سال ؟؟، شماره ؟؟، پیاپی ؟؟
پاییز و زمستان ؟؟؟؟، صص ٦٤-٣٣
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2025.9545.1664

دریافت: ١٤٠٤/٠٤/١٣ پذیرش: ١٤٠٤/٠٦/٢١

ادبیات، فلسفه و انتقال معرفت
تأملی در مسئلهٔ ارزش شناختیِ ادبیات از منظر فلسفهٔ تحلیلی، با اشاره به داستان «بدبختی» اثر آنتوان چخوف

محمد غفاری[1]

چکیده

فلسفه از دوران کلاسیک با ادبیات پیوندی ناگسستنی داشته است. این پیوند به کاربرد نظریه‌های فلسفی در نقد آثار ادبی محدود نمی‌شود. بسیاری از فیلسوفان بر آن بوده‌اند که ادبیات می‌تواند رسانه‌ای برای فلسفه‌پردازی و انتقال شناخت باشد، اما در خیلی از دوره‌های آموزشیِ دانشگاهی، ادبیات صرفاً یکی از اَشکال هنر تلقی می‌شود که هدف آن خلق زیبایی یا بیان احساسات است. پژوهش کیفی و کتابخانه‌ایِ حاضر با اتخاذ رویکرد بین‌رشته‌ای، استفاده از روش تحلیل مفاهیم و اتکا به نظریهٔ پیتر لامارک و استاین هوگوم اولسن، دو فیلسوف تحلیلی در عصر حاضر، به بررسی مسئلهٔ قابلیت انتقال شناخت در گفتمان ادبیات می‌پردازد و استدلال می‌کند که آثار ادبیِ جدی، با محسوس‌سازیِ مفاهیم مجرد فلسفی، چشم‌اندازی خاص در اختیار خواننده می‌گذارند که بتواند از آن جهان و مسائل آن را به‌شیوه‌ای متفاوت و تازه بنگرد و، به این ترتیب، بینش یا بصیرتی خاص کسب کند که می‌توان آن را نوعی معرفت یا شناخت محسوب کرد. در پایان جستار، برای تبیین بیشترِ این ایده، داستان کوتاه «بدبختی» اثر آنتون چخوف، در حکم نمونه، از منظر قابلیت و کیفیت فلسفه‌پردازی تحلیل شده است. بنابر یافته‌های جستار حاضر، گفتمان ادبیات ارزش شناختی و اخلاقی بالایی دارد؛ از این‌رو، شایسته است در مباحث مربوط به تحول علوم انسانی و بومی‌سازی آن این نقش بیش از پیش در کانون توجه پژوهش‌گران علوم انسانی در ایران قرار بگیرد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات، ارزش شناختی، دیدگاه ذهنی، صدق، فلسفه در ادبیات، معرفت، نظریهٔ پیتر لامارک و استاین هوگوم اولسن، «بدبختی» اثر آنتون چخوف

١. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران m-ghaffary@araku.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
محمد غفاری. "ادبیات، فلسفه و انتقال معرفت تأملی در مسئلهٔ ارزش شناختیِ ادبیات از منظر فلسفهٔ تحلیلی، با اشاره به داستان «بدبختی» اثر آنتوان چخوف". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی. ؟، ؟؟، ؟؟؟؟، ٦٤-٣٣. doi: 10.22077/islah.2025.9545.1664

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

ادبیات جزو «علوم» انسانی نیست، اما از دیرباز با این شاخه از علوم پیوندی تنگاتنگ داشته است. جهان مخیلِ تصویرشده در آثار ادبی شبیه‌سازیِ جهانِ برون از ذهن انسان و جوامع واقعیِ پیرامون ماست. رویدادها، موقعیت‌ها، شخصیت‌ها، مکان‌ها و زمان‌هایی که روایت‌های داستانی و شعرهای غنایی را می‌سازند، برگرفته از عناصری متناظر در جهان واقعند، یعنی رویدادها، موقعیت‌ها، افراد، و محیط[1]های واقعی؛ هرچند هدف و کارکرد گفتمانِ ادبیات بازتولید مکانیکی، دقیق و وفادارانهٔ واقعیت بیرونی نیست (غفاری و رمزی ۱٤۰۰: ۱٤۰) و از این حیث، مقابل گفتمان تاریخ یا علم قرار می‌گیرد. اساساً، موضوع اصلی آثار ادبی نیز، مانند موضوع علوم انسانی، «انسان» است؛ البته، در سبک‌ها و ژانرهای گوناگون ادبیات، ابعاد مختلفی از وجود و هویت انسان، زندگی او، مناسبات او با انسان‌ها و موجودات دیگر و به‌طور کلی، مناسبات او با عالَم فیزیک و متافیزیک بازنمایانده می‌شوند؛ از این‌روست که در نقد ادبیات برای تحلیل و تفسیر و تبیین محتوای متون ادبی به‌ویژه از علوم انسانی استفاده می‌شود، ازجمله زبان‌شناسی، تاریخ‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی و روان‌کاوی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و فرهنگ‌پژوهی[2] (Tyson 2023: 2). این علوم برای بررسی ساحت‌های گوناگونِ فردی و اجتماعیِ انسان، مفاهیمی نظام‌مند و روش‌هایی علمی پرداخته و عرضه کرده‌اند. در نقد ادبیات، این نظام‌های مفهومی و روش‌ها از این جهت در واکاوی شخصیت‌ها و موقعیت‌های داستانی و خیالیِ آثار ادبی به‌کار می‌روند که شخصیت‌های برساخته در ادبیات، الگوگرفته از انسان‌هایِ واقعی و بازنمودهٔ آنانند، با همان خصلت‌های جسمانی و روحانی، امیال، هراس‌ها، گرایش‌ها، افکار، ادراک‌ها، رفتارها، گفتارها، و کردارها. به این‌ترتیب، بررسی گفتمان ادبیات به‌لحاظ روش و ماهیت، اصولاً با پژوهش‌های صورت‌گرفته در علوم انسانی متفاوت نیست؛ تفاوت آن‌ها صرفاً جنس موضوع یا پیکرهٔ پژوهش است.

به عقیدهٔ ارسطو، فیلسوف یونانی و یکی از نخستین متفکرانی که دربارهٔ سرشت و کارکرد ادبیات سخن گفته، وظیفهٔ تاریخ‌نگار نقل رویدادهایی است که واقعاً در گذشته اتفاق افتاده‌اند (امور خاص)، حال آنکه وظیفهٔ ادیب نقل رویدادهایی است که ممکن بوده یا ممکن است رخ بدهند (امور عام). این خصلت باعث می‌شود که گفتمان ادبیات فلسفی‌تر و ارزشمندتر از گفتمان تاریخ باشد (Aristotle 1987: 145b). به همین علت است که معیار سنجش صدق و کذبِ گزاره‌های موجود در متون ادبی، با معیار سنجش صدق و کذب گزاره‌های موجودِ در انواع دیگر متون متفاوت

1. setting
2. Cultural Studies

است. همان‌گونه که ضیاء موحد شرح می‌دهد، در ادبیات صدق را نمی‌توان در چهارچوب «نظریهٔ مطابقت[1]» سنجید؛ به همین‌سبب، «نظریهٔ انسجام[2]» برای این منظور مناسب‌تر می‌نماید: طبق نظریهٔ اول که زبانِ ادبیات را ارجاع‌گر[3] می‌انگارد، گزاره‌های موجود در متن ادبی صادقند اگر و فقط اگر محتوای آن‌ها با موقعیت‌های جهان واقع مطابقت کند. طبق نظریهٔ دوم که زبانِ ادبیات را خودارجاع‌گر[4] می‌پندارد، گزاره‌های موجود در متن ادبی صادقند اگر و فقط اگر محتوای آن‌ها با محتوای سایر گزاره‌های موجود در همان متن تناقض یا تعارض نداشته باشند (۱۳۸۵: ۱۷). البته، برای سنجش صدق و کذب گزاره‌های متون ادبی، نظریهٔ انسجام به‌تنهایی یا به‌معنای مطلق آن کافی نیست، چراکه آثار ادبی هرچند گزارش دقیق وقایع تاریخی یا واقعیت‌های بیرونی نیستند، درنهایت حقیقت‌ها یا بصیرت[5]هایی عام و جهان‌شمول دربارهٔ زندگی انسان عرضه می‌کنند که در بافت زندگی انسان به‌طور کلی صادق محسوب می‌شوند (۳۹)؛ بنابراین، گفتمان ادبیات به این تعبیر ارجاع‌گر است و با واقعیت زندگی انسان پیوند دارد.

فلسفه، به‌خصوص فلسفهٔ اخلاق، یکی از شاخه‌های علوم انسانی است که از دوران کلاسیک با ادبیات پیوندی ناگسستنی داشته است. این پیوند به کاربرد نظریه‌های فلسفی در نقد و تفسیر آثار ادبی محدود نمی‌شود. بسیاری از نظریه‌پردازان، از دورهٔ ارسطو تا سدهٔ بیست‌ویکم بر آن بوده‌اند که ادبیات خود این قابلیت را دارد که رسانه‌ای برای فلسفه‌پردازی و انتقال نوعی شناخت[6] یا معرفتِ[7] فلسفی باشد (Olsen 1990: 185؛ Lamarque 2009: 220 ff.)، اما در خیلی از بحث‌ها و دوره‌های آموزشیِ دانشگاهی به این مهم چندان توجهی نمی‌شود؛ درعوض، ادبیات یکی از اَشکال هنر تلقی می‌شود که هدف و کارکرد آن فقط خلق زیبایی یا بیان احساس‌ها و عواطف انسان است (Stolnitz: 2004). هدف جستار حاضر تأکید بر دیدگاه نخست، یعنی قابلیت معرفتی/ شناختی و متعاقباً، اخلاقیِ گفتمان ادبیات و تبیین کیفیت شناخت یا معرفت خاصِ عرضه‌شونده در آثار ادبی است. برای نیل به این مقصود، از یکی از نظریه‌های اخیر در این زمینه استفاده می‌شود که عبارت است از نظریهٔ دو فیلسوف تحلیلیِ معاصر به نام پیتر لامارک و استاین هوگوم اولسن[8] (۱۹۹۶) در کتابی به نام

1. correspondence theory of truth
2. coherence theory of truth
3. referential
4. self-referential
5. insight / vision
6. cognition
7. knowledge
8. Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen

صدق، خیال‌آفریدگی و ادبیات: چشم‌اندازی فلسفی که یکی از پژوهش‌های کلاسیک در حیطهٔ مناسبات فلسفه و ادبیات، به‌خصوص کارکرد فلسفیِ آثار ادبی، فلسفه در ادبیات[1]، یا ادبیات به‌مثابهٔ فلسفه[2]، به‌شمار می‌آید[1]. موضعِ لامارک و اولسن در کتاب مذکور تاحد زیادی نقطهٔ مقابل موضع مارتا سی. نوسبام[3] (۱۹۹۲) فیلسوف معاصر امریکایی، در این‌باره است (ر.ک.: غفاری ۱٤۰٤: ۲۲-۳۰). نوسبام در کتاب معرفت عشق ـ با رویکردی که با نظریه‌های انسان‌محورانهٔ لیبرال[4] پهلو می‌زند ـ استدلال می‌کند که ادبیات رابطه‌ای مستقیم با فلسفهٔ اخلاق و زندگی اخلاق‌مدارانه دارد و خواندن آثار ادبی باعث می‌شود انسان‌ها بینش عمیق‌تری کسب کنند و به‌تبع آن، به‌لحاظ اخلاقی شهروندان بهتری شوند (۱٤۸ و ۱٦۳). با این حال، یکی از پرسش‌هایی که باید دقیق و منطقی طرح و پاسخ داده شود این است که آیا به‌طور کلی ادبیات ارزش شناختی یا معرفتی دارد یا آیا اثر ادبی منجر به انتقال معرفت به خواننده می‌شود یا نه.

با توجه به بحث فوق، مسئلهٔ پژوهش حاضر را می‌توان در قالب این پرسش‌های کلی خلاصه کرد: گفتمانِ ادبیات، گفتمانی کاذب است یا صادق؟ آیا اصولاً می‌توان ارزش‌های صدق و کذب را به گفتمان ادبیات اطلاق کرد؟ گفتمان ادبیات به چه معنا ممکن است صادق برشمرده شود؟ آیا به‌راستی می‌توان مدعی شد که گفتمان ادبیات، به‌دلیل کاذب‌بودن، موجب انحراف اخلاقی مخاطبان می‌شود؟ آیا از این نظر تفاوتی بین گفتمان ادبیات و گفتمان علم هست؟ پژوهش حاضر از آن‌رو ضرورت و اهمیت دارد که ۱. در جامعهٔ ما، رشتهٔ «فلسفهٔ ادبیات[5]» (به‌خصوص با گرایش فلسفهٔ تحلیلی) هنوز در مراکز و مؤسسه‌های دانشگاهی دایر نشده، حال آنکه در دانشگاه‌های کشورهای پیشرفته از چند دههٔ قبل این رشته در حکم یکی از «فلسفه‌های مضاف» دایر بوده است؛ ۲. برخلاف مدعای منتقدانِ علم‌باور[6] یا اخلاق‌باور[7] ادبیات، با بازشناسیِ ارزش‌های هنری[8]، شناختی[9] و اخلاقیِ[10] ادبیات، می‌توان از این نهادِ[11] زبانی ـ اجتماعی ـ فرهنگی، برای اعتلای بصیرت، معنویت و آگاهی اخلاقی در جامعهٔ معاصر استفاده کرد.

