آیا نقد همان تفسیر است؟

کالین لیاس
ترجمه‌ی فتاح محمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

معمولاً چنین تصور می‌شد که منتقدان، دست‌کم در دو حیطه‌ی عمده فعالیت دارند. نخست، آن‌ها بر اساس مزایا و معایب آثار هنری، و در مورد موسیقی، رقص و درام، بر اساس اجرا، دست به ارزیابی می‌زنند. دوم، آن‌ها تفسیرهایی از آثار هنری ارایه می‌کنند.

در جای دیگری گفته‌ام که کار ارزیابی، منتقد را در تشخیص ویژگی‌های ارزشی (و نوشتن درباره‌ی آن‌ها برای جلب نظر دیگران به آن‌ها) درگیر می‌کند. اما آثار هنری ممکن است به دلایل بسیار مختلف واجد ارزش باشند، و همیشه معلوم نیست که وقتی یک شئ را به عنوان اثر هنری تلقی می‌کنیم، همه‌ی این دلایل به یکسان ذی‌ربط باشند. تا زمانی که چیزی درباره‌ی آن‌چه به تفسیر و داوری آثار هنری مربوط است، ندانیم، از موقعیت مناسبی برای مشخص کردن فعالیت‌های منتقد برخوردار نخواهیم شد. من در

این مقاله از طریق پیش کشیدن موضوعی به‌شدت مجادله‌آمیز، این کار را آغاز می‌کنم؛ از جمله این‌که ارجاعاتی که به خالق اثر هنری می‌شوند، و به‌خصوص ارجاعاتی که به نیت هنرمند می‌شوند، ربطی به نقد دارند یا نه.من این کار را با طرح بحثی درباره‌ی نامربوط بودن ارجاع به هنرمند و نیت او، و با تبیین این بحث پیش برده‌ام.

آیا ارجاع به هنرمند و نیت او ربطی به نقد دارد؟

بحث

اجازه بدهید با چیزی شروع کنیم که به نظر می‌رسد یک ادعای آشکار باشد، و آن عبارت است از این‌که کار منتقد، صحبت کردن درباره‌ی کلیتی به نام «خوداثر» است. کار منتقد این است که درباره‌ی چیزهایی چون *هملت*، کنسرتو ویلنسل الگار، *گوئرنیکای* پیکاسو، و *داوود* میکل آنژ صحبت کند. آن‌چه‌ما می‌خواهیم بدانیم مربوط به ویژگی‌های ارزشی این آثار است.به یقین مسایلی درباره‌ی ماهیت یا موقعیت هستی‌شناختی اشیایی که اثر هنری نامیده می‌شوند، وجود دارند. فعلاً می‌توانیم این مسایل را کنار بگذاریم و به سراغ چیزی برویم که قرار است اصل بدیهی نقد مربوط [به اثر] باشد: کار منتقد عبارت است از صحبت درباره‌ی اثر هنری.

اگر منتقد از این خط منحرف شود و چیزهای دیگری را مورد توجه قرار دهد، در این صورت آن‌چه می‌گوید ربطی به نقد نخواهد داشت، به همان اندازه نامربوط که شما از من می‌خواهید درباره‌ی مراکش صحبت کنم، اما من صحبت از مالت می‌کنم.

این‌گونه تبیین به‌ظاهر پیش‌پا افتاده از وظیفه منتقد که من لحظه‌ای پیش ارایه کردم، در واقع نخستین پیش‌فرض بحث با اهمیتی است که برای خلاص کردن نقد از نیاز به ارجاع به خالق اثر هنری، یا داشتن اطلاعاتی از او، طرح شده است.

دومین پیش‌فرض این بحث نیز به همان اندازه واضح است. چون این پیش‌فرض می‌گوید که اثر هنری یک چیز است و خالق آن چیزی دیگر؛ چیزی متمایز، می‌توانیم بگوییم که اثر و هنرمند، هستی‌های مجزایی هستند. این گفته تا حدود زیادی پذیرفتنی است. چون طبق یک اصل فلسفی، اگر دو چیز داشته باشیم و آن‌چه بر یکی از آن‌ها صادق است متفاوت باشد. آن‌چه بر دیگری صادق است، آن دو، چیزهای متفاوتی خواهند بود. اما به نظر بدیهی می‌رسد که چیزی که به‌درستی می‌توان درباره‌ی اثر هنری گفت متفاوت است با چیزی که به‌درستی می‌توان درباره‌ی خالق آن گفت. این *مونالیزای* لئوناردو داوینچی است که روی فلان دیوار موزه‌ی لوور آویخته است. نه لئوناردو. این *آکروبات روی توپ* اثر پیکاسوست که عمدتاً از رنگ آبی ساخته شده، نه پیکاسو. این *سمفونی پنجم* بتهوون است که هنوز می‌توان در سالن‌های کنسرت به آن گوش داد، نه بتهوون. پس می‌گوییم که اثر و هنرمند دو هستی مجزایند.

اجازه بدهید دو پیش‌فرض بحث خود را با هم ادغام کنیم.

پیش‌فرض: کار منتقد عبارت است از صحبت درباره‌ی اثر.

پیش‌فرض‌دو: هنرمند، جدا از اثری است که می‌آفریند.

از این دو پیش‌فرض می‌توان نتیجه‌ی زیر را گرفت:

نتیجه‌گیری: هرچیزی که منتقد درباره‌ی هنرمند می‌گوید، ربطی به کار منتقد ندارد.

اما باید ببینیم که استفاده‌کنندگان از این استدلال چه چیزی را تخطئه نمی‌کنند. مثلاً کندوکاو در زندگی هنرمندان و ماجرای آفرینش آثارشان، کاری به جا به حساب می‌آید. هر چند این کارها ربطی به نقد ندارند، اما چنان‌که بردسلی و ویمسات در مقاله‌ی «اشتباه عمدی» (بنگرید به de Molina, 1976, p.6) می‌گویند «زندگی نامه‌ی ادبی» هستند. هم‌چنین ممکن است شرایط اقتصادی و اجتماعی زمان نوشته شدن اثر را مطالعه کنیم تادریابیم که این عوامل چه‌کنش و واکنشی با روان‌شناسی فردی هنرمند برای خلق این اثر داشته‌اند. اما مسأله این است که بررسی این‌که اثری که دارای مزایا و معایب معینی است چگونه به ظهور رسیده یک چیز است و بررسی این‌که این اثر واقعاً چه مزایا و معایبی دارد، چیز دیگر است.

استدلالی دیگر

یک استدلال دیگر، این آخرین ادعا را تقویت می‌کند. از آن‌جا که آثار هنری هستی‌هایی جدا از هنرمندان هستند،

می‌توان دو خط سیر برای این استدلال تصور کرد. خط سیر اول این است که از خود اثر شروع کنیم. می‌توانیم از این اثر به عنوان پاره‌ای از یک مدرک استفاده کنیم؛ مدرکی که از روی آن به استنباط‌هایی درباره‌ی کسی که اثر را نوشته و درباره‌ی موقعیت او در زمان نوشته شدن اثر، می‌رسیم. از این رو برخی، از بیزاری جنسی هملت، به این استنباط رسیده‌اند که خود شکسپیر از مسایل جنسی متنفر بوده است. اما این استدلال می‌گوید که این ربطی به نقد ندارد. این یعنی استفاده از یک چیز (اثر) به عنوان سکوی پرشی برای صحبت درباره‌ی چیزی دیگر (هنرمند). این استنباط ما را از چیزی که باید موضوع توجه ما باشد، یعنی اثر، به سوی چیزی کاملاً جدا یعنی هنرمند، منحرف می‌کند و از آن‌جا که کار منتقد صحبت درباره‌ی اثر است، این استنباط باید بی‌ارتباط با نقد؛ باشد، هرچند وقتی کار، یک کار زندگی‌نامه‌ای است، ممکن است کاملاً معقول و موجه باشد. خط سیر دیگر عبارت است از این‌که از اطلاعاتی استفاده کنیم که ممکن است در اثر بیابیم. اما در این صورت آن نوع استنباط در اصل غیرضروری است. (هرچند در عمل ممکن است راه میان‌بری را رسیدن به درکی از اثر در اختیار ما بگذارد.) به این دلیل غیرضروری است که اگر اثر واجد فلان خصوصیت است، پس آن خصوصیت باید در خود اثر قابل شناسایی باشد. اگر به این صورت قابل شناسایی است، پس برای یافتن آن ما فقط باید خود اثر را بررسی کنیم. ما مجبور نیستیم که به هنرمندان متکی باشیم تا به ما بگویند چه خصوصیاتی را می‌توان در آثار پیدا کرد. در واقع حتی اگر آن‌ها بتوانند بگویند که چه خصوصیاتی در اثر مستتر است، و در نهایت برای آزمون صحت موارد ادعا شده، باید به خود اثر مراجعه کنیم. اما اگر در نهایت ما مجبوریم برای تأیید حضور برخی ویژگی‌ها در اثر، به سراغ اثر برویم، بهتر نیست از همان ابتدا از خود اثر شروع کنیم، و از این طریق از بیراهه رفتن در وادی زندگی‌نامه‌ی هنرمند اجتناب کرده باشیم؟ نتیجه‌ی این خط استدلال این است که استنباط‌هایی که از روی اثر راجع به هنرمند حاصل می‌شوند، بی‌ارتباط با نقد هستند، چون ما را از بررسی اثر به بررسی چیزی دیگر منحرف می‌کنند. و استنباط‌های راجع به اثر که از اطلاعاتی درباره‌ی هنر هنرمند پدید آمده‌اند، غیرضروری‌اند. اگر می‌خواهیم بدانیم که اثر دارای چه ویژگی‌هایی است، فقط باید به خود آن نگاه کنیم. پس ارجاعات به هنرمند، هم بی‌ربط‌اند و هم غیرضروری.

استنباط‌هایی که از روی اثر راجع به هنرمند حاصل می‌شوند، بی‌ارتباط با نقد هستند، چون ما را از بررسی اثر به بررسی چیزی دیگر منحرف می‌کنند

نقد، و بررسی‌های تکوینی

ملاحظات دیگری هستند که این استدلال‌ها را تقویت می‌کنند. از این رو بررسی تکوین یک اثر هنری، به دنبال یافتن فشارهای سیاسی، اقتصادی، تاریخی و فرهنگی است که نتیجه‌ی تأثیر آن‌ها بر فرد انسانی خاص با ویژگی‌های روان‌شناختی خاص، خلق یک اثر هنری خاص است و چنین بررسیی به مثابه‌ی شاخه‌ای از تاریخ، ممکن و پذیرفتنی است، اما درباره‌ی این بررسی‌های تکوینی دو چیز را باید یادآوری کرد. نخست، ما معمولاً به این دلیل دست به این بررسی‌ها می‌زنیم که پیشاپیش و مستقل از چنین بررسی‌هایی، آن‌ها را به عنوان مزیت متنی که می‌خواهیم تکوین آن را توضیح دهیم، به رسمیت شناخته‌ایم. ما تکوین مثلاً شعرهای وردورث را بررسی می‌کنیم چون پیشاپیش می‌دانیم که شعرهای بزرگی هستند. از این رو به نظر می‌رسد که انگار داوری‌های نقادانه‌ی ارزش پیش از بررسی‌های تکوینی اثر هنری اتفاق افتاده و انگیزه بخش این بررسی‌هاست.

