درباره‌ی سبک

سوزان سانتاگ، ترجمه‌ی فتاح محمدی

امروزه مشکل بتوان به منتقد ادبی سرشناسی برخورد که دغدغه‌ی متهم شدن به دفاع از آنتی‌تز قدیمیِ سبک در برابر محتوا **به عنوان یک ایده** را داشته باشد. اتفاق نظر مقدس مآبانه‌ای بر این موضوع سایه افکنده است. همه بی‌درنگ اذعان می‌کنند که سبک و محتوا از هم جدایی‌ناپذیرند، که سبکِ کاملاً فردی هر نویسنده‌ی مهمی، جنبه‌ای ارگانیک از اثر اوست و هرگز چیزی صرفاً «تزیینی» نیست.

هرچند این آنتی‌تز قدیمی در **کار** نقد هم‌چنان به کار گرفته می‌شود، اما عملاً دست‌نخورده باقی مانده است. اغلب، همان منتقدانی که تلویحاً انکار می‌کنند که سبک فرع بر محتواست، هر وقت دست به نقد اثری ادبی می‌زنند به این دوگانگی [سبک در برابر محتوا] متوسل می‌شوند. به‌طور کلی چندان ساده نیست رها شدن از آن جداسازی‌ای که درواقع تاروپود گفتمان انتقادی را به هم تنیده، و در خدمت ابدی کردن اهداف فکری و گروه‌های ذی‌نفعی است که خود آن‌ها هم‌چنان چالش‌ناپذیرند و بدون یک جایگزینی کارساز همه‌جانبه تن به تسلیم نخواهند داد.

درواقع اصلاً صحبت از سبک یک رمان یا یک شعر خاص به مثابه یک «سبک»، بدون این‌که خواسته یا ناخواسته از آن چنین استنباط کنیم که سبک صرفاً یک چیز تزیینی یا فرعی است، فوق‌العاده مشکل می‌نماید.

صحبت از سبک یکی از راه‌های صحبت از تمامیت یک اثر هنری است. صحبت از سبک مانند دیگر گفتمان‌های مربوط به تمامیت باید بر استعاره‌ها استوار باشد، و استعاره‌ها گمراه‌کننده‌اند

صرف استفاده از انگاره‌ی سبک، ناگزیر، آنتی‌تزی بین سبک و چیزی دیگر را هرچند به تلویح به ذهن ما خطور خواهد داد. به نظر می‌رسد اغلب منتقدان به این قضیه وقوف ندارند. آنان گمان می‌کنند که با ردِ نظری جداسازی عامیانه‌ی بین سبک و محتوا، خود را به اندازه‌ی کافی از [درافتادن به این ورطه] مصون خواهند داشت، درحالی که داوری‌های آن‌ها همواره تأیید آن چیزی است که از لحاظ نظری مایل به رد آن هستند.

این دوگانگیِ دیرپا در کار نقد، در داوری‌های عینی به دو طریق ادامه‌ی حیات داده است: یکی این‌که بارها می‌بینیم که آثار هنری کاملاً قابل تحسین، به مثابه آثاری خوب قلمداد می‌شوند و همزمان هر چیزی که سبک آن‌ها را زیر سؤال برده، خام و سرسری به حساب آمده است. راه دیگر این بوده است که بارها یک سبک بسیار پیچیده با تردیدی نه‌چندان پنهان، بررسی شده است. نویسندگان و دیگر هنرمندان معاصر با سبکی که معقّد، تأویل‌پذیر (hermetic)، دشوار (نه لزوماً «زیبا») سهم سخاوتمندانه‌ی خود از ستایش را می‌گیرند. با وجود این، واضح است که چنین سبکی غیرصادقانه تلقی می‌شود: گواهی بر دخالت هنرمند در مواد کارش، موادی که می‌بایست اجازه می‌یافتند خود را در حالتی ناب به رخ بکشند.

ویتمن در مقدمه‌ای بر چاپ ۱۸۵۵ *برگ‌های علف* می‌گوید که «سبک»ی که در اغلب هنرها از قرن گذشته به این سو تمهید استانداردی برای ایجاد یک واژگان سبک‌شناختی جدید بوده، پذیرفتنی نیست. «بزرگ‌ترین شاعران کسانی هستند که سبک شخصی ندارند و بیش‌تر گذرگاهی بسیار آزاد برای [بیان] خویشتنی هستند» که شاعر بسیار بزرگ و صاحب سبک به آن معتقد است. «این شاعر بزرگ به هنرش می‌گوید من فضول نخواهم بود، من در نوشته‌ی خود هیچ ظرافت طبعی، هیچ جلوه‌ای یا ابتکاری که هم‌چون پرده‌ای بین من و بقیه‌ی آدم‌ها آویزان شود، نخواهم داشت. هیچ چیزی را که در این راه آویزان شده باشد حتی اگر زیباترین پرده‌ها باشد، نخواهم داشت. هرچه می‌گویم دقیقاً به خاطر آن‌چه هست می‌گویم.»

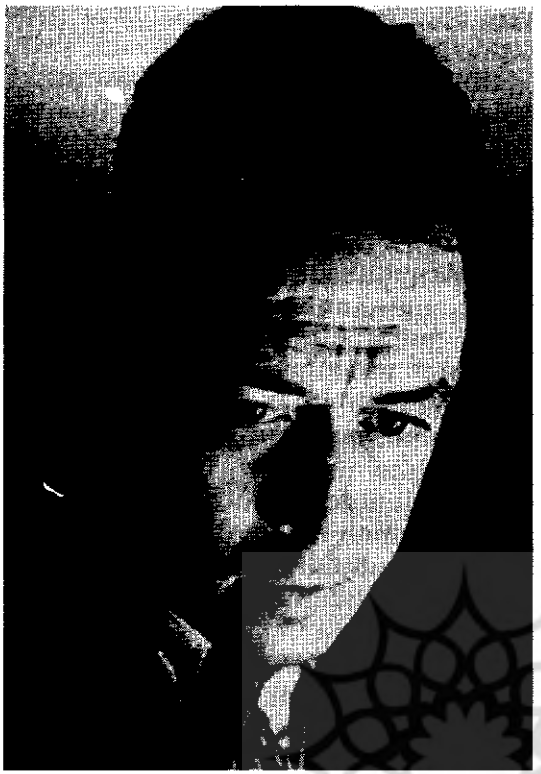
البته چنان‌که همه می‌دانند، یا ادعا می‌کنند که می‌دانند، هیچ سبک خنثی و مطلقاً شفافی وجود ندارد. سارتر در نقد درخشان *بیگانه* نشان می‌دهد که چگونه «سبک سفیدِ» معروفِ این رمانِ کامو (سبکی غیرشخصی، نمایشی، روشن و تخت) خود حامل تصویر مورسا از جهان (که از لحظه‌های بی‌معنا [absurd] و تصادفی تشکیل شده) است. آن‌چه رولن بارت «درجه‌ی صفر نوشتار» می‌نامد دقیقاً عبارت است از این‌که از طریق ضداستعاری بودن و انسان زدوده شدن، می‌بایست همان‌قدر گزینشگر و تصنعی بود که هر سبک نوشتاری سنتی هست. با وجود این تصور یک هنر شفاف فاقد سبک یکی از جان‌سخت‌ترین خیالبافی‌های فرهنگ مدرن است. هنرمندان و منتقدان وانمود می‌کنند که معتقدند که گرفتن تصنع از هنر، آسان‌تر از وانهادن شخصیت برای یک شخص نیست. با این حال، این سودا هم‌چنان پایدار است: مخالفت دایمی با هنر مدرن و سرعت گیج‌کننده‌ی **تغییراتش**.

صحبت از سبک یکی از راه‌های صحبت از تمامیت یک اثر هنری است. صحبت از سبک مانند دیگر گفتمان‌های مربوط به تمامیت باید بر استعاره‌ها استوار باشد، و استعاره‌ها گمراه‌کننده‌اند.

به عنوان مثال استعاره‌ی بسیار مادی ویتمن را در نظربگیرید. او با تشبیه سبک به پرده، البته سبک را که به جای تزیینات گرفته است و به خاطر این کار به سرعت از سوی اغلب منتقدان سرزنش خواهد شد. تلقی سبک به مثابه‌ی یک مزاحم زینتی برای موضوع، به این معناست که می‌توان پرده را کنار زد و موضوع را برملا کرد؛ یا اگر این استعاره را اندکی تغییر دهیم، به این معناست که می‌توان پرده را شفاف کرد. اما این تنها دلالت اشتباه‌آمیز این استعاره نیست. در عین حال از آن چنین برمی‌آید که سبک ازمقوله‌ی کم‌تر یا بیش‌تر (کمیت)، ضخیم یا نازک (فشردگی) است. و، هرچند نه با این وضوح، این به همان اندازه غلط است که فکر کنیم یک هنرمند، صاحبِ آن حقِ انتخابِ واقعی برای داشتن یا نداشتن یک سبک است. سبک کمّی نیست. یک قرارداد سبک‌شناختی پیچیده‌تر. (مثلاً کسی که نثری بسیار متفاوت از تلفظ و آهنگ گفتار معمولی می‌نویسد). به این معنا نیست که آن اثر دارای سبک «بیش‌تری» است.

درواقع، دقیقاً همه‌ی استعاره‌های مربوط به سبک، موضوع را در درون و سبک را در بیرون قرار می‌دهند. می‌توان این استعاره را وارونه کرد. موضوع، سوژه، در بیرون است؛ سبک در درون. چنان‌که کوکتو می‌نویسد: «سبک تزیینی هرگز وجود نداشته است. سبک، روح است و بدبختانه در مورد ما روح فرم جسم را به خود می‌گیرد.» حتی اگر کسی بخواهد سبک را شیوه‌ی حضور ما تعریف کند، این به هیچ وجه لزوماً مستلزم تقابلی بین سبکی که یک نفر اتخاذ می‌کند و هستی «واقعی» او نیست. درواقع چنین انفصالی فوق‌العاده نادر است. تقریباً در همه‌ی موارد، شیوه‌ی حضور ما همان شیوه‌ی هستی ماست. نقاب، همان صورت است.