1. philosophy in literature
2. literature as philosophy
3. Martha C. Nussbaum
4. liberal humanist
5. philosophy of literature
6. scientistic
7. moralist
8. aesthetic / artistic
9. cognitive
10. ethical
11. institution

۲. پیشینهٔ پژوهش

فیلسوفان تحلیلی در سنت انگلیسی ـ امریکایی از چند دههٔ پیش به موضوع ارزش شناختی و اخلاقیِ ادبیات پرداخته و پاسخ‌های متفاوتی به این مسئله داده‌اند. افلاطون در *جمهوری* شعر (= ادبیات)، به‌طور کلی، هنر را نوعی محاکات[1] برمی‌شمرد، یعنی تقلید یا بازنماییِ[2] واقعیت که خود نوعی محاکات از عالم ایده‌ها یا حقیقت مثالی است. مثال آن نقاشی است که میزی چوبی را به تصویر کشیده باشد: خود میز، یعنی واقعیتی که در نقاشی تقلید شده، تقلید یا محاکاتِ ایدهٔ میز در عالم معناست (Plato 1997: 596a-596d). به این‌ترتیب، هنر دو مرحله از حقیقت دور می‌افتد. پیامد این استدلال افلاطون این است که هنر/ شعر هرگز نمی‌تواند حقیقی باشد و، درنتیجه، فاقد ارزش شناختی و اخلاقی خواهد بود. ارسطو، فیلسوف یونانی و شاگرد برجستهٔ افلاطون، نخستین منتقد استاد خود بود که کوشید از ارزش ادبیات دفاع و، همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، گفتمان آن را به‌تعبیری «صادق‌تر» از گفتمانِ تاریخ‌نگاری معرفی کند (Aristotle 1987). در دوران مدرن نیز، جدال حامیان و نافیان ادبیات تداوم یافت. در اروپای قرون شانزدهم و هفدهم، مسیحیان پاک‌دین[3] که به‌زعم خود قصد داشتند دین مسیحیت را از خرافات و انحرافات بپالایند ادبیات را سراسر کذب و عامل انحراف جوانان از هنجارهای اعتقادی و اخلاقی انگاشتند. در همان دوران، ادیبان بسیاری در مقابل این دیدگاه افراطی در مقام دفاع از ارزش ادبیات برآمدند، از آن‌جمله می‌توان به سِر فیلیپ سیدنی[4]، یکی از شاعران برجستهٔ انگلیسی در عصر رنسانس (۱۵۸٦ـ۱۵۵٤)، اشاره کرد. سیدنی بر آن بود که «شاعر [و توسعاً، نویسندهٔ آثار ادبی] هیچ‌چیز را تصدیق نمی‌کند و، از این‌رو، هرگز دروغ نمی‌گوید، زیرا دروغ‌گفتن [...] یعنی تصدیق آنچه کاذب است» (۲۰۰٦: ۹٦۸)؛ هم‌چنین، در نظر او، هیچ نوع متنی قادر نیست به اندازهٔ ادبیات، مخاطبِ خود را تعلیم دهد و او را به‌سوی فضیلت‌های اخلاقی دلالت کند. تقریر مدرن‌تری از این ایده را در آثار آی. ای. ریچاردز[5]، متفکر و ناقد انگلیسی (۱۸۹۳ـ۱۹۷۹)، می‌توان سراغ گرفت که در کتابی به نام *شعر و علم* به تفاوت زبانِ شعر (توسعاً زبانِ ادبیات) و زبانِ علم می‌پردازد. او بر آن است که در متون شعری و متون علمی کلام کارکرد متفاوتی دارد: متون علمی شامل «گزاره»[6]هایی‌اند که صدق آن‌ها با آزمایش و روش‌های علمی و منطقی اثبات‌بردار[7]

1. mimesis
2. representation
3. Puritan
4. Sir Philip Sidney
5. I. A. Richards
6. statement
7. verifiable

است، اما متون شعری/ ادبی حاوی «شبه‌گزاره»[1]ها یا گفته[2]هایی هیجان‌برانگیز[3]ند که صدق آن‌ها را نمی‌توان و نیازی نیست با روش‌های علمی یا منطقی اثبات کرد، زیرا اساساً کار شاعر عرضهٔ «گزاره‌های صادق» نیست، هرچند به‌ظاهر این‌طور بنماید و شبه‌گزاره‌های شعری فقط کافی است که در جهان خیال‌آفرید[4] شعر و نسبت به اجزا و شرایط آن صادق باشند (Richards 1926: 56-57). این همان نگرشی است که بعدها در منطق و فلسفهٔ ادبیات «نظریهٔ انسجام» نام گرفت (در مقابلِ «نظریهٔ مطابقت»).

از دیرباز، استدلال دیگری نیز در دفاع از گفتمان ادبیات اقامه شده است. ارسطو در *اخلاق نیکوماخوس* بر آن است که در هنر که نوعی آفرینش یا برساخت‌گری[5] است، برخلاف حکمت عملی، فریب‌دادنِ عامدانهٔ مخاطب امری پسندیده و درواقع نوعی فضیلت[6] است، حال آنکه در زندگی روزمره این کار مذموم و رذیلتی اخلاقی محسوب می‌شود (Aristotle 2009: 1140b, 22-25؛ Balaban 1990: 190). طبق یکی از مَثل‌های کهن عربی، کاذب‌ترین (دروغ‌ترین) نوعِ شعر نیکوترین نوعِ آن است («الشعر اکذبه اعذبه») (المظفر ١٤٢٧ق.: ٤٠٨). نظامیِ گنجه‌ای (١٣٩١)، شاعر ایرانی سدهٔ ششم هجری، با الهام‌گرفتن از این مَثل چنین سروده است: «در شعر مپیچ و در فن او/ چون اکذبِ اوست احسنِ او» (٦٦). بنابر این استدلال، هرچه گفتمانِ اثرِ ادبی مخیل‌تر و مجازی‌تر، یعنی دورتر از واقعیت بیرونیِ عینی و محسوس باشد، خلاقیت و ارزش هنریِ آن اثر بیشتر است. پابلو پیکاسو[7]، نقاش مشهور اسپانیایی و از مبدعان سبک کوبیسم در هنر سدهٔ بیستم، معتقد است: «هنر [شامل ادبیات] حقیقت نیست، بلکه دروغی است که موجب می‌شود ما به حقیقت آگاه شویم. [...] هنرمند باید بداند چطور دیگران را متقاعد کند که دروغ‌هایش حقیقت دارند» (Picasso 1968: 264). به همین ترتیب، ماریو بارگاس یوسا[8] (١٤٠٢)، نویسندهٔ پرویی و برندهٔ نوبل ادبیات در سال ٢٠١٠، نیز اظهار می‌دارد که داستان «دروغی» است «که هنر (یا به‌واقع هنرمند) در آن روح حقیقت دمیده» (١٤). جان سِرل[9]، فیلسوف معاصر امریکایی، این تلقی از ادبیات را با تقریری فلسفی ـ زبان‌شناختی عرضه کرده است: به گمان او، متون ادبی

1. pseudo-statement
2. utterance
3. emotive
4. fictional
5. poiesis
6. virtue
7. Pablo Picasso
8. Mario Vargas Llosa
9. John Searle

و خیال‌آفرید مجموعه‌ای از «اظهاراتِ شبه‌اجراییِ نافریب‌گرانه»[1] اند، به این معنا که متن ادبی شامل رشته‌ای از اظهارات یا گزاره‌هاست که نویسنده وانمود می‌کند با آن‌ها پدیده‌ها یا اموری واقعی را برای خواننده بازنمایی می‌کند (آنچه زبان‌شناسان و فیلسوفان زبان در کاربردهای عادی زبان «گفت‌کنش‌ورزی»[2] می‌نامند) (۲۰۰٤: ۱۱٤)؛ پس، با آنکه موضوع یا متعلَقِ بازنماییِ نویسنده چیزی خیالی/ غیرواقعی است، نمی‌توان نیت او را فریب‌دادنِ مخاطب پنداشت. این فرق ادبیات با دروغ است: در هردو، امور یا پدیده‌هایی غیرواقعی به مخاطب عرضه می‌شوند و تلاش می‌شود مخاطب آن‌ها را حقیقی بینگارد، اما در عملِ دروغ‌گویی، برخلاف داستان‌گویی یا شعرسرایی، هدف اظهاراتِ گوینده فریب‌گری و سوءاستفاده از موقعیت مخاطب است.

در عصر حاضر، بحث ارزش‌های ادبیات در کانون توجه فیلسوفان تحلیلیِ ادبیات قرار گرفته است. همان‌گونه که پیتر لامارک[3] شرح می‌دهد، این فیلسوفان با رویکرد تحلیلی و منطق‌بنیاد، از یک‌سو، ارتباط خوانش اثر ادبی با فرایندهای شناختی و اخلاقی در ذهن خواننده و، از سوی دیگر، ارتباط کارکردهای شناختی و اخلاقیِ احتمالیِ ادبیات با ارزشِ هنریِ آن را واکاویده‌اند (2009: 255). مباحث مذکور حول چند پرسش اساسی می‌گردند: ۱. ارزش‌های صدق و کذب را چگونه می‌توان به گزاره‌های موجود در گفتمان آثار ادبی نسبت داد؟ ۲. آیا ادبیات اصولاً قادر به انتقال معرفت است؟ اگر چنین است، چه نوع معرفتی؟ ۳. در صورت مثبت‌بودنِ پاسخ پرسش دوم، آیا انتقال معرفت، ذاتیِ ادبیات است؟ به بیان دیگر، آیا ارزشِ هنریِ ادبیات منوط به انتقال معرفت است؟ ٤. اگر محتوای اثری ادبی با هنجارهای اخلاقی متعارض، اما آن اثر واجد فرمی زیبا و تأثیرگذار باشد، آیا هم‌چنان می‌شود آن اثر را به‌لحاظ هنری ارزش‌مند تلقی کرد؟ به عبارت دیگر، آیا ارزشِ هنریِ اثر ادبی را می‌توان از ارزش شناختی/ اخلاقیِ آن جدا انگاشت؟

این مباحث در زبان فارسی سابقهٔ چندانی نداشته‌اند و حق این مطلب هنوز چنان‌که باید در جامعهٔ فکری و فرهنگی ما ادا نشده است. فقط در چند سال اخیر است که پژوهش‌گرانی معدود به موضوع ارزش شناختیِ ادبیات پرداخته‌اند، از جمله امید همدانی که تلقی‌های گوناگونِ متفکران غربی از مفهوم شناخت در ادبیات و امکان انتقال شناخت به‌واسطهٔ آثار ادبی را مرور می‌کند و با این گزارش می‌کوشد از موضع موسوم به «شناختی‌انگاریِ ادبیات٤» (به‌تعبیر ایشان، «شناخت‌گراییِ ادبی») دفاع کند. همدانی در شرح خود به نظریهٔ مشخصی اتکا نمی‌کند و درآمیختگی

1. nondeceptive pseudo-performance
2. illocutionary act
3. Peter Lamarque
4. literary cognitivism

مفاهیم متعددِ برگرفته از سنت‌های فکریِ متفاوت در جستارِ او درکِ مسئلهٔ اصلی و پاسخ نهاییِ آن را تاحدی دشوار کرده است. او، درنهایت، با بیانی گاه نامستند که در بعضی مواضع عاری از ابهام و تناقض نیز نیست، گزارش خود را چنین جمع‌بندی می‌کند: برخی از آثار ادبی (نه همهٔ آثار ادبی) ارزش شناختی دارند، زیرا به ما کمک می‌کنند پیامدهای محتملِ وضعیت‌های مفروض را بشناسیم (= شناختِ مبتنی بر چشم‌انداز)، باعث می‌شوند بتوانیم ضمن هم‌دلی با شخصیت‌های خیالی، حالاتِ دیگری از آگاهی را تجربه کنیم (= شناخت هم‌دلانه یا پدیداری)، یا موجب می‌شوند بتوانیم گسترهٔ مصادیقِ مفاهیم بنیادیِ مرتبط با «موقعیت‌های خطیر انسانی» را شناسایی کنیم (= شناخت چگونگی) (۱۳۹۸: ۸۹، ۹۱ و ۹۶). با این وصف، به‌زعم او، ارزش شناختیِ آن دسته از آثار ادبی که واجد محتوای شناختی‌اند بخشی از ارزش هنریِ (به‌تعبیر ایشان، «زیبایی‌شناختیِ») آن آثار محسوب می‌شود (۱۳۳). جستار حاضر، ضمن تأیید رویکرد کلیِ همدانی و بعضی از نتایج پژوهش او، می‌کوشد با پرهیز از ابهام، پراکنده‌گویی، و مقدمه‌چینی‌ها و استطرادهای ناضرور و با اتکا به نظریه و چهارچوبی مشخص در فلسفهٔ تحلیلیِ ادبیات ـ یعنی نظریهٔ لامارک و اولسن ـ و تحلیل یک اثر ادبیِ نمونه، شرحی دقیق‌تر، منسجم‌تر، و روشن‌تر از توان ادبیات در انتقال شناخت و چندوچون آن به‌دست دهد و، با این کار، تاحدی زمینه را برای مباحثات تخصصی‌تر، متمرکزتر، و عمیق‌تر در این‌باره و هم‌چنین تقویت مناسبات دو حوزهٔ ادبیات و فلسفه در پژوهش‌های فارسی‌زبان فراهم کند.