اولویت بررسی‌های ارزشی بر بررسی‌های تکوینی را نکته‌ی دیگری تشدید می‌کند. ما می‌توانیم تکوین همه‌ی محصولات بشری را بررسی کنیم و تردیدی نیست که برای هر یک از این محصولات، ماجرای پیچیده و جالبی پدید خواهد آمد، می‌خواهد این محصول قلم‌اندازی بر پشت

پاکت سیگار باشد یا نبرد من هیتلر، یا هملت. اما در این صورت این پرسش مطرح می‌شود: چه چیزی باعث می‌شود که کندوکاوهای تکوینی در یک اثر، بخشی از بررسی هنر باشند؟ به نظر می‌رسد پاسخ چنین باشد: وقتی که شئ مورد مطالعه‌ی ما هنر است. اما از این پاسخ چنین برمی‌آید که ما مجبوریم چیزی را مستقل از هر بررسی درباره‌ی تکوین آن، به عنوان اثر هنری بشناسیم.

دانستن چیزهایی درباره‌ی هنرمند، اغلب ما را به خواندن چیزهایی در درون اثر رهنمون می‌شود که از نظر نهان بودند یا واکنش در خور ما را برنمی‌انگیختند

به یقین، به محض این‌که فهمیدیم که یک اثر هنری پیشاروی ماست، می‌توانیم مطمئن باشیم که بررسی تکوین آن بخشی از بررسی هنر است. اما، چگونه آن‌چه را که هنر است از آن‌چه هنر نیست تشخیص دهیم؟ بردسلی یک پیشنهاد ارایه می‌کند، مبنی بر این‌که آثار هنری به این دلیل با چیزهای دیگر متفاوت می‌شوند که واجد انواع خاصی از ویژگی‌های ارزشی هستند. اما اگر چنین باشد، در این صورت اولویت بررسی‌های انتقادی بر بررسی‌های تکوینی مسجل شده است؛ چون، آن‌چه سبب می‌شود بررسی تکوینی یک اثر بخشی از بررسی هنر باشد این است که تصمیم گرفته‌ایم که آن اثر دارای فلان ارزش‌هاست؛ و چه چیزی به‌جز فعالیت‌های ارزیابانه‌ی منتقد چنین تصمیمی می‌گیرد؟ از این رو این فعالیت‌ها بنیان بررسی اثر هنری را می‌سازند. (این دقیقاً همان چیزی است که در عمل اتفاق می‌افتد.) چون مادام که منتقدان کار خود را به انجام نرسانده‌اند، ما نمی‌دانیم که شیئی که داریم تکوینش را بررسی می‌کنیم هنر است یا نه، و به همین ترتیب نخواهیم دانست که کندوکاو ما درباره‌ی تکوین آن، بخشی از بررسی هنر است.

این امر، پیامدهای مهمی دارد. از این رو کار اصلی بررسی‌های ادبی ملهم ازمارکسیزم عبارت بوده است از تبیین خاستگاه‌های اجتماعی و اقتصادی آثار هنری. ضمن این‌که نتایج حاصل از این بررسی‌ها جالب و مهم است، اما این‌ها صرفاً بررسی‌هایی ادبی به حساب می‌آیند، چون نوع دیگری از بررسی‌هامسجل کرده‌اند که اشیای مورد مطالعه مارکسیست‌ها آثاری ادبی هستند. تروتسکی در نوشته‌ای به این مسأله چنین اشاره می‌کند:

> کاملاً درست است که نمی‌توان در رد یا قبول یک اثر هنری همیشه مطابق اصول مارکسیزم عمل کرد. یک اثر هنری، قبل از هر چیز، باید بر اساس قوانین خاص خود، یعنی بر اساس قانون هنر، داوری شود. اما مارکسیزم تنها می‌تواند توضیح دهد که چرا و چگونه فلان گرایش در فلان دوره‌ی تاریخی به ظهور رسید؛ به‌عبارت دیگر چه کسانی بودند که چنین فرم هنری، و نه فرم دیگر را، طلب کردند و چرا طلب کردند.
>
> **تروتسکی، ۱۹۶۰، ص ۱۷۸**

این سخن مشابه آن چیزی است که من گفتم: آن‌چه «هنر» نامیده می‌شود، ممکن است از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشد. شرایط حاکم بر استفاده از واژه‌ی «هنر» خود، شرایطی اجتماعی و فرهنگی هستند، چون منعکس‌کننده‌ی آن درک عمومی است که منادیان یک فرهنگ از به کار بردن واژه‌ی «هنر» در ذهن دارند. اما با وجود این، پرسیدن این‌که آیا یک شئ را می‌توان طبق همان درک عمومی، به‌درستی «هنر» نامید، یک چیز است و درخواست شرحی از تکوین هر اثر هنری خاص، چیزی دیگر.

من استدلال‌های متعددی برای کنار گذاشتن کارهایی چون ارجاع به هنرمند و دانش او از حیطه‌ی فعالیت‌های نقادانه ارایه کرده‌ام. این استدلال‌ها گاهی با ملاحظات عملی همراه بوده‌اند. گاهی یا اطلاعاتی درباره‌ی هنرمند نداریم، یا این اطلاعات بسیار اندک‌اند، چنان‌که در مورد شکسپیر این‌گونه است. اما، حتی در این صورت نیز کار نقادی از حرکت باز نمی‌ماند، و از این واقعیت می‌توان چنین نتیجه گرفت دانش مربوط به هنرمند و ارجاع به او نمی‌تواند بنیان نقد را تشکیل دهد.[1] هم‌چنین می‌گویند که دانستن چیزهایی درباره‌ی هنرمند، اغلب ما را به خواندن چیزهایی در درون

اثر رهنمون می‌شود که از نظر نهان بودند یا واکنش در خور ما را برنمی‌انگیختند. بسیاری، درخوانش اول، مفتون شعر **لالایی** اودن می‌شوند، شعری که این‌گونه آغاز می‌شود: «بگذار سر خفته‌ی خود را عشق من / ای انسان بر سینه‌ی بی‌وفای من.» پی بردن به این‌که اودن هم‌جنس‌گرا بوده، اغلب سبب بروز واکنش خصمانه می‌شود. به همین دلیل است که می‌گویند بهتر است این‌گونه اطلاعات زندگی‌نامه‌ای را از ملاحظات خود کنار بگذاریم. هم‌چنین می‌گویند که هنرمندان بهترین داوران آثار خود نیستند، چون ممکن است در مورد اهمیت کاری که انجام داده‌اند دروغ بگویند، دچار سوءتفاهم شوند و یا داوری نادرست بکنند، بنابراین بهتر است به هنگام ارزیابی آثارشان، آن‌ها را در نظر نگیریم.

ارزیابی استدلال

می‌خواهم به بررسی استدلالی بپردازم، که پیشتر ارایه کردم. طبق این استدلال:

پیش‌فرض یک: کار منطقی منتقد عبارت است از صحبت کردن درباره‌ی اثر.

پیش‌فرض دو: هنرمند جدا از اثری است که می‌آفریند.

نتیجه‌گیری: هر چیزی که منتقد درباره‌ی هنرمند می‌گوید، ربطی به کار منتقد ندارد.

وقتی ما استدلالی از این نوع را ارزیابی می‌کنیم، ممکن است با دو پرسش مواجه شویم. نخست، آیا این استدلال معتبر است؟ به عبارت دیگر، از پیش‌فرض «نتیجه‌ای» حاصل می‌شود. دوم، ممکن است بپرسیم آیا پیش‌فرض‌ها صحیح هستند؟ چون اگر من (به‌درستی) پیش‌فرض‌های یک استدلال را نپذیرم، مجبور نیستم چیزی را که از این پیش‌فرض‌ها نتیجه می‌شود، بپذیرم.

به نظر می‌رسد که این استدلال، شرط اول را برآورده می‌کند: نتیجه‌گیری آن از پیش‌فرض‌هایش سرچشمه می‌گیرد؛ یعنی استدلال معتبر است. بدین ترتیب پرسش این خواهد بود: آیا پیش‌فرض‌ها صحیح هستند؟ من مایل نیستم که نخستین پیش‌فرض را مورد پرسش قرار دهم. این بدان معناست که اگر من این استدلال را رد می‌کنم پس حتماً پیش‌فرض دوم را نادرست می‌دانم.

پیشترگفتم که مقبولیت این پیش‌فرض دوم، ناشی از این حقیقت است که بیشتر حرف‌هایی که درباره‌ی اثر هنری می‌زنیم در مورد خود اثر صادق است، اما در مورد پدیدآورنده‌ی آن صادق نیست. ممکن است ***پاوان برای شاهزاده‌ی مرده**** اثر راول به نظر من یک موسیقی غمگین برسد، اما از این گفته نمی‌توان نتیجه گرفت که راول هنگام ساختن آن غمگین بوده است. حتی وقتی یک اثر و پدیدآورنده‌ی آن، یک ویژگی مشترک دارند؛ مثلاً هر دو سنگین هستند. وقتی می‌گوییم که اثر سنگین است منظور دیگری داریم، و وقتی می‌گوییم پدیدآورنده‌ی آن سنگین است، منظوری دیگر.

پس به نظر می‌رسد که می‌توان صحبت از غمگین بودن یک اثر کرد بدون این‌که صحبت از غمگین بودن پدیدآورنده‌ی آن کرد، می‌توان از رنگ‌های یک اثر گفت، بدون این‌که صحبت از رنگ‌های خالق آن کرد، و الی آخر. پس، این پیش‌فرض دوم استدلالی راکه من آوردم، تأیید می‌کند.

هنرمند و اثر

اکنون اجازه بدهید به موارد متفاوت‌تری بپردازیم.

وایان بوشا در کتاب *ریتوریقای قصه* درباره‌ی *فاسق خانم چترلی* می‌نویسد:

> خلاصه کلام، هرچه نابرابری در این کتاب هست. در هسته‌ی رمان مستتر شده است... اگر ما این کتاب را با مایه‌ای از ناراحتی ناشی از عجز و لابه‌ی خاص آن، تمام می‌کنیم... نهایتاً به این دلیل است که هیچ تکنیک ادبی نمی‌تواند مؤلف حقیر سردرگم و خودنما را که در جای‌جای کتاب، خود را به تلویح به رخ می‌کشد، از نظر ما پنهان کند.
>
> بوث، ۱۹۶۱، ص ۸۱

و ف. ر. لیویس درباره‌ی *آسیاب کنار جویبار* اثر جرج الیوت می‌نویسد:

> اما وقتی رمان‌نویس اشارتی به شور و هیجانات خاص زندگی درونی مگی می‌کند، ارتعاش‌ها مستقیماً و صرفاً از جانب

رمان‌نویس می‌آیند، و از حضور بصیرتی پخته‌تر از بصیرت خودمگی، جلوگیری می‌کنند. در چنین جاهایی است که احتمال بسیار می‌رود که با نیتی نقادانه و آگاهانه بگوییم که در نحوه‌ی ارایه‌ی مگی توسط جرج الیوت، عنصری از خودباوری (self-idealization) پنهان است. وقتی می‌گوییم که همراه این خودباوری، عنصری از دلسوزی به خود وجود دارد، انتقاد، خود را تیزتر می‌کند. سلوک جرج الیوت با بی‌تجربگی خود به‌صورتی که در وجود مگی بازنمایی شده، برخلاف یک سلوک بالغ است.

