# نظریه ادبی: مقدمات

یوهانس ویلم برتنز

ترجمهٔ فرزان سجودی

نشر ماهی

# نظریهٔ ادبی
## (مقدمات)

یوهانس ویلم برتنز
برگردان: فرزان سجودی

نشر علی

| | | |
|---|---|---|
| سرشناسه | : | برتنز، یوهانس ویلم Bertens, Johannes Willem |
| عنوان و نام پدیدآور | : | نظریه ادبی : مقدمات/یوهانس‌ویلم برتنز؛ ترجمه فرزان سجودی. |
| مشخصات نشر | : | تهران: نشر علم، ۱۳۹۶. |
| مشخصات ظاهری | : | ۳۹۰ص. |
| شابک | : | ۹۷۸-۹۶۴-۲۲۴-۸۹۷-۱ |
| وضعیت فهرست نویسی | : | فیپا |
| یادداشت | : | عنوان اصلی:.Literatyteory: the basics |
| موضوع | : | نقد -- تاریخ-- قرن ۲۰م. |
| موضوع | : | Criticism -- History-- 20th century |
| موضوع | : | ادبیات -- تاریخ و نقد -- نظریه |
| موضوع | : | -- Theory, etc. -- History and criticism Literature |
| شناسه افزوده | : | سجودی، فرزان، - ، مترجم |
| رده بندی کنگره | : | ۱۳۹۶ ۶ن۲ب/PN۹۴ |
| رده بندی دیویی | : | ۸۰۱/۹۵۰۹۰۴ |
| شماره کتابشناسی ملی | : | ۴۹۱۴۱۹۶ |


نشر علم

# نظریه ادبی

## (مقدمات)

**یوهانس ویلم برتنز**

**ترجمه: فرزان سجودی**


چاپ اول علم : ۱۳۹۶

تیراژ : ۴۴۰ نسخه

لیتوگرافی :کوثر

چاپ : رامین

خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین، خیابان شهدای ژاندارمری

بن بست گرانفر، پلاک ۴، تلفن ۶۶۴۱۲۳۵۸



**حق چاپ برای ناشر محفوظ است.**



**شابک ۹۷۸-۹۶۴-۲۲۴-۸۹۷-۱**

## فهرست


**پیشگفتار مترجم** ۷

**فصل اول:** خوانش معنامدار ۱۱
نقد عملی و نقد نو

**فصل دوم:** خوانش شکل‌مدار ۱ ۴۷
صورتگرایی و ساختگرایی اولیه
۱۹۶۰-۱۹۱۴

**فصل سوم:** خوانش شکل‌مدار ۲ ۷۵
ساختگرایی فرانسوی
۱۹۷۵-۱۹۵۰

**فصل چهارم:** خوانش سیاسی ۱۰۷
دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰

**فصل پنجم:** انقلاب پساساختگرایی ۱۵۳
دریدا، ساختارشکنی و پسامدرنیسم

**فصل ششم:** تداوم پساساختگرایی ۱۹۱
فوکو، لاکان و فمینیسم فرانسوی

**فصل هفتم:** ادبیات و فرهنگ ۲۲۱
تاریخ گرایی جدید و ماتریالیسم فرهنگی

**فصل هشتم:** نقد و نظریهٔ پسااستعماری ۲۴۷

**کتابنامه** ۲۷۷

**نمایه** ۲۸۷

## پیشگفتار مترجم

خوشبختانه در سال‌های اخیر کتاب‌های بسیاری در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی منتشر شده است و گنجینهٔ قابل اعتنایی در این زمینه برای دانشجویان و علاقه‌مندان به مباحث نظری ادبیات فراهم آمده است. اما نظریهٔ ادبی نیز هم‌چون خود ادبیات در بافت شرایط دگرگون شوندهٔ زندگی انسان، پیوسته در تغییر و تحول است و در نتیجه به روز بودن یک ضرورت همیشگی این حوزه است.

کتابی که در پیش رو دارید، دارای ویژگی‌های به‌خصوصی است که با وجود مجموعهٔ غنی موجود در حوزهٔ کتاب‌های نظری ادبیات، ما را به ترجمه و انتشار آن ترغیب کرد. نیاز به متون مقدماتی، یعنی متونی که به زبانی کم و بیش ساده به بیان مباحث نظری بپردازند و زمینهٔ ورود به متون پیچیده‌تر را فراهم کنند، پیوسته محسوس بوده است. برای ورود به عرصهٔ گستردهٔ نظریه و نقد ادبی، ساختن پایه‌هایی قابل اعتماد و بستری مناسب ضرورتی انکارناپذیر است. در مباحث نظری ادبیات نیز مانند دیگر

حوزه‌های مشابه، پیشروی برنامه‌ریزی شدهٔ گام به گام ضرورتی انکارناپذیر است. به‌خصوص دانشجویان رشته‌های مختلف ادبیات و هنر که با موضوع نقد سر و کار دارند، همواره از کمبود متنی مقدماتی که به آن‌ها در پیمودن گام‌های اول کمک کند، در رنج بوده‌اند، و چون زمینه‌های لازم برای خواندن متون پیشرفته‌تر را ندارند، به ناچار در حوزهٔ نظریه و نقد ادبی به دانش شفاهی اکتفا کرده‌اند، که خود می‌تواند پیامدهای ناهنجاری داشته باشد، و از همه مهم‌تر آن که پس از شکل‌گیری این دانش شفاهی، معمولاً یا به سراغ متون اساسی‌تر نمی‌روند و یا بنیهٔ کافی را برای خواندن آن متون در خود نمی‌یابند و با مشکلات بسیاری روبه‌رو می‌شوند. یکی از ویژگی‌های برجستهٔ این کتاب این واقعیت است که با شرحی مقدماتی به زبانی مناسب روبه‌رو هستیم، که شاید جایگاه خالی چنین متونی را تا حدی پُر کند.

نکتهٔ دوم که بی‌ارتباط با بحث نخست نیست، مسئلهٔ جامعیت است. کتابی که در پیش‌رو دارید، هر چند تاریخ نظریهٔ ادبی نیست، اما به شرحی جامع در باب تحولات نظریهٔ ادبی از اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیست و یکم پرداخته است، و بسیاری از دیدگاه‌های متأخر که در کتاب‌های مشابه موجود مطرح نشده‌اند، در این کتاب آمده است.

و سرانجام آن که این کتاب علاوه بر آن که شرحی مقدماتی است و به زبان کم و بیش ساده‌ای نوشته شده است و علاوه بر آن که از جامعیت کافی برخوردار است، روزآمد نیز هست و دربرگیرندهٔ شرح‌های جامعی در باب آخرین تحولات در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی است. کتاب در هشت فصل تنظیم شده است. فصل اول تحت عنوان «خوانش معنا مدار» به شرح زمینه‌های شکل‌گیری رویکردهای آنگلوساکسونی به ادبیات می‌پردازد، و شرح جامعی از حوزه‌های نقد عملی و نقد نو به دست می‌دهد. در فصل دوم، «خوانش شکل مدار» رویکردهای صورتگرایان روسی به تفصیل بررسی می‌شود و مفاهیم بنیادی مطرح شده توسط صورتگرایان روسی و

اندیشمندان حلقهٔ پراگ شرح داده می‌شود. فصل سوم به بررسی مواضع ساختگرایان فرانسوی اختصاص داده شده است. فصل چهارم با عنوان «خوانش سیاسی» به طرح رویکردهای سیاسی به ادبیات می‌پردازد و در آن مفاهیمی چون ایدئولوژی و هژمونی مورد بحث قرار می‌گیرد و رویکردهای مارکسیستی و فمینیستی به ادبیات شرح داده می‌شود. فصل پنجم به شرح دیدگاه‌های دریدا، ساختارشکنی و پسامدرنیسم اختصاص داده شده است. فصل ششم در ادامهٔ مطالب فصل پنجم، دیدگاه‌های فوکو، لاکان و فمینیست‌های فرانسوی را ارائه می‌کند. فصل هفتم به شرح نظریه‌های تازه در حوزهٔ رابطهٔ بین ادبیات و فرهنگ می‌پردازد، و دو رویکرد عمده، یعنی تاریخ‌گرایی جدید و ماتریالیسم فرهنگی را به تفصیل شرح می‌دهد. و سرانجام فصل هشتم به نظریهٔ پسااستعماری اختصاص داده شده است و به دیدگاه‌های متأخر نظریه‌پردازانی چون ادوارد سعید، بهابها، اسپیواک و دیگران می‌پردازد.