با این حال باید توضیح دهم که آن‌چه درباره‌ی استعاره‌های خطرناک گفته‌ام به این معنا نیست که استفاده از استعاره‌های محدود و ملموس برای توضیح تأثیر یک سبک خاص، منتفی است. به نظر نمی‌رسد صحبت از یک سبک با استفاده از واژگان عاری از ظرافتی که حس‌های جسمانی را



کامو

با عناوینی چون «بلند»، «سنگین»، یا «کدر» بیان می‌کردند، یا با استفاده از تصویر یک استدلال، مثل «بی‌ثبات» ضرری داشته باشد.

بیزاری از «سبک» همیشه بیزاری از یک سبک خاص است. اثر هنری عاری از سبک وجود ندارد، فقط آثار هنری متعلق به سنت‌ها یا قراردادهای سبک‌شناختیِ متفاوت، کمابیش پیچیده وجود دارند.

این بدان معناست که انگاره‌ی سبک، به لحاظ ژنریکی، دارای معنایی خاص و تاریخی است. فقط این نیست که سبک‌ها به زمانی و مکانی تعلق دارند؛ و فقط این نیست که درک ما از سبکِ یک اثر هنری خاص همیشه از وقوف ما بر تاریخیت آن اثر، یعنی جایگاه آن در یک گاهنگاری مایه می‌گیرد. چیزی فراتر از این‌ها مطرح است: مرییبودن سبک‌ها خود، محصول خودآگاهی تاریخی است. اگر

نقطه‌ی حرکت معیارهای هنری پیشینی که برای ما شناخته شده هستند، نبود، یا تجربیات ما با آن‌ها عجین نبود، هرگز نمی‌توانستیم یک سبک جدید را بشناسیم. باز هم فراتر از آن: به خود انگاره‌ی «سبک» باید از منظر تاریخی بنگریم.

بیزاری از «سبک» همیشه بیزاری از یک سبک خاص است. اثر هنری عاری از سبک وجود ندارد، فقط آثار هنری متعلق به سنت‌ها یا قراردادهای سبک‌شناختیِ متفاوت، کمابیش پیچیده وجود دارند

وقوف بر سبک به مثابه‌ی یک عنصر مسأله‌ساز و قابل تفکیک در یک اثر هنری تنها در لحظات تاریخی خاصی برای مخاطبان به وقوع پیوست؛ به مثابه جبهه‌ای که پشت آن موضوعات دیگر، نهایتاً موضوعات اخلاقی و سیاسی، به بحث گذاشته می‌شد. انگاره‌ی «داشتن یک سبک» یکی از راه‌حل‌هایی است که از رنسانس به بعد، به تناوب برای بحران‌هایی مطرح شده است که ایده‌های قدیمیِ حقیقت، خلوص اخلاقی، و نیز طبیعی بودن را تهدید می‌کردند.

اما فرض کنیم همه‌ی این‌ها پذیرفته شده باشند و این‌که همه‌ی بازنمایی‌ها در یک سبک خاص تجلی یافته باشند (که گفتنش آسان است). پس، این بدان معناست که اگر دقیق‌تر بگوییم، که چیزی به نام رئالیزم وجود ندارد، مگر یک قرارداد سبک‌شناختی خاص (که گفتنش کمی سخت است). با این حال سبک‌ها و سبک‌ها هستند. همه با جنبش‌های هنری آشنا هستند. دو مثال: نقاشی شیوه‌گرای (Mannerist) اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم، آرت نوو در نقاشی، معماری، مبلمان، و اشیای خانگی، که چیزی بیش از داشتن «یک سبک» انجام می‌دهند. هنرمندانی چون پارمیانیون، پونتورمو، روسو، برونزینو، مثل گودی، گوئیمار، بردزلی و تیفانی به طریقی آشکار سبک را می‌پرورانند. به نظر می‌رسد دلمشغولی آن‌ها پرسش‌های سبک‌شناختی و درواقع تأکیدی نه‌چندان بر آن‌چه می‌گویند بلکه بر شیوه‌ی گفتن آن، است.

برای پرداختن به هنری از این نوع، که به نظر می‌رسد طالب تمایزی است که من خواهان وانهادنش بوده‌ام، اصطلاحی چون «سبک‌پردازی» یا معادل آن مورد نیاز است. سبک‌پردازی همان چیزی است که در اثر حاضر است دقیقاً وقتی که یک هنرمند بدون توسل به تمایز ناگزیر بین موضوع و شیوه، مضمون و فرم، به آن دست زده است. وقتی این اتفاق می‌افتد، وقتی سبک و سوژه چنین از هم جدا می‌شوند، یعنی علیه هم وارد عمل می‌شوند، آن وقت می‌توان به شکلی قانونی از سوژه‌هایی صحبت کرد که در سبک خاصی پرداخت شده‌اند (یا بَد پرداخت شده‌اند). پرداختِ بدِ خلاقانه بیش‌تر معمول است. چون وقتی ماده‌ی هنر به عنوان «سوژه ـ موضوع» آن تلقی شود، دارای قابلیتِ تمام شدن هم خواهد بود. و از آن‌جا که سوژه‌ها را در جای دوری از این فرایندِ تمام شدن تصور می‌کنیم، پس برای سبک‌پردازی هرچه بیش‌تر و بیش‌تر در دسترس هستند. مثلاً، برخی فیلم‌های صامت اشترنبرگ (*شکارچی رستگاری*، *دنیای زیرزمینی*، *اسکله‌های نیویورک*) را با شش فیلمی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ در امریکا با مارلین دیتریش ساخت، مقایسه کنید. بهترین فیلم‌های آثار نخستین اشترنبرگ، ویژگی‌های سبک‌شناختی، یک ظاهر زیبایی‌شناختی بسیار پیچیده را به ظهور می‌رسانند. اما احساسی که درباره‌ی روایت ملوان و روسپی در *اسکله‌های نیویورک* داریم (احساس این‌که این روایت تمرینی در سبک است)، از جنس احساسی نیست که از ماجراهای کاراکتر مارلین دیتریش در *ونوس سوطلایی* یا *امپراتریس سرخ* داریم. آن‌چه این دو فیلم اخیر اشترنبرگ را شکل می‌دهد رویکردی طنزآمیز است به سوژه ـ موضوع (عشق رمانتیک، فَم فَتَل)، آن نوع نگاه به سوژه ـ موضوع که آن را تنها زمانی جذاب می‌داند که از طریق اغراق دگرگون شده باشد، در یک کلمه سبک‌پردازی شده باشد... نقاشی کوبیستی، مجسمه‌های جیاکومتی نمی‌توانند نمونه‌هایی از سبک‌پردازی به عنوان چیزی متمایز از سبک در هنر باشند؛ اعوجاج‌های صورت و پیکر انسان هر چقدر هم که زیاد

باشد، برای جذاب کردن صورت و پیکر نیست. اما نقاشی‌های کریوللی و ژرژ دلاتو نمونه‌هایی هستند از آن‌چه من در نظر دارم.

سبک‌پردازی در یک اثر هنری، به مثابه چیزی جدا از سبک، بازتابی از یک دوپهلویی (عشق در تضاد با تحقیر نگرانی در تضاد با بی‌خیالی) در قبال سوژه ـ موضوع است. این دوپهلویی از طریق حفظ فاصله‌ای با سوژه، توسط یک لاپوشانی ریتوریقایی که همان سبک‌پردازی باشد، به ظهور می‌رسد. اما ماحصل معمولِ آن این است که یا اثر هنری به‌شدت محدود و تکراری است، یا اجزای مختلف آن از هم گسیخته و پراکنده است. (مثالی خوب از این گسیختگی و پراکندگی عبارت است از رابطه‌ی بین بخش گره‌گشایی *بانویی از شانگهای* ـ اثر ارسن ولز، که به لحاظ بصری بسیار درخشان است، و بقیه‌ی فیلم.) تردیدی نیست که در فرهنگی که پای‌بند به سودمندی (به‌خصوص سودمندی اخلاقی) هنر است، و بارِ ضرورتی نابه‌جا برای جدا کردن هنر باوقار از هنر سرگرم‌کننده را بر دوش می‌کشد، غرابتِ هنر سبک‌پردازی شده رضایت خاطر معتبر و ارزشمندی به بار می‌آورد. من این رضایت خاطر را در مقاله‌ی دیگری با نام ذایقه‌ی «کمپ» توضیح داده‌ام. با این حال واضح است که هنر سبک‌پردازی شده، که به وضوح هنر افراط است، و فاقد هماهنگی، هرگز نمی‌تواند جزو بزرگ‌ترین هنرها باشد.

آن‌چه همه‌ی استفاده‌های امروزی از مفهوم سبک را در تسخیر خود دارد، عبارت است از آن تقابل رایج بین فرم و محتوا. چگونه می‌توان از دست این احساس رها شد که گویا سبک (که به جای فرم عمل می‌کند) محتوا را واژگون می‌کند؟ به نظر می‌رسد یک چیز واضح است: صحه نهادن بر رابطه‌ی ارگانیک بین سبک و محتوا به هیچ‌وجه واقعاً با اعتقاد راسخ همراه نیست. (یا منتقدانی را که دست به این تأیید می‌زنند، به بازسازی گفتمان ویژه‌ی خود رهنمون نمی‌شود) و مگر این‌که مفهوم محتوا در جایگاه خود قرار بگیرد.

اغلب منتقدان اتفاق‌نظر خواهند داشت که یک اثر هنری «حاوی» مقدار معینی از محتوا (یا کارکرد، در مورد معماری) که توسط سبک سر و صورتی یافته باشد، نیست.

