تئوریهای نقد. نخستین فصل از کتاب **آیینه و فانوس: نظریه رمانتیک و نقد ادبی**[1] (۱۹۵۳) است. پروفسور ایرامز[2] در مقدمه کتابش توضیح می‌دهد که: «عنوان کتاب، مبین دو استعاره معمول و متضاد از ذهن است که یکی ذهن را به منعکس‌کنندهٔ اشیای خارجی، و دیگری آن را به منبع نوری درخشان تشبیه می‌کند که خود نیز در آنچه که ادراک می‌کند سهمی دارد. نخستین این دو، مشخصهٔ بخش عمدهٔ این تفکر از زمان افلاطون تا قرن هجدهم است و دومی تصور رمانتیک رایج از ذهن شاعرانه را می‌نمایاند». موضوع اصلی بررسی ارزندهٔ پروفسور ایرامز قرارگرفتن نگرش اول تحت‌الشعاع نگرش دوم، و نیز نگرش دوم به زیبایی شناسی، شاعری، و نقد عملی است. اما فصل مقدماتی کتاب در عین حال تاریخ فشرده‌ای از نقد و طرحی ساده و کلی برای تمیز انواع مختلف نقد نظری و عملی ارائه می‌دهد و از اینرو بهترین مقدمه ممکن در بررسی نقد نوین است و به این دلیل بدون توجه به ترتیب زمانی، در ابتدای این کتاب جای داده شده است.

ام. اچ. ایرامز (متولد ۱۹۱۲) تحصیلکرده هاروارد[3]، و استاد Whiton انگلیسی در دانشگاه کورنل[4] است. علاوه بر آیینه و فانوس، که در سال ۱۹۵۴ برندهٔ جایزهٔ کریستین‌گاس[5] شد، آثار او وازگان اصطلاحات ادبی[6] (نیویورک، ۱۹۵۷) و گزیدهٔ ادبیات انگلیسی نورتون[7] (نیویورک، ۱۹۶۲) را شامل می‌شود.

قسمت اول

جهت‌گیری تئوری نقد

ام. اچ. ایبرامز

ترجمه: علی حسین قاسمی

باسول[8]: «پس بفرمایید شعر چیست؟»
جانسون[9]: «خوب، بسیار سهل‌تر است که بگوییم چه نیست. همه می‌دانیم نور چیست، اما گفتن اینکه نور چیست آسان نیست.»
این نشانهٔ یک انسان فرهیخته است که در هر دسته از چیزها به دنبال همان و تنها همان دقایقی باشد که با جوهر آن چیز در توافق است.

ارسطو، اخلاق Nichomachean

طرح و پاسخگویی مسائل زیباشناختی برحسب رابطهٔ هنر با هنرمند، به‌جای رابطهٔ هنر با جهان خارج، یا با مخاطب، یا با الزامات درونی خود اثر، گرایش ویژهٔ نقد نوین تا چند دههٔ گذشته بود، و امروزه نیز بسیاری از - شاید قریب به اتفاق - منتقدین بدان راغب باشند. این نظرگاه در برابر تاریخ دوهزار و پانصد ساله تئوری هنر در غرب بسیار جوان ارزیابی می‌شود، زیرا ظهور آن به عنوان شیوهٔ نگرش جامعی در مواجهه با هنر، که مورد قبول شمار بسیاری از منتقدین هم هست، از یک و نیم قرن تجاوز نمی‌کند. منظور این کتاب این است که سیر تحول و (در اوایل قرن نوزدهم) غلبه این سیر جهت‌بینانی به سوی هنرمند، در اشکال گوناگون آن، در صفحات زیباشناختی را به ترتیب زمانی ارائه کند و عمده‌ای را که این شیوه می‌باید با آنها رقابت کند اثرات مهم این جهت‌گیریهای نوین از لحاظ ی، تحلیل، ارزشیابی، و نوشتن شعر توجه خواهم کرد.
ز زیبا مسئلهٔ منحصر به‌فرد و دشواری را در پیش

روی مورخین قرار می‌دهد. نظریه‌پردازان متأخر هنر بدون تردید اظهار کرده‌اند، که، اگر نه تمامی، بخش اعظم آنچه به‌وسیلهٔ پیشینیان آنان گفته شده، سست، مغشوش و وهمی است. درنظر سانتایانا[۱۰] «آنچه تحت عنوان فلسفه هنر رواج یافته لفاظی محض است.» دی. دبلیو. پرال[۱۱]، که خود دو کتاب بسیار ارزشمند در این موضوع نوشته، توضیح می‌دهد که زیباشناسی سنتی «در واقع بیش از یک علم مجعول یا فلسفهٔ مجعول نیست.»