امیدواریم انتشار این کتاب بتواند جای خالی درس‌نامه‌ای مقدماتی را در عرصهٔ نقد و نظریه ادبی پر کند و در عین‌حال مورد توجه علاقه‌مندان به پی‌گیری تحولات نظری در حوزهٔ ادبیات قرار گیرد.

فصل اول

# خوانش معنامدار
## نقد عملی و نقد نو

### برداشت انگلیسی از معنا

برای آشنایی با برداشت انگلیسی‌ها و آمریکایی‌ها از ادبیات در قرن بیستم، لازم است از یک متفکر انگلیسی قرن نوزدهمی، یعنی مَتیو آرنولد (۱۸۸۸-۱۸۲۲)، معلم، شاعر و استاد شعر در دانشگاه آکسفورد شروع کنیم. دیدگاه‌های آرنولد، که به طور گسترده‌ای بر جایگاه و شأن ادبیات افزود، در کلیت خود چندان جدید نبودند. در واقع، دیدگاه اصلی او، مبنی بر آن که ادبیات علاوه بر کیفیات زیبایی‌شناختی و لذت آفرینش حاوی آموزه‌های مهمی برای ماست، در دوران باستان نیز مطرح شده بود، و شاهدیم که در طول ایام بارها و بارها تکرار شده است. از همین روست که شاهدیم توماس جفرسون، که بعدها رئیس جمهور ایالات متحدهٔ آمریکا شد، در نامه‌ای در سال ۱۷۷۱ می‌نویسد که «خواندن "شاه لیر" بسیار بیش از خواندن کتاب‌های خشک و بی‌روح که در باب اخلاقیات و الهیات نوشته شده، می‌تواند به

پسران و دختران ما حس پویا و ماندگار وظیفه‌شناسی نسبت به والدین را بیاموزد.» اما آرنولد به جنبه‌های عملی‌تر این فکر که ادبیات منبعی آموزشی است، چندان توجهی ندارد بلکه به آن جایگاهی روحانی می‌بخشد.

آرنولد که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم می‌زیست، معتقد بود که فرهنگ انگلیسی را فرایند دنیوی شدن تهدید می‌کند؛ فرایندی که منشاء آن علاقهٔ فزایندهٔ تفکر علمی و همچنین «هنر ناشناسی» عوامانهٔ ناشی از رشد یک طبقهٔ متوسط پول دوست، خود بزرگ‌بین و به کلی سنت‌گرا است. با توجه به تردید روزافزون در فراغت و سبکبالی ناشی از مذهب، در دورانی که علوم - به‌خصوص نظریهٔ تکامل داروین - به کلی قدرت انجیل و کلیسا را سست کرده‌اند، آرنولد به‌خصوص برای شعر نقشی مهم و شبه مذهبی قائل می‌شود:

> روز به روز انسان بیش‌تر به این نکته پی می‌برد که باید برای تفسیر زندگی به شعر رو آوریم، شعر به ما دلداری می‌دهد و باعث می‌شود تا زندگی را تاب آوریم. بدون شعر، علم ما به نظر ناکامل می‌رسد؛ و شعر جایگزین بیش‌تر آن چه که در قالب مذهب و فلسفه به دست ما رسیده است، می‌شود.
> (آرنولد [۱۸۸۰] ۱۹۷۰: ۳۴۰)

آرنولد به خوانندگانش می‌گوید: «آینده‌ای فراخ در پیش روی شعر است، زیرا در شعر ... نژاد ما، با گذر زمان، ماندگاری مطمئن‌تری را تجربه خواهد کرد.» این ادعای بسیار افراطی در مورد شعر - که در مقاله‌ای به نام «مطالعهٔ شعر» در سال ۱۸۸۰ مطرح شده است - در واقع، اوج ادعاهایی است که آرنولد در طول چندین دهه به نام آن چه «فرهنگ» نامیده شده، مطرح کرده است. او خود در کتابی به نام **فرهنگ و هرج و مرج** (۱۸۶۹) فرهنگ را این گونه تعریف کرده است: «بهترین آن چه که در دنیا اندیشیده شده و به زبان

آورده شده است» (آرنولد [۱۸۶۹] ۱۹۷۱:۶). همان طور که از این نقد قول برمی‌آید، «بهترین» الزاماً محدود به شعر نیست، اما تردیدی نیست که او شعر را گنجینهٔ اصلی آن می‌دانست. اهمیت ویژه‌ای که او به شعر می‌دهد، آن‌قدر که امروز به نظر می‌رسد، شگفت‌انگیز نبود؛ و به درستی نشان‌دهندهٔ جایگاه شاخص این نوع (ژانر) ادبی در دوران آرنولد است. به علاوه، در دادن چنین نقش برجسته و کم و بیش مقدس به شعر، آرنولد از افکار شاعران رمانتیک قرن نوزدهم از جمله پرسی شلی (۱۸۲۲-۱۷۹۲) که جایگاهی ویژه و ژرف برای شعر قائل بود، و همچنین متفکران دورهٔ کلاسیک که به ادبیات و به‌خصوص شعر قدرتی خاص نسبت می‌دادند، پیروی کرده است. پس کاملاً طبیعی است که آرنولد شعر را تجلی اصلی «فرهنگ» بداند.

آرنولد از گفتن «بهترین آن‌چه که در دنیا اندیشیده شده و به زبان آورده شده» چه منظوری داشته است؟ جای شگفتی است که هر چند **فرهنگ و هرج و مرج** بسیار صریح و فاقد ابهام است، از این جهت چندان روشن نیست. آرنولد به ما نمی‌گوید که چه نیروهایی و به چه طریق این «بهترین» را تهدید می‌کنند. این پلیدی در واژهٔ «هرج و مرج» که در عنوان آمده، خلاصه شده است و این هرج و مرج ناشی از نافرمانی و بی‌نظمی خودخواهانهٔ طبقهٔ کارگر و «توهمات زشت و مضحک پروتستانیسم طبقهٔ متوسط» (۶۳) دانسته شده است. در هر حال او تعریف خیلی دقیقی از این «بهترین» نمی‌دهد و این تا حدی به دلیل آن است که او فرض را بر این می‌گذارد که خوانندگان او از قبل می‌دانند که این «بهترین» چیست. او لازم نیست به خوانندگانش توضیحی بدهد، زیرا آن‌ها نیز همان پیش‌زمینهٔ آموزشی او را دارند و مانند او فکر می‌کنند («وقتی بر این نکته تأکید می‌کنم، سنت‌های آکسفورد را در نظر دارم» (۶۱)). اما این ابهام ناشی از نوعی طفره رفتن نیز هست. آرنولد می‌توانست به ما بگوید که این «بهترین» را در کجا پیدا کنیم، - مثلاً در فرهنگ یونان باستان، با «آن آسایش، طراوت و شادابی شکوهمند»

(۱۳۴) – اما فقط به توصیف آن چه می‌گوید بسنده می‌کند: نگرشی نسبت به زندگی، یک جور راه و رسم زیستن در دنیا. می‌بینیم که «رهایی از تعصب»، «دقت در دریافت»، «بازی بی‌طرفانهٔ آگاهی» و «نوعی فعالیت معنوی درونی» که «برای انسان‌ها شادی بیش‌تر، بصیرت بیشتر، زندگی پربارتر و شفقت بیش‌تر» (۶۴–۶۰) به ارمغان می‌آورد، از عناصر اصلی این نگرش هستند. پس به نظر می‌رسد فرهنگ یعنی نوعی علاقهٔ ژرف هم‌دلانه و فروتنانه به تنوع بی‌پایانی که دنیا ارائه می‌کند. از دید آرنولد، شعر، دنیا را ژرف می‌کاود، و به تجلی‌های متنوع آن نگاهی هم‌دلانه دارد و نسبت به چیزهای دیگر کم‌تر در خدمت خود است، و بنابراین باید به سراغ شعر برویم «تا زندگی را برایمان تفسیر کند». از آن‌جا که شعر قدرت تفسیر زندگی را دارد، اگر به دنبال تسلی هستیم و یا در جستجوی آرامشیم، باید به شعر رو آوریم. با توجه به آن که قدرت اقناعی تبیین‌های مذهبی به شدت تحلیل رفته است، اکنون این تنها شعر است که می‌تواند به زندگی معنا بدهد، معنایی که برای ما آرامش و قدرت به ارمغان می‌آورد. به علاوه – و در اینجا است که شاهد فکر «تعلیم» هستیم – فرهنگ به ما امکان «رشد»، کمال و تبدیل شدن به انسان‌هایی بهتر را می‌دهد. همان‌طور که آرنولد در **فرهنگ و هرج و مرج** گفته است: «مذهب می‌گوید، قلمرو خداوند درون توست؛ و فرهنگ به طریقی مشابه کمال انسان را در درون او می‌جوید، در رشد و برتری انسانیت ما، به مفهوم واقعی کلمه، یعنی آن مجموعه ویژگی‌هایی که از خصوصیات حیوانی ما متمایز است» (۴۷).