سبک‌پردازی در یک اثر هنری، به مثابه چیزی جدا از سبک، بازتابی از یک دوپهلویی (عشق در تضاد با تحقیر نگرانی در تضاد با بی‌خیالی) در قبال سوژه ـ موضوع است

اما هیچ یک از آن‌ها خود را در معرض پیامدهای مثبتِ آن‌چه ظاهراً مورد وفاقشان است، قرار نمی‌دهند. «محتوا» چیست؟ یا دقیق‌تر بگوییم، وقتی ما آنتی‌تز سبک (یا فرم) و محتوا را این همه استعلا داده‌ایم، چه چیزی از مفهوم محتوا باقی می‌ماند؟ بخشی از پاسخ در این واقعیت مستتر است که برای یک اثر هنری، داشتن محتوا خود به خود، یک قرارداد سبک‌شناختی نسبتاً خاص است. کار بزرگی که هم‌چنان بر عهده‌ی نگره‌ی انتقادی است، عبارت است از بررسی جزء به جزء کارکردِ **فرمال** سوژه ـ موضوع.

مادام که این کارکرد به رسمیت شناخته نشده و تمام و کمال کنکاش نشده است، منتقدان به ناگزیر همواره آثار هنری را به عنوان «بیان‌نامه‌هایی» تلقی خواهند کرد. (البته در هنرهایی که انتزاعی هستند یا عمدتاً انتزاعی شده‌اند، مثل موسیقی و نقاشی و رقص، قضیه به این شدت نخواهد بود. در این هنرها منتقدان مسأله را حل نکرده‌اند؛ مسأله از آن‌ها حذف شده است.) البته یک اثر هنری را **می‌توان** به عنوان بیانیه، یعنی پاسخی به یک پرسش، تلقی کرد. چهره‌نگاری‌های گویا از دوک ولینگتن، در ابتدایی‌ترین سطح ممکن است پاسخی باشند به این پرسش: ولینگتن چه شکلی بود؟ *آناکارنینا* ممکن است به عنوان جستاری در مسایل عشق، ازدواج، و خیانت محسوب شود. هرچند موضوعِ بسندگیِ بازنمایی هنرمندانه‌ی زندگی، در مثلاً نقاشی تا حدود زیادی کنار نهاده شده است، اما این بسندگی همواره معیار نیرومند داوری در اغلب ارزیابی‌های رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها، و

فیلم‌های جدی بوده است. این انگاره در نگره‌ی انتقادی قدمت بسیاری دارد. دست‌کم از زمان دیدرو به بعد، سنت اصلی نقد در همه‌ی هنرها، مجذوب چنین معیارهای به‌ظاهر ناهمگونی چون واقع‌نمایی و صحبت اخلاقی بوده است، و به تبع آن اثر هنری را به مثابه *بیانیه‌ای* می‌دانست که *فرم اثر هنری را به خود گرفته است.*

این‌گونه تلقی از اثر هنری بکل نامربوط نیست. بلکه، آشکارا، هنر را وسیله قرار می‌دهد، برای مقاصدی چون تفحص در تاریخ عقاید، کندوکاو فرهنگ معاصر، یا ایجاد وحدت اجتماعی. چنین طرز تلقی‌ای چندان در بند این نیست که وقتی آدمی واجد برخی آموخته‌ها و حساسیت‌های زیبایی‌شناختی به یک اثر هنری نگاه می‌کند واقعاً چه اتفاقی می‌افتد. اثر هنری که ما به عنوان یک اثر هنری با آن مواجه می‌شویم یک تجربه است نه یک بیانیه یا پاسخی به یک پرسش. هنر فقط درباره‌ی چیزی نیست؛ هنر خود آن چیز است. یک اثر هنری چیزی در این دنیاست، نه فقط متنی یا توضیحی درباره‌ی این دنیا.

نمی‌گوییم که اثر هنری دنیایی می‌آفریند که بکل خودْ ارجاع است. البته آثار هنری (به استثنای موسیقی) به دنیای واقعی (به دانش ما، به تجربه‌ی ما، به ارزش‌های ما) رجوع می‌کنند. آن‌ها اطلاعات و ارزیابی‌هایی عرضه می‌کنند. اما ویژگی مشخص آن‌ها این است که نه دانش مفهومی (که ویژگی مشخص دانش استدلالی یا علمی ـ مثلاً فلسفه، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، تاریخ است) بلکه به چیزی شبیه شور و هیجان، پدیده‌ای از دلبستگی، داوری در حالت اسارت یا افسون امکان ظهور می‌دهند. به‌طوری که می‌توان گفت دانشی که ما از طریق هنر کسب می‌کنیم بیش‌تر تجربه‌ای از فرم یا سبک یا وقوف بر چیزی است تا دانش از چیزی در خود (مثل یک واقعیت [fact] یا یک داوری اخلاقی).

این حرف رجحان ارزش **بیانگری** در آثار هنری را توضیح می‌دهد؛ و این‌که چگونه ارزش بیانگری، یعنی ارزش سبک، به‌درستی بر محتوا تقدم می‌یابد (وقتی که محتوا، به غلط، از سبک جدا می‌شود). رضایت خاطر حاصل از **بهشت گمشده**، نه در دیدگاه‌های آن درباره‌ی خدا و انسان، بلکه در انواع برترِ انرژی، نیروی حیاتی، بیانگری‌ای نهفته است که در این شعر متجلی شده‌اند.

و نیز وابستگی خاص یک اثر هنری (هرچقدر هم که بیانگر باشد) بر همکاریِ فرد دارای تجربه، ناشی از همین است، چون شخص ممکن است آن‌چه را «گفته» شده ببیند، اما یا از طریق کندذهنی یا از طریق حواس‌پرتی هم‌چنان بی‌اعتنا بماند. هنر اغواست نه تجاوز. یک اثر هنری نوعی از تجربه را پیشنهاد می‌کند که برای نشان دادن کیفیت تفرعن ساخته شده است. اما هنر نمی‌تواند بدون همدستی سوژه‌ی تجربه‌گر، اغوا کند.

منتقدانی که آثار هنری را در مقام بیانیه می‌بینند، ناچار از سبک می‌گریزند، هرچند در ظاهر از تخیل حمایت می‌کنند. با این همه تخیل از نظر آن‌ها چیزی نیست جز ترجمان پراحساس «واقعیت». همین «واقعیتِ» به دام افتاده در اثر هنری است که همواره توجه آن‌ها را جلب می‌کند، و نه میزان درگیر شدن ذهن در دگرگونی‌های خاص از طریق اثر هنری.

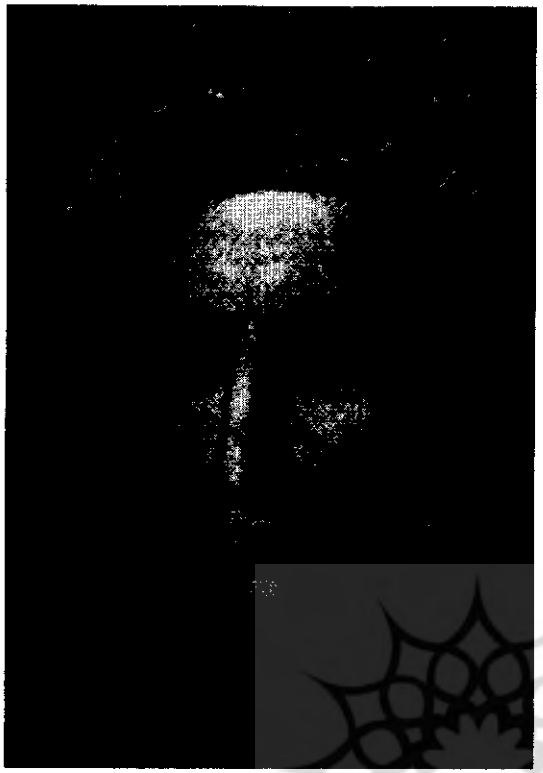
اما وقتی استعاره‌ی اثر هنری در مقام یک بیانیه، صلاحیت خود را از دست می‌دهد، آن دوپهلویی در قبال «سبک» می‌تواند زایل شود؛ چون این دوپهلویی تنش مفروض بین بیانیه و شیوه‌ی بیان آن بیانیه را بازتاب می‌دهد.

با این حال، در پایان، موضع‌گیری در قبال سبک را نمی‌توان صرفاً از طریق توسل به شیوه‌ی مناسبِ (در برابر شیوه‌ی فایده‌گرا) نگاه به آثار هنری، اصلاح کرد. دوپهلویی در قبال سبک در اشتباه صرف ریشه ندارد (در این صورت ریشه‌کنی آن کاملاً راحت بود) بلکه ریشه در یک شور دارد، شور یک فرهنگ محض. این شور قرار است ارزش‌هایی را حفظ و حمایت کند که به‌طور نسبی به عنوان چیزی خارج از هنر تصور می‌شدند (از جمله حقیقت و اخلاقیات)، اما این ارزش هم‌چنان با خطر مداوم وجه‌المصالحه قرار گرفتن توسط هنر روبه‌رویند. در پس پشت این دوپهلویی در قبال

سبک، در نهایت سردرگمی تاریخی غرب درباره‌ی رابطه‌ی بین هنر و اخلاقیات، زیبایی‌شناسی و اصول اخلاقی قرار دارد.

چون مسأله‌ی هنر در برابر اخلاقیات یک شِبه مسأله است، تمایز بین این دو خودْ یک دام است؛ توجیه مستمر آن نه در چون و چراکردن درباره‌ی اصول اخلاقی بلکه فقط در تردید در زیبایی‌شناسی مستتر است. بحث بر سر این بنیان‌ها به‌طور کلی، تلاش برای دفاع از خودمختاری زیبایی‌شناسی (و من با زحمت فراوان به این کار دست یازیده‌ام) پیشاپیش تصدیق چیزی است که نباید تصدیق شود؛ از جمله این‌که دو نوع واکنش مستقل وجود دارد، واکنش زیبایی‌شناختی و واکنش اخلاقی، که وقتی یک اثر هنری را تجربه می‌کنیم با وفاداری ما رقابت می‌کند. گویی در حین تجربه باید واقعاً بین سلوک مسؤولانه و انسانی در یک طرف، و تحریک لذت‌بخش خودآگاه، در سوی دیگر، یکی را انتخاب کنیم!