۳. روش پژوهش

پژوهش کیفی و کتابخانه‌ایِ حاضر با اتخاذ رویکرد بین‌رشته‌ای (فلسفه و ادبیات) و استفاده از روش تحلیل مفاهیم (= مفهوم‌کاوی[1]) که یکی از شیوه‌های رایج در فسلفهٔ تحلیلیِ ادبیات است (غفاری ۱۳۹۶: ۴۱)، به بررسی مسئلهٔ قابلیت انتقال شناخت یا معرفت در گفتمان ادبیات و تبعات اخلاقیِ احتمالیِ آن می‌پردازد تا از این طریق اهمیت این گفتمان و پیوند آن با حوزهٔ علوم انسانی را برجسته‌تر و بر ضرورت بازاندیشی نقش ادبیات در اعتلای فرهنگ جامعه و هم‌چنین تحول علوم انسانی تأکید کند. برای مشخص‌کردن محدودهٔ پژوهش و به‌سبب محدودیت فضای مقاله‌ای از این نوع، تحلیل عرضه‌شده در این جستار صرفاً بر یکی از نظریه‌های مطرح در حوزهٔ فلسفهٔ تحلیلی ادبیات، یعنی نظریهٔ لامارک و اولسن، متمرکز است. برای تبیین بیشترِ بحث نظری مطرح‌شده، در پایان جستار، داستان کوتاه «بدبختی» («دلتنگی») اثر آنتون چخوف، به‌عنوان نمونه، از منظر قابلیت و کیفیت فلسفه‌پردازی و هم‌چنین مناسبت

1. conceptual analysis

ارزش شناختی و ارزش هنری در آثار ادبی تحلیل شده است.

٤. بحث و بررسی

یکی از نظریه‌های کلاسیک دربارهٔ رابطهٔ ادبیات و فلسفه، «نظریهٔ گزاره‌ایِ صدق در ادبیات[1]» است. مدافعان این نظریه معتقد بودند متون ادبی حاوی گزاره‌ها یا جمله‌هایی‌اند که می‌توان ارزش صدق و کذب آن‌ها را مشخص کرد (Lamarque 2009: 227). محض نمونه، فرض کنید رمانی با این جمله شروع می‌شود: «در لندن، پایتخت انگلستان، آن روز عصر هوا ابری بود». بخشی از محتوای جمله، این گزاره است که «شهر لندن پایتخت کشور انگلستان است». تعیین صدق یا کذب این گزاره کار دشواری نیست، زیرا کافی است تاحدی از جغرافیای جهان مطلع باشیم تا بتوانیم تشخیص بدهیم که آیا لندن واقعاً پایتخت انگلستان است یا نه. می‌دانیم که در جهان واقع لندن پایتخت انگلستان است؛ بنابراین، این جمله به‌لحاظ گزاره‌ای صادق است. برمبنای نظریهٔ گزاره‌ای، آثار ادبی چنین گزاره‌هایی در بطن خود دارند؛ البته، مثال فوق ساده و پیش‌پاافتاده است و گاه گزاره‌های کلی‌تر، جالب‌تر، و نغزتری در ادبیات می‌توان سراغ گرفت که ممکن است در نظر مخاطب بدیع و تأمل‌برانگیز باشند. با این استدلال، می‌توان گفت که گفتمان ادبیات حاوی گزاره‌هایی است که، در صورت صادق‌بودن، نوعی معرفت گزاره‌ای یا اطلاعات واقع‌بنیاد[2] به خواننده منتقل می‌کنند.

فیلسوفان ادبیات، به‌خصوص در اواخر سدهٔ بیستم و اوایل سدهٔ بیست‌ویکم، بر این نظریهٔ کلاسیک نقدهای فراوانی وارد دانسته‌اند. نوسبام (۱۹۹۲)، یکی از این اندیشمندان، استدلال می‌کند که آنچه ادبیات انتقال می‌دهد نه معرفت گزاره‌ای بلکه نوعی معرفت ذهنی[3] است (هرچند او دقیقاً این اصطلاح را به کار نمی‌برد). به‌زعم نوسبام، هدف ما از مطالعهٔ آثار ادبی کسب «اطلاعاتی» از این قبیل که «لندن پایتخت انگلستان یا پاریس پایتخت فرانسه است» نیست. برای کسب چنین اطلاعاتی، به انواع دیگر متون مراجعه می‌کنیم، مانند کتاب‌های علمی یا دانش‌نامه‌ها. برای مثال، درست است که در اشعار رمانتیک اروپایی طبیعت موضوع و مسئلهٔ اصلی است، ولی ما برای به‌دست‌آوردن اطلاعات واقع‌بنیاد و علمی دربارهٔ طبیعت به آن اشعار مراجعه نمی‌کنیم، زیرا در متون ادبی نوع دیگری از شناخت و معرفت مطرح است. از دیدگاه نوسبام، معرفت موجود در ادبیات معرفت اخلاقی است (نوسبام

1. propositional theory of literary truth
2. factual information
3. subjective

۱۹۹۲: ۱۴۸) و ادبیات نوعی بینش یا بصیرت اخلاقی به ما می‌دهد (غفاری ۱۴۰۴: ۲۷). در بحث ارزش شناختیِ ادبیات، این ایده به «نظریهٔ معرفتِ ذهنی[1]» معروف است (Lamarque & Olsen 1996: 371). این نظریه را نیز نمی‌توان به‌سادگی پذیرفت، چون مقولهٔ معرفت ذهنی خود محل سؤال و تأمل است. مفاهیمی که نوسبام در بحث خود مفروض می‌گیرد گاه مبهم و کلی‌اند، زیرا او فیلسوف تحلیلی به‌معنای دقیق کلمه نیست و صریحاً از روش تحلیل مفاهیم استفاده نمی‌کند، طوری‌که در طول بحث خود هیچ‌جا شرح نمی‌دهد که مراد او از معرفت اخلاقی دقیقاً چیست.

لامارک و اولسن نظریهٔ نوسبام دربارهٔ معرفتِ ذهنی و ادبیات به‌منزلهٔ فلسفهٔ اخلاق را از دو جهت نقد می‌کنند: ایشان، از سویی، استدلال می‌کنند که تعریف نوسبام از نقش یا بُعدِ فلسفیِ آثار ادبی حالت ابزاری دارد، چون از دید نوسبام هدف مهم‌ترِ اثر ادبی انتقال معرفت اخلاقی و اصلاح جامعهٔ بشر است؛ پس، وجه ادبی یا هنری اثر اولویت ندارد و این برابر است با «فلسفه به‌واسطهٔ ادبیات[2]»؛ نه «فلسفه در ادبیات» (۳۹۲). از سوی دیگر، از دید لامارک و اولسن، برخلاف نظریهٔ معرفت ذهنی، هدف اولیهٔ خواندنِ آثار ادبی کسبِ معرفتِ اخلاقی (یا انواع دیگر معرفت ذهنی) نیست، زیرا تجربه یا بینشِ حاصل‌شده بسیار خاص و منحصر به سوژه‌ای خاص است نه چشم‌اندازی جهان‌شمول و عینی (۳۷۸)، و همواره این امکان نیز هست که خواننده به‌دلایلی دیدگاه ذهنی عرضه‌شده در متن را اتخاذ نکند و به شخصیت اصلی یا روایت‌گرِ متن تشبه نجوید (۳۸۴)؛ بنابراین، قائل‌شدن به نظریهٔ معرفت ذهنی موجب می‌شود که وجه ادبی/ هنریِ متن مغفول بماند (۳۹۴). لامارک و اولسن، درعوض، به دنبال پرداختن نظریه‌ای هستند که در آن ارزش شناختیِ ادبیات و ارزش هنریِ آن ملازم یکدیگر باشند.

لامارک و اولسن، برای تعیین دقیق دامنهٔ بحث، این مسئله را خیلی کلی‌تر و اساسی‌تر طرح می‌کنند. این دو متفکر، به این منظور، ابتدا به نظر یکی دیگر از متفکران معاصر به نام تاماس نیگِل[3] اشاره می‌کنند که دو نوع دیدگاه به شناخت/ معرفت را مطرح کرده است. نیگل بر آن است که دو نوع دیدگاه به واقعیت وجود دارد: یکی دیدگاه «بیرونی» یا «عینی[4]» و دیگری دیدگاه «درونی» یا «ذهنی[5]» (۱۹۸۶: ٤). فرق این دو دیدگاه در قالب تقابل علم و ادبیات ایضاح می‌شود: در نظر نیگل، غایت علم رسیدن به عینیت است، نوعی معرفت عینی و علمی‌نگرانه که نیگل از

1. subjective knowledge theory
2. philosophy through literature
3. Thomas Nagel
4. external or objective point of view
5. internal or subjective point of view

آن بـه «دیـدگاه هیچ‌جـا[1]» تعبیـر می‌کنـد، یعنـی دیدگاهـی کـه محـدود بـه هیـچ سـوژهٔ مشـخص یـا ذهـن منفـردی نیسـت، بلکـه نظرگاهـی کلـی، جهان‌شـمول، و عینـی اسـت کـه همـگان می‌تواننـد آن را بپذیرنـد (۷۰)؛ پـس، از ایـن منظـر، کمـال مطلـوب علـم رسـیدن بـه آن عینیـت مطلـق و آرمانـی اسـت کـه از همـهٔ ذهن‌هـا، تعصب‌هـا، پیش‌فرض‌هـا، و تجربه‌هـای شـخصی و سـوژه‌محورِ دانشـمندان فراتـر بـرود و بتوانـد طبیعـت و قوانیـن آن را طـوری توصیـف کنـد کـه هسـت، فـارغ از چهارچوب‌هـای ذهنـیِ خـود دانشـمندان در مقـام افـرادی مشـخص. در مقابـل ایـن، نوعـی دیـدگاه درونـی یـا ذهنـی نیـز هسـت کـه آن را در گفتمـان ادبیـات می‌تـوان مشـاهده کـرد، یعنـی همـان کارکـرد کلـیِ متـون ادبـی. در گفتمـان شـعر غنایـی، مخاطـب در اصـل شـنوندهٔ گوینـده‌ای منفـرد یـا گروهـی مشـخص اسـت؛ گاهـی نیـز گوینـده نامشـخص اسـت و مـا در مقـام خواننـده در ذهـن آن گوینـده قـرار می‌گیریـم و ناظـر افـکار و احساسـاتِ اوییـم. در روایت‌هـای داسـتانیِ منثـور یـا منظـوم نیـز، همـواره روایت‌گـری هسـت کـه هویـت او ممکـن اسـت مشـخص یـا نامشـخص باشـد، ولـی بـه هـر حـال روایت‌گـرِ داسـتان یـک فـرد، یعنـی یـک ذهنیـتِ معیـن، اسـت. همان‌طورکـه آن شـخص صحبـت می‌کنـد، مـا خواننـدگان صـدای او را در متـن می‌شـنویم و، بـه این‌ترتیـب، بـه محتـوای ذهـن آن شـخص، کـه البتـه شـخصیتی برسـاخته یـا خیال‌آفریـد اسـت، دسـترس می‌یابیـم. ایـن وضـعِ گفتمـانِ ادبیـات هیـچ‌گاه منتهـی بـه دیدگاهـی عینـی نخواهـد شـد، چـون مشـخص اسـت کـه هنـگام مطالعـهٔ اثـر ادبـی مـا در ذهـن یـک شـخص قـرار داریـم یـا بـا گفتمـان ذهنـی و شـخصیِ یـک فـرد مواجهیـم و، بـه همیـن دلیـل، هرگـز بـه عینیـت راه نخواهیـم بـرد، به‌خصـوص بـه آن نـوع عینیـت آرمانـی یـا مطلـق کـه گفتمـان علـم در پـی آن اسـت.

