تحلیل ساختار ادبی

امبرتو اکو
ترجمهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

اومبرتو اِکو Umberto Eco (متولد ۱۹۳۲) را در ایران، در سالهای اخیر به عنوان رومان‌نویس برجسته‌ای شناختند که با ترجمهٔ رومان معروف او «نام گل سرخ» نامش بر سر زبانها افتاد. در اروپا نیز چهرهٔ داستان‌نویس اِکو تازگی داشت ولی من او را از حدود سالهای ۷۵-۱۹۷۴ به عنوان یک نظریه‌پرداز ادبی یا فیلسوف برجسته در قلمرو مسائل علم‌الجمال می‌شناختم و هنگامی که این مقالهٔ او را، به منظور خاصی (در حقیقت تهیهٔ کتابچه‌ای در معرفی صورتگرایان روسی) ترجمه می‌کردم، هیچ‌گاه تصورِ آن را نداشتم که او به عنوان یک داستان‌نویس برجسته شهرت جهانی پیدا کند.

این مقاله پاسخی است که او به مجلهٔ «ضمیمهٔ ادبی تایم» داده و مرتبط است با پرسشی که آن مجله از تمام صاحبنظران و متفکران برجستهٔ اروپا و امریکا در باب موقعیت کنونی نقد ادبی، در کشورهای مختلف اروپا کرده بود.

ش.ک.

●●●

پیش از آنکه نسبت به نقد انگلیسی ـ امریکائی[۱] ادای دین کرده باشم باید دو نکته را روشن کنم نخست آنکه من در معنی رایج کلمه، یک منتقد نیستم زیرا از چشم‌انداز آکادمیک، در ردهٔ اهل فلسفه قرار دارم و بیشتر وجههٔ همتم علم‌الجمال[۲] است وعملاً مشغولیتِ ذهنی مرا تاریخ بوطیقا[۳] تشکیل می‌دهد. احساس می‌کنم که امروز، در حقیقت، بیش از هر زمان دیگری،

علم‌الجمال باید از رهگذر پدیدارشناسی کار خود را آغاز کند. پدیدارشناسی مفاهیم متنوع هنر که در میان هنرمندان و جنبشهای هنری کشورهای مختلف، در ازمنهٔ مختلف، وجود دارد. دانشجویان بوطیقا، غالباً، توانائی آن را ندارند که به اسنادِ روشنِ این موضوع اشارت کنند و باید که پدیده‌های مرتبط با بوطیقا را، که در خلال دستاوردهای اهل هنر وجود دارد، از طریق آزمون ساختار کارهای هنری، تثبیت کنند و اهدافِ فعالیّتِ هنرمند را، بتمامی، مشخص سازند. درین راه؛ تحقیق در بوطیقا، مساوی ومساوق با یک تحلیل عینی کار هنرمند خواهد بود. درین کار مقصود این نیست که خطِ فاصلی کشیده شود میان زشتی و زیبائی جانب کارِ آنان تا دانسته شود که کدام بخش از کار ایشان اعتبار بیشتری دارد؛ بلکه مقصود، توصیف نمونه‌های ساختاری[۴] کار آنان است. درین چشم‌انداز است که آزمون بوطیقا می‌تواند، بعنوان نوعی فعالیت انتقادی، تلقی شود و حاصل آن، بگونهٔ مساهمتی در قلمرو درک انتقادی یک اثر خاص، یا یک نویسندهٔ معین. درین لحظه از تاریخ، بوطیقا، بیش و بیشتر، در آن می کوشد که در کارهای هنری بالاترین پایگاه را بدست آورد، کاری که از نظریهٔ «شعر برای شعر» رومانتیک‌ها وسنّتِ دکادنت[۵] آغاز می‌شود و ما اکنون در برابر آثار پیچیده‌ای قرار گرفته‌ایم که تصور می‌شود تنها با نظریه‌پردازی خاص خویش، قابلِ تحدید هویّت‌اند، برای مثال بیاندیشید به داستان‌بیداری فینیگان[۶] بنابراین پرسشی که، با همه تناقض گونگی و فرضی بودنش، هم اکنون به ذهن خطور می کند این است که آیا ما، شتابان، به لحظه‌ای نزدیک می‌شویم که در آن تحقیق در بوطیقا، تنها راهِ ممکن در حوزهٔ نقد است؟

