

زیباشناسی و ادبیات

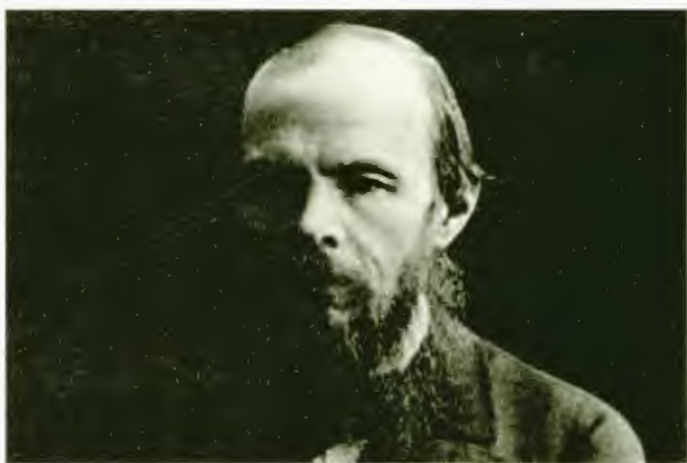
دیوید دیویس

ترجمہ ی عبد اللہ سالاروند



زیباشناسی و ادبیات





این کتاب ترجمه‌ای است از :

Aesthetics & Literature

David Davies

Continuum, 2007

زیباشناسی و ادبیات

دیوید دیویس
ترجمہ عبداللہ سالاروند

تقریر

۱۳۹۹

سرشناسه	: دیویس، دیوید، ۱۹۴۹ - م. Davies, David
عنوان و نام پدیدآور	: زیباشناسی و ادبیات / دیوید دیویس؛ ترجمه عبدالله سالاروند.
مشخصات نشر	: تهران، نقش جهان، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری	: ۲۸۸ ص.
شابک	: 978-964-6688-80-3
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: عنوان اصلی: Aesthetics and literature, 2007.
یادداشت	: کتابنامه.
موضوع	: ادبیات - زیبایی‌شناسی.
موضوع	: Literature -- Aesthetics
شناسه افزوده	: سالاروند، عبدالله، ۱۳۶۰ -، مترجم.
رده‌بندی کنگره	: PN۴۵
رده‌بندی دیوئی	: ۸۰۱/۹۳
شماره کتابشناسی ملی	: ۵۸۸۲۱۲۱

نقش جهان

دیوید دیویس

زیباشناسی و ادبیات

عبدالله سالاروند

چاپ اول: ۱۳۹۹

صفحه‌آرایی و آماده‌سازی چاپ: پویا

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

کلیه حقوق چاپ محفوظ و متعلق است به:

نقش جهان

تهران، خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین،

خیابان وحید نظری، کوچه جاوید ۱، شماره ۱

تلفن و نمابر: ۴۸-۶۶۷۵۴۴۷

شابک: ۳-۸۰-۶۶۸۸-۹۶۴-۹۷۸

ترجمہی این اثر را تقدیم می‌کنم

به اساتیدم:

دکتر حمیدرضا آیت‌اللہی

دکتر احمدعلی حیدری

فهرست

۹	پیشگفتار
۱۳	فصل اول: ماهیت ادبیات
۳۵	فصل دوم: اثر ادبی چیست؟
۵۷	فصل سوم: ماهیت داستان
۷۹	فصل چهارم: خوانش داستان (۱): حقیقت داستانی
۱۰۷	فصل پنجم: خوانش داستان (۲): تفسیر آثار ادبی
۱۴۳	فصل ششم: ماهیت شخصیت‌های داستانی
۱۷۳	فصل هفتم: ادبیات و عواطف
۱۹۹	فصل هشتم: ارزش شناختی ادبیات
۲۲۷	فصل نهم: ادبیات، اخلاق و جامعه
۲۵۷	پی‌نوشت‌ها
۲۶۹	کتابشناسی
۲۷۷	واژه‌نامه
۲۸۳	نمایه

پیشگفتار

در این کتاب پرسش‌های فلسفی را بررسی خواهیم کرد که در هنرهای ادبی مطرح هستند.^۱ علاقه‌ی فیلسوف به ادبیات مانند علاقه‌ی او به دیگر کردارها و کنش‌های انسانی چون علم، حقوق و هنرهای تجسمی است. فیلسوف می‌کوشد ما را در فهم بهتر ماهیت این کردارها یاری کند. ماهیت این کردارها هنگامی روشن می‌شود که هدف و غایت آنها، چیستی و جنس عناصر سازنده‌ی آنها، معیارهای حاکم بر مشارکت در آنها و نیز پرسش‌های اخلاقی که از آنها سربرمی‌آورد روشن شود. پاره‌ای از مسائلی که گریبان فیلسوف را می‌گیرند برای مردم بازانديشي که به آن کردارها مشغول‌اند هم آشنا است. پاره‌ی دیگر برای کسی آشنا نیست و فیلسوف است که بر جنبه‌های مغفول کردارها انگشت می‌گذارد تا از این راه به فهم بهتر آنها کمک کند.

در این کتاب چهارگونه پرسش را که فیلسوفان در حوزه‌ی هنر ادبی دنبال کرده‌اند بررسی می‌کنیم. نخستین گونه پرسش‌های «وجودشناسی» است. موضوع این پرسش‌ها چیستی و طبقه‌بندی اشیایی است که در کردارهای ادبی نقش دارند. چند پرسش اصلی وجودشناسانه اینها هستند: اثر ادبی چه گونه چیزی است و شیوه‌ی بودنش کدام است؟ زمینه‌ی [تاریخی و اجتماعی] متن یک

۱. همه‌ی پانویست‌ها از مترجم است. نکته‌های مؤلف که در متن با شماره‌ای درون کروشه مشخص شده‌اند در پایان کتاب زیر عنوان پی‌نوشت‌ها آمده‌اند.

اثر ادبی تا چه اندازه در هویت آن نقش دارد؟ اگر بیشینه‌ی آثار ادبی در جرگه‌ی داستان طبقه‌بندی می‌شوند (که بی‌تردید درست هم هست)، حیث داستانی‌شان، داستانگی‌شان، به چیست؟ آیا باید شخصیت‌های داستانی را برخوردار از نوعی وجود بدانیم تا چگونگی فهم داستان‌ها و سخن‌گفتن پیرامون آنها بر ما روشن شود؟ اگر به پاسخ مثبت برسیم پرسش متعاقب این خواهد بود که شیوه‌ی وجودی شخصیت‌ها کدام است؟ چه گونه وجودی دارند این پدیده‌های داستانی؟!

پرسش‌های گونه‌ی دوم به «شناخت‌شناسی» برمی‌گردند. در شناخت‌شناسی چند پرسش محوری مطرح است، از جمله این پرسش که مدعای فهم آثار ادبی بر کدام بنیادها و دلیل‌های عقلی استوار است و فهم آثار ادبی چگونه شالوده‌ی کنش نقد و کنش تفسیر آثار ادبی را فراهم می‌آورد. برای مثال فهم ما از روایت‌های داستانی چگونه رقم می‌خورد و حقیقت داستانی یعنی آنچه در داستان حقیقت می‌دانیم و باور می‌کنیم چگونه توجیه می‌شود. پرسش دیگر به دلالتِ قصیدِ مؤلف برای فهم و تحسین آثارش بازمی‌گردد؛ آیا فقط یک تفسیر «درست» از هر اثر ادبی هست (همان تفسیر که مقصود مؤلف بوده) یا چنین است که آثار ادبی اجازه و امکان چند تفسیر متفاوت و به یکسان «درست» را می‌دهند؟

پرسش‌های گونه‌ی سوم آنهایند که به چند و چون تأثیرپذیرفتن ما خوانندگان از آثار ادبی مربوط است. آیا عواطفی که نسبت به شخصیت‌های داستانی پیدا می‌کنیم عواطف راستین‌اند یا شبه‌عواطف‌اند؟ اگر عواطف راستین‌اند پس آیا ما هنگام درگیر شدن با داستان آن را واقعی دانسته و رویدادهای آن را باور می‌کنیم؟ چرا داستان‌هایی را دنبال یا طلب می‌کنیم که در ما عواطف منفی چون ترس یا غم برمی‌انگیزند حال آن‌که در زندگی واقعی از چنین عواطفی پرهیز داریم؟

گذشته از این سه گونه پرسش، می‌توان درباره‌ی ارزش شناختی یا ارزش اخلاقی که درگیر شدن با آثار ادبی برای مخاطب به ارمغان می‌آورد و نیز درباره‌ی انواع معیارهای اخلاقی و حقوقی که باید بر خلق و توزیع آثار ادبی حاکم باشد پرسش کرد. آیا آثار ادبی شناخت و آگاهی ما نسبت به جهان بیرون از داستان را افزایش می‌دهند؟ اگر آری، چگونه؟ آیا ادبیات ارزش اخلاقی دارد و اگر دارد، آیا

ارزش اخلاقی آن موجب ارتقای ادبیت آن می‌شود؟ آیا مجاز هستیم آن آثار ادبی را سانسور کنیم که اعضای جامعه را پریشان‌احوال یا اندوهگین می‌کنند؟

در نگارش این کتاب، اندیشه‌هایی را که در نوشته‌های دیگرم آمده اقتباس کردم یا بسط دادم. چارچوب کلی که برای اندیشیدن درباره‌ی آثار هنری در فصل اول معرفی می‌شود با تفصیل بیشتر در فصل سوم کتاب دیگرم، هنر در مقام نمایش، توصیف شده است. در فصل دوم برخی موضوع‌ها که در مقاله‌ی «آثار، متون و زمینه‌ها» آمده دوباره مطرح می‌شوند. در فصل سوم و چهارم نکته‌هایی را بسط دادم که در مقاله‌ی «حقیقت داستانی و مؤلفان داستانی» آمده‌اند. فصل پنجم دربردارنده‌ی استدلال‌هایی است که برخی از آنها در مقاله‌ی «قصدهای معناشناختی، معنای اظهار و معنای اثر» آمده‌اند - این مقاله خود در کتابی با نام *خوانش‌های معاصر در فلسفه‌ی ادبیات* که با همکاری کارل ماتیسون نوشته‌ام و در آینده منتشر خواهد شد می‌آید. پاره‌ای دیگر از استدلال‌های فصل پنجم در مقاله‌ی «تکثرگرایی تفسیری و وجودشناسی هنر» آمده که در *مجله‌ی بین‌المللی فلسفه* (۱۹۹۶) به چاپ رسیده است. در فصل هشتم نیز به مقاله‌ی دیگرم «یادگیری از طریق روایت‌های داستانی در هنر و علم» نظر داشته‌ام که در حال داوری است و در آینده منتشر خواهد شد.