### مسئلهٔ زمان

حال اجازه بدهید به سراغ یکی از نمونه‌هایی برویم که آرنولد از فرهنگ ستودنی‌اش می‌آورد: «یونان باستان»، یعنی مجموعهٔ نگرش‌های فکری و احساسی که در تمدن یونان باستان بیان شده است. آرنولد نیز مثل همهٔ

دانشگاه دیده‌های زمان خودش، با تاریخ و ادبیات کلاسیک کاملاً آشنا بوده است. در واقع آن قدر آشنا که حماسه‌ها و نمایشنامه‌های یونانی را، که چیزی حدود ۲۰۰۰ سال پیش نوشته شده‌اند، متون معاصر تلقی می‌کند. آثار کلاسیک و فکری که فرهنگ در آن‌ها متجلی شده است برای آرنولد بی‌زمان و جاودانه‌اند. این نکتهٔ بسیار مهمی است: «بهترین آن چه که در دنیا اندیشیده شده و به زبان آورده شده است»، چه در آثار کلاسیک پیدا شود و چه در آثار نویسندگان بعدی، برای همهٔ دوره‌ها و همهٔ مکان‌ها بهترین است.

از دید آرنولد این منشاء معنای کامل است. از این‌ها گذشته، فرهنگ و شیوهٔ اصلی بیان آن، یعنی شعر، باید جای مذهب را بگیرد که به همان اندازه به همهٔ دوران‌ها و همهٔ مکان‌ها تعلق داشت. اما بسیاری از اهالی ادبیات معتقدند که این دیدگاه از جهتی با مشکلی جدی روبه‌رو است. آرنولد این امکان را در نظر نمی‌گیرد که آن چه در دوره‌ای «بهترین» است، الزاماً در دوره‌ای دیگر و با تغییر شرایط، کماکان «بهترین» نخواهد بود، و آن چه در یک دوره برای گروهی (مثلاً اشرافیت) «بهترین» است، الزاماً برای گروهی دیگر (مثلاً دهقانان رنجدیده) «بهترین» نیست. لازمهٔ فرهنگ از دید آرنولد و شعر که به آن عینیت می‌بخشد، نوعی حساسیت و پالایش فکری و نگاه بی‌طرفانهٔ آن جهانی است که تحت یک شرایط خوب تاریخی، امتیازی مثبت محسوب می‌شود. آرنولد احتمالاً مخالفتی با این نظر نداشته است، ولی استدلال می‌کرده است که، در شرایطی که همه چیز برابر باشد، فقط یک آرمان فرهنگی وجود دارد – که در «بهترین» متجلی می‌شود – و ما همه باید برای دست یافتن به آن تلاش کنیم.

آن گونه که من موضوع را مطرح کرده‌ام – با احساس شفقت نسبت به دهقانان رنجدیده در برابر اشراف – بی‌تردید این برداشت در پی خواهد آمد که آرنولد شخصی متفرعن و نخبه‌گرا است. اما قطعاً این طور نیست. فرهنگ آرمانی موردنظر آرنولد، بی‌تردید، بسته و انحصاری هست، به این معنا که

ابتذال پول‌پرستانه، بنیادگرایی متعصبانه، تفاخر طبقات بالا و غیره را نمی‌پذیرد، اما در اصول، در پی بیرون نگه داشتن همه از این فرهنگ آرمانی نیست. اگر بپذیریم که تحت تأثیر [این] «فرهنگ» قرار گیریم، همه می‌توانیم مرزها و محدودیت‌های ناشی از طبقهٔ اجتماعی، مکان و شخصیت را بشکنیم و پشت سر بگذاریم و نسبت به جهانی که «فرهنگ» در مقابل چشمان ما می‌آفریند، به نوعی حساسیت پذیرفتهٔ فرهنگ‌مند (cultured) دست یابیم. در واقع آرنولد از همهٔ ما می‌خواهد که به چنین جایگاهی برسیم: از مکان و زمان که در آن زندگی می‌کنیم، بگریزیم و به شهروندان دنیای آرمانی تبدیل شویم که در آن زمان، به مفهومی، نمی‌گذرد، و ما همه به طریقی – در آن چه ارزش محسوب می‌شود – یکسان هستیم. در هر حال، در دیدگاه آرنولد «فرهنگ»، فرازمانی است یا به عبارت دیگر به همهٔ زمان‌ها تعلق دارد: فرهنگ در فضایی خودبسنده (autonomous) وجود دارد که شخصیت مقید به زمان و مکان، و ملاحظات سیاسی یا اقتصادی، همه پشت سر گذاشته شده‌اند. اگر بخواهیم، دست‌کم به طور موقتی، می‌توانیم وارد قلمرو فرهنگ شویم، و توجهی به این‌جا و اکنون آمال شخصی، شگردهای سیاسی و بهرهٔ اقتصادی نکنیم.

### انسان‌گرایی لیبرال (Liberal humanism)

اگرچه شاید به ظاهر به نظر نرسد، اما این دیدگاه دربارهٔ فرهنگ پیامدهای مهمی دارد. بی‌تردید آرنولد آگاه است که فرهنگ هر دوره همیشه تا حدی نشان‌دهندهٔ شرایط زمانی و مکانی مبدأ است – به این معنا که، برای مثال، در ادبیات سده‌های میانه و اوایل دورهٔ مدرن گمان بر این است که خورشید به دور کره‌ای ثابت، یعنی زمین، می‌چرخد – اما ادبیات در آن‌چه واقعاً به ما می‌گوید، در ورای زمان و مکان، یعنی در ورای تاریخ، قرار دارد. فرهنگ در جوهر خود، تاریخ را پشت سر می‌گذارد. پس باید بپذیریم که

آفرینندگان فرهنگ – که شاعران سرآمد همهٔ آنانند – نیز، دست‌کم مادامی که عمل آفرینش تداوم دارد، از زمان و مکان فراتر می‌روند. فرهنگ بی‌زمان باید حاصل آفرینش ذهن‌های بی‌زمان باشد، یعنی ذهن‌هایی که دست‌کم به گونه‌ای موقتی می‌توانند جهان پیرامونشان را نادیده بگیرند. این بحث ما را به سؤال بسیار مهمی رهنمون می‌کند: این ذهن آفرینشگر که خود را از دنیای مادی پیرامون رها کرده است، از کجا آن بینش‌هایی را می‌یابد که به او امکان می‌دهد تا «به بهترین آن چه که اندیشیده شده و گفته شده است» دست یابد؟ پاسخ باید آن باشد که منشاء این خرد فقط خود فرد آفریننده است. شاعران آن چه را ارزشمند است، می‌یابند و معنای واقعی را در درون خود دارند؛ آن‌هایند که می‌دانند.