لیویس، ۱۹۶۲، صص ۵۴ ـ ۵۵

این نوشته‌ها توجه ما را به کهکشانی از اصطلاحات که معمولاً از سوی منتقدان به‌کارگرفته می‌شود، جلب می‌کند. این مجموعه شامل واژه‌هایی است چون «متظاهر»، «زبان باز»، «بی‌محتوا»، «احساساتی»، «ناپخته»، «زیرک»، «حساس»، «شوخ‌طبع»، «تیزهوش» و «نکته‌سنج».

گرایش منتقدان به استفاده از این نوع اصطلاحات مشکلاتی برای دومین پیش‌فرض استدلالی که من در مورد کنار نهادن اطلاعات مربوط به هنرمند و ارجاع به هنرمند، از حیطه‌ی نقد، پیش کشیدم، به بار می‌آورد. آن پیش‌فرض وادارمان می‌کند بپذیریم که در برابر هر اصطلاحی که منتقدان به کار می‌برند، می‌توانیم این پرسش را پیش بکشیم: «آیا این اصطلاح برای ارجاع به هنرمند به کار رفته یا برای ارجاع به اثر؟» با این فرض که ارجاع به یکی، ارجاع به دیگری نیست. اکنون اجازه بدهید اصطلاحی چون «تیزهوش» را در نظر بگیریم، و بپرسیم که آیا این واژه، به‌صورتی که منتقدان به کار می‌برند، به اثر ارجاع می‌کند یا به هنرمند. وقتی می‌گوییم که ادعای تیزهوش بودن اثر با رجوع به جزییات اثر، توجیه می‌شود، در واقع از اطلاق تیزهوش به اثر حمایت کرده‌ایم. اما این واقعیت که واژه‌هایی چون «تیزهوش» را منتقدان پدیدآورندگان آثار به کار می‌گیرند، در مقابل اعتقاد مبتنی بر محل ارجاع بودن اثر (و نه هنرمند) قرار می‌گیرد. (لیویس به الیوت ارجاع می‌دهد و بوث به لارنس). اما این‌که منتقدان بدین‌گونه صحبت می‌کنند، نشانه‌ی این نیست که آنان کار درستی انجام می‌دهند. اما در این صورت آنانی که مخالف ارجاع به هنرمند هستند ممکن است بگویند که چه پیشنهادی برای برخورد با اظهارنظرهایی از نوعی که من نقل قول کردم، دارند.

من پیشنهاد می‌کنم که وقتی در برابر این پرسش قرار می‌گیرم که «منظور از واژه‌ی تیزهوش چیست، هنرمند (ولی نه اثر) یا اثر (اما نه هنرمند)» جواب روشنی ندهیم. چون در موارد مختلفی که نقل کردم، به نظر می‌رسد هم‌زمان در مورد هر دو (هنرمند و اثر) صحبت می‌کنیم. در واقع بهترین پاسخ این است که منظور ما از واژه‌ی تیزهوش، کیفیتی است که با هنرمند در اثر، به ظهور رسیده است. مصداق واژه‌ی تیزهوش به صورتی که منتقدان به‌کار می‌برند، عبارت است از «هنرمند به صورتی که خود را در اثر متجلی می‌سازد.» چون با آن‌که در چنین مواردی ما ادعای خود بر این‌که اثر مثلاً تیزهوش است با ارجاع به جزییات اثر توجیه می‌کنیم، اما آن‌چه درباره‌اش صحبت می‌کنیم، هنرمند است به صورتی که خود را در ذات اثر متجلی می‌سازد. به‌عبارت دیگر، دست‌کم در برخی موارد، پرسش «آیا منظور شما هنرمند است یا اثر» پاسخ روشنی برنمی‌تابد. و بدین ترتیب ادعای پیش‌فرض دو، مبنی بر این‌که اثر یک چیز است و هنرمند چیزی دیگر،چیزی متمایز و جدا، فاقد اعتبار به نظر می‌رسد.

خالی از لطف نیست که بدانیم که ویسمات که ابتدا همراه با بردسلی تلاش می‌کرد و ارجاع به هنرمند را [از حیطه‌ی نقد] حذف کند، در عمل به اعتقادی رسیده است که مورد حمایت من است. وی می‌نویسد:

آن‌چه ما می‌گفتیم... و در واقع فکر می‌کنم آن‌چه سعی می‌کردیم بگوییم، عبارت از این بود که نزدیک‌ترین چیز از میان چیزهای بیرون از اثر، به ذهن نیت‌مند و معنادار هنرمند، همواره فقدان نیت بالفعل (effective) اوست یا ذهن عملی (operative) (و به صورتی که در خود اثر ظاهر می‌شود یا از اثر استنباط می‌شود.

بردسلی، به نقل از دمولینا، ۱۹۷۶، ص ۳۶

اما این همان حرف من نیست که گاهی ما از هنرمند به صورتی که در اثر، متجلی شده، حرف می‌زنیم؟ و آیا این برخلاف پیش‌فرض دوم استدلال من نیست که از ما می‌خواست هنرمند و اثر را به عنوان چیزهایی کاملاً جدا از

هم به حساب آوریم؟ حتی ویسمات که یکی از بزرگترین صاحبان دیدگاه مبتنی بر محوریت اثر است و نه هنرمند، مجبور است اعتراف کند که گاهی صحبت از ویژگی‌های یک اثر، چیزی نیست جز صحبت از ویژگی‌های ذهن هنرمند که در اثر تجلی یافته‌اند.

خلاصه، برای این‌که پیش‌فرض دوم بحث ما درست باشد، این هم باید درست باشد که در مورد هر اصطلاحی که منتقدان به کار می‌برند، می‌توانیم این پرسش کاملاً به‌جا را پیش بکشیم: «آیا آن اصطلاح در ارجاع به هنرمند به کار می‌رود (که در این صورت نباید در ارجاع به اثر به کار رود) یا در ارجاع به اثر (که در این صورت قرار نیست در ارجاع به هنرمند به کار رود)؟» اما اصطلاحاتی که اکنون مورد نظر ما هستند به هنرمندی اشاره می‌کنند که به شکلی محسوس در اثر حضور دارد. از این‌رو منتقد هنگام به کار بردن این واژه‌ها ضمن اشاره به اثر، پدیدآورنده‌ی آن اثر را نیز باید در نظر داشته باشد. در این حالت، با فرض این‌که استفاده از این اصطلاحات در نقد مجاز است، یعنی موضوعی که بعداً به آن خواهم پرداخت، می‌توان نتیجه گرفت که برخی نوشته‌های نقادانه درباره‌ی اثر هنری لزوماً ارجاع به پدیدآورنده‌ی اثر را نیز در خود مستتر دارند و استدلالی که در رد چنین امکانی مطرح کردم مبتنی بر پیش‌فرض غلط است و بنابراین وارد نیست.

اما پیش از بررسی پاسخ‌های اجتماعی برای گفته‌هایم، می‌خواهم با دقت بیشتری اظهارات خود را تبیین کنم.

نمی‌خواهم بگویم این ادعا که اثری مثلاً تیزهوش یا شوخ‌طبع است، بدان معناست که شخصی که آن اثر را نوشته، نقاشی کرده، یا ساخته، به‌طور کلی آدمی تیزهوش و شوخ‌طبع بوده است. این حرف نیازی به دلیل و مدرک ندارد. چون به‌خوبی می‌توان تصور کرد که نویسنده‌ی یک رمان شوخ‌طبع ممکن است در یک گفت‌وگوی پس از شام، آدمی کند ذهن و کسل‌کننده از آب دربیاید. همه‌ی آن‌چه می‌خواهم بگویم این است که وقتی می‌گوییم اثری تیزهوش است، منظور این است که پدیدآورنده‌ی آن، صرفنظر از کاراکتر عمومی‌اش، در *آن‌جا*، یعنی در *آن* موقعیت، تیزهوشی نشان داده است. و این را می‌توان بدون توجه خاص به زندگی‌ها و عشق‌های هنرمند، و بدون گرفتار شدن در دام ستایش‌های دراماتیک بی‌معنا از نبوغ هنرمندانه، گفت.

از این گذشته، نمی‌خواهم بگویم که توجه به هنرمند مستتر در اثر، تنها توجهی است که باید به اثر هنری معطوف کنیم. برعکس می‌خواهم بگویم که ممکن است جنبه‌هایی از کاراکتر و بینش هنرمند در اثر متجلی شده باشد و در نتیجه بدون اشاره به جنبه‌ها نمی‌توانیم در مورد آن اثر حق مطلب را ادا کنیم.

پاسخ‌های احتمالی: سخنگوی دراماتیک

پاسخ‌های متعددی در برابر این نظریه‌ی من که «گاهی ارجاع به یک اثر ممکن است لزوماً شامل ارجاع به پدیدآورنده‌ی آن نیز باشد» ابراز شده است. باسطر مهمی از یک تفکر، که نخستین بار در مقاله‌ی بردسلی و ویسمات دیده شد، آغاز می‌کنم. آنان می‌نویسند:

> حتی یک شعر عاشقانه‌ی کوتاه نیز دراماتیک است پاسخ یک متکلم به یک موقعیت است. ما باید اندیشه‌ها و رفتارهای شعر را بی‌درنگ به این متکلم دراماتیک منتسب کنیم؛ و اگر به مؤلف نسبت می‌دهیم، این کار را تنها از طریق ارجاع به زندگی‌نامه‌ی او انجام دهیم.[۲]
>
> **بردسلی و ویسمات، نقل از دمولینا، ۱۹۷۶**

در این‌جا از ما می‌خواهند بپذیریم که وقتی پدیدآورنده‌ی اثری، مثلاً یک اثر ادبی، پدید می‌آورد، یک شخص قصه‌ای خلق می‌شود که اثر را تکلم می‌کند. وقتی ما ویژگی‌های شخصی به اثر نسبت می‌دهیم، باید آن‌ها را به این متکلم که به صورت قصه‌ای خلق شده نسبت دهیم، نه به مؤلف. از این رو بردسلی در *امکان نقد* می‌نویسد:

> البته می‌توان از یک شعر برای اجرای یک کنش استفاده کرد؛ مثلاً می‌توان آن را در یک جعبه‌ی شیرینی جا داد، یا همراه نامه‌ای کرد تا برشور و احساس آن صحه بگذارد. اما نوشتن چنین شعری؛ یعنی... خلق یک کاراکتر قصه‌ای که یک کنش قصه‌ای را اجرا می‌کند.