البته ما هرگز در برابر آثار هنری، یک واکنش زیبایی‌شناختی ناب بروز نمی‌دهیم؛ و نه در برابر یک نمایشنامه یا یک رمان که انسان‌ها را در حال انتخاب و عمل به تصویر می‌کشد، و نه در برابر یک نقاشی جکسن پولاک یا یک گلدان یونانی. (راسکین نوشته‌های بسیاری درباره‌ی جنبه‌های اخلاقیِ ویژگی‌های فرمال نقاشی دارد.) اما برای ما بروز یک واکنش اخلاقی در برابر چیزی در یک اثر هنری با همان حسی که در قبال یک کنش در زندگی واقعی بروز می‌دهیم، نیز مناسب نیست. من بدون تردید آشفته خواهم شد از این‌که کسی که می‌شناسم زنش را کشته باشد و از مجازات قسر در رفته باشد (چه به لحاظ روان‌شناختی، چه به لحاظ قانونی)، اما مثل اغلب منتقدان از این‌که قهرمانِ نورمن میلر در *یک رؤیای امریکایی* زنش را می‌کشد و از مکافات در امان می‌ماند، آشفته نخواهم شد. دیواین، دارلینگ، و دیگران در *بانوی گل‌های ما* اثر ژنه آدم‌های واقعی نیستند که از آن‌ها بخواهیم تصمیم بگیرند که می‌خواهند به اتاق‌های پذیرایی ما بیایند یا نه؛ آن‌ها فیگورهایی هستند در یک چشم‌انداز خیالی.



دانته

مطلب ظاهراً بدیهی است، اما رواج داوری‌های عصا قورت‌داده و اخلاقی در نقد ادبی (و سینمایی) معاصر باعث شده است که این حرف ارزش تکرار چندباره را داشته باشد.

برای اغلب مردم، چنان‌که خوزه ارتگا ای گاست[1] در *انسان‌زدایی از هنر* خاطرنشان می‌سازد که لذت زیبایی‌شناختی حالتی ذهنی است اساساً قابل تمایز از واکنش‌های عادی آن‌ها. هنر از نظر آن‌ها وسیله‌ای است که از طریق آن در تماس با کاروبارهای جالب انسان قرار می‌گیرند. وقتی آن‌ها در یک نمایشنامه یا فیلم یا رمان از تقدیرهای انسان غمگین با شاد می‌شوند، این در واقع متفاوت با غمگین شدن یا شاد شدن از چنین رویدادهایی در زندگی واقعی نیست. به‌جز در مواردی که تجربه‌ی تقدیرهای انسانی در هنر دارای ابهام کم‌تری است، این غمگین شدن یا خوشحال شدن نسبتاً بی‌طرف است و

رها از پیامدهای رنجبار. این تجربه در عین حال، تا حدودی، شدیدتر است؛ چون وقتی رنج و لذت به‌طور غیرمستقیم تجربه می‌شوند، مردم خواهند توانست مشتاق باشند. اما چنان‌که ارتگا می‌گوید: «توجه به محتوای انسانی اثر هنری سنخیتی با داوری زیبایی‌شناختی ندارد.»[۲]

چون مسأله‌ی هنر در برابر اخلاقیات یک شِبه مسأله است، تمایز بین این دو خود یک دام است؛ توجیه مستمر آن نه در چون و چرا کردن درباره‌ی اصول اخلاقی بلکه فقط در تردید در زیبایی‌شناسی مستتر است

به زعم من حق کاملاً با ارتگاست. اما من نمی‌خواهم مطلب را در جایی که او رها کرده است، رها کنم، مطلبی که به‌طور ضمنی زیبایی‌شناسی را از واکنش اخلاقی جدا می‌کند. باید بگوییم که هنر با اخلاقیات پیوند دارد. یکی از راه‌های چنین پیوندی این است که هنر ممکن است لذت اخلاقی به بار بیاورد؛ اما لذت اخلاقیِ خاص هنر، لذت تأیید اعمال یا تقبیح آن‌ها نیست. لذت اخلاقی در هنر، هم‌چنین خدمت اخلاقی که هنر به جا می‌آورد، از خرسندی هوشمندانه‌ی خودآگاهی نشأت می‌گیرد.

معنای اخلاقیات عبارت از نوع مألوفِ رفتار (شامل احساس‌ها و اعمال) است. اخلاقیات رمز (code)ی برای اعمال است و برای داوری‌ها و عواطف، که از طریق آن عادتِ اعمال خود را به شیوه‌ای خاص تقویت می‌کنیم، که معیاری را برای رفتار یا تلاش برای رفتار در برابر انسان‌های دیگر به‌طورکلی (یعنی همه‌ی آن‌هایی که به عنوان انسان شناخته شده‌اند) نقش می‌زند، به‌طوری که گویی ما از عشق نیرو گرفته‌ایم. نیازی به گفتن نیست که عشق چیزی است که ما در حقیقت نسبت به تعداد معدودی از آن‌هایی که در واقعیت یا خیال می‌شناسیم، احساس می‌کنیم... اخلاقیات **فرمی** از عمل است و نه گنجینه‌ی ویژه‌ای از گزینش‌ها.

اگر چنین تلقی‌ای از اخلاقیات داشته باشیم (به عنوان یکی از دستاوردهای اراده‌ی انسان که شیوه‌ای از عمل و بودنِ در دنیا را به خود تحمیل می‌کند). در این صورت بدیهی است که هیچ تضاد ژنریکی بین فرمِ خودآگاهی که رو به سوی کنشی دارد و عبارت است از اخلاقیات، و تغذیه‌ی خودآگاهی که عبارت است از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، وجود ندارد. تنها وقتی آثار هنری تا حد بیانیه‌ای تقلیل می‌یابند که محتوای خاصی را پیشنهاد می‌کند، و وقتی اخلاقیات با اخلاقیاتی خاص یکسان شمرده می‌شود (و هر اخلاقیات خاصی تقاله‌های خودش را دارد، یعنی آن عناصری که چیزی بیش از دفاع از منافع اجتماعی و ارزش‌های طبقاتیِ محدود نیست) تنها در این صورت است که یک اثر هنری می‌تواند اخلاقیات را تحلیل ببرد. در واقع، تنها در این صورت است که تمایز کامل بین زیبایی‌شناسی و اصول اخلاقی می‌تواند شکل بگیرد.

اما اگر اخلاقیات را به تنهایی به مثابه‌ی یک تصمیم ژنریک از جانب خودآگاهی تلقی کنیم، در این صورت به نظر می‌رسد که واکنش ما در برابر هنر، اخلاقی است تا آن‌جا که اخلاقیات دقیقاً احیاکننده‌ی حساسیت و خودآگاهی ماست. چون این حساسیت است که ظرفیت ما برای انتخاب اخلاقی را تغذیه می‌کند، و سبب‌سازِ آمادگی ما برای عمل، به فرض آن‌که ما دست به انتخاب زده باشیم، می‌شود که پیش شرط یک عمل اخلاقی است، و یک اطاعت کورکورانه و بی‌اراده‌ی صرف نیست. هنر این وظیفه‌ی اخلاقی را به انجام می‌رساند چون ویژگی‌هایی که ذاتیِ تجربه‌ی زیبایی‌شناختی (بی‌طرفی، تأمل، دقت، برانگیختن احساسات) و ذاتیِ شیء زیبایی‌شناختی (زیبایی، هوش، بیانگری، انرژی و حسیّت) هستند، در عین حال شاکله‌های بنیادین یک واکنش اخلاقی در برابر زندگی نیز هستند.

در هنر، محتوا، به نوعی، بهانه، غرض، جذبه‌ای است که شعور را در فرایندِ اساساً فرمالِ دگرگونی درگیر می‌کند. این‌گونه است که ما می‌توانیم، در وجدان خوب، آثاری هنری را بپرورانیم، که به صورتی که از بابت محتوا مورد

توجه است، از جنبه‌ی اخلاقی مورد اعتراض ما باشد. (مشکل از نوع مشکلی است که در ارج نهادن بر آثاری چون *کمدی الهی* با آن مواجه‌ایم، آثاری که پیش‌فرض‌هاشان به لحاظ عقلانی پذیرفتنی نیستند.) شاهکار نامیدن *پیروزی اراده* و *المپیاد* ساخته‌های لنی ریفنشتال، سرپوش نهادن بر تبلیغات نازی با تساهل زیبایی‌شناختی نیست. تبلیغ نازی هست، اما چیز دیگری نیز هست که ناخودآگاه آن را پس می‌زنیم. از آن‌جا که این دو فیلم ریفنشتال (بی‌بدیل در میان هنرمندان نازی) حرکت‌های پیچیده‌ی هوش و زیبایی و حسیت را تصویر می‌کنند، مقوله‌های تبلیغ یا حتی گزارش در آن‌ها از معنای خود فراتر می‌روند. و ما خود را، به یقین با ناراحتی، در حال دیدن هیتلر و نه هیتلرِ «بازی‌های المپیک ۱۹۳۶» و نه بازی‌های المپیک ۱۹۳۶ می‌یابیم. محتوا از خلال نبوغ ریفنشتال در مقام فیلم‌ساز، و حتی برخلاف مقاصد او، به جایی رسیده است که نقشی کاملاً فرمال به عهده گرفته است.

یک اثر هنری، تا آن‌جا که یک اثر هنری است، (نیات شخصی هنرمند هرچه می‌خواهد باشد) نمی‌تواند از هر چیزی، هرچه که باشد، جانبداری کند. بزرگ‌ترین هنرمندان واجد یک بی‌طرفیِ متعالی هستند. هومر و شکسپیر را در نظر بگیرید که نسل‌های پی‌درپیِ فضلا و منتقدان بیهوده کوشیده‌اند دیدگاه خاصی درباره‌ی ماهیت انسان، اخلاقیات و جامعه از آن‌ها بیرون بکشند.