فصل اول

ماهیت ادبیات

ادبیات چیست؟ این پرسش نیز مانند بسیاری پرسش‌های فلسفی دیگر در نگاه اول آسان می‌نماید. همه‌ی ما ادعا می‌کنیم که از ادبیات لذت می‌بریم و اوقات خود را به خواندن آثار ادبی سپری می‌کنیم و اگر در محفلی دوستانه فرصتی دست دهد آماده‌ایم درباره‌ی خوبی‌های ادبیات داد سخن دهیم. شاید در جمع دوستان این‌گونه آغاز کنیم که: ادبیات یعنی نمایشنامه‌های شکسپیر و مولیر، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه تولستوی، داستایفسکی و جین آستن، شعر الیوت، کولریج و ریلکه. همچنان‌که از این بزرگان و آثارشان نام می‌بریم کسی در محفل سخن ما را می‌برد تا نمونه‌های مورد علاقه‌ی خود را نام ببرد. «کتاب مقدس، انحطاط و سقوط گیون، تاریخ انگلستان هیوم، زندگی جانسن بوسول». شخص دیگری به صدا درمی‌آید که: «و رمان‌های جیمز باند، عاشقانه‌های هارلکونین، داستان‌های مصور سوپرمین» و باز شخصی دیگر با صدایی که انگار بخواهد قانله را پایان دهد: «کتابچه‌ی راهنمای کامپیوترم، کتاب‌های باغبانی و راهنمای اتوبان‌ها - این‌ها همه ادبیات‌اند!»

ما این سخنان را نمی‌پذیریم و می‌خواهیم اعتراض کنیم که همه‌ی موارد

نامبرده به آن معنا که ما هنگام پیش کشیدن موضوع در ذهن داشتیم ادبیات نیستند. اعتراض ما این است که دوستان در طبقه بندی موارد نامبرده راه درست را نرفته اند. آنان نیز در پاسخ می گویند هرآنچه نام برده اند در زمینه های خاص خود «ادبیات» خوانده می شوند. بنابراین ناچار می شویم اعتراض خود نسبت به استفاده ی ناروا از اصطلاح «ادبیات» را پس بگیریم و راه دیگری بیازماییم. چه بسا بکشیم معناهای متفاوت ادبیات را از هم تمیز دهیم و دوستان را توجه دهیم که هر متنی به یک معنای خاص می تواند ادبیات باشد و به معنای دیگر نمی تواند ادبیات باشد. اگر می توانستیم از هم صحبتان خود بخواهیم در دنباله ی بررسی موضوع ما را همراهی کنند و چون هم صحبتان سقراط اهل تأمل باشند، چه باید می کردیم و چگونه ادامه می دادیم؟

در آغاز باید اذعان کنیم که اصطلاح «ادبیات» دست کم سه معنای متفاوت دارد. ادبیات در معنای عمومی خود به هر نوشته ای اطلاق می شود که موضوعی دارد و می خواهد آن را با مخاطب در میان بگذارد. مفهوم ادبیات در این معنا چنان وسیع است که از ادبیات شستشوی فرش ها تا ادبیات ماهیت ادبیات را در خود جا می دهد! شاید در همین معناست که می توان داستان های سوپرمن را «ادبیات سوپرمنی» نامید، هرچند بهتر است این عنوان را برای کتاب هایی نگه داریم که درباره ی داستان های قهرمانانه نوشته شده اند نه خود آن داستان ها. در همین معنای عمومی، کاربرد دیگر اصطلاح ادبیات آن است که به هر نوشته ای اطلاق می شود که نقش آگاهی بخشی و اطلاع رسانی دارد؛ برای مثال «ادبیات تبلیغی» که یک برنامه ی نرم افزاری جدید را معرفی می کند یا «ادبیات آموزشی» که نصب یک برنامه ی جدید روی کامپیوتر را آموزش می دهد. از آنجا که در معنای عمومی، کم و بیش هر نوشته ای در زمینه ی درست خود ادبیات نامیده می شود، اگر از ما پرسند فرق ادبیات و ناادبیات چیست گمان نمی کنم بتوان مطلب دیگری جز آنچه گفته شد به بحث افزود و موضوع را روشن تر کرد. این انتظار هم نمی رود که ادبیات در این معنای عمومی برای فیلسوف کششی داشته و برانگیزنده ی پرسش های جدی فلسفی باشد.

ادبیات به معنایی که علاقه ی ما را برانگیزد طبقه ی کوچکتري از نوشته ها را

در برمی گیرد. این نوشته‌ها کیفیاتی دارند که جدای از فایده‌ی عملی در زمینه‌ای خاص مایه‌ی ارزشمندی آنها است. در این معنا، نوشته‌های درباره‌ی شامپوفرش هیچ شانس‌ی برای کسب عنوان ادبیات ندارند اما جنگ و صلح، هملت، انحطاط و سقوط امپراتوری روم نمونه‌های برجسته و شاخصی هستند که آن کیفیات را دارند. در این طبقه‌ی کوچکتر نیز لازم است میان دو معنای متفاوت فرق بگذاریم و بگوییم کدام یک از نوشته‌های دارای آن کیفیات می‌توانند ادبیات [به معنای دقیق کلمه] به‌شمار آیند. هنگام بحث و پرسش در ماهیت ادبیات، اغلب مایلیم دایره‌ی نگاه خود را به آن نوشته‌ها محدود کنیم که در دانشگاه‌ها و دانشکده‌های هنر مطالعه و تدریس می‌شوند. در هنرهای تجسمی نیز چنین است و برای مثال در نقاشی علاقه‌ی خود را به آن تابلوها محدود می‌کنیم که در رشته‌ی هنرهای تجسمی مطالعه می‌شوند. در این معنای محدودتر، ادبیات بودن یعنی اثر هنری ادبی بودن.^۱ می‌توانیم این معنای اخیر را معنای هنری ادبیات بنامیم. پرسش از ماهیت ادبیات در چارچوب این معنای هنری برابر است با این پرسش که چه چیز از یک نوشته اثر هنری ادبی می‌سازد. آنچه با این پرسش دنبال می‌کنیم تمایز اصولی است میان رمان‌ها، شعرها و نمایشنامه‌ها از یک سو و مقالات علمی، حسب‌حال‌ها، گزارش‌ها، فکاهی‌ها و مطالب تبلیغاتی از دیگر سو. همین تمایز است که مورد علاقه‌ی بسیاری نویسندگان بوده و درباره‌اش قلمفرسایی کرده‌اند. در آغاز فصل هم که می‌خواستیم با ذکر مثال‌هایی ادبیات را تعریف «مصدقی» کنیم، همین معنا را منظور داشتیم.

اما اصطلاح «ادبیات» را بیشتر اوقات به نحو ارزش‌گذارانه به کار می‌برند و هر نوشته‌ی باارزشی را ادبیات می‌خوانند. بدین ترتیب معنای سوم ادبیات شکل می‌گیرد که معنای گسترده است. در این معنا نه فقط آثار هنری ادبی بلکه آن نوشته‌های غیرهنری - برخی از سفرنامه‌ها و گزارش‌ها و پاره‌ای آثار فلسفی و تاریخی - نیز به شرطی که دارای کیفیات ارزشمند ادبی دانسته شوند در طبقه‌ی

۱. نویسنده میان اثر ادبی literary work و اثر هنری ادبی literary artwork فرق می‌گذارد تا هنر بودن ادبیات را در میان آثاری جستجو کند که هم هنری هستند و هم ادبی نه در میان آثاری چون حسب‌حال‌ها و سفرنامه‌ها که ادبی هستند اما هنری نیستند.