لامـارک و اولسـن ایـدهٔ دیـدگاه ذهنـیِ نیـگل را گسـترش می‌دهنـد و آن را واجـد دو بُعـد می‌داننـد کـه عبارتنـد از: «بُعـدِ تجربـی[2]» و «بُعـدِ چشـم‌اندازی[3]» (۳۷۰). بُعـد تجربـیِ دیـدگاه ذهنـی بـه ایـن معناسـت کـه ذهنیتـی کـه در آثـار ادبـی و هنـری بـا آن مواجـه می‌شـویم مبتنـی اسـت بـر تجربیـات یـک فـرد و هـر فـرد اصـولاً تجربه‌هـای زیسـتهٔ خـاصِ خـود را دارد، طوری‌کـه هیچ‌کـس، دسـت‌کم در عالـم نظـر، نمی‌توانـد آن چیزهایـی را تجربـه کنـد کـه فـردی دیگـر تجربـه کـرده یـا می‌کنـد، چـون مـا در عالـم واقـع بـه ذهـن هیچ‌کـس دسترسـی نداریـم؛ بـه همیـن سـبب، تجربه‌هـای افـراد همیشـه منحصربه‌فـرد و بی‌نظیرنـد و مـا نیـز هنـگام مطالعـهٔ آثـار ادبـی ایـن بُعـد تجربـی را در نظـر می‌گیریـم. بُعـد دومِ دیـدگاه ذهنـی ایـن اسـت کـه جهـان همـواره از چشـم‌اندازی مشـخص و در شـرایطی

1. a view from nowhere
2. experiential
3. perspectival

معین تجربه می‌شود. در شرح نظر لامارک و اولسن، باید گفت که در آثار ادبی این بُعدِ چشم‌اندازی خیلی برجسته‌تر است و، درواقع، یکی از خصوصیات گفتمان ادبیات اصلاً برجسته‌سازیِ همین بعد چشم‌اندازی است. همان‌گونه که پیشتر بیان شد، در شعر غنایی اوضاع را از دیدگاه گویندهٔ منفرد مشخصی ادراک می‌کنیم؛ در آثار داستانیِ منثور نیز، گزارش روایت‌گری خاص از جهان داستان را می‌خوانیم که مواضعش را می‌توان از قرائن موجود در گفتمانِ روایتِ[1] او و چشم‌انداز منحصربه‌فردش استنباط کرد. مقوله‌های دیدگاه[2] و کانونی‌سازی[3] در روایت‌شناسی[4] و نقد ادبیات داستانی از همین جهت است که اهمیت بسیار دارند (Rimmon-Kenan 2002: 73-87). برای کشف منطق جهان داستان، که خیال‌آفرید و برساختهٔ ذهنی خلاق بوده است، لاجرم باید عنصر دیدگاه یا کانونی‌سازی را تحلیل کنیم.

بر این اساس، کار ادبیات دعوت خواننده به تشبّه‌جستن به[5] شخصیتی خاص است، به این ترتیب که خواننده موقع مطالعهٔ اثر ادبی، خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه، خود را جای گوینده، روایت‌گر، یا شخصیت اصلی می‌گذارد و از چشم‌انداز او تجربه‌های او را به‌صورت مَجازی می‌زید و از سر می‌گذرانَد و طبعاً این کار به‌لحاظ هیجانی[6]، عاطفی[7]، معرفتی، خیالی، و حتی فیزیکی و فیزیولوژیکی تبعاتی دارد، به‌ویژه در ژانرهایی مانند داستان‌های هیجان‌انگیز یا ترسناک. بنابراین، چشم‌اندازِ مشخصِ اتخاذشده در متن اثر ادبی باعث می‌شود که خواننده به شخصیتی خیال‌آفرید، که البته از بسیاری جهات شبیه انسان‌های واقعیِ پیرامون اوست، تشبه بجوید و در آن موقعیت داستانی خود را جای آن شخصیت بگذارد و به‌واسطهٔ ذهنیت او همان مسائل، مشکلات، هیجان‌ها، و تجربه‌ها را به‌صورت مجازی و غیرمستقیم[8] تجربه کند. این همان مفهوم «آشنایی‌زدایی[9]» است که ویکتور اشکلوفسکی[10]، ناقد روس، آن را کارکرد اصلیِ ادبیات و عامل التذاذ هنریِ ناشی از آن می‌انگارد: زبان و فرم ویژهٔ آثار ادبی موجب می‌شوند که ادراک‌ها و عقیده‌های خودکارِ روزمره، آشنا، و عادت‌وارِ خود را کنار بگذاریم و جهان را از دیدگاهی تازه بنگریم و به‌شیوه‌ای متفاوت ادراک کنیم (۲۰۱۷:۱۲).

1. narrative discourse
2. point of view
3. focalization
4. narratology
5. to identify with
6. emotional
7. affective
8. vicarious
9. defamiliarization
10. Victor Shklovsky

لامارک و اولسن، در ادامهٔ بحث خود، به تمایزی اشاره می‌کنند که گیلبرت رایل[1]، فیلسوف تحلیلی، آن را پیش نهاده است. به عقیدهٔ رایل، دانستن بر دو نوع است: «دانستن چیزی[2]» و «دانستن چگونگی[3]» (۲۰۰۹: ۱۷). «دانستن چیزی» از نوع معرفت یا دانش ارجاعی[4] است، مانند اینکه شهر لندن پایتخت کشور انگلستان است یا هنگامی که از کسی می‌پرسیم «فلان کتاب کجاست؟» و او پاسخ می‌دهد «در اتاق خودت». وقتی که چنین چیزی می‌پرسیم، پاسخی که توقع داریم بشنویم در زمرهٔ معلومات واقعیت‌بنیاد و مشخص است، نکته‌ای مشاهده‌پذیر و سنجش‌پذیر که صدق و کذب آن را می‌شود به‌راحتی به‌صورت تجربی در جهان واقع (= فیزیکی) تشخیص داد. «دانستن چگونگی»، نوع دیگر دانستن در نظریهٔ رایل، برخلاف نوع اول، محصول روندها یا فعالیت‌هایی است که جنبهٔ ارجاعی ندارند، بلکه لازمهٔ آن‌ها نوعی معرفت استنباطی[5] است؛ به بیان دیگر، ما خود باید استنباط کنیم یا به‌شکل عملی بیاموزیم که آن روند یا فعالیت چطور باید محقق شود یا به انجام برسد. رایل مهارت‌های گوناگون، مانند شناکردن یا دوچرخه‌سواری، را در این دسته قرار می‌دهد، زیرا این مهارت‌ها به چگونگی یا کیفیت صورت‌گرفتن یک فعل یا اجراشدن یک روند مربوط می‌شوند و در آن‌ها استنباط مهم‌تر از ارجاع است.

لامارک و اولسن، هنگام بررسی ارزش شناختی یا معرفتیِ ادبیات، به این نتیجه می‌رسند که هیچ‌یک از دو نوع دانستنِ برشمرده در دسته‌بندی رایل دربارهٔ گفتمان ادبیات صدق نمی‌کند. نوع اول معرفت در دسته‌بندی رایل، دانستن چیزی، همان نظریه‌ای است که پیشتر از آن به نظریهٔ گزاره‌ای تعبیر کردیم، به این معناکه متن ادبی حاوی گزاره‌هایی است که صادقند و موجب انتقال معرفت می‌شوند. همان‌گونه‌که قبلاً اشاره شد، این نظریه اکنون در فلسفهٔ ادبیات مردود تلقی می‌شود. آثار ادبی حتی اگر به‌شکل تصادفی یا عامدانه چنین گزاره‌هایی در بر داشته باشند، آن گزاره‌ها هدف اصلی ادبیات نیستند، بلکه کارکرد گفتمان ادبیات خیلی فراتر و پیچیده‌تر از ایجاد معرفت گزاره‌ای است. همین نکته دربارهٔ نوع دوم دانستن یا معرفت در نظریهٔ رایل، یعنی دانستن چگونگی، نیز صادق است، به این معناکه هدف ادبیات انتقال دانستن چگونگیِ به انجام‌رساندن کاری (= مهارت‌های عملی) نیست؛ برای نمونه، رمان یا شعری نمی‌توان یافت که در آن نحوهٔ شناکردن یا دوچرخه‌سواری آموزش داده شده باشد و حتی اگر موضوع رمان یا شعری سرگذشت یک شناگر

1. Gilbert Ryle
2. know what
3. know how
4. referential
5. inferential

یا دوچرخه‌سوار باشد، باز هم خواننده بنا نیست و نمی‌تواند با مطالعهٔ آن اثر چگونگی شناکردن یا دوچرخه‌سواری را بیاموزد. با این وصف، این پرسش پیش می‌آید که اگر ارزش شناختیِ گفتمان ادبیات منوط به دانستن چیزی یا دانستن چگونگی نیست، پس چه‌نوع معرفتی در ادبیات مطرح و منتقل می‌شود.

لامارک و اولسن، برای پاسخ‌دادن به این پرسش، به نظر یکی از ناقدان و فیلسوفان ادبیات به نام داروتی والش[1] می‌پردازند که به دسته‌بندی رایل نوع سومی از دانستن اضافه کرده و آن را چنین نامیده است: «دانستن اینکه فلان موقعیت یا فلان موضوع از دیدگاهی دیگر چطور ممکن است به نظر برسد[2]» (۱۹۶۹: ۱۰۱). لامارک و اولسن، به‌تبع والش، بر آنند که کارکرد ادبیات یا دانش و معرفتی که ادبیات به‌دست می‌دهد از این نوع سوم است، که رایل به آن اشاره‌ای نکرده بود. بر این اساس، آنچه در ادبیات اهمیت دارد این است که اثر ادبی با «محسوس»کردنِ مفاهیم «مجرد» و به‌تصویرکشیدن یا نمایش‌دادنِ دغدغه‌ها، عناصر، مشکلات، و مسائل «عام» (= کلی) زندگی انسان، آن‌ها را «خاص» می‌کند، زیرا آن‌ها را در قالب شخصیت‌ها، پیرنگ[3]، محیط، حال‌وهوا[4]، و موقعیت‌های داستانی/ روایی مشخصی قرار می‌دهد و از دیدگاه فردی معین و با صدای روایت‌گری خاص بازمی‌نمایاند. به این‌ترتیب، آثار ادبی، چشم‌اندازی خاص در اختیار ما خوانندگان قرار می‌دهند که بتوانیم از آن جهان و مسائل آن را بنگریم و احتمالاً آن‌ها را طور دیگری مشاهده کنیم (بسنجید با مفهوم آشنایی‌زدایی در نظریهٔ اشکلوفسکی). در آن صورت است که نوعی بینش جدید یا بصیرت عمیق کسب می‌کنیم که می‌توان آن را نوعی معرفت، دانستن، دانش، یا شناخت محسوب کرد، معرفت یا شناختی که خاصِ گفتمان ادبیات و توسعاً گفتمان هنر است، هرچند لامارک و اولسن معتقدند که معرفتِ عرضه‌شده در ادبیات معرفت به‌معنای متعارف آن، یعنی برابر با معرفت عرضه‌شده در گفتمان دین، علم، یا حتی فلسفه، نیست (۳۹٤). این به‌اصطلاح «معرفت»، چنان‌که پیشتر توضیح داده شد، با تشبه‌جستن خواننده به شخصیت یا روایت‌گر داستان/ شعر/ نمایش‌نامه به‌دست می‌آید. در آثار ادبی، رویدادها در محیط مشخصی اتفاق می‌افتند، در زمینه و زمانه‌ای معین که شبیه موقعیت‌هایی در زندگی و جامعهٔ واقعی انسانند و شخصیت‌هایی با هویت و ویژگی‌های مشخص در آن‌ها دخیلند، افرادی با نام، سن، جنس[5]، جنسیت[6]،

1. Dorothy Walsh
2. know what it is like
3. plot
4. atmosphere
5. sex
6. gender

زبان، قومیت، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مذهب، ملیت، گرایش‌های سیاسی و فرهنگی، شغل، طرز ادراک، طرز فکر، طرز حرف‌زدن، طرز لباس‌پوشیدن، باورها، ارزش‌ها، احساس‌ها، تردیدها، دغدغه‌ها، امیال، آرزوها، هراس‌ها، و مناسبات و تعارض‌های خانوادگی و اجتماعیِ خاص. به همین سبب، موضوع روایت کاملاً محسوس و مفهوم می‌شود. این باعث می‌شود که خواننده بتواند در آن موقعیت‌های خیالی خود را جای آن شخصیت‌ها بگذارد و از دیدگاه آنان جهان داستان و مسائل مطرح در آن را مشاهده و به‌واسطهٔ آگاهیِ ایشان، واقعیت را به‌شکلی متفاوت و تازه تجربه کند. در نظر والش، و هم‌چنین لامارک و اولسن، این نوع تجربه‌کردنِ مجازی و معرفت یا بصیرتِ حاصل از آن ارزش اصلیِ ادبیات به‌شمار می‌روند. لامارک و اولسن این کیفیت گفتمان ادبیات را «دیدگاه جایی خاص[1]» می‌نامند (۳۶۸) و آن را در مقابل خصیصهٔ اصلی گفتمان علم قرار می‌دهند، یعنی آنچه نیگل آن را «دیدگاه هیچ‌جا» خوانده بود.