بازهم برگردیم به ژنه؛ هرچند در این‌جا شواهد فزون‌تری در تأیید نکته‌ای که می‌خواهم پیش بکشم، وجود دارد، چون نیت هنرمند معلوم است. ژنه در نوشته‌هایش ممکن است چنین بنماید که از ما می‌خواهد شقاوت، ریاکاری، هرزگی و قتل را تأیید کنیم. اما ژنه تا آن‌جا که در حال خلق یک اثر هنری است، به هیچ وجه از چیزی جانبداری نمی‌کند. او تجربه‌ی خود را ثبت می‌کند، خود را در تجربه‌ی خود غرق می‌کند، آن را شکل به شکل می‌کند. در کتاب‌های ژنه، چنان‌که می‌بینیم، خود این فرایند، سوژه‌ی آشکار اوست؛ کتاب‌های او تنها آثار هنری نیستند، بلکه آثاری درباره‌ی هنر نیز هستند. با این حال، حتی وقتی (که معمولاً هم چنین است) این فرایند در پیش‌زمینه‌ی بیان هنرمند قرار ندارد، باز هم همین پردازش تجربه است که توجه ما را به خود معطوف می‌کند. این‌که کاراکترهای ژنه در زندگی واقعی باعث انزجار ما هستند، اهمیتی ندارد. اغلب کاراکترهای *لیرشاه* نیز چنین خاصیتی دارند. جذابیت ژنه در شیوه‌ای مستتر است که از طریق آن سوژه‌ی او توسط وقار و فراستِ تخیل او نابود می‌شود.

اخلاقیات را به تنهایی به مثابه‌ی یک تصمیم ژنریک از جانب خودآگاهی تلقی کنیم، در این صورت به نظر می‌رسد که واکنش ما در برابر هنر، اخلاقی است تا آن‌جا که اخلاقیات دقیقاً احیاکننده‌ی حساسیت و خودآگاهی ماست

تأیید یا تکذیب اخلاقیِ آن‌چه یک اثر هنری **می‌گوید** درست همان‌قدر نامربوط است که تحریک جنسی‌شدن توسط یک اثر هنری. (البته هر دو بسیار معمول هستند.) و دلایل حقنه شده علیه درستی و مناسبتِ یکی قابل تعمیم به دیگری نیز هست. درواقع، در این تصور از محوِ سوژه، شاید تنها معیار جدی برای تمایز بین ادبیات یا فیلم‌ها یا نقاشی‌های اروتیکی که هنر هستند و آن‌هایی که (اگر بخواهیم واژه‌ی بهتری برایشان پیدا کنیم) می‌توان زشت‌نگاری نامیدشان، داشته باشیم. زشت‌نگاری دارای یک محتواست و به این قصد پدیده آمده که ما را (از روی تنفر یا میل) با آن محتوا مرتبط سازد. زشت‌نگاری جایگزینی برای زندگی است. اما هنر تحریک نمی‌کند؛ یا اگر تحریک می‌کند، این تحریک در بطن شرایط تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تشفی پیدا می‌کند. همه‌ی هنرهای بزرگ برانگیزنده‌ی تأملی پویا، هستند. خواننده، شنونده، یا بیننده‌ی این آثار هرچقدر هم که از طریق همذات‌پنداری موقتیِ آن‌چه در هنر هست با زندگی واقعی، تحریک شده باشد، واکنش نهایی او (تا آن‌جا که او به اثر به عنوان یک اثر هنری واکنش نشان می‌دهد) باید بی‌طرفانه، آرام‌بخش، متفکرانه، رها از احساسات، عاری از

تکذیب و تأیید باشد. جالب این‌که، ژنه اخیراً گفته است اکنون فکر می‌کند که اگر کتاب‌های او خوانندگان را به لحاظ جنسی تحریک می‌کنند حتماً «بدجوری نوشته شده‌اند، چون احساس شاعرانه چنان باید قوی باشد که به هیچ خواننده‌ای احساس انگیزش جنسی دست ندهد. اگر کتاب‌های من زشت‌نگاریک هستند، آن‌ها را رد نمی‌کنم. فقط می‌گویم که عاری از زیبایی بوده‌اند.»

یک اثر هنری، تا آن‌جا که یک اثر هنری است، (نیات شخصی هنرمند هرچه می‌خواهد باشد) نمی‌تواند از هر چیزی، هرچه که باشد، جانبداری کند. بزرگ‌ترین هنرمندان واجد یک بی‌طرفیِ متعالی هستند

یک اثر هنری ممکن است حاوی انواع و اقسام اطلاعات باشد و دستورالعمل‌هایی درباره‌ی منش‌های نوین (و گاهی قابل تحسین) پیشنهاد کند. ما ممکن است از دانته چیزهایی درباره‌ی خداشناسی در قرون وسطا و تاریخ فلورانس یاد بگیریم)؛ ممکن است نخستین تجربه‌ی مالیخولیای شهوانی را از شوپن داشته باشیم؛ ممکن است توسط گویا به بربریتِ جنگ، و به غیرانسانی بودنِ اعدام توسط *تراژدی امریکایی* متقاعد شویم. اما تا آن‌جا که ما صحبت از این آثار به مثابه‌ی آثار هنری می‌کنیم، ترضیه‌ی خاطری که آن‌ها به بار می‌آورند از نوع دیگری است. این ترضیه‌ی خاطر تجربه‌ای از ویژگی‌ها یا فرم‌های شعور انسانی است.

به اعتراضاتی از این دست که این رویکرد هنر را به فرمالیزم صرف فرو می‌کاهد، نباید اجازه‌ی عرض اندام داد. (این گفته باید به آن دسته آثار هنری برگردانده شود که فرمول‌های زیبایی‌شناختیِ منسوخ یا نخ‌نما را به شکلی مکانیکی ادامه می‌دهند.) رویکردی که آثار هنری را به مثابه‌ی الگوهای زنده و خودمختاری از شعور می‌شناسد، ظاهراً تنها مادامی که ما دست از جداسازی سطحیِ فرم از محتوا برنداشته‌ایم، قابل اعتراض خواهد بود. منطقی که اثر هنری را عاری از محتوا می‌داند تفاوتی با منطقی که جهان را فاقد محتوا می‌داند، ندارد. هر دو هستند. هر دو بی‌نیاز از توجیه‌اند؛ نمی‌توانند هم توجیهی داشته باشند.

رشد بیش از حد سبک در مثلاً نقاشی شیوه‌گرا و آرت نوو، فرم موکدی از تجربه‌ی جهان به مثابه‌ی یک پدیده‌ی زیبایی‌شناختی است. منتها فرمی که به شکل خاصی موکد شده است و از واکنش در برابر سبک رئالیزم که به شکل سرکوب‌گرانه‌ای خشک است، نشأت گرفته است. همه‌ی سبک‌ها (یعنی همه‌ی هنرها) این را جار می‌زنند. و جهان در نهایت یک پدیده‌ی زیبایی‌شناختی است.

به بیان دیگر، جهان (وهرچه در او هست) نمی‌تواند، در نهایت توجیه‌پذیر باشد. توجیه، یکی از فعالیت‌های ذهن است و تنها زمانی به فعلیت می‌رسد که ما یک جزء از جهان را در ارتباط با جزء دیگر در نظر بگیریم، نه زمانی را که هر چه در آن هست، در نظر داریم.

اثر هنری، تا آن‌جا که ما خود را به آن تفویض می‌کنیم، یک ادعای کامل یا مطلق بر ما حقنه می‌کند. غایت هنر این نیست که متعلقه‌ای برای حقیقت باشد، چه حقیقت خاص و تاریخی و چه حقیقت جاودانی. چنان‌که آلن‌رب گریه می‌گوید: «اگر هنر چیزی هست، همه چیز است؛ که در این حالت باید خودکفا باشد، و چیزی فراتر از آن نمی‌تواند وجود داشته باشد.»

اما این دیدگاه به راحتی به هجو خود تبدیل می‌شود، چون ما در جهان زندگی می‌کنیم و در این جهان است که اشیای هنری ساخته می‌شوند و باعث لذت ما می‌شوند. ادعایی که درباره‌ی خودمختاریِ (آزادی در بی‌معنا بودنِ) اثر هنری مطرح کرده‌ام، ملاحظات مربوط به جلوه یا تأثیر یا کارکرد هنر را منتفی نمی‌کند، و بلافاصله باید اذعان کرد که وقتی شئ هنری به مثابه شئ هنری کارکرد دارد، جدایی بین امر زیبایی‌شناختی و امر اخلاقی چیزی بی‌معناست. من بارها استعاره‌ی «شیوه‌ی تغذیه» را در مورد اثر هنری به کار برده‌ام. درگیر شدن با اثر هنری، به یقین، تجربه‌ی گسست از جهان را در پی دارد. اما اثر هنری، خود، یک شئ پرشور، جادویی، و

نمونه‌وار است که ما را از راه‌هایی بازتر و زیباتر دوباره به جهان باز می‌گرداند.

ریموند به‌یر نوشته است: «آن‌چه هر شئ زیبایی‌شناختی و همه‌ی اشیای زیبایی‌شناختی، در ضرباهنگ‌هایی مناسب بر ما تحمیل می‌کنند، عبارت است از یک قاعده‌ی یکه و منحصر به فرد برای سَیَلان انرژی... هر اثر هنری تجسمی از یک اصلِ پیشروی، اصل توقف، اصل تقطیع (scanning) است؛ تصویری از انرژی یا رخوت، اثر انگشت یک دست نوازشگر یا ویرانگر که تنها [دست هنرمند] است.» می‌توان این را قیافه‌شناسیِ (physiognomy) اثر، یا ضرباهنگ آن، یا، آن‌طور که من ترجیح می‌دهم، سبک آن نامید. البته وقتی ما مفهوم سبک را به صورت تاریخی به کار می‌بریم تا آثار هنری را در مکاتب و دوره‌های مختلف دسته‌بندی کنیم، معمولاً فردانیت سبک‌ها را از نظر دور می‌داریم. اما وقتی از دیدگاهی زیبایی‌شناختی (به عنوان چیزی در تقابل با دیدگاه مفهومی) با یک اثر هنری مواجه می‌شویم چنین حالتی به ما دست نخواهد داد. پس، تا آن‌جا که یک اثر هنری موفق است و هنوز قدرت ایجاد ارتباط با ما را دارد، ما تنها فردانیت و تصادفی بودن سبک را تجربه خواهیم کرد.

