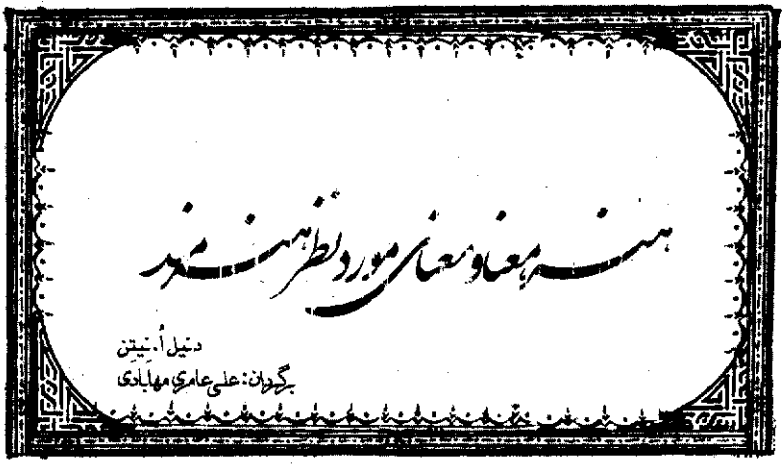


درآمد

قرار است موضوع کلی این فصل تأویل آثار هنری باشد، پس گفتن چند جمله دربارهٔ چیزهایی که تحت این عنوان مد نظر قرار خواهم داد، کافی است. گسترهٔ این طرح محدود به چیزی خواهد شد که باید آن را *تأویل انتقادی* نامید. من این عنوان را برایش انتخاب می‌کنم و هدفم اشاره صریح به فعالیت‌های منتقدان حرفه‌ای نیست، بلکه عمدتاً می‌خواهم آن را از نوعی تأویل که شاید گفته شود هنرمندان هنگام اجرای متون نمایشی یا تصنیفات موسیقی انجام می‌دهند، متمایز سازم. مسلماً تأویل‌هایی که حین اجرا صورت می‌گیرد غالباً (و شاید همواره) شامل نوعی تأویل انتقادی هم است و به نظر بعید می‌رسد که خط کاملاً واضحی این دو را از هم جدا کرده باشد. ولی تأویل اول موضوعاتی دیگر را هم مطرح می‌سازد که نباید آن‌ها را در این فصل بیاورم. شاید بتوان نوع تأویل انتقادی‌ای را که در این‌جا می‌خواهم مورد توجه قرار دهم، به طور غیر رسمی، کشف یا افشای معنی اثر هنری توصیف کرد. این فعالیت که منتقد حرفه‌ای نیز غالباً همان قدر به آن می‌پردازد، مورد توجه مخاطبان عادی یا بازدیدکنندگان از موزه نیز هست. پس تأویل، فعالیتی عادی است، فعالیتی که هر یک از ما در آن شرکت می‌کنیم و همهٔ ما با آن آشناییم. شاید به اشتباه تصور شود که چون این فعالیت امری عادی است ظاهراً با معیارها سر و کاری ندارد، ولی امیدوارم بتوانم نشان دهم که این ظاهر فریبنده است.

در توصیف تأویل به منزلهٔ افشای معنا، واژهٔ معنا را باید به نحو گسترده‌ای در نظر گرفت، چنان‌که نباید محدود به نوعی تأویل معناشناختی[1] باشد که مرتبط با تأویل متن زبان‌شناختی است، بلکه شامل توجه به ویژگی‌های بازنمایانه و بیانگر آثار هنری یا موسیقی هم می‌شود. پس تأویل، سرآغاز درک اثر هنری است ولی فرآیندِ درک، طیف کاملی از انواع آگاهی‌ها دربارهٔ مختصات مرتبط اثر هنریِ مورد بحث را فرا می‌گیرد. برخی از نگره‌پردازان گفته‌اند که تأویل

1. semantic

انتقادی، «توضیح این موضوع است که چرا آثار هنری، مؤلفه‌ها، از جمله معانی خاص خود را دارند» ولی به نظر من عباراتی چون «توضیح این موضوع که چرا» باعث نوعی اشتباه میان توضیحات علت و معلولی و توجیهات تأویلی می‌شوند که باید از آن‌ها پرهیز کرد. در فرآیند تأویل، گرایشی به استفاده از این توجیهات دیده می‌شود.

در این فصل باید توجه به تأویل را دقیق‌تر بیان کرد و آن را به موضوع بررسی اهمیت نیت در تأویل رساند. موضوعی که در این‌جا مورد بحث قرار می‌گیرد، ارتباط نیت هنرمندان با تأویل آثارشان است، به ویژه این‌که آیا نیت هنرمند می‌تواند به تأویل صحیح اثرش کمک کند یا نکند حتی دامنهٔ تأویل‌های ممکن از اثر را محدود می‌سازد. بحث دربارهٔ این پرسش جدید نیست و برخی مسیرهای این بحث‌ها به خوبی پیموده شده است. با وجود این مسیرهای جدیدی هم وجود دارند که باید پیموده شوند یا مورد توجه قرار بگیرند و برای آن‌که دلالت و اهمیت آن‌ها را دریابیم، باید نخست به برخی از نکات مهم مربوط به آغاز این بحث بپردازیم.

چندان جای پرسش ندارد که مباحث مدرن تأویل و نیت با آراء *ویلیام ویمست* و *مونرو بردسلی* در مقاله‌شان *مغلطهٔ نیت‌مند* آغاز شد که در سال ۱۹۴۶ به رشتهٔ تحریر درآمد. آن‌ها در بحث معروف خود علیه توصیف، تأویل و ارزیابی نیت‌مندانهٔ آثار ادبی استدلال می‌کنند. بردسلی در آثار بعدی‌اش، بردسلی (۱۹۵۸، ۱۹۷۰) این دیدگاه را بسط و آن را به تمام هنرها گسترش می‌دهد. بحث اساسی در کل این دیدگاه ساده، قدرتمند و ظاهراً تعیین‌کننده است، این‌که آیا نیات هنرمند به نحو موفقیت‌آمیزی در اثر تجلی یافته‌اند یا نه. اگر چنین باشد پس هر نوع ارجاع خارجی به زندگی هنرمند کمکی به فهم بهتر آن نمی‌کند و اگر چنین نباشد پس هنرمند شکست خورده و این اطلاعات خارجی صرفاً ممکن است ما را از خود اثر به سوی امور نامربوط بکشانند. ارجاع به این اطلاعات اضافی منجر به خوانش یک معنی خاص در اثر و نه خود آن اثر می‌شود.

در مقالهٔ حاضر اساساً می‌خواهم از همین دیدگاه *ضدنیت‌باور*[2] دفاع کنم. این دیدگاه نیاز به دفاع دارد، زیرا شماری از استدلال‌های اخیر و دیدگاه‌های جایگزین سعی کرده‌اند تا موقعیت آن را به عنوان موضعی روشنفکرانه زیر سؤال ببرند. نخستین کار این مقاله توضیح آسیب‌پذیری‌هایی است که در دیدگاه ضدنیت‌باور دیده می‌شوند. وقتی این کار انجام شد، دیدگاه ضدنیت‌باور را به نحو کامل‌تری بسط خواهم داد و استدلال‌های جدیدی در دفاع از آن ارائه خواهم کرد.

نقد ضدنیت‌باوری کلاسیک

در حالی که دیدگاه اساسی ضدنیت‌باور از جنبهٔ احساسی جذابیت دارد، حتی بهترین بیانیه‌های کلاسیک آن دچار مسائلی هستند. پس وقتی بردسلی (۱۹۵۸) دیدگاه خود را بسط داد، معیارهایش را دربارهٔ اعتبار انتقادی صرفاً در چهارچوب مختصات ادراکی/پدیدارشناختی قرار داد. مختصات معتبر از جنبهٔ زیبایی‌شناختی در حکم ویژگی‌های درونی اثر شناسایی شدند، در حالی که

2. anti-intentionalist

شواهد درونی به منزلهٔ «شواهدی ناشی از بررسی مستقیم اُبژه» تعریف شدند. برای نمونه حقیقت دربارهٔ تشریح انتقادی و بیانیه‌های تأویلی دربارهٔ یک اثر نقاشی با «درک مستقیم خود آن اثر نقاشی» مسیر می‌شود.