بردسلی، ۱۹۷۰، صص ۵۸ ـ ۵۹

وی هم‌چنین درکتاب *زیبایی‌شناسی* می‌نویسد:

> بدین ترتیب در هر اثر ادبی یک متکلم یا صدای پنهانی وجود دارد: کسی که اثر وانمود می‌کند که از او ساطع شده است... این متکلم را نباید با مؤلف اثر یکسان شمرد... بدیهی است که وقتی کانن دویل در داستان‌های شرلوک هلمز واژه‌ای «من» را به کار می‌برد، منظور او از این ضمیر، ارجاع به شخصی حقیقی (و مطمئناً به خود او) نیست... پس چرا باید فرض کنیم که وقتی کیتس یا شلی، ضمیر «من» را به کار می‌گیرند، همواره به خودشان اشاره می‌کنند.

بردسلی، ۱۹۵۸، صص ۲۳۸ به بعد

بردسلی می‌گوید، چرا هرگز نباید ویژگی‌های شخصی یک اثر را به پدیدآورنده‌ی، آن نسبت داد. چون ممکن است پدیدآورنده صرفاً تظاهری زیرکانه به داشتن آن ویژگی‌ها کرده باشد

بدین ترتیب می‌گوید که وقتی درباره‌ی یک اثر هنری صحبت می‌کنیم، اصطلاح‌های شعر بر ویژگی‌های شخصیی که ما به کار می‌گیریم، نه به هنرمند درون اثر، بلکه به شخصی قصه‌ای اشاره دارند که هنرمند برای تکلم اثر آفریده است.

این استدلال، استدلالی مشکوک است. چون اگر حق با بردسلی و دیگرانی است که مفهوم متکلم دراماتیک را به کار گرفته‌اند، در این صورت وقتی می‌گوییم که یک اثر مثلاً تیزهوش است، منظورمان این است که این متکلم قصه‌ای دراماتیک است که تیزهوش است؛ چه این متکلم آشکار باشد. چنان‌که در روایت‌های اول‌شخص است، و چه آشکار، چنان‌که در رمان‌های جین آستین است. اما اغلب چنین نیست. بدین ترتیب متکلم قصه‌ای دراماتیکِ داستان‌های شرلوک هلمز، یعنی دکتر واتسن، لاف‌زن، پرت و کندذهن است. اما خود داستان‌ها تیزهوش، حساس، باهوش و شوخ‌طبع‌اند. پس وقتی این واژه‌ها را در مورد آن داستان‌ها به کار می‌بریم، منظور ما متکلم قصه‌ای دراماتیک این داستان‌ها نیست. اما منظور ما چه کسی می‌تواند باشد به‌جز آن هوش کنترل‌کننده‌ای که از خلال آثار، آن متکلم قصه‌ای دراماتیک کنندهن را به ما ارایه می‌کند، و از طریق این ارایه، ویژگی‌های هوش و کاراکتر را متجلی می‌سازد، و این هوش کنترل‌کننده اگر مؤلف نیست، پس کیست؟

پس به عقیده‌ی من، ما باید متکلم درون اثر (مثلاً واتسن) را از متکلم خود اثر (مثلاً کانن دویل) که اثر را در کنار متکلم دراماتیک آن به ما ارایه می‌کنند، متمایز سازیم. چنان‌که بردسلی نیز می‌گوید، درست است که ما نمی‌توانیم همیشه متکلم درون اثر را با مؤلف اثر یکسان بپنداریم، اما این دلیل آن نیست که نمی‌توانیم متکلم اثر را با پدیدآورنده‌ی اثر یکسان بپنداریم.

هسته‌ی اظهارات بردسلی (بردسلی، ۱۹۷۰، پیشگفته) این است که خلق یک اثر هنری ادبی، یعنی درگیر شدن در نوعی تظاهر یا بازی (play acting) که در آن، شخص، متکلمی را اختراع می‌کند تا از طریق او اثر را ارایه کند.[۳] موضوعات جالبی در این‌جا هستند که به پرسش مربوط به مناسبت، اگر مناسبتی باشد، صداقت در هنر می‌شوند.

عنصر حقیقت درگفته‌ی بردسلی این است که رمان‌نویسان، موسقیدانان و نقاشان می‌توانند در آثارشان، تظاهر به اعتقادات، احساس‌ها و رفتارها و ویژگی‌هایی کنند که در عمل فاقد آن‌هایند. از این‌رو یک هنرمند پراحساس ممکن است، باز هم به دلایل مادی، دست به خلق یک اثر آبکی بزند. و بردسلی می‌گوید، پس می‌توان دید که چرا هرگز نباید ویژگی‌های شخصی یک اثر را به پدیدآورنده‌ی، آن نسبت داد. چون ممکن است پدیدآورنده صرفاً تظاهری زیرکانه به داشتن آن ویژگی‌ها کرده باشد.

اما مشکلی در این‌جا هست. یک پدیدآورنده، در واقع می‌تواند مثلاً اثری بنویسد که در آن تظاهر به غلط‌اندازبودن، احساساتی بودن و پرمدعا بودن بکند. اما به‌سختی می‌تواند اثری بنویسد که در آن تظاهر به باهوش بودن، شوخ‌طبع بودن و تیزهوش بودنی بکند که نیست. از این رو، وقتی

اثری می‌بینیم که خود، واجد این ویژگی‌هاست، دیگر معنا ندارد که فرض کنیم هنرمند تظاهر به داشتن این ویژگی‌ها کرد، در حالی که در واقع فاقد آن‌هاست. اگر این‌ها ویژگی‌های اثر هستند ناگزیر ویژگی‌های پدیدآورنده به‌صورتی که *آن‌جا* [در اثر] متجلی شده‌اند، خواهند بود.

مشکل دیگری درباره‌ی تلاش برای نادیده گرفتن مطلق هوش کنترل‌کننده‌ی هنرمند، وجود دارد. اگر این کار را بکنیم، در این صورت در توضیح تمهیدات مهمی چون طنز (irony) و نقیضه (parady) دچار مشکل خواهیم شد. از این‌رو، سویفت در کتاب *یک پیشنهاد فروتنانه* کسانی را که دست به خلق نوعی تنگدستی در ایرلند زدند، به باد حمله می‌گیرد. او این کار را با نوشتن چیزی انجام می‌دهد که می‌توانست سخن کسی باشد که معتقد است می‌توان مشکلات ناشی از جمعیت کودکان اضافی ایرلند را با پرورش بچه‌هایی به عنوان منبع گوشت، حل کرد. تصور و اجرای این انگاره درخشان است. اما اگر این نکته را درنیابیم که سویفت، یعنی پدیدآورنده‌ی اثر، درگیر یک عمل طنز شده است، کل مطلب از دست خواهد رفت. ما باید بدانیم که خلق این تظاهر، یک کنش *عملی* طنز است که در آن پدیدآورنده‌ی ادبی، ظرافت طبع، شور و شوق، و خیالپردازی خود را در حدی اعلا متجلی می‌سازد. و این دانش نه تنها وقوف بر نیت هنرمند، بلکه در عین حال وقوف بر شرایط تاریخی و غیره را نیز طلب می‌کند.

پاسخ‌های احتمالی: بی‌ربط بودن اصطلاحات شعر بر ویژگی‌های شخصی

بنابراین پیدایش مفهوم متکلم دراماتیک، به ما اجازه نمی‌دهد که ارجاع به هنرمندان توسط منتقدان را نادیده بگیریم. این، ما را به راهبرد دیگری می‌رساند: این‌که هرچند اشاره به ویژگی‌های شخصی به معنای صحبت از هنرمند تجلی‌یافته در اثر است، با این‌حال این کار سبب نمی‌شود که ارجاع به هنرمندان با کار نقد مربوط باشد. آلن تورمی در پایان نوشته‌ای که در آن می‌خواهد انکار کند که صحبت از آثار هنری، به هر صورت شامل ارجاع به پدیدآورندگان آن‌ها نیز هست، مجبور به اعتراف شده که یک اثر هنری ممکن است زبان حال (expression) نگرش‌ها، عواطف، و ویژگی‌های ذهنی پدیدآورنده‌ی آن باشد.» (تورمی ۱۹۷۱، ص ۱۱۸۰). او، برخلاف بردسلی که سعی کرده است با توسل به مفهوم متکلم دراماتیک، نشان دهد که نمی‌توان اثر هنری را تجلی‌گاه افکار، عواطف، و نگرش‌های پدیدآورنده به حساب آورد، تلاشی در این راه به خرج نمی‌دهد.

تعبیری که می‌گوید هنر، زبان حال ذهن و سیرت هنرمند است، تمایزی منطقی بین هنر و شکل‌های دیگر فعالیت انسانی برقرار نمی‌سازد

اما تورمی سپس می‌افزاید: «تعبیری که می‌گوید هنر، زبان حال ذهن و سیرت هنرمند است، تمایزی منطقی بین هنر و شکل‌های دیگر فعالیت انسانی برقرار نمی‌سازد.» (همان ص ۱۲۳). از این‌رو، تورمی می‌گوید تنها چیزهایی که باید در اثر هنری به صورتی منطقی مورد توجه منتقد قرار گیرند، آن‌هایی هستند که وجه اشتراکی با چیزهای غیرهنری ندارند. بدین ترتیب او باید بر این باور باشد که اگر ما اثر هنری را از چیزهایی که هنر نیستند جدا کنیم، در این صورت آثار هنری باید خصوصیاتی داشته باشند که آثاری که هنر نیستند، ندارند. این خصوصیات چیزهایی خواهند بود که سبب می‌شوند هنر، هنر شود، و اگر ما مایل به صحبت درباره‌ی هنر به *عنوان* هنر هستیم، این‌ها تنها خصوصیاتی هستند که توجه ما را جلب خواهند کرد. اما استدلال او باید به این‌جا برسد که چیزهایی غیر از هنر نیز می‌توانند ـ همان‌طور که به گفته‌ی تورمی هنر می‌تواند ـ زبان حال نگرش‌ها، عواطف، احساسات و ویژگی‌های شخصیتی انسان باشند. آثار هنری از این بابت وجه *اشتراک* با دیگر فعالیت‌های انسانی از قبیل ایراد خطابه یا گفتارهای سیاسی دارند. اما از آن‌جا که تورمی معتقد است که منتقدان باید خود را محدود به چیزی کنند که در هنر هست اما در دیگر

فعالیت‌ها و فراورده‌های انسانی نیست ـ به‌عبارت دیگر، چیزهایی که ویژه‌ی هنر هستند ـ پس ارجاع به بیان نگرش‌ها، عواطف، احساسات و ویژگی‌های خلق و خو [ی پدیدآورنده‌ی اثر] در آثار هنری، ربطی به وظیفه‌ی منتقد ندارد، حتی اگر این آثار، در واقع نگرش‌ها، عواطف، و باورهای پدیدآورندگان خود رامتجلی کرده باشند.