این نگاه به فرد آفریننده به هیچ‌وجه منحصر به آرنولد نبود. بسیاری از معاصران او و بسیاری از نویسندگان و منتقدان که در طول قرن بیستم آگاهانه یا ناآگاهانه خط فکری او را دنبال کردند، چنین دیدگاهی داشتند. مهم‌تر آن که هنوز در فرهنگ غربی، همین دیدگاه در مورد فرد – و نه الزاماً افراد آفرینشگر – حاکم است. این نظر نسبت به فرد – یا سوژه، اگر بخواهیم واژه‌ای با منشاء فلسفی را به کار گیریم – هستهٔ مرکزی دیدگاهی است که لیبرالیسم یا انسان‌گرایی لیبرال نامیده شده است و مجموعه‌ای از افکار فلسفی – سیاسی است که در آن استقلال نهایی و خود بسندگی (self - sufficiency) سوژه، بدیهی تلقی شده است. فرض بنیادی انسان‌گرایی لیبرال آن است که همهٔ ما در اصل آزادیم و دست‌کم تا حدی بر مبنای تجارب فردیمان، خود آفرینندهٔ خودیم. روشن است که این دید دربارهٔ سوژه در فرهنگ ما و در نهادهای اجتماعی ما غالب است. برای مثال، نظام قضایی با این فرض شکل می‌گیرد که ما به نوعی دارای استقلالیم. اگر وکیل شما موفق شود دادگاه را قانع کند که جنایتی که فکر می‌کنید می‌توانسته‌اید مرتکب نشوید، حاصل عمل آگاهانهٔ شما نبوده است که بتوانید درباره‌اش اندیشه کنید و تصمیم بگیرید، دادگاه

شما را بی‌گناه خواهد دانست. به همین ترتیب، نظامات مردم سالار (= دموکراسی) با این فرض که مردم بی آن که ذهنیتی داشته باشند، در حوزه‌های رأی‌گیری سرگردان خواهند بود و بین نامزدهای انتخابات دست به گزینشی تصادفی می‌زنند، انتخابات برگزار نمی‌کنند. نهادهای اجتماعی ما از ما انتظار دارند که خردورز باشیم و خردورزانه آزاد باشیم. به دلیل همین آزادی است که خود ما به منشاء ارزش و معنایی که به چیزها می‌دهیم، تبدیل می‌شویم. ما در حکم سوژه‌هایی لیبرال، حاصل جمع تجربه‌هایمان نیستیم، بلکه به طریقی می‌توانیم بیرون از تجربه بایستیم: ما براساس محیط و شرایط‌مان تعریف نمی‌شویم، بلکه هستیم آن چه هستیم، زیرا «خود» (self) ما پیوسته آن‌جا بوده است و به علاوه، به طور قابل ملاحظه‌ای ایستا و مصون باقی مانده است. جای شگفتی نیست که در بخش عمدهٔ ادبیات غرب، و به‌خصوص در شعر تغزلی و داستان واقع‌گرا (رئالیستی)، افراد در امتداد همین تفکر، خود را ارائه می‌کنند و یا به تصویر کشیده می‌شوند. در رمان‌های رئالیستی اواسط قرن نوزدهم، شخصیت‌ها پیوسته از آن که براساس موقعیت اجتماعی و اقتصادی‌شان تعریف شوند، می‌گریزند، زیرا در بنیاد آزادند. زیرا آن چه که هستند، یعنی «خود» آن‌ها، در اصل مستقل از موقعیت و شرایطی است که در آن قرار گرفته‌اند و می‌توانند از این شرایط بگذرند و در ورای آن قرار بگیرند. رئالیسم به ما می‌گوید که شخصیت‌هایی که ارائه می‌کند، دلیل اعمال و تصمیماتشان را در درون خود کشف می‌کنند. از آن‌جا که این دیدگاه انسان‌گرایی لیبرال در مورد فرد، به همان اندازه که در قرن نوزدهم مطرح بوده، در دنیای ما نیز غالب است، ادبیات معاصر ما نیز بسیار متأثر از ویژگی‌های چنین دیدگاهی است.

حال ممکن است کسی این بحث را پیش بکشد که ادبیات به این معنا، و در واقع هر اثر هنری، در خدمت چشم‌انداز غیر تاریخی‌ای است که ما در انسان‌گرایی لیبرال شاهد آنیم، زیرا باعث می‌شود که محیط بلافصل خودمان

را فراموش کنیم. هم حقایق «جاودانه‌ئی» که در اثر هنری می‌یابیم و هم بُعد زیبایی‌شناختی آن - زیبایی آن، که به اعتقاد امانوئل کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴) موجب تأمل بی‌طرفانه می‌شود - ما را فرا می‌خوانند تا به اینجا و اکنون اعتنایی نکنیم. به این ترتیب، تبانی می‌کنند تا این برداشت را در ما پدید آورند که آن چه برای ما بنیادی‌ترین است - یعنی «خود» (self) - نیز می‌تواند از زمان و مکان بگذرد و فراتر برود. از دید بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان امروزی، این رویکرد بسیار پرمسئله است. در فصل‌های بعدی این کتاب شاهد مخالفت‌های متفاوت با رویکرد انسان‌گرایی لیبرال خواهیم بود. حال اجازه بدهید فقط به یکی از این مسائل محتمل بپردازیم. اگر دسترسی به این «بهترینِ» آرنولد، برای مثال، وابسته به چگونگی امر آموزش و پرورش باشد، چه خواهد شد؟ اگر چنین باشد، مبارزهٔ آرنولد برای دستیابی به «فرهنگی» که به فرض دارای اعتبار جهانی است، نوعی خودخواهی و تکبر به نظر خواهد رسید: شاهد فردی خواهیم بود که جایگاه خود و امثال خود را جایگاه خواص و برگزیدگان می‌داند و به طور ضمنی به نافرهیختگان (یا آنان که به طور نسبی نافرهیخته‌اند) می‌گوید که بی‌فرهنگ و بدوی‌اند. آرنولد شاید مخالفت کند و بگوید که در حالت آرمانی همهٔ ما باید در معرض آموزش‌های یکسان و البته گسترده قرار بگیریم. اما فرصت‌های آموزشی در سراسر دنیا به شکلی برابر در اختیار مردم قرار ندارد؛ حتا مردمان هر ملت نیز از امکانات برابر آموزشی بهره‌مند نیستند. آدم شکاک ممکن است به سادگی تلاش آرنولد برای ترویج این فکر از فرهنگ را تلاش برای تثبیت قدرت و مقام تلقی کند: برای تثبیت آن قدرتی که فرهنگ را تعریف می‌کند، و تصمیم می‌گیرد که «بهترین» چیست، و همچنین برای تثبیت مقام عضویت در جامعهٔ نخبگان فرهنگی. در واقع، حتا اگر ادعای آرنولد را بپذیریم و قبول کنیم که دیدگاه او دربارهٔ فرهنگ، انسانی‌ترین، آسان‌گیرترین، و از نظر اخلاقی، حساس‌ترین دیدگاهی است که تمدن انسانی به آن دست

یافته است، کماکان با این مسئله روبه‌رو خواهیم بود که آیا حق داریم آن فرهنگ را به مردمی که نتوانسته‌اند اهمیت بیش‌تری بدهند، تحمیل کنیم؟

مختصر آن که، برداشت انسانگرایانهٔ (= اومانیستی) آرنولد از فرهنگ و شعر با مسائل جدی روبه‌رو است. با رعایت کامل انصاف نسبت به آرنولد، می‌خواهم بگویم تقریباً صد سال طول کشیده است تا مسائل این دیدگاه به واقع خود را نشان بدهند، و حتی اکنون نیز دیدگاه‌های او فریبنده‌اند. آیا واقعیت آن نیست که بسیاری از ما، دست‌کم در برخی مقاطع زندگیمان، مایلیم ادبیات را هستی‌ای متعالی تلقی کنیم که توسط و برای روشنفکران حساس و روشن‌بین آفریده شده است، و با مسائل پیش پا افتادهٔ زندگی روزمره بسیار فاصله دارد؟ این چشم‌اندازی فریبنده و جذاب است: جایی برای رفتن داشتن، جایی در سکوت، از آن سکوت‌هایی که ما در واقع در کتابخانه شاهدیم، جایی که در آن با مردمانی آشنا و به همان اندازه حساس ملاقات می‌کنیم که خالق آثاری بوده‌اند که ما می‌خوانیم. مکانی که زمان در آن جریان ندارد، و ما همه در آن به طریقی - که اهمیت دارد و ارزش محسوب می‌شود - یکسان هستیم. ما، خوانندگان، بی‌شک فقط مصرف‌کنندگان منفعل آن چه آن‌ها، نویسندگان، فعالانه تولید کرده‌اند، هستیم، اما آیا این تفاوت نباید از میان برود؟ به‌خصوص چنین است، چرا که متن‌هایی را که می‌خوانیم، در جریان کنش خواندن، از بافت تاریخی‌شان و در نتیجه تا حدی از آفرینندگانشان نیز جدا می‌کنیم؟

گذشته از هر چیز دیگری، از کجا می‌دانیم که آن ارواح به ظاهر خویشاوندی که در آن مکان بی‌زمان می‌بینیم نیز همان چشم‌اندازها و علایق ما را دارند؟ شاید ما به واقع فقط علائق خودمان را چنان برجسته می‌بینیم، زیرا آن چه را که نمی‌خواهیم ببینیم نادیده می‌گیریم. شاید آرنولد دربارهٔ «آن آسایش، طراوت و شادابی شکوهمند» یونانیان باستان حق داشته باشد، اما کجاست در این عبارت آن همه قتل‌ها و مثله کردن‌های کلاسیک‌های یونان؟