لامارک و اولسن، بعد از بحث فوق، خود دسته‌بندی جالب دیگری پیش می‌نهند که بسیاری از ابهام‌ها و پرسش‌ها دربارهٔ مناسبت ادبیات و فلسفه و ارزش شناختیِ ادبیات را برطرف می‌کند. به‌زعم ایشان، از منظر بحث حاضر، رابطهٔ ادبیات و فلسفه به یکی از دو صورت زیر است که اساساً با یکدیگر فرق می‌کنند: «فلسفه در ادبیات» و «فلسفه به‌واسطهٔ ادبیات» (۳۹۱) در «فلسفه در ادبیات»، نویسنده یا روایت‌گر (هر عاملی که مسئول متنِ تولیدشده باشد) موضوع[2] یا مضمونی[3] مهم و جالب در زندگی انسان برمی‌گزیند و آن مضمون را، که صبغهٔ فلسفی دارد، هنرمندانه یا ادیبانه در اثر خود بازنمایی می‌کند، یعنی با استفاده از قوهٔ تخیل و خلاقیت خود بر گردهٔ جهان واقع جهانی تازه برمی‌سازد، متشکل از سوژه‌ها، مکان‌ها، زمان‌ها، روابط مختلف، نظام‌های ارزشی، و جز آن. از این طریق، اثر ادبی از آن مضامین فکری و فلسفی یا دغدغه‌های جهان‌شمول و اساسیِ انسان نوعی تفسیر یا پرداخت جدید ادبی به دست می‌دهد. لوئیس اِیچ. مَکی[4] فلسفه در ادبیات را در حکم حوزه‌ای پژوهشی چنین تعریف می‌کند: «کاوش در متون ادبی برای یافتن موضوع‌هایی که ازلحاظ فلسفی جالب و ارزشمندند» (۱۹۹۹: ۶۷۸). در آثاری که در زمرهٔ فلسفه در ادبیات جای می‌گیرند، فلسفه در خدمت ادبیات است، چون آنچه اولویت دارد ادبیت[5] یا وجه هنریِ اثر ادبی است و هدف اولیهٔ اثر ادبی فلسفه‌پردازی به‌معنای

1. the view from somewhere
2. subject
3. theme
4. Louis H. Mackey
5. literariness

دقیق و مطلقِ کلمه نیستف بلکه هدف اصلی آفرینشِ اثری هنری است، اما این اثر به‌واسطهٔ تفسیری ادبی از مضمونی فلسفی وجه هنری می‌یابد. به همین دلیل، اینجا فلسفه‌پردازی یا فلسفی‌بودن در سایهٔ ادبی‌بودن قرار می‌گیرد (برای مطالعهٔ تقریر دیگری از این نظریه، ر.ک. Olsen 1990). درمقابل، در نوع دوم مناسبات ادبیات و فلسفه، «فلسفه به‌واسطهٔ ادبیات»، همان‌گونه که از نام آن پیداست، فلسفه و فلسفه‌پردازی نسبت به ادبیات و ادبیت ارجح و اولی است. هدف نویسنده در این نوع آثار ادبی اصولاً نه خلق اثری هنریِ ناب بلکه فلسفه‌پردازیِ جدی است و در این موارد ادبیات و ساختارها و صناعات ادبی فقط ابزاری هستند در دست فیلسوف یا نویسندهٔ فلسفه‌دان که قصد دارد به‌وسیلهٔ آن‌ها مسائل و مفاهیم فلسفیِ مدنظر خود را در قالبی جذاب و محسوس بیان کند؛ به سخن دیگر، در فلسفه به‌واسطهٔ ادبیات، هدف اثرِ تولیدشده مُمَثِّل‌کردن[1] ایده‌های مجردِ فلسفیِ شناخته‌شده و به‌تصویرکشیدنِ نظریه‌های انتزاعی در هیئت شعر و داستان و نمایش‌نامه است؛ بنابراین، در این آثار، ادبیات در خدمت فلسفه است. برمبنای این تعریف‌ها، می‌توان گفت آثاری از نوع فلسفه در ادبیاتند که می‌توانند «معرفت/ شناخت ادبی» یا بصیرت و بینشِ خاص حاصل از گفتمان ادبیات را به مخاطب القا کنند.

در آغاز این جستار، اشاره شد که به‌زعم ارسطو، شعر/ ادبیات به‌دلیل محاکات امور عام ارزشمندتر و حقیقی‌تر از تاریخ‌نگاری است. شرحی که طبق آرای لامارک و اولسن از کارکرد معرفتی ادبیات در این بخش عرضه شد، ممکن است نافی این نکتهٔ ارسطو به‌نظر برسد، زیرا تأکید آن بر بازنمایی اشخاص و رویدادها به‌صورت خاص و محسوس است، اما باید توجه کرد که مراد ارسطو از امور عام در زندگی بشر همان چیزی است که ادبیات‌پژوهان مدرن از آن به «مضمون» (یا درون‌مایهٔ) اثر ادبی تعبیر می‌کنند، یعنی ایده یا بصیرتی کلی دربارهٔ زندگی انسان و وضع او که اثر ادبی با ساختار و فرم خاص خود درنهایت آن را به‌طور ضمنی به مخاطب القا می‌کند (Abrams & Harpham 2015: 230)، نه شخصیت‌ها، رویدادها یا محیط‌های خاص و محسوسِ ممثّل‌شده در اثر ادبی. بنابراین، می‌توان گفت با این بحث به آغازگاه مسئلهٔ ارزش ادبیات، یعنی یونان باستان و تفکر ارسطو، بازمی‌گردیم: ادبیات حقایق عام/ انتزاعی را در قالب امور و پدیده‌های خاص/ محسوس بیان می‌کند.

اکنون، برای تکمیل و جمع‌بندی بحث فوق، به‌طور خلاصه به ایده‌ای اشاره می‌کنم که استاین هوگوم اولسن در جستاری مستقل، پیش از همکاری با لامارک، مطرح کرده است. اولسن در جستار «مفاهیم مضمونی: تلاقی‌گاه فلسفه و ادبیات»، که نخستین‌بار در ۱۹۸٤ منتشر و سپس در مَجموعه‌مقالات او بازنشر شده است

1. to illustrate

(۱۹۹۰)، استدلال می‌کند که در نقد آثار ادبی مضامین یا مفاهیم بازنمایی‌شده در متن را به‌طور کلی می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱. مفاهیم تفسیری یا نقدی[1] و ۲. مفاهیم مضمونی[2]. دستهٔ نخست به مفاهیمی دلالت دارد که در نظریهٔ نقد ادبیات مطرحند، یعنی مفاهیمی که ناقدان ادبیات از علوم گوناگون، ازجمله فلسفه، زبان‌شناسی، روان‌شناسی و روان‌کاوی، جامعه‌شناسی، تاریخ‌شناسی، و علوم طبیعی، اخذ و با استفاده از آن‌ها مضمون آثار ادبی را تفسیر و تبیین می‌کنند، برای نمونه مفهوم تعارض طبقات جامعه[3] در نظریهٔ سیاسی ـ اقتصادیِ کارل مارکس[4] و فریدریش انگلس[5]، اخلاق در تفکر فریدریش نیچه، سوژگی[6] یا ضمیر ناخودآگاه[7] در نظریهٔ زیکمونت فروید[8] دربارهٔ روان‌کاوی، هستی و زبان در فلسفهٔ مارتین هایدگر[9]، ایدئولوژی در نظریهٔ نئومارکسیستیِ[10] لویی آلتوسر[11]، معرفت و قدرت در اندیشهٔ میشل فوکو[12]، دیفرانس[13] و متافیزیک حضور[14] در نظریهٔ ژاک دریدا[15] دربارهٔ فلسفهٔ زبان، تکامل (= فرگشت)[16] در زیست‌شناسی، و جز آن. بنابر این تعریف، این مفاهیم «تفسیری» یا «نقدی» نه از درون خود آثار ادبی بلکه از چهارچوب مرجع[17] یا گفتمانی بیرونی و مستقل برگرفته و به آثار ادبی اطلاق می‌شوند. از این جهت، این مفاهیم در فرایند نقد ادبیات ممکن است حکم ابزار داشته باشند. دستهٔ دوم مفاهیم موجود در آثار ادبی، از دید اولسن، یعنی مفاهیم «مضمونی»، اشاره دارند به مفاهیمی که موضوع و مسئلهٔ اصلیِ اثر ادبی‌اند و، برخلاف مفاهیم نقدی، از بیرون به متن تحمیل نمی‌شوند. مفاهیم مضمونی همان مسائل کلی و حیاتیِ مطرح در فلسفه‌اند که ما انسان‌ها در روند زندگی خود و در طول تاریخ با آن‌ها مواجه بوده‌ایم، مسائلی اساسی مانند هویت فردی و اجتماعی، معنای زندگی، سعادت، ماهیت خوب و بد یا خیر و شر، آزادی،

1. interpre(ta)tive / critical concepts
2. thematic concepts
3. class conflict
4. Karl Marx
5. Friedrich Engels
6. subjectivity
7. the unconscious
8. Sigmund Freud
9. Martin Heidegger
10. neo-Marxist
11. Louis Althusser
12. Michel Foucault
13. différance
14. metaphysics of presence
15. Jacques Derrida
16. evolution
17. frame of reference

جبر و اختیار، عشق، عدالت اجتماعی، و تنهایی انسان.

اولسن، در وهلهٔ بعد، دو نوع مفهوم مضمونی در آثار ادبی را از هم متمایز می‌کند: یکی مفهوم مضمونیِ «ازلی‌وابدی» (یا همیشگی[1]) و دیگری مفهوم مضمونیِ «بابِ روز» (یا مناسبتی[2]). مفاهیم مضمونیِ ازلی‌وابدی همان مسائل کلی و جهان‌شمولی هستند که در طول تاریخ همهٔ انسان‌ها در فرهنگ‌ها و قلمروهای جغرافیایی مختلف به‌نحوی با آن‌ها درگیر بوده‌اند و هریک به‌وسع خود کوشیده‌اند پاسخی برای آن‌ها بیابند، ازجمله معنای زندگی، چیستی مرگ، ماهیت عوالم روحانی، اخلاقیات، و عدالت در زندگی اجتماعی. بنابراین، مفاهیم مضمونیِ ازلی‌وابدی وجه اشتراک ادبیات و فلسفه‌اند. نوع دوم، مفاهیم مضمونیِ باب روز، به مسائل و موضوع‌هایی اشاره دارد که طی مدتی معین برای گروه یا افرادی خاص مطرح می‌شوند و با تغییر شرایط ایشان به‌تدریج اهمیت خود را از دست می‌دهند؛ به بیان دیگر، مفاهیم مضمونیِ باب روز، برعکس مفاهیم مضمونیِ ازلی‌وابدی، تاریخ انقضا دارند و پس از مدتی فراموش می‌شوند یا به حاشیه می‌روند. به همین دلیل، اولسن معتقد است شاهکارهای ادبیِ ماندگار در تاریخ ادبیات جهان آثاری‌اند که به مفاهیم مضمونیِ ازلی‌وابدی پرداخته‌اند. مثال اولسن برای تمایز این دو نوع مفهوم مضمونی در ادبیات انگلیسی مقایسهٔ رمان *خانهٔ اندوه* اثر چارلز دیکنز[3] (۱۸۵۳ـ۱۸۵۲) و رمان *ماری بارتن* اثر الیزابت گَسکِل[4] (۱۸۴۸) است. به گمان اولسن، با آنکه محیط هر دو رمان انگلستانِ میانهٔ سدهٔ نوزدهم است، رمان گسکل نتوانسته مسائل و تعارض‌های اجتماعی آن دوره را به‌شکل عمیق و مؤثر نمایش دهد، حال آنکه رمان دیکنز بسیار کل‌نگرانه‌تر و ژرف‌تر به مسائل اجتماعی و سیاسی آن عصر پرداخته، به‌نحوی که مضمون رمان دیکنز ممکن است دربارهٔ بسیاری از جوامع و دوره‌های دیگر نیز مصداق پیدا کند، زیرا این رمان کاستی‌ها و مشکلات اساسی و فراگیرِ جامعهٔ بشر را بازنمایی کرده است. در سوی دیگر، رمان گسکل فقط به موضوعی خاص اشاره می‌کند که در دههٔ ۱۸۴۰ در فضای سیاسی انگلستان برای عدهٔ محدودی مطرح بوده و چند سال بعد یا حل شده یا جای خود را به موضوع مهم‌تری داده است. امروزه کمتر کسی ممکن است به آن مسئلهٔ خاص آگاه باشد؛ درنتیجه، کمتر کسی ممکن است رمان گسکل را بخواند، حال آنکه رمان دیکنز هنوز هم خوانندگان بسیاری دارد، چراکه اولی به مفاهیم مضمونیِ خاص و باب روز پرداخته است و دومی به مفاهیم مضمونیِ عام و ازلی‌وابدی. به بیان فنی‌تر، ارزش شناختی و، متعاقباً، ارزش

1. perennial
2. topical
3. Charles Dickens's *Bleak House*
4. Elizabeth Gaskell's *Mary Barton*

هنریِ رمان دیکنز بسیار بیشتر از ارزش شناختی و هنریِ رمان گسکل است. بر این اساس، در نظر اولسن، مفهوم مضمونیِ ازلی‌وابدی عنصری است که به آثار ادبی کیفیت یا صبغهٔ فلسفی می‌دهد؛ به‌عبارت دیگر، مفاهیم مضمونیِ ازلی‌وابدی محل تلاقی ادبیات و فلسفه یا تلاقی‌گاه ارزش هنری و ارزش شناختیِ ادبیاتند.[۲]

