«به نام خدا»

۸
بهار ۱۳۸۷

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

این شماره : نقد مضمونی هنر

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
فصلنامه، سال دوم، شمارهٔ ۲
(شمارهٔ پیاپی ۸)، بهار ۱۳۸۷

شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶
دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر
فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران
صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق
دبیرتحریریه : منیژه کنگرانی
دبیر بخش موضوعی این شماره:
دکتر مرتضی بابك معین
اعضای هیئت تحریریه: دکتر حسن بلخاری،
دکتر شهرام پازوکی، دکتر پروین پرتوی،
استاد مهدی حسینی، دکتر زهرا رهنورد،
دکتر فرزان سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق
با تشکر از: مهندس میرحسین موسوی،
دکتر امیرعلی نجومیان، دکتر مرتضی بابك معین،
علیرضا اسماعیلی، فاطمه بنویدی، اکرم بخشی
مترجم و ویراستار خلاصهٔ انگلیسی: محسن فخری
طراح نشانه و جلد: جواد پویان
مدیر هنری: سهراب کلهرنیا
ویراستار: آزاده میرشکاك
مسئول هماهنگی: ونوس وحدت
لیتوگرافی: فرایند گویا
چاپخانه: شادرنگ

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،
خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاك ۲۳،
فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن: ۶۶۴۱۶۳۸۶
۶۶۹۵۱۶۵۰ -۴
نمابر: ۶۶۹۵۱۶۵۵- ۶۶۹۵۱۶۶۳
نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir
نشانی انتشارات فرهنگستان هنر: خیابان ولی عصر
بالاتر از تقاطع امام خمینی(ره)، نبش خیابان برادران
شهید حسن سخنور، شمارهٔ ۱۵
تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸
نمابر: ۶۶۴۸۵۸۶۹

• پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به صورت فصلنامه و در زمینه های مختلف نقد هنر، پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و... منتشر می شود.
• مقالهٔ تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir
۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر(ساختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعهٔ مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد چ: چاپ • ح: حدود • حک : حکومت ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر- پ: صفحه رو و پشت (در نسخه خطی/ عکسی) س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات (ص) : صلوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السلام،علیها السلام،علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م. : مترجم م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به / رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و. : ویراستار همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همان جا : همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد). • / : یا [ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح) { } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل. و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار(ان) : ed./eds • قبل از میلاد: B.C. همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) : ibid شماره های : nos. • شماره : no. ترجمه : transl • صفحه رو : r. • صفحات : pp. • صفحه : p. جلدهای : vols. • جلد: vol. صفحه پشت: v. به نقل از: cited in • فصل: ch.

توضیحات :
• سنه هایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری،که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

دکتر محمدجواد صافیان/ نگاهی به روش تحقیق پدیدارشناختی- هرمنوتیک هایدگر پیرامون کار هنری ۸

دکتر استفان دیویس/ تلاش برای تعریف هنر به عنوان مجموع هنرها ۲۶

بخش دوم: نقدنامه

مقدمه‌ای بر نقد مضمونی ۳۹

دکتر نگین تحویلداری/ نقد دنیای خیال و نقد مضمونی، از گاستون باشلار تا ژان‌پیر ریشارد ۵۴

دکتر مرتضی بابک معین/ نقد پوله مبتنی بر تلفیق آگاهی نقد با آگاهی نویسنده ۶۲

فرانک عزیززاده/ نقد مضمونی از دیدگاه استاروبنسکی ۸۸

دکتر نسرین خطاط/ نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن، از ژان پیر ریشارد تا میشل کولو ۹۹

دکتر علی عباسی/ جایگاه منِ فردی یا منِ خلاق ۱۱۳

سرآغاز

ایـن شـمارهٔ پژوهشـنامهٔ فرهنگسـتان هنر* شـامل هفـت مقاله در دو بخش اسـت. در بخـش نخسـت پژوهشـنامه دو مقاله ارائه می‌شـود، اولین مقاله بـه روش پدیدار شناختی- هرمنوتیک هایدگر برای نیل به ذات هنر می‌پردازد. (پدیدارشناسی موضوع نقدنامهٔ یکی از شماره‌های پیشـین پژوهشنامه، یعنی شمارهٔ شش بوده است). مقالهٔ دیگر که توسـط یکی از اسـتادان خارجی برای این شماره تألیف شده، ضمن بررسی جوانب مختلف اثر هنری، درصدد پاسـخگویی به این پرسـش است که آیا می‌توان به هر آنچه در قالب هنری ارائه می‌شود، نام هنر اطلاق کرد؟ این پرسش اساسی همواره از دغدغه‌های پژوهشگران عرصهٔ هنر بوده است.

نقدنامـهٔ ایـن شـماره نیـز بـه معرفـی یکـی دیگـر از مهم‌ترین مکاتـب نقد نـو یعنی «نقد مضمونی» اختصاص یافته و شامل پنج مقاله است. واژهٔ مضمون و نقد مضمونی بسـیار به‌کار می‌رود اما متأسفانه در بیشتر موارد شناختی اندک نسبت به این نظریه و نظریه‌پـردازان آن وجود دارد. در ایران، این مکتب هنوز به خوبی مورد شناسـایی و کاربرد قرار نگرفته اسـت. در حالی‌که در بسـیاری از کشورها به ویژه کشورهای

اروپایی صدها کتاب و رساله در این خصوص نوشته شده است. جالب اینکه چنین نقدی با فرهنگ شرقی و ایرانی قرابت بسیار داشته و این قابلیت را دارد که به عنوان یکی از نقدهای رایج در دانشگاههای ایرانی مورد توجه قرار گیرد. برخی از مؤلفان مقالات این شماره، ضمن تبیین و تشریح روش نقد مضمونی، کوشیده‌اند کارکرد این نقد را در تحلیل آثار هنری مورد توجه قرار دهند. این کوششها در واقع نخستین گامهایی است که در راستای معرفی نقد مضمونی برداشته می‌شود. همچنین در این مقالات برخی از نظریه‌پردازان نقد مضمونی برای اولین بار به جامعهٔ پژوهشی و علمی معرفی می‌شوند و این از ارزشهای افزودهٔ پژوهشنامه برای جامعه پژوهشی قلمداد می‌شود. امید است مطالب یاد شده مورد توجه منتقدان و پژوهشگران قرار گیرد.

پژوهشنامه

*. ترتیب انتشار پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر که پیش از این دوماهنامه بود از این شماره به فصلنامه تغییریافته است. امید است این تغییر که به علت مشکلات مالی اتخاذ شده مجال و فرصت مناسبی فراهم آورد تا با فاصلهٔ زمانی بیشتر بتوان بر غنای مطالب نشریه افزود.

بخش اول

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

نگاهی به روش تحقیق پدیدارشناختی- هرمنوتیک هایدگر پیرامون کار هنری

دکتر محمدجـواد صافیان
عضو هیئـت علمـی گروه
فلسـفه دانشـگاه اصفهان
safian@ltr.ui.ac.ir

تاریـخ دریافت مقالـه: ۸۶/۸/۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۱۰/۲۱

چکیده

هایدگر به پرسش از ذات هنر، از راهی متفاوت با روشهای معمول و متعارف دورهٔ جدید که در حیطهٔ زیبایی‌شناسی قرار دارد، پاسخ می‌گوید. راه او در تقرب به ذات هنر و حقیقت کار هنری راهی است بسیار پر پیچ و خم و دشوار، زیرا (به نظر او) درک امروزی ما از هنر و کارهای هنری و نسبت کارهای هنری با ما، زیر حجاب موجودبینی تاریخی طولانی قرار گرفته است که خود حاصل غفلت از حقیقت وجود است. هایدگر تاریخ دو سه هزار سالهٔ اخیر را تاریخ غفلت از وجود می‌داند. بشر با غفلت از وجود خود را به جای آن می‌نشاند و همه چیز را از منظر خود می‌نگرد و این منظر را عین حقیقت می‌انگارد.

این وضعیت در تلقی ما از هنر و کار هنری به خوبی نمایان است. هایدگر برای غلبه بر غفلت تاریخی از وجود ساده‌ترین و بدیهی‌ترین مفاهیم ما را به چالش می‌کشد. مفاهیمی نظیر مفهوم شیء و شیء بودن شیء، مفهوم ابزار بودن ابزار، مفهوم انسان و نحوهٔ هستی آن، مفهوم زمین، مفهوم حقیقت و . . . تلقی ما از هنر و کار هنری بر همین مفاهیم استوار است و این مفاهیم در بستر غفلت از وجود شکل گرفته‌اند لذا برای نیل به ذات هنر باید بر این مفاهیم و غفلتی که در اساس این مفاهیم است غلبه کرد. هایدگر در روش پدیدارشناسی امکانهایی برای چنین مقصودی یافته است.

راه پدیدارشناسانه هرمنوتیک دازاین را می‌توان در یک عبارت خلاصه کرد: بگذاریم اشیاء خود را نشان دهند. چیزی را بر آنها تحمیل نکنیم. همهٔ تلاش هایدگر معطوف به همین نکته است. او با طرح پرسشهای پی‌درپی می‌خواهد خود از میان برخیزد تا چیزها، چه کارهای هنری، چه ابزارها، چه زمین، چه حقیقت، چه ذات آدمی و چه هر چیز دیگر خود را نشان دهند.

واژگان کلیدی:

پدیدارشناسی، هرمنوتیک، کار هنری، تفکیک و تخریب، ابزار، حقیقت، عالم، زمین.

مقدمه

در دورهٔ جدید بحث از زیبایی، اعم از زیبایی طبیعی و زیبایی هنری به حوزهٔ احساس مربوط است. زیرا زیبایی صرفاً احساسی انگاشته می‌شود که هنگام مواجهه با امر زیبا در ما حاصل می‌شود. بدین ترتیب در این دوره زیبایی به احساس تحویل می‌شود و احساس نیز تأثر انسان در مقام سوژه در برابر اشیاء به حساب می‌آید. این تلقی از زیبایی، مبتنی است بر تلقی اساسی‌تر دورهٔ جدید از حقیقت بشر به عنوان سوژه/ فاعل شناسا و از خود حقیقت به مثابهٔ وضوح و تمایز مفاهیم ذهن بشر در مقام فاعل شناسا / سوژه. استتیک (زیبایی‌شناسی، علم استحسان) ذیل همین تلقی از زیبایی و انسان و حقیقت در قرن هجدهم توسط بومگارتن[1] (۱۷۶۲-۱۷۱۴) به‌عنوان علمی تأسیس شد که متکفل بحث و بررسی زیبایی و مسائل مرتبط با آن از قبیل دریافت و ادراک زیبایی، مفهوم صورت در اثر هنری، نبوغ هنری، رابطهٔ زیبایی و لذت، ویژگیهای امر زیبا و... است.

مهم‌ترین آموزهٔ استتیک یا زیبایی‌شناسی آن است که زیبایی احساسی است که هنگام مواجهه با برخی از اشیاء در ما ایجاد می‌شود. این احساس، احساسی لذت‌بخش و مطبوع است. شیئی که در ما ایجاد چنین لذتی می‌کند ممکن است شیئی طبیعی مانند یک گل یا آبشاری بلند و یا آسمان صاف پُر از ستاره در شبی تاریک باشد یا یک قطعه موسیقی یا پرده‌ای نقاشی یا غزلی عاشقانه. درهر صورت زیبایی، احساس یا تأثری است در ما و نه ویژگی عینی[2] خود اشیاء.

همه اندیشمندان جدید از قبیل پیروان اصالت عقل و پیروان اصالت تجربه و رمانتیکها و کانت و پیروان او در اصول ارزیابی از زیبایی و هنر و مسائل مربوطه متفق‌القول‌اند. همگی چنانکه اشاره شد زیبایی را به احساس و انفعالات نفسانی تحویل می‌کنند و خلق آثار هنری را نیز به نبوغ هنرمند نسبت می‌دهند. در نظر ایشان آثار هنری محصول تخیل خلاق هنرمند نابغه‌ای است که بسیار بهتر از دیگران می‌تواند احساس خود را از اشیاء، وقایع و اتفاقات بیان کند

1. Baumgarten
2. objective

و ایـن کار را با خلق اثری هنری به بهترین شـیوه انجام می‌دهـد. مخاطبان/ دریافت‌کنندگان نیز هنگام مواجهه با اثر هنری واجد همان احساسـهایی می‌شـوند که هنرمند هنگام خلق اثر داشته است.

با این بیان منشأ و سرچشمه آثار هنری، بشر و احساسها و انفعالات نفسـانی و نبوغ اوسـت. بر این مبنا زیبایی و هنر با حقیقت چه نسـبتی دارد؟ چنانکه اشـاره شد ملاک حقیقت در دورهٔ جدید (با دکارت) عبارت است از مفاهیم واقـع و متمایزی که من (بشـر) از چیزهـا دارم. حقیقت انسـان اندیشه اسـت زیرا تنها مفهوم واضح و متمایزی که از انسـان می‌توانم داشته باشم اندیشه است و حقیقت اشـیاء مادی نیز امتداد است زیرا مفهوم واضح و متمایز آنها نزد من امتداد اسـت. بر این اسـاس حقیقت، مربوط به شناسـایی عقلی/ علمی ما است در حالی که زیبایی به احساسهای ما مرتبط می‌شود و آفرینش هنری نیز مبتنی بـر تخیل خلاق هنرمند اسـت که خـود را پایبند به عقل و معقـولات و حقایـق نمی‌داند. بدین ترتیـب هنر و زیبایی با حقیقت نسـبتی نـدارد و مرتبط با سـاحت لذت‌طلبی و فراغت آدمیان است. لذت حاصل از آفرینش هنری و نیز لذت حاصل از مواجهه با اثر هنری ارضاءکننده آن دسته از نیازهای غریزی ما است که لذّات حسی دیگر و نیز علم و فلسفه از ارضاء آنها ناتوانند.

حال این پرسـش مطرح اسـت که این تلقـی، اعتبار خود را از کجـا کسـب می‌کند؟ آیا اینکه بشـر دایـر مدار همه چیز و مـلاک و معیار حق و باطل اسـت و زیبایی صرفاً احسـاس نفسـانی اوسـت و هنر حاصل فعالیت خلاقانه تخیل اوست و زیبایی و هنر ربطی به حقیقت ندارد، واجد بداهتی ذاتی اسـت و برای آن کس که عاقلانه می‌اندیشد و پایبند منطق اسـت گریزی از پذیرش آن نیسـت؟ و اگر این تلقی واجد بداهت نیسـت (که نیسـت، زیـرا حداقل تا پیش از دوره جدید تقریباً سـابقه‌ای نداشـته اسـت) پس اعتبار خود را مدیون کدام اسـتدلال یا حجت است؟ البته صاحبان این دیـدگاه دلایل خویش را دارند اما این دلایل ماننـد دلایل هر مسـئلهٔ فلسـفی دیگری هرگز نتوانسـته همـه را قانع کنـد و غائله را ختم کند و پرسـش را منتفی کند، درمقابل، چنانکه می‌دانیم طرح دکارتی عالم یا عالم دکارتی اکنون بیش از صد سال است که به چالش کشیده شـده و تلاشـهایی برای رهایی از اصـول و مبادی تفکر جدید صورت پذیرفته اسـت. دکارت بـا تأکید بر «روش درست به‌کار بردن عقل» با شک در همه چیز از اعتقادات گرفته تا محسوسـات و بدیهیات عقلی و ریاضی، منی را اثبـات کرد که ذات آن اندیشـه اسـت و از همـه جهان که ماهیت آن امتداد اسـت، ذاتاً مجزا و بیگانه است. اقتضاء روش دکارتـی آن بـود که حقیقت من، اندیشـه و حقیقت جهـان، امتداد باشـد و نتیجـه ضروری آن نیـز این بود کـه این دو از یکدیگـر کاملاً بیگانه باشـند و بدین ترتیب آدمی تبدیل شـد به فاعلِ اندیشـنده و شناسا و جهان نیز به متعلق شناسـایی تبدیل گردید و لذا انسان بی‌عالم شد و عالم غیر انسـانی اما وسیله‌ای برای تسلط و تسخیر و بهره‌برداری آدمی در عالم دکارتی. علم دیگر شناسـایی حقایق اشیاء به صرف حقیقت‌طلبی آدمی نیست بلکه علم شناسـایی چیزهـا برای تسـلط بر آنهـا و افزایش قدرت

آدمی است. بدین ترتیب علم جدید علم تکنیک و محصولِ نگاهی تکنولوژیک به عالم است.

شاید اولین کسی که به نقادی اساسی اندیشهٔ جدید (و قدیم یعنی یونانی پس از سقراط و مسیحی) پرداخت، نیچه بود. نیچه سوژه دکارتی را که جوهر مستقل اندیشنده است، توّهم خواند و آنچه را سوژه خوانده می‌شود، نیروهای متعارضی دانست که صرفاً نمود اراده به قدرت‌اند (نیچه، ۱۳۷۷، ص۳۶۷). نیچه تلقی سنتی و جدید از حقیقت را نیز که ادعای مطابقت با واقع دارد، چیزی بیش از چشم‌اندازهای آدمیان، استعاره‌ها و مجازها و فسون و فسانه ندانست (همان، ص۱۶۵) و با بیان اینکه اگر هنر نبود حقیقت ما را خفه می‌کرد، هنر را راه رهایی از حقیقت (ادعایی) دانست.

نقد هایدگر بر اندیشهٔ مدرن بنیادی‌تر بود. به نظر هایدگر، وجود که در همه جا هست و هر آنچه هست به فضل آن هست و هر چه را ظهوری هست از پرتو نور آن است، در عین ظهور از میانه غایب است و فراموشی و غفلت از آن عادی‌ترین و رایج‌ترین سکه روزگار شده است و در سایهٔ این غفلت، تاریخ طولانی متافیزیک غربی سیر کرده و همهٔ مفاهیم اساسی آن از قبیل حقیقت، وجود، موجودیت، عقل، انسان، علم، اساس، آزادی، زمان، زیبایی، هنر و ... صورت بسته است. غفلت از وجود در دورهٔ جدید چنان فزونی گرفته است که بشر خود را ملاک و معیار همه چیز می‌داند. لذا هایدگر که به نظر او پرسش اساسی تفکر، پرسش از وجود است، صواب کار را در آن می‌بیند که با طرح پرسش از وجود به غفلت تاریخی از وجود فائق آید. در پرتو طرح مسئله وجود تلقی از همه چیز عوض می‌شود و انسان، عالم، حقیقت، زمان، اساس، زبان، زیبایی، هنر و ... معنایی دیگر می‌یابند. هایدگر (در شش دهه تفکر و تحقیق) همه چیز را در نسبت با وجود مورد تأمل قرار می‌دهد و همه کار خویش را چیزی جز پیمودن راههایی در وادی تفکر نمی‌داند. راههایی در ظلمت جنگلهای انبوه، به امید آنکه نوری از پشت سر بتابد و راه قدری روشن شود. بدین ترتیب تفکر او عین راه / روش است و چون معطوف و متعلق به وجود است از راه و روش متجددان اساساً جدا است. روش هایدگر از سویی حاصل اجتهادی است در پدیدارشناسی هوسرل و از سوی دیگر بهره‌مند از مباحث علم تفسیر یا هرمنوتیک. هایدگر با توجه به اصل راهنمای خویش که جست‌وجوی معنای وجود و حقیقت بود در هر دو زمینهٔ پدیدارشناسی و هرمنوتیک تحولی اساسی پدید آورد.

پدیدارشناسی

پدیدارشناسی به‌عنوان راهی برای احیاء فلسفه به همت هوسرل تأسیس شد. شعار اساسی پدیدارشناسی به سوی خود اشیاء بود. به نظر هوسرل موانع متعددی وجود دارد که بین ما و خود/ ذات اشیاء فاصله انداخته‌اند. بنابراین اگر بخواهیم به علم به معنای درست کلمه نائل شویم باید این موانع را از سر راه برداریم تا به خود اشیاء برسیم. هوسرل این موانع را به‌طور کلی

دو نوع می‌دانست؛ موانعی که محصول داوریها و تصورات ما دربارهٔ چیزها است و آنها که به خود اشیاء مربوط است. هوسرل از سر راه برداشتن این موانع را به ترتیب با تعلیق حکم تاریخی و تعلیق حکم وجودی میسر می‌دانست. با تعلیق حکم تاریخی، همهٔ داوریهای خویش در مورد چیزها را که در طول تاریخ شکل گرفته و به ما رسیده است معلق می‌گذاریم و با تعلیق حکم وجودی، ویژگیهایی از اشیاء را که به ذات آنها مربوط نیست و فقط به وجود خارجی و واقعی آنها بسته است، فرو می‌گذاریم و در مورد آنها داوری نمی‌کنیم. هوسرل از این کار به «در پرانتز گذاشتن وجود» تعبیر می‌کند. پس از این دو تعلیق که مقدمه لازم برای رسیدن به خود اشیاء است، گام دیگری برمی‌داریم که هوسرل از آن به «تحویل مثالی» تعبیر می‌کند. در تحویل مثالی، ذات یا همان خود شیء آشکار می‌شود. آشکاری ذاتِ اشیاء بر ما (به نظر هوسرل) به جهت وجود توانی در ما است که هوسرل از آن تعبیر به «شهود ذات»[3] می‌کند. ما علاوه بر آنکه واجد ادراک حسی هستیم و با آن محسوسات را به عنوان اعراض درک می‌کنیم می‌توانیم ذاتیِ شیء را نیز دریابیم. این توانی است که مذهب، اصالت تجربه آن را نادیده گرفته است.

تحویل مثالی مربوط به همه اشیاء است. در تحویل مثالی، ذات اشیاء برای آگاهی ما پدیدار می‌شود و ما باید پدیدار را همان‌گونه که پدیدار می‌شود وصف کنیم و وصف ما از آن نباید شامل عناصری باشد که پدیدار نشده است.

چنانکه ملاحظه می‌شود نزد هوسرل تضایفی وجود دارد بین پدیدار و آگاهی، به این معنا که پدیدار، پدیدار برای آگاهی است و آگاهی، آگاهی از پدیدارها است. بنابراین ظهور فقط برای آگاهی معنا دارد و جهت آن نیز این است که فقط آگاهی است که دارای ویژگی التفات یا روی‌آورندگی[4] است. هوسرل در مراحل اخیر تفکر خویش، پدیدارها یا متعلقات آگاهی را برساخته خود آگاهی می‌دانست.

حال اگر بخواهیم حقیقت خودآگاهی را دریابیم باید از تحویلی دیگر مدد جوییم، زیرا آگاهی غیر از همه چیزهاست. این تحویل، تحویل استعلایی است. با تحویل استعلایی، وجود واقعیِ متعلقات آگاهی حذف می‌شوند. ولی با حذف همه متعلقات، آگاهی همچنان پابرجا خواهد بود زیرا آگاهی همیشه آگاهی به چیزی است ولو از وجود واقعی همه چیزها عزل نظر کنیم. با تحویل استعلایی وارد قلمرو آگاهی ناب می‌شویم که قوام‌بخش همهٔ شناسایی ما و متعلقات آن است و از وضع طبیعی (غیر فلسفی) دور می‌شویم. نتیجهٔ مهمی که از تحویل استعلایی حاصل می‌شود این است که بین آگاهی (آدمی) و متعلق آگاهی (عالم) نمی‌توان جدایی و شکافی فرض کرد و این نکته نشان‌دهندهٔ مهم‌ترین اشکال دکارت است که با «فکر می‌کنم» منِ مجزای از عالم را اثبات می‌کرد.

3. wesensschau
4. intentionality

نقد هایدگر بر پدیدارشناسی هوسرل

هـایـدگـر در پدیدارشناسی امکانهـای عظیمی بـرای طرح پرسش از وجود یافت امـا کار بسـت روش پدیدارشناسی در مسیر طرح پرسش از وجود، مستلزم اجتهادی درآن بود. هایدگر در عین پذیرشِ روح پدیدارشناسی هوسرل، با برخی از جنبه‌های آن مخالفت جدی داشت. به نظر هایدگر تعلیق حکم تاریخی اگر هم مطلوب باشد، ممکن نیست زیرا ما نمی‌توانیم همه داوریهای خود را در مورد چیزها کنار بگذاریم. ما هرگز با ذهن بدون تصور و داوری به سراغ چیزی نمی‌رویم و نمی‌توانیم برویم. بنابراین در این مورد باید چاره‌ای دیگر اندیشید. تعلیق حکم وجودی گرچه میسر است، مطلوب نیست زیرا همهٔ همّ هایدگر معطوف به وجود است و برخلاف هوسرل نمی‌خواهد با کنار گذاشتن وجود به ماهیت برسد و علاوه براین، ماهیت، همه چیز خود را از وجود دارد. تکلیف تحویل مثالی نیز روشن است زیرا می‌خواهیم به وجود برسیم نه ماهیت. تحویل استعلایی نیز در اندیشهٔ هایدگر جایی ندارد زیرا قصد او رسیدن به آگاهی به عنوان سرچشمهٔ همهٔ متعلقات و پدیدارها نیست چرا که به نظر او شگفتی همه شگفتیها نه آگاهی (هوسرل) بلکه وجود است، وجود است که پدیدار می‌شود و موجودات را عیان می‌کند و در پس پشت آنها پنهان می‌شود.

هرمنوتیک

هایدگر از همان اوایل تحصیل دانشگاهی از طریق مطالعاتش در علم کلام مسیحی با مباحث هرمنوتیک آشنا شد و بعدها در آن امکانهای مهمی برای طرح پرسش از وجود یافت. به نظر می‌رسد چند آموزه علم هرمنوتیک برای هایدگر راهگشا بوده است؛ اول آنکه کار تفسیر، رفتن از ظاهر است به باطن و از آنچه آشکار است به آنچه پنهان و مخفی است رسیدن. دو دیگر آنکه با ذهن خالی و بدون هر گونه پیش‌داوری نمی‌توان به سراغ چیزی رفت و آن را فهم کرد بلکه هر فهمی همواره از تصوری اجمالی از موضوع شروع می‌شود و سه دیگر آنکه هر گونه فهمی، ملازم با دور یا دورهایی است که از آن به دور هرمنوتیک تعبیر می‌شود. این دور، دور باطل نیست بلکه اقتضاء رفتن از اجمال به تفصیل است.

با این همه هایدگر نقدهای فراوانی نیز بر نظر نظریه‌پردازان جدید علم هرمنوتیک داشت. اول آنکه برخلاف قاطبه آنان (از قبیل آست[5]، ولف[6] و اشلایرماخر[7]) علم هرمنوتیک را منحصر در تفسیر متون نمی‌دانست. دوم آنکه هدف از تفسیر را رسیدن به مقصود و نیت مؤلف برنمی‌شمرد زیرا این نظر را مبتنی بر آن دیدگاه دورهٔ جدید می‌دانست که بشر را سوژه‌ای فرض می‌کند که با قصد و نیت و به خود، سخن می‌گوید و می‌نویسد و لذا معنای سخنان او وابسته به قصد و نیت اوست. هایدگر معنا را از قصد گوینده متمایز می‌شمارد و

5. Friedrich Ast (1841 – 1778)
6. Kristian Wolf
7. Schleiermacher , Friedrich Ernest (1834 – 1768)

مرتبط با آنچه در مورد آن سخن گفته می‌شود، می‌داند. سه دیگر آنکه هایدگر درصدد کشف و به‌دست دادن قوانین و اصول فهم و تفسیر نبود زیرا فهم را اساساً امری تاریخی می‌دانست که نمی‌توانست تابع قوانینی فرا تاریخی باشد و چهارم آنکه تفسیر و فهم در نظر او نه امری صرفاً شناخت‌شناسانه که دقیقاً هستی‌شناسانه و مرتبط با خود هستی بود (پالمر، ۱۳۷۷، ص۱۶۳).

پدیدارشناسی هرمنوتیک

روش تحقیق هایدگر (که اولین بار در کتاب *وجود و زمان* به‌کار گرفته شد) تلفیقی است از پدیدارشناسی و هرمنوتیک بر اساس تحولی که او در هر دو ایجاد کرده است. هایدگر در *وجود و زمان*، تلقی خود را از لفظ فنومن (یعنی آنچه که خود را به خودی خود نشان می‌دهد یا آنچه متجلی است) بیان می‌کند. ریشه لفظ فنومن، فا به معنای نور و روشنایی است، یعنی آنچه در آن چیزی می‌تواند آشکار، متجلی و به خود مرئی گردد (هایدگر،۱۳۸۶، ص۱۲۰). لوگوس که معنای پایه آن گفتار است، آشکار ساختن آن چیزی است که درگفتار گفته می‌شود. لوگوس می‌گذارد تا چیزی دیده شود. و از آنجا که لوگوس مجال دیده شدن دادن [8] به چیزی است، پس ممکن است صادق یا کاذب باشد. صادق بودن لوگوس نه به معنای مطابقت ذهن با عین که به معنای رفع پوشیدگی از موجوداتی است که در گفتن[9] همچون از جانب خود نشان دادن یا مجال دیده شدن دادن دربارهٔ آنها سخن گفته می‌شود. یعنی مجال دادن به چنین هستندگانی تا همچون ناپوشیده[10] دیده شوند، یا به بیانی دیگر کشف آنها (همان، صص ۱۳۰-۱۲۷). هایدگر پس از توضیح معانی واژه‌های فنومن و لوگوس که خلاصه‌ای از آن را نقل کردیم «فنومنولوژی خود را از جانب خود نشان دادن پدیدارها یا به خود نشان‌دهنده مجال دادن تا از جانب خویش دیده شود به آن‌گونه که خود نشان‌دهنده خود را از جانب خود نشان دهد، تعریف می‌کند» (همان، ص۱۳۳).

هایدگر سپس این پرسش را مطرح می‌کند: اینکه پدیدارشناسی باید «مجال دیده شدن دادن باشد» چیست؟

هایدگر می‌پرسد که چیست آنچه برحسب ذاتش ضرورتاً در هر فرانمودِ گویا و بیّن مضمون اصلی است؟ و خود پاسخ می‌دهد که چنین مضمونی البته آنی است که بدواً و غالباً به هیچ وجه خود را نشان نمی‌دهد بلکه برخلاف آنچه بدواً و غالباً خود را نشان می‌دهد، پوشیده و نهان است اما درعین حال به آنچه خود را بدواً و غالباً نشان می‌دهد تعلق دارد و این علاقه چندان ذاتی است که این (امر پوشیده) معنا و بنیاد آن امر آشکاره را نقش می‌زند (همان، ص۱۳۵). هایدگر آنچه را نهان می‌ماند و یا خود را تنها در هیئتی مبدل نشان می‌دهد نه این یا آن موجود بلکه وجود وجودات می‌داند (همان، ص۱۳۶). کار مستوری وجود به نظر او به جایی کشیده شده است که وجود به کلی مورد غفلت

8. aphophainesthai
9. legein
10. alethes

قـرار گرفتـه و پرسـش از آن نیز منتفی و شـاید بی‌معنا شـده اسـت. هایدگر وظیفه تفکر را طرح پرسـش از یاد رفتـه وجود می‌دانـد. هایدگر در *وجود و زمـان* با تحلیل دازاین (وجود آدمی) می‌خواهـد به معنای وجود نزدیک شـود و وجود را در آیینه هسـتی آدمی نظاره کند اما در مراحـل بعدی تفکر خویـش نیز همچنـان در طلب ظهور وجود اسـت که در عین ظهوربخشی به موجودات پنهان و مسـتور است. البته تحقیق و بررسی و توجه او به هنر و آثار هنری نیز از این قاعده مسـتثنی نیسـت. بنابراین او در تحقیـق در آثـار هنری و اندیشـه در *سـرآغازکار هنـری* نیز بر همیـن نهج مـی‌رود و راه پدیدارشناسـی خاص خـود را می‌پیماید. در این مقاله ملاحظه جنبه‌های روش‌شـناختی تحقیـق هایدگـر را به مقاله *سـرآغازکار هنری* محدود می‌کنیم.

هایدگر بحث در مورد هنر را از *سرآغازکار هنری* شروع می‌کند. اما برخلاف نظر شـایع در زیبایی‌شناسی جدید منشأ و سرآغاز کار هنری و درک آن را تجربه و خیال و مهارت هنرمندان نمی‌داند زیرا به نظر او تحویل سرآغاز کار هنـری بـه تجربـه مرگ هنر اسـت. از لحـاظ روش هایدگر در بررسـی هنر، چنین تحویلـی نمی‌گذارد خود سرآغاز آنچنان که هست، خود را پدیدار سازد. به همین دلیل هایدگر سـرآغاز را این‌گونـه تعریف می‌کند: «مراد از سـرآغاز، در این مقام، آن اسـت که از آن و به آن چیزی هسـت آنچه هسـت و آنچنـان اسـت که هسـت» (هایدگـر، ۱۳۷۹، ص۱). و این همان ذات هرچیز اسـت و بنابراین «سرآغاز هرچیز برآمد گه ذات آن است» (همان).

در تلقی متعارف، کارهای هنری از فعالیت هنرمند نشئت می‌گیرد، هایدگر با این تلقی که ریشـه در زیبایی‌شناسی جدید دارد موافق نیست زیرا این نظر مبتنی بر تلقی دوره جدید از آدمی به عنوان سوژه و از هنرمند به عنوان نابغه خلاق است. در این تلقی سرچشمه و سرآغاز کار هنری خود بنیادی بشری دانسته می‌شود. مخالفت هایدگر با این دیدگاه از حیث روش‌شناسـی، مبتنی بر آن چیزی است کـه او تفکیـک و تخریب[11] می‌نامد که از عناصر اساسـی روش هرمنوتیکی اوسـت. چنانکه ملاحظه شد گرچه ما بدون مفاهیم قبلی به فهم هیچ مطلبی نائل نمی‌شویم ولی وظیفه تفسـیر قبـل از هرچیز نقد یا تفکیـک و تخریب آن مفاهیم اساسـی است که در طول تاریخ متافیزیک درباب چیزها ایجاد شـده و نـگاه ما به اشـیاء را تعیین می‌کند. رهایی از نگاه داده شـده مستلزم رفتن به سرچشمه آنها اسـت. همه زیبایی‌شناسـی مبتنی بر تلقی دورهٔ جدید از وجود و وجود بشر است.

هایدگر در ادامه می‌گوید اگر کار هنری از هنرمند ناشـی می‌شـود، هنرمند، هنرمند بودن خود را وامدار کیست؟ پاسـخ واضح است؛ کار هنری؛ زیرا اگر کار هنری نبود، هنرمنـد هنرمند نبـود. بدین‌ترتیب دچار دور می‌شـویم زیرا کارهنری وابسـته بـه هنرمند و هنرمند وابسـته به کارهنری اسـت. این هر دو به فضل امر سـومی یعنی هنر آنند که هسـتند. اما پرسشـی که

11. destruction

بلافاصلـه مطرح می‌شـود این اسـت که هنر چیسـت؟ و چگونه است و چگونه می‌تواند سرآغاز باشد؟
با این دور هرمنوتیکی پرسـش از سـرآغاز کارهنری به پرسـش از ذات هنر منجر می‌شود. اما پاسخ این پرسش را چگونـه باید یافـت؟ روش هرمنوتیکـی هایدگر اقتضا می‌کند که پاسخ پرسـش از ذات هنر را براساس تعریف عقلی و انتزاعی هنر و یا براساس جست‌وجوی استقرایی و تجربی (به هر دو معنای قدیم و جدید آن) پیگیری نکند. این را که هنر چیسـت؟ باید از کار هنری دریافت و این را که کار چیست؟ فقط از ذات هنر می‌توان آزمود. بنابراین باز دچار دور شده‌ایم. اما دوری که مقتضای روش است و به واسطهٔ آن است که فهم ما از مطلب گسترش می‌یابد. هایدگر برخلاف نظر غالب متجددان که گسـترش فهم را طولی تصور می‌کنند و قائل به این هستند که ما رفته‌رفته از جهل مطلق به شناسایی بیشتر می‌رسیم، فهم را امری دوری می‌داند که از اجمال به تفصیل می‌رود.
بنابراین بـرای درک ذات هنر بایـد دریابیم که کارهنری چیسـت؟ هایدگر پاسـخ ایـن پرسـش را براسـاس فهم اجمالی عامه مردم می‌دهد. در فهم عام، کارهنری چیزی اسـت که ... و بنابراین دارای خصلت چیزگونگی اسـت و امـا چیزگونگـی کارهنری چیسـت؟ کارهنـری به چه معنا چیز اسـت؟ این پرسـش ما را به پرسش کلی‌تر چیز چیست؟ می‌کشاند.
هایدگر برای رسیدن به پاسـخ این پرسش ظاهراً ساده، راهی طولانی می‌پیماید تا نشـان دهد که تلقی متعارف از چیـز که آن را بدیهی می‌انگارد، نه تنها بدیهی نیسـت که خـود مبتنی بر تلقـی متافیزیکی خاصی از وجود اسـت. او بـرای ایـن منظور تعاریـف مختلف از چیـز را در طی تفکر غربی در سـه تعریف خلاصه می‌کند؛ اولین تعریف شیئیت شـیء را به جوهر دارای اعراض تحویل می‌کند. تعریف دوم چیز را با محسـوس و آنچه به حس دریافته می‌شـود یکی می‌داند و تعریف سـوم چیز را ترکیبی از مـاده و صورت به حسـاب می‌آورد. نقـد هایدگر بر هر سـه تعریف از لحاظ روش بر این مبنا اسـتوار اسـت که در هیـچ یـک از این تعاریـف خود چیز نمایان و آشـکار نمی‌شـود. پدیدارشناسـی هرمنوتیک می‌خواهد بگذارد چیزها خودشـان را آشـکار کنند. تعریـف اول را به این دلیـل رد می‌کند که به‌رغم مطابقت ایـن تعریف با نگرش طبیعی ما به چیزها، این تعریف نه فقط بر اشیاء محض و حقیقی بلکه بر هر موجودی صادق اسـت و لذا به مدد آن هرگز نمی‌توان آن را که چیز است از موجودی که نه چیز است ممیز ساخت (همان، ص۱۰). هایدگر اضافه می‌کند که مفهوم رایج چیـز گرچه بر هر چیز در هر وقت صدق می‌کنـد ولـی ذات چیـز را در نمی‌یابد بلکه بـه آن تاختن می‌برد (همان، ص۱۱).
هایدگـر برمبنـای روش خویـش اجتنـاب از ایـن تاخت و تـاز به ذات چیـز را فقط بدیـن نحو میسـر می‌داند که چیز را میدانی باز، ضمان شـویم تـا چیز بودن خود را، بی‌واسطه، نشان دهد. در درک و بیان چیز، هرچه را که میان ما و چیز حجاب تواند شـد کنـار باید نهاد (همان). ولی عموماً رابطهٔ بی‌واسطه با چیز، رابطهٔ حسی دانسته شـده اسـت و لذا در مقابل تعریف اول گفته شـده اسـت

که چیز همان امر محسوس است. او این نظر را نیز رد می‌کند و می‌گوید که خود چیزها از جمیع محسوسات به ما نزدیک‌تر است (همان، ص۱۲). به نظر او در هر دو تعریف چیز گم می‌شود زیرا در هر دو تعریف چیز یا از تن ما بسیار دور می‌شود (تعریف اول) یا بدان بسیار نزدیک می‌شود. چاره کار آن است که خود چیز را در خود آرمیده گذاریم (همان).

در تعریف سوم، چیز را عبارت می‌دانند از مادهٔ مصور. هایدگر تصدیق می‌کند که این تصور از چیز به ما آن توان را می‌دهد که به مسئلهٔ چیزگونگی کارهنری جواب دهیم (همان) و با این حال این تصور را نیز بی‌اعتبار می‌داند و این پرسش را مطرح می‌کند که سرآغاز ترکیب ماده و صورت در کجا است در چیزگونگی چیز یا در کارگونگی کار؟ پاسخ او این است که موجود را از ماده و صورت عبارت دانستن در ذات ابزار است که جایگه دارد (همان، ص۱۴). ابزار حاصل صورتی است که به ماده‌ای داده شده است. مثلاً چوبی را به صورت میز درمی‌آوریم و آنگاه می‌گوییم میز از چوب ساخته شده است. چوب ماده و میز صورت است. از اینجا مفاهیم ماده و صورت حاصل شده و به همه چیز (اشیاء صرف) نسبت داده شده است. هایدگر ایمان دینی به خلقت را نیز که براساس آن همه چیز ساخته خداوند است، و موجود را عبارت از وحدت ترکیبی ماده و صورت می‌داند، عامل دیگری در تلقی چیزها به عنوان ماده و صورت می‌داند. ترکیب این سه تلقی چنان در طول تاریخ متافیزیکی نفوذ کرده است که هم بر تلقی ما از چیز و هم ابزار و هم کار هنری مسلط شده و طرز تفکری را پدید آورده است که بنابر آن نه فقط دربارهٔ چیز، ابزار و علی‌الخصوص کار، بلکه در باب موجود به‌طور مطلق می‌اندیشیم. این طرز تفکر که دیری است شایع شده بر هر آزمایش و دریافت بی‌واسطهٔ موجود پیشی گرفته است. این پیش‌دریافت تأمل در باب وجودِ موجود را به بند می‌دارد. (همان، ص۱۶). برای غلبه بر این امر راه هایدگر آن است که در ضمنِ دورداشتنِ پیش- داوریهای آن طرز فکرها، بگذاریم چیز، در چیز بودن خود بیارامد.

ما باید به موجود روی بیاوریم، در خود آن موجود، وجود آن را بیندیشیم و درعین حال بگذاریم (موجود) در ذات خود بیارامد (همان). از آنجا که تلقی از اشیاء به عنوان ترکیب اتحادی ماده و صورت که غلبه یافته است، از تفسیری خاص در باب ابزار بودن ابزار می‌آید، هایدگر برای رسیدن به معنای چیز، به تحقیق در ابزار بودن ابزار می‌پردازد و اما راهی که به ابزارگونگی ابزار می‌رسید کدام است (همان، ص۱۷). راه ما در رسیدن به ابزارگونگی ابزار باید از تخطّیهایی که در تفسیرهای معتاد و مأنوس هست به دور باشد. اگر ابزاری را بی‌استناد به نظریه‌ای فلسفی، صرفاً وصف کنیم از دچار آمدن به تخطّیهایی این چنین ایمن می‌شویم (همان). بنابراین، این روش اقتضا می‌کند که به وصف بدون پیش‌فرضهای فلسفیِ (پیش‌فرضها که مبنی بر تلقی خاصی از موجود و ملازم با غفلت از وجود است) یک ابزار معمولی، مثلاً یک جفت کفشِ یک کشاورز بپردازیم. البته لازم نیست یک جفت کفش جلوی خود بگذاریم و وصف کنیم بلکه برای

تسهیل توصیف، به تصویری از آن توجه می‌کنیم. برای این کار تابلوی «کفشهای روستایی» وان‌گوگ (تصویر شمارهٔ ۱) را انتخاب می‌کنیم. با وصف کفشی که در تابلو نقش بسته است به ابزار بودن ابزار می‌رسیم. گرچه ابزار بودن ابزار به کارآیی آن است اما کارآیی بر قابلیت اعتماد ابزار متکی است. هایدگر نه از راه وصف و توضیح یک جفت کفش واقعی و یا نگریستن به استفاده واقعی از کفش بلکه از راه خود را پیش نقاشی وان‌گوگ آوردن، ابزار بودن ابزار را درمی‌یابد. این نقاشی سخن گفته است. در قرب کار، به ناگهان جایی هستیم به غیر از آنجا که عادتاً هستیم (همان، ص ۲۰).

بدین ترتیب ذات ابزار را از طریق کارهنری درمی‌یابیم. حال پرسش این است که کار چیست؟ یا چیست که در کار به کار است؟ نقاشی وان‌گوگ گشودن آن است که ابزار، یک جفت کفش، در حقیقت چه هست؟ این موجود، ناپوشیدگی وجود خود را عرضه می‌دارد (همان). از اینجا کارهنری با حقیقت مرتبط می‌شود، حقیقت به معنای نامستوری و آشکارگی و نه مطابقت.

تا اینجا ابزار بودن ابزار توسط یک کارهنری آشکار می‌شود و به این طریق معلوم می‌شود که آنچه در کار به کار است گشودن وجود موجود یا تحقق حقیقت است (همان، ص۲۲). آنچه تا اینجا با روشی که در پیش گرفتیم به‌دست آمد آن است که با مفاهیم رایج و مسلط از چیز (ماده و صورت) نمی‌توان به درک و دریافت چیز بودن کار نائل آمد.

برای دریافت کار بودن کار و چیز بودن چیز لازم است نخست سدهای بدیهیات را فرو ریزیم و مفهوم نماهای شایع را کنار بگذاریم. برای رسیدن به چیز بودن کار، آن را باید نه برحسب مفاهیم شایع ماده و صورت که

تصویر ۱

برحسب کاربودن (کارگونگی) کار دریافت. اگر چنین باشد، راهی که به معین ساختن واقعیت چیزگونه کار می‌انجامد، راهی است نه از چیز به کار بلکه از کار به چیز (همان، ص۲۳).

چیزگونگی کار را در صورتی درخواهیم یافت که قائم به خود بودن ناب کار به روشنی آشکار شود، نه آنکه با پرسش از زیربنای چیزگونه کار، از پیش، بر کار مفهومی تحمیل می‌کنیم که راه نیل به کار بودن کار را سد کند (همان، ص۲۴).

برای رسیدن به ذات کار لازم است کار از جمیع نسب و اضافات به آنچه جز خود آن است منتزع شود، تا مگر بتوان گذاشت به خود بر خود استوار شود (همان، ص۲۴). یکی از این نسب، نسبت کار با نیت هنرمند است. هنرمند باید کار را به خود کار واگذارد تا کار صرف به خود قائم بتواند بود. این امر در هنر بزرگ آشکارتر است. در هنر بزرگ، در برابر هنر، هنرمند، بود و نبودش یکسان است (همان). پرسشی که اینجا مطرح می‌شود آن است که مواجهه با کار هنری کی و کجا اتفاق می‌افتد؟ درموزه‌ها؟ درخرید و فروش آنها؟ در پژوهش دربارهٔ آنها؟ درحفظ و نگهداری آنها، درمجموعه‌ها؟ درهمه این موارد عالم کارهای هنری از آنها باز گرفته شده و آنها از عالمشان جدا شده‌اند. امروزه کارهای هنری به برابر ایستاهای توجهات ما تبدیل شده‌اند. برای رسیدن به ذات کار هنری آن را باید از همه نسبی که به ذات آن تعلق ندارد، رها کرد. در این صورت می‌توان به نسبتهای ذاتی آن اندیشید. تعلق و نسبت کار فقط به حوزه‌ای است که خود می‌گشاید زیرا تحقق ذات کار جز به چنین گشودنی نیست زیرا چنانکه گفتیم در کار، تحقق حقیقت به‌کار است؟ برای روشن‌تر شدن این معنا باید این پرسش را طرح کرد که حقیقت چیست؟ هایدگر در پاسخ به کاری هنری (معبد یونانی) اشاره می‌کند. معبد ایستاده بر جا، عالمی را می‌گشاید و آن عالم را به زمین باز می‌نهد. از این رهگذار زمین همچون سرزمینی که وطن مألوف است، برمی‌آید. هرگز چنان نیست که مردم و جانوران، گیاهان و چیزها اول برابر ایستاهایی باشند لایتغیر، پیش‌دست و شناخته شده و سپس محیطی را فراخور معبدی که آن هم روزی به جمع حاضران افزوده شده است فرابنمایند (همان، ص۲۶).