آیا یونانیان، یا چاوسر، دانته یا حتا شکسپیر، که همه در دنیاهایی بسیار متفاوت از دنیای ما زندگی کردند، به واقع از جهاتی قابل ملاحظه و مهم شبیه ما بوده‌اند؟ شاید «دقت در دریافت»، «بازی بی‌طرفانهٔ آگاهی» و کیفیت‌های دیگری که آرنولد به فرهنگ آرمانی‌اش نسبت می‌دهد همه زمانی هستند، حتا اگر در دوره‌ها و مکان‌های متفاوت تحت شرایط تاریخی پیوسته دگرگون شونده قرار داشته باشند. اما چون نمی‌توانیم در زمان به عقب سفر کنیم، هرگز نمی‌توانیم در این باره نظر قطعی بدهیم. در تحلیل نهایی، پیوستار تاریخی آرنولد بین عصر یونان مداری و فرهنگ متعالی زمان خود او – شعری که باید زندگی را برای ما تفسیر کند – مبتنی بر نوعی کنش ایمانی است.

### ادبیات در حکم آخرین نظرگاه تمدن

تلاش آرنولد برای نشان دادن آن که شعر تفسیرگر برتر زندگی است بی‌درنگ به برپایی دوره‌های ادبیات در مدارس و دانشگاه‌های انگلیس منجر نشد، چه برسد به دوره‌های ادبیات انگلیسی. در حقیقت، [زبان] انگلیسی در حکم یک موضوع درسی فقط در بیرون از انگلستان مطرح بود؛ در قرن هجدهم در دانشگاه ادینبوروی اسکاتلند ادبیات انگلیسی تدریس می‌شد. در ایالات متحدهٔ آمریکا، در دانشگاه هاروارد، در سال ۱۸۷۶ کرسی زبان انگلیسی دایر شد، و در هندوستان، مستعمرهٔ بریتانیا، در دههٔ ۱۸۳۰ با هدف آشناکردن نخبگان «بومی» با «انگلیسی بودگی» و برای به اصطلاح «انگلیسی کردن» آن‌ها ادبیات انگلیسی تدریس می‌شد. در خود انگلستان، ادبیات انگلیسی اصلاً به سبک و سیاق امروزی آن تدریس نمی‌شد. نخستین بار در سال ۱۸۲۸ کالج دانشگاهی لندن انگلیسی را در حکم یک رشتهٔ دانشگاهی ارائه کرد (و آکسفورد در سال ۱۸۹۳ و کمبریج در ۱۹۱۱ چنین کردند)، اما مطالعهٔ ادبیات انگلیسی – که بعدها بسط یافت و ادبیات آمریکایی را نیز در

برگرفت - به مثابه یک رشتهٔ جدی دانشگاهی در دههٔ ۱۹۲۰ آغاز شد.

هنگامی که متیو آرنولد در سال ۱۸۸۸ درگذشت، [رشتهٔ تحصیلی] انگلیسی، هم در انگلستان و هم در ایالات متحدهٔ آمریکا، کم و بیش تثبیت شده بود، اما نه به شکلی که امروز ما در ذهن داریم. انگلیسی آکادمیک عمدتاً به تاریخ زبان انگلیسی و مطالعهٔ صورت‌های قدیمی‌تر آن، از جمله انگلیسی میانه و انگلیسی باستان (زبان به کلی غیرقابل دریافت بیوولف) اختصاص داده می‌شد. مطالعهٔ ادبیات انگلیسی در اصل ملک طلق ادبای فرهیخته بود که ارزیابی‌های بسیار سطح بالا و بحث دربارهٔ حساسیت مؤلف در برابر تحلیل انتقادی و توجه به ساختار - کارکرد واقعی - متون ادبی را می‌پسندیدند.

در واقع، این کارهای شاعر جوان آمریکایی، تی اس الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸) بود که تحولی همه جانبه به وجود آورد و مسیر این نوع مطالعات را تغییر داد. الیوت قبل از شروع جنگ اول جهانی، و قبل از آنکه دولت بریتانیا تمایلی نشان بدهد به آن که در برنامه‌های آموزشی جایی برای مطالعهٔ ادبیات انگلیسی قائل شود، به انگلستان نقل مکان کرد. الیوت که در ادامهٔ مطلب به دیدگاه‌هایش خواهم پرداخت، تأثیر به‌سزایی در محیط دانشگاه‌ها داشت، و شورای آموزشی که تحت کنترل دولت عمل می‌کرد، جای تثبیت شده‌ای به ادبیات انگلیسی در برنامهٔ آموزشی دبیرستان‌ها داده بود. جالب توجه است که «گزارش نیوبولت» که در سال ۱۹۲۱ توسط شورای آموزشی منتشر شد، به شدت تابع خط فکری آرنولد است، هر چند زبانی که به کار گرفته است، نسبت به سبک بسیار زمخت و قاطع آرنولد، بسیار احساساتی و ستایش‌گر به نظر می‌رسد: «ادبیات فقط موضوعی برای مطالعهٔ آکادمیک نیست، بلکه یکی از معابد اصلی روح انسانی است که همه باید در آن به عبادت بپردازند» («گزارش نیوبولت» ۱۹۲۱). به هر رو، در این گزارش، از لحن صریح آرنولدی نیز استفاده شده است. درگزارش آمده است،

«ادبیات بزرگ، چیزی است بی‌زمان و جاودانه؛ تجلی بهترین اندیشه‌های بهترین اذهان است، مستقیم‌ترین و ماندگارترین وسیلهٔ انتقال تجربه از انسانی به انسان دیگر». اما جالب است که این همهٔ آن چه ادبیات می‌تواند از خود به یک شورای آموزشی نشان بدهد، نیست. در گزارش آمده است که ادبیات می‌تواند هم‌چنین «به عنوان یک عنصر جدید وحدت ملی عمل کند، و زندگی فکری همهٔ طبقات جامعه را به هم پیوند بزند».

این دیدگاه را باید در متن تاریخی‌اش مورد توجه قرار دهیم. چرا باید در این زمان به‌خصوص، این نقش به‌خصوص را برای ادبیات قائل شد؟ قبل از هر چیز، باید به تخریب عاطفی و سرخوردگی گستردهٔ ناشی از جنگ اول جهانی اشاره کرد. هر چند، مهم‌تر از آن، بی‌تردید گسترش حق رأی در سال‌های قبل و بعد از جنگ اول و اعطای حق رأی به گروه‌های گسترده‌ای از مردم است که تا آن زمان از حقوق شهروندی بی‌بهره بودند. از آن‌جا که کارگران و زنان اکنون در دموکراسی توده‌ای جدید حضور فعال داشتند، پس بهتر بود که شهروندانی متمدن باشند و از این واقعیت آگاه شوند که یک قلمروی فرهنگی متعالی‌تری وجود دارد، که از دنیای عملی با مسائل روزمره‌اش و تعارض منافع گروه‌های مختلف، مجزا است. زبان انگلیسی با تمرکز بر قلمرو معنوی هماهنگی فرافردی و ایثارگرانه که در آن مناقشات جزیی کنار گذاشته شده‌اند یا بی‌ربط جلوه می‌کنند، می‌توانست بر کشمکش‌های اجتماعی و احساسات ضدمیهنی غلبه کند. در واقع این «گزارش» اگرچه به صراحت نمی‌گوید، ولی به طور ضمنی می‌خواهد نشان بدهد که نابرابری اجتماعی و اقتصادی در کنار برابری‌ای که ما با مطالعهٔ - یا شاید صرفاً خواندن - متون بزرگ به دست می‌آوریم، رنگ می‌بازد.

