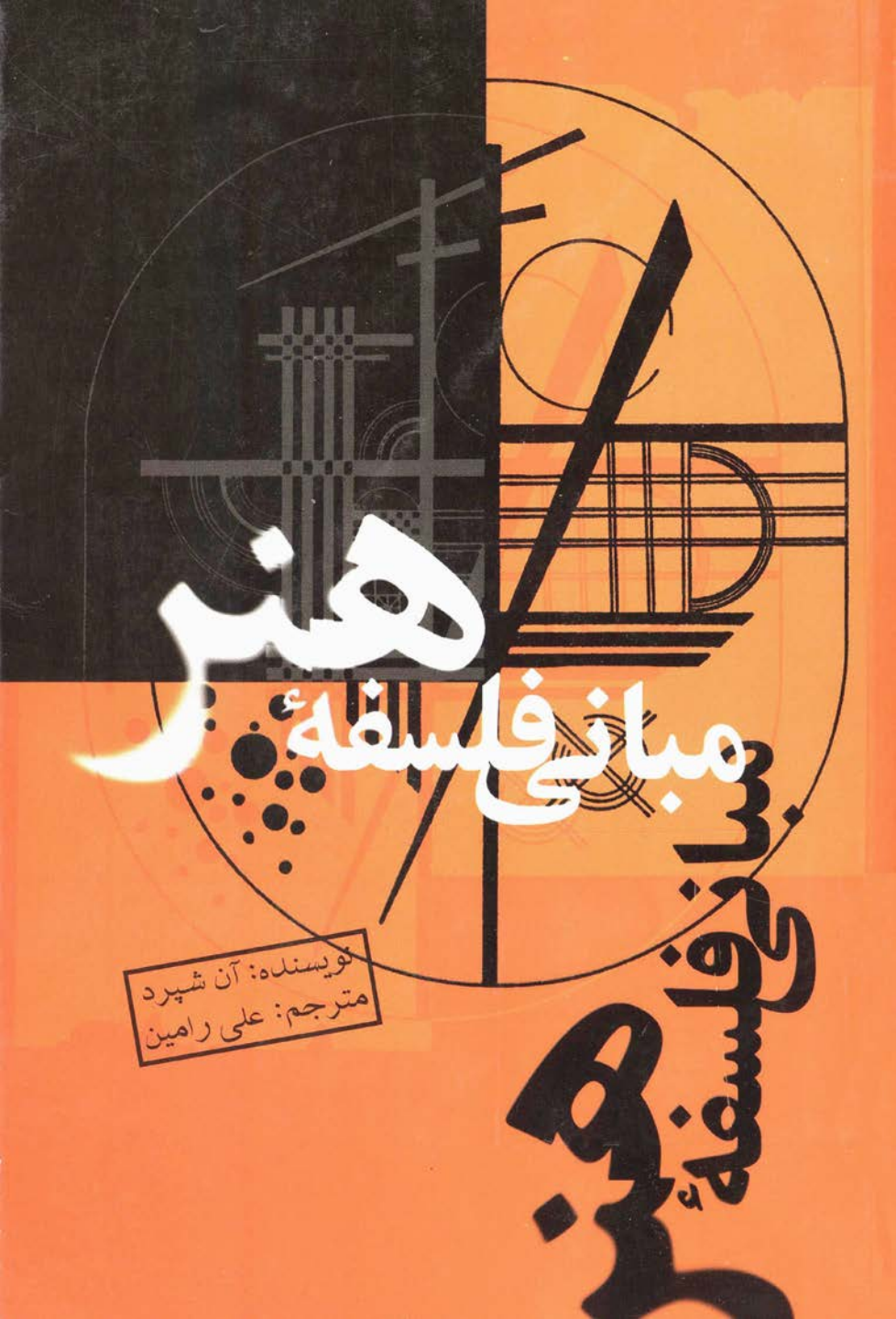
مبانی فلسفهٔ هنر
نویسنده: آن شپرد
مترجم: علی رامین

آن شپرد

مبانی فلسفهٔ هنر

مترجم

علی رامین

تهران ۱۳۸٦

سرشناسه	: شپرد، آن Sheppard, Anne D. R.
عنوان و پدیدآور	: مبانی فلسفهٔ هنر / آن شپرد؛ ترجمهٔ علی رامین.
مشخصات نشر	: تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
مشخصات ظاهری	: پانزده، ۲۹۱ ص.: مصور.
شابک	: ۷-۱۱۵-۴۴۵-۹۶۴ ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: چاپ ششم: ۱۳۸۶ (فیپا).
یادداشت	: عنوان اصلی: Aesthctics, introduction to the philosophy of art
یادداشت	: کتابنامه: ص. [۲۶۵] ـ ۲۷۳
موضوع	: زیبایی‌شناسی.
شناسه افزوده	: رامین، علی، ۱۳۲۱ ـ ، مترجم
شناسه افزوده	: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۷۵ ۲ م ۲ ش / BH ۳۹
رده‌بندی دیویی	: ۷۰۰/۱
شماره کتابشناسی ملی	: ۱۰۰۸-۷۶م

مبانی فلسفهٔ هنر
نویسنده: آن شپرد
مترجم: علی رامین
ویراستار: کامران فانی
چاپ نخست: ۱۳۷۵
چاپ ششم : تابستان ۱۳۸۶؛ شمارگان : ۳۰۰۰ نسخه
حروفچینی و آماده‌سازی : شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
لیتوگرافی، چاپ، صحافی: شرکت چاپ و نشر علمی و فرهنگی کتیبه
حق چاپ محفوظ است.

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

○ **ادارهٔ مرکزی :** خیابان افریقا، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچهٔ کمان، پلاک ۴، کدپستی ۱۵۱۸۷۳۶۳۱۳؛ صندوق پستی ۹۶۴۷-۱۵۸۷۵؛ تلفن: ۷۱-۸۸۷۷۴۵۶۹؛ فاکس: ۸۸۷۷۴۵۷۲
آدرس اینترنتی: info@elmifarhangi.com www.elmifarhangi.com
○ **مرکز پخش:** شرکت بازرگانی کتاب گستر، خیابان افریقا، بین بلوار ناهید و گلشهر، کوچهٔ گلفام، پلاک ۱؛ کدپستی ۱۹۱۵۶۷۳۴۸۳ ؛ تلفن: ۴۲-۲۲۰۲۴۱۴۱ ؛ تلفکس: ۲۲۰۵۰۳۲۶
آدرس اینترنتی: info@ketabgostarco.com www.Ketabgostarco.com
○ **فروشگاه یک:** خیابان انقلاب ـ روبروی در اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن : ۶۶۴۰۰۷۸۶

فهرست مطالب

سخن مترجم	**هفت**
۱. چرا به هنر روی می‌کنیم؟	۱
۲. نسخه‌برداری	۷
۳. فرانمایی	۳۳
۴. فرم	۶۷
۵. هنر، زیبایی، و درک زیباشناسانه	۹۷
۶. نقد، تأویل، و ارزیابی	۱۳۱
۷. نیات و انتظارات	۱۶۳
۸. معنا و صدق	۱۹۷
۹. هنر و اخلاق	۲۳۳

سخن مترجم

واژهٔ استتیک را که در فارسی «زیباشناسی» یا «جمالشناسی» اصطلاح کرده‌اند، به لحاظ ریشهٔ لغوی آن به معنای تحقیق در ماهیت ادراک حسی است؛ ولی نخستین بار که آلکساندر باومگارتن[1] آن را در سال ۱۷۵۰ در کتابی به همین نام به‌کار برد، مفهوم خاصتر تجربه یا ادراک زیبایی را از آن تعبیر کرد. این واژه در قرن نوزدهم به‌مرور دلالتی وسیعتر یافت و به «فلسفهٔ ذوق»، «نظریهٔ هنرهای زیبا»، و «علم زیبایی» اطلاق گردید. در اواخر قرن نوزدهم، استتیک مشخص‌کنندهٔ حرکتهایی نوین در هنر گردید و بویژه جنبش نویسندگان و هنرمندانی که شعارشان «هنر برای هنر» بود، عنوان جنبش استتیک به خود گرفت. والتر پیتر[2]، اسکار وایلد، و جیمز ویسلر[3] ازجمله هواداران و بانیان برجستهٔ این جنبش بودند.

در دوران اخیر، استتیک [یا زیباشناسی] اغلب با فلسفهٔ هنر برابر دانسته شده است، لیکن هنوز بسیاری از هنرشناسان و واژه‌شناسان موشکاف در

---

۱) Alexander Gottlieb Baumgarten (۱۷۱۴-۱۷۶۲)، فیلسوف آلمانی.
۲) Walter Pater (۱۸۳۹-۱۸۹۴)، مقاله‌نگار و منتقد انگلیسی.
۳) James Whistler (۱۸۳۴-۱۹۰۳)، نقاش و گرافیست متولد امریکا که بیشترین دوران زندگی خود را در فرانسه و انگلستان به‌سر برد.

باب هم‌مصداق‌بودن آنها اتفاق نظر ندارند. حوزه معنایی استتیک از فلسفهٔ هنر وسیعتر است، زیرا فلسفهٔ هنر، به رسم دیرین، حوزهٔ دید خود را به هنرهای پدیدآمده به دست انسان محدود می‌کند و تجارب زیباشناسانهٔ اعیان و مناظر طبیعی را درگسترهٔ موضوعی خود قرار نمی‌دهد. ولی از آنجا که فلسفهٔ هنر در بحثهای امروزین وسعت معنایی بیشتر یافته و بویژه در ارتباط با فرم آثار هنری، قیاسهای وسیعی با زیباییهای طبیعی به عمل می‌آورد، دلالت مصداقی آن را می‌توان با استتیک برابر دانست.

علاقه‌مندان به مباحث مربوط به استتیک [یا زیباشناسی] به دوگروه قابل تقسیم‌اند که از دو جهت مختلف به این معرفت روی کرده‌اند. گروه نخست، فلاسفه‌اند که اغلب برای تکمیل مجموعه یا دستگاه فلسفی خود به هنر ــ در وجه کلی آن ــ نظر افکنده‌اند، بی‌آنکه تعلق یا باریک‌نگری خاصی به هنری معین ابراز کنند. درنتیجه، آنچه ازتأمل و تتبع این فیلسوفان حاصل آمده یک رشته مباحثات کلی و احکام نظری و تجربه‌های فلسفی است که در آنها مثالهای مشخص و نمونه‌های موردی از آثار منفرد هنری مقام چندانی ندارند. شاید برجسته‌ترین شاهد مثال این رویکرد ــ یا نمونه پارادایم آن ــ نقد قوهٔ حکم اثر کانت باشد. تنها استثنای برجسته درگروه فلاسفه‌ای که به هنر نظر کرده‌اند فیلسوف معاصر ایتالیایی بندتو کروچه است. وی معتقد است پیش از آنکه به ابزار منطق واستدلال عقلی یا تفکر مبتنی بر مفاهیم به هنر بپردازیم بایسته است که چگونگی فرایند آفرینش و تجربه [یا حال] آثار هنری را مد نظر قرار دهیم.

گروه دوم را هنرمندان و منتقدان تشکیل می‌دهند که همواره می‌کوشند به موارد خاص ره بجویند و احتجاجهای خود را برای تحکیم نظریاتشان بر نمونه‌های منفرد و مشخص استوار سازند. منتقدان درگذشته بیشتر به مسائل

کلی و نظری دربارهٔ هنر توجه می‌کردند ولی در روزگار حاضر، نامورترین و برجسته‌ترین منتقدان اکثراً بر نقادی تک‌موردی و مبتنی بر امور واقع تکیه می‌کنند، و با وجود اذعان به اهمیت نظریه‌های کلی و شاید هم ملحوظ نمودن آنها به‌طور غیرمستقیم، از اشارهٔ آشکار و مستقیم به آنها در نقدهای خویش خودداری می‌ورزند.

حال ببینم که استتیک یا زیباشناسی دقیقاً به چه موضوعاتی می‌پردازد و مسائل ویژهٔ آن کدام است. ازجمله دلمشغولیهای مهم زیباشناسی و فلسفهٔ هنر در قرن بیستم این بوده است که به سؤال «هنر چیست؟» پاسخی خرسندکننده دهد. بزرگترین علت طرح این سؤال و توجه خاص به آن، ماهیتی است که هنر بعد از جنبش «هنر برای هنر» و پشت‌سرنهادن دوران نسخه‌برداری از طبیعت به خود گرفته و همچون پدیداری خودبسنده که باید علت وجودی آن را در خود آن جست، مطرح شده است. طبیعی است که برای مشخص‌کردن موضوع فلسفهٔ هنر و پاسخ‌گفتن به سئوال «هنر چیست؟» باید تعریفی جامع و مانع از هنر عرضه گردد. برای صورتبندی چنین تعریفی از هنر، بسیاری از هنرشناسان و اصحاب فلسفهٔ هنر کوشیده‌اند که ویژگیهای مشترک هنرهای مختلف را بیابند و تعریف خود را بر اساس آن ویژگیها صورتبندی کنند.

از میان ویژگیهایی که اهل فن برشمرده‌اند، ویژگی «زیبایی» بیشترین اجماع را داشته است و، بنابراین، عامترین تعریف هنر با عبارت «هر آن چیزی که ساختهٔ آدمی و زیبا باشد» صورتبندی شده است. ولی این تعریف مشکل چندانی را نمی‌گشاید زیرا هنر را برحسب چیزی تعریف می‌کند که خود نیازمند تعریف است: زیبایی چیست؟ در پاسخ این سؤال گفته شده است که زیبایی هر آن چیزی است که آدمی را به خود جلب می‌کند و ما

خواهان تکرار دیدار یا شنیدن آن هستیم. همین‌طور زشتی که در مقابل زیبایی قرار دارد هر آن چیزی است که از آن دوری می‌کنیم و از تکرار حضور آن بیزاریم. اشکالی که در این تعبیر از زیبایی و درنتیجه از هنر وجود دارد این است که تمامی ماهیت و چیستی هنر را به واکنش مخاطب موکول می‌کند. واکنش مخاطب در برابر آثار هنری هرچند موضوعی مهم در مباحث زیباشناسی است، معیاری یگانه برای عیارسنجی آثار هنری نیست. (در این باره به‌تفصیل در متن کتاب بحث شده است.) تعریفهای مختلف و متعدد دیگری دربارهٔ هنر صورت گرفته که هرکدام برنظریه‌ای از هنر تکیه کرده است. برای مثال، این تعریف که می‌گوید هنر نسخه‌برداری از طبیعت است بر نظریهٔ بازنمایی، و تعریف دیگری که هنر را بیان احساس و عاطفهٔ آدمی می‌داند بر نظریهٔ فرانمایی [یا بیانگری احساس و تخیل] استوار است.

همچنین برخی تعاریف به ارزش‌داوری نظر می‌کنند و تعریف هنر را به گونه‌ای عبارت‌پردازی می‌کنند که معیار و وجه ممیز هنر خوب و هنر بد را نشان دهند. مثلاً می‌گویند هنر هر آن چیزی است که وسیلهٔ پالایش، والایی، یا اعتلای روح آدمی شود؛ یعنی هنر را صرفاً هنر خوب می‌دانند، و خوبی را به اثرگذاریهای مثبت اجتماعی، اخلاقی، آموزشی، و جز آنها تعبیر می‌کنند. نظریه‌هایی که از شعار «هنر برای اجتماع» جانبداری می‌کنند بیشتر ناظر بر این تعبیر از هنرند.

مشکلی که دربارهٔ تعریفهای هنر به‌طورکلی وجود دارد این است که هر یک از آنها بر عنصر، صفت، یا وجه‌مشترکی تکیه می‌کنند که هنرهای مختلف به درجات گوناگون از آن برخوردارند و اگر برخی بکلی فاقد آن نباشند، درجهٔ اهمیت و تأثیر آن در هنرهای مختلف متفاوت است. مثلاً

موضوع بیان احساس [یا اکسپرسیون] به‌گونه‌ای که در شعر تغزلی مطرح است در معماری مطرح نیست یاتأثیر آموزشی و اخلاقی موسیقی با ادبیات کاملاً متفاوت است، یا هنر مبتنی بر بازنمایی چیزی غیر از هنر انتزاعی است.

حال اگر نمی‌توانیم با تعریفی جامع و مانع چیستی هنر و ویژگیهای مشترک انواع هنرها را به گونه‌ای بیان کنیم که همهٔ دیدگاهها و رهیافتها را در شمول خود قرار دهد و اذهان موشکاف و نقاد را خرسند سازد، بد نیست از دریچه‌ای دیگر بر این مجموعه که نام واحدی یافته است نظر افکنیم. چه‌بسا اعضای این مجموعه همه در صفات یا ویژگیهایی اشتراک نداشته باشند ولی رشته‌ای نامرئی، زنجیره‌ای را بین آنها برقرار کرده باشد. از این دیدگاه صاحب‌نظرانی معتقدند که رأی ویتگنشتاین، فیلسوف معاصر انگلیسی، می‌تواند به نحوی مؤثر مشکل‌گشا باشد. ویتگنشتاین در کتاب معروف خود تحقیقات فلسفی می‌گوید برای برخی مفاهیم، به جای آنکه به دنبال صفت یا مشخصه‌ای بگردیم که در همهٔ مصادیق مختلف آن حاضر و موجود باشد، بهتر است ببینیم چگونه مصداقهای گوناگون آن مفهوم در حالتهای دوتایی یا سه‌تایی با یکدیگر مرتبط می‌شوند، یعنی به یکدیگر شباهت دارند یا وجه‌مشترکی بین آنها وجود دارد. فیلسوف ما، برای روشن‌شدن موضوع، کلمهٔ «بازی» را مثال می‌زند. اگر بخواهیم تعریفی جامع و مانع را به گونه‌ای صورتبندی کنیم که همهٔ مصادیق کلمهٔ بازی ــ مانند بازیهای شطرنج و تخته‌نرد، بازیهای الکترونیک و کامپیوتری، بازیهای میدانی و ورزشی، و جز اینها ــ را در برگیرد، هرچقدر هم که کوشش کنیم، کامیاب نخواهیم شد. ولی ویتگنشتاین می‌گوید بین همهٔ این مصادیق یک «شباهت خانوادگی»[۴] وجود دارد که با شباهت میان حالات چهره و دیگر ویژگیهای

4) family resemblance

افراد یک خانواده قابل قیاس است. برای مثال، فرض کنید که در خانواده‌ای سه فرزند وجود داشته باشد. بسیار محتمل است که فرزند اول با فرزند دوم و فرزند دوم با فرزند سوم شباهت داشته باشند ولی فرزند اول با فرزند سوم شباهت چندانی نداشته باشند. بنابراین، شباهت فرزند اول با فرزند سوم در حضور فرزند دوم به چشم می‌آید و ناظران می‌توانند برادربودن آنها را احساس کنند. ویتگنشتاین هرچند، چنانکه برخی به‌غلط دریافته‌اند، به‌هیچ‌وجه نمی‌خواست که ایدهٔ «شباهتهای خانوادگی» را بر همهٔ کلمات و مصادیق مربوط اطلاق کند، به‌طور مسلم دریافت که این ایده به طرزی شایسته در مورد مفاهیمی همچون «هنر»، «اثر هنری»، و «زیباشناسی» قابل اطلاق است و در کتاب خطابه‌هایی دربارهٔ زیباشناسی[5] بر این نظر خود تأکید ورزید.

کتابها یا حتی مقالات و خطابه‌هایی که در زمینهٔ فلسفهٔ هنر یا زیباشناسی نگاشته می‌شوند معمولاً دو موضوع را سرآغاز بحث خود قرار می‌دهند: یکی تعریف هنر است و دیگری تاریخ سیر فلسفهٔ هنر. موضوع اخیر مانند تبارشناسی هر معرفت غربی دیگر معمولاً از یونان باستان و افلاطون آغاز می‌شود و پس از مرور آراءِ ارسطو در باب هنر و نگاهی اجمالی به قرون وسطا به دورهٔ نوزایی [یا رنسانس] می‌رسد. سپس فلسفهٔ دکارت و بعد روشنگری برنگریسته می‌شوند و پس از تکیه بر فلسفهٔ کانت نوبت به ایدئالیسم آلمانی و مکتب رومانتیک‌ها می‌رسد. در ادامهٔ این زنجیرهٔ تاریخی، جنبش هنر برای هنر و آیین مقابل آن، هنر برای اجتماع، مورد بحث قرار می‌گیرد؛ دست‌آخر فلسفهٔ معاصر و تحولات زیباشناسی و رهیافتهای گوناگون به فلسفهٔ هنر در قرن بیستم مطرح می‌شوند. تاریخ فلسفهٔ

5) *Lectures on Aesthetics*

هنر، هرچند معرفتی بس ارزشمند و درخور پژوهشهای عمیق است و می‌تواند خود به صورت کتابها یا تک‌نگاشتهای مستقل عرضه شود[۶]، گنجاندن آن در فصلی طولانی در ابتدای یک کتاب عمومی در فلسفهٔ هنر، به احتمال غالب موجب ملال خاطر و مزید حیرت ره‌جویان نوسفر می‌گردد و آنان را در همان گامهای نخست از ادامهٔ راه منصرف می‌سازد.

در باب تعریف هنر، آنچه در بالا آوردم به قصد پرکردن جای خالی آن در متن اصلی کتاب حاضر نبود، بلکه خواستم نشان دهم که اگر کسی بحث فلسفهٔ هنر را با مسئلهٔ تعریف یا تعاریفی از هنر آغاز کند چگونه در پیچ و خم مباحثات و جدلهای اسکولاستیکی گرفتار می‌آید.[۷] در کتاب مبانی فلسفهٔ هنر، که اکنون ترجمهٔ فارسی آن در اختیارتان قرار دارد، نویسندهٔ دانشور آن، خانم آن شپرد ــ که سالها کار تدریس فلسفهٔ هنر را در دانشگاههای ممتاز انگلستان برعهده داشته است ــ عالمانه خواننده را از درگیرشدن در بحثهای مربوط به تعریف هنر و سیر تاریخ زیباشناسی معاف می‌دارد و یکسره به بحث اصلی فلسفهٔ هنر می‌پردازد و در فصل آغازین کتاب با طرح سئوال «چرا به هنر روی می‌کنیم؟» هدف کلی از نگارش کتاب را توضیح می‌دهد. فصل‌بندی کتاب، تسلسلی منطقی و آموزنده را دنبال

---

۶) در فارسی کتابی دربارهٔ این موضوع ــ یعنی تاریخ فلسفهٔ هنر ــ وجود ندارد، ولی در انگلیسی از میان کتابهای مختلفی که منتشر شده است، دو کتاب زیر جنبهٔ کلاسیک دارند و با وجود قدمت تألیف از اعتباری درخورتوجه برخوردارند:

M. C. Beardsley, *Aesthetics from Ancient Greece to the Present*, (New York, 1965).

Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics*, (New York, 1957).

۷) کارل پوپر، فیلسوف نامدار معاصر، درخصوص «تعریف» بحث بسیار سودمندی دارد که شرح مفصل آن در فصل یازدهم کتاب جامعهٔ باز و دشمنان آن آمده است. پوپر در این بحث، مسائل مربوط به «تعریف مبتنی بر اصالت ماهیت» (essentialist definition) را در برابر «تعریف مبتنی بر اصالت تسمیه» (nominalist definition) مطرح می‌کند که مطالعهٔ آن برای علاقه‌مندان به مباحث فلسفهٔ هنر نیز مفید است.

مـی‌کند بـه نـحوی کـه مـخاطب را بسـهولت از مـوضوعات سـاده‌تر بـه موضوعات پیچیده‌تر راهبر می‌شود. گفتار اصلی با موضوع نسخه‌برداری یا بازنمایی اعـیان و مـناظر طـبیعی جـهان آغـاز مـی‌شود و سـپس بـا طـرح موضوعات فرانمایی و فرم در فصلهای سوم و چهارم رشتهٔ بحث پی گرفته می‌شود. در فصل پنجم موضوع بسیار مهم درک زیباشناسانه مطرح می‌شود و نویسنده رهیافت هر یک از نظریه‌های سه‌گانه بـازنمایی، فـرانـمایی، و فرمالیسم را به واکنش زیباشناسانهٔ ما در برابر آثار هنری مورد بحث قرار می‌دهد. فصلهای ششم و هفتم به داوریهای نقادانه می‌پردازند و بـا طـرح سؤالاتی چون «هنگامی که یک اثر هنری را نقد می‌کنیم چه نـوع داوری انجام می‌دهیم؟» یـا «آیـا تـفسیرها و ارزیـابیهای نـقادانـه قـابل تـوجیه و برهان‌پذیرند؟» تـوجه خـوانـنده را بـه رابـطهٔ تـفسیر و ارزیـابی و امکـان تفسیرهای چندگانه از آثار هنری معطوف می‌دارند. فصل هشتم به موضوع معنا و صدق در ادبیات روی می‌کند و در فصل نهم، یـعنی فـصل پـایانی کتاب، رابطهٔ هنر و اخلاق مورد بحث قرار می‌گیرد.

در این کتاب، هرچند نویسنده نهایت کوشش خود را برای سهل‌الفـهم کردن متن به‌کار برده است، گاه پیچیدگی مطلب به‌گونه‌ای است که دقتی درخور توجه را از سوی خواننده طلب می‌کند و مطالعهٔ برخی از صفحات آن، تأمل و تمرکز بیشتری نیاز دارد. من نیز در حد توان خود، بنای کار را در ترجمهٔ کتاب بر سادگی و فهم‌پذیری هرچه بیشتر متن قرار داده‌ام، و از آنـجاکـه مـخاطبان ایـن کـتاب را عـمدتاً دانشـجویان رشـته‌های هـنر و علاقه‌مندان و دست‌انـدرکاران امـور هـنری فـرض گـرفته‌ام، در بـحثهای فلسفی‌تر کتاب کوشیده‌ام بیان راحت‌تر مـوضوع را در جـمله‌های داخـل قلاب بر متن بیفزایم. در برگردان واژه‌های تخصصی سعی کرده‌ام تـا حـد

امکان از واژه‌های موجود و مصطلح استفاده کنم و اگر برای واژه‌ای معادلهای قابل قبول متعدد وجود داشته، معادل انتخابی خود را در متن قرار داده‌ام و معادلهای دیگر را برای مزید استفادهٔ خواننده در پابرگ صفحات در کنار کلمات انگلیسی قرار داده‌ام. پابرگهای نویسنده که بیشتر آنها را ارجاعات به متون انگلیسی تشکیل می‌دهد به صورت متن اصلی در پایان کتاب قرار گرفته‌اند، و درنتیجه کلیهٔ یادداشتها و توضیحاتی که در پابرگ صفحات کتاب آمده است از آنِ مترجم است.

***

در این مجال بر خود فرض می‌دانم از یاوری ارزشمند دوست فاضل آقای عزت‌الله فولادوند به لحاظ مشورت در برگردان برخی عبارات و اصطلاحات، و از بزرگواری دوست دانشور آقای کامران فانی که به خواهش من تمامی دستنوشت ترجمه را بدقت خواندند و اصلاحات لازم را به عمل آوردند، واز دوست مشفق آقای هرمز همایون‌پور که ترجمهٔ کتاب را به نگارنده پیشنهاد کردند، و نیز از خانم گیتی مرتضوی که تمامی کار آماده‌سازی فنی متن ترجمه را برعهده داشتند صمیمانه سپاسگزاری کنم.

علی رامین

زمستان ۱۳۷۴، تهران

گاری یونجه، اثر جان کانستبل

۱

چرا به هنر روی می‌کنیم؟

مردم اغلب در اوقات فراغتشان کارهایی از این قبیل انجام می‌دهند: داستان می‌خوانند، شعر می‌خوانند، به تئاتر می‌روند، به موسیقی گوش می‌کنند، به نمایشگاههای هنر می‌روند، به سیروسفر می‌پردازند و بناها و منظره‌ها را تماشا می‌کنند. همهٔ اینها فعالیتهای زیباشناسانه[1] [یا برنامه‌های هنری] ماست. مردم به اختیار خویش و به خاطر خود به این فعالیتها می‌پردازند. خواندن یک داستان کمکی به تأمین معیشت من نمی‌کند (مگر آنکه به‌عنوان منتقد حرفه‌ای یا مدرس ادبیات چنین کاری انجام دهم). رفتن به یک نمایشگاه هنر هیچ‌یک از دردهای جسمانی مرا شفا نخواهد داد، و دیدار از مکانی زیبا بر حرارت خانهٔ من نخواهد افزود. پس چرا مردم به دنبال هنر و زیبایی هستند؟ یک پاسخ مسلم این است که مردم این کارها را انجام می‌دهند به دلیل آنکه از آنها لذت می‌برند. خواندن کتاب و رفتن به تئاتر، گوش‌دادن به موسیقی و نگاه‌کردن به تابلوهای نقاشی، نظاره‌کردن بناهای زیبا و تأمل کردن بر زیباییهای طبیعت به ما لذت می‌دهد. این پاسخ، مطلبی را بیان

1) aesthetic activities

می‌کند ولی مطلب چندانی نیست. چرا این نوع لذت‌خاص را می‌جوییم؟ چه چیز در خواندن داستان یا گوش‌دادن به موسیقی یا نگاه‌کردن به مناظر زیبا وجود دارد که چنین کارهای خاصی را ارزشمند می‌سازد؟ راههای زیادی برای کسب لذت وجود دارد: خوردن غذایی مأکول در رستوران و قدم‌زدن در هوایی مطبوع نیز می‌تواند لذتبخش باشد. پس چرا به هنر یا زیبایی طبیعی توجه می‌کنیم؟ چرا وقت، پول، و نیروی خود را برای این‌گونه منابع ایجاد لذت صرف می‌کنیم؟ آیا در حالات زیباشناسانه[۲] چیز ویژه‌ای وجود دارد که آنها را اختصاصاً لذتبخش می‌سازد؟ آیا غیر از لذتی که به ما می‌دهند نکتهٔ دیگری هم در آنها وجود دارد؟

هنگامی که داستانی را می‌خوانیم، به موسیقی گوش می‌دهیم، به نمایشگاه هنر می‌رویم، یا به منظره‌ای می‌نگریم، واکنش[۳] ما صرفاً احساس لذت یا شادمانی نیست. اغلب می‌خواهیم تجربه و حال خود را تحلیل کنیم و درباره‌اش حرف بزنیم. توجه دیگران را به برجستگیهای خاصی از داستان، موسیقی، تصاویر، یا منظره‌ها جلب کنیم. مثلاً داوری می‌کنیم که "جین اوستن[۴] تقصیرهای اِما را به ما نشان می‌دهد ولی به‌هرحال او را دوست‌داشتنی می‌نمایاند" یا "ساختار فرعی موسیقی باخ بسیار روشن و خوش‌ترکیب است" یا "مونه[۵] در بهره‌گیری از تأثیرات نور بر آب و علفزار بسیار موفق است" یا "ترکیب کوهها و آب منظرهٔ بسیار زیبایی در ارتفاعات غربی اسکاتلند به وجود می‌آورد." چه نکته‌ای در این اظهارنظرها وجود دارد؟ اگر حریفی در برابرمان قرار گیرد و با سخنمان مخالف‌خوانی کند، آیا

---

۲) aesthetic experiences (= تجارب هنری). [کلیهٔ پابرگها افزودهٔ مترجم است.]
۳) respons (= عکس‌العمل/پاسخ).
۴) Jane Austen (۱۷۷۵-۱۸۱۷)، داستانپرداز انگلیسی که از جمله آثار معروف وی اِما (*Emma*) در سال ۱۸۱۶ نگاشته شده است.
۵) Claude Monet، (۱۸۴۰-۱۹۲۶) نقاش منظره‌نگار فرانسوی.

می‌توانیم برای نظر خود دلیل و برهان بیاوریم؟ چنین دلیل و برهانی بر چه مداری ارائه می‌شود؟

همچنین در داوریهایمان مقایسه‌هایی به عمل می‌آوریم، مثلاً برخی آثار یا مناظر را از آثار یا مناظری دیگر برتر عنوان می‌کنیم. می‌گوییم جین اوستن از باربارا کارتلند[۶] نویسندهٔ بهتری است، موسیقی باخ بهتر از موسیقی مردم‌پسند رادیو است، تابلویی از مونه برتر از تصویر یک کارت‌پستال است، و ارتفاعات غربی اسکاتلند زیباتر از بلکپول[۷] است. هنگامی که چنین داوریهایی به عمل می‌آوریم صرفاً دربارهٔ کمیت یا مقدار لذتی که به‌دست می‌آوریم صحبت نمی‌کنیم. مطالعهٔ داستانهای باربارا کارتلند یا گوش‌دادن به موسیقی مردم‌پسند رادیو بسیار هم لذتبخش است. آیا فقط از روی فخرفروشی است که می‌گوییم جین اوستن و باخ در ترازی بالاتر قرار دارند؟ چگونه می‌توانیم ادعاهایمان را دربارهٔ این هنرمندان اثبات کنیم؟ چگونه می‌توانیم این گفتهٔ خود را توجیه کنیم که ارتفاعات غربی اسکاتلند از بلکپول زیباتر است؟

همهٔ سؤالاتی که طرح کردم به مسائل فلسفی ره می‌برند. به‌طورکلی دو شیوهٔ مختلف برای پاسخگویی به این سؤالات وجود دارد. یک شیوه این است که ادعا کنیم همهٔ آثار هنری در چیزی مشترکند، یعنی صفت مشخصه‌ای دارند که آنها را به‌نحوی خاص ارزشمند می‌سازد؛ زیباییهای طبیعت به‌نحوی در این صفت سهیمند. جین اوستن، باخ، مونه، و ارتفاعات غربی اسکاتلند همه در چیزی مشترکند و همان چیز سبب علاقهٔ ما می‌شود. آن چیز، هرآنچه هست، باربارا کارتلند، موسیقی مردم‌پسند رادیو، تصویر

---

6) Barbara Cartland

۷) Blackpool، شهری در شمال‌غربی انگلستان در ساحل دریای ایرلند.

کارت‌پستال، و بلکپول، یا فاقد آنند یا حد ناچیزی از آن را دارا هستند. در طول تاریخ، نظریه‌های مختلف زیباشناسی، درباب مابه‌الاشتراک آثارهنری که به آنها ارزش می‌بخشد، توصیفهای گوناگون فرانهاده‌اند. این نظریه‌ها غالباً فقط به آثار هنری پرداخته‌اند ولی گاه عرصهٔ نظر راگسترده‌اند و زیباییهای طبیعی را نیز دربرگرفته‌اند. سه نظریهٔ اصلی در این خصوص فرانهاده شده است: برجستگی ممیز هنر، یا نسخه‌برداری[۸] است، یا فرانمایی[۹]، یا فرم[۱۰]. دربارهٔ این نظریه‌های سه‌گانه در فصلهای دوم، سوم، و چهارم بحث خواهم کرد. همچنین، پاره‌ای ادعا کرده‌اند که مابه‌الاشتراک همهٔ اشیاءِ زیبا نه نسخه‌برداری است نه فرانمود و نه فرم، بلکه کیفیت زیبایی است. به این نگرش همراه با ربط هر چهار نظریه با زیبایی طبیعی، در فصل پنجم خواهم پرداخت.

راه دوم رویکرد به مسائل فلسفی زیباشناسی این است که به جای تفحص در آثار هنری و اشیاءِ طبیعی مورد تحسینمان، علاقه و اعتنایی راکه به این اشیاء پیدا می‌کنیم بررسی کنیم. چه‌بسا اشیاءِ هنری و زیبا هیچ خصوصیت ویژه‌ای نداشته باشند بلکه علاقهٔ زیباشناسانهٔ ویژه‌ای در میان باشد، علاقه‌ای که ما اساساً به آثار هنری و اشیاءِ طبیعی معطوف می‌کنیم، ولی البته به هر چیز دیگری هم که مطبوع طبعمان باشد می‌توان معطوف کرد. این رویکرد به بحث دربارهٔ ماهیت درک و دریافت زیباشناسانه[۱۱] می‌پردازد. آیا یک نگرش خاص زیباشناسانه وجود دارد؟ آیا داوریهای زیباشناسانه نوع خاصی از داورینند؟ این سؤالات در بخش دومِ فصل پنجم

---

۸) imitation (= سرمشق‌گیری/اقتدا)، در قدیم محاکاة می‌گفتند (ابن‌سینا).
۹) expression (= بیان/ابراز/القای حالت).
۱۰) form (= شکل/قالب/صورت).
11) aesthetic appreciation

مورد بحث قرار می‌گیرند و به موضوعاتی مشخص‌تر در فصلهای ششم تا نهم ره می‌یابند.

هدف از نگارش این کتاب تمهید مقدمه‌ای کلی بر زیباشناسی است، ولی خواسته‌ام بر جنبه‌های ادبی زیباشناسی تکیه کنم. نیمهٔ دوم کتاب بیشتر به ادبیات می‌پردازد ولی دیگر رشته‌های هنر از نظر دور نمی‌مانند. فصلهای ششم و هفتم داوریهای نقادانه[۱۲] را مورد بحث قرار می‌دهد. هنگامی‌که یک اثر هنری را نقد می‌کنیم، چه نوع داوری انجام می‌دهیم؟ آیا تفسیرها و ارزیابیهای نقادانه قابل‌توجیه و برهان‌پذیرند؟ توجهی خاص را به رابطهٔ تفسیر و ارزیابی و نیز به این مسئله معطوف خواهم داشت که آیا از یک اثر هنری تنها یک تفسیر درست وجود دارد یا تفسیرهای بیشتری هم می‌توان کرد؟ فصل هشتم به موضوع معنا و صدق در ادبیات روی می‌کند: به چه مفهومی، آثار ادبی حائز معنا یا حامل صدقند؟ دست آخر، فصل نهم به رابطهٔ هنر و اخلاق می‌پردازد و بویژه در این مسئله بحث می‌کند که آیا هنر بر مخاطبان خود تأثیر اخلاقی دارد یا نه.

مرزهای بین رشته‌های مختلف فلسفه خطوطی مشخص و قاطع نیستند. مشاهده خواهیم کرد که برخی مسائل زیباشناسی به مسائلی در دیگر حوزه‌های فلسفه، بویژه به فلسفهٔ ذهن و فلسفهٔ اخلاق، ربط می‌یابند. در عین حال، زیباشناسی فلسفی، اگر خود را از حقایق مربوط به تجربهٔ زیباشناسانه و از نقد تک‌اثرهای هنری جدا سازد، چه‌بسا به ورطهٔ سترونی و ملالت فروافتد. بنابراین، ارائهٔ مثالها و بحث دربارهٔ آنها، در این کتاب نقشی مهم به عهده دارد.

به جای آنکه صرفاً به طرح نگرشهایی بپردازم که درباب موضوعات

12) critical judgements

خاص ارائه شده، از مباحثات مربوط به این نگرشها برای بررسی خود مسائل بهره خواهم جست و نظریاتی از آن خود ارائه خواهم کرد. امیدم این است که خواننده تشویق شود و احتجاجات مرا به مبارزه طلبد و دربارهٔ نظریه‌هایی که مورد بحث قرار می‌دهم تدقیق و بررسی بیشتر کند. کوشیده‌ام از فراز آسمان نگاهی بر سرزمین زیباشناسی در پیوند با ادبیات بیفکنم، و امیدوارم که بایی که فراروی خوانندگان گشوده می‌شود آنقدر گیرایی داشته باشد که آنان را به کشف دقایقی بیشتر در این سرزمین پهناور برانگیزد.

۲

نسخه‌برداری

بسیاری از آثار هنری گویی نسخه‌برداری یا بازنمایی از اشیاءِ جهان واقعی‌اند. تابلو گاری یونجه[1] اثر کانستبل[2]، تصویری از یکی از مناظر انگلستان است و تاریخنگاران هنر می‌توانند محل موضوع نقاشی یا نوع گاری یونجه را مشخص کنند و دربارهٔ دقت بازنمایی[3] تصویر بحث و بررسی کنند (نگاه کنید به تصویر شمارهٔ ۱). هنگامی که به این تابلو نگاه می‌کنیم، بدون آنکه مجذوب جزئیات شویم، ممکن است بی‌درنگ بگوییم "باید جایی در انگلستان باشد"، یا چه‌بسا احساس کنیم که کانستبل کیفیت ظریف نور و رنگ را که در فضای روستایی انگلستان، در مقایسه با، مثلاً، منظرهٔ کشوری که در ساحل مدیترانه وجود دارد، با موفقیت نسخه‌برداری کرده یا بازنموده است. چنانکه بعداً خواهیم دید، در متنهای

---

1) *The Hay Wain*

۲) John Constable (۱۷۷۶-۱۸۷۳)، نقاش انگلیسی که مناظر طبیعی او معروف است.

۳) representation (= نمایش/تصویرگری/تکرار حضور).

مربوط به بحث زیباشناسی، واژهٔ بازنمایی بسیار طبیعی‌تر از واژهٔ نسخه‌برداری است. مجسمهٔ سوار بر اسب مارکوس آورلیوس امپراطور روم که سابقاً در معبد یوپیتر رم قرار داشت، آن امپراطور را بازمی‌نماید [می‌نمایاند یا تصویر می‌کند]. این مجسمه را می‌توان به‌عنوان مجسمهٔ مارکوس آورلیوس، بخصوص از روی ریشش یا از روی چهره‌اش که در حال تفکر است و برازندهٔ امپراطوری است که پیرو فلسفهٔ رواقی بوده، بازشناخت. در ادبیات نمونه‌های مشابهی وجود دارد: داستان برجهای بارچستر[۴] اثر انتونی ترالپ[۵] به‌عنوان بازنمون واقعگرایانهٔ زندگی در یک شهر اسقف‌نشین قرن نوزدهم انگلستان شهرت دارد. مورخ تحولات مسیحیت بساکه دقت آن را در تصویرگری سیاست کلیسا در دورهٔ مورد نظر ستایش کند. حتی بدون چنین دانش تخصصی [دربارهٔ تحولات مسیحیت] براحتی می‌توانیم اشخاصی مانند خانم پرودی[۶] و نایب‌اسقف گرانتلی[۷] را بازشناسیم، یعنی شخصیتهای داستان برایمان قابل‌شناختند. اغلب به همین نحو در برابر نمایشهای تئاتری واکنش نشان می‌دهیم. اگر دربارهٔ آواشناسی و آواشناسان اوایل این قرن اطلاعات خوبی داشته باشیم، می‌توانیم برخی ویژگیهای هِنری سویت[۸] را در آقای هیگینز ــ قهرمان نمایشنامهٔ پیگمالیون[۹] برنارد شا ــ شناسایی کنیم، ولی همه، هنگامی که نمایش را می‌بینیم، احساس می‌کنیم که اشخاصی مانند هیگینز را در زندگی

---

4) *Barchester Towers*

۵) Anthony Trollope (۱۸۱۵-۱۸۸۲)، نویسندهٔ انگلیسی.

6) Mrs Proudie 7) Archdeacon Grantly

۸) Henry Sweet (۱۸۴۵-۱۹۴۲)، آواشناس و لغت‌شناس انگلیسی و پایه‌گذار عمدهٔ آواشناسی مدرن. معروف است که او از روی ویژگیهای گفتاری افراد، جایگاههای جغرافیایی، اجتماعی، و فرهنگی آنها را شناسایی می‌کرده است.

۹) *Pygmalion*، فیلم بانوی زیبای من (*My Fair Lady*) با الهام از این نمایشنامهٔ برنارد شا ساخته شده است.

خود دیده‌ایم.

این واقعیت که ما بدین‌گونه در برابر آثار هنری واکنش نشان می‌دهیم، جزئی از کشش و جذبه‌ای است که این آثار برای ما دارند. دوست داریم محلی را به‌عنوان «دهکدهٔ کانستبل» پیدا کنیم یا مدل یک پیکرتراش را شناسایی کنیم. برایمان جالب است که داستان برجهای بارچستر را به وضع کلیسای انگلستان در قرن نوزدهم ربط دهیم و هنگامی که تشخیص می‌دهیم فلان شخص خاص قهرمان نمایشنامه است از شناسایی خود لذت می‌بریم. اغلب به نظر می‌رسد که هنرمند می‌خواهد این واکنش شناسایی[۱۰] را در ما برانگیزد و بدین وسیله توجه ما را به اثر جلب کند. ملاحظاتی از این‌گونه، شماری از متفکران را به این نگرش ره نموده است که هنر اساساً ماهیت نسخه‌برداری یا بازنمایی دارد، و این نسخه‌برداری [یا سرمشق‌گیری از جهان واقع] است که وجه مشترک همهٔ آثار هنری است و موجب تشخص و ارزشمندی آنها می‌شود.

این نگرش که هنر، نسخه‌برداری [یا سرمشق‌گیری] است، از دیرباز وجود داشته است، زیرا یکی از کهنترین نگرشهای نظری دربارهٔ هنر است. روایت افلاطون از این نگرش، که در کتاب دهم جمهور آمده است، بسیار مشهور و نافذ است. با وجود آنکه توجه اصلی افلاطون به ادبیات معطوف است، از نمونه‌ای از نقاشی بهره می‌گیرد. ضمن بحث، این نظریهٔ خود را مطرح می‌کند که کیفیات [در عالم معقولات] دارای صور مثالی[۱۱] [فرمهای ایدئال] هستند که مصداقهای جهان تجربهٔ حسی چیزی جز نسخهٔ بدل یا تصویر آنها نیست. بنابراین، مثال [یا فرم ایدئال] عدالت، در نگر افلاطون،

---

10) reaction of recognition

۱۱) Ideal Forms (= مُثُل).

وجه ایدئالی عدالت است که در جهان حسیات نسخه‌برداری می‌شود، ولی هیچ‌گاه اعمال عادلانه یا افراد عادل نمی‌توانند نسخه‌هایی مطلقاً بی‌نقص از آن را فراآورند. افلاطون از [امور] جزئی[۱۲] سخن می‌گوید که از صور مثالی نسخه‌برداری می‌شوند و در آن واحد دو نکتهٔ مرتبط ولی متضاد را طرح می‌کند: [امر] جزئی، مثلاً در مورد عادل‌بودن، همانند مثال [یا فرم ایدئال] است، ولی عیناً همچون مثال نیست؛ درست همان‌گونه که نسخهٔ یک چیز هیچ‌گاه به حد کمالِ مدل خود نمی‌رسد، زیرا نسخه نمی‌تواند تولیدمثل دقیق آن باشد، بنابراین، [امر] جزئی هرگز به سطح ایدئال یا مثال نمی‌رسد و یک عمل عادلانه یا شخص عادل در وجه جزئی هرگز به عدالت مطلق پای نمی‌نهد. معمولاً هنگامی که افلاطون نمونه‌هایی برای صور مثالی [یا فرمهای ایدئال] می‌آورد، مثال کیفیاتی چون عدالت یا زیبایی را پیش می‌نهد ولی در جمهور، کتاب دهم، به‌نحوی تقریباً غیرمعمول، مثال [یا فرم ایدئال] یک چیز [عینی] را مطرح می‌کند. چیز مورد بحث تختخواب است و افلاطون سه سطح ساختن و نسخه‌برداری آن را شرح می‌دهد. نخست مثال [یا فرم ایدئال] تختخواب است که خداوند آن را می‌سازد؛ سپس تختخوابی است که به‌وسیلهٔ نجار ساخته می‌شود، یعنی همان تختخوابی که می‌توانیم آن را لمس کنیم، اندازه بگیریم، بر آن بخوابیم؛ و در نهایت تصویر تختخواب است که به دست نقاش ترسیم می‌شود. تختخواب ساختهٔ نجار نه‌تنها مادون فرم ایدئال تختخواب است، بلکه حتی، به‌زعم افلاطون، از فرم ایدئال آن حقیقت یا واقعیت کمتری دارد. بر همین قیاس، تختخواب نقاشی‌شده در سطح فروتری قرار دارد و، به طریق اولی، کمتر حقیقی است. در عبارت شیوایی می‌گوید که بسادگی می‌توان همه چیز را در جهان

12) particulars

ساخت، البته ساختن به معنایی که هنرمند می‌سازد: "سریعترین راه این است که آینه‌ای بردارید و با خود همه جا ببرید، آنگاه خواهید توانست همه چیز از خورشید و ستارگان گرفته تا زمین و خودتان و سایر مخلوقات را بدون صرف وقت ایجاد کنید، و همهٔ اشیاءِ ساخته‌شده و چیزهایی را که هم اکنون نام بردیم می‌توانید پدید آورید."[۱]* هنرمند آینه‌ای را در برابر طبیعت می‌گیرد و یک صورت وهمی از واقعیت، نسخه‌ای از یک نسخه، و کالایی در سطح نازل به وجود می‌آورد. افلاطون مدعی است که ادبیات، درست به همین مفهوم، نوعی عمل نسخه‌برداری است.

این نگرش افلاطونی نه‌تنها توصیفی از چیستی هنر پیش می‌نهد بلکه ارزشی برای هنر در وجه کلی آن تعیین می‌کند. هنر در سطحی نازل قرار دارد و با واقعیت راستین فرمهای ایدئال افلاطونی دو گام فاصله دارد. می‌توانیم تصویر چیزی حقیقی را در یک آینه داشته باشیم و بنابراین بسختی فریب بخوریم. لیکن می‌توانیم هنر را نسخه‌برداری بدانیم بدون آنکه از ارزش آن بکاهیم. متفکران بعد از افلاطون نظریهٔ کتاب دهم جمهور را به شیوه‌های گوناگون به نفع هنر تعدیل کردند. حتی اگر کسی به نظریهٔ صور مثالی افلاطون باور داشته باشد، می‌تواند هنر را ارزشمندتر از آنچه افلاطون می‌پنداشت برشمارد. می‌توان به هنرمند به گونه‌ای نگریست که به جای آنکه از اشیاءِ موجود در جهان محسوسات نسخه بردارد، از جهان صور مثالی نسخه بردارد. در آن صورت، تختخواب نقاشی‌شده، نسخه بدل تختخواب نجار نخواهد بود بلکه نسخه بدل فرم ایدئال یا مثال تختخواب خواهد بود و، بنابراین، به لحاظ حقیقت و ارزش هم‌شأن تختخواب نجار خواهد بود. این‌گونه نسخه‌برداری از آن جهت می‌تواند

* اعداد داخل [ ]، ناظر است بر یادداشتهای مؤلف که در پایان کتاب آمده است.ـ ناشر.

صورت وقوع یابد که هنرمند صورت ایدئال را با چشم دل [یا بینایی باطن] می‌نگرد. اگر نظریهٔ افلاطون را اندکی تعدیل کنیم، مسامحتاً می‌توانیم بگوییم که هنرمند برای تصویربرداری از تختخواب هیچ تختخواب بالفعل ساختهٔ نجار را مدل نسخه‌برداری خود قرار نمی‌دهد بلکه از ایدهٔ کلی تختخواب که در ذهن دارد نسخه‌برداری می‌کند. در این روایت تعدیل‌شده از نظریهٔ افلاطون، لزوماً این معنی وجود ندارد که ایدهٔ تختخواب در ذهن هنرمند از آن مثال افلاطونی تختخواب ناشی می‌شود که پیشایش وجود داشته و دارای حقیقت والاتر است.[۲]

هم برداشت ملایم و هم برداشت حاد از نظریهٔ نسخه‌برداری [افلاطون] تأثیری مهم و کارساز بر آثار هنری داشته‌اند. بسیاری از هنرمندان رنسانس خود را نسخه‌بردار ایدئال‌ها در فرم بصری نقاشی یا پیکرتراشی می‌پنداشتند. برای مثال، رافائل در نامه‌ای که در سال ۱۵۱۶ به کاستیلیونه[۱۳] نوشته، می‌گوید: "برای آنکه زن زیبایی را نقاشی کنم باید زنان زیبای زیادی را ببینم و این در شرایطی است که تو باشی و در انتخاب به من کمک کنی؛ ولی از آنجا که شمار زنان زیبا بسیار اندک است و شمار داوران و زیباشناسان از آن هم کمتر، از ایده‌ای که به ذهن خودم می‌رسد بهره می‌گیرم." میکلانژ در یکی از اشعار خود می‌گوید که چگونه زیبایی "چشم را به بلندیهایی فرامی‌کشد که می‌خواهم در این جا از دل رنگ و سنگ برونشان کشم". سپس بر این بلاهت انگشت می‌نهد که "چنین زیبایی را که هر عقل سلیمی را برمی‌انگیزد و به آسمان برمی‌کشد" به حواس نسبت دهیم.[۳] چنین نگرشهایی در قرنهای هفدهم و هجدهم بسیار رایج بود و لرد بایرن با شیوایی دربارهٔشان هجویه می‌سرود:

---

13) Castiglione

زنانی بس زیباتر دیده‌ام، باکمال‌تر و حقیقی‌تر،
بسی برتر از چرند و پرند آرمان سنگی آنها[۴]

نظریه‌ای که هنر را نسخه‌برداری می‌داند بسادگی قابل فهم است و می‌تواند بر آن ویژگی محوری آثار هنری تکیه کند که معروف و شناختهٔ همه ماست، و جاذبه و نفوذ پردامنهٔ آن هم به همین سبب است. بااینهمه، اگر این نظریه را مورد سنجش نقادانه قرار دهیم مشاهده خواهیم کرد که ضعفهای متعدد در آن وجود دارد. دو مسئلهٔ مهم درخور توجه است. نخست آنکه، نظریهٔ نسخه‌برداری نه‌تنها مدعی است که نسخه‌برداری فصل مشترک همهٔ آثار هنری است بلکه آن را معیار ارزش آنها قرار می‌دهد. افلاطون در کتاب دهم جمهور از آن رو شأن نازلی برای هنرها قائل می‌شود که ماهیت آنها را صرفاً نسخه‌بردارانه می‌داند. روایت تعدیل‌شدهٔ این نظریه می‌گوید که هنر به‌طور مستقیم از فرم [یا مثال] افلاطونی، یا از ایده‌ای در ذهن خود هنرمند، نسخه برمی‌دارد؛ این نظریهٔ تعدیل‌شده می‌خواهد ارزش هنر را بالا ببرد و والاترین شأن را برای هنری قائل است که به عالی‌ترین وجه در نسخه‌برداری از [مدل] ایدئال کامیاب باشد. بر اساس هر روایتی از نظریهٔ نسخه‌برداری، هر چقدر نسخه‌برداری کاملتر و بی‌نقص‌تر باشد، هنر بهتری به‌دست می‌آید. دست‌کم شاید در این مورد حق با افلاطون باشد که کامیاب‌ترین هنر «هنر دیدفریب[۱۴]» است که ضمن آن فریب می‌خوریم و وهم را به جای حقیقت می‌گیریم. بااینهمه، ممکن است کسی معترض شود که حتی اگر همهٔ آثار هنری درواقع ماهیت نسخه‌بردارانه داشته باشند، کامیابی آنها را از روی حد توفیقشان در نسخه‌برداری ارزیابی نمی‌کنیم.

14) art of trompe-l´oeil

به‌طورکلی، ما آثار هنری را صرفاً بدین لحاظ که نسخه‌بردارانه‌اند بها نمی‌دهیم. اگر گاری یونجه کانستبل شبیه یک گاری یونجهٔ اوایل قرن نوزدهم باشد یا شبیه یک منظره روستایی انگلیسی در حد آرمانی آن، وقتی در برابر آن قرار می‌گیریم، فکر نمی‌کنیم که بواقع یک گاری یونجه حقیقی، رودخانهٔ حقیقی، و درختهای حقیقی بر روی دیوار گالری ملی انگلستان و منقوش بر یک پردهٔ نقاشی را می‌نگریم، بلکه آن را از برای مهارت در کمپوزیسیون[15] [یا ساخت و ترکیب]، چگونگی توازن تابلو (که در یک طرف گاری یونجه قرار گرفته است و در سمت دیگر کلبهٔ روستایی)، یا از برای رنگهای ملایم آن، و نه به خاطر نسخه‌واربودن آن، می‌ستاییم. به همین ترتیب می‌توانیم مهارتی که در استخوان‌بندی یک داستان به کار رفته است یا چگونگی استفادهٔ نویسنده از زبان داستان را ارج بنهیم، حتی اگر شخصیتهای داستان را مطابق با الگوهای حقیقی زندگی نیابیم. نظریهٔ نسخه‌برداری نمی‌تواند به‌طور کامل علت ارزشگذاری ما را بر آثار هنری توضیح دهد.

دوم، چه‌بسا حتی در مورد صدق این گفته تردید شود که همهٔ آثار هنری جنبهٔ نسخه‌بردارانه دارند. همهٔ مثالهایی که آوردم از آن‌گونه هنرهایی برگرفته شده‌اند که بسادگی ممکن است نسخه‌بردارانه پنداشته شوند؛ نقاشی منظره[16] و تندیس چهره[17]، داستانها و نمایشنامه‌های واقعگرا. ولی نه همهٔ نقاشیها و مجسمه‌ها چنینند و نه همهٔ آثار ادبی و نمایشنامه‌ها. می‌توانیم از نقاشیهای انتزاعی[18] (آبستره) مثال آوریم. از شعرهای تغزلی[19] نمونه آوریم. تا اینجا در مورد موسیقی سخنی نگفته‌ایم. به مفهومی که نقاشی

15) composition 16) landscape painting
17) portrait sculpture 18) abstract paintings 19) lyric poetry

منظره، تندیس چهره، یا ادبیات واقعگرا ماهیت نسخه‌بردارانه دارند، کمتر قطعهٔ موسیقی چنین ماهیتی دارد. مواردی همچون صدای کوبش بر سندان که در اپرای طلای راین[۲۰] واگنر آمده است از «عجایب» موسیقی است. به‌طور معمول هیچ‌گاه نمی‌گوییم که کنسرتوهای براندنبورگ[۲۱] باخ یا کنسرتو پیانوهای موتسارت یا کوارتت زهی هایدن از چیزی [در جهان واقع] سرمشق می‌گیرند.

این دو مسئله نیازمند بررسی جداگانه‌اند. برای پرداختن به موضع نخست (که می‌گوید نسخه‌برداری ــ یا سرمشق‌گیری ــ به‌طور کامل ارزشگذاری ما را بر آثار هنری توضیح نمی‌دهد)، باید با دقت بیشتر توجه کنیم که منظور از «نسخه‌برداری» چیست و در آفرینش و درک آثار هنری چه نقشی دارد. چنانکه پیشتر دیدیم، افلاطون در کتاب دهم جمهور می‌گوید نسخه‌برداری یک تصویرگیری[۲۲] کورکورانه است، درست مانند آینه به‌دست‌گرفتن است، و گویی هدفش آن است که ما نسخه را به جای اصل بگیریم. ولی این برداشت ساده از نسخه‌برداری مشکل می‌تواند رابطهٔ اثر هنری را با جهانی که شبیه‌سازی از روی آن صورت می‌گیرد بدرستی توضیح دهد. واژهٔ یونانی که افلاطون برای این منظور به‌کار برده است *mimesis* است که گاه به جای نسخه‌برداری به «بازنمایی» ترجمه می‌شود. معنای مستتر «نسخه‌برداری» این است که نسخه غیر از شیءِ حقیقی است و نیز این معنا را می‌رساند که نسبت به شیءِ حقیقی ارزش کمتری دارد. گاه می‌شنویم که می‌گویند "کودک ادای رانندگی بزرگترها را درمی‌آورد [یا آن را تقلید می‌کند]" که معنی ضمنی‌اش آن است که کودک در جهان واقع اتومبیلی را نمی‌راند، و گاه می‌گویند "این

20) *Das Rheingold* 21) Brandenburg Concertos
22) copying

یک صندلی بدلی [یا کپی] چیپندیل[۲۳] است" که معنایش این است که نه‌تنها این یک صندلی چیپندیل حقیقی نیست بلکه ارزش آن بسیار از یک‌صندلی اصل چیپندیل کمتر است. ولی واژهٔ «بازنمایی» در مورد آثار هنری، هنرمند را با دست بازتری نشان می‌دهد و رسانندهٔ ابتکار و خلاقیت بیشتر است. اگر بگوییم "کودک، رانندگی بزرگترها را باز می‌نماید" باز هم معنایش این است که کودک درواقع رانندگی نمی‌کند ولی به‌هرحال بر یک حالت نمایشی دلالت دارد که از آن جمله است: در ماشین‌سواری بچه‌ها شرکت‌کردن یا حتی در متن یک فیلم بازی‌کردن. (این جمله ممکن است مراجعه به فیلمی باشد که در آن کودکی ظاهر می‌شود نه به یک کودک در جهان حقیقی.) جمله‌ای مانند "این صندلی بازنمایی از یک صندلی چیپندیل است"، مفهوم مشابهی دارد، زیرا شنونده در این حالت احتمالاً تصویری از آن را در نظر مجسم می‌کند [نه یک صندلی بدل را]. به‌هرحال بهترین ترجمهٔ واژهٔ یونانی *mimesis* هرچه باشد، بحثهای مربوط به رابطهٔ آثار هنری و جهانی که می‌خواهد از رویش شبیه‌سازی کند با واژهٔ «بازنمایی» به‌نحو بهتری می‌تواند بیان شود؛ درنتیجه، می‌توانیم از استلزامهای ارزشی واژهٔ نسخه‌برداری خلاص شویم و متون زیباشناسی را از ایهامات حاصل از آن پاک کنیم.

نسخه‌برداری تلویحاً این معنی را می‌رساند که رابطهٔ اثر هنری با جهان، رابطهٔ نسخه با اصل است. بازنمایی این رابطه را مبهم وامی‌نهد؛ در این مورد هرچند به فرضهایی قائل شده‌اند، نتیجهٔ امر آن بوده است که به‌نحوی روشنتر ضرورت توضیح و تصریح را در خصوص آن احساس کنیم. تبدیل واژهٔ نسخه‌برداری به بازنمایی، صورت ظاهر مسئله را عوض می‌کند ولی به حل آن کمکی نمی‌کند. خواه ماهیت نسخه‌برداری ذهن ما رامشغول دارد و

---

(۲۳) Thomas Chippendale (۱۷۱۸-۱۷۷۹)، طراح انگلیسی کارهای چوبی.

خواه ماهیت بازنمایی و خواه رابطهٔ اثر هنری با جهان، نکته اصلی مسئله در موضوع شباهت یا همانندی نهفته است. قبلاً با نهایت احتیاط دربارهٔ "رابطهٔ اثر هنری و جهانی که می‌خواهد از رویش شبیه‌سازی کند." صحبت کردم. مسئله این است که آن رابطه واقعاً تا چه حد رابطهٔ مبتنی بر شباهت[۲۴] است یا، به سخن دیگر، شباهت در این زمینه چه نقشی دارد؟

نظریه‌های مختلفی که دربارهٔ ماهیت بازنمایی در هنر مطرح شده‌اند، از باب نقشی که برای شباهت قائل می‌شوند، تفاوت اساسی با یکدیگر دارند. در یک قطب، این نگرش وجود دارد که بازنمایی در هنر هدفش توهم[۲۵] [یا ایجاد پندار] است، یعنی می‌خواهد چیزی را به وجود آورد که چنان به مدل اصلی شبیه باشد که نظاره‌گر، خواننده، یا مخاطب، آن را به جای مدل اصلی قبول کند. این نگرش ما را به کتاب دهم جمهور و هنر دیدفریب بازمی‌گرداند. در قطب دیگر، این نظریه قرار دارد که بازنمایی تماماً به قرارداد[۲۶] مربوط می‌شود. در هنر اروپای غربی قرار و رسم بر این است که شخصیتهایی که حلقه‌های طلایی برگرد سر دارند بازنمای قدیسینی هستند که اکلیل مقدس سر می‌کنند. البته قدیسان ممکن است نشانه‌های خاص دیگری داشته باشند. برای مثال، عقاب علامت‌مخصوص یوحنای‌حواری[۲۷] و شیر علامت مخصوص مرقُس حواری[۲۸] است. هرکس که از این سنتها و قراردادها بی‌اطلاع باشد، بسیاری از آثار تصویری قرون وسطا و رنسانس را به‌غلط تعبیر خواهد کرد. البته می‌توان احتجاج کرد که همهٔ نشانه‌های مربوط به پیکرهٔ آدمی را که بر تابلو نقاشی می‌نگریم به همان ترتیب گفته‌شده به قراردادها و سنتها بستگی دارد. تفاوت موضوع تنها در این است که

24) resemblance
25) illusion
۲۶) Convention (= سنت/رسم).
27) St John
28) St Mark

قراردادها و سنتهایی که موجب می‌شوند ما پیکرهٔ آدمی را بر تابلو بازشناسیم، با چنان عمقی آشنا و شناختهٔ ما شده‌اند که ماهیت قراردادی آنها را درک نمی‌کنیم. آنجاکه فکر می‌کنیم شباهتی [طبیعی بین دو چیز] وجود دارد، درواقع فقط نوعی انطباق دلبخواه [یا قراردادی] در میان است.

هرچند این نگرش که می‌گوید هدف بازنمایی، توهم و القای پندار است تمثیل آینه را تأیید می‌کند، نگرشی که می‌گوید بازنمایی امری قراردادی است تمثیل و تشبیهی را بین هنر و زبان یا، به وجه کلی‌تر، بین هنر و منظومه‌ای از نمادها پیش می‌نهد. نمادهایی که در دستگاه علائم ریاضی به کار می‌روند صرفاً معنایشان مبتنی بر قرارداد است؛ بنابراین، بر اساس این نگرش، کلمات یک زبان و ارکان مختلف یک اثر هنری مشمول همین قاعده‌اند. این نگرش که بازنمایی هنری یک مسئلهٔ قراردادی است، بر همین سیاق به‌وسیلهٔ نلسن گودمن[۲۹] در کتاب زبانهای هنر[۳۰] پرورده شده است.[۵] گودمن در این کتاب نظریهٔ پیچیده‌ای را درباب چگونگی کارکرد دستگاه علائم نمادین[۳۱] پیش می‌نهد و سعی می‌کند نشان دهد که بازنمایی هنری، موردی خاص از چنین منظومه‌ای است.

این نگرشهای افراط و تفریطی از ماهیت بازنمایی، هر دو محل ایراد و اشکالند. هر دو، به شیوه‌های مختلف، در توضیح ویژگی بازنمایی هنری ناتوانند. قبلاً بر سبیل ایراد گفتم نگرشی که بازنمایی را صرفاً القای وهم می‌داند وقتی معنای محصل می‌یابد که هدف هنرمند را فریب، و کامیاب‌ترین هنر را هنر دیدفریب بدانیم. همین واقعیت که می‌توانیم بین هنر دیدفریب و دیگر انواع هنر تمیز گذاریم حاکی از این است که هیچ روایت

29) Nelson Goodman
30) *Languages of Art*
31) system of symbolic signs

ساده‌ای از نگرش مربوط به القای وهم نمی‌تواند درست باشد. وانگهی، برای مثال، درک ما از یک تابلو نقاشی به این بستگی دارد که آن را، هم به‌عنوان بازنمایی چیزی بنگریم و هم به‌عنوان مجموعه‌ای از شکلها و رنگها؛ هیچ‌گاه لحظه‌ای فراموش نمی‌کنیم که آنچه می‌نگریم نقشی بر روی تابلو است. هنگامی که تابلو گاری یونجه کانستبل را زیباشناسانه نظاره می‌کنیم، هم درک می‌کنیم که یک منظرهٔ خاص انگلیسی را تصویر می‌کند و هم درعین‌حال آن را از برای توازن ترکیب هنری و رنگهای ملایمش تحسین می‌کنیم. درواقع بسختی می‌توانیم شناخت خود را (دایر بر اینکه رنگها همان رنگهای نمونهٔ یکی از مناظر کشور انگلستان است) از لذت خود که از نظارهٔ نرمی و لطافت آنها می‌بریم تفکیک کنیم.

این نگرش که بازنمایی به القای وهم مربوط می‌شود، هنگامی که توجه خود را از هنرهای بصری[۳۲] برگیریم، بسیار ناپذیرفتنی‌تر می‌شود. وقتی این داستان را می‌شنویم که هنگام اجرای نمایشنامهٔ اتللو اثر شکسپیر شخصی از میان تماشاچیان به داخل صحنه دوید تا اتللو را از کشتن دزدمونا بازدارد لبخند می‌زنیم، زیرا چنین فردی به‌نحوی که هرگز قصدش را نداشته است دچار وهم دراماتیک[۳۳] شده است. چه‌بسا این فکر به سرمان آید که نمایشنامهٔ شکسپیر با نهایت موفقیت رفتار مردی حسود را بازمی‌نماید؛ ممکن است حین اجرای نمایش حالت دیگری هم داشته باشیم، مثلاً برای اتللو احساس دلسوزی کنیم یا از دستش خشمگین شویم یا هر دو احساس را داشته باشیم؛ چه‌بسا این احساسات را بعد از ترک تئاتر همچنان با خود داشته باشیم. بااینهمه، حتی یک لحظه هم این فکر را نخواهیم کرد که زنی

---

۳۲) visual arts (= هنرهای دیداری).

33) dramatic illusion

که نقش دزدمونا را بازی می‌کرد در آخر داستان مرده باشد: چرا که فردا دوباره به صحنه خواهد آمد تا دوباره کشته شود. هنگامی که نمایش را ادراک می‌کنیم، رویدادهای آن را به رویدادهای جهان حقیقی ربط می‌دهیم، ولی هیچ‌گاه جهان صحنه را با جهان حقیقی اشتباه نمی‌کنیم. برعکس، همیشه می‌دانیم که صحنهٔ تئاتر است و زندگی حقیقی نیست. این موضوع در مورد فرمهای دیگر ادبی هم صادق است: هرچقدر خوانندگان کتاب دکان عتیقه‌فروشی[۳۴] چارلز دیکنز برای مرگ نِل کوچولو گریسته باشند، بخوبی می‌دانند که در جهان حقیقی نل کوچولویی وجود نداشته و اگر وجود می‌داشت اشکهای آنان لذتی بس کمتر می‌داشت.

نگرشی که می‌گوید بازنمایی امری قراردادی است، همانند نگرش قبلی، نمی‌تواند ویژگیهای واکنش ما را در برابر بازنمایی هنری ــ در مقایسه با واکنش ما در برابر انواع دیگر ــ توضیح دهد. این البته یک واقعیت است که نمادهای قراردادی ریاضیات و کلمات یک زبان می‌توانند موضوع ادراک [هنری یا] زیباشناسانه باشند. چه‌بسا قشنگی نمای یک فرمول یا طنین مطبوع سخنی شایسته، توجه ما را برانگیزد. بااینهمه علاقهٔ اصلی ما به ریاضیات و زبان برای مفیدبودن دستگاه علائم آنها و کاربست عملی آنهاست. درحالی که نمادهای هنر را برای استفادهٔ عملی آنها به کار نمی‌بریم؛ فقط با آنها مراقبه و مکاشفه می‌کنیم.

وقتی می‌گوییم که بازنمایی هنری امری قراردادی است، نه‌تنها این خطر وجود دارد که قراردادهای هنر را با قراردادهای نوع دیگر همانند کنیم بلکه چه‌بسا از تمیزنهادن بین عرصهٔ بازنمایی و غیربازنمایی هنر درمی‌مانیم. ممکن است هنرمندی طبق مجموعه قراردادهای خاصی از رنگها استفاده

34) *The Old Curiosity Shop*

کند و در تابلویی مثلاً درختها را به رنگ قرمز و دریا را به رنگ زرد روشن نقاشی کند؛ اگر در برابر چنین تابلویی قرار بگیریم، حتی اگر جدول قراردادهای رنگ این نقاش را هم داشته باشیم، باز نخواهیم گفت که این تابلو رنگ دریا و درختها را بازمی‌نماید.

در تابلوهای مارک شاگال[۳۵] [نقاش روس] چیزهای آشنایی همچون گاوها، ویولنها، عشاق، و دسته‌های گل می‌بینیم، ولی این چیزهای آشنا به شیوه‌هایی خاص و گاه عجیب با هم پیوند می‌یابند. عشاق را معمولاً دسته‌های گل، و گاوها را ویولنها همراهی می‌کنند؛ برخی اوقات گاوی در واقع ویولن می‌نوازد. این پیوندهای خاص مجموعه قراردادهایی را تشکیل می‌دهند که ویژهٔ مارک شاگال است. دقیقاً به علت نحوهٔ خاص استفادهٔ شاگال از چنین قراردادهایی است که وی را هنرمندبازنما نمی‌خوانیم.

درست همان‌گونه که نقاشیهای انتزاعی و سوررئالیستی قراردادهای خود را دارند، شعر خیال‌انگیز[۳۶] و داستان رؤیاانگیز نیز قراردادهای خود را دارند. چنانکه دیدیم، بیشتر قطعات موسیقی نه نسخه‌بردارند و نه بازنمایی، ولی قرارداد نقشی مهم در موسیقی دارد. برای مثال، در مورد چگونگی استفاده از آلات موسیقی، انواع گامها، و تسلسل موومان‌های تند و آهسته قراردادهایی وجود دارد. قراردادها چه‌بسا بر تمامی یک سنت هنری نافذ باشد، مثلاً به شیوه‌ای که قرارداد بازنمایی قدیسان با اکلیلِ مقدس بر هنر غرب نافذ است؛ یا ممکن است ویژهٔ هنرمندی بخصوص یا بخشی از سبک خاص وی باشد، چنانکه در مورد گاوها و ویولنهای شاگال چنین است. هنرمندان اغلب در برابر قراردادهای نسلهای پیشین خود واکنش نشان می‌دهند. مثلاً در قرن بیستم بسیاری از آهنگسازان استفاده از گام

35) Marc Chagall 36) imagist poetry

دیاتونیک[۳۷] راکنار نهاده‌اند و به جای آن از گام دوازده نتی [کروماتیک] استفاده کرده‌اند که موجب شده است مجموعه قراردادهای تازه‌ای در موسیقی پدید آید. نویسندگانی از قبیل جیمز جویس و ویرجینیا وولف رمانهای واقعگرای (رئالیستی) قرن نوزدهم راکنار زده‌اند و سبک نوینی را در داستان‌نویسی پرورده‌اند. درنتیجه، فن «سیلان آگاهی»[۳۸] جای خود را در میان قراردادهای موجود میان نویسندگان رمان و داستان گشوده است. بعد خواهیم دید که فهم قراردادها نقشی مهم در فهم هنر ایفا می‌کند،[۶] ولی بحث قرارداد، ویژگی برجستهٔ هنر بازنمایی را توضیح نمی‌دهد. پس چه چیز، یک تابلو نقاشی راکه در آن درختها به رنگ قرمز و دریا به رنگ زرد روشن تصویر شده است از تابلوی دیگری که در آن درختها سبز و دریا آبی است متمایز می‌کند؟ گویی ناچاریم به این گفته بازگردیم که در تابلو دوم، رنگها شبیه یا حتی نسخهٔ رنگهای حیات واقعی است و مسیر بازگشت را ادامه دهیم تا به این نگرش مخالف برسیم که می‌گوید بازنمایی چیزی جز نسخه‌برداری القاکنندهٔ وهم نیست.

حقیقت این است که فهم یک اثر هنریِ بازنمودی، هم مستلزم شناخت همانندی است و هم شناخت قراردادها. می‌دانیم که این فقط یک قرار نمایشی است که اتللو دزدمونا را می‌کشد، بااینهمه، این را هم می‌بینیم که رفتار او همانند رفتار یک شوهر حسود در زندگی واقعی است. می‌دانیم که گاری یونجهٔ منقوش [در تابلو کانستبل] هرگز از رودخانهٔ منقوش عبور نخواهد کرد، بااینهمه آن را به‌عنوان چیزی شبیه یگ گاری یونجه

---

۳۷) diatonic scale (گام جداپرده)، در موسیقی به گامهای مینور و ماژور استاندارد اطلاق می‌شود که دارای هشت نت اصلی‌اند و از فواصل کروماتیک که میان پرده‌ها قرار می‌گیرند استفاده نمی‌کنند.

38) stream of consciousness

[حقیقی]، و نه همچون هیئتی مجرد از شکلها و رنگها، تحسین می‌کنیم. اخیراً کوشش شده است تا با استفاده از مفهوم [بدان‌سان دیدن یا] «دیدن همچون»[۳۹] چگونگی فهم هنر بازنمایی را تشریح کنند. ویتگنشتاین[۴۰] در کتاب تحقیقات فلسفی[۴۱] مطالبی را در مورد «دیدن همچون» بیان کرده که بسیار مؤثر و کارساز بوده است.[۷] این فیلسوف مفهوم «دیدن همچون» را از طریق شکلهایی مختلف ازجمله شکل معروف مرغابی-خرگوش تشریح کرده است.

این شکل می‌تواند هم به شکل مرغابی دیده شود و هم به شکل خرگوش [اگر جهت تصویر را چپ به راست بنگریم خرگوش است و اگر راست به چپ، مرغابی]. ویتگنشتاین مدعی بود که این‌گونه «دیدن همچون» وجهی خاص از مشاهده است که از نوع معمول «دیدن» متفاوت است. اطلاق این مفهوم بر بازنمایی در هنر نیازمند توجهی خاص است. اگر صرفاً بگوییم که تابلو گاری یونجه کانستبل می‌تواند همچون یک منظره روستایی انگلیسی دیده شود، هیچ گامی فراتر از نظریهٔ بازنمایی به‌عنوان القاکنندهٔ وهم ننهاده‌ایم. از سوی دیگر، اگر بگوییم که هیئت شکلها و رنگها می‌تواند همچون بازنمودی از یک منظرهٔ روستایی انگلیسی دیده شود، درحقیقت

---

۳۹) seeing as (= به‌عنوان چیزی دیدن).

۴۰) Ludwig Wittgenstein (۱۸۸۹-۱۹۵۱)، فیلسوف اتریشی‌الاصل انگلیسی.

41) *Philosophical Investigations*

چیزی را توضیح نداده‌ایم. باز هم می‌توانیم سؤال کنیم که چطور می‌شود که ما الف را همچون بازنمود ب می‌بینیم؟ گویی صورتبندی جدیدی از این سؤال به عمل آورده‌ایم که "الف چه باید باشد که بازنمود ب باشد؟" ولی این صورتبندی جدید جهت توجه را به نحوی مؤثر تغییر می‌دهد. ما را وامی‌دارد که به جای برنگریستن ماهیت اثر هنری به ماهیت واکنشمان نسبت به آن توجه کنیم.

پس فرض کنید می‌خواهیم توضیحی از این بابت بدهیم که چگونه است که الف همچون بازنمود ب دیده می‌شود. واکنش ما در برابر بازنماییها ویژگیهایی دارد که باید در این توضیح مندرج گردد. نخست آنکه، گونه‌ای همانندی را بین الف و ب مشاهده می‌کنیم هرچند الف را با ب اشتباه نمی‌کنیم و نسبت به جهاتی که الف از ب متفاوت است آگاهی خود را حفظ می‌کنیم. در این ادراک، از آشنایی با قراردادهایی مدد می‌گیریم که بر بازنمایی هنری نافذند: برای ما مهم نیست که تصویری که گاری یونجه نامیده می‌شود یک صفحهٔ تخت دو بُعدی است که قابی پیرامون آن قرار گرفته است، زیرا می‌دانیم که همهٔ اینها اجزاءِ تابلو نقاشی است. ضمن آنکه این محدودیتهای قراردادی ذهنمان را مشغول نمی‌کند، آگاهی و حساسیت خود را نسبت به آنها در سطحی مشخص حفظ می‌کنیم، زیرا هنگامی که شکلها و رنگهایی را که گاری یونجه نامیده می‌شود همچون بازنمود یک منظرهٔ روستایی انگلیسی می‌نگریم، می‌توانیم آن را درعین‌حال همچون هیئتی از شکلها و رنگها بنگریم.[۸] این بحث مطرح شده است که این ویژگی مشاهدهٔ بازنماییها (یعنی این واقعیت که ما آگاهی خود را در مورد واسطهٔ بازنمایی حفظ می‌کنیم حتی هنگامی که می‌بینیم چیست که بازنموده

می‌شود) با عبارت [اندر دیدن یا] «دیدن در»[۴۲] بهتر بیان می‌شود تا عبارت «دیدن همچون». ما بیشتر "ب را در الف می‌بینیم [یا ب را از الف برداشت می‌کنیم]" تا "الف را همچون بازنمود ب ببینیم"؛ بنابراین، ما شکلها و رنگها [یعنی الف] را همچون بازنمود منظرهٔ روستایی [یعنی ب] نمی‌بینیم بلکه منظرهٔ روستایی را در شکلها و رنگها می‌بینیم.[۹] [یا منظرهٔ روستایی را از شکلها و رنگها برداشت می‌کنیم].