هایدگر این نگاه متعارف و شایع را که بسیار بدیهی انگاشته می‌شود، معکوس می‌کند. ما به آنچه هست، بالاخره آن‌گاه نزدیک می‌شویم که همه چیز را در جهت خلاف و عکس به اندیشه بیاوریم، البته به شرط آنکه بتوانیم چیزها را به گونه‌ای دیگر ببینیم.

معبد است که با برجا ایستادگی‌اش، به چیزها دیدار چیزها را می‌دهد و به مردم چشمداشت آنان را از خود (همان، ص۲۷). به عبارت دیگر کار هنری است که چیزها را آشکار می‌کند. پاسخ این پرسش که کار بودن کار چیست؟ برافراشتن است. برافراشتن درست کردن است در معنای سپاس داشتن و آفرین خواندن. در بر پاداشتن کار، امرمقدس چون امر مقدس گشوده می‌آید و گشایش حضرت حق فراخوانده می‌شود (همان، صص۲۸-۲۷). کار عالمی را می‌گشاید و آن را پایدار می‌دارد. بنابراین

کاربودن یعنی عالمی را برافراشتن (همان). عالم چیست؟ عالم مجموعه چیزهایی موجود و پیش‌دست نیست. عالم عین مدرکی که پیش روی بایستد و مشهود بتواند شد، نیست، عالم همواره برابر ناایستایی است که ما در (زیر) آن، مادام که در مرحله زادن و مردن، رحمت و لعنت، مهلتِ وجودمان می‌دهند، ایستاده‌ایم. فقط آدمی است که عالم دارد. کارهنری عالمی را برمی‌افرازد. کار گشودگی عالم را گشوده می‌دارد (همان، ص۲۹).

البته برافراشتن یک عالم، فقط یکی از ذاتیات کار بودن کار است، ذاتی دیگر آن، فراز آوردن زمین است. کار هنری از ماده‌ای تشکیل شده است (چنانکه ابزارها)، اما در کار هنری برخلاف ابزار، ماده مثلاً سنگ مصرف نمی‌شود و از میان نمی‌رود بلکه کارهنری می‌گذارد که برآید و در کار گشودگی عالم کار برآید. فلز در کار هنری به درخشش روشن و مات می‌رسد. رنگها به تلألؤ، الحان به طنین‌اندازی، کلمه به گفتن (همان، ص۳۰). این جنبه از کار زمین نامیده می‌شود. کار همین که عالمی را برمی‌افرازد، زمین را هم فراز می‌آورد. کار زمین را به روشنی عالم می‌آورد و در آن می‌دارد. کار می‌گذارد که زمین زمینی باشد.

بنابراین برافراشتن یک عالم و فراز آوردن زمین دو شأن از شئون ذاتی کار بودن کار است (همان، ص۳۱). عالم و زمین از آنجا که یکی گشایش‌گر و گشوده و دیگری فرو بسته و همواره نهان کننده است، در اثرهنری در پیکارند. با توجه به این امر، هایدگر این پرسش را مطرح می‌کند که تا کجا حقیقت در کار بودن کار که حالا می‌توانیم گفت برانگیختن پیکار است میان عالم و زمین به تحقق می‌رسد؟ (همان، ص۳۳) برای پاسخ به این پرسش باید دید حقیقت چیست؟ پاسخ هایدگر اجمالاً این است که لازم ذات حقیقت که ناپوشیدگی است، پرهیز است به حیث پوششی دوگانه. حقیقت به ذات خود ناحقیقت است (همان، ص۳۷).

در کارهنری که محل پیکار عالم و زمین است یعنی فرازآورنده یک عالم و فرازآورنده زمین است، حقیقت به نحوی تحقق می‌یابد. بنابراین در کار، حقیقت به کار است (همان، ص۳۸).

از آنجا که کار همواره کاری انجام شده است، کار بودن کار به مبدع بودن آن است. کار هنری ابداع یا فراپیش‌آوری است و هایدگر آن را با حقیقت به معنای آشکارگی و نامستوری مرتبط می‌کند تا از انتساب آن به فعالیت سوژه (هنرمند نابغه) احتراز کرده باشد و درمقابل، دریافت کار هنری توسط مخاطب را نیز نگاهداشت کار می‌نامد و آن را با همان روش پدیدارشناسی اینگونه تعریف می‌کند: این را که بگذارند کار، کار باشد نگاهداشت کار می‌نامیم (همان، ص۴۸).

هایدگر پس از آنکه وجوه اصلی واقعیت کار را از ذات کار معلوم کرد، به پرسش آغازین باز می‌گردد: چیزگونگی کار چیست؟ پاسخ هایدگر نشان‌دهندهٔ روش پدیدارشناسانهٔ اوست: اکنون دیگر دربارهٔ چیزگونگی کار نمی‌پرسیم چرا که تا آن را می‌پرسیم، کار را چون امری مسلم و ختم شده، برابر ایستایی می‌گیریم پیش‌دست و بدین طریق بنای پرسش را بر کار نمی‌نهیم،

بـر خـود می‌نهیم. بر خـود کـه کار را نمی‌گذاریم تا کار باشد بلکه آن را برابر ایستایی تصور می‌کنیم، که می‌باید در ما این یا آن حالت را برانگیزد (همان، ص۵۰). هایدگر در این عبارت می‌گوید که اگر کار را به حال خود بگذاریم آن را چیز به حساب نخواهیم آورد.

هایدگر اشـاره می‌کند که کار بودن کار را از معنای چیز نمی‌توان روشن کرد و بلکه بر عکس با دانستن کار بودن کار اسـت که می‌توان پرسش از چیز بودن چیز را به راه درست آورد (همان). به نظر او انحاء تفکر مأثور و شایع نه فقط چیز بودن چیز را تحریف می‌کند بلکه گزارشی از موجود را به‌طور کلی به سـلطه می‌رساند که آن گزارش همچنان که در مقام درک ذات ابزار و کار رسا نیست، به دیدن ذات اصیل حقیقت نیز نابینا اسـت (همان). بنابراین راه هایدگر برای دریافت چیز بودن چیز (معنای شیئیت) توجـه به تعلـق چیز به زمین اسـت و زمین خود را چون کشـنده (همه چیز به سوی خویش) و فرو پوشنده‌ای که به هیچ چیز دیگر قابل برگرداندن نیسـت آشـکار می‌کند (همـان، ص۵۱). و این را از تأمل در کار هنری اسـت که درمی‌یابیـم. بنابراین ما از چیز بودن چیز مسـتقیماً هیچ نمی‌دانیـم و آن را هـم که می‌دانیم نامعین اسـت و لذا به کار نیـاز داریم تا آن را به ما نشـان دهد. این امر نشـان دهندهٔ آن اسـت که در کاربـودن کار، تحقق حقیقت یعنی گشـودگی موجود، به کار است (همان). بالاخره هایدگر نتیجه می‌گیرد که حقیت از هنر سـرآغاز می‌گیرد. چون نگاهداشـت پی‌افکن، به حقیقت موجود، در کار سرآغاز می‌دهد (همان، ص۵۷) و اکنون پس از طی راه‌های پرپیچ و تاب به پاسـخ پرسش خویش می‌رسـیم: سرآغاز کار هنری، یعنـی هم سـرآغاز ابداع‌کنندگان و هم سـرآغاز نگاهداران و به عبارتی سرآغاز حضور تاریخی یک قوم هنر اسـت. مطلب از این قرار است زیرا هنر در ذات خود سـرآغازی اسـت و یک طرز ممتاز و برجسـته است از موجود شدن یعنی تاریخی شدن حقیقت.

نتیجه

هایدگر برای پاسـخ به این پرسش کـه سـرآغاز کارهنـری چیسـت؟ راهـی غیـر مسـتقیم، طولانـی و پرپیـچ و تـاب طی می‌کنـد. روش او در رسیدن به پاسخ این پرسش پـدیدارشـناسـانـه - هـرمنوتیـک اسـت. پدیدارشناسـانه اسـت زیرا هایدگـر در هر گام از بررسـی، می‌گذارد موضوع خود را نشـان دهد. به نظر هایدگر پدیدارشناسـی آن است که تفکر با خطایی از جانب آنچه مورد تفکر قرار می‌گیرد مطابقت داشـته باشـد. و این تعبیر دیگری است از همان شعار معروف پدیدارشناسـی یعنـی «به سـوی خود چیزهـا» (همان، ص۱۰۰). معنـای روش پدیدارشناسـی هایدگـر را در قیـاس بـا سـایر روشـها فی‌المثـل روش دکارت بهتر می‌تـوان دریافـت. دکارت بـرای رسـیدن بـه حقیقت چیزهـا از مفهـوم آنهـا آغـاز می‌کنـد و بـا تحلیـل آن مفهـوم، بـه تصـور بسـیط یعنـی واضـح و متمایز از آنهـا می‌رسـد و همان را حقیقت شـیء می‌گیـرد و لذا حقیقـت انسـان را اندیشـه، جسـم را امتـداد و خدا را کمـال می‌انـگارد. دکارت با ایـن روش نمی‌گذارد خود

چیزها آشکار شوند بلکه مفهوم خود از آنها را بر آنها تحمیل می‌کند. راه هایدگر درست خلاف چنین روشی است زیرا هایدگر از قبل اصالت سوژه را (که دکارت بنیانگذار آن بود) نفی کرده و می‌خواهد توجه را معطوف به خود وجود کند. هرگاه وجود مورد غفلت قرارگیرد سوژه جای آن را می‌گیرد. پدیدارشناسی هایدگر، هرمنوتیک است زیرا چنانکه فون هرمان[12] نیز می‌گوید از عناصر هرمنوتیک پیش داشت[13]، پیش دید[14] و پیش یافت[15] قوام یافته است (همان، ص ۱۰۱).

بررسی موضوع مورد پرسش با ذهنی خالی، امکان‌پذیر نیست زیرا ذهن خالی افسانه‌ای بیش نیست و از این بالاتر پرسشگر اصلاً ذهن (سوژه) نیست. پرسشگر خود را مهیای شنیدن خطاب وجود می‌کند و بنابراین سخن به آنچه روی می‌دهد (روی داد)[16] گوش فرا می‌دهد. پیش داشت، تلقی ما است از وجود که حاصل یا همان نحوهٔ ظهور وجود برما است که براساس آن وجود موجودات و حقیقت آنها بر ما آشکار می‌شود. پاسخ متفکر به خطاب وجود بر پیش دید او مبتنی است. آنچه خود را نشان می‌دهد چیزی است که باید از آن کشف حجاب کرد و از پرده به درآورد. بنابراین پیش دید، نگاه پیشین به موجود یا آن چیزی است که باید به ظهور و روشنایی آورده شود و در پیش یافت، طرح متفکرانه، زبانی را که باید به آن مکشوف را در بیان آورد، پیشاپیش می‌یابد (همان).

روش هرمنوتیک، روش دوری است چنانکه ملاحظه شد پاسخ به یک پرسش از راهی مستقیم و صاف میسر نیست. دلیل این امر نیز دوری بودن خود فهم است که گسترش آن از اجمال به تفصیل است. به همین جهت هایدگر برای پاسخ به این پرسش که سرآغاز کار هنری چیست؟ ابتدا می‌پرسد هنر چیست؟ برای پاسخ به آن می‌پرسد کار چیست؟ برای پاسخ به آن می‌پرسد چیزگونگی کار هنری چیست؟ برای پاسخ به آن می‌پرسد چیز چیست؟ برای پاسخ به آن می‌پرسد ابزار بودن ابزار چیست؟ برای پاسخ به آن می‌پرسد چیست که در کار به کار است؟ از توجه به نقاشی وان‌گوگ معلوم می‌شود که در کار هنری، حقیقت موجود خود را در کار نشانده (نهانده) است. پس این پرسش مطرح می‌شود که حقیقت چیست؟ اما کار بودن کار به چیست که در آن حقیقت خود را می‌نشاند؟ و چون کار بودن یعنی عالمی را برافراشتن، می‌پرسد که عالم چیست؟ و رابطهٔ کار و عالم چیست؟ و شئون ذاتی کار چیست؟ چون عالم زمین را نیز به فراز می‌آورد باید پرسید زمین چیست و راه پاسخ به این پرسش چیست؟ و چون در تقابل عالم و زمین، حقیقت تحقق می‌یابد باز باید پرسید حقیقت چیست و چگونه روی می‌دهد، تا فهم اجمالی اولیه از آن تفصیلی‌تر شود. با روشن‌تر شدن ذات حقیقت، معلوم می‌شود که در کار چه به کار است و کار اگر کاری است انجام شده، مشخصه آن مبدَع بودن آن است پس پرسش این است که مبدَع بودن کار به کار چه تعلّقی دارد؟ ابداع هنری که فراآوری است با حقیقت (نامستوری و آشکارگی)

12. Von Hermann
13. vorhabe
14. vorsicht
15. vorgrift
16. ereignis

مرتبط می‌شـود. ابداع و فراآوری رابطهٔ کار هنری است با هنرمند و رابطهٔ آن با مخاطب رابطهٔ نگاهداشـت است. از تأمل بر معنای نگاهداشـت معلوم می‌شود که پرسش از چیـز بودن کار (اگر چیز را به معنای متعارف بگیریم) بی‌وجه است.

بدین‌ترتیب با طرح پرسشـهای پی‌درپی به پاسخ پرسش اول خود که سـرآغاز کار هنری چیسـت می‌رسیم: هنر و ایـن همـان پاسـخی بـود کـه در همان لحظه پرسـش حاضـر بود اما اکنـون معنای آن را با تفصیل بیشـتری یافته‌ایم، معنایی که با اجازه دادن به موجود (کارهنری، چیـز، ابزار، عالـم، زمین و ...) که خود را آشـکار کند، حاصل می‌شود: سـرآغاز کار هنری، یعنی هم سرآغاز ابداع‌کننـدگان و هـم سـرآغاز نگاهـداران و بـه عبارتی سرآغاز حضور تاریخی یک قوم هنر است.

جنبـهٔ مهم دیگر طریـق هایدگر، تفکیک و تخریب اسـت. همانگونه که ملاحظه شـد هایدگر تلقی ما از چیز، ابزار، کارهنـری، هنـر، زیبایی، حقیقـت، هنرمنـد، مخاطب و دریافت‌کننـده اثـر هنری را کـه در طـول تاریخ صورت بسـته است و مبتنی بر غفلت از خود وجود است، تفکیک و تخریـب می‌کنـد و با آن، نسـبت ما با چیزهـا و نگاه و دریافت آنها متحول شود.

چنانکـه ملاحظـه می‌شـود روش/ راه و تفکـر، در تفکر هایدگـر از یکدیگـر جدا نیسـتند. تفکر، خودِ راه اسـت، راهی اسـت به سـوی وجود و حقیقت، تفکر، تفکر وجود است.

منابع

پالمر، ریچارد. (۱۳۷۷)، *علم هرمنوتیک*، ترجمه سعید حنایی کاشانی، تهران، نشر هرمس.

نیچه، فردریش. (۱۳۷۷)، *اراده معطوف به قدرت*، ترجمهٔ رؤیا منجم، تهران، نشر من.

_____. (۱۳۸۰)، *فلسفه، معرفت و حقیقت*، ترجمه مراد فرهادپور، تهران، نشر هرمس.

هایدگر، مارتین. (۱۳۷۹)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران، نشر هرمس.

_____. (۱۳۸۶)، *هستی و زمان*، ترجمه سیاوش جمادی، تهران، نشر ققنوس.

تلاش برای تعریف هنر به عنوان مجموع هنرها

دکتر استفان دیویس
استادیار گروه فلسفهٔ
دانشگاه اوکلند
sj.davis@auckland.ac.nz
مترجم: مجتبی صفی‌پور

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۹/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۱۱/۳۰

چکیده

پس از مرور راهکارهایی که طی پنجاه سال گذشته توسط فلاسفهٔ تحلیلی انگلیسی زبان برای تعریف هنر اتخاذ شده، دورنمای ارائهٔ تعریفی تلفیقی برای هنر، یعنی تعریف انواع منفرد هنر و تلفیق این تعاریف را در فهرستی جامع، مورد ملاحظه قرار می‌دهم. به نظر می‌رسد تعریف صور منفرد هنر آسان‌تر از تعریف کلیِ هنر نیست. علاوه بر این، نه می‌توان هر آنچه را که در شاخهٔ [1] هنریِ خاصی قرار می‌گیرد هنر قلمداد کرد و نه می‌توان هر نمونهٔ هنری در قالبی [2] خاص را زیر مجموعهٔ یک شاخهٔ هنری قرار داد. بعضی از آثار هنری را هم اصلاً نمی‌توان متعلق به یک قالب هنری دانست. بنابراین تلفیق تعاریف صُوَر منفرد هنر (با فرض قابل تعریف بودنشان) گسترهٔ «هنر» را نشان نمی‌دهد. روی هم‌رفته، مسائل فوق نشان‌دهندهٔ این است که رویکرد پذیرفته شده در این مقاله برای تعریف هنر، موفق و متقاعدکننده نیست.

واژگان کلیدی:
قالب هنری، صور منفرد هنر، تعریف هنر، مفهوم هنر.

I. form
II. medium

بخش اصلی این مقاله، دورنمای ارائهٔ تعریفی همبسته و تلفیقی، یعنی تعریف انواع هنر و تلفیق این تعاریف را در فهرستی جامع، مورد ملاحظه قرار می‌دهد. دلایلی که مطرح خواهد شد موفقیت احتمالی این طرح را به چالش می‌کشد. پیش از شروع این مبحث، رویکردهایی را که طی شصت سال گذشته توسط فلاسفهٔ تحلیلی انگلیسی زبان برای تعریف هنر اتخاذ شده مورد بررسی قرار می‌دهیم.

در دههٔ ۱۹۵۰ شماری از فلاسفه، اعلام کردند هنر را نمی‌توان طبق الگویی سنتی که در شرایطی ضروری شکل گرفته تعریف کرد، به‌طوری که انواع هنرها با هم و به طور مشترک واجد آن شرایط باشند این فلاسفه شامل جان پاسمور[1]، پل زیف[2]، دبلیو. بی. گالی[3] و دبلیو. ای. کِنیک[4] بودند اما در این‌باره معروف‌ترین مقاله را موریس ویتز[5] به رشتهٔ تحریر درآورد. نگرش آنها بیشتر از اینکه برگرفته از شک‌گرایی متمایل به ماهیت گرایی مطرح شده در *تحقیقات فلسفی*[6] ویتگنشتاین[7] باشد، ریشه در بررسیهای منتقدانهٔ تعاریف رایج آن زمان داشت.

در واقع پس از ظهور «نظریهٔ بنیادین» هنر در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ بود که فلاسفهٔ تحلیلی هنرِ قرن بیستم به طرح تعریف هنر علاقه‌مند شدند. طبق این نظریه به‌واسطهٔ اقدامات اعضای «دنیای هنر»- هنرمندان (Dickie, 1974 & 1984)، جامعهٔ هنری (Diffey, 1991)، یا متخصصان هنر (Stock, 2003, pp. 159-176) - که به شکل غیر رسمی سازماندهی می‌شود- نشانه‌ها[8] تبدیل به هنر می‌شوند. مخالفت با نظریهٔ بنیادین توجیهی برای توسل به نظریهٔ زیباشناسی بود به این معنی که چیزی هنر محسوب می‌شود که از طریق تعمق و ژرف‌اندیشی در ویژگیهای زیباشناختی که برای برخورداری از آنها خلق می‌شود، تجربهٔ زیباشناختی ارزشمندی برای مخاطب ایجاد کند

1. John Passmore
2. Paul Ziff
3. W.B. Gallie
4. W.E. Kennick
5. Morris Weitz
6. *Philosophical Investigation*
7. Wittgenestein
8. items

(Beardsley, 1983, pp. 15-29 / Zangwil, 1995, pp. 32, 307-323 & 2007 / Anderson, 2000, pp. 65-92)

به عبارت دیگر، در نظریهٔ بنیادین تلاش می‌شد هنر با توجه به «رَویه‌های» اجتماعی تعریف شود. رویه‌هایی که به‌واسطهٔ آنها یک اثر، شأنی هنری می‌یافت در حالی که در نظریهٔ زیباشناسی بر «کارکرد» در نظر گرفته شده برای هنر به‌عنوان منبع لذت زیباشناختی، تأکید می‌شد. درمقابل این دو سبک از تعریف هنر، رویکردهای «تاریخی» در صدد ارائهٔ تعریفی بازگشتی از هنر برآمدند؛ یک اثر وقتی اثری هنری قلمداد می‌شود که رابطه‌ای مناسب با آثار هنری پیشین داشته باشد. به عقیدهٔ لِوینسون[۹]، رابطهٔ تعریف هنر رابطه‌ای است که در گذشته از همین منظر برای هنر مد نظر قرارگرفته است (Levinson, 1979, pp. 19, 232-250 & 2002, pp. 42, 367-379). از دیدگاه کَرول[۱۰] این رابطه بر مرتبط بودن با آثار هنری پیشین از طریق یک روایت تاریخی منسجم و معتبر دلالت دارد. (Carroll, 1988, pp. 71, 140-156) از منظر کارنی[۱۱] این رابطه، تبادل سبک یا مراجعه به سبک آثار هنری پیشین است (Carney, 1991, pp. 72, 273-289). اگرچه این نظریه‌ها معمولاً به توصیف رابطهٔ تعریف هنر تأکید دارند، برای رسیدن به مرحلهٔ تکامل، به یک بخش دوم غیر بازگشتی هم نیاز دارند؛ آنها باید توضیح بدهند که اولین نسل آثار هنری چگونه بدون داشتن پیشینه، هنر قلمداد شده‌اند.

با توجه به ساختار دو بخشی اشاره شده، تعاریف تاریخی منفصل‌اند. برای تعریف هنر قالبهای گسستهٔ دیگری نیز مطرح شده و گاهی آنچه را که در تعاریف دیگر به عنوان بهترین عناصر، قلمداد شده، با هم تلفیق می‌کنند.[۱۲]

به روایت اِستکر[۱۳] طی سالیان متمادی بین نظریه‌پردازان در مورد پذیرفتن عدم قابلیت حذف ارجاع به فرایافت[۱۴]، کاربرد، تاریخچهٔ شیوه و تاریخچه‌ای نهادین در یک تعریف موفق، همگرایی وجود داشته است (Stecker, 2000, pp. 45-64). اما حتی اگر این فرضیه درست باشد از میان تعاریف فراوانِ ارائه شده، هیچ یک به‌طور گسترده مورد استقبال قرار نگرفته‌اند و همهٔ این تعاریف در حد وسیعی به چالش کشیده شده‌اند.[۱۵] به‌عنوان مثال یکی از مشکلات مطرح شده این است که اغلب این تعاریف، خلق هنر را به بافت دنیای هنر مربوط می‌دانند اما در فراهم‌آوردن توجیهی منطقی برای آنچه که دنیای هنر را می‌سازد، توفیق نمی‌یابند (Davies, 2000, pp. 199-216). در واقع ارائه‌دهندگان این تعاریف برتری دنیای هنر غرب را در فراهم آوردن زمینهٔ خلق و ارزیابی هنر پذیرفته‌اند. در حالی که حتی در بین فلاسفه نیز هرگز از میزان تردید دربارهٔ امکان تعریف هنر کاسته نشده است. در این میان، طرفداران برابری زن و

9. Levinson
10. Carroll
11. Carney
۱۲. نک: Stecker, 1997&1994, p. 34
13. Stecker
14. ineliminability
۱۵. نک: Davies, 1991&2005&1997, First Art and Art's Definition.

مرد با ارائهٔ نقدهای سیاسی اجتماعی دربارهٔ جامعیت و عینیت‌گرایی کاذبی که بر ارزشها و ایدئولوژیهای مردسالارانه حاکم است، این ارزشها و ایدئولوژیها را که از جمله ابزار تعریف هنر و شیوه‌های هنری به‌شمار می‌روند مورد نقد قرار داده و با این عمل به تردیدهای موجود دربارهٔ تعریف هنر دامن زده‌اند. (Brand, 2000, pp. 175-198/ Korsmeyer, 2004)

این بخش به بررسی امکان تعریف هنر نه به‌طور کلی، بلکه انواع هنر به صورت منفرد، از قبیل نقاشی، نمایشنامه‌نویسی، موسیقی، ادبیات، مجسمه‌سازی و... می‌پردازد، با این ایده که بتوان از طریق تلفیق و ادغام این تعاریف منفرد با یکدیگر، تعریفی کلی برای هنر ارائه داد. به‌عبارت دیگر رویکرد لحاظ شده در این قسمت، از نگرشی که غالباً به وسیلهٔ نظریه‌پردازان فوق‌الذکر اتخاذ شده، دقیق‌تر و تلفیقی‌تر است.

از جمله مواردی که ما را به این سمت سوق می‌دهد می‌توان به این نکته اشاره کرد: در غرب، انواع هنر تا اواسط قرن هجدهم به صورت منظم طبقه‌بندی نشده بود(Kristeller, 1980, pp. 163-227 / Shiner, 2001) که این امر از عدم امکان ارائهٔ نوع واحدی از هنر حکایت دارد. انواع هنر به همان اندازه که براساس تفاوتهایشان از هم متمایز می‌شدند، براساس شباهتهایشان نیز از هم تشخیص داده می‌شدند (Kivy, 1997) که از آن جمله می‌توان به جنبه‌هایی که برای انواع هنر ارزش‌آفرینی می‌کند، اشاره کرد (Budd, 1995). به‌همین دلیل دیسانایاکِ[16] رفتارشناس از آنجا که تردید دارد مفهوم، هستهٔ منفردی داشته باشد، توصیه می‌کند مباحثهٔ صرف در باب صور منفرد هنر جایگزین گفت‌وگو دربارهٔ خود «هنر» شود (Dissanayake, 1995, p. 41).

با وجود این مشاهدات و نگرشها، انتقاداتی بر این رویکرد وارد است. برای اینکه بحث به‌طور مشخص‌تری دنبال شود، تمرکز خود را بر هنر موسیقی و هنر (تمثیلیِ) تصویرگری معطوف می‌کنیم. از نظر من، تعریف صور منفرد هنر آسان‌تر از تعریف کلیِ هنر نیست. به‌علاوه نه می‌توان هر چیزی را که در قالبِ هنری خاصی قرار می‌گیرد هنر قلمداد کرد و نه می‌توان هر نمونهٔ هنری خاص را در قالبی هنری قرار داد. بعضی از آثار هنری را هم اصلاً نمی‌توان متعلق به یک قالب هنری دانست. بنابراین تلفیق تعاریف صور منفرد هنر (با فرض قابل تعریف بودنشان) گسترهٔ «هنر» را ترسیم نمی‌کند. جمع‌بندی مطلب اینکه مسائل فوق، نشان می‌دهد رویکردی که در این مقاله برای تعریف هنر مورد بررسی قرار گرفته، موفق یا متقاعدکننده نیست.

تعریف صور منفرد هنر، به‌عنوان مثال موسیقی، در بین فلاسفهٔ هنر غرب رایج نیست. آنها هنگامی که می‌خواهند موسیقی را مورد بررسی و تحلیل قرار دهند به جای تمرکز

16. Dissanayake

بـر اصل آن به مسـائل و موضوعات حاشـیه‌ای مرتبط بـا آن می‌پردازنـد مثـلاً اینکـه چگونـه موسـیقی بیانگر احساس است؟ درک موسـیقی مبتنی بر چیست؟ ویژگی ماهیت‌شناسـی آثار موسـیقایی چیسـت؟ و ... . آنها با پرداختن به نمونه الگوهای ارزشـمند آثار موسـیقایی از ارائـهٔ تعریف اجتنـاب کرده و بدون حل مسـئلهٔ تعریف، جایـگاه نمونه‌هـای بحـث برانگیـز را بررسـی می‌کننـد (Davies, 1997, John Cage's 4'33": Is It Music?, pp. 75, 140-156 / Freeland, 2001 / Goldie & Schellekens, 2007). بـه نظـر می‌رسـد ایـن اجتناب و سـکوت بحث برانگیز، نشـئت گرفته از این نکته است که آنهـا دریافته‌اند ارائهٔ تعریف تا چه حد سـخت (و در عین حال غیرضروری) است.

بـا این حال، همهٔ فلاسـفه در این‌باره سـکوت نکرده‌اند. به‌عنوان مثال، لِوینسون در تعریف موسیقی چنین اظهار می‌دارد که موسـیقی؛ اصواتی اسـت که شخصی موقتاً به‌منظور غنا بخشـیدن یا افزایش تجربه از طریق توجّهی فعالانه (مانند گوش دادن، رقص، اجرا) به صداهایی اولیه یا بـرای انجام اقداماتی ویژه، تنظیـم می‌کند (Levinson, 1990, pp. 267-278). خود لوینسون نیز کاملاً آگاه است که چنیـن تعریفی با طیفی از مخالفتهای احتمالی روبه‌رو خواهـد شـد. ایـن تعریف، آواز پرندگان و آواز نهنگها را از قلمرو موسـیقی خارج می‌کند و جایگاه موسیقیایی را که بـه صـورت اتفاقی و فی‌البداهه خلق شـده‌اند، در معرض خطـر قرار می‌دهد. همچنین به نظر می‌رسـد موسـیقی متن و بخش عمده‌ای از موسـیقی فیلم را که هدف آن جلب توجه به سمت خود صدا نیسـت، تحت پوشش قرار نمی‌دهد. ضمن اینکه در ایـن تعریف، دیگـر مجالی برای هنر صـدا وجود ندارد؛ هنری که شـامل نظم بخشـیدن بـه صدا بـرای ارزیابی زیباشـناختی اسـت البته در حالتی که صداها بر اسـاس ویژگیهـای غیر موسـیقایی آنهـا که متمایز از موسـیقی اسـت، انتخاب شـوند. (یکی از فیلسـوفانی کـه دربارهٔ ایـن وجهِ تمایز سـخن گفتـه همیلتون[17] (2007) اسـت). هیچ دلیل مشـخصی وجـود ندارد که تعریف لِوینسـون چگونه موسـیقی را از موارد ذیل تفکیـک می‌کند: لالایی (ترانه‌سـرایی متمایزی که در آن عمومـاً مادران به‌طور یکنواخـت بـرای نوزادشـان آواز می‌خواننـد)، زبانهای آهنگیـن (مانند ماندارین[18] و کانتونـی[19])، کلامی که طبق قواعد نظم‌نویسـی به صورت مسجع درآمده باشد مانند اشـعار شـفاهی و ... وجود سلسـله کارهایـی که تحت پوشـش موسـیقی قرار می‌گیرند و در عیـن حال در این تعریف نمی‌گنجند، از جملهٔ دیگر موارد است: انواع آوازی و سازی، بداهه‌سازیهای آزاد در مقابل آثار مشخصاً از پیش تنظیم شده، تصنیفهای مختصر در مقابل یک دوره اُپـرای طولانـی، تمرین در برابـر اجـرا، اجـرای زنده درمقابـل تکـرار بـه هنگام ضبـط، اجـرای عمومـی درمقابـل اجرا بـرای تفریح

17. Hamilton
18. Mandarin
19. Cantonese

و سـرگرمی خود، صدای آکوستیک تولید شده در برابر صداهـای تولید شـده بـا رایانه، موسـیقی هنـری نوین پیشرو تا پاپ تجاری و ... موسیقی می‌تواند کاربردهای متعددی داشته باشد که از آن جمله است: گوش دادن به موسیقی به خاطر خود موسیقی، موسیقی به‌عنوان نماد هویـت یک گروه، به آرامش رسـیدن یا سـر ذوق آمدن از طریق موسـیقی، مارش یا رقـص، همراهی با هر نوع فعالیت، خواب کردن، ترغیب مشـتریان به خرید بیشتر، پُر شـورتر برگزار کردن آیینها، هماهنگ‌سازی حرکات کارگران، تحریک گاوها برای شیردهی بیشتر و ... .

همیـن تنـوع در مـواد، شـیوه‌ها، فایده‌هـا و سـنتها در هنرهـای دیگـر نیز به چشـم می‌خورد. به عنـوان مثال، در نقاشـی ممکن اسـت انواع مختلف رنگ، جوهر، مداد شـمعی و گرافیت، به شـیوه‌های گوناگون و بر سـطوح متنوع و وسـیعی مورد اسـتفاده قرار گیرند. آثار هنری تجسـمی و تصویـری نیز می‌تواننـد در قالب نقاشـی با دست خلق شوند یا اینکه محصول قلم‌زنی، حکاکی، چاپ سنگی، قطعات چوبی، قطعات موزائیک یا سیلک اسکرین باشـند. آنها می‌توانند بـرای هدفهای بسـیار گوناگونی ساخته شده و به نمایش درآیند: برای نشان دادن اصول و تعالیم مذهبی، درمان، تزئین فضاهای شخصی افراد، فروش به عنوان یک اثر هنری ارزشـمند، تدریس دروس اخلاقی و ...

مسـلماً تنـوع و پیچیدگی کـه در اینجا برآن تأکید شـده بدین معنی نیست که تلاش برای تعریف صور منفرد هنر ناگزیر به شکسـت می‌انجامد اما این روال قطعاً هر گونه گرایش خوشبینانه را در این زمینه تحت‌الشعاع قرار داده و بـه تدریج آن را تضعیف می‌کنـد. با این حال، می‌توان فرض کرد این امکان وجود دارد که بر مشکلات پیشِ روی تعریف صور منفـرد هنر غلبه کرد. در این صورت برای موفقیت در تعریف کلی هنر از طریق تلفیق تعاریف صور منفرد هنر، باید این‌طور قلمداد کرد که آنها گسترهٔ «هنر» را ترسـیم کرده‌اند. به‌عبارت دیگر، فقط و فقط چیزهایی که ماهیتاً هنر هستند تحت پوشش مجموع قالبهای هنری قرار می‌گیرند. در حالی که با توجه به مطالبی که پیش از این ارائه شد، چنین چیزی تقریباً غیر عملی است.

حتی وسیع‌ترین و آسان‌گیرترین دیدگاه‌ها دربارهٔ مفهوم هنر نیز همهٔ نمونه‌های موسـیقی را در قالبی هنری قرار نمی‌دهنـد. آهنگهای تبلیغاتی، آهنگ زنگ تلفنهای همراه، صـدای زنـگ منـازل، آوازهای مسـجع کودکسـتانها، سـرودهای ملـی و شـعرهایی مانند «تولـدت مبارک» و «آواز سـال نـو» همه موسـیقی تلقی می‌شـوند اما اثری هنری به شمار نمی‌آیند. چنین حالتی در تصویرسازی و نقاشـی نیز مشهود است. نقشه‌های جغرافیایی، پلانهای معمـاری، آگهیهای تصویری یا آگهیهایی که بخشـی از آنها تصویری اسـت، کاریکاتورهای سیاسـی، تصاویر موجـود از دادگاه‌هـا یـا صحنه‌هـای جنائـی، تصاویر موجود در رسـاله‌های علمـی یا راهنماهـای تخصصیِ پرندگان، حیوانات و گیاهان، حتی نقاشـیهای زمان سـه سالگی یک شخص، ممکن است در قالب هنر تصویرگری قرار بگیرند و حتی بعضی از آنها از کیفیت بسـیار بالا و نزدیـک به واقعی برخوردار باشـند اما بـاز هم نمی‌توان

آنها را هنر تلقی کرد.

در آن روی سکه نیز آن دسته از آثار هنری صوتی و تصویری وجود دارند که موسیقی یا تصویر به شمار نمی‌آیند. من دریافته‌ام که هنرمندان صدا می‌توانند موفق به خلق آثار هنری صوتی و غیر موسیقایی شوند. در میان آن دسته از آثار هنری بصری که از منظر این مبحث تصویر محسوب نمی‌شوند نیز صرف نظر از عکاسی، مجسمه‌سازی و ... می‌توانیم به انواع خوشنویسی نیز اشاره کنیم.

با این همه در پاسخ به این نکته باید یادآور شد که این آثار هنری فوق‌العاده می‌توانند در فهرستی متعلق به انواع مشخص دیگری از هنر قرار گیرند و بر این اساس قابل تعریف باشند. به عنوان مثال مجسمه‌سازی و عکاسی معمولاً قالبی هنری تلقی می‌شوند. در این صورت مسئله‌ای که همچنان به قوت خود باقی می‌ماند این است که این دو حوزه از قالبهای هنری، چیزهایی بیش از آثار هنری را نیز به سوی خود جذب می‌کنند؛ عکسهای تعطیلات و مسافرت، آثارهنری نیستند. همچنین گوزنهای بتنی و کوتوله‌های گچی رنگارنگ که در دکوراسیون باغچهٔ حیاط استفاده می‌شوند نیز آثار هنری نیستند. تشخیص تفاوت بین عکس، موسیقی و تصویر هنری از انواع غیر هنری آنها بدون داشتن یک مفهوم یا تعریف کلی از هنر، سخت یا غیر ممکن خواهد بود. البته دلایل دیگری نیز برای اتخاذ رویکردی محتاطانه برای پاسخ به این پرسش وجود دارد.

از دیدگاه سنتی، مجسمه‌سازی در فهرست شاخه‌های هنری قرار می‌گیرد. ممکن است چنین تصوری درست باشد که نه همه اما اکثرِ مجسمه‌ها و تندیسها آثاری هنری هستند به شرط آنکه مقولهٔ هنر را وسیع‌تر و جامع‌تر فرض کنیم. به‌علاوه، ذکر این نکته ممکن است بسیار بحث‌برانگیز باشد که بپذیریم علاوه بر قالبهای هنری زیبا و شناخته شده در غرب، قالبهای هنری متعدد بیشتری وجود دارد. نمایشهای سایه‌بازی آسیا، تزیین باغچه و گل‌آرایی ژاپن، قرائت قرآن با صوت و لحن، فرشهای دست‌بافت خاورمیانه همه سزاوار شناخته شدن به‌عنوان قالبهای هنری هستند. موارد دیگری نیز ممکن است در مرز ورود به حوزهٔ قالب هنری قرار داشته باشند که برای نمونه می‌توان به مراسم چای ژاپنی، اُریگامی[20]، ژیمناستیک موزون، پاتیناژ، «هنرهای» رزمی، استخوان‌نگاری، لحاف‌دوزی، مرواریدبافی، گلدوزی، خیاطی، «هنرِ» پوشاک، آشپزی تخصصی، طراحی مد لباس زنانه، نمایش آتش‌بازی، نمایش نور لیزری، تزیین کیک، طراحی آکواریوم، تزیینات نمای داخلی منزل و منظره‌سازی، پیرایش کلاسیک مدل مو، گریم و طراحی پارچه اشاره کرد. پیشتر مسئلهٔ موانع پیشِ روی تلاش برای تعریف یک قالب هنری خاص، مثلاً موسیقی را

20. origami

یادآور شـدم اما حـال در می‌یابیم که مشـکلات و موانع مشابهی در تعریف قالب کلی هنر نیز وجود دارد.

یکـی از فلاسـفه‌ای که به ایـن کار همت گماشـته رابرت اِسـتِکِر اسـت. وی در این راستا یک شـاخهٔ هنری را که همهٔ نمونه‌های موجود در آن اثر هنری هستند، از «قالب» معادل آن متمایـز می‌کند؛ قالبی‌که حوزه‌ای گسـترده‌تر داشـته و نمونه‌هـای غیـر هنری را نیز شـامل می‌شـود (Stecker, 2005, ch. 12). به‌عنوان مثال وی معماری را به‌عنوان یک شـاخهٔ هنری از معماری به عنوان یک قالب، متمایز می‌کنـد. تمامی نمونه‌های موجود در یک شـاخهٔ هنری، اثر هنری محسـوب می‌شوند. قالب معماری، هم شـامل ساخت و سـازهای غیر هنری و هم در برگیرندهٔ ویژگیهای یک شـاخهٔ هنری و امور مرتبط با آن است. با این حال، وی بر این باور اسـت که تمایز بین یک شـاخهٔ هنری و قالب معادل آن فقط می‌تواند از طریق دسـتیابی به مفهوم کلیِ هنر صورت گیرد. بنابراین برای کسـی که سعی دارد تعریف کلی هنر را به‌عنوان مجموع شاخه‌های هنری منفرد ارائه دهد، راهکار اِستِکِر قابل استفاده نیست زیرا بررسی تمایز بین یک شاخهٔ هنری و قالب معادل آن فقط از این راه امکان پذیر است که هنر به طور کلی مورد بررسی قرار گیرد.

بنابراین اگر بدون توسـل به مفهـوم کلی هنر نتوانیم یک قالب هنری را تعریف کنیم و نتوانیم فهرسـتی از قالبهای هنـری را با قابلیت اضافه شـدن آثار هنـری جدیدی که تا به حـال تولید و اختراع نشـده‌اند، تهیـه کنیم، راهکار تلفیقـی تعریف هنر به‌عنوان مجمـوع قالبهای آن محکوم به شکسـت خواهد بـود. عاملی که پیشـتر توضیح دادم بـه تمرکز بـر قالبهای هنـریِ خاص دلالت داشـت نه بر هنـر به صـورت کلـی و بیانگر ایـن نکته بود کـه ممکن اسـت گروه‌بندی چنین قالبهای هنـری از وحدتی طبیعی برخـوردار نباشـد. این نکتـه تلویحاً بیانگـر عدم وجود روشی اصولی برای اضافه کردن آثار هنری احتمالی در فهرست قالبهای هنری است.

امـا اجـازه دهید تصـور کنیم کـه می‌توان قالبهـای هنر را تعریـف کرده و از آنها فهرسـتی تهیـه کنیم. همچنین چیـز دیگری را تصور کنیم کـه به همین اندازه غیر عملی اسـت و آن وجود روشـی برای خارج کردن نشـانه‌های غیر هنری اسـت که به نظر می‌رسـد مشـخصاً متعلق به فهرسـت آثار هنری هسـتند. در این صورت، باز هم یک اِشـکال دیگر باقی می‌ماند و آن اینکه ممکن است با اثری هنری مواجه شـویم که نتوانیـم آن را به هیچ قالب هنری نسـبت دهیم. بنابراین شناسایی و فهرست‌سازی از همهٔ قالبهای هنـری نمی‌تواند تمامی نمونه‌های هنری را تحت پوشش قراردهد.

معماری را در نظر بگیرید! بعضی سـاختمانها اثر هنری هسـتند و بعضی معمـاران آگاهانه سـاختمانهای هنری بسیاری می‌سـازند به‌گونه‌ای که شایستهٔ عنوان هنرمند می‌شـوند. این در حالی اسـت که آثار اکثریت عظیمی از معمـاران ماهر و کارآمد، سـاختمانهای هنری نیسـت و این دلیلی اسـت که به اسـتناد آن می‌توانیم به هنر بودن معماری شـک کنیم *(Davies, 2007, pp. 129-145)*، هر چنـد معماری با توجه به طبقه‌بندی سـنتی در مقولهٔ هنر

قرار داشته باشد.[۲۱] این مشکل دربارهٔ عکاسی هم وجود دارد. حتی اگر فقط عکاسان حرفه‌ای را در نظر بگیریم، عدهٔ کمی از آنها قصد دارند یا سعی می‌کنند عکسهای هنری بگیرند. این ویژگی معمولاً در حوزه‌هایی که هرگز در قالبهای هنری دسته‌بندی نشده‌اند نیز وجود دارد. به نظر من بعضی از آثار نوشتاری حوزه‌های مذهب، فلسفه، علم و تاریخ را کاملاً می‌توان اثری هنری به‌شمار آورد اگر چه هیچ کدام از این رشته‌ها را نباید به عنوان قالبی هنری پذیرفت. همین حالت در مورد اتومبیل و مبلمان منزل هم صادق است؛ بعضی از انواع اتومبیل و نمونه‌هایی از مبلمان و لوازم منزل را می‌توان اثری هنری دانست بدون اینکه طراحی و تولید اتومبیل یا ساخت لوازم منزل قالبی هنری باشد.

در چنین شرایطی، فهرستی از انواع قالبهای هنری، همهٔ اقلام هنری را تحت پوشش قرار نمی‌دهد، و همان‌طور که پیشتر مطرح شد شامل موارد غیر هنری زیادی نیز می‌شود، بنابراین فقط از طریق تعریف قالبهای منفرد هنر و برشمردن آنها در یک فهرست، نمی‌توان هنر را تعریف کرد.

۲۱. برای بحث در مقابل این نظریه نک: Stecker, 2005, ch. 12

منابع

Anderson, James C.(2000), 'Aesthetic Concepts of Art,' in Theories of Art Today, Noël Carroll (ed.), Madison, University of Wisconsin Press.

Beardsley, Monroe C.(1983), 'An Aesthetic Definition of Art,' in What Is Art? H. Curtler (ed.), New York, Haven.

Brand, Peggy Zeglin.(2000), 'Glaring Omissions in Traditional Theories of Art,' in Theories of Art Today, Noël Carroll (ed.), Madison, University of Wisconsin Press.

Budd, Malcolm.(1995), The Values of Art: Pictures, Poetry, and Music, London, Allen Lane, The Penguin Press.

Carney, James D.(1991), 'The Style Theory of Art,' Pacific Philosophical Quarterly.

Carroll, Noël.(1988), 'Art, Practice, and Narrative,' Monist.

Davies, Stephen. (1991). Definitions of Art, Ithaca, Cornell University Press.

_____. (1997), 'First Art and Art's Definition,' Southern Journal of Philosophy.

_____. (1997), 'John Cage's 4'33": Is It Music?' Australasian Journal of Philosophy.

_____. (2000), 'Non-Western Art and Art's Definition,' in Theories of Art Today, Noël Carroll (ed.), Madison, University of Wisconsin Press.

_____. (2005), 'Definitions of Art,' in Routledge Companion to Aesthetics, Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (eds.), Second edition, London, Routledge.

_____. (2006), The Philosophy of Art, Oxford, Blackwell Publishing.

_____. (2007), 'Is Architecture an Art?' in Philosophical Perspectives on Art, Oxford, Oxford University Press.

Dickie, George. (1974), Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis, Ithaca, Cornell University Press.

_____. (1984), The Art Circle: A Theory of Art, New York, Haven Publications.

Diffey, T.J. (1991), The Republic of Art and Other Essays, New York, Peter Lang.

Dissanayake, Ellen.(1995), Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why, Seattle, University of Washington Press.

Freeland, Cynthia.(2001), But is it Art? Oxford, Oxford University Press.

Goldie, Peter & Elisabeth Schellekens (eds.). (2007), Philosophy and Conceptual Art, Oxford, Oxford University Press.

منابع

Hamilton, Andy.(2007), Aesthetics and Music, London, Continuum.

Kivy, Peter. (1997), Philosophies of Arts: An Essay in Differences, New York, Cambridge University Press.

Korsmeyer, Carolyn. (2004), Gender and Aesthetics: An Introduction, New York, Routledge.

Kristeller, Paul O. (1980), 'The Modern System of the Arts', in Renaissance Thought and the Arts, Princeton, Princeton University Press.

Levinson, Jerrold. (1979), 'Defining Art Historically,' British Journal of Aesthetics.

_____. (1990), 'The Concept of Music,' in Music, Art, and Metaphysics, Ithaca, Cornell University Press.

_____. (2002), 'The Irreducible Historicality of the Concept of Art,' British Journal of Aesthetics.

Shiner, Larry. (2001), The Invention of Art: A Cultural History, Chicago, Chicago University Press.

Stecker, Robert. (1994), 'Historical Functionalism and the Four Factor Theory,' British Journal of Aesthetics.