نقد آرمان‌های گذشته همیشه کار آسانی بوده است، و نباید به این استادان انگلیسی یا به همتایان آمریکایی‌شان که زودتر از ایشان مطالعهٔ ادبیات انگلیسی - و در برخی موارد، ادبیات آمریکایی - را به مثابه یک

عنصر بسیار مهم وحدت‌بخش ملی مطرح کردند و سعی کردند انبوه مهاجران را همگون کنند، خیلی سخت بگیریم. می‌توان به هر رو پذیرفت که ایشان نیز گذشته از هر چیز دیگری، به بهروزی دانشجویان انگلیسی و آمریکایی می‌اندیشیدند. با این وجود، این فکر که ادبیات می‌تواند در ایجاد وحدت ملی نقش ابزاری داشته باشد، پیامدهایی داشته است که باید مورد توجه ما قرار بگیرد، زیرا از این رهگذر معیاری معرفی می‌شود که در دیدگاه آرنولد دربارهٔ شعر در حکم تفسیرگر زندگی، مطرح نیست. اگر بناست ادبیات برانگیزندهٔ وحدت ملی باشد، پس باید آن دسته از متونی را که بر عدم وحدت - یعنی بر تنش بین طبقات اجتماعی، بین فرقه‌های مختلف مذهبی و بین مذاهب - تأکید دارند، و یا متونی را که صرفاً میهن‌پرستانه نیستند، کنار گذاشت. از دید آرنولد این گونه متون، اگر به کفایت حساس و هوشمندانه باشند، کاملاً قابل قبولند. در واقع، «بازی بی‌طرفانهٔ آگاهی» آن گونه که آرنولد مطرح می‌کند، بی‌تردید و به طور اجتناب‌ناپذیر -هر چند البته نه منحصراً - به ارزیابی‌های انتقادی دنیای بیرون منتهی می‌شود. اما اگر از ادبیات برای تقویت وحدت ملی استفاده شود و یا به عبارت دیگر، از ادبیات برای آفرینش و یا حفظ هویت ملی بهره گرفته شود، ارزیابی انتقادی سیاست‌های پولی کشور، یا ابتذال فرهنگی آن، دیگر چندان مورد استقبال واقع نخواهد شد. باید همیشه آگاه باشیم که نیات خوب نیز برنامهٔ کار و سیاست‌های خود را دارند.

### میراث آکادمیک آرنولد: چشم‌انداز انگلیسی

همان‌طور که گفته شد، در فضای آکادمیک‌تر، نافذترین سخنگوی دیدگاه آرنولد، شاعر جوان مهاجر آمریکایی تی اس الیوت بود که قبل از جنگ جهانی اول اقامت در لندن را برگزید. در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ الیوت کاری را کرد که آرنولد به شدت از آن اجتناب کرده بود: او کوشید برای آن «بهترینی که در

جهان اندیشیده شده است و گفته شده است» معیارهایی را تعریف کند و کوشید آن‌ها را آن گونه که در ادبیات بیان شده است، معین کند. به عبارت دیگر، پس از تعیین شرایط پذیرش، آن‌ها را به کارگرفت تا ببیند کدام متون با معیارهایش انطباق دارند و کدام ندارند. فهرست آثار اصیل و بزرگ ادبی که او در دهۀ ۱۹۲۰ تدوین کرد، تا دهۀ ۱۹۷۰، در همۀ مباحث مربوط به ادبیات انگلیس و آمریکا غالب بود و هنوز نیز بسیار نافذ است.

الیوت، در مقالات اولیه‌اش، بی‌درنگ در اعتبار نوشته‌های آن دسته از ادبای قبل از جنگ اول که به حساسیت نویسنده پرداخته بودند، و هم‌چنین نوشته‌های اخلاق‌گرایان دورۀ ویکتوریا که به دنبال حقایق متعالی و احساسات عمیق در آثار ادبی بودند، تردید کرد. از دید الیوت، شعر – گونۀ ادبی که او بسیار به آن علاقه‌مند بود – عمیقاً غیرشخصی بود. مقصود آن نیست که او حق شاعران در استفاده از شعر برای بیان [احوال و افکار] خود را انکار می‌کرد، هر چند دریافت چنین دیدگاهی از نوشته‌های او چندان هم دشوار نیست. برای مثال در «سنت و استعداد فردی»، شاهدیم که او ادعا می‌کند شاعر «نه بیانگر یک "شخصیت"، بلکه بیانگر یک رسانۀ به‌خصوص است» (الیوت [۱۹۱۹] ۱۹۷۲:۷۵). در هر حال، هدف اصلی الیوت آن است که توجه خوانندگانش را از همۀ آن چیزهایی که او در بهترین حالت جایگاهی ثانویه به آن‌ها می‌دهد – یعنی وضعیت اجتماعی و شخصی شاعر، و مشابه آن– منحرف کند، و جایگاه اصلی را به خود شعر بدهد. پس الیوت با غلیان احساسات و باورهای شخصی مخالف است زیرا این‌ها توجه ما را به شاعر جلب می‌کنند و نه به شعر. به علاوه، از دید الیوت، توجه به این موارد باعث پیدایش اشعاری بد و سطحی می‌شود. مقصود این نیست که او با بیان احساسات عمیق در شعر مخالف است؛ هر چند بیان عواطف عمیق نباید بُعد خود زندگینامه‌ای داشته باشد. حتا اگر آن عواطف و احساسات بی‌تردید متعلق به خود شاعر باشند، باید به طریقی بیان شوند که

زندگی شخصی شاعر نقشی در ارائهٔ آن نداشته باشد. الیوت در «هملت»، مقالهٔ دیگری که در سال ۱۹۱۹ نوشته است، به ما می‌گوید که آن چه شاعر باید به دنبالش باشد نوعی «نظیر عینی (ابژکتیو) است»: «مجموعه‌ای از چیزها (ابژه‌ها)، یک موقعیت، و زنجیره‌ای از رویدادها که باید صورت‌بندی آن احساس به‌خصوص باشد» (الیوت [۱۹۱۹] ۱۹۶۹: ۱۴۵). احساس باید به طور غیرمستقیم منتقل شود. احساس شاعر باید به چنان «نظیر عینی» داده شود، که به نوبهٔ خود واکنش مناسب را در خواننده برانگیزد. به علاوه، احساس باید همیشه با آن چه الیوت «درایت» می‌نامد مهار شود، و مقصود او از درایت آن کیفیتی است که او وجودش را لازمهٔ هر شعری می‌دانست و به معنی نوعی دریافت کنایی (ironic perception) چیزهاست، نوعی آگاهی (گاهی بازیگوشانه) از تناقض‌نماها و ناسازگاری‌هایی که خواننده را به چالش فکری وامی‌دارد. بر همین اساس است که الیوت برای مثال، احساسات رقیق آلفرد تنیسون (۱۸۹۲-۱۸۰۹) را چندان مفید نمی‌دانست:

اشک‌ها، اشک‌های بیهوده، نمی‌دانم به چه معنایند،
اشک‌هایی از ژرفای یأسی آسمانی
در نگاه به دشت‌های شادمان پاییزی،
و فکر به روزهایی که دیگر نیستند،
از قلب برمی‌خیزند و در چشم‌ها گرد می‌آیند.

(«اشک‌ها، اشک‌های بیهوده»، ۱۸۴۷)

شعر خود الیوت، برخلاف این نوع شعر، معرفی چیزی است که - با نظری کمی غیرمنصفانه - می‌توان آن را مالیخولیای بیان موجز، فشرده، لب فروبسته و کنایی دانست که کاربرد شگفت‌انگیز تصاویر، هم‌آیی‌ها، وارونگی‌ها و غیره در آن نشان می‌دهد که شعر او از نظر فکری چقدر سرزنده و شاداب است. این شعری است که خواننده را به توجه دقیق وامی‌دارد. پیچیدگی زبان و شکل آن ما را وامی‌دارد تا آن را در خود و برای خودش

جدی بگیریم و برای مثال، به سادگی تن به آن نمی‌دهد که براساس ملاحظات حسب حال نویسی به آن نگاه کنیم.

تلفیق عقل و احساس، و تا حدی، ژرف‌نگری و بازیگوشی، که الیوت آن را شرط اساسی شعر خوب می‌داند، باعث می‌شود که فهرستی که او از شاعران ارزشمند تهیه کرده است بسیار محدود باشد. در واقع، از دید الیوت که در دههٔ ۱۹۲۰ می‌نویسد، ادبیات بیش از دو قرن قبل از آن به راه غلطی افتاده است. او در مقالهٔ «شاعران متافیزیکی» می‌گوید که این به اصطلاح «شاعران متافیزیکی» قرن هفدهم هنوز می‌دانستند که چطور عقل و احساس و جدیت و سبکبالی را در شعرشان، در هم بیامیزند. هر چند پس از دوران اوجشان، نوعی «گسست حساسیت» اتفاق افتاد و باعث شد که عقل، احساس و دیگر کیفیت‌هایی که در گذشته با هم یگانه شده بودند، هر یک به راهی بروند (الیوت [۱۹۲۱] ۱۹۶۹: ۲۸۸). از دید الیوت این مسئله به شکل‌گیری شعری انجامیده است که یا به این سو - برای مثال عقلانیت محض - و یا به سوی دیگر - احساسات افراطی و لودگی‌ای که به بی‌مسئولیتی می‌انجامد، منحرف می‌شود، و به دلیل همین سستی‌ها همیشه به سطحی بودن متهم می‌شود.