موضوع آن همانند آنچه رؤیاها بر آن بنا شده‌اند سست و گمراه کننده است، روش آن نه منطقی است نه علمی، و نه به‌طور کامل و تجربی معمول و عملی است... بدون کاربرد عملی تا بتوان آن را آزمود، و بدون واژگان پذیرفته‌ای که بتوان آن‌را به خرافه‌ای از سر صدق یا آیینی تمام و کمال و روح‌نواز تبدیل کرد. نه به حال هنرمندان خلاق سودمند است و نه در روند ادراک کمکی برای مبتدیان تواند بود.[۱۲]

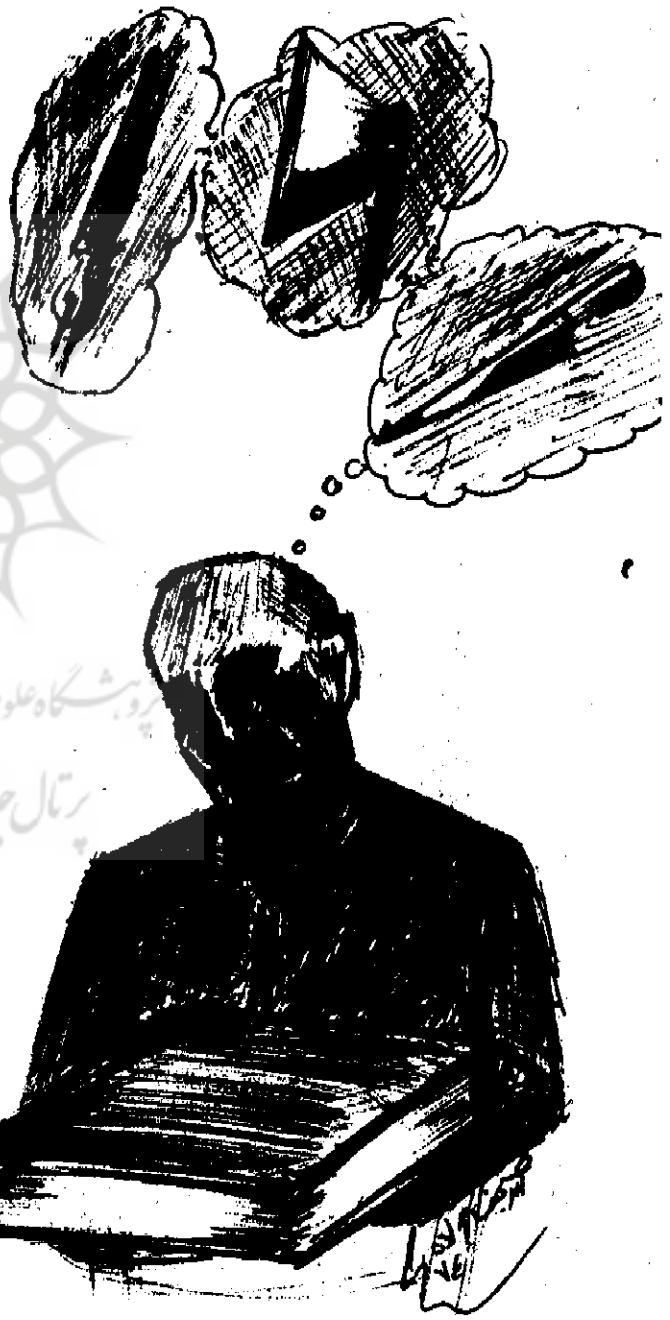
آی. ای. ریچاردز[۱۳]، فصل اول کتاب خود اصول نقد ادبی[۱۴] را با «هرج و مرج تئوریهای نقد» نامگذاری کرد، و در آنجا با نقل بیش از بیست‌گونه از اظهارات متنافر و کاملاً متفاوت دربارهٔ هنر، از زمان ارسطو تا حال حاضر، از آنها به‌عنوان «اجزای تئوری نقد» نام برد و به این ترتیب این شهرت تحقیرآمیز را توجیه کرد.[۱۵] ریچاردز به کمک خوش‌بینی ناشی از دوران شباب، خود به جستجوی بنیان استواری برای ارزشیابی ادبی در علم روانشناسی مبادرت کرد.