_____. (1997), Artworks: Definition, Meaning, Value, University Park, Pennsylvania State University Press.

_____. (2000), 'Is It Reasonable to Attempt to Define Art?' in Theories of Art Today, Noël Carroll (ed.), Madison, University of Wisconsin Press.

_____. (2005), Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction, Lanham: Rowman & Littlefield.

Stock, Kathleen. (2003), 'Historical Definitions of Art,' Art and Essence, S. Davies & A. Sukla (eds.), Westport, Praeger.

Weitz, Morris.(1956), 'The Role of Theory in Aesthetics,' Journal of Aesthetics and Art Criticism.

Zangwill, Nick. (1995), 'The Creative Theory of Art,' American Philosophical Quarterly.

_____. (2007), Aesthetic Creation, Oxford, Oxford University Press.

بخش دوم، نقدنامه

این شماره:

نقد مضمونی هنر

مقدمه ای بر نقد مضمونی

نقد مضمونی از مهم‌ترین و نخستین نقدهای نو محسوب می‌شود که تأثیر بسیاری بر پژوهشهای ادبی و هنری قرن بیستم داشته است. این نقد همانند دیگر نقدهای نو در مقابل نقد سنتی و نقد پوزیتیویستی قرار گرفت اما همچنین نقد مضمونی در مقابل بخش گسترده‌ای از نقد نو نیز قرار می‌گیرد زیرا بر خلاف نقدهای روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه، این نظر را نمی‌پذیرد که ادبیات و به طور کلی هنر، بازتاب چیزی باشد. این نقد از یک سو به دستاوردهای پدیدارشناسی و از سوی دیگر به روانشناسی ژرفنایی یونگی توجه دارد و بسیاری از اصول خود را بر پایهٔ همین توجهات بنا کرده است. نقد مضمونی به دنبال نقد پدیدارشناسی، مخاطب و خوانش را از مهم‌ترین محورهای مطالعاتی خود می‌داند و تأکید آن بر من خلاق مؤلف و بر مضمونی است که تخیل و آثار هنری مؤلف بر آن استوار است. در مقابل، نقد مضمونی توجه کمی به سبک و به زندگینامهٔ مؤلف دارد. منتقد مضمونی می‌کوشد اصالت تخیل هنری و پیوستگی و هماهنگی صور خیال را نزد مؤلف بررسی کند. نگارش نقد مضمونی چنانکه خواهیم دید خود به صورت ادبی ارائه می‌شود یعنی سبک نوشتاری منتقد مضمونی به گونه‌ای است که نقد را به یک اثر ادبی نزدیک می‌کند چنانکه حتی پاره‌ای آن‌را ادبیاتی بر ادبیات نام نهاده‌اند. با این حال منتقد مضمونی

چیز زیادی در مورد سبک نمی‌گوید و نمی‌جوید. به همین صورت، نقد مضمونی میان من خلاق مؤلف و من اجتماعی او تمایز جدی می‌گذارد و بر این باور است که یک اثر اصیل، حاصل من خلاق مؤلف است و این من خلاق ارتباط چندانی با من اجتماعی او ندارد. به همین دلیل، منتقد مضمونی به هیچ وجه زندگینامهٔ مؤلف را برای شناخت و تأویل اثرش مورد مطالعه قرار نمی‌دهد زیرا اعتقادی به وجود یک رابطهٔ علّی میان زندگی و اثر مؤلف ندارد. البته منتقد مضمونی هر نویسنده و هنرمندی را مؤلف اصیل نمی‌داند و برای هنرمند ملاک و میزانی قائل است که به آن اشاره خواهد شد.

برای بررسی و دریافت بهتر نقد مضمونی در این مجال، نخست به موضوع پیشامضمونی و پیشابنیانگذران نقد مضمونی پرداخته سپس به برجسته‌ترین منتقدان و نظریه‌پردازان نقد مضمونی اشاره خواهد شد. در پایان با نگرشی ترکیبی و تحلیلی پاره‌ای از مهم‌ترین موضوعات مرتبط به نقد مضمونی، مورد مطالعهٔ گذرا قرار می‌گیرد.

الف- پیشامضمونی و پیشابنیانگذران نقد مضمونی

نقد مضمونی دارای ریشه‌هایی است که مهم‌ترین آنها به رمانتیسم و نظریه‌های آن مربوط می‌شود اما در دورهٔ متأخر یعنی در قرن بیستم نیز حلقه‌ها و شخصیتهایی وجود داشتند که زمینه‌های تحقق نقدی نظام‌مند و روش‌مند همچون نقد مضمونی را مهیا کردند. از میان شخصیتهایی که همواره به عنوان پیشابنیانگذاران نقد مضمونی از آنان یاد می‌شود می‌توان به چهار چهرهٔ اصلی و اساسی یعنی مارسل پروست[1] و گاستون باشلار[2]، آلبرت بگن[3] و مارسل ریمون[4] بسنده کرد.

۱- مارسل پروست

مارسل پروست فقط یک نویسندهٔ بزرگ نبوده بلکه منتقد و نظریه‌پردازی تأثیرگذار نیز به شمار می‌رود. وی از نویسندگان و منتقدانی بود که به طور صریح در مقابل جریان عینی‌گرا و تعقل‌گرای نقد ایستاد. پروست به نفی تأثیر اساسی زندگی روزمرهٔ نویسنده بر اثرش تأکید

1. Marcel Proust
2. Gaston Bachelard
3. Beguin
4. Raymond

می‌ورزد و کانون خلق هنری را تخیل خلاق مؤلف می‌داند، به‌زعم پروست این تخیل خلاق است که به همهٔ جنبه‌های هنری حتی جنبهٔ سبک‌شناسانهٔ آن شکل می‌دهد. به همین دلیل، شناخت واقعی یک اثر نه از طریق زندگینامهٔ او بلکه با شناسایی منِ خلاق او امکان پذیر است.

همچنین مارسل پروست در بخشهایی از اثر بزرگ و معروفش یعنی *در جستجوی زمان از دست رفته* به مبانی نقد خود اشاره دارد به‌طوری‌که این کتاب مرجع بسیار مهمی برای پژوهشهای مضمونی است و به طور مثال ژرژ پوله[5] یکی از آثار خود را به نقد مضمونی همین اثر به ویژه موضوع مکان در آن، اختصاص داده است. ژرژ پوله دربارهٔ نقش مارسل پروست در نقد مضمونی می‌نویسد: «از نظر پروست، نقد- بدون اینکه از آن واژه استفاده کند- به طور ضروری همچون یک پدیدهٔ مضمونی خود را می‌نمایاند. به طور ساده اینکه پروست نخستین منتقدی است که این حقیقت بنیادین را مورد توجه قرار می‌دهد. او بنیانگذار نقد مضمونی است» (Poulet, 1971, p. 54). بنابراین برای پوله که ارادت خاصی نسبت به باشلار دارد و از پیروان او به‌شمار می‌رود، پروست نخستین بنیانگذار نقد مضمونی تلقی می‌شود.

۲- باشلار

گاستون باشلار بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز نقد تخیلی محسوب می‌شود. آثار باشلار دارای دوره‌ها و مراحل گوناگون نقد است. از نقد عناصر گرفته که به قواعد عینی و منطقی وابستگی دارد تا نقدهای پدیدارشناسی، باشلار مراحل گوناگونی را سپری کرده است. همهٔ منتقدان نقد مضمونی به طور مستقیم یا غیر مستقیم از اندیشه‌های او تأثیر پذیرفته‌اند. نخستین بارقه‌های نظرات بسیاری از منتقدان بزرگ نقد مضمونی همچون ژرژ پوله و ژان‌پیر ریشارد[6] را می‌توان در آثار باشلار جست‌وجو کرد. میراث باشلار برای نقد مضمونی بسیار گسترده است که در اینجا به پاره‌ای از آنها اشاره می‌شود:

- توجه به من خلاق و تخیل
- اهمیت تخیل و صور خیالی در تعادل روانی

5. Poulet
6. Jean-Pierre Richard

- جداسازی من خلاق نویسنده از من زندگینامه‌ای و اجتماعی او
- کانون قرار دادن مضمون برای نقد
- توجه ویژه به مکان
- توجه ویژه و بی‌سابقه به خوانش و مخاطب
- کم توجهی به صورت و فرم در مقابل مضمون
- نگرش فرا زمانی به اثر

۳- مارسل ریمون، آلبرت بگن و حلقهٔ ژنو

مارسل ریمون و آلبرت بگن دو چهرهٔ مهم و تأثیرگذار دیگر در حوزهٔ نقد مضمونی هستند. این دو تن، بنیانگذار حلقهٔ ژنو بوده‌اند. نقد مضمونی با حلقهٔ ژنو ارتباطی تنگاتنگ دارد به‌طوری که بسیاری این حلقه و نقد مضمونی را یکی می‌دانند . این حلقه نیز به نوبهٔ خود بسیار متأثر از مباحث یونگ بود. آلبرت بگن همانند دیگر منتقدان، به خوانش و نقدی فرازمانی عقیده دارد چنانکه از «بنانهادن یک کنش پیوسته در زمان حال بر روی یک نگاه تاریخی» (Ibid, p. 154) سخن می‌گوید. بر اساس همین باور است که می‌توان همدلی و همذات‌پنداری میان ذهن منتقد و ذهن مؤلف را باور کرد. بگن همچنین بر همدلی و همراهی میان منتقد و شاعر تأکید کرده است و همانند پروست و دیگر منتقدان برجستهٔ نقد مضمونی برآن است که، منتقد می‌کوشد تا به‌واسطهٔ همدلی با شاعر و مؤلف به تجربه‌ای مشابه تجربهٔ او دست بزند.

موضوعاتی که نقد مضمونی به آنها می‌پردازد موضوعاتی هستند که اغلب در گذشته و توسط برخی جریانات و مکاتب ادبی و هنری به آنها توجه شده بود. موضوعاتی همانند تخیل، من خلاق، عناصر بنیادین تخیل، آفرینش شعری و هنر، محتوا و درون‌مایهٔ اثر هنری و... اما نقد مضمونی در شرایطی که نقد نوین متولد شده بود به خوانشی دیگرگونه از همهٔ این موضوعات دست یافت.

ب- تعریف مضمون

واژهٔ مضمون و تعریف آن در نظر افراد مختلف متفاوت است. از جمله اشتباهاتی که اغلب صورت می‌گیرد یکی انگاشتن مضمون با موضوع است در صورتی که موضوع، سطح ظاهری اثر به ویژه روایت است که اغلب و البته نه همیشه در عنوان تجلی می‌کند اما مضمون بنیادین‌ترین

عنصر اثر است؛ عنصری که اساس و زیربنای موضوع و عنوان و روایت را شکل می‌دهد.
ژان‌پیر ریشارد دربارهٔ مضمون در کتاب *جهان ملارمه* می‌نویسد: «مضامین اصلی یک اثر، آنهایی که معماری ناپیدای اثر را شکل می‌دهند و آنهایی که باید بتوانند کلید سازمانش را به ما بدهند، آنهایی هستند که در اثر، بیشتر گسترش یافته‌اند و در آن با بسامد آشکار بی‌نظیری حضور دارند» (Roger, 2005, p. 55). از نظر ژان‌پیر ریشارد مضمون برای منتقدان مضمونی عبارت است از: «یک اصل محسوس سازمانی، یک قوه یا شیء ثابت که یک جهان می‌کوشد پیرامون آن شکل بگیرد و گسترش یابد» (Maurel, 1998, p. 59). همان‌طورکه ملاحظه می‌شود مضمون، عنصری ثابت است که پویایی ایجاد می‌کند و جهان ادبی و هنری را شکل می‌دهد و به جنبش و حرکت در می‌آورد. خود، شکل خاصی ندارد اما شکل می‌آفریند. آغازی است که خود، آغازش معلوم نیست.
مضمون با توضیحاتی که داده شد از منظر منتقدان مضمونی، دارای کارکردهای مهم و اصلی است. در نقد مضمونی این مضمون است که امکان تفسیر را میسر می‌کند و موضوع اصلی تفسیر می‌شود. همچنین به متن ادبی و هنری انسجام و هماهنگی می‌بخشد چنانکه اگر مضمون نباشد این انسجام و هماهنگی نیز از بین خواهد رفت. مضمون از دیدگاه منتقدان مضمونی کارکرد مهم دیگری نیز دارد و آن اصالت بخشیدن به اثری است که توسط من خلاق نویسنده آفریده شده است. به عبارت دیگر مضمون، ملاک و میزان تمایز یک اثر اصیل از دیگر آثار است. شاید بتوان ویژگیهای یاد شده را به شرح زیر خلاصه کرد:
- مضمون ژرفنایی‌ترین عنصر انسانی است.
- مضمون شکل‌دهندهٔ موضوع و صورت اثر است.
- مضمون را می‌توان با بسامد جلوه‌های گوناگونش در اثر شناخت.
- مضمون نزدیکترین عنصر معرفتی به من خلاق است.
- هر من خلاقی با یک یا تعداد بسیار معدودی از مضامین در پیوند است.
- مضمون ملاک و معیار شناخت هنر از غیرهنر است.

ج- نقد مضمونی و منتقدان برجستهٔ آن

پیش از پرداختن به منتقدان بزرگ مضمونی، اشاره‌ای کوتاه به معنا و مفهوم مضمون، بی‌فایده

نخواهد بود زیرا همواره یکی از مشکلات نقد مضمونی نشناختن این واژهٔ کانونی یا اشتباه گرفتن آن با مفاهیم دیگری همچون موضوع یا موتیف است.

۱- ژرژ پوله

آراء ژرژ پوله بیش از دیگر منتقدان مضمونی به اندیشه‌ها و آثار گاستون باشلار نزدیک است. او در عین حال منتقد منتقدان مضمونی نیز قلمداد می‌شود. کتاب *نقد آگاهی*[۷] او شرح حالی از نقد مضمونی با توجه به آراء برجسته‌ترین منتقدان مضمونی است. پوله آثار مهمی را در حوزهٔ نقد مضمونی ارائه داده است. وی در زمینهٔ برخی موضوعات، دارای مطالعات اصیلی است که مهم‌ترین آنها موضوع کوژیتو و تأملات او در مورد زمان و مکان است.

زمان و مکان: ژرژ پوله[۸] موضوع مکان را که پیشتر توسط پروست و باشلار به طور جدی مطرح شده بود گسترش داد و موضوع زمان را نیز که مارسل پروست و همچنین ژیلبرت دوران توجه خاصی به آن داشتند، به قلمرو مطالعات خود و نقد مضمونی افزود. زمان و مکان برای پوله عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ هویت انسانی و من خلاق او هستند.

کوژیتو: از موضوعات محوری نقد مضمونی کوژیتو است که پوله به دنبال باشلار و دیگران با جدیت آن را مورد مطالعه و بررسی قرار داد. باشلار دراین باره می‌گوید: «کوژیتو گویا و نیرومند است: من فریاد می‌زنم پس من یک نیرو هستم» (Poulet, 1971, p. 205). کوژیتو از نظر باشلار پویا و گویا است. در واقع، پویایی اصلی کوژیتو در گویایی آن است. پوله فصل آخر کتاب *نقد آگاهی* را به «آگاهی به خود و آگاهی به دیگری» اختصاص می‌دهد که به طور خاص به موضوع کوژیتو پرداخته است. کوژیتو از جملهٔ بسیار معروف دکارت گرفته شده است که می‌گوید: «من فکر می‌کنم پس هستم» این جملهٔ معروف به طور اختصار با کلمهٔ کوژیتو معروف شده است. به همین دلیل، کوژیتو که در معنای لغوی به معنای آگاهی و شناخت و تفکر است در معنای ضمنی یعنی آگاهی به خود و آگاهی نخستین. این آگاهی نخستین دلیل بودن می‌شود زیرا اگر کوژیتوی دکارتی بر پایهٔ منطق و فلسفه بنا شده است و شناخت فلسفه را اساس یقین

7. *La conscience critique*

۸. برای مطالعهٔ بیشتر نک معین، ۱۳۸۶، صص ۹۰-۷۳

و بـودن قرار می‌دهد برعکس در نقد مضمونی کوژیتوی پوله‌ای بر اسـاس احسـاس و تخیل بنا شده است.

بنابراین فرمول اصلی نزد منتقدان مضمونی همچون پوله عبارت است از: «من تخیل می‌کنم پس هستم».

۲- ژان‌پیر ریشارد

اغلـب محققان، ژان‌پیرریشـارد را بنیان‌گذار نقد مضمونی دانسـته و بر ایـن باورند که ناب‌ترین اندیشه‌های مضمونی را می‌توان نزد او و در آثار او جست‌وجو کرد. از کتابهای مهم نقد مضمونی کتاب *جهان ملارمه* نوشـتهٔ ریشـارد اسـت که پاره‌ای از اصول مهم نقد مضمونی را می‌توان در آن مشاهده کرد. ریشارد همانند دیگر منتقدان مضمونی بر منِ زندگینامه‌ای و اجتماعی نویسنده تأکید کرد.

حس بدوی: ژان‌پیر ریشـارد توجه ویژه‌ای به حس بدوی و نخسـتین دارد. به همان اندازه که پولـه بـر کوژیتو تأکید دارد، ژان‌پیر ریشـارد بر حس بدوی پافشـاری می‌کنـد. این حس بدوی اسـت که همانند یک بذر از ناکجاآباد در سـرزمین تخیل نویسنده شـروع به رشد می‌کند و چنان گسترش می‌یابد که یک سرزمین یا به تعبیر خود ریشارد یک «جهان» یا یک مجموعه آثار را نزد یک نویسنده شکل می‌دهد.

خوانش بزرگ و خوانش کوچک: موضوعی که نظر محققانی چون ریشـارد را به خود جلب کرده است، چگونگی خوانش آثار هنری و ادبی است. در نقد مضمونی همواره بر خوانش بزرگ تأکید شـده ولی با این آثار ریشارد به سوی خوانش کوچک تمایل پیدا می‌کند. بر اساس این نظر کلیت یک اثر می‌تواند در قطعه‌ای از آن متجلی شود و در این صورت با خوانش دقیق این قطعات می‌تـوان به کلیت اثر معرفت یافت. بر این اسـاس، قطعات یا دسـت کم پـاره‌ای از قطعات، دارای ویژگیهایی هستند که کلیت را در بر می‌گیرند. به عبارت منطقی آنها جزءهایی هستند که کل خود را شامل می‌شوند.

9. Starobinski
10. Jean Rousset
11. Forme et signification

۳- ژان استاروبنسکی[۹]

استاروبنسکی هماهنگ با دیگر منتقدان مضمونی به سبک خود بر تمایز میان من خلاق و من اجتماعی تأکید می‌کند. از نظر او اثر و خلاق اثر، تأثیر ویژه و بی‌نظیری بر هنرمند و شاعر به جای می‌گذارد و از او شخص دیگری می‌سازد. او در کتاب خود با عنوان *رابطهٔ نقدی* در این باره می‌نویسد: «نویسنده، در اثرش، خود را نفی می‌کند، از خود گذر کرده و خود را دگرگون می‌کند» (Ibid, p. 89).

۴- ژان روسه[۱۰]

ژان روسه علاوه بر اینکه دارای روشی مشابه با دیگر منتقدان یاد شده به ویژه ژان‌پیر ریشارد و ژرژ پوله است ویژگیهایی نیز دارد که او را از دیگران متمایز می‌کند. مهم‌ترین ویژگی متمایزکنندهٔ روش روسه توجه به صورت و فرم اثر است. به عبارت دقیق‌تر، روسه بیش از اغلب مضمون‌گرایان به صورت اثر توجه داشت. عنوان کتاب معروفش *صورت و معنا*[۱۱] دلالتگر همین توجه است. از نظر روسه صورت و فرم اثر هنری و ادبی، کنشی درونی و برخاسته از تجربیات درونی است و به همین دلیل رابطهٔ تنگاتنگی میان صورت و مضمون اثر وجود دارد. از این‌رو وظیفهٔ منتقد مضمونی بررسی صورت نیز هست.

روسه همچنین خلق اثر ادبی را به آفرینش تشبیه می‌کند و میان آفرینش و ساختن تفاوت اساسی قائل می شود و می‌نویسد: «خود را در مقابل تمایلی که به سوی دریافت کلی آفرینش بر روی نحوهٔ مکانیکی یا صنایع دستی داریم، حفظ کنیم. آفرینش، ساخت نیست. به دور از گذر درون و برون یا سوژه و ابژه، آفرینش باید همچون یک فرایند همواره درونی بر ما ظاهر شود، فرایندی که به‌دنبال مواد و فنون یا شیوه‌های زبانی و صورتهای طبیعی نیست مگر برای درونی کردن آنها» (Rousset, 1973, p. VI).

بر این اساس صورت اثر ادبی و هنری از نظر او همواره برخاسته از مضامین و تجربیات درونی مؤلف است.

د- مطالعهٔ ترکیبی: نقد مضمونی و موضوعات مهم آن

در این قسمت به پاره‌ای از مطالب مهم نقد مضمونی به ویژه موضوعات بحث برانگیز آن اشاره می‌شود. نخست در یک بررسی ترکیبی به نظریه‌های کلان و روش کلی نقد مضمونی پرداخته می‌شود سپس روابط نقد مضمونی را با یک نقد بسیار نزدیک که اغلب یکی انگاشته می‌شوند

یعنـی نقد تخیلـی مورد توجه قرار می‌گیرد و پس از آن با نقدی که درسـت در تقابل با آن اسـت یعنی نقد فرمالیستی مقایسه می‌شود. در پایان نیز به وضعیت نقد مضمونی در حال حاضر توجه شده است.

۱- نظریه‌های اصلی

گرچـه مهم‌ترین عنصر نقد، روش و چگونگی کاربرد آن اسـت ولـی هر روش و هر نقدی بر پایهٔ نظریه یا نظریاتی اسـتوار اسـت که بدون شناخت آنها نمی‌توان عمق و گسـترهٔ نقد را شناخت و درک کاملی از آن داشـت. به عبارت دیگر هر نقدی نخسـت با توجه به نظریه و جهان‌بینی خود از دیگر نقدها متمایز می‌شـود. به همین دلیل، علی‌رغم اینکه بسـیاری از دیدگاهها و جهان‌بینی‌های نقد مضمونی در لابه‌لای مطالب بالا مورد اشاره قرار گرفته است، با این حال بی‌فایده نخواهد بود که در اینجا نیز به پاره‌ای از ویژگیهای مشترک نقد مضمونی اشاره شود:

- اثر هنری، نتیجه و بازتاب واقعیتی از پیش موجود نیست بلکه آفرینشی نو است.
- من ژرفنا، خالق آثار اصیل هنری است و این من جدای از من اجتماعی و زندگینامه‌ای است.
- پژوهش زندگینامه‌ای هنرمند نمی‌تواند در شناخت حقیقت اثر هنری تأثیر جدی و اساسی داشته باشد.
- منِ ژرفنا منِ پنهانی است که فقط به‌وسیلهٔ شعر و هنر قابل شناسایی است و نه برعکس.
- دریافت آثار یک مؤلف به عنوان یک کل هماهنگ و پیوسته امکان پذیر است.
- رابطـهٔ منتقـد و مؤلف بر اسـاس همدلی اسـتوار اسـت کـه در مقابل نقـد پوزیتیویسـتی قرار می‌گیرد.

نکتـهٔ قابل توجه اینکـه خوانش، می‌تواند توسـط خواننده یا منتقد صورت بگیـرد. نقد مضمونی توجه ویژه‌ای به خوانش و خواننده دارد و در این باره بی‌تأثیر از نقد پدیدارشناسی نبوده است. همان‌طـور کـه در مورد خلق اثر، نقد مضمونـی توجه ویژه‌ای بر خلاقیت و ابـداع دارد در مورد خوانـش نقد اثـر نیز همین تأکید را دارد زیرا بدون توجه به خلاقیـت اثر و خلق دوبارهٔ اثر امکان درک کامل آن میسر نخواهد بود.

۲- روش نقد

روش نقد مضمونی بر این اساس استوار است که منتقد بتواند از متن یک اثر به مضمون آن برسد و مضمون یا مضامین آن‌را بشناسد. برای دستیابی به مضمون یا مضامین یک نویسنده، منتقد

باید مراحلی را سپری کند.
- گـردآوری و مطالعـهٔ همهٔ آثار یک نویسـنده: همان‌طور که مشـخص شـد به دلیـل اینکه آثار یک هنرمند یا نویسـنده با توجه به من خلاق آن نویسـنده یا هنرمند از دیگران متمایز می‌شـود، گردآوری تمام آثار یک نویسـنده در نقد مضمونی مهم اسـت. همچنین در بررسـی نظری گفته شـد که آثار یک مؤلف یک کل هماهنگ اسـت که هر یک می‌توانند در خوانش دیگری مفید باشند. بنابراین، این آثار گردآوری شده باید به روش مضمونی مورد مطالعهٔ دقیق قرار گیرند.
- همدلـی میـان منتقـد و مؤلف: برای درک عمیـق و مضامین ژرف آثار مؤلـف، منتقد خود را با مؤلف همراه و همدل می‌کند تا جایی که بتواند به لحظهٔ نخسـتین شـکل‌گیری اثر نزدیک شود و با همذات‌پنداری به کمک روابط بیناذهنی تا حد زیادی به کانون اصلی دست یابد.
- اسـتخراج موضوعات این آثار: چنانکه ملاحظه می‌شـود رفته‌رفته منتقد از یک خوانندهٔ سـاده متمایز می‌شـود زیـرا او باید پس از مطالعهٔ این آثار فعالیتهـای نقادانهٔ مخصوصی را انجام دهد کـه برای خوانندهٔ عـادی لزومی نـدارد. به عبارت دیگر، منتقد در یک عمل روشـمند می‌کوشـد موضوعات گوناگون این آثار را شناسایی و مطالعه کند.
- شناسـایی شـبکهٔ مضمونی موجود در آثار: مجموعهٔ موضوعات اسـتخراج شده می‌توانند به منتقد برای ترسـیم نقشـهٔ شبکه‌ای از مضامین یعنی شبکهٔ مضمونی کمک برسانند. این شبکه که می‌توان آن را همانند شـبکهٔ معنایی تصور کرد، نشـان می‌دهد مضامین چگونه با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و کدامیک نقش محوری‌تری را نسبت به دیگران ایفاء می‌کند.
- شناسایی مضمون یا مضامین کانونی یک نویسنده: برای چنین شناسایی همان‌طور که منتقدان برجسـتهٔ نقـد مضمونی گفته‌اند می‌توان از بسـامد و تکرار مضامین اسـتفاده کـرد. همچنین در هرمی که از مضامین دخیل در شـکل‌گیری آثار یک نویسـنده تشـکیل می‌شـود مضامینی دارای نقش کانونی و اصلی‌اند که با برداشتنشان تمام آثار دچار فقدان شدید مضمونی خواهند شد.
چنانکه ملاحظه می‌شـود روش نقد مضمونی، رفتن از ظواهر به باطن اثر است تا هستهٔ نخستین

12. Elisabeth Ravoux Rallo
13. Daniel Bergez

اثر، تا جایی که اولین جرقهٔ شکل‌گیری اثر زده شده است. این نخستین بذر را با نامهای گوناگون بـه ویـژه با مضمـون اصلی می‌تـوان نزد اغلب منتقـدان مضمونی یافـت. بنابراین هـدف از نقد مضمونی دسترسـی به مضمون و کوژیتوی نویسنده است و بیشتر تلاش منتقد بر همین اساس شکل می‌گیرد.

۳- نقد مضمونی و نقد صورت‌گرایانه (فرمالیسم)

مضمـون در نقـد مضمونی محـور و کانون مطالعه اسـت و چنانکه بارها گفته شـده بزرگ‌ترین وظیفهٔ منتقد جسـت‌وجوی مضامین نهفته در آثار اسـت؛ مضامینی که «من خلاق نویسـنده» بر اساس آن اثر هنری و ادبی را خلق کرده است اما منتقدان مضمونی نسبت به فرم و قالب اثر هنری و ادبی توجه چندانی از خود نشان نداده‌اند. البته کم توجهی و گاهی بی‌توجهی به فرم و صورت اثر نیز در میان همهٔ منتقدان مضمونی یکسـان نبوده اسـت. به‌طور مثال ژرژ پوله دربارهٔ فرم، نظر قاطع و صریحی دارد و آن‌را وسیلهٔ گذرایی بیش نمی‌داند و از همین رو در کتاب *نقد آگاهی* می‌نویسـد: «اشکال برای آنکه مکیده شـوند به وجود آمده‌اند. به محض اینکه شیرهٔ درونی آنها گرفته شد پوسته‌شان را باید دور ریخت» (معین، ۱۳۸۶، ص۸۱).

در صورتی‌که منتقدانی همچون ژان پیر ریشارد و به‌ویژه ژان روسه نسبت به صورت و اشکال هنری نظری متفاوت دارند. این عده نقش مهمی برای صورت قائل هستند و مطالعهٔ صورت هنری را بـرای رسـیدن به مضمـون لازم می‌دانند و به نوعی ارتباط تنگاتنـگ میان صورت و مضمون باور دارند. این نقد به طور جدی در مقابل نقد صورت‌گرایانه یا فرمالیستی قرار می‌گیرد که بیش از همه به صورت و فرم اثر توجه دارد.

۴- نقد تخیلی و نقد مضمونی

یکی از مشـکلات بررسـی نقد مضمونی این اسـت که در نقد تخیلی یا در آثاری که به نقد تخیلی می‌پردازنـد نیـز، از نظریـات کسـانی نام برده می‌شـود کـه آنها را بـه عنوان منتقـد مضمونی می‌شناسـیم. محققانی همچون ژان‌ایو تادیه و الیزابت راوو رالو[۱۲] از نقد تخیلی یا نقد تخیل سخن می‌گویند و در این خصوص از نظریه و آراء شـخصیتهایی همچون ژان‌پیر ریشـارد، ژرژ پوله، ژان روسه و ژان استاروبنسکی استفاده می‌کنند. در مقابل پاره‌ای دیگر از محققان همچون دانیل بـرژز[۱۳] از نقد مضمونی سـخن می‌گوینـد. همچنین روژه با عنوان *حلقهٔ ژنـو و نقد مضمونی* به مطالعهٔ همین شخصیتها و آراء آنها می‌پردازد.

۵- نقد مضمونی و هنر

نقـد مضمونی توجـه ویژه‌ای به زبان و مضامین شـعری و داسـتانهای تخیلی کلامی داشـته و کمتر به هنر پرداخته اسـت. با این حال یادآوری دو نکته لازم به‌نظر می‌رسـد: نخسـت اینکه نقد محتوایی که از جمله زمینه‌های نخسـتین نقد مضمونی اسـت از دیربـاز و تقریباً در همهٔ دوره‌ها مورد اسـتفاده قرار گرفته اسـت و از همان آغاز همواره نقد محتوایی و نقد بلاغی دو بخش عمدهٔ نقـد را شـکل می‌دادند. دوم اینکـه پاره‌ای از منتقدان مضمونی یا پیشـامنتقدان بـه طور کامل به هنر بی‌توجه نبوده‌اند. نقاشـی هنری اسـت که توجه باشـلار را به سـوی خود جلب کرده و در این باره مطالبی نوشـته اسـت. به‌طور کلی باشـلار تفاوت زیادی برای نقد در انـواع هنرها قائل نیسـت و گاهـی از منتقدان هنرهای تجسـمی به عنوان شـاهد مثال برای نقد خـود بهره می‌برد. راوو رالو دربارهٔ توجه ژان روسـه به موسـیقی و شـباهتی که از نظر وی میان نظام موسیقی و نظام کلامی وجود دارد، می‌نویسـد: «روسـه خوانش یک کتاب را بیشتر به یک سونات موسیقی تشـبیه می‌کند تا مشـاهده و تأمل بر روی نقاشی» (Ravoux Rallo, 2006, p. 36). روسه هر گاه فرصت را مناسـب می‌دید از همانند انگاری شـاعر و هنرمند دریغ نمی‌کرد. به‌ویژه هنگامی که به موضوع صورت اثر می‌پرداخت هنرمندان را از یاد نمی‌برد. گویا نقاشی و دیگر هنرها نمونه‌های مناسبی برای تشریح وضعیت شعر تلقی می‌شدند. او در مقدمهٔ *صورت و معنا* دربارهٔ رابطه میان صورت هنری و ادبی توضیح داده و ذکر می‌کند که چگونه صورت هنری، یک کنش برخاسته از درون هنرمند است. روسـه در اغلب موارد میان خواننده، شنونده و بیننده همانندانگاری می‌کند و می‌نویسـد: «به‌طور مسـلم، واقعیت - تجربهٔ واقعیت و کنش بر روی واقعیت- به طور عمومی با هنـر بیگانه نیسـت اما هنر به دنبال واقعیت نیسـت مگر برای تخریب و بـرای جایگزین کردن آن به‌وسـیلهٔ یک واقعیت نوین. ارتباط با هنر نخست درک این مسئله است. گذر از یک آستانه، آغاز یک فعالیت ویژه و مشـاهدهٔ یک اثر به پرسش کشاندن نحوهٔ وجودی ما و یک جابه‌جایی در تمام چشـم انداز ما را موجب می‌شـود. [...] حضور یک زبان سازمان‌یافته و حضور یک روح در یک شکل» (Rousset, 1973, p. III).

«در هنـر مدرن خودآگاهـی‌ای وجود دارد که در مقابل خودآگاهیِ پیش از آن قرار گرفته اسـت. خودآگاهی‌ای که برایمان این نکته را تبیین می‌کند که هنر خلاقیت چگونه جایگزین هنر بیانی شده

اســت. پیش از هنر مدرن، اثر، بیان یک تجربهٔ پیشــین به نظر می‌رســد ... اثر چیزی را می‌گوید که دریافت یا دیده شــده اســت. تجربه در اثر، وجود ندارد مگر گذر به یک فن اجرایی. برای هنر مدرن، اثر یک بیان نیســت بلکه آفرینش اســت؛ اثر، امکان دیدن چیزی را می‌دهد که تا پیش از آن دیده نشده بود. اثر هنری به‌جای بازتاب، خلق می‌کند» (Ibid, p. VII).

چنانکه گفته شــد هنرهای کلامی به دلیل شباهتشــان به شعر و ادبیات توجه منتقدان مضمونی را به ســوی خود جلب می‌کنند. زیرا از نظر روش‌شناســی با یکدیگر تفــاوت چندانی ندارند. در این خصوص اغلب آثار سینمایی، نمایشی و پاره‌ای از آثار موسیقایی می‌توانند با تفاوت اندکی مورد توجه نقد مضمونی باشند.

۶- نقد نقد مضمونی و وضعیت کنونی

چنانکه پیشتر نیز اشاره شد یکی از نقدهای اساسی بر نقد مضمونی بی‌توجهی و یا کم‌توجهی به صورت و فرم اثر هنری است. نگاه ابزارگرایانه به صورت اثر ادبی و هنری موجب می‌شود فرم اثر هنری که از عناصر مهم آن تلقی می‌شــود و یکی از مهم‌ترین شــاخصهای تمایز ادبیات و هنر از غیر آن است، مورد غفلت قرار بگیرد.

ژاک دریدا که نقاد نقدها اســت به نقد مضمونی نیز اشــاراتی داشــته و در عین توجه به پاره‌ای از ویژگی‌هــای تمایز این نقد آن‌را به دلایلی مــورد انتقاد قرار می‌دهد زیرا برخی از مهم‌ترین اصول نقد مضمونی در مقابل نظرات واســازانهٔ دریدا قرار می‌گیرد. به‌طور مثال این باور که در یک اثر مضمونــی، کانونــی وجود دارد و یا این مضمون کانونی معنــای ثابتی را در خود دارد، همگی از مواردی هستند که با نظرات واسازانه تقابل و تضاد جدی دارند.

علی‌رغــم پــاره‌ای از انتقادات جدی که به برخی از آنها اشــاره شــد، نقد مضمونــی هنوز یکی از موضوعــات مهم پژوهشــهای دانشــگاهی غرب اســت و همچنیــن پیروانی تأثیرگــذار دارد که با دگرگونیهایــی همــواره نقد مضمونی را بــه همان نام یا با عناوین دیگری همچون «ســاختار افق» تداوم می‌دهند. چنانکه در مقالهٔ «نقد مضمونی و چشــم انداز کنونی آن» در این شــماره می‌بینیم میشل کوله از منتقدانی است که نقد مضمونی را با چشم‌اندازی نوین ادامه می‌دهد.

نقد مضمونی و مقالات این شماره

در این شماره کوشش شده است در حد امکان به مهم‌ترین نظریات و برجسته‌ترین منتقدان نقد مضمونی

همچون ژرژ پوله، ژان پیر ریشارد و استاروبنسکی پرداخته شود اما افرادی همچون روسه و بلن در این فهرست جای ندارند و در فرصتی دیگر باید به آنها پرداخت. بیشتر این منتقدان برای نخستین بار موضوع یک مقالهٔ تألیفی در ایران بوده‌اند که در این ویژه‌نامه ارائه شده است.

شـاید این پرسش مطرح شود که چرا در پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر کاربرد این نقد در هنر مورد توجه قرار نگرفته اسـت و بیشـتر مثالها نیز از حوزهٔ ادبیات اسـت. در پاسـخ ضمن پذیرش چنین انتقـادی می‌توان توضیح داد که نقد مضمونی همانگونه که گفته شـد کمتر بـه حوزه‌های فرا ادبی پرداخته است و متأسفانه همین مقدار نیز در ایران مغفول واقع شده است. به‌ویژه اغلب مطالعات با نام مضمونی در هنر ایرانی بیشتر دارای مشابهت لفظی با چیزی است که در اینجا مطرح می‌شود و از نظر مبانی نظری و روش‌شناسی متفاوت هستند. هدف معرفی مبانی فکری و روش‌شناسی نقد مضمونی به‌عنوان نخسـتین گام برای تبیین جدی آن در ایران و سـپس کاربردی کردن آن به‌ویژه در هنر اسـت که نیاز به گامهای پسـین خواهد داشت. در پایان از همکاری دبیر علمی فرهیختهٔ این شـماره آقای دکتر بابک معین و نیز مؤلفان مقالات این ویژه نامه تشـکر و قدردانی می‌شـود. امید است مجموعهٔ حاضر مورد توجه محققان و به ویژه دانشجویان هنر و ادبیات قرار گیرد.

پژوهشنامه

منابع

معین، مرتضی‌بابک. (۱۳۸۶)، «پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر»، شماره ۳ ویژهٔ نقد تخیلی، انتشارات فرهنگستان هنر.

Maurel, Anne. (1998), *La critique*, Hachette.

Poulet, Geourges. (1971), *La conscience critique*, Jose Corti.

Ravoux Rallo, Elisabeth. (2006), *Méthodes de critique littéraire*, Armand Colin.

Roger, Jérôme. (2005), *La Critique littéraire*, Armand Colin.

Jean-Claude, Mathieu. (1986), *Territoires de l'imaginaire*, Pour Jean-Pierre Richard. Seuil.

Richard, Jean-Pierre. (1955), *Poésie et profondeur*, Seuil.

_____. (1964), *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil.

Rousset, Jean. (1973), *Forme et signification*, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Jose Corti.

نقد دنیای خیال و نقد مضمونی

از گاستون باشلار تا ژان‌پیر ریشارد

دکتـر نگیـن تحویلداری
استادیار دانشگاه الزهرا
negin@tahvildary.com

تاریخ دریافت مقالـه: ۸۶/۸/۲۱
تاریـخ پذیرش مقالـه: ۸۶/۱۱/۸

چکیده

جایگاه خاص ژان‌پیر ریشارد[1] در عرصهٔ جنبشهای فکری و مکاتب نقد قرن گذشته و قرن حاضر، اهمیت دیدگاه ویژهٔ او دربارهٔ نقد مضمونی و شیوهٔ منحصر به فرد این منتقد توانا در بررسی و تحلیل آثار هنری، از او در عرصهٔ نقد دنیای خیال، شخصیتی مؤثر و بنیان‌گذار ساخته که در نوع خود کم نظیراست. در واقع، ویژگی خاص نقد ریشارد آن است که به‌دور از هر گونه قانون کلی ونظریهٔ از پیش تعیین‌شده‌ای با آثاری که به نقد آنها پرداخته است، زندگی می‌کند تا طرح ویژه و منحصر به فرد خالق هر یک از آثار را بیابد.

در مقالهٔ حاضر سعی داریم نخست با نگاهی به نقد مضمونی از دیدگاه گاستون باشلار[2]، روش نقد ژان‌پیر ریشارد را در قلمرو فرمانروایی تخیلات هنرمندان بررسی کنیم. کاوش در طرز نگرش منتقدانهٔ ریشارد بدون در نظر گرفتن جریان فکری که در آن قرار داشته، سخت و دشوار است. پس از اشاره‌ای کوتاه به نقد مضمونی و نحوهٔ تأثیرپذیری ریشارد از نقد باشلار، به معرفی شیوهٔ نقد دنیای خیال ژان‌پیر ریشارد پرداخته و در نهایت نمونه‌های خوانشی را که این روش ارائه می‌دهد، مورد بررسی قرار می‌دهیم.

واژگان کلیدی:
نقد مضمونی، نقد دنیای خیال، ژان‌پیر ریشارد، گاستون باشلار، انسجام، طرح شخصی.

I. Jean Pierre Richard
II. Gaston Bachelard

مقدمه

هر حوزهٔ هنری، اسطوره‌های منحصر به‌فرد خود را داراست و بررسی و مطالعهٔ آثاری با اسطوره‌های منحصر به‌فرد، آسان نیست. در واقع این‌گونه آثار به سرزمینهای کشف نشده‌ای برای کاوش و تفحص می‌مانند که دورنمای ساکن و آرام آن‌ها، حوادث جزئی درون را که دید هنرمندانهٔ خالق - این تنها گواه شایسته- به تصویر کشیده، از نظرها مخفی می‌دارد.

از آنجا که این اسطوره‌ها راز آفرینش خود را به آسانی در اختیار ما قرار نمی‌دهند، نقد این‌گونه آثار نیز اغلب به نوشته‌ای بسیار انتزاعی و حتی گاه خصومت‌بار شبیه می‌شود.[1]

نویسندگان چنین آثاری به‌گونه‌ای اسرارآمیز، «من» وجودی خود را با تخیل به اوج می‌رسانند تا بدان‌جا که آثارشان نمونه‌ای از تبلور پیوند «من» با تخیل می‌شود. برای رسیدن به این پیوند باید رؤیای این «من» را در شیوهٔ نقدی جست‌وجو کرد که تاب و توان دریافت چگونگی این ارتباط را داشته باشد؛ نقدی که آنقدر مجذوب متن شود که «به منطق درونی اجزاء آن پی برده و تحولات هر رکن آن‌را بیابد» (Mathieu, 1986, p. 247). به گونه‌ای که منتقد، از یک دریچه به کل اثر ننگرد بلکه هر مرحله از آفرینش اثر را بیازماید. بهترین نوع این نقد را می‌توان نزد ریشارد (نقد دنیای خیال) و تنی‌چند از دیگر منتقدان هم مسلک او (نقد مضمونی) یافت.

بدین‌ترتیب طرح نخستین کنکاشهای یک نقاد خیال، مسیری را که تخیل هنرمند و روند آفرینش یک دنیای منسجم و هماهنگ می‌پیماید، پیگیری می‌کند. این نوع نقد تنها روشی است که می‌تواند تعریفی از نقشها، تصاویر و تخیلات را در مسیر گوناگون شدن و دگرگونی آنها ارائه دهد؛ الگویی مناسب که خوانندهٔ اثر ادبی و بینندهٔ اثر هنری را بیش از پیش به درک ماهیت و نحوهٔ پیدایش اثر رهنمون می‌دارد.

به نظر باشلار، چنانچه بخواهیم در مسیری قرار بگیریم که ما را به معنای واقعی اجزای اثر برساند، بهترین روش، پیگیری رد عناصر اربعه است که هنرمند در زمان خلق اثر خود، بدان می‌اندیشیده.

۱. و هم از این‌روست که میشل مول‌پوا عقیده دارد که «شعر، منفور نقد است» (Maulpoix, 2005, p. 6)

بـه همین منظـور در مقالهٔ حاضر اشـاره کوتاهی به نقد مضمونی و نحوهٔ تأثیرپذیری ریشـارد از نقد گاسـتون باشـلار داریم. در واقع باشـلار به جای به‌کار بستن یک روش نقد سـنتی بسـته، مسدود و خطی، شـیوه‌ای باز، آزاد و چند وجهی را پیشـنهاد می‌کند «تا نه تنها به کانون اسرار یک اثر پی ببریم، بلکه کلام بدیع آن‌را دریابیم و با اثر همزیستی کنیم تا به شناختی کامل از آن دست‌یابیم» (Bachelard, 1942, p. 64). همان‌طـور کـه مالارمـه می‌گویـد و ریشـارد هم بـه همیـن مطلب اشـاره دارد، خوانـدن یعنـی بررسـی «چارچـوب رمزگونـه اثـر» (Mathieu, 1986, p. 240).

در بخش بعدی این مقاله به طور اخص به معرفی شـیوهٔ نقـد دنیـای خیال ژان‌پیـر ریشـار پرداختـه و در نهایت نمونه‌هـای خوانشـی را کـه ایـن روش ارائـه می‌دهـد، بررسی خواهیم کرد.

از باشلار تا ریشارد

باشـلار عقیـده دارد «بـرای عمیق اندیشـیدن باید با عناصر اندیشید» (Bachelard, 1942, p. 33).

بـه نظـر او بـرای اینکـه یـک رؤیا توسـعه یابـد و شـکل و هیئت خاصـی بگیرد، باید «مـاده اولیهٔ خـود را بیابد؛ ماده‌ای با ویژگیهـای خاص، قانون خاص و بوطیقای ویژهٔ خود (Ibid, p. 5) تـا سـپس طبیعـت، بـا بازتابهـای پرتلألـؤ خـود، «از ایـن مـاده قصـری از رؤیـا برافراشـته سـازد» (Ibid, p. 71) و «تصاویـر، گویای حوادث و ماجراهای زندگی جدید هنرمند شـوند» (Bachelard, 1960, p. 176).

باشـلار به‌دنبال «تصاویر بوطیقایی و تطابق این اشکال بـا عناصر اولیـه اسـت» (Bachelard, 1942, p. 15). او در جسـت‌وجوی «سرچشـمهٔ این نیروی تخیل‌گراست» (Ibid, p. 3). ایـن نیـرو و انـرژی درونـی همان محرکی اسـت که باشـلار را برآن می‌دارد کـه زیبایی یک کتاب، تزیینـی خارجی و ظاهری نیسـت بلکـه درونی و بنیادی است.

باشـلار به‌دنبال وحـدت ارکان تخیل هنرمنـد می‌گردد؛ عناصـری که مـواد اولیهٔ کیمیاگـر را تشـکیل می‌دهند. ایـن منتقد بـرای یافتـن چنین وحدتـی سـعی می‌کند به «درک مـادهٔ مأنـوس آنها و تخیل درونی‌شـان» برسـد (Ibid, p. 64) و ایـن مهم‌تریـن اصل نقد باشـلار اسـت کـه ژان‌پیـر ریشـارد نیز از آن الهـام گرفته تـا به «طرح شـخصی»[2] هر هنرمند دسـت یابد و خود نیز بر این ادعا صحه می‌گذارد: «آنچه را که من مدیون باشـلار هسـتم اصل و پایهٔ کار مرا تشـکیل می‌دهد. هر آنچه پیش از او معنا و مفهومی نداشـت، با او معنا پیدا می‌کند. بخشی از ادبیات که به بررسی دنیای محسوسات (مناظر، تزیینات، چهره‌هـا و ...) می‌پرداخـت، مباحث خنثایی را تشـکیل می‌داد که به هیچ «طرح شخصی» منجر نمی‌شد. این اشیاء با باشلار معنا یافتند و باشلار بود که به این اشـیاء امکان معنادار شدن داد (Poulet, 1967, p. 389).