با نگاه دقیق‌تری مشاهده می‌کنیم که الیوت ویژگی‌های شعر خود و دیگر هم‌عصران مدرنیست ابتدای قرن بیستم را در حکم هنجار عام بیان می‌کند. هم‌چنین می‌توان دید که نوستالژی الیوت برای گذشته‌ای که گمان می‌رفت، هنوز مردم یک کلیت هستند، به این معنی که می‌دانستند چطور به گونه‌ای هماهنگ اندیشه و احساس - عقل و عاطفه - را با هم بیامیزند، با نارضایتی عمیق از جهان معاصر، که در آن هماهنگی به گونه‌ای تأسف‌آور از میان رفته است، تشدید می‌شود.

شاید در نگاه اول مشخص نباشد که این مسئله چه ارتباطی می‌تواند با دیدگاه الیوت نسبت به ادبیات داشته باشد، در هر حال، الیوت آگاهانه

شعر، و به طور ضمنی کل ادبیاتی را که با معیارهای او انطباق دارد، در تقابل با دنیای مدرن قرار می‌دهد. او در شعر، آن تجربهٔ ژرفی را می‌جوید که دنیای مدرن، که در آن ارزش‌های مادی و اخلاقیات پیش پا افتاده حاکم شده است، قادر به ارائهٔ آن نیست. از دید الیوت، آن وحدت طبیعی و اندام‌واری که از دنیا رو برگردانده است و ما نیز با ظهور خردگرایی علمی و تفکر فایده‌گرایانه - «گسست حساسیت» - آن را از دست داده‌ایم، به شکلی زیبایی شناختی در شعر متجلی می‌شود. بنابراین، حتا اگر شعر هیچ پاسخی برای سؤالاتی که ممکن است در پیش رویمان باشد، ارائه نکند، کماکان اهمیت حیاتی دارد و به ما امکان می‌دهد که به طور موقتی آن آرمان از دست رفتهٔ کلیت را در تجربهٔ خواندن بازیابیم. همان طور که رابرت فراست (۱۹۶۳-۱۸۷۴)، هم‌وطن الیوت (که او نیز ترک دیار کرده بود)، از منظری کمی متفاوت از دیدگاه الیوت، مطرح کرده است، شعر «یک درنگ لحظه‌ای در برابر آشفتگی است» (نقل شده در پرکینز و همکاران ۱۹۸۵:۹۷۹). شعر، به دلیل آن که اندیشه و احساس و نگرش‌های متقابل را در یک کل منسجم زیبایی‌شناختی با هم می‌آمیزد، چنان‌چه آشفتگی را به درونمایهٔ اصلی خود تبدیل کند (برای مثال آن گونه که در «سرزمین هرز» الیوت (۱۹۲۲) مشاهده می‌شود)، می‌تواند به شیوه‌ای تا حدی متناقض نما، این کارکرد را داشته باشد. در عین حال، شعر آگاهی ما را نسبت به چیزهای مهم زندگی تعمیق می‌بخشد.

اگرچه آشکار است که الیوت بسیار به فن شعری و شکل در شعرهای به‌خصوصی علاقه‌مند است - علاقه‌ای که بعدها توسط گروهی از شاعران و منتقدان آمریکایی که اصطلاحاً پیروان نقد نو نامیده می‌شوند، پی گرفته شد و قوام یافت - اما در نهایت بیش‌تر به معنای شعر توجه دارد. شعر باید معناهای پیچیده‌ای را انتقال دهد که در آن‌ها نگرش‌هایی که شاید به نظر متعارض می‌رسند در هم می‌آمیزند و به ما امکان می‌دهد چیزهایی را ببینیم که در غیر آن صورت دیده نمی‌شدند. پس کار ما تفسیر اشعار است، و پس از

آن است که می‌توانیم در مورد آن‌ها قضاوت کنیم؛ یعنی باید ببینیم که شعر تا چه حد در آفرینش و انتقال پیچیدگی معنایی که ما از آن انتظار داریم موفق عمل کرده است. این فکر که ما شعر و به طور کلی ادبیات، می‌خوانیم، به این دلیل که این متون حاوی معنی هستند، امری بدیهی به نظر می‌رسد. این کوشش برای یافتن معنای شعر، رمان، نمایشنامه و دیگر آثار ادبی از دهۀ ۱۹۲۰ تا دهۀ ۱۹۷۰، در مطالعات ادبی انگلیس و آمریکایی حاکمیت مطلق داشته است و کماکان یکی از فعالیت‌های اصلی این حوزه محسوب می‌شود. با این وجود، همان طور که در این کتاب خواهیم دید، معنای یک اثر ادبی به‌خصوص نمی‌تواند تنها حوزۀ مورد علاقۀ ما باشد. توجه به شکل شعر، رمان یا نمایشنامه - و به طور کلی ادبیات - به همان اندازه مهم است؛ درست همان طور که علاقۀ ما به سیاست در ادبیات نیز مشروع و پذیرفتنی است، اما باید صبر کرد.

## کمبریج، انگلستان

الیوت، اگرچه در اصل درس فلسفه خوانده بود، ارتباط مستقیم با هیچ دانشگاهی نداشت. او یکی از پرشورترین شاعران نسل خود بود، هم‌چنین شاعری بود که علایق فلسفی‌اش باعث شد که به ماهیت و نقش ادبیات بسیار بیندیشد. دیدگاه‌های او دربارۀ ادبیات، بی‌تردید، مورد استقبال بسیاری از استادان جوان دانشگاه قرار گرفت. بیش از همه در دانشگاه کمبریج و آی.ای.ریچاردز (۱۹۷۹-۱۸۹۳) و گروهی که بعدها به رهبری اف.آر.لیویس (۱۹۷۹-۱۸۹۵) تشکیل شد، دیدگاه‌های او را پی گرفتند. این دو، اگرچه هر کدام به شیوۀ خود، با برخی از ادعاهای الیوت موافق نبودند، دو «مکتب» بسیار نزدیک به هم را پایه گذاری کردند که تقریباً تا سال‌های دهۀ ۱۹۵۰ به تفکر انگلیسی و آمریکایی پیرامون ادبیات شکل می‌دادند.

تأکید الیوت بر خود شعر، در دست ریچاردز به آن چه ما نقد عملی

می‌خوانیم تبدیل شد. ریچاردز در تجربه‌ای بسیار جذاب، کل اطلاعات برون متنی را کنار گذاشت - اطلاعات مربوط به مؤلف، دوران و یا شرح‌های توضیحی - و از دانشجویان (و معلمان) خواست تا به شعرها، بدون توجه به بافتشان، واکنش نشان دهند. مشکل بتوان رویکردی متن مدارتر از این را متصور شد. امروز چنان با این رویکرد آشنا شده‌ایم که به دشواری می‌توان تصور کرد که تجربهٔ ریچاردز در زمان خود تا چه حد انقلابی بوده است.