نکتهٔ دوم این که من بخاطر تحقیقی که دربارهٔ جیمس جویس[۷] کرده‌ام و نیمی از کتاب Opera Aperta خویش را بدو اختصاص داده‌ام، براحتی می‌توانم پیوند خویش را با نقد انگلیسی ـ امریکائی به کوششهای شخصی خودم مرتبط کنم. زیرا در شرایطی که من هستم بسیار طبیعی می‌نماید که به مؤلفان دیگری از قبیل لیوین[۸] ویلسون[۹] گیلبرت[۱۰] تندال[۱۱] بکت[۱۲] پاوند[۱۳] و الیوت[۱۴] ارجاع دهم، اگر بخواهم فقط به چند تنی اشارت کرده باشم. با اینهمه وقتی به سالهای گذشته و دوران شکل گیری شخصیت خویش می‌نگرم، مردّد می‌شوم که آیا این جیمس جویس بود که مرا به سوی این ناقدان کشانید یاخواندن نقد انگلیسی ـ امریکائی بود که بطور عمومی مرا به سوی جیمس جویس راهنمون شد.

البته من دربارهٔ اوضاع و احوال شخصی خودم و دوران شکل گیری شخصیت خودم سخن می گویم و به هیچ روی قصد آن ندارم که خود را بعنوان نمونه‌ای طبیعی درین زمینه معرفی کنم، امّا می‌توانم بگویم که در میان هم‌نسلانِ من بسیارند کسانی که پیوندشان با نقد انگلیسی ـ امریکائی با وضع من شباهت دارد. ذوق من در سالهای پس از جنگ جهانی دوم، شکل گرفته است؛ در روزگاری که بسیاری از روشنفکران ایتالیائی در برابر دیکتاتوری حقیقی فرهنگی کروچه[۱۵] از خویش عکس‌العمل نشان می‌دادند این بمعنی آن نیست که من بخواهم به نقشی که فلسفهٔ کروچه، در گسترش اندیشهٔ آزادی زیر سلطهٔ فاشیسم داشته است، اشارت کنم. مقصودم این است که نوعی سعیِ فلسفی ـ کمونیستی ـ انتقادی[۱۶] وجود داشت که به نجات دادن و گسترش بذرِ جناح‌های مخالف در برابر ایدآلیسم می کوشید جناح‌های مخالفی که در پنجاه سال گذشته پراکنده شده بودند از اگزیستانسیالیسم گرفته تا شخصیت گرائی مسیحی[۱۷] و از پراگماتیسم

گرفته تا نوپوزتیویسم[۱۸] و مارکسیسم.

این اوضاع و احوال بود که ما را به ارتباط با مکاتبی وا می‌داشت که ایدآلیسم با آنها مخالف بود و به جنگی رویاروی فرا می‌خواند، جنگی اغراق‌آمیز امّا قابل فهم. بسیاری از ما چنین دریافتیم که در فضای فرهنگِ انگلیسی ـ امریکائی زمینهٔ مستعدی برای کشف وجود دارد، درست همانگونه که نسل قبل از ما این تصور را نسبت به فرهنگ آلمانی داشت. من بطور خاصی، از یکسوی به دیوئی[۱۹] می‌اندیشم و نیز به جریانهای متنوع نوپوزتیویست و از سوی دیگر به مکتب‌های تحلیل زبانی[۲۰]. در همان زمان، روشهای جامعه‌شناسیک، برای تفسیر پدیده‌های هنری از اعتبار برخوردار بود (تا حدّی باید سپاسگزار تأثیر مارکسیسم بود زیرا مارکسیسم بود که فهم مسألهٔ روابط نزدیک میان پدیده‌های اقتصادی و فرهنگی و اجتماعی را تشجیع می کرد.)