پس ارجاع به بیان نگرش‌ها، عواطف، احساسات و ویژگی‌های خلق و خو [ی پدیدآورنده‌ی اثر] در آثار هنری، ربطی به وظیفه‌ی منتقد ندارد، حتی اگر این آثار، در واقع نگرش‌ها، عواطف، و باورهای پدیدآورندگان خود رامتجلی کرده باشند

لازم است درباره‌ی این استدلال به موارد چندی اشاره کرد. نخست، این استدلال، خلاف این واقعیت است که منتقدان دست به قلم بسیاری که صحبت از بیان خصوصیات شخصی هنرمند در آثار هنری پدید آمده توسط آن‌ها را کار به جایی می‌دانند. لیویس در بخشی از نوشته‌ی خود که پیشتر نقل کردم می‌گوید که اظهارات او درباره‌ی عدم بلوغ متجلی در آثار جرج الیوت «با قصد انتقادی آگاهانه» بیان شده‌اند. البته چنان‌که پیشتر گفتم، منتقدان دست به قلم ممکن است آن را به‌درستی درنیافته باشند، اما پیش از آن‌که به این نتیجه برسیم که این اتفاق افتاده است، لازم است بحث مفصلی از تأثیرات بکنیم.

دوم، به نظر می‌رسد استدلال تورمی این باشد که منتقد نباید هیچ‌یک از ویژگی‌های اثر هنری را که در چیزهای غیرهنری نیز یافت می‌شوند، مورد توجه قرار دهد. این استدلال شامل حال موارد بسیار زیادی خواهد شد. این آثار هنری خصوصیاتی را با چیزهای طبیعی، مثلاً رنگ، شکل، ظرافت، زیبایی و پویایی مشترک‌اند و همواره به خاطر داشتن این خصوصیات تحسین شده‌اند. اما به نظر بی‌معنا می‌رسد بگوییم که منتقد نباید از این ویژگی‌ها حرفی به میان آورد. فقط به این دلیل که چیزهایی که هنر نیستند، هم واجد این ویژگی‌ها هستند. پس همین واقعیت که چیزهایی غیر از آثار هنری ویژگی‌های شخصی را متجلی می‌سازند، دلیلی برای باور به این‌که منتقد نمی‌تواند به این ویژگی‌ها اشاره کند، باقی نمی‌گذارد.

پاسخ‌های *احتمالی*: تردید نسبت به *اشخاص*

سومین پاسخ در برابر ادعای من (مبنی بر این‌که می‌توان در آثار هنری هوش کنترل‌کننده‌ای را ردیابی کرد که ویژگی‌هایی چون تظاهر و تیزهوشی، قابل اطلاق به آن هستند) نسبت به دو پاسخ پیشین لایه‌های بس عمیق‌تری را شامل می‌شود.

دیدگاهی که من پیش کشیدم از ذهن یا هوش کنترل‌کننده‌ای صحبت می‌کند که می‌توان در اثر پیدا کرد؛ و ویژگی این دیدگاه استفاده از واژگانی خاص بود. و اکنون از طریق پیش کشیدن سومین پاسخ به ادعای من، می‌توان تفاوت مهمی را در نظر آورد که بین پاسخ‌های کسانی هست که در درون سنت فلسفی «آنگلو امریکایی» کار می‌کنند (مثلاً بردسلی و تورمی) و پاسخ آن‌هایی که درون سنت فلسفی قاره‌ای اروپایی (اروپا به‌جز بریتانیا) کار می‌کنند (مثلاً بارت، فوکو، لوی استروس، و دریدا). آن‌چه من خواهم گفت، موضوعاتی را در سطح مقدماتی پیش می‌کشد، و در جای دیگری به تفصیل به آن‌ها پرداخته‌ام.

بردسلی و تورمی در وجود اشخاصی منفرد با ذهن‌ها و شخصیت‌های خاص خود، تردید نمی‌کنند. آن‌چه آن‌ها می‌خواهند نشان دهند این است که نیازی به ارجاع به گروه خاصی از ذهن‌ها و شخصیت‌ها، از جمله ذهن‌ها و شخصیت‌های هنرمندان نیست. یک دلیل این، دلیلی که به‌نوعی مورد تردید من بوده است، باور به این است که می‌توان بین ذهن هنرمند و اثری که محصول آن ذهن است، تمایز قایل شد؛ و این‌که وظیفه هنرمند این است که صرفاً به دومی [اثر] بپردازد. در چیزی که می‌توان «سنت قاره‌ای اروپایی» نامید، ما شاهد رویکردهای بنیادگرایانه‌تری هستیم، از جمله رویکردی که پرسش‌های اساسی درباره‌ی

انسجام اعتقادات سنتی ما نسبت به اشخاص، مطرح می‌کند. لوی استروس، مثلاً می‌گوید که «هدف علوم انسانی، نه ساختن انسان، بلکه محو کردن اوست.» (لوی استروس، ۱۹۶۲، ص. ۳۲۶). فوکو می‌نویسد که «انسان تنها یک اختراع جدید است، انگاره (figure)ای که تنها دو قرن از عمرش می‌گذرد، چین‌خوردگی ساده‌ای در دانش ما که به محض این‌که این دانش فرم جدیدی به خود بگیرد، ناپدید خواهد شد.» (فوکو، ۱۹۶۶، ص ۱۵). و می‌توان این حرف را پیشنهادی به حساب آورد که از ما می‌خواهد درباره‌ی مفهومی که از یک شخص داریم، اندیشه کنیم.

این جمله از استدلال آشکارا به بحث فعلی ما مربوط است. گفتم که در صحبت از آثار هنری می‌توان صحبت از اشخاص، مردان، زنان، انسان‌هایی کرد که آن آثار را خلق کرده‌اند. اما اگر باورهای سنتی ما درباره‌ی اشخاص مورد تردید قرار گیرند، در این صورت دیگر چندان واضح نخواهد بود که ما در مقام منتقد، به هنگام ارجاع به اشخاصی که «هنرمند» می‌نامیم، چه منظوری داریم.

هرچند این موضوع به تفصیل در جای دیگر مورد بحث قرار گرفته، اما در این‌جا برخی مسایل ابتدایی را درباره‌ی مناسبت آن با بحث پیشین من، یادآوری خواهم کرد. نخست، تاریخ جدیدترین نگره‌های مربوط به نقد، به عنوان واکنشی در برابر دکارت، فیلسوف فرانسوی، آغاز می‌شود. هسته‌ی اصلی فلسفه‌ی دکارت عبارت بود از تمایز بین دو نوع ماده (substance): ماده‌ی ذهنی و ماده‌ی جسمانی (فیزیکی). فلسفه‌ی دکارت یک فلسفه‌ی ثنوی (dualistc) است. بدن، مثلاً، جسمانی است، اما هستی دیگری هست که به طریقی به آن پیوند خورده است و این هستی همانا ذهن، یعنی مقر اندیشه، احساس و شخصیت است که چیز متفاوتی از بدن جسمانی است.

گفته می‌شود اعتقاد به این‌که چیزهای جسمانی معنای خود را از فعالیت ذهن‌ها می‌گیرند، بخشی از این دیدگاه است. بدین ترتیب واژه یک هستی جسمانی است، یعنی یک صدا، یا اثر مرکب بر کاغذ، که می‌توان به صورت جسمانی (فیزیکی) آن را توضیح داد و در نتیجه مرده و خالی از معناست. وقتی ذهن یک فرد، یعنی شخصی که حرف می‌زند، معنایی را با واژه همراه می‌کند، یا از طریق تراشیدن معنایی برای آن، آن معنا را به واژه تحمیل می‌کند، واژه دارای معنا می‌شود.

برای قضاوت درباره‌ی انسجام این دیدگاه باید مورد تپل مپل** لوییس کارول را در نظر بگیریم که سعی می‌کرد به طریقی که در دیدگاه منتسب به دکارت تصور شده، عمل کند. تپل مپل در جایی به آلیس می‌گوید: «این‌جا افتخاری برای تو هست» آلیس سردرگم می‌پرسد که منظور او از «افتخار» (glory) چیست. او جواب می‌دهد: «منظور من از *افتخار* یک بحث ظریف سخیف است.» آلیس اعتراض می‌کند که «افتخار» به معنای «بحث ظریف سخیف» نیست. تپل مپل با تبختر پاسخ می‌دهد: «وقتی من واژه‌ای را به کار می‌برم، درست همان معنایی را می‌دهد که من خواسته‌ام بدهد، نه بیشتر نه کمتر.»

مسأله این است که تپل مپل چگونه معنای خود را آشکار می‌سازد. چون واژه‌ی «افتخار» را با استفاده از عبارت «یک بحث ظریف سخیف» توضیح می‌دهد. اما در توضیح او، این عبارت نیز معنای خود را مدیون اراده‌ی او به دادن معنایی به آن، است. بدین ترتیب، فرض کنید او می‌گوید: «منظور من از بحث ظریف سخیف، کلوچه‌ی کاستاروست.» اما حالا همان پرسش درباره‌ی این عبارت نیز تکرار می‌شود: «کلوچه‌ی کاستارو» یعنی چه؟ نتیجه این‌که اگر معنا را فقط اراده‌ی افراد اعطا کند، در این صورت ما وارد یک سیر قهقرایی بی‌پایان می‌شویم. هر زمان که عبارت جدیدی به عنوان معنای عبارت پیشین، می‌آید می‌توانیم بپرسیم که معنای این عبارت جدید چیست، و الی آخر تا ابد و اگر این دیدگاه دکارت است، نتیجه می‌گیریم که معنا هرگز نمی‌تواند وضوح یابد.

اگر قرار است معنا وضوح یابد، به این دلیل وضوح خواهد یافت که ما در توضیح معنا نه به کنش‌های فردی، که افراد به‌وسیله‌ی آن به واژه‌های خود معنا اعطا می‌کنند، بلکه به ساختار عمومی و بیناشخصی (interpersonal) ادراک که مستقل از هوا و هوس افراد گوینده، به زبان ما معنا

می‌بخشد، متوسل می‌شویم. این، همان ساختار عمومی است که به واژه‌ها معنا می‌بخشد، نه مقاصد یک فرد متکلم. اما اکنون این استدلال به حمله‌ای بر خود مفهوم شخص در مقام یک شعور (consciesness) مجزا از نوعی که دکارت تصور کرده است، شعوری که به دنیای ما معنا می‌بخشد، تبدیل می‌شود. چون [می‌توان پرسید که] این شعور چگونه خود را بیان خواهد کرد؟ یکی از راه‌های بیان خود، این است که بگوید: «من...» اما اکنون واژه‌ی «من» چگونه معنای خود را کسب می‌کند؟ چنان‌که دیدیم این واژه نمی‌تواند معنای خود را از طریق تحمیل یک معنا به آن توسط اراده‌ی فردی به دست آورد. این فرد نمی‌تواند بگوید «منظور من از من...»، چون [می‌توان پرسید که] چگونه واژه‌ها، هر واژه‌ای که می‌خواهد باشد، واژه‌هایی که از طریق آن‌ها او معنای خود از اصطلاح «من» را توضیح می‌دهد، معنای خودشان را کسب می‌کنند؟ باز هم با یک سیر قهقرایی پیش روی ماست. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که ناگزیریم بپذیریم که حتی واژه‌ی «من» همان معنایی را دارد که دارد، نه به این دلیل که فردی معنایی را به‌طور ارادی به آن تحمیل کرده است، بلکه به این دلیل که قوانین عمومی زبان، خود، به مفهومی که یک شخص در ذهن دارد، معنا می‌بخشند. و از این، گاهی می‌توان این نتیجه را گرفت که مفهومی که یک شخص در ذهن دارد، و بدین ترتیب معنایی که ما از شخص بدون خود در ذهن داریم، توسط ساختارهای عمومی و معنابخش زبان به ما داده شده است. اما این ساختارها در معرض اصلاح، نقد، و تغییرند. (آن‌ها ممکن است، مثلاً، به ایده‌هایی تجسم بخشند که به نظر ما خوشایند نمی‌رسند؛ مثل وقتی که می‌گویند مفهومی که ما از شخص در ذهن داریم، بیش از حد مرد محور است.) و از این، گویا این نتیجه حاصل می‌شود که مفهوم مورد نظر ما از یک شخص، مفهوم نوعی هستی نیست که در آن پس پشت خوابیده است و به واژه‌های ما، به کنش‌های ما و به جهان ما معنا می‌بخشد، بلکه مفهومی است که توسط آن، ساختار تغییرپذیر قوانین عمومیی شکل گرفته است که به مفهومی که از شخص در ذهن داریم، معنا می‌بخشد. و سپس این نتیجه حاصل می‌شود که این، مفهوم شخص به عنوان یک شعور فردی مسؤول معنای سخن خود را بی‌اعتبار می‌سازد؛ و آن یکی، به نوبه‌ی خود این ادعا را که برای درک اثر هنری باید به هنرمند رجوع کرد، بی‌اعتبار می‌کند.