ادبیات قرار می‌گیرند. تری ایگلتن در همین معناست که نه فقط آثار شکسپیر، وبستر، مارول و میلتن را از نمونه‌های ادبیات سده‌ی هفدهم انگلستان برمی‌شمرد بلکه «گزارش‌های فرانسیس بیکن، موعظه‌های جان دون، حسب‌حال معنوی بونیان» و حتا آثار فلسفی و تاریخی مانند *لویاتان* هابز و *تاریخ عصیان* کلارندون را در آن زمره می‌داند [۱]. نتیجه‌ای که ایگلتن می‌گیرد این است که ادبیات در معنای گسترده‌اش هر آن نوشته‌ای است که «بسیار ارزشمند» دانسته شود و این بدان بستگی دارد که در هر فرهنگ چه چیزها را با ارزش بدانند [۲]. ایگلتن معتقد است هر معیار دیگری [جز ارزشمند دانسته شدن] برای ادبیّت پیشنهاد شود نخواهد توانست مواردی را که در معنای گسترده‌ی ادبیات قرار می‌گیرند پوشش دهد.

نباید این پرسش را که آیا معیاری عینی برای ادبیّت در معنای گسترده وجود دارد (ایگلتن به آن پاسخ منفی می‌دهد) با این پرسش که آیا کیفیات یا ویژگی‌هایی هست که موجب تمایز آثار هنری ادبی از آثار غیرهنری شوند خلط کنیم. این مسئله به‌ویژه وقتی مهم می‌شود که معنای گسترده‌ی «ادبیات» را گسترش در معنای هنری آن ببینیم، یعنی برخی نوشته‌ها را که در جرگه‌ی هنر ادبی نیستند به دلیل دارا بودن کیفیاتی که در آثار هنری ادبی دیده می‌شوند ادبیات به‌شمار آوریم. جدا دانستن آثار هنری از آثار غیرهنری مهم است زیرا پژوهش ما در این کتاب منحصر خواهد بود به ادبیات در معنای هنری آن و قصد داریم به نحو اصولی به همین معنا بپردازیم.

شاید استدلال کنند که مفهوم هنر ادبی درست مانند مفهوم ادبیات در معنای گسترده‌ی آن وابسته به مؤلفه‌های فرهنگی است و بدین ترتیب تمایز میان آثار هنری ادبی و آثاری که در معنای گسترده ادبیات خوانده می‌شوند تمایزی قراردادی است یا برای آسانی کار در مطالعه و تحلیل انجام می‌گیرد نه تمایزی مبتنی بر اصول و مبانی. در طبقه‌بندی بسیاری از نوشته‌های اخیر کار دشواری در پیش داریم زیرا این نوشته‌ها از کیفیات مخصوص هنر ادبی بهره می‌برند اما مقاصد غیرهنری را دنبال می‌کنند. چند نمونه می‌آورم. معمولاً می‌گویند در *کمال خونسردی* نوشته‌ی ترومن کاپوتی گونه‌ی نوینی از نوشتار است که مقاصد

ژورنالیستی را دنبال می‌کند اما از صنایع ادبی و ساختارهای هنر ادبیات بهره می‌برد. همان چند سطر آغازین این کتاب را که می‌خوانیم انگار یک رمان آمریکایی قرن بیستمی است:

«شمار بسیار کمی از آمریکایی‌ها؛ بهتر است بگویم شمار بسیار کمی از کانزاسی‌ها، اسم هالکومب^۱ را شنیده بودند. تا اینکه یک روز صبح در اواسط ماه نوامبر این اسم به گوش همه رسید. مانند جریان آب در رودخانه‌ای که از آنجا می‌گذرد، مانند جریان موتورسوارها در اتوبان و نیز مانند قطارهای زردرنگ که چون برق و باد از راه‌آهن سانتافه در هالکومب عبور می‌کنند؛ داستان‌ها نیز از آنجا فقط گذشته و هرگز توقفی نکرده بودند» [۳].

تام ولف نیز در ژورنالیسم نوین به این نکته می‌پردازد که کسی چون نورمن میلر در سپاهیان شب، از رویکرد حسب‌حال‌نویسی استفاده می‌کند و خود در قالب یکی از شخصیت‌های داستان در می‌آید. این روش در کارهای هامپر تامپسون نیز دیده می‌شود که در رمان ترس و نفرت در لاس‌وگاس از آن استفاده کرده. این رمان این‌گونه آغاز می‌شود: «جایی در نزدیکی بارستو در حاشیه‌ی کویر افتاده بودیم که تخدیر کار خود را آغاز کرد» [۴]. تام ولف این نویسندگان را «ژورنالیست‌های نوین» می‌خواند.

اکنون که این مثال‌ها را در اختیار داریم، می‌توانیم پاسخ‌های ممکن برای پرسش خود را - چه چیز از یک نوشتار اثر هنری ادبی می‌سازد - بررسی کنیم. همچنان‌که پیشتر اشاره شد، صورت این پرسش را می‌توان بر دیگر حوزه‌های هنری اطلاق کرد و پرسید: چه چیز از بوم رنگ‌شده نقاشی می‌سازد، چه چیز از تصویر عکس می‌سازد، چه چیز از سرهم‌بندی کردن مواد و مصالح مجسمه می‌سازد؟ به تعبیر دیگر، نقاشی بودن یک نقاشی به چیست، عکس بودن یک عکس به چیست، مجسمه بودن یک مجسمه به چیست. شاید گمان کنیم در هریک از این موارد بتوانیم هنر بودن را نخست بر اساس رسانه (مدیوم) تعریف کنیم - برای مثال رنگدانه‌ها روی بوم (در نقاشی)، زبان و واژه‌ها (در ادبیات)،

۱. هالکومب نام شهری از توابع کانزاس است. این شهر بسیار کوچک و جمعیتی حدود دو سه هزار نفر دارد. علت شهرت آن قتل یک خانواده‌ی چهار نفره در آن است که در سال ۱۹۵۹ اتفاق افتاد.

برنز (در مجسمه)، الگوهای آوایی (در موسیقی) - و سپس بگویم آن شینی که در نتیجه‌ی دستکاری کردن و ورزدادن رسانه پدید می‌آید هنر است. البته در اینجا ناچار می‌شویم توضیح دهیم که چرا برخی از آثار هنرهای تجسمی معاصر، با اینکه از زبان و واژه‌ها استفاده می‌کنند، جزو هنر ادبی به‌شمار نمی‌آیند. رنه ماگريت یک نقاشی معروف دارد که در آن چقی به تصویر کشیده شده و زیر آن عبارت «Ceci n'est pas un pipe» نوشته شده [یعنی «این یک چقی نیست»]. آیا محض وجود واژه‌ها در رمانی از دیکنز، که در آن طراحی‌ها و نقاشی‌های بوز^۱ نیز آمده، موجب می‌شود آن را اثری در حوزه‌ی ادبیات بدانیم و نه در حوزه‌ی آثار تجسمی؟ در مورد هنرهای «مفهومی» و آثار اواخر دوران مدرن، مسئله غامض‌تر می‌شود. فیونا بانر تابلویی دارد که در سال ۲۰۰۲ نامزد دریافت جایزه‌ی ترنر شد. این تابلوی بزرگ (با عرض دو متر و هفتاد سانت و طول چهار متر و بیست و پنج سانت) نمایشگر یک متن طولانی است که کم‌وبیش تمام سطح تابلو را می‌پوشاند و با رنگ قرمز آکرلیک نگاشته شده. این متن بازتاب‌دهنده‌ی سیلان یک ذهن شهوت‌زده است.

شاید بگویید هنرمند تجسمی می‌تواند زبان را در نقاشی‌ها و تابلوهای خود به‌کار برد اما زبان به معنای دقیق کلمه رسانه‌ی کارش نیست. چون این را گفتید باید توضیح دهید رسانه‌ی اثر هنری بودن به چه معناست. یک پاسخ این است که رسانه آن ابزاری است که کیفیات مهم و معنادار هنری به‌وسیله‌ی آن در اثر هنری محقق می‌شوند - برای مثال چیزهایی به‌وسیله‌ی آن بازنمایی می‌شوند یا بیان می‌یابند. پرواضح است که بسیاری مطالب دیگر نیز در این باره باید گفت تا این توضیح متقاعدکننده شود. خوشبختانه می‌توانیم تحلیل دقیق‌تر این پرسش‌ها را به تعویق بیندازیم؛ البته در همین فصل بدان‌ها خواهیم پرداخت. پاسخ به این پرسش‌ها نیازمند استفاده از همان منابعی است که برای پاسخ به پرسش اولیه‌ی خود نیاز داریم: آن چیست که فراورده‌ی نوع مشخصی دستکاری و ورزدادن رسانه‌ی زبانی را تبدیل به اثر هنری ادبی می‌کند؟

یک پیشنهاد این است که آثار ادبی در محتوای خود از دیگر آثار متمایز

۱. Boz؛ نام مستعار دیکنز که برخی آثار خود از جمله طراحی‌ها و نقاشی‌هایش را با آن انتشار می‌داد.

می‌شوند، یعنی محتوای داستانی^۱ دارند. (در فصل سوم خواهیم دید که داستان بودن یک داستان به چیست.) اما این پاسخ رضایت‌بخش نیست. زیرا موارد دیگری نیز وجود دارد که معمولاً در مقوله‌ی داستان جای می‌گیرند اما آثار هنری ادبی به حساب نمی‌آیند. چند مثال می‌زنم. لطیفه‌ها («یک بار پاندایی به رستوران می‌رود و غذا سفارش می‌دهد...»)، آزمایش‌های فکری در فلسفه («فرض کنید یک دانشمند پریشان‌حوال وقتی شما خواب بودید مجموعه‌تان را باز می‌کند، مغزتان را بیرون می‌آورد و درون یک ظرف بزرگ قرار می‌دهد...»)، آزمایش‌های فکری در علم (به فصل هشتم رجوع کنید) و فکاهی‌های مصور؛ اینها همه ماهیت داستانی دارند اما هنر ادبی نیستند. از این گذشته، پاره‌ای آثار ادبی مانند شعر تغزلی هست که محتواشان سرشت داستانی ندارد اما هنر ادبی به‌شمار می‌آیند. بنابراین، محتوای داستانی داشتن حتا شرط لازم هم نیست.