بطور اساسی راهی بود برای کاربُردِ دقیق‌ترِ تجربه و مصطلحاتی دقیق‌تر در قلمروِ ایستارهای فرهنگی و سنّت‌های اندیشگی که از درونِ ایدآلیسم برخاسته بود و متأثر از آن بود. اگر بسیاری از ما، احساس می کردیم که این کاربُرد، توفیق‌آمیز بوده است، بمعنی آن نبود که آموزشهای کروچه بالکل رد شده است. من فکر می کنم که در مسیر اندیشهٔ ما، و چشم‌اندازی که نسبت به مسائل داشتیم ـ حتی اگر این امر، در پرتوِ روش‌های جدید قابل تحقیق بود ـ بازهم مقداری از اصول، بعنوان عناصری همیشگی، که از خصایصِ تحقیقاتِ ما بود، همچنان باقی می‌ماند. امّا بگذارید مثالی حسّی و عینی بیاورم و به مسائل علم‌الجمال نظری بیاندازم.

در ایستار ویژهٔ من، چیزهایی همچنان «کروچه‌ای» باقی است. مثلاً، برآنم که حتی در یک «نوع»[۲۱] هنری از قبیل داستان کوتاه که موردِ مناقشه و بحثِ دقیق قرار دارد، هدفِ نهائیِ علم‌الجمالیِ ما این است که مقولاتی استوار کنیم که بتواند به توضیح پدیدهٔ هنر، بگونه‌ای ذاتی، بپردازد. با این تفاوت که من معتقدم این واپسین مرحلهٔ کوشش ما خواهد بود. (و ممکن است که درین راه بخطا رفته باشم) کاری که قبل از آن من امرِ تحقیقِ عینی را قرار می‌دهم، براساس واقعیاتی که کروچه کمتر بدانها اهمیّت می‌داد. تصور می کنید خطای کروچه در کجاست؟

۱) نادیده گرفتن تفاوتهای تاریخی و تجربی‌یی که میان «انواع» مختلف هنری وجود دارد ونیز طبقهٔ[۲۲] خاص بلاغی و موضوعات اجتماعی و تجربی آنها.

۲) خطای دیگر او در اعتبار ندادن به صناعت هنری است (زیرا در نظر کروچه ساختارِ عینیِ کار هنری ارتباطی با مسألهٔ خود کفائیِ شهود شاعرانه[۲۳] آن ندارد.)

۳) تکیه و تأکید بیش از حدِ او بر اهمیّتِ عاطفه و شهودِ تخیّلی[۲۴] و کاهش از عناصر وابسته به محاسبه، هوش، مهارتهای فنّی که در سلوک هنرمند مؤثر است و باید بعنوان بخشی از برآورد ناقد بحساب آید.

۴) و سرانجام بخاطر همهٔ اینها، خطای کروچه در محدود کردنِ روشِ انتقادی است، در خط کشیِ میان «شعر» و «غیرشعر» و کنار نهادن هرچیز دیگر بعنوانِ ساختاری غیرضروری. حال آنکه، برعکس، آنچه در اثری از نوع کمدی الاهی دانته اهمیّت دارد، دقیقاً، همان بیکسوی نهاده شده‌هاست بخاطر ساختار الاهیاتی آن و بخاطرِ قراردادهایی که در نهفتهٔ هر تمثیل هنری قرون وسطائی‌یی، ازین دست، وجود دارد و نیز بخاطرِ نظام کاراکترها و مفاهیمی است که شاید سنّت‌های تاریخی و زمینهٔ فرهنگی بشمار می‌رود. با تکیه بر روش کروچه، پیروان او، دانته را تا

حدِ گلچینی از لحظه‌های عنائی و آذرخشهای شاعرانه، کاهش داده‌اند. ما به سهم خود، کوشیده‌ایم که در برابر این روش، عکس‌العمل نشان دهیم و خویش را وقفِ تاریخ بوطیقا کنیم و وقف جستجو از مفاهیم متنوعی که ارزشهای نهفتهٔ یک اثرِ هنری را بوجود می‌آورد، اگر چه ضرورتاً منجر به آن شود که ما با حساسیّت زمانهٔ خویش به این داوری بپردازیم.