ریشارد نیز نحوهٔ حضور هنرمندانهٔ

2. projet personnel

یک خالق را در بستر هستی از خلال چهار عنصر طبیعت به تصویر می‌کشد تا بدین ترتیب به تمایل آنها نسبت به گزینش کلمات، رنگها، اصوات، نشانه‌ها و ساختارها دست یابد.

در واقع عناصر اولیه و طبقه‌بندیهایی که باشلار از تخیلات ارائه می‌دهد، ابزار اولیهٔ کار ریشارد را تشکیل می‌دهند تا به بررسی حضور «خودآگاه در جهان»[3] بپردازد. البته ریشارد طبقه‌بندیهای ویژه‌ای را برای هر اثر به‌طور جداگانه مشخص می‌کند و برخلاف باشلار که نظریه‌های واحدی از این طبقه‌بندیها را برای ایجاد نوعی قانونمندی در گستره نقدمضمونی به کار گرفته است.

بدین ترتیب برای رسیدن به سرنخ تفکرات و تخیلات یک هنرمند، باشلار به ما پیشنهاد می‌کند به‌دنبال «هورمون تخیل»[4] نزد هر آفریننده باشیم. باشلار از این مقوله به‌عنوان یک «سفر» یاد می‌کند که هنرمند ما را به آن دعوت کرده است. بنابراین هر اثر هنری مانند یک «دعوت به سفر» است؛ سفری به سرزمین رؤیاها و از آنجا که هر رؤیایی ویژگیهای خاص خود را دارد و مسیر منحصر به‌فرد خود را می‌پیماید، باشلار به ما پیشنهاد می‌کند در خوانشهای خود از طریق یکی از عناصر طبیعی، به‌دنبال جنبش رؤیاها باشیم؛ در حقیقت نوعی سفر به کانون خیال هنرمند، جایی‌که به نام خلق اثری نوین و بدیع، «من» هنرمند با عناصر هستی درمی‌آمیزد. در این سفر خیالی و آرمانی، خالق، ما را به تماشای ماده، اندیشیدن به کلماتی که تاکنون نشنیده‌ایم و دیدن تصاویر ناياب، دعوت می‌کند.

باید اعتراف کرد که قانون عناصر اربعه محدودگریز است و همان‌طور که باشلار در کتاب *آب و رؤیاها*[5] می‌نویسد: «شب و سایه نیز همچون آتش، هوا، آب و خاک، عنصر به شمار می‌آیند؛ تا جایی‌که حتی عنصر شب با عنصر سیال درهم می‌آمیزد و عالم هوا سایه‌هایش را به رودها می‌بخشد.» (Bachelard, 1942, p. 75). او ادامه می‌دهد: «از آنجایی‌که زندگی یک رؤیاست؛ هستی بازتابشی در بازتابش دیگر است، پس هستی به واقع تصویری مطلق است» (Ibid, p. 67).

همچنین باشلار به‌طور مستمر به تصاویر مرکبی که ازعناصر گوناگون طبیعت یا گونه‌های مختلف یک عنصر به‌دست می‌آید اشاره دارد: «زندگی، تصاویر زنجیرواری ارائه‌می‌دهد در حالی‌که در کنه آن یک مادهٔ اصلی قرار دارد. (Bachelard, 1943, p. 13).

در واقع، یک ذهن خلاق، برای دست یافتن به یک هستی نوین که همانا خلق هنرمندانه است، باید از تصاویر ثابت و مفاهیم از پیش تعیین شده دوری گزینند. همان‌طور که باشلار می‌گوید: «هیچ شیئی برای نسخه‌برداری و تقلید نیست؛ همه چیز باید خلق شود» (Scaetelle, 1977, p. 98).

باشلار همواره از دوگانگی یا حتی چندگانگی عناصر،

3. consciece au monde
4. L'hormone de l'imagination
5. *L'Eau et les rêves*

سخن می‌گوید حتی به نظر او اگر عنصری دوگانگی و ایهام نداشته باشد، به بوطیقای دوگانهٔ خود نخواهد رسید یعنی همان «قدرت نوسان بین دو قطب بدی و نیکی، تاریکی و روشنایی، ترس و اشتیاق و بالاخره دوگانگیهایی که رسیدن به روح مطلق جهان را ممکن می‌سازد» (Bachelard, 1942, p. 17). و همان‌طور که ریشارد نیز می‌گوید، در واقع تفکر هنرمند میان قطبهای متضاد در نوسان است: «واقعیت و تخیل، صراحت و تلویح، مشخص و نامعین، کلام و سکوت» (Richard, 1954, p. 106).

برای باشلار، تصویری که از تخیل خلاق حاصل می‌شود، تصویری مثبت به‌شمار می‌آید تا جایی که «تصویر، ما را از سستی‌هایمان آگاه می‌کند». برای ریشارد «اشتیاق بودن می‌تواند پوچی را به سرشاری مبدل کند» (Richard, 1955, p. 194).

بدین ترتیب باشلار، ماده و طبقه‌بندیهای تخیل را به ریشارد معرفی می‌کند. با این حال، ریشارد طرح جامع شیوهٔ باشلار را دنبال نمی‌کند. او به ابداع مواد خیال‌پردازی نمی‌اندیشد بلکه هر متن را در نوع خود و برای خود می‌خواند. روش باشلار برای او یک وسیلهٔ پژوهش است و نه هدف غایی. او مطالعات خود را بر مبنای اثر و نه طبقه‌بندیهای عمومی پایه‌گذاری می‌کند.

در واقع، باشلار به‌دنبال طبقه‌بندیهای کلی رؤیاپردازی است. او طرح کاری خود را بر مبنای تصویر و بازخوانی آن بنا می‌نهد نه براساس محدود شدن به یک متن خاص و نه لذت خوانش. بر این اساس نقاط اشتراک و تفاوت شیوهٔ نقد باشلار و ریشارد مشخص می‌شود. نقد باشلار بیشتر پدیدارشناسانه است تا ادبی. ریشارد در خوانشهای خود طبقات، مفاهیم و روشهای کلی را از او وام‌گرفته تا آنها را بر روی متون خاص پیاده کند نه اینکه آنها را به عنوان یک فرضیهٔ خارجی در متون مورد مطالعهٔ خود به‌کار ببندد.

نقد ساختارگرا نیز که در زمان ریشارد ظهور پر رنگ و پر رونقی داشت، به‌دنبال چارچوبهایی برای توصیف و تحلیل بود که بر هر متنی قابلیت اعمال داشته باشند اما ریشارد مطالعات خود را بر نویسندگان محدود می‌کرد به طوری که نتایج وچارچوبهای این مطالعات منحصر به فرد و غیر قابل تسری به دیگری باشد.

در حقیقت، خیال‌پردازی که ریشارد در جست‌وجوی آن است، هر بار عنوانی جدید می‌یابد و مرکز توجه خاص هر خالق را تشکیل می‌دهد که در عین حال موضوع و قصد و نیت منتقد را نیز بازگو می‌کند: «جغرافیای معجزه‌آسای نروال»[۶]، «ژرفای بودلر»[۷]، «رمبو یا شعر شدن»[۸]، «شناخت و لطافت نزد استاندل»[۹]، «مناظر فرومانتن»[۱۰].

نقد خیال نزد ژان‌پیر ریشارد بی‌تردید از نقد پدیدارشناسانهٔ گاستون باشلار الهام

6. Géographie magique de Nerval
7. Profondeur de Baudelaire
8. Rimbaud ou la poésie de devenir
9. Connaissance et tendresse chez Stendhal
10. Paysages de Fromentin

گرفته است. این منتقد با ابتکارات، ارائه فنون ویژه و تحلیلهای ریزبینانه، پایه‌های نخستین نقدنو را در قرن بیست فرانسه طرح‌ریزی کرد. او به حق پیش‌قراول پژوهشگرانی است که زیبایی درونی عناصر را کشف کرده و عنصر را به عنوان نوعی «انرژی درونی خالق» (Bachelard, 1947, p. 9) تعریف کرده‌اند.

به نظر باشلار، «تمامی حسها در یک رؤیای بوطیقایی آگاه، بیدار و هماهنگ می‌شوند. رؤیای بوطیقایی به همین چندگونگی حسها گوش فرا می‌دهد و خودآگاه بوطیقایی آن‌را ثبت می‌کند و پدیدارشناسی تخیل باید همین جنبشهای خیال را احیا کند» (Bachelard, 1960, p. 6).

ژان پیر ریشارد نیز در مقدمهٔ کتاب *شعر و ژرفا*[11] به اهمیت این طرز نگرش باشلار و الهام گرفتن از وی اذعان دارد: «احساسات نمی‌توانند از تخیلاتی که آنها را از درون پرورانده و در آنها نفوذ کرده است دور بمانند و این تمام آن چیزی است که کتاب حاضر مدیون پژوهشهای گاستون باشلار است» (Richard, 1955, p. 10).

ژان‌پیر ریشارد نظریهٔ خود را دربارهٔ پدیدارشناسی بدین ترتیب به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد: «هم اکنون می دانیم که هر خودآگاهی، خود آگاه امری است، که انسان، دیگر طبیعت، جزیره، زندان و جوهره نیست. می‌دانیم که او خود را با تماسها و نحوهٔ ارتباطش با جهان و خود را بازیافتن، با طرز پیوندش با اشیاء و افراد و حتی با خوانش تعریف می‌کند» (Ibid, p. 9).

او از پدیدارشناسی به شیوهٔ باشلار و نظریه‌های وی در باب تخیل و همچنین نقد انتزاعی ژرژ پوله[12] نیز الهام گرفته است. نقد روانشناسی نیز نزد ریشارد رنگ و بوی دیگری دارد؛ «و از آن برای دریافت معانی گوناگون متن استفاده می‌کند» (Cazes, 1993, P. 8).

در واقع، ریشارد به ساختن عوالم تخیلی از آثار تمایل دارد. پس آنچه را که اغلب «انقلاب پدیدارشناسی»[13] خوانده می‌شود می توان نزد این منتقد یافت چرا که برای او جایگاه «من» در جهان، نقش آن و تواناییهایش، دیگر به عنوان نمودارهای ساده، متضاد و مرزهای نفوذناپذیر تعبیر نمی‌شود.

همان‌طور که می‌دانیم، فلسفهٔ کهن، ذهنیت را متضاد عینیت تعریف می‌کرد و برای تسهیل در تعریف اذعان می‌داشت که اشیاء عالمی را تشکیل می‌دهند که خارج از روح قرار دارد و فاعل با این عالم، تماس روشنفکرانه یا محسوس برقرار می‌کند و بدین ترتیب فاعل از روی تفکر عینی کلام، به عالم نظم می‌بخشد و از روی حواس خود، هستی اشیاء را، تا اندازه‌ای که اشیاء از طریق حواس پنجگانه قابل لمس باشند، درک می‌کند.

اما از دیدگاه نقد مضمونی، احساس، منشی است که به‌وسیلهٔ آن عناصر عالم

11. Poésie et profondeur
12. George Poulet
13. révolution phénoménologique

خـارج از «من» بر کالبد انسـانی تأثیـر می‌گذارند و حس می‌شـوند (این معنای خاص جهان محسـوس[۱۴] اسـت)؛ احسـاس، تماس عینی، نقطـهٔ ملاقات فاعل بـا مفعول و فاعل با سـایر فاعلهاسـت. در حقیقت، احسـاس درونی وقتی بـه عنوان مفعول خـودآگاه ظهور یابـد، به تجربه تبدیل می‌شود.

هوسـرل[۱۵]و متفکـران فرانسـوی دیگـر همچـون مرلو-پونتی[۱۶]و سـارتر[۱۷]، فاعل را به عنوان نقطهٔ مقابل مفعول تعریـف نمی‌کنند بلکه آن را در راسـتای پیونـد او با این مفعولها و جهان، تعبیر می‌کنند. و به همین دلیل آنها واژهٔ «پدیده»[۱۸]را بـه‌کار می‌گیرند. پدیده یعنی مفعول به همان صورتی که بر خودآگاه ظاهر می‌شود، که هم از شیء و هم از فاعل ادراک‌گر برخاسته‌اسـت. به عقیدهٔ باشـلار، فاعل برای ادراک باید به خارج بنگرد و احساسـات خود را براساس آن دسته‌بندی کند. بنابراین ادراک، وضعیتی نیست که در آن فاعل به‌صورت منفعل بماند و علاوه‌براین برای فتح عالم خارج و درک رابطه با سـایر فاعلها، «من» باید نمایندهٔ اشـیایی باشـد که به‌گونه‌ای منسجم و قابل درک و وصف، بر او ظاهرشـود. بدیـن ترتیب خودآگاه دیگر مفهومی کاملاً انتزاعی و تغییرناپذیر نیست بلکه از روی رابطه‌ای که با جهان دارد تعبیر می‌شود.

نـقد نویـن، ذهنیت و تجرید را در رابـطـهٔ آن دو بـا اشـیاء تعریـف می‌کنـد نـه بـه عنـوان مفهومی بسـته در خـود. ریشـارد هـم که به‌دنبـال عالم خیال مختص هر خالق می‌گشـت، همواره یادآور می‌شـد جهان، ساختاری انتزاعی است که شیء بـه عنوان پدیده‌ای که یک فاعل منفـرد آن‌را دیده، در آن ظهـور می‌یابد. با ایـن نگرش جدید از رابطـهٔ میان اثر و زندگـی، آفرینش و حقیقت، تخیل فردی در تضاد با عالم اشـیاء قرار نمی‌گیرد بلکه باید در جسـت‌وجوی انسجام میان خالق و جهانی بود که ساخته است.

بنابراین، گشایش خودآگاه و جهان بر یکدیگر، جایگاه و وظیفه‌ای جدید به قوهٔ تخیل می‌بخشد؛ بدین‌ترتیب باشلار به‌عنوان فیلسـوف، عالم، منتقد و نویسـنده به بررسـی سرچشمه‌ها و آفرینشـهای «حس مادی»[۱۹] از راه چندین خوانـش تطبیقی، منظم و بر اسـاس طبقه‌بنـدی عناصر اربعه می‌پردازد. سپس با دو کتاب دربارهٔ *بوطیقای فضا* و *بوطیقای خیال*[۲۰] به گسـترش مباحث پدیدارشناسی به عنوان علم تخیل می‌رسـد. وی پدیدارشناسی را این‌گونه تعریـف می‌کند: «بررسـی حلـول تصویـر در خودآگاه فـردی» (Bachelard, 1957, p. 3). بدین‌ترتیب، تصویر بوطیقایی، بستر اصلی اکتشافات او را شکل می‌دهد.

بـرای باشـلار، تصویـری کـه یـک فاعـل از یک شـیء می‌سـازد تنهـا بازسـازی مجـدد آن بر اسـاس ذهن و ادراک نیسـت بلکه ناشـی از مشـارکت قوهٔ تخیل و بهرهٔ رؤیاگونهٔ آن است. برای او «پدیدارشناسـی بازشناسی و بـه قاعـده درآوردن عمل خـامـوش خیـال‌پـردازی در رونـد ادراک اسـت»

14. monde sensible
15. Husserl
16. Maurice Merleau-Ponty
17. Jean- Paul Sartre
18. phénomène
19. sensation matérielle
20. *Poétique de l'espace, Poétique de la rêverie*

(Cazes, 1993, p. 14).

روش نقد ژان‌پیر ریشارد به وضوح به پژوهشهای گاستون باشلار اشاره دارد. وی در دیباچهٔ *شعر و ژرفا*، موضوع مطالعات خود را «حس مادی» می‌نامد و خوانندهٔ او در رساله‌های متعددی طبقه‌بندیهای مربوط به عناصر اربعه، زمان، مکان و در کل طبقه‌بندیهای عمومی خیال‌پردازی را که او به‌کار می‌برد، می‌یابد به‌طوری که حتی ژرژ پوله اذعان می‌دارد که باشلار را با خواندن آثار ریشارد شناخته است (Poulet, 1967, p. 381).

لحظهٔ ازلی

در نقدهای گوناگونی که از ژان‌پیر ریشارد در دست داریم، شاهد تلاش این منتقد برای «ورود» به عالم تخیل نویسندگانیم و او همواره از اصطلاحاتی چون «برای ورود به تخیل سگالن»[۲۱]، «نفوذ در جهان روردی»[۲۲] یا «معرفی خود به دنیای تخیل شئاده»[۲۳] استفاده می‌کند. (Mathieu, 1989, p. 237)

ریشارد، کاوشگری است که همواره در جست‌وجوی ظهور خودآگاه در پگاه آفرینش است چرا که به نظر این منتقد در خلال همین ظهور، کل حقیقت خلقت تبلور می‌یابد. برای باشلار نیز «این زمان ازلی به‌منزله زمان معلقی است که نه امروز و نه فردایی دارد» (Bachelard, 1960, p. 185).

همچون پگاه که لحظه‌ای بیش نمی‌پاید و گذراست، لحظهٔ زایش هنری نیز بی‌زمان است و حتی بی‌مکان تا جایی‌که می‌توان آن‌را ناکجاآبادی بیش نیانگاشت. پگاه، شکافی زمانی است که ناگاه نیروهای تخیل را فوران داده وموجب تراوش هستی می‌شود و بدین ترتیب هر پگاهی هستی ما را دگرگون می‌کند و زندگی دوباره‌ای فرا روی انسان می‌گذارد (Richard, 1955, p. 189). همان‌طور که رمبو[۲۴] می‌گوید، ریشارد نیز حین بررسی عوالم سایر هنرمندان از خود می‌پرسد: «پس چرا بنویسم اگر نگارش، برای ایجاد تحول در زندگی، کشف دنیایی که واقعاً در آن موجودیت داشته باشیم نباشد؟» (Richard, 1954, p. 32).

ریشارد با یافتن صحنه‌های اولیه، وضعیت ابتدایی و فضایی ازلی که وجودی ازلی در آن شکل می‌گیرد، «طرح شخصی» هر هنرمند را به تصویر می‌کشد. با بازگشت به پیدایش و تکوین، ریشارد سعی دارد از نزدیک، خودآگاه خالق را که در اثر شکل می‌گیرد مشاهده کند. او در میان اشیاء و واژه‌ها به‌دنبال انسان می‌گردد» (Ramnoux, 1959, p. 12).

با ریشارد می‌توان به لحظهٔ نخستین آفرینش دست یافت؛ این یگانه دم ازلی که طی آن هنرمند دنیای محسوسات را لمس می‌کند و «من» وجودی خود را تبدیل به اثر می‌کند، یعنی همان تسلسل سه گانهٔ «من»، هستی و اثر (کلام، موسیقی، تصویر، ...) و

21. pour entrer dans l'imaginaire ségalien
22. pour pénétrer dans l'univers de Reverdy
23. pour s'introduire dans l'univers imaginaire de Schehadé
24. Arthur Rimbaud

هـر گام از این روند، بخشـی از بحثهای نقد مضمونی را تشکیل می‌دهد.

پـس اولین قـدم، یافتـن لحظـهٔ آغازین آفرینش اسـت. بدین‌ترتیـب در نقـد مضمونی می‌توان بـا هنرمند همراه شـد تـا از نزدیـک لحظـهٔ زایش هنـر را لمس کـرد و به «کانونی دسـت یافت که تصاویر در آن شکل می گیرند» (Bachelard, 1960, p. 60). واکنش هنرمند به این تماس، آفرینش هنری اسـت و از نظر ریشـارد، خلـق هنری بر مبنـای یک آن صورت می‌گیرد و نه توالی لحظات پشـت هـم. نقد مضمونی نیز در جسـت‌وجوی درک این لحظه است و نه بازسازی گذشتهٔ از دست رفتهٔ اثر. زمان حال به حضـوری در فضایـی معلق، همچون هیچسـتان، به کجایی ناکجاآبادگونه می‌ماند.

از ایـن منظر، مضمون پـگاه ازجمله مضامینی‌است که نقطـهٔ آغارین حرکت نقد ریشـارد را مشـخص می‌کند، و منتقـد از ایـن مقطـع، راه خـود را بـرای یافتـن «طرح شـخصی» هـر هنرمنـد در پیـش می‌گیرد: «قصـد دارم نـزد هر هنرمنـد عناصر ابتدایی را کـه محصول خیال یا احساسات او هستند کشف کنم تا به طرح کاری او دست یابم. بدین‌ترتیب عوالـم تخیلی متعددی در برابر دیدگان من شکل می‌گیرند: بناهایی درون‌متنی، دنیاهای کوچک شخصی که همواره در حال سـاختن و بازسـازی در فضای محسوسات هستند» (Richard, 1964, p. 7).

بدین‌ترتیب «زایش جهان»[۲۵] و تبلور هستی که در مطلع رساله‌های نقد ژان‌پیر ریشارد قـرار دارد همچون پگاه، دمیدن اثـر را در یک ناکجاآباد تخیلی نوید می‌دهد تا در نهایت با بررسـی ابعاد زمانی و مکانی به مرحلهٔ غائی خلق زبان یعنی‌تجلی اثر برسیم که به اشکال گوناگون (اصوات موسیقایی، رنگهای آمیخته در تـار و پـود بوم، بندبنـد پیکرهٔ مجسـمه‌ای بی‌بدیل یا واژگان یک نوشـته) بـا مخاطب ارتباط برقـرار می‌کند؛ زبانی که در شـیوهٔ نقد ریشـارد با کلام شـاعرانه تعبیر می‌شود.

از بدو پـگاه، هنرمند ما را به جهان بوطیقای خود دعوت می‌کند، فراخوانی بـرای پذیرایی از خواننده در راهی که هنرمند برای او ترسـیم کرده اسـت، جاده‌ای که ما را به سمت «دیگر جایی تخیلی»[۲۶] می‌برد.

در واقـع، انفـکاک میـان زمـان و مـکان در ایـن شـیوه امکان‌پذیر نیسـت. گویـی فضای مکانـی و زمانی با یک پیمانه سـنجیده می‌شـوند و بررسـی یکی بدون دیگری ممکن نیست.

بدین ترتیب احساس هنرمندانه با تماس بیرونی برانگیخته می‌شـود؛ «شـیء، کالبد، هیئت، مواد، خُلق و مزه، آلات و ابـزار نخسـتین کلام هنرمندانـه از جریانـی اسـت که در رونـد آن هنرمنـد، «مـن» خویـش را ابداع مـی کند» (Richard, 1955, p. 20) و این «ابداع» در حقیقت «ظهور خـاص و منحصـر به‌فـرد موجود» را تشـکیل می‌دهد (Cazes, 1993, p. 63).

25. naissance du monde
26. ailleurs imaginaire

انسجام درونی[۲۷]

باید دید چگونه «من» خالق از طریق ارتباط مستقیمی که با جهان خارج برقرار می‌کند، به زبان هنری تبدیل می‌شود. بنابراین باید «دوباره زندگی را از روز ازل آغاز کنیم تا با جنبش ابتدایی اثر همزمان شویم» (Mathieu, 1986, p. 241) چرا که خود اثر ردپایی از زمان تبلور تخیلات را در بر دارد و آن زمانی است که شاعر هستی را در آغوش می‌گیرد، هستی از طریق عناصر محرکهٔ خود، تخیلات و رؤیاهای هنرمندانه را در او زنده می‌کند و از این روست که این روند برای باشلار همچون تبادل نگاه است: «رؤیاپرداز، با شور و هیجان، سرمست برای دیدن زیبایی جهان، احساس می‌کند میان او و هستی نوعی تبادل نگاه [عاشقانه] برقرار می‌شود» (Bachelard, 1960, p. 159).

بدین‌ترتیب، واژه‌ها و تصاویر دنیوی، پلهای ارتباطی هنرمند را با جهان توجیه می‌کنند. تخیل، نوع خاصی از ارتباط هنرمند با هستی، موجودات، خویشتن خود و با اثر است؛ تجربه‌ای شخصی که انسجام ویژه‌ای دارد و این «انسجام درونی» واژهٔ کلیدی نقد ریشارد است. خود او در این‌باره گفته است: «آفرینش بسان تجربه‌ای است یا حتی نوعی تمرین درونی، آزمودن درک و تکوین است که یک هنرمند در طول آن در جست‌وجوی شناخت و بازسازی است» (Richard, 1954, P. 16).

در واقع همان‌طور که ژرار ژنت[۲۸] می‌گوید «اساس نقد ریشارد یافتن معنا و انسجام یک اثر است بر مبنای احساسات، محسوسات، تخیلات، تمایل به یک یا چند عنصر، مواد خاص، برخی وضعیتهای جهان خارج و بالاخره هرآنچه که باشلار «ذهنیت مادی»[۲۹] می‌نامد» (Genette, 1966, pp. 98- 99).

ریشارد یک سامانهٔ بسته را در درون خود که مستقل از اثر مورد مطالعه باشد نمی‌پذیرد و برای هر اثر گروهی از واژگان خاص و ویژهٔ همان اثر را که برای نقد و بررسی آن اثر خاص مناسب است، ارائه می‌دهد. او با اثر زندگی می‌کند و معیارهای نقد خود را با هر خوانش، تعیین کرده و کلام خود را با آهنگ کلام اثر منسجم می‌کند (انسجام درون) پس هیچ معیار خارجی برای بررسی اثر و سنگ محکی ورای متن وجود ندارد و به همین ترتیب این انسجام، نمایه‌ای از دنیاست که خوانش منتقدانهٔ ریشارد را ممکن می‌کند «آنچه نشانگر هر شاهکار هنری است، بی‌شک انسجام درونی است» (Richard, 1955, p. 10).

همان‌طور که ادراک جهان، آفرینش را ممکن می‌کند، مفهوم انسجام نیز در خوانش منتقدانهٔ ریشارد جای دارد به‌طوری که منتقد در کتاب *ادبیات و محسوسات*[۳۰]، انسجام اثر و انسجام کلام منتقدانه را موازی هم قرار می‌دهد و بر آن است که با

27. cohérence interne
28. Gérard Genette
29. imaginaire matérielle
30. *ittérature et sensation*

وحدت این دو، تأویل کلام، مشروعیت می‌یابد.
به عقیدهٔ وی مضامین اساسی اثر «درون اشیاء، میان افراد، در دل محسوسات، تمایلات و تلاقیها» شکل می‌گیرند و «کار منتقد ارتباط دادن، یا حتی بهتر بگوییم، ژرف‌نمایی همین داده‌های موجود در اثر است. در درون این ژرفاها، هر گونه متن و تحلیلی، به کل توصیفات [اثر] اشاره دارد؛ ژرفا ها نیز معنای خود را از توصیفات وام می‌گیرند و در عوض، تلألؤ خاص خود را به توصیفات باز می‌تابانند» (Richard, 1954, p. 14).
وحدتی که منتقد نزد یک خالق کشف و تعبیر می‌کند، هم بیانگر رهایی و آزادی خودآگاه خواننده و هم نشان‌دهندهٔ انعطاف‌پذیری شیوهٔ خوانش اوست. بدین‌ترتیب به‌جای یک نظریهٔ ثابت و معیارهای ازپیش‌تعیین شده، انسجام، معیار درونی اعتبار نقد ریشارد را تشکیل می‌دهد به‌طوری که وجود هر گونه الگوی خودمدار خوانش را برای چند اثر، رد می‌کند.
بر این اساس، اکتشافات ریشارد خارج از عرف و عادت معمول نظریه‌پردازیهای منتقدانه است. روش‌شناسی، نه فاعل و نه مفعول مطالعات ریشارد است و خوانش، بنیان اصلی و اساسی طرح کاری او را تشکیل می‌دهد؛ خوانش دقیق، موشکافانه و محدود به آثار یک خالق واحد.

خوانش دنیای خیال

آرمان نهایی شیوهٔ نقد ریشارد استخراج خودآگاه خلاق اثر در یک زمان ازلی است چرا که «تصویر بازگو کنندهٔ خود نیست و بر خواننده است که پا به میدان بازی هنرمند گذاشته، نیروهای مخفی تصویر را بگشاید زیرا همچون فضای بوطیقایی، تصویر هم نیاز به انبساط دارد» (Scaettel, 1977, p. 165). پس هنر، انعطاف و نرمی بسیار تخیل خواننده، نوعی همدم شدن و ایجاد قرابت او را با اثر هنری می‌طلبد. ریشارد بارها و بارها به این همدلی اشاره دارد و البته این قول باشلار نیز به واقع حق مطلب را در یک عبارت بیان می‌کند: «نخست تحسین کن، سپس خواهی فهمید» (Bachelard, 1960, p. 163).
هنرمند ما را به همدلی و همدم‌شدن با اثرش دعوت می‌کند تا بتوانیم انرژی درونی عنصری را که به تخیلات او شکل می‌دهد بهتر درک کنیم (Bachelard, 2002, p. 41). انس با اثر، به خواننده و منتقد این امکان را می‌دهد تا از خصومتهای غرض‌ورزانه، پیش‌داوریهای نابجا و قالبهای متحجرانه بگریزند.
زمان خیال‌پردازی، لحظهٔ عزلت‌گزینی برای استقبال از کائنات است. زمانی‌که هنرمند به شنیدن جزءجزء جهان دل می‌سپارد. زمانی معلق برای شنیدن آواهای مبهم، و مکان پردازش، مکانی ازلی است؛ نقطهٔ عطف انسان، جهان و زبان، جایی که معنای برخاسته از کلام، منبعث از ادراکات انسان از جهان است.
پس نه تنها زمان خلقت، یک آن ازلی است که زمان خوانش نیز باید مقارن با همین زمان باشد، بدان معنا که همهٔ تلاشهای یک منتقد باید بر مبنای همدم شدن با اثر در یک دم صورت پذیرد؛ زمانی که اثر از سکوتی که در بستر آن جریان دارد، بیرون می‌آید؛ زمانی که متعاقب

آن تجربهٔ انسانی شکل می گیرد، دقیقه‌ای که نویسنده با ایجاد تماس مادی با اثرش، خود را باز می‌یابد؛ لحظه‌ای که هستی با زبان افشاگر عناصر، معنادار می‌شود» (Richard, 1955, p. 9) . در حقیقت، تخیل، ثمرهٔ این غور و تفکر در طبیعت است: گوش فرا دادن به جهان! و ریشارد یکی از بهترین نمونه‌های نقد را برای بهتر گوش‌دادن به جهان کائنات، به همراه نویسنده و زمانی که او با جهان ارتباط برقرار می‌کند، ارائه می‌دهد. پس تا زمانی‌که او به آوای جهان گوش می‌سپارد ما نیز به ندای تخیلات او گوش فرا می‌دهیم.

البته گوش فرا دادن به هنرمند، یک وضعیت انفعالی یا تطابق با هنجارهای موجود برای پیروی از الگوهای موجود نیست. «ادراک، وضعیتی نیست که در طول آن فاعل به صورت منفعل بماند و تأثیرات حاصل از اشیاء خارجی را ضبط کند زیرا همان‌طور که برای دیدن باید نگاه و برای شنیدن باید گوش کرد، ادراک هم عمل و فعل فاعل است» (Cazes, 1993, p. 11).

و باز هم باشلار هشدار می‌دهد که «خواننده باید با سکوت درونی‌اش همراه با خالق، نفس بکشد چرا که آفرینش، نوعی بازدم سفید در دکلمه‌ای خاموش است» (Bachelard, 1943, p. 315) . به کمک نقد ریشارد به این نقطهٔ آغازین می‌رسیم که نگاه، منتقد را از جنبش آفرینش به کانون تخیلات مسکوت سوق می‌دهد تا آنجا که طرح شخصی تبدیل به آفرینش می‌شود (Cazes, 1993, p. 56). در واقع نقد ریشارد «ترجمان دوایر متحدالمرکز کلام، حول محور سکوت است» (Ibid, p. 66).

خواننده باید همچون باشلار انزوا و خلوت را برگزیند: «تنها می‌شوم، کاملاً تنها تا با تنهایی دیگری اخت بگیرم» (Bachelard, 1967, p. 54). برای باشلار تصویر، شکوفهٔ سر زده از سکوت است تا جایی‌که ادعا می‌کند: «موسیقی‌دانانی هستند که روی صفحهٔ سفید، در جسم بی‌تحرک و خاموش آن، تصنیفات خود را عرضه می‌دارند. شعرایی هستند خاموش و خاموش‌گردان که ابتدا جهان پر هیاهوی اطراف را خاموش می‌کنند» (Bachelard, 1943, pp. 281-282). و به نظر مرلو-پونتی «چنانچه ورای این اصوات کلامی، سکوت ابتدایی را نیابیم، کاری عبث و بیهوده را به انجام رساندیم» (Merleau-Ponty, 1976, p. 214).

بنابراین خوانش منتقدانه نیز نوعی تجربهٔ شخصی است و نه تأویلی از اثر هنری و این‌گونه است که باشلار در کتاب *هوا و خیالها*[31] خواننده را دعوت می‌کند تا خوانش خود را در سکوت و عزلت کامل پیش گیرد.

31. *L'Air et les songes*

نتیجه

در بستر نقد امروز، ژان‌پیر ریشارد و آثار او از جایگاهی ارزنده برخوردارند. هرچند، شیوهٔ نقد ژان‌پیر ریشارد چنان با سادگی و تواضع ارائه می‌شود که شاید برخی با بی‌توجهی از کنار آن بگذرند. یک خوانندهٔ بی‌دقت شاید با ظاهر بی‌پیرایهٔ آثار او فریفته شود و در «عوالم تخیلی»[۳۲] که ریشارد در رساله‌های خود به کاوش در آنها پرداخته، تفرج کند و هیچ‌گاه به میزان سختی، دقت و انسجام مطالعات ریشارد پی نبرد. چرا که تأثیر اولیه‌ای که نمونه‌های نقد او ارائه می‌دهند، نوعی ارتباط میان اثر و خواننده ایجاد می‌کند که دسترسی سهل و بدیهی به ظاهر کلام را میسر می‌کند و گویش منتقدانهٔ ریشارد در خلال کشفیات او و لذتی که از خوانش متن می‌برد، محو می‌شود.

آثار ریشارد در باب نقد ادبی، مملو از استعارات و تشبیهاتی است که کار این منتقد را بیشتر به یک دیوان منظوم شبیه می‌کند. از این‌رو نقد ریشارد همچون رساله‌ای در باب زیباشناسی است و نه نقد محض. به‌طوری که حتی شاید بتوان ادعا کرد نگارش هنری ریشارد همپا و شاید حتی برتر از نگاه نقاد او است. گوئی او بهتر از شاعر، شعر او را بازگو می‌کند. در واقع ریشارد اول هنرمند است و بعد منتقد و نوع نگاه ویژه‌ای که به اثر دارد ستودنی است چرا که ، خود او نیز در حال ستایش متن، مراحل خوانش را می‌گذراند.

ویژگی نقد ریشارد این است که «او از روی تمایل به دریافت فعلی که بر اساس آن متن ما را به سمت گوناگونی تخیل، فاعل اولیهٔ کلام و زایش اثر برمی‌گرداند» (Mathieu, 1986, p. 239) پیش می‌برد.

ریشارد با کنکاش و جست‌وجو در آثار ادبی دو قرن گذشته، به قلمرو تخیلی جدیدی دست یافته

32. univers imaginaires

و ویژگی خاص نقد او در آن است که به‌دور از هر گونـه قانون کلی یا نظریهٔ از پیش تعیین شـده‌ای با آثار هنری زندگی می‌کند تا طرح ویژه و منحصر به فـرد خالق هر یـک از این آثار را بیابـد. او هیچ‌گاه به‌دنبال ارائهٔ نظریه یا وضع قانون یا هنجاری ثابت برای بررسـی روند خلق آثار نبوده و با این‌حال در عصر خـود به‌عنوان یکی از طلایـه‌داران و متفکران بـزرگ نقـد مضمونی به‌شـمار مـی‌رود. ایـن منتقد کـه به انسـجام، یگانگـی و بداعت اثر توجـه دارد، چندگانگـی، جنبش و تجرید، ابزار خوانش نقد او را تشکیل می‌دهند.

در بارهٔ آثار ریشـارد می‌توان بسـیار سخن گفت و بررسـی همـهٔ ابعاد شـیوه‌های نقـد او در یک مقاله امکان‌پذیـر نیسـت. در پایـان باید همچون ریشـارد اذعان داشت که نوشتن دربارهٔ او یعنی هر بار خود را به خاطر حس نامطلوب عدم رسـایی کلام ملامت کردن و محکوم کـردن؛ گویی او را آنچنان که باید نشناخته‌ایم و حرف از او هنوز بسیار است.[۳۳]

اگـر کسـی بخواهد از یک شـیوهٔ نقد نزد ریشـارد سـخن بگوید بـه بیراهه مـی‌رود چرا کـه او الگوی واحـدی ندارد بلکه به تعداد آثاری که مطالعه کرده، نقد و حلاجی منتشر کرده اسـت. اقـوال، نکته‌ها و معـارف بسـیاری از او موجود اسـت و در کلام منتقدانـهٔ او، هر هنرمندی از ساحلی و از کرانه‌ای به او نزدیک می‌شود.

۳۳. وی همین عبارت را در بررسی آثار استاندل در کتاب *ادبیات و احساسات* به‌کار برده است.

منابع

Bachelard, Gaston. (1942), *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.
_____. (1943), *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.
_____. (1947), *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti.
_____. (1957), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
_____. (1960), *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF.
_____. (1967), *La Flamme d'une chandelle*,Paris, PUF.
_____. (2002), *Le Droit de rêver*, Paris, PUF.

Cazes, Hélène. (1993), *Jean- Pierre Richard*, Paris, Bertrand- Lacoste.
Genette, Gérard. (1966), *Figures I*, Paris, Seuil.
Mathieu, Jean Claude. (1986), *Territoire de l'imaginaire, pour Jean Pierre Richard*, Paris, Seuil.
Maulpoix, Jean Michel. (2005), *Adieux au poème*, Paris, José Corti.
Merleau-Ponty, Maurice. (1976), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
Poulet, Georges. (1967), *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Plon.
Ramnoux, Clémence. (1959), *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris, éd. Les Belles Lettres.
Richard, Jean- Pierre. (1954), *Littérature et sensation*, Paris, Seuil.
_____. (1955), *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil.
_____. (1964), *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil.
Scaetelle, Marcel. (1977), *Bachelard critique ou l'alchimie du rêve, un art de lire et de rêver*, Lyon, Hermès.

نقد پوله مبتنی بر تلفیق آگاهی نقد با آگاهی نویسنده

دکتر مرتضی بابک معین
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد
اسلامی واحد تهران شمال
Bajo_555@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۸/۱۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۱۰/۳۰

چکیده

نقد مضمونی به حوزه‌ای از نقد اطلاق می‌شود که قبل از نقد ساختارگرا، با تأثیرپذیری از آرا و نظریات فیلسوفِ معرفت‌شناس فرانسوی گاستون باشلار[1] و پایه‌گذاران مکتب ژنو در تضاد با نقد سنتی دانشگاهی متولد شد. از جمله منتقدان این حوزه، ژرژ پوله[2] نام دارد که نقد او مبتنی بر همدلی کامل منتقد با نویسنده است به‌گونه‌ای که منتقد، ضمن ماجراجویی در ژرفای جهانِ درونیِ نویسنده، به منظور دسترسی به جهان- اندیشهٔ او، آگاهی خود را به آگاهی او پیوند می‌زند تا اثر به این ترتیب، به آیینهٔ جهان درونی منتقد تبدیل شود. در این مقاله پس از بررسی خاستگاه‌های نقد مضمونی، به رسالت نقد از دیدگاه پوله اشاره خواهد شد، سپس به این مهم خواهم پرداخت که اساساً نقد پوله مبتنی است بر جست‌وجوی cogito[3] یا آگاهی نخستین به خویش در نویسندگان گوناگون. در نهایت تنها به طرح این پرسش بسنده می‌کنم که آیا می‌توان روش نقد مضمونی را بر حوزه‌های دیگر اِعمال کرد؟

واژگان کلیدی:
نقد مضمونی، باشلار، ژرژ پوله، آگاهی، **cogito**.

I. Gaston Bachelard
II. Jeorge Poulet (1902-1991)
III. آگاهی نخستین به هستی

مقدمه

نقد مضمونی را می‌توان حوزه‌ای در نقد به‌شمار آورد که سالها قبل از نقد ساختارگرا با رد هرگونه نظریهٔ علمی، تاریخی و اثباتی در خصوص ادبیات، در تقابل با نقد سنتی و دانشگاهی مطرح شد. نقد دانشگاهی با صحّه گذاشتن بر واقعیتهای اجتماعی، تاریخی، زندگینامه‌ای، روانکاوی و ... برای روشن کردن متن تلاش می‌کرد در حالی که نقد مضمونی همچون دیگر حوزه‌های نقد مدرن در قرن بیستم، تنها متن را مرکز توجه فعالیت نقد به‌حساب آورده و عناصر خارج از متن را در روشن کردن متن دخیل نمی‌داند. اگر چه ریشه‌های اساسی این حوزهٔ نقد را باید در نظریات مکتب رمانتیسم آلمان دربارهٔ اثر هنری و همچنین نظریات پروست در مورد نقد ادبی و مسئلهٔ سبک و آراء باشلار آنجا که از غیر مادی بودن آگاهی سخن می‌گوید، جست‌وجو کرد اما شکل‌گیری مکتب ژنو را باید دلیل عمدهٔ تولد این حوزهٔ نقد دانست. نویسندگانی چون ژان‌پی‌یر ریشارد[1]، ژان روسه[2]، ژان استاروبنسکی[3] و ژرژ پوله، همگی علی‌رغم اختلاف در آراء و نظریات خود با پیروی از بنیان‌گذارن مکتب ژنو و با تکیه بر متن، به‌جست‌وجوی عمل آگاهی نویسنده می‌پردازد؛ آگاهی که با تعبیری پدیدارشناسی از یک تجربهٔ حسی به بعد شکل می‌گیرد، تجربه‌ای که نقطهٔ بنیادین وآغازین ارتباط انسان با جهان پیرامون او است.

یکی از نویسندگانی که در این حوزه جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است، ژرژ پوله نام دارد. پوله وظیفهٔ اصلی نقد را گره زدن آگاهی منتقد با آگاهی نویسنده و در نتیجه آشکار کردن طریقِ بودن و جهانِ اندیشهٔ نویسنده می‌داند. این جهانِ اندیشه به مفهوم چگونگی درک، فهم و حس‌کردن جهان بیرونی نویسنده است. در واقع با گره خوردن آگاهی منتقد با آگاهی نویسنده، منتقد در اثر، اندیشه و طریق بودن خود را درمی‌یابد و

1. Jean- Pierre Richard
2. Jean Rousset
3. Jean Starobinski

اثر، آیینه‌ای می‌شود برای انعکاس بودن او. بنابراین نقد، همسو شدن با طریقِ بودن نویسنده و بسط جهان درونی و ذهنی او به‌شمار می‌رود.

اما سؤالی که در بطن نقد پوله مطرح می‌شود و برای مدتی آن را به بن‌بست می‌کشاند این است که با غرق شدن در جریان اندیشه‌ای و جهان درونی خالق اثر و با غافل ماندن از ویژگیهای ساختی و شکلی آثار، منتقد در معرض هجوم این اندیشه‌ها که بی‌هیچ ساختاری بر آگاهی او عرضه می‌شوند قرار می‌گیرد بی‌آنکه بتواند جهان اندیشهٔ خالق اثر را که در آثار مختلف نمایان می‌شود به یک قصد غالب و فراگیر نسبت دهد.

اعتقاد پوله مبنی بر اینکه هر اثر ادبی از شناخت یک آگاهی آغازین متولد می‌شود و آثار گوناگون یک نویسنده به نوعی تکرار و بسط همین آگاهی نخستین یعنی cogito نویسنده است، او را از این بن‌بست رهایی می‌دهد. پوله با اعتقاد به این آگاهی نخستین و باور به این مهم که آثار نویسنده با وجود تنوع، در طول عمر خود خبر از آگاهی نخستین داده و به‌نوعی آن را بسط می‌دهد، وظیفهٔ نقد را پی‌گیری و جست‌وجوی سیرِ بسط و گسترش cogito نویسنده می‌داند.

مقالهٔ حاضر ابتدا خاستگاه‌های نقد مضمونی را برشمرده و در ادامه رسالت نقد را از دیدگاه ژرژ پوله مطرح می‌کند، سپس با بررسی مسئلهٔ اساسی نقد پوله که مدتی نقد او را به بن‌بست می‌کشاند راه حل برون رفت از این بن‌بست توضیح داده شده است. در پایان نیز به امکان کاربرد این نقد در سایر حوزه‌های هنری پرداخته شده است.

خاستگاه نقد مضمونی

حدود سالهای ۱۹۵۰ در فرانسه نقدی متولد شد که اساساً با نقد سنتی دانشگاهی در تضاد است؛ نقدی که مبنا را بر شرح حال نویسنده و تاریخ اثباتی می‌گذاشت. همین مسئله سبب شد بسیاری این حوزهٔ نقد تازه پا گرفته را آغازگر جریان نقد نو به‌حساب آورند حال‌آنکه ریشه‌های آنچه را که امروز نقد نو می‌نامیم باید در حوزه‌های دیگری مثل ساختارگرایی، زبان‌شناسی و روانکاوی جست‌وجو کرد.

ریشه‌های این نقد را که نقد مضمونی نام دارد باید ابتدا در آثار دو منتقد اهل ژنو به نامهای مارسل ریموند[۴] و آلبرت بگن[۵] جست‌وجو کرد که پایه‌گذاران مکتب ژنو بودند و با نگاهی موشکافانه‌تر می‌توان نظریات بنیادی رمانتیسم آلمان دربارهٔ اثر هنری و عقاید و آراء باشلار در مورد تخیل و تصویر شاعرانه و یا نظریات پروست[۶] را در تولد این نقد مؤثر دانست. مارسل ریموند با انتشار اثر خود به نام *از بودلر تا سوررئالیسم*[۷] و بگن با انتشار اثری به نام

4. Marcel Raymond
5. Albert Beguin
6. Proust
7. *De Baudelaire au Surréalisme*

روح رمانتیک و رؤیا[8] با تأثیر بسزایی که بر نویسندگان نقد مضمونی گذاشتند راه را برای تولد این نقد گشودند. این نویسندگان علاوه بر این به شدت تحت تأثیر آثار و آراء باشلار قرار گرفته و خود با آثاری که آفریدند در بسط و گسترش نقد مضمونی نقش اساسی ایفا کردند.

از مشخصه‌های بارز این نقد رد هرگونه نظریهٔ علمی، تاریخی و اثباتی درخصوص ادبیات است و از آنجا که این نقد با جست‌وجوی شهود مرکزی و هستهٔ مرکزی تخیلی مربوط به جهان خاص نویسنده گسترش می‌یابد، هرگونه برداشت علمی و ساختاری از ادبیات را نفی می‌کند. اساساً از دیدگاه نقد مضمونی متن ادبی را نباید ابژه‌ای علمی به شمار آورد که با بررسیها و تحلیل علمی، معنای آن بر ما آشکار می‌شود بلکه بر اساس این نقد ادبیات بیش از آنکه یک ابژهٔ شناختی و علمی باشد، یک ابژهٔ تجربی و احساسی است که جوهره و درونه‌ای معنوی دارد.