در پایان، برای بررسی عملی و درک بهتر مباحث نظریِ مطرح‌شده در جستار حاضر، داستان کوتاهِ «بدبختی» (= «دل‌تنگی»)[۱] اثر معروفِ آنتون چخوف (۱۹۲۱) به‌عنوان نمونه از دیدگاه مفاهیم مضمونی و قابلیت‌های فلسفیِ داستان به‌اختصار تحلیل می‌شود.[۳] برای این کار لازم است عناصر این داستان را به شیوهٔ نقد ساختاری شناسایی کنیم و ببینیم چطور همهٔ آن‌ها دست به دست یکدیگر می‌دهند تا مضمون کلی و نهاییِ داستان را شکل بدهند (ارتباط متقابل فرم و محتوا در ادبیات). محیط این داستان که نخستین‌بار در سال ۱۸۸۶ منتشر شد، روسیهٔ پیش از انقلاب (سدهٔ نوزدهم) در فصل زمستان است. داستان در زمستانی بسیار سرد اتفاق می‌افتد که ازقضا خوانندهٔ فارسی‌زبان را به یاد شعر «زمستان» مهدی اخوان‌ثالث (۱۳۳٤) می‌اندازد. در جهانِ بازنموده در داستان چخوف نیز، مانند دنیای بازنمایی‌شده در شعر اخوان‌ثالث، «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ سرها در گریبان است./ [...] / وگر دست محبت سوی کس یازی/ به‌اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزان است» (۱۳۹۱: ۱۰۱). این سرما و زمستان هم به‌معنای حقیقی آن اراده شده است و هم به‌معنای مجازی‌اش، یعنی هم سرمای فیزیکیِ فصل زمستان و هم سردی عاطفیِ حاکم بر مناسبات افراد جامعه. درمجموع، محیط نمایش‌داده‌شده در داستان چخوف و شخصیت اصلی آن نماد فقر و فلاکت رعایا، خمودگی مردم، و جداافتادگی و بیگانگی افراد در جامعهٔ وقتند، همان شرایط اجتماعی ـ تاریخی که بعداً در کنار عوامل دیگر به انقلاب روسیه و براندازی حکومت تزاری منجر شدند.

در ابتدای روایت، توصیف محسوسِ روایت‌گر از بارش برف، وضع کوچه‌ها و ساختمان‌ها، و شکل‌وشمایل شخصیت اصلی، ایونا پوتاپوف[۲]، رعیتِ پیرِ فقیر و تنهایی که برای گذران زندگی در آن سرما با درشکه مسافران را جابه‌جا می‌کند، باعث می‌شود خواننده از همان آغاز بتواند آن موقعیت را در ذهن خود تصور و تجسم کند. به این ترتیب، با پیشرفت روایت، فرایند تشبه‌جستن خواننده به شخصیت اصلی داستان نیز کم‌کم فعال می‌شود، به‌نحوی‌که کمی بعد خواننده مجازاً خود را در آن محیط می‌بیند. یکی از ویژگی‌های سبک زبانیِ داستان گزارشِ رویدادها با زمان مضارع است، نه با زمان ماضی که زمان رایج در روایت‌های داستانی

1. “Тоска” / “Misery”
2. Iona Potapov

است. کاربرد زمان مضارع در این داستان موجب می‌شود فاصلهٔ روانی و عاطفیِ خواننده و جهان داستان کمتر شود و خواننده خود را به آن موقعیت و به «اکنونِ» شخصیت نزدیک‌تر بیابد: همین‌طور که داستان را می‌خوانَد، انگار او نیز درون همان کوچه‌هاست و برف به همان شکل بر او نیز می‌بارد. زمان مضارع روایت، دوشادوش لحن عاطفیِ روایت‌گر، به بلافصل‌بودنِ[1] تجربهٔ خواننده شدت می‌دهد و روایت را احساس‌برانگیزتر و هیجان‌برانگیزتر می‌کند. همهٔ این‌ها در نهایت باعث می‌شوند خواننده هم همان اندوه و تنهایی را (به‌طور غیرمستقیم) تجربه کند.

برای تشخیص نوع مفهومیِ مطرح‌شده در این داستان، باید ابتدا شخصیت اصلی آن را تحلیل کنیم. آیا ایونا شخصیتی حقیقت‌مانند[2] است؟ آیا فردی مثل ایونا در جامعهٔ خود فردی عادی محسوب می‌شود یا فردی خاص و نابهنجار؟ این پرسش را می‌توان با پرسشی ثانویه تکمیل کرد: خواننده چقدر با این شخصیت هم‌دلی[3] می‌کند و چقدر به او تشبه می‌جوید؟ البته، منظور از پرسش اخیر بررسی تجربهٔ خوانندگان حقیقی و منفرد با رویکرد تجربی[4] نیست، چراکه در آن صورت پاسخ آن منوط به وضع خاص تک‌تک خوانندگان هنگام خوانش داستان خواهد بود. به‌لحاظ نظری و تحلیلی، اگر خواننده خود تا حدی با مشکلاتی از نوع مشکلات شخصیت‌های داستان دست‌به‌گریبان بوده باشد، دست‌کم تاحدی با آنان هم‌دلی می‌کند و می‌تواند به‌صورت ذهنی و مجازی، خود را جای آنان بگذارد، یعنی چشم‌انداز خاصِ آنان را اتخاذ کند. در مورد داستان «بدبختی» و شخصیت ایونا، به‌نظر می‌آید پاسخ پرسش‌های فوق، مثبت باشد چون ایونا شخصیتی عجیب‌وغریب، دور از ذهن، یا غیرعادی نیست و هریک از ما به‌نحوی با مسائلی شبیه مسائل او مواجه بوده‌ایم. این نکته به این معناست که موضوع این داستان روسیِ قرن‌نوزدهمی، به تعبیر اولسن (۱۹۹۰)، نوعی مفهوم مضمونیِ ازلی‌وابدی است، مسئله‌ای کلی و جهان‌شمول که انسان‌ها در بسیاری از جوامع و دوره‌های تاریخی با آن روبه‌رو بوده‌اند.

شگردهای عمدهٔ شخصیت‌پردازی در این داستان عبارتند از استفاده از گزینش نامی معنادار برای شخصیت، بازنماییِ گفتمانِ[5] او، و قیاس او با سایر شخصیت‌ها (مسافران درشکه). بر این مبنا، روش غالب شخصیت‌پردازی در این داستان روش

1. immediacy
2. verisimilar
3. sympathy
4. empirical
5. discourse representation

غیرمستقیم[1] بوده است، چون روایت‌گر به‌جای آنکه مستقیماً اظهار کند که ایونا فردی فقیر، غم‌زده، تنها و تک‌افتاده است، به‌صورت غیرمستقیم و عملی وضع اقتصادی و روحی‌وروانی او را به تصویر می‌کشد. این شیوهٔ شخصیت‌پردازی باعث می‌شود مصائب ایونا بسیار محسوس‌تر و، درنتیجه، فرایند تشبه‌جستن خواننده به او تشدید و تقویت شود. به‌نظر نمی‌رسد که نام این شخصیت، «ایونا»، در فرهنگ روسی نامی ویژه یا اشرافی باشد؛ از این‌رو، گزینش چنین نامی به‌شکل غیرمستقیم انگاره[2]ای از موقعیت اجتماعی این شخصیت در اختیار ما قرار می‌دهد که یکی از اعضای طبقهٔ پایین جامعه و جزو رعایاست. سپس، از شغل ایونا و شیوهٔ صحبت‌کردن و لباس پوشیدنش و، در وهلهٔ بعد، از نحوهٔ بازنمایی افکار و ادراک‌ها و احساسات او بیشتر به شخصیتش پی می‌بریم. مقایسهٔ این شخصیت با شخصیت‌های دیگر داستان، که اکثراً مسافران درشکهٔ اویند، شگرد دیگری است که تنهایی و رنج او را برجسته می‌کند. روایت‌گر با این قیاس نشان می‌دهد که تلاش ایونا برای برقرارکردن ارتباط با دیگری[3] محتوم به شکست است. برخورد سرد مسافران با ایونا، بی‌اعتنایی آنان به محنت او، و شوخی‌های بی‌جایشان میزان همدلی خواننده با ایونا را افزایش می‌دهند.

از حیث پیرنگ، ساختار این داستان، ساختار متعارف و سنتیِ روایت‌های کلاسیک نیست. این داستان در زمرهٔ داستان‌های جدی یا هنری جای می‌گیرد و بیشتر از مقولهٔ شخصیت‌نگاری[4] است، زیرا وقایع بیرونی و کنش‌های ماجراجویانه در پیشبرد پی‌رنگ آن نقشی ندارند. داستان عمدتاً حول واکنش‌های هیجانی و عاطفی و حالات روانیِ شخصیت ایونا می‌گردد یا شاید هم واکنش‌های هیجانیِ خواننده به وضع او. به بیان دیگر، معضل طرح‌شده در این داستان معضلی ذهنی و نشئت‌گرفته از درون ایوناست؛ به همین سبب، خواننده نیز در فرایند خوانش داستان ـ به معنای مدنظر لامارک و اولسن ـ دیدگاهی ذهنی یا درونی اتخاذ می‌کند و به دنیای درونی شخصیت پا می‌گذارد. هم‌دلی خواننده با این شخصیت که نتیجهٔ اتخاذ دیدگاه ذهنی است، باعث می‌شود که درنهایت بینشِ مورد توقع داستان در او حاصل شود.

یکی از عوامل دیگرِ افزایش هم‌دلیِ خواننده با ایونا کاربرد صدای روایت‌گرِ[5] هم‌دل با شخصیت اصلی و کانونی‌سازیِ درونیِ[6] شخصیت اصلی در گفتمان روایت

1. indirect characterization
2. image
3. the other
4. character sketch
5. narrative voice
6. internal focalization

است. روایت‌گرِ سوم‌شخصِ داستان خود با ایونا هم‌دلی کرده و او را در کانونِ روایت قرار داده است. این موجب می‌شود که فاصلهٔ شناختی و عاطفیِ خواننده با روایت‌گر و، به‌تبع آن، فاصلهٔ شناختی و عاطفیِ خواننده با شخصیت کانونیِ روایت کاهش یابد. همهٔ رویدادها و وضعیت‌های روایت از صافی آگاهیِ ایونا، در مقام کانونی‌ساز اصلی و غالبِ متن، عبور می‌کنند و به خواننده می‌رسند. به همین علت و هم‌چنین به علت تشبه‌جستنِ خواننده به ایونا، دیدگاه خواننده به «واقعیت»های عرضه‌شده در موقعیت‌های روایی همان دیدگاهی است که ایونا به آن‌ها اتخاذ کرده. درنتیجه، با پیشرفت روایت، فاصلهٔ خواننده با ایونا مدام کمتر و کمتر می‌شود.

موضوع داستان یا مفهوم مضمونی عمدهٔ آن بدبختیِ انسان است که در نام داستان نیز ذکر شده است («بدبختی» یا، به ترجمه‌ای دیگر، «دل‌تنگی»). پرسش‌های کلی و اساسی که داستان از این منظر در ذهن خواننده طرح می‌کند به این قرارند: بدبختی/ تیره‌بختی/ نگون‌بختی/ شوربختی/ فلاکت چیست؟ صفت «بدبخت» را به چه کسی می‌توان/ می‌باید اطلاق کرد؟ شرایط و معیارهای (حقیقی) بدبختی چیستند؟ بی‌گمان، ایونا شخصی فقیر است که در جامعهٔ تصویرشده در داستان به‌سختی روزگار می‌گذراند: جزو پایین‌ترین طبقهٔ رعایاست، شغل دشواری دارد، درآمدش خیلی کم است، و در آن برف و سرمای شدید و با آن سن‌وسال هم‌چنان مجبور است برای تأمین نیازهای اولیهٔ خود سخت کار کند. پس، ایونا به‌لحاظ مادی اصلاً فرد موفق و مرفهی نیست و اگر مادیات معیار باشد، به‌هیچ‌وجه نمی‌توان او را فردی «خوش‌بخت» قلمداد کرد، اما آیا عامل بدبختی ایونا در روایت چخوف صرفاً همین است؟ در روند مطالعهٔ داستان، پی می‌بریم که علت رنج ایونا چیز دیگری است. بر این اساس، مضمون اصلی و کلیِ داستان را شاید این‌گونه بتوان بازگو کرد: بدبختی فقط به فقر مادی محدود نمی‌شود، بلکه بدبختیِ حقیقی ناتوانیِ در برقرارکردنِ ارتباطِ مؤثر با دیگری یا بیگانگی/ تک‌افتادگیِ افراد در جامعه است، همان‌گونه‌که در روایت چخوف ایونا، به‌رغم تلاش‌های مکرر برای تعامل با دیگران، سرانجام ناکام می‌ماند و درمی‌یابد که غم ازدست‌دادن فرزند و دلتنگی عمیق خود را نمی‌تواند با کسی سهیم شود و کسی حاضر نیست حتی به دردِدل او گوش کند، چه رسد به هم‌دردی و هم‌دلی با او؛ از این‌رو، درنهایت وادار می‌شود دردِدل خود را با یک اسب بازگوید[٤]. این مضمون در سرلوحهٔ[1] متن داستان چخوف، جملهٔ «غم خود را به چه‌کسی بگویم؟» (یا «به چه‌کسی می‌توانم غم خود را بگویم؟[2]») (۱۹۲۱: ۵۵) که از قرار معلوم از یکی از شاعران روس سدهٔ نوزدهم برگرفته

1. epigraph
2. “To whom shall I tell my grief?”