معیار دیگری که ذکر می‌شود سبک است. این پاسخ مورد علاقه‌ی فرمالیست‌های روسی بود و در میان ایشان، رومان یاکوبسن ادبیات را «خشونت سازمان‌یافته که بر گفتار متعارف اعمال می‌شود» می‌دانست [۵]. فرمالیست‌ها مدعی بودند که نوشتار ادبی، به‌عمد از گفتار متعارف و معمولی جدا می‌شود تا تأثیر خود را به‌خوبی بر مخاطب بگذارد. در واقع نوشتار ادبی بر اساس همین گسست از گفتار متعارف پی‌ریزی می‌شود و خواننده را وادار می‌کند آن را به‌شیوه‌ی متفاوتی بخواند و درباره‌ی فهم متعارف خود از زبان و جهان بازاندیشی کند. به‌نظر می‌آید چنین توصیفی درباره‌ی پیشینه‌ی آثار منشور صدق نکند، اما یافتن نمونه‌هایی در آثار منظوم که به چنین توصیفی تن دهند دشوار نیست. برای مثال، نخستین بند از شعر جرارد منلی هاپکینز با نام «دریا و چکاوک آسمانی» را ملاحظه کنید [۶]:

در این گوش و آن گوش، دو صدا می‌آید، کهن‌تر از آنکه پایان پذیرند
خندق بکن - راست، صدای کشند آب که بر سینه‌ی ساحل می‌خزد،
برکشند یا فروکشند، خموشانه یا پرخروش،

۱. خواننده باید در این مورد و در همه‌ی دیگر موارد که واژه‌ی داستانی (fictional) به کار می‌رود توجه داشته باشد که این واژه در زبان انگلیسی به معنای ساختگی (made-up) است و نویسندگان حوزه‌ی زیباشناسی چنین معنایی را در ضمن کاربرد آن منظور دارند و لفظ داستان را (روایت ساختگی را) در برابر وضع امور واقع می‌فهمند.

و این کشند چنان مکرر است که ماه می‌ساید و رهسپار می‌شود

مطلع شعر «تپه‌ی سرخس» سروده‌ی دیلن تامس نیز با خوانش معمولی فهمیده نمی‌شود و از جنس گفتار متعارف نیست [۷]:

به گاه جوانی، زیر شاخه‌های درخت سیب
در حوالی آن خانه آهنگین، چنان آسان‌گیر بودم که از سرسبزی چمنزار
و از شب که بر فراز آن دره‌ی عمیق، پرستاره بود
احساس سعادت‌مندی می‌کردم
زمان به من اجازه می‌داد فروببارم و فرازروم
من، چنان که چشمان خوشش چون طلا می‌درخشیدم
و در میان ارابه‌ها احترام داشتم،
شهزاد شهرهای سیب بودم
روزی ناروژگاری، درخت‌ها و برگ‌ها همه در ید قدرتم بودند،
این دست و آن دست رودهای نور بادآورده را گل‌های داوودی می‌نشاندم و
خوشه‌های جو

گروهی از منتقدان آمریکایی که به «منتقدان نو» موسوم‌اند نظر دیگری داشتند. آنان تمرکز خود را بر «کاربرد ادبی» از زبان قرار دادند، یعنی بر استفاده از اوزان مشخص، نحو دستوری، الگوهای آوایی، صور خیال، استعاره، مجاز، ایهام و کنایه. آثار هنری ادبی به دلیل داشتن این عوامل از دیگر آثار متمایز می‌شوند و باز به لطف وجود چنین عوامل و عناصری است که نوع خاصی خوانش را که به مناسبات درون متن توجه دارد می‌طلبند [۸].

نخستین مشکل این دیدگاه آن است که حتا اگر خود را به حوزه‌ی شعر محدود کنیم باز شعرهایی می‌یابیم، یا دست‌کم پاره‌ها و بندهایی از شعرها را، که هیچ خشونت‌ی علیه زبان متعارف مرتکب نمی‌شوند بلکه فقط زبان متعارف را بازتاب می‌دهند و «کاربرد ادبی» از زبان هم ندارند. شعر سرزمین هرز سروده‌ی الیوت را در نظر بگیرید. بیش از سی سطر از این شعر، پشت سر هم، «مکالمه‌ی روزمره» است که انگار در یک پیاله‌فروشی اتفاق می‌افتد. چند سطر آغازین را مثال می‌آورم تا لحن کل بند را از آن قیاس کنید [۹]:

وقتی شوهر لیل از خدمت سربازی مرخص شد، به او گفتم -
رودبایستی را کنار گذاشتم و رک‌وپوست‌کننده به او گفتم،

شتاب کن، دارد دیر می‌شود،
 آلبرت دارد برمی‌گردد، دستی به سر و صورت خود بکش،
 از تو خواهد پرسید با پولی که به تو داد تا برای خود دندان بگذاری چه کرده‌ای،
 به تو پول داد، خودم آنجا بودم،
 بده همه‌ی دندان‌هایت را بکشند و یک دست دندان زیبا بگذار
 آلبرت می‌گفت، بخدا قسم دیگر رغبت نمی‌کنم نگاهت کنم،
 به لیل گفتم، من هم رغبت نمی‌کنم...

البته این بند در دل یک شعر بزرگ آمده و دیگر بندها دارای کیفیات نحوی و معنایی هستند که در زبان روزمره یافت نمی‌شود. اما دانستن این نکته که دیگر بندهای شعر با این بند تفاوت اساسی دارند در فهم این مطلب که زبان روزمره در شعر الیوت چه می‌کند کمکی نمی‌کند. از این گذشته، در روزگار معاصر «شعرهای منثوری» وجود دارد که نه تنها از نثر متعارف و روزمره ایجاد شده‌اند بلکه از قواعد و قراردادهای شعری استاندارد پرهیز هم می‌کنند. برای مثال، به شعر منثور زیر نوشته‌ی مایکل پالمر با نام «یک اشتباه» توجه کنید:

«چند سال پیش مردی را اشتباهی کشتم. منظورم این نیست که او را تصادفی کشتم. نه، چون اراده کردم و او را کشتم. منظورم این است که کشتن او اشتباه بود. گلویش را با چاقوی دندان‌دار شکاری که آن موقع‌ها همیشه همراهم بود پاره کردم. این اتفاق جلوی یک اتوشویی چینی در منطقه‌ی شرقی منهتن افتاد. فکر کردم مرا «فسقلی چغر و برزنگی» صدا زده اما چند نفری که شاهد ماجرا بودند قسم خوردند که مرا «فسقلی چه زبر و زرنگی» صدا زده بود و گویا منظورش تندراره رفتن‌ام بوده» [۱۰].

بدین ترتیب، مشکل دیگری رخ می‌نماید که اگر بخواهیم هنرهای ادبی حتا شعر را برحسب کیفیات سبک‌شناسانه تعریف کنیم گریبان‌گیرمان می‌شود. چه در ادبیات و چه در دیگر هنرها، کیفیات پذیرفته‌شده‌ی سبک هنری همیشه توسط هنرمندانی که به‌عمد بیرون از سبک‌ها کار می‌کنند به چالش کشیده می‌شوند. برای مثال، این مورد را در رمان‌نویسان فرانسوی نو چون آلن روب‌گریه و ناتالی سارو مشاهده می‌کنیم. در داستان‌های کوتاه خورخه لوئیس بورخس نیز دیده می‌شود زیرا او هم به خاطر غایات داستانی که در سر دارد سبک آکادمیک را که در ژورنال‌های حرفه‌ای به کار می‌رود استفاده می‌کند و در داستان‌های خود پانویس‌های مفصل می‌نویسد و ارجاع‌های فاضلانه می‌دهد که آشکارا عدول از سبک متعارف است. افزون بر این،

نویسندگانی که در حوزه‌هایی جز حوزه‌های هنری می‌نویسند می‌توانند از همان ابزارهای سبک‌شناسانه استفاده کنند که منظور نظر فرمالیست‌ها بود. این مطلب درباره‌ی «ژورنالیست‌های نو» چون کاپوتی، میلر، ولف و تامپسون که در بالا ذکر کردیم راست می‌آید. شاید پاره‌ای آثار این نویسندگان به معنای واقعی کلمه در جرگه‌ی هنر ادبی قرار گیرد اما می‌توان پرسید که آیا این نتیجه‌گیری را باید بدان سبب پذیرا باشیم که آنان از ابزارها و منابع زبانی خاصی استفاده کرده‌اند. این دیدگاه را هم نمی‌توان پذیرفت که چون می‌توانیم هر جمله‌ی بلندی را به چهار سطر کوتاه بشکنیم و بعد سطرها را یکی زیر دیگری بنویسیم جمله‌مان به شعر تبدیل می‌شود. اگر این‌طور بود، لیست خرید روزانه هم شعر می‌شد.