واضح است که جریان تئوری زیباشناختی نهایت خود از علم بدیع و لفاظی را که ظاهراً بخشی جدایی‌ناپذیر از بیان انسانی در مورد تمامی موضوعات واقعاً با اهمیت است، نشان می‌دهد. اما بخش مهمی از کج‌خلقی ما در مواجهه با هرج و مرج ظاهری و گوناگونی فلسفه‌های هنر، ریشه در انتظاری دارد که از نقد، به بهای چشم‌پوشی از بسیاری از تواناییهای واقعی آن، داریم، انتظار کاری که از انجام آن ناتوان است. با این حال باید تمامی پیامدهای این باور را که نقد یک علم فیزیکی، یا حتی روانشناختی، نیست بپذیریم. اگر تمسک به واقعیات را نقطه آغاز و هدف پایانی بینگاریم، در آن‌صورت هر تئوری زیباشناختی معتبری - در واقعیت امر - از حیث روش، تجربی است. در هر صورت هدف آن وضع و تصدیق ارتباطات میان واقعیات نیست، ارتباطاتی که ما را قادر می‌سازد تا با رجوع به گذشته، آینده را پیش‌بینی کنیم، بلکه وضع اصولی است که ما را قادر می‌سازد تا تعبیر و ارزیابی‌مان از خود واقعیات زیباشناختی را توجیه، تنظیم، و روشن کنیم. و آنگونه که بعداً خواهیم دید این واقعیات دارای خاصیت غریب و از لحاظ علمی خدشه‌پذیری هستند که در نتیجه به روشنی می‌توان با استفاده از خاصیت همان اصولی که این واقعیات در تأیید خود بدانها متوسل می‌شوند، را حک و اصلاح کرد، و از آنجا که براین اساس بسیاری از اظهارات منتقدانه دربارهٔ واقعیت، چرا که وابسته به میدان بینشی و عرضهٔ فکری تئوری‌ایی هستند که در حیطهٔ آن رخ نموده‌اند، پس «حقیقت» نیستند؛ «حقیقت» در مفهوم علمی محض که به‌چنان مطلوبیتی نزدیک شود که قابلیت تصدیق از جانب هر انسان خردمندی، بدون توجه به دیدگاهی که دارد، را داشته باشد. بنابراین هر امیدی که به این‌گونه توافق بنیادی در نقد بسته‌ایم، از آن نوع که در علوم دقیقه انتظار داریم، محکوم به یأس است.

با این حال یک تئوری معتبر نقد، اعتباری ویژهٔ خود دارد، و معیار آن قابلیت علمی آن در تصدیق موضوعات آن تئوری به‌گونه جدا و منفرد نیست، بلکه عبارتست از وسعت دید، دقت، و یکپارچگی بینشی که در مواجهه با ویژگیهای آثار منفرد هنری خلق می‌کند، و صلاحیت آن در تبیین اشکال گوناگون هنر - چنین معیاری بدون شک نه یک، بلکه شماری از تئوریهای معتبر را تصدیق می‌کند، تئوریهایی که همگی به روشهای گوناگون خاص خود، قائم به ذات، کارآمد، و در برابر طیف پدیده‌های هنری نسبتاً رسا هستند؛ اما این گوناگونی نباید باعث تأسف شود. به‌واقع از جمله درسهایی که از مرور اجمالی تاریخ نقد حاصل می‌شود. دین بزرگی است که از گوناگونی نقد دوران گذشته برگردن داریم. برخلاف ارزیابی بدبینانهٔ پرال[۱۶]، این تئوریها باطل و بی‌اثر نبوده‌اند، بلکه همچون شیوه‌های ادراکی کارآمدی در زمینه ماهیت، هدف و هماهنگی اجزا در هنر، در شکل دادن فعالیتهای هنرمندان خلاق تأثیر بسیار گذاشته‌اند. حتی درمورد فلسفه‌های زیباشناختی بسیار انتزاعی و ظاهراً آکادمیک همچون فلسفهٔ کانت[۱۷] می‌توان اثر اصلاحی آن‌را بر کار شاعران نشان داد. در روزگار نوین، انقلابات جدید در ادبیات به‌گونهٔ تقریباً یکنواختی با بیانیه‌های جنجالی در عرضهٔ نقد همراه بوده است، که همین نارسایی آنها گاه به شکل‌گیری کیفیات ویژهٔ موفقیتهای ادبی مرتبط با آن کمک می‌کند، به‌گونه‌ای که اگر منتقدین ما به این شدت با هم مخالف نبودند، میراث هنری ما بدون شک از غنا و تنوع کمتری برخوردار