این تجربه مشابه زندگی خود ماست. اگر به این زندگی‌ها از بیرون نگاه کنیم، چنان‌که مردم در نتیجه‌ی نفوذ و شیوع همه‌گیر علوم اجتماعی و روان‌پزشکی همواره دست به این کار می‌زنند، خود را به مثابه‌ی مواردی از کلیت‌ها خواهیم دید و با این کار به نحوی بنیادی و به نحو دردناک با تجربه‌ی خود و با انسانیت خود بیگانه خواهیم شد. چنان‌که ویلیام ارل گفته است، اگر *هملت* درباره‌ی چیزی باشد، این چیز همانا هملت است و موقعیت خاص او، و نه درباره‌ی شرایط انسان. اثر هنری نوعی نشان دادن یا ضبط کردن یا شاهد بودن است که فرم آشکار به شعور می‌دهد؛ هدف آن عبارت است از آشکار کردنِ چیزی که یگانه است. تا وقتی این حکم صادق است که ما نمی‌توانیم (به لحاظ اخلاقی، به لحاظ مفهومی) داوری کنیم مگر این‌که کلی‌گویی کنیم، در این صورت این هم درست خواهد بود که تجربه‌ی آثار هنری، و آن‌چه در آثار هنری بازنمایی می‌شود، داوری را استعلا خواهد داد؛ هرچند خود اثر ممکن است در مقام هنر داوری شود. آیا این درست همان چیزی نیست که ما به عنوان یکی از ویژگی‌های بزرگ‌ترین آثار هنری مثل *ایلیاد* و رمان‌های تولستوی و نمایش‌نامه‌های شکسپیر می‌شناسیم؟ که چنین هنری داوری‌های پیش‌پاافتاده‌ی ما تقسیم‌بندی سهل‌انگارانه‌ی اشخاص و اعمال را به خوب و بد به هیچ می‌گیرد؟ و این‌که این می‌تواند ثمرات خوبی داشته باشد: (و در آن حتی منفعتی برای آرمان اخلاقیات نیز هست)؟

اثر هنری، تا آن‌جا که ما خود را به آن تفویض می‌کنیم، یک ادعای کامل یا مطلق بر ما حقنه می‌کند. غایت هنر این نیست که متعلقه‌ای برای حقیقت باشد، چه حقیقت خاص و تاریخی و چه حقیقت جاودانی

اخلاقیاتِ برخلاف هنر، در نهایت، از طریق سودمندی خود توجیه می‌شود، یعنی این‌که زندگی را انسانی و زیستنی‌تر برای همه‌ی ما می‌کند، یا فرض بر این است که می‌کند. اما شعور (یعنی آن‌چه با لحنی کاملاً جانبدارانه، قریحه‌ی تأمل نامیده می‌شده است) می‌تواند گسترده‌تر و متنوع‌تر از عمل باشد و درواقع چنین نیز هست. شعور، خوراک خود، هنر خود و اندیشه‌ی ذهنی خود را دارد، فعالیت‌هایی که می‌توانند توجیه خود را در خود داشته باشند یا اساساً بی‌نیاز از توجیه باشند. کاری که یک اثر هنری می‌کند این است که ما را وا می‌دارد چیزی یگانه را ببینیم یا ادراک کنیم، نه این‌که داوری یا کلی‌گویی کنیم. این عملِ ادراکی که با شهوانیت همراه است، تنها هدف معتبر و یگانه توجیه مکفیِ اثر هنری است.

شاید بهترین راه برای توضیح ماهیت تجربه‌ی ما از آثار هنری، و رابطه‌ی بین هنر و بقیه‌ی احساس‌ها و اعمال انسان، توسل به مفهوم اراده باشد. این مفهوم کارآمدی

است، چون اراده صرفاً یک حالت خاص از شعور انسان، یعنی شعور دارای انرژی نیست: اراده در عین حال نگرشی در برابر جهان، نگرش یک سوژه [ی اندیشنده] در برابر جهان است.

نوع پیچیده‌ی اراده کردن که در یک اثر هنری تجسم‌یافته و بیان شده به طریقی کاملاً حاد و اختصاصی شده، جهان را هم منسوخ می‌کند، هم با آن رودررو می‌شود. این جنبه‌ی دوگانه‌ی اراده در هنر را به‌یر به موجزترین شکل بیان کرده است. «هر اثر هنری خاطره‌ای از اراده در ما برجای می‌گذارد، خاطره‌ای که شکلواره [schematized] و رها از قید است.» تا وقتی این خاطره شکلواره و رها از قید است، اراده‌ی درگیر در اثر هنری خود را در فاصله‌ای از جهان قرار می‌دهد.

و همه‌ی این‌ها طنین خود را در این گفتار مشهور نیچه در *تولد تراژدی* می‌یابند: «هنر، تقلید از طبیعت نیست، بلکه مکمل متافیزیکی آن است که در کنار آن بالیده تا آن را مقهور خود سازد.»

همه‌ی آثار هنری در فاصله‌ی معینی از واقعیتِ زیسته‌شده‌ای که بازنمایی می‌شود، قرار دارند. این «فاصله» طبق تعریف تا حدودی غیرانسانی و غیرشخصی است؛ چون، اثر برای این‌که هم‌چون هنر برای ما جلوه کند. باید دخالت احساساتی و مشارکت عاطفی را که از نقش‌ویژه‌های «نزدیکی» هستند، محدود کند. مقدار و دخل و تصرف در این فاصله، قراردادهای فاصله است که سبک یک اثر را می‌سازد. در تحلیل نهایی، سبک [همان] هنر است. و هنر کم یا بیش چیزی نیست جز شیوه‌های گوناگونِ بازنماییِ سبک‌پردازی شده و انسان‌زدایی شده.

اما این دیدگاه، که از جمله‌ی مفسران آن ارتگا ای گاست است، می‌تواند به‌راحتی در معرض سوء تعبیر قرار بگیرد، چون ظاهراً چنین القا می‌کند که هنر، چندان که به معیار خود نزدیک می‌شود، یک جور اسباب‌بازی بی‌خود و بی‌خاصیت است. خود ارتگا، با حذف دیالکتیک گوناگون بین خویش (self) و جهان، دیالکتیک‌هایی که در تجربه‌ی آثار هنری درگیرند، نقش مهمی در این سوءتعبیر دارد. ارتگا تأکیدی بیش از حد انحصاری دارد بر مفهوم اثر هنری به عنوان نوع خاصی از شئ، و بر این‌که لذت از معیارهای خود آن که به لحاظ روحی اشرافی هستند باید تداوم یابد. یک اثر هنری قبل از هر چیز یک شی است، نه یک چیز بدلی (imitation)؛ و این واقعیت دارد که همه‌ی هنرهای بزرگ بر فاصله، بر تصنع، بر سبک و بر آن‌چه ارتگا انسان‌زدایی می‌نامد، استوارند. اما مفهوم فاصله (هم‌چنین انسان‌زدایی) گمراه‌کننده است، مگر این‌که برآن این را اضافه کنیم که حرکت نه فقط در جهت دوری از جهان، بلکه به سوی جهان هم هست. مقهورکردن جهان یا استعلای آن در هنر، در عین حال راهی برای رودررویی با جهان است، و راهی برای تربیت یا آموزش اراده برای بودنِ در جهان. ممکن است به نظر چنان نماید که ارتگا و مبلغان جدیدتر همان دیدگاه، هنوز خود را از طلسم مفهوم «محتوا» آزاد نکرده‌اند. چون، آن‌ها احساس می‌کردند که برای محدود کردن محتوای انسانیِ هنر، و برای نفی ایدئولوژی‌هایی چون انسان‌باوری یا رئالیزم سوسیالیستی که هنر را در خدمت برخی ایده‌های اخلاقی یا اجتماعی در می‌آوردند، باید از نقش هنر چشم‌پوشی کنند یا اهمیت ناچیزی برای آن قائل شوند. اما هنر، وقتی در تحلیل نهایی فاقد محتوا تلقی می‌شود، فاقد کارکرد نیست. با وجود این‌که دفاع ارتگا و رب گری‌یه از ماهیت فرمال هنر متقاعدکننده است، اما شبح محتوای فراموش شده، هم‌چنان در حول و حوش بحث آن‌ها در گذشت و گذار است و سر و شکلی به فرم داده است که به نحو گستاخانه‌ای کم‌خون و به نحو سودمندی بی‌رمق است. این بحث تا زمانی که بتوانیم فرم و سبک را بدون آن شبحِ فراموش‌شده، و بدون احساسی از فقدان در نظر آوریم، به انجام نخواهد رسید. وارونه‌سازیِ جسارت‌آمیز والِری، که می‌گفت «ادبیات. آن‌چه برای دیگران فرم است، برای من محتواست» به‌ندرت می‌تواند افاقه کند. تصور برکنار ماندن از تمایزی چنین مألوف و به‌ظاهر بدیهی مشکل است. تنها با اتخاذ دیدگاه نظری متفاوت و ارگانیک، مثل مفهوم اراده، است که می‌توان به چنین کیفیتی دست یافت. چیزی که از این دیدگاه انتظار می‌رود عبارت است از این‌که حق

جنبه‌های دوگانه‌ی هنر، به مثابه‌ی شئ و به مثابه‌ی کارکرد، به مثابه‌ی مصنوع و به مثابه‌ی فرم زنده‌ی شعور، به مثابه‌ی مقهورکننده یا مکمل واقعیت و به مثابه‌ی آشکارکننده‌ی فرم‌های رودررویی با واقعیت، به مثابه‌ی آفرینش فردیِ خودْمختار و به مثابه‌ی پدیده‌ی تاریخیِ وابسته، را اداکند.