این مشکل‌ها و مانع‌ها باعث شده تا بعضی به این نتیجه برسند که هیچ طبقه‌ای به نام «آثار هنری ادبی» که متمایز از دیگر آثار باشد وجود ندارد، آنچه هست شیوه‌های «ادبی» در خوانش متون است: برای مثال این شیوه که هنگام خواندن فقط به آن کیفیات «نگارشی» توجه کنیم که فرمالیست‌ها و منتقدان نو بر آنها انگشت می‌گذاشتند. پس پیشنهاد این است که یک متن وقتی اثر هنری ادبی است که ما خوانندگان چنین اراده کنیم که آن را به شیوه‌ی خاصی بخوانیم. پاره‌ای از نظریه‌پردازان معتقدند که شیوه‌ای که خواننده برمی‌گزیند یک شیوه‌ی نهاده‌ی شده، متعین به عوامل تاریخی و در نتیجه نسبی است یعنی کسانی که به یک سنت خاص نقد ادبی تعلق دارند مجموعه‌ای از فعالیت‌ها و روندها را بر متن و در متن اجرا می‌کنند. میشل فوکو انواع کردارهای نقادانه را که مورد تأیید منتقدان نو بود با مفهوم مدرن مؤلف پیوند داد. او معتقد بود که برخی انواع متون در بند آن چیزی هستند که خود «تابع مؤلف»^۱ می‌خوانند [۱۱]. فوکو احساس

۱. author function فوکو معتقد است که مؤلف پیش از هر چیز مفهومی است که هنگام خوانش متن موجب تحمیل عملیات‌ها و سازوکارهای خاصی بر مخاطب می‌شود که همه صبغی روانشناختی دارند؛ در واقع وقتی متن را با این دید می‌خوانیم که آفریده‌ی شخصی است با قصدها و برنامه‌های مشخص از آزادی عمل خود در مقام خواننده کم می‌کنیم. بنابراین مفهوم مؤلف مثل یک تابع یا ماشین عمل می‌کند که متن را از صافی آن عبور می‌دهیم و محصولی تحویل می‌گیریم با رنگ‌وبوی روانشناسی مخصوص به شخصیت مؤلف؛ به‌گفته‌ی خودش ما هنگام خوانش متن «روانشناسی‌سازی می‌کنیم» و فقط به دنبال معنای متعین به تعین قصد شخصیتی به نام مؤلف هستیم و تکرر معانی را نمی‌پذیریم. به همین دلیل بود که فوکو خواستار سرکوب این مفهوم بود. به هر حال دلیل گزینش واژه‌ی «تابع» برای function در این مورد بخصوص و پرهیز از واژه‌ی «کارکرد» که دیگران گفته‌اند همین است.

می‌کرد خواننده باید بر این تابع غلبه کند تا آزادی بیشتری در مواجهه با متن بیابد و کثرتی از تفسیرها امکان ظهور پیدا کنند. در فصل پنجم به بعضی از این موضوع‌ها خواهیم پرداخت. در سیاق کنونی فقط به این نکته توجه می‌دهیم که اگر متنی فقط به دلیل پاره‌ای قراردادهای فرهنگی درباره‌ی شیوه‌ی خوانش، اثر ادبی تلقی شود تمایز مهمی نادیده گرفته می‌شود که میان «اثر هنری ادبی بودن» و «به‌عنوان اثر هنری ادبی تلقی شدن و خوانده شدن» قرار دارد. به این نکته نیز توجه می‌دهیم که تصمیم برای اتخاذ استراتژی خاص در خواندن متن، بازتاب‌دهنده‌ی انتظاری از پیش موجود است: این انتظار که بهتر است خواننده متن را به‌فلان شیوه و استراتژی بخواند و باز در بیخ و بن این انتظار واقعیتهای نهفته و آن اینکه از قبل پاره‌ای متون را در طبقه‌ی آثار هنری ادبی قرار داده‌ایم!

بدین ترتیب، چه‌بسا این تمایل در ما پیدا شود که تمایز آثار هنری ادبی از آثار غیرهنری را نه برحسب چگونه خوانده شدن آنها بلکه برحسب اینکه مؤلف چه قصدی درباره‌ی چگونه خوانده شدن آنها داشته انجام دهیم. فرض کنید در فرهنگ‌های معینی، شیوه‌های خاص برخورد با انواع متون شکل گرفته که با استراتژی‌های خوانش که منتقدان نو می‌گفتند مطابقت دارند. در بسط این ماجرا می‌توان پای آن ارزش‌ها را به میان کشید که از آن خوانش‌ها ممکن می‌شوند و این خود چه‌بسا توضیحی باشد بر اینکه چرا این استراتژی‌های خوانش ظهور یافتند و نه استراتژی‌های ممکن دیگر، یعنی چون این استراتژی‌ها موجب پدیدآمدن ارزش‌ها بوده‌اند مستقر شده‌اند. برای مثال می‌توان به ارزش‌های «زیباشناختی» معینی اشاره کرد که تحقق‌شان در گرو توجه خواننده به کیفیاتِ صوریِ متن و استفاده از صنایع ادبی است. همچنین می‌توان به ارزش‌های اخلاقی اشاره کرد که از طریق رویکرد گسترده‌ی «انسان‌گرایانه» به متون دنبال می‌شود. نیز می‌توان به انواع بهجت و لذت اشاره کرد که در درگیرشدن خیال با متن نهفته‌اند و به کمک استراتژی‌های خوانش که در فرهنگ به حالت نهادی درآمده‌اند برانگیخته می‌شوند. یا می‌توان به ارزش‌های شناختی اشاره کرد که با آن استراتژی‌ها به دست می‌آیند. اگر چنین باشد آنگاه می‌توان استدلال کرد که اثر هنری ادبی آن متنی است که مؤلفش قصد کرده چنین ارزش‌هایی را در مخاطبی که

استراتژی‌های مناسبی برای خواندن برمی‌گزیند شکوفا کند. بنا بر این استدلال، هم نوشتاری که اثر هنری ادبی نیست امکان تلقی شدن به عنوان هنر ادبی را می‌یابد و هم اثر هنری ادبی مخدوش یا اثر هنری ادبی که تردیدی در بدبودنش نیست امکان جلوه‌فروشی می‌یابد.

اما حتا اگر قصد مؤلف را بدین ترتیب وارد بازی کنیم، مسئله این خواهد بود که میان شیوه‌های متفاوتی که مؤلفان قصد می‌کنند آثارشان خوانده شود چگونه فرق بگذاریم - مشکل وقتی بالا می‌گیرد که صاحب نظران و نظریه پردازان نیز اختلاف نظر گسترده‌ای درباره‌ی چگونه خوانده شدن آثار داشته باشند، که دارند. آیا هیچ هسته‌ی مشترکی برای استراتژی‌های خوانش وجود دارد که نظریه پردازان عرصه‌ی ادبیات پیشنهاد کرده باشند؟ آیا این هسته به اندازه‌ی کافی مشخص و متمایز هست که به ما امکان دهد قصد الف را مبنی بر اینکه فلان اثر باید با فلان استراتژی خوانده شود از قصد ب مبنی بر اینکه فلان متن باید به عنوان یک اثر ادبی به معنای گسترده‌ی ادبیات - برای مثال به عنوان اثر تاریخی یا اثر فلسفی - خوانده شود، تمیز دهیم؟ در مورد کارکرد قصد شده‌ی یک متن نیز می‌توان پرسید آیا نوع چنین قصدی می‌تواند از متن اثر هنری ادبی بسازد؟

اگر بخواهیم با این پرسش دست و پنجه نرم کنیم، بد نیست از اینجا آغاز کنیم که ببینیم پرسش‌های همانند در دیگر هنرها را چگونه پاسخ می‌دهند. اگر پرسند آن چیست که از یک سلسله حرکات بدنی هنر رقص می‌سازد، پاسخ طبیعی آن است که بگوییم آن سلسله حرکات خود از گام‌ها یا اجزای کوچک‌تری ساخته شده که اگر از هواداران پرشور هنر رقص باشیم هر یک را به نام می‌شناسیم و برای مثال در مورد رقص باله آنها را برمی‌شمریم (گام خرام، گام لغزان، گام گربه‌سان و دیگرها). بنابراین، هنر بودن رقص در سرشت متمایز حرکت‌های پایه که رقص از آنها تشکیل می‌شود و نیز در چیدمان و سامان یافتن آن حرکت‌ها نهفته است. این مطلب متناظر با مدعایی است که در بالا درباره‌ی هنر بودن یک نوشتار آمد و آن را در گرو کیفیات متمایز نحوی و یا معنایی می‌دانست؛ که البته ما آن را نقد کردیم چه در میان آثار هنری ادبی نمونه‌هایی وجود دارد که کیفیات نحوی و یا معنایی موجب تمایز آنها با آثار غیرهنری نمی‌شود. در دوران مدرن در هنر

نمایشی رقص نیز از این نمونه‌ها یافت می‌شود یعنی در این رقص‌ها سلسله حرکاتی هست که با سلسله حرکات معمولی دیگر که موجب رقص نیستند فرق ندارند. رقص سرویس/اتاق، اثر یوان راینر را در نظر بگیرید. رقصنده‌ها در قالب سه گروه به اجرای حرکات معمولی می‌پردازند که شامل حرکت دادن اشیاء، چیدن آنها و بازچیدن آنهاست، اشیای معمولی چون تشک‌ها و نردبان‌ها را حرکت می‌دهند و جابجا می‌کنند. نوئل کرول و سالی بینز که به تماشای اثر راینر دعوت شده بودند مقاله‌ای دارند که در آن از این اثر یاد می‌کنند. به عقیده‌ی کرول و بینز یکی از محورهای اصلی در این اجرا «فعالیت دو رقصنده است که تشکی را از خلال راهروی سالن نمایش حمل می‌کنند، از یک راهرو بیرون می‌برند و از راهروی دیگر باز می‌گردانند» [۱۲]. نکته اینجا است که حرکات رقصندگان به هیچ طریق محسوسی برجسته و نمایان نیستند، احتمالاً به این دلیل که از فعالیت‌های متعارف و معمولی چون جابجا کردن تشک از این اتاق به آن اتاق تمایز پذیر نباشند.