مثال‌های بردسلی عملاً نمایانگر درکی غنی‌تر از چیزی است که وجه درونی آثار هنری را تشکیل می‌دهد و او آشکارا می‌گوید که توانایی برای درک کامل اُبژه‌های زیبایی‌شناختی وابسته به چیزی است که وی آن را یک تودهٔ عظیم ادارکی می‌نامد. البته چنین دیدگاهی جا برای مخالفت هم باقی گذاشت و اذعان شد که برای ایجاد مفهومی قابل قبول، توصیف و تأویل انتقادی بسیار محدودکننده است. *موشکافی صرف* چنان که *ریچارد وُلهایم*(۱۹۸۰) می‌گوید، بسیار کم‌رنگ‌تر از آن است که بتواند زمینه‌ای برای تحلیل انتقادی باشد. مشاهدهٔ لکه‌ای از رنگ در حکم بازنمایی یک خانه، مجموعه‌ای از علایم در حکم بخشی از یک زبان، تصاویر گذرا بر پرده در حکم افرادی که در فضا حرکت می‌کنند، شنیدن اصوات به منزلهٔ موسیقی، یا جنبش‌هایی که به یک اثر موسیقیایی صرف تعلق دارند، هر کدام به روش خاص (و بسیار متفاوت) دسترسی به واقعیت‌های خارجی را می‌طلبد، واقعیت‌هایی که در برخورد اول با اُبژهٔ هنری قابل درک نیستند. بردسلی اذعان می‌دارد که تشخیص ویژگی‌های بازنمایانه، بیانگر و معنایی پیشاپیش، نیاز به خروج از تجربهٔ اولیه دارد. وی می‌نویسد:

> قطعات موسیقی و متون نمایشی به زبانی نوشته شده‌اند که باید آن را آموخت. شاید واکنش کامل به اُبژه‌های زیبایی‌شناختی نیاز به آشنایی قبلی با سبک کلی اثر یا آثار دیگری داشته باشد که خود اثر به آن‌ها ارجاع می‌دهد یا در تضاد شدید با آن‌ها است.

به هر حال وقتی این امر محقق شد، وضوح تمایز درونی- بیرونی شبیه سراب می‌نماید. بدین ترتیب بخشی از ساختار محوری بحث تضعیف می‌شود. شاید بپرسیم که اگر برای درک کامل اثر برخی از واقعیت‌های خارجی مورد توجه قرار بگیرد، چه چیز «در آن تجلی می‌یابد؟» استدلال‌های بعدی مانند استدلال‌های *کندال والتن* (۱۹۷۰) وابستگی ویژگی‌های بیانی به رده‌بندی کامل آثار هنری و وابستگی رده‌بندی را به مجموعه‌ای از عوامل خارجی در اثر تصریح می‌کنند. این استدلال‌ها نشان می‌دهند که کیفیات ادراکی را به خودی خود نمی‌توان از واقعیت‌های تاریخی و دیگر واقعیت‌ها تفکیک کرد. نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیری که والتن ما را به سوی آن هدایت می‌کند، این است که گویا بیشتر ویژگی‌های جالب زیبایی‌شناختی و هنری، اگر نه همه‌شان به طریقی جنبهٔ ارتباطی دارند.

پرسش جدید این خواهد بود: «جنبهٔ ارتباطی با چه؟» بردسلی اظهار داشت که *اطلاعات ادراکی*[3] با این مقوله مرتبط است ولی دربارهٔ اطلاعات مربوط به زندگی‌نامه (به ویژه اهداف و نیات) تمایزی قائل شد. از سوی دیگر اگر چنان که والتن (در بین دیگران) با موفقیت استدلال

3. apperceptual

منیل اُنیتق
۶۸-۶۹

کرده است، زمینهٔ تاریخی تولید، آشکارا مرتبط با تأویل باشد (زمینهٔ زبان‌شناسی آشکارترین نمونه است)، پس شاید چنین به نظر برسد که روش بردسلی برای ایجاد تمایز، ویژه و تخصصی است. استدلال بردسلی تا حد زیادی متکی بر جذابیت دیدگاه بنیادین اوست، به ویژه وی مواردی از اختلاف را بررسی می‌کند که به نظر می‌آید جزو نیات هنرمند نبوده‌اند. پس در مثال او به دشواری می‌توان نتیجه‌گیری کرد که مجسمه‌ای که آن را به صورتی ضمخت و صورتی درک می‌کنیم، در واقع لطیف و آبی رنگ است، صرفاً به دلیل آن‌که مجسمه‌ساز اصرار داشته که نیتش ایجاد حالت دوم بوده است ولی با توجه به پیچیدگی تأویل، گسترهٔ موارد بحث‌انگیزتر و توسعهٔ نمونه‌های پیچیده‌تر نیت‌باوری، چنین دفاعیه‌ای به نظر بسیار ساده‌انگارانه می‌نماید.

مسائل دیگری هم وجود دارند که عمدتاً نه به تعریف ویژگی‌های دیدگاه بردسلی بلکه به دیدگاه ضدنیت‌باوری در حالت کلی آن مربوط می‌شوند. برای نمونه برخی از مؤلفان استدلال کرده‌اند که چنین دیدگاهی نمی‌تواند دربارهٔ کاربردهای مشخصاً ادبی زبان از جمله کنایه و استعاره توضیح بدهد. مطابق با یک تحلیل استاندارد ضدنیت‌باور، معنای متن ادبی وابسته به ویژگی‌های درونی آن، واژه‌های آن و ساختار ادبی است که بر مبنای قواعد عمومی کاربرد زبان‌شناسی ایجاد شده و در زمان خود مورد استفاده قرار می‌گیرد ولی این موضوع گفته شده است که حتی چنین رویکرد پیچیده‌ای صرفاً معانی عینی را در متون نمود می‌دهد و گرایش تأویل‌گرانه که از طریق بیان‌های کنایی یا استعاری مطرح می‌شود، بیش از هر چیز نیاز به ارجاع به نیت مولف دارد. فکر اصلی این است که استعاره در عمل به معنای چیزی متفاوت با آن است که بیان می‌شود، این‌که معنای بیان استعاری در واقع کاملاً متضاد با چیزی است که فرد می‌گوید.

در واقع این موضوع روشن است که معنای استعاره را نباید مستقیماً به تنهایی در معانی تحت‌اللفظی جای‌داده‌شده در اجزای آن جست. نمی‌توانیم به طور کامل معنی یک گفتهٔ کنایی را صرفاً با تمرکز بر توالی واژه‌های موجود در آن گفته درک کنیم. به هر حال این واقعیت‌ها منحصر به کنایه و استعاره نیستند. اغلب بیان‌های زبان‌شناختی (تحت‌اللفظی یا غیره) جدا از زمینهٔ بزرگ‌تر خود به طور کامل قابل درک نیستند. پس واکنش ضدنیت‌باور ارجاعی به این زمینهٔ بزرگ‌تر برای شناخت معنای استعاره یا مفهوم کنایی بیان است. در تمام این موارد، زمینه را باید به اندازهٔ کافی گسترده درک کرد تا شامل کلیدهای زبان‌شناختی‌ای باشد که از دامنهٔ متن کامل که بیان در آن انجام می‌شود تا غنای ضمنی واژه‌ها را که در زمینهٔ تاریخی‌شان گسترش می‌یابند و حتی اشارات و آهنگ‌های کلامی را که این بیان را همراهی می‌کنند، دربرگیرد. بدین ترتیب دیدگاه ضدنیت‌باور اصرار می‌کند که این نیت *جاناتان سویفت* در *پیشنهاد متواضعانه* نیست که باعث می‌شود عبارات کودکان *فری‌کَسه* (غذای گوشت یا مرغ با سس سفید) کنایی شود، این برآمد کلیدهای زبان‌شناختی در متن مقاله به طور کلی، واژه‌ها و معنای ضمنی چون *فری‌کَسه* در

جامعهٔ زبان‌شناختی و بیان آن زبان است که می‌گوید این کلمه را باید با حالتی کنایی خواند و استنباط کرد. وقتی چنین شاخص‌هایی وجود نداشته باشد، نیت مؤلفانه ابداً نمی‌تواند متن را تبدیل به متنی کنایه‌آمیز کند. وقتی چنین شاخص‌های در متنی مانند *پیشنهاد متواضعانه* وجود داشته باشد، هیچ تلاشی از جانب مؤلف نمی‌تواند لحن کنایی آن را از بین ببرد (نیتن ۱۹۸۲). به همین نحو مؤلف نمی‌تواند صرفاً با این اراده که بیانی ادبی شکل یدهد (چه درست باشد چه غلط) آن را به صورت استعاری درآورد.

