# ارزشیابی آثار هنری در فلسفهٔ تحلیلی هنر

مهدی شمس*
سعید عدالتجو**

تاریخ دریافت: ۹۶/۹/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۷/۴/۱۷

**چکیده**

ارزشیابی یکی از اجزای اساسی نقد هنری محسوب می‌شود. تفسیرهای متعارض و ارزشیابی‌های متضاد از یک اثر هنری، باعث شده تا بعضی از متفکران و منتقدان وجود معیار برای ارزشیابی را نفی کنند. فرد معتقد به‌نسبیگرایی می‌تواند استدلال کند که ارزشیابی‌های ما تحت تأثیر تفسیرهای ما از اثر هنری قرار دارند، بنابراین، همواره نوعی پیشداوری و سوگیری در ارزشیابی هنری وجود دارد. در این مقاله استدلال می‌شود که نه تنها معیارهایی برای ارزشیابی وجود دارند، بلکه در نقد هنری اغلب وجود این معیارها میان منتقدان و مخاطبان مفروض گرفته می‌شود. با توجه به اموری مانند مقوله‌یابی، قصد مؤلف، و ارتباط فرم هنری با گزینش‌های هنرمند، می‌توان به بعضی مسئله‌ها و ایراداتی پاسخ گفت که نسبی‌گرایان در رابطه با ارزشیابی مطرح کرده‌اند. در این مقاله علاوه بر توضیح این امور، یعنی مقوله‌یابی، قصد مؤلف، و ارتباط فرم هنری با گزینش‌های هنرمند، نحوهٔ به کاربستن آنها در ارزشیابی هنری با ذکر یک مثال از سینمای امروز ایران، شرح داده شده است.

**کلید واژه‌ها:** ارزشیابی، زمینه، فرم هنری، مقوله‌های هنری، نقد هنری

*.گروه فلسفه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان. Email: mehdi.shams1895@gmail.com
**. گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان. Email: saidedalat@gmail.com

**مقدمه**

موضوع این پژوهش ارزشیابی اثر هنری به‌عنوان جزئی اساسی از نقد هنری است. مقصود نگارنده از ارزشیابی، بحث از دستاوردها و ضعف‌های اثر هنری است و به دیگر انواع ارزشیابی نمی‌پردازد. البته می‌توان از جنبه‌های متعدد و با اهداف متفاوت، یک اثر را ارزشیابی کرد. برای نمونه، یک متخصص حراج آثار هنری ارزش یک اثر را بررسی و قیمت آن تعیین می‌کند. این کار بر اساس معیارهایی، از جمله قدمت اثر، انجام می‌شود. با این که کار چنین شخصی ارزشیابی و موضوع کارش اثر هنری است، اما او به طور مستقیم به دستاوردها و ضعف‌های اثر نمی‌پردازد؛ به همین دلیل ارزشیابی آن متخصص از حیطهٔ این پژوهش خارج است.

هدف نگارنده از پرداختن به موضوع ارزشیابی، تلاش برای پاسخ به دو پرسش اصلی است؛ آیا این که انتظار داشته باشیم ارزشیابی‌های منتقدان معیار داشته باشد عقلانی است؟ و اگر جواب مثبت است، چه معیارهایی برای ارزشیابی درست یک اثر هنری وجود دارد؟ برای پاسخ مثبت به پرسش اول، گزارشی کفایت می‌کند که نشان دهد در ارزشیابی آثار هنری، گزاره‌هایی وجود دارند که وابسته به شخص نیستند. پاسخ به پرسش دوم، نیازمند توضیح دربارهٔ کیفیت معیارهای ارزشیابی است. اگر ارزش‌یابی مبتنی بر معیار ممکن باشد، مشخص کردن این معیارها گام بعدی خواهد بود.

نمونهٔ نوعی گزاره‌های وابسته به شخص، احکام مربوط به چشایی هستند. مثلاً این که کسی سیب را بیشتر دوست باشد یا انار، امری سلیقه‌ای و ذهنی است.

این پژوهش را با این فرض آغاز کردیم که ارزشیابی جزئی اساسی از نقد هنری است، در بخش اول، استدلال می‌شود که دلایل کافی برای معقول بودن این فرض وجود دارد. افزون بر این، چهار ایراد اصلی برای اثبات بی‌اعتبار بودنِ ارزشیابی آثار هنری تقریر و پاسخ داده شده است. توجه کنید که در نقد هنری همراه کردن ارزشیابی‌ها با دلیل‌ها امری متداول بوده و هست، بنابراین، بار اثبات دل‌بخواهی بودن ارزشیابی هنری بر عهدهٔ فرد شکاک است.