این نحله‌ی عجیب اندیشه سه پیامد دارد. یکی، که در این‌جا به آن نپرداخته‌ام، این است که پرسش‌هایی اساسی درباره‌ی مفهوم شخص پدید آمده است. در واقع، برخی گفته‌اند که اشخاص چیزی نیستند مگر نقطه‌هایی که ساختارهای معنابخشِ زمان ما در آن نقطه‌ها با یکدیگر تلاقی می‌کنند و عینیت می‌یابند. [یعنی از حالت انتزاعی خارج می‌شوند.] ما به زبان معنا نمی‌دهیم زبان است که به ما معنا می‌بخشد. (بنگرید به جاناتان کالر، ۱۹۷۵، فصل ۱).

دومین پیامد این استدلال این است که سوءظن ما را نسبت به مفهوم یک شخص که می‌گویند در دکارت وجود دارد ـ مفهوم شخصی در مقام یک هستی غیرمادی، خصوصی (private)، معنابخش که به‌نوعی در پس پشت، بدن جسمانی پنهان است ـ برمی‌انگیزد. در این‌جا من فقط به این نکته اشاره می‌کنم که این‌که می‌توانیم آن مفهوم ناخوشایند از اشخاص را کنار بگذاریم، این نتیجه را نمی‌دهد که می‌توانیم مفهوم شخص را یک‌جا کنار بگذاریم. همه‌ی آن‌چه می‌توانیم نتیجه بگیریم این است که آن‌چه می‌توانیم درباره‌ی اشخاص بگوییم توسط آن‌چه زبان ما اجازه می‌دهد درباره‌ی آن‌ها بگوییم، تعیین می‌شود. و این قابل مقایسه است با آن نحله‌ی فکری که پیشتر در صحبت از «هنرمند مستتر در اثر» از آن استفاده کردم. آن‌چه از به کار بردن اصطلاحاتی چون «تیزهوش» و «متظاهر»، «شوخ‌طبع» و امثال آن‌ها یاد می‌گیریم، به ما اجازه می‌دهد که نشانه‌هایی از یک ذهن دست در کار در متون را از آن‌ها استنباط کنیم. این، ما را متعهد به این دیدگاه نمی‌کند که ما از متن به حضور یک هستی سایه‌وار، یک ذهن به صورتی که دکارت تصور کرد، پی می‌بریم که پس پشت اثر پنهان است و این حق را دارد که هر معنایی را دوست دارد بر آن تحمیل می‌کند. گفتن این‌که مؤلف در اثر حاضر است به معنای اعطای کنترلی مستبدانه به مؤلف بر آن‌چه ممکن است از طریق استفاده از

ساختارهای عمومی و معنابخش زبان مشترک خود درباره‌ی مؤلف در درون اثر پیدا کنیم، از جمله آن‌چه ممکن است درباره‌ی او استنباط کنیم، نیست.
سومین نتیجه‌ای که ممکن است از استدلال‌های من به دست آید عبارت است از این‌که در طرح پرسش‌هایی درباره‌ی معنای اثر هنری، از جمله معنای لفظی آن، اطلاعات مربوط به مؤلف، و ارجاع به او محلی از اعراب ندارد. اکنون وارد بحث جزیی‌نگرتری درباره‌ی این قضیه می‌شویم.

تفسیر و نیت

در ابتدای این مقاله گفتم که منتقدان اغلب تفسیری از اثر هنری به دست می‌دهند. من می‌خواهم روی یک جنبه از این فعالیت بحث کنم، و آن جنبه عبارت است از این پرسش که آیا تفسیر، به مفهوم تبیین معنای اثر، مستلزم ارجاع به هنرمند است. نگره‌ی انتقادی قرن بیستم این رویکرد را با شدت و حدت رد کرده است.

معنا و تفسیر

نخستین موضوع از این موضوعات را به خاطر بیاورم! غیرطبیعی نیست اگر فکر کنیم که پرسش‌های پیرامون معنایی که یک شخص از گفتن پ در نظر داشته، ممکن است با طرح این پرسش که آن شخص چه نیتی از گفتن پ داشته است، منتفی شوند. با پرسش «معنای این خدمت چیست؟» از گوینده می‌خواهیم که ابهام‌ها را با گفتن این‌که چه نیتی از گفتن [آن حرف] داشته است، رفع کند. د. ه. هیرش گفته است که یک معنای معین مستلزم وجود یک اراده‌ی تعیین‌کننده است، به‌طوری که معنای یک سخن (utlerance) از طریق پی بردن به نیت گوینده از گفتن، تعیین می‌شود. او می‌گوید که بدون چنین نیتی هر سخنی از نظر معنا نامعین یا مبهم است.
نخست، آن استدلال «تپل مپل» است که پیشتر به آن اشاره کردم. نتیجه‌ای که از آن استدلال گرفتیم این بود که در این گفته معنا هرگز آشکار نمی‌شود. و از این‌جاست آن دیدگاهی که می‌گوید معنایی که نیت فردی به واژه‌ها می‌دهد، ایجاب می‌کند که بگوییم معنای هیچ واژه‌ای را نمی‌توان توضیح داد. آدمی حتی نمی‌تواند معنای خود را برای خود توضیح دهد. چون برای این کار باید بگوید «معنای من از این واژه...» و عبارت یا واژه‌ی توضیحی بسازد. اما سپس مجبور خواهد شد به آن عبارت یا واژه با عبارت یا واژه‌ای دیگر، معنابخشد، و الی آخر تا ابد.
به نظر می‌رسد این نتیجه را می‌توان گرفت که اگر می‌خواهیم معنای خود را به دیگران توضیح دهیم، باید این کار را با استفاده از واژه‌هایی انجام دهیم که در زبان عمومی دارای معنایی هستند، و مطابق با درک و دریافتی به کار می‌روند که همه‌ی ما پذیرفته‌ایم؛ و این به نظر درست می‌رسد. وقتی من حرف می‌زنم، معمولاً واژه‌هایی را که به کار می‌برم معنا نمی‌کنم، بلکه از آن‌ها به عنوان واژه‌هایی استفاده می‌کنم که *پیشاپیش* دارای معنا هستند. آن‌ها پیش از آن‌که من به دنیا بیایم دارای معنایی بوده‌اند و وقتی هم من نیستم همان معنا را خواهند داشت. یک واژه، معنای خود را از ساختاری عمومی می‌گیرد که مایملک شخصی هیچ فرد متکلمی نیست.[۲] اما اگر چنین است، چرا باید برای کشف معنای آثار ادبی یا دیگر آثار هنری نیازمند این باشیم که به هنرمندان و نیات آن‌ها رجوع کنیم؟ کاری که باید انجام دهیم، عبارت است از این‌که دانش خود از ساختار قواعدی را که به واژه‌ها معنا می‌دهند، به متن بیاوریم و سپس آن معنا را از متن استنباط کنیم، اگر تردیدی داریم باید به فرهنگ لغت مراجعه کنیم، نه به مؤلف. از این رو بردسلی می‌نویسد:

> شعر در زبانِ خود اتفاق می‌افتد. به این دلیل است که وقتی درک معنای زبان مشکل است زبان موضوع توجه ما و مطالعه‌ی ما می‌شود. کار مفسر این نیست که توجه ما را از حالت‌های روان‌شناختیِ مؤلف دور کند.
>
> **بردسلی، ۱۹۷۰، ص ۳۴**

و سارتر می‌نویسد:

> واژه‌ها... خود به اشیا تبدیل شده‌اند. و وقتی شاعری تعدادی چند از این عوالم صغیر (microcosms) را کنار هم می‌گذارد، کارش شبیه نقاشی است که رنگ‌ها را روی بوم می‌گذارد.
>
> **سارتر، ۱۹۵۰، ص ۲۲۹**

وی آشکارا می‌خواهد بگوید که معنای یک واژه چیزی است جدا از آن‌چه مؤلف ممکن است در نظر داشته باشد؛ درست مثل رنگ یک لکه‌ی رنگین که چیزی است جدا از آن‌چه نقاش می‌خواسته است.

بدین ترتیب استدلال این است: از آن‌جا که این قواعد عمومی و زبان عمومی است که معنای واژه‌ها را تعیین می‌کند و نه نیت فردی و خصوصیِ افراد، پس اگر می‌خواهیم بدانیم که معنای یک متن چیست، باید ببینیم که قواعد زبان اجازه‌ی داشتن چه معنایی را به آن می‌دهند. ما نباید به دنبال چیزی بگردیم که مؤلف می‌خواسته است بگوید. چنان‌که بردسلی در کتاب *زیبایی‌شناسی* می‌گوید، تفاوت هست بین معنایی که گویند از فلان واژه‌ها در نظر داشته است (آن‌چه گوینده می‌خواست بگوید) و معنایی که آن واژه‌ها دارند. (آن‌چه گوینده عملاً گفته است) اگر می‌خواهیم بدانیم که یک متن عملاً چه معنایی دارد، باید به مورد دوم (آن‌چه گویند عملاً گفته است) توجه کنیم، و این قواعد زبان عمومی است که به ما می‌گوید گوینده عملاً چه گفته است.