شماری از فلاسفهٔ علم‌الجمال معاصر ایتالیائی، از راه‌های گوناگون، به آنسوی آراء و نظریات کروچه رسیده‌اند. من بویژه به علم‌الجمال لوئیجی پاری‌سُن[۲۵] اشارت می‌کنم، هم از آن‌رو که در نظر من موفقترین و شاملترین کوششی است که از روزگار کروچه تا اکنون انجام شده است وهم از آن رو که من شخصاً تحت تأثیر آن بوده‌ام. اکنون به نقطهٔ اصلی باز گردیم. همهٔ این عوامل، سبب شدند که من تا حدِ زیادی مجذوبِ جوانبی از نقدِ انگلیسی ـ امریکائی شدم و در مسألهٔ صناعت به گلچین کردن بسیاری از اندیشه‌های آن نویسندگان پرداختم، نویسندگانی که مرا در تحلیل زبان شعر، از دیدگاه مکانیسم آن، و از دیدگاه رسانگی و ایصال، یاری کردند؛ منظورم مکاتب گوناگون علم دلالت[۲۶] است بویژه آی.ا. ریچاردز[۲۷] و در تحلیل الگوهای دلالت و تأثیر آنها (برای مثال کتاب کنث‌بیرک[۲۸] بنام بیان نقیضی[۲۹]) و نشانه‌شناسیِ[۳۰] چارلز موریس[۳۱]

هنگامی که به تجدیدنظر در باب «انواع» و صناعت خاص هرکدام و گسترش تاریخی آنها پرداختم، از تحلیل گران انگلیسی ـ امریکائی چیزهای بسیار زیادی آموختم دربارهٔ پیرنگ[۳۲] در داستان و نمایشنامه (هم‌اکنون نام فرانسیس فرگسون[۳۳] وارن بیچ[۳۴] مارک اسکُرر[۳۵] و ژوزف فرانک[۳۶] در ذهن خطور می‌کند و طبعاً نام همهٔ کسانی که در بابِ طبیعتِ روائی در آثار جویس کار کرده‌اند.) در همهٔ این اشخاص، من می‌توانم، میلی نسبت به وجههٔ نظر ارسطوئی ببینم. میلی نسبت به نوع تحلیلِ بلاغی ـ ساختاری[۳۷] که نخستین نمونه‌های آن را در فلسفهٔ ترکیب[۳۸] اثر پو[۳۹] من دیده‌ام. چنین بنظر می‌رسد که ارسطو نخستین استادی است که به تحلیل ساختار پیرنگ، پرداخته است. او توانست نوع هنریی را مشخص کند که برای ایصال و رسانگی[۴۰] عواطف، از توانائی برخوردار است، یعنی «تطهیر»[۴۱] برخاسته از تراژدی. با اینهمه او نکوشید تا علل پنهانی این عواطف را توضیح دهد، عللی که در فلکلور مدیترانه و شعایر دیونیزوس[۴۲] و عقلانی‌سازیِ طبِ یونانی گمشده بودند. در عوض، او، به بازسازی نمونه‌ای توصیفی[۴۳] پرداخت؛ نمونه‌ای که براساس آن بتوان استراتجیِ خاص عناصر مرتبط با صورت را درک کرد؛ عناصری که مادهٔ انفجار مکانیسم عواطف تراژیک است.

با داشتن این سوابق در ذهن و با توجه به اسلوب خاص خودم بود که من توانستم از اندیشه‌هایی که در نقدِ نو[۴۴] یا در علم‌الجمال رمزی[۴۵] وجود دارد، بهره‌مند شوم. بدینگونه بود که مثلاً از نظریهٔ انتقادی فیلیپ ویل رایت[۴۶] آنچه توجه مرا جلب کرد، تحلیلی بود که از علائم زبانی داشت و ظرفیتی که در انگیزش اشارات متعدد[۴۷] می‌شناخت و همچنین کاربُردی که وی برای Soft focus داشت و نیز اصول آشنائی با سیاق عبارت[۴۸] من مجذوبِ مکانیسم دلالی و نظام نحوی‌یی بودم که در یک عبارت موجب تأثیرات صریح یا پیچیده می‌شود. امّا اینکه چنان علائمی آیا باید به ارزشهای نوعی[۴۹] بازگردانده شود یا به حقایق مابعدالطبیعی، این چیزی است که بنظر من، بیش از آنکه مرتبط با علم‌الجمال باشد وابسته به تاریخِ فرهنگ است.