بگن در *روح رمانتیک و رؤیا* بر آن است که از خلال تجزیه و تحلیلهای تصاویر شاعرانهٔ شاعران رمانتیک به شناختی کاملاً شهودی و معنوی از آنان دسترسی پیدا کند چرا که ارزش بنیادی این‌گونه از شناخت بر آنچه که او «تصویر» می‌نامد پایه‌ریزی شده است. در واقع تجزیه و تحلیلهای روشمند این تصاویر، به کشف مضامین مختلف که بیان جهان احساسی نویسنده است می‌انجامد جهانی که «تخیل» شاعرانه، کانون اصلی آن است. او در اثر خود می‌نویسد: «شناخت اساسی از هزاران شعاع احساسهای درونی ناشی می‌شود که همگی در نقطه‌ای مرکزی که توانایی واقعی یعنی تخیل را به‌وجود می‌آورد تلاقی می‌کنند. تخیل نه تنها تصاویر بلکه صوتها، واژه‌ها، نشانه‌ها و احساسها را نیز خلق می‌کند که زبان برای بیان آنها واژه‌ای ندارد» (Beguin, 1939, p. 58). بنابراین، متن جایگاه این شبکه‌های احساسی درونی است که همگی از یک هستهٔ مرکزی که تخیل نام دارد نشئت می‌گیرند.

منتقدانی چون پوله، روسه، ریشارد و استاروبنسکی به پیروی از ریموند و بگن خوانش ادبی را به واقع فرآیندِ درک، فهم و همدلی منتقد با نویسنده می‌دانند که این فهم و همدلی از طریق کشفِ هستهٔ مرکزی تخیلی خالق اثر حاصل می‌شود.

با نگاهی تاریخی می‌توان نقد مضمونی را از نظر ایدئولوژیکی ادامه دهندهٔ برخی از نظریات بنیادی مکتب رمانتیک آلمان به‌حساب آورد. از دیدگاه این مکتب، اثر هنری را نباید محصول و نتیجهٔ خلق تکراری الگوهایی با تعریف از پیش مشخص دانست بلکه اثر دائماً به یک آگاهی خلاق که برگرفته از تجارب شخصی و احساسی جهان درونی نویسنده است ارجاع داده می‌شود و همهٔ عناصر صوری، ساختی و

8. *L'ame romantique et le rêve*

... اثر، تابع این آگاهی خلاق هستند.

پروست نیز با تعریف بدیعی که از سبک دارد و اعتقاد به این باور که اثر هنری را نباید تنها نتیجهٔ کارِ دقیق خالق آن بر ساخت و شکل اثر به‌حساب آورد، از جهاتی ادامه دهندهٔ اندیشه‌های رمانتیکهای آلمان و به‌نظر پوله پایه‌گذار نقد مضمونی است.

او معتقد بود سبک را نباید رسیدن خالق اثر به یک جوهرهٔ تکنیکی دانست بلکه سبک، حاملِ جهان‌بینی و دنیای انتزاعی و درونی نویسنده است که در آن تبلور می‌یابد. بنابراین برای پروست سبک در عین حال دارای دو واقعیت دوگانهٔ هم‌زمانِ خلقِ زبان‌شناسی و جهان اندیشه‌ای و احساسی است که از یکدیگر جدایی ناپذیرند. پروست همچنین با تحلیلی که از ویژگی نبوغ نویسنده ارائه می‌دهد به معنای مضمون نزدیک می‌شود؛ معنایی که بعدها نقد مضمونی بر آن صحّه گذاشت. او نویسندهٔ واقعی را نویسنده‌ای می‌داند که تنها یک اثر از خود بر جای می‌گذارد و یا به تعبیر دقیق‌تر در آثار خود یک زیبایی واحد خلق می‌کند. این زیبایی تنها مبتنی بر کیفیت و ارزش ناشناختهٔ دنیای منحصر به فرد و انتزاعی خاص نویسنده است که می‌توان آن را به مضمون تعبیر کرد. از نظر پروست، نویسنده در عین خلق ساختارهای زبانی در غالب آثار گوناگونِ خود دائماً واقعیت شهودی و دنیای درونی و احساسی خود را رها می‌سازد.

این نظریه که براساس آن، اثر به آیینه‌ای برای نشان دادن نویسنده به خود تبدیل می‌شود، سالها بعد توسط منتقدان این حوزه از سرگرفته می‌شود.

از منظر نقد مضمونی، اثر معطوف به آگاهیِ پویایی است که دائماً در حین شکل‌گیری آن زایش می‌یابد. بنابراین نقد مضمونی با رویکرد روان‌شناختی که اثر را دائماً به واقعیتی درونی- روانی ارجاع می‌دهد که بر خلق اثر تقدم دارد، در تضاد است.

در واقع عملِ آگاهی یکی از مفاهیم بنیادی و کلیدی نقد مضمونی است. از آنجا که تعبیرِ آگاهی در این حوزه از نقد متأثر از فلسفهٔ پدیدارشناسی هوسرل[9] و مرلو-پونتی[10] است، هر آگاهی و درک، فعالیتی محسوب می‌شود که ابژه‌های بیرونی جهان پیرامون را نه آن‌سان که ظاهر می‌شوند بلکه آن‌طور که آگاهی آنها را دریافت کرده و خلق می‌کند، در نظر می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، آگاهی از پدیده‌ها یا آگاهی پدیدارشناسانه (در تضاد با آگاهی در cogito دکارتی که آگاهی به هستی خود است بدون ارتباط با دنیای بیرونی) عمل آگاهی است که همیشه آگاهی به چیزی است. در آگاهی پدیدارشناسانه، همواره ارتباط بین سوژه و ابژه مطرح می‌شود. در این آگاهی تضاد و فاصلهٔ بین سوبژکتیویته و ابژکتیویته از بین می‌رود زیرا این آگاهی که در آن سوژه همیشه معطوف به ابژه است و هوسرل نام آن را حیث التفاتی[11] گذاشته است،

9. Husserl
10. Merlo-Ponty
11. l' intentionalité

از یک تجربهٔ حسی به بعد شکل می‌گیرد؛ تجربه‌ای که نقطهٔ بنیادی و آغازین ارتباط انسان با جهان پیرامون او است. ژرژ پوله دربارهٔ این ارتباط می‌نویسد:

«بگو به من با چه روشی زمان و مکان را برای خود تجسم می‌کنی، با چه روشی تعامل دلایل یا اعداد را دریافت می‌کنی یا اینکه روشی که با آن، با دنیای بیرونی ارتباط برقرار می‌کنی، من به تو خواهم گفت که هستی» (Poulet, 1977, p. 65).

در فلسفهٔ باشلار که متأثر از فلسفهٔ ارتباطی پدیدارشناسی هوسرل است، می‌توان یکی شدن سوژه و ابژه و سوبژکتیویته و ابژکتیویته را به شکلی نظام‌مند جست‌وجو کرد.

باشلار هر چند از آثار فروید[12] تأثیر پذیرفته است اما به دلیل برداشت پویا و خلاقی که از تخیل دارد، خود را از فروید که معتقد به ارجاع تصاویر شاعرانه به گذشته و عقده‌های معطوف به گذشته است، جدا کرده و به برداشتی پویا و خلاق از تصویر و رؤیاپردازی که ریشه در فلسفهٔ پدیدارشناسی دارد نزدیک می‌شود. از این منظر رؤیاپردازی تلفیق دریافت و خلق هنری است؛ دریافت و خلقی که در ارتباطی پویا بین سوژه و ابژه، جهان را می‌آفرینند. باشلار در *بوطیقای رؤیاپردازی*[13] تعبیر خود از تصویر شاعرانه که پایهٔ برداشت کلی و بدیع نقد مضمونی از تصویر می‌باشد را چنین مطرح می‌کند: «تصویر شاعرانه که به عنوان هستی تازهٔ زبانی، نمود می‌یابد آگاهی را با چنان نوری روشن می‌کند که بیهوده است که در آن به دنبال ناخودآگاهی‌های معطوف به گذشته بود» (Bachelard, 1960, p. 3).

پوله و رسالت نقد

ژرژ پوله از سالهای ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۹ به تدریس در دانشگاه زوریخ مشغول شد و از همان جا عضویت خود را در «مکتب ژنو» اعلام کرد تا بر اشتراک نظریات خود با آراء و نظریات کسانی همچون مارسل ریموند، ژان روسه و ژان استاروبنسکی صحه بگذارد. اگر چه پوله بسیار دیر شروع به نگارش وچاپ آثار خود کرد اما شمار کتابهای مهم او به حدی بود که بسیاری از منتقدان، او را منشأ رواج افکار نو و تحول اندیشه در قرن بیستم می‌دانند. پوله با انتشار آثار خود گام مهمی در راستای احیاء نقد ادبی و نفی نقد سنتی و دانشگاهی برداشت و همین مسئله سبب شد بسیاری تولد نقد نو را متأثر از افکار و اندیشه‌های او بدانند. از مهم‌ترین آثار ژرژ پوله می‌توان به *مطالعاتی درخصوص زمان انسانی*[14]، *نقد آگاهی*[15] و *فضای پروستی*[16] اشاره کرد.

مطالعاتی درخصوص زمان انسانی که از جمله آثار مهم پوله است، تحقیق بسیار گسترده‌ای است دربارهٔ روشهای متفاوت درک زمان در آثار نویسندگان اعصار مختلف. منتقدان بزرگی

12. Freud
13. *Poétique de la rêverie*
14. *l' ētude sur le temps humain*
15. *La conscience critique*
16. *l' espace proustien*

چون روسو، بگن و تادو[17]، این اثر را که در پاریس منتشر شد، یک رویداد بزرگ ادبی به شمار آورده و از آن بسیار تجلیل کردند. بعضی از نویسندگان، این اثر را به‌دلیل پرداختن به مسئلهٔ زمان و درک آن نزد نویسندگان مختلف، به‌عنوان اولین تحقیق و مطالعهٔ گسترده دربارهٔ زمان مورد ستایش قرار دادند و برخی دیگر بر تجزیته و تحلیلهای باریک‌بینانهٔ فلسفی آن صحه گذاشته و از آن استقبال کردند.

نقد پوله که ادامه دهندهٔ نظرات پایه‌گذاران مکتب ژنو است و اثر را نه یک موضوع علمی بلکه جایگاه تبلور تجارت احساسی و شهودی خالق اثر می‌داند، نقد را فعالیتی قلمداد می‌کند که در آن، منتقد با گره‌زدن آگاهی خود و یا به‌عبارت دیگر آگاهی نقد با آگاهی نویسنده و شاعر، طریق بودن او را در زندگی درمی‌یابد و با آن همسو می‌شود. او در ***نقد آگاهی*** می‌نویسد: «*در ژرفای خویش* ***cogito*** *نویسنده یا فیلسوفی را احیا کردن به مفهوم رسیدن به طریق حس‌کردن و اندیشیدن او است. اینکه ببینیم چگونه این طریق زاده می‌شود، شکل می‌گیرد و به چه موانعی برمی‌خورد، به مفهوم کشف دوبارهٔ معنای یک زندگی است که به‌وسیلهٔ آگاهی که از خود می‌یابد، خود را سازماندهی می‌کند*» (Poulet, 1971, p. 307).

بنابراین فعالیت نقد از دیدگاه پوله یکی‌شدن با دنیای درونی و انتزاعی خاص نویسنده است که تنها با گره‌زدن آگاهی منتقد با آگاهی نویسنده میسر می‌شود. او ادبیات را جایگاه ظهور دنیای احساسی، درونی و باطنی نویسنده می‌داند که در ساختارهای مختلف فرافکنی می‌شود. به همین دلیل برای فهم آن دنیای شهودی، باید پردهٔ ساختارها را کنار زد تا به هسته و محتوای اصلی اثر دسترسی پیدا کرد.

او در پیش‌گفتاری که بر جلد دوم اثر بزرگ خود *مطالعاتی درخصوص زمان انسانی* می‌نویسد، مواضع نقد خود را به وضوح ترسیم می‌کند. پوله ادبیات را از یک جنبه دارای یک واقعیت عینی و صوری می‌داند که با برشهایی کاملاً مشخص از یکدیگر جدا شده‌اند و به‌نامهای گوناگونی مثل رمان، نمایشنامه، شعر و غیره خوانده می‌شوند اما جنبهٔ دیگر ادبیات از نظر او واقعیت انتزاعی، اندیشه‌ای و غیرعینی است که بر جنبهٔ عینی آن مؤخر است. پوله به‌دنبال آشکارکردن این جنبه از ادبیات است که واقعیت اندیشه و دنیای باطنی و شهودی نویسنده را شامل می‌شود و از جنبهٔ ساختی و عینی فراتر می‌رود. او در جمله‌ای استعاره‌ای، به زیبایی جنبهٔ عینی و ساختی ادبیات را نقد کرده و بار دیگر موضع نقد خود را صراحتاً اعلام می‌کند:

«*اشکال برای آنکه مکیده شوند به‌وجود آمده‌اند، به محض اینکه شیرهٔ آنها گرفته شد باید پوستهٔ آنها را دور ریخت*». (Poulet, 1981, p. 227)

بنابراین رسالت نقد دسترسی به جهان اندیشهٔ

17. Tadou

نویسندهٔ مورد نظر است؛ در اینجا منظور از اندیشه به هیچ‌وجه یک نظام تفکری منسجم نیست بلکه طریق بودن نویسنده مورد نظر است. شاعر با خلق اثر خود به واقع پرده از طریق بودن خود برمی‌دارد از اینکه چگونه جهان پیرامون خود را درک کرده است و وظیفهٔ منتقد همسو شدن با درک شهودی شاعر از دنیا است.
او در سنین جوانی، زمانی‌که به نبوغ خود در حوزهٔ نقد پی برد، نوشت:

«ادبیات به‌نظرم می‌آمد که بر دیدگانم همچون وفور غنایی معنوی گشوده می‌شود، وفوری که سخاوتمندانه بر من ارزانی می‌شد؛ نوعی ژرفای درونی که در تاریکیهای آن دنیایی از احساسها و اندیشه‌ها که نظیرش در هیچ جای دیگر وجود نداشت شکوفا می‌شد و من رسالتِ دریافت، انتقال و سامان دادن به آن را بر عهده داشتم» (poulet, 1971, p. 301).

از این منظر وظیفهٔ نقد ماجراجویی در ژرفای تاریک دنیای درونی و باطنی نویسنده به‌منظور دسترسی به جهان اندیشهٔ اوست. پوله خوانش یک اثر را عملی می‌داند که طی آن با همسو شدن آگاهی منتقد با آگاهی نویسنده، منتقد، جهان اندیشهٔ نویسنده را از آن خود می‌کند. او در *آگاهی نقد* می‌نویسد:

«خود را به شخص دیگری وا می‌نهم و آن شخصِ دیگر در درون من می‌اندیشد، احساس می‌کند، زجر می‌کشد و عمل می‌کند» (Ibid, p. 282).

پس عمل نقد مبتنی است بر همدلی کامل منتقد با نویسنده؛ عملی که در آن به‌واسطهٔ اثر، دنیای انتزاعی منتقد و نویسنده به‌یکدیگر گره می‌خورد و به واقع منتقد در اثر، اندیشه و طریق بودن خود را درمی‌یابد. کتاب تا وقتی در دست خواننده- منتقد قرار نگرفته باشد تنها یک واقعیت مادی است اما به‌محض اینکه در دست خواننده-منتقد قرار گرفت دیگر واقعیتی مادی نیست، بلکه به مجموعه‌ای از نشانه‌ها تبدیل می‌شود که هستی آنها نه در درون این شیء کاغذی بلکه تنها و تنها در اندرون و ژرفای آگاهی خواننده - منتقد جریان می‌یابد. از این رو خواننده - منتقد در درون آگاهی خویش زمینه‌ای برای انعکاس آگاهی و اندیشهٔ نویسنده مهیا می‌کند.

پوله معتقد است ایده‌ها و اندیشه‌ها متعلق به کسی نیست بلکه همچون سکه‌ای که از دستی به دست دیگر می‌گردد، از آگاهی به آگاهی دیگر انتقال می‌یابد و مادام که آگاهی شخص پذیرای این اندیشه‌ها است، خود را سوژه و مالک آنها می‌داند.

«به خوبی حس می‌کنم که به‌محض اینکه به چیزی می‌اندیشم، چیزی که بدان می‌اندیشم به شکل غیر قابل وصفی به نوعی از آن من می‌شود. هر آنچه به آن می‌اندیشم، چیزی از دنیای ذهنی من است» (Ibid, p. 281).

از نظر پوله، نقد نوعی جریان اندیشه‌ای و ذهنی به موازات جریان ذهنی خالق اثر است، به گونه‌ای که اندیشهٔ منتقد در زمان خوانش اثر انعکاس اندیشهٔ خالق اثر باشد و در نتیجه، نقد ادامهٔ طریق اندیشه و بودن خالق و بسط جهان درونی و ذهنی او خواهد بود.

جست‌وجوی cogito راه‌حلی برای برون‌رفت از بن‌بست نقد پوله

پوله با نگاهی منتقدانه این شیوهٔ نقد را زیر سؤال می‌برد چرا که با غرق شدن در جریان اندیشه و جهان درونی خالق اثر، منتقد از ویژگیهای عینی و صوری اثر غافل می‌شود. در واقع ویژگیهای صوری اثر، موزونیت ساختاری و آرایش عناصر گوناگون آن که سبب می‌شوند آنها را در عین تنوع و پراکندگی، به یک قصدِ غالب و فراتر وابسته بدانیم، همگی از نگاه منتقد پنهان می‌مانند.

پوله خود را در معرضِ هجوم اندیشه و دنیای باطنی و درونی نویسنده می‌یابد که بی‌هیچ ساختاری بر آگاهی او عرضه می‌شود. او در چنین موقعیتی که به شدت آن‌را منفی تلقی می‌کند خود را عاجز از نوشتن درمی‌یابد و مدتی طولانی این حالت بازدارنده را تجربه می‌کند؛ حالتی که او را از عمل اصلی که خود را وقف آن می‌دید یعنی نقد ادبی، باز می‌داشت. اما پس از طی شدن این دورهٔ بی‌حاصل، پوله به درک تازه‌ای از ادبیات می‌رسد. او درمی‌یابد جریان ذهن و اندیشه‌ای که در اثر آشکار می‌شود، همیشه دارای نقاط قطع و وصل و از سرگیری است به‌طوری که اندیشه در عین بسط و گسترشِ خودآگاه به تعلیق در می‌آید و دوباره از نقطهٔ دیگری از سر گرفته می‌شود. او در تضاد اندیشهٔ برگسون[18] که برای جریان ذهن و اندیشه، روند مستمر و بی‌انقطاعی قائل بود، در جریان ذهن و اندیشه، نقاط قطع و وصلی را تشخیص داد که به لطف وجود آنها منتقد با شروع مکرر و دائمی یک اندیشه مواجه می‌شود. به واقع نویسنده در هر لحظه‌ای از اثر خویش دائماً در کار درکِ کاملاً جدید از وجود و منِ اندیشمند خود است که دکارت آن را cogito می‌نامد.

پوله فلسفهٔ مدرن را از مونتاین[19] تا هوسرل مبتنی بر عمل آگاهی می‌داند، مبتنی بر لحظهٔ آغازینِ آگاهی که از آن لحظه به بعد «من» و از خلال آن «دنیا» بر من آشکار می‌شود. اساساً پوله معتقد است هر اثر ادبی از شناخت به یک آگاهی آغازین متولد می‌شود و این آگاهی آغازین در هر نقطه از اثر دوباره زاده می‌شود. در واقع در هر صفحه از اثر و در هر سطر آن شاهد از سرگیری و تکرار آگاهی آغازینی هستیم که از چگونگی درک نویسنده از جهان پیرامون او خبر می‌دهد. پوله در *آگاهی نقد*، این عمل به آگاهی را فصل مشترک نویسنده و منتقد می‌داند و از آن دستاورد به عنوان برون‌رفتی از بن‌بست نقد خود یاد می‌کند:

«چگونه می‌توانستم اهمیت این دستاورد را نادیده بگیرم؟ اثر همیشه با عملی مبتنی بر آگاهی آغاز می‌شد و نقد نیز که اثر را موضوع مطالعهٔ خود قرار داده است برای خود همان شروع را اختیار کرد. از یک طرف، آن‌سان که قبلاً به آن اعتقاد داشتم، خود را به

18. Henri Bergson
19. Montagne

امواج بی‌نظمِ دنیای ذهنی نویسنده نمی‌سپردم، نویسنده‌ای که دیگر الان به نظرم دارای این ارزش بنیادی است که در هر لحظه تماماً وظیفهٔ خود را از سر می‌گیرد، انگار از صفر آغاز می‌کند و از طرف دیگر، منتقد نیز از صفر آغاز می‌کند، یعنی دقیقاً از لحظهٔ آغازین حذفِ خود در مقابل اثر. به‌گونه‌ای که اشتباه نیست اگر بگوییم چنانچه نویسنده با ارائهٔ **cogito** *خویش اثر را آغاز می‌کند، منتقد نیز کار خود را با زنده‌کردن* **cogito** *دیگری [نویسنده] در خود، آغاز می‌کند».* (Ibid, p. 306)

نکتهٔ حائز اهمیت این است که cogito آغازین را نباید تنها یک تجربهٔ آغازین به‌شمار آورد بلکه آن‌را باید اساس و مبنای بسط و گسترش اندیشه و جهان درونی و باطنی نویسنده دانست که در طول اثر مطرح می‌شود و وظیفهٔ منتقد پی‌گیری و دنبال‌کردن سیرِ بسط و گسترش جهان- اندیشهٔ نویسنده است که ریشه در cogito آغازین دارد. منتقد، دیگر خود را در معرض هجوم بی‌نظم افکار و جریانات ذهنی و جهان درونی نویسنده نمی‌بیند بلکه از آنجا که اساس و مبنای آنها را در cogito آغازین جست‌وجو می‌کند، به نظم و سازمانی که در تولید آنها حاکم است پی می‌برد.

«آنها [اندیشه‌ها] یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند، گاه با سازش و گاه با تضاد با یکدیگر اما به هر شکل همگی براساسِ نوسانات اندیشه و آگاهی واحدی تولید می‌شوند که شاید به نظر برسد به شکل بی‌نظم و نابسامانی بسط پیدا می‌کنند اما به‌عکس اساس این اندیشه از نیروهای دیالکتیک **cogito** *آغازین نویسنده تبعیت می‌کند. نظم ذهنی که این‌سان توسط نویسنده خلق می‌شود باید به نوبهٔ خود به نظم ذهنی خود منتقد تبدیل شود. بنابراین منتقد در گسترهٔ وسیع و آشفتهٔ جهان درونی نویسنده به حال خود رها نمی‌شود. او تا سرچشمه بالا می‌رود. مسیری دشوار را طی می‌کند. او اکنون دیگر دلیلِ کوششهای رها شده و افت و خیزهای ذهن نویسنده را تشخیص می‌دهد.* **cogito** *که او دنبال می‌کند، عملی صرفاً لحظه‌ای نیست؛ در واقع راهنمای حرکت و نظم‌دهندهٔ جنبشها است. اینجاست که انسجام متن ادبی، انسجام متنِ نقد را سبب می‌شود»* (Ibid, p. 307).

پس منتقد در جای‌جای اثر باید در جست‌وجوی cogito آغازین نویسنده یا به‌عبارت دیگر هستهٔ اصلی آگاهی آغازین نویسنده به خود باشد چرا که بسطِ جهان - اندیشهٔ نویسنده از آن نشئت می‌گیرد. پوله این فرض را که جست‌وجوی دائمی cogito آغازین نویسنده‌ها، به یکنواختی نقد می‌انجامد نفی می‌کند.

او cogito هر نویسنده و طریق آگاهی از وجود خود در جهان را خاص خود او می‌داند. هر فرد به گونه‌ای در جهان هستی و در ارتباط با جهان پیرامون خود، به خود شناخت پیدا می‌کند. cogito دکارت، با cogito سارتر و cogito سارتر با cogito حس‌گرایان فاصلهٔ بسیار دارد. باشلار با تقسیم‌بندی cogito های گوناگون به دو قطب ماکزیمم که cogito مبتنی بر اندیشه است و مینیمم که cogito مبتنی‌بر احساس است، تفاوت میان آنها را نشان می‌دهد و بر همین اساس پوله وظیفهٔ اساسی نقد را تمایز بین آنها و تشخیص ویژگیها و نقاط تفرق و تشابه آنها می‌داند تا از این طریق بتواند روش احساس‌کردن،

اندیشیدن و بودن نویسندهٔ مورد نظر را کشف کند.

از این رو پوله عمل آگاهی را که دربردارندهٔ cogito نویسنده است، «مقوله‌ای بنیادی»[20] می‌نامد:

«آنچه از نظر من نام مقوله‌های بنیادی را توجیه می‌کند، عمل آگاهی به خویش است که نزد نویسندگانِ گوناگون بسیار متنوع و متفاوت است. عملی که از نظر من همیشه به‌وجود آورندهٔ شرط اولیهٔ فعالیت اندیشه‌ای و ذهنی هنر نویسنده است. هیچکس نمی‌تواند به کشف و درک جهان نائل آید بی‌آنکه خود را در عین کشف جهان، کشف و درک نکرده باشد. بنابراین اینجا ***cogito*** *هرگز ویژگی عملی واحد را ندارد. آگاهی به خویش در عین حال آگاهی به جهان از خلال آگاهی به‌خویش نیز هست یعنی طریقی که این عمل آگاهی در پیش می‌گیرد، زاویهٔ ویژه‌ای که از آن زاویه به جهان چیزها آگاهی می‌یابد، بر چگونگی درک و فهم نهایی یا رفعی جهان تأثیر می‌گذارد ... بنابراین آگاهی به خویش تعیین‌کنندهٔ آگاهی به جهان است. که خود این آگاهی به جهان، آیینه‌ای است برای انعکاس آگاهی به‌خویش»* (Ibid, p. 310).

بسط و گسترش اندیشهٔ نویسنده در طول اثر در واقع بسط همان cogito و عمل آگاهی نویسنده است که پوله آن را مقولهٔ بنیادی می‌نامد. پس وظیفهٔ نقد از نظر پوله یافتن این cogito است. اما سؤال بنیادی دیگری که مطرح می‌شود این است که اساساً چگونه می‌توان به این مقوله‌های بنیادی دسترسی پیدا کرد؟

پوله بر آن است که «یافتن» cogito نویسنده به هیچ وجه بامفهوم سادهٔ آن به‌معنی «یافتن» شیء یا چیز برابر نیست. زیرا کسی که به‌دنبال cogito دیگری است، با یک سوژهٔ اندیشمند مواجه می‌شود که معطوف به عمل آگاهی است. این سوژهٔ ناب اندیشمند را نباید به یک شیء تقلیل داد چرا که شیء بیرون از اندیشه قرار دارد و در انتظار کشف شدن است، حال آنکه عمل آگاهی در خود اندیشه و درون آن جای دارد بنابراین cogito تنها باید از درون دریافت شود و منتقد تنها زمانی به آن دسترسی پیدا می‌کند که در درون خود با آن همراستا شده و آن را درک کند. به‌عبارت دیگر از آنجا که وظیفهٔ منتقد آن است که در طول مطالعهٔ یک اثر، به دریافت این cogito و عمل آگاهی نائل شود، باید به نوبهٔ خود، عمل آگاهی نویسنده را از آن خود کرده و آگاهی خود را با او گره بزند. در واقع پوله رسیدن به cogito نویسنده را در گرو زنده کردن این cogito با همان شرایط و حتی با همان کلام در ذهن منتقد می‌داند. به همین دلیل فعالیت نقد با یکی‌شدن موقتی جهان - اندیشهٔ نویسنده با جهان- اندیشهٔ منتقد همراه است. عمل خوانش، عملی است که به‌واسطهٔ آن، هم جهان- اندیشهٔ نویسنده بر منتقد آشکار می‌شود و هم منتقد از جهان- اندیشهٔ خود شناخت می‌یابد. بنابراین رویکرد، نقد را می‌توان آن‌گونه که پوله

20. Les Catégories Fondamentales

اعتقاد دارد، فعالیتی خود- شناختی دانست. عمل آگاهی و cogito نویسنده در لحظاتی که متعلق به سیر زمان هستند شکل می‌گیرد و به نوعی معطوف به گذشته می‌شوند و هر چند به سیر زمان تعلق دارند اما به دلیل عطف به آگاهی از آن متمایز می‌شوند. به نظر پوله منتقد باید به مطالعهٔ چگونگی ظاهر شدن این لحظات که هم متعلق به زمان و هم متمایز از آن هستند بپردازد.

وی بدون مطالعهٔ این لحظات که در آنها عمل آگاهی شکل می‌گیرد، فعالیت نقد را بی‌معنی می‌داند:

*«اگر بر آن بودم که نزد نویسنده‌ای به مطالعهٔ **cogito** ای که متعلق به اوست بپردازم، نه تنها نظرم را متوجه لحظات متمایز در زندگی و آثارش می‌کردم بلکه همچنین می‌باید به بازسازی تمامی دیالکتیک سیر زمانی ایجاد شده توسط همین لحظات می‌پرداختم. برای مثال به نظر می‌آید که برخی از نویسندگان همچون کسی که برای گذر از رودخانه مجبور می‌شود پای خود را از سنگی بر سنگ دیگر بگذارد؛ در سیر زندگی خود تنها لحظات متمایزی از آن را زندگی می‌کنند، به‌عبارتی دیگر از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر جهش می‌کنند.*

به همین دلیل رفته‌رفته با جمع این قسمتها و لحظاتِ متمایز، نوعی زمان شکل می‌گیرد که برگرفته از لحظات قوی و ضعیف است. همانطور که نزد ژید با آن مواجه می‌شویم» (Ibid, p. 312).

پوله ساختار زمانی پروست را به نوعی دارای همین ویژگی می‌داند؛ ساختاری زمانی که متشکل از لحظاتی است که خاطرات غیر ارادی راوی داستان در آنها جلوه می‌کنند و با استفاده از آنها لحظاتی متمایز و کاملاً جدا را از مسیر زمان به‌وجود می‌آورند و بدین‌ترتیب با به‌هم زدن فضای یکنواخت زندگی راوی، زمان گذشتهٔ بازیافته را جانشین زمان از دست رفته می‌کنند. پوله بینش زمان ژان سنیستها[21] را نیز مجموعه‌ای نامنظم از لحظات قوی و متمایز می‌داند که رحمت پروردگار بر آنها وارد شده و لحظاتی دیگر را که عاری از این رحمتند، لحظاتی تهی و بی‌برکت قلمداد می‌کند.

بنابراین پوله مطالعه دربارهٔ cogito نویسنده را به کنکاش و جست‌وجو دربارهٔ زمان اختصاص می‌دهد. او علاوه بر زمان به مطالعهٔ مقولهٔ بنیادی مکان نیز می‌پردازد. از نظر او پرسش بنیادی «من که هستم؟»، بدون جواب دادن به سؤالهای «در چه زمانی هستم؟» و «کجا هستم؟» بی پاسخ خواهد ماند:

«خود را شناختن، کشفِ خود در لحظهٔ بنیادگذار زمان است. بنابراین سؤال «چه کسی هستم؟» طبیعتاً با سؤال «در چه زمانی هستم؟» گره می‌خورد.

لحظه‌ای که در آن به شناخت خود در آستانهٔ زمانی‌که آستانهٔ هستی و زندگی من است نائل می‌آیم، چه لحظه‌ای است؟ اما به این سؤال همچنان سؤال مشابه دیگری ارتباط می‌یابد: «کجا هستم؟» مکانی که

21. janseniste

در لحظه خود را در آن کشف می‌کنم چه مکانی است؟ و چگونه این مکان در ارتباط با مکانهای دیگر قرار گرفته است. مطالعهٔ نقد از آگاهی یافتن به‌خویش نه تنها به مطالعه درخصوص زمان بلکه به چگونگی دریافت مکان نیز نقب می‌زند. چگونه انسانها ضمن دریافت و فهم از یکدیگر ارتباط یا عدم ارتباط خود باجهان و واقعیت پیرامون را درک می‌کنند؟ آنها چگونه فاصلهٔ درونی را که همیشه در ژرفای خودبین سوژهٔ اندیشمند قرار دارد و ابژه‌ای را که به آن اندیشه می‌شود، اندازه می‌گیرند؟» (Ibid, p. 313).

اثر بزرگ پوله *مطالعاتی درخصوص زمان انسانی*، تحقیق گسترده‌ای است دربارهٔ طرق متفاوت درک زمان از خلال تاریخ ادبیات. در این اثر پوله ضمن مطالعهٔ موشکافانهٔ cogitoهای نویسندگان متفاوت در اعصار گوناگون، تفاوت درک و فهم زمان را ابزاری مشخص برای تشخیص تمایز بین آنها قرار می‌دهد.

این اثر شامل چهار جلد است که پوله از جلد دوم به بعد با دادن عنوان فرعی به آنها وجه غالب دورنمای مضمونی اثر را مشخص می‌کند. عنوانهای فرعی این ۳ جلد به ترتیب عبارتند از: فاصلهٔ درونی، نقطهٔ شروع، اندازهٔ لحظه.

در این مطالعات، پوله عمدتاً به تحلیل چگونگی درکِ خالقان آثار گوناگون از لحظه می‌پردازد به‌طوری که گاه لحظه بسط پیدا می‌کند و همه چیز را در بر می‌گیرد و گاه تنها به حد و اندازه‌های خود در می‌آید و فشرده جلوه می‌کند.

علاوه بر زمان، پوله مکان را نیز یکی از مقوله‌های بنیادی ارتباط انسان با جهان پیرامون می‌داند. او در *فضای پروستی* که به نوعی مکمل *مطالعاتی درخصوص زمان انسانی* است به تحلیل دقیق چگونگی درک پروست از فضا می‌پردازد. البته قبل از این کتاب، پوله در اثر دیگر خود به‌نام *استحاله‌های دایره*[۲۲] دربارهٔ ارزشهای نمادین شکلهای فضایی مطالعه کرده و در گذر تاریخ سیر تحول آنها را از بینش الهی به بینش انسان‌مداری مورد بررسی قرار داده بود. او در *فضای پروستی* به جای پرداختن به قرون متفاوت و پی‌گیری تفاوتهای معنایی در یک تصویر و صورت فضایی در گذر زمان، با مطالعهٔ یک اثر از خلال تصویرهای متفاوت به جست‌وجوی ویژگی و بداعت درک فضایی خالق اثر پرداخته است.

نقد مضمونی و هنر

اساساً در نقد مضمونی یکی از مفاهیم کلیدی، مفهوم ارتباط است. تأکیدی که در این نقد بر عمل آگاهی می‌شود، لزوماً مسئلهٔ ارتباط انسان با جهان پیرامونش را به دنبال خواهد داشت، به دلیل همین مفهوم بنیادین ارتباط است که در حوزهٔ نقد مضمونی، به مقولهٔ نگاه بسیار پرداخته شده است.

22. *Les métamorphoses du cercle*

نگاه به‌عنوان عملی به غایت ارتباطی محسـوب می‌شود که باشلار آن را اصلی جهانی به شمار می‌آورد. نگاهی که به واسـطه آن، کسـی کـه می‌بیند و کسـی یا چیزی کـه دیده می‌شـود در ارتباط بـا یکدیگر قـرار می‌گیرند و فاصلهٔ بین آنها برداشـته می‌شـود. در نقد مضمونی مسـئلهٔ ارتباط متقابل بین سـوژه و ابـژه، خالق و اثر، جهان و آگاهی مسئلهٔ بنیادی است. تابلوی انتخاب شده (تصویر شمارهٔ ۱) می‌تواند تبلور تصویری و عینی این ارتباط بنیادی باشد.

بدون اینکه بخواهیم به شـکلی موشـکافانه و تخصصی این تابلو را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم، تنها به این گفته بسنده می‌کنیم که این تصویر می‌تواند تجسم عینی و هنری یکی شدن سـوژه و ابژه، خالق و اثر باشد. در مرکز تصویر، عکس پیرمردی قلم به دسـت که در حال کشیدن تصویر دختری است دیده می‌شود اما جالب این اسـت که پالت رنگ به جای آنکه در دسـت خالق باشد، در دسـت مخلوق هنری قرار دارد و همین نشـانه کافی اسـت که مرز بین سوژه و ابژه برداشـته شده و جهان آنها را یکی کند. مسئلهٔ تقابل نگاه نیز حائز اهمیت است. خالـق در حین عمل خلاقانهٔ هنری خود اثر را می‌نگرد و اثر نیز در حین خلق شدن به خالق می‌نگرد.

تابلـو می‌توانـد تبلـور عینـی و تصویری یکـی دیگر از نظریه‌هـای بنیـادی این نقد باشـد کـه ریشـه در افکار پروست دارد؛ اثر را نباید یک موضوع تمام شده، بسته و منجمـد به حسـاب آورد بلکـه بایـد آن را در حرکت پویای خـلاق در نظر گرفت. به عبـارت دیگر در حرکت

تصویر ۱

پویای خلاق هنـری بودن، یعنـی اینکه حیـن عمل خلق است که خالق بر خود آگاهی می‌یابد. در این تابلو خالق تصویر در حین خلق اثر خود نشـان داده شـده است و تصویر دختر هنوز در حال شدن است.

سؤال اساسـی که مطرح می‌شود این است که علی‌رغم اینکه نقد مضمونی نقدی است که در حوزهٔ ادبیات ظاهر شـده اسـت می‌تواند به عنوان یک روش در حوزهٔ هنر مطرح باشـد؟ به نظـر نگارندهٔ این مقاله پاسـخ سـؤال می‌توانـد مثبت باشـد. با توجـه به مفهـوم مضمون که

می‌توان آن‌را تبلور«هستی در جهان» خالق اثر در نظر گرفت که در شبکه‌های کلامی و یا تصویری به گونه‌ای نهفته وجود دارد و با در نظر گرفتن این مهم که به هر شکل هر خالق هنری با خلق اثر خود آگاهانه و یا نا آگاهانه جهان درونی خود و به تعبیری دیگر شهود ذهنی خویش را متبلور می‌کند، می‌توان نقد مضمونی را در متونی دیگر که طبیعت غیر کلامی دارند نیز دنبال کرد.

برای مثال در حوزهٔ هنر تصویری، مثلاً نقاشی که در آن عناصری همچون رنگ، خط، نور و ترکیب . . . به‌کار گرفته می‌شوند، می‌توان ابتدا خوانش واحدی از کلیت آثار یک خالق به‌عمل آورد و سپس در آن کلیت خوانده شده به جست‌وجوی عناصری پرداخت که دائماً تکرارمی‌شوند. هر چند در اینجا بیش از آنکه تکرار عناصر واحد مد نظر باشد، تکرار شبکه‌های تداعی و ارتباط بین عناصر که حاوی مضمونها هستند مورد نظر است. همچنین باید دانست که مضمون الزاماً به یک واقعیت محتوایی اشاره ندارد بلکه می‌تواند یک واقعیت شکلی و ساختی را نیز دربربگیرد.

مثلاً پوله در کتاب *مطالعاتی درخصوص زمان انسانی* در جست‌وجوی مقولهٔ ادراکی زمان نزد نویسندگان است در حالی که در *استحاله‌های دایره* در جست‌وجوی یک شکل سادهٔ انتزاعی، یا یک طرح هندسی است که عاری از هر گونه معنای از پیش مشخص باشد. بنابراین می‌توان در حوزهٔ تصویر نیز در جست‌وجوی شکلها و ساختهایی بود که تکرار و بسامد آنها در بافت تولید شده و در ارتباط با سایر عناصر، معناسازی می‌کند.

بی‌شک از میان منتقدان مضمونی، ژان روسه منتقدی است که نقد مضمونی او به دلیل انعطاف مفهومی که به خود می‌گیرد، در حوزه‌های دیگر نیز به کار می‌آید. به همین دلیل روسه به مطالعهٔ شکلها و ساختها و مفاهیم در ادبیات و حوزه‌های دیگر هنری می‌پردازد. در نقد او مضمون به کهن الگو و اسطورهٔ جمعی نزدیک می‌شود. او در اثر خود به نام *ادبیات عصر باروک در فرانسه*[۲۳] با تکیه بر روش نقد مضمونی، معیارهای آثار باروک را در نقاشی و معماری مشخص کرده سپس به جست‌وجوی آن معیارها در حوزهٔ ادبیات پرداخته است. اثر دیگر او به نام *درون و برون*[۲۴] به بررسی تاریخ تخیل در حوزه‌های گوناگون مثل معماری، نقاشی، تئاتر و ادبیات اختصاص دارد. ناگفته نماند، ژان استاروبنسکی در مقدمهٔ اثر بزرگ خود به نام *چشم زنده* به منشأ اساسی گرایش خود به ادبیات و نقاشی اشاراتی دارد. هدف او از این اشارات آن است که ذهن منتقد یا خالق هنری را به فراسوی قلمرو دید ببرد یعنی به قلمروی معنا.

23. *la littérature de l'âge baroque en france*
24. intérieur et extérieur

نتیجه

در ایـن جسـتار نقد پولـه به‌عنوان نقدی که غایـت آن مبتنی بر همدلی کامل منتقد و نویسنده است معرفی شـد. خوانـش آثـار گوناگـون یک نویسـنده در نهایت بـه گره‌خوردن آگاهـی منتقد یا آگاهی نقد با آگاهی نویسـنده می‌انجامد و اینجاسـت که آگاهی نقد از خلال شـبکه‌های تصویری و کلامی به هسـته‌های مرکزی ادراکی و احساسی جهان درونی و باطنی نویسـنده دسترسـی می‌یابـد. به تعبیر دیگـر آگاهـی نقد برای گـره‌زدن خود بـا آگاهی دیگری باید تا رسـیدن به آن آگاهی نخسـتین که حـاوی cogito نویسنده اسـت پیش‌رود. بنابراین رسالت اساسی نقد از نظر پوله دنبال‌کردن سـیر معنوی، احساسی، اندیشه‌ای و در یک کلام طریقِ بودن نویسنده است که از آن آگاهی نخسـتین نشـئت می‌گیرد چراکه هر صفحه و هر سـطر یک اثر، چیزی نیسـت جز بسط و گسـترش همان هستهٔ آگاهی نخستین به هستی.

چگونگی جسـت‌وجوی این آگاهی نخستین راه‌حلی برای بـرون رفت از بن‌بسـت نقد پوله اسـت. مطالعـه دربارهٔ cogito نویسندگان گوناگون در نقد پوله به مطالعه دربارهٔ زمان ختم می‌شـود چراکه آگاهی بـه خویش، به مفهوم کشـفِ خویش در لحظه‌ای خاص اسـت که هم متعلق به سیر زمان بوده و هم به دلیل عطف به آگاهی از آن متمایز اسـت. در نقد پوله، علاوه بر مطالعهٔ زمان، مطالعهٔ مکان نیز مطرح می‌شود و سؤال اساسی و بنیادی «که هستم؟» با سـؤالهای اساسـی دیگر یعنـی «کِی هسـتم؟» و «کجا هسـتم؟» گره می‌خورد. در پایان به این نکته نیز اشـاره شد که نقد مضمونی نقدی است که می‌تواند در حوزه‌های دیگر هنری نیز اِعمال شـود که کنکاش موشـکافانه‌تر در این باره مجالی دیگر می‌طلبد.

منابع

Bachelard, Gaston. (1960), La Poetique de la r everie , Paris, P.U.F.
Beguin, Albert. (1939), L'Ame romatique et Le réve, Paris, J.Corti.
Poulet, Jeorge. (1971), La conscience critique, Paris, J.Corti.
_____. (1977), Entre moi et moi, paris, J. Corti.
_____. (1981), Corroespondances, paris, J.Corti.

نقد مضمونی از دیدگاه ژان استاروبنسکی*

فرانک عزیززاده
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
Saraha_n1000@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۸/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۱۰/۲۰

چکیده

یکی از منتقدانی که در حوزهٔ نقد مضمونی جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده، ژان استاروبنسکی[1] است. او نیز همچون سایر منتقدان این حوزه، ادبیات را نه موضوع شناختی علمی، بلکه موضوع تجربی و احساسی به شمار می‌آورد که دارای جوهرهٔ معنوی است.

استاروبنسکی، اساس نقد خود را بر پایهٔ «نگاه» و «ارتباط» استوار کرده است، این دو مقوله که از مباحث مهم و بنیادی نقد مضمونی به شمار می‌روند در آثار این منتقد، جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند.

مضمون نگاه نزد استاروبنسکی بسط پیدا کرده و در فعالیت نقد او به نگاه نقد تبدیل می‌شود. از منظر وی نگاه نقد، زمانی به ایدئال خود تبدیل می‌شود که هم، نگاهی با فاصله باشد (یعنی نگاهی که اثر را به شکلی عینی تجزیه و تحلیل می‌کند) و هم، نگاهی مبتنی بر همدلی و نزدیک شدن به اثر به منظور نائل آمدن به شناخت شهودی از آن اثر.

در این مقاله ضمن بررسی «مضمون نگاه» نزد استاروبنسکی، سیر تحول و اندیشهٔ نقد او مورد تحقیق قرار گرفته است.

واژگان کلیدی:
نقد مضمونی، استاروبنسکی، نگاه، فاصله، نگاه مبتنی بر همدلی.

I. Jean Starobinski

* این مقاله به راهنمایی استاد ارجمند آقای دکتر بابک معین تنظیم شده است

مقدمه

روش استاروبنسکی متعلق به حوزه‌ای از نقد است که در سالهای ۱۹۵۰ و در تضاد با نقد دانشگاهی بر فضای نقد فرانسه حاکم شد. نقد مضمونی با رد این نظریه که ادبیات یک موضوع علمی است به شناخت شهودی جایگاه ویژه‌ای می‌دهد. این حوزهٔ نقد از آنجا که در جست‌وجوی کشف اثر ادبی از طریق خوانش دقیق و مکرر و درک اثر به روشی شهودی و همدلی است، نقد «ژرفا» نیز نامیده می‌شود. استاروبنسکی نیز مانند سایر منتقدان این حوزه از جمله ژرژ پوله[1]، ژان روسه[2]، و ژان پیر ریشارد[3] بر آن است که ادبیات دارای جوهره‌ای معنوی است و منتقد می‌تواند با «نگاه» خاص خود به اثر و با نوعی نقد مبتنی بر همدلی، به آگاهی نویسنده نزدیک شود. در اندیشهٔ استاروبنسکی این همدلی با جهان اثر با رعایت فاصلهٔ نگاه نقد با اثر حاصل می‌شود. اساس نقد استاروبنسکی خود بر پایهٔ نگاه استوار است. مفهوم نگاه نزد او بسط پیدا کرده و در نهایت به نگاه نقد تبدیل می‌شود. نقطهٔ آغازین اندیشهٔ استاروبنسکی، بحث دربارهٔ نگاهی است که جهان بیرونی را کشف کند، چرا که با مانع و حجاب مواجه می‌شود و از آنجا که این مانع از جنس اندیشه نیست، غیر قابل نفوذ باقی می‌ماند.