همان‌گونه که «دیدن همچون» به مشاهدهٔ آثار هنری اختصاص ندارد، «دیدن در» هم مختص آن نیست. می‌توانیم شکلهایی را در ابرها و تصویرهایی را در آتش ببینیم، ولی نمی‌گوییم در چنین حالتهایی، نظاره‌گر بازنمودهای هنری هستیم. در اینجا وجه‌الامتیاز یک اثر هنری این است که آگاهانه چنان ساخته می‌شود که همچون یک بازنمود مشاهده شود. هنگامی که یک منظرهٔ روستایی انگلیسی را در شکلها و رنگهای تابلویی به نام گاری یونجه می‌بینیم، قصدی را از جانب هنرمند شناسایی می‌کنیم که باید شکلها و رنگها را در جهت آن ببینیم. موضوع البته به شناخت قراردادهایی که بوم را به تابلو تبدیل می‌کند منحصر نمی‌شود. در اینجا ما چگونگی استفادهٔ سنجیده از آن قراردادها را شناسایی می‌کنیم. اگر مکشوف ما گردد که تابلو گاری یونجه بر اثر رنگ‌پاشی چند میمون بر یک بوم به‌طور تصادفی به وجود آمده است، دید ما نسبت به آن عوض خواهد شد. در آن حال، منظرهٔ دهکده را درست همانند تصویرهایی که در آتش به نظرمان می‌آید خواهیم دید؛ و فرضمان این خواهد بود که چنین دیدنی فرافکنی تخیل خود ماست که لزوماً انطباقی بر ترتیب مبتنی بر قصد شخص

---

(۴۲) Seeing in، از این ترکیب بیشتر معنای برداشت‌کردن مستفاد می‌شود، مانند وقتی که می‌گوییم من در رفتار او حالت دوستانه نمی‌بینم.

دیگر ندارد.

هنگامی که ما در برابر الف به‌عنوان بازنمود ب واکنش نشان می‌دهیم، کارمان صرفاً گشودن یک رمز یا شناخت یک همانندی نیست. تخیل ما الف و ب را با هم پیوند می‌دهد و راهنمای آن، نشانه‌هایی است که هنرمند در اثر خود مندرج کرده است. ما هنر بازنمایی را از آن جهت ارج می‌نهیم که به این توانایی مخیله میدان می‌دهد. هنر دیدفریب دقیقاً بدان علت ارزش والایی ندارد که بسادگی تصویر را به جای حقیقت می‌نمایاند. در هنر دیدفریب فضای چندانی برای بهره‌گیری از مخیله و فرصتی برای توازن ذهنی وجود ندارد که در دیدن یک تصویر، هم به‌عنوان بازنمود چیزی دیگر و هم به‌عنوان هیئتی از شکلها و رنگها، دخیلند. از سوی دیگر، یک نقاشی که مدعی بازنمایی است ولی در آن نمی‌توانیم ــ با همه کوشش خود ــ چیزی را ببینیم که عنوان تابلو ما را به دیدنش می‌خواند، نمی‌تواند اثری موفق باشد. سبکهای نوین بازنمایی تصویری، مانند کوبیسم، در نگرش نخست ناپذیرفتنی‌اند، زیرا نظاره‌گران دشوار می‌توانند چیزی را که انتظار دیدنش در تابلو از آنها می‌رود ببینند. بااین‌وصف، هنگامی که عادت کنیم که چگونه پرسشهای تخیلی لازم را انجام دهیم، می‌توانیم ارزشی خاص برای هنری قائل شویم که میدانی تازه برای جولان مخیله ما فرامی‌آورد.

درست همان‌گونه که مخیلهٔ ما نقش مهمی در شکل‌دادن به ادراکمان از هنر بصری دارد، در فهم ما از آثار ادبی و نمایشی نیز نقشی ایفا می‌کند. هنگامی که برای اتللو احساس تأسف می‌کنیم یا از رفتارش عصبانی می‌شویم، یا هنگامی که خود را در خشم الیزا دولیتل[۴۳] نسبت به آقای

43) Eliza Doolittle

هیگینز در نمایشنامهٔ پیگمالیون سهیم احساس می‌کنیم، به‌طور خیالی در وضعی قرار می‌گیریم که در نمایشنامه بازنمایی شده است. اگر برای نل کوچولو اشک می‌ریزیم به علت آن است که می‌توانیم خیال و تصور کنیم که اطرافیان وی هنگام مرگ او چه احساسی داشته‌اند. اگر از دیدن خانم پرودی به خود می‌لرزیم، از آن جهت است که می‌توانیم خیال و تصور کنیم که چگونه شهروندان جاافتادهٔ بارچستر به خود می‌لرزیدند. تنها هنگامی چنین فرافکنی تخیلی[۴۴] امکانپذیر است که از بازنمایی کامیاب ادبی و نمایشی سخن می‌گوییم. تصور کنید مانند بسیاری از خوانندگان جدید برای مرگ نل کوچولو هیچ اشکی نریزیم، بلکه مرگ او را امری مبالغه‌آمیز و احساسات‌برانگیز تشخیص دهیم. اگر چنین حالتی رخ دهد، یحتمل می‌گوییم که توصیف دیکنز از مرگ نل واقعبینانه نیست، یعنی نوشتهٔ او یک قطعهٔ موفق بازنمایی ادبی محسوب نمی‌شود.

نقش تخیل در واکنش ما نسبت به هنر و نحوه‌ای که مقاصد هنرمند به تخیل ما جهت می‌دهد، در فصلهای آتی بیشتر بحث و حلاجی خواهد شد، ولی اکنون می‌توانیم به ایراد نخست خود برگردیم که قبلاً در برابر نظریهٔ نسخه‌برداری هنر طرح کردیم. ایراد این بود که نسخه‌برداری یا بازنمایی به‌طور کامل توضیح نمی‌دهد که چرا ما برای آثار هنری ارزش قائل هستیم. این ایراد در حد خود صحیح است ولی اکنون درمی‌یابیم که، بااینهمه، بازنمایی نقشی در ارزشگذاری ما بر هنر بازنما ایفا می‌کند. تنها نسخه‌برداری ساده نیست که اعتنای ما را جلب می‌کند بلکه توازنی که بین نسخه‌برداری و قرارداد برقرار می‌شود جالب‌نظر است. آثاری که به آن

---

۴۴) imaginative projection ، یعنی در عالم خیال قیاس از چیزی گرفتن یا به چیزی تشبیه کردن.

توازن برسند ارزشمندند زیرا قوهٔ تخیل ما را به کار وامی‌دارند.

حال باید به دومین ایراد توجه کنیم که اگر بگوییم همهٔ آثار هنری ماهیت نسخه‌بردارانه و بازنمودی دارند سخن درستی نگفته‌ایم. هنگامی که این نگرش را مورد بررسی قرار می‌دادیم که بازنمایی هنری صرفاً به قرارداد مربوط می‌شود، دیدیم که چنین نگرشی نمی‌تواند هنر بازنمودی را از دیگر انواع هنر متمایز کند، ولی این دیگر انواع هنر را در ادامهٔ بحث مغفول نهادیم. این ایراد دوم است که ضربهٔ کاری نهایی را بر نظریه‌ای وارد می‌آورد که هنر را نسخه‌برداری می‌داند.

اگر این نظریهٔ نسخه‌برداری دانستن هنر را به این معنی بگیریم که همهٔ هنرها بازنمودی‌اند و ما در برابر همهٔ هنرها از طریق «دیدن در» یا دیگر گونه‌های قابل قیاسِ فرافکنی تخیلی واکنش نشان می‌دهیم، آنگاه نظریه یکسر کاذب خواهد بود. برای مثال، می‌توانیم میزها و صندلیها را در شکلهای یک نقاشی انتزاعی ببینیم، ولی جز در صورتی که قرینه و نشانه‌ای از قصد هنرمند برای دیده‌شدن میزها و صندلیها در اختیار داشته باشیم یا دیدن ما مبتنی بر قراردادهای جاافتادهٔ بازنمایی باشد، یا هر دو آنها، دیدن ما همچون دیدن تصویرهایی در آتش خواهد بود، یعنی یک فرافکنی تخیلی بدون مابه‌ازایی در جهان واقع مطابق با فرافکنی ما. پیشتر گفتم که بیشتر قطعات موسیقی ماهیت نسخه‌برداری یا بازنمایی ندارند. روشن است که این امر مانع از آن نمی‌شود که از تخیلاتمان استفاده کنیم و آنچه را در یک قطعه موسیقی برایمان مطبوع است بشنویم، ولی این کافی نخواهد بود که نشان دهد که این قطعه ماهیت بازنمودی دارد. برای این منظور باید بتوانیم نشان دهیم که یا آهنگساز می‌خواسته است که ما این چیزها را در قطعهٔ موسیقی‌اش بشنویم، یا آنچه مدعی شنیدنش هستیم بر قراردادهای بازنمایی

موسیقایی منطبق است، یا هر دو شق مصداق دارد.

فرض من تا اینجا این بوده است که آنچه در هنر بازنموده می‌شود همیشه چیزی در جهان [واقع] است که معروض ادراک حسی واقع می‌شود: منظره، رفتار یک شوهر حسود، مرگ یک دختر جوان. آنان که می‌خواهند از نظریهٔ نسخه‌برداری‌بودن هنر دفاع کنند، دیر یا زود مجبور می‌شوند دامنهٔ موضوعات مناسب بازنمایی را بگسترانند. چون ناچار می‌شوند اذعان کنند که چیزی در جهان محسوس نیست که نقاشی انتزاعی، شعر تغزلی، یا قطعه‌ای موسیقی بوضوح بازنماید، بسادگی به آن ادعا برمی‌گردند که آنچه بازنموده می‌شود یک عاطفه یا یک حالت ذهنی است و می‌گویند که یک نقاشی انتزاعی در قرمز روشن، خشم را بازمی‌نماید و یک قطعهٔ موسیقی در گام مینور غم را بازنمایی می‌کند. این‌گونه استفاده از زبان بازنمایی بسادگی با توضیحی که در این فصل آورده شد جور درنمی‌آید ــ یعنی چگونه می‌توانیم در یک تابلو نقاشی خشم را ببینیم یا غم را در یک قطعه موسیقی بشنویم؟

هنگامی که چشم‌انداز یک دهکدهٔ انگلیسی را در یک نقاشی منظرهٔ طبیعی می‌بینیم، خیال می‌کنیم که خودِ چنین چشم‌اندازی را می‌بینیم، در حالی که همچنان آگاه هستیم که درواقع آن را نمی‌بینیم؛ هنگامی که در برابر نمایش اتللو واکنش نشان می‌دهیم، در تخیل خود در برابر رفتار شوهری حسود عکس‌العمل نشان می‌دهیم، ضمن آنکه همچنان آگاه هستیم که درواقع با چنین رفتاری روبه‌رو نیستیم. اگر ادعا می‌کنیم که خشم را در یک تابلو نقاشی می‌بینیم، می‌توان گفت به همان ترتیب حالت خشمگین‌بودن را احساس می‌کنیم. معمولاً هنگامی که خشم را احساس می‌کنیم موقعیتی هست که موجب خشم می‌شود و خشم متوجه شخص

خاص یا چیز خاصی می‌شود. من ممکن است نسبت به یک دوست یا نسبت به خودم خشمگین باشم؛ ممکن است تأخیر قطار موجب عصبانیتم بشود یا به علت بسته نشدن چمدانم خشمگین شوم؛ یا ممکن است به علت بدبودن هوا یا وضع کلی امور دچار خشم شوم. در حالت عادی همیشه پاسخی در برابر این سؤال وجود دارد که «از بابت چه چیزی این‌قدر عصبانی هستید؟» لیکن خشمی که می‌توانیم ادعا کنیم در یک نقاشی انتزاعی قرمز می‌بینیم، ذات خشم است و نه خشم نسبت به چیزی. این نوع عجیبی از خشم است زیرا یکی از ویژگیهای اساسی خشم را در زندگی حقیقی فاقد است. بنابراین، دو غرابت در مورد «دیدن خشم در یک نقاشی انتزاعی» وجود دارد: نخست آنکه، خشم نمی‌تواند به شیوه‌ای دیده شود که چشم‌انداز دهکدهٔ روستایی دیده می‌شود و دوم آنکه، چنین خشمی فاقد موضوع و زمینه است.

به همین ترتیب، غم در زندگی حقیقی موضوعی دارد و به‌طور عادی پاسخی در برابر این سؤال وجود دارد که «از چه چیزی غمگین هستی؟» لیکن وقتی ادعا می‌کنیم که در یک قطعهٔ موسیقی غم می‌شنویم، باید آن غم بدون موضوع و بدون زمینه باشد. و هرچند می‌دانیم که شخص غمگین چگونه به نظر می‌رسد، احساس نفس غم چیزی نیست که بتواند همچون مارش سربازان یا صدای کوبیدن بر سندان شنیده شود.

این نظر که احساسات یا حالات روحی را می‌توان بازنمایی کرد، مستلزم آن است که مفهوم بازنمایی را بیش از حد بسط دهیم. چنین بسطی مایه و توان آن را می‌گیرد، به‌طوری که بار دیگر مبهم و نامشخص می‌شود. همین وضعیت در صورتی که اصطلاح نسخه‌برداری را به کار ببریم مصداق می‌یابد. حتی اگر بگوییم که یک نقاشی انتزاعی خشم را نسخه‌برداری

می‌کند، یا یک قطعهٔ موسیقی غم را نسخه‌برداری می‌کند، از اینکه بگوییم غم یا خشم بازنموده می‌شوند، غریبتر به نظر خواهد رسد. به‌طور طبیعی بیشتر در وصف یک نقاشی انتزاعی می‌گوییم که خشم را فرامی‌نماید [ابراز می‌کند] یا یک قطعهٔ موسیقی غم را فرامی‌نماید. آنچه از کلمهٔ «فرانمایی» در این مقام مراد می‌شود موضوع بحث فصل بعد خواهد بود. عجالتاً باید توجه داشت که هرچند بسیاری از هنرها بازنمودی هستند، همهٔ آنها چنین نیستند و این مبالغه است که بگوییم هنر را فقط از دریچهٔ بازنمایی یا نسخه‌برداری باید ادراک کرد. دیدیم که بازنمایی مستلزم درجه‌ای از همانندی بین اثر هنری و چیزی است که در جهان محسوسات وجود دارد و بهترین شیوهٔ فهم آن مطالعهٔ چگونگی واکنش ما در برابر هنر بازنمودی است. چنین واکنشی، هم مستلزم شناخت همانندی است و هم شناخت قراردادهای حاکم بر فرم هنری؛ به‌صورت مشخص‌تر، چنین واکنشی مستلزم شناخت نحوهٔ استفادهٔ سنجیده از چنین قراردادهایی به‌وسیلهٔ هنرمند است. بازنمایی نقشی مهم در ارزشگذاری ما از هنر بازنمودی ایفا می‌کند، ولی از آنجاکه همهٔ هنرها بازنمودی نیستند، بازنمایی نمی‌تواند ارزش تمامیت هنر را توضیح دهد. حتی در مورد هنر بازنمودی، ما آثاری را ارج می‌نهیم که بیش از نسخه‌برداریهای سرراست، قوهٔ تخیل ما را فعال سازد. این موضوع توضیح‌نشده باقی می‌ماند که چگونه ما در برابر هنر غیربازنمودی واکنش نشان می‌دهیم و چرا برای آن ارزش قائل می‌شویم. برای پاسخ‌دادن به این سؤالات باید هنر را از دیدگاههای دیگر بنگریم و این کار را در سه فصل آتی انجام خواهیم داد.

نبرد سان رومانو، اثر اوتچلو

۳

فـرانمـایـی

در پایان فصل قبل دیدیم که دفاع از نظریه‌ای که همهٔ هنرها را نسخه‌برداری یا بازنمایی می‌داند به این ادعا می‌رسد که احساسات یا حالات روحی، و نه صرفاً اشیاءِ محسوس، هم می‌توانند بازنمایی شوند. همچنین دیدیم که اگر مفهوم بازنمایی را به این نحو بسط دهیم با مشکل روبه‌رو می‌شویم و گفتم که بسیار طبیعی‌تر است که بگوییم یک تابلو نقاشی انتزاعی خشم را فرا- می‌نماید یا یک قطعهٔ موسیقی غم را فرامی‌نماید. اگر ما دربارهٔ بازتابهایمان در برابر هنر تأمل کنیم، خواهیم دید بسیاری از آنها بر دو فرض مرتبط مبتنی‌اند: نخست، یکی از اموری که هنرمندان انجام می‌دهند فرانمود [بیان یا ابراز] احساساتشان است، و دوم، آن فرانمود [یا بیان] یکی از مبادی ارزش زیباشناسانه است. اگر مثلاً یک شعر تغزلی را به‌عنوان اثری خودجوش تحسین کنیم یا آن را همچون اثری ساختگی و فاقد صمیمیت خوار شماریم، کار ما بر همان دو فرض یادشده تکیه دارد. هرچند بسیاری

از منتقدان ادبی مدرن این مفروضات را ناروا می‌دانند، هنوز بسیار متداولند و ریشه‌های عمیق دارند. برای مثال، بازتاب اولیهٔ ما در برابر شعرهای کوتاه عاشقانهٔ کاتولوس[1] مبتنی بر این فرض است که شاعر احساسات خود را نسبت به لسبیا[2] فرامی‌نماید [ابراز می‌کند] و چه‌بسا وقتی منتقدی نشانمان دهد که چگونه این عواطف خودجوش و ناگهانی در ما با استفادهٔ ماهرانهٔ شاعر از استعاره و کلام و وزن به‌دست آمده است، کاملاً یکه بخوریم.

در مورد موسیقی نیز بسادگی این فرض را به عمل می‌آوریم که آهنگساز عواطفی را که خالصانه احساس می‌کند فرامی‌نماید. در نمایشنامهٔ آمادئوس[3] اثر پیتر شافر[4]، هم تماشاچیان و هم شخصیتهای داستان در تضاد بین موسیقی پرورده و زیبای موتسارت و بی‌نزاکتی و زمختی شخصیت آهنگساز به‌گونه‌ای که شافر تصویر کرده است، تکان می‌خورند و تأثیر نمایش هم تا حدی ناشی از همین القای حالت است. اغلب شنوندهٔ آماتور در دنبال‌کردن یک نقد فنی از یک قطعه موسیقی به لحاظ هارمونی‌ها، تم‌ها، و واریاسیون‌ها دچار اشکال می‌شود و، بنابراین، به صحبت‌کردن از «موومان شاد دوم» یا «رویای بیان‌شده در فینال» بسنده می‌کند.

این فرض که هنر ماهیت فرانمودی[5] دارد، شاید در هنرهای بصری خریدار کمتری داشته باشد. در مورد هنرهای بصری، نخستین بازتاب ما دیدن چیزها در حالت بازنمایی آنهاست و سعی می‌کنیم بازنمودهای اشیاءِ آشنا را در شکلهای یک نقاشی انتزاعی پیدا کنیم. هرچند هنگامی که دربارهٔ تابلو صحبت می‌کنیم صفتهای «غمگین»، «شاد»، یا «آرام» را به‌کار می‌بریم، وقتی در توصیف هنر بصری به عواطف اشاره می‌کنیم، بیشتر اوقات

---

۱) Gaius Valerius Catulus (۸۴؟-۵۴ق‌م)، شاعر رومی.
2) Lesbia
3) *Amadeus*
4) Peter Shaffer
۵) expressive (= بیان‌کنندهٔ حالت).

عواطفی که در نظاره‌کنندگان برانگیخته می‌شود مطمح نظرمان است. بنابراین [هنگام اظهارنظر دربارهٔ یک اثر هنری بصری] چه‌بسا عباراتی را مانند «یک نقاشی آزاردهنده»، «یک بنای حزن‌انگیز»، یا «مجسمه‌ای که متانت و وقار را القا می‌کند» به زبان آوریم. ادبیات و موسیقی نیز عواطفی را در مخاطبان برمی‌انگیزند و اغلب نحوهٔ بازتاب نشان‌دادن مخاطب در برابر یک اثر، گویای آن است که نویسنده یا آهنگساز چه نوع عواطفی را فرامی‌نماید. هنگامی که به فرانمود توجه می‌کنیم، سروکارمان نه‌تنها با رابطهٔ اثر هنری و خالق آن است بلکه رابطهٔ یک اثر با مخاطبان خود، نظرمان را جلب می‌کند.

هرچند این اندیشه که کار هنر، فرانمایی عاطفه است پیشینه‌اش احتمالاً به تفکر [یونان] باستان می‌رسد، رومانتیک‌های قرون هجدهم و نوزدهم بودند که به آن اهمیت کلی بخشیدند.[۱] ما دیدگاههای کنونی خود را دربارهٔ خودانگیختگی شاعرانه یا سرشت فرانمودی موسیقی، به تأکید آنان بر عواطف هنرمند و فرایند آفرینش هنری مدیونیم. در همین فضا بود که ویلیام وردزورث[۶] در مقدمهٔ ترانه‌های عاشقانه[۷] نوشت: "شعر خوب، جوشش خودانگیختهٔ احساسات پرتوان است." یک قرن بعد شاعری بسیار متفاوت از او یعنی تی.اس. الیت[۸] همچنان هنرمند را بیانگر عواطف می‌پنداشت و این موضوع را از نحوهٔ توصیف او دربارهٔ برداشتش از همبستهٔ عینی[۹] درمی‌یابیم:

تنها راه فرانمایی [یا ابراز] عاطفه در فرم هنر، یافتن یک «همبستهٔ عینی» است؛ به

---

۶) William Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰)، شاعر انگلیسی.

7) *Lyrical Ballads*

۸) Thomas Stearns Eliot (۱۸۸۸-۱۹۶۵)، شاعر و منتقد انگلیسی.

9) objective correlative

عبارت دیگر، یک مجموعه از اشیاء، یک موقعیت، یک زنجیره از رویدادها که صورتبندی آن عاطفهٔ خاص خواهد بود؛ به طوری که وقتی واقعیات بیرونی که باید به تجربهٔ حسی منجر شود حاضر باشد، عاطفه بی‌درنگ برانگیخته می‌شود.[۲]

در موسیقی، اجراکنندگان نقشی بسیار مهم در انتقال اثر به مخاطبان دارند. باخ در مقالهٔ بسیار مشهوری که در سال ۱۷۵۳ منتشر شد گفت که اجراکننده نیز باید عواطفی را که موسیقی ابراز می‌کند حس کند:

یک نوازنده نمی‌تواند دیگران را برانگیزد مگر آنکه خود نیز برانگیخته شود. او باید به‌ضرورت، همهٔ تأثیراتی را احساس کند که امیدوار است در مخاطبان خود برانگیزد... در قطعات سنگین و حزن‌انگیز، نوازنده باید خود احساس سنگینی کند و حالت محزون به خود گیرد. آنگاه شنونده بهتر حالت قطعه را درک خواهد کرد... به همین نحو در قطعات شاد و پرشور، نوازنده نیز باید خود را در حالت مناسب قرار دهد...[۳]

آن زمان که شاعران و موسیقیدانانِ دست‌اندرکار، چنین نگرشهایی را صورتبندی می‌کردند، فرانمود به‌طور روزافزون در فلسفهٔ زیباشناسی اهمیت می‌یافت تا زمانی که کروچه[۱۰] در کتاب زیباشناسی خود، که در ۱۹۰۲ به زبان ایتالیایی انتشار یافت، نظریهٔ پرورده‌ای را دربارهٔ هنر به‌عنوان فرانمود[۱۱] عرضه کرد.

«فرانمایی» را نویسندگان مختلف به معانی مختلف به کار می‌بردند و

---

۱۰) Benedetto Croce (۱۸۶۶-۱۹۵۲)، فیلسوف، سیاستمدار، منتقد ادبی، و مورخ ایتالیایی.

11) art as expression

ضمن آنکه برخی بر فرایندهای خلاق هنرمند تکیه می‌کردند، برخی دیگر بر انگیزش عاطفی مخاطبان تأکید می‌نهادند. در اینجا فقط دو صورت از نظریهٔ «فرانمایی دانستن» هنر را مورد بررسی قرار می‌دهم که یکی دیدگاه تولستوی است و دیگری ــ باتفصیل بیشتر ــ دیدگاه کروچه و کالینگوود[۱۲]. سپس به مسائلی بازمی‌گردم که از این فرض کلی ما ناشی می‌شود که آثار هنری عاطفه را فرامی‌نمایند و برمی‌انگیزند.

تولستوی در کتاب هنر چیست؟ نظریه‌ای ساده را ارائه می‌دهد که می‌گوید هنر، سرایت‌دادن و اشاعهٔ احساس[۱۳] است. هنرمند راستین، هم عاطفه را فرامی‌نماید و هم آن را برمی‌انگیزد. هنرمند از طریق هنر خود مخاطبان خویش را به احساسهایی مبتلا می‌کند[۱۴] که خود تجربه کرده است. تولستوی می‌خواهد این نظریه را همچون معیاری برای سنجش هنر به کار برد: کیفیت هنر باید با کیفیت احساسهایی سنجیده شود که می‌تواند به مخاطبان خود انتقال دهد. بر این اساس هنر طبقات ممتاز ثروتمند که به گفتهٔ تولستوی احساسهای غرور، میل جنسی، و ناخرسندی از زندگی را انتقال می‌دهد مادون هنری دانسته می‌شود که پذیرش گسترده‌تری دارد و احساسهای باارزش‌تری چون عشق برادرانه را انتقال می‌دهد. دو مشخصهٔ دیگر این نظریه درخور توجهند: تولستوی بر نقش هنر به‌عنوان ارتباط بین هنرمند و مخاطبان او تأکید می‌ورزد و بسیار اهمیت می‌دهد که درک هنر را از شناخت و فعالیت عقلی جدا کند. این مشخصهٔ دوم، استعارهٔ او را از ابتلا[۱۵] و تأکید وی را در این مورد توضیح می‌دهد که برای آنچه وی هنر

---

۱۲) R. G. Collingwood (۱۸۸۹-۱۹۴۳)، فیلسوف و تاریخنگار انگلیسی.

13) contagion of feeling

۱۴) infect (= آلودن/گرفتارکردن).

15) infection

خوب می‌داند هیچ آموزش و تعلیم ویژه‌ای ضرورت ندارد.

هنگامی که تولستوی به کاربرد معیار ارزش زیباشناختی خود می‌رسد، خواننده براستی شگفتزده می‌شود که وی تقریباً همهٔ آنچه را به‌طور معمول هنر دانسته می‌شود، مشمول محکومیت فراگیر خود می‌سازد. وی نه‌تنها اپراهای واگنر را ــ که بشدت منفور او بودند ــ محکوم می‌کرد، بلکه تقریباً همهٔ فراورده‌های ادبی خویش را خارج از شمول هنر خوب می‌دانست. حتی ابایی نداشت که سمفونی نهم بتهوون را به‌عنوان هنر خوب انکار کند، زیرا با معیار وی جور درنمی‌آمد. چیز زیادی از سرند ریز او رد نمی‌شود: داستانهای کتاب مقدس، ایلیاد و اودیسه [اثر هومر]، برخی داستانهای هندی، و گزیدهٔ بشدت محدودی از ادبیات، موسیقی، و هنرهای بصری مدرن از امتحان او می‌گذرند. نتایج حیرت‌انگیز کاربست معیار هنر تولستوی گویی این ظن را در ما برمی‌انگیزد که باید اشکالی در مورد این معیار وجود داشته باشد. این اشکال تا حد زیادی از این واقعیت ناشی می‌شود که تولستوی پیشاپیش احساسهایی را تعیین می‌کند که شایستهٔ انتقال‌یافتن به‌وسیلهٔ هنرند. انتقال احساسهای غرور، میل جنسی، و ناخرسندی از زندگی، از انتقال عشق برادرانه و احساسهای سادهٔ زندگی مشترک ارزش کمتری دارند. انتقال چنین احساسهایی چه‌بسا ، درواقع، بر اساس مبانی اخلاق کم‌ارزش‌تری باشد، ولی تا اینجا دلیلی نداریم که معیارهای اخلاقی و زیباشناختی را یکی بدانیم. کثیری از مواردی که تولستوی هنر را محکوم می‌کند، از بینش اخلاقی وی سرچشمه می‌گیرد و نمی‌تواند یا نمی‌خواهد تمیزی بین اخلاق و زیباشناسی بنهد.[۴] اگر عنصر اخلاقی را از نظریهٔ تولستوی خارج کنیم، این ادعا برایمان باقی می‌ماند که ابتلای موفقانهٔ مخاطبان پرشمار، معیار هنر خوب است. موسیقی راک بر

اساس این آزمون مقام بسیار بالایی به‌دست می‌آورد، بسی بالاتر از آثار باخ. اغلب ادعا می‌شود که یکی از مشخصات ویژهٔ تجربه [یا حال] زیباشناسانه، نوعی گسلش عاطفی[16] است، یعنی در هنر راستین، عواطف به‌طور مستقیم برانگیخته نمی‌شود و بی‌واسطه به عملی تحریک نمی‌شویم بلکه در یک حالت درک و دریافت تأمل‌آمیز[17] باقی می‌مانیم.[5] این مفهوم گسلش جایی در نظریهٔ تولستوی ندارد.

درواقع، سخن تولستوی دربارهٔ ابتلا، بر جنبه‌های غیرعقلی واکنش ما در برابر هنر، هم زیاده تأکید می‌کند و هم زیاده ساده‌اش می‌انگارد. انکار نمی‌کنم که گاه یک تجربه [یا حال] هنری عمیقاً ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد ولی تمامی تجربهٔ ما از هنر این‌گونه نیست و متأثرشدن از هنر از اثرپذیرفتن از رویدادهای زندگی حقیقی متفاوت است. تولستوی بعد از آنکه واکنش ما را در برابر هنر به‌صورت یک ابتلا توصیف می‌کند، کوششی برای تحلیل بیشتر آن به عمل نمی‌آورد. استعارهٔ ابتلا حتی رسایی توصیف آن کاری را ندارد که هنرمند انجام می‌دهد. تولستوی می‌گوید لازم است که هنرمند عواطف فردی را با سلاست و صمیمیت ابراز کند ولی به این موضوع که چگونه این کار باید انجام شود اعتنایی بایسته نمی‌کند. می‌گوید اگر هنرمند فقط صمیمیت داشته باشد، بیان روشن احساسهای فردی نتیجهٔ حتمی آن خواهد بود و ابتلای موفقیت‌آمیز مخاطبان را در پی خواهد داشت.

نگرش تولستوی نگرشی افراطی و تحریک‌آمیز است ولی ضعفها و غرابتهایش بسیار روشن است. دشوار می‌توان استعارهٔ ابتلای او را به تراز

16) emotional detachment
17) contemplative appreciation

یک نظریهٔ کامل دربارهٔ آفرینش هنر و واکنش ما در برابر آن پرورش داد. نظریه‌ای بسیار پیشرفته‌تر دربارهٔ هنر به‌عنوان فرانمایی را کروچه در کتاب زیباشناسی خود پیش نهاد و آن را در اثر بعدی خود به نام کتاب دعای زیباشناسی[۱۸] پرورش داد و اصلاح کرد. در انگلستان، کالینگوود نظریه‌ای بسیار نزدیک به نظریهٔ کروچه را در کتاب خود به نام اصول هنر[۱۹] طرح کرد. از آنجا که دیدگاههای کروچه و کالینگوود وجوه مشترک زیادی دارند، هر دو را در قالب یک نظریه مورد بررسی قرار خواهم داد.

کروچه و کالینگوود هر دو تفکر مبتنی بر مفاهیم [یا اندیشه‌ورزی عقلی] را، از یک سو، و آنچه را کروچه شهود[۲۰] و کالینگوود تخیل[۲۱] می‌نامد، از سوی دیگر، از بیخ‌وبن متفاوت می‌دانند. نزد کروچه، شهود به معنی ادراک یگانگی یک شیء است بی‌آنکه آن را ذیل سرفصلی خاص طبقه‌بندی کنیم، حال آنکه، تفکر [یا اندیشه‌ورزی] مستلزم استفاده از مفاهیم برای طبقه‌بندی و تعمیم است. هر دو فیلسوف فعالیت ذهنی را به چند مرحله تقسیم می‌کنند که از دریافت داده‌های خام احساس و ادراک ما آغاز می‌شود؛ و در مرحلهٔ شهود یا تخیل است که از این داده‌ها آگاهی درستی به‌دست می‌آوریم، یعنی هنگامی که آنها را بر خود و دیگران فرامی‌نماییم. صورتبندی [یا فرموله کردن] مفاهیم در مرحلهٔ بعد دنبال می‌شود و، سپس، دست‌کم در مورد کروچه، دو مرحلهٔ دیگر وجود دارد که در آنها مفاهیم ابتدا از برای آنچه مفید است و سپس، در واپسین مرحلهٔ فعالیت ذهنی، جهت غایات اخلاقی به کار گرفته می‌شوند. این نظریه، مانند نظریهٔ تولستوی، بر تفاوت آفرینش یا درک هنر با فعالیت عقلی محض تأکید

18) *Breviary of Aesthtics*
19) *Principles of Art*
20) intuition
21) imagination

می‌نهد، ولی، برخلاف نظریهٔ تولستوی، می‌کوشد دربارهٔ چیستی فرانمود یک عاطفه و چگونگی تفاوت آن با احساس صرف یک عاطفه، توضیحی داشته باشد.

برای فهم این توضیح باید بر سه مرحلهٔ اول که در بالا آوردم نظری دقیقتر بیفکنیم. کالینگوود این مراحل سه‌گانه را با حد اعلای وضوح در فصل یازدهم اصول هنر از یکدیگر مشخص می‌کند. من شرح او را مفصلاً دنبال خواهم کرد و مصطلحات او را به‌کار خواهم برد. در مرحلهٔ نخست، مرحله‌ای که در آن داده‌های خامِ احساس و ادراک دریافت می‌شوند، عواطف را احساس می‌کنیم ولی به‌طور کامل از آنها آگاه نیستیم. آن زمان که واکنشهای جسمانی [یا فیزیکی] نشان می‌دهیم که علائم آن عواطفند، به آنها «فرانمود روانی»[۲۲] می‌دهیم [یا حالت روانی آن را ابراز می‌کنیم]. برای مثال، لرزیدن و رنگ‌پریده‌شدن فرانمود روانی ترس است. این واکنشها غیرارادی‌اند و تابع مهار آگاهانهٔ ما نیستند. ممکن است همچنانکه ترس و دلهره به‌طور غیرارادی میان یک جمعیت پخش می‌شود، آن واکنشها هم به دیگران سرایت کند. در اینجا مشکلی در این نظریه رخ می‌نماید: هرگز بروشنی توضیح داده نمی‌شود که چگونه فرد می‌تواند عاطفه‌ای را بدون آگاهی از آن احساس کند. آنچه روشن است این است که به مجرد آنکه این مرحلهٔ مقدماتی واقع گردید، می‌توان بین علائم یک عاطفه، فرانمود روانی آن، و «فرانمود تخیلی»[۲۳] آن تمیز نهاد. فرانمود تخیلی، فرانمودی است که بدرستی چنین نامیده می‌شود. طریقی است که به‌وسیلهٔ آن، عواطفمان را در مرحلهٔ دوم ابراز می‌کنیم، مرحله‌ای که کالینگوود تخیل و کروچه شهود

22) psychical expression

۲۳) imaginative expression ، ابراز حالت با استفاده از قوهٔ تخیل.

می‌نامد. در این سطح است که هنر خود را نمایان می‌سازد. فرض کنید که من احساس شادی می‌کنم. ممکن است با لبخندی غیرارادی بر چهره‌ام و چشمانی درخشان گشت بزنم ولی این واکنشها فقط فرانمود روانی است و همان علائم [عاطفه] است. لیکن، علاوه بر آن، می‌توانم به شادیم فرانمود تخیلی بدهم: می‌توانم بخوانم و برقصم؛ می‌توانم در مورد میزان شادیم صحبت کنم؛ اگر هنرمند باشم می‌توانم یک شعر یا یک آهنگ بسازم یا یک تابلو بکشم. همهٔ این وسیله‌هایِ فرانمود شادی من، وسایل انتقال آن به دیگران نیز هستند. درحالی‌که فرانمود روانی صرفاً از طریق اشاعهٔ غیرارادی پراکنده می‌شود، فرانمود تخیلی به شیوه‌ای انتقال می‌یابد که نیازمند توجه آگاهانهٔ مستمع یا نظاره‌گر است. برای ادراک شادیی که من از طریق آواز و رقص فرامی‌نمایم، دیگران باید به آنچه من انجام می‌دهم توجه کنند و مخیله‌های خویش را به کار گیرند تا حال مرا برای خود بازآفرینی کنند. عواطفی که در یک اثر هنری فرانموده [یا ابراز] می‌شوند از همین طریق قابل درک‌اند.

ممکن است چنین پنداریم که وقتی من صرفاً دربارهٔ میزان شادیم صحبت می‌کنم، شنوندگانم نیاز ندارند این‌گونه مخیلهٔ خود را به کار گیرند. تنها چیزی که نیاز دارند فهم معنای کلمات من است. لیکن، در نگر کالینگوود، چنین فهمی از معنای محض، به مرحلهٔ سوم فعالیت ذهنی مربوط می‌شود، مرحله‌ای که در آن مفاهیم صورتبندی می‌شوند. اگر بنا باشد نه فقط معنای محض کلمات من بلکه «بار عاطفی»[۲۴] آنها هم انتقال یابد، شنوندگان من باید مخیلهٔ خود را درست به همان شیوه‌ای به کار گیرند که هنگام واکنش‌نشان‌دادن در برابر یک اثر هنری به کار می‌گیرند. این‌گونه

24) emotional charge

انتقال عاطفه از طریق فرانمود تخیلی باید از انگیزش مستقیم عاطفه متمایز گردد. رقص و آواز و ترانهٔ شاد من مخاطبان مرا شاد نخواهد ساخت ولی آنها را قادر می‌سازد که شادی مرا درک کنند.

کروچه شهود و فرانمود [یا بیان حالت] را معادل می‌گیرد و حاضر است بگوید که هنر یا شهود است یا فرانمود. در نگر کالینگوود، هنر فرانمود است در سطح تخیل [یا، به عبارت دیگر، هنر بیان حالت است با استفاده از قوهٔ تخیل]. هر دو فیلسوف که به این شیوه هنر را تعریف‌کرده‌اند، فرانمود [یا بیان حالت] را از این دیدگاه می‌نگرند که معیاری را به‌دست می‌دهد که به‌وسیلهٔ آن آثار هنری می‌توانند ارزیابی شوند. هرآنچه فرانمود [یا بیان حالت] نباشد هنر نیست. بر این اساس، کالینگوود در اصول هنر برای محکوم‌کردن انواع مختلف «هنر کاذب» وقت بسیار صرف می‌کند و می‌خواهد نشان دهد که «هنر راستین» نیستند زیرا فرانمود ناب نیستند، بلکه هدفشان برانگیختن عواطف مخاطبان از برای مقاصد عملی یا صرفاً از برای سرگرم‌کردن آنهاست. سرودها و آهنگهای میهنی ذیل عنوان نخست [یعنی برای مقاصد عملی] و داستانهای عشقی و پلیسی ذیل عنوان دوم محکوم می‌شوند. کالینگوود این انواع هنر کاذب را بر این اساس که شگردهایی هستند که وسیله را برای هدف پیش‌پنداشته به‌کار می‌گیرند نفی می‌کند؛ در فرانمود راستین، هنرمند تا نقطهٔ نهایی فرانماییش، نمی‌داند چه چیز را فرامی‌نماید: او نمی‌تواند از نتیجهٔ نهایی کار پیشاپیش آگاهی داشته باشد.

تا اینجا از شرحی که از این نظریه به‌دست دادم آشکار می‌شود که کروچه و کالینگوود بیشتر بر فعالیت هنرمند و بر آنچه در ذهنش می‌گذرد تکیه می‌کنند. نظریهٔ آنها ظاهراً به نتیجه‌ای تناقض‌آمیز می‌رسد، یعنی اینکه اثر راستین هنری، فرانمودی در ذهن هنرمند است و [درعین‌حال] آن شیء

مادی [تابلو و غیره] را که ممکن است به‌عنوان اثر هنری برشماریم، صرفاً تجلی برونی[۲۵] آن است. این نگرش برای برخی هنرها از هنرهای دیگر پذیرفتنی‌تر است: اگر من آهنگی بسازم، بدون آنکه آن را بر کاغذ بیاورم، می‌تواند «در سر من» وجود داشته باشد و نتهایی که به‌وسیلهٔ آنها آهنگ خود را می‌نویسم می‌تواند فقط به‌عنوان کمکی از برای آفرینش مجدد آن در سرم پنداشته شد.[۶] ولی در مورد نقاشی باید گفت که ایجاد آن به وساطت رنگ بر روی بوم اهمیت کلی دارد. کروچه و کالینگوود در این موضع بی‌محابا نگرش خود را به همهٔ هنرها تعمیم می‌دهند. یکی از دلایل عمل آنها این است که هر دو به یک مابعدالطبیعهٔ ایدئالیستی پایبندند که فرایندهای ذهنی را باارزش‌تر از چیزهای مادی می‌داند. دلیل دیگرش تأکیدی است که بر هنر به‌عنوان راهی از برای فرانمود [یا ابراز] عواطف و ادراک شهودی ماهیت آنها می‌نهند؛ سختکوشی محض برون‌هشتن شهود یا فرانمود یک فرد، از طریق واسطه‌ای مادی[۲۶] برای آنها اهمیت ثانوی دارد، دقیقاً بدان علت که این امر مستلزم مهارت فنی و بهره‌گیری دانسته از وسیله در جهت هدفی معین است. آنان انکار نمی‌کنند که فرانمود و برون‌هشتن ممکن است هر دو در آن واحد جریان داشته باشند، و انکار نمی‌کنند که نقاش چه‌بسا حین نقاشی به ادراک شهودی کاملی از آنچه سعی می‌کند ترسیم کند نایل آید؛ ولی قویاً بر آنچه در ذهن نقاش می‌گذرد تأکید می‌نهند نه بر آنچه روی بوم نقاشی صورت می‌پذیرد.

چنانچه اثر راستین هنری در ذهن هنرمند وجود داشته باشد، نامحتمل نیست که هرگز نتواند مفهوم و شناختهٔ مخاطبان قرار گیرد. اما چنین

---

۲۵) externalization (= برونهشتگی).

26) physical medium

نمی‌شود؛ بر وفق این نظریه، نظاره‌گر هنر بصری، شنوندهٔ موسیقی، و خوانندهٔ ادبیات فرانمود هنرمند را برای خود بازمی‌آفرینند. وقتی سمفونی نهم بتهوون اجرا می‌شود، برون‌هشتن شهود بتهوون است؛ برای شناخت ارزش این اثر، شهودی راکه بتهوون ادراک می‌کرد من باز ادراک می‌کنم، من فرانمود [یا حالت] وی را در خودم بازسازی می‌کنم.

هنگامی که نظریهٔ کروچه و کالینگوود را بدین‌ترتیب خلاصه کنیم، چه‌بسا نظریه‌ای نامعقول جلوه کند. این نظریه، به ملاحظاتی چند، مورد انتقاد جدی است. بااینهمه می‌توانیم از کاستیهای آن آموزش بگیریم، و فهم آنچه کروچه و کالینگوود می‌کوشیدند انجام دهند می‌تواند ما را در درک نقش عواطف در واکنش ما در برابر هنر یاری کند. من بحث خود را دربارهٔ این نظریه از ضعیفترین نقاط آن آغاز می‌کنم.

هیچ دلیل نیکویی بر پذیرش این موضوع وجود ندارد که هنر راستین در ذهن هنرمند وجود دارد و توضیح واکنش مخاطبان در برابر آنچه این نگرش بدان می‌انجامد دشواریهای خاص خود را دارد. درحقیقت، کروچه و کالینگوود مدعی نیستند که یک کنسرت روندهٔ متوسط به‌طور کامل حالت [یا اکسپرسیون] بتهوون را هنگام گوش‌دادن سمفونی نهم بازآفرینی می‌کند. آنها این شناخت را دارند که بیشتر شنوندگان، در عالی‌ترین حد، به بازآفرینی ناکامل حالت بتهوون دست می‌یابند. ادراک کامل آن حالت تنها برای شنوندگان پرورده و مجرب دست می‌دهد، و شاید فقط ایدئالی باشد که همه در راهش می‌کوشیم ولی هیچ‌یک از ما به حصولش نایل نمی‌آییم. همینکه [لزوم] چنین پروردگی را در واکنش مخاطب در برابر هنر بپذیریم، توصیف کروچه و کالینگوود از آن واکنش قابل پذیرش می‌شود. می‌توانیم بارها و بارها به آثار بزرگ هنری بازگردیم و احساس کنیم که فهم ما از آنها

در حال رشد و پروردگی است. بااینهمه، اگر چنین رشدی در فهم [آثار هنری] را به‌عنوان تقرب تدریجی به آنچه در ذهن هنرمند می‌گذرد تلقی کنیم، درواقع ما را در درک این ویژگی تجربه‌مان یاری نمی‌کند. یکی از دلایلش این است که باید بی‌درنگ بپذیریم که هنرمند چه‌بسا عناصری در ذهن داشته باشد که خود از آنها آگاهی نداشته باشد، زیرا به‌طور معمول مخاطب یک اثر هنری ویژگیهایی را در آن می‌یابد که هنرمند آگاهانه در آن ننهاده است. دلیل دیگرش این است که گونه‌گونی تفسیرها و عکس‌العملها دشواری خاص خود را پدید می‌آورند. فرض کنید دو شنونده توافق کنند که سمفونی نهم بتهوون یک اثر بزرگ موسیقی است، و همچنین بر سر آن ویژگیهای مربوط به فرم اثر که بسیار مؤثر تشخیص می‌دهند توافق کنند ولی در مورد توصیف عواطفی که فکر می‌کنند بتهوون در این اثر فرامی‌نماید اختلاف‌نظر داشته باشند. ولی کدام یک از آنها توانسته است با کامیابی شهود بتهوون را درک کند؟ اگر بگوییم یکی از آنها درست می‌گوید و دیگری بر خطاست، چگونه می‌توانیم گفتهٔ خود را مدلل سازیم؟ توجه به این مورد ما را در اینجا با مشکلی حقیقی روبه‌رو می‌کند: هیچ راهی جز گوش‌دادن به موسیقی بتهوون برای بازشناسی شهود وی وجود ندارد. اگر بتهوون شرح مفصلی را در قالب کلمات در مورد آنچه می‌خواسته فرانماید از خود باقی نهاده بود ــ از آنجا که [بر اساس نظریهٔ مورد بحث] آهنگساز می‌تواند در موسیقی چیزهایی را فرانماید که از حد مقاصد آگاهانه‌اش درگذرد ــ کروچه [اگر می‌بود] می‌گفت که شرح بتهوون در سطح دیگری، یعنی سطح تفکر مفهومی، است و، بنابراین، راهنمای قابل اعتمادی برای فرانمود یا شهود هنری نیست. ولی اگر ما نمی‌توانیم به حالت هنرمند جز از طریق اثر هنری او شناخت پیدا کنیم، این باور که آنچه در

ذهن هنرمند است حقیقی‌تر و باارزش‌تر از اثر برساختهٔ اوست، موجب گمراهیمان خواهد بود.[۷]

درحقیقت، در مورد موسیقی و ادبیات نمی‌توانیم یک شیءِ مادی را بیابیم که آن را اثر هنری نام دهیم، ولی در مورد نقاشی، پیکرتراشی، یا معماری می‌توانیم چنین کنیم. سمفونی نهم بتهوون با هیچ نسخه‌ای از کمپوزیسیون یا هر نسخهٔ ثبت و ضبط‌شده‌ای از آن برابر نیست. اگر برخی از نسخ سرزمین بایر[۲۷] تی.اس.الیت در یک آتش‌سوزی از بین برود، خود شعر سالم باقی خواهد ماند، زیرا این شعر با هیچ‌یک از نسخه‌های متن برابر نیست. لیکن شناخت این واقعیت دلیل کافی را برای این گفته به‌دست نمی‌دهد که سمفونی نهم بتهوون درحقیقت در ذهن او وجود داشته و به‌وسیلهٔ شنوندگان پرورده و مجرب بازآفرینی می‌شود، یا ضمن آموزش درک سرزمین بایر می‌آموزیم که در خود دقیقاً آن چیزی را بازسازی کنیم که در ذهن الیت هنگام نوشتن اثر وجود داشته است.

دشواری دیگر در نظریهٔ کروچه و کالینگوود غفلت آنها از تفاوتهای هنرهاست. هر دو انکار می‌کردند که تفاوتهای مهمی بین انواع ادبی[۲۸] یا بین ادبیات و دیگر هنرها وجود دارد. چنین انکاری از این نگرش آنها ناشی می‌شود که هنر راستین در ذهن هنرمند است و برونهشت [یا تجلی خارجی] آن در یک واسطهٔ مادی خاص، موضوعی ثانوی است؛ ولی انکار آنان را واقعیت تجربهٔ زیباشناسانه تأیید نمی‌کند. اشعار، نقاشیها، و قطعات موسیقی بسیار متفاوت از یکدیگرند ــ چنانکه دیدیم، آثار نقاشی اشیاءِ مادیند، درحالی‌که شعر و موسیقی چنین نیستند ــ و در برابر آنها به شیوه‌های مختلف واکنش نشان می‌دهیم و از گونه‌های متفاوت واژگان انتقادی

27) *The Waste Land* 28) literary genres

استفاده می‌کنیم. درعین‌حال، این تفاوتها آنقدر بزرگ نیستند که به خاطر آنها نتوانیم هرگونه اظهارنظر کلی دربارهٔ آثار هنری و تجربه‌هایمان از آنها به عمل آوریم. در موارد بسیار، یکی از عوامل مسئله‌آفرین در زیباشناسی تنشی است که بین تنوع هنرها، از یک سو، و این نظر ما که آثار هنری حتماً در ویژگیهایی مشترکند، از سوی دیگر، وجود دارد. کروچه و کالینگوود در برخورد با این تنش نمی‌توانند حق مطلب را ادا کنند.

مورد نهایی آنکه، همانند نظریهٔ تولستوی، نتایج کاربست نظریهٔ کروچه و کالینگوود در عمل نگران‌کننده است. کالینگوود بویژه دامنهٔ بسیار محدودی از هنرها را «هنر راستین» می‌نگرد. آثار دانته، تی.اس.الیت، ییتس[۲۹]، جین اوستن، سزان[۳۰]، و موتسارت، همراه با برخی از آثار بتهوون و چند نمایشنامهٔ شکسپیر با معیار او پذیرفته‌اند و کمتر آثاری غیر از اینها می‌توانند از آزمون او بگذرند. ولی دشواری بزرگتر آن است که حتی روشن نیست که این آزمون چگونه باید به‌کار گرفته شود. دست‌کم بر اساس نظریهٔ تولستوی می‌توانستیم گشتی بزنیم و ببینیم که چه تعداد از مردم و با چه نوع عواطفی مبتلا شده‌اند. ولی با چه معیاری می‌توان تعیین کرد که آیا آنچه هنر ادعا می‌شود فرانمود حالت و، بنابراین، «هنر راستین» است یا نه؟ گویی پاسخ بیشتر منفی است: هنر نباید کار مبتذلی همچون برانگیختن مستقیم عواطف انجام دهد یا هرگونه غایت فروتری داشته باشد. بعد از آن باید دربارهٔ آنچه در ذهن هنرمند می‌گذرد و آنچه در ذهن مخاطب می‌گذرد داوری کنیم. تنها کاری که باید بکنیم بررسی واکنشهای درونیمان در برابر اثر است، یعنی بنگریم که آیا واکنشهایمان به‌گونه‌ای حالت هنرمند را

---

۲۹) William Butler Yeats (۱۸۶۵-۱۹۳۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی.
۳۰) Paul Cézanne (۱۸۳۹-۱۹۰۶)، نقاش فرانسوی.

بازآفرینی می‌کند یا نه. بااینهمه، از آنجاکه به ذهن هنرمند دسترسی نداریم، نمی‌توانیم بگوییم که آیا حالت او را بدرستی ادراک کرده‌ایم یا نه. بار دیگر تأکیدی که این نظریه بر فرایندهای مبهم و رازآمیز در ذهن می‌نهد دشواریهایی را سبب می‌شود.

نظریهٔ کروچه و کالینگوود را با وجود ضعفهای آن نباید بسادگی همچون خیالپردازی گزافه‌آمیزی کنار نهیم. ارزش آن را دارد که با دقت بیشتری بنگریم که این نظریه می‌خواهد به چه هدفی برسد. کروچه و کالینگوود، مانند تولستوی، می‌خواستند توجهی بایسته را به تفاوتهای بین هنر و تفکر عقلی[۳۱] [یا مفهومی] جلب کنند و این واقعیت را مطمح نظر قرار دهند که آفرینش یک اثر هنری یک فعالیت دماغی صرف نیست و درک زیباشناسانه از ادراک عقلی متفاوت است.[۸] درعین‌حال، یکی گرفتن آفرینش هنر با نمایش تجلیات عاطفی و واحددانستن واکنش زیباشناسانه را با انگیزش مستقیم عاطفه، اشتباه می‌دانستند و می‌خواستند از آن اجتناب ورزند. تماشاگری که در تئاتر نشسته و حین اجرای نمایش اتللو لبخندی مؤدبانه بر چهره دارد و در پایان فقط می‌گوید: "خوب، داستان عجیبی بود. حالا بریم سر مشروب"، حتماً اشکالی دارد. انتظار داریم که تماشاگر بیشتر در بحر نمایش فرو رود، ازلحاظ عاطفی بیشتر تحت تأثیر آن قرار گیرد، و نه‌تنها علاقه‌ای معنوی به دنبال‌کردن داستان از خود نشان دهد بلکه توجهش ازلحاظ عاطفی به شخصیتهای نمایش جلب شود. تماشاگری که بنشیند و عین خیالش نباشد، اصلاً واکنشی در برابر نمایش ندارد. متقابلاً ممکن است تماشاگری چنان درگیر نمایش شود و در برابر آن طوری واکنش نشان دهد که گویی جنایتی واقعی را روی صحنه نظاره می‌کند، از صندلی خود برخیزد

31) conceptual thought

و فریاد بزند "نه، دست نگه دارا!" و وقتی ببیند که تلاشش برای منصرف کردن اتللو به جایی نمی‌رسد، سیل اشک را سر دهد؛ چنین تماشاگری مانند تماشاگر قبلی اشکالی دارد. تحت تأثیر یک نمایش قرارگرفتن همچون تحت تأثیر منظره‌ای قرارگرفتن در زندگی حقیقی نیست.

نظریهٔ زیباشناسی باید بر ریسمان باریکی گام نهد که بین افراط در عقلی‌کردن واکنش در برابر هنر [از یک سو] و همانندکردن بیش از اندازهٔ آن واکنش به واکنشهای عاطفی در برابر رویدادهای زندگی حقیقی [از سوی دیگر] کشیده می‌شود. یکی از نقصهای نظریهٔ نسخه‌برداری هنر، که در فصل پیش مورد بحث قرار گرفت، این است که واکنش در برابر هنر را بیش از اندازه عقلی می‌کند. چنانکه ارسطو می‌گفت، چه‌بسا این واقعیتی باشد که ما وقتی می‌فهمیم چیزی نسخهٔ چیز دیگری[۹] است احساس لذت کنیم، ولی لذت زیباشناسانه بر این موضوع منحصر نمی‌شود. از سوی دیگر، سخن تولستوی دربارهٔ ابتلا، بین نقش عواطف در درک زیباشناسانه و نقش عواطف در زندگی هر روزه، تمایز چندانی قائل نمی‌شود. کروچه و کالینگوود می‌کوشند بر این ریسمان باریک گام زنند و توضیح دهند که چگونه آفرینش هنر و واکنش در برابر آن، هم از فعالیتهای صرفاً عقلی متفاوت است و هم از عکس‌العملهای مستقیم عاطفی.

کروچه و کالینگوود در پایان ناکام می‌شوند، یکی به دلیل آنکه بیش از اندازه بر آن چیزی تکیه می‌کنند که فکر می‌کنند در ذهن هنرمندِ آفریننده جریان دارد و دیگر به علت آنکه در مورد اهمیت تصورشان از [فرانمود] حالت، مبالغه می‌کنند. آن دو به‌هیچ‌وجه حق عناصر عقلی را در هنر ادا نمی‌کنند و به این واقعیت که هنر می‌تواند عواطف گوناگونی را به‌طور مستقیم برانگیزد، بهای لازم را نمی‌دهند. هنر ممکن است تماماً

چیره‌دستی[۳۲] نباشد ولی چیره‌دستی نقشی بزرگ در آن ایفا می‌کند. برای درک کامل شعر کاتولوس، هم باید مهارت فنی[۳۳] او را بشناسیم و هم در برابر عواطفی که فرامی‌نماید واکنش نشان دهیم. یک اثر کامیاب هنری می‌تواند درعین‌حال عواطفی را برانگیزد، عواطف دیگری را فرانماید، و چیره‌دستی فنی را نشان دهد. نمایشنامه‌ای چون تارتوف[۳۴] مولیر برایمان سرگرم‌کننده است و موجب خندهٔ ما می‌شود، ولی خنده باعث نمی‌شود که در برابر آن حیله‌گری که فرانموده می‌شود احساس خشم نکنیم یا مهارت مولیر را به‌عنوان نمایشنامه‌نویس درک نکنیم.

شکلهای مختلف این نظریه که هنر را فرانمود حالت می‌داند، هر قوت و ضعفی که داشته باشند، در نهایت با شکست مواجه می‌شوند. فرانمود حالت فقط یک جنبه از هنر است. برخی آثار از آثار دیگر فرانماترند [یعنی بیشتر بیان حالت می‌کنند]، ولی حتی آثاری که بیشترین فرانمایی [حالت] را دارند، منحصر به فرانمایی [حالت] نیستند [یعنی فقط بیان حالت نمی‌کنند و کاری بیش از آن می‌کنند]. شاید هنگامی که به موسیقی مالر[۳۵] ــ در مقایسه با موسیقی باخ ــ گوش می‌دهیم؛ بیشتر این اندیشه به ذهنمان خطور کند که با آهنگسازی روبه‌رو هستیم که عواطف را فرامی‌نماید، ولی نابخردانه است که مالر را فاقد مهارت فنی بدانیم یا ادعا کنیم که موسیقی او نمی‌تواند ازلحاظ فرم تحلیل شود.

اگر اهمیت فرانمایی [حالت] را در آفرینش هنر و در درکمان از آن بپذیریم، بدون آنکه تا آن حد پیش رویم که ادعا کنیم هنر تماماً فرانمود [حالت] است و چیز دیگر نیست، باز هم باید توضیح دهیم که وقتی هنر را

---

32) craft 33) technical skill 34) *Tartuffe*

۳۵) Gustav Mahler (۱۸۶۰-۱۹۱۱)، آهنگساز و رهبر ارکستر چک.

به‌عنوان فرانمایی عواطف معرفی می‌کنیم چه منظوری داریم. دیدیم که وقتی می‌گوییم منظورمان این است که هنرمند فقط عواطف خود را در اثر قرار می‌دهد [یا فقط عواطف خود را در اثر خویش فرامی‌نماید] با مشکلاتی روبه‌رو می‌شویم. آن عواطف را جز از طریق اثر نمی‌توانیم بشناسیم، و بسیار خام‌اندیشانه است که فکر کنیم فقط یک آهنگساز غمگین می‌تواند آهنگ غمگین بسازد، فقط یک شاعر عاشق می‌تواند شعر عاشقانه بگوید، و فقط یک نقاش خشمگین می‌تواند خشم را نقاشی کند. در اینجا باید هوشیار باشیم که توجهی بایسته به تنوع هنرها و تنوع هنرمندان مبذول داریم. اگر می‌گوییم که لازم نیست همهٔ اشعار عاشقانه را دلباختگان شوریده‌حال بسرایند، دلیل آن نیست که هیچ شعر عاشقانه‌ای را عشاق حقیقی نمی‌سرایند. مشکل اینجاست که اغلب اوقات نمی‌توانیم دریابیم که عواطف فرانموده‌شده در اثر هنری تا چه حد با عواطفی که هنرمند احساس می‌کند مطابقه دارد. از آنجاکه علاقهٔ ما در هر صورت بیشتر به اثر معطوف است تا به پدیدآورندهٔ آن، خِرد حکم می‌کند که بیشتر دربارهٔ عواطف فرانموده‌شده در اثر صحبت کنیم تا به جزئیات زندگی هنرمند بپردازیم.

بااینهمه اغلب بسیار دشوار است که این اصل مربوط به نقد هنری را در عمل به‌کار گیریم و ممکن است این سؤال در ذهنمان مطرح شود که وقتی دربارهٔ عواطف «در» اثر هنری صحبت می‌کنیم چه منظوری داریم. شعر عاشقانه شعری است که ادعا می‌شود کسی آن را می‌سراید که خود عاشق است و به ما امکان می‌دهد که حالت چنین شخصی را به تصور آوریم، خواه خودمان عاشق باشیم یا نباشیم. در مورد موسیقی غمگین چطور؟ ممکن است بیشتر این فرض را موجه بدانیم که موسیقی غمگین شنونده را غمگین می‌سازد تا آنکه موسیقی غمگین آن نوع موسیقی است که فردی

غمگین آن را ساخته است. بااینهمه، موسیقی غمگین ما را به گونه‌ای غمگین نمی‌سازد که خبر مرگ یکی از آشنایانمان ما را غمگین می‌سازد.[۱۰] شاید بیشتر این جنبه را داشته باشد که حالت احساس غم را برایمان مجسم می‌کند و موجب می‌شود به شیوه‌ای خاص، آزاد از تعلق[۳۶]، و زیباشناسانه احساس غم کنیم. در اینجا دو مسئله وجود دارد. یکی این است که آیا ویژگیهای خاصی در آثار هنری وجود دارد که بتواند به‌صورت عینی مشخص گردد و همواره در قالب عواطف معینی قابل توصیف باشد: مثلاً آیا گام مینور در موسیقی همیشه حالت محزون دارد، و اگر چنین است، دلیلش چیست؟ مسئلهٔ دیگر این است که وقتی می‌گوییم "فلان حالتِ احساس‌کردن را به تصور می‌آوریم" یا "به شیوه‌ای خاص، آزاد از تعلق، و زیباشناسانه چیزی را احساس می‌کنیم، چه منظوری داریم.

یک دسته از مصطلحاتی که اغلب دربارهٔ آثار هنری به کار می‌رود مسئلهٔ نخست را مطرح می‌کند و به مسئلهٔ دوم کاری ندارد. مصطلاحاتی چون «آزاردهنده»، «شادی‌آور»، «هراس‌انگیز»، «سرگرم‌کننده» به‌طور مستقیم به انگیزش عواطف اشاره دارند. اگر بگوییم تابلوهای هیرونیموس بوس[۳۷] آزاردهنده است، اولاً منظورم این است که در این تابلوها چیزی وجود دارد که مرا می‌آزارد و به‌طور ضمنی ادعا می‌کنم که تابلوها برای دیگران هم آزاردهنده است. اگر بگوییم که تارتوف نمایشی شادی‌آور است، مرادم این است که در من شادی می‌آفریند، مرا به خنده می‌اندازد و مدعی هستم که بر دیگران هم چنین تأثیری خواهد داشت. لیکن باز هم در اینجا می‌توانیم سؤال کنیم که چه چیز دربارهٔ یک تابلو وجود دارد که آن را

---

36) detached

۳۷) Hieronymus Bosch (۱۴۵۰؟-۱۵۱۶)، نقاش هلندی.

آزاردهنده می‌سازد، یا در مورد یک نمایش وجود دارد که آن را شادی‌آور می‌کند. آیا ویژگیهای معینی وجود دارد که همیشه نقاشیها را آزاردهنده یا نمایشها را شادی‌آور می‌سازد؟

شماری از نویسندگان نظر بر این دارند که مدل اساسی ما برای اسناد صفات فرانمودی [یا صفات مبین حال] به چیزها، همان‌گونه است که پیکر آدمی و چهرهٔ آدمی به چشم می‌آید و رفتار می‌کند.[۱۱] می‌گویند موسیقی غمگین آن نوع موسیقی است که به افراد غمگین می‌ماند، افرادی که آهسته حرکت می‌کنند و با صدای آهسته سخن می‌گویند. لیکن نمی‌دانم که آیا چنین رهیافتی همهٔ صفات فرانمودی هنر را توضیح می‌دهد یا نه. ممکن است در مورد اسناد صفتهایی ساده مانند «غمگین» صادق باشد، ولی آیا در مورد صفتهای ظریفتر چون «محزون»، «افسرده»، «متین»، یا «خوشدلانه» نیز صادق است؟ حتی صادق بودنش در مورد «غمگین» هم چندان روشن نیست. برخی افراد غمگین آرام حرکت می‌کنند و با صدای آهسته سخن می‌گویند، ولی برخی دیگر چابکتر از افراد معمولی حرکت می‌کنند و با لحنی قوی‌تر سخن می‌گویند. افراد دیگری هم هستند که عادی حرکت می‌کنند و سخن می‌گویند ولی غمگین‌بودن خود را با حالت چهره و ژست دست و پای خود آشکار می‌کنند. بااینهمه، بیشتر متمایلیم بگوییم که موسیقی آهسته و آرام بیش از موسیقی تند و خشن، غمگین است. البته موسیقی غمگین نمی‌تواند مانند یک چهرهٔ غمگین نمایان شود؛ ممکن است تصور کنیم که یک نقاشی انتزاعی غمگین چنین وضعی دارد، ولی من در این مورد مطمئن نیستم. یک نقاشی انتزاعی غمگین ممکن است با رنگهای «غمگینِ» آبی و قهوه‌ای و خاکستری کشیده شود، ولی آنگاه این سؤال مطرح خواهد شد که چه چیز رنگهای غمگین را غمگین می‌سازد؟

بخشی از این مسئله که ما چرا صفات فرانمودی خاصی را با آثار هنری خاصی تداعی می‌کنیم، موضوعی روانشناختی است. بسی محتمل است که تشبیه کردن [آثار هنری] به رفتار آدمی و حالت [یا اکسپرسیون] چهرهٔ انسان بعضی از تداعی[۳۸]هایی را توضیح دهد که مثلاً بین موسیقی آهسته و آرام، و غمگین‌بودن قائل می‌شویم. این‌طور نیست که همهٔ افراد غمگین آهسته حرکت کنند و با صدای آرام سخن گویند، ولی این یکی از معمولترین شیوه‌هایی است که به‌وسیلهٔ آن آدمیان غم خود را ابراز می‌کنند [یا فرامی‌نمایند] و، بنابراین، هنجاری دانسته می‌شود که زمینهٔ تشبیه را به وجود می‌آورد. ممکن است تداعیهای دیگری نیز در کار باشد. سبز رنگی است که افراد با آن احساس آرامش می‌کنند و، درنتیجه، ممکن است یک نقاشی انتزاعی سبز را آرامش‌بخش و آساینده بیابیم و آن را همین‌گونه وصف کنیم. اگر بپرسیم که چرا سبز را رنگی آرامش‌بخش حس می‌کنیم، به حوزهٔ روانشناسی وارد می‌شویم نه قلمرو فلسفه. یک نقاشی آزاردهنده می‌تواند تابلویی باشد که در آن شکلهای گوناگون، بدون هرگونه نقشهٔ ظاهری، برهم تلنبار شده باشد. اینکه چرا توده‌ای تلنبارشده از شکلها را آزاردهنده می‌یابیم باز یک مسئلهٔ روانشناختی است. اگر سؤال کنیم چه چیز یک وضعیت را خنده‌آور می‌سازد، خواهیم دید که بخش بزرگی از کمدی‌بودن قضیه ناشی از این است که انتظارات ما را دربارهٔ آنچه قرار است رخ دهد یا گفته شود معکوس می‌کند. اینکه چرا معکوس‌شدن انتظارات برایمان خنده‌آور است، واقعیتی روانشناختی دربارهٔ طبیعت آدمی است.

فرانمود عواطف از راه رفتار و حالات صورت، فرهنگ به فرهنگ از جهاتی متفاوت است و عوامل فرهنگی نیز می‌تواند در مورد تداعی [یا

---

۳۸) association (= همخوانی).

پیوند] صفات فرانمودی خاصی با انواع خاصی از هنر مؤثر باشد. در موسیقی هند، راگا[۳۹]های مختلفی برای زمانهای مختلف روز وجود دارد، ولی برای یک غربی به‌هیچ‌وجه روشن نیست که چرا یک نوع راگا با صبح پیوند دارد و دیگری با عصر.

لیکن هنگامی که ما با آثار هنری خاصی سروکار داریم نباید صرفاً انتظارمان آن باشد که اسناد صفات فرانمودی به آنها [مانند غمگین یا شاد توصیف‌کردن آنها] فقط در چنین قالبهای کلی روانشناختی یا فرهنگی مورد توجه و تأیید قرار گیرد. در توضیح اینکه چه چیز در مورد نقاشی هیرونیموس بوس آزاردهنده است، شاید لازم باشد که شکلها یا مجموعه‌هایی از شکلها را در یک تابلو واحد از او به دیده گیریم نه آنکه تأثیرات کلی هنر نقاشی بوس را ازلحاظ روانشناسی بررسی کنیم. در توضیح اینکه چه چیز دربارهٔ داستان تارتوف مولیر شادی‌آور است، شاید لازم باشد به جای آنکه به ماهیت کلی کمدی بپردازیم، توجهمان را به تک‌تک صحنه‌ها معطوف کنیم. برای آنکه چگونگی درک یک قطعه‌موسیقی‌هندی را بیاموزیم، شاید همان‌قدر که آگاهی از رویکرد هندیان نسبت به موسیقی مهم است، گوش‌دادن دقیق تک‌تک قطعات مورد نظر درخور اهمیت‌باشد. انتقاد از یک اثر خاص هنری شاید مستلزم توضیح دقیق این موضوع باشد که به چه دلیل می‌گوییم برخی ویژگیهای فرانمودی [حالت] در آن وجود دارد و شاید لازمه‌اش آن باشد که علاوه بر توجه به تداعیات روانشناختی و فرهنگی، ویژگیهای خاص آن اثر را بررسی کنیم.

اگر بخواهیم برای ویژگیهای خاص فرانمودی در آثار هنری تعاریفی بیابیم به حوزهٔ روانشناسی یا نقد و سنجشگری راه می‌یابیم و از فلسفه دور

---

۳۹) raga، دستگاه کلاسیک موسیقی هند.

می‌شویم. آیا می‌توان در جهت ارائهٔ توضیحی فلسفی دربارهٔ واکنش ما نسبت به چنین ویژگیهایی ــ آنجا که صرفاً انگیزش عاطفی نباشد ــ گامی پیش نهاد؟ تفاوت بین احساس یک عاطفه در حالت عادی و احساس یک عاطفه هنگام تأمل دربارهٔ یک اثر هنری که ویژگیهای عاطفی خاصی را نشان می‌دهد چیست؟ تفاوت بین چگونگی احساسمان هنگامی که خبر مرگ شخص آشنایی را می‌شنویم و چگونگی احساسمان هنگامی که یک موسیقی غمگین را می‌شنویم چیست؟ تخیل در اینجا نقشی ایفا می‌کند، همان‌گونه که در واکنشمان در برابر بازنمایی نقش دارد. قبلاً گفتم که شعر عاشقانه به ما امکان می‌دهد که حالت عاشق‌بودن و احساس عشق را به تصور آوریم. لیکن این موردی است که در آن فرانمایی و بازنمایی در کنار هم قرار می‌گیرند. کاتولوس در اشعار لسبیا، هم احساس عاشق‌بودن را فرامی‌نماید و هم فردی عاشق را بازمی‌نماید که به بازنمایی در تئاتر شبیه است. به همین نحو جان دان[۴۰] نیز در منظومهٔ «طلوع خورشید»[۴۱] احساسات خود را نسبت به معشوق فرامی‌نماید و برای این کار خویشتن را در حال خطاب به خورشید بامداد بازمی‌نمایاند که در مقابل چشم عشاق طلوع می‌کند، مطلع شورانگیز شعر ما را در تخیل وضعیت یاری می‌کند:

ای بیخرد پیر همیشه در کار، خورشید نافرمان
چرا تو بدین‌گونه،
از میان پنجره‌ها و پرده‌ها بر ما وارد می‌شوی؟
آیا عشاق باید در فصلهای مختلف با جنبشهای تو گام بردارند؟

---

۴۰) John Donne (۱۵۷۳-۱۶۳۱)، شاعر انگلیسی.

41) «The Sunne Rising»

در ادبیات، فرانمایی و بازنمایی اغلب در چنین راستایی در کنار هم قرار می‌گیرند و شاید به کمک شناخت آنچه بازنموده می‌شود بتوانیم به فهم آنچه فرانموده می‌شود نایل آییم. همین موضوع دربارهٔ نقاشی مبتنی بر بازنمایی مصداق دارد. اگر به تابلو اوتچلو[۴۲] به نام نبرد سان رومانو[۴۳] نگاه کنیم، همینکه بدانیم آنچه در این تابلو بازنموده می‌شود صحنهٔ نبرد است، دامنهٔ عواطفی که ممکن است انتظار داشته باشیم در چنین اثری فرانموده شود محدود می‌گردد (نک: تابلو شمارهٔ ۲). ممکن است در این تابلو پیروزی یا اندوه را جستجو کنیم، ولی مسلماً شادی و فارغ‌البالی را سراغ نمی‌گیریم. اگر حوزهٔ دیدمان را به موسیقی ــ که بندرت حالت بازنمایی دارد ــ منحصر گردانیم، شاید سهلتر بتوانیم نکات مربوط به فرانمایی را مشخص کنیم. برخی اوقات عنوان یک قطعه موسیقی نشان می‌دهد که باید انتظار فرانمایی چه چیز را در آن قطعه داشته باشیم. اگر بدانیم نام قطعه‌ای «مارش عزا» است، اندیشهٔ مراسم عزاداری و حزن و اندوه ملازم آن به ذهنمان خطور می‌کند. ولی هنگامی که در برابر غم موجود در یک قطعهٔ موسیقی واکنش نشان می‌دهیم که عنوان آن کلیدی در اختیارمان قرار نمی‌دهد، چه [حالی] را تجربه می‌کنیم؟ آیا حال احساس‌غم‌کردن را برای خود مجسم می‌کنیم؟ آیا به شیوهٔ خاص آزاد از تعلقی، احساس غم می‌کنیم یا چیزی شبیه غم را احساس می‌کنیم که غیر از خود غم است؟

اشکال ارائهٔ توضیح فلسفیِ خرسندکننده‌ای دربارهٔ عاطفه بخشی از مسئله است. پیش از آنکه بتوانیم بگوییم که احساس‌غم‌کردن به شیوهٔ خاص آزاد از تعلق چه حالتی است، باید بتوانیم بگوییم احساس‌غم‌کردن به شیوه‌

---

۴۲) Paolo Uccello (۱۳۹۷-۱۴۷۵)، نقاش فلورانسی.

43) *The Battle of San Romano*

معمول چه حالتی است. در یک سطح، همه از روی احساس درونی خود می‌دانیم که احساس غم‌کردن چه چیزی است و هنگامی که فکر می‌کنیم اشخاص دیگر احساس غم می‌کنند از روی رفتارشان ــ حرکاتشان، لحن صدایشان، و حالت چهره‌شان ــ استنباط می‌کنیم که آنها عاطفه‌ای را احساس می‌کنند که ما از روی تجربهٔ خودمان با آن آشناییم. مشکل هنگامی شروع می‌شود که بخواهیم از این حد فراترویم و به توصیفی کلی دربارهٔ ماهیت غم برسیم و آن را در قالب کلماتی بیان کنیم که مقبول و مفهوم دیگران باشد. چنین توصیفی نه‌تنها قادرمان خواهد ساخت که غم را تشریح کنیم بلکه به ما امکان می‌دهد که آن را از عواطف مرتبط مانند دلتنگی و افسردگی متمایز سازیم. در این خصوص سه رهیافت را می‌توانیم بیازماییم. یکی آن است که موضوعات نمونه‌وار[۴۴] یک عاطفه را مشخص سازیم. موضوع یک عاطفه می‌تواند شخص، چیز، یا موقعیتی باشد که عاطفه در جهتش قرار می‌گیرد. هنگامی که دلیل یک عاطفه از ما خواسته شود، معمولاً به یک موضوع اشاره می‌کنیم. بنابراین اگر از مرگ خالهٔ خود غمگین هستم، مرگ خاله‌ام موضوع غمگین‌بودن من است و وقتی از من سؤال شود که چرا غمگین هستم به آن اشاره می‌کنم. موضوعات نمونه‌وار غم عبارت از مصیبت [یا داغدیدگی]، تباه‌شدن، و ناکامی است. رهیافت دیگر که پیشتر از آن یاد شده است، این است که رفتار ویژه یا گونه‌های رفتار را که افراد غمگین نشان می‌دهند ــ مانند حرکات، لحن صدا، حالت چهره، و ژست دست و پا ــ مشخص سازیم. در این حوزه، بویژه باید احتیاط کنیم که گرفتار دور [باطل] نشویم و نگوییم که حالت ویژهٔ چهرهٔ فرد غمگین، فرانمود غم است. باید از دهانی سخن گوییم که لبخند بر لب

44) typical objects

ندارد، از چشمانی حرف بزنیم که نمی‌درخشد، و بکوشیم از آن زبانی پرهیز کنیم که به آن حالت عاطفی متوسل می‌شود که فرض می‌کنیم آن رفتار یا آن سیما را فرامی‌نماید. این کار ساده‌ای نیست. رهیافت سوم این است که شخص، با استفاده از درون‌نگری[۴۵] [یا سیر باطنی]، احساسات خود را در حد اعلای دقت توصیف کند. این نیز بسیار دشوار است. در توصیف حالات عاطفی، آدمی بی‌درنگ به استعاره متوسل می‌شود ــ "احساس می‌کردم امواج اندوه و دلتنگی سراسر وجودم را فرامی‌گیرد" ــ یا به حالتی که دیگران در اوضاع مشابهی احساس می‌کنند توسل می‌جوییم ــ "من همان احساسی را داشتم که شما ممکن است در حالتی داشته باشید که برای پنجاه شغل مختلف تقاضا داده‌اید و حتی برای یک مصاحبه هم دعوت نشده‌اید." چنین توصیفهایی کاملاً قابل درک است ولی مستلزم آن است که شنوندگانی داشته باشیم که مخیلهٔ خویش را به کار گیرند تا آنچه را ما احساس می‌کنیم خود نزد خویش احساس کنند.

اینکه چه چیزهایی را باید دقیقاً به‌عنوان «عواطف» گروهبندی کنیم، به‌هیچ‌وجه روشن نیست و این نیز موجب می‌شود که در ارائهٔ توصیفی روشن از عاطفه با اشکال روبه‌رو شویم. یک توصیف فلسفی از عواطف علاوه‌بر کوشش برای تعیین موضوعات [عاطفه]، رفتار، و تجارب مربوط به عواطف خاص، باید بین انواع حالاتِ عاطفی[۴۶] ــ مثلاً حالاتی مانند افسردگی یا سرخوشی[۴۷] و عواطفی مانند حزن یا خشم ــ تمیز نهد. درست است که حالات[۴۸] موضوع مشخصی ندارند ولی تا وقتی برقرارند، بر عکس‌العملها و رفتار کلی ما سایه می‌افکنند؛ عواطف معمولاً دارای

45) introspection 46) affective states 47) elation
48) moods

موضوعند و به جای آنکه بر افعال ما سایه افکنند، با رفتار خاصی فرانموده می‌شوند. بنابراین، اگر من افسرده باشم شاید هیچ دلیل خاصی برای آن وجود نداشته باشد و چه‌بسا با حالتی تکیده این سو و آن سو بروم، لبخندی بر لب نداشته باشم، و هیچ چیز نظرم را به خود جلب نکند. ولی اگر سوگوار شده باشم، دلیلی برای آن وجود دارد، مثلاً ممکن است داغدار باشم و احتمالاً اعمال مشخصی انجام دهم، برای مثال، گریه کنم و صحبت‌کردن از کسی که از دنیا رفته است برایم دشوار شود.