پس چیست که از سلسله حرکاتی که راینر برای بازیگران تجویز کرده رقص می‌سازد و باعث می‌شود ماحصل اجرا اثر نمایشی تلقی شود، که تلقی درستی هم هست؟ اگر در پاسخ بگوییم آن سلسله حرکات به این دلیل رقص است که یک رقص پرداز آن را طراحی و تجویز کرده یا بگوییم آن اجرا یک اجرای هنری است به این دلیل که در جهان هنر و در چارچوب نهادی شده‌ی آن [سالن نمایش با سازوکار خاص تماشا] انجام گرفته؛ کاری جز مصادره به مطلوب نکرده‌ایم. می‌توان پرسید اگر حرکاتی که رقصندگان انجام می‌دهند همان است که در زندگی روزمره می‌بینیم پس تجویز یک سلسله حرکات در مقام رقص به چه معناست؟ چه دلالت و اهمیتی دارد که مخاطبان این سلسله حرکات را در سالن نمایش تماشا کنند و نه مثلاً در نمایشگاه مبلمان یا در ورزشگاه؟ اگر به راینر یک کلاس اروبیک می‌دادند و او همان سلسله حرکات را تجویز می‌کرد آیا نتیجه‌ی کار باز رقص بود زیرا او در مقام رقص پرداز آن سلسله حرکات را در قالب اثر هنری طراحی می‌کرد؟ کرول و بینز درباره‌ی سرویس/اتاق می‌نویسند:

«نکته‌ی اصلی در این رقص آن است که حرکت‌های معمولی را در چشم

مخاطب برجسته و قابل ادراک می‌کند. مخاطب با رقصندگانی روبرو می‌شود که یک شیء دست‌وپاگیر مانند تشک یا نردبان را از یک مسیر باریک عبور می‌دهند پس توجه می‌یابد که آدم‌های درگیر در این کار چگونه عضلات، وزن و زاویه‌ی مفاصل بدن خود را تنظیم می‌کنند ... هدف غایی این رقص عبارت است از نمایش هوش عملی بدن در دنبال کردن یک فعالیت پیش پا افتاده اما هدفمند مانند جابجا کردن تشک» [۱۳].

کرول و بینز همچنین توجه می‌دهند که می‌توان مثال‌های فراوانی از رقص‌های این‌چنینی را که رقص‌پردازان در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و دهه‌های پس از آن طراحی کردند یافت؛ منظور از رقص‌های این‌چنینی به قول کرول و بینز «رقص کارها»^۱ است.

از سخن کرول و بینز استنباط می‌شود که سلسله حرکات تجویز شده‌ی راینر، به زبان ساده، به این دلیل هنر هستند که او از مخاطب مورد نظر خود (مردمی آشنا با سنت‌های کلی تر رقص) خواسته که به اجرای آن حرکات به نحو خاصی واکنش دهند. او از مخاطب خواسته با همان شدت و حدتی به حرکات توجه کند و با همان علاقه‌ی «هنری» به فهم علت حرکات برسد، که اگر یک رقص سنتی را تماشا می‌کرد همان قدر توجه و علاقه به خرج می‌داد. البته تماشاگران آشنا با دیگر آثار «آوانگارد» در عرصه‌ی رقص مدرن، در حرکات تجویزی راینر جنبه‌ها و اجزایی می‌بینند که در رقص‌های سنتی تر وجود ندارد. اما ساختار کلی توجهی که راینر از مخاطب می‌طلبد و آن را پیش‌بینی می‌کند یک‌سان است.

مخاطب چنین رقصی باید توجهی مخصوص به خرج دهد؛ برخی از جنبه‌های توجه او را برمی‌شمریم. نخست آنکه، جزئیات فراوانی در حرکات وجود دارد که اگر بینیم دو نفر تشکی را در نمایشگاه مبلمان جابجا می‌کنند به آنها توجهی نمی‌کنیم، اما اگر آن حرکات را در قالب هنر رقص به ما عرضه کنند برایمان مهم می‌شوند. در واقع، هر انحنا و خمیدگی بدن که در اجرای کنش جابجا کردن تشک نقش دارد اهمیت می‌یابد. بنابراین ما مخاطبان رقص ملزم به توجه هرچه بهتر و بیشتر به ظرافت‌های حرکتی می‌شویم، بهتر و بیشتر از وقتی که همان حرکت‌ها را در یک فضای روزمره مشاهده می‌کنیم. دوم آنکه، از ما انتظار

می‌رود دنبال علت و نکته‌ای در حرکات باشیم که فقط غایتِ عملیِ جابه‌جاشدن تشک هم نیست؛ باید ببینیم علت و نکته‌ی این واقعیت که ما را به سالن نمایش کشانده‌اند تا این فعالیتِ عملی را پیش چشم‌مان بگذارند و توجه دقیق و تیزبینانه از ما می‌خواهند کدام است. کنش‌ها و حرکات‌های رقصندگان نمونه‌هایی است از چگونگیِ خدمت‌کردنِ بدن همچو ابزار در تحققِ اهداف و غایات تعریف‌شده. کنش‌ها و حرکات‌های رقصندگان، که در مقام چنین نمونه‌هایی به ما عرضه شوند، توصیفِ شیوه‌ی تن‌یافتگی یا تناوریِ ما هستند - آنچنان‌که کرول و بینز می‌گویند.

پیش از آنکه چند درس کلی از این مثال بگیریم و آنها را به موضوع اصلی خود یعنی ماهیت آثار هنری ادبی پیوند دهیم، بهتر است یک مثال دیگر و این‌بار از هنرهای تجسمی بیاوریم تا مطلب کامل شود. دامین هرست^۱ هنرمند معاصر انگلیسی است که در عرصه‌ی تجسمی فعالیت می‌کند. اثر هنری که نام هرست را بر سر زبان‌ها انداخت یک محفظه‌ی شیشه‌ای بزرگِ مستطیل‌شکل و پر از فرمالدئید است که در آن یک کوسه‌ببری چهار متری به‌طور معلق قرار داده شده است. همین شیء را با همین مشخصات می‌توان در موزه‌ی تاریخ طبیعی مشاهده کرد. بنابراین، پرسش ما این خواهد بود که چگونه است که در یک مورد، جایگاه هنری می‌یابد و آن را در گالری می‌گذارند اما در مورد دیگر جایگاه علمی یا تاریخی می‌یابد و آن را در موزه نگه می‌دارند. اگر کسی شبانه برود و آن دورا جابه‌جا کند چه؟ آیا تفاوتی می‌کند؟ در اینجا نیز نمی‌توانیم توضیحی را که به نهاد هنر تکیه می‌کند بپذیریم و بگوییم محفظه‌ی درون گالری شیء هنری است زیرا هرست هنرمند است یا آن محفظه در گالری هنری به نمایش درآمده است. اشاره به این واقعیت نیز ما را به جایی نمی‌رساند که اثر هرست مانند اثر راینر عنوانی دارد (عنوانی که هرست برای اثر هنری خود برگزیده این است: عدم امکانِ فیزیکیِ مرگ در ذهن کسی که زنده است) زیرا در این صورت آنچه پرسش‌انگیز می‌شود این خواهد بود که نقش و کارکرد این عنوان خاص چیست که از آن محفظه اثر هنری می‌سازد درحالی‌که دادنِ عنوان «کوسه‌ببری استرالیایی» به شینی مشابه، آن را رهسپار موزه‌ی تاریخ طبیعی می‌کند.