برای برداشتن این حجاب که اندیشه را از رسیدن به ژرفای جهان چیزها باز می‌دارد، توسل به خیال در اندیشهٔ استاروبنسکی مطرح می‌شود. یکی از مضامین بنیادی آثار منتقد شفافیت ناشی از خیالی است که او در آثار نویسندگان گوناگون به آن می‌پردازد. سپس در اندیشهٔ او مسئلهٔ نگاه زنده مطرح می‌شود؛ نگاهی که به کشف ژرفای جهان ابژه میل دارد اما نمی‌تواند به فراتر از آن راه یابد و اتفاقاً این ویژگی برای نگاه زنده در اندیشهٔ استاروبنسکی منفی تلقی نمی‌شود چرا که منتقد اعتقاد دارد شناختِ خویش حاصل نمی‌شود مگر از طریق برخورد با حجاب و مقاومت جهان بیرونی، اعتقاد به تمایز بین اندیشهٔ آگاهی سوژهٔ نظاره‌گر و ابژه‌ای که به آن نظاره می‌شود.

این نگاه در نهایت به نگاه نقد ایدئال در اندیشهٔ استاروبنسکی تبدیل

1. Jeorge Poulet
2. Jean Rousset
3. Jean Pierre Richard

می‌شـود؛ نگاهی که هم با فاصله اسـت تـا بتواند اثر را بی‌آنکـه در درون آن محو شـود به شـکلی عینی مورد تجزیـه و تحلیل قـرار دهد و هـم نگاهی اسـت مبتنی بر همدلی و نزدیک شـدن به اثر برای رسـیدن به شناختی شهودی از آن.

نقطهٔ آغازین اندیشهٔ نقد استاروبنسکی

در بررسـی نقد استاروبنسـکی، ذکـر جملـه‌ای از او ضـروری است:

«زندگـی در صلح و آرامش بسـیار چیز غریبـی اسـت و در عین حال بایـد دانسـت کـه ایـن آرامـش به واقـع وجود نـدارد زیرا که سرنوشـت دنیا و بشـر در جایی دیگر رقم می‌خـورد. این زندگـی بی‌دغدغـه، واقعی جلوه نمی‌کنـد هر چند هدفی اسـت که انسـانها برای دسـتیابی به آن مدام می‌جنگنـد و درگیرند اما برای من یک حس بسـیار واقعی و زنـده باقی می‌مانـد که همان حس جدایی اسـت» (Poulet, 1971, p. 223).

نقطهٔ آغازین و اسـاس تفکـر استاروبنسـکی بیانگر این نکته اسـت کـه آگاهی او بـه خویش، در همـان لحظه‌ای رخ می‌دهد که به کشـف فاصله‌ای می‌رسـد که اندیشـهٔ او را از جهـان بیرونی جدا می‌کند. بدین مفهوم که لحظهٔ نخسـت آگاهی به خود، منطبق با لحظهٔ کشف فاصله‌ای اسـت که او را از جهـان بیرونی جـدا می‌کنـد. بنابراین سوژه‌ای که از ابژه‌ها فاصله گرفته، خـود را تنهـا می‌یابد؛ سـوژه‌ای که هـر چنـد از جهـان ابژه‌ها جداسـت اما هسـتی خود را وابسـته به آن می‌داند. می‌توان گفت در چنیـن شـرایطی انسـان تنهایـی را از دو حیث لمس می‌کند؛ یکی از این جهت که نظاره‌گر ابژه‌هایی اسـت که هیچ ارتباطی با آنها ندارد و دیگر آنکه هر چه بیشـتر در این ابژه‌ها سـیر می‌کند فاصله و جدایی از آنها را بیشتر حس می‌کند. البته نباید این‌گونه اسـتنباط کرد که سوژه محروم از ابژه هاسـت بلکه ابژه‌ها وجـود دارند و بدون آنکه با نظاره‌گر رابطهٔ مستقیم و بی‌فاصله داشته باشند به هر حال نظاره‌گر، هم از وجود خود آگاه است و هم از وجود دنیایی که خارج از آن قرار دارد. پوله در اثر خود به نـام *نقد آگاهی*[4] در بخشـی که به نقد استاروبنسـکی اختصاص داده اسـت، این وضعیت را وضعیت آغازین اندیشـهٔ استاروبنسـکی می‌داند. اندیشـه‌ای که در عین اینکه از جهان بیرونی جداسـت، خـود را معطوف به آن می‌بیند و این اندیشه در تضاد با اندیشهٔ رمانتیکی است. (Ibid, p. 234).

مسئلهٔ «غیاب ابژه»، مسـئلهٔ حاکم بر روح رمانتیک بوده و از دیدگاه استاروبنسـکی با حس فاصلهٔ بین سـوژه و ابژه در تضاد اسـت. انکار هر واقعیت بیرونی در مکتب رمانتیسـم، گواه حضور بی‌پایان و سرشـار من درونی انسـان اسـت. در غیاب دنیـای بیرونی، مسـلماً دنیای درونی مجال رشـد و شـکوفایی می‌یابد. فردیّت درونی سـوژه بر او ظاهر می‌شـود و آنقـدر این دنیـای عاری از ماده‌ها غنی و سرشـار اسـت که او را از هـر دغدغـهٔ دیگـری فـارغ می‌کند. از این منظـر توجه به دنیای

4. La conscience critique

ابژه‌ها سبب می‌شود انسان از من سرشار درون خود دور شده و توجه خود را به دنیای ابژه‌ها معطوف کند. بنابراین پیروان مکتب رمانتیسم توجه خود را هر چه بیشتر به دنیای درونی خود معطوف کرده و همّ و غم خود را بر کشف و درک غنای درونی خود قرار می‌دهند بی‌آنکه دنیای ابژه‌ها برایشان جایگاهی داشته باشد اما در اندیشهٔ استاروبنسکی فرد به جای اینکه خود را در غیاب دنیای بیرونی کشف کند به عکس، خود را غایب از آن جهان می‌بیند در عین حال که به وجود و اهمیت این جهان بیرونی واقف است. اما از آنجا که این جهان بیرونی اساساً خارج از دنیای باطنی و انتزاعی سوژه است و هیچ شباهتی بین این دو دنیای کاملاً جدا از هم وجود ندارد این سؤال مطرح می‌شود که چگونه فرد می‌تواند به درک جهان بیرونی دست یابد؟ در پاسخ به این مسئلهٔ مهم و اساسی در نقد استاروبنسکی باید دانست که اتفاقاً آگاهی از طریق معطوف شدن به دنیای بیرونی که از جنس اندیشه نیست حاصل می‌شود. لذا آگاهی به چیزی و یا آگاهی به خود، از طریق عطف به جهان بیرونی به‌دست می‌آید. پوله در همان اثر، این ویژگی التفاتی آگاهی را که یکی از مفاهیم کلیدی فلسفهٔ پدیدارشناسی است و در اندیشهٔ استاروبنسکی نمود یافته، به زیبایی بیان می‌کند: «خود را محروم از دنیای ابژه‌ها یافتن، یعنی خود را ناقص، ناتمام، اما تشنهٔ کمال دیدن، کمالی که تنها می‌تواند با ارتباط با دنیای بیرونی تعریف شود» (Ibid, p. 235)

آگاهی از خود مبتنی بر آگاهی از دنیای پیرامون

آگاهی از خود عملاً بر آگاهی از دنیای بیرون خود مبتنی است. اصولاً آگاهی به چیزی و یا حتی آگاهی به وجود خود، در ارتباط با دنیای بیرونی که ما را احاطه کرده است حاصل می‌شود. ارتباط، یکی از مفاهیم بنیادی نقد مضمونی است. منتقدان نقد مضمونی به این اصل بنیادی اعتقاد داشتند که درک انسان از خود و از دنیا تنها زمانی میسر می‌شود که ارتباط انسان را با دنیای بیرونی در نظر بگیریم. اساساً اندیشهٔ بنیادی استاروبنسکی نیز در این سمت جهت می‌گیرد و کارکرد اصلی خود را در همین ارتباط با دنیای پیرامون می‌یابد و البته این ارتباط با جهان بیرونی همانگونه که گفته شد اساس فلسفهٔ پدیدارشناسی هوسرل است که عقیده دارد آگاهی هنگامی حاصل می‌شود که به غیر خود و خارج، معطوف شود. اساس اندیشهٔ پدیدارشناسی در این سو جهت می‌یابد که آگاهی را به سمت جهان خارج خود سوق می‌دهد. استاروبنسکی بر آن است که درک ناب و خالص از درون انسان بدون درک از بیرون امکان‌پذیر نخواهد بود. او در اثر خود تحت عنوان *یادداشتهایی در باب یهودیت کافکا* در این باره صحبت کرده و عطف به واقعیتهای دنیای بیرونی را برای رسیدن به خودشناسی ضروری می‌داند و همچنین دسترسی به دنیای ناب درون را در غیاب دنیای بیرونی عملاً غیرممکن می‌یابد. اندیشه‌ای که مصّرانه در جست‌وجوی رسیدن به درک

کاملی از خود است و ناگزیر، خواسته یا ناخواسته باید ابتدا خود را مهیای شناخت دنیای پیرامون خود کند زیرا در غیر این صورت فرد، خود را بیرون از زندگی واقعی درک کرده وآگاهی او حاصل نمی‌شود. بنابراین در بطن ابژه‌ها و دنیایی که انسان زندگی می‌کند آگاهی او معلق و سرگردان می‌ماند. مسلماً به منظور کسب نوعی تکامل در فهم و شناخت از خود نباید منحصراً به شناخت درون خود بسنده کرد. دنیای پیرامون انسان بسیار حائز اهمیت است. از این رو آگاهی از خود منحرف شده و ابتدا متوجه یک ابژهٔ کاملاً متفاوت از خود می‌شود اما با احراز چنین شیوه‌ای این سؤال مطرح می‌شود که اگر ابژه کاملاً با درک و ذهن بشر متفاوت باشد آیا ذهن بشر- که تنها می‌تواند آنچه را درک کند که از طبیعت اوست - از شناخت و فهم آن ابژه ناتوان نخواهد ماند. بنابراین در چنین شرایطی چگونه می‌توان با آن ابژه یکی شد؟ چگونه می‌توان با آن ابژه ارتباط برقرار کرده و به آن معطوف شد؟ این پرسشی مهم و بنیادی است که ذهن استاروبنسکی را به خود مشغول کرده بود. وی برای گره‌گشایی از این مسئله راه حلی ارائه داده است؛ ارتباط با دنیای بیرون، اگر چه ناممکن و دشوار باشد، انسان راهی برای صرف‌نظر کردن از آن ندارد زیرا آگاهی با عطف به دنیای بیرون و جهان اشیاء شکل می‌گیرد و اگر انسان بخواهد از آگاهی نسبت به دنیای پیرامون خود چشم‌پوشی کند ناگزیر باید از هر گونه آگاهی دیگری، حتی آگاهی از خود صرف‌نظر کند زیرا آگاهی از خود، در وهلهٔ اول در گرو آگاهی از دنیای پیرامون خود است. عملکرد آگاهی در وهلهٔ اول نوعی عملکرد متمرکز به دنیای بیرون است که ذهن را نخست به سمت آنچه که در نظرش کاملاً غریب و ناآشناست هدایت می‌کند و سپس آن را به درون خود، معطوف می‌کند. ابژه مقابل انسان است و سوژه تلاش می‌کند با عطف به آن، آگاهی خود را شکل دهد اما هر چه بیشتر به آن نزدیک می‌شود تفاوتی که با آن دارد را بیشتر حس می‌کند و از این‌رو فهم و کشف آن برایش دشوارتر می‌شود. از این منظر تلاش فرد، سرانجام محکوم به این است که از آن ابژه تا حد امکان فاصله بگیرد. در شرایطی که سوژه از ابژهٔ مورد نظر فاصله می‌گیرد فقط می‌تواند نظاره‌گر آن ابژه باشد و چنین وضعیتی فقط از یک نگاه ساده امکان‌پذیر می‌شود. نگاه وسیله‌ای است برای شناخت بیرونی ابژه و سهم برتر آگاهی فرد از طریق نگاه او شکل می‌گیرد. مسلماً آنچه ما می‌بینیم فقط گواه سطح بیرونی شیء است نه سطح درونی آن، چه بسا این سطح بیرونی کاملاً با آنچه در درونش وجود دارد مغایرت داشته باشد. ذکر مثالی از دنیای واقعیتهای بشری بهتر گویای این مطلب خواهد بود. گفتارها، ژستها، ظواهر چهره و رفتارها همگی سطوح بیرونی را تشکیل می‌دهند که ورای آنها واقعیت اصلی انسان نهفته است. این ژستها و رفتارها همانند موانعی بر سر راه ذهن انسان هستند. موانعی که عبور از آنها آن‌چنان سخت و غیرممکن است که ذهن را همانجا پشت این موانع متوقف می‌کند و اجازهٔ کوچکترین پیشروی را به ذهن نمی‌دهد. ظاهر، ذات و درون را می‌پوشاند

و مانع دیدن درون، توسط نظاره‌گر می‌شود. چشم هر آنچه که اجازهٔ دیدنش را دارد، می‌بیند ولی این دیدن بدون کسب آگاهی از آنهاست. از این رو نگاه کردن ابژه دال بر تملک و درک کامل آن ابژه نیست بلکه به مفهوم متوقف شدن در فهم سطحی آن است اما در نقد استاروبنسکی چه راهکاری برای برون رفت از این بن‌بست مطرح می‌شود؟ وی رؤیای شفافیت را راهی برای برون رفت از این بن‌بست می‌داند.

رؤیای شفافیت و کارکرد آن نزد استاروبنسکی

تجزیه و تحلیل مضمون «شفافیت» نزد استاروبنسکی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است به‌گونه‌ای که یکی از آثار خود را به‌طور کامل به بررسی و تفسیر آن اختصاص داده است. استاروبنسکی مضمون شفافیت را نزد روسو جست‌وجو کرده و در اثر بسیار معروفش *ژان- ژاک روسو، شفافیت و مانع*[5] مسیری را که روسو برای رسیدن به این شفافیت طی کرده است، نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد جذابیت این وضوح و شفافیت، تنها نقطهٔ عطف رؤیاهای روسو است. منتقد از خلال کشف رؤیای دیگری، به دنبال تحقق رویای فردی خود است. رؤیایی که در آن اندیشهٔ فرد بی هیچ تلاشی خود را مالک دنیایی می‌بیند که می‌تواند خود را با آن وفق داده و با آن هم‌راستا شود. دستیابی به این تملک، همان ایدئالی است که فقط با توسل به رؤیای شفافیت حاصل می‌شود. اگر آنچه در ظاهر می‌بینیم همان باشد که در درون در جست‌وجوی آن هستیم، در این صورت شفافیت حکمفرماست و هیچ ردپایی از تیرگی یا مانع وجود نخواهد داشت و اندیشهٔ فرد در مسیر رسیدن به آگاهی با مانعی برخورد نمی کند. پوله دربارهٔ رؤیای شفافیت از منظر استاروبنسکی می‌نویسد:

«در جهان وضوح و شفافیتها کوچکترین اختلافی مابین ذات و هستی انسان و ظاهر او نیست. صورت بیرونی دقیقاً تجلی ناب هستی می‌شود. هر آنچه نگاه دریافت می‌کند بدون هیچ تلاشی همان است که اندیشهٔ انسان نیز آن را درمی‌یابد. نگاه و تفکر به هم می‌پیوندد و می‌توان به آنچه فقط یک نگاه ساده در اختیار انسان قرار می‌دهد اطمینان خاطر کامل داشت» (Poulet, 1971, p. 242).

در رؤیای شفافیت هر چه چشم می‌بیند همان است که اندیشهٔ انسان نیز درک می‌کند و آگاهی از دنیای درونی به آسودگی میسر می‌شود. بین آگاهی و دنیای باطنی ارتباطی برقرار می‌شود که به‌واسطهٔ آن یکدیگر را می‌پذیرند و با هم یکی می‌شوند اما استاروبنسکی معتقد است این یکی شدن و شفافیت فقط می‌تواند یک اسطوره باشد. به عبارتی یک رؤیا بین رؤیاهای دیگر! زیرا فقط در دنیای خیال است که تیرگی و حجابی در کار نیست. در دنیای خیال مانعی برای دسترسی به آگاهی وجود ندارد. در شرایطی که اندیشه و آگاهی انسان خود را با بن‌بست نگاه مواجه می‌بیند و هر چه تلاش می‌کند راه به جایی نمی‌برد ناگزیر دست به

5. *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et L'obstacle*

خیال‌پردازی می‌زند و این اولین عکس‌العمل ذهن انسان است. از این منظر، خیال ابزاری است برای رسیدن به کشف و درک دنیای درونی. تفکر انسان در عالم رؤیا و خیال، غرق شده و خود را مالک دنیایی می‌بیند که کشف و فهم آن به سهولت بر او امکان‌پذیر است. هیچ مانع و بن‌بستی بر سر راهش نیست. گاه این خیال، دنیایی را به روی انسان می‌گشاید که ذهن در آن محو شده و به هر آنچه آرزوی رسیدن به آن را دارد به سادگی دست می‌یابد. با متوسل شدن به ابزار خیال درک و کشف هر چه پیش از این ناممکن بود، ممکن می‌شود.

استاروبنسکی این شفافیت را از خلال آثار نویسندگان بزرگی همانند والری[6]، مالارمه[7]، منتسکیو[8]، روسو و... جست‌وجو کرده است. به عنوان مثال منتسکیو به منظور رسیدن به این وضوح و شفافیت، رؤیای دست یافتن به نگاهی را در سر می‌پرورانده که آن نگاه مانعی را بر سر راه خود نمی‌بیند و دنیا نیز از طریق آن نگاه، مبدل به قصری کریستالی می‌شود.

استاروبنسکی معتقد است این قصر کریستالین نشان از شفافیت ناب و خالص آن نگاه و دنیا دارد. نمونه بارز رؤیای شفافیت را در مکتب فضل فروشی[9] می‌توان یافت. اساساً از منظر استاروبنسکی هر هنر و اندیشه‌ای که جهان بیرون و طبیعت را با نگاهی استعاره‌ای بنگرد، اصیل و واقعی است. به همین دلیل در نگاه او مکتب فضل فروشی که از نامیدن اشیاء با اسامی روزمرهٔ آنها سرباز می‌زند و به جای آن کلامی استعاری به کار می‌گیرد، ارزش بسزایی دارد. انزجار از توسل به زبان روزمره، از آنجا نشئت می‌گیرد که این مکتب اساساً ارتباط انسان را با جهان بیرونی در سطح ارتباطی ظاهری و مادی نفی می‌کند و در پی آن است که این ارتباط را به سطح ارتباطی استعاری و معنوی ارتقا دهد.

تمام تلاش این مکتب به منظورِ رسیدن به رؤیای شفافیت است. استعاره در کلام، ماوراءالطبیعه را جایگزین طبیعت می‌کند. ایدئال ناب معنویت را جایگزین واقعیتهای پیش پا افتادهٔ دنیوی می‌کند و بین اندیشه که طبیعتی انتزاعی دارد و جهان ابژه‌ها که از آن ماده‌زدایی شده است، هم‌راستایی ایجاد می‌کند.

مکتب فضل‌فروشی با نادیده گرفتن بعد جسمی در جست‌وجوی اعتبار بخشیدن به روح است. انسانی که از مادیات فاصله می‌گیرد، هستی خود را در سطحی فراتر و متعالی‌تر قرار می‌دهد. استاروبنسکی ابتدا به چنین بینشی گرایش داشت، اما در نهایت از این نگرش فاصله گرفت و به اتحاد جسم و روح عقیده پیدا کرد. انسان نمی‌تواند بعد جسمی خود را نفی کند اما قادر است با توسل به ماسک، تصویرهایی تازه از خود در مقابل دیگران ارائه دهد. با ماسک، هم جذب چیزی می‌شویم که می‌خواهیم و هم از آنچه نمی‌خواهیم آگاهانه فاصله می‌گیریم. ماسک به ما قدرت جذب و دفع آگاهانه می‌دهد. پوله معتقد است در اندیشهٔ استاروبنسکی این ماسک جنبش دوگانهٔ فرد را به راحتی

6. Valéry
7. Mallarmé
8. Montesquieu
9. préciosité

میسر می‌کند: حرکتی بین مشارکت با دنیای غیر و حفظ استقلال و خود بودن (Ibid, p. 248) پوله ماسک را دلیل بر آزادی می‌داند و آزادی را به شفافیت تعبیر می‌کند و در مقابل مقاومت جهان بیرونی را قرار داده و از آن به تاریکی تعبیر می‌کند.

استاروبنسکی از پس این ماسک، در جست‌وجوی نگاه ایدئال نقد می‌باشد که در اثر معروف خود به نام *چشم زنده* به آن پرداخته است.

چشم زنده و نگاه ایدئال نقد استاروبنسکی

استاروبنسکی در اثر بزرگ خود به نام *چشم زنده* به این مهم می‌پردازد که اساساً فعالیت نقد، فعالیتی است که جوهره و بنیاد اصلی آن نگاهی است که به دنبال معنا بخشی به اثر باشد. در این اثر منتقد بر آن است که نشان دهد ایدئال نگاه نقد چگونه حاصل می شود. او برای نگاه نقد دو غایت و قطب متضاد را تعریف می‌کند که نگاه نقد را به بیراهه می‌کشانند و در نهایت روش نقد خود را معرفی می‌کند که به نگاه ایدئال نقد نزدیک است: یک قطب که آن را همدلی کامل منتقد با نویسنده می‌نامد و قطب دیگر که آن را در جدایی و فاصله از اثر تعریف می‌کند. قطب اول قطبی است که بر اساس آن منتقد سعی می‌کند آگاهی خود را با آگاهی نویسنده گره بزند و در نتیجه خود را در جهان احساس و اندیشه‌ایی اثر غرقه کند. استاروبنسکی بر این شیوهٔ نقد که بر همدلی کامل استوار است، انتقادی وارد می‌کند و آن اینکه این روش در نهایت به فعالیتی تقلیدی ختم می‌شود که نقد را به سکوت می‌کشاند. گاه در این نقد صدای منتقد و نویسنده به گونه‌ای در هم می‌آمیزد که تمایز آنها از یکدیگر غیر ممکن می‌شود. درهم آمیختگی من منتقد و من نویسنده موجب نزدیکی و تشابه بسیار سبک آن دو می‌شود و گاه حتی فهرست واژگان آنها به هم نزدیک می‌شود. در واقع مفهوم نقد، کمرنگ شده و به جای آنکه منتقد، اثر را تبیین کند آن را همان‌گونه که هست فقط تکرار می‌کند. استاروبنسکی این‌گونه نقد را ادامهٔ توالی صدای نویسنده به شمار می‌آورد. او در مقدمهٔ کتاب *چشم زنده* می‌نویسد: «با ذوب شدن منتقد در اثر، آگاهی و درک فردی خواننده [منتقد] ساکت می‌ماند و منتقد کلام مخصوص خود را از دست داده و نقد مبدل به سکوت می‌شود» (Starabinski, 1967).

اما قطب دوم، قطبی است که طی آن بین منتقد و نویسنده فاصله و جدایی می‌افتد، به واقع منتقد از اثر فاصله می‌گیرد تا بتواند آن را ببیند. استاروبنسکی معتقد است شناخت واقعی، حتی شناخت از خود نیز با فاصله میسر می‌شود. در حوزهٔ نقد نیز رعایت این فاصله، نکته‌ای بنیادی است چرا که تنها در این صورت است که نگاه نقد برای خود دیدی کلی فراهم آورده و بر دنیای اثر اشراف می‌یابد تا بدین طریق بتواند هم اثر و هم حواشی آن را ببیند و تحلیلی عینی از آن به دست دهد. باید در نظر داشت که ممکن است برخی از این حواشی تاریخی و فرهنگی به هنگام خلق اثر، مورد نظر نویسنده نبوده باشد اما همین حواشی خارج از متن

در هویت بخشی به اثر، نقش داشته باشند. در عین حال این خطـر وجود دارد که ایـن فاصله، اثـر را از نگاه نقد غایـب کرده و حضور حواشـی خارج از متـن را پررنگ کند. استاروبنسکی در این باره می‌نویسد:

«جست‌وجو و کنکاش [نگاه نقد با رعایت فاصله] می‌تواند تا جایی پیش رود که اثر ادبی که دیگر موضوع ترجیح داده شدهٔ نگاه نقد به حساب نمی‌آید، به یکی از هزاران جلوه‌های کلی یـک دوره، یک فرهنگ و یا یک جهان‌بینی تبدیل شـود. در عین اینکه نگاه نقد مدعی اسـت که تنها به مسـائل مربوط به اثر می‌پردازد، اثر در جهان اجتماعی یا زندگی نویسنده محو می‌شود» (Ibid, p. 27).

بنابراین از نظر استاروبنسـکی، نگاه نقـد باید راه میانه‌ای را در پیش گیرد یعنی نه آنقدر در جهان اثر غرق شـود که فرامتنهای مربوط به آن را نبینند و نـه آنقدر از آن فاصله بگیرد که اثر از نگاه نقد دور بماند. با احراز این شیوه، منتقد به قدری در متن ذوب نمی‌شـود که کلام خود را فراموش کرده و نقد را به سـکوت بکشـاند و نیز آنقدر از متن دور نمی‌شـود که نقد ارتباط منطقی خود را با اثر از دست داده و فراموش شود که اساساً عملکرد نخست نگاه نقد، تحلیل و بررسی متن ادبی است. نگاه نقد، همچون ماسک قابلیت جذب و دفع آگاهانه را برای منتقد فراهم می‌آورد.

نتیجه

اولین درک استاروبنسکی از جهان بیرونی آن‌گونه کـه خود ذکر کرده درکی اسـت همراه با فاصله. درک جهـان بیرونـی بـا فاصلـه در نقد استاروبنسکی جایگاه ویژه‌ای دارد. فاصله از آنجا که آگاهی را از جهان ابژه جدا می‌کند ابتدا تعبیری منفی تلقی می‌شود اما دقیقاً از آنجا که آگاهی از جهان بیرونـی فاصله دارد و از جنـس آن نبوده ولی به آن معطوف می‌شود، آگاهی به شمار می‌رود. اساساً در نقد استاروبنسکی به همین دلیل بحث رؤیای شفافیت که در جست‌وجوی شفافیت بخشیدن به منِ سوژه و جهان بیرونیِ ابژه است، مطرح می‌شـود. آن هم به‌گونه‌ای که هر دو بی‌حجـاب و مانع بر یکدیگر گشـوده شـوند. در نقد وی مسـئلهٔ نگاه انسـان به جهان بیرونی تا حد نگاه منتقد به جهان اثر بسـط می‌یابـد. نگاهی که هم می‌تواند به غایـت به اثـر نزدیک شـود، در ژرفـای آن فرو رود و با آن یکی شـود اما استاروبنسـکی این نـوع نقد را از آنجا که به سـکوت نقد می‌انجامد و به تقلید ختم می‌شود رد می‌کنـد. نکتهٔ دیگر نگاهی اسـت که بـا فاصله از متن حاصل می‌شـود. استاروبنسـکی این نوع نقـد را نیز که ممکن اسـت به‌جای پرداختن به متن و حواشـی مرتبط، بـه فرامتنهای بی‌ارزش بپردازد مـورد نقد قرار می‌دهد. نگاه نقد واقعی از نظر او نگاهی است که نه چندان در اثر فـرو رود که اثر را محو ببیند و حواشـی را که در هویت بخشی به اثر نقش داشـته‌اند نادیده بگیرد و نه چندان از آن فاصله بگیرد که رسالت اصلی نقد که پرداختن به متن اسـت بی‌رنگ جلوه داده شـود و در عوض به حواشـی فرهنگی، اجتماعی و شرح حال‌نویسی تأکید شود.

منابع

Poulet,George. (1952), *L'études sur le temps humain*, 4 vols, Plon.

_____. (1971), *La Conscience critique*,éd.Corti.

Starobinski, Jean. (1960), *Montaigne en mouvement*, N.R.F.

_____. (1961), *Introduction de L'OEil vivant*, éd.Gallimard.

_____. (1971), *Jean-Jacques Rousseau*, *La transparence et L'obstacle*, Gallimard.

نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن

از ژان‌پیر ریشارد تا میشل کولو*

دکتر نسرین خطاط
استاد دانشگاه شهید بهشتی
nkhattate@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۹/۱۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۱۱/۲۶

چکیده

از میان بانیان نقد مضمونی ژان‌پیر ریشارد[1] چهرهٔ شاخصی است که از سویی تفکر و شیوهٔ نقد گاستون باشلار[2]، پایه‌گذار نقد مضمونی را در آثار متنوع و پر بار و غنی خود تداوم بخشیده و از سوی دیگر الهام‌بخش نظریهٔ جدید «ساختار افق»[3] شده است که بازتاب جلوه‌های نو و چشم‌انداز کنونی نقد مضمونی است. در این مقاله پس از بررسی و تحلیل ویژگیهای اندیشهٔ نقد در آثار ژان‌پیر ریشارد، پیوند و تداوم آن را در نظریه جدید ساختار افق که در حال حاضر توسط یکی از شاگردان او به‌نام میشل کولو[4] پایه‌گذاری شده‌است، پی می‌گیریم.

واژگان کلیدی:
نقد مضمونی، دنیای خیال، ساختار افق، ژان‌پیر ریشارد، میشل کولو.

*. Michel Collot شاعر و نظریه‌پرداز. هم‌اکنون استاد دانشگاه پاریس است و سرپرستی مرکز تحقیقات نوشتار و شعر مدرن را به عهده دارد و در این راستا تلاش می‌کند با رویکرد جدیدی به‌نام ساختار افق، شعر مدرن را تحلیل کند.

I. Jean Pierre Richard
II. Gaston Bachelard
III. Structure d`Horizon
IV. Michel Collot

مقدمه

نقد مضمونی که تحت عناوین دیگری مانند نقد دنیای خیال و نقد پدیدارشناسی شناخته شده است در میان سایر رویکردهای نقد نو، سرنوشت پویا و جالبی را پشت سر نهاده است. این نقد که در حقیقت اولین پرچم‌دار نقد نو محسوب می‌شود، زمانی که هنوز شیوه‌های نقد سنتی بر فضای دانشگاههای کشور فرانسه حاکم بود، اولین گامها را در جهت نوگرایی در زمینهٔ نقد ادبی برداشت و از خلال آثار متعدد و پربار بانیان این رویکرد به اوج شکوفایی رسید.

بنیان‌گذار نامی این نقد گاستون باشلار با الهام از اندیشه و فلسفهٔ عهد باستان به تحلیل تصاویر ادبی و ساختار دنیای خیال نویسندگان وشاعران دربارهٔ عناصر طبیعت و دنیای محسوس پرداخت و بدین‌ترتیب انقلابی در زمینهٔ نقد ادبی پدید آورد. پس از او منتقدان بسیار دیگری راهش را ادامه دادند و با شیوه‌های مختلف به تحلیل درون‌مایه‌های ژرف متون ادبی پرداختند. به عنوان مثال ژرژ پوله[1] در آثار خود به تحلیل مضمون فضا و مکان پرداخت. ژان استاروبنسکی[2] مضمون نگاه و دیدگاه منتقد را برگزید. ژان روسه[3] با آمیزه‌ای از نقد مضمونی و ساختارگرایی، شیوهٔ جدیدی را ابداع کرد اما ژان‌پیر ریشارد که شاگرد بر حق باشلار و درخشان‌ترین چهرهٔ این نقد محسوب می‌شود با آثار متعدد خود دربارهٔ شاعران و نویسندگان گوناگون، با شیوه‌ای بسیار ظریف و پیچیده، این نقد را به اوج غنا و اعتلا رساند. هدف این مقاله معرفی شیوه‌های جدید نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن در قالب رویکردهای جدید است. بنابراین مطالبی که تا به حال دربارهٔ ویژگیها و تاریخچهٔ این نقد به رشتهٔ تحریر درآمده است، در اینجا تکرار نشده و سخن اصلی بر محور جلوه‌های جدید تحول این نقد متمرکز است. با توجه به اینکه در مسیر این تحول، شیوهٔ تحلیل ژان‌پیر ریشارد نقش مهمی را ایفا می‌کند، در بخش اول این مقاله، آثار او بیش از مضمون‌گرایان دیگر مد نظر قرار گرفته است.

1. Georges Poulet
2. Jean Starobinsky
3. Jean Rousset

دربارهٔ سرنوشت پر فراز و نشیب این نقد، این پرسش مطرح است که چرا نقد مضمونی بیش از سایر رویکردهای نقد نو دستخوش دگرگونی و تحول شد؟ آیا این تحول و تغییر، نوعی ماجراجویی در وادی نقد بود و یا غنا و پرباری آن را به دنبال داشت؟ در واقع سایر رویکردهای نقد نو که هر کدام بر پایهٔ یکی از علوم انسانی استوار بوده‌اند (روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی) با وجود پاره‌ای از تغییرات همچنان به ماهیت اولیهٔ خود وفادار مانده‌اند اما نقد مضمونی از ایستائی گریزان بوده و به پویایی گرایش داشته است و این شاید به دو علت اساسی باشد: اول آنکه ماهیت این نقد که به قولی نه یک مکتب علمی بلکه «ادبیات دربارهٔ ادبیات» است، این پویایی را ایجاب می‌کند چرا که دل‌مشغولی همیشگی آن پی‌بردن به راز آفرینش ادبی است. با من خلاقه یکی می‌شود و مسیر آفرینش ادبی را همگام و همراه با او می‌پیماید. پس تار و پود آن در ضمن پیمودن مسیر آفرینش تنیده می‌شود و شیوه‌ای را در پیش می‌گیرد که در حال خوانش و مکاشفه و سیر در دنیای خیال نویسنده در هر لحظه ابداع می‌شود. بنابراین بر ابزاری که از پیش تعیین شده باشد تکیه ندارد و به عبارت دیگر کلام نقد با کلام آفرینندهٔ اثر عجین می‌شود. دلیل دوم که همچنان از ماهیت این نقد سرچشمه می‌گیرد این است که به علت فقدان ابزار از پیش تعیین شده، نقد مضمونی غالباً به سوبژکتیویسم و امپرسیونیسم محکوم شده‌است و برای دفاع از خود و واکنش درمقابل خرده‌گیریها به سوی رویکردهای دیگر گرایش پیدا کرده و گاه با روان‌شناسی و ساختارگرایی تلفیق می‌شود و گاه رنگی از زبان‌شناسی به خود می‌گیرد. این‌گونه آمیزش با سایر رویکردها گرچه گاهی نقد مضمونی را به بیراهه می‌کشاند اما در نهایت موجب غنا و پویایی آن شده و جلوه‌های جدیدی از این نقد را عرضه می‌دارد. به‌عنوان مثال میشل کولو طی مقالات متعددی تلاش کرد نقد مضمونی را روشمند و عینی جلوه دهد و بدین ترتیب حق مطلب را نسبت به استاد خود، ژان‌پیر ریشارد، به‌جا آورد و سرانجام با الهام از این رویکرد چهرهٔ جدیدی از آن را در قالب «ساختار افق» عرضه کرد که در بخش دوم این مقاله به آن خواهیم پرداخت.

ژان‌پیر ریشارد و شکوفایی نقد مضمونی

ژان‌پیر ریشارد در میان بانیان نقد مضمونی چهرهٔ شاخصی دارد و شاید بتوان گفت در میان مضمون‌گرایان تنها اوست که جوهرهٔ ناب این رویکرد را با تمام وجود چشیده و تجربه کرده است. برخی از منتقدان با اشاره به نوشتار بسیار زیبا و ادیبانه و پیچیدگی و ظرافت تحلیلهایش گفته‌اند که فقط خود او قادر است به سبک او بنویسد و تحلیل کند و تقلید از او غیرممکن است و بدین ترتیب تلویحاً و از روی طنز، جنبهٔ عملی و کاربردی روش او را انکار کرده‌اند. این برداشت از آثار نقد ژان‌پیر ریشارد تفکری نابجا و غیرعادلانه است که تنها حاصل عدم شناخت از روش خاص او است. این منتقد با منش خاضعانه به‌دور از جنجالهای نقد نو هرگز در صدد رفع

این کژفهمی برنیامد و همچنان به نوشتن آثار پربار و گوناگون خود ادامه داد و به تحلیل متون بسیاری از نویسندگان و شاعران پرداخت.[۴] در این میان طرفداران وی و آنانکه با نگاهی موشکافانه و بردبارانه به غنای آثار او پی بردند با نوشتن مقالات و کتابهایی دربارهٔ شیوهٔ او تلاشهای وی را در شکوفایی نقد مضمونی پاس داشتند اما با توجه به اینکه اصول خوانش نقد مضمونی بر پایهٔ شیفتگی و همزادپنداری استوار است، این شبهه همچنان باقی می‌ماند که این نقد فاقد روشی علمی و عینی است. برای مثال ژرار ژنت[۵] با اینکه آثار نقد ژان‌پیر ریشارد را خلاقیت مجدد اثر ادبی می‌داند و زیبایی و لطف قلم او را بسیار می‌ستاید، بر این باور است که اصول خوانش متن ادبی نمی‌تواند تنها بر پایهٔ شیفتگی، جذبه و مکاشفه استوار باشد (Genette, 1966, pp. 91-100). بدیهی است که این نکته از سوی نظریه‌پرداز بزرگی چون ژرار ژنت سخنی کاملاً بجاست اما نباید از نظر دور داشت که ارزش ادبی این رویکرد الزاماً موجب کاستی و خلل در ارزش تحلیلی آن نمی‌شود و همچنان‌که خواهیم دید شیوهٔ خوانش در آثار نقد ژان‌پیر ریشارد تنها بازتاب جذبه و شیفتگی منتقد نیست بلکه بازی بسیار ظریف و پیچیده‌ای است که می‌توان قواعد آن‌را آموخت و به‌کار بست. در اینجا پس از معرفی آثار مشهور این منتقد، به صورت اجمالی شیوهٔ تحلیل او را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

برای خواننده‌ای که قصد آشنایی با روش نقد ژان‌پیر ریشارد را داشته باشد دو اثر اولیهٔ او یعنی *ادبیات و حسها*[۶] و *شعر و ژرفا*[۷] شاید بهترین آغاز باشد. در اثر اول، با تکیه بر پیوند ادبیات و دنیای محسوسات، آثار چهار رمان‌نویس به ترتیب گوستاو فلوبر، استاندال[۸]، برادران گنکور[۹] و فرومانتن[۱۰] را مورد بررسی قرار می‌دهد و آنچنان با ظرافت مسیر آفرینش ادبی را از خلال حسهای مختلف نزد رمان‌نویسان مذکور تحلیل می‌کند که برخی این کتاب را نوعی روان‌کاوی حسها خوانده‌اند. حضور باشلار و عناصر چهارگانه در این تحلیلِ اولیه کاملاً احساس می‌شود. به‌عنوان مثال عنصر اصلی در تحلیل آثار فلوبر، آبی است سنگین و راکد که او را در خود فرو می‌برد و مغروق برای نجات خود تلاش می‌کند با توسل به عنصر خاک از فضای مرگبار مرداب به ساحل امن برسد. می‌دانیم که آرمان زیباشناختی فلوبر همواره به‌سوی توازن و استحکام در نثر معطوف است. او رؤیای نوشتاری را در سر می‌پروراند که مانند رشته‌ای نامرئی، مرواریدِ واژه‌ها را به هم وصل کند. به‌همین دلیل مسیر آفرینش او از آب لزج و سنگین که پوچی و بی‌شکلی را القا می‌کند به‌سوی توازن و تعادل زمین رهسپار می‌شود و سرانجام در قالب شکل ایدئال خود لنگر می‌اندازد. ژان‌پیر ریشارد تحلیل خود را دربارهٔ فلوبر با این جملهٔ زیبا به اتمام می‌رساند: «سرانجام ونوس از

۴. ژان پیر ریشارد هم اکنون در ۸۶ سالگی با وجود کهولت سن هنوز به نوشتن ادامه می‌دهد و آثار خود را بازبینی می‌کند.

5. Gerard Genette
6. Littérature et sensation
7. Poésie et profondeur
8. Stendhal
9. Les Goncourt
10. Fromentin

امـواج مرگبار بیرون جهید و پا به سـاحل امن گذاشـت» (Richard, 1954, p. 210).

و اما در مسـیر آفرینش اسـتاندال عنصر هوا با پویایی، نویسـنده را به بلندیهایی مرتفع می‌رساند تا با سبکباری وجـود گمشـدهٔ خـود را بازیابد. عالـم تخیل اسـتاندال سرشـار از رؤیای پرواز است و تصاویر مربوط به هوا و عروج در تمامی آثار او به چشم می خورد. عنصر هوا اندیشـه را از زمیـن برمی‌کند و به پـرواز در می‌آورد و با درون‌مایه‌های رمانهای اسـتاندال مانند بلند پروازی، خوشـبختی و مرگ پیوندی عمیـق دارد. به همین جهت، دنیای خیال استاندال در نوشتاری متبلور می‌شود که بر خلاف نثر فلوبر، سبکبار، پویا و پر تحرک است.

در دومیـن اثر خود *شـعر و ژرفا* که یکـی از ارزنده‌ترین ابزار نقد مضمونی در باب شـعر اسـت، ژان‌پیر ریشارد درون‌مایـهٔ ژرفا را در آثار چهار شـاعر نامی؛ بودلر[11]، نروال[12]، رمبو[13] و ورلن[14] مبنای کار خود قرار می‌دهد و با تحلیلی بسیار ظریف و موشـکافانه جلوه‌های متفاوت ژرفا را نزد چهار شـاعر ترسـیم می‌کند: «شعر مدرن به ژرفـا توجه خاصـی دارد گویی در طلب آن اسـت که در اعماق دنیا موجود گمشـده‌ای را حس کند (...) به‌عنوان مثـال نروال در جسـت‌وجوی آتشـی گمشـده و مدفون اسـت، بودلـر ژرفـا را در اعماق ورطه‌ها پی‌می‌گیرد، رمبـو بـا جهـش و پـرواز ژرفا را انکار می‌کند و برای ورلن ژرفـا به معنای خلأ و سرگردانی است». (Richard, 1955, pp. 159-163).

بدین‌ترتیب ژان‌پیر ریشـارد در هر یک از آثار بعدی‌اش درون‌مایه‌های غنی‌تـر و متنوع‌تری را برمی‌گزیند. پس در مقایسـه با باشـلار می‌تـوان گفت وسـعت و تنوع و ظرافت بیشـتری در درون‌مایه‌های آثـار او وجود دارد کـه موجـب دشـواریهایی در تفهیم و خوانـش آثار نقد وی می‌شـود. بدیهی اسـت کـه روش باشـلار عینی‌تر و راه او هموارتـر اسـت امـا آنجا که باشـلار روشـی فراگیـر و کاربردی عرضـه می‌دارد، ژان پیر ریشـارد به خصوصیـات و ویژگیهای فردی هر خالق می‌پردازد و از تعمیـم و کلی‌گویـی کنـاره می‌گیـرد. پیونـد میان باشلار و ژان‌پیر ریشـارد از این نظر حائز اهمیت است که اسـتاد، ابـزاری فراهم می‌کند که به دسـت شـاگرد پرداخته می‌شـود و به مدد آن عالم خیال هنرمند با تمام ویژگیهای فردی‌اش ترسیم می‌شود اما تمایز این دو در این اسـت که باشـلار، با وجود مثالهای متعدد در خلال نظریه‌ها و آثار گسـترده‌اش کمتر نویسـنده یا شاعری خـاص را تحلیل کرده اسـت و به‌جز «نیچـه» که فصلی را در کتاب *هوا و رؤیاها*[15] به خود اختصاص داده اسـت و «لوترآمان»[16]، شـاعر قرن نوزدهـم که موضوع یکی از کتابهـای او قرارگرفتـه اسـت، مـوارد دیگـری یافت نمی‌شود.

به دنبال سیر تحول آثار نقد ژان‌پیر ریشـارد، رفته‌رفته بـه آثـاری برمی‌خوریم که در آنهـا نقـد مضمونـی در

11. Baudelaire
12. Nerval
13. Rimbaud
14. Verlaine
15. *L'air et les songes*
16. Lautréamont

تلفیق با نقد روان‌شناختی چهرهٔ تازه‌ای به خود می‌گیرد؛ مانند *پروست و دنیای محسوس*[17]، *ریزخوانیها*[18]، *صفحه‌ها و صحنه‌ها*[19]. با وجود دشواری خوانش که بیش از بیش ظریف و پیچیده می‌شود، می‌توان گفت تبلور اندیشه این منتقد بزرگ در این آثار نهایی متجلی شده است. روش وی نیز تا حدی تغییر می‌یابد زیرا برخلاف تحقیقات اولیه‌اش که در آنها تمامی آثار یک نویسنده یا شاعر مورد بررسی قرار می‌گرفت، در این آثار تنها یک درون‌مایهٔ کوچک، یک نماد، یک توصیف با تحلیلی بس عمیق و زیرکانه، نمایانگر و بازتاب کل اثر می‌شود. ریزخوانی در اینجا به‌معنای خوانشی است که با ذره‌بین نقد، ذره ذره آن‌چنان ذرات را می شکافد که گویی هزاران دنیای کوچک[20] از دل ذره سر برمی‌آورند تا سرانجام به‌هم بپیوندند و عالم خیال هنرمند را به‌صورت دنیای گسترده[21] آشکار کنند.

در همین آثار نهایی است که ژان‌پیر ریشارد به مفهوم «منظره»[22] توجه خاصی پیدا می‌کند. این مفهوم همچنان‌که خواهیم دید از درون‌مایه‌هایی است که دوباره متداول شده و به‌عنوان مضمون اولیه در نقد ساختار افق، مورد تحلیل قرار می‌گیرد اما مفهوم منظره از واژهٔ منظره بس فراتر می‌رود و تنها به معنی توصیف یک چشم‌انداز نیست بلکه دیداری است میان منِ خلاقه و جلوه‌ای از دنیای اطراف او که گاهی از خلال یک شیء، یک نماد، یک شکل، یک چشم‌انداز و گاهی از بطن یک مضمون درونی شکل می‌گیرد. در حقیقت منظره، دریچه‌ای است که خالق اثر از آن منظر دنیا را می‌بیند و حس می‌کند (تصویر شمارهٔ ۱). پس بیشتر رابطه‌ای است میان منظر و منظور که در نهایت به نوشتاری خاص می‌انجامد، یا به‌عبارت بهتر منظره همان صحنه‌ای است در دل طبیعت و دنیای بیرون که به صورت نوشتار در دل صفحه‌ای جای می‌گیرد. درکتاب *صحنه‌ها و صفحه‌ها*، منتقد به خوانشی می‌پردازد که در آن از خلال دنیای محسوس و جلوه‌های آن صحنه‌ای شکل می‌گیرد که خاستگاه عالم خیالی هنرمند است و این عالم خیال است که جوهر کلام ادبی او را می‌سازد. پس می‌توان چنین پنداشت که بنا به گفتهٔ ژان‌پیر ریشارد صفحه‌ها را

تصویر ۱

17. *Proust et le monde sensible*
18. *Microlectures*
19. *Pages paysags*
20. microcosme
21. macrocosme
22. paysage

می‌توان از خلال چینش کلامی و فراز و نشیب نوشتار همانند صحنه‌ای تماشا کرد و صحنه‌ها را نیز می‌توان از خلال صور حسی و جلوه‌های محسوس مانند صفحه‌ای خواند و درک کرد. (Richard, 1984).