من به تاریخ فرهنگ از آن نظر می‌نگرم که توضیح دهد چرا یک ساختِ زبانیِ معین سبب می‌شود که در یک زمینهٔ فرهنگی خاص (بگفتهٔ استاد نایت[۵۰] در ارتباط با شعر غنائی): «اندیشه‌ها و ایستارهائی فرو می‌پاشند و سمتِ جدیدی از آگاهی روی در ظهور می‌آورد از رهگذرِ تداخلِ معنی‌ها... معنی‌هایی که خواننده یا بیننده خود بعنوان یک تن با آن سرو کار دارد ...» بدینگونه من معتقدم که تحلیلِ صوریِ مکانیکِ ساختاری[۵۱] یک اثر (با اینکه پرداختن به ساختار پیوستهٔ طرح‌ها، در هر کاری همیشه واجب است) کسی را راهنمون بدان نمی‌شود که یک کار هنری را بعنوان یک مقصود اصلی وذاتی (آنگونه که در میان بسیاری از نومنتقدان دیده می‌شود.) موردِ بررسی قرار دهد، بلکه از آن لحاظ مفید واقع می‌شود که به فهم روابط میان اثر و زمینهٔ تاریخی آن و شخصیت پدید آورندهٔ اثر، یاری می‌رساند.

از آنجا که من هنر را (و همچنین ادبیات را) کاخی از ارزشها می‌شناسم که بنای آن برین استوار است که هرچیز **ماقبلی**[۵۲] نسبت به آن را، از خلالِ وَجْهِ صورت‌پذیری[۵۳] آن، باید فهمید، و وَجْهِ صورت‌پذیری آن خود راهنمونی است به سوی نتایجی که از آن بحاصل می‌آید؛ به همین دلیل است که من معتقدم درنظر گرفتنِ جانبِ صوریِ یک اثر، به هیچ روی، بمعنیِ پذیرفتنِ نوعی صورتگرائی جمال‌شناسانه نیست، بلکه برعکس این مسأله است: تلقی صورتگرایانه تنها راهِ درستِ توضیحِ روابط میان اثر و جهانِ دیگر ارزشهاست.

این مسائل بود که مرا واداشت تا بر جانبِ تاریخی و نسبیِ مفاهیم متفاوت هنر، تکیه و تاکید کنم و درین قلمرو، تحت تاثیر یک مقولهٔ دیگر قرائت متن نیز بودم مقوله‌ای که رابطهٔ ناچیزی با نقد دارد ولی از لحاظ من همان اهمیتی را دارد که تاثیر فرهنگی نقد انگلیسی - امریکائی: منظورم اکتشافات در قلمرو مردم‌شناسی فرهنگی است، در «میدان عمل»[۵۴] که ویژهٔ تعقیب طرح‌های فرهنگی[۵۵] بوجود آمده است. آخرین تحقیقات من در حوزهٔ بوطیقای معاصر، در حقیقت، نمایشگر کوششی است برای تثبیت نمونه‌هایی از بوطیقا نمونه‌هایی که بتوانند دگرگونی عمیق تصور ما را نسبت به هنرها - که هم‌اکنون در شرف تکوین است - نشان دهد. از جویس تا موسیقی سریال[۵۶] از نقاشیِ غیرفیگوراتیو[۵۷] تا فیلم‌های آنتونیونی، کار هنری، به صورت بیش و بیشتر، در حال Opera Aperta[۵۸] شدن است: اثری باز و محتمل دارای ایهام و ابهام که بجای آنکه جهانی منسجم و نظام‌یافته از ارزشها را به خاطر آورد «منظومه»‌ای از معانی و «قلمرو»ی از احتمالات را ایجاد می‌کند و بخاطر چنین منظوری است که هرچه بیشتر خواستارِ مداخلهٔ فعال و گزینش و انتخاب هوشیارانه[۵۹] خواننده یا بیننده است.