دشوار است بتوانیم خط فاصلی بین حالات و عواطف رسم کنیم. بویژه مصطلحات معمول عاطفی از قبیل «غم» و «شادی» گاه در مورد حالات به کار می‌رود و گاه در مورد عواطف. احساسهایی که محل فیزیکی [یا مادی] مشخصی در بدن دارند، از قبیل دردها، سوزشها، و خارشها تمیزشان از یکدیگر سهلتر است. این احساسها را اغلب در متن عواطف بحث و مطالعه می‌کنند، زیرا ممکن است با عواطف یا حالاتی مرتبط باشند، یعنی یا منشاءِ آنها باشند یا از آنها ناشی شوند. برای مثال، سردرد می‌تواند نشانه، یا علت، یا معلول یک حالت افسردگی باشد. لیکن چنین احساسهایی که محل فیزیکی [یا جسمانی]شان قابل تعیین است در حاشیهٔ توصیف عاطفه قرار می‌گیرند نه در مرکز آن.

اگر بخواهیم مطالعه‌ای درست بدین‌گونه دربارهٔ عاطفه انجام دهیم، وقت زیادی را باید به آن اختصاص دهیم. اگر در پایان این سیروگشت طولانی ببینیم واکنشمان در برابر عواطف همان واکنشی است که در برابر عواطف فرانموده‌شده در آثار هنری نشان می‌دهیم چه چیز دستگیرمان خواهد شد؟ من در اینجا برای راه و روش این پژوهش دو پیشنهاد دارم. نخست، دیدیم که وقتی می‌کوشیم تجربهٔ خود را از یک عاطفه شرح دهیم

اغلب به استعاره روی می‌کنیم یا به شیوه‌ای متوسل می‌شویم که دیگران در اوضاع مشابه [عاطفه‌ای را] احساس می‌کنند، و این توصیفات، به‌نوبهٔ‌خود، نیازمند مخاطبانی هستند که با بهره‌گیری از قوهٔ تخیل خویش آنها را درک کنند. موضوع به این سادگی نیست که بگوییم "تصور کن که احساس‌غم‌داشتن چه حالتی دارد"، زیرا در جواب آن می‌توانیم بگوییم "احساس غم دربارهٔ چه؟ من نمی‌توانم به حالت انتزاعی غمگین باشم." پس بهتر است بگوییم "تصور کن اگر پانزدهمین نامهٔ عدم پذیرش رسیده بود، چه احساسی داشتی." از مخاطبان می‌خواهیم که وضعیتی را تخیل [یا تجسم] کنند و عاطفهٔ متخیلشان[۴۹]، اگر آن باشد که باید باشد، از تخیل [یا تجسم] آن وضعیت فراخواهد آمد. این امر، به‌نوبهٔ‌خود، به نکتهٔ دوم من می‌رسد که ماهیت واکنش عاطفی در برابر آثار هنری، ما را از نظریهٔ کلی دور می‌کند و به مطالعهٔ آثار خاص بازمی‌گرداند. یک اثر بازنمودی هنری، دست‌کم، وضعیتی را بر ما عرضه می‌دارد که می‌توانیم مجسم کنیم که اگر در آن وضعیت می‌بودیم چگونه احساس می‌کردیم. ولی بسختی می‌توان عواطفی را بدون وضعیتی مجسم کرد که باید باشد تا آن عواطف به وجود آیند. شاید راه درست این باشد که به مطالعهٔ دقیق تک تک آثار هنری بپردازیم و هرگونه کوششی را در جهت تعمیم [یافته‌ها] صرفاً بعد از این مطالعه انجام دهیم.

ماهنوز مسئله‌ای را که هنرهای انتزاعی مانند موسیقی پیش می‌نهند حل نکرده‌ایم، هنرهایی که گویی عواطف را فرامی‌نمایند ولی وضعیتی را بر ما عرضه نمی‌دارند که بتوانیم تصور کنیم [اگر در آن می‌بودیم] چه احساسی می‌داشتیم. و هنوز روشن نیست که چگونه می‌توان در عالم خیال، عاطفه‌ای

49) imagined emotion

را احساس کرد، و احساس عاطفه در حالتی خاص و آزاد از تعلق [یعنی همان حالت انتزاعی] چگونه به تخیل درمی‌آید. اجازه دهید ابتدا همان مسئلهٔ اول را بررسی کنیم. یک قطعهٔ فرانمودی موسیقی [یعنی قطعه موسیقیی که ابراز حالت می‌کند] گاه ما را برمی‌انگیزد تا وضعیتی را برای خود تخیل [یا تجسم] کنیم. درحالی‌که در هنر بازنمودی، وضعیت بر ما عرضه می‌شود و از ما خواسته می‌شود که احساس عاطفه را تخیل کنیم [یعنی اگر در آن وضعیت قرار می‌گرفتیم چه نوع احساسی می‌داشتیم]، در موسیقی انگیزش عاطفی بر ما عرضه می‌شود، و وقتی در عالم خیال عاطفه را احساس می‌کنیم، می‌توانیم وضعیتی را نیز به تخیل آوریم. به همین علت است که اصرار داریم عاطفه‌ای را که در موسیقی می‌یابیم به وضعیتی در زندگی آهنگساز ربط دهیم. می‌خواهیم آن عاطفه را به عاطفه قابل شناختی که از وضعیتی خاص ناشی می‌شود بازگردانیم. ولی این سؤال مطرح می‌شود که چه نوع انگیزش عاطفی بر ما عرضه می‌شود؟ انگیزش ممکن است در مورد قطعات مختلف موسیقی شکلهای مختلف به خود گیرد. برخی اوقات موسیقی می‌تواند انواع موضوعات عاطفی را بر ما عرضه کند: در خامترین سطح، یک غلت ناگهانی بر طبلها که صدای رعد ایجاد می‌کند می‌تواند ترس را در ما برانگیزد (با وجود آنکه می‌دانیم درواقع چیز ترسناکی وجود ندارد). گهگاه موسیقی می‌تواند رفتار ویژهٔ کسی را نشان دهد که آن عاطفه را تجربه می‌کند: در اینجا باز حرکت آهسته و صدای آرام را به یاد می‌آوریم. یا برخی اوقات ممکن است نوعی تشابه با شیوه‌ای وجود داشته باشد که خود ما، هنگامی که آن عاطفه را تجربه می‌کنیم، احساس می‌کنیم و، بنابراین، برای توصیف آن از همان استعاره استفاده می‌کنیم: مثلاً در مورد موسیقی می‌توان گفت که موج می‌زند و برمی‌خروشد، و همین‌طور نیز

عواطف.[۱۲] مفهوم ساختن این پیوند و تشبیه آخری دشوارترین کار است، با وجود آنکه اغلب آن را هنگام گوش‌دادن به موسیقی تجربه می‌کنیم.

شاید آوردن مثالی در اینجا مفید باشد. کنسرتو کلارینت موتسارت به گوش شنونده قطعه‌ای شاد و نشاط‌انگیز می‌آید. این قطعه در اواخر زندگی موتسارت نوشته شد و اندکی پیش از مرگش به پایان رسید، یعنی همان زمان که رکوئیم[۵۰] [آهنگ عزای] خود را می‌نوشت و با فقر و بیماری دست به گریبان بود. این موسیقی به هیچ‌یک از موضوعاتی که نوعاً شادی‌آورند شباهت ندارد. بخشهایی از موومان‌های اول و سوم رفتار مردم شادی را نشان می‌دهند که می‌جهند و می‌رقصند، ولی نمی‌توانند در حد خود این موضوع را به‌کفایت توضیح دهند که چگونه این کنسرتو شادی را فرامی‌نماید. توجه به ویژگیهای لحن [یا تُن] کلارینت و نقشی که در ارتباط با سازهای دیگر ایفا می‌کند و فاصله‌هایی که استفاده می‌شود، چه‌بسا ما را در فهم آنچه این اثر را به‌صورت قطعه‌ای شاد درمی‌آورد یاری کند. این ویژگیها به ترتیبی ما را به یاد چگونگی احساسمان می‌اندازد هنگامی که احساس شادی می‌کنیم، و ما را قادر می‌سازد که احساس شادی‌کردن را تجسم کنیم یا، درواقع، عواطف بالفعل شادی را در ما برمی‌انگیزد. ولی "چگونگی احساسمان هنگامی که احساس شادی می‌کنیم" بسادگی به وصف درنمی‌آید و در قالب مصطلحات کلی بسختی می‌توان تحلیل کرد که کدام ویژگیهای موسیقی معمولاً با آن احساس متناظر است. در توضیح اینکه چرا کنسرتو کلارینت موتسارت را قطعه‌ای شاد می‌نامیم، اگر به پاساژهای خاصی اشاره کنیم و بگوییم "اینجا به صدای کلارینت گوش کن"، کامیاب‌تر خواهیم بود تا اینکه توصیفی کلی از ویژگیهای موسیقی شاد را

50) *Requiem*

ارائه کنیم. در اینجا باردیگر به آن نقطه‌ای می‌رسیم که پیشرفت مستلزم مطالعهٔ دقیق آثار منفرد است.

اکنون به مسئلهٔ دوم می‌پردازم. فلان عاطفه را در عالم خیال مجسم‌کردن به چه معناست؟ ممکن است انواع مختلفی از این‌گونه تجسم وجود داشته باشد که بویژه نام یکی از آنها را بتوان احساس عاطفهٔ آزاد از تعلق گذاشت که فراخور هنر است. در آغاز این فصل به سخن وردزورث در مقدمهٔ ترانه‌های عاشقانه اشاره کردم که می‌گوید: "شعر خوب، جوشش خودانگیختهٔ احساسات پرتوان است." همچنین وردزورث در همان جا می‌گوید که شعر "از آن عاطفه‌ای سرچشمه می‌گیرد که در حالت آرامش به خاطر آورده می‌شود"، و نظرش این است که برای شاعر نیز نوعی بی‌شائبگی یا آزادی از تعلق لازم است. در فصل پنجم به این آزادی از تعلق بیشتر توجه می‌کنیم و در رهگذر آن روشن خواهیم کرد که چگونه واکنش در برابر هنر از دیگر انواع تجسم [یا تخیل] عاطفه متفاوت است.[۱۳] هرچند ابتدا باید جنبه‌ای مهم از آثار هنری را بررسی کنیم که تاکنون فقط دیدی کوتاه بر آن افکندیم.

دیدیم که دشوارترین مورد فهم فرانمودِ [حالت] به موسیقی مربوط می‌شود. دیدیم که توضیح دقیق در این باب که موسیقی (که بیشترینه‌اش ماهیت بازنمایی ندارد بلکه فقط مبتنی بر فرم است) چگونه عواطف را فرامی‌نماید، کاری دشوار است. وقتی می‌کوشیم ویژگیهایی را مشخص کنیم که کنسرتو کلارینت موتسارت را قطعه‌ای شاد می‌کند، درواقع توجه را به ویژگیهای فرمی اثر مانند ریتمها و فواصل موزیکال جلب می‌کنیم. ویژگیهای فرمی آثار موسیقی است که موضوعات نوعاً عاطفی را ارائه می‌کند؛ و رفتار ویژهٔ کسی را به خاطرمان می‌آورد که عاطفه را تجربه [یا

احساس] می‌کند یا با نحوهٔ احساس‌کردن خود ما، هنگامی که آن عاطفه را تجربه می‌کنیم، تشابه می‌یابد. فرم در هنر شایستهٔ بحثی مفصل‌تر است که موضوع فصل بعد خواهد بود.

۴

فـــــرم

توصیفهای نقدی، آثار موسیقی را یا در قالب فرانمود عواطف به کلام می‌آورند ــ مانند "بعد از مقدمه‌ای آرام و شاد، موسیقی رفته‌رفته حالت تلخ و رنج‌آور به خود می‌گیرد تا سرانجام با خروش درد و غم پایان می‌پذیرد" ــ یا با اشاره به ویژگیهای فرمی[1] قطعه ابراز می‌کنند ــ مثلاً می‌گویند "قطعه در گام دو ماژور آغاز می‌شود ولی بعد به گام مینور می‌رود؛ تم قطعه را که ابتدا اُبوا می‌نوازد، بعداً ویولنها به عهده می‌گیرند؛ ریتمها هرچه قطعه پیش می‌رود بیشتر حالت ضدضرب می‌یابند..." ــ یا اغلب در ترکیبی از این دو واژگان بیان می‌شوند. توصیف موسیقی در قالب ویژگیهای فرمی دقیقتر خواهد بود و، به احتمال، بیشتر مقبول شنونده‌های باتجربه و دارای شناختی که می‌توانند اثر را در این قالبها دنبال کنند واقع خواهد شد. توانایی نکته‌چین‌کردن ویژگیهای فرمی یک قطعه موسیقی

1) formal features

موجب درک بالاتری از آن می‌شود، و شنونده‌های باتجربه ارج زیادی برای آثاری قائل می‌شوند که کیفیات فرمی[۲] آن بویژه مورد تحسینشان قرار گیرد. از میان همهٔ هنرها، موسیقی هنری است که در آن کیفیات فرمی بیشترین اهمیت را دارد و به ساده‌ترین وجه قابل ادراک است. بااینهمه، کیفیات‌فرمی در هنرهای دیگر نیز یکی از مبانی ارزشگذاری زیباشناسانه‌اند. برای مثال، در باله، زیبایی را در آن الگوهای فرمی[۳] می‌یابیم که به‌وسیلهٔ حرکات رقصندگان پدید می‌آید.

در هنر بصری کیفیات فرمی بسی مهمتر از آنند که یک نظاره‌گر ساده‌اندیش بتواند در ابتدای امر به تصور آورد. برای مثال، پیکرتراشی در یونان باستان اغلب به جهت استادی در تناسب اندام آدمی مورد تحسین قرار می‌گیرد: این توازن و تناسب بسیار برای چشم مطبوع و دلنشین است. مجسمهٔ نیزه‌دار[۴] اثر پولوکلیتوس[۵]، یکی از مشهورترین مجسمه‌های یونان باستان است که هنرمندان نسلهای بعد آن را از جهت تناسبهای هماهنگش به‌عنوان یک مدل نگریسته‌اند.[۱] پالادیو[۶]، معمار دورهٔ رنسانس، بناهای خود را بر اساس اصول تقارن و تناسب طراحی می‌کرد[۲]، و توجه به توازن فرمی در کمپوزیسیون در بسیاری از نقاشیهای رنسانس مشهود است. تابلو نبرد سان رومانو اثر اوتچلو تنها یکی از نمونه‌های بسیار برجسته است. در نقاشیهای انتزاعی مدرن، مانند نقاشیهای بن نیکلسن[۷]، فرم نقشی بسیار مهم یافته است.

در ادبیات نیز ویژگیهای‌فرمی بسیار مهمند و می‌توانند علت ارزش‌

---

2) formal qualities 3) formal patterns 4) *Doryphoros*

۵) Polycleitus، پیکرتراش و معمار یونانی قرن پنجم ق‌م.

۶) Andrea Palladio (۱۵۱۸-۱۵۸۰)، معمار ایتالیایی.

7) Ben Nicholson

گذاریهای ما بر آثار خاصی قلمداد شوند. در این خصوص، دامنهٔ ویژگیهایی که ویژگیهای فرمی به‌شمار می‌آیند فوق‌العاده وسیع است. وزن شعر[۸]، ترتیب کلمات، و ساختار و طرح داستان[۹] همه به فرم مربوط می‌شوند. می‌توانیم به کمک چند مثال دامنه و تنوع ویژگیهای فرمی را در ادبیات روشن کنیم. نحوهٔ استفادهٔ خاص هاپکینز[۱۰] از «بحر طویل»[۱۱] در اشعارش، یک ویژگی فرمی است که کار وی را برجسته می‌سازد؛ و ترتیب و ریتم کلمات در روایت موثق[۱۲] کتاب مقدس از عوامل زیبایی و نظرگیری این کتاب است. در تراز دیگری از فرم، درهم‌بافتن طرح اصلی و طرحهای فرعی داستان از ویژگیهای اساسی ساختار بسیاری از داستانهای دیکنز و ترالپ است. حتی ترتیب تم‌ها در نمایشنامه، داستان بلند، یا شعر می‌تواند ازجمله ویژگیهای فرمی به‌شمار آید. سه نمایشنامهٔ به‌هم‌پیوستهٔ اورستیا اثر اشیل[۱۳] همه به یک تم، یعنی عدالت، مربوط می‌شوند و ارائهٔ این تم از چشم‌اندازهای مختلف شکل‌دهندهٔ این اثر سه‌بخشی (یا تریلوژی) است و مؤثرتر از طرح اصلی داستان موجب انسجام این نمایشنامه می‌شود.

تأمل بر مثالهایی که از موسیقی و هنر بصری آوردم، این نکته را روشن می‌کند که در این خصوص نیز «فرم» چیزهای مختلف و متعددی را دربرمی‌گیرد. در هنر بصری، «ویژگیهای فرمی» نه‌تنها توازن و تقارن بلکه پرسپکتیو[۱۴] را شامل می‌شود. معمولاً این ویژگیها همه حاصل ترتیب شکلها

---

8) metre 9) plot

۱۰) Gerard Manley Hopkins (۱۸۴۴-۱۸۸۹)، یسوعی و شاعر انگلیسی.

11) sprung rhythm 12) Authorized Version

۱۳) Aeschylus، یونانی: آیسخولوس (۵۲۵-۴۵۶ق‌م)، نمایشنامه‌نویس یونانی و پایه‌گذار تراژدی یونان. اورستیا (*Oresteia*) تنها نمایشنامهٔ سه‌بخشی کاملی است که از وی به جا مانده و مرکب از سه نمایشنامهٔ آگاممنون، خوئفوروئه، و اثومیندس است. (تلخیص از دایرةالمعارف فارسی)

۱۴) perspective (= ژرفانمایی/سه‌بُعدنمایی/علم مرایا).

و خطوط است. در آثار نقاشی، مانند آثار تیسین[۱۵]، از تضاد رنگها بیش از شکلها برای ایجاد حالتهای تقارن و توازن استفاده می‌شود و، بنابراین، از جهتی می‌توان رنگ را ازجمله ویژگیهای فرمی نقاشی برشمرد. در موسیقی، انتخاب گام، ریتم، نقش سازهای مختلف، و فواصل نُتها در شمول ویژگیهای فرمی قرار می‌گیرند.

با وجود تنوع چیزهایی که «فرمی» توصیف می‌شوند، همهٔ این مثالها در یک چیز مشترکند: در همهٔ موارد روابطی بین اجزاءِ خاص یا ویژگیها مطرح است. در هنر بصری، این روابط می‌تواند بین شکلها یا بین رنگها مطرح باشد؛ در موسیقی این روابط می‌تواند بین نُتها یا بین سازها برقرار باشد؛ در ادبیات، بین واحدهای وزنی [در شعر]، کلمات، بخشهای طرح اصلی داستان یا زمینه‌پردازی داستان روابطی وجود دارد که درخور توجه است. در همهٔ موارد یادشده، ترتیب اجزاء یا ویژگیهای فرمی است که مهم تلقی می‌شود.

بسیاری از نقدهایی که دربارهٔ هنر صورت گرفته بر اهمیت فرم تأکید کرده‌اند و کیفیات فرمی آثار را محور توجه قرار داده‌اند و گاه حتی کیفیات دیگر را ازلحاظ زیباشناسی ذی‌ربط ندانسته‌اند. در ادبیات، هم منتقدان جدید امریکایی، مانند کلینت بروکس[۱۶]، و هم ساختارگرایان[۱۷] فرانسوی، بویژه رولان بارت[۱۸]، به شیوه‌های مختلف فرمالیست [فرم‌گرا] هستند. ساختارگرایان بصراحت می‌پذیرند که [مکتب خود را] به فرمالیست‌های روسی آغاز قرن مدیونند.[۳] گسترش این روندها در نقد ادبی، از توجه بیشتر هنرمندان ادبی به فرم ناشی شده است. درخور اعتناست که موضوع بحث برخی از موفقترین کارهای منتقد ساختارگرای فرانسوی، تزوه‌تان

---

۱۵) Titian (۱۴۹۰؟-۱۵۷۶)، نقاش ونیزی.

16) Cleanth Brooks 17) structuralists 18) Roland Barthes

تودوروف[۱۹]، ساختار موضوعی[۲۰] داستانهای کوتاه هنری جیمز[۲۱] است، زیرا جیمز نویسنده‌ای است که با نهایت خودآگاهی می‌نویسد و بسیار به فرم توجه دارد. تودوروف ویژگی محوری داستانهای کوتاه جیمز را کاوش برای گشودن رمزی می‌داند که داستان اساساً ناگفته می‌نهد، و برای تحکیم این تعبیر خود داستان نقش قالی[۲۲] جیمز را شاهد می‌آورد. این داستان که شرح جستجوهای یک منتقد جوان است از برای کشف راز قصه، نشان‌دهندهٔ کار برجسته و قابل تحسین نویسنده است؛ خوانندهٔ داستان هرگز این راز را کشف نمی‌کند.[۴] ساختارگرایان، به‌نوبهٔ‌خود، هم سرمشق قرار گرفته‌اند و هم از داخل [مکتب خود] از سوی نویسندگانی چون ژاک دریدا[۲۳] به نقد و بررسی گرفته شده‌اند. شیوهٔ «شالوده‌شکنی»[۲۴] دریدا و برنمودن تضادهای درونیِ یک متن ادبی یا فلسفی تا حد بسیار به ویژگیهای فرمی متنِ تحت بررسی می‌پردازد.[۵] در شماری از این نقدهای فرمالیستی، کار نقد با این نظریه همراه است ــ یا حتی تحت‌الشعاع آن است ــ که فرمها و ساختارها هویت و چیستی آثار ادبی را به وجود می‌آورند و پژوهش ادبی اساساً چیزی جز پژوهش این فرمها و ساختارها نیست.

رویکرد مشابهی به فرم، در نقد و نظریهٔ موسیقی و هنر بصری در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم گسترش یافت. در موسیقی، منتقد وینی ادوارد هانسلیک[۲۵] نه‌تنها در نقدهایش به کیفیات فرمی تأکید ورزید بلکه یکی از کتابهای کلاسیک را در زیباشناسی موسیقی به رشتهٔ تحریر

---

19) Tzvetan Todorov　20) thematic structure

۲۱) Henry James (۱۸۴۳-۱۹۱۶)، داستانپرداز امریکایی.

22) *The Figure in the Carpet*　23) Jacques Derrida

۲۴) deconstruction (= ساخت‌شکنی).

25) Eduard Hanslick

درآورد. کتاب وی که زیباییهای موسیقی[۲۶] نام دارد در این زمینه بحث می‌کند که زیبایی موسیقی را باید در کیفیات فرمی آن جستجو کرد. در هنرهای بصری، دو منتقد حرفه‌ای هنر، کلایو بل[۲۷] و راجر فرای[۲۸] این نظریه را پروردند که کیفیت ماهوی هنر چیزی است که آنها «فرم معنی‌دار»[۲۹] می‌نامند، و اعتنای آنها به کیفیات فرمی هنر در لابه‌لای آثار نقدپشان مشهود است.

این نظریه که گوهر هنر را باید در فرم آن یافت، سومین نظریهٔ کلی دربارهٔ هنر است که مورد بررسی قرار می‌دهیم. ازلحاظ تاریخی، نظریه‌های مدرن دربارهٔ هنر از آن‌گونه نظریه‌های اکسپرسیونیستی [یا فرانمودی] سرچشمه گرفته‌اند که در فصل پیش برنگریستیم، و شماری از نظریه‌های فرمالیستی، چنانکه خواهیم دید، عناصر اکسپرسیونیسم [یا مشرب فرانمایی][۳۰] را همچنان حفظ می‌کنند. کندوکاو فرانمایی یا فرانمودبودن «در» یک اثر هنری بسادگی به رویکرد دقیق به تفاصیل خود اثر، ازجمله فرم و ساختار آن، می‌انجامد. در پایان فصل پیش دیدیم که این موضوع بویژه در مورد موسیقی صادق است. درواقع هرگونه نقدی که نفس یک اثر هنری، و نه سازنده یا مخاطب آن، را به‌عنوان موضوع اصلی خود مورد توجه قرار دهد و نحوهٔ برساخته‌شدن اثر را مطالعه کند، تا میزانی سروکارش با ویژگیهای فرمی آن خواهد بود.

نه‌تنها در هنر و ادبیات یونان و روم باستان بلکه در نقد ادبی و نظریهٔ زیباشناسی آن روزگار، علاقه‌ای استوار به فرم هنر مشهود است. هرچند نظریهٔ‌عمومی ارسطو در فن شعر[۳۱] روایتی برجسته از نگرش نسخه‌برداری

---

26) *The Beautiful in Music*
27) Clive Bell
28) Roger Fry
29) significant form
30) expressionism
31) *Poetics*

هنر است، هنگامی که دربارهٔ تراژدی و آثار حماسی به بحث می‌پردازد بیشتر به ویژگیهای فرمی روی می‌کند. کانت در قرن هجدهم در کتاب خود به نام نقد داوری زیباشناختی[۳۲] بین زیبایی «آزاد» و «وابسته» تمیز می‌نهد و مدعی می‌شود که زیبایی آزاد به اعتبار فرم یک چیز [=موضوع یا اثر] به آن اسناد می‌شود بدون آنکه به غایت یا هدف آن چیز توجه شود. کانت گلها و نقوش کاغذهای دیواری را به‌عنوان مثالهای زیبایی آزاد عنوان می‌کند.[۶] نگرشهای کانت تأثیر گسترده بر نظریهٔ زیباشناختی دوران بعد نهاد و برداشت کانت از زیبایی به‌عنوان فرم، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم فراپشت شماری از برداشتهای فرمالیستی پسین‌تر از هنر قرار دارد.

حال جا دارد که دو فقره از نظریه‌های فرمالیستی که ذکرشان گذشت مورد بحث قرار گیرند. نخست نظریهٔ هانسلیک دربارهٔ موسیقی را بررسی می‌کنم و سپس به آن نظریهٔ هنر بصری می‌پردازم که کلایو بل و راجر فرای به‌عنوان فرم معنی‌دار مطرح کرده‌اند. درضمن، بسط جنبه‌هایی از این نظریهٔ دوم را که به‌وسیلهٔ سوزان لنگر[۳۳] صورت گرفته است بررسی خواهم کرد. هیچ‌یک از این دو نظریه‌ای که مورد بحث قرار می‌گیرند به هنر در وجه کلی آن مربوط نمی‌شود. در بررسی اینکه آیا چنین نظریه‌هایی می‌توانند بسط یابند و همهٔ هنرها را دربرگیرند و بویژه اینکه چگونه می‌توانند توضیحی از ادبیات داشته باشند، به برخی نتایج کلی دربارهٔ ماهیت نظریه‌های فرمالیستی زیباشناسی و ارزش آنها خواهیم رسید.

هانسلیک در کتاب زیباییهای موسیقی بر این نظر است که تأمل[۳۴] درست دربارهٔ موسیقی از دیدگاه زیباشناسی مستلزم نگرش به موسیقی از برای نفس

---

32) *Critique of Aesthetic Judgement*
33) Susanne Langer
34) contemplation

موسیقی است و نباید به هیچ قصد و غرض دیگری روی کند. بنابراین، آنچه موضوع این تأمل قرار می‌گیرد اصوات موسیقی و فرمهایی است که بر اثر حرکات آنها پدید می‌آید یعنی ملودی، هارمونی، ریتم، و سازگذاری[۳۵]. به نظر هانسلیک، اینها ارکانی هستند که آهنگساز هنگام ساختن یک قطعه در ذهن دارد؛ آهنگساز دربارهٔ قطعهٔ خود صرفاً در قالبهای موسیقایی می‌اندیشد و شنونده باید به همین نحو رفتار کند. هنگام گوش‌دادن به یک قطعه موسیقی از دنبال‌کردن و پیش‌بینی‌کردن حرکت صوتها، از توجه کردن به الگوی فرمی موسیقی احساس خرسندی می‌کنیم.

سخن هانسلیک در این خصوص جاذب و نظرگیر است و در نگرنخست مجاب‌کننده می‌نماید. ولی دیدگاه وی از چند جهت با محدودیتهایی روبه‌رو می‌شود. نخست، درخور توجه است که هانسلیک بحث خود را یکسر به موسیقی یعنی هنری منحصر می‌گرداند که منتقد عملی آن است. این موضوع دیدگاه وی را تحکیم می‌کند، زیرا در میان هنرها، موسیقی هنری است که در آن سلطهٔ نمایان از آنِ ویژگیهای فرمی است. دوم، بحثهای هانسلیک بیشتر بحثهای منفی [یا سلبی] است [یعنی بیشتر می‌خواهد نشان دهد که موسیقی چه نمی‌تواند باشد]. بویژه این عقیده را قبول ندارد که موسیقی چیزی را بازمی‌نماید یا عواطف مشخصی را فرامی‌نماید و [بنابراین] بر ضد آن احتجاج می‌کند. می‌پذیرد که موسیقی چه‌بسا احساسات خاصی را در شنونده‌ای برانگیزد ولی آن را تأثیر ثانوی می‌انگارد و نه زیباشناسانهٔ ناب. همچنین قبول دارد که موسیقی می‌تواند چیزی را باز نماید که وی «ویژگیهای پویای احساسات» می‌نامد، یعنی ویژگیهایی که با تغییرات سمعی در قوت، سرعت، و فواصل نُتها تداعی

---

۳۵) instrumentation، تعیین نقش سازها.

می‌شوند. بنابراین می‌گوید: "موسیقی می‌تواند پدیدارهایی چون خش‌خش برگها، غرش طوفان، و صدای رعد را بازآفرینی کند، ولی احساس عشق یا خشم فقط دارای هستی ذهنی است. بعید است که احساسها و عواطف معین در موسیقی مجسم شوند"، و، به نحو کلی‌تری، به قابلیت موسیقی از این باب اشاره می‌کند که می‌تواند "تصورات مربوط به کم‌وزیادشدن شدت، تندی و کندی حرکت، پیچیدگی و سادگی سیر پیشرفت، و جز اینها"[۷] را فرانماید. این نگرش، که در فصل پیش آورده شد، حاکی از این است که ما برای توصیف موسیقی از زبان فرانمودی[۳۶] استفاده می‌کنیم، زیرا آن زمان که عاطفه‌ای خاص را تجربه می‌کنیم، نوعی تشابه بین موسیقی و نحوهٔ احساس ما وجود دارد. هانسلیک [اگر بود] می‌گفت تشابهی بین حرکت موسیقی و حرکت احساسهای ما وجود دارد و موسیقی تنها به این طرز می‌تواند عواطف را فرانماید.

این سخن چیزی جز امتیازی محدود برای عنصر فرانمودی در موسیقی نیست، زیرا ضمن آنکه هانسلیک ممکن است بپذیرد که یک قطعه موسیقی که دارای زیبایی فرم است خاصیت فرانمودی هم می‌تواند داشته باشد، قبول ندارد که کیفیت فرانمودی به زیبایی کمک می‌کند. برای زیبایی در موسیقی فقط الگوی فرمی اهمیت دارد. وانگهی هانسلیک تحلیل خود را دربارهٔ چگونگی فرانمودی‌بودن موسیقی زیاد گسترش نمی‌دهد. چنانکه در فصل پیش دیدیم، بسختی می‌توان تحلیل مفصلی از چگونگی فرانمایی موسیقی به مفهوم مراد هانسلیک ارائه کرد؛ چنین نگرشی نمی‌تواند براستی جز از راه برنگریستن موارد منفرد قابل توضیح باشد.

برخی اوقات یک قطعه موسیقی می‌تواند به کمک عنوان خود یا کلمات

---

36) expressive Language

ترانه‌ای که با آن همراه می‌شود محتوای فرانمودی مشخص‌تری پیدا کند. برای مثال، کوارتت «مرگ و دوشیزه»[۳۷]، اثر شوبرت، به این علت چنین نامیده می‌شود که موومان دوم و آرام آن مجموعه واریاسیون‌هایی بر ترانه‌ای به این نام است. اگر ما به کل این کوارتت گوش کنیم و به‌عنوان آن توجه نکنیم، حالت خاص غمگینی در آن نمی‌یابیم، ولی عنوان شنونده را وسوسه می‌کند که در موسیقی غمی را جستجو کند و برخی این اثر را همچون پیش‌آگهی مرگ تفسیر کرده‌اند. هانسلیک به چنین موردهایی توجه می‌کند ولی آنها را کنار می‌نهد. وی در بحث خود دربارهٔ موسیقیِ سازی[۳۸] به‌عنوان تنها «موسیقی ناب و خودبسنده»، نه‌تنها قطعات همراه با کلام بلکه موسیقی برنامه‌ای[۳۹] و قطعاتی را که عنوان خاصی دارند آگاهانه نادیده می‌گیرد.[۸] این موضوع موجب می‌شود که موضع وی به یک دور باطل برسد: وی فقط آن نوع موسیقی را مورد توجه قرار می‌دهد که در آن فرم برترین اهمیت را دارد و سپس نتیجه‌گیری می‌کند که فقط فرم برای تعیین زیبایی یک قطعه موسیقی اهمیت دارد. این نادیده‌انگاشتن که در ابتدا مهم به نظر نمی‌رسد، بخش مهمی از موسیقی را بدون توجیه مستقل از دور خارج می‌کند. بنابراین، نظریهٔ هانسلیک حوزه‌ای بسیار محدود را دربرمی‌گیرد: محدودیت آن تنها به موسیقی ختم نمی‌شود بلکه محدودتر می‌شود و فقط موسیقی سازی را دربرمی‌گیرد.

از آنجا که هانسلیک موسیقی همراه با کلام را کنار می‌نهد، جای تعجب نیست که وی به‌هیچ‌وجه به هنر مختلط[۴۰] اپرا عقیده نداشته باشد. در دید

37) «Death and the Maiden»

38) instrumental music

۳۹) programme music، موسیقی برنامه‌ای آن نوع موسیقی است که می‌کوشد داستان یا واقعه‌ای غیرموسیقایی را بیان کند.

40) mixed art

وی، اپرا همچون آمیزه‌ای از نمایش و موسیقی، مستلزم «جنگ دائم» بین دو هنری است که با یکدیگر آمیخته می‌شوند و هیچ‌گاه نمی‌توانند ــ آن‌گونه که هر یک از آنها به تنهایی کامیاب می‌شود ــ توفیقی به‌دست آورند.[۹] اگر دربارهٔ یک اپرا دقیقاً بر اساس همان معیارهایی داوری کنیم که دربارهٔ یک قطعه مستقل موسیقی یا یک نمایشنامه قضاوت می‌کنیم، قطعاً اشتباه خواهد بود، ولی هانسلیک از این هم فراتر می‌رود و منکر آن می‌شود که اپرا بر اساس هر معیاری بتواند توفیقی به‌دست آورد. بی‌اعتقادی هانسلیک به آمیزهٔ هنر «ناب» موسیقی با هر هنر دیگر و حتی از خلوص‌انداختن موسیقی بر اثر نامیدن آن با عنوانی خاص، چنانکه خواهیم دید، از ویژگیهای فرمالیسم است. این باور که هر هنری اساساً مبتنی بر فرم است، معمولاً بر مثالهایی تکیه می‌کند که تا حد امکان فرمیِ خالصند و، بنابراین، بالاخص با این نظریه جور درمی‌آیند. درواقع این موضوع در مورد نظریه‌های کلی دیگری که تا اینجا دربارهٔ زیباشناسی مرور کرده‌ایم مصداق دارد: نظریهٔ هانسلیک در مورد انواع هنرها حق مطلب را به‌طور کامل ادا نمی‌کند. او ادعا نمی‌کند که همهٔ هنرها را در شمول نظریهٔ خود قرار می‌دهد و ضعف او در کوتاهی در این امر نیست، بلکه در ادانکردن حق مطلب در مورد همان هنر برگزیده‌اش، یعنی موسیقی، است. کنارنهادن اپرا به جای خود و کنارنهادن موسیقی همراه باکلام هم شاید توجیهی پیدا کند، ولی حذف همهٔ موسیقی‌های برنامه‌ای و همهٔ قطعات عنوان‌دار که به موضوع مشخصی اشاره دارند، بر هیچ دلیل و منطقی استوار نیست. هانسلیک به نحوهٔ ارتباط ساختار فرمی و عناصر فرانمودی یا بازنمودی در انواع موسیقی‌هایی که کنار می‌نهد، توجهی بایسته مبذول نمی‌کند. بااینهمه، رویکرد وی به فرم در موسیقی، ویژگیهای مهم فرمی را برجسته می‌کند و

توضیحش در مورد برخی موسیقی‌ها ــ و نه همهٔ آنها ــ مجاب‌کننده است. شاید خودش هم اگر می‌بود می‌گفت غایتی فراتر از این نداشته است.

کلایو بل و راجر فرای، مستقل از هانسلیک، نظریهٔ مشابهی را در مورد هنر بصری پیش نهادند. بل بود که در کتاب خود به نام هنر، عبارت «فرم معنی‌دار» را به میان آورد و مدعی شد که فقط و فقط فرم معنی‌دار ویژگی شاخص هنر بزرگ است که «عاطفهٔ زیباشناسانهٔ» خاصی را برمی‌انگیزد. بل تلاشی را در پیش داشت که هدفش ترغیب عموم به علاقه‌مندی بیشتر نسبت به نقاشی پُست‌امپرسیونیستی[۴۱] بود و نظریهٔ خود را همچون بخشی از این تلاش مطرح ساخت؛ وی سزان را نمونهٔ اعلای نقاشی می‌دانست که آثارش دارای فرم معنی‌دار بودند. بل در بخش سوم کتاب هنر نظریهٔ شخصی و غیرمتعارف خود را دربارهٔ تحول هنر غرب مطرح می‌سازد. بر وفق نظر بل، هنر کهنه [و ماقبل کلاسیک] یونان و هنر قرون وسطا درخور ستایشی والا هستند، درحالی‌که هنر کلاسیک یونان و هنر رنسانس، با همه جلال و جبروت خود، تواناییشان در آفرینش فرم معنی‌دار سیر نزولی داشته است. این توانایی را سزان و پُست‌امپرسیونیست‌ها بازمی‌یابند. دلیل آنکه بل هنر کلاسیک یونان و هنر رنسانس را کم‌قدرتر از هنر دوره‌های ماقبل آنها می‌داند نکته‌آموز است. وی به نسخه‌برداری رئالیستی که در هنر دورهٔ کلاسیک یونان و هنر رنسانس ظاهر می‌شود علاقه‌ای ندارد. استدلالهای بل برای اثبات نظریاتش، مانند استدلالهای هانسلیک، بیشتر استدلالهای منفی [یا سلبی] در برابر نظریهٔ دیگری است که می‌گوید آنچه در هنر بصری اهمیت دارد، دقت بازنمایی است. وی از آن جهت پُست‌امپرسیونیسم را ارجمند می‌شمارد که برای رسیدن به دیگر هدفهای هنر، نسخه‌برداری

41) Post-Impressionist

رئالیستی را زیر پا می‌نهد.

هانسلیک احتجاج می‌کند که فقط موسیقیِ سازی ناب درخور توجه است، ولی بل اساساً به نقاشیهای فقط یک گروه از نقاشان، یعنی پُست‌امپرسیونیست‌ها، دلمشغول است، با وجود آنکه در شرح مختصرش از تاریخ هنر غرب تلاش بسیار می‌کند که دیگر مکاتب نقاشی را در دالان تنگ نظریه‌اش جا دهد. اگر نظریهٔ بل، در قرائت نخست، از نظریهٔ هانسلیک کمتر مجاب‌کننده است، تا حدی به علت آن است که دامنهٔ مثالهای پذیرفتنی‌اش بسیار محدودتر است.

راجر فرای، مانند کلایو بل، به پُست‌امپرسیونیست‌ها دلبستگی شدید دارد و در آثار نظری خود دربارهٔ هنر بر ضد این نظر که بازنمایی برترین مقام را در هنر بصری دارد احتجاج می‌کند و بر اهمیت فرم و طرح ساختاری[۴۲] تأکید می‌ورزد و، بنابراین، موضعی همانند موضع کلایو بل اختیار می‌کند. درعین‌حال، از این بابت از بل انتقاد می‌کند که نظریه‌اش حالت افراطی دارد و مکتوبات خود وی رویکردی منعطف‌تر را نشان می‌دهد و حاکی از آگاهی بیشتر در مورد راههای مختلف کامیابی هنر بصری است.[۱۰]

در آثار بل و فرای، هر دو، اهمیت فرم در هنر بصری، به جای آنکه در قالب نظریه‌ای کامل پرورانده شود، به کرات تأکید و بازگو می‌شود. بل هرگز توضیح نمی‌دهد که فرم از چه نوعی معنی‌دار محسوب می‌شود، و او و فرای دربارهٔ عاطفهٔ زیباشناسانهٔ خاصی سخن می‌گویند که بر اثر مشاهده و ادراک فرم معنی‌دار برانگیخته می‌شود، ولی تعریف و تحلیلی از آن به‌دست نمی‌دهند.

---

42) structural design

در ملاحظهٔ این نگرش، دو مسئله باید مورد بحث قرار گیرد. اول، با وجود آنکه جداساختن [یا منتزع‌کردن] عناصر فرمی در موسیقی (به وجهی که هانسلیک انتظار دارد) دشوار نیست، چندان روشن نیست که ویژگیهای فرمی هنر بصری بتوانند در انتزاع به ملاحظه درآیند. دوم، وقتی از فرم معنی‌دار سخن می‌گوییم طبیعتاً این سؤال پیش می‌آید که "کدام معنی را می‌رساند؟" بل درواقع می‌کوشد که به این سؤال پاسخ گوید ولی، چنانکه خواهیم دید، پاسخ وی به‌هیچ‌وجه خرسندکننده نیست.

بار دیگر به نقاشی اوتچلو، نبرد سان رومانو، نظر می‌افکنیم. توازن در این تابلو بدقت رعایت شده است. در پیشزمینه[۴۳] دو گروه جنگنده دیده می‌شوند ــ گروه ظفرمند در سمت چپ بسیار پرشمارتر از گروه مغلوب در سمت راست است ــ درحالی‌که در پسزمینه[۴۴]، در قسمت راست تابلو، پیکرها و موضوع اصلی تابلو دیده می‌شود. پاهای بلندشدهٔ اسبها که به نحوی زاویه‌دار رسم شده‌اند شکلشان را نظرگیر می‌نمایند و سلاحها و کلاهخودهای بر زمین افتاده تقریباً بر اساس الگوی ریاضی ترتیب یافته‌اند. این تابلویی است که در آن ویژگیهای فرمی به وجهی مشهود دارای اهمیت است. بااینهمه، مشکل می‌توان فقط شکلها را در نقاشی توصیف کرد و از اینکه آنها شکل چه چیزی هستند سخنی نگفت و حتی مشکلتر است که آنها را فقط به‌عنوان شکل محض بنگریم. الگوی قسمت تحتانی تابلو صرفاً نقوشی از خطوط قهوه‌ای و زرد و لکه‌های یک سطح قهوه‌ای مایل به صورتی نیست بلکه نقش سلاحها و کلاهخودهایی است که بر زمین افتاده‌اند. دو خط سفید و پهن درکنار خطوط قهوه‌ای و زرد، فقط خطهایی نیستند که به لکهٔ سفید بالایشان پیوسته باشند، بلکه این شکل به‌وسیلهٔ پاهای

43) foreground 44) background

عقب یک اسب که در حال بلندشدن است ایجاد می‌شود.

ممکن است چنین پنداشته شود که این مسئله صرفاً به بی‌تجربگی و ناپختگی مربوط می‌شود، و می‌توانیم، و درواقع برایمان لازم است، که خود را به نظارهٔ چنین نقاشیهایی، از دید شکلها و خطوط رنگی صرف، عادت دهیم. لیکن این مسئله عمیقتر از آن است که در ابتدای امر پنداشته می‌شود. در نظارهٔ آن خطوط پهن و خمیده به‌عنوان پاهای عقب یک اسب در حال پرش، آنها را همچون اشیاءِ سه‌بُعدی متحرک می‌بینیم، درحالی‌که در واقعیت امر آنها فقط دو بُعد دارند و به‌هیچ‌وجه حرکتی در کار نیست. اگر بخواهیم این نقاشی را صرفاً از زاویهٔ فرم نگاه کنیم، باید نه‌تنها شکلهای آن را از اشیاءِ بازنموده‌شان، بلکه از هر تصوری که به حرکت یا عمق در فضا [یعنی در بُعد سوم] مربوط می‌شود، منتزع کنیم. بدین‌ترتیب، خطوط مایل در سمت چپ تصویر که بازنمای نیزه‌های سپاه فاتح در حال پیشروی است، همچون خطوطی نیست که برای زیبایی تصویر به چپ و راست متمایل شده باشد. نیزه‌های جنگجویان پیشرو به طرف راست متمایلند زیرا این معنی را می‌خواهند برسانند که هم‌جهت با خود سپاهیان در حال حرکت به پیش هستند. این تمایل [خطوط نیزه‌ها] همراه با گروه بزرگتر جنگجویان سمت چپ، این تأثیر را در آدمی به وجود می‌آورد که سپاه سمت چپ در حال غلبه کردن بر حریف است، و حتی اگر بتوانیم نیزه‌ها را فقط به‌عنوان خطوط متمایل به جلو بنگریم، باز هم آنها را در حال حرکت به سمت راست می‌بینیم. اگر قرار باشد آنها را فقط ازلحاظ فرم محض ببینیم، نباید هیچ حرکت و معنایی را [به‌گونه‌ای که یادکردیم] در آنها سراغ کنیم. از این دشوارتر آن است که فرمها را در نقاشی سه‌بُعدی نبینیم. من دربارهٔ خطوط مایل بااحتیاط گفتم که به نظر می‌رسد در جبههٔ پیشرونده‌اند و قبلاً به

پیشزمینه و پسزمینهٔ این تابلو اشاره کردم. در نقاشی اوتچلو، در مقایسه با بسیاری از کارهای بعدی رنسانس، به نحوی مقدماتی‌تر از فنون پرسپکتیو استفاده شده است، و بااینهمه تقریباً محال است که خطوط کوچکتر نیزه‌ها را پشت خطوط بزرگتر نبینیم و متوجه تصویرهای کوچکتر قسمت بالا و سمت راست تابلو [ازلحاظ مکان‌یابی] در پسزمینه نشویم. بوم دو بُعد بیشتر ندارد، درحالی‌که نقاشی معمولاً اشیاءِ سه‌بُعدی را تصویر می‌کند، و در شناسایی یک شکل منقوش در حالت سه‌بُعدی است که عنصر بازنمایی ذره ذره به میان می‌خزد.[۱۱]

در نقاشیهای انتزاعی چیزی جز شکل و رنگ نمی‌بینیم ولی حتی در آنجا هم یک شکل می‌تواند پشت شکل دیگر ظاهر شود یا شکلها ممکن است در حالت حرکت روی تابلو به نظر آیند. وانگهی، سزان و دیگر نقاشان پُست‌امپرسیونیست، که بل و فرای می‌خواستند از سبکشان دفاع کنند، نقاشان انتزاعی نبودند. فرمها در یک تابلو سزان، همانند تابلو اوتچلو، فرمهای چیزی هستند. نکته فقط این نیست که توصیف بسیاری از تابلوها صرفاً بر اساس فرمها کاری دشوار است؛ معمولاً این کار، اگر به‌قدر کافی کوشش کنیم، شدنی است. بلکه حاّق مطلب این است که ازلحاظ روانی تقریباً محال است که یک نقاشی را به آن طرز نظاره کنیم. درواقع، تمایل طبیعی ما این است که هر جا هم که بازنمودی وجود نداشته باشد آن را [بجوییم و] ببینیم، بنابراین، برنگریستن فرمهای بصری در انتزاع کامل [از بازنمودها] بسیار دشوار است.

بااینهمه، فرض کنید که بتوانیم خود را آموزش دهیم که نقاشیها را به صورت ناب و صرفاً همچون نقش‌ونگار فرمهای دوبُعدی ببینیم. نتیجه این خواهد بود که بیشتر آنها دیگر علاقه‌ای در ما برنخواهند انگیخت. استفاده

از فرم در تابلو اوتچلو دقیقاً بدان علت جالب‌نظر است که آنچه را وی به‌طور منظم و مرتب بازنمایی کرده است، در جهان واقع صحنه‌ای بی‌نظم و ترتیب است. اگر این تابلو فقط مجموعه‌ای از لکه‌ها و خطها می‌بود، ما علاقهٔ بسیار کمتری به آن پیدا می‌کردیم. انکار نمی‌کنم که نقش‌ونگارهای دوبُعدی ساده ممکن است گاه ازلحاظ زیباشناسی جالب‌نظر باشد. در هنر اسلامی، که بازنمایی فرم انسان یا حیوان به ملاحظهٔ عقاید کلامی مجاز نیست، آفرینش نقش‌ونگارهای دوبُعدی به درجات اعلایی از پروردگی و زیبایی رسیده است. لیکن این نقش‌ونگارها اغلب بازنمون گلها و نمونه‌های خطاطی و خوشنویسی را شامل می‌شود و منع تصویر حیوانات و آدمیان هم همیشه رعایت نمی‌شود. این واقعیات حاکی از آن است که آدمی دشوار می‌تواند علاقهٔ خود را به فرمهای بصری صرفاً دوبُعدی حفظ کند.

بنابراین، نه‌تنها ازلحاظ روانی نگریستن به ویژگیهای فرمی هنر بصری در انتزاع [از بازنماییها] بسیار دشوار است بلکه اغلب هم نباید ازلحاظ زیباشناسی جالب‌توجه باشد.[۱۲] استفادهٔ بل از صفت «معنی‌دار» در عبارت «فرم معنی‌دار» گویای آن است که خود او آگاه بوده است که الگوهای فرمی به تنهایی توجه چندانی برنمی‌انگیزند. لیکن «معنی‌دار» مفهومی بیش از این ندارد که بگوید فرمی که بدین‌ترتیب توصیف می‌شود چه معنایی را می‌رساند. هنگامی که بل می‌کوشد این عبارت را توضیح دهد، به وجهی به اکسپرسیونیسم بازمی‌گردد. می‌خواهد بگوید که "فرمِ آفریده‌شده ما را عمیقاً تکان می‌دهد زیرا عاطفهٔ آفرینندهٔ خود را فرامی‌نماید."[۱۳] به‌زعم بل، هنرمند اشیاء را همچون فرمهای محض می‌نگرد که از هر پیوستی که ممکن است داشته باشند یا از هر مقصودی که بتوانند برآورند آزادند، و می‌کوشد که عاطفهٔ زیباشناسانه‌ای را که در برابر چنین فرمهایی احساس

می‌کند به‌وسیلهٔ بازآفرینی آنها در هنر خود فرانماید. هنرمند، در دیدن فرم معنی‌دار چیزها، به یک لمحه «حقیقت غائی» را می‌نگرد. بل، درواقع، هیچ ادعای قطعیتی دربارهٔ این گفتار ندارد و شاید هم نباید موشکافانه به سنجش و نقد کشیده شود. محققاً این گفتار نمی‌تواند تاب سنجشگری سخت را بیاورد، زیرا تنها توضیحی که بل دربارهٔ آن عاطفهٔ هنری به‌دست می‌دهد که هنرمند در برابر اشیاء احساس می‌کند و ما به‌نوبهٔ‌خود در برابر آثار موفق هنری احساس می‌کنیم، یک دور باطل است: عاطفهٔ هنری همان است که ما در حضور فرم معنی‌دار احساس می‌کنیم. دربارهٔ اینکه به چه نحو هنرمند چنین عاطفه‌ای را فرامی‌نماید توضیحی داده نمی‌شود و سخن از «حقیقت غائی» سخنی در حد اعلای ابهام است. فرای در کتاب بینش و طرح[۴۵] دربارهٔ اثری که دارای فرم معنی‌دار است می‌گوید که آن "حاصل کوششی است برای فرانمود یک تصور و نه آفرینش چیزی دلپذیر"، و دربارهٔ عاطفهٔ زیباشناسانه می‌گوید که احساس می‌شود تا "کیفیت خاصی از حقیقت مجسم گردد."[۱۴] نگرش فرای درست همان نگرش بل است که بسیار مجمل‌تر و حتی آزمایشی‌تر، ولی نه کم‌ابهام‌تر، بیان شده است.

البته بل و فرای فیلسوفان حرفه‌ای نبودند و نظریهٔ خود را بدان هدف پروردند که آن را در نقد آثار هنری خاصی به‌کار گیرند. لیکن اگر این ادعا که گوهر و ارزش هنر بصری در فرم معنی‌دار است، همچون نظریه‌ای کلی مطرح شود، آنگاه لازم است که توضیح مجاب‌کننده‌ای دربارهٔ مفهوم «معنی‌داربودن» داده شود و این کاری است که بل و فرای از عهده‌اش برنمی‌آیند.

مفهوم مورد نظر بل از فرم معنی‌دار را سوزان لَنگر در دو کتاب

45) *Vision and Design*

خود[۱۵]، فلسفه در مایه‌ای جدید[۴۶] و احساس و فرم[۴۷]، موضوع بحث قرار می‌دهد و آن را می‌پروراند.[۱۶] لنگر توجه خود را به شیوهٔ معنی‌داربودن فرمهای زیباشناسانه معطوف می‌دارد. وی تصور یک احساس یا عاطفهٔ مشخصاً زیباشناسانه را رد می‌کند و بر آن است که فرمهای هنر به ترتیبی با ویژگیهای فرمی عواطف آدمی در وجه کلی مطابقه دارند. می‌گوید فرمها، مظهر و نماد احساسند زیرا، به نظر وی، فرمها «حیات احساسی»[۴۸] را به شیوه‌ای بلیغ و مدون بیان می‌کنند [یا فرامی‌نمایند] بدون آنکه معنای دقیقی همانند معنای کلمات یک زبان داشته باشند. نظریهٔ لنگر دراساس نوعی اکسپرسیونیسم است، زیرا معتقداست که هنر برخی‌ویژگیهای احساس آدمی را به شیوه‌ای خاص انتقال می‌دهد. وی در این توضیح موفقیت کامل ندارد که کدام ویژگیها انتقال می‌یابند یا وجه امتیاز این شیوهٔ «نمادین» که انتقال از طریق آن صورت می‌گیرد چیست. ضمن کوشش برای روشن‌کردن اینکه چگونه فرم، احساس را انتقال می‌دهد، به بحثی مفصل دربارهٔ هنرهای مختلف می‌رسد که بیشترین صفحات کتاب احساس و فرم را دربرمی‌گیرد. این بحثها بر ویژگیهای فرمی هنر تکیه می‌کند و، بنابراین، نظریهٔ او را باید نظریه‌ای فرمالیستی دانست. درواقع می‌توان نظریهٔ لنگر را فرمالیسم با گرایش آشکار اکسپرسیونیستی توصیف کرد.

بنابراین، تلاش برای مشخص‌کردن مفهوم «معنی‌دار» در عبارت «فرم معنی‌دار» به نوع خاصی از اکسپرسیونیسم می‌رسد. وقتی به خاطر می‌آوریم که هانسلیک نیز قبول می‌کرد که موسیقی می‌تواند فرانمود برخی ویژگیهای عام احساس باشد، با وجود آنکه نمی‌پذیرفت که این موضوع عامل زیبایی

46) *Philosophy in a New Key*
47) *Feeling and Form*
48) life of feeling

آن است، چه‌بسا به این اندیشه می‌رسیم که آنچه نظریه‌های فرمالیستی خوانده می‌شود چیزی جز شاخهٔ فرعی نظریه‌های اکسپرسیونیستی نیست. هانسلیک، بل، و فرای هر سه مسلم می‌پنداشتند که هنر می‌تواند به‌نحوی عاطفه را فرانماید و توجه خود را به ساختارهای فرمی معطوف می‌داشتند که به‌وسیلهٔ آن فرانمایی در هنرهای خاصی تحقق می‌پذیرد. دیدیم که هانسلیک نسبت به هنرهای مختلط ازجمله اپرا ناباور است و همین ناباوری را راجر فرای نیز بیان می‌کند.[۱۷] درست است که سوزان لنگر در کتاب احساس و فرم می‌کوشد همهٔ هنرها را در پوشش نظریهٔ خود قرار دهد و نمی‌خواهد هنری را به عذر مختلط یا ناخالص‌بودن از شمول آن خارج کند، درعین‌حال، بر تفاوتهای بین هنرها تأکید می‌ورزد و دربارهٔ آنچه دیگران هنرهای «ناب» دانسته‌اند ــ هنرهای بصری و موسیقی ــ بحثهایی دارد؛ و سپس دربارهٔ هنرهای مختلط که در آن، به قول او، یک هنر جذب هنردیگر می‌شود، توضیحاتی را پیش می‌نهد. فرمالیست‌ها، در مجموع، بدقت از تفاوتهای هنرها آگاهند. این موضوع‌گویی در نگر نخست آنها را قاطعاً از اکسپرسیونیست‌هایی مانند کروچه و کالینگوود متمایز می‌سازد.[۱۸] لیکن چه‌بسا این تمایز حاکی از آن باشد که فرمالیست‌ها براستی همان مسائلی را که کروچه و کالینگوود مطرح می‌کردند مورد اشاره قرار نمی‌دهند. در حالی که کروچه و کالینگوود دربارهٔ ماهیت کلی هنر تتبع می‌کردند، فرمالیست‌ها ساختهای مشخص تک‌تک هنرها را برمی‌نگریستند. شاید فرمالیسم قبل از آنکه به صورت یک نظریهٔ عمومی دربارهٔ هنر درآید، باید شالوده‌اش به‌وسیلهٔ اکسپرسیونیسم استوار گردد، و لنگر چنین مقصودی داشت.

بااینهمه، چنانچه در این مرحله چنین استنتاجی دربارهٔ ماهیت فرمالیسم

و رابطهٔ آن با اکسپرسیونیسم به عمل آوریم، شاید کار عجولانه‌ای کرده‌ایم، زیرا هنوز ننگریسته‌ایم که آیا روایتهای هانسلیک، بل، و فرای از فرمالیسم می‌توانند گسترش یابد و همهٔ هنرها را در برگیرد یا نه. بویژه به‌تفصیل بررسی نکرده‌ایم که فرمالیسم در ادبیات چه معنایی می‌تواند داشته باشد. در این مقام باید به خاطر داشته باشیم که منتقدان ادبی و نویسندگان خلاق اغلب بر اهمیت فرم در ادبیات تأکید کرده‌اند. حال نه‌تنها این موضوع باید برنگریسته شود که آیا نظریه‌های فرمالیستی، از نوعی که مورد بحثمان بوده است، می‌توانند به حدی گسترده شوند که همه هنرها را دربرگیرند، بلکه باید ببینیم فرمالیسم در ادبیات با فرمالیسم در هنرهای دیگر چه میزان رابطهٔ نزدیک دارد.

بل و فرای هر دو فکر می‌کردند که می‌توانند نظریهٔ فرم معنی‌دار خود را علاوه بر هنربصری به هنرهای‌دیگر هم تسری دهند. بل که از امکان‌رهیافت مشابهی به موسیقی سخن می‌گفت، تردید داشت که ادبیات بتواند به مفهوم مراد او یک «هنر ناب» به‌شمار آید. فرای در کتاب دگردیسی‌ها[۴۹] به این مسئله برمی‌نگرد که این نظریه چگونه می‌تواند در مورد ادبیات قابل اطلاق باشد.[۱۹] اگر بخواهیم این نظریه را با ملاحظهٔ جزئیات به هنرهای دیگر تسری دهیم، بی‌درنگ با این معضل روبه‌رو خواهیم شد که ویژگیهای فرمی در هنرهای مختلف در نگر نخست بسیار متفاوت از یکدیگر می‌نمایند. هنگامی که نظریهٔ هانسلیک را دربارهٔ موسیقی و نظریهٔ بل و فرای را دربارهٔ هنر بصری مشابه یکدیگر تلقی کنیم، نوعی تشابه را بین ویژگیهایی چون ریتمها و فاصله‌ها در موسیقی و الگوهایی از شکلها و رنگها در هنر بصری فرض می‌گیریم. در اوایل این فصل، وزن شعر، ترتیب کلمات، و ساختار

49) *Transformations*

طرح [داستان]، و تم را به‌عنوان ویژگیهای فرمی در ادبیات ذکر کردم. تشابه آشکاری بین ریتم موسیقی و وزن شعر وجود دارد ولی ممکن است در نگرش نخست چنین پنداریم که تشابه چندانی بین ویژگیهای فرمی ادبیات و ویژگیهای فرمی موسیقی یا هنر بصری وجود ندارد.

لیکن قبلاً دیدیم که وقتی ویژگیهای فرمی یک اثر هنری را برمی‌گیریم، درواقع با روابط بین ویژگیها سروکار پیدا می‌کنیم. نظریه‌های فرمالیستی و نقد فرمالیستی نه به ویژگیهای مجرد و جدا از یکدیگر بلکه به انواع رابطه‌ها توجه می‌کنند. بنابراین، در مورد ریتم و فاصله‌های موسیقی، ملودی و هارمونی ویژگیهای نُتهای منفرد نیستند بلکه به‌وسیلهٔ روابط بین نُتها به وجود می‌آیند. هانسلیک به تفاوت بین یک صدای منفرد و تسلسل صداها که موسیقی است، اشاره می‌کند. صدا فقط مادهٔ [اولیه] موسیقی است و صداها باید با هم ترکیب شوند و با هم رابطه پیدا کنند تا چیزی به وجود آید که بتوانیم آن را بدرستی موسیقی بنامیم.[۲۰] در بحث دربارهٔ نقاشی ما نه‌تنها دربارهٔ شکلها و رنگهای به‌کاررفته صحبت می‌کنیم بلکه به توازن و تقارن کمپوزیسیون یعنی به روابط شکلها و رنگها هم توجه می‌کنیم. فرای در کتاب بینش و طرح شرح می‌دهد که چگونه نظاره‌گر ایدئال وی که به تابلو مسخ[۵۰] رافائل می‌نگرد کسی است "که دارای حساسیت خاصی نسبت به فرم است و فواصل و رابطه‌های فرمها را همان‌گونه احساس می‌کند که یک خبرهٔ موسیقی فواصل و رابطهٔ پرده‌ها را احساس می‌کند،" کسی است که "تحت تأثیر تأمل ناب دربارهٔ روابط مکانی حجمهای تجسمی قرار می‌گیرد".[۲۱]

در مورد ادبیات، وزن شعر، آرایش کلمات، و ساختار طرح داستان و تم

50) *Transfiguration*

همه برساختهٔ روابط بین ویژگیها [یا مشخصه‌ها]ی دیگرند. وزن به تکیه‌های نسبی کلمات یا طول نسبی هجاها مربوط می‌شود. استفادهٔ هنرمندانه از آرایش کلمات به معنی بهره‌گیری از روابط کلمات با یکدیگر در داخل یک جمله و بین جمله‌های مختلف است.

این موضوع به ساده‌ترین نحو با یک مثال قابل درک است. اجازه دهید استفاده از یک تکرارشونده[۵۱]، یعنی مکررساختن کلمه یا عبارت آغازین یک شبه‌جمله را مورد بررسی قرار دهیم که در پاراگراف دوم کتاب چارلز دیکنز به نام خانهٔ قانون‌زده[۵۲] آمده است: "مِه همه جا را گرفته. مه بالای رودخانه است که در میان جزیره‌های کوچک سرسبز و علفزارها جریان دارد؛ مِه پایین رودخانه است، جایی که آلوده و کثیف در میان ردیف کشتیها و ساحل پر از آلودگی شهری بزرگ (و کثیف) می‌غلتد. مِه روی مردابهای اسکس، مِه روی ارتفاعات کِنت..." کلمهٔ «مِه» نه‌تنها پیوسته تکرار می‌شود بلکه بر اثر واقع‌شدن در جای واحد در هر جمله و شبه‌جمله، یعنی به‌وسیلهٔ رابطه بین رویدادهای پی‌درپی، مورد تأکید قرار می‌گیرد. کلمهٔ تکرارشوندهٔ مِه به‌وسیله دیگر تکرارهای نزدیک به هم در عبارتهای دقیقاً جفت مانند "بالای رودخانه، پایین رودخانه"، "بر مردابهای اسکس، بر ارتفاعات کِنت" تشدید می‌شود. این موضوع به رابطهٔ بین عبارات نیز مربوط می‌شود. آرایش کلمات به‌وسیلهٔ ویژگی فرمی دیگر، واریاسیون [یا تنوع] ضربدار در طول جمله‌ها و شبه‌جمله‌ها، تقویت می‌گردد. بعد از همهٔ اینها، حال کم‌کم می‌توانیم دریابیم که چگونه تشابهی بین تکرار و تنوع شکلها در یک نقاشی، و تکرار، واریاسیون، و ضرب جمله‌های موسیقی وجود دارد. ساختار یک اثر ادبی به همین نحو به روابط بین اجزاء، در سطحی وسیعتر،

51) anaphora 52) *Bleak House*

مربوط می‌شود.

یکی از انواع پرنفوذ نقد ادبی فرمالیستی، یعنی ساختارگرایی[۵۳]، تأکیدی سترگ بر روابط بین عناصر مختلف یک اثر می‌نهد. بر این اساس دیوید لاج[۵۴] در مقاله‌ای دربارهٔ کتاب جود گمنام[۵۵] اثر تامس هاردی بصراحت می‌گوید که "ما خوانندگان از طریق ادراک برگشت و تکرار (و نوع منفی تکرار که تضاد ــ یا مقابله‌سازی ــ است) از فرم آگاه می‌شویم، و همین حالت متقارن طرح داستانی جود را مطرح می‌کند: "هنگامی که جود از ایمان مذهبی به شکاکیت تغییر مرام می‌دهد، سو[۵۶] از شکاکیت به ایمان مذهبی می‌گراید. درحالی‌که آرابلا[۵۷] از دنیاپرستی[۵۸] به دینداری روی می‌کند و سپس به دنیاپرستی بازمی‌گردد، فیلوستون[۵۹] از سنت‌پرستی[۶۰] به سنت‌ستیزی و دوباره به سنت‌پرستی تغییر مشرب می‌دهد." اینها روابط متقارن[۶۱] یک نوع ساده و شاید آشکار یک داستان است، ولی لاج در ادامهٔ بحث نشان می‌دهد که چگونه "بیشتر رویدادهای یک داستان به یک رشته یا «مجموعه» مربوط می‌شود، و همهٔ فقرات آن یا از طریق تشابه یا از طریق تضاد به یکدیگر مربوط می‌شوند." وی، به‌عنوان مثال، حالات تکرارشوندهٔ افسردگی یا دلزدگی را ذکر می‌کند که مراحل زندگی جود را تعیین می‌کنند؛ یکی از نمونه‌های نظرگیر در این خصوص نخستین ملاقات جود با آرابلای شهوت‌پرست است، آن هم درست هنگامی که جود رویای کامیابی تحصیلی در کرایست‌مینیستر[۶۲] را در سر دارد.[۲۲]

نقد فرمالیستی نه‌تنها توجه را به رابطه‌های بین عناصر یک اثر هنری

---

53) structuralism
54) David Lodge
55) *Jude the Obscure*
56) Sue
57) Arabella
58) worldliness
59) Philloston
60) conventionality
61) symmetrical relationships
62) Christminister

جلب می‌کند، بلکه اغلب همبستگی آن عناصر را در یک کل متحد همچون فضیلتی عالی در نظر دارد. هنگامی که راجر فرای می‌کوشد نظریهٔ فرم معنی‌دار را به ادبیات اطلاق کند، ایدئال ادبی را همچون آفرینش یک ساختارِ همبستهٔ خودبسنده می‌نگرد و می‌گوید: "در دید نسبی، تاکنون کمتر داستانپردازی داستان را یک کل زیباشناسانهٔ انداموارِ[۶۳] کامل دانسته است." همچنین از «انسجام‌انداموارکامل»[۶۴] یک تراژدی موفق سخن می‌گوید.[۲۳] بر همین سیاق مونرو سی. بیردزلی[۶۵] یکی از برجستگان نقد نوین امریکا می‌گوید که انسجام[۶۶] [یا وحدت] یکی از سه «ملاک کلی»[۶۷] است که بر اساس آنها آثار هنری باید داوری شوند، دو ملاک دیگر پیچیدگی و شدت است.[۲۴] پیشتر ارسطو در فن شعر گفته بود که یک تراژدی یا اثر حماسی خوب باید یک طرح داستانی منسجم[۶۸] داشته باشد که اجزاءِ آن برای ایجاد یک کل منظم در کنار یکدیگر قرار گیرند.[۲۵]

یک نظریهٔ فرمالیستی جامع که بر همهٔ هنرها قابل اطلاق باشد نظریه‌ای است که ویژگیهای ذاتی هنر را در نمود عناصر آن در قالب روابطی منظم و منسجم برنگرد.[۲۶] اینکه کدام عناصر بدین‌ترتیب برنموده می‌شوند در هنرهای مختلف متفاوت است و به واسطه‌ای[۶۹] که به کار گرفته می‌شود بستگی دارد. در اینجا ما گویی به نظریه‌ای عمومی می‌رسیم که می‌تواند در برابر نظریه‌های هنر به‌عنوان نسخه‌برداری و هنر به‌عنوان فرانمود قد علم کند. بااین‌وصف، این نظریه از نظریات دیگری که در دو فصل پیشین بررسی کردیم در وجه‌مهمی متفاوت است. این نظریه، برخلاف آنها، صرفاً به خود اثر هنری می‌پردازد و کاری به رابطهٔ اثر با سازنده یا مخاطب آن ندارد. هیچ

63) organic esthetic whole
64) whole organic unity
65) Monroe C. Beardsley
66) unity
67) general canons
68) unified plot
69) medium

ادعایی دربارهٔ رابطهٔ هنر با جهان گسترده‌ای که در آن وجود دارد صورت نمی‌گیرد؛ در اینکه یک اثر هنری نسخه‌برداری از جهان است یا به نحوی اطلاعی دربارهٔ آن به ما می‌دهد، سخنی گفته نمی‌شود. این اعتنای صرف به نفس اثر هنری یکی از جاذبه‌های نظریهٔ فرمالیستی را برمی‌سازد، زیرا اگر به چگونگی ربط یک اثر به سازندهٔ آن یا مخاطب آن یا جهان به‌طورکلی اعتنا ورزیم، با معضلاتی روبه‌رو می‌شویم که این نظریه از آن اجتناب می‌کند.

از سوی دیگر، اگر فرمالیسم صرفاً به‌عنوان نظریه‌ای مطرح شود که روابط منظمِ منسجمی را میان عناصر هر اثر هنری ایجاب کند، با ابهامات زیادی روبه‌رو می‌شود. از راههای مختلف می‌توان به نظم و انسجام هنری دست یافت و این نظریه در صورتی براستی معنی‌دار می‌شود که بر هنرهای خاص و مصداقهای مشخص اطلاق گردد. یک تراژدی یونانی و یک کنسرتو باخ هر دو می‌توانند انسجام داشته باشند، ولی تشابه بین آنها تنها در صورتی جالب‌نظر است که بتواند بر جزئیات و تفصیلات شمول یابد. هانسلیک، بل، و فرای عقل به خرج دادند که توجه خود را بر هنرهایی که به بهترین وجه می‌شناختند متمرکز کردند. نقد فرمالیستی اغلب از نظریهٔ فرمالیستی جالب‌نظرتر است زیرا نقد فقط می‌تواند از بررسی مقرون به جزئیات یک اثر هنری که هدف فرمالیسم است بهره گیرد، درحالی‌که نظریهٔ فرمالیستی بی‌درنگ تماس خود را با واقعیت آثار خاص هنری از دست می‌دهد و در تعمیمهای ابهام‌زا[۷۰] دربارهٔ «انسجام اندام‌وار» یا «فرم معنی‌دار» گم می‌شود.

از آنجاکه فرمالیسم با روابط بین عناصر اثر هنری سروکار دارد و از آنجاکه این عناصر می‌توانند انواع مختلف داشته باشند، نقد فرمالیستی

70) vague generlizations

انعطاف بسیار دارد و می‌تواند جنبه‌های گوناگون زیادی از یک اثر را به دیده گیرد. دیدیم که در مورد ادبیات، ترتیب کلمات و ریتم آنها، ساختار طرح، و ترتیب تم‌ها همه می‌توانند در بررسی ناقد فرمالیست قرار گیرند. درعین‌حال ناقد فرمالیست چنین موضوعاتی را به‌عنوان زمینهٔ تاریخی یک اثر یا رابطهٔ آن با زندگی مؤلفش در نظر نمی‌گیرد. وانگهی، یک فرمالیست سفت و سخت همیشه نمی‌تواند دربارهٔ این موضوعات همچون چیزهایی موهوم یا تداعیات برخاسته از کلماتِ سخن گوید، و در این مورد با محدودیتهایی روبه‌رو می‌شود. اجازه دهید به همان قطعه در کتاب خانهٔ قانون‌زده که قبلاً دیدیم بازگردیم. مِهی که در آغاز کتاب بر آن تکیه می‌شود، هم به صورت استعاری به معنی قانون است و هم مه واقعی لندن است و این موضوع بلافاصله بعد از توصیف دادگاه عدالت روشن می‌شود:

> مِه هرقدر هم غلیظ، گل‌ولای هرقدر هم عمیق، هرگز ممکن نیست با وضع کورمال و پریشان این دادگاه عالی، این آفت‌زاترین [جایگاه] گناهکاران کهنه‌کار، در چنین روزی در ملاءِ زمین و آسمان جور درآید. ... دادگاه با آن چند شمع نیمسوخته‌اش تیره‌وتار می‌نماید؛ مِه چنان سنگین آن را دربرگرفته که گویی هرگز قصد بیرون‌رفتن ندارد...

توجه به آرایش و ریتم کلمات و استفادهٔ استعاری از «مِه» به ترتیبی که در متن آمده است، می‌تواند ما را در فهم نکتهٔ دیکنز یاری کند. ولی تکرار «مِه» و کاربرد استعاری آن در اینجا تنها به این دلیل دارای نکته است که کلمهٔ «مِه» معنای حقیقی دارد و تداعیات نامطبوع خاصی را به ذهنمان متبادر می‌کند و حتی تداعیات خاصتر و نامطبوع‌تری را به ذهن خوانندگان اولیهٔ دیکنز متبادر می‌کرد که در روزگار قبل از وجود مناطق ممنوع برای

چیزهای دودزا می‌زیستند، دورانی که در لندن بر اثر مه‌های غلیظ چشم چشم را نمی‌دید. فرم ممکن است در ادبیات بسیار مهم باشد ولی همه چیز در آن خلاصه نمی‌شود.

ویژگیهای فرمی در برخی آثار مهمتر از آثار دیگر است. یک تراژدی یونانی در طرح داستانی خود منسجم‌تر و منظم‌تر از یک تراژدی شکسپیر است. ولی آیا این موضوع باعث می‌شود که اودیپ شاه[۷۱] سوفکل[۷۲] نمایشنامه‌ای بهتر از لیر شاه[۷۳] شکسپیر باشد؟ شاید ترجیح بدهیم که بگوییم هر دو نمایشنامه زیبا هستند ولی والاییشان در چیزهای مختلف است. بل و فرای هنر پُست‌امپرسیونیستی را، که در آن فرم نقشی بویژه مهم را ایفا می‌کند، بسیار برتر از آن هنری می‌نگریستند که سلف بلافصل آن بود. حال که پیکار آنان به پیروزی رسیده است و پُست‌امپرسیونیست‌ها به سطح هنرمندان بسیار ستودنی رسیده‌اند، مقایسه‌های تعصب‌آلود آنان دیگر تاریخ‌گذشته و نامتعارف می‌نماید. هانسلیک بحثش را به موسیقی سازی محض منحصر می‌ساخت و علاقه نداشت که اپرا، آواز، موسیقی برنامه‌ای، و قطعاتی را که عنوان توصیفی داشته باشند در حوزهٔ توجه خود قرار دهد، زیرا این نوع موسیقی‌ها صرفاً از برای فرمشان نیست که ارزشمند تلقی می‌شوند. با وجود آنکه ممکن است بپذیریم که هانسلیک تحلیل موشکافانه‌ای را از ویژگیهای فرمی موسیقی سازی محض به‌دست می‌دهد، دلیل موجهی نداریم که به پیروی از وی، برای موسیقی‌هایی که به لحاظ‌های دیگر والا هستند ارزش درخور قائل نشویم.

انعطاف نقد فرمالیستی و توجه آن به نفس آثار هنری موجب می‌شود که

---

71) *Oedipus the King*

۷۲) Sophocles (۴۹۶؟-۴۰۶ق‌م)، تراژدی‌نویس یونانی.

73) *King Lear*

بحثهایی مفید را دربارهٔ آثاری متنوع در هنرهای مختلف پیش بنهد. بااینهمه، فرمالیسم نیز، در حد نهایی، مانند نظریه‌هایی که هنر را نسخه‌برداری یا فرانمود می‌انگارند، نمی‌تواند با گونه‌گونی هنرها جور درآید. می‌توان گفت که همهٔ آثار هنری فرمی دارند و همهٔ آنها یک انسجام [یا چیز منسجم]اند، مسامحتاً به همان مفهومی که هر چیز منفرد یک انسجام است. بر همان سیاق می‌توان گفت که همهٔ آثار هنری، به همان مفهوم مسامحه‌وار، نمودگار یکپارچگی و نظم هستند. ولی ما همهٔ هنرها را از آن رو کامیاب نمی‌دانیم که عناصرشان دارای نظم منسجمند. یک نظریهٔ فرمالیستی که با واژگان کلی انسجام، یکپارچگی، و نظم بیان شود می‌تواند، بدون استثنا، با همهٔ آثار هنری جور درآید، فقط به بهای آنکه واژه‌های «انسجام»، «یکپارچگی»، و «نظم» چنان سست و کشدار مفهوم گردند که نظریه توان توضیحی خود را از دست بدهد. اگر قرار باشد تعمیم و کلیت‌بخشیدن دربارهٔ یکپارچگی، انسجام، و نظم در یک سطح نظری محتوایی داشته باشد، فرمالیسم باید با نظریهٔ نوع دیگری تلفیق گردد؛ و به همین دلیل است که سوزان لنگر فرمالیسم را با اکسپرسیونیسم تلفیق می‌کند. لیکن این نظر پیشین که نظریه‌های فرمالیستی صرفاً انواع فرعی نظریه‌های اکسپرسیونیستی است، درست نیست. فرمالیسم، همچنین، می‌تواند با نظریهٔ نسخه‌برداری تلفیق شود، کاری که به دست ارسطو صورت پذیرفت. آثار هنری در نهایت از سازندگانشان، از مخاطبانشان، و جهان وسیعتر از آنها مستقل نیستند و فرمالیسم، در غایت، هرچقدر هم به‌عنوان روش نقد و سنجشگری زایا باشد، نمی‌تواند به‌تنهایی به‌عنوان یک نظریه بر پای خود بایستد.

سه نظریه‌ای که تا اینجا از نظر گذراندیم درنهایت قاصر ازکاردرمی‌آیند،

زیرا نمی‌توانند در مورد گونه‌گونی نمونه‌هایی که هنر عرضه می‌دارد حق مطلب را ادا کنند. کم کم این فکر به ذهن خطور می‌کند که گویی هیچ نظریهٔ کلی خرسندکننده‌ای نمی‌تواند دربارهٔ مشترکات آثار هنری وجود داشته باشد، و فقط باید به نقد آثار خاص هنری، از یک سو، و طرح سؤالات فلسفی دربارهٔ موضوعاتی چون تخیل و احساس و عاطفه، از سوی دیگر، بسنده کرد. بر وفق این رویکرد، نظریهٔ زیباشناسی باید ماهیت علاقهٔ ما را به آثار هنری مد نظر قرار دهد و به ماهیت خود آن آثار کار چندانی نداشته باشد. قبل از آنکه این امکان را پی گیریم، باید به موضوعی توجه کنیم که در مقدمه بدان اشاره کردیم و تاکنون مغفول نهاده‌ایم و آن زیبایی طبیعی است. چه ویژگیهایی زیبایی طبیعی را به صورت موضوعی درخور توجه زیباشناسی درمی‌آورد و آیا این ویژگیها همان مشترکات زیبایی طبیعی با آثار هنری است؟ مافصل بعد را با این موضوع آغاز خواهیم کرد.