رد. به‌علاوه هر تئوری نقد که مبنای استدلالی درستی داشته باشد دراکات زیباشناختی را که ادعای کشف آنها را دارد تا حدودی جرح و تعدیل می‌کند و این حقیقت یکی از مبانی ارزشی آن تئوری نقد برای مبتدیان هنر است، زیرا چه بسا حواس و ادراکات آنان را نسبت به جنبه‌های یک اثر شکوفا می‌کند و حال آنکه تئوریهای دیگر که مرکز توجه خود را به جنبه‌های دیگر آن معطوف می‌کنند و معیارهای متفاوتی برای دسته‌بندی آنها دارند. اصولاً از آنها چشم پوشیده‌اند، آنها را دست کم گرفته‌اند، و یا به ابهام از آنها گذشته‌اند.

در هر حال گوناگونی تئوریهای زیباشناسی کار مورخ را بسیار دشوار می‌کند. موضوع تنها این نیست که به پرسشهایی همچون «هنر



چیست؟» یا «شعر چیست؟» پاسخهای متفاوتی داده می‌شود. واقع امر این است که بسیاری از تئوریهای هنر را به هیچ وجه نمی‌توان با یکدیگر مقایسه کرد، زیرا فاقد مبنای مشترکی هستند که برپایهٔ آن با یکدیگر پیوند یا تضاد داشته باشند. این تئوریها ظاهراً با هم غیرقابل قیاس‌اند از این‌رو که با اصطلاحات متفاوت، یا با اصطلاحات یکسانی که مفهوم متفاوتی دارند، بیان شده‌اند، یا به این دلیل که کلاً بخشی از یک نظام فکری بزرگترند که پیش فرض‌ها و روشهای متفاوتی دارد. در نتیجه یافتن نقطهٔ وفاق و شقاق، بسیار دشوار است.

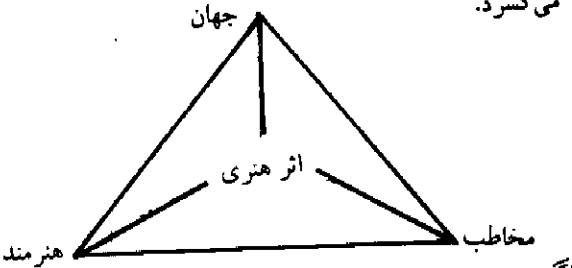
بنابراین، نیاز نخستین ما یافتن یک چارچوب مرجع است، آنقدر ساده که به‌سادگی بتوان آن را به کاربرد، و در عین حال چنان انعطاف‌پذیر که بتواند بدون نیاز به غضب بیمورد نسبت به هر یک از مجموعه اظهارات گوناگون دربارهٔ هنر، تعداد هرچه بیشتری از این مجموعه‌ها را بر مبنای سطح واحدی از استدلال تفسیر کند. بیشتر نویسندگانی که شجاعت قبول مسئولیت نگارش تاریخ تئوری زیباشناسی را داشته‌اند از طریق تفسیر بی‌سر و صدای اصطلاحات پایه‌ای تمام تئوریهای دیگر برحسب واژگان فلسفی دلخواه خود به این هدف رسیده‌اند، اما این روش موضوع مورد بحث خود را به ناروا تحریف می‌کند، و صرفاً بر معضلات ناگشوده می‌افزاید. شیوه‌ای که امید می‌رود نتیجه بخش‌تر باشد عبارتست از پیش‌گرفتن رویه‌ای تحلیلی که از تحمیل و تأثیر دادن فلسفهٔ خاصی خودداری می‌کند، و برای انجام این امر باید وجوه تمایز اساسی را که مورد قبول همگان است برای مقایسهٔ تعداد هرچه بیشتری از این تئوریها به کار گرفت، و سپس این رویه را آگاهانه و با هوشیاری دائمی برای مطرح کردن وجوه تمایز دیگری نظیر آنچه ظاهراً برای منظور مورد نظر ما لازم است به‌کاربرد.