در تثبیت این وَجْهِ از کارِ باز یا متنِ مُحتَمل[۶۰] من در حدِ قابل ملاحظه‌ای از نظریهٔ اطلاع‌رسانی[۶۱] که یک تاثیر عمدهٔ دیگر انگلیسی امریکائی است، بهره‌مند بوده‌ام. در عین حال، من کوشیدم که این وَجْهِ جمالی[۶۲] را به دیگر وجوهی که در آفاق فرهنگِ معاصر می‌تواند برخوردارِ از تعیّن باشد، مرتبط کنم: از فیزیک با وجوهِ رَوشمدار[۶۳] آن گرفته تا منطق چندارزشی روانشناسی و غیره. هدف من آن بود که وحدت جنبه‌های مختلف حرکت‌های فرهنگی‌یی را نشان دهم، حرکت‌هایی که ما در درونِ آنها زندگی می‌کنیم. بهرحال، من اطمینان ندارم که از مقایسه‌های سطحی اجتناب کرده باشم و درست به همین علّت است که بار دیگر توجه خویش را به روشهای ساختارگرایانه معطوف داشته‌ام (از زبانشناسی دوسوسور[۶۴] گرفته تا

مردم‌شناسی کلود لوی اشتراوس[۶۵] و هم زمان با آن، همیشه مجذوب مفهوم ساختار والادی[۶۶] که رنه ولک[۶۷] آن را پیشنهاد کرده است بوده‌ام و در عین حال، همانند رنه ولک، تحقیق دربارهٔ صورتگرایان روسی[۶۸] نیز همواره برایم جالب توجه بوده است.) با نگاهی برای حلّ یک مشکل خاص: و آن این که تفاوتِ ظهوراتِ فرهنگی یک دورهٔ معین را چه گونه می‌توان در یک وَجْهِ ساختاری دقیق خلاصه کرد تا بشود طرح‌های ساختاریی را، که در نهفت آن وجود دارد، نشان داد. این بمعنیِ کشفِ روابط هستی‌شناسانه[۶۹] آنها نیست بلکه بمعنی یافتن این است که شخص می‌تواند همان ابزارهای اندیشگی[۷۰] را بکار ببرد برای توصیف پدیده‌های متفاوت.

بنظر من، تنها درین مرحله است، که انسان می‌تواند به تحلیل‌های تاریخی وسیعی آغاز کند و به جستجو دربارهٔ روابط این وجوه بیش و کم مشابه و مبانی اقتصادی و اجتماعی یک مدنیت یا یک عصر بپردازد. احساس می‌کنم که تنها برین اساس است که می‌توان استدلال آن نوعی از مارکسیسم را پذیرفت که نمی‌خواهد بگونه‌ای ساده‌لوحانه روابط جبری مستقیم میان روساخت و زیرساخت را بررسی کند، بلکه می کوشد شبکهٔ پیچیدهٔ تاثیراتی را که جوانب متفاوت یک فرهنگ را شامل است و منجر به زیگزاگ[۷۱] گسترش و توسعه می‌شود، مورد بررسی قرار دهد.

من پیش ازین گفته بودم که گرانبارم از نوعی میراثِ ویژهٔ فرهنگِ جمالشناسی ایتالیائی و آن عبارت است ازاعتقاد به اینکه این گونه تحقیقات راهنمون به نسبیّت تاریخی نمی‌شود بلکه سبب می‌شود که شخص بتواند ـ اگر چه در حدِّ فرضیاتی فعّال ـ طرحهائی دائم اقامه کند برای تعریف پدیده‌های هنری، فراتر از حدِ معیارهای شناور. آشکار است که این وظیفهٔ علم‌الجمال است و ضرورتاً وظیفهٔ نقد نیست. برای من بسیار حیرت‌آور بود که دیدم جمعی از ناقدان انگلیسی ـ امریکائی که در شمارهٔ ویژهٔ اخیر «ضمیمهٔ ادبی تایم»[۷۲] مساهمت کرده‌اند، نسبت به نوعی از ادبیات توجه فعال نشان داده‌اند که؛ نوعی که ما را درفهم تجربهٔ انسانی و ارزشهایی که برای ما دارای اهمیت است، یاری می‌رساند.