در دیدگاه ضدنیت‌باور ضرورت دارد که این کلیدها تماماً از نظر اجتماعی قابل درک باشند و زمینهٔ مرتبط به منزلهٔ زمینه‌ای منطقی (البته نه اتفاقی)، متمایز از آن‌چه شاید مؤلف نیت کرده و نگرشی که داشته استنباط شود ولی بر حسب ضرورت لازم است تا چیزهای دیگری هم دربارهٔ این زمینهٔ گستردهٔ اجتماعی گفته شود. در همهٔ تأویل‌های زبان‌شناختی، فرضیات پس‌زمینهٔ غیر

زبان‌شناختی هم وجود دارند و در بین آن‌ها فرضیات مبتنی بر وقایع پیرامون ماهیت جهان نیز موجود هستند که هر تأویلی باید بر اساس آن‌ها پیش برود، هم‌چنین فرضیات فرازبان‌شناختی از جمله این فرض که هر بیانی بایست بیانگری هم داشته باشد و نیز فرضیاتی که گویندگان و شنوندگان عادی، دربارهٔ دنیایی که در آن زندگی می‌کنند، مطرح می‌سازند. پس برای نمونه فرضیات پس‌زمینهٔ استانده، باعث می‌شوند که انواع معانی محتمل برای واژهٔ بانک کنار بروند. برای نمونه در جملهٔ «با وجود بازار بورس من تصمیم دارم تا پول خود را در بانک بگذارم.» در این‌جا بانک به طور کامل در حکم نهادی مالی و نه کرانهٔ دریا یا ضربه در بازی بیلیارد استنباط می‌شود. گرچه این ماحصل نیتی خاص از جانب گوینده است ولی بر اساس فرضیات پس‌زمینه پول عمدتاً در موسسهٔ مالی و نه ساحل کنار آب نگهداری می‌شود.

این پیش فرض‌های پس‌زمینه به واقعیتی عینی و مستقل مربوط می‌شوند و نه همان‌طور که قبلاً گفتیم به آن‌چه مؤلف واقعی از زمینه برمی‌گیرد. فرضیات پس‌زمینه را باید به طور آشکار کنار زد (از طریق ساختن یک سازهٔ زبان‌شناختی متفاوت، «حتی اگر قرار است این سازه شنی باشد»). شکست در انجام این کار باعث می‌شود تا معنای پیش‌فرض هم‌چنان باقی بماند. جایی که شکستِ آشکارِ فرضیات ضرورتی ندارد، گوینده می‌تواند بیان بی‌ابهام را تبدیل به بیانی مبهم سازد یا معنای کلی بیان را از طریق یک عمل ذهنی خصوصی در مجموعه‌ای جایگزین از فرضیاتِ پس‌زمینه قرار دهد. نتیجهٔ این کار شکل‌گیری تمام گفتمان‌های معمول را ناممکن یا در بهترین حالت تصادفی خواهد ساخت. این امر در بطن قواعد گفتمان اجتماعی، امکان خود زبان واقع می‌شود.

محقق ضدنیت‌باور برای قابل فهم ساختن معنای اجتماعی باید بر ارتباط این زمینه‌های پیش‌فرض اصرار ورزد و چنین هم می‌کند. اذعان به ارتباط چنین فرضیات پس‌زمینه‌ای باعث می‌شود تا پیچیدگی ارتباطی در دیدگاه ضدنیت‌باور آشکارتر گردد، ولی در عین حال باید روشن شود که لازم نیست این پیچیدگی موضع ضدنیت‌باوری بنیادین را کمرنگ سازد که مطابق آن ارتباط، متکی بر وضعیت ذهنی یا نیت مؤلف یا درک زمینه نیست. با وجود این، دیدگاه ضدنیت‌باور هم‌چنان شرح و بسط دیگری می‌طلبد. منبع آن باز هم روش واکنش به نوعی خاص از نقد است، نقدی که نخستین بار به آشکارترین شکل در کتاب *ذهن و هنر* نوشتهٔ *گای سیرسلو* مطرح شد. در آن‌جا سیرسلو از طریق مجموعه‌ای از مثال‌ها در هنرهای مختلف استدلال می‌کند که نسبت‌دادن مختصات بیانی به آثار هنری گاهی نیازمند آگاهی دربارهٔ ویژگی‌های خاصی از آن هنرمند به خصوص است. یکی از موفق‌ترین و قابل‌بحث‌ترین این مثال‌ها، تأویل *نقاشی رقص عروسی در فضای باز* اثر *بروگل* است (سیرسلو ۱۹۷۲: ۴۳). سیرسلو ادعا می‌کند که کیفیت کنایی این اثر ناشی از هم‌جواری خاص چهره‌های ملال‌زدهٔ دهقانان بر پس‌زمینهٔ جشن است، چنان‌که

بروگل می‌توانست چهره‌های دهقانان را به نحو متفاوتی نقاشی کند. به این ترتیب سیرسلو ادعا می‌کند که اگر حالت این چهره‌ها صرفاً ناشی از عدم مهارت بروگل بود، دیگر جایی برای نسبت دادن کنایه به این اثر وجود نمی‌داشت.

گویا به معنایی، مهارت هنرمند تلویحاً در نسبت دادن کیفیات خاص هنری نمود می‌یابد ولی چنان که شاید ضدنیت‌گرایان به سرعت خاطرنشان کنند، در موارد کاملاً عادی چنین داوری‌هایی لزوماً با این پیش‌فرض همراه نیست که مؤلف یا گویندهٔ یک رخداد مهارت دارد یا در موارد خاص حتی خارج از دنیای داستانی وجود دارد. پس در یکی از آشکارترین مثال‌ها وقتی ما معانی خاصی را به اظهارات اُدیپ در نمایش‌نامهٔ *اُدیپ شهریار* اثر *سوفکل* نسبت می‌دهیم، چنین نمی‌پنداریم که گوینده، شخصی واقعی است. هم‌چنین در اجرای نمایش‌نامه نیز هیچ کس واقعاً نمی‌خواهد وضعیتی خاص و ذهنی را که مرتبط با معنای اظهارات اُدیپ هستند، به بازیگر نقش وی نسبت بدهد. به علاوه فرضیات دربارهٔ شرایط ذهنی سوفکل هیچ ارتباط مستقیمی با کیفیت بیانی اظهارات اُدیپ ندارد. نیازی نبوده که خود سوفکل این نومیدی را احساس کند یا قصد داشته باشد که آن را بیان کند، وی حتی این امکان را داشت که از واژه‌های دیگری استفاده کند، چنان‌که مثلاً گفتهٔ اُدیپ: «چشم به چه کار من می‌آید وقتی همه جا سراسر زشتی است؟» اوج نومیدی و پشیمانی را نشان می‌دهد.

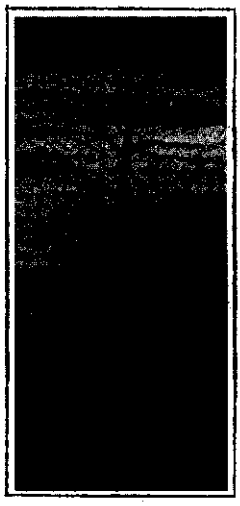
در تأویل هیچ نیازی به پژوهش دربارهٔ مهارت ذهنی مؤلف واقعی نیست و چنین چیزی انجام یا حتی در نظر هم گرفته نشده است. علت آن است که مهارتِ فرض‌شده، کاملاً فرضی است، چنان که در قواعد خود تأویل به ودیعه نهاده شده است. طبعاً قواعد به خودی خود متکی بر تداوم کنش موفقیت‌آمیز بیان هستند که در مهارت واقعیِ گویندگان، انتخاب‌های واقعی که به وسیلهٔ گویندگان دارای گوشت و خون انجام شده است، بازتاب می‌یابد ولی وقتی قواعد معنا تثبیت شدند، بدون نیاز به هیچ نوع وضعیت خاص ذهنی که متعلق به فرد خاصی باشد، به کار می‌روند. دقیقاً بر همین مبنا است که می‌توانیم دربارهٔ معنای اظهارات شخصیت‌های داستانی یا مؤلفان ضمنی و سپس، خودِ آثار هنری سخن بگوییم.