۱ - برخی از مختصات نقد هنر

در قریب به‌تمامی تئوریهایی که فرض را بر جامعیت خویش می‌گذارند چهار عنصر، با الفاظ یکسان یا مترادف، در کلیت یک اثر هنری مشخص شده و مورد توجه قرار گرفته‌اند. نخست، خود اثر و محصول هنری است. و از آنجا که این اثر، یک محصول و مصنوع انسانی است، دومین عنصر مشترک، خالق اثر، یعنی هنرمند است. فرض بر آن است که این اثر موضوعی دارد که به طور مستقیم یا غیرمستقیم، از آنچه وجود دارد ناشی شده‌است - یعنی در بارهٔ یا حاکی از، یا منعکس‌کنندهٔ چیزی است که یا خود صورت واقعی امور است و یا پیوندهای چندی با آن دارد. این عنصر سوم، چه از افراد و اعمال، آرا و عواطف، چیزها و حوادث مادی ترکیب شده باشد و چه دارای وجودی ماورای محسوس باشد، غالباً با واژه همه‌گیر «طبیعت» به آن اشاره می‌شود؛ ولی شاید بهتر باشد در عوض از واژهٔ جامع‌تر جهان استفاده کنیم. به عنوان عنصر نهایی باید از مخاطب نام ببریم: شنونده، بیننده یا خواننده‌ای که اثر هنری خطاب به اوست، یا در هر صورت به خاطر او به وجود می‌آید.

می‌خواهیم تئوریهای گوناگون نقد را با استفاده از این چارچوب هنرمند، اثر هنری، جهان، و مخاطب با هم بسنجیم. برای تأکید بر

ابداعی‌بودن این شیوه، و در عین حال برای اینکه آسانتر بتوانیم تحلیلهایمان را به تجسم درآوریم، این عناصر چهارگانه را به شکل مناسبی منظم کنیم. برای این منظور، مثلث شکل مناسبی است، و اثر هنری، یعنی آنچه باید تعریف شود، در مرکز این مثلث قرار می‌گیرد.



اگر چه هر تئوری که مستدل و پذیرفتنی باشد همهٔ چهار عنصر را تا حدی مورد توجه قرار می‌دهد، ولی تقریباً تمام تئوریها، چنانکه خواهیم دید. جهتگیری آشکاری را به جانب تنها یکی از این عناصر نمودار می‌کنند. یعنی منتقد مقولات اساسی مورد نیاز خویش برای تعریف، رده‌بندی، و تحلیل یک اثر هنری را، همچون تمامی معیارهای اصلی که به کمک آن اثر هنری را ارزشیابی می‌کند، از یکی از این عناصر استنتاج می‌کند. بنابراین با استفاده از این شیوهٔ تحلیل، تلاشهایی را که برای توضیح ماهیت و ارزش یک اثر هنری به عمل آمده‌است به چهار دستهٔ عمده تقسیم می‌کنیم، که سه‌تای آنها اثر هنری را عمدتاً با ربط دادن آن به‌چیزی دیگر: جهان، مخاطب، یا هنرمند، تفسیر می‌کنند. دستهٔ چهارم در اثر هنری به تنهایی، به مثابه یک وجود مستقل نظر می‌کند، که اهمیت و ارزش آن بر هیچ مبنایی الاّ خود اثر مشخص نمی‌شود.

در هر حال یافتن جهتگیری عمدهٔ هر تئوری نقد تنها سرآغازی بر یک تحلیل کارآمد است. از جهتی این عناصر چهارگانه ثابت نبوده بلکه تغییر پذیرند و بسته به اینکه کدام تئوری از آنها بحث کند، اهمیت متفاوتی نسبت به یکدیگر دارند. به‌عنوان مثال عنصری را که من جهان نامیده‌ام درنظر بگیرید. در هر تئوری جنبه‌هایی از طبیعت که هنرمند بنابرآن تئوری باید تقلید کند، یا به تقلید آنها ترغیب می‌شود، یا افراد (جزئی)اند و یا انواع (کلی)، و باز این جنبه‌ها یا زیبا هستند یا اخلاقی، و در غیر این‌صورت هیچ وجهی از جهان قابل تمیز و تشخیص نخواهد بود. شاید ادعا شود که دنیای هنرمند دنیای شهود سرشار از تخیل، یا دنیای عقل سلیم، یا دنیای علوم طبیعی است؛ و این دنیا شاید شامل خدایان، افسونگران، جانوران افسانه‌ای، و مثل افلاطونی باشد یا نباشد. نتیجتاً تئوریهایی که - در ارتباط با جهانی که اثر هنری در پی نمایش آن است - نظارت اولیه بر اثر هنری را می‌پذیرند طیفی را تشکیل می‌دهند که از انعطاف‌ناپذیرترین رئالیسم تا متحجرترین ایدآلیسم را شامل می‌شود. آنگونه که خواهیم دید، بسته به‌تئوریی که این اصطلاحات را به‌کار می‌گیرد، روش استدلالی که منتقد مشخصاً از آن استفاده می‌کند، وابسته به «جهان‌بینی» آشکار یا پنهانی که این تئوری از آن نشأت می‌گیرد، یک یک اصطلاحات دیگر نیز، هم در معنی و هم در کارکردشان تفاوت دارند.

