأثیر داشته باشد. «منتقدان نو» با حذف زندگینامه مؤلف و پس‌زمینه تاریخی متن، هدف نقد ادبی را در یافتن هماهنگی و تناسب و انتظام اجزای اثر می‌دیدند. با این همه، حتی «منتقدان نو» نهایتاً نتوانستند نقاد ادبی را از بند مطلق‌گرایی برهانند، زیرا آن‌ها تأکید می‌ورزیدند که چون معنا را باید به‌طور عینی و به دور از ملاحظات ذهنی شخص منتقد یافت، هر متنی فقط یک قرائت صحیح دارد. «نقد نو» گام‌های مؤثری برای فروپاشی سیطره جبارانه مؤلف بر متن برداشت (از جمله با «سفسطه» قلمداد کردن هرگونه تلاش برای یافتن نیت مؤلف)؛ اما «منتقدان نو» از این نکته غافل بودند که آنان خود شکل دیگری از مطلق‌گرایی و استبداد را جایگزین نسبی‌ستیزی منتقدان سستی کردند. نقد سستی تصویری از جهان ارائه می‌داد که قرار بود برای همه مخاطبان، تصویری مشترک باشد. به طریق اولی، نقدی که از منظر فرمالیسم آمریکایی نوشته می‌شود، معنای واحد یا تجربه مشترکی را تبیین می‌کند که متصوراً از خود متن استخراج شده است. اصرار بر اینکه عینیت متن

باید موجب عینیت در نقد ادبی شود، عملاً راه را بر نسبی‌گرایی در مطالعات ادبی می‌بست.

آنچه راه نسبی‌گرایی را در نظریه‌های جدید ادبی باز کرد، فلسفه پدیدارشناسی هوسرل بود که بر درهم‌آمیختگی سوژه و اُبژه تأکید گذاشت و ثنویت این دو را پایان داد. از نظر هوسرل و اصحاب فلسفه پدیدارشناسی، اُبژه تا زمانی که توسط سوژه ادراک نشود، فقط شیء است. آنچه شیء را به پدیدار تبدیل می‌کند، فرایندهایی است که در ذهن سوژه رخ می‌دهند. بدین ترتیب، تلقی متداولی که تا پیش از پیدایش فلسفه پدیدارشناسی از متن وجود داشت، دستخوش تغییر شد. در گذشته، متن، اُبژه‌ای قائم‌به‌ذات محسوب می‌شد که هستی خود را مدیون ذهن ادراک‌کننده نبود. اُبژه به طور مستقل وجود داشت و سوژه فقط به آن وقوف می‌یافت. متن، هم در نقد سنتی و هم در «نقد نو»، برخوردار از موجودیتی بیرونی بود و خوانند/منتقد به آن پی می‌برد. این دیدگاه پدیدارشناختی که متن‌بودگی ماحصل ذهنی است که متن را پردازش می‌کند، تأثیر بسزایی در شکل‌گیری آرای نظریه‌پردازان مکتب کنستانس درباره نقد ادبی داشت. هانس رابرت یاس و ولفگانگ آیزر با نظرات بدیعی که در خصوص «افق توقعات» خوانندگان هر دوره و نیز برهم‌کنش متن و خواننده برای تولید معنا بیان کردند، جایگاه خواننده را -که تا پیش از آن زمان چندان منزلتی در تعیین معنا نداشت- تا حد تولیدکننده معنا در متن ارتقا دادند. در نظریات این دو نظریه‌پرداز، عمل نقد ماهیتی کاملاً بین‌الذهانی دارد؛ لذا بر جنبه ذهنی و ناگزیر نسبی نقد تأکید گذاشته می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Parapraxis
2. Edmund Husserl
3. William K. Wimsatt
4. Monroe C. Beardsley
5. Close reading
6. Catherine Belsey
7. "Arse Poetica"
8. Archibald Macleish
9. A "poem must not mean/ But be"
10. M. A. R. Habib
11. Martin Heidegger
12. Hans Georg Gadamer

13. Roman Ingarden
14. Hans Robert Janss
15. Wolfgang Iser
16. Richard Harland
17. Gustare Flaubert
18. Ernest Aime Feydeau
19. JamesL. Machor
20. Philip Goldstein
21. Jane Tompkins

منابع

- Belsey, Catherine. (1994). *Critical Practice*. London: Routledge.
- Habib, M.A.R. (2005). *A History of Literary Criticism: From Plato to the Present*. Oxford: Balckwell.
- Harland, Richard. (1999). *Literary Theory from Plato to Bathes*. London: Macmillan.
- Iser, Wolfgang. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge.
- , Iser, W. (1979). *The Implied Reader*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvester.
- Machor, James L., and Philip Goldstein, eds. (2001). *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Tompkins, Jane, ed. (1994). *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Wimsatt, W.K. and M. Beardsley. (1989). "The Intentional Fallacy". *Contemporary Literary Criticism*. 2nd ed. Eds. Robert Con Davis and Roland Schleifer. New York: Longman, 43-53.