پس به نظر می‌آید از پیش بدیهی می‌دانیم که اُدیپِ خیالی می‌توانست به نحو متفاوتی احساس و عمل کند، این‌که وی از جنبهٔ داستانی، فردی دارای گوشت و خون، احساس و تفکر است. هر فرد ضدنیت‌باوری (از نوع این مؤلف) احتمالاً مصرانه خواهد گفت که تنها شیوهٔ دقیق و ضروری برای نسبت دادن موارد خاص در داستان، تفهیم کیفیات بیانی آثاری چون نمونه‌های سیرسلو است، این که اَعمال هنری‌ای که وی از آن‌ها سخن می‌گوید، فرضی و نه لزوماً واقعی هستند. پس وقتی ما کیفیت کنایی نقاشی *رقص عروسی* اثر بروگل را شناسایی می‌کنیم، در واقع بازتابی از رویکرد خاص قراردادی به تأویل آثار هنری به صورت کلی را انجام می‌دهیم. این

دنیل اُ. نیلسن
۷۲-۷۳

فرض مشخصاً در تأویل هنر وجود دارد که تمام مؤلفه‌های یک نقاشی به طور عامدانه پدید آمده‌اند. بدین ترتیب ما فرض می‌کنیم که اُبژه می‌توانست به صورت دیگری باشد. این بدان معنی است که هنرمند،واقعی می‌توانست کاری دیگر جز آن‌چه کرده، انجام دهد ولی در واقع، هیچ امر حقیقی‌ای دربارهٔ هنرمند نباید ما را از جدی گرفتن هر مؤلفه‌ای، تا جایی که آن مؤلفه بالقوه امکان ایجاد تأویل‌های جالب را داشته باشد، باز دارد. جایی که شواهد واقعی نشان می‌دهد هنرمند مؤلفه‌ای را مد نظر نداشته یا به آن دقت نکرده این موضوع نیز اهمیت می‌یابد و تأویل‌گران گرایش می‌یابند که این شواهد را رد کنند. وجود این مؤلفه و چگونگی نقش آن در عملِ خوانش کفایت می‌کند. پس مطابق با دیدگاه کنونی به نظر می‌آید که مهارت هنری در اثر مهارت هنرمندی آرمانی و خیالی است و نه لزوماً هنرمندی واقعی که گذشته‌ای دارد.

دست‌کم یکی از نیت‌باوران معاصر به این سلسله‌بحث‌های مرتبط پاسخ داده و تأکید کرده که گاهی مؤلف یک اثر داستانی شاید وقوع عملی گفتارورزانه (مانند کنش اُدیپ) را بازنمایی نمی‌کند، بلکه خود عملی گفتارورزانه انجام می‌دهد. *نوئل کَرول* (۲۰۰۰) ادعا می‌کند که هوگو عملاً در بخش‌هایی از *گوژپشت نتردام* تاریخی از نمادها را تصریح می‌کند همان‌طور که ملویل در *موبی دیک* گفتمانی دربارهٔ نهنگ‌ها و تولستوی در *جنگ و صلح* فلسفهٔ تاریخ را تصریح می‌کنند. شاید برخی از آثار هنری دیدگاه‌های واقعی هنرمند را بازتاب می‌دهند که می‌توان آن‌ها را به منزلهٔ اعمال گفتارورزانهٔ تصریحی استنباط کرد ولی چرا ما باید بفهمیم که چیزی در حد یک حادثه که اتفاق می‌افتد، همان وضعیت ذهنی و واقعی هنرمند است؟ در واقع کاملاً محتمل می‌نماید که بگوییم آیا این نگره که در رُمان دیده می‌شود، دیدگاه واقعی مؤلف را بازتاب می‌دهد یا صرفاً دیدگاه شخصیت‌های دراماتیکی است که ارتباطی با تأویل این نگره ندارند. به همین نحو دشوار می‌توان دید که چگونه معنای کل متن تا چه حد تحت تأثیر مؤلف واقعی آن تصریح می‌شود یا صرفاً کار مؤلف تلویحی است. به همین نحو دشوار می‌توان دید که چگونه معنای کل متن تحت تأثیر تصریحات مؤلف واقعی آن قرار می‌گیرد یا صرفاً ماحصل کار مؤلف ضمنی است. حتی اگر

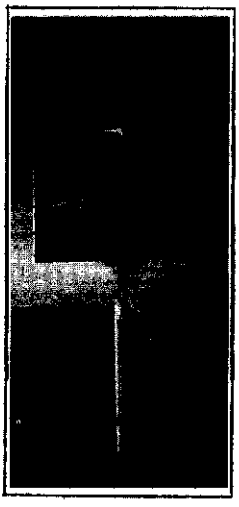


کشف کنیم که تولستوی به فلسفهٔ تاریخی که در *جنگ و صلح* بازتاب یافته، اعتقادی نداشته است، این موضوع تأثیری بر آن‌چه از جنبهٔ داستانی در کتاب تصریح شده است، ندارد. به همین ترتیب کشف این موضوع به خودی خود باعث نمی‌شود تا این دیدگاه در رُمان به صورتی کنایه‌آمیز جلوه کند. البته در این‌جا هدف، نفی این موضوع نیست که متون یک مؤلف را می‌توان مانند دیگر تجلیات رفتاری به منزلهٔ شواهدی از نیات مؤلفانه، اعتقادات، سیاست‌ها و غیره در نظر گرفت. در چنین موردی صرفاً نیرو و اعتبار شواهد زیر سؤال می‌رود.

نیت‌باوری معتدل و نمونهٔ محاوره‌ای

اخیراً فرمول‌بندی‌های معتدلی از نیت‌باوری عملی ارائه شده است، مانند مواردی که کَرول، *ساویل* (۱۹۹۶) و *استَکر* (۱۹۹۷) مطرح ساخته‌اند و ظریف‌تر از انواع نیت‌باوری هستند که نخست بردسلی علیه آن‌ها واکنش نشان داد و البته از بسیاری از دام‌های موجود بر سر راه نمونه‌های پیشین می‌گریزند. از همه مهم‌تر، آن‌ها وانمود می‌کنند که جداً به محوریت متن در تأویل توجه دارند. در نتیجه آن‌ها یکی از جذاب‌ترین عناصر دیدگاه ضدنیت‌باوری را می‌ربایند. این کار چگونه انجام می‌شود؟

نخست، در این دیدگاه معتدل اذعان شده که نمی‌توان هر چیز را صرفاً با اظهارات یک شخص پذیرفت. می‌توان صرفاً به طور نسبی دریافت که خواننده می‌خواهد چه معنایی از متن یا اثر برگیرد و دامنهٔ معانی محتملی که متن می‌تواند داشته باشد با واقعیت‌های اجتماعی و پس‌زمینه‌های واقعی تعیین می‌شود که نیت‌باوری یا خشنودی آن را در حکم آخرین عامل تعیین‌کنندهٔ معنا کنار می‌گذارد. بدین ترتیب نیت‌باوری معتدل تصریح می‌کند که هنگام جدایی اساسی از آن‌چه می‌توان در اثر مشاهده کرد، باید نقش نیت مؤلفانه کمرنگ شود. به گفتهٔ برخی از نیت‌باوران چنین اظهاراتی دربارهٔ نیت را می‌توان غیر صادقانه یا احتمالاً کنایی شمرد، گرچه فکر می‌کنم دشوار می‌توان فهمید که چرا و در چه مواردی باید چنین استنتاجی کنیم. مسلماً نمی‌توان فرض کرد که تمام هنرمندان درکی عینی از آثار و ویژگی‌های آثارشان دارند.