تعریف شخصی من از هنر این است که هنر صورتی است که در آن، تجلیِ ارزشها در ساخت‌هاست و اهمیت آن وابسته به میزان ارزش ساخت‌ها (همان «قبل» که پیش از تجربهٔ عمل وجود دارد و همان «بعد» که روی به سوی آن می آورد.) این تعریف بمعنی آن است که کارهای هنری می‌توانند حامل طرحی از ارزشها باشند، طرحی که در نظرگاه من ممکن است با جنبهٔ منفی نمودار شود.

در اینجا دو امکان وجود دارد: یا چنین است که آن تشریف نظام نو که بر قامت این آثار، ار رهگذر صورت هنری‌شان، پوشانده شده است مرا در ارتباط با آنها به همدلی و فهم بیشتر یاری می کند و یا اینکه به هنگام رویاروی شدن با این آثار، ارزشهای موجود در آنها را درمی‌یابم و با اینهمه آنها را رد می کنم درآن صورت من می‌توانم یک اثر را از دیدگاه سیاسی یا اخلاقی نقد کنم و به معارضهٔ با آن برخیزم و بدقت آن را رد کنم زیرا که اثری است هنری. این بدان معنی است که هنر چیزی **مطلق** نیست بلکه صورتی از کوششهاست که بگونه‌ای جدالی با دیگر کوشش‌ها و کشش‌ها و ارزشها در ارتباط است وهنگامی که من با آن روبرو می‌شوم، تا آنجا که با اثر مورد بحث و اعتبارِ آن آشنائی دارم، می‌توانم انتخاب و گزینش خویش را اعمال کنم و شاهکارهای مورد نظر خود را اختیار کنم. ممکن است در اینجا، برای نقد، زمینهٔ بیشتر و

خاص‌تری وجود داشته باشد که عبارت است از: راهنمون شدن به انتخاب و تشخیص سره از ناسره. هر کسی که یک اثر ادبی را قرائت می‌کند هرقدر که معیارهای ساختاری و فنی مورد نظرش بالا و جدّی باشد، می‌تواند و باید با جهان مؤلف رابطهٔ ذهنی و عاطفی برقرار کند و تصویری از انسان و جهان او بسازد. درست است که استثناهایی وجود دارد، در مورد افراد بسیار حساس که این تجربهٔ قرائت را بگونه‌ای رسانگی می‌کنند که ما می‌توانیم آن را از آنِ خویش بدانیم.

امّا این گفتگویی است میان مردمان که در خلال آن، هم معیارهای داوری ما و هم مطلوب ما از آثار هنری، دگرگون می‌شود. ازین روست که معتقدم آنچه درنظر من است نکتهٔ مهمی است و آن این که درعین حال باید نوعی از تحقیق بوجود آید که این چنین وجوهی از جمال‌شناسی را توصیف کند هم آن گونه که بوجود آمده‌اند و هم آن گونه که با تاریخ ارتباط پیدا می‌کنند.

●

1) Anglo-American

2) Aesthetics

۳) بوطیقا poetics هنوز معادل خوبی برای آن پیدا نکرده‌ام. قدمای فلاسفهٔ اسلامی مانند فارابی و ابن‌سینا همین کلمه را عیناً بکار برده‌اند. در رسالهٔ معروف ارسطو بمعنی فن‌شعر است (ترجمهٔ دکتر زرین کوب) و هنر شاعری (ترجمهٔ دکتر مجتبائی و سهیل افنان) ولی بوطیقا در اصل بمعنی مطلق ساختن یا ساختنِ همراه با خلاقیت و حُسن ترکیب است وامروز هم در زبان ناقدان و فلاسفهٔ علم‌الجمال در مفهومی بسیار وسیع ـ که شامل مباحث زیبائی و شناخت جوانب هنرهاست ـ به کار می‌رود، مثلاً بوطیقای سینما، بوطیقای نثر. بوطیقای قصه و داستان. اصل کلمه از ریشهٔ poictes یونانی است بمعنی ساختن و خلق و آفرینش.