هنر، عینیت بخشی به اراده در یک شئ یا یک اجرا و فراخواندن یا برانگیختن اراده است. هنر از دیدگاه هنرمند عینیت بخشی به یک نیت است؛ از دیدگاه بیننده، آفرینش، یک دکور تخیلی برای اراده است.

درواقع تمامی تاریخ هنرهای مختلف را می‌توان به صورت تاریخ رفتارهای مختلف در قبال اراده، بازنویسی کرد. نیچه و اشپنگلر نخستین نوشته‌ها را درباره‌ی این مضمون نوشتند. ژان استاروبینسکی اخیراً در کتاب خود، به نام *ابداع آزادی*، که عمدتاً به نقاشی و معماری قرن هیجدهم اختصاص دارد، دست به تلاشی ارزشمند زده است. استاروبینسکی هنر این دوره را از بابت ایده‌های نوینِ تسلط بر نفس و تسلط بر جهان به عنوان چیزی که روابط نوینی را بین خود (self) و جهان تجسم می‌بخشد، بررسی می‌کند. هنر به مثابه‌ی نامگذاری عواطف به حساب می‌آید. عواطف، آرزوها، سوداهایی که به این صورت نامگذاری می‌شوند عملاً توسط هنر ابداع و به یقین توسط آن رواج می‌یابند: مثلاً آن «انزوای احساساتی» که توسط باغ‌های طراحی‌شده در قرن هیجدهم و توسط اغلب ویرانه‌های محبوب برانگیخته می‌شود.

بدین ترتیب بدیهی است که موضوع خودمختاریِ هنر که من مطرح کرده‌ام و در آن هنر را به مثابه یک چشم‌انداز یا دکور خیالیِ اراده دانسته‌ام، نه تنها بررسی آثار هنری به مثابه‌ی پدیده‌های تاریخی قابل تشخیص را منتفی نمی‌سازد، بلکه از این کار استقبال هم می‌کند.

به عنوان مثال بغرنجی‌های سبک‌شناختیِ پیچیده‌ی هنر مدرن، آشکارا کارکردی هستند از امتداد تکنیکی بی‌سابقه‌ی اراده‌ی انسان از طریق تکنولوژی و پای‌بندی ویرانگر اراده‌ی انسان به یک فرم بدیع با سامانی اجتماعی و روان‌شناختی، فرمی استوار بر تغییر بی‌وقفه است. اما این راهم باید گفت که خود امکان انفجار تکنولوژی، خودِ امکان فروپاشی فرد (self) و جامعه در دوران معاصر، وابسته به طرز برخوردها در مقابل اراده هستند، اراده‌ای که تا حدودی توسط آثار هنری در لحظه‌های تاریخیِ خاص ابداع و ترویج می‌شود، و سپس در هیئت قرائت رئالیستی از یک ماهیت انسانیِ دیرپای، ظاهر می‌شود.

سبک، اصل گزینش در اثر هنری، و امضای اراده‌ی هنرمند است. و چون اراده‌ی انسان قابلیتِ داشتن تعداد بی‌شماری حالت را دارد، از این رو برای آثار هنری تعداد بی‌شماری سبک می‌تواند وجود داشته باشد.

هنر، عینیت بخشی به اراده در یک شئ یا یک اجرا و فراخواندن یا برانگیختن اراده است. هنر از دیدگاه هنرمند عینیت بخشی به یک نیت است؛ از دیدگاه بیننده، آفرینش، یک دکور تخیلی برای اراده است

اگر به گزینش‌های سبک‌شناختی، از بیرون یعنی به صورت تاریخی، نگاه کنیم می‌توانیم آن‌ها را همواره همبسته با برخی تحولات تاریخی (مثل اختراع خط یا ماشین تحریر، اختراع یا تغییرشکل ابزارهای موسیقی، دسترسی به مواد جدید برای مجسمه‌سازی یا معماری) دید. اما این نگرش هرچند ضرورت معقول و معتبری دارد، ولی قضایا را به شکل فاحشی می‌بیند؛ طرز برخورد آن با «دوره‌ها»، «سنت‌ها» و «مکاتب» نادرست است.

اگر به هر گزینش سبک‌شناختی، از درون نگاه کنیم، یعنی یک اثر هنری واحد را بررسی کنیم و ارزش و تأثیر آن را توضیح دهیم، در این صورت خواهیم دید که هر گزینشِ سبک‌شناختی حاوی عنصری از دلبخواهی بودن است، هرچند ممکن است به این علت توجیه‌پذیر به نظر بیاید. اگر هنر همان بازی عالی‌ای است که اراده با خود می‌کند، سبک

متشکل از مجموعه قوانینی است که در قالب آن‌ها این بازی انجام می‌گیرد. و این قوانین همواره، سرانجام یک مرز مصنوعی و اختیاری هستند، چه قوانین فرم باشند (مثل Terza rima[۳]، یا ردیف دوازده صدایی، یا نقاشی تمام‌رخ) و چه حضور محتوایی معین. نقش امر دلبخواه و غیرقابل توجیه در هنر، هرگز به نحوی مناسب شناخته نشده است.

سبک، اصل گزینش در اثر هنری، و امضای اراده‌ی هنرمند است. و چون اراده‌ی انسان قابلیتِ داشتن تعداد بی‌شماری حالت را دارد، از این رو برای آثار هنری تعداد بی‌شماری سبک می‌تواند وجود داشته باشد

از زمانی که کار نقد با **بوطیقای** ارسطو آغاز شد، منتقدان در دام تأکید بر امر ضروری در هنر گرفتار آمده‌اند. (وقتی ارسطو می‌گفت که شعر بسیار فلسفی‌تر از تاریخ است، حرف او تا آن‌جا که می‌خواست شعر را با به زبان دیگرهنرها را از تلقی شدن در مقام نوعی بیانیه‌ی بیرونی [Factual]، اضافی و توضیحی نجات دهد، قابل توجیه بود. اما آن‌چه او می‌گفت تا آن‌جا که منظور این بود که هنر حاوی چیزی است شبیه آن‌چه فلسفه به ما می‌دهد، یعنی یک برهان، گمراه‌کننده بود. استعاره‌ی اثر هنری در مقام یک «برهان» با پیش‌فرض‌ها و استلزام‌هایش، پایه‌ی اغلب نقدها از آن زمان تاکنون بوده است.) معمولاً منتقدانی که می‌خواهند دست به تمجید از یک اثر هنری بزنند احساس می‌کنند که باید نشان دهند که هر جزء آن اثر دارای شأن نزول (موجه) است، و به‌جز این هم نمی‌تواند باشد. و هر هنرمندی، وقتی به هنر او مربوط می‌شود، با به خاطر داشتن نقش تصادف، خستگی، حواس‌پرتی‌های بیرونی، آن‌چه را که منتقدان دروغ می‌پندارند، می‌شناسد. می‌داند که می‌توانست غیر از این باشد. آن حسِ حتمیتی که از یک اثر هنری بزرگ به ما دست می‌دهد، از حتمیت یا ضرورتِ اجزای آن بلکه از تمامت آن ساخته شده است.

به بیان دیگر، آن‌چه در یک اثر حتمی است، همان سبک است. تا جایی که یک اثر هنری به طریق دیگری درست، به‌جا، غیرقابل تصور به نظر می‌رسد (بدون خسران یا خرابی)، آن‌چه ما در برابرش واکنش نشان می‌دهیم عبارت است از یکی از ویژگی‌های سبک آن. جذاب‌ترین آثار هنری آن‌هایی هستند که در ما این توهم را ایجاد می‌کنند که هنرمند هیچ چاره‌ی (alternative) دیگری نداشته، و چنین غرق در سبک خود شده است. همه‌ی آن چیزهای زورکی، پرزحمت، ساختگی در ساختار *مادام بواری* و *یولیسز* را مقایسه کنید با آثاری چون *رابطه‌ی خطرناک* و *مسخ* کافکا که به همان‌اندازه‌ی دو اثر پیشین جاه‌طلبانه هستند. آن دو اثر درواقع آثاری بزرگ‌اند. اما به نظر می‌رسد بزرگ‌ترین آثار پنهان هستند نه حدوث‌یافته.

البته این‌که سبک یک هنرمند واجد این ویژگیِ اقتدار، اطمینان، بی‌نقصی، حتمیت باشد به تنهایی نمی‌تواند اثر او را در عالی‌ترین سطح موفقیت قرار دهد. دو رمانِ از آثار رادیگوئه همان‌قدر دارای این خصوصیت است که آثار باخ.

تفاوتی را که من بین سبک و سبک‌پردازی قایل شدم، می‌توان با تفاوتِ بین اراده (will) و تعمد (wilfulness) قیاس کرد.

از دیدگاه تکنیکی، سبک یک هنرمند چیزی نیست جز آن شگردی که در آن، **فرم‌های** هنری خویش را به کار می‌گیرد. به همین دلیل است که مسایل ناشی از مفهوم سبک با مسایل برخاسته از مفهوم فرم تداخل پیدا می‌کنند و راه‌حل‌های آن‌ها مشترکات بسیاری با هم خواهند داشت.