البته این امکان وجود، داشت که روشهای تحلیل پیچیده‌تری اختیار کنیم که حتی در یک دسته‌بندی ابتدایی وجوه تمایز دقیق‌تری را به دست ما می‌داد.[1] در هر حال افزایش توان تمیز تئوریهای نقد از یکدیگر از طریق افزودن بر معترفات این تئوریها و پر رنگ کردن آنها برایمان به بهای چشم‌پوشی از دو امتیاز، یعنی قابلیت کاربرد آسان و امکان تعمیم‌های کلی اولیه تمام می‌شود. به‌تناسب هدفی که بررسی تاریخی تئوریهای نقد داریم، روش پیشنهادی ما دارای این خاصیت مهم است که ما را قادر می‌سازد ویژه‌گی عمده‌ای را که اکثریت تئوریهای اوایل قرن نوزدهم در آن اشتراک دارند به روشنی ببینیم. یعنی توسل به شاعر برای توضیح ماهیت معیارهای شعر. اخیراً مورخین آموخته‌اند که تنها به‌صورت جمع از «مکتب‌های رمانتیک» صحبت کنند، اما از دید دقیق‌تر روشن می‌شود که مشخصاً یک نقد رمانتیک وجود دارد، هرچند که این نقد مخرج مشترک نقدهای گوناگون است.

۲ - تئوری تقلید

جهتگیری تقلید - توصیف هنر اساساً به‌عنوان تقلیدی از وجود جهان - احتمالاً قدیمی‌ترین تئوری زیباشناسی بود، اما آنگاه که نخستین بار مفهوم تقلید (از واقعیات) در گفت و گوهای افلاطون ثبت می‌شود، مفهوم ساده‌ی نیست. سقراط می‌گوید نقاشی، شعر، موسیقی، رقص، و پیکرتراشی همگی تقلیدند.[2] «تقلید» یک مفهوم نسبی است که بروجود دو جزء و ارتباطی متقابل در میان آن دو دلالت می‌کند. ولی گرچه دربسیاری از تئوریهای متأخرتر تقلید، همه چیز از طریق تقسیم به دو دستهٔ تقلید و تقلیدپذیر قابل درک است، فیلسوف مکالمات افلاطونی مشخصاً با سه دسته سر و کار دارد که نخستین آنها مربوط به ایده‌ها (مُثُل)ی جاودانی و تغیرناپذیر؛ دومین دسته که انعکاس این ایده‌ها (مُثُل) است، یعنی جهان محسوس، طبیعی یا بدلی؛ و سومین دسته که به‌نوبهٔ خود انعکاس دستهٔ دوم است، شامل چیزهایی همچون سایه‌ها، تصاویر درون آب و آینه، و هنرهای زیبا می‌شود. در پیرامون این رابطهٔ نزولی سه مرحله‌ای - که با مشخصه‌های تکمیلی گوناگون و با بهره‌گیری از تعدد معانی مفاهیم کلیدی از جانب افلاطون بازهم پیچیده‌تر می‌شود - است که افلاطون منطق دیالکتیکی خیره کنندهٔ خود را بنا می‌کند.[3] اما از خلال مباحثات او، مکرراً الگویی پدیدار می‌شود که در قطعهٔ مشهوری از کتاب دهم «جمهوری» نمونهٔ آن آورده شده است. در بحث طبیعت هنر، سقراط اشاره می‌کند که سه تخت وجود دارد: ایده (مثال) آن که «جوهر تخت» و ساختهٔ خدا است، تختی که ساختهٔ نجار است، و تختی که در یک نقاشی می‌توان دید. چگونه می‌توان نقاش این تخت سوم را وصف کرد؟

گفت به نظر من مناسب است او را مقلد تخت بخوانیم، زیرا چیزی که آن دو صانع به وجود می‌آورند، وی شبیه آن را می‌سازد.