اما آیا ارجاع به نیت [مؤلف] به رفع ابهام‌ها کمک نمی‌کند؟ در این‌جا بحث مهمی پیش می‌آید. نخست، فرض کنید کسی چیزی مبهم می‌گوید، مثلاً می‌شنویم که کسی می‌گوید: «من منشی‌ام را بیشتر از همسرم دوست دارم» در این‌جا ابهامی هست بین این‌که «من منشی‌ام را به همسرم ترجیح می‌دهم» و این‌که «من منشی‌ام را بیشتر از همسرم دوست دارم.» فرض کنید از گوینده می‌پرسیم که منظورش کدام است، و او روی برداشت دوم انگشت می‌گذارد. بردسلی می‌گوید که این توضیح باعث رفع ابهام از سخن نخستین (من منشی‌ام را بیشتر از همسرم دوست دارم) نخواهد شد. تنها نتیجه‌ی این توضیح این است که به جای سخن اول، سخن دوم را نشانده که معنای آن مبهم نیست. اما طبق قواعد زبان ما، سخن اول مبهم است، و هرچقدر هم که بخواهیم نمی‌توانیم این ویژگی را از آن بگیریم. معنای مبهم سخن اول توسط ساختار قواعدعمومی حاکم بر اطلاق معنا، تعیین می‌شود. هیچ نیتی برای عموم شناخته شده نیست و نمی‌تواند از آن رفع ابهام کند. تنها کاری که می‌تواند بکند این است که به جای آن سخنی بگذارد که طبق ساختارهای عمومی قواعد [زبان]، مبهم به حساب نمی‌آید.

خلاصه کنم: من سعی کردم تا حد ممکن استدلال‌های منبعث از دیدگاهی را بیان کنم که معتقد است وقتی وظیفه‌ی منتقد تفسیر متون ادبی نیست، نیازی به ارجاع به نیات هنرمند ندارد. معنا خصیصه‌ای است که ساختار زبان عمومی ما به واژه‌ها، کنش، و نهادها اعطا کرده است؛ اراده‌ی فرد آدم‌ها نیست که به واژه‌ها، اعمال و غیره معنا اعطا می‌کند. در نتیجه وظیفه‌ی تعیین معنا به عهده‌ی خواننده خواهد بود. (و نگره‌های مبتنی بر «واکنش خواننده» از این‌جا سرچشمه می‌گیرند.) خواننده مجموعه‌ی فشرده‌ای از درک عمومی را وارد متن می‌کند، و با استفاده از این درک، معنایی را به متن نسبت می‌دهد. هرجا به فرهنگ لغات یا به گوینده‌ای صلاحیت‌دار باید رجوع کنیم. مطابق این نظر، ارجاع به نیتِ [هنرمند] برای تبیین معنا ضرورتی ندارد.

ساختگرایی، سارتر و گزینش‌های مؤلف

یکم، توضیحی ساختگرایانه، که به ما امکان می‌دهد با استفاده از ساختار قواعد معنابخش، معنایی مشخص به یک متن اعطا کنیم، ممکن است زاویه‌ی دید بیش از حد خوشبینانه‌ای اتخاذ کند تا جایی که گویا قواعدی که در مورد کاربرد زبان آموخته‌ایم، در کار کشف معنای متن به ما کمک می‌کنند. در صورتی که به کارگیری زبان، عملی خلاقانه است و همیشه از قواعدی که برای فهمیدن زبان یاد گرفته‌ایم، فراتر می‌رود. بدین ترتیب ما قواعد مربوط به واژه‌ی «درخشان» (vivid) را به عنوان قواعدی یاد می‌گیریم که به ما می‌گویند برخی رنگ‌ها با استفاده از این واژه می‌توانند تشخص یابند. بدین ترتیب برخی از آبی، حالتی (اکسپرسیونی) را مراد می‌کنند، مثل آن هشدار معروف تام لِرِر به دانشجویان در حال فارغ‌التحصیل شدن: «به‌زودی زندگی شما را ازدم تیغ خود خواهد گذراند». «چه نکته‌پردازی درخشانی». به قول معروف به زمینه‌ی جدیدی فرافکنی شده است که قواعدی که تاکنون آموخته‌ایم

نمی‌توانند چیزی از آن به ما نشان دهند. با وجود این ما می‌توانیم این فراروی‌های خلاقانه‌ی زبان خود را درک کنیم. چنین است وقتی که معنای واژه‌ی «عمیق» را با عنایت به اقیانوس یاد گرفته‌ایم، احساس‌هایی را که «عمیق» نامیده می‌شوند درک می‌کنیم، یاوقتی «آبی» را با عنایت به رنگ‌ها شناخته‌ایم، منظور کسی را که امروز را آبی احساس می‌کند می‌فهمیم. (بنگرید به ویتگنشتاین، ۱۹۶۹، ص ۱۳۷). بدین ترتیب به نظر می‌رسد رویکرد ساختگرایانه، هیچ توضیحی نداده است که ساختارهایی را که آموخته‌ایم چگونه به نحو *خلاقانه‌ای فرافکنی* می‌کنیم. این کاری است که *اشخاص* انجام می‌دهند، و از این رو در تلاش ساختگرایان برای تقلیل اشخاص، تا حد بازتاب‌های منفعل ساختار زبان، این حقیقت که زبان به افراد انسانی نیاز دارد که به *شکل خلاقانه‌ای ساختارهای زبان را به کار گیرند*، مورد غفلت واقع شده است. به باور من این قضیه با نظر استوارت سیم ارتباط دارد که می‌گفت ساختگرایی درباره‌ی محتوا یا جلوه‌ی روان‌شناختی متن سکوت اختیار کرده است.

با این حال، این نوع استدلال هنوز موقعیت هنرمند را به عنوان خاستگاه معنا اعاده نکرده است. هنوز این خواننده است که مسؤول دریافتن فرا روی‌های خلاقانه‌ی زبان است. استفاده‌ی جدید از یک واژه توسط مؤلف، به‌طوری که خواننده نتواند آن را درک کند، فرا روی خلاقانه در *زبان* (عمومی) محسوب نمی‌شود، و اگر هیچ خواننده‌ای نتواند نکته‌ی فرافکنی خلاقانه‌ی زبان را درک کند، مؤلف قادر به *گفتن* چیزی نخواهد بود.

از این رو، نکته‌ی بعدی که می‌خواهم نشان دهم این است که حتی اگر این دیدگاه را بپذیریم که معنا توسط خوانندگان به متون داده می‌شود، لزومی ندارد که ارجاع به مؤلف را کاملاً غیرقابل قبول بدانیم. چون چنین دیدگاهی با این عقیده که ویژگی‌های ذهنیِ مؤلف قابل ردیابی در متن هستند. و منتقدان می‌توانند بدان‌ها اشاره کنند، هم‌خوانی دارد. چون حتی اگر معنای واژه‌هایی را که یک نویسنده در یک متن به کار می‌برد، قواعد عمومی زبان تعیین می‌کند نه ارجاع به نیت فردی گوینده، باز هم نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که هنرمندان نمی‌توانند خود را و ویژگی‌های شخصی خود را به نحوی در آثار خود نشان دهند که اشاره به آن‌ها توسط منتقدان موجه باشد. چون واژه‌های یک متن از طریق کنش مولفانه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند که می‌تواند خصوصیات و هوش مؤلف را که در پدید آمدن اثر نقش داشته‌اند، به ما نشان دهد. سارتر به روشنی (اما به نظر من با میلی) این نکته را دریافته بود. سارتر خاطر نشان ساخته است که در تمام مراحل تولید یک اثر هنری، هنرمند در برابر چند گزینه قرار می‌گیرد. به عنوان مثال یک رمان‌نویس باید تصمیم بگیرد که دیدگاه راوی دانای کل را انتخاب کند یا راوی اول شخص را، زمانی طولانی را در چند صفحه فشرده کند و الی آخر. هنرمند در همه‌ی مراحل باید انتخاب کند: این رنگ‌ها را کنار هم بگذارد یا رنگ‌های دیگر را، این واژه‌ها را برگزیند یا آن واژه‌ها را، از این آکورد استفاده کند یا از آکوردهای دیگر. یک اثر، محصول مجموعه‌ای از گزینش‌هاست؛ و از همین مجموعه گزینش‌هاست که حس نیرومندی از ویژگی‌های ذهنی، عاطفی و دیگر خصوصیات کاراکتر هنرمندی که دست به این گزینش‌ها زده است پدید می‌آید. اگر ما بدانیم که در فلان نقطه‌ی یک قطعه موسیقی آهنگ‌ساز می‌توانست به قصد ایجاد تأثیرات عاطفی پیش‌پا افتاده، به گام مینور*** برود [اما نرفته است]، ممکن است هوش و نکته‌سنجی او را به خاطر مقاومت در برابر این وسوسه، تحسین کنیم.

چنان‌که گفتم سارتر درک روشنی از این مطلب داشت. چون، هر چند ارجاع به مؤلف را (که به گمان سارتر، حق این را نداشت که به خواننده تحکم کند که اثر را چگونه بخوانند) خوش نمی‌داشت، اما آشکارا دریافته بود که نشانه‌هایی از گزینش‌های مؤلف را که ویسمات ذهن اداره‌کننده یا نیت تعیین‌کننده‌ی مؤلف می‌نامید) *می‌توان* از اثر استنباط کرد، چون اثر، مخزنی است که گزینش‌های پی‌درپی را در خود دارد. از این رو، سارتر می‌نویسد:

> اگر من شش ماه را در یک صفحه بگنجانم، خواننده از کتاب به بیرون می‌پرد. [یعنی توهم واقعیت قصه‌ای برای خواننده زایل می‌شود.] این... مشکلاتی را به بار آورده است که هیچ یک از ما

آن‌ها را حل نکرده‌ایم و شاید تا حدودی غیرقابل حل باشند، چون محدود کردن تمامی رمان‌ها به داستان یک روز واحد، نه ممکن است نه مطلوب. حتی اگر کسی به این کار تن دهد، این حقیقت سر جای خود خواهد ماند که اختصاص دادن یک کتاب به بیست‌وچهار ساعت و نه یک ساعت، به یک ساعت و نه یک دقیقه، نشان از دخالت مؤلف و یک گزینش اشراقی (transcendent) دارد.

سارتر، ۱۹۵۰، ص ۲۲۹

معنای یک متن نمی‌تواند به‌صورت محصول اراده‌ی پیشینی هنرمند، وجود داشته باشد، محصولی که در آن، یک معنای شخصی بر واژه‌های به کار رفته مقدر می‌شود

وایان بوث نیز در کتاب *ریتوریقای قصه* می‌نویسد:

حتی اگر همه‌ی... دخالت‌های آشکار [مؤلف] را حذف کنیم، باز حضور مؤلف در هر بار که به ذهن کاراکتر وارد یا از آن خارج می‌شود ـ وقتی که نقطه‌ی دید خود را از جایی که ما قرار گرفته‌ایم، تغییر می‌دهد ـ آشکارا احساس می‌شود. دخالت مؤلف همیشه حاضر است، همیشه برای هر کسی می‌داند چگونه به دنبال آن بگردد، آشکار است.... هرچند مؤلف می‌تواند تا حدودی حضور خود را کتمان کند، اما هرگز نمی‌تواند ناپدید شود.