۵

هنر، زیبایی، و درک زیباشناسانه

آثار هنری تنها چیزهایی نیستند که از درک زیباشناسانه‌شان محظوظ می‌شویم. افراد به سفر می‌روند تا از مناظری دیدارکنند که در نگر آنها زیبایی خاصی دارند و می‌خواهند وقتشان را صرف کنند تا زیباییهایی همچون ارتفاعات غرب اسکاتلند یا سرسبزیهای طبیعی منطقهٔ پرووانس[1] را ببینند. زیبایی طبیعی را در شکلهای مختلف می‌توان یافت. می‌توانیم از نگاه کردن به یک دسته گل پامچال، اسبی خوش قدوقامت، یا چهره‌ای زیبا درست همان‌گونه لذت ببریم که از نظارهٔ یک منظره کوهستانی لذت می‌بریم. درک زیباشناسانهٔ طبیعت منحصر به حس بینایی نیست. درک زیباشناسانهٔ ما از یک منظرهٔ روستایی می‌تواند شنیدن صدای یک آبشار یا آواز پرندگان و نگریستن به یک چشم‌انداز را شامل شود؛ می‌توانیم همچنین از بوی علف بعد از باران، از رایحهٔ درختان کاج، از لمس بافت

۱) Provence، منطقه‌ای تاریخی در جنوب‌شرقی فرانسه.

علفهای نرم، خلنگهای تازه‌رُسته، یا برگهای خشک خزان هنگامی که از رویشان گذر می‌کنیم لذت ببریم. مزهٔ چیزهای طبیعی به همین شیوه خوشی‌آور است. بسیاری از اوقات فرق‌نهادن بین لذت چشایی و خرسندی حاصل از رفع گرسنگی و تشنگی دشوار است، ولی یک غذاشناس واقعی از مزهٔ غذا به خاطر همان مزهٔ غذا لذت می‌برد نه به جهت سد جوع، و نمی‌توان انکار کرد که او نیز مانند یک دوستدار منظرهٔ کوهستانی، حظی زیباشناسانه می‌برد.

کلمهٔ «زیبا» و مشتقات و مترادفات آن، نه‌تنها در مورد طبیعت و آثار هنری بلکه برای ابراز درک و لذتی زیباشناسانه از چیزهای ساختهٔ انسان هم که منظور اولیه از ساختشان پدیدآوردن یک اثر هنری نیست به‌کار می‌رود. مثلاً یک دختربچه و لباسش هر دو زیبا نامیده می‌شوند. بویژه کلمات زیباشناسانهٔ مشخص‌تری وجود دارند که بسادگی در مورد همه نوع اشیاء ساختهٔ انسان به‌کار می‌روند. نه‌تنها زنان بلکه لباسها، فرمولهای ریاضی، و برنامه‌های کامپیوتری می‌توانند آراسته[۲] [خوشنما] توصیف شوند. همچنین آدمها، حرکتها، و ظروف سفالی، و جز اینها را می‌توان قشنگ[۳] توصیف کرد.

درک لذت زیباشناسانه می‌تواند به انواع اشیاءِ طبیعی و ساختهٔ انسان که به‌وسیلهٔ حواس پنجگانه ادراک می‌شوند روی کند. بااینهمه، نظریه‌هایی که در سه فصل گذشته از نظر گذراندیم همه اساساً، یا انحصاراً، به آثار هنری مربوط می‌شوند. حال باید ببینیم که آیا هیچ‌یک از این نظریه‌ها می‌تواند چنان بسط یابد که توضیحی را در مورد همهٔ اشیائی که به ما لذت

---

۲) elegant (= برازنده/سبک/ظریف).
۳) dainty (ظریف/خواستنی).

زیباشناسانه می‌دهند عرضه کند.

نظریه‌ای که هنر را نسخه‌برداری می‌داند در اینجا میدان وسیعی نخواهد داشت، زیرا، جز در صورتی که معتقد باشیم ــ چنانکه افلاطون شاید معتقد بود ــ که جهان طبیعی همچون نسخه‌ای از روی سرنمونی ایزدی[۴] ساخته شده است[۱]، به هیچ ترتیب دیگری نمی‌توان پنداشت که اشیاءِ طبیعی به مفهوم حقیقی [و نه استعاری] چیزی را نسخه‌برداری یا بازنمایی کنند. زیرا برای نسخه‌برداری باید سازنده‌ای باشد که چیزی را از برای بازنمایی چیز دیگری بسازد، و اگر بگوییم که خداوند جهان طبیعی را ساخته است ضرورت ندارد که فرض کنیم که آن را ساخته است تا چیز دیگری را بازنمایی کند [یا نسخهٔ چیز دیگری باشد]. در هر صورت، چون در مورد مدل [یا سرنمون اصلی] هیچ شناختی نداریم، به‌هیچ‌وجه نمی‌توانیم در مورد دقت این بازنمایی [یا نسخه‌برداری] قضاوتی کنیم. این اندیشه‌ورزی‌ها هیچ پیوندی با تجربه [و دریافت] ما از زیباییهای طبیعت ندارد. اگر فی‌المثل از ما سؤال شود که "چرا [زیبایی] فلان کوهسار را تحسین می‌کنید؟" جواب نخواهیم داد که "چون کوهسارانِ عالم مُثُل را خیلی دقیق بازنمایی می‌کند".

در بحث دربارهٔ بازنمایی در فصل دوم دیدیم که ماهیت بازنمایی هنری در صورتی به بهترین وجه فهمیده خواهد شد که نقش تخیل را در واکنشمان در برابر هنر بازنمودی در نظر گیریم، یعنی به نحوه‌ای که گاری یونجه را در شکلها و رنگهای نقاشی کانستبل می‌بینیم یا، در عالم خیال، خود را در فضایی قرار می‌دهیم که در یک نمایشنامه یا یک داستان بازنمایی شده است، توجه کنیم. این نوع فرافکنی تخیلی می‌تواند در مورد اشیاءِ طبیعی نیز

---

4) divine model

به‌کار رود. می‌توانیم شکلهایی را در ابرها ببینیم یا آواهایی را از جریان حرکت جویبار بشنویم. لیکن یک چنین فرافکنی فقط نقشی بسیار کوچک در درک لذت زیباشناسانهٔ ما از طبیعت ایفا می‌کند. می‌توانیم از زیبایی ابرها در آسمان هنگام غروب لذت بریم بدون آنکه در تخیلمان برجهای سر به ابر کشیده یا کاخهای زیبا درست کنیم. می‌توانیم با لذت به صدای حرکت آب نهری جاری گوش دهیم بدون آنکه آن را بازنمای صدایی دیگر خیال کنیم. وانگهی، تصور نمی‌کنیم که برجها و کاخها براستی در ابرها یا صداها براستی در آب وجود دارد، زیرا می‌دانیم که این خود ما هستیم که آنها را در طبیعت قرار داده‌ایم. ما به‌عنوان مشاهده‌گر[5] از طبیعت فقط چیزی را برداشت می‌کنیم که در آن قرار می‌دهیم.

درست همان‌گونه که طبیعت ساخته نشده است که چیزی را بازنماید، به همان ترتیب هم ساخته نشده است تا چیزی را فرانماید. درک زیباشناسانهٔ زیبایی طبیعت، چه‌بسا در برابر عظمت کارهای خداوند، برای کسانی که به خدا اعتقاد دارند، به یک مهابت دینی[6] [یا خداترسی] بگراید، ولی دلیلی نیست که طبیعت را فرانمود عواطف خدایی هنرمند تلقی کنند. و اگر بگوییم که طبیعت ساختهٔ دست خداوند است، چگونه می‌توانیم فرض گیریم که او آن را از برای فرانمود عواطف انسانی به‌کار برده است؟ سیر در ژرفنای طبیعت می‌تواند به مشرب وحدت وجود[7] نیز نزدیک شود که پدیدارهای طبیعی را به‌گونه‌ای بنگرد که گویی دلالتی فراتر از ذات خود دارند و دارای معنایی نمادین[8] هستند. وردزورث همین ژرف‌کاوی طبیعت را تجربه کرده بود و سیروسلوک خود را در شعرهایی همچون "ابیاتی که چند مایل بالاتر

5) beholder 6) religious awe 7) pantheism
8) symbolic significance

از صومعهٔ تینترن سروده شد" و پیش‌درآمد[۹] شرح داده است. چنین تجربه [یا سیروسلوک] والایی در مرز بین زیباشناسی و دین قرار می‌گیرد. حتی در تجربهٔ زیباشناسانهٔ دنیوی[۱۰]تر، ویژگیهای فرانمودی را به اشیاءِ طبیعی نسبت می‌دهیم: می‌گوییم ابرها در آسمان بیقرارند و این‌سو و آن‌سو می‌روند؛ تپه‌ها، مزرعه‌ها، و درختان زیتون منظره‌ای آرامبخش را پدید آورده‌اند؛ موجها که بر ساحل می‌خزند صدایی آرام دارند.

لیکن این ویژگیها در اشیاءِ طبیعی وجود ندارند، همان‌گونه که ویژگیهای بازنمودی وجود ندارند. اگر کسی نباشد که به آنها نگاه کند، نه ابرها بیقرارند و نه منظره آرامبخش است. اگر پاسخی را در برابر این سؤال بخواهیم که چرا برخی از اشیاءِ طبیعی را فرانمودی می‌یابیم، باید خودمان را مطالعه کنیم نه طبیعت را. در مورد آثار هنری بخشی از این پاسخ به روانشناسی مربوط می‌شود: ممکن است به دلیل وجود سایه‌های رنگ سبز منظرهٔ پیش چشممان را آرامبخش بیابیم، ولی اینکه چرا رنگ سبز را آرامبخش می‌یابیم، مسئله‌ای روانشناختی است. همچنین باید توجه کنیم که چه نوع پاسخ [یا واکنش] عاطفی صورت می‌گیرد. یک منظرهٔ آرامبخش ممکن است مستقیماً اثر آرامش‌دهنده بر احساسات ما داشته باشد ولی می‌تواند ما را به‌طور غیرمستقیم‌تری نیز تحت تأثیر قرار دهد، یعنی موجب شود که ما فقط احساس آرامش را مجسم کنیم یا سبب شود که به شیوه‌ای خاص، آزاد از تعلق، و «زیباشناسانه» احساس آرامش کنیم.

در فصلهای دوم و سوم دیدیم که برای فهم بازنمایی و فرانمایی در هنر بایسته است که توجه خود را از آثار هنری و ویژگیهای آنها برگیریم و به

---

9) *Prelude*

۱۰) mundane (= مادی/اینجهانی).

ماهیت واکنشمان در برابر آنها نظر کنیم. کارمان را از آنجا آغاز کردیم که نقش تخیل [یا تجسم] و عاطفه را در درک زیباشناسانه کشف کنیم. همین نگرش اجمالی به این موضوع که چگونه ما ویژگیهای بازنمودی و فرانمودی را به اشیاءِ طبیعی نسبت می‌دهیم، روشنتر از پیش به ما نشان می‌دهد که توضیحی دربارهٔ درک و دریافت زیباشناسانه بایسته است.

نظریه‌هایی که هنر را نسخه‌برداری یا فرانمود می‌دانند وجود هنرمندی را فرض می‌گیرند که دانسته و سنجیده یک اثر هنری را طرح می‌کند، ولی فرمالیسم بر خود اثر تکیه می‌کند و به سازنده‌اش کاری ندارد. بنابراین، جای شگفتی نیست که فرمالیسم بسی ساده‌تر از نظریه‌های دیگر بر زیبایی طبیعی اطلاق گردد. می‌توانیم ترتیب شکلها و رنگها را در منظره‌ای حقیقی درست به گونه‌ای درک کنیم که ترتیب مشابهی را در یک منظرهٔ نقاشی‌شده درک می‌کنیم و اینکه آرایش منظرهٔ حقیقی [یا طبیعی] را هیچ هنرمندی طراحی نکرده است، برای درکِ فرمی محض[11] ما هیچ تفاوتی نمی‌کند. دیدیم که فرمالیسم با روابط بین ویژگیهای فرمی سروکار دارد؛ بنابراین اگر بخواهیم کیفیات فرمی یک شیء را درک کنیم، باید آن شیء تا حدی ساختار مرکب داشته باشد. در طبیعت، ترکیبی‌ترین اشیائی که موضوع درک زیباشناسانهٔ ما واقع می‌شوند آنهایی هستند که در برابر حس باصرهٔ ما قرار می‌گیرند. بااینهمه، گونه‌هایی از آرایشهای فرمی که مطبوعیت زیباشناسانه دارند، در برابر دیگر حسهای ما نیز قرار می‌گیرند. همسرایی سپیده‌دم پرندگان، مجموعه‌ای از نغمه‌های دل‌انگیز پرنده‌های مختلف را به گوشمان می‌رساند. یک پارچه زمین خلنگزار می‌تواند سلسله بافتهای متضادی را بر ما عرضه دارد: علفهای نرم، خلنگهای جهنده، و سرخسهای خشک و ترد. درک

11) purely formal appreciation

آرایش فرمی در مورد بوها و مزه‌ها کمی دشوارتر می‌شود زیرا هر مجموعه‌ای محتمل است که به صورت یک مخلوط درآید.

درک آرایش فرمی، همچنین، نقشی مهم در واکنش زیباشناسانهٔ ما در برابر اشیاءِ ساختهٔ انسان که کارهای هنری نیستند ایفا می‌کند: مثلاً، فرم یک فرمول ریاضی یا برنامهٔ کامپیوتری خوشنما را چه‌بسا مورد تحسین زیباشناسانه قرار دهیم. یک غذا وقتی خوب درست می‌شود که توازنی بین مزه‌ها و چاشنیهای مختلف آن برقرار باشد و درک لذت زیباشناسانهٔ ما از آنها، اگر بتوانیم آن را از ارضای حس گرسنگی متمایز سازیم، تا حدی همان ادراک ترکیب و آرایش مزه‌هاست. باید توجه کنیم که در رویکرد به اشیاءِ ساختهٔ انسان، ما به اشیائی نظر می‌کنیم که گرچه آثار هنری نیستند، سنجیده از بهر آن ساخته می‌شوند که ارضای زیباشناسانه را فراآورند. آنها که طرح یک غذا را می‌ریزند به این فکر می‌کنند که کسانی که غذا را خواهند خورد چه چیز برایشان مطبوع خواهد بود. ریاضیدان [پیشاپیش] واکنش کسانی را در ذهن دارد که استدلال او را مد نظر قرار خواهند داد. مشتری یا تماشاگر است که قضاوت خواهد کرد که آیا آرایش [یک اثر] ازلحاظ فرم خرسندکننده است یا نه. سازنده می‌کوشد به واکنش آنها جهت دهد.

در مورد اشیاءِ طبیعی، هیچ‌کس دیگری راه نگاه کردن، گوش‌دادن، یا احساس‌کردن را به ما نشان نمی‌دهد بلکه خود ما به‌عنوان مشاهده‌گر می‌توانیم راهنمای خود باشیم. خودمان می‌توانیم انتخاب کنیم که به منظره‌ای از زاویه‌ای خاص نگاه کنیم یا به جایگاهی برویم که از آنجا شکل تپه‌ها به نحو خاصی جالب‌نظر باشد. با این کار خود، منظره را به اصطلاح

«قابگیری»[۱۲] می‌کنیم. به آن به‌گونه‌ای می‌نگریم که گویی تابلویی در برابرمان قرار دارد که از برای رؤیت ما طرح شده است. درست به همان دلیل که یک منظره، اگر نظاره‌گری برایش وجود نداشته باشد، حالت فرانمایی ندارد، ازلحاظ فرم هم ارضاکننده نیست. در اینجا نیز ماهیت درک [زیباشناسانه] ما نیازمند وارسی و تتبع است.

در فصل قبل دیدیم که فرمالیسم به‌عنوان یک نظریهٔ عمومی زیباشناختی فوق‌العاده مبهم است. همین ابهام، بسط آن را تسهیل می‌کند تا زیبایی طبیعی را در شمول خود قرار دهد. در زیبایی طبیعی، مانند آثار هنری، عناصر مختلفی دخیلند و هنگام درک آنها به‌عنوان فرم، درواقع روابط آنها را با یکدیگر درک می‌کنیم. ولی در طبیعت نیز، مانند هنر، فقط روابط فرمی نیستند که درکشان می‌کنیم و ارزش می‌نهیم. برای مثال، ممکن است یک گندمزار طلایی را صرفاً از برای غنای رنگش تحسین کنیم بدون آنکه به تضاد رنگ آن با رنگ سبز درختان اطراف توجه کنیم. گفتم که بوها و مزه‌های طبیعت می‌توانند درهم آمیخته شوند و، بنابراین، بسادگی نمی‌توان آنها را از برای آرایش فرمی‌شان درک کرد، ولی منظورم این نیست که ازلحاظ زیباشناسی هم قابل درک نیستند. این فرم نیست که رایحهٔ درختهای کاج یا بوی گل سرخ را ازلحاظ زیباشناسی مطبوع می‌سازد. وانگهی، برخی پدیدارهای طبیعی ــ همچون ستیغ بلند، دندانه‌دار، و نامنظم کوهها یا غرش رعد و طوفان ــ چه‌بسا اصولاً به خاطر بی‌فرم‌بودنشان موضوع درک زیباشناسی قرار گیرند. در فصل پیش گفتم که کانت زیبایی را به‌عنوان فرم توصیف می‌کند. کانت، همچنین، بین زیبا و والا[۱۳] تمیز می‌نهد و از والا برای توصیف آن پدیدارهای طبیعی استفاده می‌کند که مثالشان را آوردم،

12) framing 13) sublime

یعنی آن پدیدارهای فاقد سامان و نظم که درست به همین دلیل هم موضوع درک زیباشناسی قرار می‌گیرند.[۲]

از نظریه‌های هنر که تا اینجا برنگریستیم، هیچ‌یک کلاً رضایتبخش نبوده است. هیچ‌کدام از آنها، حتی فرمالیسم، نمی‌تواند چنان بسط یابد که به نحوی خرسندکننده همهٔ ادراکهای زیباشناسانهٔ طبیعت و اشیاءِ ساختهٔ انسان ــ غیر از آثار هنری ــ را در شمول خود قرار دهد. حال بیش از پیش ضروری می‌نماید که درک زیباشناسی را فی‌نفسه مورد تدقیق و تتبع قرار دهیم. ولی پیش از آنکه به‌عنوان موضوع نهایی بحث در آن جهت حرکت کنیم، یک امکان دیگر را باید مد نظر قرار دهیم. آیا ممکن است همهٔ اشیائی که موضوع درک زیباشناسانهٔ ما قرار می‌گیرند کیفیت مبهم و بیان‌ناپذیری داشته باشند که علاقهٔ ما به آنها را توجیه کند؟ این رهیافت از لحاظی می‌تواند پاسخی ساده‌تر از هر پاسخی که تاکنون مورد بحث قرار داده‌ایم به‌دست دهد. می‌توان گفت چنین اشیائی همه حالت بازنمایی ندارند، همه فرانمودی نیستند، همه از برای ویژگیهای فرمی‌شان درک و تحسین نمی‌شوند، ولی همه کیفیتی حیاتی دارند که تحسین زیباشناسانه را ایجاب می‌کند. در انگلیسی واژه‌ای راضی‌کننده برای بیان این کیفیت وجود ندارد، ولی می‌توانیم آن را «زیبایی»[۱۴] بنامیم مشروط بر آنکه به خاطر داشته باشیم که آن کیفیتی است که در آدمیان، خوردنیها، گاوها، منظره‌ها، زنان، اسبها، گلها، و همچنین در نمایشنامه‌ها، داستانها، کنسرتوها؛ به‌علاوه نقاشیها، بناها، و آوازها می‌تواند وجود داشته باشد. شاید بهتر بود به جای آنکه وقتمان را بر سر بازنمایی، فرانمایی، و فرم صرف می‌کردیم این سؤال ساده را مطرح می‌کردیم: زیبایی چیست؟

14) beauty

من چهار پاسخ را به این سؤال بررسی خواهم کرد: (۱) زیبایی کیفیت ساده‌ای است که تعریف بیشتر نمی‌پذیرد؛ (۲) زیبایی را می‌توان بر اساس کیفیات زیباشناسانهٔ مشخص‌تری مانند ظرافت[۱۵]، آراستگی[۱۶]، وقشنگی[۱۷] تعریف کرد؛ (۳) زیبایی را می‌توان بر اساس کیفیات غیرزیباشناسانهٔ دیگر تعریف کرد؛ (۴) و مورد آخر اینکه، باید ببینیم هنگامی که چیزی را زیبا تشخیص می‌دهیم چه نوع داوری به عمل می‌آوریم.

نخست می‌توانیم برای آنکه به سؤال مربوط به تعریف زیبایی پاسخی دهیم بگوییم که آن کیفیت ساده‌ای است که نمی‌توان آن را بر اساس چیز دیگری بیشتر تعریف کرد. ما زیبایی را از راه شهود درک می‌کنیم و بیشتر از این چیزی نمی‌توان گفت.[۳] چنین پاسخی، درواقع، امتناع از پرداختن به بحث بیشتر است. این موضع موجب می‌شود که اختلاف‌نظرها دربارهٔ زیبایی حل‌ناپذیر شود، زیرا من اگر کوههای شمال تهران را زیبا می‌یابم و شما اصلاً هیچ زیبایی در آن سراغ نمی‌کنید، این صرفاً شهود زیباشناسی من است که در برابر شهود شما قرار می‌گیرد؛ ولی اینجا هم سؤال این است که چرا شهود من باید قابل‌اعتمادتر از شهود شما باشد؟ داوریهای مقایسه‌ای [یا تطبیقی] زیباشناسانه نیز بر شهود تکیه می‌کنند، ولی هرگونه کوششی از برای ارائهٔ برهان برای چنین داوریهایی بی‌وجه خواهد بود. چرا می‌کوشیم توضیح دهیم که چه چیز لیلا را از مریم زیباتر می‌سازد، هنگامی‌که فقط باید به هر دو آنها نگاه کنیم و به شهودمان مراجعه کنیم؟ ولی واقعیت این است که ما درباب موضوعات زیباشناسی به بحث و استدلال می‌پردازیم، مقایسه‌های زیباشناسانه به عمل می‌آوریم، و برای داوریهای زیباشناسانه‌مان دلیل ارائه می‌کنیم. این ادعاکه زیبایی کیفیتی ساده و تعریف‌ناپذیر است که

15) grace 16) elegance 17) daintiness

به‌وسیلهٔ شهود شناخته می‌شود، نمی‌تواند ویژگیهای واکنش ما را در برابر موضوعات زیباشناسانه تبیین کند.

پاسخ دوم، که زیبایی را می‌توان بر اساس کیفیات زیباشناسانهٔ مشخص‌تر دیگری مانند ظرافت، آراستگی، و قشنگی تعریف کرد، ما را در برابر دامنهٔ بسیار وسیعی از کیفیات مختلف قرار می‌دهد. زبان انعطاف‌پذیر است و کلمات جدید، یا استفادهٔ جدید از کلمات موجود، همواره در حال پیدایش و تحولند به‌طوری که گسترهٔ بالقوهٔ واژه‌ها برای نمایاندن کیفیات زیباشناسانهٔ مشخص، نامحدود است. ولی خود این کیفیات مشخص‌تر به سهم خویش نیازمند تعریفند. بویژه هنوز این موضوع روشن نیست که چگونه آنها به کیفیاتی ربط داده می‌شوند که خاستگاه آنها هستند؛ مثلاً ظرافت [یک کار] چگونه به ریزی و تمیزی[۱۸] [آن کار] ربط داده می‌شود. تمیزی خود می‌تواند یک کیفیت زیباشناسانه به‌شمار آید: همین کیفیت به نوبه خود چگونه تعریف می‌شود؟ در تعریف یک واژه (یعنی «زیبایی») با واژه‌های هم‌خانوادهٔ آن، فقط مسئله را با خانواده‌ای از مسائل به‌هم‌گره‌خورده و به‌هم‌پیوسته عوض می‌کنیم.[۴]

گفتیم که روشن‌نیست چگونه کیفیات زیباشناسانهٔ مشخص به آن کیفیات زیباشناسانه و غیرزیباشناسانه که خاستگاه آنهاست ربط می‌یابند؛ درست به همان ترتیب هم روشن نیست که چگونه زیبایی به آن کیفیات غیرزیباشناسانه ربط می‌یابد که بر اساس آنها می‌کوشیم زیبایی را تعریف کنیم. کوشش برای تعریف زیبایی به شیوهٔ سوم که در ابتدا عنوان گردید، با دو مشکل روبه‌رو می‌شود. اجازه دهید، به‌عنوان مثال، تعریف عامه‌پسند

---

۱۸) neatness (= پاکیزگی/آراستگی).

همیشگی را انتخاب کنیم که زیبایی را به‌عنوان تقارن[19] میان اجزاءِ یک کل تعریف می‌کند.[5] آن زمان که شیئی را که دارای تناسب متقارن[20] است «زیبا» می‌خوانیم، کاری بیش از توصیف آن انجام می‌دهیم. شکافی بین توصیف مبتنی بر امر واقع یعنی «تناسب متقارن» و ارزشگذاری زیباشناسانه[21] یعنی «زیبا» [خواندن]، وجود دارد. این شکاف به نحوی دیگر به‌وسیلهٔ مسئلهٔ دوم عیان می‌شود. آیا می‌خواهیم بگوییم که فقط آن اشیائی زیبا هستند که اجزائشان متقارن است؟ یک رشته کوه ممکن است فاقد تقارن باشد و بااین‌وصف ازلحاظ زیباشناسی تحسین‌برانگیز باشد. رنگهای ساده می‌توانند زیبا باشند هرچند اجزاءِ متقارن نداشته باشند. از سوی دیگر، الگویی کاملاً منظم که در یک طرح مرتب تکرار شود چه‌بسا کسالت‌آور و نازیبا باشد. کوشش برای تعریف زیبایی بر اساس کیفیات خاص غیرزیباشناسانه همواره با مصداقهای ناساز روبه‌رو می‌شود؛ تعریفهای پیشنهادی پیوسته، هم بیش از حد تنگ‌دامنه [یا مانع] اند که بتوانند همهٔ مصداقهای زیبایی را دربرگیرند، و هم بیش از حد پردامنه [یا جامع] اند که بتوانند مصادیقی را از شمول خود خارج کنند که کیفیات غیرزیباشناسانهٔ ذی‌ربط را دارند ولی زیبا نیستند.

نظریه‌هایی که هنر را بازنمایی، یا فرانمایی، یا فرم می‌دانند همه را می‌توان تلاش برای تعریف زیبایی بر اساس کیفیات غیرزیباشناسانه تلقی کرد. درواقع تعریف زیبایی به‌عنوان تقارن اجزاء، روایتی از فرمالیسم است. دیدیم که همهٔ این نظریه‌ها دقیقاً از این لحاظ ناموفقند که نمی‌توانند حق مطلب را در مورد تنوع چیزهایی ادا کنند که، ازلحاظ زیباشناسی، هم در هنر

19) symmetry
20) symmetrically proportioned
21) aesthetic evaluation

واجد ارزشند و هم در طبیعت. همچنین دیدیم که حتی درمورد آثار هنری که بازنمودی، فرانمودی، یا مبتنی بر فرم هستند، همیشه این کیفیتها نیستند که ازلحاظ زیباشناسی مستحسن و ارزشمندند. ما نقاشیهای بازنمودی را تنها به دلیل دقت بازنماییشان تحسین نمی‌کنیم، اگر می‌کردیم، نقاشیهای دیدفریب زیباترین نقاشیها می‌بود. وقتی یک نقاشی را به‌عنوان اثری زیبا تحسین می‌کنیم، کاری بالاتر از شناسایی صرف دقتِ بازنمایی آن انجام می‌دهیم.

تا اینجا از چهار شیوه تعریف زیبایی که فهرست کردیم، سه شیوه را بررسی کرده‌ایم. هر سه نظریه ناموفقند، به دلیل آنکه نمی‌توانند توضیح راضی‌کننده‌ای دربارهٔ ماهیت درک زیباشناسانه و رابطهٔ داوریهای زیباشناسانه و داوریهای توصیفی محض به‌دست دهند، زیرا نمی‌توانند تبیین کنند که ما چگونه می‌توانیم دلایلی را برای داوریهای زیباشناسانهٔ خود ارائه کنیم، مقایسه‌های زیباشناسانه به عمل آوریم، و اختلاف‌نظرهای زیباشناسانه را حل‌وفصل کنیم. رهیافت چهارم، یعنی توجه به اینکه وقتی چیزی را زیبا تشخیص می‌دهیم چه نوع داوری [یا تشخیص] به عمل می‌آوریم، گویی تنها رهیافت سودمندی است که می‌توانیم داشته باشیم. بنابراین، کوشش برای کشف ماهیت زیبایی به همان جایی می‌رسد که در بحثهای گذشته دیدیم، و اکنون بایسته است که دربارهٔ ماهیت درک و داوری زیباشناسانه فحص کنیم.

درک زیباشناسانه یک موضوع مرکب است که هم عوامل عاطفی در آن دخالت دارند و هم عوامل عقلی. من قبلاً در این فصل از لذت و تحسین و تأیید زیباشناسانه یاد کردم و به درک و واکنش و داوری زیباشناسانه اشاره داشتم. هر توضیحی دربارهٔ درک زیباشناسانه باید اهمیت بایسته را برای

عنصر عاطفی در واکنش ما نسبت به آثار هنری و زیبایی طبیعی قائل شود. این عنصر عاطفی اغلب برچسب «لذت زیباشناسانه» را به خود می‌گیرد، ولی می‌تواند از لذت در ساده‌ترین شکل آن تا نشئهٔ خلسه‌وار[۲۲] تنوع داشته باشد. نباید فراموش کنیم که واکنشهای زیباشناسانهٔ منفی نیز وجود دارند. آثار هنری و دیگر موضوعات زیباشناسانه می‌توانند به جای زیبابودن زشت باشند و می‌توانند عکس لذت را، به درجات مختلف از اکراه ملایم گرفته تا انزجار شدید، برانگیزند. لذت زیباشناسانه در میل به ادامه یا تکرار تجربه [یا حال] متجلی می‌شود. دلمان می‌خواهد در نقطه چشم‌انداز بایستیم و منظره را نگاه کنیم، دلمان می‌خواهد از مکانهای زیبا دیدار مجدد کنیم، و کتابهایی راکه از خواندنشان لذت برده‌ایم دوباره بخوانیم. بر همین قیاس، عکس لذت زیباشناسانه در میل به فاصله گرفتن از شیئی آزارنده متجلی می‌گردد. نه‌تنها دوست داریم که یک تجربه زیباشناسانهٔ لذتبخش را ادامه دهیم یا تکرار کنیم بلکه آن را همچون غایتی در نفس خود می‌نگریم. می‌گوییم منظره را نگاه می‌کنیم و کتاب را می‌خوانیم فقط به این دلیل که این کار به ما لذت می‌دهد. فرد غذاشناس که تجربه‌های زیباشناسانه از مزهٔ غذا دارد از مزهٔ ماهی سفید به خاطر نفس آن مزه لذت می‌برد نه از برای ارضای حس گرسنگی خود.

لذت زیباشناسانه و عکس آن باید از دیگر عواطفی که آثار فرانمودی. هنر و اعیان طبیعی در ما برمی‌انگیزند متمایز گردند، یعنی عواطفی که چون غم، خشم، عشق، یا سرگرمی از یکدیگر متفاوتند. یک تراژدی می‌تواند حس دلسوزی و ترس را در تماشاگران برانگیزد و بااین‌وصف از دیدن آن لذت برند. همین عواطف دیگر است که اغلب می‌گویند به شیوه‌ای

22) rapturous enthusiasm

«زیباشناسانه» و آزاد از تعلق برانگیخته می‌شوند.

هر توضیح خرسندکننده‌ای دربارهٔ درک زیباشناسانه باید، هم لذت زیباشناسانه را تبیین کند و هم آزادی از تعلق [یا آزادگی] زیباشناسانه[۲۳] را. این توضیح درعین‌حال باید برای عنصر عقلی در واکنش زیباشناسانه نیز محلی قائل شود. وقتی چیزی را زیبا داوری می‌کنیم یا بر کیفیات زیباشناسانهٔ آن تأکید می‌ورزیم، ارزشگذاری عقلی مطرح می‌شود. اگر چنین نباشد، هرگز نمی‌توانیم دلیلی برای داوریهای زیباشناسانهٔ خود اقامه کنیم و اختلاف‌نظرهای زیباشناسانه همواره حل‌وفصل‌ناپذیر خواهند ماند.

کانت در [نقد سوم خود] نقد داوری زیباشناختی توضیحی بنیادی دربارهٔ درک‌زیباشناسانه پیش می‌نهد. هرچند تکیه بر داوری [یا حکم] زیباشناختی می‌تواند رهیافتی صرفاً عقلی را ارائه کند، توضیح کانت محلی را برای عناصر عاطفی در واکنش زیباشناسانه در نظر می‌گیرد. کانت اصطلاح «داوری زیباشناختی» را به مفهوم وسیع آن به‌کار می‌برد که هم شامل آنچه وی «داوری ذوق»[۲۴] می‌نامد می‌شود و هم داوری [یا تشخیص] چیزهای دلپذیر یا مطبوع را دربرمی‌گیرد. مراد کانت از داوری ذوق، داوری زیباشناختی به همان مفهوم خاص و محدودی است که ما در بحثهای قبلی به‌کار برده‌ایم. نزد کانت نمونهٔ اعلای داوری ذوق این است که بگوییم: «این زیباست».

کانت بحث خود را با تمیزنهادن بین داوریهای زیباشناختی در مفهوم وسیع آن، و داوریهای شناختی[۲۵] یا داوریهای منطقی[۲۶] که به ما معرفت می‌دهند، آغاز می‌کند. درحالی‌که در هر داوری شناختی مانند "این قرمز

---

23) aesthetic detachment

24) judgement of taste

۲۵) cognitive judgement (= حکم معرفتی).

۲۶) logical judgement (= حکم منطقی).

است"، ما مفهوم «قرمز» را به شیئی که در برابر خود می‌بینیم اطلاق می‌کنیم، داوری زیباشناختی هیچ مفهومی را به شیء اطلاق نمی‌کند بلکه می‌گوید چگونه شخصی که داوری را به عمل می‌آورد، در برابر آن شیء واکنش نشان می‌دهد. کانت سپس بحث را ادامه می‌دهد و در حوزهٔداوری زیباشناختی، بین داوری ذوق و داوری چیزهای مطبوع تمیز می‌نهد. داوری چیزهای مطبوع به امری مربوط می‌شود که صرفاً حواس ما را محظوظ می‌کند، برای مثال، غذایی مطبوع و خوشمزه را می‌توانیم در نظر گیریم که میل خوردنش را داریم. ولی داوریهای ذوق، فارغ از تعلق و ملاحظات سودانگارانه است. البته منظور کانت این نیست که این داوریها از روی بی‌علاقگی و بیطرفی کامل صورت می‌گیرد، و نمی‌خواهد بگوید که موضوعات آنها، هیچ‌گونه جاذبه و لطفی برای ما ندارد. مراد او این است که این داوریها بر اساس ضرورتها و نیازهای ما به آن شیء صورت نمی‌گیرد. به سخن کانت، ما علاقه‌ای به «هستی حقیقی آن شیء» نداریم؛ میل نداریم آن را از برای غایت دیگری به‌کار گیریم، بلکه می‌خواهیم دربارهٔ آن به گونه‌ای که بر ما ظاهر می‌شود غور کنیم.

بااینهمه، کانت فکر نمی‌کند که در داوری [و تشخیص] یک شیء به‌عنوان زیبا، چیزی بیش از فرانمود بازتاب ذهنیمان را انجام نمی‌دهیم، زیرا گوشزد می‌کند که داوریهای ذوق مدعی ارزش کلی[۲۷]اند. به عبارت دیگر، وقتی می‌گوییم «این زیباست»، ادعا می‌کنیم که دیگران باید با داوری ما موافق باشند، ولی اگر فقط می‌گفتیم «من این را دوست دارم» چنین ادعایی نمی‌داشتیم. نمی‌توانیم ادعا کنیم که دیگران باید همان مفهومی را بر شیء [یا موضوع] اطلاق کنند که ما می‌کنیم، زیرا، در نگر کانت، ما اصلاً در

27) universal validity

اینجا مفهومی را اطلاق نمی‌کنیم. آنچه ادعا می‌کنیم این است که دیگران باید همان بازتابی را در برابر این شیء داشته باشند که ما داریم.

ادعای ارزش کلی به فاعل [سوژه یا ذهن] مربوط می‌شود که داوری را به عمل می‌آورد نه به مفعول [ابژه یا عین] که مورد داوری قرار می‌گیرد. کانت نمی‌گوید که قواعدی وجود دارد که تعیین می‌کند چه وقت بدرستی می‌توان عین یا شیئی را زیبا نامید. برعکس، بر این نظر است که داوریهای ذوق حالت منفرد دارند، یعنی فقط دربارهٔ یک عین یا شیء خاص داوری می‌کنند و آن شیء را نه به‌عنوان نمونه یا سرمشق نوع خود، بل به‌عنوان یک چیز، من‌حیث یک‌چیزخاص‌بودن، داوری می‌کنند. فرض کنید که در یک باغ، من در برابر لالهٔ سرخ شادابی قرار بگیرم که گلبرگهای آن با قوسهای زیبایی در کنار هم قرار گرفته باشند. اگر دربارهٔ لاله حکم زیبایی دهم [یا آن را زیبا داوری کنم] این فرض ضمنی را به عمل می‌آورم که دیگران باید با داوری من موافق باشند ولی هیچ ادعایی دربارهٔ گلهای لاله در وجه کلی به عمل نمی‌آورم. در این خصوص هیچ قاعده‌ای را به کار نمی‌بندم که بگوید همهٔ لاله‌های سرخ و شاداب باگلبرگهای خمیده زیبا هستند. اساس داوری من این است که این لالهٔ بخصوص در این لحظه نظر مرا جلب می‌کند.

کانت، همچنین، بین زیبایی آزاد و زیبایی وابسته تمیز می‌نهد. در یک داوری ذوق که بدرستی چنین خوانده شود، ما هر شیئی را [بدون مقایسه با اشیاءِ دیگر] به‌عنوان نمونهٔ زیبایی آزاد داوری می‌کنیم. وقتی شیئی را به‌عنوان نمونهٔ خوب نوع آن [یعنی در مقایسه با نمونه‌های دیگر] در نظر می‌گیریم، نوعی داوری ناخالص [یا غیرمحض] ذوق به عمل می‌آوریم که در آن شیء به‌عنوان نمونه‌ای از زیبایی وابسته داوری می‌شود. بنابراین چه‌بسا یک گربهٔ زیبای ایرانی مورد تحسین ما قرار گیرد که در نفس خود

همچون نمونه‌ای از زیبایی آزاد نگریسته شود، ولی اگر آن را در یک نمایشگاه نژادهای مختلف گربه با دیگر گربه‌های شرکت‌کننده مقایسه کنیم، آن را همچون نمونه‌ای از زیبایی وابسته نگریسته‌ایم.

کانت سرشت ویژهٔ داوریهای ذوق را به وجه منفی [یا سلبی] مطرح می‌کند، یعنی ابتدا تفاوت داوریهای زیباشناختی را در وجه کلی با داوریهای منطقی نشان می‌دهد و سپس داوریهای ذوق در وجه خاص را متضاد داوریهایی معرفی می‌کند که دربارهٔ بازتاب موضوعات مورد علاقهٔ داور صورت می‌گیرد. بر همین قیاس، دربارهٔ بازتاب ما در برابر موضوعات مورد داوریِ زیباشناختی توضیحی به‌دست می‌دهد که به‌طور ضمنی با توضیح وی دربارهٔ چگونگی حصول شناخت دربارهٔ چیزها متفاوت و متضاد است. در نظریهٔ شناختِ[۲۸] کانت، ادراک[۲۹]، تودهٔ بی‌نظمی از احساسهای[۳۰] مختلف را بر ما عرضه می‌دارد. این احساسها به‌وسیلهٔ مخیله[۳۱] و فاهمه[۳۲] که آنها را در ذیل مفاهیم[۳۳] [یا مقولات] کنار هم مرتب می‌کنند، نظم و سامان می‌یابند. هنگامی‌که من لاله را به‌عنوان لاله و به رنگ سرخ می‌بینم چنین فرایندی طی می‌شود. لیکن هنگامی که لاله را زیبا می‌بینم، مخیله و فاهمه با یکدیگر "آزادانه بازی می‌کنند"[۳۴]، یعنی من دربارهٔ لاله تأمل می‌کنم بدون آنکه آن را ذیل مفهومی قرار دهم. اینکه دقیقاً «بازی آزاد مخیله و فاهمه» چه معنایی دارد، خیلی روشن نیست.

---

۲۸) theory of knowledge (= معرفت‌شناسی).

29) perception 30) sensations 31) imagination

32) understanding 33) concepts

۳۴) free interplay «بازی» در اینجا تقریباً درست به معنایی است که نزد بعضی صنعتگران مانند مکانیکها و آهنگران متداول است و مثلاً می‌گویند دو قطعهٔ متصل به هم باید جا برای «بازی‌کردن» داشته باشند، یعنی هیچ‌کدام مانع حرکت و کار دیگری نشود و بتوانند با هم عمل کنند. به نقل از: اشتفان کورنر، فلسفهٔ کانت، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران، خوارزمی، ص ۳۴۴.

کانت می‌کوشد نوعی فعالیت دماغی را توصیف کند که شناخت یا معرفت نیست ولی مستلزم استعداد و توانایی داوری‌کردن است؛ البته نوع خاصی از داوری مورد نظر است. به نظر کانت، ما در این «بازی آزاد مخیله و فاهمه» احساس لذت می‌کنیم؛ نزد وی این لذت، لذت زیباشناسانه است. برای آنکه معرفت و شناخت قابل انتقال باشد باید همهٔ افراد قوای شناختی همگونی ازلحاظ مخیله و فاهمه داشته باشند و، بنابراین، همهٔ افراد باید بتوانند این «بازی آزاد» را انجام دهند و به تبع آن از احساس لذت زیباشناسانه برخوردار شوند.

کانت فکر می‌کند هنگامی که ما شیئی [ابژه یا عین] را نمونه‌ای از زیبایی آزاد برمی‌شناسیم [یا داوری می‌کنیم]، فقط دربارهٔ فرم آن داوری می‌کنیم زیرا مفهومی را به آن اطلاق نمی‌کنیم و به هستی آن تعلق‌خاطری نداریم. فرمهایی که ازلحاظ زیباشناسی خرسندکننده می‌یابیم، گویی دارای نوعی هدفمندی[۳۵] یا غائیت[۳۶] هستند، یعنی به ترتیبی تشکل یافته‌اند که قرار است مقصود یا هدفی را برآورند. قوسهای ملایم گلبرگهای لاله گویی از روی طرحی صورت گرفته است. ولی این «هدفمندی بدون هدف» یا «غائیت بدون غایت»[۳۷] است.[۶] قوسهای ملایم گلبرگ لاله هیچ هدف و غائیت معلومی را برآورده نمی‌سازد. حتی اگر هم غایتی برای آن وجود می‌داشت، هنگامی که ما داوری زیباشناختی دربارهٔ لاله به عمل می‌آوریم به آن توجه نمی‌کردیم، زیرا در یک چنین داوری، توجه خود را به نمای لاله معطوف می‌کنیم و نه به چیز دیگر. لیکن در مورد زیبایی وابسته، ما مفهومی را به

35) purposiveness 36) finality

۳۷) برای مطالعهٔ بیشتر این بحث که از بخشهای مهم فلسفهٔ هنر کانت [نقد قوهٔ حکم] است، نگاه کنید به: اشتفان کورنر، فلسفهٔ کانت، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران، انتشارات خوارزمی، فصل هشتم.

شیء اطلاق می‌کنیم و در این رویکرد، شیء را به‌عنوان برآورندهٔ غایتی دیگر می‌نگریم. اگر در نمایش گربه‌ها جایزهٔ اول را به گربهٔ ایرانی می‌دهیم، داوریمان بر اساس تصوری صورت می‌گیرد که از تکامل گربه در ذهن داریم. چنین تکاملی غایتی است که تعیین می‌کند که یک گربهٔ ایرانی چگونه باید باشد. ولی اگر وقتی گربه در برابر ما قرار می‌گیرد به این فکر کنیم که چقدر به کمال نوعیِ [یا غایت] خود نزدیک می‌شود، در آن صورت آن را در قالب زیباشناسی محض بررسی نمی‌کنیم.

توضیح کانت دربارهٔ زیبایی به‌عنوان فرم، محدودیت بسیار سختی بر هر آن چیزی اعمال می‌کند که بتواند موضوع درک زیباشناسانه قرار گیرد. تمایزی که بین زیبایی «آزاد» و زیبایی «وابسته» قائل می‌شود و بحثش دربارهٔ والایی، گویی تلاشی برای تخفیف این موضع است. سخن کانت دربارهٔ «بازی آزاد مخیله و فاهمه»، حتی آنجا که به نظریهٔ شناخت او مربوط می‌شود، فوق‌العاده مبهم است.[۷] بااین‌وصف، توضیح وی دربارهٔ سرشت منطقی داوری زیباشناختی به نحوی مؤثر ویژگیهای برجستهٔ آن را نشان می‌دهد. این ویژگیها نیازمند بررسی و سنجش بیشترند. اکنون خوب است که فارغ‌ازتعلق‌بودن[۳۸] (یا بی‌شائبگی) داوریهای زیباشناختی، ادعای ارزش کلی آنها، و ماهیت منحصربه‌فردبودن آنها را به نوبت برنگریم.

این تصور که داوریهای زیباشناختی فارغ از تعلقند در قرن هجدهم[۸] تصور رایجی بود، ولی نحوهٔ استفادهٔ کانت از آن بود که بر نظریهٔ زیباشناختی بعدی تأثیر گذاشت. شوپنهاور که به این تصور اهمیتی سترگ داد، فکر می‌کرد که در تجربهٔ زیباشناختی، اشیاء را در چنان حالت آزادی مورد تأمل قرار می‌دهیم که از خواستهای اراده و محدودیتهای شخصیت فردی ما

38) disinterestedness

فارغ است. شوپنهاور، برخلاف کانت، فکر می‌کرد که چنین تأملاتی معرفت خاصی به ما می‌دهد که وی معرفت بر مثل افلاطونی می‌نامید، یعنی [چیزهایی] کلی[۳۹] که در [چیزهای] جزئی[۴۰] به ادراک درمی‌آیند.[۹]

نگرش شوپنهاور در قالب دستگاه متافیزیک وی بیان می‌شود. نظریهٔ ادوارد بولو[۴۱] دربارهٔ «فاصلهٔ روانی»[۴۲] نگرش مشابهی را پیش می‌نهد که بیشتر بر پایهٔ روانشناسی استوار است تا بر پایهٔ متافیزیک. بولو می‌گوید برای درک زیباشناسانهٔ اشیاء باید از همهٔ ویژگیهای کارکردی آنها فاصله بگیریم. وی این اندیشه را با مثال تجربهٔ مِه در دریا تشریح می‌کند. مِه در دریا تأثیر عجیبی بر صدا و نمود چیزهایی دارد که فقط در صورتی ادراک می‌شوند که ما خود را از ترس غرق‌شدن کشتی یا از دلمشغولی عملی ناخدا دربارهٔ مناسبترین شیوهٔ کشتیرانی در آن اوضاع و احوال فارغ کنیم [یا از آن فاصله بگیریم]. بولو سپس نظریهٔ خود را با تفصیل بیشتر به آثار هنری و بویژه به نمایشنامه اطلاق می‌کند. اگر بخواهیم یک نمایش را بدرستی برداشت کنیم، حدی از فاصله ضروری است. اگر بیش از حد درگیر اتفاقهای روی صحنه شویم، درک زیباشناسانه بدرستی صورت نخواهد گرفت؛ شخصی که خود سخت گرفتار حسادت است موقعیت مناسبی برای درک اتللو ندارد. از سوی دیگر، اگر بیش از حد فاصله بگیریم، با موضوعات برخوردی خونسردانه خواهیم داشت، چنانکه در ملودرام‌ها که با شخصیتهای نمایش هیچ ارتباط شخصی برقرار نمی‌کنیم، وضع چنین است.[۱۰]

هنوز بسیاری از کسان یکی از شاخصهای برجستهٔ رویکرد زیباشناسانه[۴۳] را انفکاک، فاصله، یا آزادبودن از تعلق می‌دانند، یعنی معتقدند که هنگام

39) universal 40) particular 41) Edward Bullough
42) psychical distance 43) aesthetic attitude

تأمل زیباشناسانه دربارهٔ چیزی باید از همهٔ توجهات و تعلقات مقرون به سودمندی نسبت به موضوع فارغ باشیم. چنین اندیشه‌ای یکی از ویژگیهای آشنای تجربهٔ زیباشناسانه را بازمی‌نمایاند و، بااینهمه، بسادگی نمی‌توان توضیح مثبتی دربارهٔ رویکرد زیباشناسانه در چنین قالبی به‌دست داد. هنگامی که از انفکاک، فاصله، یا آزادبودن از تعلق سخن می‌گوییم، همواره تعریفی منفی [یا سلبی] را عرضه می‌کنیم، یعنی می‌گوییم که رویکرد زیباشناسانه چه چیزی نیست ــ رویکردی اخلاقی، اقتصادی، مقرون به سودمندی، و جز اینها نیست. اگر سؤال کنیم "اگر همهٔ اینها نیست، پس چه چیزی است؟" تنها توضیح مثبت [یا ایجابی] که بیشتر نویسندگان می‌دهند این است که رویکردی روانی است. کانت با کلامی ابهام‌آمیز از «بازی آزاد مخیله و فاهمه» سخن می‌گوید؛ شوپنهاور تعبیر متافیزیکی خود را بر تجربهٔ روانی قرار می‌دهد و رویکرد زیباشناسانه را از دید عاقله‌ای توصیف می‌کند که خود را از خواستهای اراده آزاد سازد؛ بولو که فرضش بر این است که ما همه باطناً می‌دانیم که فاصله گرفتن به چه معنایی است، به جای هرگونه تحلیل مبسوط، مثالهایی دلالت‌کننده ذکر می‌کند.

رومن اینگاردن[۴۴]، متفکر لهستانی، توضیح روانشناسانهٔ بغرنج و پیچیده‌ای را پیش می‌نهد: اینگاردن در مقام یک پدیدارشناس می‌کوشد مضمونهای تجربه را با بیشترین دقت ممکن توصیف کند.[۱۱] وی مدعی است که زنجیره‌ای از مراحل مختلف تجربهٔ زیباشناسانه را بازجسته است. موضوع [شیء یا عین] به نحوی فزاینده از توجه مقرون به سودمندی فاصله می‌گیرد و ما نه یک بلکه سه واکنش عاطفی را در سه مرحلهٔ مختلف در فرایند فاصله‌گیری تجربه می‌کنیم. اینگاردن می‌پذیرد که همهٔ تجربه‌های

44) Roman Ingarden

زیباشناسانه از همهٔ مراحل سه‌گانهٔ وی گذر نمی‌کنند، ولی برای مجاب‌کردن شکاکان به اینکه حتی برخی تجربه‌های زیباشناسانه چنینند، برهان چندانی اقامه نمی‌کند. توضیحات روانشناسانهٔ درون‌نگر[۴۵] همواره در برابر این ادعا آسیب‌پذیرند که تجربه [یا حال درونی‌ما] از آنچه شما می‌گویید متفاوت است. اگر بگویم که من هرگز تجربه‌ای را که اینگاردن توصیف می‌کند نداشته‌ام و، بنابراین، نمی‌دانم که آن چه نوع تجربه‌ای است، چه کسی می‌تواند با من مخالفت کند؟

برای آنکه توضیح قابل‌دفاع‌تری را از رویکرد زیباشناسانه بپرورانیم لازم است دقیقتر بنگریم که چه چیزی ما را وامی‌دارد که در اینجا از انفکاک یا آزادبودن از تعلق سخن گوییم. دلیل آن، شیوهٔ خاص برانگیخته‌شدن عواطف ما در درک زیباشناسانه است. کوشش برای دادن توضیحی دربارهٔ این موضوع به عامل روانی در توصیفهایِ رویکرد زیباشناسانه می‌انجامد که راضی‌کننده نخواهد بود. در پایان فصل سوم گفتم که احساس یک عاطفه به صورت آزاد و فارغ از تعلق که مقتضی هنر است می‌تواند شیوهٔ خاصی از تخیل [یا تجسم] یک عاطفه باشد. حال می‌توانیم این گفته را کمی بیشتر بسط دهیم. باید در نظر داشت که چنین تخیلی هنگامی که در برابر موضوع [یا شیء] مورد تأمل زیباشناسانه‌مان، یا در برابر موضوعات طبیعی فرانمودی، و نیز در برابر آثار هنری قرار می‌گیریم امکانپذیر است. اجازه دهید مقایسه‌ای به عمل آوریم تا به نحوی روشنتر نوع خاص تخیل یک عاطفه را که در اینجا مورد بحث است نشان دهیم. هنگامی که در میانهٔ روز در رویایی سیر می‌کنیم [یا به‌اصطلاح خیالبافی می‌کنیم]، وقتی صحنه‌ها و آدمهایی را در ذهنمان مجسم‌می‌کنیم و واکنش-

45) introspective psychological account

هایمان را در برابر آنها به تصور می‌آوریم، احساس‌کردن عواطف را مجسم می‌کنیم، ولی این تجسم یا تخیل از تخیلی که در تجربهٔ زیباشناسانه صورت می‌گیرد متفاوت است. رویای روزْهنگام آزاد است که به خواست خود در هر کجا سیر کند، ولی بازتاب در برابر اثر هنری این آزادی را ندارد. چنانکه در فصل سوم دیدیم، در ادبیات و نقاشی بازنمودی، آنچه بازنموده می‌شود حوزهٔ بازتابهای عاطفی مقتضی را محدود می‌سازد. در موسیقی، عنوانی مانند «مارش عزا» می‌تواند بازتاب ما را جهت بدهد و حتی جایی که چنین عنوانی وجود نداشته باشد، ویژگیهای فرمی اثر، برخی محدودیتها را بر نوع عاطفهٔ مقتضی اعمال می‌کند. چه‌بسا در مورد توصیف کنسرتو کلارینت موتسارت به‌عنوان «نشاط‌انگیز» ــ وصفی که من در فصل سوم به عمل آوردم ــ و توصیف آن به‌عنوان «شاد سنگین» اختلاف‌نظر وجود داشته باشد، ولی روشن است که نمی‌تواند به نحوی شعورپذیر «غمناک» یا «اضطراب‌آور» توصیف شود. بازتابهای عاطفی ما در برابر یک اثر هنری تا حدی به‌وسیلهٔ خود اثر مهار می‌شود اگرچه یکسر به‌وسیلهٔ آن تعیین نشود.

درست همین موضوع دربارهٔ خواص فرانمودی[۴۶] در طبیعت صادق است؛ هرچند در اینجا مهار کمتری [برای تخیل] وجود دارد، زیرا ما در مقام مشاهده‌گر آزادی بیشتری در انتخاب چیزی داریم که توجه خود را به طرفش معطوف می‌داریم. فرض کنید دو نفر بر منظره‌ای از مزارع، بر زمینی زیرکشت، و تپه‌های شیبدار می‌نگرند. یکی ممکن است این منظره را آرامبخش بیابد درحالی‌که دیگری بگوید که این صحنه حکایت از کار و فعالیت می‌کند. برای نظاره‌گر نخست، این صحنه احساس آرامش و

46) expressive properties

آسودگی را برمی‌انگیزد، حال آنکه نظاره‌گر دوم عواطفی را مجسم می‌کند که با کردوکاری چالاک و اعمالی پر از جنب‌وجوش همراه است. احتمال نمی‌رود که هر دو نظاره‌گر دید خود را بر ویژگیهای واحدی از این منظره متمرکز سازند. نظاره‌گر اول چه‌بسا بر شکل تپه‌ها و سایه‌های ملایم رنگ سبز نظر دوزد، درحالی‌که دومی به کارگران مزرعه که به پویش و فعالیت مشغولند چشم افکند. جنبه‌های مختلف این منظره عواطف مختلفی را در آنها برمی‌انگیزد. چنین چیزی می‌تواند در مورد آثار هنری نیز اتفاق افتد ــ مثلاً می‌تواند در مورد یک نقاشی از چنین صحنه‌ای رخ دهد ــ ولی احتمال آن کمتر است، زیرا هنرمند با انتخاب اینکه کدام ویژگیها را برجسته و نظرگیر سازد، به نحو مؤثرتری می‌تواند تعیین کند که ما اثر را چگونه ببینیم یا بشنویم و چگونه در برابر آن بازتاب داشته باشیم.

بنابراین، احساس یک عاطفه به شیوهٔ آزاد و فارغ از تعلق که مقتضی تأمل زیباشناسانه است، نوع خاصی از تخیل [یا تجسم] یک عاطفه است. تفاوت با دیگر انواع تخیل در این است که عواطف متخیل ما تا میزانی به‌وسیلهٔ خودِ موضوع مورد تأمل [یعنی همان اثر هنری] مهار می‌شود. تخیل ما حدی از آزادی را به‌دست می‌آورد ولی نه آزادی تمام‌عیار را. آزادی و فراغت از تعلق از اینجا ناشی می‌شود که ما می‌دانیم عواطف به «یک چیز حقیقی» مربوط نمی‌شود. آنها ما را به عمل وانمی‌دارند [مانند کشته‌شدن دزدمونا به دست اتللو]. اگر به شیوهٔ رفتارمان در برابر موضوعاتی توجه کنیم که به نحو زیباشناسانه ناظرشان هستیم، مسئله برایمان روشنتر خواهد بود. ما، به مقتضای امر، آنها را نگاه می‌کنیم، گوش می‌دهیم، می‌چشیم، می‌بوییم، لمس، یا احساس می‌کنیم، ولی آنچه درخور توجه است این است که چه کاری انجام نمی‌دهیم. ما عملی برای نجات شخصیتی که در نمایش

قرار است کشته شود انجام نمی‌دهیم، سعی نمی‌کنیم با مجسمه‌ها دست بدهیم یا در میان صحنه‌های تصویرشده قدم بگذاریم. شخصی که دربارهٔ مِه روی دریا زیباشناسانه تأمل می‌کند احتمالاً ملاحان را که می‌کوشند کشتی را هدایت کنند به خشم می‌آورد، زیرا بدون اینکه کاری انجام دهد مِه را تحسین می‌کند. هرچند مشخص‌کردن «رفتار زیباشناسانه»[۴۷] به این شیوهٔ منفی آسانتر است، بااینهمه، می‌توان آن را از راه عطف توجه دقیق به موضوعات از برای نفس خودشان، به وجه مثبت مشخص کرد.[۱۲] اگر از ما بخواهند که علاقهٔ خود را به چنین موضوعاتی توضیح دهیم، ما صرفاً توجه را به ویژگیها و مختصه‌های خود این مصنوعات جلب می‌کنیم. بنابراین، اگر سؤال کنند "چرا شما به این لاله نگاه می‌کنید؟" من حدوداً چنین چیزی خواهم گفت: "به دلیل رنگ دوست‌داشتنی و شکل زیبای گلبرگهای آن". همچنین محتمل است که برای نگاه‌کردن به این لاله وقتی بیشتر از وقت معمول صرف کنم و چه‌بسا بعداً بازگردم و بازهم به آن نگاه کنم. قبلاً گفتم که میل به ادامه‌دادن یا تکرار تجربه یکی از نمودهای لذت زیباشناسانه است، و نوع دیگر پاسخی که ممکن است در برابر این سؤال بدهم که "چرا آن لاله را نگاه می‌کنی" این می‌تواند باشد که "چون نگاه‌کردن به آن به من لذت می‌دهد". ما چیزهایی را از برای نفس خودشان انجام می‌دهیم که به ما لذت می‌دهند. این امر فی‌نفسه لذت زیباشناسانه را از انواع دیگر آن ممتاز نمی‌کند. من از بازی تنیس به خاطر نفس آن لذت می‌برم نه از برای برنده شدن، ولی این امر بدان معنی نیست که بازی تنیس فعالیتی زیباشناسانه است. به عبارت دیگر، رفتار آزاد از تعلق، فی‌نفسه برای مشخص‌کردن رفتار زیباشناسانه کافی نیست. همهٔ فعالیتهای زیباشناسانه آزاد از تعلقند ولی هر

47) aesthetic behaviour

فعالیت فارغ از تعلق زیباشناسانه نیست.

رویکرد زیباشناسانه هم به‌وسیلهٔ نوع خاص رفتار مشخص می‌شود: توجه به موضوعات [یا اشیاء] از برای نفس آنها ــ و هم به‌وسیلهٔ نوع ویژه واکنش عاطفی: تخیل عواطفی که مقتضی موضوعِ مورد تأمل است. ولی مسئلهٔ درک زیباشناسانه در این موضوع خلاصه نمی‌شود که نسبت به اشیاء رویکردی زیباشناسانه داشته باشیم. برای مثال، وقتی به دیدن نمایشی می‌رویم، کاری بیش از توجه کردن و واکنش‌نشان‌دادن به شیوهٔ مقتضی انجام می‌دهیم. همچنین دلمان می‌خواهد در بازتابهایمان با دیگران سهیم باشیم. دلمان می‌خواهد دربارهٔ نمایش با دیگران بحث کنیم و دربارهٔ آن داوریهایی به‌عمل آوریم. تمرکز بیش‌ازحد بر رویکرد زیباشناسانه می‌تواند عناصر عقلی را در درک زیباشناسانه تحت‌الشعاع قرار دهد. حال باید به این مسائل بازگردیم و ببینیم آیا داوریهای زیباشناختی می‌توانند مدعی ارزش کلی باشند.

کانت ادعای ارزش‌کلی‌داشتن را یکی از تفاوتهای قطعی بین داوری ذوق و داوری چیزهای مطبوع می‌انگاشت. (تفاوت دیگر را، ماهیت آزاد از تعلق داوری ذوق می‌دانست.) در این مورد بی‌گمان برحق بود. در خصوص درک زیباشناسانه باید گفت که چیزی فراتر از ابراز [یا فرانمود] ترجیحات شخصی است. اگر فراتر نمی‌بود، مشاجرات زیباشناسانه نه‌تنها حل‌وفصل‌نشدنی بلکه بی‌وجه می‌بود. در آن صورت، اگر کسی نمایشنامهٔ چشم به راه گودو[۴۸] اثر ساموئل بکت[۴۹] را کسالت‌آور می‌یافت و ما می‌خواستیم او را متقاعد کنیم که چشم به راه گودو نمایشنامهٔ خوبی است؛

48) *Waiting for Godot*

۴۹) Samuel Beckett (۱۹۰۶-۱۹۸۹)، داستانپرداز و نمایشنامه‌نویس ایرلندی. سال ۱۹۶۹ جایزه نوبل ادبیات را دریافت کرد.

کارمان همانقدر بی‌معنی می‌بود که می‌خواستیم کسی را که املت تخم‌مرغ دوست ندارد متقاعد سازیم ــ که اگر آن را بهتر بفهمد ــ از آن خوشش خواهد آمد.

درحالی‌که در داوریهایی [یا احکامی] که مفهومی را اطلاق می‌کند، مانند «این قرمز است»، ملاکهای بدیهی مورد توافق وجود دارد، در داوریهای ذوق چنین ملاکهایی وجود ندارد، زیرا، به گفتهٔ کانت، ما [فقط] ادعا می‌کنیم که دیگران باید همان بازتاب ما را در برابر موضوع [زیباشناختی] داشته باشند. البته نمی‌توانیم مطمئن باشیم که همه درواقع با ما موافق خواهند بود، ولی داوری ما مبین این ادعاست که همه باید همان داوری ما را داشته باشند. به عقیدهٔ من، این [نظر کانت] نیز صادق است. درواقع این واکنشهای ما در برابر چیزهای طبیعی و آثار هنری است که مباحثات زیباشناختی را برمی‌انگیزد، نه ویژگیهای عینی آن چیزها یا آن آثار. فرض کنید که شما آن لاله سرخی را که هم اکنون در باغ از غنچه باز شده است مانند من زیبا نیابید. اگر من سعی کنم که شما را به همعقیدگی با خودم متقاعد سازم، باید توجه شما را به ویژگیهای آن لاله ــ یعنی تروتازگی گلبرگها، قوسهای زیبای آنها، و غیره ــ جلب کنم، ولی این کار را از آن رو می‌کنم که شما زبان بگشایید که "اوه بله! حالا می‌بینم که آن زیباست." آنچه می‌خواهم این است که شما هم مانند من بازتاب داشته باشید و راضی نخواهم بود چنانچه بگویید "بله، خیلی زیباست" و سپس با بی‌علاقگی سرتان را بگردانید. به همین ترتیب، راضی نخواهم بود اگر کتابهایی دربارهٔ بکت بخوانید و با لاقیدی بگویید که به هر حال چشم به راه گودو نمایشنامهٔ خوبی است، و وقتی می‌خواهم شما را به دیدن آن ببرم با بی‌علاقگی این پا و آن پا کنید. لازم نیست که توضیح کانت را دربارهٔ

بازتاب زیبایی همچون بازی آزاد مخیله و فاهمه بپذیریم تا این نگرش وی را قبول کنیم که وقتی چیزی را زیبا داوری [یا حکم] می‌کنیم ادعا می‌کنیم که دیگران باید در بازتاب ما سهیم باشند، نه آنکه مشخص کنیم چیز مورد داوری چگونه چیزی است.

منحصربه‌فردبودن داوری ذوق نیز در این بحث نقشی دارد. در مورد آنچه در لاله زیبا به‌شمار می‌آید قواعدی وجود ندارد که من بتوانم یاد بگیرم و به‌کار بندم و آنها را به دیگران انتقال دهم. آنچه مطرح است تجربه [یا درک زیباشناسانه] این لالهٔ بخصوص است. شما نمی‌توانید در نگرش و دریافت من سهیم باشید مگر آنکه به باغ بیایید و خودتان به لاله نگاه کنید. با به یادآوردن لاله‌هایی که در گذشته دیده‌اید نمی‌توانید بگویید که آیا این لاله زیباست یا نیست. کانت این نکته را در بهرهٔ ۳۳ کتاب نقد داوری زیباشناختی بوضوح مطرح می‌کند؛ مطلب با این جمله آغاز می‌شود: "برای تعیین [درست یا نادرستی] داوری ذوقی، دلیل و برهان به‌کار نمی‌آید."

اهمیت تجربهٔ شخصی در زیباشناسی می‌تواند از زاویهٔ دیگری نیز دیده شود، چنانچه این نکته را لحاظ کنیم که موضوعات [یا اشیاء] نظرگیر از دید زیباشناسی چنانند که گویی اغلب ناخواسته توجه ما را به خود جلب می‌کنند. لالهٔ زیبا در میان گلهای دیگر برجستگی دارد، نظرم را جلب می‌کند و وادارم می‌کند تا بایستم و بر آن بنگرم.[۱۳] بااین‌وصف، همهٔ تجربه‌های زیباشناسانه این‌گونه نیستند. بویژه در مورد موضوعات [یا اشیاء] پیچیده و مرکب مانند آثار هنری بایسته است که چیزهای زیادی دربارهٔ موضوع و چگونگی نگرش به آن بیاموزیم. ممکن است چشم به راه گودوکسالت‌آور به نظر آید چنانچه به دیدن نمایشنامه‌های سنتی پرپرسوناژتر و پرحادثه‌تر عادت داشته باشیم. باید بدانیم که از ویژگیهای سبک بکت باژگون‌ساختن

هنجارهای سنتی نمایش است و لازم است که از چگونگی استفادهٔ وی از زبان و بهره‌گیریش از یک وضعیت بسیار غیرنمایشی آگاه شویم. تازه همهٔ اینها به‌تنهایی نمایش را برای ما جاذب نمی‌کند. از این راه به ما کمک می‌شود که واکنشی شخصی نسبت به آن پیدا کنیم. به زبان ساده، بعد از همهٔ این حرفها، جذب نمایش می‌شویم. شاید فقط یک قطعه [یا پاساژ] تنها، شاید تمامی یک صحنه، ضربهٔ کاری را وارد می‌کند و آن وقت است که درک درست نمایش آغاز می‌شود. «جذب»نمایش‌شدن فقط شروع درک زیباشناسانه است نه تمامی داستان، ولی تا زمانی که «جذب» نشده باشیم به‌هیچ‌وجه نمی‌توانیم یک تجربهٔ زیباشناسانه داشته باشیم. تا آن نقطه فقط اجزاءِ شناخت را بر روی هم قرار می‌دهیم.

اگر تجربهٔ شخصی اینچنین مهم است، پس این ادعا چه وجهی دارد که داوریهای زیباشناختی دارای ارزش کلی‌اند؟ به تعبیر کانت، این ادعا حاکی از آن است که دیگران هم باید همانند ما نسبت به یک‌موضوع [زیباشناسانه] بازتاب نشان دهند. بااینهمه، اگر داوریهای ذوق یگانه‌اند و به موضوعی در حد خود آن مربوط می‌شوند، بسادگی قابل‌درک نیست که چگونه‌می‌توانیم برای چنین داوریهایی احتجاج کنیم. چگونه من می‌توانم بازتابهای شما را در برابر یک لاله یا در برابر یک نمایش تغییر دهم چنانچه نتوانم به‌گواه و دلیلی دربارهٔ لاله‌ها یا نمایشنامه‌ها در وجه کلی توسل جویم؟ مناقشات زیباشناختی ممکن است بی‌وجه نباشند ولی بدون «حجت و دلیل برای اثبات داوریها» چگونه ممکن است مناقشاتی از این قبیل فیصله یابند؟ کانت دربارهٔ چگونگی بروز مناقشات زیباشناختی مطالبی کوتاه می‌گوید و به‌طور ضمنی به چگونگی حل‌وفصل آنها اشاره می‌کند، ولی کمتر سخنی در این باره می‌گوید که چگونه می‌توان یک داوری زیباشناختی را توجیه کرد یا

چگونه داوریهای زیباشناختیِ مبتنی بر مقایسهٔ آثار هنری امکانپذیر است.

کانت به‌طور ضمنی می‌گوید که مناقشات زیباشناختی به یکی از این دو راه پدید می‌آید. نخست، ممکن است چنین باشد که هر دو طرف مناقشه درواقع داوریهای ذوقی به عمل نیاورند. یکی از آنها چه‌بسا دربارهٔ بازتابهای خود دچار اشتباه باشد و هنگامی که درواقع فقط سلیقهٔ شخصی را ابراز می‌کند فکر کند که دربارهٔ چیز زیبایی داوری می‌کند. ممکن است فکر کند که مخیله و فاهمه‌اش نسبت به یکدیگر بازی آزاد دارند درحالی‌که چنین نباشد. این تصور از دیدگاه روانشناسی جای بحث چندانی ندارد، هرچند می‌توان گفت واکنش و رفتار شخصی که مرتکب این اشتباه می‌شود خطای وی را نمایان می‌سازد. برای مثال، ممکن است چنین شخصی یک هلو را زیبا بنامد و سپس آن را بردارد و بخورد و به این ترتیب نشان دهد که داوری او دربارهٔ هلو یک داوری آزاد از تعلق مبتنی بر ذوق نبوده است، بلکه فقط داوری دربارهٔ چیز مطبوع بوده است.

راه دومی که کانت معتقد است به‌وسیلهٔ آن، مناقشات زیباشناختی بروز می‌کند اهمیت بیشتری دارد. در پایان بهرهٔ ۱۶، کانت موردی را مجسم می‌کند که در آن دو فرد در حال مناقشه [زیباشناختی]اند. یکی از آنها موضوع [یا شیء] را به‌عنوان نمونهٔ زیبایی آزاد [حکم یا] داوری می‌کند که داوریش مبتنی بر ذوق به مفهوم درست آن است؛ درحالی‌که دیگری آن موضوع را به این لحاظ داوری می‌کند که تا چه حد می‌تواند به نمونه کامل [یا ایدئال] نوع خود نزدیک باشد [یعنی آن را بر اساس یک الگوی ایدئال در یک فرایند تکاملی داوری می‌کند] که نمونهٔ داوری وابسته است. برای مثال، ممکن است من لالهٔ سرخم را زیبا داوری [یا حکم] کنم، درحالی‌که شما ممکن است این‌طور فکر کنید که آن به اندازه کافی بلند نشده است که

نمونهٔ کامل یک لاله باشد و، بنابراین، زیبا نیست. اختلاف بین ما در این است که ما ویژگیهای متفاوتی از لاله را در ارزیابیمان نسبت به زیبایی آن در نظر می‌گیریم. من برای آنکه شما را در مورد زیبایی لاله با خود موافق گردانم باید شما را متقاعد سازم که بر آن بدون درنظرگرفتن ارتفاع ساقهٔ آن نگاه کنید و در عوض توجه خود را به ویژگیهای رنگ و شکل معطوف بدارید که تجربهٔ من و داوری من از آنها مایه می‌گیرد.[۱۴]

این اشارات در نظریهٔ کانت کلید چندانی در مورد ویژگیهای مربوط به یک ارزیابی زیباشناختی[۵۰] به‌دست نمی‌دهد و نمی‌گوید چگونه آنها می‌توانند به‌رغم فقدان «دلیل و برهان»، توجیهی را فراآورند. بحث کانت دربارهٔ هدفمندی بدون هدف [یا غائیت بدون غایت] چندان صریح و روشن نیست و به هر حال به داوری فرم یک موضوع [یا شیء] مربوط می‌شود. زیبایی در فرم خلاصه نمی‌شود و همهٔ داوریهای ذوقی، داوریهای زیباشناختی نیستند و خود کانت هم به این موضوع ــ البته نه به‌طور کامل ــ اذعان دارد. وانگهی، داوریهایی که به‌زعم کانت داوریهای ذوقی هستند گویی درجه و قیاس نمی‌پذیرند. آیا دو لاله نمی‌توانند هر دو آزادانه زیبا باشند ولی یکی از دیگری زیباتر باشد؟ در بررسی موضوعات مرکب‌تر و آثار هنری حتی بیشتر احتمال می‌رود که مقایسه‌های زیباشناختی به عمل آوریم.[۱۵]

مسائلی که نظریهٔ کانت دربارهٔ داوری زیباشناختی بی‌پاسخ می‌گذارد مسائلی مهمند. این مسائل که چگونه مناقشات زیباشناختی حل‌وفصل شوند، چگونه داوریهای زیباشناختی می‌توانند توجیه شوند، و چگونه مقایسه‌های زیباشناختی امکانپذیر می‌شوند، همه در ارتباط با آثار هنری

50) aesthetic assessment

حدت و اهمیت خاص می‌یابند. در مورد نقد آثار هنری کتابهای متعدد نگاشته شده است، کسانی که به‌طور حرفه‌ای به نقد آثار هنری مشغولند و زندگیشان را از این راه می‌گذرانند سنجشهایی از آثار هنری به عمل می‌آورند، مدرسانی وجود دارند که کارشان آموزش مردم در زمینهٔ درک ادبیات، موسیقی، نقاشی، و دیگر رشته‌های هنر است. اگر ملاک مورد وفاقی در زیباشناسی وجود نداشته باشد و فقط تجربهٔ شخصی آثار منفرد مطرح باشد، پس همهٔ این افراد وقت خود را به هدر می‌دهند؟ براستی می‌توان گفت که همهٔ داوریهای زیباشناختی مدعی ارزش کلی‌اند، ولی چگونه می‌توان این ادعا را ثابت کرد؟ این مسئله‌ای است که باید در فصل بعد به آن بپردازیم.

٦

نقد، تأویل، و ارزیابی

در بحث پیش دیدیم که، در نگر کانت، هم داوریهای زیباشناختی مدعی ارزش کلی‌اند و هم نمی‌توان از روی دلیل و برهان [درستی و نادرستی] چنین داوریهایی را تعیین کرد. در جریان بحث نشان دادم که کانت اساساً در هر دو جنبه برحق است، ولی به‌طور مبسوط توضیح نمی‌دهد که چگونه ادعای داوریهای زیباشناختی به داشتن ارزش کلی قابل اثبات است. بویژه سه مسئله را ذکر کردم که کانت حل‌ناشده باقی می‌گذارد: چگونه مناقشات زیباشناختی می‌توانند حل‌وفصل شوند، چگونه داوریهای زیباشناختی قابل توجیهند، و چگونه مقایسه‌های زیباشناختی امکانپذیرند. اگر توضیحی خرسندکننده درباب داوریهای زیباشناختی می‌داشتیم از روی آن می‌توانستیم مناقشات زیباشناختی را حل‌وفصل کنیم زیرا چنین مناقشاتی نوعاً بین کسانی پدید می‌آید که داوریهای مختلفی را دربارهٔ موضوعی واحد عنوان می‌کنند. مقایسه‌های زیباشناختی نوع خاصی از داوری

زیباشناختی است و اگر می‌فهمیدیم چگونه جملهٔ «لیلا زیباست» قابل توجیه است، این را هم می‌فهمیدیم که چگونه «لیلا از مریم زیباتر است» قابل توجیه است. بدین‌ترتیب موضوع محوری هر سه مسئله به توجیه داوریهای زیباشناختی مربوط می‌شود و بحث من هم بر این موضوع متمرکز خواهد بود. در این بحث نگاهی به مناقشات زیباشناختی خواهم داشت، زیرا بررسی آنها به روشن‌شدن این موضوع کمک خواهد کرد که داوریهای زیباشناختی چگونه توجیه می‌شوند.

گفتم که هر سه مسئلهٔ مربوط به نظریهٔ کانت، در ارتباط با آثار هنری اهمیتی خاص دارند. بنابراین، نظرم این است که با نگرش به نقد آثار هنری، دربارهٔ توجیه داوریهای زیباشناختی بحث کنیم. داوریهای زیباشناختیِ اشیاءِ طبیعی بر شالودهٔ پیچیده و مرکبی از نقد و سنجشگری استوار نیست. هرچند داوریها در هر دو حوزه [آثار هنری و طبیعی] اساساً بر شیوه‌ای واحد متکی‌اند و در پایان این فصل خواهیم دید که درک نقادانه[1] آثار هنری شباهت زیادی به درک زیباشناختی طبیعت دارد؛ لیکن مسائل خاصی وجود دارند که فقط از رابطه با هنرها ناشی می‌شوند و ما در فصلهای بعد به این مسائل خواهیم پرداخت. هرچند بسیاری از آنچه گفته‌ام بر نقد همهٔ هنرها قابل اطلاق است، از آنجاکه این کتاب بالاخص به زیباشناسی در پیوند با ادبیات مربوط می‌شود، از اینجا به بعد بر ادبیات تکیه خواهم کرد.

موضوع اصلی این فصل این است که چه نوع توجیهی را می‌توان برای تأویل نقادانه[2] و ارزیابی[3] یک اثر هنری ارائه کرد. خواهیم دید که ماهیت مباحثات نقادانه گویای این واقعیت است که هیچ تأویل و ارزیابی درستِ

1) critical appreciation
2) critical interpretation
3) evaluation

واحدی از یک اثر معین وجود ندارد. در فصل بعد شیوه‌هایی از نقد را برخواهیم نگریست که در آنها دامنهٔ تأویلها و ارزیابیهای ممکن یک اثر می‌تواند محدود باشد؛ و بویژه این موضع را بررسی خواهیم کرد که معتقد است چنانچه تأویلی قصد هنرمند را در نظر نگیرد تأویلی نادرست است. آنان که آثار ادبی را تأویل می‌کنند اغلب بر اساس معانی و مفاهیم خویش چنین می‌کنند. در فصل هشتم به این سؤال خواهم پرداخت که آثار ادبی، به چه مفهومی، دارای معنا هستند و اگر آثار ادبی معنا دارند آیا می‌توانند گویای صدق نیز باشند؟ مسائل مربوط به قصد و معنا که در فصلهای هفتم و هشتم مورد بحث قرار خواهند گرفت، بیشتر به تأویل مربوط می‌شوند تا به ارزیابی. در فصل آخر به ارزیابی باز خواهم گشت و بررسی خواهم کرد که آیا آثار هنری باید ــ و می‌توانند ــ در قالب ملاکهای صرف زیباشناختی ارزیابی شوند یا نه. بویژه برخواهم نگریست که آیا ملاحظات اخلاقی به ارزیابی هنر مربوط می‌شود یا نه. پیش از آنکه به مسائل مفصل مورد بحث در فصلهای هفتم و هشتم و نهم بپردازیم، لازم است تصویری جامع از چگونگی فرایند نقد داشته باشیم و بنگریم که چگونه منتقدان، هم وقتی که آثاری را تأویل می‌کنند به بحث می‌پردازند و هم هنگامی که آنها را ارزیابی می‌کنند. این بحث خطوط کلی چنین تصویری را نشان خواهد داد.