گفتم بسیار خوب پس آن کسی که چیزی را که سه مرحله از طبیعت دور است درست می‌کند، تو او را مقلد می‌خوانی.

گفت آری. گفتم پس مصنف تراژدی هم همین حکم را دارد زیرا او هم مقلد بوده و آنگاه که به وصف حال یک پادشاه یا بیان حقیقتی بپردازد، سه مرحله از اصل دور است. سایر مقلدین هم از همین قرار؟ گفت ظاهراً اینطور است.[4]

از این موضع نخستین مبنی بر اینکه هنر نه دنیای جوهر، بلکه یای ظاهر را تقلید می‌کند، به آنجا می‌رسیم که آثار هنری در تیب اشیای موجود، مقامی پست دارند. به‌علاوه، از آنجاکه قلمرو ده‌ها (مُثُل) نه‌تنها واقعیت غایی بلکه ارزش غایی را نیز در بر گیرد، حکم به اینکه هنر در فاصله‌ای مضاعف و دوباره از قیقت قرار گرفته، خود به خود منجربه حکم بر جدایی تبعی آن از یبایی و کمال می‌گردد. علیرغم این منطق دقیق دیالکتیکی - یا قیق‌تر بگوییم، بر اثر آن - فلسفهٔ افلاطون یک فلسفهٔ تک معیاری قی‌مانده است؛ زیرا همه چیز، از جمله هنر، نهایتاً با یک معیار، منی ارتباطی که با مثال‌ها (ایده‌ها) دارد مورد قضاوت قرار می‌گیرد. ابراین مبانی، شاعر به‌ناچار رقیب صنعتگر، قانونگذار و معلم خلاق است؛ در واقع، هریک از اینها را به خودی خود می‌توان اعر واقعی شمرد، که با موفقیت به تقلید از مُثُلی (ایده‌هایی) نایل یشود که شاعر عرفی و مصطلح در شرایطی به آن دست می‌زند که از قبل به شکست محکوم شده است. از این‌رو. قانونگزار ی‌تواند به شاعری که در پی دریافت اجازهٔ ورود به مدینهٔ اوست اسخ دهد که:

بهترین بیگانگان! «ما خود نیز دست‌اندرکار تنظیم اثری شاعرانه هستیم که می‌کوشیم بهترین و زیباترین آثار شود چه، قانونی که یضع می‌کنیم تقلیدی است از بهترین و شریفترین زندگی‌ها، و به عتقاد ما اثر شاعرانهٔ حقیقی، چنان اثری است که زندگی را نمایان سازد. بنابراین ما خود نیز مانند شما شاعریم و در آفریدن شریفترین آثار با شما به رقابت برخاسته‌ایم»(۴۲)

و برعقیدهٔ ضعیف رایج در شعر معمول که ما بنابر ماهیت تقلیدیش به آن منسوب می‌شویم، تنها هنگامی تصریح می‌شود که افلاطون اظهار می‌دارد که این نوع از شعر تأثیر زیان‌آوری بر مستمعین خود می‌گذارد، زیرا به جای حقیقت، تنها به ارائه ظاهر و نمای موجودات می‌پردازد، و به جای عقل، احساسات آنها را تقویت می‌کند، یا در جای دیگری که اعلام می‌دارد که شاعر در روند تصنیف اثر خود (در جایی که سقراط، «آیون» کند ذهن را با فریب به تأیید آن وا می‌دارد) نمی‌تواند بر هنر و آگاهی خود متکی باشد، بلکه باید در خدمت الهام عینی و فارغ از عقل خویش باشد»(۴۳)

به این ترتیب، گفت‌وگوهای سقراطی حاوی هیچ بحث زیبایی‌شناسی که برای ساختمان نظام وجودی اعتقادی افلاطون یا الگوی منطق دیالکتیکی او شایسته باشد و به ما اجازه دهد تا شعر را به‌عنوان شعر - به‌مثابه نوع ویژه‌ای از تولید ذهنی با معیارها و علل وجودی ویژهٔ خود در نظر آوریم، نیست. در این گفت‌وگوها تنها یک جهت ممکن، و یک موضوع، به چشم می‌خورد: تعالی دادن کیفیت اجتماع و کیفیت انسان؛ و بنابراین موضوع هنر هرگز نمی‌تواند از موضوع حقیقت، عدالت، و تقوا جدا شود. سقراط در نتیجه‌گیری از بحث خود در کتاب جمهوری می‌گوید: «حقیقت امر این است که برای انسان، انتخاب بین زندگی خوب و زندگی بد یک کشمکش بزرگ است، حتی بزرگتر از آنکه مردم تصور می‌کنند».