بوث، ۱۹۶۱، ص ۲۰

بدین ترتیب حتی اگر معنای یک متن را خواننده و با استفاده از قواعد زبان عمومی تعیین می‌کند، آن معنا به محض اطلاق به متن، حضور مؤلف در متن را می‌تواند برملا سازد. (و برملا خواهد ساخت، چه مؤلف چنین چیزی خواسته باشد چه نخواسته باشد) و این حضور به نوبه‌ی خود (قطع نظر از خواسته‌ی مؤلفان و گاهی به ضرر دستاوردهای آن‌ها) ویژگی‌های شخصی مؤلف، یعنی ویژگی‌هایی را که، چنان‌که دیدیم، منتقدانی چون لیویس خواهان دستیابی به آن‌ها هستند، برملا می‌سازد. این‌که مؤلفان نمی‌توانند واژه‌های خود را وادارند که معنایی را که آن‌ها می‌خواهند بدهند، آن‌ها را از برملا کردن جنبه‌هایی از شخصیت‌هاشان (جنبه‌هایی که به کار منتقدان می‌آیند) از طریق استفاده‌ی خاص از واژه‌هاشان، باز دارد.

معنا و نیت

تمامی آن‌چه استدلال‌های من به اثبات رسانده‌اند، این است: معنای یک متن نمی‌تواند به‌صورت محصول اراده‌ی پیشینی هنرمند، وجود داشته باشد، محصولی که در آن، یک معنای شخصی بر واژه‌های به کار رفته مقدر می‌شود. اما این، مشابه دیدگاهی است که طبق آن، وقتی ما معنایی قطعی را به یک سخن اطلاق می‌کنیم (همیشه به این شرط که مفهوم «معنای قطعی» روشن باشد ـ ادامه‌ی مطلب و مقاله‌ی «ساختگرایی و پساساختگرایی» را بخوانید)، به این دلیل می‌توانیم دست به چنین کار بزنیم که می‌توان در آن متن نیتی را تشخیص داد که خواسته این را بگوید نه آن را. ابهام وقتی حضور دارد که ما نمی‌توانیم چنین نیتی را در یک سخن تشخیص دهیم. اما می‌*توانیم* معنای مورد نظر خود را آشکار کنیم چون به هنگام صحبت می‌توانیم نیت خود را آشکار سازیم. نیت می‌تواند در عمل، از جمله عمل گفتار آشکار شود. (و مگر راه دیگری برای آشکار شدن آن هست؟) پس از آن‌که همان‌طور که اغلب اتفاق می‌افتد، نیت ما در گفتار ما آشکار شد، معنای موردنظرمان نیز آشکار می‌شود. قواعد زبان عمومی به جای نیت‌های معنابخش ما، طرق دیگر معنابخشی به سخن ما را جایگزین نمی‌کنند. بلکه این قواعد ابزارهایی هستند که به ما اجازه می‌دهند تا نیت‌هایمان و به تبع آن، معناهای مورد نظر را آشکار کنیم.

برای من جالب است که خود بردسلی نیز به هنگام مواجهه با مسأله‌ی خاص تفسیر، ناگزیر می‌شود که معنا را به نیت پیوند بزند. او شعر ۱۸۸۷ سروده‌ی هاوسمن را مثال می‌زند، شعری که به مناسبت پنجاهمین سالگرد سلطنت [یا تولد؟] ملکه ویکتوریا سروده شده است. فرانک هریس نامه‌ای به هاوسمن نوشت و به خاطر طنز درخشان این شعر به او تبریک گفت، در حالی که خود هاوسمن این سخن را که شعر

او طنزآمیز است یا خشم بسیار رد کرد. بردسلی می‌پرسد: «آیا شعر طنزآمیز بود یا نه؟» به عقیده‌ی بردسلی یک شق قضیه این است که شعر طنزآمیز است اگر هاوسمن چنین چیزی بگوید [یعنی بگوید که شعر طنزآمیز است.] اما هاوسمن آن را رد می‌کند. بردسلی می‌گوید که دومین شق این است که شعر را بدهیم تا خوانندگان «صاحب صلاحیت» بخوانند، اگر آن‌ها گفتند شعر طنزآمیز است، پس طنزآمیز است) و هاوسمن هر چه می‌خواهد بگوید (بردسلی، ۱۹۵۸، ص ۲۶). اما در موضع بردسلی یک نوع طفره روی دیده می‌شود، چون او می‌نویسد که اگر به این نتیجه رسیده‌ایم که شعر طنزآمیز *است*، پس نیت *ناخودآگاه* هاوسمن بایستی قلم او را بیش از آن‌که خودآگاهی او اجازه می‌دهد، هدایت کرده باشد.» اما به نظر می‌رسد این حرف تفسیر او را به فرضیه‌ای درباره‌ی نیت‌های *واقعی* (در مقابل کاذب) مؤلف پیوند می‌زند، چون به محض این‌که بردسلی آن‌چه را که خود تفسیر درست می‌داند پیدا کرد، بلافاصله آن را به آن‌چه هاوسمن، ولو به صورت ناخودآگاه، نیت کرده بود، مرتبط می‌سازد. ویسمات، در نوشته‌ای مربوط به همین شعر و درباره‌ی انکار طنزآگاهانه‌ی این شعر از سوی هاوسمن، می‌گوید:

> در این شعر بیانیه‌ای در نگاه به گذشته و تحت انگیزش ارایه می‌شود، نوعی حرفه‌ی وفاداری به سلطنت که در تضاد شدید نه تنها با جزییات داهیانه‌ی شعر مورد نظر، بلکه با حالت شکاک و بدبینانه‌ی آیین شاعر نیز قرار می‌گیرد.
>
> **ویمسات، نقل از دمولینا، ۱۹۷۶، ص ۳۶**

اما باز هم این حرف اذعان می‌کند که شعر، طنزآمیز است، چون بهترین دلیل، هاوسمن است که با وجود اعتراض‌های او، رندی و زیرکیِ همیشگی‌اش را نشان می‌دهد. (و، راستی این «رندی» و «زیرکی» آیینِ شاعر اگر از آنِ هاوسمن نیست، پس از آنِ کیست؟)

پایان سخن

با یک نکته‌ی پایانی، که ما را به مرزهای بحث‌های اخیر می‌رساند، به سخن خود خاتمه می‌دهم. هم ساختگرایان و هم بردسلی، آشکارا بر این باورند که یک اثر هنری باید معنایی مشخص داشته باشد تا بتوان آن را نقد کرد. و من در صفحات گذشته گفتم که معنای قطعی با شناخت نیت پیوند دارد. بردسلی، در واقع بر این باور است که *امکان* نقد وابسته است به امکان (طلاق معنای قطعی به متون، تنها در این صورت است که می‌توانیم صحت و سقم تفسیرهای انتقادی را بسنجیم و تفسیر صحیح تفسیری است که با معنای قطعی اثر هم‌خوانی داشته باشد و از این رو بردسلی می‌گوید:

> آن‌چه به دنبالش هستیم... عبارت است از یک نگره‌ی راه‌گشا درباره‌ی معنا در ادبیات که در واقع نشان خواهد داد که برای متون ادبی، این امکان هست که دارای یک هستی مستقل باشند و اقتدار (اتوریته) کنترل‌کننده‌ی خود را بر کوشش‌های تفسیرگر ادبی اعمال کنند.
>
> **بردسلی، ۱۹۷۰، ص ۳۱**

اکنون یکی از تفاوت‌های مهم بین ساختگرایی و پساساختگرایی از این قرار است:

ساختگرایی ظاهراً مفهوم معنای قطعی را می‌پذیرد، و پساساختگرایی به آن به دیده‌ی تردید می‌نگرد. و از این‌جا مشکلاتی ناشی می‌شوند که برخی با نوشته‌های پساساختگرایی چون دریدا دارند. چون همان‌طور که استوارت سیم در مقاله‌ی «ساختگرایی و پساساختگرایی می‌گوید، یکی از پرسش‌ها این خواهد بود که چطور می‌توان این نظر قطعی را که معنا قطعی نیست، بیان کرد، با این شرط که آن نظر صحیح باشد. باز هم با توجه به این‌که متون، معنای قطعی ندارند، پرسش‌های دیگری درباره‌ی این‌که نقد چگونه چیزی است، پیش خواهد بود: مثلاً چه چیزی می‌تواند سبب شود که یک مطلب انتقادی مهم‌تر از دیگری شود؟ پساساختگرایان، دستشان برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها خالی نیست. ما با پرسش از آن‌ها و محک‌زدن پاسخ‌های آن‌ها، درگیر موضوعی می‌شویم که عنوان پرشورترین و مهم‌ترین بحث‌های معاصر است، بحث‌هایی که، چنان‌که سعی کردم نشان دهم، پرسش‌هایی نه صرفاً پیرامون هنر، بلکه پیرامون انسان و نوع فرهنگی که این انسان‌ها در آن زندگی می‌کنند و می‌توانند زندگی کنند، نیز

برمی‌انگیزد. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. من به محرز بودن این استدلال تردید دارم. از این قضیه که ما می‌توانیم فعالیتی را بدون داشتن دانشی از مجموعه‌ی خاصی از حقایق اجرا کنیم، نمی‌توان این نتیجه را گرفت که اگر آن حقایق در دسترس ما بودند نمی‌توانستیم آن فعالیت را بهتر اجرا کنیم.

۲. در ضمن، منظور بردسلی و ویسمات از «متکلم دراماتیک» کاراکتری چون هملت نیست.

۳. آیا پاسترناک به دنبال خلق یک گوینده‌ی ظاهری برای انسان‌گرایی لیبرال، در رمان حماسی خود، یعنی ***دکتر ژیواگو***، بود؟ و، در نمونه‌ای دیگر، آیا مالر به هنگام ساختن آهنگ، در حال خلق یک ظاهر قصه‌ای برای موسیقیی بود که در جست‌وجوی روح است؟

۴. یکی از معناهای «ساختگرایی» به این نکته مربوط می‌شود. ساختگرایی دیدگاهی است که طبق آن، معنایی به ساختارهای معنایی به واژه‌ها و کنش‌های اجتماعی داده می‌شود که مستقل از اراده یا هوس افراد گوینده هستند.

* Pavan for a Dead Infanta

قطعه‌ای که موریس راول در ۱۸۹۹ نوشت و در ۱۹۱۰ به رهبری خود او اجرا شد. پاوان رقصی ایتالیایی است که در قرن‌های شانزدهم و هفدهم محبوبیت داشت. از آن‌جا که گاهی به آن پاوانا نیز می‌گویند، به نظر می‌رسد خاستگاه آن پادوا باشد. سوئیت از آن ساخته شده است. برخی آهنگ‌سازان قرن‌های نوزدهم و بیستم آثاری با نام پاوان ساخته‌اند، از جمله راول و فوره. ـ م.

** Humpty Dunpty

آدم‌گرد و قلمبه، در شعرهای کودکانه به معنای قطعی یک چیزی است که وقتی یک بار به زمین خورد، دیگر جمع و جور نمی‌شود. (چون این نام به معنای تخم‌مرغ است.) در کتاب ***از پشت آینه*** اثر لوییس کارول شخصی هست که به واژه‌ها همان معنایی را می‌دهد که خود می‌خواد. ـ م.

*** گام مینور معمولاً برانگیزنده‌ی احساسات رقیقه به‌خصوص غم و اندوه احساساتی است ـ م.