همچنان‌که می‌بینیم ژان‌پیر ریشارد در مسیر تحول خود رفته‌رفته از رسالات تفصیلی و طولانی که بیشتر در آثار اولیهٔ او به چشم می‌خورد کناره می‌گیرد و با نگاهی دقیق و موشکافانه به چکیده‌گویی و تحلیلهای موجز و کوتاه می‌پردازد. این تحول از سویی با شکیبایی خواننده سازگاری بیشتری داشته و او را به خواندن مقالات کوتاه‌تر ترغیب می‌کند و از سوی دیگر با محدود کردن دامنهٔ مضمون، جنبهٔ کاربردی آن‌را برای محققان و دانشجویان بیشتر می‌کند. اما نباید فراموش کرد دست‌مایهٔ روان‌شناختی در آثار اخیر گاهی دشواریهایی را در تفهیم و درک مطالب، به‌ویژه برای خوانندگانی که شناخت کافی از این علم نداشته باشند به‌وجود می‌آورد.

تحول و چشم انداز کنونی نقد مضمونی

به یقین می‌توان اذعان داشت که سیر تحول نقد مضمونی به‌سوی گرایشهای کنونی و نوین تا حد زیادی مرهون تحقیقات میشل کولو است. میشل کولو نقش مهمی در تفهیم و بازسازی نقد مضمونی دارد که می‌توان آن را از دو جنبه مورد بررسی قرار داد؛ نخست آنکه از همان ابتدا قبل از آنکه دریچه‌های مدرن‌تری را بر روی نقد مضمونی بگشاید و آن‌را در قالب نظریهٔ تازه‌ای به‌نام ساختار افق عرضه کند، به حمایت از روش نقد ژان‌پیر ریشارد همت گماشت و با مقالات و توضیحات متعدد تلاش کرد تا حدی روش پیچیده و نکات ظریف این نقد را روشن و قابل درک کند. جالب آنکه در این میان ژان‌پیر ریشارد در مقابل انتقادهایی که از نقد مضمونی می‌شد واکنش مهمی نشان نمی‌داد و در واقع اعتنایی به سرزنشها نداشت که شاید ناشی از خضوع و خشوع او و یا امتناع از مشاجرهٔ قلمی بود اما میشل کولو که در تحقیقات خود از نقد مضمونی ملهم بود، با دلایل بسیار منطقی و روشن نشان داد که محدود ساختن نقد مضمونی به پاره‌ای از ذهن‌گرائیها[23] که صرفاً بر پایه احساسات و گمان‌مندیهای منتقد استوار باشد امری خطاست. او برچسب امپرسیونیسم و سوبژکتیویسم را از واژهٔ نقد مضمونی زدود و گام مؤثری در شناخت روش تحلیل این نقد برداشت. دوم آنکه در ادامهٔ تحقیقات خود، رویکرد جدیدی را پدید آورد و و به مدد آن، امکانات بالقوهٔ نقد مضمونی را گسترش داد و آن‌را در قالب نوینی به نام ساختار افق عرضه کرد. در اینجا قبل از معرفی و تعریف نظریه ساختار افق، به مقاله‌ای اشاره می‌کنیم که میشل کولو درآن با موشکافی و ظرافت، مسیر نقد مضمونی را پی می‌گیرد و بستر خوانش این نقد را با وجود راههای

23. subjectivisme

پـر پیچ و خم آن تا حدی همـوار می‌کند. مقاله مذکور در مجلـهٔ Communications به چاپ رسـید و تعریف جدیدی از نقد مضمونی ارائـه داد. بدین ترتیب که با به‌کارگیری اصطـلاح «منطـق محسوسـات»[۲۴] تلاش کـرد این روش را نظام‌منـد و عینی جلوه دهد. براسـاس این منطق، نقد مضمونـی تنها بـه توصیف احساسـات و حالات درونی شـاعر در رابطه با دنیای محسوسـات نمی‌پـردازد بلکه نشـان می‌دهد براسـاس کدام منطق، مـنِ خلاقه از میان کثـرت و تعدد محسوسـات به یکی از آنها میل و کشـش دارد یـا از برخـی کناره‌گیـری می‌کند. دلیـل این میل و کشـش و یا اکراه و امتناع چیسـت؟ بـر روی چه ماده‌ای در دنیای محسوسات متمرکز می‌شود؟ چگونه در دنیای خیال شاعر یا نویسنده طنین می‌افکند؟ چه مسیری را در راه آفرینـش ادبی می‌پیماید و چه نوشـتار ویژه‌ای از آن زاده می‌شـود؟ پس با نگاهی پرسشـگر به سه بُعد مثلث خلاقیت ادبی یعنی من، دنیا و کلام، در طلب آن اسـت که پیوند میان این سـه نقطه را دریابد و وحدت آن‌را کشـف کند و شاهد باشد چگونه یک من ویژه در ارتباطی ویژه[۲۵] با دنیای محسوسات به کلامی ویژه می‌انجامد؟

بدین ترتیب میشل کولو بر این باوراست که نقد مضمونی علی‌رغم پیوند عمیق میان منتقد و خالق اثر که خواه ناخواه رابطه‌های بیناذهنی[۲۶] ایجاد می‌کند، مسـتلزم یک روش عینـی در تحلیل متن اسـت زیرا موضـوع تحلیل، متن است نه انسـان. پس او در این روش تحلیل، سه مرحله را درنظر می‌گیرد:

ابتـدا در خوانـش اولیـهٔ اثـر، نوعـی همزادپنـداری و حس‌انگیـزی در وجود منتقد ایجاد می‌شـود و این امری طبیعـی اسـت کـه تأثیـر محسوسـات در ذهـن او و در وجود او طنین افکند و واکنشـهایی عاطفی و حسی ایجاد کنـد. ژان‌پیـر ریشـارد خود در یـک همایـش بین‌المللی در شـهر ونیـز در سـال ۱۹۷۵ در ایـن بـاره می‌گویـد: «ایـن نـوع خوانـش مسـتلزم پیونـدی حسـی و عاطفی میـان منتقد و متن اسـت زیرا در ایـن مرحله کوچکترین عنصـر محسـوس متـن در وجـودش طنیـن می‌افکند و هسـتی او را از آن عنصـر سرشـار و آکنده می‌سـازد» (Cazes, 1993, p. 115). امـا ایـن تنهـا آغـاز کار و مرحلهٔ اولیهٔ خوانش اسـت. همین مرحله اسـت که غالباً نقـد مضمونی را دسـتخوش کـژ فهمی کـرده و آن‌را به امپرسیونیسـم محکـوم می‌کنـد زیـرا این شـبهه ایجاد می‌شود که منتقد به خوانشی می‌پردازد که بر پایهٔ الهامات و احساسـات غریزی مانند مکاشـفه و اشـراق[۲۷] استوار اسـت که قابل اثبات نیسـت و هیچ‌گونـه ارزش و اعتبار علمی ندارد در حالی‌که اگر چنین هم باشـد و خوانش نقد در این مرحله متوقف شـود، کلام نقد با کلام متن عجین می‌شـود و اعتبار دیگـری می‌یابد که بنا بـه گفتهٔ رولان بـارت سـازگاری و همدلی میـان دو کلام اسـت، بدون آنکه کلام نقد بخواهد از کلام متن «سـبقت» گیـرد که البته ایـن مقوله‌ای اسـت جداگانه

24. Logique du sensible
25. Manière d'être au monde
26. intersubjectivité
27. Intuition

و پرداختن به آن در این مقال نمی‌گنجد. میشل کولو معتقد است که این نوع خوانش تنها مرحلهٔ آغازین و یک وجه از نقد مضمونی را در برمی‌گیرد زیرا آنچه شایان اهمیت می‌باشد این است که ماهیت مادی هر مضمون و هر درون‌مایه بر ویژگیهای عینی و محسوس آن استوار است و نباید برحسب سلیقه و میل منتقد دستخوش تغییر و دگرگونی شود (Collot, 1988, p. 85-86). به عنوان مثال اگر درون‌مایه‌ای از مادهٔ لطیف و مخملین سرچشمه می‌گیرد پس با زبری و خشونت در تعارض است و یا درون‌مایهٔ آبی سنگین و راکد، احساس سبکباری و آزادی را القا نمی‌کند. به‌عبارت بهتر، به گفتهٔ میشل کولو، منتقد نمی‌تواند از زبان ماده و عنصر محسوس خفته در ژرفای یک مضمون هر چه را بخواهد بگوید (Ibid). چرا که ویژگیهای مادی آن عنصر این اجازه را به او نمی‌دهد و کلام نقد او را محدود و ملزم به نگاهی عینی می‌کند زیرا هر عنصر محسوس منطق خود را دارد و هر درون‌مایه‌ای حامل بار معانی محدودی است که میشل کولو با ارجاع به معناشناسی ساختاری[28] آن‌را «معنای مادی و هسته‌ای»[29] می‌نامد. پس کار منتقد آن است که این معنای هسته‌ای را با تعمق در تجربهٔ دنیای حسی نویسنده (که ممکن است خود تا حد زیادی در آن شریک باشد) بازیابی، بازشناسی و تحلیل کند اما به نظر میشل کولو خوانش اصلی نقد مضمونی زمانی آغاز می‌شود که منتقد از میان معانی احتمالی درون‌مایه، تعیین کند کدامیک در اثر فعال شده و کدام یک در تفهیم عالم خیال هنرمند نقش اساسی دارد؟ (Ibid). در این مرحله منتقد تنها با تکیه بر نیروی الهام و اشراق نمی‌تواند به این کشف نایل آید بلکه بر اساس روشی نظام‌مند قادر خواهد بود درون‌مایه را در جای جای متن بازشناسی کند، به شبکهٔ منظم آن دست یابد و ساختار دنیای خیال شاعر یا نویسنده را ترسیم کند. برای این کار الهام و اشراق پدیدارشناسانه کافی نیست و این مرحله الزاماً باید با روشی نظام‌مند که بر تحلیل متن استوار باشد به سرانجام برسد. بنابراین می‌توان به‌طور خلاصه روش‌شناسی نقد مضمونی را از دیدگاه میشل کولو به سه مرحله تقسیم کرد:

۱. خوانش اولیه که در آن منتقد خود را به دست متن می‌سپارد و به دعوت عناصر محسوس متن واکنش نشان می‌دهد و به گفته ژان روسه شاخکهای حسی خود را فعال می‌کند. این مرحله طبیعتاً خوانشی سوبژکتیو است.

۲. مرحلهٔ دوم خوانشی است که طی آن پیوندی میان ذهنیت منتقد و خالق اثر ایجاد می‌شود و به کمک همزادپنداری و حس‌انگیزی، منتقد نه تنها با شور و اشتیاق بلکه با شکیبایی و تعمق، جنبش حرکت آفرینش ادبی را گام به گام با خالق اثر می‌پیماید. این مرحلهٔ خوانش، بر پایهٔ بینادهنیت استوار است.

۳. در مرحلهٔ سوم، منتقد با

28. Sémantique structurale
29. Sème nucléaire

روشـی نظام‌مند و با فاصلـه از عالم خیال خود و با گذر از سه عنصر من، دنیا و کلام، به دنیای خیال هنرمند راه می‌یابد و این خوانش الزاماً خوانشی عینی است.

ساختار افق

در ادامـهٔ تحقیقـات خـود، میشـل کولـو تحت عنـوان «سـاختار افق» رویکـردی را در زمینـهٔ نقـد ادبـی ارائـه می‌دهد کـه از نقـد مضمونی سرچشمه می‌گیرد اما در مقایسه با آثار نقد اسـتاد او ژان پیر ریشارد، رویکرد وی عینی و نظام‌یافته‌تر اسـت. این روش که در دهه‌های اخیر مورد توجه قرار گرفته در اینجا به‌صورت اجمالی معرفی می‌شود:

واژهٔ افق مفهومی پیچیده دارد و معانی گسترده‌ای را در برمی‌گیـرد که گاهـی به تضاد و تناقـض می‌انجامد. این واژه ابتدا در فلسـفه ظاهر شـد و ادموند هوسرل[30] برای نخسـتین بـار آن‌را تعریـف و تبییـن کـرد و پـس از او فیلسـوفان دیگر چون هایدگر[31] و مرلـو- پونتی[32] در این زمینه با دیدگاههای مختلف به تحلیل این مفهوم پرداختند. مفهـوم افق با پدیدارشناسـی ارتباط تنگاتنـگ دارد و بر علم تأویل اسـتوار اسـت. پدیدارشناسـی معنای افق را گسترده‌تر کرده و اندیشه را همواره با فضای محسوس در ارتبـاط می‌بینـد و موضوع را در رابطه با دنیا و زبان تبیین می‌کند. افق در واقع حرکت و جریانی است میان فضای بیرون، ضمیر درون و فضای متن. در تجربهٔ شـاعرانه به‌هم پیوسـتن این سـه بُعد به صورت سـاختاری واقعی تجلی می‌کند. سـاختاری که در عین حال پیوند میـان منِ خلاقه و عالم پیرامـون و طنین آن را در عملکرد زبـان تعیین و هدایت می‌کند. با سـاختار افـق می‌توان به پیونـد میان منظر و منظـور، پیدا و ناپیدا و خیال و واقعیت پی برد. پس میان پدیدارشناسی و زبان‌شناسی رابطه‌هایی به‌وجود می‌آید کـه تأثیرات محسـوس را در زبان متن آشـکار می‌کنند. همچنان که گفته شـد ژان پیر ریشارد برای اولین بار این سـه بُعد تجربهٔ شـاعرانه را تعریف کرد و با تکیه بر آنها یعنی من، دنیا و نوشـتار، به طور ضمنی به ارتباط میان محسوسات و سـاختار زبان اشـاره کرد. این مقوله در حال حاضر محور تحقیقات میشل کولو قرارگرفته‌است. او در دو اثـر دو جلدی خود به‌نام *افق شـگفت‌انگیز*[33] و *شـعر مدرن و ساختار افق*[34] این نظریه را بسط می‌دهد و عملکرد آن را نزد تعدادی از شعرای مدرن فرانسه مورد بررسـی قرار می‌دهد. او در آثار نظری خود به تاریخچهٔ افق نزد شـعرای مکتب رمانتیسـم اشاره می‌کند و تحول ایـن مفهوم را پـس از این مکتـب پی می‌گیرد. شـاعران رمانتیـک، افق را آسـتانهٔ جهـان دیگری می‌دانسـتند و شـاعران نمادگرا نیز به ماورای عالم محسوسـات توجه داشـتند و رسـالت شاعر را کشـف اسـرار دنیـای باقی می‌دانستند. بودلر معتقد بود آدمی از خلال عناصر جهان محسـوس با نشـانه‌هایی از

30. Edmund Husserl
31. Martin Heidegger
32. Maurice Merleau- Ponty
33. *Horizon Fabuleux*
34. *La poésie moderne et la structure d'horizon*

جهان نامحسوس پیوندی عمیق و نهانی دارد بنابراین مفهوم افق پس از مکتب رمانتیک، معنای اولیهٔ خود را از دست می‌دهد اما همچنان حضوری چشمگیر در شعر مدرن دارد. از سویی محسوس و از سویی نامحسوس است، پیدا و ناپیدا است، دور و نزدیک است، بستری بی‌انتهاست که «مرزها» را تجربه می‌کند، هر چه به آن نزدیک‌تر می‌شویم از ما دورتر می‌شود. شعر سدهٔ بیست پیوندی نهانی میان جوهرهٔ خود و افق می‌بندد. میشل کولو برآن است که نوشتار شاعرانه در سه عنصر فرد، دنیا و زبان متبلور می‌شود؛ سه عنصری که با کیمیاگری سخن در تعامل قرار می‌گیرند. بنابراین تعریف، منِ خلاقه، جهان پیرامون و زبان، ابعاد مثلثی هستند که پایهٔ آفرینش ادبی است. پس شعر، دیگر فضایی بسته نیست که با واقعیت ارتباط نداشته باشد بلکه طنین هستی شاعر در جهان است که در نوشتار ویژه‌ای متجلی می‌شود. (Collot, 1989).

اما از نظر میشل کولو ساختار افق مفهومی انتزاعی ندارد و ابعاد فرهنگی، فردی و متنی می‌یابد. پس هر شاعر به شیوهٔ خویش افق خود را ترسیم می‌کند و این شیوه متأثر از داده‌های برگرفته از تجربه و فرهنگ، افسانه، تخیل، ناخودآگاه و زبان خاص اوست. به‌همین دلیل تحلیل ساختار افق هر شاعر تلفیقی است از روش مضمونی، روان‌شناختی و بوطیقا. بدین ترتیب نقد مضمونی در چارچوب ساختار افق قرار می‌گیرد و با این چارچوب چهرهٔ کاملاً جدید و نوینی به خود می‌گیرد. طبیعی است که تداخل رویکرد روان‌شناختی و بوطیقا از نظر روش‌شناسی، نقد مضمونی را عینی‌تر و علمی‌تر جلوه می‌دهد و از جنبه سوبژکتیویسم آن می‌کاهد.

و اما دربارهٔ چگونگی کاربرد آن باید توجه داشت که تنها به دنبال مضمون و واژهٔ افق نباشیم بلکه در جست‌وجوی شبکه‌های معنایی باشیم که به آن شبیه است مانند پیدا و ناپیدا، دور، انتها، غروب، اعماق، ژرفا، محدود و نامحدود. بدین ترتیب این واژه ویژگیهایی دارد که آن را از آنچه معمولاً مضمون می‌نامیم متمایز می‌کند.

اگر بخواهیم به تحول واژه مضمون از نقد سنتی تا ساختار افق اشاره کنیم به این نتیجه می‌رسیم که واژهٔ مضمون در نقد سنتی، آشکار، جمعی و مجرد بود درحالی‌که در نقد نو، پنهان، فردی و ملموس است. افق یک نویسنده یا شاعر از این هم فراتر می‌رود و تنها تحت تأثیر ارتباط او با جهان نیست بلکه با اوهام و خیالات و امیال نهانی او نیز مرتبط است. بدین‌ترتیب خوانش مضمونی به موازات خوانش روان‌شناختی پیش می‌رود. این خوانش روان‌شناختی در ساختار افق به جست‌وجوی ریشهٔ میل و کشش[۳۵] شاعر می‌پردازد. در کنار این خوانش مضمونی و روان‌شناختی، خوانش بوطیقایی آغاز می‌شود یعنی چگونگی پرداخت متن، ارتباط محتوا و شکل

35. Pulsion ou fantasme

و پیونـد جلوه‌هـای صوتی بـا شـبکه‌های معنایی مورد بررسـی قـرار می‌گیرد. بـرای مثـال تکـرار واجها فقط برای ایجاد موسـیقی شعر برقرار نمی‌شـود بلکه القاگر پدیده‌هـای دیگـری چـون دنیای اوهـام، امیـال و تخیل است. شاعر، جهان را مشاهده می‌کند اما قبل از مشاهده همان‌طور که باشـلار گفت تخیل می‌کنـد یعنی تخیل قبل از مشـاهده رخ می‌دهد پس شـاعر، جهان را از راه تخیل می‌بینـد و با زبان خـود در آن زندگی می‌کند و این تبادل میـان تصویر ناخودآگاه و زبان، وحدت رفتاری شـاعر را به‌عنـوان یک فرد مشـاهده‌گر، خواهان و ناطق، تبیین و تضمیـن می‌کند. البته در ایـن روش، میزان هر کدام از رویکردها و تناسـب آن بسیار مهم است و منتقد با توجه به متن و تجربهٔ شـاعر یکـی از این ابعاد را برجسـته‌تر می‌کنـد وگرنـه انطباق و تلفیـق کامل این سـه بُعد امری دشوار است.

نتیجه

در مقایسه با روش ژان‌پیر ریشارد، میشل کولو رویکردی ارائه می‌دهد که جنبهٔ عینیت درآن پررنگ‌تر است چـرا که بـا تلفیق اندیشـهٔ فلسـفی، روان‌شـناختی و بوطیقـای متـن، سـاختار افق را در تجربهٔ شـاعرانه کشـف می‌کند البته او نیـز همچون ژان‌پیر ریشـارد، خوانش را اسـاس کار خـود قرار می‌دهد و در این خوانش به تحلیل شـبکه‌های منظم معنایی و طنین آن در بیان آوایی می‌پردازد. با این تفاوت که ژان‌پیر ریشـارد در خوانش خـود، عالم خیال خالق اثر را پی‌می‌گیرد و میشـل کولو ابزار تحلیل متن را بر مشـاهده و نظارهٔ پدیده‌های عالمِ محسوس بنا می‌نهد و در این راسـتا در عین حال که پیوند میان سه عنصر را دنبـال می‌کنـد رگه‌های نهانی امیال و اوهام شـاعر را از دیدگاه روان‌شـناختی مد نظر قـرار می‌دهد تا طنین آن‌را در کلام شاعرانه آشـکارکند. از سوی دیگر، در مقایسه بـا درون‌مایه‌هایی که مـورد توجه ژان‌پیر ریشـارد بود در روش میشـل کولـو توجـه خاصی به فضا می‌شـود کـه رابطهٔ ویژه‌ای با شـبکهٔ معنایـی دارد و به‌همین علت درون‌مایهٔ «منظره» اهمیت خاصی پیدا می‌کند و واژهٔ افق مفهوم ساختاری خود را توجیه می‌کند پس افق به معنای ساختاری است که پیوند پیدا و ناپیدا و خیال و واقعیت را تعیین می‌کند؛ افقی که هرگز ایسـتا و یکسان نیست بلکه پرتحرک و پویاسـت و به‌طور مداوم در حرکت اسـت تا افقهای دیگری را در بی‌نهایت در برابر ما بگشاید.

منابع

Cazes, Hélène. (1993), *Jean-Pierre Richard,* ed. Bertrand-Lacoste

Collot, Michel. (1988), *L'horizon fabuleux*, deux tomes, Corti.

_____. (1988), "Le thème selon la critique thématique", in *Communications*, No 47.

_____. (1989), *La poésie moderne et la structure d'Horizon*, PUF.

_____. (1997), *Le paysage dans la critique thématique, Ousia*, Bruxelles.

_____. (2005), *Paysage et poésie*, du romantisme et nos jours, Cortis.

_____. (2005), *Paysage et poésie francophones*, PSN.

Genette, Gérard. (1966), *Figures I*, Seuil.

Richard, Jean Pierre. (1954), *Littérature et sensation*, Seuil.

_____. (1955), *Poésie et profondeur*, Seuil.

_____. (1961), *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil.

_____. (1964), *Onze étude sur la poésie moderne*, Seuil.

_____. (1967), *Paysage de Chateaubriand*, Seuil.

_____. (1971), *Etudes sur le romantisme*, Seuil.

_____. (1974), *Proust et le monde sensible*, Seuil.

_____. (1979), *Microlectures*, Seuil.

_____. (1984), *Pages Paysages (Microlectures II)*, Seuil.

جایگاه منِ فردی یا منِ خلاق

دکتر علی عباسی
دانشیار زبان و ادبیات
فرانسه دانشگاه شهید بهشتی
Ali_Abasi2001@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۸/۲۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۱۰/۱۶

چکیده

نقد مضمونی نقدی است که در جست‌وجوی معنای هستهٔ مرکزی دنیای تخیلیِ نویسندهٔ خلاق است. نقاد مضمونی تلاش می‌کند منِ دومش را با منِ دوم نویسنده یا منِ خلاقِ یک اثر هنری پیوند دهد تا بدین وسیله آگاهیها با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. نقاد مضمونی از طرفی باید نقش همدلی را بازی کند و از طرف دیگر باید عقل و علم را هنگام خوانش متن در نظر بگیرد تا بتواند به شبکه‌های واژگانی و تصویری موجود در یک ابژه راه پیدا کند. مضمون در اثر هنری به شکلهای گوناگون در شبکه‌های کلامی و تصویری دائماً تکرار می‌شود. هدف از نقد مضمونی نزدیک کردن آگاهی، به دنیای تخیل، اندیشه و احساس خالق اثر هنری است.

گاستون باشلار[I]، روسه[II]، ژیلبر دوران[III] و... از جمله نقادانی هستند که تلاش کردند ضمن در نظر گرفتن ادبیات به عنوان موضوعی شناختی با آن نقش همدلی را برقرار کنند. ژیلبر دوران همچون استادش گاستون باشلار و مانند روسه تلاش کرد بین مطالعات مضمونی و تحلیلهای ساختاری رابطه برقرار کند که در این مقاله روش او معرفی و بررسی می‌شود. محور اصلی مقالهٔ حاضر معرفی روشی علمی است که به کمک آن بتوان از خلال تصاویر متفاوت و شبکه‌های کلامی متنوع به هستهٔ مرکزی حسی-ادراکی و تخیلی متن دست یافت تا به منِ خلاق نویسنده رسید و معنا را از میان این لایه‌های ضخیم درک کرد. یکی از اهداف این نوشتار پاسخ به این پرسش اصلی است که چرا نقاد باید منِ نویسنده و منِ خواننده را در اسطورهٔ آغازین و نه در اسطورهٔ فردی جست‌وجو کند؟

واژگان کلیدی:
منِ نویسنده، منِ خواننده، مضمون، آگاهی، تخیل، خوشهٔ تصاویر، تصاویر هم‌شکل، رابطه.

I. Gaston Bachelard
II. Rousset
III. Gilber Durand

مقدمه

در فرانسهٔ سالهای ۱۹۵۰، یکی از مهم‌ترین حوادث حوزهٔ هنر، ظهور مجموعه‌ای از روشهای نقد ادبی است که به نقد نو[1] معروف شدند. در این سالها، نقد نو در تقابل با نقد سنتی قرار گرفت. نقد سنتی مبنا را بیشتر بر «داوری»[2] و ارزش‌گذاری اثر هنری بنا می‌نهد، در حالی‌که نقد نو سعی دارد به توصیف و تفسیر اثر هنری بپردازد بدون آنکه دربارهٔ آن داوری کند. در همین سالها، نقد درون‌مایه‌ای یا مضمونی[3] تقریباً به مدت پانزده سال حوزهٔ نقد ادبی را تحت سیطرهٔ خود قرارداد.

کلماتی چون درون‌مایه یا مضمون[4]، سوژهٔ خلاق، رابطهٔ منِ دوم نویسنده با منِ دوم خواننده، تخیل، آگاهی، جهان اندیشه، اسطورهٔ شخصی، ارتباط (ارتباط یکی از مفاهیم بسیار مهم نقد مضمونی است که ریشه در پدیدارشناسی دارد) و ... از واژگان کلیدی این نقد به شمار می‌آیند.

نقد مضمونی ریشه در آرا و عقاید گاستون باشلار دارد و ژرژ پوله[5]، گاستون باشلار را پایه‌گذار نقدی نو می‌داند که مبتنی بر آگاهی است. یکی از ویژگیهای این نقد «دریافت دنیای انتزاعی و آگاهی نویسنده از خلال آثار خلق شده است به همین دلیل می‌توان این نوع نقد را نقد شاعرانه‌ای دانست که بر اساس آن ادبیات و اثر ادبی نه یک موضوع شناختی و علمی بلکه فضای بیرون‌ریزی تجارب حسی و احساسی نویسنده است که به طرق مختلف در اثر آشکار می‌شود» (معین، ۱۳۸۶، ص۷۶).

اصولاً از منظر این نقد هیچ اصل از پیش مشخص و تعریف‌شده‌ای وجود ندارد که خلق اثر براساس آن بنیاد شده باشد. «از آنجا که نقد مضمونی به دنبال فهم و درک دنیای انتزاعی و حسی- درونی نویسنده می‌باشد، هیچ اثری از اصول جزمی در آن دیده نمی‌شود. در این نقد ابتدا هرگونه برداشت فرمالیستی از ادبیات نفی می‌شود. این نقد همچنین از اینکه ادبیات را یک ابژه به حساب آوریم که با کار و تحلیل علمی بر روی

1. nouvelle critique
2. juger
3. la critique thématique
4. thème
5. Georges Poulet

آن بتوانیم به معنای نهفته در آن پی ببریم رد می‌کند. لذا از دیدگاه نقد مضمونی، اثر ادبی را نباید یک ابژهٔ شناختی و علمی در نظر گرفت بلکه اثر ادبی، فضایی است که در آن تجربهٔ شخصی و معنوی خالق اثر در زمان خلق اثر مطرح می‌شود. به‌همین دلیل ذات و تجربهٔ ادبیات، غیر ثبوتی بوده و مبتنی است بر تجربه‌های حسی و درون‌یافتی نویسنده» (همان).

باید یادآور شد که تمام این نقادان بر این باور نیستند که اثر ادبی، «موضوعی شناختی و علمی» نیست. گاستون باشلار، روسه و ... تلاش دارند از یک طرف به اثر هنری چون موضوعی شناختی بنگرند و از طرف دیگر نقش همدلی با آن برقرار کنند. از دیگر ویژگیهای نقد مضمونی، تکیه بر مفهوم مضمون است اما مضمون همان چیزی نیست که نویسنده آن را آگاهانه برای اثرش انتخاب کرده بلکه مضمون به «معنای هستهٔ مرکزی دنیای تخیلی» و انتزاعی خالق اثر هنری است. مضمون در اثر هنری به شکلهای گوناگون و همچنین در شبکه‌های کلامی و تصویری دائماً تکرار می‌شود و هدف از نقد مضمونی، نزدیک شدن به دنیای تخیل، اندیشه و احساس خالق اثر هنری است. به اعتقاد نقادان مضمونی، اثر هنری تولید تجربه‌های شخصی و خاص سوژهٔ خلاق است. این تجربه‌ها ریشه در دنیای بیرون دارد و اثر هنری شکل ملموس‌شدهٔ این تجربه‌هاست. یکی از اصول اساسی نقد مضمونی، نقش شهود و نقش همدلی نقاد با اثر هنری است. نقد مضمونی که متأثر از پژوهشهای گاستون باشلار است بر نقش هماهنگ‌کننده و نظام‌دهندهٔ خیال‌پردازی از میان تنوع و تکثر تصاویر خلق شده تکیه دارد. «نقد مضمونی اساساً به‌دنبال این است که چگونه یک اثر که برگرفته از توانایی تخیل شاعرانهٔ خالق آن است دنیایی موزون را می‌آفریند که در آن تضادها رنگ می‌بازند» (همان).

بنیان‌گذاران نقد مضمونی را می‌توان به پنج دسته تقسیم کرد:

۱- مارسل ریموند[6] و آلبر بِگَن[7] که هدف آنها یافتن قصد و خواست پنهانی است که باعث خلق یک اثر هنری می‌شود. آنها نقد را تمرینی معنوی به‌شمار می‌آوردند که نقاد به کمک آن می‌تواند به دنیای تخیلی، معنوی و شاعرانهٔ خالق اثر هنری دسترسی پیدا کند و از آن طریق دنیای درونی خود را کشف کند.

۲- ژرژ پوله که در آثار او می‌توان ویژگیهای زبان ادبی و همچنین بازنمودهای زمان- مکان یا تصاویری همچون استحالهٔ دایره را دید.

۳- ژان پیر ریشارد[8] که تلاش کرده است روابط مستقیم و فوری را که نویسنده با جهان حسی، دنیای حسها، اشکال و مواد برقرار کرده، دریابد.

۴- نقادانی چون استاروبنسکی[9] که آثار آنها بر تضاد بین پنهان و پیدا،

6. Marcel Raymond
7. Albert Béguin
8. J. P. Richard
9. Starobinski

استوار است.

۵- نقادانی چون روسه که سعی داشتند رابطه‌ای بکر و اساسی بین مطالعات مضمونی و تحلیلهای ساختاری برقرار کنند. گروه اخیر تلاش داشت با پدیدهٔ ادبیات، هم به صورت علمی و هم به صورت شهودی و همدلی برخورد کند.

براساس طبقه‌بندی ارائه شده در بالا، نقادان مضمونی به دو گروه بزرگ قابل تقسیم‌اند: نقادانی که ادبیات را به‌عنوان موضوعی شناختی در نظر نمی‌گیرند و نقادانی که موضوع شناختی را نیز در نقد مضمونی به‌کار می‌برند. روسه از جمله نقادانی است که با تحلیلهای ساختاری خود سعی داشت به اثر ادبی همچون موضوع شناختی نگاه کند. حتی گاستون باشلار که یکی از سردمداران نقد مضمونی است، تلاش کرد آثار هنری را در آخرین تحلیل به چهار عنصر آب، خاک، آتش و هوا تقسیم کند. طبقه‌بندی باشلار به چهار عنصر، نشان‌دهندهٔ برخورد علمی او با پدیدهٔ ادبیات و هنر است. ژیلبر دوران پژوهشهای گاستون باشلار را ادامه داد و طبقه‌بندی کرد.

یکی از روشهایی که می‌تواند ما را به مضمون اصلی کلیت آثار برساند، جست‌وجوی واژه‌های تکراری و تصاویر تخیلی تکراری یا تشخیص گروه‌های نمادینی است که با حرکتها یا ژستهای اصلی ارتباط دارند و همچنین جست‌وجوی اشیاء برگزیده‌ای که مجموعه‌ای از نمادها به‌طور طبیعی در اطراف آنها متجلی می‌شوند. «*با این روش، از یک سو خوشه‌های تخیلی را به‌دست می‌آوریم یعنی مجموعه‌ای از نمادها که یک درون‌مایهٔ کهن‌الگوی مشترک را گسترش می‌دهند و از سوی دیگر با این عمل تلاش می‌کنیم هم‌شکلیها*[10] *یا دو قطبیها*[11] *را از میان تصاویر تعریف کنیم یعنی قوانینی که نمادهای گوناگون را رهبری می‌کنند تا همدیگر را متقابلاً فرا بخوانند و همزمان به دور یک هستهٔ سازمان‌دهنده متمایل می‌شوند. در نتیجه با ادامهٔ روش باشلاری، هدفِ طبقه‌بندیِ دورانی، جمع‌آوری قوانینِ دسته‌بندی تصاویر است اما برای رسیدن به این مقصود، این طبقه‌بندی عکس‌العملهای غالب را جانشین چهار عنصرِ فیزیکِ ابتدایی می‌کند (آب، آتش، هوا، خاک)*» (Chelebourg, 2000, pp. 59-60).

در رویکرد مضمونی، منِ نویسنده با منِ نقاد یا خواننده به اتحاد می‌رسد و خوانش متن آغاز می‌شود. این رویکرد، اهمیتی به منِ شخصی نویسنده و خواننده نمی‌دهد. ژیلبر دوران با استفاده از این رویکرد، در جست‌وجوی این اتحاد است و به نوعی در جست‌وجوی «منی» است که فراتر از زندگی اجتماعی قرار دارد. او همچون شارل مورون[12] در جست‌وجوی جایگاه من خلاق است و باور دارد که این من

10. isomorphismes
11. polarisations
12. Charles Mauron

را می‌توان در اسطوره یافت اما برخلاف موروِن جایگاه منِ خلاق را در اسطورهٔ فردی نمی‌بینند بلکه جایگاه آن را در اسطورهٔ آغازین می‌دانند. هدف این مقاله پاسخی به این پرسش اصلی است که چرا نقاد باید منِ نویسنده و منِ خواننده را در اسطورهٔ آغازین و نه در اسطورهٔ فردی جست‌وجو کند؟ فرضیه‌ای که ژیلبر دوران برای پاسخ به این پرسش در نظر می‌گیرد این است که شخص یا «من»[۱۳] آنقدر توانایی ندارد که انگیزه‌هایِ رفتارِ انسان را (انسان به طور کلی) کاملاً بررسی کند. این عمل از قدرت فرد خارج است. در ادامه بر اساس همین فرضیه، سعی می‌شود پاسخی مناسب به پرسش اصلی این نوشتار داده شود. از همین‌رو این مقاله به دو بخش تقسیم شده است؛ در بخش اول به‌طور خلاصه ساختارهای تشکیل‌دهندهٔ صورتهای تخیلی که تماماً بر محور مضمون «زمان» استوارند، مورد بررسی قرارگرفته تا بدین وسیله به روشی دست پیدا کنیم که به کمک آن بتوان شبکه‌های کلامی و تصویری یک اثر ادبی را مشخص کرد. در بخش دوم بعد از معرفی این روش، رابطهٔ مضمونِ زمان با اسطوره مشخص شده است. در بخش نتیجه نیز سنتزی خواهیم داشت از تمام آنچه که این مقاله قصد بیان آن را دارد.

زمان، ساختار تشکیل دهندهٔ صورتهای تخیلی

نقد مضمونی یکی از رویکردهایی است که ژیلبر دوران هنگام تحلیل آثار هنری از آن سود می‌جوید. ژرژ پوله و ژیلبر دوران با نزدیک شدن به روش اندیشه و تفکر باشلار پایه‌های نقد جدید را بنیاد نهادند. تمام توجه پوله از خلال شکلهای «درجهان بودنی»[۱۴] که یک اثر با شبکه‌های تخیلی گسترش می‌دهد معطوف به‌ذهن خلاق است» (Bergez & Barbéris & ..., 1990, p. 109). او دیدگاه بانیان «مکتب ژنو» را بسط داد و روش نقد مضمونی را عمق بخشید. روش ژرژ پوله بر اساس مقولهٔ ادراکی زمان و مکان پایه‌ریزی شده است. نتیجهٔ مطالعات پوله روی زمان، پژوهشی بنیادین دربارهٔ چگونگی ادراک زمان از خلال تاریخ ادبیات است که ژیلبر دوران به نوع دیگری آن را در آثارش بررسی کرد. اثر پوله باعنوان *مطالعاتی درخصوص زمان انسانی*[۱۵] با تأکید و توجه به مضمون زمان نوشته شده است. مضمون زمان همان چیزی است که گاستون باشلار در تمام آثارش برآن تکیه کرد. باشلار و پس از او ژیلبر دوران بر این باورند که تمام تخیلات انسانی، الهام گرفته از مفهوم زمان است. از این‌رو تمام صورتهای تخیلی، از درون‌مایه یا مضمون زمان سرچشمه می‌گیرند. بدین‌ترتیب مفهوم زمان یکی

13. moi
14. être-au-monde
15. *Etudes sur le temps humain*

از حلقه‌هایی است که روش ژرژ پوله، گاستون باشلار، شارل مورون و ژیلبر دوران را با یکدیگر پیوند می‌دهد. این پیوند به‌صورتی است که ژیلبردوران را وا می‌دارد هنگام تحلیل متون از روش نقد مضمونی استفاده کند.

روش نقد ادبی ژیلبر دوران ترکیبی از رویکرد ساختاری، مضمونی و انسان‌شناسی است. او در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی* (۱) تلاش دارد روش نقد ادبی خود را به خواننده معرفی کند. در مقدمهٔ این کتاب، تعاریف بعضی از واژگان را ارائه داده تا خواننده بتواند به کمک این تعاریف، طبقه‌بندی تخیلات و کارکرد آن را بفهمد و هنگام خوانش یک اثر ادبی از آن استفاده کند. این واژگان عبارتند از: زمان، تخیل، اسطوره، آگاهی و تصاویر همگن (تصاویر همگن به‌صورت خوشه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند و یک شبکهٔ معنایی را تشکیل می‌دهند).

ژیلبر دوران در اکثر آثارش سعی دارد مضمون زمان و تأثیر آن بر آگاهی انسان و چگونگی تبلور این آگاهی را بررسی کند و اهمیت زمان را در تخیل انسان نشان دهد. به اعتقاد او، انسان از طریق تخیل آگاه می‌شود که تمام تار و پودش در زمان، محدود و اسیر شده است. او در زمان تعریف می‌شود. با نگاهی به خود، درمی‌یابد که زنده است و آنگاه آگاه می‌شود که زمان وجود دارد و در تمام وجودش نفوذ کرده است. زمان با محدود کردن وجودِ انسان ظهور خود را اعلام می‌دارد. زندگی، به‌وسیلهٔ مدتی که از تولد تا مرگ به طول می‌انجامد، در زمان تعریف می‌شود. عمرِ کوتاه، افسوس و عمرِ طولانی تحسین به همراه دارد. اما همگان می‌دانند کسی قادر نیست، مدت زمان وجودی را برای همیشه کنترل کند. گذر زمان، عادت، احساس کسلی، ضعف و فراموشی به همراه می‌آورد. رابطهٔ انسان با زمان، همیشه رابطه‌ای ظریف و حساس است؛ انسان وقتی جوان است رابطه‌ای دوستانه با زمان دارد و نوعی همکاری دو طرفه بین او و زمان برقرار است اما با گذر زمان، در این رابطهٔ دوستی، زمان، غالب و انسان، مغلوب می‌شود و احساس ترس، اضطراب، ناامیدی، غم زمان از دست رفته و شورش وجودش را فرا می‌گیرد اما انسان زخم‌خورده از زمان، چگونه می‌تواند شرایط انسان بودنش را تحلیل کند و معنایی برای وجود خود بیابد. اگر انسان عادی نتواند این مشکل را برطرف کند، نوبت به نویسندگان و شاعران می‌رسد؛ راویان خوشبختی و بدبختی انسانها، سخنگویان زمان خود و پیشینیان. آنها می‌توانند این مأموریت را به‌انجام برسانند. بنابراین زمان در ادبیات، جایگاه ویژه‌ای دارد. نویسندگان با تأسف فرار زمان را می‌بینند و آگاهانه خصوصیت دیگر زمان یعنی تخریب آن را افشا می‌کنند. زمان برای شاعران سرچشمهٔ الهام و تخیل است. ژیلبر دوران با این فرض که زمان در تار و پود انسان نفوذ دارد، تلاش کرد در اثر خود تأثیر زمان را بر ذهن و آگاهی انسان مشخص کند.

به نظر او زمان مهمترین موضوع تخیل انسانی است زیرا به اعتقاد اسطوره‌شناسان، زمان برای انسانهای نخستین

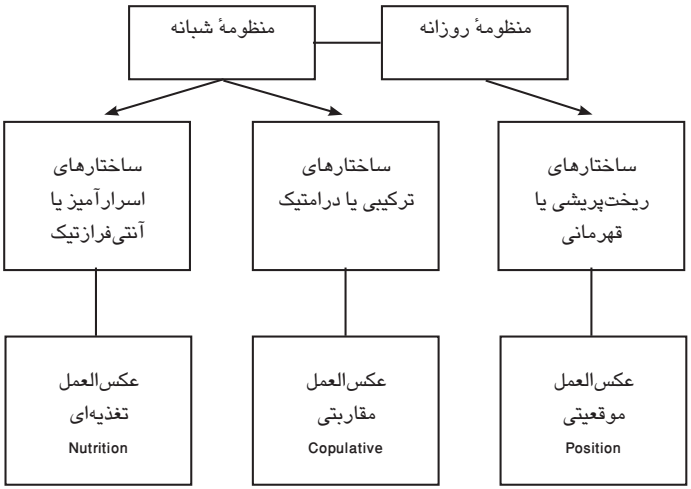
به‌عنوان واقعیتی منفی در نظر گرفته شده است تا جایی‌که زمان با شدن، با درد و رنج وجودی و با مرگ مرتبط می‌شود. با ارجاع همیشگی زمان به حادثه‌ای ابتدایی یعنی تشکیل و آغاز جهان، اسطوره برای مغلوب کردن زمان کشنده و برای رسیدن به فناناپذیری، نقش مهمی‌را برعهده می‌گیرد. ژیلبر دوران به‌عنوان مردم‌شناس با احتیاط به رابطهٔ بین اسطوره و تعالی[16] می‌پردازد. او نقش متعالی اسطوره را در ارتباط با زمان و در ارتباط با سرنوشت انسان نادیده نگرفته است. ژیلبر دوران در بیشتر آثارش بر اهمیت اسطوره تأکید می‌کند. او اسطوره را «داروئی علیه زمان و مرگ» می‌داند چرا که اسطوره آغاز مجدد و دائم اصول تکوین عالم[17] است. او روش بدیهی[18] اسطوره را به تخیلات پیوند می‌دهد:

«تمام کسانی که با روش مردم‌شناسی یعنی هم با فروتنی علمی و هم با وسعت افق شاعرانه به میدان تخیل متمایل شده‌اند، قبول دارند که تخیل در تمام نمودهایش یعنی [نمودهای] مذهبی، اسطوره‌ای، [و همچنین نمودهای] ادبی و زیبائی، دارای این قدرت متافیزیکی است که آثاری علیه پوسیدگی مرگ و سرنوشت خلق کند»
(Durand, 1992, p. 470).

به اعتقاد دوران، شورش علیه مرگ، از یک سو و کنترل زمان از سوی دیگر، پشت و روی یک سکه‌اند. در حقیقت این دو عمل، نیروهای تخیل و عکس‌العمل دفاعی انسان علیه زمان و مرگ هستند. دوران بر همین اساس، در کتاب *ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات*، تصاویر هنری را به دو منظومهٔ بزرگ تقسیم می‌کند: منظومهٔ روزانهٔ[19] تخیلات و منظومهٔ شبانهٔ[20] تخیلات. او در عمق این دو منظومه سه ساختار اصلی راکشف می‌کند:

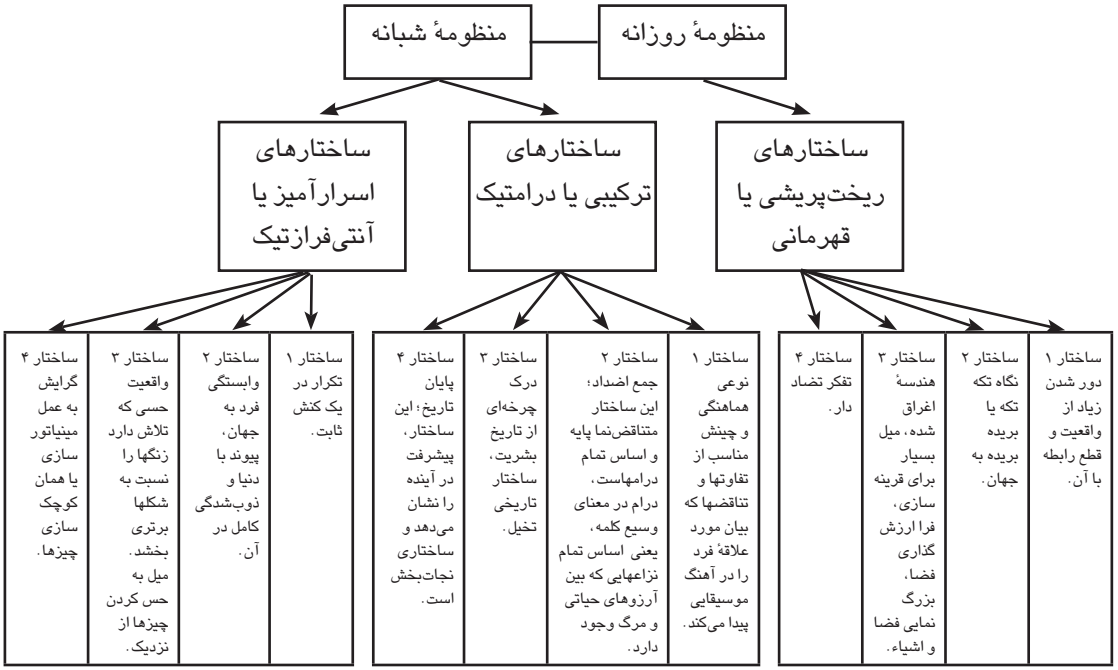
۱- ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی[21]
۲- ساختارهای ترکیبی یا درامتیک[22]
۳- ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک[23]

منظومهٔ روزانه فقط شامل یک ساختار به نام «ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی» است اما



نمودار ۱

16. transendance
17. cosmogonie
18. axiologique
19. Le Régime Diurne
20. Le Régime Nocturne
21. Schizomorphes ou Héroïques
22. Synthétiques ou Dramatiques
23. Mystiques ou Antiphrasique



نمودار ۲

منظومهٔ شبانه به دو ساختار اصلی تقسیم می‌شود که هر کدام از این ساختارها با یکی از عکس‌العملهای اصلی در پیوند هستند. در نمودار ۱، فلشها تقسیم شدن را نشان می‌دهند و خطوط صاف، رابطهٔ بین ساختارها را.