از زمانی که ریچاردز نقد عملی را پایه گذاشت - این عنوان به واسطهٔ نام کتابی که در سال ۱۹۲۴ منتشر شد، رواج یافت - نسل‌هایی از دانشجویان در دو سوی اقیانوس آتلانتیک کوشیده‌اند تا به متنی ناآشنا و دست‌کم در نگاه نخست متخاصم، معنایی بدهند. بنابراین اکنون به دشواری می‌توان دریافت که چطور روش او، خواندن را به چالشی فکری تبدیل کرد. بدون کمک اطلاعات زندگینامه‌ای، تاریخی یا زبان‌شناختی که خوانندگان به آن‌ها عادت کرده بودند، تفسیر یک شعر، به‌خصوص شعری قدیمی‌تر، کاری بس دشوار می‌نمود. البته نباید این نکته را فراموش کنیم که ریچاردز از نظر اهمیتی که برای ادبیات و به‌خصوص شعر قائل می‌شد، همفکر مَتیو آرنولد و تی.اس. الیوت بود. ریچاردز نیز مانند بسیاری از روشنفکران جوان آن دوره، نسبت به دنیای معاصر که به نظر می‌رسید سرگردان و آشفته شده است، با تردید و بی‌اعتمادی می‌نگریست. او نیز شعر را پادزهر این رخوت و ناخوشی معنوی می‌دانست که به نظر می‌رسید راه را برای آشوب هموار کرده است. اگر به دلیل از میان رفتن ارزش‌های سنتی که او در پیرامون خود می‌دید، نظام اخلاقی در حال فروپاشی بود، ریچاردز متقابلاً می‌گوید که ما «همان‌طور که مَتیو آرنولد پیش‌بینی می‌کرد به سوی شعر بازگردانده می‌شویم. شعر قادر به نجات ماست؛ شعر تنها راه ممکن غلبه بر آشوب است» (ریچاردز ۸۳:۱۹۲۸) شعر، و هنر به مفهوم کلی آن، می‌توانند ما را نجات دهند.) زیرا

در شعر و هنر است که آن‌چه را به واقع و به گونه‌ای ماندگار ارزشمند است، آن‌چه را که به زندگی ما معنا می‌دهد می‌یابیم:

> هنر، گنجینهٔ ما برای حفظ ارزش‌های ثبت شده است. آثار هنری از دل ساعاتی از زندگی انسان‌هایی استثنایی شکل گرفته‌اند که کنترل و تسلط آن‌ها بر تجربه، در عالی‌ترین سطح خود بوده است؛ آثار هنری، این ساعات را جاودانه می‌کنند؛ ساعاتی که امکانات متفاوت وجود در واضح‌ترین شکل خود دیده می‌شوند و فعالیت‌های متفاوت که در پی می‌آیند بی‌نقص و استادانه با هم سازگار شده‌اند، ساعاتی که محدودیت عادتی علایق یا سرگردانی و آشفتگی جای خود را به آرامش می‌دهند که با ظرفیت و پیچیدگی ساخته و پرداخته شده‌اند.
>
> (ریچاردز [۱۹۲۴] ۱۹۷۲ الف: ۱۱۰)

این نقل قول به وضوح نشان‌دهندهٔ نظر ریچاردز دربارهٔ جایگاه سوژهٔ آفریننده است. کلید واژه‌ها عبارتند از «کنترل»، «تسلط»، «سازگاری» و «آرامش». از دید ریچاردز، ذهن هنرمندان هر آن‌چه برای آن‌ها پیش بیاید را در کنترل دارد؛ آن‌ها تعارضات را با هم سازگار می‌کنند، و از خودبینی متعارف ما فراتر می‌روند. این تسلط و تعالی ریشه در خود هنرمندان دارد؛ می‌بینیم که تصویری کامل از فرد یا سوژهٔ انسانگرای لیبرال به ما داده شده است.

چون هنر گنجینهٔ ارزش‌های ثبت شده است، «بهترین داده‌ها را برای تصمیم‌گیری دربارهٔ آن که کدام تجربه ارزشمندتر از تجربه‌های دیگر است در اختیار ما می‌گذارد» (۱۱۱). پس هنر ادبی به ما کمک می‌کند تا بر تجربه‌های خودمان ارزش بگذاریم و زندگی شخصی‌مان را ارزیابی کنیم. ادبیات خوب برای این منظور تجهیز شده است؛ زیرا زبان آن زبان علمی نیست، بلکه

عاطفی است. از دید ریچاردز، زبان علمی، زبانی است که به دنیای واقعی ارجاع می‌دهد و گزاره‌هایی تولید می‌کند که یا صدقند و یا کذب. اما زبان عاطفی می‌خواهد که نگرش به‌خصوص و برخی تأثیرات عاطفی به‌خصوص را در مخاطب ایجاد کند: «اگر نگوییم همهٔ گفته‌ها، دست‌کم بسیاری از گفته‌هایی که در شعر شاهدیم. نقش دستکاری و بیان عواطف و نگرش‌ها را دارند و نه کمک به یک مسلک یا عقیده، هر چه که باشد» (ریچاردز [۱۹۲۹] ۱۹۷۲ ب:۱۱۹). پس ادبیات انتقال‌دهندهٔ نوع به‌خصوصی از دانش است که علمی و واقعیت بنیاد نیست، بلکه با ارزش‌ها و معنا سر و کار دارد و از زبانی بهره می‌گیرد که تدبیر کننده و بیانگر عواطف است.

همان طور که گفته شد، نقد عملی بر متن و فقط بر متن متمرکز است. این رویکرد منحصراً متنی، برنامه‌ای آرمانی شد برای کاوش در همهٔ تقابل‌ها - اندیشه در برابر احساس، جدیت در برابر شادابی، رضا در برابر خشم و غیره - که از دید ریچاردز، در شعر و عمدتاً با استفاده از کنایه (irony) با هم آشتی داده می‌شوند و پشت سر گذاشته می‌شوند. نقد نو به ابزار اصلی گسترش این فکر تبدیل شد که بهترین اشعار آن‌هایی هستند که از دل چشم‌اندازها و احساسات متعارض، هماهنگی‌ای آسیب‌پذیر - انسجام ناپایدار - خلق کرده‌اند. همان‌طور که خواهیم دید، در ایالات متحدهٔ آمریکا بسط این دیدگاه به شکل‌گیری جریان نقد نو می‌انجامد، که در دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به منش اصلی نقد تبدیل شد.

### رمان در حکم هنر طراز اول

تا این‌جا، کم و بیش منحصراً به شعر پرداختیم. اف.آر.لیویس، دیگر استادِ کمبریج نیز که نشان - بسیار شخصی - خود را بر مطالعات ادبیات انگلیس نهاده است، دست‌کم در ابتدا، از این امر مستثنی نبود. لیویس نیز با

شعر شروع کرد و او نیز دیدگاه الیوت را به مثابهٔ چراغ راهنمای خود برگزید. بر همین اساس، در طی دههٔ ۱۹۳۰، به بررسی خشک و بی‌روح شعر انگلیسی پرداخت تا به اصطلاح سره را از ناسره جدا کند، و در نتیجه برخی از شاعران انگلیسی که تا آن زمان از شهرت بسیار و مقام رفیعی برخوردار بودند (از جمله جان میلتون) را به جایگاه‌هایی پایین‌تر تنزل داد. به‌خصوص شاعران قرن نوزدهم، که جمعاً متهم به «جدایی بین اندیشه و احساس، تعقل و حساسیت» بودند - اتهامی که در آن آشکارا حضور مفهوم «گسست حساسیت» الیوت را می‌بینیم - چندان خوش اقبال نبودند. لیویس به مثابهٔ تکیه‌گاه اصلی مجلهٔ بسیار مهم اسکروتینی (که در سال ۱۹۳۲ بنیان گذاشته شد و در سال ۱۹۵۳ به کار خود پایان داد) جریانی عظیم و در همان حال متعصب را تشکیل داد که تقریباً همهٔ گروه‌های زبان و ادبیات انگلیس در بریتانیا و اروپای غربی از آن پیروی کردند.

در هر حال، آثار اواخر دههٔ ۱۹۴۰ او، نوشته‌هایی که در آن‌ها به ارزیابی مجدد رمان انگلیسی می‌پردازد، با موضوع کار ما بیش‌تر ارتباط دارند. از این‌ها گذشته، خود الیوت، ریچاردز، ویلیام امپسون - یکی از دانشجویان ریچاردز - پیروان نقد نو آمریکایی و تعداد بسیاری از شخصیت‌های کم‌اهمیت‌تر، همه از منشاءیی کم و بیش شبیه به دیدگاه لیویس به بررسی شعر می‌پرداختند. اما تا زمانی که خودِ لیویس به ادبیات داستانی رو نیاورد، داستان تقریباً به کلی فراموش شده بود.

نمی‌توان از همان روشی که برای تحلیل شعر استفاده می‌شود، به بررسی رمان نیز پرداخت، به‌خصوص بررسی رمان‌های اساسی، و هر چند آشفته‌ای، که تا پایان قرن نوزدهم کم و بیش قاعده محسوب می‌شدند. اما بحث‌های لیویس دربارهٔ ادبیات داستانی از مسیری که الیوت و ریچاردز بنیاد گذاشته بودند، جدا می‌شود. تا اواخر دههٔ ۱۹۴۰، لیویس در بررسی شعر نیز کم و بیش بُعدی اخلاقی را وارد کرده بود که به کلی در کار معاصران آمریکاییش،