دفیل انیق
۷۵-۷۴

پس مطابق با دیدگاه میانه‌رو چگونه نیت با معنا مرتبط می‌شود؟ این موضوع هم با بحث مرتبط است که نیت در بین تمام انواع معانی محتمل در متن بتواند به ما بگوید که معنای واقعی چیست. منظورم این است که صرفاً هنگامی که گویا اثری بیش از یک تأویل برمی‌دارد، نیت هنرمند تبدیل به عاملی تعیین‌کننده می‌شود. این‌که نیت واقعی هنرمند، آخرین عامل تعیین‌کننده در تأویل اثر است، باعث می‌شود تا چنین دیدگاهی اساساً نیت‌باور باشد ولی باید ببینیم چه چیز باعث توجیه این رویکرد اساسی نیت‌باور می‌شود.

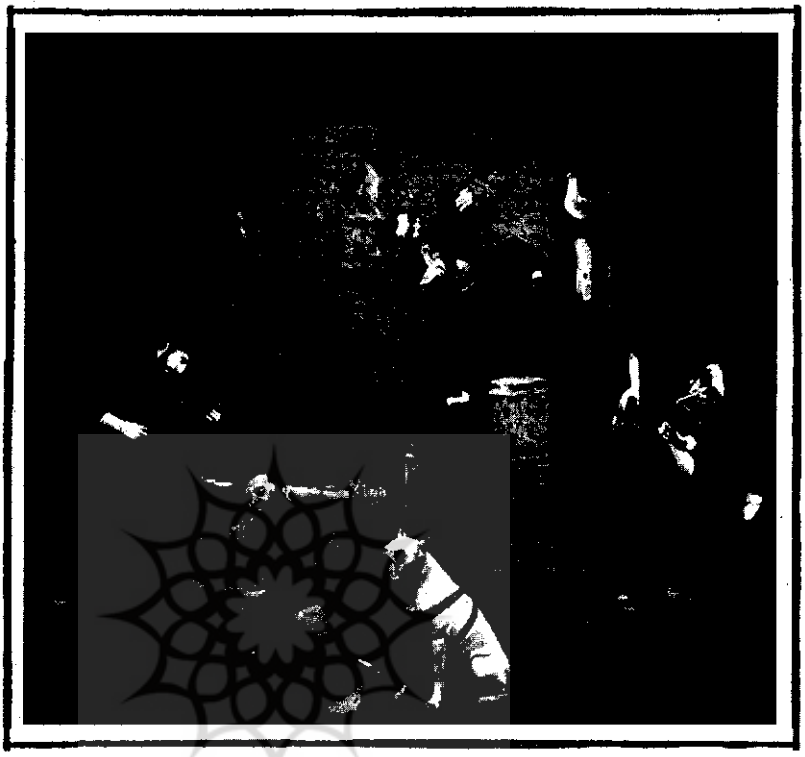
یکی از مهم‌ترین توجیهات نیت‌باوری را می‌توان در رُسانس و تأکید بر درک هنر و نقد هنری به منزلهٔ روندی ارتباطی یافت. منشأ این تفکر، استدلال نوئل کرول در این مورد است که ما هنگام رویکرد به آثار هنری دارای علایقی هستیم که وی آن‌ها را *علایق محاوره‌ای* می‌نامد. وی بحث را از نظرات مبتنی بر عقل سلیم آغاز می‌کند که می‌گویند آثار هنری را باید به همان صورتی درک کنیم که «معمولاً دیگر روابط و رویدادها را درک می‌کنیم» وی این نکته را با جملات زیر بسط می‌دهد:

> هنگام تعامل با آثار هنری، اقناع زیبایی‌شناختی تنها معیار مهم ارزش‌های ما نیست. تعامل نوعی محاوره بین هنرمند و ما (نوعی برخورد انسانی) نیز هست که طی آن مشتاقیم بدانیم نیت هنرمند چه بوده است. این کار صرفاً به دلیل احترام برای هنرمند نیست، بلکه ناشی از علاقهٔ شخصی در این جهت است که پاسخ دهندگانی قابل و توانا باشیم.

کرول بحث می‌کند که در این‌جا ما نباید «از امتیازی که شاید ضمن ایجاد نوعی رابطهٔ محاوره‌ای اصیل با یک انسان دیگر به دست آوریم» غفلت کنیم. به نظر می‌آید که اگر بتوانیم به شکل مفیدی با هنرمند، محاوره‌ای اصیل برقرار سازیم، شرایط ذهنی هنرمند واقعی در معرض توجه قرار می‌گیرد. هم‌چنین، چنین موقعیتی تلویحاً مسئولیت درک آن‌چه را که هنرمند واقعی در ذهن خود و حین کنش بیانی‌اش داشته است، آشکار می‌سازد. ما با هنرمندان فرضی یا مؤلفان ضمنی محاوره نمی‌کنیم. از سوی دیگر در محاورات واقعی صرفاً به کسب لذت زیبایی‌شناختی در گفتارمان علاقه‌مند نیستیم؛ هدف از محاوره نوعی ادراک از چیزی است که شخص واقعی می‌خواهد بگوید و به ویژه درک نیات آن فرد را شامل می‌شود.

این نمونه از تأویل روند را به شیوه‌ای برانگیزاننده و جالب به سوی نیت‌باوری متوجه می‌سازد. یکی از بهترین نمونه‌های این کاربرد و یکی از نمایندگان دغدغهٔ عمومی و اصیل که بسیاری از نیت‌باوران معتدل داشتند، دربارهٔ گفتار غنی و بسط‌یافتهٔ کَرول دربارهٔ فیلم‌های *اِد وود* مطرح می‌شود. در این‌جا نکتهٔ اصلی بحث را می‌آوریم:

اِدوود کارگردان متوسطی که فیلم‌های کم‌هزینه و درجه دو می‌ساخت، یکی دیگر از



فیلم‌های مشهور و بد خود به نام *پلان ۹ از فضای خارجی* را کارگردانی کرد که در فهرست بدترین فیلم‌های تجاری‌ای که تاکنون ساخته شده‌اند، رتبهٔ اول را به خود اختصاص داده است. این فیلم کوششی نازل، حقیرانه و عجولانه برای ساختن فیلمی بلند با هزینه‌ای بسیار اندک بود و در این روند به شیوه‌هایی غریب بسیاری از روش‌ها و اصول فیلم‌سازی هالیوود را زیر پا گذاشت، همان مواردی که بعداً فیلم‌سازان آوانگارد هم می‌خواستند با آن‌ها مخالفت کنند. پس اگر آثار آوانگاردهای معاصر از جنبهٔ زیبایی‌شناختی به دلیل تخطی از قواعد، ارزشمند قلمداد می‌شوند، چرا نباید با تأویلی مشابه *پلان ۹* را موردِ تحسین قرار دهیم؟

نیت‌باوران می‌گویند که چون وود حین ساختن فیلمش ابداً نیات سنت‌شکنانه و براندازنده نداشته است، باید از این نتیجه‌گیری مهمل بپرهیزیم که وی می‌خواسته به ویژه به عنوان کارگردانی پیشگام و هوشمند در جنبش پسامدرن فیلم قلمداد شود.