1. The Mirror and the Lamp:romantic Theory and the Critical Tradition.
2. M. H. Abrams
3. Harvard
4. Cornell
5. Christian Gauss Prize
6. A. Glossary of Literary Terms
7. Norton Anthology of English Literature
8. Boswell
9. Johnson
10. Santayana
11. D.W. Prall

۱۲ - مقدمه بر فلسفه‌های زیبایی (Philosophies of Beauty) (چاپ آکسفورد، ۱۹۳۱) صفحهٔ نه.

14.3. I.A. Richards

15.4. Principles of Literary Criticism

۱۶/۵ - (چاپ پنجم، ۱۹۳۴، لندن) صفحهٔ ۶ و ۷ تغییر نقطه نظر تأکیدی ریچاردز که بعداً حاصل شد باگفتهٔ اخیر او نمایان می‌شود که «معنی‌شناسی» (Semantics) که با یافتن گفته‌های یعنی در همه جا آغاز شد احتمالاً به مثابه شیوه‌ای برای گسترش ادراک به‌نهایت خواهد رسید. یادداشتهای زبان نوین (Modern Language Notes) چاپ ۱۹۴۵، صفحه ۳۵۰ .

16. Prall

۱۷ - برای تحلیل دقیق و مفصل نظریه‌های گوناگون نقد، مراجعه کنید به کتاب «منتقدین و نقد از دوران کهن تا امروز» (Critics and Criticism, Ancient and Modern) فصل «بنیادهای فلسفی هنر و نقد» نوشتهٔ ریچارد مک‌کئون (Richard McKeon) انتشارات دانشگاه شیکاگو (۱۹۵۲)

۱۸ - جمهور (ترجمه فؤاد روحانی، ۱۳۴۲) کتاب دهم، شمارهٔ ۵۹۶ و ۵۹۷؛ قوانین، کتاب دوم، شمارهٔ ۶۶۸ - ۶۶۷، کتاب هفتم، شمارهٔ ۸۱۶ - ۸۱۴.

۱۹ - مراجعه کنید به «نقد ادبی و مفهوم تقلید در روزگار باستان» از کتاب «منتقدین و نقد» اثر ریچارد مک‌کئون (Richard McKeon)، صفحات ۱۴۹ - ۱۴۷. این گفتار، تغییرات گوناگون در استفادهٔ افلاطون از واژهٔ «تقلید» را که بسیاری از مفسرین پس از او را سردرگم کرده و فریب داده بود، با مهارت و موفقیت نشان می‌دهد.

۲۰ - جمهوری، کتاب دهم. شمارهٔ ۵۹۷ (ترجمه فواد روحانی. ۱۳۴۲).

۲۱ - قوانین. کتاب هفتم، شمارهٔ ۸۱۷ (ترجمهٔ محمد حسن لطفی، ۱۳۵۴).

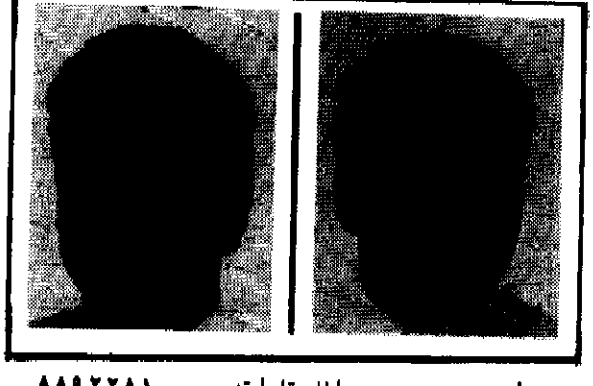
۲۲ - جمهوری، کتاب دهم، شمارهٔ ۵ - ۶۰۳ آیون صفحهٔ ۵۳۶؛ مقایسه کنید با مدافعه، صفحهٔ ۲۲

۲۳ - جمهوری، کتاب دهم، شمارهٔ ۶۰۸

از یکصد تار مو تا یکصد هزار تار مو روش نوین اسکن آمریکا بدون عمل جراحی

تلفن: ۸۹۸۴۲۳

اولین موسسه ترمیم مو در ایران



ولیعصر - جنب سینما افریقا طبقه سوم - ۸۸۹۲۲۸۱