در بخش دوم رابطهٔ مقوله‌بندی اثر هنری با ارزشیابی درست توضیح داده شده است. تلاش شده تا با توجه به سنت مقوله‌بندی در تاریخ هنر، دلایل فلسفی برای توجیه استفاده از مقوله‌ها در ارزشیابی اثر هنری تبیین شوند. مقالهٔ طولانی و پرمغز والتون با نام «مقوله‌های هنر»[1] اساس و بنیان این بخش را تشکیل می‌دهد. نگارنده ادعا کرده که نظریهٔ والتون دربارهٔ مقوله‌ها، پایگاه مناسبی برای نوعی از نظریهٔ ارزشیابی که می‌توان آن را گزارش کارکردی یا ابزاری از ارزش نامید، مهیا کرده است. برای تأیید این ادعا، سه نمونه از گزارش‌های کارکردی یا ابزاری تقریر و ارتباط آنها با مقوله‌بندی تبیین شده است.

در بخش سوم به رابطهٔ قصد مؤلف با ارزشیابی درست پرداخته شده است. افزون بر این، روایت کارکردی کرول از فرم هنری و ارتباط آن با اهداف و مقاصد هنرمند توضیح داده شده است. این روایت از فرم هنری با گزارش‌های کارکردی و ابزاری از ارزش هنر که در بخش دوم ارائه شده، هماهنگ است و به نوعی، بسطِ نتایجِ این گزارش‌ها محسوب می‌شود.

روایت کارکردی فرم، الگوی مناسبی را برای تحلیل فرم هنری در ارزشیابی و نقد هنر در اختیار می‌گذارد. در بخش چهارم سعی شده تا با یک مثال، کاربرد روایت کارکردی فرم در کنار معیارهای دیگر برای ارزشیابی نشان داده شود. به این منظور به فیلم فروشنده اثر اصغر فرهادی پرداخته شده است. استدلال شده که نقد و ارزشیابی درست فیلم فروشنده، به عنوان یک اثر هنری، منوط به مقوله‌بندی درست اثر و درک انتخاب‌های اصغر فرهادی است. در بخش پنجم، به طور خلاصه، بعضی نکته‌ها و بینش‌های مشتق از مطالب این پژوهش برجسته شده است.

## ۱. نقدهای کلی بر ارزشیابی

منتقدان اغلب برای توصیف اثر هنری واژه‌هایی را مانند «خلاق»، «جذاب»، «ظریف»، و «استوار» به کار می‌گیرند، که معمولاً حاکی از ارزشیابی مثبت اثر هنری هستند؛ همین طور، صفت‌هایی نظیر «کلیشه‌ای»، «با عجله»، و «بی‌روح» معمولاً حاکی از ارزشیابی منفی اثر هستند. ارزشیابی جزئی جدایی ناپذیر از نقد هنری

است. نوئل کرول، نه تنها ارزشیابی را از اجزاء نقد هنری در نظر می‌گیرد، بلکه آن را متمایز کنندهٔ نقد هنری از گفتمان‌های دیگری می‌داند که به تحلیل هنر می‌پردازند. از نظر او در بعضی گفتمان‌های دیگر مانند «نشانه‌شناسی»[۲] و «مطالعات فرهنگی»[۳] نیز گاهی اثر هنری توصیف، تفسیر و تحلیل می‌شود، اما آنچه نقد هنری را از چنین فعالیت‌هایی جدا می‌کند، این است که نقد هنری با ارزشیابی اثر همراه است (Carroll, 2009: 18).

حتی اگر افراد مخالف با شمول ارزشیابی در نقد هنری، بپذیرند که ارزشیابی نیز از اجزای نقد است، هنوز این راه برای آنها باز است که درستی در ارزشیابی را انکار کنند. مخالف درستی ارزشیابی‌ها می‌گوید که ممکن است داوری منتقدان یا مخاطبان فقط بازتاب‌دهندهٔ نظرهای شخصی و سلیقه‌های متفاوت آنها باشد؛ چه بسا که داوری معقول و مستدل میان ارزشیابی‌های مختلف امری غیرممکن باشد. به عبارت دیگر، نسبی‌گرا به ما می‌گوید که ارزش‌یابیِ ارزشیابی‌های هنری امکان-پذیر نیست. همان طور که هیوم گفته است:

«همهٔ انسان‌ها در تحسین ظرافت، آراستگی، عدم تکلف و سرزندگی و نشاط موجود در اثری مکتوب و در نکوهش گزافه‌گویی، تصنع، ملال و رنگ و لعاب دروغین همداستان‌اند. اما زمانی که منتقدان به جزئیات می-پردازند، این اتفاق نظر ظاهری از بین می‌رود و آشکار می‌شود که منظور آنها بسیار متفاوت است» (هیوم، ۱۳۸۵: ۱۴).