می‌توانیم با نگرش دقیقتر این بیان کانت بحثمان را آغاز کنیم که "برای تعیین [درستی و نادرستی] داوری ذوق دلیل و برهان به کار نمی‌آید".[1] بین احتجاجی که در نهایت به داوری ذوق می‌انجامد و احتجاج منطقی[۴] (که فرایند مقدمات به نتیجه را از راه استدلال قیاسی طی می‌کند) یک تضاد

4) logical argument

استلزامی[5] وجود دارد [یعنی این دو نوع احتجاج مستلزم تضادند]. فرض کنید که من می‌خواهم شما را متقاعد کنم که چشم به راه گودو نمایشنامهٔ خوبی است. می‌توانم به زبانی که بکت در این نمایشنامه به کار برده است اشاره کنم، و بهره‌گیری او از یک وضعیت خاص و برخورد اولیه او را با قراردادهای [سنتی] نمایش عنوان کنم. ولی هیچ‌یک از این نکته‌ها تماشاگر را وادار نمی‌کند که چشم به راه گودو را نمایشنامهٔ خوبی بداند. شما ممکن است هرآنچه من می‌گویم بپذیرید و باز هم به دلتان ننشیند و نمایش را مستحق ارزیابی مثبت من ندانید.

در چنین وضعیتی شما احتمالاً با دید مخالف می‌گویید که چشم به راه گودو نمی‌تواند از عهدهٔ برخی معیارهایی که از یک نمایش خوب انتظار می‌رود برآید. برای مثال، ممکن است به‌اعتراض بگویید که در این نمایش نه‌تنها چیز مهمی اتفاق نمی‌افتد بلکه به تعبیری می‌توان گفت که نه شکلی دارد، نه آغازی، نه میانه‌ای، و نه پایانی. وضعیتی که در نمایش تصویر می‌شود قبل از شروع نمایش وجود داشته است و [بدون هرگونه تغییری] بعد از پایان نمایش همچنان وجود خواهد داشت. شاهد این موضوع، هم حرفهای شخصیتهای نمایش است، هم این واقعیت که دو پردهٔ نمایش در یک نقطه در روزهای متوالی انجام می‌شود، و هم تکرار برخی حرکتهای پردهٔ اول در پردهٔ دوم. بویژه، در هر دو پرده دست‌آخر پسربچه‌ای در صحنه ظاهر می‌شود و به دو فرد آس‌وپاس، ولادیمیر و استراگون، می‌گوید که گودو امروز غروب نخواهد آمد بلکه فردا خواهد آمد. ساختار، یا بهتر بگوییم فقدان ساختار، چشم به راه گودو بعضاً از اصلی کاملاً جاافتاده تخطی می‌کند که از ارسطو برجا مانده است، این اصل می‌گوید هر نمایشی

5) implied contrast

باید آغاز، میانه، و پایانی داشته باشد.[۲] برای آنکه با اعتراض شما مقابله کنم باید این دلیل را بیاورم که در این نمایش بخصوص، آن معیار فاقد اهمیت است. ویژگیهایی که چشم به راه گودو را نمایش خوبی می‌سازد همان ویژگیهایی نیستند که اودیپ‌شاه را نمایشی خوب می‌کند، و ویژگیهایی که اودیپ‌شاه را یک نمایش خوب می‌کند همان ویژگیهایی نیستند که لیر شاه را یک نمایش خوب می‌کند. در نهایت، این را می‌توانیم بگوییم که ویژگیهایی هستند که اغلب، یا معمولاً، در نمایشهای خوب به چشم می‌آیند. یکی از این ویژگیها ساختار روشنِ[۶] نمایش یعنی آغاز، میانه، و پایان است، و ویژگی دیگر، رخداد عمل [یا حرکت] در نمایش است. ولی نمایشهایی خوب مانند چشم به راه گودو وجود دارند که این ویژگیها راندارند، و نمایشهایی هستند مانند تیتوس آندرونیکوس[۷] اثر شکسپیر که دارای ساختاری روشن و حرکتهای بسیارند ولی نمایش خوبی نیستند. هیچ شرط لازم و کافی برای خوب‌بودن یک نمایشنامه وجود ندارد. از آن گذشته، اینکه آیا نمایشنامه‌ای ویژگی روشن دارد یا نه، خود موضوعی قابل بحث است. اصطلاحاتی مانند «ساختار روشن» به‌طور منجز تعریف نشده‌اند و مقادیری فحواهای ارزشی[۸] در آنها مضمر است. اگر ما فکر می‌کنیم که تیتوس آندرونیکوس نمایشنامهٔ خوبی نیست، و انتظار داشته باشیم که نمایشهای خوب ساختاری روشن داشته باشند، در باطن به این عقیده می‌گراییم که ممکن است نمایشی دارای ساختار سطحی ظاهری باشد ولی براستی خوش‌ساخت[۹] نباشد.[۳]

تا اینجا بحث من فقط این بوده است که هیچ شرط لازم و کافی برای

---

6) clear structure 7) *Titus Andronicus* 8) evaluative implications
9) well-structured

خوب‌ساختن یک نمایشنامه و هیچ معیار همه‌پذیری برای آن وجود ندارد. به طریق اولی، هیچ معیاری هم وجود ندارد که بتوانیم آن را بر تمامی شاخه‌های ادبیات اطلاق کنیم. آنچه چشم به راه گودو را یک نمایشنامهٔ خوب می‌سازد ممکن است از آنچه میدل‌مارچ[10] [اثر جورج الیت] را داستانی زیبا می‌کند یا از آنچه [منظومه] سرزمین بایر را یک شعر خوب می‌سازد متفاوت باشد. ناتوانی در درک ارزش ادبیات ناآشنا اغلب از تمایل طبیعی ما به قیاس‌کردن آثار ناآشنا با آثار آشنا ناشی می‌شود، یعنی آثار ناآشنا را با معیارهای برگرفته از آثار آشنا می‌سنجیم و داوری می‌کنیم. شاید نتوانیم ارزش چشم به راه گودو را دریابیم به این دلیل که انتظار داریم که بر ملاکهای اخذشده از نمایشنامه‌های سنتی منطبق باشد. به همین نحو، نمی‌توانیم ارزش [منظومه] سرزمین بایر را درک کنیم به دلیل آنکه انتظار داریم که بر معیارهای برگرفته از شعرهای رومانتیک انطباق داشته باشد. برای آنکه ارزش این آثار را بدرستی درک کنیم و بفهمیم که چرا ازلحاظ زیباشناختی ارزشمندند، باید بیاموزیم که آنها را بر اساس معیارهای مناسب داوری کنیم. ولی اگر معیارهای خوبی برای ارزیابی زیباشناختی وجود نداشته باشد، بسختی می‌توان این ارزیابی را انجام داد و دشوار می‌توانیم بدانیم که کدام معیارها مناسب و کدام معیارها نامناسبند.

در اینجا به همان مسئله‌ای می‌رسیم که در فصل پنجم با آن مواجه بودیم، یعنی کیفیات زیباشناختی نمی‌توانند برحسب کیفیات غیرزیباشناختی تعریف شوند. در آنجا دیدیم که این مسئله نمی‌تواند با قراردادن کیفیات زیباشناختی مشخص‌تری مانند ظرافت، آراستگی، و قشنگی به جای زیبایی ـ یعنی کیفیت عمومی زیباشناختی ـ حل شود. بنابراین، در اینجا هم

10) *Middlemarch*

مشکل‌گشا نخواهد بود اگر بگوییم که یک نمایش خوب اغلب یا معمولاً نمایشی است که ساختاری روشن داشته باشد، زیرا اگر هم چنین باشد، ما همان مسئله را در تعریف ساختار روشن پیش رو خواهیم داشت.

اگر بخواهیم که منتقدان، بر طبق روش منطق قیاسی[11]، بحث خود را از مقدمات آغاز کنند و به نتیجه برسند، به چیزی جز چند قاعدهٔ عقیم ادبی، که هر هنرمند اصیلی در اولین برخورد زیر پا قرار خواهد داد، نخواهیم رسید. مکرر در تاریخ ادبیات ویژگیهای یک نوع[12] ادبی خاص به‌صورت ضابطه‌های جدی مطرح شده است، ولی آثار بزرگی نگاشته شده‌اند که هیچ اعتنایی به چنین ضابطه‌هایی نداشته‌اند. در دورهٔ رنسانس، این حکم ارسطو در فن شعر که تراژدی می‌کوشد تا حد امکان مطابق چرخش خورشید ــ نه خیلی بیشتر و نه خیلی کمتر ــ عمل کند به‌صورت ضرورتی استوار درآمد که زمان داستان یک نمایش باید با طول مدت اجرای آن مطابقه داشته باشد.[۴] بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر، ازجمله بزرگترین آنها، با چنین ضابطه‌ای مطابقه ندارند. همین حکم در هنرهای دیگر نیز مصداق دارد. «قوانین» پرسپکتیو قراردادهایی هستند که هنرمند می‌تواند استفاده کند، ولی ضابطه‌ای نیست که از روی آن نقاشیها را داوری کنیم. اگر بتهوون مو به مو «قواعد» کمپوزیسیون را اجرا کرده بود، سمفونی شمارهٔ ۱ خود را با یک ناهمخوانی[13] آغاز نمی‌کرد. به جای آنکه این خواست را دنبال کنیم که داوریهای نقادانه باید بر اساس معیارهای پذیرفتهٔ همگان توجیه شوند، باید مدل دیگری را جستجو کنیم که در مورد فرایند بحث نقادانه فهم بهتری نصیبمان سازد. پیش از آنکه بتوانیم چنین مدلی را بپرورانیم لازم است که

---

11) deductive logic

۱۲) genre (= گونه/طرز/قالب).

13) discord

سه نوع فعل نقادانهٔ مختلف را از هم بازشناسیم: توصیف، تأویل، و ارزیابی.

بار دیگر به بحث با حریف فرضی دربارهٔ چشم به راه گودو و بویژه به این قسمت بازمی‌گردم که ممکن است حریف در مقابل نظر من بگوید که چشم به راه گودو نمایش خوبی نیست. برخی از گفته‌هایی که در این بحث به حریف فرضیم نسبت دادم [یا از زبان او بیان کردم]، توصیف‌کنندهٔ ویژگیهای نمایش است. مثلاً این گفته که در هر دو پرده دست‌آخر پسربچه‌ای در صحنه ظاهر می‌شود و به دو فرد آس‌وپاس می‌گوید که گودو امروز غروب نخواهد آمد بلکه فردا خواهد آمد. برخی از گفته‌های دیگر که به حریف نسبت دادم، تأویل است. ما بروشنی نمی‌فهمیم که وضعیت تصویرشده قبل از شروع نمایش وجود داشته است و بعد از پایان آن ادامه خواهد داشت یا نه. این تأویلی است که بر پایهٔ ویژگیهای توصیف‌شده استوار است. هر بحث نقادانه دربارهٔ آثار ادبی، در عمل بسیار بعید است که خود را به توصیف منحصر گرداند ــ و اگر چنین باشد توجه زیادی از ما را برنمی‌انگیزد ــ و توصیف خود تحت تأثیر تأویلی خواهد بود که پیش می‌نهیم. ویژگیهایی برای توصیف انتخاب خواهند شد که تأویل ارائه‌شده را تحکیم کنند. بنابراین، من در اظهارنظر کوتاهم دربارهٔ چشم به راه گودو، به آن صحنهٔ تکراری مربوط به پسربچه به‌عنوان آن ویژگی نمایش اشاره کردم که به روشنترین شکل این نکتهٔ تأویلی را تحکیم می‌کند که وضعیت تصویرشده قبل از شروع نمایش وجود داشته است و بعد از پایان آن ادامه خواهد داشت. تأویل خود در سطوح مختلف صورت می‌پذیرد. من وقتی می‌گفتم که وضعیت تصویرشده قبل از شروع نمایش وجود داشته است و بعد از پایان آن وجود خواهد داشت، درواقع تأویلی به عمل می‌آوردم. هنگامی که از زبان حریف می‌گفتم که نمایش فاقد شکل است و آغاز و

میان و پایان ندارد، تأویلی دیگر به عمل می‌آوردم. گزارهٔ نخست که یک گزارهٔ تأویلی سطح پایین‌تر است، گزارهٔ دوم را که یک گزارهٔ تأویلی کلی‌تر است تحکیم می‌کند، درست به همان صورت که توصیف صحنهٔ تکراری حضور پسربچه گزارهٔ تأویلی نخست را تحکیم می‌کند. از آنجا که چنین پیوند نزدیکی بین توصیف و تأویل وجود دارد و از آنجا که گزاره‌های توصیفی برای تحکیم گزاره‌های تأویلی به همان صورت به کار می‌روند که گزاره‌های مشخص سطح پایین‌تر برای تحکیم گزاره‌های تأویلی سطح بالاتر به کار می‌روند، برخی نظریه‌پردازان قبول ندارند که بتوان به نحوی ارزشمند بین توصیف و تأویل تمیز نهاد. لیکن ارزش دارد که چنین تمایزی را در وجه نظری به عمل آوریم، ضمن آنکه غافل از این نکته نباشیم که آنها، در عمل، پیوند نزدیکی با یکدیگر دارند و بسا که در سایه‌روشن همدیگر آمیخته شوند.[۵]

در این بحث خیالی دربارهٔ چشم به راه گودو، [من در برابر حریف] می‌گویم که نمایش علی‌رغم فقدان شکل [یا قواره] نمایش خوبی است. در اینجا که من خود به ارزیابی نمایش می‌پردازم، منکر آن می‌شوم که تأویل ارائه‌شده به ارزیابی خاصی می‌انجامد یعنی به این نتیجه می‌رسد که نمایش بد است. تمامی بحث من که هیچ شرط لازم و کافی وجود ندارد که موجب خوبی یک نمایش شود، گویی حاکی از این است که می‌توانیم تمایزی قاطع [یا خط فاصلی] بین تأویل و ارزیابی قائل شویم. اگر شکافی در بحث منتقد وجود داشته باشد، یعنی نقطه‌ای که یک گزاره [یعنی گزارهٔ تأویلی] دیگر نمی‌تواند گزارهٔ دیگر [یعنی گزارهٔ ارزشگذارانه] را تحکیم کند، آنگاه گویی به آن خط فاصل رسیده‌ایم. برخی نظریه‌پردازان معتقدند که در اینجا شکاف فراخی وجود دارد و بر این نظرند که منتقد باید صرفاً به تأویل

بپردازد و ارزیابی را به حوزهٔ ترجیحات شخصی واگذارد. یکی از نامورترین طرفداران این موضع نورثروپ فرای[۱۴] است که کتابش کالبدشکافی نقد[۱۵] نام دارد. فرای در این کتاب نظامی از طبقه‌بندی ادبی[۱۶] را می‌پروراند که هدفش آن است که برای نقد، ساختاری علمی به وجود آورد و به این وسیله به تأویل آثار ادبی یاری کند. وی درباب تفکیک قاطع نقد و «شرح ذوقیات»[۱۷] بحث می‌کند و می‌گوید:

> ارزش - داوری[۱۸] استدلالی، گول‌زنک نقد ادبی است و هر مد نقدی جدیدی... با چنین باوری همراه است که نقد سرانجام توانسته است تکنیکی معین و قطعی را برای ارزیابی و تشخیص درجات اعلایی [آثار ادبی] به وجود آورد. ولی همیشه معلوم شده است که این امر فقط وهمی از شرح ذوقیات است. ارزش - داوری‌ها بر مطالعهٔ ادبیات مبتنی است؛ [ولی] مطالعهٔ ادبیات هرگز نمی‌تواند بر ارزش - داوری‌ها مبتنی باشد. می‌گوییم شکسپیر فردی از گروه نمایشنامه‌نویسان انگلیسی بوده است که آثار خود را در حدود سال ۱۶۰۰ میلادی نگاشته است، و نیز یکی از بزرگترین شاعران جهان است. نخستین بخش این سخن یک گزارهٔ امرواقع[۱۹] است، و دومین بخش آن یک ارزش - داوری است که چنان پذیرش عام یافته است که به‌عنوان یک گزارهٔ امرواقع تلقی می‌شود؛ ولی گزارهٔ امرواقع نیست. آن همچنان یک ارزش - داوری باقی می‌ماند و سر سوزنی از نقد سیستماتیک [یا مدون] در سرشت آن نیست.[۶]

---

14) Northrop Frye 15) *The Anatomy of Criticism*
16) literary classification 17) history of taste
۱۸) value-judjement (= حکم ارزشی).
۱۹) statement of fact (= بیان واقعیت).

لیکن تأویل و ارزیابی به آن سادگی که فرای می‌اندیشد از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. این موضوع را به دو طریق می‌توان مشاهده کرد. نخست آنکه وقتی کار نقد ادبی را با دقت بیشتر می‌نگریم، روشن می‌شود که برخی گزاره‌های تأویلی حاوی ارزیابیهای ضمنی‌اند. به قطعهٔ زیر از بحث درک تراورسی[۲۰] دربارهٔ نمایشنامهٔ طوفان[۲۱] اثر شکسپیر توجه کنید. تراورسی نمایشنامه را مرور می‌کند و در بحث خود آن را به‌صورت درامی دربارهٔ داوزی و سازش تأویل می‌کند. هنگامی‌که در آغاز پردهٔ چهارم به آن ماسکی[۲۲] می‌رسد که پروسپرو[۲۳] در برابر فردیناند و میراندا اجرا می‌کند چنین می‌گوید:

> صحنهٔ کم‌وبیش سرهم‌بندی‌شده و پیش‌پاافتادهٔ ماسک با وجود آنکه بر استعارات باروری و عشق تأکید می‌کند، دارای سطحی نازل است و بعد از صحنه‌های کوتاهی که به قصد تأیید و تقویت آنها پرداخته شده، چندان ضرورتی ندارد. بهترین بخش آن و بخشی که با هدف کلی بیشترین ارتباط را دارد آواز مشترک ارواح نمایندهٔ یونو و سیرز[۲۴] است که در آن، نکتهٔ مربوط به باروری نسبت به جاهای دیگر به نحو مستقیم‌تر و با کمترین تصنع بیان می‌شود و فصل زایش [بهاری] و فصل پختگی پاییزی به طرزی با هم پیوند می‌خورند که یادآور پیوندی مشابه در داستان زمستان[۲۵] است:
>
> بهار نزد شما در دورترین نقطه فرامی‌رسد
>
> درست در پایان فصل درو

---

20) Derek Traversi 21) *The Tempest*

۲۲) ماسک (masque)، نوعی نمایش است که در قرون شانزدهم و هفدهم میان اشراف انگلستان مرسوم بوده است. این نمایش در اوایل کار با پانتومیم و رقص اجرا می‌شده ولی رفته رفته دیالوگ و ترانه‌خوانی به آن راه یافته است. masque را نباید با mask (به معنی نقاب) اشتباه کرد.

23) Prospero 24) Juno; Ceres 25) *The Winter's Tale*

ولی روی‌هم‌رفته و با وجود مصراعهایی که تصور محوری را تقویت می‌کند، باید تصدیق کرد که این میان‌پرده نیز مانند میان‌پردهٔ نسبتاً مشابه در نمایشنامهٔ سیمبلین[۲۶] بیشتر متعلق به وحدت ساختاری نمایشنامه است تا به احساس صمیمیت شعری آن.[۷]

تراورسی در اینجا تأویلی را از ربط صحنهٔ ماسک با بقیهٔ نمایشنامه مطرح می‌کند. وی ترانه‌ای که «نکتهٔ مربوط به باروری» را بیان می‌کند معنی‌دار و مهم توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این ترانه، بهار یعنی «فصل زایش»، و پاییز یعنی فصل درو و برداشت را به هم پیوند می‌دهد. زیرا این ترانه آن بخش از ماسک است که با هدف کلی نمایشنامه ــ بنا به برداشت تراورسی ــ نزدیکترین ارتباط را دارد و آن را «بهترین بخش» ماسک می‌خواند. از این که بگذریم، ارزیابی منفی وی از صحنهٔ ماسک، هنگامی که آن را «سرهم‌بندی‌شده» و «پیش‌پاافتاده» توصیف می‌کند، کاملاً مشهود است. وقتی در پایان قطعهٔ نقل‌شده می‌گوید: "این میان‌پرده... بیشتر متعلق به وحدت ساختاری نمایشنامه است تا به احساس صمیمیت شعری آن"، بیان ظاهراً تأویلی وی، به نحوی آشکار ارزیابیهای او را [از صحنهٔ ماسک] انعکاس می‌دهد.

نقد دارای سبکهایی بسیار متفاوت است. برخی منتقدان بیشتر به تأویل تکیه می‌کنند و برخی دیگر بر ارزیابی. بیشتر بحث تراورسی دربارهٔ طوفان مقرون به تأویل است تا به ارزیابی. بااین‌وصف، باید توجه داشته باشیم که وی در تمامی بحث خود به‌طور ضمنی ارزیابی مثبتی از مجموعهٔ نمایشنامه به عمل می‌آورد. از آنجاکه او صحنهٔ ماسک را هم‌ارزش با بقیهٔ نمایشنامه

26) *Cymbeline*

نمی‌داند، برای تصریح‌نگرش خود، آن را «سرهم‌بندی‌شده» و «پیش‌پا‌افتاده» توصیف می‌کند، اگر چنین نمی‌کرد، چه‌بسا این تصور پیش می‌آمد که صحنهٔ ماسک هم در شمول ارزیابی کلاً مثبت وی از نمایشنامه قرار دارد. تنها به‌وسیلهٔ تأویل و توصیف مفصل از اثر است که می‌توان برای هر ارزیابی شاهد و دلیل اقامه کرد. منتقد باید ویژگیهایی از اثر را برجسته کند که ارزیابیش را قوت می‌بخشد. درواقع، خود انتخاب یک اثر برای تأویل معمولاً به‌طور ضمنی بر نوعی ارزیابی مثبت دلالت دارد. در اینجا به راه دومی می‌رسیم که در آن، ارزیابی و تأویل با یکدیگر مرتبط می‌شوند.

منتقدان آن توجهی را که به تأویل و تفسیر رمانهای جین اوستن مبذول می‌دارند در مورد رمانهای باربارا کارتلند به عمل نمی‌آورند. ممکن است برخی دلیل آن را تعصب و پیشداوری بدانند و فکر کنند که منتقدان بیشتر میل دارند به آن آثار ادبی بپردازند که، در پنداشت عامه، مقبول «اهل فضل» به‌شمار می‌آیند، و دلیلی وجود ندارد که یک منتقد ادبی نتواند از بحث دربارهٔ کار باربارا کارتلند بهرهٔ خوبی به‌دست آورد. ولی در این مطلب چیزی بیش از تعصب و پیشداوری مرسوم وجود دارد. واقعیت این نیست که منتقدان صرفاً از ملاکهای پذیرفته‌شدهٔ اجتماع در مورد آثار ادبی پیروی می‌کنند. منتقدان اغلب نقش مهمی در تغییر این ملاکها ایفا می‌کنند، مثلاً، آثاری را که مورد بی‌توجهی قرار گرفته‌اند دوباره در معرض اعتنا قرار می‌دهند. بر همین اساس، تلاشهای نقدی تی.اس.الیت و دیگران در این قرن، رویکرد تازه‌ای را به شعرای متافیزیک‌گرای قرن هفدهم انگلستان سبب شده است. اگر منتقدی بخواهد به ما نشان دهد که اثری ازلحاظ زیباشناسی ارزشمند است و شایستهٔ توجه ماست، باید به ما نشان دهد که چیز قابل تأویلی در آن وجود دارد و مطالعهٔ نقادانهٔ آن به زحمتش می‌ارزد.

دلیل آنکه رمانهای باربارا کارتلند را منتقدان کمتر از رمانهای جین اوستن مطالعه می‌کنند این است که اجر مطالعهٔ آن کمتر است. رمانهای او در مقایسه با رمانهای جین اوستن چیز زیادی برای تأویل و تفسیر ندارند. [ولی] بدون شک رمانهای باربارا کارتلند می‌توانند سودمندانه از نظرگاه دیگری مطالعه شوند. می‌توانیم در این مورد مطالعه کنیم که چه چیز آنها را عامه‌پسند و موفق گردانده است و ببینیم که دلایل جامعه‌شناختی و روانشناختی مقبولیت آنها نزد خوانندگان بسیار چه بوده است، ولی این تحقیقی از نوع دیگر است. چنین تحقیقی نقد ادبی نخواهد بود. در وجه کلی، اثری که ازلحاظ امکانات تأویلی غنی باشد کاری است که ما ازلحاظ زیباشناسی ارزشمند می‌نگریم و، در مقابل، اثری که مایه‌های تأویلی چندانی نداشته باشد فاقد ارزش زیباشناختی است.

رابطه‌ای مشابه میان توصیف، تأویل، و ارزیابی در نقد هنرهای دیگر نیز برقرار است. هرسه مقوله در این جمله از مایکل لوی[۲۷] دربارهٔ تابلو تولد ونوس، اثر بوتیچلی[۲۸]، باهم ادغام شده‌اند: "هماهنگی کاملی بر تمامی ترکیب هنری این اثر حاکم است و حالت سبکبارانهٔ این الاهه مظهر آن است، حالتی که گویای سبکبالی و اطمینان به حفظ توازن خویش در ضرباهنگ حرکت به پیش است."[۸] منتقدان زیادی به این تابلو مشهور بوتیچلی توجه کرده‌اند و همه بر این نظرند که این تابلو اثری است که باید ارزش والایی برایش قائل شد.

در صفحات قبل دربارهٔ توصیفهایی که تأویلها را تحکیم می‌کنند، دربارهٔ گزاره‌های تأویلی سطح پایین‌تر که برگزاره‌های تأویلی سطح بالاتر صحه می‌نهند، و دربارهٔ منتقدانی که با بهره‌گیری از تأویل برای ارزیابی

27) Michael Levey 28) Botticelli

احتجاج می‌کنند سخن گفتم. ولی هنوز دربارهٔ اینکه چگونه این تحکیم و احتجاج صورت می‌گیرد، توضیح لازم داده نشده است. ما به دو وجه ممکن است با یک منتقد اختلاف‌نظر داشته باشیم و توجه به این دو وجه می‌تواند خطوط کلی مسئلهٔ فوق را روشنتر سازد. در آغاز این بحث بر این نکته تکیه کردم که ما ممکن است تأویلی را بپذیریم ولی ارزیابی ذی‌ربط آن مورد قبولمان واقع نشود. مورد نمایشنامهٔ چشم به راه گودو را مثال زدم که ممکن است [در مورد ارزیابی آن من و شما با هم موافق نباشیم یعنی] من آن را نمایشنامهٔ خوبی بیابم و شما چنین نظری نداشته باشید. شما ممکن است در مورد استفادهٔ بکت از زبان، بهره‌گیریش از فضای نمایش [یا وضعیت]، و رویکردش به قراردادهای نمایشی نکات تأویلی مرا بپذیرید، ولی بااین‌وصف نظرتان این باشد که این اثر، به لحاظ دیگر ملاکها، نمایشنامه‌ای خوب و کامیاب نیست. من می‌گویم این ملاکها در مورد این نمایشِ بخصوص نافذ نیستند، ولی شما مخالفت می‌کنید. بنابراین، در اینجا مسئلهٔ ما موافقت‌داشتن بر سر تأویل نیست بلکه مخالفت در مورد ارزیابی است. [شاید به تعبیری دیگر] ما بر سر اهمیت نسبی عوامل مختلف در تأویل با یکدیگر مخالفیم. برای آنکه شما را با خود موافق گردانم، باید شما را بر اهمیت ملاکهای خودم در مورد ارزش این نمایش متقاعد سازم. باید متقاعدتان سازم که وقتی نمایش را می‌بینید ویژگیهایی که به چشمتان می‌آید، همانهایی هستند که من ارزشمندتر می‌انگارم. حتی ممکن است بکوشم شما را متقاعد کنم که نبود ساختار، نه‌تنها از تأثیر کلی نمایش نمی‌کاهد بلکه خود مفید تأثیر است، زیرا ما را به ملاحظهٔ این نکته وامی‌دارد که زندگی دو آس‌وپاس، و شاید تمامی زندگی انسان، فاقد ساختار است. باید از شما بخواهم که به تئاتر بروید و نمایش را با توجه به

تأویل و ارزیابی من ببینید. بحث در حالت انتزاع بیش از این ما را پیش نمی‌برد. سنگ محک، هم برای تأویل و هم برای ارزیابی یک اثر ادبی، تماس مجدد با متن اثر یا، در مورد نمایش، دیدن اجرای مجدد آن است. باید از خود سؤال کنیم "آیا می‌توان نمایش را از این دیدگاه نگریست؟" "آیا می‌توان داستان یا شعر را از این نظر مطالعه کرد؟"

پیش از آنکه این موضوع را بیشتر بحث کنیم، اجازه دهید وجه دوم و معمولتر اختلاف‌نظر احتمالیمان را با یک منتقد به دیده گیریم. بیاییم به توصیف تراورسی از ماسک در پردهٔ چهارم طوفان بازگردیم که قبلاً بحثش را آوردیم. ممکن است در مورد تأویل مفصل تراورسی، موضوعات چندی برایمان جای سؤال داشته باشد. ممکن است احتجاج کنیم که ماسک، به‌عنوان تأیید نامزدی فردیناند و میراندا، دقیقاً به این علت لازم است که صحنه‌هایی که در آنها عشق خود را به یکدیگر بازگو می‌کنند و پروسپرو تأیید خود را ابراز می‌کند، چنانکه تراورسی اذعان دارد، صحنه‌های کوتاهی است. ممکن است در مقابل [تراورسی] بگوییم که دیگر بخشهای ماسک مانند مکالمهٔ آغازین بین ارواحِ نمایندهٔ سیرز و ایریس[۲۹] به اندازهٔ آواز اهمیت دارد. ممکن است سؤال کنیم که معنی این ادعا چیست که "این میان‌پرده... بیشتر به انسجام ساختاری نمایش متعلق است تا به احساسات درونی شاعر". ماسک همان‌قدر که به لحاظ ساختاری میان‌پرده است، به لحاظ مضمون [یا تم] و «احساس شاعرانه» نیز چنین است. درحقیقت این میان‌پرده [یا ماسک] با تم داستان ربط کامل دارد و این‌طور نیست که تصادفی در ساختار نمایش مندرج شده باشد.

اگر این‌گونه نظرهای مخالف با تراورسی مطرح می‌کنیم معنایش این

29) Iris

نیست که تأویل او را می‌پذیریم ولی از پذیرش ارزیابی حاصل از آن سر باز می‌زنیم. بلکه واقعیت این است که از پذیرش تأویل تراورسی در مورد تفصیلات صحنه امتناع می‌کنیم. دلیل امتناع ما این است که هنگامی که نمایش [طوفان] را می‌خوانیم یا می‌بینیم، ماسک به‌گونه‌ای بر ما ظاهر نمی‌شود که بر تراورسی ظاهر می‌شود. بار دیگر این مسئلهٔ اساسی مطرح می‌شود که "آیا این قسمت نمایش را می‌توان از زاویهٔ دیگری نگریست؟" به همین ترتیب باید بتوانم حالت ونوس بوتیچلی را سبکبار و سبکبال ببینم قبل از آنکه بتوانم بر تحسین لوی از کمپوزیسیون هماهنگ نقاشی صحه بگذارم. پیش از آنکه بتوانم تأویل یک منتقد را از یک قطعه موسیقی بپذیرم، باید دوباره به موسیقی گوش بدهم و ببینم که آیا می‌توانم آنچه منتقد می‌شنود بشنوم؟

هنگامی که به یک نمایش توجه می‌کنیم، سنگ محک این است که آن را در اجرا ببینیم نه آنکه فقط آن را مطالعه کنیم. در اینجا نکتهٔ مهمی وجود دارد که می‌تواند نور بیشتری بر ماهیت تأویل نقادانه بیفکند. ما نه‌تنها از تأویل ادبیات به‌وسیلهٔ منتقدان سخن می‌گوییم بلکه تأویل [یا برداشت] کارگردان[۳۰] و هنرپیشگان را از نمایشنامه از نظر دور نمی‌داریم. برای مثال، نمایشنامه‌های شکسپیر را از همین دیدگاه تأویل می‌کنیم. آنها را در صحنه‌پردازی کارگردان نمایشی که می‌بینیم، در صحنه‌پردازی قرن هجدهم، در صحنه‌پردازی دوران ادوارد[۳۱]، یا در صحنه‌پردازی مدرن بررسی می‌کنیم. مثلاً هنگامی که طوفان را در صحنه‌پردازی مدرن می‌نگریم، کارگردان تأویلی را از نمایشنامه ارائه می‌دهد، یعنی مضمونهایی

---

۳۰) producer، به مفهوم عام معادل تهیه‌کننده است، ولی در تئاتر انگلستان به معنی کارگردان صحنه است.

۳۱) Edward VII (۱۸۴۱-۱۹۱۰)، پادشاه انگلستان، پسر ملکه ویکتوریا.

را در طوفان کشف می‌کند که هم به روزگار و اجتماع مدرن مربوط می‌شود و هم ربط خود را با اجتماع خیالی و افسانه‌ای نمایشنامه و عصر خود شکسپیر حفظ می‌کند. تأویل هنرپیشه از نقشی که به او واگذار می‌شود حتی بیش از تأویل کارگردان از نمایش می‌تواند بر دریافت ما سایه افکند. هنرپیشگان مختلف ممکن است نقش یک شخصیت دراماتیک پیچیده چون هملت را کاملاً به شیوه‌های مختلف بازی کنند.

تأویل، به این مفهوم، مشترکِ همه هنرهای اجراشونده[۳۲] است. رهبر ارکستر و نوازندگان، قطعات موسیقی را تأویل می‌کنند، خوانندگان آوازها را تأویل می‌کنند و رقصندگان باله‌ها را تأویل می‌کنند. درست همان‌گونه که ممکن است با تأویل یک منتقد از یک نمایش مخالف باشیم، ممکن است تأویلی هم که در یک اجرای خاص ارائه می‌شود ناخرسندمان کند. در ابتدا ممکن است به نظر رسد که ما صرفاً به این دلیل مخالف هستیم که تأویل ارائه‌شده را جدی نگرفته‌ایم: ما شکسپیر را در صحنه‌پردازی مدرن دوست نداریم، یا همواره شخصیت هملت را صرفاً در حال وانمود به جنون دیده‌ایم و هیچ‌گاه او را براستی مجنون نپنداشته‌ایم. یا ترجیح می‌دهیم که تکنواز کنسرتو ویولن ماکس بروخ[۳۳] کمتر از تمپو روباتو[۳۴] استفاده کند. در اینجا گویی به قلمرو ترجیحات شخصی بازمی‌گردیم. لیکن چنانچه در برابر نظر مخالف قرار بگیریم، یحتمل دلایلی را برای عدم موافقت یا پسند خود ارائه می‌دهیم. ممکن است بحث کنیم که صحنه‌پردازی مدرن مناسب نمایشنامهٔ طوفان نیست، زیرا حالت جادویی پروسپرو را باورنکردنی می‌سازد و نمی‌تواند به نحوی خرسندکننده شخصیتهایی خیالی چون آریل

---

32) performing arts

۳۳) Marx Bruch (۱۸۳۸-۱۹۲۰)، آهنگساز و رهبر ارکستر آلمانی.

۳۴) tempo rubato، میزان آزاد و بدون ضرب.

و کالیبان[۳۵] را جا بیندازد. می‌توانیم به قطعاتی در متن هملت اشاره کنیم که حاکی از این است که جنون هملت فقط جنبهٔ ظاهری دارد. می‌توانیم گوشزد کنیم که چگونه استفادهٔ بیش از حد از تمپو روباتو به‌وسیلهٔ تکنواز ویولن، ساختار کنسرتو ویولن بروخ را مختل می‌سازد. در هر مورد، به متن اثر یا معادل موزیکال آن رجوع خواهیم کرد تا نگرش خود را اثبات کنیم و نقص آنچه را یک تأویل نامناسب می‌انگاریم نشان دهیم.

متقابلاً، منتقد یا کارگردان یا اجراکننده‌ای که از تأویلی دفاع می‌کند که مورد پسند ما نیست، به‌نوبهٔ‌خود، به عناصری در متن اشاره خواهد کرد که موافق نگرش او و مخالف نگرش ما گواهی می‌دهد. اگر اثری که دارای ارزش زیباشناختی است اثری باشد که ازلحاظ تأویل غنی باشد، شاید بتوان گفت که هرچه اثری ارزشمندتر باشد، تأویلهای گوناگون‌تری را می‌توان از آن ارائه داد. شاید رمان باراکارتلند بیش از یک تأویل نداشته باشد، ولی تأویلهای متعددی از رمان جین اوستن یا نمایشنامهٔ شکسپیر قابل ارائه باشد. کنسرتو ویولن ماکس بروخ می‌تواند به چند حالت بخوبی اجرا شود. حتی اگر بگوییم که همهٔ تأویلهای یک اثر قابل قبول است، باید بپذیریم که امکان ندارد اثری را بتوان بر وفق همهٔ تأویلهای پیشنهادشده در آن واحد خواند یا اجرا کرد. هملت نمی‌تواند هم واقعاً مجنون باشد و هم تظاهر به جنون کند. تکنواز کنسرتو بروخ نمی‌تواند درعین‌حال هم زیاد از تمپو روباتو استفاده کند و هم کم این کار را انجام دهد.

اختلاف‌نظرهای مربوط به نقد هنری، مانند اختلاف‌نظر بر سر چشم به راه گودو که تا اینجا برای توضیح بحثم به‌طور فرضی مطرح کردم، در حالتی مجسم شدند که شخصی می‌کوشد شخص دیگری را مجاب کند. در فصل

35) Ariel; Caliban

پیش بر اهمیت تجربهٔ شخصی آثار هنری تأکید ورزیدم و در این فصل نیز تأکید کرده‌ام که واپسین مرحله در مجاب‌کردن دیگران به همداستانی با ما در مورد یک اثر، این است که از آنها بخواهیم آن را چنان ببینند، بشنوند، یا بخوانند که ما دیده‌ایم، شنیده‌ایم، یا خوانده‌ایم. هنگامی که تنوع تأویلهایی را بنگریم که در مورد بسیاری از آثار هنری ارائه شده است و نیز تأویلهای مختلفی که ممکن است به ارزیابیهایی بسیار متفاوت بینجامند به دیده گیریم، چه‌بسا چنین به نظر رسد که ادعای داوریهای زیباشناختی به داشتن ارزش عمومی یکسر بی‌اساس است. این طرز بیان داوری من که چشم به راه گودو نمایشنامهٔ خوبی است، درواقع ممکن است حاکی از این باشد که، به تصور من، شما باید در برابر نمایش همان واکنشی را داشته باشید که من دارم، ولی شاید همهٔ مقصود من از این طرز ابراز عقیده این باشد که شما را مجاب کنم که واکنش مشترکی داشته باشیم. شاید مجادلات زیباشناختی با اقناع[۳۶] [یا مجاب‌کردن] بهتر از بحث عقلی حل‌وفصل شوند و کوشش ظاهری برای توجیه یک داوری زیباشناختی چیزی جز یک شیوهٔ اقناع [یا روش مجاب‌سازی] نباشد. بر اساس چنین نگرشی، ابزار توصیف و تأویل نقادانه چیزی بیهوده نخواهد بود بلکه بیش از آنکه وسیلهٔ توجیه عقلی باشد نوعی ابزار اقناع خواهد بود.

اگر منتقد براستی مجاب‌کننده‌ای پوشیده‌کار باشد، از قدرت بلاغت و سخنوری[۳۷] او هرگونه کاری ساخته است. شاید بتوان از هر اثری هرگونه تأویل و هرگونه ارزیابی به عمل آورد. شاید ما فقط از آن جهت یک تأویل یا یک ارزیابی را غلط می‌دانیم که هنوز بر آن مجاب نشده‌ایم. اگر در فرصت مناسب اثر را به شیوه‌ای که حریف می‌بیند ببینیم، آن وقت با او

36) persuation 37) rhetoric

هم‌نظر خواهیم شد.[۹]

بسادگی ممکن است که از این واقعیت بدیهی که بسیاری از آثار هنری مستعد پذیرش تأویلهای متعددند و قبول این موضوع که تأویلهای گوناگون یک اثر ممکن است مخالف یکدیگر درآیند، به این ادعای بی‌اساس جهش کرد که هیچ حدومرزی بر تأویلهای ممکن وجود ندارد. بااینهمه، تجربه نشان می‌دهد که ضمن آنکه ممکن است حتی یک تأویل درست هم از یک اثر وجود نداشته باشد، امکان دارد تأویلهای غلط متعدد وجود داشته باشد، و نمی‌شود ما را بر هر چیزی مجاب کرد، و غلط‌بودن برخی سنجشگریهای نقدی را می‌توان نشان داد. اگر این سخن درست باشد، آنگاه می‌توانیم انتظار داشته باشیم که معیار و سنجه‌ای برای کار نقد وجود داشته باشد و منتقدانی که نتوانند از آزمون آن بگذرند نخواهند توانست توجیهی برای نظرهاشان داشته باشند.

اگر کار منتقد را اقناع [یا مجاب‌کردن] توصیف کنیم، حسنش این است که چنین مدلی واقعیتی مهم را به‌طور کامل ملحوظ می‌کند: منتقد اطلاعات را انتقال نمی‌دهد بلکه سعی می‌کند رهیافتهای ما را به آثار هنری تعدیل یا دگرگون کند. (البته منتقدان اطلاعات را هم می‌توانند انتقال دهند: مثلاً نقدنویسان ادبی ممکن است مطالبی دربارهٔ زندگی مؤلف، زمان نشر اول یک اثر، یا قرائتهای مختلف از دستنوشتهای مختلف یا ویرایشهای یک متن را در اختیار ما قرار دهند، ولی این موضوعات جزو کار آنها به‌عنوان منتقد ادبی که داوریهای زیباشناختی ارائه می‌دهد نیست.) لیکن تضاد ضمنی بین اقناع و توجیه عقلی گمراه‌کننده است. شیوه‌های گوناگون اقناع وجود دارد و احتجاج در بعضی از آنها، ولی نه در همه، نقشی ایفا می‌کند. تبلیغگری که می‌کوشد ما را به خرید یک رمان مردم‌پسند مجاب کند و

برای این کار از ظاهرکردن نام آن به‌طور مکرر در رسانه‌های همگانی و عرضهٔ مؤثر آن در کتابفروشیهای مختلف مدد می‌جوید، از روشی اقناعی استفاده می‌کند که متفاوت است با روش آن منتقدی که می‌کوشد ارزش کتاب را در نظر ما از این راه بالا برد که پیشنهاد کند موقع خواندن کتاب نسبت به برخی ویژگیهای متن توجه خاص مبذول کنیم. بنابراین، ضروری است بدانیم که منتقد برای اقناع [یا مجاب‌کردن] ما از چه روشی استفاده می‌کند. چگونه منتقد ما را وامی‌دارد که متن را از دیدگاه او بنگریم و همان قرائت او را از آن داشته باشیم؟

قبلاً دیدیم که توصیف، تأویل، و ارزیابی در نقد درهم‌تنیده می‌شوند و برای تأیید و تحکیم ارزیابی باید از تأویل و توصیف مدد گرفت. نمی‌خواهم بگویم که تناظر جزءبه‌جزء بین هر ارزیابی و هر تأویل معین وجود دارد. نمایشنامهٔ طوفان می‌تواند درنتیجهٔ تأویلهای متعدد، نمایشنامه‌ای خوب محسوب شود، ولی اگر بخواهیم این ادعایمان را که طوفان نمایشنامهٔ خوبی است به اثبات رسانیم، باید تأویلی خاص ارائه شود، و تأویل ارائه‌شده باید بروفق رویهٔ نقادانه[۳۸] متعارف توجیه شود. تأویلها با رجوع به ویژگیهای متن توجیه می‌شوند. تأویلها در جلب توجه به ویژگیهای مختلف متفاوتند و مبنای سنجش آنها، میزان شاهد و گواهی است که از متن برمی‌گیرند. «ویژگیهای یک متن» می‌تواند بر دامنهٔ وسیعی دلالت کند. سبک، طرح داستان، مضمون، و شخصیت‌پردازی همه می‌توانند در جهت احتجاج یک تأویل مورد رجوع قرار گیرند. نکتهٔ نهایی در مورد متون ادبی این است که اساس همهٔ این‌گونه ویژگیها، همان کلمات به‌کاررفته است و، بنابراین، تأویلهای توجیه‌پذیر باید به قطعه‌های عینی متن توسل جوید. اگر

38) critical procedure

صرفاً بگوییم که هملت تصویری از تظاهر به جنون است و به هیچ کلامی در خود نمایشنامه رجوع نکنیم که چنین تصویرگری را نشان دهد، سخن نیکی نگفته‌ایم. تأویلی که فقط بر چند سطر از نمایشنامه‌ای مبتنی باشد نمی‌تواند همانند تأویلی که برای اثبات مدعای خود، از قطعات حاوی نکات فراوان در نمایشنامه یاری می‌گیرد مجاب‌کننده باشد. گفتم که بهترین آزمون هر تأویل این است که آیا ممکن است متن از زاویهٔ آن قرائت شود. زیرا برای آنکه متنی بر وفق تأویلی خاص قرائت شود باید بتوانیم کل اثر را در پرتو آن تأویل بنگریم. این کار آنجاکه شواهد کافی از متن برای آن تأویل وجود داشته باشد آسان است، و آنجاکه تأویل بر شواهد محدودی از متن مبتنی باشد دشوار می‌گردد. به وجه مشابه، تأویل یک نقاشی یا یک قطعه موسیقی، با اشاره به ویژگیهای اثر توجیه می‌شود و هرچه ویژگیهای اثر برای تأیید تأویل عرضه‌شده بیشتر باشد، آن تأویل توان بیشتر خواهد داشت.

علاوه بر توجه به اینکه چه میزان از شواهد برگرفته از متن بر تأویل عرضه‌شده صحه می‌نهند، همچنین، باید بنگریم که آیا نکاتی در متن در جهت نفی آن تأویل وجود دارد یا نه. اگر قطعات چندی از متن با تأویل داده‌شده ناسازگار باشد، قرائت متن در پرتو آن تأویل دشوار خواهد بود. اگر گواه متن علیه آن تأویل ناچیز یا ناموجود باشد، تأویل قوی و پرتوان می‌شود. نیز همین موضوع در مورد تأویلهای مربوط به هنر بصری و موسیقی مصداق دارد. در آنجا نیز باید بنگریم که آیا چیزی در اثر، ضد تأویل عرضه‌شده گواهی می‌دهد یا نه. اما صرف شمارش قطعات یا ویژگیهایی که له یا علیه یک تأویل گواهی می‌دهند کافی نیست. دو عامل دیگر در این مقال ذی‌مدخلند: پراکندگی این قطعات یا ویژگیها در سراسر اثر و اهمیت آنها. عامل نخست مسائلی را به وجود نمی‌آورد. تأویلهای

مبتنی بر شواهدی که در سراسر یک اثر پراکنده باشند مسلماً تأثیرگذارتر از آنهایی هستند که تکیه‌گاهشان شواهد جمع‌شده در بخش کوچکی از اثر باشد. لیکن عامل دوم، یعنی اهمیت یک قطعه یا ویژگی خاص موضوعی است که خود به داوری نقادانه نیازمند است. چنین موضوعی را نمی‌توان صرفاً از راه وارسی یک اثر بدون پیش‌انگاشتهایی روشن نمود. وجه احسن آن است که ببینیم چگونه می‌توان اهمیت مورد بحث را از راه بررسی بیشتر اختلاف‌نظرهای منتقدان، ارزیابی و سنجشگری کرد.

اجازه دهید موردهایی را در نظر گیریم که در آنها دو یا چند تأویل مغایر دربارهٔ یک متن ادبی وجود دارد که هر یک از آنها بر وزنه‌ای مساوی از شواهدِ برگرفته از متن تکیه دارند. تأویلها از یک یا دو جهت با یکدیگر متفاوتند. ممکن است تأویلهای مغایر به ویژگیهای متفاوت متن توسل جویند زیرا ویژگیهای متفاوت را دارای اهمیت یکسان می‌انگارند. یا اینکه به ویژگیهای واحدی از متن توسل جویند که به‌طور متفاوت فهمیده می‌شوند. من بررسی خود را با نگرش به مورد دوم آغاز می‌کنم.

شعر معروف ویلیام بلیک[۳۹] به نام «ببر» موضوع شماری از تأویلهای مختلف بوده است. در سال ۱۹۵۴ کاتلین رین[۴۰] مقاله‌ای را منتشر ساخت که بحثش این بود که ببر نزد بلیک «نمادی از هویت رقیب‌ستیز و تاراجگر» است و باید موجودی شرور و بدکار نگریسته شود. پاسخ وی به این سؤال فرجامین شعر که می‌پرسد: "آیا ترا همان کسی آفریده است که بره را آفریده است؟" یک «نه» قاطع است. گواهی که می‌آورد، استفادهٔ بلیک از کلمهٔ «جنگلها» در خط دوم شعر یعنی "در جنگلهای شب" است. استدلال

---

۳۹) William Blake (۱۷۵۷-۱۸۲۷)، حکاک و شاعر انگلیسی.

40) Kathleen Raine

می‌کند که در شعر بلیک «جنگل» به «جهان طبیعی و فروافتاده» اشاره دارد، جهانی که در نگرش بلیک به‌دست آفریدگاری ثانوی و بدکار، غیر از خدای مسیح یعنی آفریدگار بره، خلق شده است. ده سال بعد ای.دی.هیرش[41] تأویلی یکسر متفاوت از این شعر عرضه کرد. در نگر هیرش، شعر «ببر» "پارسایی ببرمنشانه را ستایش می‌کند". در این شعر «سبعیت و ویرانگری» ببر در هیئت مبدل ارائه می‌شود. ببر همان‌گونه که دهشت‌انگیز است، زیبا نیز هست. خدایی واحد ببر و بره را آفریده است، آفرینشی که از خیر و شر آدمی تعالی می‌جوید. هیرش نیز به کلمهٔ «جنگلها» رجوع می‌کند، ولی این کلمه را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت درمی‌یابد. می‌گوید: "جنگلها، شکلهای راست و بلند را تداعی می‌کند، جهانی که علی‌رغم دهشتناکیش، نظم و ترتیب خطوط ببر را دارد یا همچون اشعار بلیک در موازنهٔ کامل به سر می‌برد."[۱۰]

چنین نمونه‌ای [از تأویلهای مغایر] بسیار درخور توجه و از نظری ناخوشایند است، زیرا گویی دلالت بر این دارد که حتی ویژگیهای خود متن هم قابل تکیه نیستند. به یک معنی، کاتلین رین و ای.دی.هیرش به ویژگی واحدی توسل نمی‌جویند. کلمهٔ «جنگلها» برای هر یک از این دو منتقد معنای متفاوتی دارد و می‌توان بر این نظر بود که این نوع اختلاف‌نظر منتقدانه به نوع اول آن برمی‌گردد که در آن تأویلهای مغایر به ویژگیهای متفاوت متن توسل می‌جویند. گویی هیچ ویژگی از متن وجود ندارد که از کلمهٔ «جنگلها» پدید آمده باشد. لیکن اگر چیز ثابتی به‌عنوان «ویژگیهای متن» وجود نداشته باشد، پس امکان برترشمردن یک تأویل از تأویل دیگر نیز از میان می‌رود و به وضعیتی بازمی‌گردیم که در آن یک منتقد زیرک

41) E. D. Hirsch

می‌تواند ما را بر هرگونه تأویلی مجاب کند تا کلمات متن را به هر ترتیب که مایل است ادراک کنیم.

لیکن نباید تا این حد عقب‌نشینی کنیم. درواقع اختلاف‌نظرهایی مانند آنچه بین کاتلین رین و ای.دی.هیرش دیدیم چندان زیاد نیست، زیرا بیشتر نویسندگان و شعرا منظور خود را از کلماتی که به‌کار می‌برند، بهتر از بلیک روشن می‌کنند. بلیک مبهم می‌نویسد، شعر او، شعری نمادین[۴۲] است که برداشتهای مختلفی از آن می‌توان به عمل آورد. شاید، به معنایی، ویژگیهای متن بلیک لغزان است ولی این دلیل نمی‌شود که همهٔ ویژگیهای همهٔ متنها چنین باشند. وانگهی باید توجه کنیم که مثال آورده‌شده فقط به تأویل یک کلمه مربوط می‌شود. نه تأویل رین و نه تأویل هیرش، هیچ‌کدام صرفاً بر آن کلمه تکیه ندارند. رین از متنهای عرفانی و رازورانه که می‌گوید بر بلیک شناخته بوده‌اند، و از دیگر بخشهای آثار خود او، مجموعهٔ مفصلی از شواهد را ارائه می‌کند. بخشی از تأویل هیرش بر بحث پرتفصیلی دربارهٔ صور خیال، وزن شعرها، و نحو سراسر شعر تکیه دارد. فزوده بر آن، بحثی کلی را برای تحکیم نظر خود به این مضمون مطرح می‌کند که رهیافت بلیک به جهان طبیعی، درگذر زندگیش تغییر می‌کند و، درنتیجه، اشتباه است که همهٔ شعرهای بلیک را بر اساس بینشی یگانه تأویل کنیم. این بحث هم، به نوبهٔ خود، با شواهدی از دستنوشته‌های بلیک و نیز آثار منتشرشدهٔ او تأیید می‌شود. مسئله این نیست که منتقد به کدام شواهد منفرد توسل می‌جوید بلکه مجموعه شواهد مورد رجوع او اهمیت دارد. براستی شگفت‌آور خواهد بود اگر دو منتقد بر اساس مجموعهٔ واحدی از شواهد، تأویلهای مغایر عرضه کنند. در چنین مورد نادری فقط باید بگوییم که اثر مورد بحث

---

۴۲) symbolic (= سمبلیک/کنایی/رمزی).

دارای ابهام ریشه‌ای است و می‌تواند به هر یک از دو صورت قرائت گردد و، بنابراین، هر دو تأویل موجه خواهند بود.

موضوعی که بیشتر در مورد تأویلها پیش می‌آید این است که با نگریستن به ویژگیهایی که به یک اندازه مهمند، از یکدیگر متفاوت باشند. اختلاف‌نظری که به صورت خیالی دربارهٔ چشم به راه گودو مطرح کردم، اختلاف‌نظری از این نوع بود. در اینجا باید اختلاف‌نظرهای عمیق بین منتقدان مکاتب مختلف را در نظر بگیریم. اگر منتقدی یک نظریهٔ کلی را در مورد چگونگی تأویل متنها برگیرد، آن نظریه پیشاپیش تعیین خواهد کرد که کدام ویژگیهای متن را باید مهم تلقی کند. برای مثال، یک منتقد ساختارگرا برای به‌دست‌دادن تأویلی از اثر یک نویسنده، الگوهایی را جستجو می‌کند که در زمینهٔ کار او تکرار می‌شوند و اغلب به بررسی متن واحدی از او اکتفا نمی‌کند بلکه مجموعه‌ای از متنهای نویسنده را در نظر می‌گیرد. بر وفق این روش، تزوه‌تان تودوروف کاوش برای گشودن رازی نهفته را به‌عنوان مهمترین ویژگی داستانهای کوتاه هنری جیمز انتخاب می‌کند و تأویل خود را از داستانهای وی با اشاره به اینکه چگونه چنین کاوشی پیوسته در شکلهای مختلف تکرار می‌شود توجیه می‌کند.[۱۱] منتقد دیگر، ادمند ویلسن[۴۳]، مشهورترین داستان کوتاه جیمز یعنی چرخش پیچ[۴۴] را بر اساس نظریهٔ فروید تأویل می‌کند که از تأویل پیشین کاملاً متفاوت است. براساس شواهدی که وی از متن نقل می‌کند، ارواحی که بر معلمه ظاهر می‌شوند نمادهای فرویدی را تداعی می‌کنند. بنابراین، ویلسن این معنی را در تأویل خود ارائه می‌دهد که ابتدا روح مذکر روی برج، یعنی

43) Edmund Wilson

۴۴) *The Turn of the Screw*، عنوان استعاری این داستان به معنی پیچ را بیشتر سفت‌کردن یا فشار را زیادترکردن است.

نماد قضیب[۴۵]، ظاهر می‌شود، و روح مؤنث کنار آب یک دریاچه ظاهر می‌شود که نماد فرویدی زایش و، به وجه کلی‌تر، نماد جنسیت مؤنث و مادربودن است.[۱۲] یک منتقد مارکسیست هم، به‌نوبهٔ‌خود، ویژگیهای دیگری از متن را مهم می‌انگارد که غیر از آنهایی است که توجه منتقد ساختارگرا یا منتقد فرویدی را جلب می‌کند. چنین منتقدی پیوندهایی را می‌جوید که بین یک متن و طرز تفکر ــ یا «ایدئولوژی» ــ دربارهٔ جامعه‌ای وجود دارد که در آن آفریده شده است. بر این اساس است که گئورگ لوکاچ[۴۶]، برای مثال، رمان رئالیستی قرن نوزدهم را انعکاس‌دهندهٔ ماهیت سرمایه‌داری قرن نوزدهم تأویل می‌کند. لوکاچ رمان روستاییان[۴۷] بالزاک را بر این مبنا می‌ستاید که نویسنده، علی‌رغم دیدگاههای سیاسی واپسگرایانه‌اش، به نحوی گویا تضاد بین طبقات اجتماعی سه‌گانه، یعنی زمینداران، سرمایه‌داران بورژوا، و روستاییان را انعکاس می‌دهد. لوکاچ برای تحکیم تأویل خویش قطعاتی از رمان را برمی‌گزیند که بر وجود چنین تضادی تأکید می‌کند.[۱۳]

منتقدانی که به مکتب خاصی پایبندند، بالاترین دلمشغولیشان این است که دیگران را به پذیرش نظریهٔ کلی خود درباب آنچه در متن اهمیت دارد مجاب کنند و برایشان آنقدر مهم نیست که دیگران را به پذیرفتن تأویل خود از متنی خاص قانع کنند. اگر نظریهٔ کلی پذیرفته شود، تأویل بسادگی پذیرفته خواهد شد. اگر به چنین نظریه‌ای متعهد نباشیم گویی باید خود سعی کنیم که کمیت و ارزش شواهد مربوط به یک تأویل معین را از این طریق ارزیابی کنیم که ببینیم آیا متن را می‌توان از دیدگاه خاصی قرائت کرد. تأویلهایی را که بر شواهدی جسته گریخته یا محدود استوار باشند می‌شود

45) phallic symbol 46) George Lukàcs 47) *Les Paysans*

کنار گذاشت ولی باز هم تأویلهای بسیار دیگری در برابرمان وجود خواهد داشت. همان‌گونه که یک هنرپیشه می‌کوشد به شیوه‌های مختلف نقشی را ایفا کند، ما هم می‌توانیم چرخش پیچ را ابتدا به شیوهٔ ساختارگرایانه و سپس به شیوهٔ فرویدی بخوانیم. بر اساس هر تأویل، رشته‌ای از ویژگیها مهم خواهد بود و هر تأویل ویژگیهای خاصی را برجسته می‌کند. تأویلهای مختلف ارزیابیهای مختلفی را سبب می‌شوند. یک رمان ممکن است از دیدگاه مارکسیستی بسیار بد باشد و از دیدگاه ساختارگرایی بسیار خوب. حتی اگر بپذیریم که بسیار نادر است که دو منتقد برای تأویلهای مغایر، شواهد واحدی از متن را ارائه کنند، ولی به کرات ممکن است که منتقدانی ویژگیهای مختلف یک متن را دارای اهمیت یکسان بدانند: بنابراین، نباید فکر کنیم که تأویل درست و ارزیابی درست از یک متن ادبی منحصربه‌فرد است. گویی زمین چندان استواری وجود ندارد که رویش بایستیم و هر زمان ممکن است منتقدی با مجموعهٔ وسیعی از شواهد برگرفته از متن فرارسد و برای اقناع ما و تحکیم تأویل و ارزیابی خود ماهرانه به کارشان گیرد.

همین مسئله می‌تواند در هنرهای دیگر رویارویمان قرار گیرد. ضمن آنکه مایکل لوی حالت ونوس بوتیچلی را سبکبال و آرام و سمبل هماهنگی کامل کمپوزیسیون می‌انگارد، ادگار وینـد[۴۸] در یک تأویل تمثیلی[۴۹] از این تابلو مدعی است که "ژست خود آن الاهه، یعنی ژست ونوس پودیکای کلاسیک، فرانمای طبیعت دوگانهٔ عشق شهوانی و پرهیزگارانه است..."[۱۴] چگونه می‌توانیم تعیین کنیم که کدام تأویل از حالت ونوس صحیح است و از کدام زاویه باید تابلو را نگاه کنیم؟

48) Edgar Wind

۴۹) allegorical interpretation تأویل مبتنی بر تشبیه و تمثیل.

در اینجا می‌توانیم به نوع دیگری از داوری زیباشناختی، یعنی درک زیباشناسانه طبیعت بازگردیم. صحنه‌های مختلف در طبیعت ممکن است از نظرگاههای مختلف درک شوند و نظاره‌گران می‌توانند در مورد ویژگیهای صحنه‌ای که مهم می‌انگارند اختلاف‌نظر داشته باشند. در فصل پنجم وضعیتی را مطرح کردم که در آن دو فرد منظره‌ای از مزرعه‌ها و کشتزارها و تپه‌ماهورها را می‌نگرند. یکی از نظاره‌کنندگان منظره را آرام می‌یابد، درحالی‌که در نظر دیگری چشم‌اندازی از کاروکوشش نمودار می‌شود. در آنجا گفتم که این نظاره‌کنندگان می‌توانند نگاه خود را بر ویژگیهای مختلفی از این منظره متمرکز سازند. در مورد طبیعت، ما به‌عنوان مشاهده‌گر، آزادی زیادی در انتخاب نظرگاه خود داریم. ولی آیا هنگامی که در مورد آثار هنری تأمل می‌کنیم همین‌قدر آزادی داریم؟ در فصل پنجم گفتم که هنرمند با انتخاب اینکه کدام ویژگی را برجسته سازد، می‌تواند تا حدی تعیین کند که ما چگونه اثر را ببینیم یا بشنویم و چگونه در برابر آن بازتاب داشته باشیم. در این فصل هنرمند راکنار نهادم و توجه خود را به چگونگی استفادهٔ منتقد از شواهد اثر معطوف داشتم. درواقع، معمولاً منتقدان برای تحکیم نظرگاههای خود به شماری از دیگر ملاحظات توسل می‌جویند. آنان می‌توانند به آثار دیگری از همان سبک، یا از همان هنرمند توسل جویند. همچنین می‌توانند به انتظارات مخاطبان اولیه یا نیات هنرمند رجوع کنند. کوشش برای محدودساختن دامنه تأویلهای مجاز یک اثر هنری، چنانکه از ماهیت آن برمی‌آید، معیارهای خارج از اثر را، به صورت آزمون هر تأویل درست درمی‌آورد. در فصل بعد باید بررسی کنیم که آیا یک تأویل یا چند تأویل از یک اثر می‌تواند چنین مقام ممتازی به‌دست آورد. بویژه انطباق هر تأویل با نیات هنرمند، گویی معیاری استوار در مورد درستی آن

فرامی‌آورد. نیات هنرمند را به‌تفصیل بحث خواهم کرد، ولی بهتر است آن را در چارچوب کوششهایی مطرح کنم که در جهت به‌دست‌دادن معیارهای برون از متن برای سنجش تأویلهای درست صورت می‌پذیرد.

۷

نیات و انتظارات

بحث ما دربارهٔ فرایند کار منتقد نتوانست این مسئله را روشن کند که آیا می‌توان یک یا چند تأویل از یک اثر را به‌عنوان تأویل درست آن اثر مشخص کرد: برخی تأویلها را می‌توان از این نظر مردود دانست که وقتی به خود متن ادبی یا به جزئیات تابلو نقاشی یا قطعهٔ موسیقی مراجعه می‌کنیم، دلایل کافی برای تأیید آنها نمی‌یابیم، ولی خود متن هم به‌تنهایی نمی‌تواند به‌هیچ‌وجه درستی یک تأویل را تضمین کند؛ وانگهی، در مورد بسیاری از آثار ما با شماری از تأویلها روبه‌رو می‌شویم که برخی از آنها با یکدیگر مغایرند ولی همه بر خود متن تکیه دارند. درواقع، چنانکه در پایان فصل پیش گفتم، منتقدان اغلب برای تحکیم بیشتر نگرشهای خود به ملاحظاتی [یا منابعی] خارج از متن توسل می‌جویند. من چهار ملاحظه [یا منبع] را ذکر کردم: آثار دیگر از همان نوع ادبی یا هنری، آثار دیگر همان هنرمند، انتظارات مخاطبان اولیه، و نیات هنرمند. اندک دقت بیشتری نشان می‌دهد

که این چهار ملاحظه را می‌توان به دو ملاحظه فروکاست.

اگر بگوییم که منتقدان می‌توانند برای استوارکردن یک تأویل، به آثار دیگر از همان نوع ادبی یا هنری توسل جویند، موضوع را بیش از اندازه ساده انگاشته‌ایم. منتقدان اغلب نه‌تنها به ملاحظات مربوط به نوع ادبی یا هنری بلکه به مجموعه ملاحظاتی توسل می‌جویند که به فرم و موازین هنری مربوط می‌شود. برای مثال، هنگامی که جی. بی. لایشمن[1] در مورد «لیسیداس»[2] میلتن بحث می‌کند، نه‌تنها شعر میلتن را با پیشینه‌های کلاسیک آن ــ مثلاً با اشعار موسخوس[3]، تئوکریتوس[4]، و ویرژیل[5] ــ رابطه‌یابی می‌کند و به سنت شعر چوپانی[6] انگلستان اشاره می‌کند که سیدنی[7]، اسپنسر[8]، شکسپیر، و دیگران نمایندگان آن هستند؛ بلکه با اشعار معاصر دیگری قیاس می‌کند که برای گرامیداشت خاطرهٔ ادوارد کینگ که مرگش انگیزهٔ سرایش «لیسیداس» بوده است سروده شده‌اند. قصد لایشمن این نیست که دین میلتن را به سنت ادبی نشان دهد بلکه بیشتر می‌خواهد بدیع‌بودن کار او را در استفاده از آن سنت بنمایاند. وی این کار را بعضاً با مقایسهٔ شعر میلتن با تلاشهای خالی از ذوق و قریحهٔ معاصران او و بعضاً با وارسی دقیق شیوه‌ای انجام می‌دهد که میلتن به‌وسیلهٔ آن، عبارات و صور خیال کاربستهٔ پیشین دیگران را برمی‌گیرد و دگرگون می‌سازد.[1] درک ما از «لیسیداس» هنگامی فزونی می‌یابد که از آن سنت ادبی که میلتن در آن کار می‌کرد اطلاعی داشته باشیم و، بنابراین، دریابیم که وی چگونه در فضای

---

1) J. B. Leishman

2) "Lycidas"

۳) Moschus، شاعر اشعار چوپانی یونان در قرن دوم ق‌م.

۴) Theocritus، شاعر اشعار چوپانی یونان در قرن سوم ق‌م.

۵) Virgil (۱۹ق‌م-۷۰)، شاعر رومی.

6) pastoral

۷) Sir Philip Sidney(۱۵۵۴-۱۵۸۶)، شاعر و سیاستمدار انگلیسی.

۸) Edmund Spencer(۱۵۵۲؟-۱۵۹۹)، شاعر انگلیسی.

آن سنت نوآوری می‌کند: به همین ترتیب درک ما از نقاشیهای جوتو[9] بالاتر خواهد رفت چنانچه رابطهٔ آن را با هنر قرون وسطا بررسی کنیم و آنها را با آثار سنتی‌تر ولی به همان اندازه زیبای شاعر معاصر او سیمونه مارتینی[10] مقایسه کنیم. بر همین قیاس، درک ما از موسیقی وُن ویلیامز[11] فزونی می‌پذیرد چنانچه رابطهٔ آن را با موسیقی کلیسایی و موسیقی محلی انگلستان که بر او تأثیر نهاده‌اند برنگریم و آن را با موسیقی آهنگساز معاصر او الگار[12] مقایسه کنیم.

منتقدان همچنین می‌توانند به آثار دیگر خود هنرمند توسل جویند. بار دیگر قطعه‌ای را به دیده می‌گیریم که در فصل پیش از بحث دِرک تراورسی دربارهٔ نمایشنامهٔ طوفان نقل کردیم. تراورسی به شباهت بین مضمون ماسک در طوفان و «زناشویی مشابهی» در داستان زمستان (یعنی زناشویی پردیتا و فلوریزل[13]) اشاره می‌کند. هنگامی که وی از ماسک به این عنوان انتقاد می‌کند که "بیشتر به انسجام ساختاری نمایش مربوط می‌شود تا به احساسات درونی شاعر"، آن را از این لحاظ "همانند سلف نه چندان بی‌شباهت آن در سیمبلین" توصیف می‌کند. در اینجا فرض این است که همان‌گونه که شباهتهای بین آثار متعلق به یک نوع ادبی روشن‌کننده است، شباهتهای بین آثار یک مؤلف هم می‌تواند روشنی‌بخش باشد. تراورسی در کتاب شکسپیر: واپسین مرحله[14] ــ که مثالم را از آن برگرفته‌ام ــ به آخرین نمایشنامه‌های شکسپیر می‌پردازد و معتقد است که نمایشنامه‌هایی که شکسپیر در دورهٔ واحدی از زندگی خود نوشته است روشناییهایی بر یکدیگر می‌افکنند. تراورسی به تحول پیوستهٔ مضمون و رهیافت اشاره

9) Giotto 10) Simone Martini 11) Vaughan Williams
12) Edward Elgar 13) Perdita; Florizel
14) *Shakespeare: The Last Phase*

می‌کند که به سبب آن نمی‌توانیم هیچ‌یک از [نمایشنامه‌های شکسپیر] را به‌عنوان شاهکاری مستقل بنگریم و دربارهٔ چهار نمایشنامه‌ای که در این کتاب بررسی شده است ــ یعنی پریکلس، سیمبلین، داستان زمستان، و طوفان ــ می‌گوید: "این کمدیها که ظاهراً در فاصلهٔ زمانی دو سال، بین سالهای ۱۶۰۹ و ۱۶۱۱، نگاشته شده‌اند، انسجام هنری تنگاتنگی را شکل می‌دهند که در الگوی طرحهای داستانی هر یک از آنها بروشنی قابل تشخیص است."[۲] بر همین منوال، منتقدان هنرهای بصری و موسیقی می‌توانند از آثار مختلف یک هنرمند یا یک آهنگساز از برای روشن‌کردن هر یک از آنها بهره گیرند.

چنین تشابهاتی با دیگر آثار هنری مربوط به نوع ادبی یا هنری واحد یا با آثار دیگر خود هنرمند مورد بررسی، هیچ‌گاه نمی‌تواند بی‌کم‌وکاست درستی هر تأویلی را توجیه کند، زیرا، علی‌رغم تشابهات بین آثار هنری، هر یک از آنها آفریده‌ای یگانه است. در فصل پیش دیدیم که دلیلی برای چنین توجیهی در کار نقد قابل حصول نیست. لیکن چنین ملاحظاتی می‌تواند با یاری‌کردن ما در خواندن یا دیدن یا شنیدن یک اثر در پرتو تأویلی خاص، نگرش منتقد را تحکیم کند. وجوه تشابه با آثار دیگر تنها در صورتی یک تأویل را استوار می‌کند که درواقع بتواند درک ما را از اثر هنری فزونی بخشد.

در بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر صحنه‌هایی وجود دارد که پرسوناژها در قطعات مربوط به جناسها و مقابله‌های لفظی عنان زبان را رها می‌کنند. دلقکهای نمایشهای کمدی مانند فست[۱۵] در شب دوازدهم[۱۶]، یا

15) Feste 16) *Twelfth Night*

تاچستون[17] در هر طور که بخواهید[18] بخصوص چنین حالتی دارند. چنین صحنه‌هایی چه‌بسا برای مخاطبان مدرن تا حدی کسالت‌آور باشد ولی می‌گویند که مخاطبان دورهٔ الیزابت از آن لذت می‌بردند. این ویژگی نمایشنامه‌های شکسپیر با ملاحظهٔ انتظارات مخاطبان اولیه قابل توضیح است. هنگامی که می‌کوشیم آثار گذشته یا آثار مربوط به فرهنگی بیگانه را فهم و ادراک کنیم، اغلب سعی می‌کنیم خود را در موقعیت مخاطبان اولیه قرار دهیم. (من کلمهٔ «مخاطبان» را در سراسر این فصل به‌عنوان معادل کوتاه‌شده‌ای برای خوانندگان ادبیات، شنوندگان موسیقی، تماشاگران تئاتر و رقص، و نظاره‌گران نقاشی، پیکرتراشی، معماری، و دیگر هنرهای بصری به کار خواهم برد.) برای آنکه خود را در موقعیت مخاطبان اولیه قرار دهیم باید همهٔ مطالب ممکن را دربارهٔ آنها بدانیم. نه‌تنها از علایقشان در ادبیات، موسیقی، و هنر آگاه شویم بلکه خاستگاه اجتماعی آنها، شیوهٔ فکرکردن آنها، و نگرشهای آنها را نسبت به دین، امور جنسی، و سیاست، رویکردشان را به گذشته و آینده، و دیدشان را نسبت به بیگانگان و هموطنانشان بشناسیم. به همین دلیل است که درک درست تراژدی اشیل نیازمند فهمی درست از فرهنگ و اجتماع یونان باستان است و برای ادراک درست ساخته‌های باخ برای ارگ، باید مذهب پروتستان آلمانِ قرن هجدهم را بشناسیم؛ به همین ترتیب، درک درست هنر جوتو و بوتیچلی مستلزم فهم جهان رنسانس ایتالیاست.

آنچه می‌خواهیم به حصولش نایل آییم بازآفرینی دقیق چیزی نیست که هر عضوی از مخاطبان اولیهٔ یک اثر تجربه کرده است، بلکه می‌خواهیم به‌طورکلی دریابیم که اگر عضوی از مخاطبان اولیهٔ یک اثر می‌بودیم چه

17) Touchstone 18) *As You Like*

حالات و واکنشهایی می‌داشتیم. هدفی راکه در این راه دنبال می‌کنیم به دو لحاظ خیالی است. نخست از این لحاظ خیالی است که «انتظارات مخاطبان اولیه» مفهومی انتزاعی است که با واکنشهای هیچ فردی از آن مخاطبان برابر نیست. هرچند اسنادی که به ما آگاهی می‌دهد که چگونه اثری خاص در ارائه یا اجرا یا انتشار یا نمایش نخستین آن مورد استقبال قرار گرفته است درخور ارزش است، حتی یادداشتهای موشکاف‌ترین و دقیقترین منتقد معاصر آن اثر هم نمی‌تواند همهٔ موضوعاتی راکه می‌خواهیم مورد ملاحظه قرار دهیم دربر داشته باشد. بسیاری از پنداشتها و تلقیاتی راکه هنگام مطالعه یونان باستان، یا آلمان قرن هجدهم یا ایتالیای دورهٔ رنسانس کشف می‌کنیم، کسانی که در آن اجتماعات می‌زیسته‌اند آگاهانه و دانسته مدون نکرده‌اند. [چنانکه] پنداشتها و تلقیات مربوط به جامعهٔ خود ما را مورخان آتی روشنتر از خودمان می‌توانند تدوین و صورتبندی کنند. [دوم] هدف ما از این لحاظ نیز خیالی است که هرگز نمی‌توانیم به آن فهم کلی [از حالات و خصایص مخاطبان اولیه] به‌طور کامل دست یابیم. هرچقدر هم که ما دربارهٔ یونان باستان یا آلمان قرن هجدهم یا رنسانس ایتالیا آگاهی داشته باشیم، همواره امکان کشف چیزهای بیشتر وجود دارد، و پیوسته باید تصویر خود را از خصوصیات یک یونانی دورهٔ باستان یا یک آلمانی زمان باخ یا یک ایتالیایی دورهٔ رنسانس تعدیل کنیم. چه‌بسا بتوانیم برخی پنداشتها و تلقیات یونانیان را روشنتر از بصیرترین یونانی دورهٔ باستان صورتبندی کنیم، ولی هرگز نمی‌توانیم حالات یونانیان را در ذهن خود مجسم کنیم. بااینهمه، تلاشهای ما در این راه عبث نخواهد بود، زیرا با وجود آنکه نمی‌توانیم هرگز به هدف نهایی خود نایل آییم، می‌توانیم هرچه بیشتر به آن نزدیک شویم.

هرچند هیچ‌گاه نمی‌توانیم به‌طور کامل در انتظارات مخاطبان اولیه سهیم شویم، فهمی که به این ترتیب حاصل می‌کنیم می‌تواند برای تحکیم تأویلهای نقادانه به کار آید. اگر کسی مدعی شود که در آثار شکسپیر اشاراتی در مورد جنگ هسته‌ای یافته است، می‌توانیم ادعای وی را از این جهت رد کنیم که چنین چیزی برای مخاطبان دورهٔ الیزابت اول یا جیمز اول غیرقابل‌درک بوده است. ویژگیهایی که ما را متحیر می‌سازد، مانند صحنه‌هایی از نمایشنامه‌های شکسپیر که از جناس و بازی با کلمات استفاده می‌شود، اغلب از طریق توجه به انتظارات مخاطبان اولیه قابل توضیح است. سخن آخر اینکه، ما می‌توانیم از شناختمان دربارهٔ این انتظارات برای احتجاج تأویلها استفاده کنیم، برای مثال، این عقیده را ابراز کنیم که جادوی پروسپرو در نمایشنامهٔ طوفان باید جدی گرفته شود زیرا باور به جادو هنگامی که نمایشنامه نوشته می‌شده، یعنی دوران سلطنت جیمز اول، هنوز رایج بوده است: زنان همچنان به گناه افسونگری سوزانده می‌شدند، و جیمز خود کتابی دربارهٔ افسونگری و سحر و جادو نوشته است.

ازجمله انتظارات مخاطبان یک اثر هنری، انتظارات مربوط به فرمها و قراردادهای هنری است. یونانیان قرن پنجم پیش از میلاد به همسرایی در تراژدی علاقه داشتند و مخاطبان معاصر شکسپیر وجود دلقک در نمایش کمدی ازجمله انتظاراتشان بود. همروزگاران موتسارت انتظار داشتند که موسیقی هارپسیکورد[۱۹] با غلت[۲۰] و نتهای زینت[۲۱] نواخته شود. معاصران جوتو انتظار داشتند که قدیسان با تاجهای اکلیلی تصویر شوند. هنگامی که منتقدی به ملاحظات فرم و قراردادهای هنری توسل می‌جوید، کار او

۱۹) harpsicord، سازی دارای سیم و صفحه‌کلید که پیانو از تکامل آن به وجود آمده است.
20) trill 21) grace-notes

درواقع وجه دیگری از توسل به انتظارات مخاطبان است. بدیهی است که همهٔ افراد گروه مخاطب اولیه نمی‌توانند به یک میزان از موضوعات هنری شناخت داشته باشند. از سوی دیگر، توسل به انتظارات مخاطبان اولیه، توسل به هیچ گروه مخاطب متعین نیست بلکه توسل به یک هستی انتزاعی خیالی است. در این مخاطبان اولیهٔ خیالی، ما شناخت کاملی از قراردادهای هنری رایج را، که فقط برخی از مخاطبان بالفعل می‌توانند داشته باشند، فرض می‌گیریم.

واکنش خود ما در برابر آثار هنری متعلق به گذشته می‌تواند بر اثر شناختمان نسبت به آنچه از گذشته تاکنون در هنر رخ داده است تغییر و تعدیل پذیرد. بند ترجیع «پروتالامیون»[۲۲] اسپنسر، "تمز[۲۳] دلنشین، به‌نرمی جریان یاب تا من ترانه‌ام را به پایان رسانم"، هنگامی که با نقل آن در بخش سوم کتاب سرزمین بایر تی.اس.الیت آشنایی یابیم، ممکن است قرائت دیگری برایمان داشته باشد. الیت خود نظر بر این داشت که آثار جدید که به سنت ادبی راه می‌یابند، آثار گذشته را دگرگون می‌سازند.[۳] بااینهمه، اگر انتظارات مخاطبان اولیه را به‌عنوان معیار داوری تأویلهای نقادانه در نظر می‌گیریم، باید بگوییم که هرچقدر خواندن اسپنسر با حضور الیت در ذهن لذتبخش باشد، راه درست‌خواندن او چنین نیست. چه‌بسا در عمل برایمان بسیار دشوار باشد که اسپنسر را بدون حضور الیت در ذهن بخوانیم، ولی اگر تأویل توجیه‌پذیری از اسپنسر بخواهیم، باید بکوشیم اینچنین عمل کنیم. همین موضوع دربارهٔ آثار مربوط به فرهنگ بیگانه مصداق دارد. درست نیست که یک هایکو[۲۴] ژاپنی را نوع کوتاه‌شدهٔ شعر تغزلی غربی تلقی کنیم.