شده، خلاصه شده است، پرسشی که یادآور این بیت سعدی است: «دردِ دل پیشِ که گویم؟ غمِ دل با که خورم؟/ روم آنجا که مرا محرمِ اسرار آنجاست» (۱۳۸۵: ۲۷۵). البته، گوینَدهٔ شعر سعدی آن را در زمینه و موقعیتی دیگر بیان کرده، یعنی در هجر و فراق معشوقی دست‌نیافتنی یا ازدست‌رفته، اما این بیت از جهاتی شبیه سرلوحهٔ داستان چخوف و مضمون کلیِ این داستان است: اگرچه علت رنج و غم گویندهٔ شعر سعدی با علت رنج و غمِ ایونا متفاوت است، این گوینده نیز کسی را نمی‌یابد تا بتواند با او در این‌باره سخن بگوید و از این طریق بار محنت خود را تاحدی سبک کند.

بنابراین، هدف غایی داستان چخوف آشنایی‌زدایی از مفهوم بدبختی در ذهن مخاطب است. بسیاری از ما ممکن است در زندگی روزمره با چنین افراد یا چنین موقعیت‌هایی مواجه شده و چه‌بسا مانند مسافران درشکهٔ ایونا با آن افراد برخورد کرده باشیم، اما خواندن داستان چخوف موجب می‌شود نگرش و تجربهٔ معمول و عادت‌وار خود به رنج دیگران را دست‌کم برای لحظاتی کنار بگذاریم و، ضمن تشبه‌جستن به ایونا، فقر و محنت و تنهایی او را به‌شکلی محسوس، از چشم‌اندازی متفاوت و با رویکرد هم‌دلانه بنگریم و بکوشیم از این به بعد به این موضوع بی‌اعتنا نباشیم، شاید روزی ما نیز مانند ایونا در چنین موقعیتی قرار بگیریم. به این‌ترتیب، علت جالب‌بودن و ارزشِ هنریِ داستان «بدبختیِ» چخوف همین دیدگاه تازه به مفهوم بدبختی انسان است که این متن، با محسوس‌سازیِ مفهوم عام و مجردِ بدبختی در قالب شخصیت ایونا و مصائب خاص او، آن را در اختیار ما می‌گذارد. این تقریر یا تلقی تازه از ایدهٔ بدبختی، که یکی از عمده‌ترین مفاهیم مضمونیِ ازلی‌وابدی در تاریخ ادبیات جهان و از مسائل مشترک ادبیات و فلسفه است، همان عنصری است که به داستان چخوف ارزش شناختی و اخلاقی، بُعد فلسفی، و قابلیت فلسفه‌پردازی نیز می‌دهد. این مضمون کلی، که پاسخی ادبی به پرسش حیاتیِ معنای زندگی انسان و مرز بدبختی و خوشبختی یا تفسیری هنرمندانه از آن است، عامل وحدت تمام اجزا و عناصر این داستان بوده است، یعنی برای اینکه این نکته با این کیفیت و این میزان تأثیرگذاری بیان شود، تمام عناصر داستان دست به دست هم داده و در خدمت این هدف اصلی بوده‌اند، و این یعنی تلاقی یا تداخل ارزش شناختی/ اخلاقی و ارزش هنری یا وحدت فرم و محتوا در این اثر ادبی.

۵. نتیجه

هدف جستار حاضر بازاندیشیِ ارزش شناختیِ گفتمان ادبیات برپایهٔ نظریهٔ تحلیلیِ پیتر لامارک و استاین هوگوم اولسن بود. برای تبیین زمینهٔ بحث، ابتدا به نظریه‌ای اشاره

شد که ادبیات را واجد ارزش معرفتی از نوع معرفت گزاره‌ای می‌انگارد. این نظریه که جنبهٔ سنتی دارد و در فلسفهٔ ادبیات اکنون چندان مورد اقبال نیست، به نظریهٔ گزاره‌ایِ صدق در ادبیات معروف است و طبق آن متن اثر ادبی حاوی گزاره‌ها یا جمله‌هایی است که اگر با موقعیت‌های موجود در زندگی واقعی و جهان برون‌متنی مطابق باشند، به‌لحاظ منطقی و معرفتی صادق و ارزشمند قلمداد می‌شوند. در ادامهٔ بحث، به نظریهٔ مارتا سی. نوسبام اشاره شد که ادبیات را نوعی فلسفهٔ اخلاق و شامل نوعی معرفت ذهنی می‌پندارد که به خواننده نوعی بینش اخلاقی عمیق و مؤثر می‌دهد. این یکی از دیدگاه‌های مثبت یا ایجابیِ رایج به موضوع معرفت یا شناخت در ادبیات است که از آن به نظریهٔ معرفت ذهنی در ادبیات تعبیر می‌شود. سپس، بحث شد که در مقابل این دو دیدگاه، نظریهٔ لامارک و اولسن جای دارد که نه قابلیت انتقال معرفت گزاره‌ای را قابل‌اطلاق به گفتمان ادبیات می‌دانند و نه قابلیت انتقال معرفت ذهنی را. لامارک و اولسن، درعوض، با تصدیق ایدهٔ داروتی والش دربارهٔ قابلیت ادبیات در اعطای چشم‌انداز خاص به خواننده، استدلال می‌کنند که گفتمان ادبیات، با بازنماییِ شخصیت‌های معین و منفرد، نوعی دیدگاه ذهنی یا درونی به خواننده می‌دهد که واجد دو بُعد چشم‌اندازی و تجربی است، چون خواننده با مطالعهٔ اثر ادبی و تشبه‌جستن به شخصیت موردنظر واقعیت‌های ترسیم‌شده یا بازنموده را از صافی آگاهی آن شخصیت ادراک یا در ذهن خود بازسازی و جهان خیال‌آفریدِ روایت را از دید او تجربه می‌کند. همان‌گونه که در جستار حاضر شرح داده شد، این دیدگاه لامارک و اولسن را می‌توان با مفهوم آشنایی‌زدایی در فرم‌نگریِ روسی قیاس کرد: هر دو نظریه قابلیت و ارزش اصلیِ گفتمان ادبیات را تغییر نظرگاه خواننده به واقعیت می‌دانند. جستار حاضر، در پایان بحث فوق، به این نتیجه رسید که هرچند لامارک و اولسن قائل به ارزش معرفتیِ ادبیات به معنای معرفت ذهنی نیستند، بینش یا بصیرت منحصربه‌فردِ حاصل از مطالعهٔ ادبیات را، که با کنارگذاشتن چشم‌انداز خود و اتخاذ چشم‌انداز «دیگری» محقق می‌شود، می‌توان نوعی معرفت یا شناخت در نظر گرفت که فقط به‌واسطهٔ گفتمان ادبیات ایجاد و منتقل می‌شود. البته، لامارک و اولسن هنگامی که آثار ادبی را از حیث ارزش شناختی و ارتباط با گفتمان فلسفه به دو دستهٔ فلسفه در ادبیات و فلسفه به‌واسطهٔ ادبیات تقسیم می‌کنند، با تأکید بر قابلیت فلسفه‌پردازی و انتقال معرفت فلسفی در آثار ادبی، به‌طور ضمنی بر این ویژگی ادبیات صحه می‌گذارند. در وهلهٔ بعد، برای تکمیل بحث لامارک و اولسن، به تقسیم‌بندیِ اولسن از مفاهیم مضمونی در ادبیات به دو نوع ازلی‌وابدی و باب روز اشاره شد که طبق آن شاهکارهای ماندگار در تاریخ ادبیات جهان، آثاری هستند که بُعد یا ارزش فلسفی دارند، زیرا به مفاهیم مضمونیِ

ازلی و ابدی پرداخته‌اند، یعنی مفاهیم و مسائل اساسی و کلی‌ای که فصل مشترک ادبیات و فلسفه‌اند. سرانجام، برای تبیین این مباحث نظری، داستان کوتاه «بدبختی» اثر آنتون چخوف از منظر قابلیت فلسفه‌پردازی آثار ادبی و کیفیت اندیشه‌های فلسفیِ مَثَل‌شده در آن‌ها به‌اختصار تحلیل شد. این تحلیل نشان داد داستان مذکور، با استفاده از ظرفیت‌های عناصر گوناگون داستان، وضع خاصِ شخصیت اصلی، ایونا پوتاپوف، و فقر و محنت و تنهایی او را به‌طرزی محسوس، احساس‌برانگیز، و تأثیرگذار بازنمایی می‌کند و موجب می‌شود که خواننده نیز با رویکردی هم‌دلانه دیدگاه ذهنی ایونا را به وقایع اتخاذ کند و به او تشبه جوید. این به‌نوبهٔ خود باعث آشنایی‌زدایی از مفهوم مجرد و عامِ بدبختی در ذهن خواننده و عرضهٔ تقریر یا تلقی هنرمندانه‌ای از این مفهومِ مضمونیِ ازلی‌وابدی یا ایدهٔ انتزاعیِ فلسفی می‌شود. به این‌ترتیب، در این داستان، محتوا و فرم یا ارزش شناختی و ارزش هنری به یکدیگر پیوند خورده‌اند.

اگرچه ادبیات جزو «علوم» انسانی نیست، روش و موضوع آن همان روش و موضوع علوم انسانی است، چراکه آثار ادبی نیز اساساً دربارهٔ انسان و جنبه‌های گوناگون وجود و زندگی اویند و جهان مخیلِ بازنموده در ادبیات الگوگرفته از جهان و جوامع واقعی است. بنابراین، نتیجهٔ جستار حاضر برای بحث تحول علوم انسانی و بومی‌سازی این علوم در جامعهٔ ما پیامدهای مهمی خواهد داشت زیرا اگر گفتمان ادبیات را واجد ارزش شناختی و معرفتی بدانیم، نقش آثار ادبی در رشد فکری، اخلاقی و فرهنگی جامعه برجسته‌تر می‌شود. از این‌رو، شایسته است در مباحث مربوط به تحول علوم انسانی و بومی‌سازی آن، این نقش بیش از پیش در کانون توجه پژوهش‌گران و نظریه‌پردازان علوم انسانی در ایران قرار بگیرد. هم‌چنین، امید است پژوهشگران فارسی‌زبان با نقد و تحلیل آثار یا ژانرهای ادبیِ منفرد و مشخص در ادبیات فارسیِ کلاسیک و معاصر، به اهمیت ارزش شناختی و جایگاه مضامین فلسفی در تاریخ ادبیات فارسی بپردازند و، از این طریق، نگرش نویسندگان، ناقدان، و مورخان ادبیات به دو مقولهٔ فلسفه در ادبیات فارسی و فلسفه به‌واسطهٔ ادبیات فارسی و سیر تحول و تطور آن‌ها در طول تاریخ را تبیین کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. کتاب مزبور، البته، تحقیقی بسیار مفصل با مسائل متعدد است و، در ادامه، فقط به بخش کوچکی از مباحث آن اشاره خواهم کرد که با موضوع جستار حاضر ارتباط مستقیم دارد.

۲. این ایدهٔ اولسن را باید در چهارچوب مفهوم «وحدت فرم و محتوا» در ادبیات (form-content unity) فهمید (برای تحلیلی دقیق و مبسوط از مفهوم اخیر از دیدگاه زبان‌شناسی، بلاغت و فلسفهٔ تحلیلی، ر.ک. یزدانی و رجایی ۱۳۹۵).

۳. مبنای تحلیل عرضه‌شده در جستار حاضر برگردان کلاسیکِ این داستان به زبان انگلیسی بوده که مشخصات آن در منابع آمده است (Chekhov 1921). برای مطالعهٔ یکی از ترجمه‌های آن به فارسی، ر.ک. چخوف (۱۳۸۷).

٤. البته، این به این معنا نیست که ماهیت بدبختی یگانه موضوع این داستان است، بلکه ممکن است ناقدان از دیدگاه‌های گوناگون برداشت‌ها و تفسیرهای گوناگونی از داستان به دست دهند، به‌خصوص اگر از نظریه‌های مختلف نقد ادبیات استفاده کنند، زیرا هر نظریه یا رویکردِ نقد مسئله و موضوعی خاص را در متن شناسایی و بر آن تمرکز می‌کند، یعنی همان مفاهیمی که اولسن از آن‌ها به «مفاهیم تفسیری/ نقدی» تعبیر کرده است. با این حال، تحلیل عرضه‌شده در جستار حاضر بر آن بود که با کنارگذاشتن دیدگاه‌های بیرونی به متن داستان و، درعوض، تمرکز بر فرم و محتوای خود داستان مفهوم مضمونیِ اصلی آن را پیدا و به‌طور کلی تحلیل کند.

منابع

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۹۱). «زمستان.» در *شعر زمان ما ۲: مهدی اخوان‌ثالث*. گزینش و تحلیلِ محمد حقوقی، تهران: نگاه.