دنیل آ. نیتن
۷۶-۷۷

من پرسش‌های متفاوتی را که دربارهٔ جنبه‌های خاص این مورد دارم، کنار می‌گذارم. برای نمونه در این مورد که آیا باید خوانش تخطی‌گرانه از اثر وود را به دلیل بی‌مورد بودنش کاملاً کنار گذاشت (این تخطی مطابق یا ملاحظات تاریخی غیر شخصی از جانب ضدنیت‌باوران قابل توجه و بررسی خواهد بود) یا این‌که آیا دلایل کافی وجود ندارد تا جداً تصریح کند که خود فیلم پیامی کلی، تخطی‌گر و براندازندهٔ منتقل ساخته است (درست مانند مورد کنایی کافی نیست که بگوییم که این‌ها تعجب‌آور یا تخطی‌گرانه‌اند، ما باید به خواننده نشان بدهیم که چیزهای گفته شده همان نیستند که نخست می‌نمایند). اگر قرار است به هر یک از این دو پرسش پاسخ مثبت بدهیم، پس هیچ دلیل روشنی برای توجه به نیات واقعی یا توانایی‌های آقای وود برای در نظر نگرفتن *پلان ۹* به عنوان نمونه‌ای متفکرانه از فیلم‌سازی آوانگارد وجود نخواهد داشت ولی فرض کنید که می‌توانیم با این چالش‌ها مواجه شویم. بنا بر یک فرض، شاید محقق ضدنیت‌باور با این موضوع مواجه شود که آیا توجه به ویژگی‌های خاص هنرمند در چنین موردی کفایت می‌کند یا نه. من این پرسش بنیادین را در نظر می‌گیرم که هنگام دو خوانش محتمل از اثر هنری که هر دو به خوبی در خصوصیات آن قابل مشاهده‌اند و بر پس‌زمینهٔ شرایط واقعی آن قرار گرفته‌اند چه باید کرد؟ ضدنیت‌گرا در شرایط ابهام واقعی چه می‌کند؟ آیا الگوی محاوره‌ای با توسل به نیات هنرمند راه حل مناسبی برای ابهامات واقعی فراهم می‌آورد؟

مورد اد وود بازتاب نکته‌ای است که دیگر نیت‌باوران معتدل مطرح ساختند. در یکی از نمونه‌های اولیه، کندال والتن (۱۹۷۰،۱۹۷۴) استدلال کرده که فقدان آگاهی دربارهٔ جنبه‌های خاص وضعیت ذهنی هنرمند می‌تواند باعث شود تا اثری متوسط را با اثری واقعاً ارزشمند اشتباه بگیریم ولی برای من مشخص نیست که چرا باید از خطر شایسته پنداشتن اثری که بنا بر زمینه‌های خاص مؤلفانه، متوسط قلمداد شده است، احساس ناراحتی کنیم. شاید این امر به دلیل فقدان نمونه‌ای متقاعدکننده از شدت خطاپذیری باشد ولی در عین حال اصل گذشت و چشم‌پوشی در داوری آثار را هم بازتاب می‌دهد. اگر این قضاوت که اثری (حتی *پلان ۹*) دارای ارزش است، واقعاً قابل دفاع باشد، عدم دسترسی به واقعیت‌های عجیب دربارهٔ هنرمند مشکلی به وجود نمی‌آورد. پس این موضوع کاملاً مشخص نخواهد بود که چرا نباید بگذاریم این داوری مطرح شود.

به هر صورت معلوم می‌شود که نمونهٔ محاوره‌ای به خودی خود بسیار مسئله‌سازتر از آن است که کاربردی شود. از نظر من برای نفی این موضوع دلایل محکمی وجود دارد. برای شروع باید بگویم که البته ما حین برخورد انتقادی با اثر وود با خود وی محاوره‌ای اصیل نداریم و نمی‌توانیم داشته باشیم. نه فقط به گفتهٔ کرول تعامل موجود در محاوره وجود ندارد، بلکه موقعیت ما نیز اساساً موقعیت تماشاگر و نه طرف محاوره است. این موضوع به چند روش بازتاب می‌یابد.

از یک جنبه واکنش‌ها، توضیحات/تحلیل‌های ما خطاب به مؤلف یا هنرمند ابراز نمی‌شود. شاید این‌ها از یک نظر صرفاً به خود ما یا آشکارتر به جامعه‌ای از علاقه‌مندان بر پس‌زمینهٔ شرایط خاص نهادینه و تاریخی خطاب شوند. این موقعیت تماشاگرانه (در جامعه‌ای از تماشاگران) معنای متفاوتی به ماهیت ارتباطی هنر، هم‌چنین به موضوع جامعه‌پذیری در برابر خصوصی بودن اطلاعات مربوطه می‌بخشد. هم‌چنین در بخشی از این موقعیت تماشاگرانه، توجه خاصی به موضوع معطوف می‌شود که معمولاً در محاوره (یا حتی ارتباط) دیده نمی‌شود. وُلهایم (۱۹۸۰) می‌گوید که واکنش ما به هنر در نگرش ما نسبت به لذت یا درک نهفته است و چنان که خود آن را نام‌گذاری می‌کند، نوعی *دقت ژرف* است. اگر حتی دقت ژرف تنها مشخصهٔ تعیین‌کنندهٔ توجه انتقادی به هنر نباشد، نمایانگر تمایزی بنیادین میان تأویل و محاوره است. ما در رویکرد معمول خود به آثار هنری انتظار نوعی ارزش زیبایی‌شناختی را داریم که با موضوع فوق ارتباط می‌یابد. در این روند جست‌وجوی ژرفی برای کیفیات زیبایی‌شناختی، چه خوب چه بد انجام و معمولاً علاقه‌ای نسبت به جست‌وجوی مراجع و مقایسهٔ آن‌ها با دیگر آثار دیده می‌شود. شباهت، معیاری برای طرفین محاوره نیست (یا قابل تصور نیست). در واقع شاید چنین حالتی باعث شود تا محاوره به خودی خود پایان یابد. (این موضوع را با دوستان‌تان امتحان کنید.)

باید مفهوم دقت ژرف در آثار هنری را فراتر از صرفاً هدف درک یا اقناع زیبایی‌شناختی استنباط کنیم و آن را به حیطهٔ علایق هنری با تأویل و درکی ژرف‌تر برسانیم. می‌توان این موضوع را مطرح کرد (گرچه هنوز مطرح نشده است) که شاید بخواهیم این علاقه به دقت مدام، هر نوع علائق محاوره‌ای را که شاید در برخورد با آثار هنری انتظار بکشیم و لذت ببریم، تحت تأثیر قرار دهد.

به هر حال حتی اگر بخواهیم محاوره را الگوی واکنش خود نسبت به هنر قرار دهیم، معلوم نیست که علایق محاوره‌ای واقعاً باعث شود تا ما بتوانیم ابهامات را به خاطر پیامی که به صرف نیت منتقل شده، برطرف سازیم. ما بدون هیچ درنگی اشاره می‌کنیم که طرفین مکالمهٔ با ما نتوانسته‌اند منظورشان را تفهیم کنند (حتی اگر بتوانیم حدس بزنیم که منظورشان چه بوده است)، یا هنگامی‌که شاید خواسته‌اند معانی مورد نظر خود را محدود سازند، سخنی مبهم گفته‌اند. هر چه نباشد، این نکته بسیار معمول است که افراد از جنبهٔ ذهنی می‌خواهند کاستی‌ها و فواصل موجود در سخنان خود را برطرف و سخنان مبهم‌شان را از نظر خود ابهام زدایی کنند، ولی آیا این کار معنای مورد نظر آن‌ها را انتقال می‌دهد؟ این کار تنها در صورتی میسر می‌شود که بیان اصلی به خودی خود واقعاً مبهم بوده باشد. وقتی دستمایهٔ ابهام‌زدایی شده بر جای بماند، این احتمال که سخن عامدانه مبهم طرح شده است، باید به عنوان یک گزینه مطرح باشد ولی چنین وضعیتی باعث می‌شود که نیت‌باوران معتدل با نکته‌ای منطقی مواجه شوند، این نکته متمایز از مسئله‌ای

دنیل ا. دینن
۷۸-۷۹

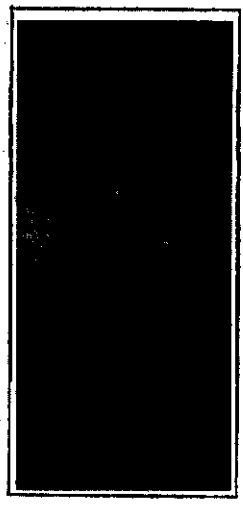
نیست که اگر یک بار نتوانیم آن را حل کنیم، لاینحل باقی بماند. اگر ما صرفاً نیت گوینده را در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار دهیم و به گویندگان اجازه ندهیم که آن چه در سر دارند بگویند، پس بر چه مبنایی مجازیم به آن‌ها امکان دهیم تا معنای بیان خود را کنترل کنند؟

اگر مانند نیت‌باوران معتدل این فکر را جدی بگیریم که نیت مؤلف با معنای متن محدود می‌شود، در موردی که متن به خودی خود مبهم است (با توجه به تمام شواهد غیرنیت‌باورانه، فرضیات پس‌زمینه و غیره) متن صرفاً بنابر نیت مؤلف ابهام‌زدایی و واضح نمی‌شود. البته شاید گویندگان و مؤلفان بخواهند که گفته‌ها و نوشته‌های‌شان مبهم باشد. این واقعیت که بیان (نه صرفاً به طور سطحی بلکه عمیقاً) مبهم خوانده می‌شود، شاهدی بر این موضوع (از دیدگاه نو ویتگنشتاینی، نیت‌باورانهٔ معتدل) است که وی چنین نیت داشته است.