---

22) Prothalamion 23) Thames

۲۴) haiku، نوعی شعر بدون قافیهٔ ژاپنی مرکب از سه سطر که به ترتیب دارای ۵، ۷، و ۵ سیلاب هستند و به گونه‌ای به یکی از فصول سال اشاره دارند.

اگر چنین کنیم، هایکو ممکن است حیرت‌انگیز و ناموفق به نظر رسد یا چه‌بسا گوهری درخشان نمودار شود، ولی در هر دو صورت به فهم درست آن نایل نمی‌آییم. برای فهم آن باید موازین و قراردادهای ادبی ژاپنی را بیاموزیم و سعی کنیم شعر را همانند یک ژاپنی بخوانیم. نمی‌گویم که وقتی الیت را در ذهن داریم خواندن کار اسپنسر برایمان جالب‌توجه و سرگرم‌کننده نخواهد بود، یا نمی‌توانیم بدون شناخت فرهنگ ژاپنی، بهره‌ای از خواندن یک هایکو داشته باشیم. مراد من این است که اگر هدفمان تأویل توجیه‌پذیر است، پس باید دربارهٔ زمانه و جامعه‌ای که اثر هنری در آن آفریده شده است آگاهی کسب کنیم.

در فصل ششم دیدیم که رابطهٔ تأویل و ارزیابی، رابطه‌ای پیچیده و مرکب است. بسیاری از هنرمندان در روزگاران بعد ارجی بس والاتر از دوران حیات خود یافته‌اند، حتی اگر معاصرانشان آثار آنها را بخوبی درک کرده باشند. ولی اگر آثاری هنگام ظهور اولیه‌شان بدرستی درک نشوند مسئلهٔ بزرگتری را از لحاظ بحث فعلی ما به وجود می‌آورند. هنرمندان ممکن است در خلق آثار ابتکاری و جسورانه که در برخورد نخست موجب بهت و حیرت مخاطبان شوند «جلوتر از زمانه» قرار داشته باشند. گفتیم که منتقد در توسل به انتظارات مخاطبان اولیه به مخاطبانی خیالی توسل می‌کند نه به مخاطبانی بالفعل و واقعی. پس آیا باید بگوییم که مخاطبان خیالی هرگز در درک نقاشی کوبیست یا داستان «سَیَلان آگاهی» مشکلی نخواهند داشت؟ این پاسخ بیش از اندازه ساده است، زیرا واقعیات مربوط به تجربه زیباشناختی را بدرستی نشان نمی‌دهد. همان‌گونه که در فصل دوم گفتم، آثاری را می‌توانیم دارای ارزش ویژه بدانیم که بدون بهره‌گیری از قوهٔ تخیل و تجسم نتوان به درکشان نایل آمد. انتظارات

مخاطبان [اولیه] معیار منحصربه‌فرد توجیه تأویلهای هنری نیست. هنرمند کامیاب با انتظارات مخاطبان خود بازی می‌کند، برخی از آنها را پاسخ مثبت می‌دهد و برخی دیگر را مأیوس می‌کند و اثر خود را برای دگرگون‌ساختن انتظارات موجود و ایجاد انتظارات نوین به کار می‌گیرد. حال به ملاحظه [یا منبع] چهارمِ خارج از متن می‌رسیم که منتقد می‌تواند [در کار تأویل] به آن توسل جوید و آن نیات هنرمند است.

معمولاً سخنان صریحی دربارهٔ نیت [هنرمند]، مستقل از خود اثر در دست نیست، ولی منتقدان اغلب به شواهد یا قراینی[۲۵] توسل می‌جویند که از روی آنها می‌توان نیات هنرمند را استنباط کرد. برخی از این شواهد یا قراین را می‌توان از خود متن برگرفت. مثلاً منتقدی می‌تواند احتجاج کند که نیت شکسپیر آن بوده است که جادوی پروسپرو در طوفان جدی گرفته شود زیرا همهٔ افراد نمایش آن را جدی می‌گیرند. کاتلین رین و ای.دی.هیرش در مباحثه‌شان دربارهٔ تأویل شعر «ببر» بلیک ــ که در فصل پیش مورد بحث قرار گرفت ــ از شواهد دیگری در مورد فکری که هنرمند در ذهن داشته است استفاده می‌کنند. رین برای استوارکردن تأویل خود دربارهٔ دید بلیک به جهان طبیعی، به متنهای عارفانه و رازورانه‌ای رجوع می‌کند که می‌گوید بلیک با آنها آشنا بوده است. وی، علاوه بر این، قطعاتی از آثار خود بلیک را شاهد مدعای خود قرار می‌دهد. هیرش برای تحکیم تأویل متفاوت خود، نه‌تنها به قطعات دیگری از آثار منتشرهٔ بلیک توسل می‌جوید بلکه به شواهدی از دستنوشته‌های او نیز استناد می‌کند.

از تأمل دربارهٔ مثال می‌توانیم دریابیم که توسل‌جستن به آثار دیگر همان شخص، در تحلیل نهایی، یک ملاحظهٔ مستقل نیست، بلکه شاهد و

25) evidence

گواه‌آوردن از برای نیات هنرمند است. هنگامی که به نیات هنرمند مراجعه می‌کنیم، به این فرض قائل می‌شویم که یک اثر یا دسته‌ای از آثار یک هنرمند با مجموعهٔ همسازی از دیدها و باورها آفریده شده است. هنگامی که هیرش احتجاج می‌کند که دید بلیک به جهان طبیعی در شعر «ببر» از دیدی که شاعر در شعر پیشین‌تر خود «بره» فرامی‌نماید متفاوت است، بحثش این است که دید بلیک تغییر یافته است. آنجا که بین آثار مختلف یک هنرمند یا، حتی بهتراز آن، درون یک اثر از یک هنرمند ناهمسازیهایی می‌یابیم، روشهای نقدی گوناگونی را می‌توان به کار گرفت. می‌توانیم بحث کنیم که این ناهمسازیها اگر طور دیگری نگریسته شوند اصلاً ناهمسازی نیستند ــ شاید بتوان تأویلی یافت که همهٔ آن ناهمسازیها را پوشش دهد یا بگوییم هنرمند در جایگاههای مختلف شخصیتهای مختلفی از خود ارائه کرده است. شق دیگر اینکه، ممکن است بگوییم که هنرمند به آنچه مراد اولیه‌اش بوده نرسیده است و، بنابراین، ناهمسازیها به‌طور تصادفی به وجود آمده‌اند. امکان سوم این است که ناهمسازیها را نه محصول نیات دست‌ـ نایافته بلکه نتیجهٔ نیات ناهمساز بنگریم. در این مورد ما به تغییری در ذهن هنرمند یا شاید به تعارضی بین نیات آگاهانهٔ هنرمند و دیگر مفروضات نیمه‌آگاهانهٔ او اشاره خواهیم کرد. اگر هیچ‌یک از این روشها را برنگیریم، چه‌بسا پاک منکر شویم که شخصی واحد، اثر یا آثار مورد بررسی را پدید آورده است. اگر ناهمسازیها در اثری واحد دیده شود، چه‌بسا آن اثر نتیجهٔ همکاری چند نفر باشد. اگر ناهمسازیها بین آثار منتسب به یک هنرمند دیده شود، شاید همهٔ آن آثار را یک شخص پدید نیاورده باشد.

لیکن فرض کنید که ما کشف می‌کردیم که آثار شکسپیر را اصلاً هیچ

احدالناسی پدید نیاورده است. آنها را نه شکسپیر نوشته است نه بیکن[۲۶]، بلکه بر اثر بازی چند میمون با ماشین تایپ ایجاد شده‌اند. در این صورت دیگر بحث دربارهٔ نیات هنرمند بی‌معنا خواهد شد. همین‌طور سخن از انتظارات مخاطبان اولیه بی‌وجه خواهد بود زیرا این سخن چنین فرض می‌گیرد که هر اثر، دانسته و با تعمد، به‌وسیلهٔ یک یا چند انسان آگاه از برای عرضه به مخاطبانی ساخته می‌شود. هنوز هم چه‌بسا آنچه را میمونها به وجود آورده‌اند تحسین کنیم ولی می‌توانیم آزاد از هر قید و تکلیف نقادانه به هر ترتیب که دلمان بخواهد آن را تأویل کنیم. برخی منتقدان ساختارگرا و مابعدساختارگرا همهٔ تأویلهای یک اثر را به یک اندازه قابل توجیه می‌دانند. این منتقدان فارغ از هرگونه تناقض و تعارض می‌گویند که نیات هنرمند هیچ ربطی به کار نقد ندارد. این منتقدان با اخذ چنین دیدگاهی یک واقعیت اساسی را دربارهٔ هنر نادیده می‌انگارند. آثار هنری از اشیاءِ طبیعی دقیقاً از این لحاظ متفاوتند که به‌وسیلهٔ شخص یا اشخاصی بخصوص در زمان و جامعه‌ای بخصوص ساخته می‌شوند. آثار هنری دارای پدیدآورنده و خاستگاهند. این دو عامل شالوده‌ای را برمی‌سازند که منتقدان بر اساس آنها به شواهدی غیر از آنچه خود متن ارائه می‌کند توسل می‌جویند و در این مقام است که باید توجیه بیشتری را برای تأویلها جستجو کنیم. این دو عامل دارای ارتباط متقابل با یکدیگرند زیرا معمولاً بخشی از نیت هنرمند این است که اثر به مخاطبانی عرضه شود، و او اثر را به‌گونه‌ای بنویسد که مخاطبانی در نهایت بتوانند آن را بفهمند. حتی هنرمندانی که جلوتر اززمانهٔ خویش حرکت می‌کنند خود را با برخی از قراردادهای پذیرفتهٔ مخاطبانشان

---

۲۶) Francis Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶)، فیلسوف و نویسندهٔ انگلیسی که برخی معتقدند نمایشنامه‌های شکسپیر را درواقع او نوشته است.

وفق می‌دهند، ضمن آنکه برخی دیگر را نادیده می‌انگارند یا دگرگون می‌سازند. این فرض که هر اثری به قصد فهمیده‌شدن نوشته می‌شود، بخشی از انتظارات مخاطبان یک اثر را تشکیل می‌دهد. وانگهی بسیاری از پنداشتها دربارهٔ فرمهای هنری و بسیاری از دیدهای اخلاقی، اجتماعی، و سیاسی بین هنرمند و مخاطبان همروزگارش مشترک است. هنگامی که دربارهٔ فرهنگ و اجتماع یونان قرن پنجم چیز می‌آموزیم، نه‌تنها دربارهٔ انتظارات مخاطبان اشیل بلکه دربارهٔ پنداشتها و دیدهایی آموزش می‌گیریم که خود اشیل یحتمل در آنها سهیم بوده است. هنگامی که دربارهٔ فرهنگ و جامعهٔ ایتالیای دورهٔ رنسانس آگاهی کسب می‌کنیم، نه‌تنها دربارهٔ انتظارات نخستین نظاره‌گران نقاشی جوتو بلکه دربارهٔ پنداشتها و دیدهایی که جوتو با مخاطبان سهیم بوده است کسب معرفت می‌کنیم.

در این باره که نیات پدیدآورنده چه ربط و پیوندی با نقد ادبی دارد بحثهای داغ و پرشور صورت گرفته است. در ادامهٔ این گفتار بر نیات [پدیدآورنده] تکیه خواهم کرد ولی خواهیم دید که فهم درست نیت در هنر مستلزم فهم انتظارات مخاطبان نیز هست. چهل سال قبل دبلیو. کی. ویمست[۲۷] و ام.سی.بیردزلی حملهٔ مشهور خود را به توسل‌جستن به نیات پدیدآورنده در نقد ادبی آغاز کردند.[۴] ویمست و بیردزلی مقالهٔ خود را «مغالطهٔ مبتنی بر نیت»[۲۸] عنوان نهادند و با صراحت تمام گفتند که "طرح یا نیت پدیدآورنده به‌عنوان معیاری از برای داوری دربارهٔ کامیابی یک اثر ادبی نه در دسترس است و نه مطلوب."[۵] در اینجا اشاره به «داوری دربارهٔ کامیابی» حاکی از نوعی توجه به ارزیابی است، ولی هنگامی که بحث خود را دربارهٔ نمونه‌های «مغالطهٔ مبتنی بر نیت» که در کار منتقدان دیده می‌شود

27) W. K. Wimsatt 28) "The Intentional Fallacy"

ادامه می‌دهند، روشن می‌شود که [علاوه بر ارزیابی] تأویل را نیز در ذهن دارند. در این مقاله، آنها بوضوح بین آن دو [یعنی ارزیابی و تأویل] تمیز نمی‌نهند. ویمست و بیردزلی درست می‌گویند که نیات پدیدآورنده معیاری را از برای داوری دربارهٔ کامیابی اثر به‌دست نمی‌دهد. ممکن است که من نیت نگارش یک شاهکار را داشته باشم ولی چیزی کاملاً بی‌ارزش پدید آورم. موضوع جالب‌توجهی که محور بسیاری از بحثهای بعد شده است، ربط نیات پدیدآورنده با تأویل است و در اینجاست که ویمست و بیردزلی نهایتاً دچار خطا می‌شوند. برای آنکه بدانیم چرا آنها خطا می‌کنند، باید موضعشان را دقیقتر برنگریم.

ویمست و بیردزلی می‌گویند که نیت پدیدآورنده "نه در دسترس است و نه مطلوب". بحث آنان در جهت نامطلوبیت توسل‌جستن به نیت [پدیدآورنده] تا حد زیادی مبتنی بر این ادعاست که در نقد ادبی فقط شواهد «داخلی»[۲۹] یعنی شواهدی که از متن خود اثر برگرفته شده باشد باید مورد ملاحظه قرار گیرد. مؤلفان با نگارش این مقاله، آنگونه نقدهای ادبی را بشدت مورد حمله قرار دادند که دربارهٔ زندگی پدیدآورنده و حالت ذهنی که هنگام نگارش اثر داشته است بحثهای مفصل عرضه می‌کردند ولی نمی‌توانستند ریزه‌کاریهای[۳۰] خود متن را بدقت بنگرند. ما به این مسئله به شکل دیگری روی کرده‌ایم. در فصل ششم بر توجه منتقد به ریزه‌کاریهای متن و به این ضرورت تأکید کردیم که تأویلهای نقادانه باید به‌وسیلهٔ شواهد برگرفته از متن استوار شوند. مسئله‌ای که اکنون برمی‌نگریم این نیست که آیا نقد مبتنی بر شناختِ نیات پدیدآورنده باید جانشین نقدی گردد که بر ریزه‌کاریهای متن تکیه دارد. همچنین این مسئله هم مورد بحث نیست که

29) internal evidence 30) details

آیا از ادبیات می‌توان همچون شاهد و گواهی برای زندگینامهٔ پدیدآورندهٔ آن استفاده کرد. به‌هیچ‌وجه نمی‌توان موضوعات مربوط به رویدادهای زندگی هر پدیدآورنده یا حالات ذهنی وی را از آثار ادبی او استنباط کرد و چنین کاری خطایی فاحش است. تلاش برای تجسم جریان عشق کاتولوس به لسبیا بر اساس شعرهای او، به علت نبود شواهد دیگر، هیچ‌گاه نمی‌تواند از حدگمان‌ورزی درگذرد. نمی‌توانیم بدانیم که چه وقت کاتولوس شعری را با الهام از وضعیتی حقیقی سروده و چه وقت تحت تأثیر موقعیتی خیالی یا متأثر از روایتی مبالغه‌آمیز از وضعیتی حقیقی بوده است. همین موضوع در مورد کوششهایی مصداق دارد که برای بازسازی رابطهٔ شکسپیر با بانوی گندمگون «غزلیات» یا با آقای دبلیو.اچ. صورت می‌گیرد. به هر روی، چنین کوششهایی از برای بازسازی زندگینامه‌ها، نقد ادبی نیستند. آنها از [نقد] آثار ادبی به بیراههٔ گمان‌ورزیهایی دربارهٔ آفرینندگان آنها انحراف می‌یابند. لیکن مراجعه به ادبیات برای روشن‌کردن زندگی پدیدآورنده نباید با بهره‌گیری از واقعیات زندگی پدیدآورنده، و ازجمله اطلاعاتی از نیات او، برای روشن‌کردن متون ادبی مشتبه گردد.

من با این نظر ویمست و بیردزلی موافقم که منتقد باید با مطالعهٔ دقیق متن ادبی کار خود را آغاز کند. مسئله این است که هنگامی که تأویلها و برداشتهای مغایر از متن صورت می‌گیرد چه باید کرد. آیا توسل‌جستن به نیات پدیدآورنده می‌تواند به تعیین این موضوع کمک کند که کدام تأویل را موجه‌تر بدانیم؟ اگر بخواهیم راهی برای تصمیمگیری بین تأویلهای مغایر بیابیم، و در این راه توجهی بایسته به این واقعیت داشته باشیم که اثر به‌وسیلهٔ شخص یا اشخاص‌بخصوصی در زمان و اجتماع بخصوصی نگاشته‌می‌شود، آنگاه اطلاع از نیات پدیدآورنده بواقع مطلوب به نظر می‌رسد. حال باید

ببینیم چنین اطلاعی [یا شاهد و گواهی] در دسترس هم هست؟

ویمست و بیردزلی مراد خود را از «نیت» به‌عنوان «آنچه او نیت کرده» یعنی «طرح یا نقشهٔ موجود در ذهن پدیدآورنده» تعریف می‌کنند.[۶] می‌گویند چنین چیزی مهیا و در دسترس نیست زیرا هیچ‌گاه نمی‌توانیم به تحقیق بدانیم که در ذهن شخص دیگر چه می‌گذرد. ریشهٔ اشتباه ویمست و بیردزلی در این فرض آنهاست که برای فهم نیات پدیدآورنده باید به هر آنچه در ذهن او می‌گذرد دسترسی داشته باشیم. «نیت» واژه‌ای نیست که به بحث آثار هنری اختصاص داشته باشد و بدون قیدوشرط در دو حوزهٔ دیگر هم که هر دو برای بحث دربارهٔ هنر مهمند به‌کار می‌رود. یکی از آنها حوزهٔ عمل است و دیگری حوزهٔ زبان. نیتی که با آن عملی انجام شده است مهمترین اهمیت اخلاقی و حقوقی را دارد. نیت است که بین اشتباه برداشتن چیزی و دزدیدن آن چیز، بین قتل غیرعمد و جنایت، تفاوت ایجاد می‌کند. هنگامی که داوریهای اخلاقی به عمل می‌آوریم و در مورد مسائل قضایی حکم می‌دهیم، محققاً اطلاع از نیات عامل را نه‌تنها مطلوب بلکه مهیا و قابل دسترس می‌انگاریم. در حوزهٔ زبان، نیت رابطهٔ نزدیکی با معنا دارد. هنگامی که حرف می‌زنیم نیتمان این است که معنی کلماتمان را منتقل کنیم و فرضمان این است که آن نیت بر شنوندگان ما معلوم می‌شود. استفادهٔ کامیابانه از زبان به‌عنوان وسیلهٔ انتقال بر این فرض مبتنی است که دانستن نیات سخنگویان هم مطلوب است و هم مهیا.

اعمال، زبان، و آثار هنری همه به‌وسیلهٔ آدمیان ایجاد می‌شوند و ممکن است برخی از بحثهای فلسفی دربارهٔ نیت در ارتباط با عمل و زبان، به نحوی مفید در مورد نیت در ارتباط با آثار هنری صورت پذیرند.[۷] فرض معمول و متعارف این است که هر عملی مبتنی بر قصد و نیت است مگر

دلیلی در جهت خلاف آن وجود داشته باشد. اگر من در بین جمعیتی به شخصی تنه بزنم، آن شخص برمی‌گردد و به من چشم‌غّره می‌رود زیرا فرضش این است که من می‌دانم چه‌کار دارم می‌کنم، و از روی قصد و نیت در تصمیمم برای حرکت به جلو به وی تنه زده‌ام. ولی خشمش فروکش خواهد کرد هنگامی که عذرخواهی کنم و بگویم: "ببخشید، منظوری نداشتم" یا بگویم: "معذرت می‌خواهم، اتفاقی بود". عمل بدون نیت یا تصادفی استثناست، قاعده نیست. این موضوع در مورد زبان هم مصداق دارد. فرض کنید من یک کلمهٔ دوپهلوی بد به‌کار برم و شنونده‌ام با اخم واکنش نشان دهد. این واکنش مبتنی بر این فرض است که من از روی قصد و نیت کلمهٔ دوپهلو را به‌کار برده‌ام، یعنی سعی کرده‌ام شنونده‌ام را بخندانم، ولی قریحهٔ لازم برای این کار را نداشته‌ام. واکنش شنونده هنگامی عوض می‌شود که بگویم "معذرت می‌خواهم، قصد بدی نداشتم. متوجه نبودم که این کلمه مفهوم دوپهلو دارد."

اعمال می‌توانند به قصد و نیتی صورت گیرند بی‌آنکه مسبوق به غور و بررسی آگاهانه‌ای باشند. من اگر بخواهم در روز خاصی به سفر تفریحی بروم، احتمالاً یک برنامه‌ریزی آگاهانه برای این کار دارم. اگر بخواهم به قطار ساعت ۱۰ صبح برسم باید خانه‌ام را ساعت ۹ صبح ترک کنم، و برای اینکه بتوانم این کار را بکنم باید ساعت هفت‌ونیم صبح از خواب برخیزم، و برای اینکه مطمئن باشم که بموقع از خواب برمی‌خیزم بهتر است ساعت را کوک کنم. لیکن احتمال نمی‌رود که دربارهٔ همهٔ جزئیات اعمالم پیشاپیش فکر کرده باشم. چه‌بسا لحظه‌ای تصمیم بگیرم که ظرفهای صبحانه را نشُسته رها کنم، ولی بدون قصدونیت آنها را نشُسته رها نخواهم کرد. اگر صرفاً برای کار روزانه‌ام در همان وقت معمول همیشگی، روز را آغاز کنم،

ممکن است اصلاً هیچ برنامهٔ آگاهانه [یا از روی دقت و هوشیاری] را به اجرا درنیاورم. بااینهمه، وقتی زنگ ساعت به صدا درمی‌آید، از رختخواب برمی‌خیزم، صبحانه می‌خورم، و خانه را در وقت معمول همیشگی ترک می‌کنم. من این کارها را بدون قصد و نیت انجام نمی‌دهم، هرچند که دربارهٔ هیچ‌کدام هم غور و بررسی آگاهانه‌ای به عمل نمی‌آورم. در هر دو صورت، اگر شخصی ناظر بر اعمال من باشد، چنین استنباط خواهد کرد که اعمال من مبتنی بر نیت است و اساس استنباط او این واقعیت خواهد بود که رفتار من از الگویی منسجم پیروی می‌کند که گویی به سوی هدف خاصی جهتگیری شده است: رسیدن به قطار، یا سروقت واردشدن به محل کار.

این موضوع در مورد زبان نیز مصداق دارد. اگر بخواهم یک سخنرانی رسمی بعد از شام داشته باشم باید به غور و بررسی آگاهانه بپردازم. برای این کار اندیشه می‌کنم که چه خواهم گفت، رئوس مطالب را طرحریزی می‌کنم، چند نکتهٔ مزاح‌آمیز را که می‌خواهم به کار برم یادداشت می‌کنم. به همین ترتیب اگر بخواهم با فرد مهمی که قبلاً ملاقاتش نکرده‌ام گفت‌وگو کنم، در مورد چگونگی مکالمه‌ای پسندیده و شیوه‌های مطلوب بیان نظرهایم تأملاتی خواهم کرد. این واقعیت که من سخنرانی یا مکالمه‌ام را در حد جزئیات برنامه‌ریزی نمی‌کنم دلیل آن نمی‌شود که طول و تفصیل فی‌البداههٔ جملاتی که قبلاً کلیاتشان را برنامه‌ریزی کرده‌ام بدون قصد و نیت باشد. از سوی دیگر، هنگامی که با کسانی که آشنایی نزدیک دارم گپ می‌زنم، به‌هیچ‌وجه دربارهٔ آنچه خواهم گفت برنامه‌ریزی نمی‌کنم. بااین‌وصف، گفت‌وگوی من فاقد نیت و منظور نیست و شنوندگان من هم چنین دیدی نسبت به آن نخواهند داشت. در هر دو صورت، شنوندگان من تنها در صورتی فقدان نیت را به من نسبت خواهند داد که در الگوی عادی رفتار

زبانیم یک لغزش ناگهانی احساس کنند: مثلاً بلاقصد یک کلمهٔ دوپهلوی بد به‌کار ببرم یا با وجود آنکه معمولاً با فکر و سنجش سخن می‌گویم، نسنجیده سخنی بر زبان آورم.

اعمال و زبان در صورتی دارای نیت فرض می‌شوند که از الگویی منسجم پیروی کنند. اگر بخواهیم آن نیتی را که عملی بر اساس آن صورت می‌گیرد یا سخنی مبتنی بر آن گفته می‌شود دریابیم، باید همان الگویی را که مناسب آن به نظر می‌رسد مطالعه کنیم. بنابراین، برخاستن من از رختخواب هنگامی که زنگ ساعت به صدا درمی‌آید، در صورتی به‌عنوان عملی مبتنی بر نیت معنا می‌یابد که در زنجیرهٔ اعمالی نگریسته شود که به رسیدن بموقع من به سر کارم منتهی می‌شود. اگر سخنی که گفته شده یا عملی که انجام گرفته است نیتش برای ما مبهم باشد می‌توانیم از عامل یا سخنگو توضیحی را طلب کنیم. مهمانی که در خانهٔ من به سر می‌برد و به عادات من ناآشناست چه‌بسا از اینکه من میز صبحانه را در ساعت ده شب بچینم تعجب کند. اگر چرایی این عمل را از من سؤال کند برایش توضیح خواهم داد که با این عمل در وقت صبح روز بعد صرفه‌جویی می‌کنم تا مطمئن باشم که می‌توانم خانه را سرموقع ترک کنم. چنین مواردی استثنا هستند نه قاعده. بیشترین اطلاع ما دربارهٔ نیات دیگران از استنباطی به‌دست می‌آید که بر الگوهای مشهود رفتار مبتنی است نه حاصل توضیح صریح هر نیت.

آثار هنری، مانند اعمال و زبان، از نیت حاصل می‌آیند مگر آنکه دلیلی وجود داشته باشد که به نحو دیگری فکر کنیم، و درست همان‌گونه که اعمال و زبان می‌توانند بدون آنکه حاصل غور و سنجش آگاهانه باشند بر اساس نیتی صورت‌پذیرند، آثار هنری هم چنین وضعی دارند. در هنر نیز نیات از مشاهدهٔ الگوهای منسجم استنباط می‌شوند. قبلاً گفتم که برخی

شواهد برای نیات هنرمند می‌تواند از متن خود اثر به‌دست آید؛ و این درست همان چیزی است که باید انتظار داشته باشیم اگر به‌طور جدی قبول کنیم که هر اثر هنری بر اساس نیت و منظوری پدید می‌آید. اگر سؤال کنیم "آیا شکسپیر نیتش این است که ما جادوی پروسپرو را در طوفان جدی بگیریم؟"، نخستین چیزی که برای پاسخ این سؤال باید بنگریم متن نمایشنامهٔ طوفان است. باید سؤال کنیم که آیا دیگر نکات و ویژگیهای متن، مانند تلقیات پرسوناژهای دیگر نمایش از پروسپرو، حاکی از آن است که جادو باید جدی گرفته شود؟ در فصل چهارم دیدیم که منتقدان فرمالیست اغلب در پی یافتن یگانگی، انسجام، و نظم در آثار هنری هستند. هرچند فرمالیسم اغلب با انکار قوی هرگونه مراجعه به نیات هنرمند ملازمه دارد، فرمالیست‌ها هنگامی که نظم و انسجام را در یک اثر سراغ می‌گیرند به دنبال آن نوع الگویی می‌گردند که از مختصات اثری است که بر اساس نیت به وجود آمده است.[۸]

هنگامی که سعی می‌کنیم نیت عملِ شخص دیگری را کشف کنیم، در پی یافتن الگویی در زنجیرهٔ کلی اعمال برمی‌آییم. بیرون‌آمدن من از رختخواب هنگامی که زنگ ساعت به صدا درمی‌آید، در داخل زنجیره‌ای از اعمال قرار می‌گیرد که همه با نیت رسیدن سرموقع به محل کار و در جهت آن غایت صورت می‌پذیرند. آن زنجیره [یا توالی اعمال] به‌نوبهٔ‌خود در الگوی بسیار بزرگتری قرار می‌گیرد که نظم‌دهندهٔ همهٔ اعمالی است که به نیت کارکردن به نحو مطلوب انجام می‌پذیرند. توجه من به انجام‌دادن کارم به نحو مطلوب را می‌توان همچون بخشی از الگوی جامع و فراگیر زندگیم دانست که در آن غایاتی را دنبال می‌کنم و سلسله اولویتهایی را دارا هستم. انجام‌دادن کارم به نحو مطلوب فقط یکی از آنهاست. ممکن است از این

الگو آگاه باشم و هوشیارانه در پیگیری آن بکوشم، یا این‌طور می‌تواند باشد که الگو را ناظری [از روی اعمال من] استنباط کند ولی من خود به‌طور کامل از طرحی که ظاهراً در زندگیم دنبال می‌کنم آگاه نباشم.

کاوش الگوهای مربوط به نیت در هر یک از آثار هنری مانند کاوش الگوها در زنجیرهٔ کوچکی از اعمال است. حال اگر به شیوه‌های دیگری روی کنیم تا به‌وسیلهٔ آن بتوانیم نیات هنرمند را استنباط کنیم و این استنباط را در تأویل آثار وی به‌کار گیریم، کار ما این است که اثری منفرد را در الگویی بزرگتر قرار می‌دهیم، درست همان‌گونه که تک تک عملها یا مجموعهٔ کوچکی از اعمال آدمی را در داخل الگویی بزرگتر قرار می‌دهیم [تا الگوی مربوط به نیت آنها را پیدا کنیم]. اگر از اثر دیگر همان هنرمند شواهدی بیاوریم، درواقع به این فرض قائل می‌شویم که الگویی منسجم نه به‌وسیلهٔ یک اثر، مثلاً نمایشنامهٔ طوفان، بلکه به‌وسیلهٔ همهٔ نمایشنامه‌های متأخر شکسپیر شکل گرفته است. بار دیگر یکی از جمله‌های بحث‌تراورسی را دربارهٔ آخرین نمایشنامه‌های شکسپیر بنگریم که در آغاز این فصل نقل کردم: "این کمدیها... انسجام هنری تنگاتنگی را شکل می‌دهند که در الگوی طرحهای داستانی هر یک از آنها بروشنی قابل تشخیص است."[۹] به همین منوال، به این دلیل از دستنوشته‌های منتشرنشدهٔ پدیدآورنده شاهد می‌آوریم که آن شاهد با اثر منتشرشده در قالب الگویی منسجم جور درمی‌آید. منتقدان اغلب به آثاری که هنرمند خوانده است نیز رجوع می‌کنند، چنانکه کاتلین رین در مورد بلیک چنین می‌کند. چنین شاهدی متفاوت از شواهد دیگر است به این لحاظ که از آثار آفریدهٔ خود هنرمند برگرفته نمی‌شود. لیکن ما همچنان به این فرض قائلیم که می‌توانیم پیوندی را بین آنچه هنرمند می‌خواند و آنچه خود می‌آفریند پیدا کنیم. ما چنین

رابطه‌ای را باکاویدن فرایندهای غیرقابل‌دسترس در ذهن هنرمند دنبال نمی‌کنیم، بلکه به جستجوی شباهتهایی می‌پردازیم که بین خوانده‌های هنرمند و آفریدهٔ او وجود دارد. اگر برای روشن‌کردن کار بلیک به متون هرمسی[۳۱] مراجعه کنیم، چنانچه شاهدی در دست نباشد که بلیک این متون را خوانده است و انعکاس مشهودی از آن در آثار وی وجود نداشته باشد، عملمان ناموجه خواهد بود.

اگر شدیداً پایبند این عقیده شویم که فقط شاهد از متن اثر مورد بحث در کار نقد پذیرفتنی است، درواقع نتیجهٔ سخن ما این خواهد بود که در هنر فقط باید به دنبال الگوهای مقیاس‌کوچک[۳۲] بگردیم. در این صورت، باید به الگوهای داخل هر اثر بسنده کنیم و نباید به دنبال الگوهایی بگردیم که از مجموعه‌ای از آثار یک هنرمند یارشته‌ای از آثار هنری به همراه مواد و موضوعات دیگر به‌دست می‌آیند. برای این موضع در نقد، دلیل موجهی در دست نیست. درواقع، درک ما از آثار هنری اغلب می‌تواند با نگرش آن آثار در متنی وسیعتر اعتلا یابد. بحث تراورسی از طوفان می‌تواند روشنی‌بخش‌تر باشد چنانچه شباهتهای دیگر آثار متأخر شکسپیر را به دیده گیرد. شعر «ببر» بلیک در محدودهٔ خود بسیار صعب‌الفهم است و تأویلهای گوناگون رین و هیرش هر دو هدفشان آن است که با قراردادن این شعر در بستری وسیعتر ما را در فهم آن یاری کنند.

الگوهای هنری مقیاس‌بزرگ[۳۳] می‌توانند نه‌تنها باکنار هم قراردادن آثار یک پدیدآورنده، بلکه باکنار هم قراردادن آثاری که از فرمها و قراردادهای واحد استفاده می‌کنند، برساخته شوند. پیشتر در این فصل در

31) Hermetic
32) small-scale patterns
33) large-scale patterns

این باب بحث کردم که رابطه‌یابی هر اثر با آثار دیگری که از فرمها و قراردادهای واحد استفاده می‌کنند یکی از راههای ربط‌دادن آن به انتظارات مخاطبان اولیه است. درعین‌حال این عمل، اثر را به نیات هنرمند نیز ربط می‌دهد. هنرمند در اغلب موارد در محدودهٔ یک سنت خاص کار می‌کند و با غور و تأمل اثری را در سنخی معین پدید می‌آورد. برای مثال، ویرژیل در تصنیف انئید[۳۴] سعی کرده است شعری را با همان سبک و سیاق ایلیاد و اودیسه هومر بسراید و میلتن در تصنیف بهشت گمشده[۳۵] سعی کرده است، به‌نوبهٔ‌خود، با سرمشق ویرژیل و هومر طبع آزمایی کند. شاهد اینکه ویرژیل می‌کوشد به سبک و سیاق هومر شعر بسراید در هیچ‌یک از گفته‌های مقرون به نیت ویرژیل، جدا از خود شعر، وجود ندارد، زیرا هیچ گفتاری از او باقی نمانده است. این شاهد در بسیاری از شباهتهای بین قطعات انئید و قطعات دو منظومهٔ هومر وجود دارد.[۱۰] برخی سطور پروپرتیوس[۳۶] بوضوح حاکی از این است که معاصران خود ویرژیل وی را تالی هومر می‌دانستند:

cedite Romani scriptores, cedite Grai!

nescio quid maius nascitur Iliade

(کنار بکشید ای نویسندگان رومی، کنار بکشید ای نویسندگان یونانی. چیزی بزرگتر از ایلیاد متولد می‌شود.)[۱۱]

می‌ارزد که از پیوندهای بین ویرژیل و هومر الگو بسازیم زیرا درک ما را از شعر ویرژیل فزونی می‌بخشد.

الگوهای مربوط به انسجام[۳۷] را می‌توان میان آثار یک هنرمند، بین

---

34) *Aeneid*

35) *Paradise Lost*

۳۶) Propertius (۵۰ق‌م؟-۱۵ق‌م؟)، شاعر رومی.

37) patterns of coherence

آثار یک هنرمند و خوانده‌های او، یا بین اثر یک هنرمند و اثر هنرمند دیگری از همان سنخ به‌دست آورد؛ این الگوها همه ضرورتاً به‌صورت آگاهانه پدید نمی‌آیند. فرض کنید که ما تا قرن اول قبل از میلاد به گذشته بازگردیم و با ویرژیل دربارهٔ بسیاری از تأثیراتش از هومر در اِنئید گفت‌وگو کنیم. بسیار محتمل است که برخی از تأثیراتی را که پژوهندگان موشکاف یافته‌اند برای او کاملاً شگفت‌انگیز باشد و دانسته در شعرش به‌کار نبرده باشد. هر آفرینش هنری نتیجهٔ برنامه‌ریزی دقیق و آگاهانه نیست. ما بی‌آنکه خود ضرورتاً متوجه باشیم از خوانده‌ها، شنیده‌ها، و دیده‌هایمان تأثیر می‌پذیریم. بااینهمه، به نظر من کاملاً رواست که همهٔ تشابهات هومری را در اِنئید مبتنی بر نیت [یا قصدمندانه] توصیف کنیم. برخی از این تشابهات ممکن است حاصل چیزی باشد که اغلب با عبارت متناقض‌نمای «نیت ناآگاهانه»[۳۸] وصف می‌شود. چنین پدیداری [یعنی نیت ناآگاهانه] را باید در عمل، در زبان، و نیز در هنر ممکن بدانیم چنانچه بگوییم که اعمال، زبان، و هنرِ مبتنی بر نیت اموری هستند که افرادی غیر از فاعلان آنها می‌توانند الگوهایی را در آنها بازشناسند. عمل من که ظرفهای صبحانه‌ام را نشسته برجای می‌گذارم، صرفاً به دلیل آنکه از قبل نقشه [دانسته‌ای] برای این کار نداشته‌ام، بدون نیت [یا بلاقصد] نیست. اگر درخصوص این عمل مورد سؤال قرار گیرم، یحتمل آن را عملی مبتنی بر نیت تشخیص می‌دهم. همچنین ممکن است از برنامه‌ای آگاه نباشم که به‌وسیلهٔ آن بموقع رسیدنم به محل کار در داخل الگوی کلی زندگیم قرار می‌گیرد، ولی هنگامی که این رابطه به من خاطرنشان شود، یحتمل آن را تأیید خواهم کرد. به نظر من ویرژیل [اگر می‌بود] همهٔ تأثیرات هومری را، چنانچه در معرض توجهش

38) unconscious intention

قرار می‌دادند، تأیید می‌کرد حتی اگر هم هیچ برنامهٔ آگاهانه‌ای در این باره پیش خود طرح نکرده بود. شکسپیر، پیوندهای بین طرح داستان و تم [یا مضمون و مایه] را که تراورسی میان آخرین نمایشنامه‌های او می‌یابد، شاید از روی قصد ایجاد کرده باشد و شاید هم بلاقصد چنین کرده باشد، ولی فکر نمی‌کنم اگر آنها را به او بازمی‌نمایاندند، وجودشان را انکار می‌کرد.[۱۲]

بحث ما تا اینجا این بوده است که الگوهای مربوط به انسجام میان آثار یک هنرمند، بین آثار یک هنرمند و دیگر موضوعات از قبیل خوانده‌های آن هنرمند، و میان آثاری از نوع واحد، همه می‌توانند شواهد نیت هنرمند (ازجمله نیت ناآگاهانهٔ او) باشند، و همه در نقد و سنجشگری پذیرفتنی‌اند. ولی فرض کنید که من با کنار هم قراردادن یک شعر چینی، یک ترانهٔ قبیله‌ای غرب افریقا، و دوزخ[۳۹] دانته الگویی به‌دست آورم و این الگو مرا به تأویلی نوین و توجه‌برانگیز از دانته رهنمون شود. من ادعا نمی‌کنم که دانته شعر چینی یا ترانهٔ افریقای غربی می‌دانسته است، فقط فکر می‌کنم نتایج کنار هم قراردادن این سه اثر جالب‌توجه خواهد بود. می‌توان تصور کرد که چه‌بسا این سه اثر ویژگی مشترکی از وضع و حال آدمی را بیان می‌کنند و کنار هم قراردادن شعر چینی و ترانهٔ افریقای غربی ما را یاری می‌کند که به نحوی روشنتر این ویژگی را در شعر دانته برنگریم. در غیر این صورت چگونه ممکن است فهم ما از دوزخ براستی به‌وسیلهٔ الگویی فزونی گیرد که نه شناخت و علایق دانته را ملحوظ می‌دارد، نه زمان و مکانی را که در آن می‌زیسته است و نه مخاطبانی را که برایشان منظومهٔ خود را سروده است. صرف یافتن هر الگوی قدیمی در یک اثر هنری کاری از پیش نمی‌برد.

---

39) *Inferno*

چنانچه بخواهیم تأویلی موجه داشته باشیم معمولاً الگو باید رابطه‌ای با پدیدآورنده و خاستگاه اثر داشته باشد.

تا اینجا من (کاملاً به‌عمد) سخن چندانی درباب گفته‌های صریح هنرمندان دربارهٔ منظور و نیتشان نگفته‌ام، هرچند به این موضوع اشاره کردم که هنرمند ممکن است الگویی را که بدون برنامهٔ آگاهانه در کارش به وجود آید شناسایی و تأیید کند. گفته‌های هنرمندان درخصوص نیاتشان اغلب در دسترس نیست. تنها از هنرمندان گذشتهٔ نسبتاً نزدیک اسنادی از قبیل نامه‌ها و خاطرات باقی است که در آنها برنامه‌ریزی کارشان تشریح شده است و فقط هنرمندان در قید حیات می‌توانند در مورد نیاتشان مصاحبه و گفت‌وگو کنند. ولی حتی آنجا هم که چنین گفته‌هایی در دسترس است، اغلب غیرقابل اعتماد است. ما خودمان همیشه بهترین تأویل‌کنندهٔ اعمال خویش نیستیم و هنرمندان هم همیشه بهترین تأویل‌کنندهٔ آثار خویش نیستند. فراتر از آن، هنرمندان اغلب دوست ندارند دربارهٔ آثارشان سؤال‌پیچ شوند و بسی محتمل است که پاسخهای نادرست و گمراه‌کننده بدهند. هنرمند فقط پیش از آنکه اثر ساخته شود می‌تواند در مورد نیات آگاهانه‌اش سخن گوید؛ و بسیار محتمل است که اثر طبق نیات اولیه از کار درنیاید، زیرا ممکن است نیات در جریان پیشرفت کار تغییر یابند و عناصری به درون خزند که با الگوی کلی اثر جور درآیند، ولی برنامهٔ آگاهانه‌ای از قبل برایشان وجود نداشته باشد. آنجا که به بازنگریهای هنرمند در جهت بهکرد اثرش دسترسی داشته باشیم می‌توانیم ببینیم که چگونه الگو به موازات صیقل‌یافتن بیشتر اثر متحول می‌شود. بازنگری می‌تواند گواه و نشانهٔ کوششی باشد که اثر را با نیتی که پیشاپیش وجود داشته است هماهنگ گرداند، ولی این در صورتی است که بدانیم هنرمند نیات خود را با شرح و تفصیل کامل از قبل مشخص

کرده است؛ در غیر این صورت بازنگری را بهتر است همان دگرگون‌شدن و تحول‌یافتن بدانیم که در جریان پدیدآمدن الگوی نمایش‌دهندهٔ آنها صورت می‌پذیرد. در بحث لایشمن دربارهٔ شعر «لیسیداس» میلتن، که در اول این فصل به‌عنوان مثال آوردم، درست به همین شیوه، از بازنگریهای شاعر در مورد متن اثر خود، به نحوی وسیع استفاده می‌شود.

اگر هنرمندان برای پاسخگویی به سؤالات ما در دسترس باشند، مهمتر از اینکه سؤال کنیم قبل از شروع کارشان چه طرح آگاهانه‌ای در ذهن داشته‌اند، این سؤال است که آیا می‌توانند الگوهایی را که ما در آثارشان می‌یابیم شناسایی [و تأیید] کنند؟ بیردزلی بحثی دارد دربارهٔ شعر «۱۸۸۷» که هاوسمن[۴۰] به مناسبت جشن پنجاهمین سال سلطنت ملکه ویکتوریا سروده است.[۱۳] سطور پایانی شعر چنین است:

پسرانی داشته باشید که پدرانتان داشتند،
و ملکه در پناه پروردگار خواهد بود.

فرانک هریس[۴۱] این سطور را طعنه‌آمیز تعبیر کرد، ولی هاوسمن با خشم و رنجش تعبیر او را رد کرد و گفت هیچ نیتی جز میهن‌پرستی صادقانه نداشته است. بیردزلی، که هیچ تفاوتی بین طعنه[۴۲] و طنز[۴۳] قائل نبود، این‌گونه نظر دارد که اگر منتقدان ذی‌صلاح در این شعر طنزی را تشخیص می‌دهند پس "باید نتیجه‌گیری کنیم که شعر طنزآمیز است، و هاوسمن هرچه بگوید اهمیتی ندارد". این سخن به نظر من درست نیست. ممکن است این شعر برحسب تصادف طنزآمیز باشد، ولی اگر هاوسمن صادقانه آن را انکار

---

۴۰) Alfred Edward Housman (۱۸۵۹-۱۹۳۶)، پژوهشگر و شاعر انگلیسی.
41) Frank Harris 42) sarcasm 43) irony

می‌کند نباید بی‌قیدوشرط طنزآمیز توصیف شود. این دو سطر شعر در وجه ظاهر ابهام‌آمیز است: آن را می‌توان همچون میهن‌پرستی صاف و سادهٔ ویکتوریایی تعبیر کرد یا همچون طنزی تمسخرآمیز تلقی نمود. انکار هاوسمن در مورد طنزآمیزبودن آن، ابهام را برطرف می‌سازد. [ولی] از آنجاکه قرائت آن به‌عنوان میهن‌پرستی صاف و ساده، پایانی بی‌جذبه به این شعر نه چندان خوب می‌دهد، آدمی وسوسه می‌شود که آن را طنزآمیز قرائت کند. ما فکر می‌کنیم اگر پیچ‌وخمی داشته باشد خیلی نکته‌دارتر خواهد بود. ولی از آنجا که نمی‌توانیم نکته‌سنجی هریس را بر هاوسمن تحمیل کنیم، حق نداریم این سطور را طنزآمیز بنگریم.

اگر کار نقد را بدقت بنگریم درخواهیم یافت که هنگامی که هنرمندان بوضوح دربارهٔ نیتشان سخن می‌گویند، سخن آنها معمولاً یا تأویلی را تحکیم می‌کند که از روی متن اثر صورت گرفته است، یا در مواردی مفید فایده قرار می‌گیرد که متن آنقدر مبهم و تاریک است که نمی‌توانیم فهمی از آن داشته باشیم. در اینجا بی‌فایده نیست که به شباهت بین نیت در هنر و نیت در زبان بازگردیم. ما معمولاً سخنی راکه فردی بیان می‌کند واقع با لذات[۴۴] [یا خودگویا] می‌انگاریم. وقتی می‌خواهیم معنای مراد گوینده را بدانیم به فراسوی سخن گفته‌شده نمی‌نگریم. مواردی که ما از گوینده منظور او را سؤال می‌کنیم مواردی هستند که نمی‌توانیم معنی کلمات را جز از راه سؤال از گوینده دریابیم. برهمین قیاس، فقط هنگامی از هنرمند می‌خواهیم که منظور خود را بیان کند که نتوانسته باشد نیت خویش را در اثر خود روشن سازد. درست همان‌گونه که معمولاً نیت و قصدمان این است که کلاممان فی‌نفسه برای دیگران قابل فهم باشد و شنونده به توضیح اضافی از سوی ما

44) self-explanatory

نیازی نداشته باشد، نیت هنرمند هم این است که اثرش، بدون توضیح اضافی از سوی او، فهم‌پذیر باشد.[۱۴]

هنرمند اثر خود را پدید می‌آورد تا مخاطبانی آن را بفهمند. در این نقطه، انتظارات مخاطبان بار دیگر به میان می‌آید. هنرمند فرمها و قراردادهای زمانهٔ خویش را به کار می‌گیرد، از اندیشه‌های اخلاقی، اجتماعی، و سیاسی روزگار خود پیروی می‌کند، و دلیل این امر صرفاً آن نیست که اینها دانسته‌های او هستند بلکه بدان علت است که اینها دانسته‌های مخاطبان او هستند. البته هنرمندانی می‌توانند سبک و مجموعه‌ای از اندیشه‌ها را انتخاب کنند که در نظر بیشتر مخاطبانشان کهنه و ازمُدافتاده باشد و هنرمندانی چه‌بسا با نوآوریهای هنرمندانه یا بدعتهایی در نگرشهای اخلاقی، اجتماعی، و سیاسی، مخاطبانی را متحیر سازند. بااینهمه، باید نقطه تماسی با انتظارات مخاطبان وجود داشته باشد، والا مخاطبان نه‌تنها متحیر بلکه ملول و بی‌اعتنا خواهند شد. باید سرنخی وجود داشته باشد که مخاطبان بتوانند از برای پیداکردن مسیری از میان هزارتوی اثری که بر آنها عرضه می‌شود به‌دست گیرند.

از دیدگاه منتقدی که از جایگاه پدیدآمدن اثر فاصله داشته باشد، انتظارات مخاطبان تنها به لحاظ نظری حائز اهمیت نیست، بلکه از لحاظ عملی مفید و مؤثر است، زیرا همواره پی‌بردن به آنها سهلتر از پی‌بردن به نیات هنرمند است. ما سابقه‌ای از نیات اشیل در نگارش اورستیا در دست نداریم، ولی می‌توانیم چیزهای زیادی دربارهٔ اجتماع و فرهنگی که در آن آثار خود را می‌نوشته است کشف کنیم و آنچه مکشوف می‌داریم ما را در تعیین این موضوع یاری خواهد کرد که کدام‌یک از الگوهایی که در اورستیا می‌یابیم می‌تواند اساسی را برای یک تأویل موجه عرضه کند و کدام‌یک از

آنها تحمیلهایی است که هیچ همخوانی با زمانهٔ خلق اثر ندارد و از تمایلات قرن بیستمی خود ما نشئت می‌گیرد.

در این فصل بحث من این بوده است که تأویل نقادانهٔ یک اثر هنری، در تحلیل نهایی، نمی‌تواند صرفاً با تمسک به خود متن توجیه شود. باید از دو منبع [دیگر] یاری گرفت: شواهدی که احتمالاً از نیات هنرمند در دسترس است، و شواهدی که دربارهٔ انتظارات مخاطبان اولیه بتوان به‌دست آورد. در عمل، اغلب این دو سنخ شواهد با یکدیگر تداخل می‌یابند. در عالم نظر هم متداخل می‌شوند، زیرا هنرمندان معمولاً آثارشان را ضمن درنظرداشتن انتظارات مخاطبان پدید می‌آورند.[۱۵] بدیهی است موارد بسیاری وجود دارد که به قطع و یقین نمی‌توان کشف کرد که کدام یک از چند تأویل ممکن درست است، زیرا شواهد کافی دربارهٔ نیات هنرمند یا انتظارات مخاطبان در دست نداریم. می‌توانیم برخی از تأویلهای نادرست را بر این اساس کنار نهیم که از آن نوع شواهدی که بحثشان را کردم غفلت می‌ورزند، ولی نخواهیم توانست تأویل درست را به‌دست آوریم. آیا این صرفاً یک مسئلهٔ عملی است و در عالم نظر یک و فقط یک تأویل درست از هر اثر وجود دارد؟

هیرش بر این نظر است که در حالت نظری برای هر اثر یک تأویل درست وجود دارد که همان نیت پدیدآورنده [یا مؤلف] است.[۱۶] در نگر هیرش، مجازدانستن هر چیز دیگر موجب گشوده کردن کامل عرصهٔ نقد خواهد شد و هیچ ملاک و معیاری از برای تمیزنهادن میان تأویلهای مختلف باقی نخواهد ماند. در فصل ششم بحث من این بود که اشتباه است که بکوشیم راه و روش منتقدان را بر اساس استدلال قیاسی درک کنیم که از مقدمات مورد توافق به نتایج اثبات‌شده راه می‌جوید. هیرش نیز قبول دارد که نقد نمی‌تواند به قطعیت استدلال قیاسی دست یابد. در دید وی،

منتقد از نوعی منطق احتمالات پیروی می‌کند و هدفش آن است که اثبات کند تأویل خاصی بالاترین درجهٔ احتمال [صدق] را دارد. هیرش بین معنای یک اثر ادبی و دلالت[۴۵] آن تمیز می‌نهد. معنا همان است که پدیدآورنده، نیت انتقالش را دارد. معنای یک متن تغییر نمی‌یابد و کار تأویل، کشف این معناست. ولی دلالت چیزی است که مخاطب در هر اثر پیدا می‌کند. مخاطبان مختلف به شیوه‌های مختلف با آثار هنری رابطه برقرار می‌کنند و هیرش با طیب‌خاطر اذعان می‌کند که دلالت هر اثر می‌تواند متغیر باشد. هیرش معتقد است که ما در برابر اورستیا همانند یونانیان باستان واکنش نشان نمی‌دهیم، [ولی] معنایی که اشیل می‌خواست برساند همواره ثابت می‌ماند.

موضوع بحث هیرش فقط آثار ادبی است و معتقد است که بین «معنا» با فحوای ادبی و «معنا» با فحوای زبانی شباهت[۴۶] نزدیکی وجود دارد. این شباهت درواقع مسائلی را طرح می‌کند که ما در فصل بعد به آنها خواهیم پرداخت. هدف هیرش از تمایزی که بین معنا و دلالت قائل می‌شود این است که اثبات کند تنها معیار معتبر تأویل، در تحلیل نهایی، انطباق با نیات هنرمند است. هیرش هیچ مقام ممتازی برای مخاطبان اولیه قائل نیست. انتظارات مخاطبان اولیه از اثر و واکنششان در برابر آن به قلمرو دلالت مربوط می‌شود. در این خصوص من با هیرش هم‌نظر نیستم: بحث من این است که ممکن است تأویلها از یکی از این دو راه یا هر دو آنها قابل توجیه باشند: تمسک به نیات هنرمند و تمسک به انتظارات مخاطبان اولیه. در مورد برخی آثار فقط یک تأویل به‌عنوان تنها تأویل موجه پذیرفته می‌شود ولی در مورد بسیاری از آثار، حتی اگر شواهد کافی در دست باشد که آگاهی جامعی را، هم دربارهٔ نیات [هنرمند] و هم دربارهٔ انتظارات

45) significance 46) analogy

[مخاطبان] در اختیارمان قرار دهد، همچنان تأویلهای توجیه‌پذیر متعددی می‌توانند مطرح باشند. این تأویلها چه‌بسا با یکدیگر تعارض داشته باشند، زیرا برخی از آثار هنری، برخی از جالب‌توجه‌ترین آنها، بکل مبهم و رازآمیزند. این ابهام و رازآمیزی خود می‌تواند ناشی از نیت هنرمند باشد و، بنابراین، «معنا»ی متن در قاموس هیرش خود مجموعه‌ای از شقوق مختلف است.[۱۷] لیکن ابهام، همچنین، می‌تواند نتیجهٔ تعارضی بین نیات هنرمند و انتظارات مخاطبان باشد. در چنین موردی هیرش خواهد گفت که تأویلی که با نیات هنرمند منطبق است باید تأویل درست تلقی شود. این محدودیت، بایسته نیست. قبول اینکه یک اثر هنری می‌تواند بیش از یک تأویل موجه داشته باشد به این معنی نیست که هر تأویلی قابل قبول باشد، و هیچ معیار و ملاکی برای نقد وجود ندارد؛ این پذیرش حق پرمایگی و پیچیدگی هنر را ادا می‌کند.

همچون در فصل پیشین، در این فصل نیز بیشتر بر آثار ادبی تکیه کرده‌ام و مثالهایم را بیشتر از ادبیات برگرفته‌ام. نیات هنرمند و انتظارات مخاطبان، نه‌تنها در ادبیات بلکه در همهٔ هنرها، معیارهای موجه‌بودن تأویل است. تأویل یک تابلو نقاشی نه‌تنها با لحاظ کردن جزئیات و ریزه‌کاریهای خود نقاشی، بلکه با رجوع به دیگر آثار همان هنرمند و دیگر آثاری که موازین و قراردادهای هنری همسان را به‌کار می‌گیرند، و نیز با مراجعه به نگرشها و تصورات خود هنرمند و کسانی که نقاشی در اصل برایشان پدید می‌آید توجیه می‌شود. بر همین قیاس، تأویل یک قطعه موسیقی نه‌تنها با ملاحظهٔ ریزه‌کاریهای آن قطعه بلکه با رجوع به دیگر آثار همان آهنگساز و دیگر قطعاتی که فرمهای موسیقایی همانستی را استفاده می‌کنند و نیز با مراجعه به تصورات و نگرشهای آهنگساز و مخاطبان اولیه‌ای که قطعه به نیتشان

ساخته می‌شود قابل توجیه است. همان‌گونه که تأویلهای موجه متعددی از یک اثر ادبی می‌تواند وجود داشته باشد، تأویلهای موجه متعددی هم از یک تابلو یا یک قطعه موسیقی می‌تواند مطرح باشد. اگر از منتقدی بخواهیم که اثبات کند تأویل او از یک اثر تنها تأویل درست است، خواستی غیرمنطقی و ناممکن را مطرح کرده‌ایم. روش کار و معیارهای توجیه نقدهای هنری، که در فصل پیش و این فصل بررسی کردیم، نشان می‌دهد که نقد هنری سرگرمی و تفنن نیست بلکه رشته‌ای جدی از معارف فرهنگی است که اگر بدرستی صورت پذیرد درک ما را از آثار هنری فزونی می‌بخشد.

معنا و صدق

دیدیم که هیرش بر این باور است که کار تأویل، کشف معنای آثار ادبی است. به نظر می‌رسد که در این سخن جای چون‌وچرا نیست زیرا منتقدان اغلب آثار هنری را همچون چیزهایی بامعنی توصیف می‌کنند. برخی اوقات نیز می‌گویند که یک اثر، صدق [یا حقیقتی] را منتقل می‌کند یا فرامی‌نماید. آلیور تاپلین[1] یکی از منتقدان تراژدی یونانی ضمن اظهارنظر دربارهٔ اشیل می‌گوید که هدفش روشن‌کردن "معنای یک تراژدی است"، ولی تأکید می‌ورزد که این چیزی نیست که فقط به‌وسیلهٔ کلمات قابل انتقال باشد. موضوع بحث او «معنای نمایشی»[2] و «معنای بصری»[3] است.[1] جاناتان بارنز[4] فیلسوف می‌گوید: "واقعیت نخست این است که آثار هنری اغلب فراآورندهٔ حقایقند...".[2] ضمن آنکه این سخن ازلحاظ معنا و صدق [حقیقت] می‌تواند بر موسیقی، هنرهای بصری، و نمایش قابل اطلاق باشد،

1) Oliver Taplin 2) dramatic meaning 3) visual meaning
4) Jonathan Barnes

اغلب در مورد ادبیات مصداق دارد. مثالهای بارز آن، یکی سخن جان بی‌لی[۵] است که دربارهٔ جام زرین[۶] هنری جیمز می‌نویسد که از «مناقشهٔ همیشگی دربارهٔ قصد و معنای داستان» یاد می‌کند، و دیگر ادعای انگس کالدر[۷] است که می‌گوید در میرندگی دیرین[۸]، "اسکات[۹] در پی آن است که به صدق [یا حقیقت] انسانی برسد.[۳]"

این واقعیت که واسطهٔ ادبیات زبان است، توضیح‌دهندهٔ این علت است که چرا واژه‌های «معنا» و «صدق» به این سادگی در مورد ادبیات قابل اطلاقند. گزاره‌های زبان دارای معنا هستند و واجد صدق و کذبند و با اندکی چرخش می‌توان دربارهٔ معنا و صدق یا کذب آثار برساخته‌شده از این گزاره‌ها سخن گفت. مفاهیم معنا و صدق به گونه‌ای که در مورد زبان به کار می‌روند، هم در فلسفه و هم در زبانشناسی، موضوع پژوهشهای وسیع قرار گرفته‌اند و به‌هیچ‌وجه فارغ از مسئله نیستند. بااینهمه، در کاربرد هرروزه هنگامی که گزاره‌های زبان را صادق یا معنادار توصیف می‌کنیم، از مفاهیم آشنا و به‌طورکلی قابل فهم استفاده می‌کنیم. معیارهایی برای صدق یا کذب گزاره‌ها و قواعد منطق وجود دارد که بر روابط بین گزاره‌های صادق و کاذب نافذند، بویژه این قاعده که نقیض یک گزارهٔ صادق باید کاذب باشد. معنا پیچ‌وخم بیشتری دارد ولی عموماً فرضمان بر این است که تمایز روشنی بین گزارهٔ معنادار و گزارهٔ بی‌معنا وجود دارد، به‌طوری که می‌توانیم معنای هر گزارهٔ [معنادار] را برای کودک یا فرد خارجی که آن را نفهمیده باشد توضیح دهیم، و گزاره‌ای که بیش از یک معنا داشته باشد مبهم [یا دوپهلو] است. [ولی] هنگامی که از معنا یا صدق آثار هنری سخن گفته می‌شود،

---

5) John Bayley
6) *Golden Bowl*
7) Angus Calder
8) *Old Mortality*
9) Sir Walter Scott

منظور آنچنان واضح و روشن نیست.

فرض کنید منتقدی بگوید که داستان کوتاه هنری جیمز، به نام چرخش پیچ، که داستانی است دربارهٔ یک معلمه و دو کودک خردسال که گویی گرفتار ارواح خبیثه‌اند، دارای معنای فرویدی است و درحقیقت از واپس‌رانی جنسی[10] معلمه سخن می‌گوید، و منتقد دیگری بگوید که این داستان را باید همچون اظهارنظری دربارهٔ نگرش مردم انگلستان به کودکان در قرن نوزدهم تلقی کرد؛ منتقد سومی چه‌بسا بگوید که این اثر صرفاً داستانی گیرا در مورد ارواح است و هیچ معنای دیگری ندارد. در نگر هیرش، تنها معنای ممکن داستان همان معنایی است که جیمز قصد یا نیت کرده است. بر وفق بحثی که خود من در فصل هفتم مطرح کردم، این داستان ممکن است مبهم و دوپهلو باشد، ممکن است بیش از یک معنا داشته باشد، ولی تأویل موجه آن نه‌تنها باید به‌وسیلهٔ شواهدی از خود متن تأیید شود بلکه گواه نیات جیمز و انتظارات مخاطبان اولیه نیز باید آن را تحکیم کند. (باید به خاطر داشته باشیم که شواهد دال بر نیت، صرفاً به معنای عبارات صریح دربارهٔ نیت [مؤلف] نیست. شواهد برگرفته از آثار دیگر همان مؤلف و نیز شواهد دیگر مذکور در صفحهٔ ۱۷۲ و ۱۷۳ از جمله شواهد مربوط به نیت است. محتمل نیست که جیمز یا خوانندگان اولیه‌اش چیزی از نظریه‌های روانکاوی فروید می‌دانسته‌اند، نظریه‌هایی که درست هنگام نوشته‌شدن داستان چرخش پیچ صورتبندی و قابل ارائه می‌شدند. بااینهمه، چه‌بسا یکی از خوانندگان اولیه از خود پرسیده باشد ــ چنانکه خوانندهٔ جدید ممکن است از خود بپرسد ــ آیا موضوع خاصی دربارهٔ معلمه در فحوای داستان وجود دارد. معلمه در روایت داستان چنین سخنانی بیان

10) sexual repression

می‌کند: "آن‌وقت‌ها از خودم سؤال می‌کردم که چگونه ممکن است بچه‌های کوچک تحت مسئولیتم حدس نزنند که چه چیزهای غریبی دربارهٔ آنها فکر می‌کنم، و وضعی که باعث می‌شد که آن چیزهای غریب بچه‌ها را دل‌انگیزتر کند به‌خودی‌خود کمکی به بی‌اطلاع‌نگه‌داشتن آنها نمی‌کرد." در آغاز آخرین رویارویی با پسر کوچک، مایلز، می‌گوید: "در حالی که خدمتکار با ما بود همچنان ساکت ماندیم ــ این سکوت در عالم خیال چنان به نظرم می‌رسید که زوجی جوان، در سفر ماه‌عسل خود در یک مسافرخانه، در برابر پیشخدمت احساس خجالت می‌کنند."[۴] من بعداً به این موضوع باز خواهم گشت که آیا تأویل فرویدی یا نیمه‌فرویدی داستان می‌تواند موجه باشد یا نه. عجالتاً می‌خواهم روشن کنم که وقتی می‌گوییم که این تأویل یا هر تأویل دیگر از چرخش پیچ «معنا»ی داستان را بیان می‌کند چه منظوری داریم.

مسئلهٔ مشابهی در مورد صدق مطرح می‌شود: منتقد فرویدی خواهد گفت که چرخش پیچ صدقهایی را دربارهٔ انگیزه‌های ناآگاه آدمی بیان می‌کند، منتقد دوم خواهد گفت که این داستان صدقهایی را دربارهٔ انگلستان دورهٔ ویکتوریا بیان می‌کند، و منتقد سوم خواهد گفت که مسئلهٔ صدق در اینجا مطرح نمی‌شود. آیا این سه منتقد منظور واحدی از «صدق» دارند؟ آیا معیاری وجود دارد که تعیین کنیم چه وقت اثری صدق را بیان می‌کند؟ آیا فقط آثار معنادار صدقی را بیان می‌کنند، یعنی درست همان‌گونه که فقط گزاره‌های معنادار می‌توانند صادق یا کاذب باشند، و آیا همهٔ آثاری که صدق را بیان نمی‌کنند، کذب را بیان می‌کنند؟

از آنجا که ساده‌ترین و جامعترین کاربرد واژه‌های «معنا» و «صدق» در حوزهٔ زبان صورت می‌گیرد، طبیعتاً می‌توانیم فرض کنیم که کاربست آنها

در مورد زبان سرمشقی است که از آن، کاربستهای دیگر مشتق می‌شوند و هنگامی که این مفاهیم را در مورد ادبیات یا هر هنر دیگری به‌کار بریم، به آن هنر و ادبیات همچون یک زبان روی می‌کنیم. قبلاً دیدیم که نقش نیتِ [پدیدآورنده] در [نقد] هنر هنگامی روشن می‌گردد که آن را در پیوند با زبان و عمل بنگریم. بنابراین می‌توانیم امیدوار باشیم که بحث معنا و صدق را در هنر و ادبیات بتوانیم به‌وسیلهٔ تشابه بین هنر و زبان روشن سازیم.

لیکن در اینجا احتیاطی بایسته است. می‌دانیم که مفهوم «معنا» در حوزهٔ زبانشناسی بیش از هر حوزهٔ دیگری مورد بحث و توجه قرار گرفته است، ولی این امر نباید ما را از استفاده از آن در زمینه‌های دیگر غافل گرداند. موارد بسیار دیگری وجود دارد که «معنا» غیر از نوع زبانشناختی آن به‌کار می‌رود: دانه‌های روی پوست می‌تواند به معنای سرخک باشد، سر پایین آوردن می‌تواند به معنای موافقت، و چراغ قرمز به معنای «توقف» باشد. درخور توجه است که انواع دیگر معنایی که برشمردم یا علامات طبیعی (دانه‌های روی پوست)اند یا نشانه‌هایی هستند که معنایشان به‌وسیلهٔ قرارداد تعیین می‌شود. (سرپایین آوردن فقط در برخی فرهنگها به معنای موافقت است و در فرهنگهای دیگری معنی متضاد دارد؛ معنی چراغهای راهنمایی بوضوح در علائم راهنمایی و رانندگی تعیین می‌شود.) حتی زمانی که زبان را مورد ملاحظه قرار می‌دهیم لازم است که بین منظور گوینده از کلامش و معنای جمله‌هایی که ادا می‌کند تمیز بنهیم. بنابراین، جملهٔ "شما پایتان را روی پای من گذاشته‌اید" [یا به‌طور تحت‌الفظی: شما روی پای من ایستاده‌اید] معمولاً یک گزارهٔ بیان امر واقع نیست؛ گوینده معمولاً از این کلام منظورش این است که "لطفاً پایتان را کنار بکشید"، ولی این آن چیزی نیست که می‌گوید. می‌توان گفت‌وگوی جالب‌توجهی را با یک مریخی در

نظر مجسم کرد که نمی‌تواند منظور جمله را دریابد: "اوه، راستی من روی پای شما ایستاده‌ام؟ جل‌الخالق!"، "ولی منظورم این بود که پایتان را از روی پای من کنار بکشید."، "اوه صحیح! چرا همین را نگفتید؟" چنین سناریویی کاملاً روشن می‌کند که در اینجا نیز قراردادهای ضمنیِ یک سنخ فرهنگی در کار است. به‌طورکلی، معنا همیشه مستلزم قواعدی است برای ربط‌دادن آنچه معنا دارد و آنچه منظور است، یعنی برقرارکردن رابطه‌ای بین دال[۱۱] و مدلول[۱۲]. ممکن است این قواعد نشانه‌های طبیعی باشند، مانند مورد دانه‌های روی‌پوست که به معنی سرخک است، ولی اغلب بیشتر قراردادیند. ممکن است قواعد به لحاظ وضوح [یا صراحت] و دقت، بسیار متفاوت باشند. معنای گزاره‌های زبان تابع قواعدی است که بالنسبه صریح و دقیق‌اند ولی درعین‌حال بسیار پیچیده‌اند. باید همواره در نظر داشته باشیم که معنای آثار هنری امکاناً بیشتر شبیه انواع دیگر معنا [غیر از نوع زبانشناختی آن] است.

«صدق»، به لحاظ کاربرد، بسیار از معنا محدودتر است. دانه‌های روی پوست، سرتکان‌دادن‌ها، و علائم راهنمایی نمی‌توانند صادق یا کاذب باشند، همین‌طور دستورها، اخطارها، تقاضاها، آرزوها یا پرسشها، چه به‌صورت کلام بیان شوند یا به هر صورت دیگر، نمی‌توانند صادق یا کاذب باشند. فقط اظهارها[۱۳] می‌توانند بحق صادق یا کاذب باشند. در اینجا نیز تشابه بین هنر و زبان نیازمند ملاحظهٔ دقیق است. ما معمولاً می‌گوییم که آثار هنری، صدقی را انتقال می‌دهند یا بیان می‌کنند یا حتی مکشوف می‌دارند و نمی‌گوییم که آنها صادقند، و این موضوع بیانگر آن است که

---

۱۱) signifier (= دلالت‌گر).

12) signified

۱۳) assertions (= گزاره‌ها/احکام خبری).

صدق هنری[۱۴] و صدق زبانی[۱۵] نمی‌توانند از سنخ واحدی باشند. (هنگامی که منتقدان از صدق هنری سخن می‌گویند گاه موضوع بحثشان این است که آیا هنرمند آنچه را براستی، یعنی با صمیمیت، احساس می‌کند ابراز می‌کند [یا فرامی‌نماید] یا نه. صدق هنری به این مفهوم رابطه‌ای با صدق زبانی ندارد؛ برای درک این موضوع باید توجه کنیم که سؤالِ آیا این یک گزارهٔ صادق است؟ و سؤالِ آیا گوینده آن را با صمیمیت بیان می‌کند و خود به صدق آن باور دارد؟، دو سؤال متفاوتند. در این مبحث، مفهوم اخیر که بهتر است صمیمیت نامیده شود تا صدق، موضوع بحث من نیست و به همین اشاره دربارهٔ آن بسنده می‌کنم.)

با ملحوظ‌داشتن چنین هشدارها و آگاهیهایی، اجازه دهید راههایی را بکاویم که به‌وسیلهٔ آنها معنا و صدق در زبان می‌توانند نوری بر معنا و صدق در هنر بیفکنند. گفتم که معنا به قواعدی، هرچقدر هم مبهم و غیرصریح، نیاز دارد تا دال و مدلول را به هم ربط دهد. این همان جنبه از زبان است که زبانشناسان هنگامی که دربارهٔ معناشناسی[۱۶] و قواعد معنایی سخن می‌گویند بدان رجوع می‌کنند. ولی خود زبان هم، به‌تفکیک از هر نظام سادهٔ معنادار [مانند علائم رانندگی]، برای ترکیب عناصر درونی خود به قواعدی نیازمند است که نحو[۱۷] نامیده می‌شود. قواعد نحو، و نه قواعد معناشناسی، است که تعیین می‌کند جمله‌ای که تماماً از ضمایر تشکیل شده باشد جمله‌ای معنادار است یا نیست، یا اینکه جملهٔ «سگ مرد راگاز گرفت» معنایش از جملهٔ «مرد سگ را زد» متفاوت است.[۱۸] هم نحو و هم معناشناسی در تأویل معنای زبانی نقشی برعهده دارند و چنانچه معنا در هنر براستی مانند معنا در زبان

---

14) artistic truth 15) linguistic truth 16) semantics
17) syntax
۱۸) bit گذشتهٔ فعل to bite است که در انگلیسی، هم معنی گازگرفتن می‌دهد و هم زدن.

باشد، باید انتظار وجود قراردادهایی را داشته باشیم که بر ترکیب درونی عناصر متشکله [هر اثر هنری] نافذ باشند و نیز قراردادهایی که عناصر درونی یک اثر را به پدیدارهای خارج از آن ربط دهند. آلیور تاپلین در شرح خود از قراردادهای تئاتری تراژدی یونانی گویی دقیقاً همین نظر را ابراز می‌کند. وی کتاب خود را دربارهٔ اشیل، همچون "خدمتی در جهت [تدوین] یک «دستور» [یا گرامر] مربوط به تکنیک تئاتری تراژدی‌نویسهای یونانی" توصیف می‌کند.[۵] او از کلمهٔ دستور همان معنایی را مورد نظر دارد که من از کلمهٔ «نحو» مراد می‌کنم. برای مثال، می‌خواهد نشان دهد که در تراژدی یونانی رسم بر این است که قبل از آنکه گروه همسرایان شروع به خواندن کنند، بازیگری از صحنه خارج می‌شود؛ انحراف از این قرارداد، اگر ناشی از عدم شایستگی نمایشنامه‌نویس یا خطا در عرف نویسندگی نباشد، عملی است دانسته و سنجیده از برای تأثیر هنری[۱۹]، درست به همان ترتیبی که انحراف از «نحو» معمول به‌وسیلهٔ شاعری چون جرارد مانلی هاپکینز برای تأثیر هنری، عملی دانسته و سنجیده است. بر همین منوال تاریخنگاران هنر رنسانس نه‌تنها مدعی‌اند که تک تک عناصر یک تصویر دارای معنای شمایل‌نگارانه[۲۰] اند و به مفاهیم خاصی اشاره دارند، بلکه معتقدند قراردادهایی وجود دارد که بر ترکیب چنین عناصری نافذ است. برای مثال، ادگار وینت نه‌تنها سه الاههٔ رحمت[۲۱] را در تابلو بهار[۲۲] بوتیچلی به ترتیب به‌عنوان [سمبل] پاکدامنی، زیبایی، و لذت تأویل می‌کند، بلکه از حالت آرام و استوار این سه الاهه که دست در دست هم دارند، و از تضاد بین گروه آنها و گروه سه‌گانهٔ دیگر در سمت راست تابلو (که هماهنگی کمتری با

19) artistic effect
20) iconographic sinificance
21) The three Graces
22) *Primavera*

یکدیگر دارند) استنباطهای دیگری به عمل می‌آورد.[۶] اگر دست‌کم برخی هنرها چیزی شبیه یک «نحو» [زیبایی] و نیز نظام معناشناسی داشته باشند، مقایسه و تشبیه هنر با زبان بیشتر ارزش کاوش و تحقیق خواهد یافت.

یکی از راههای کاوش و تحقیق چنین شباهتی این است که ارزش صدقی[۲۳] گزاره‌های آثار داستانی را مورد توجه قرار دهیم. آیا شرح اعمال شخصیتهای داستانی مانند دوروتا [در داستان میدل مارچ] جورج الیت، یا مادام بوواری گوستاو فلوبر، آینیاس[۲۴] [حماسهٔ انئید] ویرژیل، یا لیدی آو شالوت[۲۵] تنیسن صادقند یا کاذب؟ اگر بگوییم صادقند عجیب به نظر می‌رسد زیرا آنها گزاره‌هایی دربارهٔ افرادی هستند که هرگز وجود نداشته‌اند، از اشیاء و شاید مکانهایی نام می‌برند که آنها هم وجود ندارند، و رویدادهایی را نقل می‌کنند که هرگز روی نداده‌اند. اگر بگوییم که آنها کاذبند، تفاوت بین گزاره‌های یک داستان را که باید در محدودهٔ آن داستان صادق انگاشته شوند (مانند این گزاره از میدل مارچ: "دوروتا رفت بالا به اتاقش تا پاسخ نامهٔ آقای کازوبون را بدهد،[۷]") و گزاره‌های کاذب عادی دربارهٔ آدمیان یا چیزهای حقیقی (مانند گزاره‌ای از این قبیل "جورج الیت داستانی به نام میدل مارچ را ننوشته است) را انکار می‌کنیم. اگر بگوییم بی‌معنا هستند، دیگر راهی نخواهیم‌داشت که آنها را از جملات واقعاً مهمل تمیز بنهیم.

یک راه‌حل معمول و جاری این مسئله این است که بگوییم نویسندهٔ یک اثر داستانی با نگارش این گزاره‌ها چیزی را اظهار [یا ابراز] نمی‌کند، یعنی ادعایی به عمل نمی‌آورد که بتوان در مورد صدق و کذب آن داوری کرد؛ و [بنابراین] در اینجا مسئلهٔ صدق مطرح نمی‌شود. چنین گزاره‌هایی

23) truth-value 24) Aeneas 25) Lady of Shalott

می‌توانند در محدودهٔ اثر ذی‌ربط صادق یا کاذب باشند ــ مثلاً در داستان جورج الیت، میدل مارچ، جملهٔ دوروتا رفت بالا به اتاقش تا پاسخ نامهٔ آقای کازوبون را بدهد، می‌تواند صادق یا کاذب باشد ــ ولی آنها، به لحاظ گزارش درباب چیزی در جهان واقع، صادق یا کاذب نیستند. لیکن ملاحظهٔ چنین گزاره‌هایی به پژوهش ما دربارهٔ اینکه آیا یک اثر ادبی در تمامیت خود می‌تواند صدقی را ابراز کند و چگونه چنین کاری انجام می‌دهد، کمک چندانی نمی‌کند. آثار ادبی سراسر برساخته از گزاره‌هایی نیستند که راجع به اشخاص، اشیاء، مکانها، یا رویدادهای داستانی باشند و برخی آثار ادبی اصلاً چنین گزاره‌هایی ندارند: از آن جمله‌اند اشعار تغزلی و دیگر نوشتارهایی که ممکن است در شمار آثار ادبی دانسته شوند مانند مقالات، سفرنامه‌ها، تاریخ، و زندگینامه‌ها. وانگهی، صدقهایی که اغلب، آثار ادبی را بازگوکنندهٔ آنها می‌پندارند، صدقهایی دربارهٔ اشخاص بخصوص نیستند بلکه صدقهایی از سنخ عامند که دربارهٔ سرشت آدمی یا اجتماع یا چگونگی هستی جهان ابراز می‌شوند. اگر میدل مارچ چیزهایی به ما می‌گوید که صادق است، آنچه می‌گوید رفتار آدمی و اجتماعات انسانی در وجه عام است نه صدقهایی دربارهٔ اشخاص خیالی که در مکانی خیالی به سر می‌برند.

ممکن است چنین پنداشته شود که صدق چنین گزاره‌هایی در محدودهٔ هر اثر خاص به صدق کلی آن اثر مربوط می‌شود. آیا ممکن است یک اثر ادبی آکنده از گزاره‌های ناهمساز [یا مانعةالجمع] چیز صادقی ابراز کند؟ بخوبی ممکن است چنین کند و به ما بگوید که جهان جایی آکنده از ناهمسازی و آشفته‌حالی است. اگر گزاره‌های یک اثر [ادبی] با یکدیگر همسازی نداشته باشد، محققاً بر انسجام کلی اثر تأثیر می‌گذارد، ولی به صدق آن کاری ندارد. بنابراین، چنین به نظر می‌رسد که گویی مسئلهٔ ارزش

صدقی گزاره‌ها دربارهٔ اشخاص یا اشیاء یا مکانها یا رویدادهای داستانی به مسئلهٔ صدق آثار ادبی در وجه کلی ربطی ندارد.