4) Structural Models

۵) دکادنت Decadents گروهی از ادیبان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در فرانسه و انگلستان و امریکا که از پذیرفتن معیارهای اجتماعی و اخلاقی روزگار خویش سرباز می‌زدند. در فرانسه ورلن، رمبو و بودلر و در انگلستان اسکاروایلد و در امریکا ادگار سالتوس نمایندگان این جریان بشمار می‌روند.

۶) بیداری فینیگان Finnegans Wake رومانی بقلم جیمز جویس (۱۹۴۱ ـ ۱۸۸۲) با زبان و اسلوب و اشاراتی ویژه که صعوبتِ قرائت و فهم آن را تنها عدهٔ قلیلی با فرهنگی وسیع می‌توانند تحمل کنند. (چاپ اول ۱۹۳۹)

7) James Joyce

8) Levin

9) Wilson

10) Gilbert

11) Tindall

12) Beckett

13) Pound

14) Eliot

15) Croce

16) Philosophical - Cum - Critical

17) Christian Personalism

18) neo - positivism

19) Dewey

20) Linguistic analysis

21) genre

22) Kind

23) Poetic intution

24) Imaginative intuition

25) Lugi pareyson

26) Semantics

27) I. A. Richards

28) Kenneth Burke

29) Counter Statement

30) Semiotics
31) Charles Morris
32) Plot
33) Francis Fergusson
34) Warren Beach
35) Mark Schorer
36) Joseph Frank
37) rhetorico - Structural
38) Philophy of Composition
39) Poe
40) Communication
41) Catharsis
42) Dionysus
43) Descriptive Model
44) New Criticism
45) «Symbolic» aesthetics
46) Philip Wheelwright
47) Plursignation
48) Contextualism
49) archetypal values
50) Knights
51) Structural Mechanics
52) Preceding
53) Mode of Formation
54) Field - work
55) Patterns of Culture
56) Serial music
57) non - figurative painting

۵۸) Opera Aperta اثر باز و متن محتمل، بشمارهٔ ۶۰ مراجعه شود.

59) active intervention

۶۰) متن محتمل، در برابر open work قدمای فرهنگ اسلامی ایران، به این نکتهٔ تفسیرپذیری و گسترش قلمرو احتمالات در متون توجه بسیار داشته‌اند و تعبیر «حمّال» را به کار می‌بُرده‌اند، حتی در مورد قرآن کریم: «حمّال ذو وجوه» احمل کنندهٔ معانی بسیار و وجوه فراوان| اما امروز دیگر این کلمه را نمی‌توان درین زمینه به کار بُرد. اثر باز یا متن محتمل روی هم رفته همان open work یا Opera Aperta است.

61) Information Theory
62) aesthetic model
63) Methodologica Models
64) de Saussure
65) Claude Levi - Strauss

۶۶) ساختار والادی، برابر است با Stratified Structure والاد، دقیقاً بمعنی طبقات است در سنگچین یا دیوار یا کوه یا هرچیز دیگر. برابر Stratum وساختار والادی را بر ساختار طبقاتی (درین بافت) ترجیح دادم زیرا در کلمهٔ طبقه امروز مفهوم اجتماعی و سیاسی Class لحاظ می‌شود امّا والاد مطلق چنین نظامی است که برروی هم قرار گرفته باشد. والاد، والا در شعر و نثر قدیم بهمین معنی رواج بسیار دارد. بنیاد اساس است و والاد طبقاتی است که روی آن قرار می گیرد «چون آن که بنیاد است کس از آن سخن تا بحدی می‌تواند گفت، از والاد سخن چون گویم؟» (منتخب سراج السائرین، احمد جام ژنده پیل، به تصحیح دکتر علی فاضل، صفحه ۵۸)

67) René Wellek
68) Russian Formalists
69) «ontological»
70) Conceptualtools
71) Unevennesses
72) The Times Literary Supplement