به عنوان مثال، یکی از کارکردهای سبک، با آن کارکرد مهم فرم که کولریج و والری خاطرنشان کرده‌اند، یکسان است، چون این کارکرد سبک صرفاً تصریح فردانی‌تر کارکرد فرم است. اما آن نقش مورد نظر کولریج و والری عبارت است از

محافظت از کارهای ذهن در برابر نسیان. این کارکرد خود را به‌راحتی در ویژگی ریتمیک و گاهی مقفای همه‌ی آثار ادبیِ ابتدایی و شفاهی به رخ می‌کشد. ریتم و قافیه و منابع فرمالِ پیچیده‌تر شعر مثل وزن، تقارن ترکیب‌ها، مطابقه‌ها ابزارهایی هستند که واژه‌ها پیش از اختراع نشانه‌های مادی (نوشتار)، برای خلق خاطره‌ای از خود به منصه‌ی ظهور رساندند؛ به این دلیل است که یک فرهنگ باستانی هرچیزی را که می‌خواهد به خاطره بسپارد در فرم شعری جای می‌دهد. چنان‌که والری می‌گوید: «فرم یک اثر، مجموعه‌ی ویژگی‌های ملموس آن است، که کنش فیزیکی آن، شناسایی را ناگزیر می‌سازد و در برابر همه‌ی آن علت‌های متنوع زوال که فرانمایی‌های اندیشه را تهدید می‌کنند، چه بی‌توجهی و فراموشکاری باشد چه حتی مخالفتی که ممکن است در ذهن علیه آن پدید آید، مقاومت می‌کند.»

به این ترتیب فرم (در اصطلاح ویژه‌اش، سبک) نقشه‌ای برای نقش زدنِ حسی است، محملی برای بده‌بستان بین تأثیر احساس برانگیزِ بلاواسطه و خاطره (چه فردی چه فرهنگی) است. این کارکرد هوش‌افزا توضیح می‌دهد که چرا هر سبکی استوار بر اصلی از تکرار یا افزونگی است.

این کارکرد هم‌چنین مشکلات دوره‌ی معاصر هنرها را توضیح می‌دهد. امروزه سبک‌ها به‌کندی تحول نمی‌یابند و به‌تدریج یکی پس از دیگری، در زمانی طولانی که مخاطب هنر فرصت جذب اصول تکرارِ سازنده‌ی اثر هنری را داشته باشد، سر نمی‌رسند؛ برعکس با چنان سرعتی به دنبال هم ظهور می‌کنند که مخاطب امکان مکثی کوتاه برای آمادگی [به رودررویی با سبک جدید] ندارد. چون، اگر نتوانیم ببینیم که یک اثر چگونه خود را تکرار می‌کند، آن اثر، عملاً محسوس، و بدین ترتیب، هم‌زمان با آن، قابل فهم نخواهد بود. این تکرارِ تکرارهاست که یک اثر هنری را قابل فهم می‌سازد. مادامی که نه محتوا، بلکه اصول گونه‌گونی و افزونگی (و تعادل بین آن‌ها) را در *شاخه‌ی زمستانی*، اثر مرسی کانینگهام، یا یک کنسرتو مجلسی اثر چارلز ورونین، یا *ناهار ساده* اثر بیورو یا نقاشی‌های سیاه آد راینهارت درک نکرده‌ایم، این آثار محکوم به این هستند که کسل‌کننده یا زشت یا بغرنج، یا هر سه‌ی این‌ها، به نظر برسند.

سبک، افزون بر این‌که، به آن معنای فراگیرتری که پیش‌تر توضیح دادم، تمهیدی برای تشدید خاطره است، کارکردهای دیگری نیز دارد.

از دیدگاه تکنیکی، سبک یک هنرمند چیزی نیست جز آن شگردی که در آن، فرم‌های هنری خویش را به کار می‌گیرد. به همین دلیل است که مسایل ناشی از مفهوم سبک با مسایل برخاسته از مفهوم فرم تداخل پیدا می‌کنند و راه‌حل‌های آن‌ها مشترکات بسیاری با هم خواهند داشت

به عنوان مثال، هر سبکی یک گزینش معرفت‌شناختی را عینیت می‌بخشد، یعنی تأویلی از این‌که ما چگونه و چه چیزی را ادراک می‌کنیم. دیدن این قضیه، در این دوره‌ی معاصر و خودآگاه هنرها آسان‌ترین کار است، هرچند این حکم در مورد هنر همه‌ی دوران‌ها به همین اندازه صادق است. از این رو سبک رمان‌های رب گری‌یه، بصیرتی کاملاً موجه، هرچند محدود به روابط بین اشخاص و اشیا را (از جمله این‌که اشخاص در عین حال شی نیز هستند و این‌که اشیا شخص نیستند) به ظهور می‌رساند. برخورد رفتارگرایانه‌ی رب‌گری‌یه با اشخاص و رویگردانی از اشیای انسان‌ریخت (anthropomorphized)، سر از گزینشی، سبک‌شناختی درمی‌آورد؛ برای دادن روایت دقیقی از ویژگی‌های بصری و توپوگرافیک از چیزها؛ برای کنار نهادن عملیِ کیفیت‌های حسی غیر از بینایی، شاید به این دلیل که زبانی که برای توضیح آن‌ها وجود دارد چندان دقیق و چندان بی‌طرف نیست. سبک ترجیعیِ چرخشیِ گرترود استاین در ملانکتا بیانگر علاقه‌ای اوست به تضعیفِ وقوف بلاواسطه از طریق حافظه و پیش‌بینی، چیزی که خود او «تداعی» می‌نامد، که نظام زمان‌ها در زبان باعث ابهام آن می‌شود.

اصرار گرترود استاین بر حالیت (presentness) تجربه، همانند تصمیم او بر استفاده‌ی انحصاری از زمان حال، بر انتخاب واژه‌های کوتاه پیش‌پاافتاده و استفاده‌ی دمادم از دسته‌های تکراری از این واژه‌ها، بر به کارگیری نحوی به‌شدت بی‌چفت و بست و اصرار بر حداکثر نقطه‌گذاری است. هر سبکی وسیله‌ای است برای اصرار بر چیزی.
می‌توان دید که گزینش‌های سبک‌شناختی، از طریق تمرکز توجه ما به برخی چیزها، در عین حال توجه ما را محدود می‌کند و ما را از دیدن چیزهای دیگر باز می‌دارد.

همه‌ی محتواهای شعور در دقیق‌ترین معنا، به بیان درنمی‌آیند. حتی ساده‌ترین احساس را نمی‌توان بی‌کم‌وکاست توضیح داد. از این رو هر اثر هنری نیازمند این است که نه تنها به مثابه‌ی چیزی انجام یافته، بلکه در عین حال به عنوان برخوردی خاص با امر غیرقابل بیان نیز باید به حساب آید. در بزرگ‌ترین آثار هنری ما همیشه به وجود چیزهایی که نمی‌توانسته‌اند بیان شوند، (قوانین «بلاغت کلام»)، به وجود تناقض بین فرانمایی و حضور امر غیرقابل فرانمایی وقوف پیدا می‌کنیم. تمهیدات سبک‌شناختی در عین حال تکنیک‌های طفره‌روی نیز هستند. پرتوان‌ترین عناصر در یک اثر هنری، اغلب، سکوت‌های آن هستند.

آن‌چه درباره‌ی سبک گفتم عمدتاً برای رفع برخی سوءتفاهم‌ها درباره‌ی آثار هنری و چگونگی پرداختن به آن‌ها بود. اما هنوز نگفته‌ام که سبک مفهومی است که می‌توان در مورد هر تجربه‌ای (چه از فرم آن صحبت کنیم چه از ویژگی‌های آن) به کار برد. و درست به این دلیل که اغلب آثار هنریِ شایان توجه از بابت استانداردی که پیشنهاد کردم، ناخالص یا مرکب هستند، موارد بسیاری در تجربه‌ی ما که نمی‌توانند به عنوان آثار هنری رده‌بندی شوند واجد برخی ویژگی‌های اشیای هنری هستند. هرگاه گفتار یا حرکت یا رفتار یا اشیایی نوعی انحراف از مستقیم‌ترین، مفیدترین، بی‌احساس‌ترین شیوه‌ی فرانمایی با حضور در دنیا را به نمایش بگذارند، ما به آن‌ها به عنوان چیزهایی نگاه خواهیم کرد که «سبک»ی برای خود دارند، و هم خودمختار هستند هم نمونه‌وار. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. Jose Orteaga Y Gasset نویسنده و فیلسوف اومانیست اسپانیایی (۱۸۸۳ ـ ۱۹۵۵ ـ م.) که تأثیر بزرگی بر رنسانس فرهنگی و ادبی اسپانیا بر جای نهاده است. کتاب ***انسان و بحران*** او را احمد تدین به فارسی ترجمه و انتشارات علمی و فرهنگی منتشر کرده است ـ م.

۲. ارتگا چنین ادامه می‌دهد: «یک اثر هنری از دیدرس ناظری که در آن به دنبال چیزی جز سرنوشت سوزناک جان و ماری با تریستان و ایزولده نیست و بینش خود را با این تنظیم می‌کند؛ خواهد گریخت. اندوه ایزولده اندوه است و تنها تا آن‌جا که واقعی گرفته شود شفقتی را برخواهد انگیخت. اما یک شئ هنری تا آن‌جا هنری است که واقعی نیست... اما اغلب مردم نمی‌توانند دستگاه‌های ادراکی خود را با شیشه و شفافیتی که اثر هنری است، سازگار کنند. در عوض، آن‌ها درست به پشت آن نگاه می‌کنند و از آن واقعیت انسانی‌ای حظ می‌برند که اثر به آن می‌پردازد... در طول قرن نوزدهم هنرمندان به شیوه‌ای بیش از حد ناسره راه می‌سپردند. آنان عناصر کاملاً زیبایی‌شناختی را تا حد یک حداقل تقلیل می‌دادند و امکان می‌دادند که اثر تقریباً به تمامی از خیالی از واقعیت‌های انسانی ناشی شود... آثاری از این نوع [هم رمانتی سیزم و هم ناتورالیزم] فقط تا حدودی اثر هنری یا اشیای هنرمندانه هستند... عجیب نیست که هنر قرن نوزدهم چنین مردم‌پسند شده است... این نه هنر که چکیده‌ای از زندگی است.»

۳. شعری که به صورت بندهای سه‌تایی گفته می‌شود و معمولاً خط دوم با خط اول و سوم بندهای بعد هم قافیه‌اند ـ م.