حوزهٔ بالقوهٔ دیگر برای چنین کاوشی که برای مقاصد ما روشن‌کننده‌تر است، حوزهٔ مربوط به گزاره‌هایی است که زبان را به شیوهٔ مجازی[۲۶] به کار می‌گیرد. بحثهای فلسفی زیادی دربارهٔ چنین گزاره‌هایی صورت گرفته است که موضوع اصلیشان استعاره بوده است و به این سؤال پرداخته‌اند که چگونه استعاره‌ها دارای معنا هستند و آیا درواقع معنایی دارند و آیا چیزی به‌عنوان صدق استعاری[۲۷] وجود دارد. روشنگریها و، درعین‌حال، کاستیهای چنین بحثی می‌تواند تا حد زیادی مسئلهٔ ما را روشن سازد. نخست این نکته درخور اهمیت است که نشان دهیم چرا بحث مربوط به استعاره به بحث فعلی ما ارتباط دارد. دلیلش آن نیست که ادبیات از استعارات زیادی استفاده می‌کند. البته ادبیات چنین می‌کند، و استعارات در ادبیات بیش از زبان عادی شاخص و مرسوم است. ولی استعارات نه منحصر به ادبیات است و نه لازمهٔ آن: یک روایت داستانی سرراست، یا یک قطعهٔ توصیفی ساده ممکن است از هیچ استعاره‌ای استفاده نکند و بخوبی پیام خود را برساند. دلیل اینکه چرا ملاحظهٔ معنا و صدق در پیوند با استعاره می‌تواند نوری را بر معنا و صدق در پیوند با ادبیات بیفکند این است که مسائل هر دو مورد به شیوه‌ای یکسان مطرح می‌شود.

اغلب کسانی که دربارهٔ استعاره بحث می‌کنند فرضشان این است که چیزی به‌عنوان معنای استعاری وجود دارد و سعی می‌کنند که شرح دهند چگونه این معنای استعاری از معنای حقیقی[۲۸] متفاوت است و چه رابطه‌ای

---

26) figurative
27) metaphorical truth
28) literal meaning

با آن دارد. می‌گویند گزاره‌ای مانند "زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست"، به لحاظ معنای حقیقی، کاذب است ولی به لحاظ معنای استعاری، صادق است. می‌توانیم آن را به بیان حقیقی چنین ابراز کنیم: "زندگی چیزی سست و بی‌پایه است که دوامی ندارد"، ولی چنین تغییر بیانی[۲۹] نمی‌تواند همهٔ آنچه را استعارهٔ فوق ابراز می‌کند بازگوید. هرچقدر هم که این تغییر بیان را بسط دهیم و بکوشیم همهٔ فحواهای تعبیر زندگی را به‌عنوان «یک سایه گذرا» به کلام آوریم، نمی‌توانیم همهٔ آنچه را عبارت شکسپیر به ذهن القا می‌کند ابراز کنیم. بسیاری از فیلسوفان نظرشان این است که اگر بگوییم گزارهٔ "زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست" ازلحاظ استعاری صادق است، سخنمان توجیه منطقی ندارد، زیرا در چه صورت این گزاره می‌توانست ازلحاظ استعاری کاذب باشد؟ معیار صدق و کذب ازلحاظ استعاری چیست؟ اگر صدق استعاری با معضلی منطقی روبه‌روست، شاید معنای استعاری هم همین وضع را داشته باشد. شاید استعاره معنایی ندارد و فقط تداعیاتی را سبب می‌شود یا برمی‌انگیزد. همهٔ این موضوعات می‌توانند همتاهایی در پیوند با آثار ادبی داشته باشند. شماری از فیلسوفان که دربارهٔ استعاره بحث می‌کنند کاملاً از این واقعیت آگاهند، ولی به نمونه‌های سادهٔ استعاره از نوع "الف، ب است" تمسک می‌جویند به امید آنکه مسائل و راه‌حل آنها را به واضحترین وجه در موردهای ساده برنگرند. حال بیاییم تأثیر این بحثها را بر آثار ادبی بررسی کنیم و لحظاتی درباره آثاری که بیشتر بر استعارات تکیه دارند تأمل کنیم؛ برای مثال، آثاری همچون میدل مارچ را برنگریم که یک بیان استعاری گسترده و پیچیده دربارهٔ نظرگاه مربوط به آدمیان و روابط آنها با جامعه است.

---

۲۹) paraphrase (= به‌بیان دیگر گفتن/بازگویش).

می‌توان نظریه‌های مربوط به استعاره را به سه گروه وسیع تقسیم کرد.[۸] نخستین گروه را نظریه‌های تطبیقی[۳۰] [یا مقایسه‌ای] تشکیل می‌دهد که خاستگاه برجستهٔ آن شرح ارسطو از استعاره است. بر اساس نظریهٔ تطبیقی، وقتی می‌گوییم "زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست"، زندگی را با یک سایهٔ گذرنده مقایسه [یا تشبیه] می‌کنیم و می‌گوییم که زندگی مانند سایه‌ای گذراست. گزارهٔ استعاری همان معنا را دارد که گزارهٔ حقیقی معادل با آن ــ در امر مقایسه یا تطبیق ــ داراست و به همان اعتبار صادق یا کاذب است. بنابراین، معادل تطبیقی "زندگی جز سایه‌ای گذراست" به چه معناست؟ فقط هنگامی که دریابیم که این گزاره به چه معناست می‌توانیم معین کنیم که آیا صادق است یا کاذب. برای توضیح معنا باید جنبه‌هایی را مشخص کنیم که در آنها دو چیز مقایسه‌شده تشابه دارند. می‌توان این کار را درست همانند کار بازگویی یک استعاره به بیان دیگر آغاز کرد: هم زندگی و هم سایه دوام طولانی ندارند، هر دو سست و بی‌پایه‌اند. در اینجا باید تأمل کنیم. زندگی به مفهوم حقیقی همانند سایه بی‌پایه نیست. شاید زندگی شبیه چیزی بی‌پایه است. پس در این صورت مقایسه دیگری را باید مطرح کنیم. مشکل بعدی توصیف سایه به‌عنوان «گذرنده» [یا راه‌رونده] است. درواقع در اینجا با یک استعارهٔ مضاعف[۳۱] روبه‌رو هستیم زیرا سایه‌ها در مفهوم حقیقی راه نمی‌روند. پس آیا باید بگوییم که زندگی همچون یک شکل گذرا [یا راه‌رونده] است که مانند یک سایه است و بکوشیم همهٔ جنبه‌هایی را مشخص کنیم که در آنها زندگی، گذرندگان [یا راه‌روندگان]، و سایه‌ها مشابه یکدیگرند؟ گویی کاری طولانی و بالقوه بی‌پایان در برابر ما قرار می‌گیرد. اگر بکوشیم نظریهٔ تطبیقی را بر نمونه‌ای ناب از یک استعارهٔ غنی و

30) comparison theories

31) double metaphor

فراخوان[۳۲] اطلاق کنیم، ضعفهای این نظریه نمایان می‌شود. درست به همان دلیل که نمی‌توانیم استعاره‌ای را به‌طور کامل با بیان دیگر بازگوییم، به همان دلیل هم همیشه نمی‌توانیم به مفهوم حقیقی جنبه‌هایی را مشخص کنیم که در آن چیزهای مورد مقایسه مشابه یکدیگر باشند و اغلب انجام‌دادن این کار در حد کمال مشکل یا غیرممکن است.

از آنجا که پروردن نظریه‌ای تطبیقی به نحوی خرسندکننده، با چنین دشواریهایی روبه‌رو بوده است، گروه دوم نظریه‌ها، یعنی نظریه‌های کنش متقابل[۳۳]، مطرح شده‌اند. چنین نظریه‌ای به‌خصوص با نام ماکس بلک[۳۴] پیوند دارد. بر اساس نظریهٔ بلک، معانی «زندگی» و «سایهٔ گذرا» در جملهٔ "زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست" در کنش متقابلند، به نحوی که هیچ‌یک از واژه‌ها معنایش آن نیست که دقیقاً قبلاً بوده است. ما زندگی را همچون سایه‌ای گذرنده می‌پنداریم. بلک توضیح می‌دهد که به چه معناست که الف را همچون ب می‌پنداریم و برای این کار مثالی می‌آورد که در آن می‌توانیم یک شکل هندسی را به حالات مختلف ببینیم. معمولاً شکل به‌صورت ناآشنا در نظرمان ظاهر نمی‌شود چون برای این کار باید از مخیله کمک زیادی بگیریم. بنابراین، شکل ستارهٔ داود می‌تواند یا به‌عنوان دو مثلث برهم‌نهاده یا به‌عنوان یک شکل شش‌ضلعی محصور به شش مثلث کوچک دیده شود:

برای آنکه شکلی را به دو صورت مختلف ببینیم باید به جنبه‌های مختلفی

---

۳۲) evocative (= یادآورنده).

33) interaction theories

34) Max Black

که به ادراک و مشاهدهٔ ما درمی‌آید دقت کنیم.[۹] بر این قیاس، هنگامی که زندگی را همچون سایه‌ای گذرا می‌پنداریم به جنبه‌های خاصی از زندگی، [چیزهای] گذرا، و سایه‌ها توجه می‌کنیم و جنبه‌های دیگر را از نظر دور می‌داریم؛ پنداشت زندگی به‌عنوان سایه‌ای گذرا و پنداشت آن همچون افسانه‌ای که ابلهی آن را روایت کرده است، پنداشت آن به دو صورت مختلف است. بلک مایل نیست گزاره‌های استعاری را صادق یا کاذب عنوان کند. در نگر وی، استعارهٔ موفق بیشتر شبیه یک نقشه یا نمودار خوب است. "نشان می‌دهد که چیزها چگونه‌اند". در این مورد نظرهای جالب‌توجهی وجود دارد که به آنها باز خواهیم گشت، ولی نظریهٔ بلک دشواریهای خاص خود را دارد. از آنجا که نتوانسته است روشن کند که از «کنش متقابل» چه منظوری دارد و به چه مفهوم کلمات «زندگی» و «سایهٔ گذرا» [در گزاره‌های استعاری] معنایشان عوض می‌شود، بحق مورد انتقاد قرار گرفته است. این فرض مطرح نیست که آنها معنایی را که قبلاً داشته‌اند در چنین تغییری از دست می‌دهند، و تغییر فقط در حد استعاره صورت می‌گیرد و تأثیری بر مفاهیم این واژه‌ها در متنهای دیگر ندارد. این تغییر در معنی خلاف تغییرهای دیگر است و به‌هیچ‌وجه جامعیت ندارد.

عدم رضایت در مورد نظریه‌های تطبیقی و کنش متقابل پیدایش گروه سومی از نظریه‌ها را سبب شده است که از مفهوم کنش گفتاری[۳۵] استفاده می‌کند. این مفهوم را ابتدا جی.ال.اوستین[۳۶] در فلسفه وارد کرد تا توضیح دهد که وقتی می‌گوییم "قول می‌دهم که شما را در ساعت ۷ بعدازظهر ملاقات کنم." یا "معذرت می‌خواهم که پایم را روی پای شما گذاشتم." چه وضعی روی می‌دهد. اینها گزاره‌هایی دربارهٔ وضعی از امور نیستند بلکه

35) speech act 36) J. L. Austin

خودشان انجام‌دادن نوعی خاص از کنش [یا عمل] هستند: برای انجام‌دادن عمل قول‌دادن می‌گوییم: "من قول می‌دهم که ..."؛ برای انجام‌دادن عمل عذرخواهی می‌گوییم: "معذرت می‌خواهم که ...". چنین اعمال یا کنشهایی که به‌وسیلهٔ گفتار انجام می‌شوند؛ کنشهای گفتارند.

نظریهٔ کنش گفتاری دربارهٔ استعاره ــ در حالت خام و ناپروردهٔ آن ــ این عقیده را بیان می‌کند که وقتی می‌گوییم "زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست" گزاره‌ای را دربارهٔ وضعی از امور بیان نمی‌کنیم بلکه عمل استعاره‌پردازی[۳۷] یا چیزی در این حدود را انجام می‌دهیم. لیکن این گفته به‌تنهایی کمک چندانی به ما نخواهد کرد مگر آنکه این نظریه توضیح دهد که انجام‌دادن چنین عمل یا کنشی چگونه چیزی است. نظریه‌ای پیشرفته‌تر و پیچیده‌تر را جان سرل[۳۸] در مورد کنش گفتاری استعاره طرح کرده است. سرل استعاره را همچون یک کنش گفتاری غیرمستقیم می‌انگارد، یعنی می‌گوید در کنش گفتاری استعاری، منظور گوینده از گفتارش با معنی جملاتی که ادا می‌کند متفاوت است. الگوی سرل مربوط به کنش گفتاری غیرمستقیم از آن مواردی است که قبلاً ذکر شد، یعنی وقتی می‌گوییم "شما پایتان را روی پای من گذاشته‌اید" منظورم این است که "لطفاً پایتان را از روی پای من بردارید"؛ به عبارت دیگر، "شما پایتان را روی پای من گذاشته‌اید" کنش گفتاری غیرمستقیمی است که از شما می‌خواهد که حرکتی انجام دهید. سرل می‌گوید استعاره، مورد خاص و پیچیدهٔ یک کنش گفتاری غیرمستقیم است، یعنی مورد خاصی که چیزی می‌گوییم اما معنی و مقصودمان چیز دیگری است. از این‌دیدگاه، وقتی می‌گوییم "زندگی جز سایه‌ای‌گذرا نیست"، چیزی می‌گوییم که به مفهوم حقیقی، کاذب است؛ لیکن معنا و منظورم این

37) metaphorizing 38) John Searle

است که زندگی سست و بی‌پایه است و چندان نمی‌پاید. سرل فکر می‌کند که مجموعهٔ پیچیده‌ای از اصول وجود دارد که طبق آن استعارات ایجاد و فهمیده می‌شوند و می‌کوشد آن اصول را ارائه دهد.

نگرش سرل در این باور که معنای استعاری نوعاً از معنای حقیقی متفاوت است، با نظریه‌های تطبیقی و کنش متقابل، هر دو، متفاوت است. یک گزارهٔ استعاری با گزارهٔ حقیقی تطبیقی آن برابر نیست؛ همچنین گزارهٔ استعاری لزوماً معنی کلمات را به نحوی توضیح‌ناپذیر تغییر نمی‌دهد؛ معنای آن در منظور گویندهٔ آن مستتر است. بر اساس این نگرش، گزاره‌های استعاری نمی‌توانند فی‌نفسه صادق یا کاذب باشند، همان‌گونه که تقاضاها یا عذرخواهیها یا وعده‌ها نمی‌توانند صادق یا کاذب باشند، هرچند گزاره‌هایی که بیان دیگری از یک استعاره‌اند (مانند اینکه "زندگی سست و بی‌پایه و ناپایدار است") می‌توانند صادق یا کاذب باشند. علت آن است که بیان یک گزارهٔ استعاری نوعی کنش گفتاری است که از بیان گزارهٔ حقیقی متفاوت است، به‌طوری که گویی در یک استعاره چیزی بیش از بیان مفهوم آن به شکل دیگر وجود دارد. وقتی می‌گویم: "زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست"، این ایده را که زندگی سست و بی‌پایه است و دوامی ندارد، به‌وسیله‌ای انتقال می‌دهم که از وسایل دیگری که همان مفهوم را با گزاره‌ای حقیقی دربارهٔ زندگی انتقال می‌دهند متفاوت است. این نظریه نیز از مسائل خاص خود فارغ نیست. قوی‌ترین ایرادی که بر این نظریه وارد است این است که اگر استعاره نوعی کنش گفتاری باشد، باید هنگامی که گزارهٔ استعاری را به گفتار غیرمستقیم [یا نقل‌قول غیرمستقیم] تبدیل کنیم ماهیت مجازی [یا استعاری] آن از بین برود. جملهٔ «معذرت می‌خواهم» یک کنش گفتاری است یعنی خودش عمل یا کنش عذرخواهی است، ولی نقل‌قول غیرمستقیم آن یعنی

«تام گفت که معذرت می‌خواهد» یک کنش گفتاری نیست بلکه یک کنش گفتاری را گزارش می‌دهد. ولی [نقل‌قول غیرمستقیم] "شکسپیر گفت که زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست" همچنان حاوی یک استعاره است و گزارش صرف یک استعاره نیست.[۱۰]

هیچ‌یک از نظریه‌های موجود دربارهٔ استعاره بی‌کم‌وکاست خرسند‌کننده نیست، ولی همهٔ آنها بینشهایی درخور توجه را دربردارند. همهٔ آنها می‌پذیرند که نوعی رابطهٔ تشبیهی بین موضوع[۳۹] استعاره و محمولی[۴۰] که به‌طور استعاری بر موضوع حمل می‌شود وجود دارد [مانند وقتی که زندگی را به سایهٔ گذرا تشبیه می‌کنیم]، ولی بر سر این نکته توافق ندارند که آیا شباهت به‌طور بالفعل در استعاره بیان می‌شود (نگرش مربوط به نظریه‌های تطبیقی) یا آنکه دریافت چنین شباهتی، بخشی از چگونگی فهم ما از استعاره است (یعنی نگرش مربوط به نظریه‌های کنش متقابل و کنش گفتاری). ماکس بلک می‌کوشد روشن کند که چگونه ما با مشاهدهٔ شباهتهای ذی‌ربط، استعارات را به وجود می‌آوریم و می‌فهمیم، و ضمن این کوشش مفهوم «اندیشیدن همچون»[۴۱] را وارد بحث می‌سازد و آن را با مصداقهای «دیدن همچون» توضیح می‌دهد. تحقیق من دربارهٔ نظریه‌های استعاره نیز نکات متعدد قابل بحث و سؤالهای پاسخ‌نایافته‌ای را نشان می‌دهد. این موضوع مورد مناقشه است که آیا می‌توان گزاره‌های استعاری را صادق دانست: بر اساس نظریهٔ تطبیقی می‌توانند صادق نامیده شوند ولی بر اساس نظریه‌های کنش متقابل و کنش گفتاری فقط در موارد خاصی ممکن است صادق باشند. بلک می‌گوید که یک استعارهٔ موفق به جای آنکه صادق باشد «نشان می‌دهد که چیزها چگونه‌اند». روشی که به‌وسیلهٔ آن استعارات

39) subject 40) predicate 41) thinking as

معنی می‌دهند ناروشن است و نظریهٔ کنش متقابل، بویژه، مفهوم خاص و رمزآمیز تغییر منفی را برمی‌انگیزد. این موضوع می‌تواند موجد شکهایی بر سر این نکته شود که آیا مفهوم معنا براستی در این مقام قابل اطلاق هست یا نیست. در پیوند با همین موضوع، این مسئله مطرح می‌شود که آیا استعارات را می‌توان با کلام دیگر بازگو کرد: اگر نتوانند به زبان دیگر بازگو شوند، چیز بسیار غیرعادی در مورد «معنا»ی آنها وجود دارد، زیرا گزاره‌هایی که معنای معمول و عادی داشته باشند می‌توانند با کلام دیگر بازگفته شوند و برطبق قواعد معناشناسی و نحوی ترجمه شوند. سرل می‌کوشد توضیح دهد که چرا احساس می‌کنیم که استعارات نمی‌توانند با کلام دیگر بازگو شوند و قواعدی را برای ایجاد و فهم آنها پیش می‌نهد، ولی کوشش وی به موفقیت کامل نمی‌رسد. در مورد سؤالات پاسخ‌نایافته، مهمترین آنها که همهٔ فیلسوفان از کنارش می‌گذرند، این است که چرا ما این همه استعاره به کار می‌بریم، و قدرت و اثرگذاری استعاره از چه ناشی می‌شود.

بینشهایی که از این نظریه‌های استعاره ناشی می‌شوند همه می‌توانند به انحای گوناگون بر موضوع وسیعتر ادبیات قابل اطلاق باشند. نخست نقش شباهت را لحاظ می‌کنیم: اگر چرخش پیچ براستی معنای فرویدی دارد باید شباهتهایی بین روساخت[۴۲] داستان و اعمال ضمیر ناخودآگاه در قاموس فرویدی آن وجود داشته باشد. این گفته چه‌بسا غریب به نظر آید و مفهوم شباهت لازم است که در اینجا گسترش یابد. هنگامی که ادمند ویلسن تأویلی فرویدی از چرخش پیچ پروراند[۱۱]، صرفاً کارش این نبود که توجه خواننده را به قطعاتی از آن قسم که در آغاز این فصل آوردم جلب کند

42) surface

بلکه مدعی شد که نه شباهتهای زیاد، بلکه تطابقها[۴۳] [یا تناظرها]ی زیادی بین عناصر متن و نمادهای فرویدی کشف کرده است. این واقعیت که روح مذکر در داستان نخست بر بالای برجی ظاهر می‌شود بر نقش فرویدی نماد قضیب‌مانند برجها انطباق دارد، و آب دریاچه که روح مؤنث در کنارش ظاهر می‌شود، مرتبط با جنسیت مؤنث و مادربودن استنباط می‌گردد، زیرا در نظریهٔ فروید، آب نماد زایش و تولد است. در مورد میدل مارچ پیش‌درآمد خود الیت بر داستان با بندی دربارهٔ قدیسه ترزای آویلایی[۴۴] آغاز می‌شود که «سرشت پرشور آرمانخواهانه‌اش یک زندگی حماسی را می‌طلبید" و "حماسه‌های خود را در اصلاح یک سامان مذهبی می‌یافت". نویسنده مطلب را با نشان‌دادن تناظری بین قدیسه و قهرمانش، دوروتا، ادامه می‌دهد:

> ترزاهای زیادی به دنیا آمده‌اند که هیچ زندگی حماسی برای خود نیافته‌اند که در آن شکفتن بی‌گسست پویشی پرطنین وجود داشته باشد؛ شاید فقط یک زندگی آکنده از خطا... شاید یک ناکامی اندوهبار.... این ترزاهای تازه‌زاد را هیچ ایمان و سامان اجتماعی منسجمی یار نبود که بتواند نقش معرفت را برای آن روح پرعطش ایفا کند.

جورج الیت در اینجا ما را فرامی‌خواند که طبع دوروتا را با طبع قدیسه ترزا مقایسه کنیم و، درعین‌حال، فرصتهای آن دو را برای اعمال شریف و قهرمانانه در برابر هم قرار دهیم. در خود داستان، دوروتا نه‌تنها با قدیسه ترزا بلکه با آنتیگونه قهرمان تراژیک یونانی مقایسه می‌شود.[۱۲] این نظر که میدل مارچ دربارهٔ محدودیتهایی است که نوع خاصی از اجتماع بر کسانی

43) correspondences 44) St Theresa of Avila

تحمیل می‌کند که دارای توان و قابلیت «یک زندگی حماسی»اند، می‌تواند یکی از تأویلهای پذیرفتنی این داستان باشد و شرحی پذیرفتنی از معنای آن را به‌دست دهد؛ توجهی را که نویسنده به تناظرهای بین شخصیتهای خود و شخصیتهای تاریخ و ادبیات پیشین جلب می‌کند، گویی بر تأویل فوق دلالت دارد. مفهوم تناظر [یا تطابق] که در اینجا مطرح می‌شود مفهومی پیچیده است و من به آن بازخواهم گشت. [ولی] پیچیدگی مانع آن نیست که آن را همتای مفهوم شباهت در استعاره بنگریم، مفهوم شباهت نیز مفهومی پیچیده است و دشواریهای زیادی را برای نظریه‌پردازان استعاره موجب می‌شود.

«اندیشیدن همچون» یا «دیدن همچون» نیز همتاهای خود را در تأویل ادبی دارند. در فصل ششم دیدیم که برای آزمون تأویلی از یک اثر ادبی باید ببینیم که آیا متن می‌تواند بر وفق آن تأویل خوانده شود. این جمله که "چرخش پیچ را می‌توان همچون یک فانتزی فرویدی خواند"، گزارش طبیعی کاملی از تأویل ادمند ویلسن از آن داستان است و اگر بخواهیم تأویل ویلسن را بیازماییم، باید داستان را دقیقاً بر وفق نظر او بخوانیم و ببینیم که آیا از آن دیدگاه معنی می‌دهد یا نه. به همین ترتیب در مورد میدل مارچ عمل می‌کنیم: اگر آن را به‌عنوان داستانی با اطلاق عمومی بخوانیم باید در آن برخی عناصر را جستجو کنیم، به ارجاعاتی که به قدیسه ترزا یا تراژدی یونانی می‌شود توجه کنیم، برخی جزئیات زمینه‌ای را نادیده بگیریم و از این قبیل کارها. این کار همانند زندگی را همچون سایهٔ گذرا پنداشتن است که در آن بر برخی جنبه‌های زندگی، گذرابودن، و سایه‌ها تکیه می‌کنیم، یا ستارهٔ داود را همچون شکلی می‌بینیم که در آن دو مثلث بر روی هم نهاده شده‌اند.

همچنین می‌توانیم از نکات مورد مناقشه و سؤالات پاسخ‌نایافته در ارتباط با استعاره آموزش بگیریم. گفت‌وگو از صدق هنگامی که به ادبیات اطلاق می‌شود همان اندازه مسئله‌برانگیز است که هنگامی که به گزاره‌های استعاری اطلاق می‌شود. اگر صدقی را که در آثار ادبی بیان می‌شود با «صادق» [یا «کاذب»] که در منطق مطرح می‌شود همانند کنیم، فقط بر ابهام و پیچیدگی مطلب می‌افزاییم. صدق به این معنی نیازمند معیاری است که یک اثر بتواند پاسخگوی آن باشد و مفهوم صریحی از تضاد را لازم داریم که بتواند هنگامی که یک اثر «صادق» در برابر یک اثر «کاذب» قرار می‌گیرد نتیجه‌بخش گردد. همچنین می‌توانیم متوقع باشیم که اثری که مدعی صادق‌بودن است باید اثری باشد که ازلحاظ درونی، مجموعه‌ای منسجم از گزاره‌های صادق را تشکیل دهد. کوشش برای تعریف صدق در ادبیات در راستای این خطوط، بی‌درنگ با مشکلاتی روبه‌رو می‌شود. اگر این ایدهٔ ماکس بلک را که یک استعاره "نشان می‌دهد که چیزها چگونه‌اند" به ادبیات به مفهوم گستردهٔ آن اطلاق کنیم، ممکن است پیشرفتهایی حاصل شود. اگر بگوییم که چرخش پیچ، ضمن بیان صدق [یا حقیقتی] دربارهٔ سائقهای ناآگاه انسان، به ما نشان می‌دهد که چیزها درباب چنین سائقهایی چگونه‌اند (در صورت پذیرش نظریهٔ فروید) یا اینکه میدل مارچ ضمن بیان حقایق یا صدقهایی دربارهٔ رفتار آدمی و اجتماعات انسانی، به ما نشان می‌دهد که امور مربوط به چنین رفتارها و چنین اجتماعاتی چگونه‌اند، قویاً از صدق منطقی[۴۵] فاصله می‌گیریم.

لیکن زبان «نشان‌دادن چگونگی چیزها» نیازمند بررسی و تدقیق بیشتر است. نقشه‌ها و نمودارها نیز "نشان می‌دهند که چیزها چگونه‌اند"، آنها به

45) logical truth

طور دقیق وضع امور را ارائه می‌کنند. ادبیات و استعارات، مانند نقشه‌ها و نمودارها، به جای بیان‌کردن نشان می‌دهند، ولی آنچه نشان می‌دهند، اگر قابل توصیف باشد، بیشتر به‌عنوان امر ممکن توصیف می‌شود تا به‌عنوان امر واقع. در اینجا به جای آنکه بگوییم "نشان می‌دهند که چیزها چگونه‌اند" مفیدتر است که بگوییم "نشان می‌دهند که چگونه چیزها ممکن است باشند". فرض کنید از برای ادامهٔ بحث بگوییم که چرخش پیچ را می‌توان همچون یک فانتزی فرویدی خواند، یعنی هنری جیمز، با وجود این امکان که از نظریهٔ فروید اطلاعی نداشته، قصدش آن بوده است که معلمه را شکست‌خورده و روان‌رنجور[۴۶] نشان دهد و خوانندگان اولیه‌اش هم توانسته‌اند داستان را به این شکل دریابند. حتی اگر باور نداشته باشم که واپس‌رانی جنسی می‌تواند موجب شود که شخصی مانند معلمه هنری جیمز حرف بزند و رفتار کند، باز هم می‌توانم بپذیرم که داستان تصویری گیرا و مؤثر از چگونگی یک مورد حاد واپس‌رانی را عرضه می‌کند، و می‌توانم بپذیرم که داستان نشان می‌دهد که چیزها چگونه ممکن است باشند، ولی انکار می‌کنم که آن حقیقت چیزها را نشان می‌دهد [یا نشان می‌دهد که چیزها حقیقتاً چگونه‌اند]. منظور از قیاس تمثیلی در استعاره این است که [مثلاً] می‌پذیریم که جمله "زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست" شیوهٔ مؤثر انتقال این ایده است که زندگی سست و بی‌پایه است و چندان نمی‌پاید، ولی قبول نداریم که زندگی در واقعیت امر چیزی از این چیزهاست.

در مورد این نظر که گزاره‌های استعاری بیش از آنکه صادق باشند موفق یا مؤثرند، و نظر همتای آن، که آثار ادبی که نظریه یا نگرشی کلی دربارهٔ جهان را عرضه می‌دارند این کار را نه مقرون به صدق بلکه به‌طور موفق و

46) neurotic

مؤثر انجام می‌دهند، سخن بسیار می‌توان گفت. در عالم ادبیات چه‌بسا با آثاری روبه‌رو شویم که نظریاتی را که مورد قبول ما نیست به نحو مؤثر ارائه دهند، ولی این موجب نمی‌شود که از ادراک زیباشناسانهٔ آنها غافل شویم. لازم نیست که شما یک کاتولیک رومی باشید تا داوری کنید که آیا اِولین وُ[۴۷] در عرضه‌داشت نگرشی کاتولیکی دربارهٔ جهان در کتاب دیدار دوبارهٔ برایدزهد[۴۸] موفق است یا نه؛ اینکه آیا عقاید مذهب کاتولیک صادقند یا نه، و آیا دیدار دوبارهٔ برایدزهد رمانی موفق است یا نه، مسائلی جدا از یکدیگرند. وانگهی، چیزی که یک اثر ادبی ارائه می‌کند چه‌بسا پیچیده‌تر و چندپهلوتر از آن باشد که بتواند همچون نگرشی مشخص توصیف شود، نظریه که جای خود دارد. یک اثر نه‌تنها در صورتی که نظریهٔ واقعاً غیرصادقی را ارائه دهد، بلکه اگر هم اصلاً هیچ‌گونه نظریه یا نگرشی کلی را عرضه نکند، می‌تواند موفق و مؤثر باشد. بنا به این دلایل، موضوع صدق بهتر است نه در مورد ادبیات مطرح شود و نه در مورد استعاره.

دیدیم که شیوه‌ای که به‌وسیلهٔ آن استعارات افادهٔ معنی می‌کنند روشن نیست، یعنی در این باره شک وجود داشته است که آیا مفهوم معنا براستی در اینجا کاربرد دارد، و این مسائل به این پرسش مربوط می‌شود که آیا ممکن است استعارات با بیان دیگر بازگو شوند. مشکلات همانندی در مورد ادبیات بروز می‌کند. به چه مفهومی چرخش پیچ دارای معنای فرویدی است، معنایی که همهٔ خوانندگان داستان درنمی‌یابند؟ برخی خوانندگان قویاً انکار خواهند کرد که چنین داستانی معنایی فراتر از آنچه در روساخت به نظر می‌رسد داشته باشد. من همین‌طوری این ایده را مطرح کردم که هنری جیمز خود می‌خواسته است که معلمه را شکست‌خورده و روان‌رنجور نشان

47) Evelyn Waugh 48) *Brideshead Revisited*

دهد. درواقع شاهد مقاصد جیمز روشن نیست. ادمند ویلسن در تحریر اولیهٔ مقالهٔ خود اشاره کرده است که مقدمهٔ خود جیمز بر این داستان به این امکان اشاره دارد که «توضیح» معلمه «شفاف»[۴۹] نبوده است. همچنین خاطرنشان می‌سازد که جیمز در مجموعه آثار خود چرخش پیچ را در کنار دیگر داستانهای اشباح قرار نمی‌دهد بلکه آن را با داستانهای نوع دیگری طبقه‌بندی می‌کند. ویلسن سپس توجه خواننده را به این واقعیت جلب می‌کند که مضمون دختر ترشیدهٔ ناکام آنگلوساکسون در آثار جیمز مثلاً در بوستنی‌ها[۵۰] مطرح می‌شود. لیکن مقدمهٔ جیمز این داستان را نیز همچون یک «قصه پریان» و «قطعه‌ای دربارهٔ بی‌آلایشی و سادگی» وصف می‌کند. ویلسن در پی‌نوشت بعدی بر مقاله‌اش اذعان می‌کند که یادداشتهای جیمز روشن می‌کند که قصد آگاهانهٔ وی نگارش یک داستان اشباح صاف و ساده بوده است. بنابراین، به بحث دربارهٔ مقاصد ناآگاه بازمی‌گردد که از آثار دیگر وی و از رویدادهایی استنباط می‌شود که در زمان نگارش این داستان بخصوص اتفاق افتاده‌اند. مقالهٔ ویلسن ابتدا در سال ۱۹۳۸ انتشار یافت ولی این نظر که خوانندگان ممکن است سلامت روحی معلمه را مورد سؤال قرار دهند، پیش از او، یعنی اندک زمانی پس از آنکه این داستان به شکل کتاب ظاهر گردید، مطرح شد.[۱۳] بر اساس معیارهایی که بحثشان را در فصل هفتم آوردم، قرائت فرویدی یا دست‌کم شبه‌فرویدی چرخش پیچ کامل" موجه به نظر می‌آید. بااینهمه، صرف‌نظر از عدم اطلاع دقیق دربارهٔ مقاصد جیمز، این گفته که قرائت فرویدی، معنای داستان را بر ما عرضه می‌دارد، همچنان با ایرادی قوی روبه‌روست. این قرائت به معنی پایین آوردن سطح قصه است: چنین قرائتی همهٔ عناصر متن را تشریح

49) crystalline 50) *The Bostonians*

نمی‌کند، و بافتی غنی را به مایهٔ نظری ساده‌ای فرومی‌کاهد. تأویل فرویدی فقط یکی از چندین تأویل موجه چرخش پیچ است. به همین قیاس، به‌رغم گفته‌های روشنی دایر بر اینکه جورج الیت مضمون «قدیسه ترزا» را در ذهن داشته است، میدل مارچ تنها از محدودیتهایی حکایت ندارد که اجتماع بر انسانی با شخصیتی خاص تحمیل می‌کند. این محققاً جنبه مهمی از داستان است ولی چیزهای زیاد دیگری هم در آن وجود دارد. این نکات ایرادهای کسانی را به یاد می‌آورد که حس می‌کنند استعارات اگر با بیان دیگر بازگو شوند همیشه چیزی از دست می‌رود، یعنی جملهٔ "زندگی جز سایه‌ای گذرا نیست" فحوایی بالاتر از این گزاره دارد که زندگی چیزی سست و بی‌پایه است و چندان نمی‌پاید.

سخن آخر اینکه، سؤال بزرگ بی‌جواب دربارهٔ استعاره به همان بزرگی برای ادبیات وجود دارد. چرا ما از آن لذت می‌بریم؛ قدرت و اثرگذاری آن از چه چیز ناشی می‌شود؟ پاسخ این سؤال دست‌کم تا اندازه‌ای به توان و ظرفیت ادبیات مربوط می‌شود که می‌تواند به فراتر از خود سر برکشد، به معنی‌دادن یا برنمودن یا شاید اشاره‌کردن به چیزی که بیش از آن چیزی است که روساخت بیان می‌کند. قدرت استعاره از کیفیاتی مشابه ناشی می‌شود. مسئلهٔ حل‌نشده این است که سرشت این کیفیات و نقشی که در درک ما، هم از ادبیات و هم از استعاره، ایفا می‌کنند چگونه است.

از تشابه بین ادبیات و استعاره می‌توانیم بیشتر بهره‌گیریم در صورتی که به آن نوع نقد ادبی نظر کنیم که درواقع به ادبیات به شیوه‌ای که من پیشنهاد کرده‌ام، یعنی به صورت استعارهٔ وسعت‌یافته، روی می‌کند. آنچه من در ذهن دارم همان تأویل تمثیلی ادبیات است. این روش، که در دورهٔ متأخر عهد باستان و قرون وسطا بسیار رسم بوده است، ممکن است در ادوار

جدید کاملاً ازمدافتاده به نظر رسد. چه‌بسا که چنین پنداشته شود که این روش با افول ادبیات تمثیلی[51] صریح و ظهور جنبش رومانتیک از میان رفته است. این نظر اشتباه است. تأویل تمثیلی عملاً نمرده است، همان‌گونه که ادبیات تمثیلی هم عملاً نمرده است. فقط روالهای آن نسبت به آنچه در گذشته بوده است، کمتر نافذ و آشکار است. تأویل فرویدی ادبیات، نمونهٔ بارز تأویل تمثیلی است؛ آیا تأویل ادمند ویلسن از چرخش پیچ رویکردی به آن اثر به‌عنوان تمثیلی فرویدی نیست؟ این موضوع بسیار در مورد انواع دیگر تأویل که می‌کوشند ادبیات را بر اساس نظریه‌ای پیش‌انگاشته تأویل کنند مصداق دارد: تأویل مارکسیستی نمونهٔ دیگر آن است.[۱۴] به‌رغم این واقعیت که ما همچنان از تمثیل استفاده می‌کنیم، اغلب آن را، هم در تأویل و هم در ادبیات، رهیافتی نامفید و بی‌اثر می‌انگارند. تأویل تمثیلیِ صریحِ آثار ادبی، که خودشان به‌عنوان آثار تمثیلی شناخته‌شده نباشند، اعتنایی برنمی‌انگیزد؛ بدون شک به همین دلیل است که نقدهای نوع مدرن که درواقع تمثیلی‌اند به تمثیلی‌بودن خود اذعان ندارند. بنابراین، سؤال درخور توجه این است که چه اشکالی در مورد تمثیل وجود دارد؟ چه کرده که موجب طرد ناگهانیش شده است؟

تمثیلی که با سنجش و آگاهی به کار می‌رود اغلب به‌عنوان استعارهٔ بسط‌یافته تعریف می‌شود و تأویل تمثیلی، تأویلی است که به ادبیات درست به همان عنوان روی می‌کند. به بیان مشخص‌تر، ادبیات را همچون استعاره‌ای می‌نگرد که می‌تواند به بیان دیگر بازگو شود، همان‌گونه که یک نظام معنایی می‌تواند به‌طور منظم رمزگشایی گردد، یا زبانی که می‌تواند ترجمه شود. بنابراین، در چرخش پیچ، ادمند ویلسن چنین برداشت می‌کند

51) allegorical literature

که اشیاءِ خاص در این داستان، یعنی برج و آب، نمایش‌دهنده یا مطابق با پدیدارهایی هستند که مدلول چنین اشیائی در روانکاوی فروییدند، یعنی فرض را بر این می‌گیرد که روابط معناشناختی روشنی بین عناصر داستان و پدیدارهای خارج از داستان وجود دارد. ویلسن این برداشت را نیز دارد که روابط بین عناصر داستان معنادارند[۵۲]: یعنی روح مذکر روی برج و روح مؤنث کنار دریاچه ظاهر می‌شوند. در اینجا شباهتی با روابط نحوی[۵۳] وجود دارد که بر ترکیب عناصر یک زبان نافذند. چنین تأویلی، تناظرها [یا تطابقها]یی که پیشتر مورد توجهمان قرار گرفتند موشکافی می‌کند. در مورد استعاره، مشخص‌کردن ساحتهای دقیقی که در آنها زندگی همچون سایه‌ای گذراست کاری دشوار است؛ در مورد تأویل ادبی از نوع غیرتمثیلی آن، مشخص‌کردن اینکه چقدر دوروتا در میدل مارچ با قدیسه ترزا یا با آنتیگونه انطباق دارد [یا با آنها متناظر است] نیز کاری دشوار است و بسختی می‌توان تناظرهای مشابهی برای همهٔ شخصیتها در میدل مارچ به‌دست آورد. در مورد تأویل تمثیلی این دشواریها از میان می‌روند. نظریه یا آیینی که بر اساس آن اثری مورد تأویل قرار می‌گیرد، نظام دقیقی از تناظرها را به‌دست می‌دهد. بر همین قیاس، تأویل تمثیلی به مفهوم ادبیات به‌عنوان بیان‌کنندهٔ صدق، معنای سرراستی می‌دهد. نظریه یا آیینی که بر اساس آن اثر ادبی مورد تأویل قرار می‌گیرد، دقیقاً بیان می‌کند که صدق مورد نظر چه می‌تواند باشد و اثر را می‌توان به لحاظ دقتش در ارائهٔ آن نظریه یا آیین مورد ارزیابی قرار داد.

تأویل تمثیلی البته برای آن آثار ادبی که با قصد و آگاهی از تمثیل

52) significant 53) syntactic relations

استفاده می‌کنند کاملاً پذیرفتنی است. اگر ملکهٔ پریان[۵۴] اثر ادمند اسپنسر یا سیر یک زایر[۵۵] اثر بانین[۵۶] را به‌عنوان تمثیل تأویل کنیم، بر وفق نیت پدیدآورندگان عمل می‌کنیم. این آثار، دانسته و سنجیده، به صورت همان نظامهای معنایی که وصفشان آورده شد به وجود آمده‌اند و تأویل تمثیلی آنها عیناً مبتنی بر نیت پدیدآورندگان آنهاست. کلمهٔ «تمثیل» به معنی «گفتن چیزی دیگر» است، یعنی، چیزی بگوییم و منظور [یا معنی یا قصد]مان چیز دیگری باشد. سرل دقیقاً آنچه را در یک کنش گفتاری غیرمستقیم صورت می‌پذیرد به همین صورت وصف می‌کند و آثار مربوط به ادبیات تمثیلی درست از همین نظر، [نقل] غیرمستقیم‌اند. لیکن حتی اثری که تمثیلی در نیت پدیدآورنده‌اش باشد و خوانندگان اولیه‌اش هم آن را به همین صورت بفهمند، باز هم چیزی بیش از «ترجمه» تمثیلی آن دربردارد. سیر یک زایر، نه یک موعظه، بلکه داستانی گیرا و مهیج است. ملکهٔ پریان، نه یک رسالهٔ اخلاقی و سیاسی، بلکه شعری پرقدرت و شورانگیز است.

حال وقت آن است که به کاستیهای تأویل تمثیلی نظر کنیم. چرا این تأویل نمی‌تواند همهٔ معانی مندرج در آثار تمثیلی، حتی نوع دانسته و سنجیده آنها را، جذب کند یا، به سخن دیگر، چرا اسپنسر و بانین عقاید خود را به جای آنکه در قالب رساله‌های نظری یا موعظه‌های انتزاعی بیان کنند به فرم افسانه و شعر بازگو می‌کنند؟ و چرا تأویل تمثیلی برای آثاری که نه به نیت تمثیلی خوانده‌شدن تصنیف می‌شوند، از بیخ‌وبن ناتوان به نظر می‌رسد؟ سؤال نخست را می‌توان با این ادعا پاسخ گفت که در مورد آثاری که سنجیده و دانسته تمثیلی نوشته می‌شوند، تأویل تمثیلی همهٔ معنا را جذب

54) *Faerie Queene* 55) *The Pilgrim's Progress*

۵۶) John Bunyan (۱۶۲۸-۱۶۸۸)، واعظ و نویسندهٔ انگلیسی.

می‌کند؛ آنچه باقی می‌ماند آرایه و زیور است. لیکن این پاسخ موضوع را زیاده از حد ساده می‌کند. معنا و نحوهٔ انتقال آن را نمی‌توان با این قطعیت از یکدیگر جدا کرد. اگر فقط طرح نظری یک اثر تمثیلی سنجیده را برنمایانیم، چیزی بیش از صرف آرایه و زیور از دست خواهد رفت. این موضوع زمانی که به آثاری توجه کنیم که دانسته و سنجیده تمثیلی نیستند مصداق بیشتری خواهد داشت. قرائت فرویدی چرخش پیچ بسیار مثبت و جالب‌نظر است ولی چیزی را از دست می‌دهد. چنانکه قبلاً گفتم، داستان بر اثر چنین قرائتی کاهش می‌یابد. گویی چیزی که از این داستان در چنین پوشش تنگی نمی‌گنجد بیش از آرایه و زیور است.

در اینجا به قلب مسئله ادبیات و معنا می‌رسیم. یکی از چیزهایی که ادبیات را باارزش می‌سازد این است که به فراسوی خود سر برمی‌کشد یعنی معنایی بیش از آنچه در روساخت دیده می‌شود در آن مضمر است. ولی گویی چنین معنایی را نمی‌توان بسادگی ترجمه یا باکلام دیگر بازنویسی کرد. شرح معنای مثلاً میدل مارچ بر اساس محدودیتهایی که جامعهٔ دوران ویکتوریا بر مردمی تحمیل می‌کرد که قابلیت «زندگی حماسی» را داشتند، عمدتاً تنوع و فردیت شخصیتها و جامعه‌ای را که در کتاب تصویر شده است نادیده می‌انگارد. دوروتا و شخصیت محوری دیگر، یعنی لیدگیت[۵۷]، و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، سرزنده و پرجنبه‌اند و ویژگیهای فردی خاص خود را دارند و صرفاً عواملی نیستند که عقیده‌ای پیش‌انگاشته را تصویر کنند. ایرادی که بر تأویل تمثیلی وارد است این است که می‌کوشد معنا را بیش از حد معین و مقید سازد. آنها که ادبیاتِ عالماً تمثیلی را بی‌ارزش می‌پندارند، آن را صرفاً به صورت نظامی می‌نگرند که باید

57) Lydgate

رمزگشایی شود و این واقعیت را نادیده می‌گیرند که شیوهٔ بیان [یا فرانمود] معنا حائز اهمیت است. مفاهیم صدق و کذب بسادگی در مورد این‌گونه معانی که تن به بازنویسی نمی‌سپارند قابل اطلاق نیستند، زیرا اگر نتوانیم چیستی معنای یک اثر را موشکافانه معین کنیم، نمی‌توانیم داوری کنیم که معنای آن صادق است یا کاذب و آیا معنای آن به‌طور دقیق ارائه می‌شود یا نه.

بحث ما تا اینجا به ایضاح و روشن‌کردن مسئله مربوط بوده است و به راه‌حل اشاره‌ای نداشته‌ایم. امیدوارم که تا اینجا ویژگیهای بحث مربوط به معنا و صدق در ارتباط با ادبیات روشنتر شده باشد، ولی گویی دربارهٔ چگونه فهمیده‌شدن این بحث گامی به جلو ننهاده‌ایم. یک راه‌حل افراطی این می‌تواند باشد که بگوییم آنچه بررسی ما روشن کرده است، بی‌موردبودن تمامی این بحث است. «معنا» باید به مواردی منحصر گردد که در آنها قواعدی برای ربط متقابل دال و مدلول وجود داشته باشد، جایی که بازنویسی و ترجمه امکانپذیر باشد؛ و «صدق» باید به همین نحو به مواردی منحصر گردد که در آنها بتوان از معیارهای منطق برای کاربست «صادق» و «کاذب» به نحوی معقول استفاده کرد. باید ادبیات را همچون چیزی به‌شمار آوریم [یا دربارهٔ آن سخن بگوییم] که عقایدی را ارائه می‌دهد و برمی‌انگیزد، نشان می‌دهد که چیزها چگونه می‌توانند باشند و می‌تواند نظرگاهی را عرضه کند، ولی نمی‌تواند معنایی داشته باشد یا صدقی را بیان کند.

در مورد صدق، بحث من این بوده است که وقتی می‌گوییم ادبیات نشان می‌دهد که چیزها چگونه می‌توانند باشند یا نظرگاهی را عرضه می‌کند، درواقع سخنمان پذیرفتنی‌تر است؛ و وقتی ادبیات را از دید زیباشناختی

می‌نگریم، دلمشغول کامیابی و اثرگذاری در عرضه کردن می‌شویم و کاری به صدق نداریم و سروکارمان بیشتر با شیوهٔ نشان‌دادن [یا عرضه کردن] است تا به آنچه نشان‌داده [یا عرضه] می‌شود. ولی آیا در نقد ادبی هم باید در مورد معنا دم فروبندیم و سخنی از آن نگوییم؟ اگر به جای سخن از معنا گفتن بگوییم ادبیات به تصوراتی اشاره می‌کند یا آنها را برمی‌انگیزد، همچنان نیازمند آن خواهیم بود که بپرسیم چگونه یک اثر ادبی اشاره می‌کند یا برمی‌انگیزد و شیوه‌ای را بنگریم که داستان به‌وسیلهٔ آن عرضه می‌شود، درست همان‌گونه که وقتی از معنا سخن می‌گوییم باید به شیوهٔ انتقال آن توجه کنیم. بر این نگرش دو ایراد می‌توان وارد کرد. یکی این است که بحث از اشاره کردن و برانگیختن برای همهٔ انواع ادبیات توان و قوت لازم را ندارد. اگر بخواهیم جانب احتیاط را دربارهٔ ادبیاتِ عالماً تمثیلی رعایت کنیم، نابخردانه خواهد بود که بگوییم داستان سیر یک زایر صرفاً به سیروسلوک روحی[۵۸] یک فرد مسیحی اشاره می‌کند. مسلماً بسیار بیش از آن می‌کند. ولی اگر بگوییم که میدل مارچ به تصوراتی دربارهٔ رفتار آدمی در وجه کلی اشاره می‌کند، به‌هیچ‌وجه نابخردانه نخواهد بود. واژگان [اشاره کردن و برانگیختن را به کاربردن] بجاتر از سخن از معناگفتن در این مورد است. ادبیات بسیار متنوع و چندگونه است و نیازمند انعطاف و تنوع در کار نقد است. در اینجا سروکار ما با یک پیوستار[۵۹] است. در یک منتهاالیه معنای ادبی قرار دارد و در منتهاالیه دیگر، واژگان ظریف اشاره کردن و برانگیختن. زبان، از هر نوعی که باشد، در حد و مرز خود نمی‌تواند تمامی ادبیات را تأویل کند. ایراد دوم از این لحاظ وارد است که

58) spiritual journey

۵۹) continuum (= زنجیره/رشتهٔ پیوسته).

وقتی می‌گوییم ما یکسره باید از سخن‌گفتن دربارهٔ معنا [در ادبیات] چشم بپوشیم، نتیجهٔ نگرش ما این خواهد بود که معنا در حوزه‌های دیگر فارغ از معضل و مسئله است. درحالی‌که به‌هیچ‌وجه چنین نیست. معنا یکی از مهارناپذیرترین مفاهیمی است که فیلسوفان و زبانشناسان با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. بنابراین، اجازه دهید پیش از آنکه به نحوی روشنتر به موارد و مسائل محورین معنا نظر کنیم، هیچ نوعی از انواع ممکنهٔ آن را از حوزهٔ توجه خود کنار ننهیم.

یک راه‌حل دوم برای مسئلهٔ ما این می‌تواند باشد که به همه انواع دیگر معنایی که در آغاز این فصل ذکر کردم و تاکنون مغفول نهاده‌ام نظر کنیم. آیا اصلاً معنا در ادبیات نمی‌تواند به معنای سرپایین‌آوردن که دال بر موافقت یا چراغهای قرمز که دال بر «ایست!» است، بیشتر شبیه باشد تا به معنای زبانشناختی آن؟ در این انواع معنا، قواعد در مقایسه با معنا در زبان، گاه وضوح و دقت کمتری دارند. اگر امکان آن نیست که قواعدی واضح و دقیق در مورد معنا در ادبیات به‌کار گرفته شود، شاید ریشهٔ خطا را باید اصلاً در تشبیه ادبیات به زبان جست. این پیشنهاد نمی‌تواند گرهٔ چندانی از کار بگشاید. معنا در ادبیات بسیار پیچیده‌تر از معنای سرتکان‌دادن یا چراغهای راهنمایی است و معنا در ادبیات همان پیچیدگی را دارد که معنای زبانشناختی داراست. می‌توانیم از این پیشنهاد، این نکته را برگیریم که به یاری دیگر انواع معنا می‌توانیم روشناییهایی بر معنای ادبی بیفکنیم، درست همان‌گونه که فیلسوفان برخی اوقات از آنها برای روشن‌کردن معنای زبانشناختی استفاده کرده‌اند؛ ولی، بااینهمه، هنوز تا رسیدن به شرحی کامل از معنای ادبی راه درازی در پیش داریم.

تشبیه دیگری می‌تواند در اینجا ما را یاری کند، هرچند با طرح سؤالات

تازه‌ای باشد که باید پاسخ داده شوند. آثار ادبی گاه رسانندهٔ معنا هستند و گاه فقط اشاره می‌کنند؛ صدق را بیان نمی‌کنند، بلکه آن را نشان می‌دهند؛ آنچه اهمیت دارد شیوهٔ نشان‌دادن است که بسادگی از آنچه نشان‌داده می‌شود قابل تفکیک نیست. همهٔ این گفته‌ها دربارهٔ نمادها، خواه در هنر، ادبیات، دین و خواه در حوزه‌های دیگر مصداق دارند. نمادگرایی [یا سمبولیسم] اغلب در تضاد و تقابل تمثیل قرار می‌گیرد زیرا سمبولیسم اشاره‌کننده و غیرمستقیم است درحالی‌که تمثیل صریح و کاملاً مستقیم است. این تمایز نیز، اگر مقتضی منظور این بحث باشد، تمایزی بین دو منتهاالیه یک پیوستار است. اگر می‌گوییم تصویرها در ادبیاتِ عالماً تمثیلی فراتر از آن‌گونه پیامهای رمزی صرف هستند که با رمزگشایی همه معنایشان آشکار می‌شود، دلیلش آن است که بر چیزی بیش از معنای تمثیلیشان دلالت دارند و بیشتر شبیه نمادها عمل می‌کنند. در منتهاالیه دیگر این پیوستار، نمادهایی هستند که نمی‌توانند به‌طور مستقیم به هیچ مجموعهٔ واحدی از معناها ترجمه شوند. طاعون در داستانی از آلبرکامو به همین نام می‌تواند نمونه و مصداقی از این نظر باشد. طاعون را می‌توان به انحاء مختلف ادراک کرد، مثلاً می‌تواند نمادی برای اشغال یک شهر در زمان جنگ، مرگ‌ومیر آدمیان، یا نماد شر و فساد در وجه کلی باشد و، بااینهمه، وقتی با تفصیلات واقعبینانهٔ دهشت‌انگیز نقل می‌شود، چیزی فراتر از همهٔ آنهاست. اگر ما کلمهٔ طاعون را برداریم و به جای آن نماد دیگری را قرار دهیم، چیزی از داستان کامو به جا نخواهیم گذاشت و داستان دیگری را خواهیم نوشت. معنای طاعون و شیوهٔ توصیف آن به نحوی گسست‌ناپذیر با یکدیگر پیوند دارند. آیا طاعون معنایی را می‌رساند یا فقط اشاره می‌کند؟ شاید چیزی بین آن دو باشد. چنین نظرهایی دربارهٔ نمادهای غیرادبی هم

مصداق دارد.

مثالهایی که در این فصل آوردم بیشتر از داستانهای ادبی گوناگون برگرفته شده‌اند، ولی نکاتی را که مطرح کردم می‌تواند بر همهٔ شیوه‌ها و انواع ادبی قابل اطلاق باشد. نظر من که آثار ادبی همان‌گونه دارای معنا هستند که نمادها معنا دارند، اگر درست باشد، به همان ترتیب که دربارهٔ داستان مصداق دارد دربارهٔ اشعار غنایی و نمایشنامه‌ها نیز صادق است. طرح این نظر به منزلهٔ حل مسئله نیست بلکه پیشنهادی است برای راهی تازه و دشوار برای تحقیق دربارهٔ معنا و نقش نمادها. چنین تحقیقی در گسترهٔ این کتاب نمی‌گنجد. شناسایی و قبول نیاز به چنین تحقیقی نشان می‌دهد که مفهوم معنا در ادبیات چقدر پیچیده و مسئله‌دار است. وظیفهٔ منتقد این نیست که معنای واحدی که یک اثر باید داشته باشد کشف کند؛ بلکه وظیفه‌اش آن است که شیوه‌های قابل قبولی از قرائت اثر را ارائه کند و، بنابراین، ما را در درک آن یاری نماید.

۹

هنر و اخلاق

در فصل ششم دیدیم که تأویل نقادانه و ارزیابی پیوندی نزدیک با یکدیگر دارند. فصل هشتم به این نتیجه رسید که هنگامی که ادبیات را از منظر زیباشناختی می‌نگریم، فکرمان معطوفِ موفقیت و مؤثربودن نحوهٔ ارائه می‌شود و به صدق کاری نداریم. «موفقیت» و «مؤثربودن»، واژه‌هایی مربوط به ارزیابی‌اند و اکنون وقت آن رسیده است که از تأویل به ارزیابی بازگردیم. ما اغلب، آثار هنری را از برای کیفیات مربوط به فرم و نیز الگوی منسجمی که در روابط اجزاءِ آنها دیده می‌شود تحسین می‌کنیم.[1] اشیاءِ طبیعی را هم به همین ترتیب تحسین می‌کنیم. لیکن هنگامی که یک اثر هنری را به جهت موفق‌بودن و مؤثربودن نحوه ارائهٔ آن تحسین می‌کنیم، نه‌تنها به ویژگیهای فرمی آن بلکه به آن جهانبینی و طرز تفکری که ارائه می‌کند دلمشغول می‌شویم. هم به شیوهٔ نشان‌دادن توجه می‌کنیم و هم به آنچه نشان‌داده می‌شود و، چنانکه در فصل هشتم دیدیم، این دو نمی‌توانند

قاطعاً از یکدیگر جدا شوند. بنابراین، چگونه باید دربارهٔ ارائهٔ مؤثر یک جهانبینی اخلاقاً فاسد یا طرز تفکری مقرون به شر داوری کنیم؟ آیا می‌توانیم اثری را از دید زیباشناختی تحسین کنیم و درعین‌حال از مضرت اخلاقی آن احساس تأسف داشته باشیم؟

این داوری که یک اثر هنری به لحاظ اخلاقی بد است، معمولاً ملازم این مدعاست که چنین اثری موجب فساد مخاطبان خود می‌شود. ادعاهای مربوط به تأثیرات اخلاقی آثار هنری به هنر بازنمودی [یا نمایشی] منحصر نمی‌شود؛ حتی گاه چنین پنداشته می‌شود که موسیقیهای سازی ناب و نقاشیهای انتزاعی هم موجب رشد یا تباهی شنوندگان و بینندگان خود می‌شوند. لیکن چنین ادعاهایی اغلب دربارهٔ هنر بازنمودی صورت می‌گیرد و در اینجاست که مسئلهٔ رابطهٔ بین هنر و اخلاق در حادترین درجهٔ خود مطرح می‌شود. در حوزهٔ هنرهای بازنمودی، محور اصلی بحث هنرهایی بوده است که آدمیان را در شرایط کنش متقابل با یکدیگر بازمی‌نمایند، یعنی ادبیات که نمایشنامه را نیز دربرمی‌گیرد و هنر فیلم. در جامعهٔ مدرن تأثیرات محتمل فیلم بر مخاطبان آن مهمتر از تأثیرات محتمل ادبیات یا نمایشنامه است. تعداد کسانی که فیلمها را در سینما یا تلویزیون یا نوار ویدئو می‌بینند بسیار بیشتر از کسانی است که کتاب می‌خوانند یا به تئاتر می‌روند. وانگهی، از آنجاکه فیلم دو حس بینایی و شنوایی را با هم به‌کار می‌گیرد، می‌تواند [در مقایسه با هنرهای دیگر] آدمی را به نحوی بسیار کاملتر درگیر سازد و برای افراد زیادی منفک‌شدن از خواندن یک کتاب بسیار ساده‌تر از چشم‌برگرفتن از یک فیلم است. (به همین‌ترتیب ممکن است نمایشنامه تماشاگرها را در حد کمال درگیر نماید. از این لحاظ نمایشنامه بیشتر در حوزهٔ هنر فیلم قرار می‌گیرد تا در حوزهٔ ادبیات که ارتباطش از طریق

خوانده‌شدن است.) ولی به‌رغم تفاوتهای موجود میان کتاب، نمایشنامه، و فیلم، مسائلی یکسان در مورد اخلاق متأثر از آنها مطرح می‌شود. بحث من در این باب، مانند بخشهای فصول ششم و هفتم و هشتم، بر ادبیات تمرکز خواهد داشت، هرچند ضمن آن اشاراتی به هنر فیلم خواهم داشت.

در بحثهای مربوط به اخلاق و هنر بازنمودی، اغلب، مسائل اخلاقیِ مربوط به مضمون هنر با مسائل اخلاقیِ مربوط به تأثیرات آن خلط می‌شود. هر هنری که افراد آدمی را در کنش متقابلشان تصویر کند آدمیان را با آن ویژگیهای شخصیتی بازمی‌نماید که موضوع سنجشگری اخلاقی واقع می‌شوند. آدمیانی که بازنموده می‌شوند ممکن است یکسر خوب یا بد نباشند ولی فضیلتهایی همچون مهربانی، سخاوتمندی یاصداقت، خودخواهی، رذالت یا فریبکاری را از خود نشان دهند. همچنین ممکن است نگرشی از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم تصویر گردد: برای مثال، جهان می‌تواند همچون زیستگاهی آکنده از تیرگی و دهشت ترسیم شود که در آن بدی و شرارت به کامیابی رسد و نیکی و فضیلت بی‌ارج گردد، یا ممکن است همچون مکانی تصویر گردد که در آن خیر در نهایت به پیروزی رسد و شر مکافات حقهٔ خود را ببیند. ولی نباید نسنجیده و بی‌تأمل فکر کنیم که مضمون اخلاقی و تأثیرات اخلاقی رابطهٔ مستقیم با یکدیگر دارند. شخصیتهای شرور در یک داستان می‌توانند به گونه‌ای بازنموده شوند که خوانندهٔ کتاب از شر احساس نفرت کند. بر همین قیاس، وقتی خشونت در فیلمها مورد ایراد واقع می‌شود، صرفاً به این معنا نیست که دیدن خشونت ما را خشن می‌سازد. دیدن خشونت و نظارهٔ نتایج ناگوار آن چه‌بسا فکر خشونت را بکلی از سرمان به در برد. ایراد به فیلمهایی وارد است که به خشونت جذابیت می‌دهد، یعنی فیلمهایی که در آنها فاعلانِ اعمال

خشونتبار همچون افرادی پرجاذبه و کامیاب تصویر می‌شوند.

برخی بکل منکر آنند که هرگونه رابطه‌ای بین هنر و اخلاق وجود داشته باشد. ضمن آنکه می‌پذیرند که هنر می‌تواند مضمون اخلاقی داشته باشد، می‌گویند که این مضمون هیچ اثر اخلاقی بر مخاطبان ندارد. اسکار وایلد در مقدمهٔ کتاب تصویر دوریان گری با بیان خاص طنزآمیز خود این نگرش را این‌گونه ابراز می‌کند:

> چیزی به‌عنوان کتاب اخلاقی یا غیراخلاقی وجود ندارد. کتابها یا خوب نوشته می‌شوند یا بد. همین و بس.... هنرمند بخشی از موضوع کار خود را از زندگی اخلاقی انسان الهام می‌گیرد، ولی اخلاقیت هنر همانا استفادهٔ کامل از یک واسطهٔ غیرکامل است. هیچ هنرمندی در پی آن نیست که چیزی را به اثبات رساند... و هیچ هنرمندی همدلیهای اخلاقی ندارد.[۲]

در مقابل نگرش فوق، این نظر وجود دارد که همهٔ هنرها، خواه بازنمودی و خواه غیر آن، بر مخاطبان اثر اخلاقی دارند. کسانی که معتقد به این نظرند، اغلب، تأثیرات اخلاقی را دارای اهمیت سیاسی می‌انگارند، بنابراین می‌گویند که هنر باید تابع ممیزی دولت باشد. بعد خواهیم دید که این نظر به افلاطون تعلق داشته است و نظریه‌پردازان رئالیسم سوسیالیستی در آن سهیم بوده‌اند. کسانی که معتقدند هنر دارای تأثیر اخلاقی است، یحتمل بر این نظرند که هنر بازنمودی، به علت مضمون اخلاقیش، تأثیر اخلاقی بسیار مهمی دارد. هرچند افلاطون دربارهٔ تأثیرات موسیقی بحث می‌کند، موضوع اصلی بحث او تأثیر اخلاقی ادبیات است. بر همین قیاس، رئالیسم سوسیالیستی در روسیهٔ شوروی به موسیقی بی‌توجه نبوده ولی تأکید اصلی بر ادبیات و فیلم قرار داشته است.

پیش از آنکه با تفصیلات بیشتر دربارهٔ برخی نگرشهای مربوط به رابطهٔ هنر و اخلاق بحث را دنبال کنیم یک مسئلهٔ کلی دیگر باید مطرح شود: چه چیز اخلاق به‌شمار می‌آید؟ هنگامی که ذکری از اخلاق به میان می‌آید مردم اغلب پیش از هر چیز به اصول اخلاق می‌اندیشند یعنی قواعدی از قبیل نفی جنایت و دزدی یا وفای به عهد و کمک به مستمندان و غیره به ذهنشان خطور می‌کند و دربارهٔ اصولی می‌اندیشند که بر روابط ما با دیگران نافذ است. همچنین محتمل است که دربارهٔ اخلاق نه بر اساس اصول و قواعد بلکه براساس فضایل اندیشه کنند. می‌توانیم بگوییم که اخلاق دربارهٔ مهر یا سخاوتمندی یا صداقت بحث می‌کند. زندگی اخلاقی داشتن، فقط مستلزم به‌جاآوردن نوعی از اعمال نیست بلکه نوعی از انسان‌بودن را ایجاب می‌کند. اخلاق، به هر دو مفهوم یادشده، به هنر ربط دارد. افراد در یک فیلم یا نمایش یا داستان می‌توانند هم به‌عنوان شکنندهٔ قوانین اخلاقی تصویر شوند و هم به‌عنوان کسانی که از آن قوانین پیروی می‌کنند. آنان، همچنین، به‌عنوان انواع معینی از انسانها تصویر می‌شوند. چنانکه قبلاً دیدیم، بازنمایی شخصیت، هم در ادبیات نقش مهمی دارد و هم در فیلم، و اخلاق به‌عنوان فضیلت می‌تواند، بیش از اخلاق به‌عنوان مجموعه‌ای از اصول و قواعد، به محتوای اخلاقی چنین آثاری ربط داشته باشد. گاه «اخلاق» به جای آنکه به‌طور مشخص مرتبط با قواعد اخلاقی یا فضایل اخلاقی مطرح شود، در گستره‌ای فراختر به نگرشی کلی نسبت به زندگی و طرحی جامع از ارزشها نظر می‌کند. بنابراین، می‌توانیم در مورد دیدگاه اخلاقی برخی افراد براساس نگرش آنها نسبت به دوستان و خویشان، کار و حرفه، بیماری سخت، یا مرگ داوری کنیم. موضوع اصلی بحثهای مربوط به رابطهٔ هنر و اخلاق، اغلب نه قواعد اخلاق بلکه فضایل و شخصیت

اخلاقی یا دیدگاه کلی اخلاقی است. کاربردها و دلالتهای مختلف واژهٔ «اخلاق»، هنگامی که برخی از نگرشهای مربوط به آن را بررسی می‌کنیم، باید مورد ملاحظه قرار گیرد.

در دنیای مدرن فرض رایج این است که هنر، هرچه باشد، از درجه‌ای از خودمختاری برخوردار است و گسترهٔ خاص خود را دارد و باید ابتدا براساس ارزشها و معیارهای خاص خود مورد داوری قرار گیرد. ما این واقعیت را با تمایزی که بین زیباشناسی و اخلاق قائل می‌شویم ملحوظ می‌داریم، حتی زمانی که پیوندهای بین هنر و اخلاق را دنبال می‌کنیم. در جهان باستان چنین فرضی [یعنی خودمختاری هنر] مورد پذیرش نبود بلکه فرض مسلم این بود که شاعران همچون آموزگارانند و هنر دارای تأثیرات اخلاقی بر مخاطبان خود است. ما همچنین حوزه‌های اخلاق و سیاست را جدا فرض می‌کنیم، یعنی اعمالمان را نسبت به یکدیگر در مقام فرد، از نقشمان به‌عنوان شهروندان دولت، متمایز می‌انگاریم. باستانیان به چنین تمایز قاطعی قائل نبودند. بنابراین، فرضشان این بود که تأثیرات هنر هم به لحاظ سیاسی و هم به لحاظ اخلاقی واجد اهمیت است.[۳] این مفروضات به روشنترین وجه در کتاب [جمهور] افلاطون پرورانده شده است. در جمهور، کتابهای دوم و سوم، افلاطون نظر خود را دربارهٔ نقش هنر طرح می‌کند و به‌طور خاص نقش ادبیات را در آموزش رهبران آیندهٔ دولت آرمانیش مورد بحث قرار می‌دهد. افلاطون معتقد است که بین محتوای اخلاقی یک اثر و تأثیر اخلاقی آن رابطه‌ای ساده و مستقیم وجود دارد. برای مثال، قطعاتی در [آثار] هومر که قهرمانان را همچون آدمیانی بزدل یا بی‌مبالات[1] می‌نمایاند باید ممنوع گردد، زیرا خوانندگان آنها تحت تأثیر عواطف

1) self-indulgent

شخصیتهای افسانه‌ای قرار می‌گیرند و، درنتیجه، خود بزدل و بی‌مبالات می‌شوند. در مقابل، قطعاتی از هومر را تأیید می‌کند که در آن قهرمانان از خود شجاعت و کف نفس نشان می‌دهند زیرا این قطعات پرورش چنین خصالی را تشویق می‌کند.[۴] جای دیگر افلاطون بر قدرت هنر در برانگیختن عواطف تأکید می‌نهد[۵]، و این موضوع اهمیتی را که وی برای تأثیر اخلاقی هنر قائل است توجیه می‌کند. در دید وی، ما به‌هیچ‌وجه نمی‌توانیم واکنشهای خود را در برابر هنر مهار کنیم. تأثیر هنر فوری و پرتوان است و عقل و منطق قادر به جهت‌دادن آن نیستند. به همین علت است که افلاطون هنر را به‌طور قطع خطرناک می‌انگارد و پیشنهاد می‌کند که در دولت آرمانی وی هنر تابع سانسور جدی قرار گیرد.

نظر افلاطون دربارهٔ تأثیرات هنر، از جنبه‌هایی، کاملاً نزدیک به نظر نویسندهٔ بسیار اخیرتری است که در فصول پیشین این کتاب مورد بحث قرار گرفت، این نویسنده تولستوی است. در نگر تولستوی، همچون در نگر افلاطون، هنر دارای اثری آنی و مستقیم بر عواطف مخاطبان است و این تأثیر عاطفی دارای اهمیت اخلاقی است. فقط هنری که عشق برادروار و احساسات سادهٔ زندگی مشترک را انتقال می‌دهد براستی نیک است. هنری که احساسات ناپسند اخلاقی ازجمله نخوت، میل جنسی، و ناخرسندی از زندگی را القا می‌کند مردود است. تولستوی، همانند افلاطون، بیشتر هنرهایی که در زمان خودش بسیار مورد تحسین و ستایش بودند مضر می‌انگارد. وی حتی بیشتر آثار پیشین خود، ازجمله دو داستان که از همه برجسته‌ترند ــ یعنی جنگ و صلح و آناکارنینا ــ را محکوم می‌کند. می‌گوید که اگر بخواهیم نیروی بالقوهٔ هنر را بالفعل گردانیم، هنر و هنرمندان هر دو باید تغییرپذیرند. لیکن با آن وضوحی که افلاطون نگرش خود را در یک

متن سیاسی ارائه می‌کند، تولستوی نظر خود را ابراز نمی‌کند. هرچند چگونگی جامعهٔ انسانی ذهن تولستوی را به خود مشغول می‌دارد، کتاب هنر چیست؟ یک دولت آرمانی را به‌گونه‌ای که جمهور افلاطون نشان می‌دهد وصف نمی‌کند. از آن مهمتر، شرح تولستوی از محتوای اخلاقی هنر از توصیف افلاطون متفاوت است. افلاطون که هنر را نسخه‌برداری [یا بازنمایی] می‌انگارد[۶]، محتوای اخلاقی را در آنچه بازنموده می‌شود و بویژه در انواع شخصیتهای مصور می‌بیند. تولستوی، که به یک نظریهٔ فرانمایی ساده معتقد است، همواره محتوای اخلاقی هنر را از نظر احساسات توصیف می‌کند. افلاطون می‌گفت که چیزخواندن دربارهٔ شخصیتی بی‌مبالات یا دیدن یک شخصیت بی‌مبالات بر روی صحنه موجب می‌شود که من خود بی‌مبالات شوم؛ ولی تولستوی می‌گفت که نویسنده‌ای که شخصیت بی‌مبالاتی را تصویر می‌کند خود گرفتار بی‌مبالاتی است و از طریق کتابش خواننده را به احساسات خود مبتلا می‌سازد.

افلاطون و تولستوی هر دو بر این نظرند که نوع هنری که در معرضش قرار می‌گیریم می‌تواند بر نوع انسانی که می‌شویم تأثیر گذارد. آن دو فکرشان بیشتر متوجه شخصیت اخلاقی است تا اصول اخلاقی. البته این دو بر آن نبودند که صرف خواندن یک کتاب خشن یا دیدن یک نمایش خشن موجب می‌شود که آدمی به کوچه و بازار رود و مرتکب خشونت شود. فکرشان این بود که خواندن مستمر کتابهای خشن یا دیدن طولانی و پیوستهٔ نمایشهای خشن موجب می‌شود که آدمی به صورتی درآید که مستعد ارتکاب اعمال خشن باشد. (در اینجا به جای فیلم به نمایش اشاره کردم تا ناسازگار با زمان سخن نگفته باشم، ولی نظریات آنها دقیقاً به وجه مشابه در مورد فیلم و سینما قابل اطلاق است.)

افلاطون و تولستوی هر دو معتقد بودند که به نحوی استوار می‌توان اثبات کرد که برخی آثار [هنری] دارای برخی تأثیراتند. افلاطون تردید ندارد که بازنمایی مردم ترسو ما را ترسو می‌کند؛ تنها راه جلوگیری از چنین تأثیری متوقف‌کردن این‌گونه بازنماییهاست. تولستوی با اطمینان می‌گوید هنرمندی که صمیمانه احساسات مربوط به غرور و نخوت را ابراز می‌کند، آن احساسات را به ما انتقال می‌دهد؛ اگر از یک بیماری مسری می‌توانیم اجتناب کنیم از تأثیر این احساسات هم می‌توانیم اجتناب کنیم، و تنها در صورتی می‌توانیم از ابتلا به بیماری جلوگیری کنیم که هوشیار باشیم تا در ردیف اول در معرض آن قرار نگیریم. لیکن تأثیرات هنر درواقع نه چنین قطعی است و نه چنین مستقیم. آدمیان به لحاظ شدت واکنششان در برابر هنر و شکلی که آن واکنش به خود می‌گیرد، بسیار با یکدیگر متفاوتند. بدرستی می‌توان گفت که برخی افراد اگر فیلمهای خشن ببینند بیش از افراد دیگر مستعد اعمال خشن خواهند شد، ولی امکان واکنشهای دیگر هم وجود دارد. چه‌بسا برخی افراد با دیدن یک فیلم، صرفاً به خیالپردازیهای مربوط به خشونت بسنده کنند [و درنتیجه] در پی آن برنیایند که این خیالپردازیها را در زندگی واقعی تحقق بخشند. افراد دیگر چه‌بسا حتی در برابر بازنماییهای پرجاذبهٔ خشونت هم احساس انزجار کنند. می‌ماند برخی دیگر که تأثیری نمی‌پذیرند، نه مجذوب می‌شوند و نه احساس انزجار می‌کنند.

افلاطون و تولستوی به‌گونه‌ای سخن می‌گویند که نتیجهٔ کلامشان این است که تأثیرات اخلاقی هنر حتمی و اجتناب‌ناپذیر است، ولی سخن آنها در صورتی مجاب‌کننده می‌بود که می‌توانستند نشان دهند که برخی آثار هنری، نه بر همه، بلکه بر بیشتر مردم دارای تأثیرات اخلاقی مضر یا مفیدند.

حتی اگر می‌توانستند نشان دهند که فقط چند نفری از مردم در برابر آثار مضر و مخرب تأثیرات خشونت در فیلمها مقاوم و نفوذناپذیرند، دلیل مجاب‌کننده‌ای برای منع چنین فیلمهایی می‌توانست وجود داشته باشد. ولی حتی نشان‌دادن این موضوع دشوار است. تنها راه خرسندکنندهٔ نشان‌دادن این موضوع، به‌عمل‌آوردن یک آزمایش جامعه‌شناسی و روانشناسی درازهنگام است که مطالعهٔ شمار بزرگی از افراد را در مدت زمانی طولانی ایجاب می‌کند. چنین مطالعه‌ای باید همهٔ عوامل دیگر مربوط به خلق‌وخوی ارثی، زمینه اجتماعی، و آموزش‌وپرورش را به دیده‌گیرد که در شکل‌گیری شخصیت مؤثرند، و بکوشد این عوامل را در برابر تأثیرات فیلمهای خشن سبک سنگین کند.

بحثهای مربوط به سانسور اغلب بر این مسئله تکیه می‌کنند که آیا هنر باید ممنوع شود یا آزاد باشد. لیکن افلاطون می‌گوید هنری که موجب فساد اخلاق شود باید منع گردد، ولی هنری که ازلحاظ اخلاقی مفید و مؤثر باشد باید مورد تشویق قرار گیرد. تولستوی به هنری در آینده نظر دارد که احساسات باارزش را به همگان انتقال دهد. افلاطون و تولستوی، هر دو، هنری را تأیید می‌کنند که ارزشهای اخلاقی راستین را ترویج کند. ولی پدیدآوردن چنین هنری به آن سادگی نیست که افلاطون و تولستوی می‌پندارند. یکی از دلایلش این است که نمی‌توانیم به‌یقین بگوییم که هنر دارای تأثیرات مثبت اخلاقی است، همان‌طور که نمی‌توانیم با قطعیت به تأثیرات منفی آن حکم کنیم. علاوه بر آن، درخصوص یک اثر هنری چیزهایی بیش از محتوای اخلاقی یاکوشش برای تأثیرات اخلاقی آن مطرح است. معمولاً بین هنر و تبلیغات فرق می‌نهند، زیرا هنر موفق از پیچیدگی و غنایی برخوردار است که با یک پیام اخلاقی یا سیاسی ساده جور

درنمی‌آید. بر این اساس، انئید ویرژیل تا درجه‌ای می‌تواند تبلیغ برای رژیم آوگوستوس امپراطور روم باشد. این اثر ارزشهای مربوط به وظیفه‌شناسی و میهن‌پرستی را که رژیم آوگوستوس در پی ترویجشان بود بزرگ می‌نماید و صلح و آبادانی دوران آوگوستوس را بعد از جنگهای داخلی، همچون نقطهٔ اوج تاریخ روم نشان می‌دهد و افسانه‌وار حکایت از آن دارد که روم به‌وسیلهٔ آینیاس [قهرمان داستان] بنیاد می‌یابد. بااینهمه، این منظومهٔ حماسی عکس ارزشهای آوگوستوسی را انعکاس می‌دهد، زیرا آینیاس روم را به بهای عظیمی بنیاد می‌نهد: باید دیدو[۲] را ترک گوید و هنگامی که به ایتالیا وارد می‌شود اجباراً جنگی ویرانگر را علیه بومیان آن سرزمین به راه اندازد، بومیانی که قهرمانشان، تورنوس[۳]، همچون یک شخصیت قهرمانی تصویر می‌گردد. منظومه با مرگ تورنوس، و نه با بنیاد شهر آینیاس، خاتمه می‌یابد. در صفحات قبل گفتم که تولستوی در کتاب هنر چیست؟ خود بیشترِ آثار پیشین خویش ازجمله جنگ و صلح و آناکارنینا را محکوم می‌کند. تنها آثاری که حاضر است قابل قبول بداند دو داستان کوتاه کم‌اهمیت و ساده است که عناوینشان عبارتند از: خدا حقیقت را می‌بیند ولی صبر می‌کند، و زندانی قفقازی‌ها. این داستانها ممکن است ارزشهای اخلاقی درست را ترویج دهند ولی بیشتر ما خوانندگان، جنگ و صلح و آناکارنینا را به خاطر ارزش والای هنریشان بسیار بیش از چنین داستانهایی تحسین می‌کنیم.