در این دو منظومه، عکس‌العملهای غالب، گونه‌های مختلفی از نمودهای جهان را تولید می‌کنند. این نمودها ساختارهای تخیل و «الگوهای هنجاری» را (Ibid, p. 65) تعریف می‌کنند که تعیین‌کنندهٔ هم‌شکلیهای بین تصاویر بوده و اصول پویای سازمان‌دهی تخیل را شکل می‌دهند. به بیان دیگر، این ساختارها قوانین گروه‌بندی کردن تصاویر را تدوین می‌کنند.

در درون هر یک از این سه ساختار یعنی ساختارهای «ریخت‌پریشی یا قهرمانی»، ساختارهای «ترکیبی یا درامتیک» و ساختارهای «اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک»، چهار ساختار دیگر نهفته است که به‌طور کلی ۱۲ ساختار را تشکیل می‌دهند.

همان‌طور که در نمودار۲ مشاهده می‌شود، به

کمک این دو منظومهٔ روزانه و شبانه، ژیلبر دوران دوازده ساختارِ مربوط به تخیل[۲۴] را از یکدیگر جدا کرده و آنها را در سه گروه چهارتایی، بر اساس عکس‌العملهای اصلی و تعیین‌کنندهٔ این گروه‌ها مرتب می‌کند. آنگاه، این گروه‌ها را در ساختارهایی قرار می‌دهد که نحو[۲۵] گروه‌ها را تعیین می‌کنند و ماهیت مضمونی یا درون‌مایه‌ای آنها را تعریف می‌کند. بدین‌ترتیب ما این گروه‌ها را می‌شناسیم، به شبکه‌های معنایی آنها پی می‌بریم و معناشناسی[۲۶] آنها را درک می‌کنیم. نباید از یاد برد که تمام این تصاویر در پیوند کامل با مضمون زمان هستند و پشت تمام این صورتها مضمون زمان حضور دارد. این طبقه‌بندی برای خواننده شرایطی فراهم می‌آورد که با روشی علمی به شبکه‌های کلامی و واژگانی خالق اثر هنری دست یابد.

جایگاه منِ خلاق در اسطورهٔ آغازین

بعد از این معرفی کوتاه از طبقه‌بندی ژیلبر دوران به بحث دوم خود می‌پردازیم تا بتوانیم به پرسش اصلی مطرح شده در مقدمه پاسخ گفته باشیم. همان‌طور که اشاره شد، نقد مضمونی در صدد است منِ نویسنده را با منِ خواننده پیوند دهد. این رویکرد به منِ شخصی نویسنده و خواننده یا همان منِ اجتماعی- فردی آنها اهمیتی نمی‌دهد. ژیلبر دوران با اعتقاد به این رویکرد، در جست‌وجوی منِ دوم یا منِ خلاق اثر هنری است. او همچون شارل مورون بر این باور است که جایگاه منِ دوم یا خلاق در اسطوره قابل بررسی است اما بر خلاف مورون، بر آن است که جایگاه این من در اسطورهٔ فردی قابل پیگیری نیست بلکه باید آن را در اسطورهٔ آغازین جست‌وجو کرد. دوران و مورون بر این باورند که برای خوانش اثر هنری باید اسطورهٔ آن اثر را یافت. دوران جانشین کردن عنصر «اسطورهٔ آغازین»[۲۷] (Durand, 1976, p. 169) را به جای «اسطورهٔ شخصی»[۲۸] (Ibid, p. 168) شارل مورون به خوبی توجیه می‌کند. به عقیدهٔ او شخص یا «من» آنقدر توانائی ندارد تا انگیزه‌هایِ رفتارِ انسان را (انسان به طور کلی) کاملاً بررسی کند. این عمل از قدرت فرد خارج است. برای توجیه رفتار و تبدیل آن به هنر یا ادبیات باید انگیزه‌ای بسیار قوی‌تر را نسبت به انگیزه‌هایی همچون خودستایی[۲۹] یا خودخواهی جست‌وجو کرد. چنین انگیزه‌ای فراتر از انگیزهٔ شخصی خواهد بود و این همان اسطورهٔ آغازین یا ابتدایی است که همچون قدرت مطلقهٔ حاکم عمل می‌کند و از فرد فراتر می‌رود. دوران، برخلاف شارل مورون معتقد است بوالهوسیهای اگو[۳۰] قدرت بیدار کردن انگیزه‌ها را ندارد و این اسطوره است

24. imaginaire
25. syntaxe
26. sémantique
27. mythe primordial
28. mythe personnel
29. égotisme
30. égo

که بر انجام چنین کاری تواناست. اسطوره فراتر از شخص و فراتر از رفتارها و ایدئولوژیهای او حرکت می‌کند. اسطوره‌ها به زمانهای بسیار دور برمی‌گردند و حرکت آنها فراتر از حوادث شخصی و فراتر از ساختارهای وجودی است. نقد اسطوره‌ای، موقعیت و «پایه‌ای فرهنگی»[۳۱] دارد و با این اصل اساسی آغاز می‌شود: «تصویری تحمیل شده»[۳۲] (Ibid)، یا نمادی ساده برای اینکه در یک اثر وارد شود و بتواند ساختار اثر را سازماندهی کند باید در زمینه و پایه‌ای انسانی[۳۳] نفوذ کند که بسیار عمیق‌تر از حوادث شخصی‌ای است که در ناخودآگاه یک فرد حک شده‌اند. این پایه و زمینهٔ اصلی برای فرد همان میراث فرهنگی و فرافرهنگی[۳۴]، زبانی، ایده‌ها و تصاویر است. اسطورهٔ آغازین کاملاً با میراثهای فرهنگی اشباع شده است. اسطورهٔ آغازین، تصاویر تحمیل شده و حتی اسطورهٔ فردی را در خود جای می‌دهد. این زمینه و اصل همان اسطوره یا روایت است که هدفش آشتی دادن تضادهای آزاردهنده با یکدیگر در سطح وجود انسانی است.

برای دسترسی به منِ دوم یا منِ خلاق، خوانش نقد اسطوره‌ای لازم است. خوانش نقد اسطوره‌ای در تلاش است «هسته‌ای اسطوره‌شناختی یا [به عبارت بهتر] الگویی اسطوره‌ای را در عمق روایتی که [می‌تواند] متنی شفاهی یا نوشتاری باشد، نشان دهد» (Durand, 1996, p. 184) از این رو ژیلبر دوران برای اثبات نظریه‌هایش رمانهای استاندال را مورد بررسی قرار داد تا بتواند از میان ساختارهای سطحی این آثار به ساختارهای درونی آنها دست پیدا کند و کهن‌الگوهایی را که به این رمانها شکل داده‌اند بیابد. هدف او رسیدن به این شبکه‌های معنایی، واژگانی و تصویری بود.

«آنچه یک رمان‌نویس بزرگ در پی آن است، این است که از میان [این لایهٔ] ضخیم نشانه‌ای و پیش پا افتادهٔ زبان، نیروهای پویای کهن‌الگوهایی را که پنهان آرزوها، تخیل[۳۵] و اشتغالات بسیار درونی را ساختار می‌دهند [و سازماندهی می‌کنند] در درون خواننده تحریک کند.» (Durand, 1979, pp. 13-14).

ژیلبر دوران با این نگرش، مطالعهٔ دنیای داستان[۳۶] را با توجه به مضمون روایتی اثر و نه بر اساس سبک این یا آن نویسنده[۳۷] پایه‌ریزی کرد. او به روشنی «بین شکل و مضمون» (Ibid, p. 11) تفاوت قائل شده و تمایلش را به مضمون نشان می‌دهد. بدین‌ترتیب، او زیباشناسی ادراکی[۳۸] و زیباشناسی مدلول[۳۹] را پایه‌ریزی کرد. آنچه از منظر ژیلبر دوران حائز اهمیت است این است که چه چیزی در نوشتهٔ ادبی می‌تواند بدون تخریب ترجمه شود. در واقع،

31. position culturaliste
32. image obsédante
33. antropologique
34. surculture
35. rêverie
36. diégèse
37. écrivain
38. une esthétique compréhensive
39. une esthétique du signifié

بـر اسـاس روش ژیلبـر دوران بیـن رمان‌نویسـی همچـون اسـتاندال و نویسـندگان سـاده تفاوتهـای بسـیاری وجـود دارد. به نظـر دوران، مـنِ خلاق نویسـندهٔ نابغه‌ای چون اسـتاندال بـه گونه‌ای عمل می‌کند که در آثار او اسـطوره به صورت ساختگی (یعنی به نوعی که روی روایت سـوار شـده باشد) پدید نیامده بلکه اسـطوره از درون نویسنده برآمده و زاده شـده اسـت.

در واقـع، تـخیل خـلاق شـاعرانـه اسـت که ایـن تصاویـر را می‌آفرینـد و بـا کمـک روش ژیلبـر دوران می‌تـوان بـه شـبکه‌های معنایـی پیچیـده و دنیای حسـی و جهان اندیشهٔ خالق اثر هنری دست یافت. بنابراین همان‌طور که گاسـتون باشلار عقیده دارد: «تخیـل، یـک عنصـر پویای نظام‌دهنده اسـت و از آنجـا که واقعیتی هستی‌شناسـی اسـت دنیای خـاص هنرمند را سـازمان داده و نظام‌مند می‌کند» (معیـن،۱۳۸۶، ص۷۹). بـا اسـتفاده از روش ژیلبر دوران می‌توان به این نظام دسترسـی پیدا کرد.

رمان و اسـطوره شـباهتهایی دارند که از آن جمله اسـت اسـتفادهٔ مشـترک از تکرارهـا[40]. تکرارهـا «سکانسـهائی [هسـتند] که کنش اصلی را (به شکل کوچـک تکـرار می‌کنند)» (Durand, 1964, p. 186) و بـه بیانـی دیگـر کنش اصلـی را بـه صـورت داسـتان در داسـتان[41] روایـت می‌کننـد. بنابرایـن شناسـایی اسـطوره در ادبیات به‌وسـیلهٔ شناسایی خوشـه‌هایی از تصاویر هم‌شـکل[42] آغاز می‌شـود کـه در سـطوح گوناگون گزاره‌هـا ظاهـر می‌شـوند. زمینـهٔ انتخـابِ مدلهای کوچکـی که مـورد پژوهش قـرار می‌گیرند بسـیار وسـیع اسـت زیرا این انتخاب از عنوان سـادهٔ یک اثـر آغاز شـده و به مجموعـهٔ آثار نویسـنده ختم می‌شـود. حضور یک اسـطوره یا چندین اسـطورهٔ ثبت شـده در یـک متن، تزیین اسـطوره‌ای آن متن را تشـکیل می‌دهد. این اسـطوره‌ها «ابـزاری فراهم می‌آورنـد کـه به کمـک آن، کلیـت ادبیات بـا تمام چیزهایـی کـه درونی‌تریـن و جهانی‌تریـن [عناصر وجـودی] هـر خواننـده‌ای را تشـکیل می‌دهـد، ارتبـاط برقـرار کـرده و آنهـا را متأثـر می‌کنـد» (Ibid, p. 14). «اسـطوره‌ها به‌واسـطهٔ ویژگیهـای خاصـی کـه مشـخص کننـدهٔ آنهاسـت، در متـن حضور می‌یابند. ([برای نمونه] یک صحنهٔ [خاص]، یـک وضعیت، یکی از ویژگیهـای قهرمان و ...) که ژیلبـر دوران از این ویژگیها با عنـوان میتمها[43] یاد می‌کند» این واژه‌سـازی «کوچکتریـن واحد گفتمانی را کـه از بُعـد اسـطوره‌ای دارای دلالـت معنایـی اسـت، مشـخص می‌کند» (Durand, 1979, p. 344) و [در ضـمن] «این واحدهای کوچک به‌وسـیلهٔ تکرارها مشـخـص مـی‌شـوند»

40. redondances
41. mettent en abyme
42. isomorphe
43. mythèmes
44. primat du verbal et de l’épithétique sur le nom et mieux encore sur le nom propre

(Durand, 1996, p. 194).

برای اینکه یک اسطوره در متن حضور پیدا کند، کافی است آن کنش ادبی، آن مکان یا شخصیتهای ادبی، شباهتهای تکرار شونده را با یک کنش اسطوره‌ای، یک مکان اسطوره‌ای و یا شخصیت اسطوره‌ای ارائه دهند. لزومی ندارد از شخصیتهای اصلی و سنتی اسطوره نام برده شود. ژیلبر دوران در این مورد از «رجحان و برتری فعلی و مسندی بر اسم، یا به عبارت بهتر اسم خاص»[۴۴] سخن می‌گوید. (Ibid, p. 191) منظور این است که برای تشخیص یک اسطورهٔ پنهان، باید بیشتر به کنشها و ویژگیهای شخصیتهای داستانی اشاره کرد و کمتر به ذکر صریح و روشن از خدایگان یا نام بردن از قهرمانان اسطوره‌ای پرداخت. در این مورد، باور ژیلبر دوران بر طبیعتِ کنشی مرتبط با ساختارهای درونی تخیل استوار است. به اعتقاد او برای درک ساختِ یک متن، اغلب اسطوره‌های پنهان، مؤثرتر از اسطوره‌های آشکار و صریح هستند. او حتی ثابت می‌کند که گاهی نویسندگان برای انتخاب اسطوره‌هایی که از آنها به عنوان الگو استفاده می‌کنند به اشتباه می‌افتند. اسطوره غالباً فقط به‌وسیلهٔ شماری محدود از میتمها می‌تواند در ساختار یک متن وارد شود. هویت یک الگوی اسطوره‌ای «وقتی» رخ می‌دهد که «تعدادی از میتمها به صورت آماری به حد نصاب رسیده باشند» (Durand, 1979, p. 344). اما آیا حضور اسطوره در نوشتار کاملاً تحتِ فرمانِ خواستهایِ نویسنده است؟ پاسخ این پرسش منفی است. بافت فرهنگی به‌طور گسترده‌ای بر انتخاب الگوهای اسطوره‌ای تأثیر می‌گذارد و این بافتهای فرهنگی، به‌ویژه توقعات خوانندگان را نیز تعیین می‌کنند. در واقع شاید بتوان گفت تاریخ جوامع به‌وسیلهٔ ظاهر شدن و ناپدید شدن همین اسطوره‌ها تعیین شده است. بررسی این پدیده‌های دوره‌ای و تغییراتی که اسطوره‌ها متحمل می‌شوند، موضوع مطالعهٔ اسطورهٔ تحلیلی است. نقد اسطوره‌ای و نقد تحلیلی متقابلاً یکدیگر را کامل می‌کنند؛ نقد اسطوره‌ای مجموعه‌ای از میتمهایی را که در مرحله‌ای از زمان ظهور پیدا کرده‌اند برای نقد تحلیلی فراهم می‌کند، و تجربه‌های حاصل شده از نقد تحلیلی، نگاه نقد اسطوره‌ای را هدایت می‌کند. نقد اسطوره‌ای، به کمک نقد تحلیلی سعی دارد «جهان اسطوره‌ای را که «سلیقه» یا فهم خوانندهٔ آن را تشکیل می‌دهد با جهانی اسطوره‌ای که از خوانش اثر مشخصی حاصل می‌شود» روبه‌رو کند (Ibid, p. 343).

به منظور ارائهٔ گزارشی از تاریخِ تداخلِ اسطوره‌ای در جامعه و

45. imaginaire socioculturel

هنـر، نقد تحلیلـی، اصطلاح حوضچـهٔ معنایی را به کار می‌برد؛ در این رویکرد تشـکیل تخیل اجتماعی-فرهنگی[۴۵] با چگونگی تشـکیل یک رودخانه مقایسـه می‌شـود؛ از اولین جریانهای رودخانه (پدیدار شدن اسـطوره‌های قدیمـی) تـا شـکل‌گیری دلتاهایی[۴۶] که رود همزمان با آن شـروع به تقسیم شدن کرده و به‌وسـیلهٔ جریانهای همسایه کامل می‌شود، می‌توان شـش مرحلـه را تعییـن کـرد. ایـن شـش مرحلـه بیـن صدوچهـل تـا صدوهشـتاد سـال رخ می‌دهد (Durand, 1996, p. 85). این مدت، زمان متوسطی اسـت کـه ژیلبـر دوران بـه شـکل‌گیری جریانهای بـزرگ فرهنگـی که متون ادبـی در درون آنها پدید می‌آیند، اختصاص می‌دهد. در بررسـی یک جریان ادبی، بـاز به همـان تعریف تخیـل برمی‌خوریم که جریان ادبـی، آن را انتـقال می‌دهد؛ بررسی تزیین اسـطوره‌ای یک اثر، قـرار دادن دقیق این تزیین در یک حوضچهٔ معنایی اسـت. با یافتـن این حوضچهٔ معنایـی نقـاد مضمونی بـه شـبکه‌های مـعـنایی و واژگـانـی و تصویـری منِ خلاقِ اثر هنری دسـت می‌یابـد. در ایـن حالت نحـو این شـبکه‌ها را درک کرده و منِ دوم خود را با منِ دوم نویسـنده پیوند می‌دهـد.

46. déltas

نتیجه

یافتن هستهٔ مرکزی حسی- ادراکی تنها با جست‌وجوی واژه‌ها و تصاویر تخیلی تکراری، میسر نیست بلکه نقاد مضمونی باید در جست‌وجوی مضمونی مشترک در شبکه‌های به هم تنیده شدهٔ تصویری و کلامی باشد. همانطور که گذشت یکی از روشهایی که ما را به مضمون اصلی کلیت یک اثر می‌رساند جست‌وجوی واژه‌های تکراری و تصاویر تخیلی تکراری یا تشخیص گروه‌های نمادینی است که با حرکتها یا ژستهای اصلی در ارتباطند. موضوع دیگر جست‌وجوی اشیاء برگزیده‌ای است که مجموعه‌ای از نمادها به‌طور طبیعی حول آنها متجلی می‌شوند. با توجه به این موضوع از یک سو به خوشه‌های تخیلی یعنی مجموعه‌هایی از نمادها که یک درون‌مایهٔ کهن‌الگویی مشترک را گسترش می‌دهند، دست می‌یابیم و از سوی دیگر با این عمل، هم‌شکلیها یا دو قطبیها را از میان تصاویر یافته و تعریف می‌کنیم و به قوانینی دست پیدا می‌کنیم که نمادهای گوناگون را رهبری می‌کنند تا همدیگر را متقابلاً فرا خوانده و همزمان دور یک هستهٔ سازمان‌دهنده متمایل شوند. این هم‌شکلیها خواننده و نقادِ مضمونی را یاری می‌دهد تا به شبکه‌های معنائی دسترسی پیدا کند و از میان لایه‌های ضخیم تصویری، معنای نهفته آنها را دریابد. به کمک این روش و همچنین با به‌کار بردن روش همدلی، نقادِ مضمونی منِ دومش را با منِ دوم نویسنده یا خلاق اثر هنری پیوند داده و اصطلاحاً به عمق می‌رود. این پیوند، چیزی است که باشلار در جست‌وجوی آن بود و بعدها پیروان و شاگردانش از جمله روسه و ژیلبر دوران آن را ادامه دادند.

پی‌نوشت

(۱).ژیلبر دوران در این کتاب کوشیده است به روشی انسان‌شناسی، پژوهشهای صورت‌گرفته در کتاب «*روانکاوی آتش*» اثر گاستون باشلار را کامل کند. این اثر، خواننده را به گذشته‌های بسیار دور می‌برد. مخاطب ابتدا با نظریه‌های عمومی در مورد مفهوم کلاسیک تصویر (image) آشنا می‌شود؛ مفهومی که ژان‌پل سارتر آن را توسعه داد. پس از آن با تحلیل نظریه‌های لاکروز (Lacroze)، رولان بارت (Barthes) و مالریو (Malrieu) مواجه می‌شویم. سپس با بررسی این موضوع که تخیل (imaginaire) چه کارکردی (fonctionne) دارد، دوران ناگهان خواننده را با جدلی که به‌وسیلهٔ ساختگرایان صورت گرفته، رویارو می‌کند. ساختگرایان سعی داشتند روندهای توصیفی فضایی را (procédés explicatifs spatiaux) جانشین فرایندهای زمانیِ توضیح گفتمانی کلاسیکی (processus temporels de l'explication discursive classique) کنند. زمانی‌که ساختگرایی با اندیشه‌های مربوط به شکل، در تیر رس نقادان قرار گرفت، ساختارگرایی تخیل با تعریفی که از صورتها (figuratives) ارائه داد، خواننده را به این فکر فرو برد که ساختار نمی‌تواند یخ‌زده و منجمد باشد؛ ساختار تماماً نیرو و پویایی است.

منابع

معین، مرتضی بابک. (۱۳۸۶)، «پژوهشنامه فرهنگستان هنر»، شمارهٔ ۳، تهران، انتشارات فرهگستان هنر.

Bergez, Daniel. & Barbéris, Pierre. & De Biasi, Pierre-Marc. & Marini, Marcelle. & Valency, Gisèle. (1990), *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas.

Burgos, Jean. (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éd. Seuil.

Chelebourg, Christian. (2000), *L'imaginaire littéraire*, Éd. Nathan.

Durand, Gilbert. (1964), *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F. Collection « Quadrige ».

_____. (1979), *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International éditeurs.

_____. (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Duno.

_____. (1996), *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, «La Pensée et le Sacré ».

Tadié, Jean-Yves. (1987), *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Les Dossiers Belfond.

Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago: Chicago University Press.

Stecker, Robert. 1994. 'Historical Functionalism and the Four Factor Theory,' *British Journal of Aesthetics*, 34, 255-65.

—. 1997. *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park: Pennsylvania State University Press.

—. 2000. 'Is It Reasonable to Attempt to Define Art?' in *Theories of Art Today*, Noël Carroll (ed.), Madison: University of Wisconsin Press, 45-64.

—. 2005. *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*, Lanham: Rowman & Littlefield.

Stock, Kathleen. 2003. 'Historical Definitions of Art,' *Art and Essence*, S. Davies & A. Sukla (eds.), Westport: Praeger, 159-176.

Weitz, Morris.1956. 'The Role of Theory in Aesthetics,' *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 27-35.

Zangwill, Nick. 1995. 'The Creative Theory of Art,' *American Philosophical Quarterly*, 32, 307-23.

—. 2007. *Aesthetic Creation*, Oxford: Oxford University Press.

University Press, 129-45.

Dickie, George. 1974. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca: Cornell University Press.

—. 1984. *The Art Circle: A Theory of Art*, New York: Haven Publications.

Diffey, T.J. 1991. *The Republic of Art and Other Essays*, New York: Peter Lang.

Dissanayake, Ellen. 1995. *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*, Seattle: University of Washington Press.

Freeland, Cynthia. 2001. *But is it Art?* Oxford: Oxford University Press.

Goldie, Peter & Elisabeth Schellekens (eds.) 2007. *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford: Oxford University Press.

Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics and Music*, London: Continuum.

Kivy, Peter. 1997. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, New York: Cambridge University Press.

Korsmeyer, Carolyn. 2004. *Gender and Aesthetics: An Introduction*, New York, Routledge.

Kristeller, Paul O. 1980. 'The Modern System of the Arts', in *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton: Princeton University Press, 163-227.

Levinson, Jerrold.1979. 'Defining Art Historically,' *British Journal of Aesthetics*, 19, 232-50.

—. 1990. 'The Concept of Music,' in *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca: Cornell University Press, 267-78.

—. 2002. 'The Irreducible Historicality of the Concept of Art,' *British Journal of Aesthetics*, 42, 367-79.

Bibliography of cited works

Anderson, James C. 2000. 'Aesthetic Concepts of Art,' in *Theories of Art Today*, Noël Carroll (ed.), Madison: University of Wisconsin Press, 65-92.

Beardsley, Monroe C. 1983. 'An Aesthetic Definition of Art,' in *What Is Art?* H. Curtler (ed.), New York: Haven, 15-29.

Budd, Malcolm. 1995. *The Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*, London: Allen Lane, The Penguin Press.

Brand, Peggy Zeglin. 2000. 'Glaring Omissions in Traditional Theories of Art,' in *Theories of Art Toda***y**, Noël Carroll (ed.), Madison: University of Wisconsin Press, 175-98.

Carney, James D. 1991. 'The Style Theory of Art,' *Pacific Philosophical Quarterly*, 72, 273-89.

Carroll, Noël. 1988. 'Art, Practice, and Narrative,' *Monist*, 71, 140-56.

Davies, Stephen. 1991. *Definitions of Art*, Ithaca: Cornell University Press.

—. 1997a. 'First Art and Art's Definition,' *Southern Journal of Philosophy*, 35, 19-34.

—. 1997b. 'John Cage's *4'33"*: Is It Music?' *Australasian Journal of Philosophy*, 75, 448-62.

—. 2000. 'Non-Western Art and Art's Definition,' in *Theories of Art Today*, Noël Carroll (ed.), Madison: University of Wisconsin Press, 199-216.

—. 2005. 'Definitions of Art,' in *Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (eds.), Second edition, London: Routledge, 227-39.

—. 2006. *The Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing.

—. 2007. 'Is Architecture an Art?' in *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford: Oxford

will fail. The factor I described earlier as implying we should focus on particular art forms rather than art in general—that there may be no natural unity to the grouping of art forms as such—implies that there may be no principled manner for settling what should be admitted to the list of art forms.

Despite this, let us suppose that we can list and define the art forms. And suppose also what is equally implausible, that we have some way of excluding from their boundaries the non-artwork items that appear to belong squarely within them. One further difficulty remains. There may be artworks that belong to no art form, so that identifying and listing all the art forms fails to capture all the examples of art.

Take architecture. While some buildings are artworks and some architects deliberately produce so many art buildings that they deserve the title of artist, the vast majority of competent architects do not create art buildings and that is a reason for doubting that architecture is an art form (Davies 2007), despite its traditional classification as such. (For arguments against my view, see Stecker 2005, ch. 12.) The same applies to photography in my view. Even if we restrict our attention to professional photographers, few of these intend or try to make art photographs. The same point applies in areas that are never usually classed among the art forms. Some written works of religion, philosophy, science, and history properly can be considered works of art, I think, though none of these disciplines should be identified as art forms. For that matter, some makes of car and examples of furniture deserve to be regarded as works of art without its being the case that car or furniture design and manufacture should be identified as art forms.

In that case, a list of the art forms does not cover all the art items and, as argued earlier, also includes much non-art, so we cannot define art simply by defining the individual forms of art and then enumerating them in a list.

and inclusive. Moreover, it is probably uncontroversial to allow there are many more art forms than there are fine arts as identified in the West. Asian shadow puppet plays, Japanese flower arrangement and garden design, stylized Islamic representations of words from the Qu'ran, Middle-eastern handmade rugs, all deserve recognition as art forms. But other cases may be borderline: for instance, the Japanese tea ceremony, origami, rhythmic gymnastics, ice dancing, martial "arts", scrimshaw, quilting, beading, needlepoint sewing, break dancing, wearable "art", haute cuisine, haute couture, firework displays, laser light shows, cake decorating, the designing of aquariums, house interiors, and landscapes, the breeding of "fancy" pigeons for their appearance, and up-market hair-dressing, make-up, and clothing design. Earlier I noted the difficulty that attends the attempt to define a particular art form, such as music, but it is soon apparent that there are similar difficulties with defining the very notion of an art form in general.

One philosopher who attempts this task is Robert Stecker (2005, ch.12) and in doing so he distinguishes an art form, all of the instances of which are artworks, from the equivalent 'medium', which is the broader notion that also encompasses non-art instances. For example, he distinguishes architecture as an art form from architecture as a medium. All the instances of the art form are artworks; the medium of architecture includes non-art buildings as well as the art form and its works. But he thinks the distinction between an art form and its equivalent medium can be made only in light of a worked out conception of art in general. So, Stecker's strategy is not available to the person who is trying to define art in general as the sum of the art forms, because an account of the distinction between an art forms and its equivalent medium can be made only in terms of an account of art in general.

So, unless we can define what an art form is without recourse to a conception of art in general, and unless a list of art forms be produced, along with criteria for inclusion of new, as yet uninvented forms, the conjunctive strategy of defining art as the sum of its forms

by the sum of the art forms. But we have already noticed that this is implausible.

However generous we are in our application of the concept of art, it simply is not the case that all instances of music are instances of art. Advertising jingles, cellphone ringtones, doorbell chimes, nursery rhyme songs, national anthems, and songs like "Happy Birthday" or "Auld Lang Syne" all qualify as music, I think, but do not count as artworks. When we turn to picturing, the same is equally evident. Maps, architect's plans, advertisements in the form of or containing pictures, political cartoons, drawn pictures recording court or crime scenes, illustrations in scientific treatises or fieldguides of birds, animals, or plants, not to mention your three-year old's drawings, might all make the grade as pictures, some of the highest quality and verisimilitude, but do not qualify thereby as art.

On the other side of the coin, there are sonic and visual artworks that do not count as music or picturing. I have already noted that sound artists have successfully produced non-musical sonic artworks. And among the visual artworks that are not pictures in the sense we have been discussing, we might identify forms of calligraphy, not to mention photography, sculpture, and so on.

One response to this last point would be that these further artworks can be catalogued as belonging to other, distinct art forms, and these could be defined in turn. Sculpture and photography are usually included as art forms, for instance. This still leaves the problem that these art form categories take in more than artworks: my holiday snaps are not works of art and neither are the concrete deer and gaudy plaster gnomes that decorate my garden. It is going to be hard or impossible to demarcate art photos, music, and pictures from non-art ones without already having a general conception or definition of art. And there are other reasons for treating the response warily.

Sculpture is traditionally listed as among the art forms, and we might rightly suspect that most, if not all, sculptures are artworks, provided we treat the category of art as broad

it is far from clear how Levinson's definition can separate music from 'motherese'—the distinctive sing-song manner in which mothers universally vocalize to their newborns—or from tone languages (such as Mandarin and Cantonese) and prosodically inflected speech, including spoken poetry. Also daunting is the range of practices that music covers—vocal and instrumental kinds, free improvisations to closely specified works, brief ditties to long opera series, rehearsal versus performance, for real-time presentation as against for playback, for self-amusement versus public presentation, live versus recorded, acoustically produced to computer generated, avant-garde art music to commercial pop, and so on. And music can serve a multitude of functions—to be listened to its for its own sake, as a badge of group identity, to calm or stimulate, for marching and dancing, as accompaniment to any number of activities, to induce sleep, to make shoppers buy more, to enhance ritual, to synchronise the movements of workers, to induce cows to give more milk.

The same diversity of materials, practices, uses, and traditions is apparent in other arts. For example, picturing might employ various kinds of paint, ink, crayon, lead, applied in a variety of ways and to a huge range of surfaces. Pictorial artworks can be hand-painted, or generated from etchings, engravings, lithographs, woodblocks, mosaics, and silkscreens. They can be made and displayed for an extraordinary diversity of purposes: to illustrate religious lore, as therapy, to decorate one's personal space, for sale as high art, as substitutes for friends or family, to teach moral lessons, and so on.

Admittedly, the multiplicity and complexity that has been stressed here do not entail that the attempt to define the individual art forms will inevitably fail, but they surely undermine any inclination to optimism in this regard. Despite this, let us hypothesize that the difficulties facing attempts to define individual art forms can be overcome. In order then to succeed in defining art by aggregating those definitions, it would have to be the case that they map the extension of the term 'art', that is, that all and only the things that are art are covered

forms are no easier to define than is the general category of art. As well, not everything falling within a given art form counts as art, not every instance of art in the given medium falls within the art form, and some artworks do not belong to an art form at all, so conjoining definitions of the individual art forms (supposing they could be defined) would not map the extension of 'art'. Taken together, these problems indicate that the approach advocated here to art's definition cannot be successful or convincing.

It is not common for Western philosophers of art to set out to define the individual art form, for example, music, that is their focus. Instead, they consider particular issues or problems—how does music express emotion? in what does musical understanding consist? what is the ontological character of musical works? and so on—and by working with paradigm examples of musical works, avoid the definitional question. Or they consider the status of controversial cases (as in Davies 1997b, Freeland 2001, Goldie & Schellekens 2007) without settling the definitional question. I speculate that this reticence comes from recognizing how difficult (and unnecessary) the task of definition is bound to prove.

Nevertheless, not all philosophers are so timid. For instance, Levinson (1990) defines music as sounds temporally organized by a person for the purpose of enriching or intensifying experience through active engagement (e.g., listening, dancing, performing) with the sounds regarded primarily, or in significant measure, as sounds. As he is aware, this definition faces a range of potential counterexamples. It excludes birdsong and whalesong from the realm of music, and endangers the standing of music created via the use of chance and aleatoric procedures. Moreover, it seems to exclude background music and much film music, which does not aim to attract attention to itself as sound. Meanwhile, it does not acknowledge the possibility of sound art, which involves the ordering of sound for aesthetic appreciation but deliberately selecting sounds for their *non-musical* qualities, as distinct from music. (One philosopher who argues for this distinction is Hamilton in 2007.) And

of the many definitions that have been presented has been widely accepted, and all have been widely criticized and challenged. (For my reviews of these debates, see Davies 1991, 1997a, 2005.) One problem, for example, is that most definitions relativize the creation of art to an artworld context, but fail to provide a non-circular account of what makes something an artworld (Davies 2000); in effect, they assume the preeminence of the Western artworld in providing the setting for art's creation and appreciation. Meanwhile, skepticism about the possibility of defining art, even among philosophers of art, has never waned. And feminists have added to this by offering socio-political critiques of the spurious objectivity and universality conferred on patriarchal ideologies and values by attempts to present them as definitional of art and its practices (Brand 2000, Korsmeyer 2004).

***

In this section I consider the possibility of defining not art in general but rather the individual arts—picturing, drama, music, literature, sculpture, and so on—with the idea that we might then characterize art in general simply by aggregating this set of definitions. In other words, the approach considered here is more particular and conjunctive than that most often adopted by the theorists discussed above.

Among the considerations that point us in this direction are the following: the arts were not classed together in the West until the mid-eighteenth century (Kristeller 1980, Shiner 2001), which suggests they do not form a unified kind, and they are distinguished as much by their differences as their similarities (Kivy 1997), including the respects in which they have value (Budd 1995). It is because she doubts that the concept has a single core that the ethologist, Dissanayake (1995: 41) recommends that talk of 'art' should be replaced with discussion solely in terms of the individual art forms.

Despite these observations, I now criticize this approach. To focus the debate, I concentrate mainly on music and pictorial (figurative) art. I suggest that the individual art

argued that items become art through the actions of members—artists (Dickie 1974, 1984), the art public (Diffey 1991), or art experts (Stock 2003)—of an informally organized institution, the 'artworld'. Opposing the institutional theory was an account that appealed to the traditional notion of the aesthetic: something is art if it is intended to afford valuable aesthetic experience through contemplation of the aesthetic properties that it is created to have (Beardsley 1983, Zangwill 1995, 2007, Anderson 2000). In other words, whereas the institutional theory attempted to define art in terms of the social *procedures* through which the work became invested with art-status, the aesthetic theory instead stressed art's intended *function* as a source of aesthetic pleasure.

By contrast, with these two styles of definition, *historical* approaches aimed to define art recursively: something becomes an artwork by standing in the appropriate relation to prior artworks. According to Levinson (1979, 2002), the art-defining relation is that of being intended for the same regard as earlier art; for Carroll (1988), it is that of being connected to prior artworks via a true and coherent historical narrative; for Carney (1991), it is that of sharing or referring to the style of prior artworks. Though the emphasis usually falls in these theories on the characterization of the art-defining relation, they need a second, non-recursive part for their completion: they must also explain how the first generation of artworks, those without artwork predecessors, became art.

With their two-part structure, historical definitions are disjunctive. Not surprisingly, other forms of disjunctive definition have been proposed, sometimes combining what were viewed as the best elements of the rival definitions just discussed. (For example, see Stecker 1994, 1997.)

Stecker (2000) proposes that, over the years, there has been a convergence among theorists on recognition of the ineliminability of reference to intention, function, the history of practice, and institutional history in a successful definition. But even if this is true, none

In the main section of this paper, I consider the prospect of defining art conjunctively, by defining the individual arts and joining these definitions in an exhaustive list. I argue against the likely success of this project. Prior to that discussion, I review the approaches to art's definition that have dominated in Anglophone analytic philosophy over the past sixty years.

***

In the 1950s, a number of philosophers argued that art cannot be defined according to the traditional schema of necessary conditions that are jointly sufficient. (These philosophers included John Passmore, Paul Ziff, W.B. Gallie and W.E. Kennick, but the most well known article was by Morris Weitz (1956).) Their attitude derived more from skepticism toward essentialism expressed by Wittgenstein in his *Philosophical Investigations* (1951) than from critical examination of then current definitions.

In fact, it was not until the emergence of the "institutional theory" of art in the late 1960s that twentieth-century analytic philosophers of art became interested in the project of definition. This theory

Trying to Define Art as the Sum of the Arts

Stephen Davies, Ph.D.
Assistant Professor at Philosophy Department;
University of Auckland.

Sj.davis@auckland.ac.nz

The Position of Personal Self or Creative Self

Ali Abbasi, Ph.D.

Associate Professor of French Literature; Shahid Beheshti University

Thematic criticism approaches the core meaning of the author's imaginative world. Thematic critic aspires to connect his second self to the author's second self or to the creative self of an art work in order to connect the available consciousness together. On the one hand, the thematic critic has to sympathize with the work, and on the other hand, has to have recourse to science and reason in order to read a text. Doing so, s/he can get into the imaginary and dictional network of an object. Theme of a work repeats itself in different forms in the imaginary and dictional network. The purpose of thematic criticism is to bring consciousness to the imaginative, meditative, and emotional world of the author.

Gaston Bachelard, Rousset, Gilber Durand are among the critics who have tried to find identification with literature while considering literature as a phenomenological entity. Gilber Duran, like his professor Bachelard and like Rousset, tried to create a connection between thematic studies and structural analysis. I will discuss his method in the following article.

The main target of the following article is to introduce the kind of scientific method by which we can reach the main emotional, analytical and perceptive core of the text from the different images and different dictional networks of the text itself. This is done in order to get to the creative self of the writer and to perceive meaning from the available thick layers. One of the aims of this article is to answer the question why a critic should search for the writer's self and the reader's self in the original myth and not in the personal myth.

Key words:

Writer's self, Reader's self, Theme, Consciousness, Analysis, Cluster of images, Similar images, Connection.

Thematic Criticism and its Current Perspective
From Jean Pierre Richard to Michel Collot

Nasrin Khatat, Ph.D.
Proffesor at Shahid Behehshti University

Jean Pierre Richard is a remarkable figure among the founders of thematic criticism. On the one hand, he has stabilized Gaston Bachelard's method, as the founder of thematic criticism, in his various and rich works, and, on the other hand, he has been the cause of the new method called "structure of horizon", which is a source for new aspects and the current perspective of thematic criticism. This article, after studying and analyzing the characteristics of the critical concepts in Jean Pierre Richard's works, reviews the connection of Richard's idea with structure of horizon, which has been founded by one of his pupils, Michel Collot.

Key words:
Thematic criticism, Imaginary world, Structure of horizon, Jean Pierre Richard, Michel Collot.

Thematic Criticism From Starobinski's Point of View

Faranak Aziz Zadeh

French Literature Ph.D. Student

Jean Starobinski is one of the prominent figures of thematic criticism. Like other thematic critics, he views literature as something experimental and emotional, which bears a spiritual essence rather than being a scientific object. Starobinski has established the foundation of his criticism on observation and connection. These two items, which are among the most important and fundamental issues of thematic criticism, have a specific place in Starobinski's method. The concept of observation in Starobinski's method has expanded to be a critical observation which involves distance (a view that studies the work objectively) and sympathy (i.e. to get close to the text in order to achieve an insightful knowledge of it).The present article aspires to study the concept of observation from Starobinski's point of view and the development of his critical views.

Key words:

Thematic criticism, Starobinski, Observation, Distance, Observation based on sympathy.

Poulet's Criticism Based on the Mixing of Consciousness of Criticism and Writer's Consciousness

Morteza Babak Moein, Ph.D.
Academic member of Azad University; Tehran

Being influence by Gaston Bachelard's ideas and theories and the founders of Geneva school, thematic criticism came into being before structuralism in opposition to the academic-traditional criticism. Jeorge Poulet is one of the critics of this approach whose method is based on the wholehearted sympathy of the critic with the author. The critic, therefore, along with an adventure in the inner world of the author, connects his own consciousness with that of the author, so that the text turns to be a mirror to the inner world of the critic.

This article, after examining the roots of thematic criticism, points out to the task of criticism from Poulet's point of view, and then it will discuss that Poulet's criticism is based on a search for cogito or the prior consciousness of the self in different authors. Finally it will just raise this basic question: is it viable to apply thematic criticism to other areas?

Key words:
Thematic criticism, Bachelard, Jeorge Poulet, Consciousness, Cogito.

Criticism of Imaginary World and Thematic Criticism
From Gaston Bachelard to Jean-Pierre Richard

Negin Tahvildari, Ph.D.
Assistant Professor at Alzahra University

The magnificent status of Jean Pierre Richard in the intellectual movements and schools of criticism in the present and past century, the importance of his view of thematic criticism, and the unique method of this competent criticism in analyzing and studying artistic works, have all in all made him an influential founder of the kind of criticism which is exceptional in its type. Indeed, the particular feature of his critical method is that- apart from any predicted law or any preset theory- he tries to sympathize with each work in order to find its special and unique personal project.

In the present article I will try to first have a glance at the thematic criticism from Gaston Bachelard's point of view to an examination of Jean Pierre Richard's method in the territory governed by the imagination of artists. And in order to study Richard's critical point of view, it is, in fact, impossible not to consider the movement in which he has elaborated his works. After a quick reference to thematic criticism and his influence of Bachelard, I will introduce the critical method of Jean Pierre Richard on the imaginary world. Finally, I will present some ways of reading that method proposes.

Key words:
Thematic criticism, Criticism of the imaginary world, Jean- Pierre Richard, Gaston Bachelard, Coherence, Personal project.

Trying to Define Art as the Sum of the Arts

Stephen Davies, Ph.D.
Assistant Professor at Philosophy Department; University of Auckland.

After reviewing the strategies for defining art that have been adopted by Anglophone analytic philosophers in the past fifty years, I consider the prospect of defining art conjunctively, that is, by defining the individual arts and joining these definitions in an exhaustive list. I suggest that the individual art forms are no easier to define than is the general category of art. As well, not everything falling within a given art form counts as art, not every instance of art in the given medium falls within the art form, and some artworks do not belong to an art form at all, so conjoining definitions of the individual art forms (supposing they could be defined) would not map the extension of 'art'. Taken together, these problems indicate that the approach advocated here to art's definition cannot be successful or convincing.

Key words:
Art form, Individual art form, Art difinition, Concept of art.

A Glance at Heidegger's Phenomenological Hermeneutic Research on Art

Mohammad Javad Safian, Ph.D.
Academic Member of Philosophy Department; Tehran University

Heidegger responds to the questions of the nature of art in a different way from the common and conventional methods in the modern time, which are commonly based on aesthetics. The route he takes to get close to the nature of art and the truth of art is a tortuous and hard one. This is so because, in his view, our understanding and appreciation of art, art works, and their relationship to us is veiled by the long historical ontic, Which is by itself a product of the ignorance of being. Heidegger views the history of the late two or three thousand years as the history of the ignorance of being. Ignoring being, man regards himself as the very being, views everything from his own viewpoint, and takes this viewpoint as the very truth.

This tendency is quite obvious in our view of art and art works. Heidegger calls into challenge the most obvious and taken for granted concepts such as object and the objectness of an object, tools and their concept, man and his existence, Earth, and the concept of truth. Our perception of art and artworks is based on these named concepts and they have been created on the basis of this ignorance of being. To get into the nature of art, therefore, one should rise above these concepts and the related ignorance. To do so, Heidegger has found some methods in his phenomenological approach.

The hermeneutic phenomenological *Dasian* method can be reduced to: let the objects present themselves, and do not impose anything on them. By putting numerous questions forward, he is to rise above the common concepts in order to allow the objects (whether art works, tools, Earth, truth, human nature or else) present themselves.

Key words:
Phenomenology, Hermeneutics, Art works, Separation and destruction, Truth, Universe, Earth.

Preface

This issue of Pazhouhesh Nameh consists of seven articles included in two sections. The first section, Pazhouhesh Nameh, includes two articles; one deals with Heidegger's phenomenological- hermeneutic method, which is aimed at getting closer to the nature of art (to read more about phenomenology the readers can refer to the sixth issue of Pazhouhesh Nameh). The second article, which is monographed by a non-local professor, while examining the different aspects of art works, is to answer the question whether one can call whatever is produced in an art frame work an art work or not. It is a fundamental question which has constantly occupied the mind of art researchers.

Naghd Nameh of this issue is devoted to one of the most important approaches of modern criticism called Thematic Criticism, and includes five articles. The words theme and thematic criticism are widely used while in most cases they have rarely been known in our country. The theoreticians of this approach are not properly known to the readers and researchers either. This is the case here while in many countries, especially in Europe, numerous articles and books have been written on the named issue. Surprisingly enough, this approach has many affinities with Eastern and Iranian culture and can be adopted by academic Iranian researchers as one of the current approaches of criticism. Some of the monographers of the present articles have attempted to delineate the essence of this approach along with a specific attention given to the ways this approach is applied to the art works. What makes this issue unique is that these efforts to introduce thematic criticism to the readers are made for the first time in this country, and some of the theoreticians of this approach are also for the first time introduced to the art elite, and this gives extra credit to this issue.

Contents

First Section:

Mohammad Javad Safian / A Glance at Heidegger's Phenomenological Hermeneutic Research on Art

Stephen Davies / Trying to Define Art as the Sum of the Arts

Second Section:

Negin Tahvildari / Criticism of Imaginary World and Thematic Criticism From Gaston Bachelard to Jean Pierre Richard

Morteza Babak Moein / Poulet's Criticism Based on the Mixing of Consciousness of Criticism and Writer's Consciousness

Faranak Aziz Zadeh / Thematic Criticism From Starobinski's Point of View

Nasrin Khatat / Thematic Criticism and its Current Perspective From Jean Pierre Richard to Michel Collot

Ali Abbasi / The Position of Personal Self or Creative Self

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar
Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Issue on Thematic Criticism of Art)

Volume 2, No.2, (Serial no.: 8), Spring 2008
ISSN 1735-7896
Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh
Editor-in Chief: Manijheh Kangarani
Guest Editor: Morteza Babak Moein
Editorial Board: Hassan Bolkhari,
Shahram Pazouki, Parvin Partovi,
Mehdi Hosaini, Zahra Rahnavard,
Farzan Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh.

With thanks to: Mir-Hossein Moosavi, Amir Ali Nojoumian, Morteza Babak Moein, Ali Reza Esmaeili, Fateme Benvidi, Akram Bakhshi

Logo Designer: Javad Pouyan
Graphic Designer: Sohrab Kalhornia
Editor: A. Mirshakak
Translator & Editor: Mohsen Fakhri

Address: Iranian Academy of Arts, No. 23,
Loghman-e-Adham St., Felestin St., Tehran

Tel:(+98 21) 66951650-54 /66416386
Fax:(+98 21) 66951663-66951655

Web Site: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
Email: kangarani@honar.ac.ir

8
Spring 2008

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Thematic Criticism of Art