همچو موردِ راینر، پاسخ خود را انگار باید پیرامون مخاطب جستجو کنیم: شیوه‌ی واکنش دادنِ مخاطبِ هدف به شیء نمایش یافته. باز توجهی که قرار است مخاطب به کیفیاتِ محسوس و دیدنی شیء بکند اهمیت می‌یابد. وقتی محفظه در موزه‌ی تاریخ طبیعی نمایش داده شود توجه و علاقه‌ی ما فقط به کوسه، کیفیات فیزیکیِ کوسه، حالت بدن او که در حرکت است، و غیره معطوف می‌شود. محفظه به طفیلیِ کوسه وجود دارد و ظرف آن است، پس به چشم نمی‌آید. اما چون در گالری نمایش داده شود لابد مخاطب باید به آن نیز توجه کند، به همان طریق که به یک اثر تجسمی توجه می‌کند. گرداگرد محفظه که قدم می‌زند، نه فقط کوسه را می‌بیند بلکه شیوه‌ی اثرگذاری محفظه‌ی شفاف بر ظاهر تجسمیِ کوسه را نیز می‌بیند. به نظر می‌رسد کوسه همواره در حال فشارآوردن به سطح آن ضلعی است که مخاطب کنار آن ایستاده؛ وقتی مخاطب به سوی گوشه‌ی محفظه گام برمی‌دارد، نخست کوسه منعکس می‌شود و دوتا دیده می‌شود اما جلوتر که می‌رود کوسه باز یکی می‌شود اما انگار از جای نخست تکان خورده و مکان متفاوتی را اشغال کرده است. به عبارت دیگر، کوسه در گالری به نحوی نمایش می‌یابد که برای شیء فیزیکی غیرممکن است یعنی شرایط فیزیکی‌اش با شرایط معمولِ دیگر اشیاء فرق می‌کند؛ برای مثال می‌تواند دو تا دیده شود و انگار در دو مکان قرار دارد، یا می‌تواند از یک مکان به مکان دیگر جابه‌جا شود بی‌آنکه فاصله‌ی میان آن دو مکان را طی کرده باشد. با توجه به عنوانی که هرست به این اثر داده، می‌توانیم به علت و نکته‌ی مورد نظر او بیندیشیم. عدم امکانِ فیزیکیِ کوسه‌ی درون محفظه شاید استعاره‌ای است برای آن عدم امکانِ فیزیکی که در عنوان آمده است.

در هر دو مورد راینر و هرست دیدیم که تفاوت میان چیزی که در مقام شیء هنری ظاهر می‌شود و چیزی که از لحاظ کیفیات و مشخصات فرقی با شیء هنری ندارد اما در مقام شیء هنری ظاهر نمی‌شود به این بازمی‌گردد که هنرمند چه قصدی درباره‌ی کارکرد آن شیء داشته است. در مورد شیء هنری، قصد هنرمند این است که اثرش ابزاری برای بازنمایی، بیانگری^۱ یا مثال‌وارگی^۲ باشد. اگر بخواهیم تعبیر کلی به کار ببریم تا برای هنرهای گوناگون صدق کند و بدین

ترتیب مایه‌ی وحدت در تعریف هنرها شود، آنچه را که در مقام ابزار به کار می‌رود و کارکردهای مورد نظر هنرمند به وسیله‌ی آن اجرا و انجام می‌شود *محمل هنری*^۱ می‌نامیم. محمل هنری در کار راینر نوع خاصی از حرکات است که در هر بار اجرا مصداق‌های گوناگون می‌یابد. محمل هنری در کار هرست کوسه‌بیری است که در محفظه‌ی شفاف به نمایش درآمده. بنابراین می‌توانیم کارکرد بازنمایی، کارکرد بیانگری و کارکرد مثال‌وارگی را که از طریق محمل هنری اجرا می‌شوند *محتوای هنری* بخوانیم. محمل هنری محتوای هنری را پیکربندی یا به تعبیر دیگر صورت‌بندی می‌کند. بنابراین هنرمند محمل هنری را به این قصد نمایش می‌دهد که محتوای مشخصی را صورت‌بندی کند. (اینکه هنرمند در کدام موارد توانسته قصد خود را فعلیت بخشد موضوع فصل پنجم است.) همچنین دیدیم که هنرمند در انجام این کار به آگاهی‌ها و شناخت‌هایی اتکا می‌کند که در مخاطب هدفش سراغ دارد. فرض هنرمند این است که مخاطب می‌داند با شیء هنری به کدام شیوه‌ها رفتار کند. این رفتار مستلزم چند چیز است: توجه خاص به محمل هنری، علاقه به کیفیاتی که محمل هنری تمثیل آنهاست، این فرض که «نکته‌ی» کلی‌تری در پس کیفیات بارز محمل هنری نهفته است و این فرض که این نکته از طریق جنبه‌های بازنمایی، بیانگری و مثال‌وارگی شیء هنری بیان می‌شود. نیز دیدیم که آگاهی‌ها و شناخت‌های مشترکی که هنرمند بر آنها تکیه می‌زند ممکن است آگاهی و شناخت از دیگر آثار هنری باشد، آثار هنری همان هنرمند یا آثار هنری دیگر هنرمندان که اهداف مشابهی دنبال می‌کنند.

به تعبیر دیگر، نه فقط این دیدگاه وجود دارد که تولید هنر مستلزم صورت‌بندی یا پیکربندی محتوا به وسیله‌ی محمل است، این دیدگاه نیز هست که تولید هنر متضمن انواعی شناخت‌ها و آگاهی‌های مشترک میان هنرمند و مخاطب است؛ به لطف چنین اشتراکی است که محتوا امکان می‌یابد به شیوه‌های متمایز صورت‌بندی یا پیکربندی شود. این شیوه‌های متمایز را نلسون گودمن فیلسوف «نمون‌های امر زیباشناختی»^۲ می‌خواند [۱۴]. تا بدینجا چند چیز را مشاهده کردیم: اگر بخواهیم محتوای صورت‌بندی‌شده‌ی اثر هنری را به درستی تعیین کنیم باید جزئیات محمل هنری را به دقت ملاحظه و توجه کنیم؛ محمل‌های هنری

این کارکرد را دارند که برخی کیفیات خود را برجسته می‌کنند و آن را چون مثال و سرمشق در برابر دیدگان می‌گذارند؛ بسیاری از کیفیات متفاوت هر محمل نقش خاصی را در صورت‌بندی محتوا ایفا می‌کنند و سرانجام اینکه محمل هنری نه تنها شماری از کارکردهای صورت‌بندی را انجام می‌دهد بلکه این کارکردها را به‌شیوهی «سلسله‌مراتبی» انجام می‌دهد یعنی محتوای «مرتبه‌ی بالاتر» توسط محتوای «مرتبه‌ی پایین‌تر» صورت‌بندی می‌شود. (گودمن این جنبه‌ها را با اصطلاحات فنی‌تر بیان می‌کند، مانند تراکم «نحوی» و «معنایی» نظام نمادین، مثال‌وارگی، «سرشاری» نسبی نماد هنری، و کارکردهای ارجاعی).

بنابراین، پیشنهاد ما این است که هنر بودن یک اثر به عناصر سازنده‌ی آن یا شیوه‌ی تألیف آن عناصر نیست، بلکه به این است که هنرمند در صورت‌بندی محتوا چه نقش و کارکردی را به تألیف عناصر سازنده‌ی محمل هنری داده و قصدش در این باره کدام است. اگر به مواردی توجه کنیم که محمل هنری از لحاظ تجسمی هیچ تفاوتی با چیزی که محمل هنری نیست ندارد [کوسه‌بیری]، مطلب روشن‌تر می‌شود. البته بیشتر محمل‌های هنری ویژگی‌های تمایزبخشی دارند که مایه‌ی تمایز آنها از چیزهای معمولی است و هنرمندان نیز قاعدتاً این ویژگی‌ها را لحاظ می‌کنند زیرا تمایل دارند محتوا را به‌شیوه‌ی «زیباشناختی» صورت‌بندی کنند و می‌دانند که در حوزه‌ی هنری خود مخاطبان چه دریافتی از محمل هنری دارند و آن را چگونه تفسیر می‌کنند. اما از این مطلب نتیجه نمی‌شود که هر جا صورت‌بندی محتوا به‌شیوه‌ی «زیباشناختی» انجام گرفت هنر است - «زیباشناختی» به معنای گودمنی کلمه یعنی مطابق با «نمون‌های» مورد نظر او. نخست اینکه، همچنان‌که در بالا نیز پیشنهاد کردیم، باید اصطلاح «اثر هنری» را به آن اشیایی محدود کنیم که خالق‌شان قصد کرده محتوا را به‌شیوه‌ی «زیباشناختی» صورت‌بندی کند. دوم اینکه، پیشنهاد کردیم هنرمندان محتوای آثارشان را با اقتباس و تکیه بر آگاهی‌های مشترک درباره‌ی چگونه فهم شدن محمل هنری صورت‌بندی می‌کنند. این آگاهی‌های مشترک که می‌توان به آنها برچسب رسانه‌ی هنری زد بنیادی فراهم می‌آورند برای صورت‌بندی محتوا به‌شیوه‌ی متمایز «زیباشناختی». اما در اینجا دو مسئله وجود دارد. یک) شاید

کسی بر این آگاهی‌ها تکیه کند اما یا به‌عمد یا از کم‌مهارتی نتواند محتوا را به شیوه‌ای «زیباشناختی» صورت‌بندی کند. اگر به‌عمد باشد، با هنر آوانگارد سروکار داریم اما اگر از کمبود مهارت باشد با هنر بد سروکار داریم؛ به‌هر حال در هر دو مورد هنر است. (دو) شاید کسی چیزی را محمل هنری بگیرد اما به آگاهی‌های مشترک که رسانه‌ی هنری هستند تکیه نکند. در این مورد با شینی سروکار داریم که فقط نماد زیباشناختی خواهد بود نه شیء هنری. گودمن این مطلب را تصریح نمی‌کند اما گمان کنم اگر قرار باشد فهم ما از آنچه هنر بودن آثار هنری را رقم می‌زند از فهم متعارف ما از هنر حتی‌الامکان خیلی دور نرود مطلب مهمی است و باید بدان تصریح کرد.