بدین ترتیب گرچه شاید مؤلف با بیانی مبهم، نیت داشته تا معنایی واضح را برساند، متن وی دقیقاً همین معنای واضح را نمی‌تواند منتقل سازد. در هر صورت درک اثر به منزلهٔ اثری واضح، بی‌ابهام و نیت‌مند (که متن آن را تأیید نمی‌کند) بار دیگر باعث می‌شود که متن کلی تحت‌الشعاع قرار گیرد. باید بپرسیم که اگر قرار است در مورد بیان‌های مبهم چنین موضوعی روا دانسته شود، چرا نباید آن را دربارهٔ بیان‌های غیرکنایی هم در نظر گرفت ولی چنان‌که جای دیگر هم استدلال کرده‌ام مسلماً این موضوع آشکار است که نمی‌توانیم صرفاً بر اساس ارادهٔ خود اثری کنایه‌آمیز پدید آوریم، درست همان‌طور که برای تأویل اثری به منزلهٔ اثری کنایه‌آمیز نیاز به نوعی *شاخص کنایه* داریم، لازم است شاخصی هم در متن داشته باشیم تا بگوییم بیانی که ظاهراً مبهم است، واقعاً مبهم نیست. بدین لحاظ باید برخی از خوانش‌های پیش‌فرض را کنار بگذاریم. پس در فقدان معنای واضح‌نیت‌شده که متن هم آن را پشتیبانی کند، نمی‌توان از نیت بی‌ابهام تأویل معتبری ارائه داد. این موضوع آشکار نیست که نیت‌باوری معتدل کجا از چنین وضعیتی رها می‌شود.

اثبات ضدنیت‌باوری

دیگر بیش از این نمی‌شود ضدنیت‌باوری را با موعظه‌هایی چون «باید اثر هنری را به همان

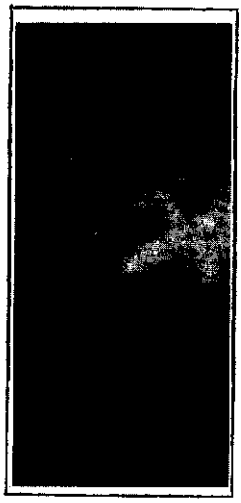


صورتی که هست دید» یا «علایق انتقادی را باید به سوی ملاحظه اثر برای خود آن معطوف کرد» مورد حمایت قرار داد. ولی سخنان بالا پرسش‌هایی برمی‌انگیزند از جمله این‌که از دیدگاه ضدنیت‌باور، اثر چگونه قلمداد می‌شود. هم‌چنین شاید دیدگاه ضدنیت‌باور که معطوف به تمرکز بر محوریت متن است، دست‌کم با حمایت لفظی نیت‌باوران معتدل از اولویت متن کمرنگ شود. مسلماً این موضوع اثبات نشده است که ما علاقهٔ شدیدی داریم تا نوعی از لذت زیبایی‌شناختی و شناختی را در تأمل محدود ولی ژرف بر آثاری بجوییم که ضدنیت‌باوران توصیه می‌کنند. آن‌چه از قلم افتاده است و آن‌چه می‌خواهم به رغم شیوهٔ بعضاً محدود و صریح خود بگویم، توجه به این مفهوم است که چرا ضدنیت‌باوری در پیوند با هنر معنا می‌دهد. برخی از این زمینه‌ها در بحث‌های پیشین دربارهٔ تمایز بین تأویل هنر و محاوره آشکار شد، ولی مایلم تا وجهی مثبت‌تر از بحث را بیان کنم.

بی‌تردید آثار هنری در مقایسه با محاورات، انواع مختلفی از تأویل را می‌طلبند. دست‌کم اهداف و علایق ما در درک مکالمات کاملاً متمایز با اهدافی است که هنگام مواجهه با آثار هنری داریم. حتی طرفداران این دیدگاه که ما در واکنش به هنر علایق محاوره‌ای داریم، چنین تفاوت‌هایی را منکر نمی‌شوند و در همین کیفیت متمایز در تأویل هنری می‌توانیم توجیهی برای دیدگاه اساساً ضدنیت‌باور نسبت به هنر بیابیم. تمایز را به خودی خود صرفاً می‌توان با ملاحظهٔ ساختار نهادینهٔ موجود و تاریخی این طرح استنباط کرد. در واقع درست همان‌طور که الگوی محاوره‌ای برخی از جذابیت‌های خود را در مفهومی خاص از ماهیت هنر، مشخصاً ارتباطات می‌یابد. دیدگاه ضدنیت‌باور در مختصات هنری به منزلهٔ عملکردی تاریخی، از نوعی حمایت برخوردار می‌شود. این عملکرد شامل قواعدی می‌شود که به طریقی پارامترهای هنجاربخشی هم برای هنرمند و هم تأویل‌گران آثار هنری به وجود می‌آورد.

مؤلفه‌هایی وجود دارند که تحلیل و واکنش ما را از آثار هنری و مختصات آن‌ها در زندگی واقعی متمایز می‌سازند. این جدایی به روش‌های گوناگونی آشکار می‌شود.

۱. هنر تا جایی که بازنمایانه تلقی می‌شود، از رابطهٔ علت و معلولی در تجربهٔ زندگی عادی



دنیل اُ. نیتن
۸۰-۸۱

روزمره دور است. برای نمونه تک‌گویی هملت ناشی از وضعیت ذهنی واقعی فردی به نام هملت نیست، در واقع ماحصل نیت هملت نیست و آن‌چه کیفیت احساسی در پرداخت اثر نشان می‌دهد، نتیجهٔ شرایط و باورهای پیشینِ هیچ چیز یا هیچ کس حاضر در اثر نیست. نوع توضیح و تأویلِ مورد نظر، علت و معلولی نیست، بلکه چیز دیگری است. ما به دنبال دلایلی برای نسبت دادن کیفیاتی به اثر و نه توضیح علت‌های آن می‌گردیم.

۲. واکنش ما نسبت به رویدادهای داستانی به نحو مشخصی متفاوت با واکنشی است که نسبت به همان وقایع در زندگی واقعی نشان می‌دهیم. این موضوع عادی است که اعتقاد ما به داستانی بودن چیزهای که می‌بینیم، واکنش ما را نسبت به آن‌ها تحت تأثیر قرار می‌دهد. ما از ضدقهرمان تهدیدگری که بر پردهٔ سینما می‌بینیم، نمی‌گریزیم.

۳. با نقل قول از عبارت بردسلی، اثر هنری «به منزلهٔ اُبژه‌ای که شایستهٔ دقت است توجه ما را به خود جلب می‌سازد». دست‌کم ما فرض می‌کنیم که در برخورد با آثار هنری ویژگی‌هایی خاصی دیده می‌شوند که ارزش بررسی دارند، ویژگی‌هایی منحصراً هنری که هرگز در جای دیگری آن‌ها را نمی‌یابیم، کمتر می‌یابیم و شاید اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم انتظار نداریم که در تجربهٔ عادی زندگی بیابیم. به بیان دقیق‌تر ما ویژگی‌هایی را می‌جوییم که نمایانگر ارزش زیبایی‌شناختی/ و یا هنری هستند.