ال‌مظفر، محمدرضا (١٤٢٧ق.). *المنطق*. بیروت: دارالتعارف للمطبوعات.

چخوف، آنتون (۱۳۸۷) «دل‌تنگی.» در *مجموعه‌آثار آنتون پاولویچ چخوف: داستان‌های کوتاه ۲*. ترجمهٔ سروژ استپانیان، ویراست دوم. تهران: توس.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*. تصحیح و توضیحِ غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

غفاری، محمد (۱۳۹٦). «بررسی تطبیقیِ دو رویکردِ تحلیلی و اروپایی در فلسفهٔ ادبیات، با دفاعیه‌ای از فلسفهٔ تحلیلیِ ادبیات.» *نقد ادبی*، ۱۰: ۳۸، صص. ۲۰ـ٤۰. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20080360.1396.10.38.6.9

غفاری، محمد (١٤٠٤). «ادبیات، معرفت و زیست اخلاقی در عصر پسامدرن.» *نگاه نو*، ۳۵: ١٤٥، صص. ۳۰ـ۲۱.

ویرایش نهایی / غیر قابل استناد

غفاری، محمد؛ رمزی، ملیکا (اسفند ۱۴۰۰). «بازنمایی و واقع‌نمایی در فلسفه و سینما: بررسی نقادانهٔ فیلم *مرد عوضی* اثر آلفرد هیچکاک با اشاره به نظریهٔ آندره بازَن.» *مطالعات بین‌رشته‌ایِ ادبیات، هنر و علوم انسانی*، ۱: ۲، صص. ۱۲۱ـ۱۴۴. https://doi.org/10.22077/islah.2021.4727.1055

موحد، ضیاء (۱۳۸۵). «صدق در شعر.» در *شعر و شناخت (مجموعه‌مقاله)*، تهران: مروارید. صص. ۵۰ـ۱۲.

نظامی گنجه‌ای (۱۳۹۱). *لیلی و مجنون*. تصحیح و شرحِ بهروز ثروتیان، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

همدانی، امید (۱۳۹۸). *نظریهٔ ادبی، ادبیات و مسئلهٔ شناخت*. تهران: نگاه معاصر.

یزدانی، هوشنگ؛ رجایی، علی (بهار و تابستان ۱۳۹۵). «ارتباط متقابل فرم و محتوا در سبک‌شناسیِ جدید و بلاغت سنتیِ قرآن: بررسیِ آسیب‌شناسانهٔ چند جستارِ نمونه.» *پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی*، ٦: ۱، صص. ۹۲ـ۵۵. https://doi.org/10.22059/jflr.2016.62810

یوسا، ماریو بارگاس (۱۴۰۲). *هزارویک شب*. ترجمهٔ علی‌رضا شفیعی‌نسب، تهران: نشر نی.

Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2015). *A Glossary of Literary Terms*. 11th ed. Stamford: Cengage Learning.

Aristotle (1987). *The Poetics of Aristotle*. Ed. & Trans. S. Halliwell. Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press.

Aristotle (2009). *The Nicomachean Ethics*. Trans. D. Ross. Ed. L. Brown. Oxford and New York: Oxford University Press.

Balaban, O. (1990). "*Praxis* and *Poesis* in Aristotle's Practical Philosophy." *The Journal of Value Inquiry*, 24, 185-198. http://dx.doi.org/10.1007/BF00149432

Chekhov, A. (1921). "Misery." *The Tales of Chekhov. Vol. 9: The Schoolmistress and Other Stories*. Trans. C. Garnett. New York: The Macmillan Company. pp. 55-65.

Lamarque, P. (2009). *The Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell Publishing.

Lamarque, P., and Olsen, S. H. (1996). *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.

Mackey, L. H. (1999). "Philosophy of Literature." *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Ed. R. Audi. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 677-79.

Nagel, Th. (1986). *The View from Nowhere*. Oxford: Oxford University Press.

Nussbaum, M. C. (1992). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*.

Oxford: Oxford University Press.

Olsen, S. H. (1990). "Thematic Concepts: Where Philosophy Meets Literature." *The End of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 176-95.

Picasso, P. (1968). "Statement." *Theories of Modern Art: A Sourcebook by Artists and Critics*. Ed. H. B. Chipp, P. Selz, & J. C. Taylor. Berkeley and London: University of California Press. pp. 263-66.

Plato (1997). "Republic." Trans. G. M. A. Grube & C. D. C. Reeve. *Complete Works*. Ed. J. M. Cooper & D. S. Hutchinson. Indianapolis: Hackett Publishing Company. pp. 971-1223.

Richards, I. A. (1926). *Science and Poetry*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.

Rimmon-Kenan, Sh. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge.

Ryle, G. (2009). *The Concept of Mind*. London and New York: Routledge.

Searle, J. (2004). "The Logical Status of Fictional Discourse." *Philosophy of Literature, Contemporary and Classic Readings: An Anthology*. Ed. E. John & D. M. Lopes. Oxford: Blackwell Publishing. pp. 112-118.

Shklovsky, V. (2017). "Art as Technique." *Literary Theory: An Anthology*. Ed. J. Rivkin & M. Ryan. 3rd ed. Hoboken: John Wiley & Sons Ltd. pp. 8-14.

Stolnitz, J. (2004). "On the Cognitive Triviality of Art." *Philosophy of Literature, Contemporary and Classic Readings: An Anthology*. Ed. E. John & D. M. Lopes. Oxford: Blackwell Publishing. pp. 317-23.

Sydney, S. Ph. (2006). "From *The Defense of Poesy*." *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. S. Greenblatt. 8th ed. New York and London: W. W. Norton & Company. Vol. 1, pp. 953-974.

Tyson, L. (2023). *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. 4th ed. London and New York: Routledge.

Walsh, D. (1969). *Literature and Knowledge*. Middletown: Wesleyan University Press.

References

Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2015). *A Glossary of Literary Terms*. 11th ed. Stamford: Cengage Learning.

Akhavan Sales, M. (2012). "Winter." *Poetry of Our Time 2: Mehdi Akhavan Sales*. Ed. M. Hoquqi. Tehran: Negah. pp. 101-103. (In Persian)

Al-Muzaffar, M.-R. (2006). *Logic*. Beirut: Dar al-Taarof lel Matbuat. (In Arabic)

Aristotle (1987). *The Poetics of Aristotle*. Ed. & Trans. S. Halliwell. Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press.

Aristotle (2009). *The Nicomachean Ethics*. Trans. D. Ross. Ed. L. Brown. Oxford and New York: Oxford University Press.

Balaban, O. (1990). "*Praxis* and *Poesis* in Aristotle's Practical Philosophy." *The Journal of Value Inquiry*, 24, 185-198. http://dx.doi.org/10.1007/BF00149432

Chekhov, A. (1921). "Misery." *The Tales of Chekhov. Vol. 9: The Schoolmistress and Other Stories*. Trans. C. Garnett. New York: The Macmillan Company. pp. 55-65.

Ghaffary, M. (2017). "A Comparative Study of Analytic and Continental Philosophy of Literature, With an Apology for Analytic Philosophy of Literature." *Literary Criticism*, 10: 38, pp. 20-40. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20080360.1396.10.38.6.9 (In Persian)

Ghaffary, M. (2025). "Literature, Knowledge, and Ethical Life in the Postmodern Age." *Negah-e Nou*, 35: 145, pp. 21-30. (In Persian)

Ghaffary, M., & Ramzi, Melika. (2022). "Realism and Representation in Philosophy and Cinema: A Critical Examination of Alfred Hitchcock's *The Wrong Man* with Special Reference to André Bazin's Theory." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts, and Humanities*, 1: 2, pp. 121-144. https://doi.org/10.22077/islah.2021.4727.1055

Hamedani, O. (2019). *Literary Theory, Literature, and the Problem of Knowledge*. Tehran: Negah-e Moaser. (In Persian)

Lamarque, P. (2009). *The Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell Publishing.

Lamarque, P., and Olsen, S. H. (1996). *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical*

Perspective. Oxford: Clarendon Press.

Llosa, M. V. (2023). *One Thousand and One Nights*. Trans. A. Shafiee-Nasab. Tehran: Ney. (In Persian)

Mackey, L. H. (1999). "Philosophy of Literature." *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Ed. R. Audi. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 677-79.

Movahed, Z. (2006). "Truth in Poetry." *Poetry and Knowledge (Collected Essays)*. Tehran: Morvarid. pp. 12-50. (In Persian)

Nagel, Th. (1986). *The View from Nowhere*. Oxford: Oxford University Press.

Nezami of Ganja (2012). *Layla and Majnun*. Ed. B. Servatian. Tehran: Amir-Kabir. (In Persian)

Nussbaum, M. C. (1992). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Olsen, S. H. (1990). "Thematic Concepts: Where Philosophy Meets Literature." *The End of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 176-95.

Picasso, P. (1968). "Statement." *Theories of Modern Art: A Sourcebook by Artists and Critics*. Ed. H. B. Chipp, P. Selz, & J. C. Taylor. Berkeley and London: University of California Press. pp. 263-66.

Plato (1997). "Republic." Trans. G. M. A. Grube & C. D. C. Reeve. *Complete Works*. Ed. J. M. Cooper & D. S. Hutchinson. Indianapolis: Hackett Publishing Company. pp. 971-1223.

Richards, I. A. (1926). *Science and Poetry*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.

Rimmon-Kenan, Sh. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge.

Ryle, G. (2009). *The Concept of Mind*. London and New York: Routledge.

Saadi. (2006). *The Ghazals of Saadi*. Ed. Gholamhossein Yusofi. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Searle, J. (2004). "The Logical Status of Fictional Discourse." *Philosophy of Literature, Contemporary and Classic Readings: An Anthology*. Ed. E. John &

D. M. Lopes. Oxford: Blackwell Publishing. pp. 112-118.

Shklovsky, V. (2017). "Art as Technique." *Literary Theory: An Anthology*. Ed. J. Rivkin & M. Ryan. 3rd ed. Hoboken: John Wiley & Sons Ltd. pp. 8-14.

Stolnitz, J. (2004). "On the Cognitive Triviality of Art." *Philosophy of Literature, Contemporary and Classic Readings: An Anthology*. Ed. E. John & D. M. Lopes. Oxford: Blackwell Publishing. pp. 317-23.

Sydney, S. Ph. (2006). "From *The Defense of Poesy*." *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. S. Greenblatt. 8th ed. New York and London: W. W. Norton & Company. Vol. 1, pp. 953-974.

Tyson, L. (2023). *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. 4th ed. London and New York: Routledge.

Walsh, D. (1969). *Literature and Knowledge*. Middletown: Wesleyan University Press.

Yazdani, H., & Radjaie, Ali. (2016). "The Unity of Form and Content in Modern Stylistics and Traditional Rhetoric of the *Holy Qur'an*." *Journal of Foreign Language Research*, 6: 1, pp. 55-92. https://doi.org/10.22059/jflr.2016.62810 (In Persian)

رونوشت / غیر قابل استناد

Vol.?, No.??
Fall & Winter ????
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2025.9545.1664

Received: 03/06/2025 **Accepted: 12/09/2025**

Literature, Philosophy, and the Transmission of Knowledge: An Analytic-Philosophical Study of the Cognitive Value of Literature, With Special Reference to Anton Chekhov's "Misery"

Mohammad Ghaffary[1]

Accepted / Not Edited

Abstract

Since classical times, philosophy has maintained an inseparable connection with literature. This relationship is not confined to the application of philosophical theories in interpreting literary works. Numerous philosophers have argued that literature can serve as a medium for philosophizing and the conveyance of knowledge. However, within many university curricula, literature is often regarded merely as a form of art, the primary function of which is creating beauty or expressing emotions. Adopting an interdisciplinary approach, employing the method of conceptual analysis and drawing upon the theory of Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, two contemporary analytic philosophers, the present qualitative, library-based study investigates whether knowledge can be transmitted through literary discourse. The study contends that serious literary works, by concretizing abstract philosophical concepts, offer readers a distinctive perspective through which to view the world and its problems in a new and different light. In doing so, literature provides a particular kind of insight or understanding that can be regarded as a form of knowledge/cognition. At the end of the essay, in order to further elucidate this idea, Anton Chekhov's short story "Misery" is analyzed, as an example, from the perspective of its capacity for and quality of philosophizing. Based on the findings, since literary discourse possesses significant cognitive and ethical value, it ought to receive greater attention in discussions concerning the transformation and indigenization of the humanities in Iran.

Keywords: cognitive value, knowledge, literature, Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen's theory, philosophy in literature, subjective point of view, truth, Anton Chekhov's "Misery"

1. Associate Professor of the Department of English Language and Literature, Faculty of Letters and Languages, Arak University, Arak, Iran m-ghaffary@araku.ac.ir

How to cite this article:
Mohammad Ghaffary. "Literature, Philosophy, and the Transmission of Knowledge: An Analytic-Philosophical Study of the Cognitive Value of Literature, With Special Reference to Anton Chekhov's "Misery"". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, ?, ?, ????, 33-64. doi: 10.22077/islah.2025.9545.1664

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).