اکنون بگذارید به موضوع اصلی پژوهش خود بازگردیم. آیا می‌توان به این پرسش که هنر بودن آثار هنری ادبی از کجا مایه می‌گیرد به همان طریق پاسخ گفت که پرسش‌های متناظر در دیگر هنرها چون هنرهای تجسمی و رقص را پاسخ گفتیم؟ معتقدم که می‌توانیم و این پاسخ را با ارجاع به چند مثال از حوزه شعر که پیشتر معرفی کردم اثبات می‌کنم. نخست شعر الیوت را در نظر بگیرید. رشته‌ی واژه‌هایی که خوب می‌توان تصور کرد در یک پیاله فروشی بر زبان آمده‌اند در اینجا توسط شاعر به قصد خاصی گفته شده و کارکرد مشخصی از آنها خواسته شده است. فرض را بر این می‌گذاریم که انتخاب واژه‌ها از روی عمد بوده و نباید بی‌تناسبی‌های گرامری را نادیده بگیریم، هرچند شاید در مکالمه‌های روزمره چنین کنیم. مهم‌تر آنکه، رشته‌ی واژه‌ها در شعر الیوت به‌کار می‌رود تا ابتذال برخی گفتگوها و عدم لطافت آنها، حرف مفت زدن و فقدان موضوعیت گسترده‌تر فرهنگی را برسانند پس شعر مثال‌واری این پدیده‌هاست. در این معنا، واژه‌های خاص استخدام‌شده ضرورتی ندارند زیرا واژه‌های دیگر نیز می‌توانستند به‌استخدام شاعر درآیند و همین کارکردها را انجام دهند و هیچ نقصی هم در شعر پدید نیاید. اما قطعه‌ی مذکور به‌رغم کارکردش در مثال‌واری، در کارکرد بیانگری نیز فعال است و پیام گسترده‌تر شعر را که در عنوانش [سرزمین هرز] بازتاب دارد بیان می‌کند. دورافتادن از فرهنگ و سنت که الیوت در زندگی معاصر مشاهده می‌کند، فقدان ارزش‌های فرهنگی و معنوی و از این قبیل موضوع‌ها.

گرچه واژه‌های مکالمه برای نقشِ مثال‌وارگی ضرورت مطلق ندارند و جایگزین‌پذیر هستند باز آنها را با دقتی می‌خوانیم که اگر در یک پیاله‌فروشی به گوشمان بخورند آن دقت را به خرج نمی‌دهیم، زیرا واژه‌ها در اینجا بخشی از یک متن بزرگ‌تر هستند که همین توجه دقیق را از ما می‌طلبد. از این لحاظ، ما با خوانش خود مکالمه را که نقش محملِ متنی به خود گرفته غنی‌سازی می‌کنیم زیرا با چنین خوانشی روابط میان واژه‌ها و نیز تداعی‌ها با واژه‌های به‌کاررفته در جای دیگر شعر را بیرون می‌کشیم و این روابط و تداعی‌ها را در تحسین خود از شعر مؤثر و دخیل می‌دانیم.

در مورد شعر الیوت، قصد نویسنده مبنی بر اینکه باید چنین استراتژی‌های خوانشی به کار رود برای خواننده روشن است زیرا آن قطعه در زمینه‌ی بزرگ‌ترِ کل شعر واقع است و شعر در قالب نظم ارائه شده نه در قالب نثر. این دو مسئله باعث می‌شود استراتژی‌های خوانش در خواننده‌ای که با «رسانه‌ی هنری» شعر آشنا است بسیج شوند. اما در مورد قطعاتی که از شعر هاپکینز یا شعر تامس آوردیم، «خسونت» به‌کار رفته علیه زبان از طریق نحو نامعمول و چفت‌وبست‌های معنایی ناآشنا نه فقط نشانه‌های اضافه‌ای هستند که هشدار می‌دهند متن را چگونه باید خواند بلکه کیفیاتی را تولید می‌کنند که «منتقدان نو» بر آنها انگشت گذارده و کیفیات «ادبی» نامیده‌اند. برای مثال، می‌توان به ابهام‌هایی که در ساخت‌های هاپکینزی وجود دارد اشاره کرد. وضعیت نامتعین گرامری «خندق» در سطر دوم (که معلوم نیست فعل است یا اسم) و ابهام در ارتباط عبارت «سمت راست» با «خندق» امکان می‌دهد معناهای متفاوتی مطرح شود که هریک دیگری را از میدان به در می‌کند. صدای واژه‌ها نیز برای محتوا اهمیت می‌یابد. هم‌آواهای «too» و «two» و «to» در سطر نخست یا همگونیِ مصوت‌ها^۱ و واج‌آرایی^۲ در سطر سوم (سیل آسا یا چو آبشار، خموشانه یا پر خروش) صدای آب دریا را که در جای دیگر شعر با واژه‌ها بازنمایی شده از نظر آوایی بازنمایی می‌کند. در شعر تامس نیز گره‌زدن عبارت‌های نامربوط به هم را داریم - مانند «نورِ بادآورده» (windfall light) - که به همدیگر ارجاع و توجه می‌دهند.

حتا از این چند مثال نیز معلوم می‌شود که شعر تکنیک‌های خوانش را به کدام شیوه‌ها طلب می‌کند تا متن بتواند به‌عنوان «نماد زیباشناختی» (به همان معنا که در بحث از رقص و هنر تجسمی معرفی کردیم) ایفای نقش کند. ما مخاطبان این متن‌ها البته دامنه‌ی گسترده‌تری از کیفیاتِ واژه‌های به‌کاررفته را در نظر می‌گیریم. برای مثال لحن و پژواک فرهنگی واژه‌ها، تداعی‌ها و حتا آهنگ و آوای آنها را خودآگاه و ناخودآگاه لحاظ می‌کنیم. علاوه بر «معنای» واژه‌ها این را در نظر می‌گیریم که فلان سطر از شعر، به‌مثابه‌ی سطر، مثال‌واری چه چیز تواند بود یا به‌عبارت دیگر چه چیز را از طریق مثال‌وارگی بازنمایی می‌کند. موضوع دیگری که برای مخاطب مطرح است این است که محتوای موجود در سطح اولیه و بی‌واسطه چگونه محتوای «مرتبه‌ی بالاتر» را شکل می‌دهد؛ محتوای مرتبه‌ی بالاتر همان پیام یا نکته‌ای است که قرار است در خوانش منکشف گردد. محتوای مرتبه‌ی بالاتر به‌طور صریح صورت‌بندی نمی‌شود بلکه خواننده با توجه دقیق به عوامل صورت‌بندی‌شده در مرتبه‌های پایین‌تر که توسط محمل هنری به اجرا درمی‌آیند آن را تعیین می‌کند. بنابراین، همچو رقص یا هنر تجسمی، در مواجهه با شعر نیز باید به فهم خود و شیوه‌های صورت‌بندی توجه کنیم. به زبان گودمنی، باید متن را به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای سرشار، متراکم نحوی و معنایی، مثال‌واره و ارجاع‌دهنده بفهمیم. اینجاست که معلوم می‌شود یک متن چه کارکردهای متفاوتی را اجرا می‌کند تا محمل اثر هنری باشد. باز چون گذشته پیشنهاد من این است که متن در پرتو قصدِ مؤلف مبنی بر اینکه مخاطب با چه استراتژی‌های خوانش به سراغ متن برود، به محمل اثر هنری تبدیل می‌شود.

البته شعر فقط یک نوع از آثار هنری ادبی است و ما بیشتر با آثار منشور چون رمان‌ها و نمایشنامه‌ها سروکار داریم. تبیین پیشنهادی ما درباره‌ی ماهیت اثر هنری ادبی را چگونه می‌توان بر آن دیگر مصداق‌ها اطلاق کرد؟ این پرسش را در اینجا پاسخ نخواهم داد بلکه در فصل‌های آینده، هرچند غیرمستقیم، بدان می‌پردازم. در فصل چهارم خواهیم دید که فهم روایت در آثار داستانی مستلزم آن است که بیش از هر چیز پیام متن یا معنای موضوعی را لحاظ کنیم. در فصل هشتم که نظریه‌ها و مدعیات شناخت‌گرایان را از نظر می‌گذرانیم، خواهیم دید که داستان‌ها چگونه و به کدام شیوه‌ها بر فهم ما از جهان اثر می‌گذارند.

کوتاه سخن آنکه؛ پیشنهاد من این بوده که آثار هنری ادبی را نه برحسب محتوای متمایزشان و نه برحسب سبک یا نحو متمایزشان، بلکه برحسب اینکه به لطف تصنیف^۱ زبانی‌شان چگونه برای صورت‌بندی محتوا محمل می‌شوند تعریف کنیم. کیفیات آشکارتر آثار هنری ادبی — ساختارهای عروضی شعر، آشفتگی نحوی برخی واژه‌ها که فرمالیست‌ها از آنها سخن می‌گفتند، استفاده از صنایع ادبی مانند استعاره و ایهام و دیگرها — ابزارهایی برای صورت‌بندی محتوا هستند اما فقط در شرایطی می‌توانند در مقام چنین ابزاری خدمت کنند که آگاهی‌ها و شناخت‌هایی درباره‌ی شیوه‌ی خوانش متن در مخاطب وجود داشته باشد. نویسندگان این آگاهی‌ها و شناخت‌ها را پیش‌فرض می‌گیرد و خواننده نیز اگر بخواهد متن را «دریابد» باید به آنها آراسته باشد.