۴. زمینه‌های ارتباطی‌ای که ویژگی‌های هنری از آن‌ها برمی‌آیند، کاملاً متمایز از ارتباط‌های زندگی روزمره هستند. در واقع هم ارتباط‌های درونی (مجموعه‌ای یگانه از راهنماهای داخلی و زمینه‌ای و ارتباط با دیگر ویژگی‌های خود اثر وجود دارد وحدت یا مثلاً خبر از چیزی دادن در رمان، توازن یا تنش بصری در نقاشی) و هم‌چنین ارتباط‌های خارجی (پیوند با پیشینهٔ اُبژه‌ها و رویدادهایی که خود را به منزلهٔ رده‌ای جداگانه شکل می‌دهند؛ برای نمونه ارجاعات یا اشارات به آثار پیشین در ژانر)که نمایانگر واکنش هنر- تأویلی هستند.

۵. بنابر عملکرد قراردادی، آن‌چه ما در اثر هنری می‌یابیم، باید طوری استنباط شود که انگار عامدانه در آن‌جا قرار گرفته است. ما سعی می‌کنیم به هر چیزی که در آن‌جا قرار دارد معنا بدهیم. این کار با اعتقاد رایجی که غالباً به آن بی‌توجه‌ایم، یعنی کشف این موضوع که در آفرینش عملی آن اُبژه چه طرح یا قصدی در کار بوده است (گرچه شاید در فهم هر کنش خلاقه‌ای علاقهٔ مستقلی وجود داشته باشد) صورت نمی‌گیرد، بلکه می‌خواهیم توضیح دهیم که در پدید آمدن آن اُبژه چه چیز عامدانه و هدف‌مند بوده است. ما در جست‌وجوی توضیح برای تمام مؤلفه‌هایی که بخشی از اثر مقابل ما هستند به جست‌وجوی چیزی می‌پردازیم که بتوان آن را به صورتی که عامدانه شکل گرفته توضیح داد، حال فرقی نمی‌کند که واقعاً چنین بوده است یا نه. این تنها راه برای طرح امکان وجود اثری است که می‌تواند از تفکر خاصی که آن را پدید آورده فراتر برود،

امکانی که عملکرد ما ابداً مانع از آن نمی‌شود.

در بطن مؤلفه‌های متمایزی که ذکر کردیم، شاخص‌هایی از هنر یافت می‌شوند که خود را به صورت عملکردی اجتماعی و مداوم شکل داده است، شاخص‌هایی که بالقوه معانی ضمنی ژرفی برای مبحث نیت‌باوری دارند. مؤلفه‌های بالا نمونه‌ای خوب از تفکیک بررسی زندگی و نیات هنرمند و تأویل اثر ارائه می‌دهند. تنها نیات تجلی یافته در خود اثر، یا بهتر بگویم نیات آشکار شده اهمیت دارند. من با ذکر روشی عمومی‌تر که در آن تمایز هنر تلویحاً نمایانگر صحت دیدگاه ضدنیت‌باور است به نتیجه‌گیری می‌رسم. البته این‌که آیا چنین موردی نوعی دلیل برای اثبات ضدنیت‌باوری فراهم می‌آورد یا نه، مسئلهٔ دیگری است.

این نظر شامل حالتی می‌شود که آن را در جای دیگر (نیتن ۲۰۰۵) *تناقض نیت* نامیده‌ام و مشتمل بر وجود نیتی با درجهٔ دوم اهمیت در تولید اثر هنری است. طرح کلی و گستردهٔ این فکر از این قرار است: من در تولید اُبژه‌ای برای مصرف عمومی (برای نمونه هنگامی که فرضاً یک متن ادبی را خلق می‌کنم و انتظار دارم آن را در دسترس مخاطبان آن قرار دهم تا بخوانند) نیت دارم چیزی پدید آورم که مستقل از نیات من باشد. مشخصاً می‌خواهم که این اُبژه تمام چیزهای ضروری را بیان کند، پس آگاهی از نیاتی که پیش‌تر در اُبژه بیان نشده است، ضروری نخواهد بود. پس در این‌جا عنصری متناقض ایجاد می‌شود: اگر فرض من دربارهٔ تولید یک اُبژهٔ عمومی درست باشد، به نظر می‌آید که نیت مؤلفانهٔ بنیادینی وجود دارد که لازم نیست با نیات فردی همراه باشد. بدین ترتیب در تناقض‌آمیزترین وضعیت قرار می‌گیریم ولی این فکر مطرح است که ما ضمن مشارکت در فعالیت هنری می‌خواهیم از آن‌چه شاید بتوان نیات درجه اول نامید آگاه شویم. ما می‌اندیشیم که دسترسی فرامتنی به آن‌چه شاید بتوان آن را نیات درجه اول نامید نیازی به جست‌جو ندارد یا ضروری نیست. چون اگر این امر ضروری باشد، نشانهٔ شکست من در مقام هنرمند خواهد بود: زیرا جست‌وجوی آن نشان می‌دهد که اثر من ضعیف شمرده شده است. پس ملاحظهٔ این نیت فراگیر درجه دوم با بررسی دیگر نیاتی که شاید یک مؤلف هنگام تولید اُبژهٔ اجتماعی مورد نظر داشته باشد، ارتباطی ندارد.

بدین ترتیب نیاتی که می‌توانیم در عملکرد هنری بیابیم، تلویحاً نوعی سلسله‌مراتب دارند. پرداختن به هنر با خود مجموعه‌ای از تعهدات ضروری را همراه می‌آورد، تعهداتی که هنرمند شاید نخواهد در تمام موارد به طور فعال آن‌ها را بپذیرد بلکه ممکن است به هر صورت تحمیلی باشند.

نیروی بالقوهٔ تفکیک هنری و اهمیت آشکار آن در روند خلاقه، نیاز به تفکر دربارهٔ اثر به عنوان امری بسیار مجزا را به ذهن متبادر می‌سازد. چکیده‌ای از این مطلب در ادعای *جان چیور* وجود دارد که می‌گوید:

داستان کاملاً فراتر از محدودهٔ خودزندگی‌نامه و تاریخ موجود می‌رود.

دانیل ا. نیتن
۸۲-۸۳

می‌توانیم ببینیم که در گفتهٔ چیور، نیت درجه دوم به طور ضمنی نمود دارد، هم‌چنین در نیت ژرف‌تر برای آفرینش اثری که از نیات آنی فرد تهی است، اثری که از جنبه‌های گوناگون می‌تواند با روش خلق خود در کنش نوشتن متفاوت باشد. مسلماً این انتظار که نتایج پیش‌بینی نشده‌ای محتمل است، تلویحاً نیت درجه دوم را بیان می‌کند. مشخص‌تر از آن موردی است که دستاورد برتر هنری بر آن‌چه از جنبهٔ هنری نازل‌تر است، ترجیح داده می‌شود. بی‌تردید این چیزی است که از نهاد هنری و دست‌اندرکارانش انتظار می‌رود و البته ارزش مستقل و آشکاری هم دارد. آن‌چه این دیدگاه بازنمایی می‌کند، چیزی فراتر از صرفاً داعیه‌ای مشروط دربارهٔ شرایط ذهنی برخی از مؤلفان خیالی و واقعی است. در واقع این داعیه مطرح می‌شود که نیت درجه دوم به خودی خود پیش‌فرضی لازم در کوشش هنری است یا پیش‌شرط اثری که ادبی، تجسمی یا موسیقیایی قلمداد می‌شود. موضوع، قواعدی است که در بطن عملکرد اجتماعی اهمیت دارند. اثر خلق‌شدهٔ ادبی یا غیره لزوماً مؤلفه‌هایی خواهد داشت که شاید مؤلفش آن‌ها را پیش‌بینی یا نیت نکرده است. چنان‌که در بالا ذکر شد تمام این مؤلفه‌های نیت نشده به اندازهٔ آن‌هایی که نیت شده‌اند اهداف مناسبی برای تأویل و نقد محسوب می‌شوند. پس معلوم است که بهترین تأویل، تأویلی است که بیشترین مؤلفه‌های موجود در اثر را قابل فهم می‌سازد. به نظر می‌آید که فرآیند هنر- تأویلی چیزی کمتر از این را هم نمی‌طلبد.

* این مقاله با نام Art, Meaning and the Artist's Meaning از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:

Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art

By Matthew Kieran(Published by Blackwell Publishing, 2006)