توضیحات سادهٔ افلاطون و تولستوی دربارهٔ رابطه هنر و اخلاق نه می‌تواند مسئلهٔ اثبات خوب‌وبدبودن آثار اخلاقی هنر را حل کند و نه با این واقعیت جور درمی‌آید که هنر چیزی غیر از تبلیغات صرف است. معنای این

2) Dido 3) Turnus

سخن لزوماً آن نیست که ما شتابان به منتهاالیه دیگر رویم و هرگونه اثر اخلاقی هنر را انکار کنیم. در اینجا بد نیست دو موضع پیچیده‌تر را بررسی کنیم که به هنر درجهٔ اعلایی از خودمختاری می‌دهد بدون آنکه رابطهٔ هنر و اخلاق را انکار کند. نخستین آنها، موضع مارکسیستی است و موضع دوم همان است که به‌وسیلهٔ مثیو آرنلد[۴] ارائه شده و در نقد ادبی اف.آر.لیویس[۵] به شکلی کاملتر بیان گردیده است. چنانکه خواهیم دید، این دو موضع بسیار از یکدیگر متفاوتند و تفاوت آنها در توضیحی نیست که دربارهٔ رابطه هنر و اخلاق به‌دست می‌دهند بلکه در بحثشان تحت عنوان «اخلاقیت» است. من بررسی خود را از موضع مارکسیستی آغاز می‌کنم.

بحث دربارهٔ موضع مارکسیستی هنر به‌عنوان موضعی واحد و مشخص، به لحاظ‌هایی گمراه کننده است، زیرا نگرشهای مارکسیستی بسیار متفاوتی دربارهٔ هنر وجود دارد. در مجال کنونی من فقط می‌توانم دربارهٔ چندتایی از آنها بحث کنم.[۷] علاوه بر آن، اشاره به موضع مارکسیستی دربارهٔ رابطه هنر و اخلاق از این نظر هم کمی گمراه کننده است که اخلاق مارکسیستی نمی‌تواند بدرستی جدا از ساختارهای اجتماعی، سیاسی، و اقتصادی که مردم در آنها زندگی می‌کنند نگریسته شود. مارکسیسم این نگرش یونان باستان را دوباره زنده کرد که اخلاق و سیاست به نحوی گسست‌ناپذیر با یکدیگر پیوند دارند به‌طوری که اخلاق مارکسیستی یک مجموعه قواعد یا فضایل نیست و بینشی کلی نسبت به زندگی هم نیست، بلکه فقط یکی از جنبه‌های زندگی آدمی در اجتماع است. بنابراین، نظریه‌های مارکسیستی دربارهٔ هنر چندان به رابطه هنر و اخلاق اعتنا ندارد بلکه بیشتر به رابطهٔ هنر و

---

۴) Matthew Arnold (۱۸۲۲-۱۸۸۸)، شاعر و منتقد انگلیسی.
۵) Frank Raymond Leavis (۱۸۹۵-۱۹۷۸)، منتقد انگلیسی.

ساختار اجتماعی و سیاسی که اخلاق هم جزئی از آن است روی می‌کند.

تفاوت قائل شدن بین مبنای اقتصادی[6] جامعه [یا زیربنا] و روبنای آن، ویژگی بنیادی همهٔ نگرشهای مارکسیستی هنر است. تولید کالا و روابط مردم با یکدیگر که شیوهٔ تولید را در زمانی معین ایجاب می‌کند، مانند رابطهٔ سرمایه‌داران و پرولتاریا، به مبنا یا زیربنا متعلقند؛ آنچه به روبنا تعلق می‌یابد نه‌تنها نهادهای حقوقی و سیاسی است که شیوهٔ تولید را حفظ می‌کنند بلکه باورهای جامعه نسبت به خود، یعنی ایدئولوژی آن، را هم دربر می‌گیرد. در مشرب مارکس، هنر بخشی از ایدئولوژی است.[۸] مارکسیست‌ها می‌پذیرند که ایدئولوژی شکلهای زیادی به خود می‌گیرد و رابطهٔ آن با مبنای اقتصادی جامعه می‌تواند بسیار پیچیده باشد. هنر به‌عنوان بخشی از ایدئولوژی و بخشی از روبنا دارا «خودمختاری نسبی» است. بر این اساس مارکس‌گرایان می‌توانند اهمیت فرمها و قراردادهای هنری را تأیید کنند ضمن آنکه معتقد باشند که در نهایت رابطه‌ای بین آن فرمها و قراردادها و مبنای اقتصادی وجود دارد. نگرشهای مختلف مارکسیستی دربارهٔ رابطه روبنا و مبنا توضیحات متفاوتی را دربارهٔ رابطه هنر و واقعیت اجتماعی و اقتصادی سبب می‌شود. مارکسیسم، در ساده‌ترین وجه خود، روبنا را همچون انعکاس مبنا می‌نگرد و هنر را بازتاب واقعیت اجتماعی و اقتصادی می‌داند. براساس این نگرش، مضمون اخلاقی و سیاسی هنر همان جامعه‌ای را بازمی‌تاباند که در آن، هنر پدید آمده است. این نگرش می‌تواند با نگرشی دربارهٔ تأثیرات هنر تلفیق شود که به دیدگاههای افلاطون و تولستوی بی‌شباهت نیست و آن اینکه، هنر با مضمون اخلاقی و سیاسی درست، به ساخته‌شدن اجتماع درست یاری می‌کند. همین نگرش سرراست

6) economic base

مارکسیستی است که هم در روسیه و هم در چین به‌عنوان رئالیسم سوسیالیستی در شمار برنامه‌های عملی سیاسی قرار گرفته است.

برای هنرمندان پدیدآوردن اثری که بر وفق ملاکهای رئالیسم سوسیالیستی حائز ارزش زیباشناختی باشد ساده‌تر از کار شاعران رومی نیست که بنا بود خود را با آرمانهای اخلاقی و سیاسی امپراطور آوگوستوس تطبیق دهند. وانگهی این نگرش ساده که هنر بازتابندهٔ واقعیت اجتماعی و اقتصادی است، هرچند می‌تواند دربارهٔ فرمهای واقعبینانه [یا رئالیستی] هنر مانند رمانهای قرن نوزدهم توضیحات عقلی خرسندکننده پیش نهد، نمی‌تواند در مورد هنر مدرنیستی رهیافت خرسندکننده داشته باشد. این ضعف در کار گئورگ لوکاچ مشهود است. لوکاچ دربست راه رئالیسم سوسیالیستی را در پیش نگرفت، ولی هنر را همچون بازتاب اجتماعی انگاشت که در بطنش آفریده می‌شود و گرایشش این بود که رمان رئالیستی [یا واقعبینانه] نیمهٔ نخست قرن نوزدهم را همچون یک ایدئال ادبی معرفی کند. از نویسندگان نوآور قرن بیستم همچون جیمز جویس[۷]، فرانتس کافکا[۸]، و ساموئل بکت انتقاد می‌کرد و انتقادش متوجه روشهای آزمایشی آنها و نیز دیدگاه یأس‌آمیز و هیچ‌انگارانهٔ آنان بود که، به باور وی، به‌وسیلهٔ آن روشها ابراز می‌شد.[۹]

برشت که هنرمندی متعهد به مارکسیسم بود و می‌خواست تعهد خویش را عملاً در هنر خویش انعکاس دهد، هوشیارانه محدودیتهای رهیافت لوکاچ را احساس می‌کرد. برشت، به‌عنوان نمایشنامه‌نویس، به تأثیر نمایشنامه‌های خود بر مخاطبان توجه داشت و در این خصوص نظریه‌ای را

---

۷) James Joyce (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، نویسندهٔ ایرلندی.
۸) Franz Kafka (۱۸۸۳-۱۹۲۴)، نویسنده و شاعر اتریشی، متولد پراگ.

با عنوان «تئاتر حماسی»[9] پروراند. برشت بر این نظر بود که در «تئاتر دراماتیکِ» سنتی، مخاطبان برانگیخته می‌شوند تا خود را با احساسات و عواطفی که بازیگران فرامی‌نمایند شریک احساس کنند. آنان که موقتاً زیر تأثیر وهم دراماتیک قرار گرفته‌اند در حالتی سحرشده هر آنچه بر صحنه می‌بینند می‌پذیرند. ولی، برعکس آن، تئاتر حماسی مخاطبان را برمی‌انگیزد تا ناظرانی هوشیار باشند و همواره آگاه باشند که هر آنچه می‌بینند نمایش است. بنابراین وادار می‌شوند که دربارهٔ هر آنچه می‌بینند فکر کنند، به‌طوری که هنگام ترک تئاتر انگیزش به عمل دارند و می‌خواهند جهان را تغییر دهند.[۱۰]

برشت هنر را از نظرگاه نمایشنامه‌نویسی فعال که می‌نویسد و به نمایش می‌گذارد می‌نگرد. این نگرش را که هنر صرفاً بازتاب واقعیت اجتماعی و اقتصادی است، گروه دیگری از منتقدان مارکسیست نیز رد کرده‌اند، گروهی که درکشان از هنر موجب گردیده است که بر خودمختاری نسبی آن تأکید ورزند. برای مثال، پیر ماچری[10] این نگره را پرورانده است که هنرمند بیشتر پدیدآورنده است تا خلاق. هنرمند به جای آنکه یک کل یکپارچه و منسجم را بیافریند چیزی را که لزوماً ناقص است پدید می‌آورد، چیزی که همان تضادها و تناقضهای ایدئولوژی رایج را داراست. ما واقعیت اجتماعی را به‌وسیلهٔ کاوشگری آنچه نویسنده نمی‌گوید و با دیدن آن جنبه‌هایی از واقعیت که در متن آورده نمی‌شود کشف می‌کنیم.[۱۱] ایده‌های ماچری را تری ایگلتن[11] بسط بیشتری می‌دهد.[۱۲] چنین رهیافتی به فرد مارکس‌گرا این امکان را می‌دهد که گسترهٔ بسیار وسیعتری از متون ادبی را تأویل کند، ولی خواننده همچنان مقید است که در هر متنی رابطه‌ای

9) epic theatre 10) Pierre Macherey 11) Terry Eagleton

را با واقعیت به مفهوم مراد مارکسیست‌ها پیدا کند.

ماچری بیشتر به مضمون ایدئولوژیکی متن توجه می‌کند تا به تأثیراتش بر خوانندگان آن. لیکن ایگلتن این باور را نیز دارد که آثار ادبی می‌توانند در ترویج ایدئولوژی مؤثر واقع شوند. در کتابی دربارهٔ رمان کلاریسا[۱۲] اثر ریچاردسن[۱۳]، آن را همچون تمثیل[۱۴] ایدئولوژی بورژوایی تحلیل می‌کند که، درعین‌حال، ناخواسته تناقضهای آن ایدئولوژی را عیان می‌کند. در مقدمهٔ کتاب خود خواننده را به روشی جلب می‌کند که رمانهای ریچاردسن به‌وسیلهٔ آن با استفاده از مردم‌پسندیشان در ترویج ایدئولوژی بورژوایی مؤثر واقع شده‌اند. ایگلتن شباهتی را بین کار ریچاردسن و تئاتر حماسی برشت پیدا می‌کند و طنزگونه می‌گوید:

> شعفی که ریچاردسن از شنیدن این خبر یافت که یکی از رمانهایش خواننده‌ای را مجاب کرده که شیوه‌های غیراخلاقی زندگیش را اصلاح کند، اکنون ساده‌لوحی محض انگاشته می‌شود: البته که «هنر» باید بر «زندگی» اثر داشته باشد ولی نه اینچنین ساده و مستقیم که آدمی را بهتر زده کند.... تردیدی نیست که بیشتر کسانی که شعف ریچاردسن را به ساده‌لوحی تعبیر می‌کنند، نمایشی هم که مخاطبان خود یعنی کارگران عرقناک را به اعتصاب تهییج کند، در نظرشان ابتذال مطلق خواهد بود.[۱۳]

بااینهمه، ایگلتن تأثیر تبلیغاتی آثار ادبی را به‌طور روشن به تحلیلش از کلاریسا به‌عنوان اثری که تناقضهای ایدئولوژی بورژوایی را عیان می‌کند ربط نمی‌دهد و لفظ «ابتذال» را بی‌ارتباط به موضوع اصلی بحث به کار

---

12) *Clarissa*

۱۳) Samuel Richardson (۱۶۸۹-۱۷۶۱)، رمان‌نویس انگلیسی.

14) exemplifying

می‌برد. تئاتری که بینندگان [یا مخاطبان] خود را به اعتصاب تهییج کند، هم می‌تواند نمایشی خوب داوری شود و هم نمایشی بد. این داوری به موضوعاتی چون ساختار نمایش، شخصیت‌پردازی، و چگونگی استفاده از زبان بستگی دارد. قدرت دراماتیک یک نمایش می‌تواند درواقع به انجام‌یافتن یک اعتصاب یاری کند، ولی اگر شرایط سیاسی و اجتماعی مناسب وجود داشته باشد، یک نمایش بد هم چه‌بسا اثر فوق را داشته باشد.

در هر صورت اگر بخواهیم کارگران عرقناک را به اعتصاب تهییج کنیم، فکر نمی‌کنم که به‌روی‌صحنه‌آوردن یکی از نمایشنامه‌های برشت مؤثرترین روش کار باشد. می‌توانیم جزوه‌ای را میانشان توزیع کنیم یا برایشان سخنرانی کنیم و از این راه ستمی که بر آنها رفته است خاطرنشان سازیم و تشویقشان کنیم که خود را از یوغ آن رها سازند. می‌توانیم رهبران احتمالی اعتصاب را بجوییم و آنها را تشویق کنیم که به‌طور فردی با همقطاران خود تماس برقرار کنند و به این ترتیب کلمهٔ اعتصاب را بدون آوازه‌گری و تبلیغات میان کارگران پخش کنیم. فعالان سیاسی از چنین روشهایی استفاده می‌کنند و در کنار آنها، هنر فقط می‌تواند حداکثر نقشی فرعی و درجه دوم داشته باشد. هر تصوری غیر از این، وهم مطلق است.

مارکسیست‌ها نظریه‌های پیشرفته‌ای درباب رابطهٔ مضمون ادبیات با واقعیت اجتماعی پرورده‌اند، ولی هنوز توضیحی به همان اندازه پیشرفته دربارهٔ تأثیرات اجتماعی و سیاسی ادبیات عرضه نکرده‌اند. تحلیلهای مارکسیستی دربارهٔ مضمون [ادبیات] می‌تواند ما را در درک برخی آثار یاری کند: لوکاچ به‌عنوان نظریه‌پرداز، هر ضعفی داشته باشد، تأویلهای وی از رمانهای بالزاک جنبه‌هایی از این رمانها را آشکار می‌کند که احتمال نمی‌رود برای یک خواننده تصادفی قابل دریافت باشد. تأویلهای وی را

متن رمانها تأیید می‌کند و با معیارهای قصد مؤلف و انتظار مخاطبان، به‌گونه‌ای که بحثشان را در فصل هفتم آوردم، تعارضی ندارد. ولی آثار دیگری هم موضوع تحلیل مارکسیستی قرار گرفته‌اند که به‌زور در قالبی که مناسب حالشان نبوده جا داده شده‌اند. تری ایگلتن در کتاب انتقاد و ایدئولوژی شرحی مجمل از میدل مارچ ارائه می‌دهد که در آن همهٔ شخصیتها را نمایندهٔ قشرهای اجتماعی می‌انگارد و دلمشغولی جورج الیت را به معضلات اخلاقی همهٔ افراد داستان، به مسائل نظری دربارهٔ فرانمود [یا بیان] ایدئولوژی تحویل می‌کند. شرح و تفسیر وی، به جای آنکه جنبه‌هایی از میدل مارچ را آشکار کند که ممکن است از دید خواننده دور بماند، صرفاً موجب بدفهمی ما از این رمان می‌شود.[۱۴] اگر کسی مارکسیست متعهدی نباشد، دلیلی وجود ندارد که هر اثر ادبی را از دید فهم مارکسیستی از واقعیت تأویل کند. هر کوششی در این راه صورت پذیرد، ریسک زورتپان متن [در قالب پیش‌انگاشته] و مغفول‌نهادن قصد مؤلف و انتظارات مخاطبان اولیه را به دنبال دارد.

منتقدان ادبی انگلیسی که در نگارش از سنت مثیو آرنلد پیروی می‌کنند، رهیافتی کاملاً متفاوت به رابطهٔ هنر و اخلاق اختیار می‌کنند. آرنلد در مقاله‌اش دربارهٔ «مطالعهٔ شعر» مدعی گردید که شعر جای دین و فلسفه را خواهد گرفت: "بشر هر روز بیش از پیش درخواهد یافت که ما باید به شعر روی آوریم تا زندگی را برایمان معنا کند، تسلایمان دهد، و حفظمان کند."[۱۵] شعری که از نظر زیباشناسی بهترین است، همان شعری است که به بهترین وجه می‌تواند این نقش را ایفا کند. بعد در همین مقاله روشن می‌شود که، در نگر آرنلد، ارزشهای زیباشناختی و اخلاقی در کنار هم قرار می‌گیرند:

گوهر و سرشت بهترین اشعار ویژگی خاص خود را، به درجه‌ای اعلا، از حقیقت و جدیت به‌دست می‌آورند... سرشت والای حقیقت و جدیت، در موضوع و گوهر بهترین اشعار، از والایی طرز بیان و پویایی آن که برسازندهٔ سبک و سیاق آن است، جدایی‌ناپذیر است.[۱۶]

آرنلد به تحقیق کوتاهی دربارهٔ اشعار انگلیسی از چاسر[۱۵] تا قرن هجدهم می‌پردازد. این تحقیقی نشان می‌دهد که نشانه‌های بهترین اشعار عبارتند از «جدیت اعلا» و «صمیمیت مطلق». اشعار چاسر و رابرت برنز[۱۶] در ردیف اشعار درجه دوم پذیرفته می‌شوند زیرا فاقد جدیت اعلا هستند، هرچند نگرشی را به زندگی فرامی‌نمایند که «وسیع، آزاد، ... و مهرآمیز» است. از آنجا که آرنلد بیشتر متوجه شعر غنایی است، مضمون اخلاقی اشعار را نه در شخصیتها یا کنشهایی که بازنموده می‌شوند بلکه در آن نگرشی به زندگی که فرانموده می‌شود می‌بیند. تأثیر اخلاقی شعر و تأثیر دینی آن، پیوند نزدیک با یکدیگر دارند. شعر آنچنان موجب بهکرد اخلاقی نمی‌شود که آن تسلی‌خاطر و فهم زندگی را سبب می‌شود که روزگاری فقط دین فرامی‌آورد.

اینکه آرنلد می‌خواهد به شعر نقش دین را بدهد، اکنون در نظر ما خواستی واپسمانده می‌نماید و ضعفهای نظریه‌اش دربارهٔ دین کاملاً عیان است. وی دین را صرفاً وسیله‌ای برای تسلی‌خاطر در برابر فشارها و مشکلات زندگی می‌نگرد و مسائل مربوط به وجود خدا یا رابطهٔ او با انسان را نادیده می‌انگارد. آنچه بیشتر به بحث حاضر ربط دارد، نگرش آرنلد به

---

۱۵) Geoffrey Chaucer (۱۳۴۰؟-۱۴۰۰)، شاعر انگلیسی.
۱۶) Robert Burns (۱۷۵۹-۱۷۹۶)، شاعر اسکاتلندی.

اخلاق است. توجه وی نه معطوف به اصول اخلاقی است و نه به فضایل اخلاقی به مفهوم معمول آن. موضوع مورد اعتنای او، بینش کلی شاعر نسبت به زندگی است. بینش کلی هر شخص نسبت به زندگی بازتاب سرشت اوست. آن صفاتی راکه آرنلد در شاعران معزز خود بسیار می‌ستاید صفات مربوط به خوی و سرشت آنهاست که در آثارشان منعکس می‌بیند. این صفات مربوط به جدیت اعلا، صمیمیت، وسعت نظر، و مهرورزی، به‌طور ضمنی فهرستی از فضایل را تشکیل می‌دهند. لیکن این فهرستی غیرمتعارف از فضایل است، زیرا این صفات به‌استثنای مهرورزی، تأثیر عملی چندانی بر مردم دیگر ندارد. انسان می‌تواند در خانه‌اش روی مبل بنشیند و سرشار از جدیت اعلا و صمیمیت باشد و نسبت به زندگی وسعت‌نظر داشته باشد، درحالی‌که مردم کوچه و بازار گرسنه و بی‌پناه روزگار بگذرانند. اگر فعالیت آرنلد را صرفاً کار شاعری و نقد می‌دانستیم، چه‌بسا فکر می‌کردیم که وی در خانهٔ خود نشسته و با خواندن و نوشتن، خویشتن را سرگرم می‌کند و کوچکترین اعتنایی به مسائل اجتماعی انگلستان دورهٔ ویکتوریا ندارد. این گمان بسیار دور از حقیقت است. آرنلد که بازرس پرکار مدارس بود، به بهبود آموزش‌وپرورش بچه‌های طبقه کارگر کمک می‌کرد. این پنداشت کاملاً خطاست که جدیت اعلا، صمیمیت، و جز اینها تنها صفات مورد تحسین او بودند. اندیشهٔ راستین وی این بود که اینها صفاتی هستند که در شعر و شاعری مهمند. شعر و شاعری نمی‌تواند شکم گرسنگان را سیر کند، برای مردم مسکن فراهم آورد، یا برایشان مدرسه تدارک ببیند. در نگر آرنلد، آنچه شعر می‌تواند انجام دهد بیان حالات اصیل روح است.

آرنلد بدرستی تأکید می‌ورزد که قوت کلیتهای وی در این است که می‌توانند بر مصادیق مشخص اطلاق شوند. بااینهمه، در مورد اشعاری که

به‌عنوان بهترین نمونه‌های گوهر شعری و شیوهٔ بیان ذکر می‌کند، تحلیل تفصیلی چندانی به‌دست نمی‌دهد. درنتیجه، داوریهای نقدی وی ذهنی به نظر می‌رسند و فضایل به جدیت اعلا و صمیمیت، وسعت‌نظر، و مهرورزی مبهم و تعریف‌نشده باقی می‌مانند. بینش اخلاقی و زیباشناختی مشابهی را اف.آر.لیویس با نقدی بسیار نافذتر از آثار ادبی گوناگون تلفیق کرد. لیویس در مقدمهٔ کتاب سنت بزرگ[۱۷] ملاحظات زیباشناختی و اخلاقی را به شیوه‌ای که سخت رهیافت آرنلد را به یاد می‌آورد با هم تلفیق می‌کند؛ این کتاب، مطالعه‌ای است دربارهٔ رمانهای جورج الیت، هنری جیمز، و جوزف کانرد[۱۸]. لیویس در این مقدمه، جین اوستن را پیشکسوت مهم این سه رمان‌نویس معرفی می‌کند و تأکید می‌ورزد که در آثار جین اوستن، ارزش زیباشناختی و معنای اخلاقی از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند.

> هنگامی که کمالِ صوری [یا فرمی] اِما را برمی‌نگریم درمی‌یابیم که این رمان فقط براساس آن دلمشغولیهای اخلاقی قابل درک است که مشخص‌کنندهٔ علاقهٔ ویژهٔ نویسنده به زندگی است. کسانی که آن را یک «موضوع زیباشناختی» یعنی نوعی زیباییِ «ترکیب» می‌پندارند که به شکل معجزه‌آسایی با «حقیقت زندگی» تلفیق شده است، نمی‌توانند نه دلیل کافی برای این نظر عرضه کنند که اِما یک رمان بزرگ است و نه شرحی هوشمندانه از کمال صوری آن به‌دست دهند.[۱۷]

جای تعجب نیست که معیارهای اخلاقی لیویس بوضوح در کتابی دربارهٔ رمان یعنی یک فرم ادبی که به لحاظ مضمون اخلاقی درجه بالایی دارد

---

17) *Great Tradition*

۱۸) Joseph Conrad (۱۸۷۵-۱۹۲۴)، رمان‌نویس بریتانیایی لهستانی‌تبار.

ارائه می‌شود. معیارهای اخلاقی در فصل مربوط به جورج الیت بیش از فصول دیگر مشهود است، جورج الیت رمان‌نویسی است که علایق اخلاقیش در رمانهایش کاملاً روشن و نمایان است. بااینهمه، تلفیق مشابهی از ارزشهای زیباشناختی و اخلاقی در نقد لیویس دربارهٔ شعر نیز نمودار است. آثاری را که لیویس ارج بسیار می‌نهد عموماً «جاافتاده»[۱۹] توصیف می‌شوند، از «جدیت اخلاقی شدید» بهره می‌برند، و نشانگر خودآگاهی[۲۰]اند. آثاری را که فاقد ارزش می‌انگارد، احساساتی توصیف می‌کند؛ آنها نه خودآگاهی بلکه دلسوزی نسبت به خویش[۲۱] را نشان می‌دهند. برای مثال، در کتاب بازسنجی[۲۲] این مصطلحات را برای تحسین وردزورث و کیتس[۲۳] و مردوددانستن شلی به کار می‌برد.[۱۸] لیویس علاوه بر جاافتادگی و خودآگاهی، آنچه را «زندگی» می‌نامد ارجمند می‌شمارد. به همین دلیل است که در کتاب سنت بزرگ، کار متأخر هنری جیمز را به علت نارسایی در «زندگی تمام‌عیار» مورد انتقاد قرار می‌دهد. لیویس آشکارا این موضوع را به «ناکافی‌بودن اخلاقی» که در کتاب جام زرین [اثر هنری جیمز] مشاهده می‌کند ربط می‌دهد؛ به نظر لیویس در این کتاب، مگی و آدام ورور[۲۴] همراه با نگرش کلکسیونری آنها نسبت به مردم دیگر، بیش از اندازه عاطفی تصویر شده‌اند.[۱۹] بنابراین، لیویس در بازسنجی نیز بین جمالگرایی[۲۵] کیتس، و جمالگرایی دنتی گیبریل روستی[۲۶] و لایونل جانسن[۲۷] فرق می‌نهد. "جمالگرایی کیتس هیچ چنین منظوری ندارد که

19) mature 20) self-knowledge 21) self-pity
22) *Revaluation*
۲۳) John Keats (۱۷۹۵-۱۸۲۱)، شاعر غنایی انگلیسی.
24) Maggie and Adam Verver 25) aestheticism
۲۶) Dante Gabriel Rossetti (۱۸۲۸-۱۸۸۲)، نقاش و شاعر انگلیسی.
۲۷) Lionel Johnson (۱۸۶۷-۱۹۰۲)، نویسندهٔ بریتانیایی.

سامان ارزشمند تجربه [معنوی] را از زندگی ساده و پیش‌پاافتاده جدا کند («زندگی! ــ خدمتکاران ما برایمان انجام خواهند داد.») چیزی که از مفهوم ضمنی تضاد زیباشناختی هنر و زندگی برمی‌آید.[۲۰] این صفت و ویژگی «زندگی» است که لیویس، بخصوص در دی.اچ.لارنس[۲۸]، ارزشمند می‌انگاشت.

فضایل جاافتادگی، خودآگاهی، و جدیت اخلاقی، همه، حتی بیشتر از فضایلی که آرنلد در بهترین اشعار سراغ می‌کند، فضایل «صندلی راحت»[۲۹] هستند. ارجگذاری لیویس به «زندگی تمام‌عیار» بر اهمیت برخاستن و کاری‌انجام‌دادن تکیه می‌کند ولی در این مورد که آدمی چه باید انجام دهد رهنمود چندانی به‌دست نمی‌دهد. مبنای ارزش، تجربهٔ عمیق خود فرد است نه اعمالی که دیگران را درگیر سازد. خودمحوری رهیافت لیویس از سخنش دربارهٔ سلامتی و بیماری معنوی برون می‌تراود. برای اعتلای سلامت معنویمان، باید بکوشیم هرچه بیشتر پخته [یا جاافتاده] و خودآگاه و هرچه کمتر مستعد احساساتی‌بودن و دلسوزی نسبت به خویش شویم. گاه از فحوای سخنش چنین برمی‌آید که اگر ما خود را بهتر بفهمیم همهٔ جامعه انسانی را بهتر خواهیم فهمید، و نقد او دربارهٔ جام زرین به رابطه‌ای بین نبود «زندگی تمام‌عیار» و این گرایش اشاره دارد که مردم دیگر را همچون اشیاء بنگریم. لیکن وی هیچ‌گاه صریح نمی‌گوید که چگونه سلامت معنوی بر روابط با دیگران تأثیر می‌گذارد. برای او مسلم است که اگر ما جاافتاده، خودآگاه، غیراحساساتی باشیم و از جمالگرایی مفرط پرهیز کنیم، انسانهای بهتری خواهیم بود. در دفاع از او، همین‌طور در دفاع از آرنلد، شاید بتوان

---

۲۸) David Herbert Lawrence (۱۸۸۵-۱۹۳۰)، رمان‌نویس انگلیسی.

29) armchair virtues

گفت که احتمال بیشتر وجود دارد که ادبیات ما را پخته‌تر [یا جاافتاده‌تر] و خودآگاه‌تر سازد تا صادقتر یا نیکوکارتر یا فعالتر در تغییر جهان. دو مشکل جدی باقی می‌ماند. نخست، لیویس بسادگی چنین می‌پندارد که ادبیات با محتوای جاافتاده و خودآگاه این تأثیر را خواهد داشت که ما را جاافتاده و خودآگاه می‌سازد. اظهارنظرهای گاه‌وبیگاه او دربارهٔ تأثیر ادبیات (مانند این گفتهٔ او در کتاب سنت بزرگ دربارهٔ جورج الیت که "نویسنده‌ای است که قوت قلب و سلامت می‌بخشد."[۲۱]) از هیچ تأمل عمیقی دربارهٔ مسائل مربوط به سنجشگری تأثیر اخلاقی ادبیات نشانه ندارد. دوم، حتی اگر ادبیات خوب براستی ما را پخته و خودآگاه کند و سلامت معنوی بخشد، اگر نتوان نشان داد که ما را به هر مفهومی انسانهای بهتری می‌کند، تأثیرات آن، در دید نهایی، اهمیت اخلاقی چندانی ندارد. اگر پختگی و خودآگاهی ما را صادقتر یا نیکوکارتر، و علاقمندتر به غذادادن به گرسنگان یا سرپناه‌دادن به بی‌خانه‌ها نمی‌سازد، پس چرا بسادگی نپذیریم که ارزشی که در ادبیات و هنرهای دیگر سراغ می‌کنیم با ارزش اخلاقی ــ به هر مفهومی از «اخلاق» ــ قرابتی ندارد؟ درست است که اگر هدف نهایی اخلاق را خلوص و سلامت معنوی فرد بدانیم، آنگاه ادبیاتی که ما را پخته‌تر و خودآگاه‌تر می‌سازد در بهکرد اخلاقی ما مؤثرتر خواهد بود. لیکن، به نظر من، روابط با دیگران مهمترین مسئلهٔ اخلاق است و ما نمی‌توانیم روان سالم داشته باشیم مگر آنکه جهان پیرامون خود را بهبود بخشیم.[۲۲]

هیچ‌یک از نگرشهایی که تاکنون مورد بحث قرارگرفته‌اند تأثیر اخلاقی ادبیات را به‌طور مفصل و با جزئیات بررسی نمی‌کنند. از سوی دیگر، این ادعای آرنلد مطرح است شعری که جدیت اعلا داشته باشد، موجب تسلای‌خاطر و سرزندگی ما خواهد شد. این ادعا در دست لیویس به صورت

این فرض درمی‌آید که ادبیات پخته و خودآگاه ما را مردمی پخته و خودآگاه خواهد ساخت. از جهت دیگر، هم مارکسیست‌ها که برای ادبیات خودمختاری نسبی قائلند، و هم افلاطون و تولستوی، که تمایزی بین زیباشناسی و اخلاق قائل نیستند، ادبیات را در القای ارزشها و رهیافتها ــ خواه در جهت ترویج یک ایدئولوژی و خواه برای تغییر ماهیت اخلاقی ما ــ دارای نقشی توانمند می‌دانند. هر دو گروه از دیدها و نگرشها، برای قدرت هنر ادعاهایی بزرگ دارند، ادعاهایی که شاید بیش از حد بزرگ باشد. بااینهمه، در روایت میانه‌تر و متعادلتر هر یک از آنها، حقیقتی وجود دارد.

در فصل پیش ازجمله نکات مورد بحث این بود که ادبیات به ما نشان می‌دهد که چیزها چگونه می‌توانند باشند. این توضیح راهی را می‌نمایاند که به‌وسیلهٔ آن نگرشهای آرنلد و لیویس باید تعدیل شوند. ادبیات دیدگاهی از جهان را به ماعرضه می‌کند و ادبیات خوب آن است که دیدگاهش را کامیاب و مؤثر عرضه کند. معیارهای ادبی صرف به ما نخواهند گفت که جهان جام زرین از جهان میدل‌مارچ صدق کمتری دارد، به ما نخواهد گفت که جهان را آن‌گونه که جورج الیت می‌دید ببینیم نه آن‌گونه که هنری جیمز پابه‌سن‌گذاشته می‌دید. یک عرضه‌داشت کامیاب ادبی به ما توان آن را می‌دهد که دنیا را از منظر آن عرضه‌داشت بنگریم. در رمانها و نمایشنامه‌ها جهان از منظر شخصیتهای مختلف به ما نشان داده می‌شود واین امر ما را یاری می‌کند که بفهمیم این سنخهای مختلف آدمی چگونه‌اند. مطالعهٔ میدل‌مارچ به ماکمک می‌کند انسانهایی مانند دوروتا و لیدگیت را بفهمیم. همچنین می‌تواند ما را در فهم خودمان یاری کند زیرا دوروتا و لیدگیت، مانند ما، افراد انسانی‌اند، و ما از طریق فهم انسانهای دیگر به فهم خودمان

نایل می‌آییم. مطالعهٔ جام زرین یاریمان می‌کند که آدمیانی مانند خانوادهٔ ورور را بفهمیم. جیمز لزوماً از ما نمی‌خواهد که آنها را تأیید کنیم، بلکه می‌خواهد که برای کوته‌زمانی چیزها را از دید آنها بنگریم. در شعر تغزلی فقط یک دید وجود دارد که شاعر در مقام سخنگوی شعر آن را بیان می‌کند. درنتیجه، احتمالاً ما احساس می‌کنیم که از درک «قصیده‌ای تقدیم به پاییز»[۳۰] کیتس به فهم کیتس نایل می‌آییم. در اینجا ملاحظه‌ای ضروری است. همهٔ آنچه به فهمش نایل می‌آییم دیدگاهی است که در شعر بیان می‌شود. ممکن است این دیدگاه را شخص حقیقی ــ که در این مورد جان کیتس است ــ همیشه داشته باشد یا نداشته باشد. در هر صورت، دیدگاه شعر لزوماً آن دیدگاهی نیست که ما درست می‌انگاریم، و فهم آن نظرگاهی که چیزها می‌توانند از منظر آن در شعر عرضه می‌شوند بیشتر شبیه به فهم انسانی دیگر است تا به فهم خودمان.

اغلب ادعا می‌شود که ارزش اخلاقی هنر در این توانایی آن است که بینش تخیلی[۳۱] نسبت به دیگران می‌دهد [به ما یا به ما امکان می‌دهد که برای شناخت دیگران از تخیل خود استفاده کنیم]. توصیف من از ادبیات از این زاویه که نشان می‌دهد چیزها چگونه می‌توانند باشند، این ادعا را تحکیم می‌کند.[۲۳] حال می‌توان پرسید که بینش تخیلی چه ارتباطی با اخلاق دارد؟ پاسخ این است که فهم بهتر انسانهای دیگر به پرورش فضایل اخلاقی کمک می‌کند. اگر ما انسانهای دیگر را بهتر بفهمیم، در رفتارمان با آنها مهربانتر و منصف‌تر خواهیم بود. فهم خودمان و فهم دیگران باهم مرتبطند، زیرا به‌عنوان افراد بشر همه دارای چیزهای مشترک هستیم. وانگهی، اگر خودمان را بفهمیم شاید برای اعمال اخلاقی مؤثر قابلیت بیشتر داشته باشیم.

---

30) «Ode to Autumn»

31) imaginatve insight

بااینهمه، در اخلاق، فهم خودمان اهمیتش کمتر از فهم دیگران است. این نگرش آرنلد که شعر می‌تواند موجب تسلای‌خاطر و سرزندگی ما شود و تأکید لیویس بر پختگی و خودآگاهی، هم شرحی گمراه‌کننده از آنچه ادبیات می‌تواند انجام دهد ارائه می‌کنند و هم تصویری کج‌ومعوج از اخلاق نشان می‌دهند. اگر بتوانیم شرح آنها را اصلاح کنیم و بگوییم که ادبیات می‌تواند به ما بینش نسبت به خودمان و نسبت به دیگران بدهد، آنگاه می‌توانیم دیدگاهی را پیدا کنیم که در آن ادبیاتی که به لحاظ زیباشناختی خوب است ارزش اخلاقی هم دارا خواهد بود.

اگر ادبیات را همچون چیزی بنگریم که به ما بینش نسبت به دیگران می‌دهد، باید قبول کنیم که می‌تواند ما را به دیدن جهان از دیدگاه کسانی قادر سازد که بد و فاسدند و، بنابراین، چه‌بسا موجب شود که با آنها همدلی پیدا کنیم. ضرب‌المثلی فرانسوی می‌گوید: "هرچه را بفهمیم درباره‌اش گذشت می‌کنیم."[۳۲] آنچه افلاطون را دربارهٔ قدرت ادبیات نگران می‌کرد دقیقاً این بود که می‌تواند موجب شود که ما نسبت به افراد شرور همدلی پیدا کنیم و این همدلی در نهایت ما را شبیه آنها کند. قبلاً در این فصل بر مشکل تعیین این موضوع که آیا هنر براستی می‌تواند شخصیت ما را تغییر دهد یا نه، تأکید کردم. هرچند افلاطون و تولستوی در مورد وسعت امکان این امر مبالغه می‌کنند، انکار نمی‌کنم که هنر در القای ارزشها و رهیافتها تأثیر دارد، زیرا می‌تواند بر زاویهٔ دید ما نسبت به زندگی نافذ باشد. برای مثال، فیلم خشن می‌تواند رهیافتی را القا کند که خشونت را همچون پاسخی پسندیده در برابر تهدید یا آسیب می‌نگرد و یک نظام ارزشی را تلقین کند که در آن، افرادی که اعمال خشونتبار مرتکب می‌شوند انسانهایی پرجاذبه

32) tout comprendre c'est tout pardonner

و دلیر نگریسته شوند. ولی چنین تأثیراتی اجتناب‌ناپذیر نیست، زیرا اگر قبل از رفتن به سینما رهیافت دیگری در ذهن ما شکل گرفته باشد و از خشونت بیزار باشیم، این بیزاری همچنان حفظ خواهد شد و تأثیر یک فیلم خشن را تعدیل یا زایل خواهد کرد.

تأثیر کارهای هنری بر ارزشها و نگرشها اغلب ظریف، غیرمستقیم، و فقط با بازاندیشی قابل درک است. درست است که موردهای معروفی از آثار بسیار موفق وجود دارد که تأثیرشان فوری و مستقیم است. رمان گوته، رنجهای ورتر جوان[۳۳]، که قهرمان احساساتی و رمانتیک آن با خودکشی به حیات خود خاتمه می‌دهد، موجب گردیده که مردان جوان بسیاری خود را در زندگی حقیقی همچون ورتر تخیل کنند و این امر گاه نتایجی مصیبت‌بار در پی داشته است. لیکن رابطهٔ هنر با ارزشها و نگرشهای زندگی حقیقی معمولاً اینچنین مستقیم نیست. یک مصداق نمونه‌وارتر را اشعار انگلیسی جنگ جهانی اول به دست می‌دهد. اشعار میهن‌پرستانه‌ای را که روپرت بروک[۳۴] و دیگران در آغاز جنگ سرودند، زمینه را برای اشعار بسیار متفاوت ویلفرد اوون[۳۵] و زیگفرید ساسون[۳۶] فراهم آورد. این تغییر و تفاوت، همان تغییری را منعکس می‌کرد که در نگرشهای رزم‌آوران از میهن‌پرستی افراطی به نوعی آگاهی از بیهودگی جنگ صورت گرفت. اشعار اوون و ساسون این بیهودگی را بر ذهن خوانندگان خود نشاند و در ایجاد تغییری بنیادی در نگرشهای رزمنده و غیررزمنده، به‌طور یکسان، نسبت به جنگ مؤثر واقع شد. سی.دی لویس[۳۷] که در ۱۹۰۴ به‌دنیا آمد و، بنابراین، جوانتر از آن بود که در جنگ شرکت جوید، اوون را دقیقاً به همین دلیل

33) *The Sorrows of Young Werther*
34) Rupert Brooke
35) Wilfred Owen
36) Siegfried Sassoon
37) C. Day Lewis

ارجمند شمرد. وی در مقدمه‌ای بر مجموعه اشعار اوون نوشت: "این اوون بود... که اشعارش چنین عمیق بر نسل من تأثیر نهاد، به‌طوری که هرگز نمی‌توانیم جنگ را، اگر هم لازم باشد، جز شری پلید بپنداریم."[۲۴]

اگر قبول داشته باشیم که هنر می‌تواند بر ارزشها و نگرشهای ما تأثیر بگذارد، پس نباید از سانسور جانبداری کنیم. تأثیر هنر بر بزرگسالانِ کمال‌یافته از این نظر کاهش می‌پذیرد که شخصیت آنان پیشاپیش تا حد زیادی شکل یافته است. این تأثیر بر کودکان و نوجوانان که منش اخلاقیشان همچنان در حال پرورش‌یافتن است، بسیار نیرومندتر است. بیشتر پدرومادرها و آموزگاران خواستشان این است که تا حدودی این تأثیرها را که جوانان تحت سرپرستی‌شان مستعد پذیرفتنشان هستند مهار کنند. شاید اگر پدرومادرها و آموزگاران به کودکان و نوجوانان در مورد دیدنیها، شنیدنیها، و خواندنیهایشان رهنمود بدهند مناسبتر و مؤثرتر باشد تا دولت و دیگر مقامات رسمی دست به چنین کاری زنند. بااینهمه، میزان محدودی از سانسور، مانند محدودیتهایی که اکنون در انگلستان برای گروههای سنی مختلف در مورد دیدن فیلمها اعمال می‌شود، به نظر من موجه است.

آنجا که موضوع به بزرگسالان مربوط می‌شود دشواری بیشتری وجود دارد. ارزش زیباشناختی یک اثر چه‌بسا از تأثیر احتمالی نامطلوب آن به لحاظ اخلاقی درگذرد و این امر بویژه هنگامی مصداق می‌یابد که مشکلات ارزیابی چنین تأثیری را در نظر گیریم. دلایل وجود سانسور بسیار ضعیفتر از آن است که افلاطون می‌پنداشت و این نه صرفاً از این لحاظ است که آزادی بیان چیزی باارزش است، بلکه از این لحاظ که تأثیر هنر نه چنان قطعی است و نه چنان مستقیم و نه چنان مقاومت‌ناپذیر که افلاطون فکر می‌کرد.

آثار هنری از هنرمندانی که آنها را پدید می‌آورند، از جهانی که مواد

آن را فرامی‌آورد، یا از مخاطبانی که هنر بر آنها عرضه می‌شود جدایی‌ناپذیرند. درعین‌حال، رابطه‌ای ساده و مستقیم با هنرمند، با جهان، یا با مخاطبان ندارند، زیرا تجارب و حالات هنرمند و موادی که جهان عرضه می‌دارد به فرمی هنرمندانه تغییر شکل می‌یابند و مخاطبان، هم در برابر این فرم و هم در برابر مضمون اثر واکنش نشان می‌دهند. اگر اکنون به سؤال آغازین کتاب «چرا به هنر روی می‌کنیم؟» بازگردیم، در موقعیتی هستیم که می‌توانیم پاسخی عرضه کنیم.

نخست آنکه، هم هنر و هم زیبایی طبیعی در نفس خود حائز ارزشند. هرچقدر سطح زندگی ما خوب باشد، هرچقدر ترتیبات اجتماعی ما کامل باشد، هرچقدر شیوهٔ زندگیمان بر صراط مستقیم قرار داشته باشد، اگر فرصتی برای درک و جذب زیباییهای هنری نداشته باشیم، زندگیمان نارسا و محدود خواهد بود. علاوه بر آن، هنر براستی دارای نوعی ارزش اخلاقی است. این سخن بی‌اساس است که هنر می‌تواند جهان را به‌طور مستقیم دگرگون سازد یا می‌تواند خودبه‌خود منشهای ما را تغییر دهد. هنر از این راه که ما را از بینشی تخیلی نسبت به دیگران برخوردار می‌کند و از طریق القای ارزشها و نگرشها، اغلب به شیوه‌های ظریف و غیرمستقیم، تأثیر اخلاقی دارد. درست به دلیل آنکه تأثیر هنر بر ارزشها و نگرشهای ما ظریف و غیرمستقیم است، بسادگی می‌توان از آن غافل گردید. اگر آثار هنری را با مقداری دقت مطالعه کنیم و تجارب [یا حالات] زیباشناختی خود را مورد تأمل قرار دهیم، می‌توانیم نسبت به تأثیرات آن آگاهتر باشیم. مطالعه دربارهٔ فرمهای ادبیات، هنر [بصری]، و موسیقی ارزشمند است، نه صرفاً به دلیل آنکه تجربه و دریافت زیباشناختی ما را غنی‌تر می‌سازد بلکه، مانند هر مطالعهٔ دیگری دربارهٔ فرم، موجب آموزش انضباط دماغی و تأمل عقلی

می‌شود. غنای تجربه و دریافت زیباشناختی ما با پرورش قوای تخیل و فهم ما ملازمه دارد. هنر، هم عواطف را به‌کار می‌گیرد و هم عقل را، و مطالعهٔ هنر مستلزم ترکیبی از انعطاف نیروی تخیل و انضباط عقلی است. اگر توانایی خود را برای واکنش‌نشان‌دادن در برابر هنر بپرورانیم، بی‌گمان استعدادهای بالقوهٔ انسانی خود را پرورش داده‌ایم. □

واژه‌نـــامه

A

abstract انتزاعی
advertiser تبلیغگر
aesthetic activities
فعالیتهای زیباشناسانه
aesthetic appreciation
دریافت زیباشناسانه
aesthetic assessment
ارزیابی زیباشناختی
aesthetic attitude
رویکرد زیباشناسانه
aesthetic behaviour رفتار زیباشناسانه
aesthetic detachment
فراغت از تعلق زیباشناسانه
aesthetic evaluation
ارزشگذاری زیباشناسانه
aesthetic experiences
حالات زیباشناسانه، تجارب هنری
aestheticism جمالگرایی
affective states حالات عاطفی
allegory تمثیل
allegorical interpretation
تأویل تمثیلی
allegorical literature ادبیات تمثیلی
analogy شباهت
anaphora تکرارشونده
armchair virtue فضایل صندلی راحت
art of trompe-l´oeil هنر دیدفریب
artistic effect تأثیر هنری
artistic truth صدق هنری
assertions
اظهارها، گزاره‌ها،احکام خبری
association تداعی،همخوانی

B

background پسزمینه
beauty زیبایی

C

cognitive judgement
داوریهای شناختی،حکم معرفتی
comparison theories نظریه‌های تطبیقی
composition
کمپوزیسیون، ساخت و ترکیب

concepts مفاهیم، مقولات
conceptual thought تفکر عقلی
contagion of feeling اشاعهٔ احساس
contemplation تأمل
contemplative appreciation
درک و دریافت تأمل‌آمیز
continuum
پیوستار، زنجیره، رشتهٔ پیوسته
convention قرارداد
conventionality سنت‌پرستی
copy نسخهٔ بدل
copying تصویرگیری
correspondances تطابق‌ها
critical appreciation درک نقادانه
critical interpretation تأویل نقادانه
critical judgements داوریهای نقادانه
critical procedure رویهٔ نقادانه

D

deconstruction
شالوده‌شکنی، ساخت‌شکنی
deductive logic منطق قیاسی
details ریزه‌کاریها
discord ناهمخوانی
discription توصیف
divine model سرنمون ایزدی
double metaphor استعارهٔ مضاعف
dramatic illusion وهم دراماتیک

E

elation سرخوشی
emotional charge بار عاطفی
emotional detachment گسلش عاطفی
epic theatre تئاتر حماسی
evaluation ارزیابی
evocative فراخوان، یادآورنده
experssionism
اکسپرسیونیسم، مشرب فرانمایی
experssive فرانمودی
externalization
تجلی برونی، برونهشتگی

F

fantasy رویاانگیز
figurative مجازی
finality غائیت
foreground پیشزمینه
form فرم، شکل، قالب، صورت
formal features ویژگیهای فرمی
formal patterns الگوهای فرمی
formal qualities کیفیات فرمی
formal structure ساخت فرمی
frame قابگیری

G

general canons ملاک کلی
generalize تعمیم
genre نوع
grace ظرافت
grace-notes نتهای زینت

H

history of taste شرح ذوقیات

I

iconographic significance
معنای شمایل‌انگارانه
ideal forms صور مثالی، فرمهای ایدئال
illusion توهم
imagination تخیل، مخیله

M

mature	جاافتاده
medium	واسطه
metaphor	استعاره
metaphorical truth	صدق استعاری
metaphorizing	استعاره‌پردازی
metre	وزن شعر
mixed art	هنر مختلط
model	سرنمون
moods	حالات
mundane	دنیوی، مادی، اینجهانی

N

neatness	تمیزی، پاکیزگی، آراستگی
neurotic	روان‌رنجور

O

object	عین، شیء
objective correlative	همبستهٔ عینی
organic esthetic whole	کل زیباشناسانهٔ انداموار

P

pantheism	وحدت وجود
paraphrase	بیانی
particulars	امور جزئی
pastoral	چوپانی
patterns of coherence	الگوهای مربوط به انسجام
perception	ادراک
performing arts	هنرهای اجراشونده
perspective	

imaginative insight	بینش تخیلی
imaginative projection	فرافکنی تخیلی
imagined emotion	عاطفهٔ متخیل
imagist poetry	شعر خیال‌انگیز
imitation	نسخه‌برداری
implications evaluative	فحواهای ارزشی
implied contrast	تضاد استلزامی
infect	مبتلا کردن، آلودن، گرفتارکردن
infection	ابتلا
instrumentation	سازگذاری
interaction theories	نظریه‌های کنش متقابل
introspection	درون‌نگری
instrumental music	موسیقی سازی
intuition	شهود
irony	طنز

J

judgement of taste	داوری ذوق

L

landscape painting	نقاشی منظره
large-scale patterns	الگوهای مقیاس‌بزرگ
life of feeling	حیات احساسی
linguistic truth	صدق زبانی
literal meaning	معنای حقیقی
logical argument	احتجاج منطقی
logical judgment	داوریهای منطقی، حکم منطقی
logical truth	صدق منطقی
lyric poetry	شعر تغزلی

پرسپکتیو، ژرفانمایی، سه‌بعدنمایی، علم مرایا
persuation اقناع، مجاب‌کردن
physical medium واسطهٔ مادی
plot طرح‌داستان
post-impressionist پست‌امپرسیونیست
post-structuralist مابعدساختارگرا
preconception پیش‌انگاشت
predicate محمول
producer کارگردان
programme music موسیقی برنامه‌ای
psychical distance فاصلهٔ روانی
psychical expression فرانمود روانی
purely formal appreciation
درک فرمی محض
purposiveness هدفمندی

R

rapturous enthusiasm نشئهٔ خلسه‌وار
reaction of recognition
واکنش شناسایی
religious awe مهابت دینی، خداترسی
representation
بازنمایی، نمایش، تصویرگری، تکرارحضور
representational artist هنرمند بازنما
resemblance شباهت
response واکنش، عکس‌العمل، پاسخ
rhetoric سخنوری

S

sarcasm طعنه
seeing as
دیدن همچون، به‌عنوان چیزی‌دیدن
seeing in دیدن در
self-explanatory
وافی بالذات، خودگویا
self-knowledge خودآگاهی
semantics معناشناسی
sensations احساس‌ها
sexual repression واپس‌رانی جنسی
significance دلالت، معنا
significant معنادار
significant form فرم معنی‌دار
signified مدلول
signifier دال، دلالت‌گر
small-scale patterns
الگوهای مقیاس‌کوچک
speech act کنش گفتاری
spiritual journey سیروسلوک روحی
sprung rhythm بحر طویل
statement of fact
گزارهٔ امرواقع، بیان واقعیت
stream of consciousness سیلان آگاهی
structural design طرح ساختاری
structuralism ساختارگرایی
subject موضوع
sublime والا
surface روساخت
symbolic significance
معنای نمادین
symmetrically proportioned
تناسب متقارن
symmetry تقارن
syntactic relations
روابط نحوی
syntax نحو
system of symbolic signs
منظومهٔ نشانه‌های نمادین

T

thematic structure ساختار موضوعی
thinking as اندیشیدن همچون
truth صدق
typical objects موضوعات نمونه‌وار

U

unconscious intention نیت ناآگاهانه
understanding فاهمه
unified plot طرح داستانی منسجم
unity انسجام
universal کلی
universal validity ارزش کلی

V

vague generalization تعمیمهای ابهام‌زا
value-judgment ارزش‌داوری، حکم ارزشی
visual arts هنرهای بصری، هنرهای دیداری
visual meaning معنای بصری

W

well-structured خوش‌ساخت
whole organic unity انسجام انداموار کل
worldliness دنیاپرستی

نمایه*

آ

آرنلد، متیو: ۲۴۴، ۲۵۰-۲۵۳، ۲۵۵-۲۵۷، ۲۵۹
آمادئوس، پیتر شافر: ۳۴
آناکارنینا، تولستوی: ۲۳۹، ۲۴۳
آوگوستوس، امپراطور: ۲۴۳، ۲۴۶

الف

اپرا: ۷۶، ۷۷، ۹۴
اتللو، شکسپیر: ۱۹، ۲۲، ۲۶، ۲۹، ۴۹، ۵۰، ۱۱۷، ۱۲۱
احساس و فرم، سوزان لنگر: ۸۵، ۸۶
اخلاق: رابطهٔ ــ و هنر: ۳۸، ۲۳۳-۲۶۳
ادبیات: فرم در ــ: ۶۹، ۷۱، ۸۷-۹۱، نیز ← فرمالیسم؛ ــ و استعاره: ۲۲۲، ۲۲۳؛ تأویل فرویدی ــ: ← چرخش پیچ
ارسطو: ۵۰، ۷۲، ۹۱، ۹۵، ۱۳۴، ۱۳۷، ۲۰۹
اسپنسر، ادمند: ۱۶۴، ۱۷۰، ۱۷۱
استعاره: نظریات مربوط به ــ: ۲۰۷، ۲۱۵؛ ارسطو و ــ: ۲۰۹؛ ــ و صدق: ۲۱۸؛ ادبیات و ــ: ۲۲۲، ۲۲۳
اسکات، سر والتر: ۱۹۸
اشیل: ۶۹، ۱۶۷، ۱۷۵، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۷
اصول هنر، کالینگوود: ۴۰، ۴۱، ۴۳
افلاطون: ۹۹، ۲۳۶؛ ــ و نسخه‌برداری: ۹-۱۳؛ ــ و تأثیراخلاقی هنر: ۲۳۷-۲۴۴، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۱
اکسپرسیونیسم: ۷۲، ۸۳؛ ــ و فرمالیسم: ۸۵-۸۷، ۹۵
الگار، ادوارد: ۱۶۵
الیت، تی.اس.: ۳۵، ۴۷، ۴۸، ۱۴۳، ۱۷۰، ۱۷۱
الیت، جورج: ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۵۰، ۲۵۳-۲۵۷
اما، جین اوستن: ۲
انئید: ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۵، ۲۴۳
انتظارات: ۱۶۳-۱۹۵؛ ــ مخاطبان اولیه: ۱۶۷-۱۷۲، ۱۷۴، ۱۹۱،

* این نمایه را خانم گیتی مرتضوی تهیه کرده‌اند. از ایشان سپاسگزاریم.ـ ناشر.

۱۹۳
انتقاد و ایدئولوژی، تری ایگلتن: ۲۵۰
اوتچلو، پائولو: ۶۰، ۶۸، ۸۰-۸۳
اودیپ‌شاه، سوفکل: ۹۴، ۱۳۵
اورستیا، اشیل: ۶۹، ۱۹۱، ۱۹۳
اوستن، جین: ۲، ۳، ۴۸، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۹، ۲۵۳
اوستین، جی.ال.: ۲۱۱
اوون، ویلفردو: ۲۶۰، ۲۶۱
ایدئولوژی: ۲۴۵، ۲۴۸
ایگلتن، تری: ۲۴۷، ۲۴۸
اینگاردن، رومن: ۱۱۸، ۱۱۹

ب
باخ، یوهان سباستیان: ۲، ۳، ۳۶، ۵۱، ۱۶۷، ۱۶۸، کنسرتوهای براندنبورگ ـ: ۱۵
بارت، رولان: ۷۰
بارنز، جاناتان: ۱۹۷
بازسنجی، اف.آر.لیویس: ۲۵۴
بازنمایی: ۷، ۲۷-۲۹، ۳۳، ۵۷؛ ـ و نسخه‌برداری: ۱۵، ۱۶؛ ـ و ایجاد توهم، ۱۷-۱۹، ۲۳؛ ـ و قرارداد: ۱۷، ۲۰-۲۲؛ ـ و «دیدن همچون»: ۲۲-۲۴؛ موسیقی و ـ: ۲۸؛ فرای و ـ: ۷۹؛ ـ و زیبایی، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۸، ۱۰۹
بالزاک، اونوره دو: ۲۴۹
باله: ۶۸
بانین، جان: ۲۲۵
بایرن، لرد جورج گوردن: ۱۲
«ببر»، شعر، بلیک: ۱۵۴-۱۵۶، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۴
بتهوون، لودویگ وان: ۴۸؛ سمفونی شمارهٔ ۱ ـ: ۱۳۷
برجهای بارچستر، ترالپ: ۸، ۲۷
برشت، برتولت: ۲۴۶، ۲۴۷
برنز، رابرت: ۲۵۱
بروخ، ماکس: کنسرتو ویولن ـ: ۱۴۸، ۱۴۹
بروک، روپرت: ۲۶۰
بروکس، کلینت: ۷۰
بکت، ساموئل: ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۴، ۱۴۵، ۲۴۶
بل، کلایو: ۷۲، ۷۳، ۷۸-۸۰، ۸۲-۸۷، ۹۲، ۹۴
بلک، ماکس: ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۱۷
بلیک، ویلیام: ۱۵۴-۱۵۶، ۱۷۲-۱۸۴
بوتیچلی، ساندرو: ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۹، ۱۶۷، ۲۰۴
بوس، هیرونیموس: ۵۳، ۵۶
بوستنی‌ها، هنری جیمز: ۲۲۱
بولو، ادوارد: ۱۱۷، ۱۱۸
بهار، تابلو، بوتیچلی: ۲۰۴
بهشت گمشده، میلتن: ۱۸۵
بیردزلی، مونرو سی.: ۹۱، ۱۷۵-۱۷۷، ۱۸۹
بیکن، فرانسیس: ۱۷۴
بی‌لی، جان: ۱۹۸
بینش و طرح، فرای: ۸۴، ۸۸

پ
پالادیو، آندرئا: ۶۸
پرسپکتیو: ۸۲، ۱۳۷
پروپرتیوس: ۱۸۵
«پروتالامیون»، اسپنسر: ۱۷۰
پریکلس، شکسپیر: ۱۶۵
پست‌امپرسیونیسم: ۷۸، ۷۹، ۸۲، ۹۴
پولوکلیتوس: ۶۸
پیکرتراشی: ۶۸

پیگمالیون، برنارد شا: ۸، ۲۷

ت

تئاتر حماسی: ۲۴۶-۲۴۹
تاپلین، آلیور: ۱۹۷، ۲۰۴
تارتوف، مولیر: ۵۱، ۵۳، ۵۶
تئوکریتوس: ۱۶۴
تأویل: ۱۵۱-۱۶۱، ۱۹۲؛ ــ وتوصیف: ۱۳۹؛ ــ و ارزیابی: ۱۳۹-۱۴۱؛ ــ و انتظارات مخاطبان اولیه: ۱۷۶؛ ــ موسیقی ۱۹۴؛ ــ فرویدی: ← چرخش پیچ؛ ــ مارکسیستی: ۲۲۳؛ ــ تمثیلی: ۲۲۳-۲۲۵
تحقیقات فلسفی، ویتگنشتاین: ۲۳
تخیل: ۲۷، ۴۰، ۴۱
تراژدی: ۹۱، ۹۴، ۱۳۷، ۱۶۹، ۲۰۴
ترالپ، انتونی: ۸، ۶۹
ترانه‌های عاشقانه، وردزورث: ۳۱، ۶۵
تراورسی، درک: ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۵، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۷
ترزای آویلایی، قدیسه: ۲۱۶، ۲۲۴
تصویر دوریان‌گری، اسکار وایلد: ۲۳۶
تمثیل: ۲۲۳-۲۲۵؛ ــ و نمادگرایی: ۲۳۰
تنیسن، الفرد: ۲۰۵
تودوروف، تزوه‌تان: ۷۰، ۷۱، ۱۵۷
توصیف: ۱۴۴؛ ــ در نقد: ۱۳۸، ۱۳۹؛ ــ و تأویل: ۱۳۹
تولد ونوس، تابلو، بوتیچلی: ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۹
تولستوی، لیف: ۴۰، ۴۸-۵۰؛ ــ و فرانمایی: ۳۷-۳۹؛ ــ و تأثیر اخلاقی هنر: ۳۹، ۲۳۹-۲۴۴، ۲۵۷، ۲۵۹
توهم: ۱۷-۱۹
تیتوس آندرونیکوس، شکسپیر: ۱۳۵
تیسین: ۷۰

ج

جام زرین، هنری جیمز: ۱۹۸، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۵۸
جانسن، لایونل: ۲۵۴
جمهور، افلاطون: ۹-۱۱، ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۲۳۷
جنگ و صلح، تولستوی: ۲۳۹، ۲۴۳
جوتو: ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۵
جود گمنام، هاردی: ۹۰
جویس، جیمز: ۲۲، ۲۴۶
جیمز، هنری: ۷۱، ۱۵۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۹-۲۲۱، ۲۵۳، ۲۵۴

چ ــ خ

چاسر، جفری: ۲۵۱
چرخش پیچ، هنری جیمز: ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۱۵-۲۲۶
چشم به راه گودو، بکت: ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۴-۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۵، ۱۵۷
چیپندیل، تامس: ۱۵، ۱۶
خانهٔ قانون‌زده، دیکنز: ۸۹، ۹۳
خشونت: هنر و ــ: ۲۴۰-۲۴۲

د

داستان زمستان، شکسپیر: ۱۶۵، ۱۶۷
دان، جان: ۵۷
دانته: ۴۸، ۱۸۷
داوری زیباشناختی: ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۳-۱۲۵، ۱۳۱-۱۳۳، ۱۵۰؛ نیز: ← کانت، ایمانوئل
درک زیباشناسانه: ۱۱۹، ۱۲۳-۱۲۶؛ عنصر عاطفی در ــ: ۱۰۹-۱۱۱؛ عنصر عقلی در ــ: ۱۱۱، ۱۲۳؛ بولو و ــ: ۱۱۷؛ ــ طبیعت: ۱۶۰

دریدا، ژاک: ۷۱
دکان عتیقه‌فروشی، دیکنز: ۲۰
دگردیسی‌ها، فرای: ۸۷
دیدار دوبارهٔ برایدزهد، اولین وُ: ۲۲۰
«دیدن در»: ۲۴
«دیدن همچون»: ۲۳، ۲۵
دیکنز، چارلز: ۲۰، ۲۷، ۶۹، ۸۹، ۹۳

ر
رئالیسم سوسیالیستی: ۲۳۶، ۲۴۶
رافائل: ۱۲
رکوئیم، موتسارت: ۶۴
رنجهای ورتر جوان، گوته: ۲۶۰
رنسانس: ۷۸، ۱۳۷، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۵
روستاییان، بالزاک: ۱۵۸
روستی، دنتی گیبریل: ۲۵۴
رومانتیک: جنبش: ۳۵، ۲۲۳
روم باستان: ۷۲، ۷۳
ریچاردسن، سمیوئل: ۲۴۸
رین، کاتلین: ۱۵۴-۱۵۶، ۱۷۲، ۱۸۳، ۱۸۴

ز
زبان: ــ و معنا و صدق: ۱۹۸-۲۰۳
زبانهای هنر، گودمن: ۱۸
زندانی قفقازی‌ها، تولستوی: ۲۴۳
زیباشناسی، کروچه: ۳۶، ۴۰
زیبایی: کانت و ــ: ۷۳، ۱۰۴، ۱۱۳-۱۱۶؛ ــ طبیعی: ۹۶-۹۹؛ فرمالیسم و ــ: ۱۰۲-۱۰۵، ۱۰۸؛ تعریف ــ: ۱۰۶-۱۰۸؛ ــ و شهود: ۱۰۶؛ ــ و تقارن: ۱۰۷، ۱۰۸
زیباییهای موسیقی، هانسلیک: ۷۲، ۷۳

س
ساختارگرایی: ۹۰، ۱۵۷-۱۵۹؛ ــ و فرمالیسم: ۷۰؛ مابعد ــ: ۱۷۴؛ ــ و نیات هنرمند: ۱۷۴
ساسون، زیگفرید: ۲۶۰
سانسور: ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۶۱
سرزمین بایر، تی.اس.الیت: ۴۷، ۱۳۶، ۱۷۰
سرل، جان: ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۲۵
سزان، پول: ۴۷، ۷۸، ۸۲
سنت بزرگ، اف.آر.لیویس: ۲۵۳، ۲۵۶
سوفکل: ۹۴
سویت، هنری: ۸
سیدنی، سر فیلیپ: ۱۶۴
سیر یک زایر، بانین: ۲۲۵، ۲۲۸
سیلان آگاهی: ۲۲، ۱۷۱
سیمبلین، شکسپیر: ۱۴۲، ۱۶۵، ۱۶۶

ش
شافر، پیتر: ۳۴
شاگال، مارک: ۲۱
شالوده‌شکنی: ۷۱
شب دوازدهم، شکسپیر: ۱۶۶
شعر: ۲۵۰-۲۵۳، ۲۵۶-۲۵۹؛ ــ تغزلی: ۱۴، ۳۳؛ ــ چوپانی: ۱۶۴
شکسپیر، ویلیام: ۱۹، ۴۷، ۹۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۰-۱۴۲، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۶۴-۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۷
شکسپیر، واپسین مرحله، تراورسی: ۱۶۵
شلی، پرسی بیش: ۲۵۴
شوبرت، فرانتس پتر: ۷۶
شوپنهاور، آرتور: ۱۱۶-۱۱۸

شهود: کروچه و ــ: ۴۰-۴۵؛ ــ و زیبایی: ۱۰۶

ص ــ ط ــ ع

صدق: ۱۹۷-۲۳۱؛ تأویل فرویدی و ــ: ۲۰۰؛ زبـــان و ــ: ۲۰۲، ۲۰۳؛ ــ هنری: ۲۰۳؛ استعاره و ــ: ۲۱۸-۲۲۰
طعنه: ۱۸۹
طلای راین، اپرا، واگنر: ۱۵
«طلوع خورشید»، منظومه، جان دان: ۵۷
طنز: ۱۸۹
طوفان، شکسپیر: ۱۴۱-۱۴۳، ۱۴۶-۱۴۹، ۱۵۲، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۸۲-۱۸۴
عاطفه/عواطف: ۵۲، ۶۱؛ فرانمایی ــ در هنر بصری: ۳۴-۳۷؛ رومانتیک ها و فرانمایی ــ: ۳۵؛ فرانمایی ــ در موسیقی: ۶۰-۶۴، ۷۴، ۷۵؛ ــ زیباشناسانه: ۷۹، ۸۳-۸۵

ف ــ ق

فاصلهٔ روانی، نظریهٔ: ۱۱۷
فرافکنی تخیلی: ۲۷-۲۹، ۹۹، ۱۰۰
فرانمایی: ۴، ۳۱، ۳۳-۶۶؛ تولستوی و ــ: ۳۷-۳۹، ۲۴۰؛ کروچه و کالینگوود و ــ: ۴۰-۵۰
فرای، راجر: ۷۲، ۷۳، ۷۸، ۷۹، ۸۲، ۸۴، ۸۶-۸۸، ۹۱-۹۴
فرای، نورثروپ: ۱۴۰
فرم: ۴، ۶۷-۹۶؛ موسیقی و ــ: ۶۷-۷۰، ۷۳-۷۷؛ ــ درهـــنرهای بـصری: ۷۰، ۶۹؛ ــ درادبیات: ۶۸-۷۱، ۸۷، ۹۱؛ ــ معنی‌دار: ۷۲، ۷۳، ۷۷-۸۰، ۸۳-۸۵، ۸۷، ۹۱؛ ــ و انتظارات مخاطبان اولیه: ۱۶۹؛ نیز: ← فرمالیسم
فرمالیسم/فرمالیست‌ها: ۷۰، ۷۲، ۷۳؛ ــ و مـــوسیقی: ۷۳-۷۸؛ ــ و اکسپرسیونیسم: ۸۵-۸۷، ۹۵؛ ــ و نقاشی: ۸۸؛ و رابطهٔ اثر با سازندهٔ آن: ۹۱-۹۳، ۱۸۲؛ ــ و نسـخه‌برداری: ۹۵؛ ــ و زیـبایی طبیعی: ۱۰۲؛ ــ و زیبایی: ۱۰۶
فلوبر، گوستاو: ۲۰۵
فلسفه در مایه‌ای جدید، سوزان لنگر: ۸۵
فن شعر، ارسطو: ۷۲، ۹۱، ۱۳۷
فیلم: ۲۳۵، ۲۴۱-۲۴۲، ۲۵۹، ۲۶۰
قراردادهای هنری: بازنمایی و ــ: ۱۷، ۱۸، ۲۰-۲۲، ۲۷؛ موسیقی و ــ: ۲۱، ۲۲؛ انتظارات مخاطبان اولیه و ــ: ۱۶۹، ۱۷۰
قصیده‌ای تقدیم به پاییز، کیتس: ۲۵۸

ک ــ گ

کاتولوس، گایوس والریوس: ۳۴، ۵۱، ۵۷، ۱۷۷
کارتلند، باربارا: ۳، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۹
کاستیلیونه، بالداساره: ۱۱
کافکا، فرانتس: ۲۴۶
کالبدشکافی نقد، نورثروپ فرای: ۱۴۰
کالدر، انگس: ۱۹۸
کالینگوود، آر.جی.: ۳۷، ۸۶؛ ــ و تخیل: ۴۰، ۴۱؛ ــ و فرانمایی: ۴۰-۵۰
کامو، آلبر: ۲۳۰
کانت، ایمانوئل: ــ و زیبایی: ۷۳، ۱۰۴، ۱۱۱-۱۱۶؛ ــ وداوری زیباشناختی: ۱۱۱-۱۱۴، ۱۲۳-۱۳۳؛ ــ و مناقشات زیباشناختی:

۱۲۶-۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۲
کانرد، جوزف: ۲۵۳
کانستبل، جان: ۷، ۹، ۱۴، ۱۹، ۲۲-۲۳، ۹۹
کتاب دعای زیباشناسی، کروچه: ۴۰
کروچه، بندتو: ۳۶، ۳۷، ۸۶؛ ــ و فرانمایی: ۴۰-۵۰؛ ــ و شهود: ۴۰-۴۵
کلاریسا، ریچاردسن: ۲۴۸
کمپوزیسیون: ۱۴
کوبیسم: ۲۶
کیتس، جان: ۲۵۴، ۲۵۸
گاری یونجه، کانستبل: ۷، ۱۴، ۱۹، ۲۳-۲۵
گوته، یوهان ولفگانگ فون: ۲۶۰
گودمن، نلسن: ۱۸

ل

لاج، دیوید: ۹۰
لارنس، دی.اچ: ۲۵۵
لایشمن، جی.بی.: ۱۶۴، ۱۸۹
لذت: هنر و کسب ــ: ۱-۳؛ ــ زیبا شناسانه: ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۲۲
لنگر، سوزان: ۷۳، ۸۴-۸۶، ۹۵
لوکاچ، گئورگ: ۱۵۸، ۲۴۶، ۲۴۹
لوی، مایکل: ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۹
لویس، سی.دی: ۲۶۰، ۲۶۱
لیرشاه، شکسپیر: ۹۴، ۱۳۵
«لیسیداس»، میلتن: ۱۶۴، ۱۸۹
لیویس، فرانک ریمند: ۲۴۴، ۲۵۳-۲۵۹

م

ماچری، پیر: ۲۴۷، ۲۴۸
مارتینی، سیمونه: ۱۶۵
مارکسیسم: ــ و تأثیر اخلاقی هنر: ۲۴۴-۲۵۰
مارکوس آورلیوس، مجسمه: ۷
مالر، گوستاو: ۵۱
«مرگ و دوشیزه»، کوارتت، شوبرت: ۷۶
مسخ، تابلو، رافائل: ۸۸
معنا: ۱۹۷-۲۳۱؛ هیرش و ــ: ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۲؛ تأویل فرویدی و ــ: ۲۰۰؛ زبان و ــ: ۲۰۱، ۲۰۲؛ ــ ی استعاری: ۲۰۷، ۲۰۸؛ ــ ی حقیقی: ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۲۰
ملکهٔ پریان، اسپنسر: ۲۲۵
ملودرام: ۱۱۷
مناقشات زیباشناختی: ۱۲۶-۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۲
موتسارت، ولفگانگ آمادئوس: ۳۴، ۴۸، ۱۶۹؛ کنسرتو پیانوهای ــ: ۱۵؛ کنسرتو کلارینت ــ: ۶۴، ۱۲۰
موسخوس: ۱۶۴
موسیقی: ۵۱-۵۳؛ ــ و نسخه‌برداری: ۱۴، ۱۵؛ ــ و قراردادهای هنری: ۲۱، ۲۲؛ ــ و بازنمایی: ۲۸؛ ــ و فرانمایی عواطف: ۳۴، ۳۶، ۵۸، ۶۲-۶۴؛ نقد فرمالیستی ــ: ۶۷-۷۸، ۸۷-۸۹، ۹۴؛ ــ سازی: ۷۶؛ ــ برنامه‌ای: ۷۶، ۹۴
مولیر: ۵۱، ۵۶
مونه، کلود: ۲، ۳
میدل مارچ، جورج الیت: ۱۳۶، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۵۰، ۲۵۷
میرندگی دیرین، سر والتر اسکات: ۱۹۸
میکلانژ: ۱۲

میلتن، جان: ۱۸۵، ۱۸۹

ن

نبرد سان‌رومانو، اوتچلو: ۵۸، ۶۸، ۸۰، ۸۱
نسخه‌برداری: ۴، ۷-۳۱؛ افلاطون و —: ۹-۱۳، ۱۵، ۲۴۰؛ موسیقی و —: ۱۵؛ بازنمایی و —: ۱۵، ۱۶؛ — و فرمالیسم: ۹۵؛ — و زیبایی طبیعی: ۹۹؛ رابطهٔ هنرمند و اثر در —: ۱۰۲
نظریهٔ تطبیقی: ۲۰۹، ۲۱۰
نظریهٔ کنش گفتاری: ۲۱۱-۲۱۴
نظریه‌های کنش متقابل: ۲۱۰، ۲۱۴
نقاشی: — انتزاعی: ۱۴، ۲۹-۳۱، ۵۴، ۸۲؛ — پست‌امپرسیونیستی: ۷۸؛ نقد فرمالیستی —: ۷۷-۸۳، ۸۸؛ — بازنمودی: ۱۰۹، ۱۲۰
نقد داوری زیباشناختی، کانت: ۷۳، ۱۱۱، ۱۲۵
نقش قالی، هنری جیمز: ۷۱
نمادگرایی: ۲۳۰
نیات: ۱۶۳-۱۹۵؛ ساختارگرایی و — هنرمند: ۱۷۴؛ رابطهٔ زبان و —: ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۰؛ رابطهٔ عمل و —: ۱۷۸-۱۸۱؛ فرمالیست ها و — هنرمند: ۱۸۲؛ — آگاهانه: ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۰؛ — ناآگاهانه: ۱۸۶
نیزه‌دار، مجسمه، پولوکلیتوس: ۶۸
نیکلسن، بن: ۶۸

و

وُ، اولین: ۲۲۰
وایلد، اسکار: ۲۳۶
وحدت وجود: ۱۰۰
وردزورث، ویلیام: ۳۵، ۶۵، ۱۰۰، ۲۵۴
وولف، ویرجینیا: ۲۲
ویتگنشتاین، لودویگ: ۲۳
ویرژیل: ۱۶۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۴۳
ویلسن، ادمند: ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۴
ویلیامز، وُن: ۱۶۵
ویمست، دبلیو.کی.: ۱۷۵-۱۷۹
وینِد، ادگار: ۱۵۹، ۲۰۴

ه‍ـ‌ی

هاپکینز، جرارد مانلی: ۶۹، ۲۰۴
هاردی، تامس: ۹۰
هانسلیک، ادوارد: ۷۱-۸۰، ۸۵-۸۹، ۹۲، ۹۴
هاوسمن، الفرد ادوارد: ۱۸۹، ۱۹۰
هایدن، فرانتس یوزف: ۱۵
هایکو: ۱۷۰، ۱۷۱
هرطور که بخواهید، شکسپیر: ۱۶۷
هریس، فرانک: ۱۸۹، ۱۹۰
هملت، شکسپیر: ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۵۳
هنر، کلایو بل: ۷۸
هنر اسلامی: ۸۱
هنر چیست؟، تولستوی: ۳۷، ۲۴۰، ۲۴۳
هنر دیدفریب: ۱۳، ۱۸، ۲۶
هنرهای مختلط: ۸۶
هومر: ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۳۸
هیرش، ای.دی.: ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۴، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۹
یونان باستان: هنر و ادبیات —: ۷۲، ۷۳، ۷۷، ۱۶۷-۱۶۹، ۱۷۵، ۲۴۴
ییتس، ویلیام باتلر: ۴۸

چه چیز تابلوی ونوس بوتیچلی را زیبا می سازد؟ آیا می توانیم در بحث درباره آثار هنری از «معنی» و «صدق» سخن گوییم؟ آیا آگاهی از قصد هنرمند یا پدیدآورنده برای درک یک اثر هنری لازم است یا هر اثر هنری، پس از آفریده شدن از آفریدگار خود مستقل می شود و بر پای خود می ایستد؟ هنگامی که یک اثر هنری را نقد می کنیم چه نوع داوری انجام می دهیم؟ آیا تفسیرها و ارزیابیهای متفاوت قابل توجیه و برهان پذیرند؟ آیا در نقد آثار هنری، مسائل اخلاقی و اجتماعی نیز بایسته توجهند؟

خانم آن شیرد، که از استادان طراز نخست رشتهٔ فلسفهٔ هنر است، در این کتاب اساسی ترین و در عین حال پیچیده ترین مسائل مربوط به این رشته را طرح می کند و ژرفنگرانه به تجزیه‌وتحلیل مطالب مورد بحث می پردازد. نظریه های گوناگون را درباره ویژگیهای مشترک هنرها تشریح می کند و آراء و اندیشه های فیلسوفان بزرگ را که به تعبیر و تأویل آثار هنری روی کرده اند، با بیانی روشن به بحث و نقادی می کشد. از جمله موضوعات بسیار نکته آموز این کتاب تجزیه و تحلیل داوریهای هنر شناختی است که هنگام رویارویی با هر اثر هنری مانند یک تابلوی نقاشی، یک بنای تاریخی، یک قطعه موسیقی یا یک اثر ادبی به عمل می آوریم.

ISBN:978-964-445-115-7

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

قیمت :۳۰۰۰۰ریال