بنابراین، پذیرش ارزشیابی به عنوان جزئی از نقد، به خودی خود، تضمین‌کنندهٔ درستی نیست. از نظر نسبی‌گرا، درست است که هر منتقدی ارزشیابی خود را بر دلایلی استوار می‌سازد و تصور می‌کند که دلایل او درست هستند، اما چیزی بیش از این نمی‌توان گفت که ارزشیابی‌های مختلف نمایندهٔ گرایش‌ها و خواست‌های گوناگون در گفتمان نقد هستند.

اگر ادعای نسبی‌گرا دربارهٔ ارزشیابی آثار هنری درست باشد، بسیاری از بحث‌ها در نقد هنری بیهوده خواهند بود اما این امر چندان با شهود ما سازگار نیست. در صورت درستی ادعای نسبی‌گرا، هنگامی که اختلاف نظری میان منتقدان یا مخاطبان شکل می‌گیرد، آنها باید به جای دفاع از ارزشیابی خود و کوشش برای اثبات درستی آن، تلاش کنند تا با التفات به سرشت نسبی ارزشیابی‌های هنری، منظرها و نگاه‌های مختلف را به رسمیت بشناسند. اما این بی‌طرفی، با توجه به سنت نقد هنری، نامعمول و عجیب به نظر می‌رسد.

توجه کنید که فلسفهٔ هنر، به عنوان یک فلسفهٔ مضاف، نباید هنجاری باشد. فیلسوف هنر نباید برای منتقدان و هنرمندان نسخه بپیچد که این طور یا آن طور عمل کنند، به این دلیل ساده که فیلسوف اطلاع کمتری از منتقد و هنرمند دربارهٔ کار آنها دارد. وقتی تاریخ و سنت نقد هنری حاکی از همراهی ارزشیابی با دلیل است، می‌توان این امر را به‌عنوان یک مقدمهٔ صحیح در استدلال‌ها به کار گرفت. اگر نظریه‌پردازی این امر واقع را خلاف نظریهٔ خود می‌داند، حل این ناسازگاری وظیفهٔ اوست.

علاقهٔ من به *گلستان* سعدی با علاقه‌ام به نوشیدن دوغ فرق دارد. در اولی انتظار دارم تا دیگری نیز در ارزشیابی من از اثر با من همراه باشد، اما در مورد دومی چنین انتظاری یا وجود ندارد یا اگر وجود داشته باشد، از جنس علاقهٔ اول نیست. تا زمانی که استدلال محکمی علیه این شهود ارائه نشده است، دلیلی ندارد که از آن دست بشوییم. از این گذشته، اختلاف میان منتقدان نیز چنان بنیادی نیست که درِ گفتگو بر روی آنها بسته باشد. در ادامه چهار ایراد متداولی که به ارزشیابی گرفته می-شود، تقریر و نقد شده است.[۴] آشکار است که در این بخش، نگارنده ادعای جامعیت ندارد.

### ۱. ۱. ایراد مبتنی بر نبود قوانین و اصول کلی:

معیارهایی کلی برای ارزشیابی بایسته هستند، اما هنر با خلاقیت و قانون‌شکنی آمیخته است و نمی‌توان اصولی کلی را وضع کرد که همیشه در ارزشیابی معتبر باشند. یعنی نمی‌توان قضایای صادقی را با این شکل بیان کرد که «آثاری که ویژگی الف را داشته باشند، خوب هستند». مثلاً بهره‌گیری از موسیقی می‌تواند در یک اثر نمایشی ارزشمند و خوب باشد، اما در اثری دیگر

ضعیف و بد باشد. پس در غیاب معیارهای کلی، ارزشیابی کلّی نیز موضوعیت نخواهد داشت. «آرنولد آیزنبرگ»[۵] از اولین نظریه‌پردازانی است که این ایراد را در فلسفهٔ هنر، به شکل جدید آن، مطرح کرد. او بر آن است که منتقدان ما را به طور عقلانی قانع نمی‌کنند. در واقع، کار منتقد این است که باعث شود ما شیء مورد بحث را آن طور که او ادراک می‌کند تجربه کنیم. عقلانیتی در کار نیست اما در ظاهر این طور به نظر می‌رسد که منتقد دلایلی عقلانی برای احکام زیبایی‌شناسانهٔ خود می‌آورد (Isenberg, 1949).

بعضی فیلسوف‌های معاصر هنر از جمله کافمن و کرول به طور مفصل به این ایراد پاسخ داده‌اند.[۶] به طور خلاصه می-توان گفت که درست است که معیارهای کلی و جهانشمول برای همهٔ هنرها وجود ندارد، اما انتظار وجود چنین معیاری برای کلیهٔ آثار هنری از اساس درست نیست. واضح است که نمی‌توان گفت کاربرد رنگ سبز در کنار قرمز در همهٔ آثار هنری، یا در همهٔ نقاشی‌ها، بر ارزش هنری اثر می‌افزاید؛ یا مثلاً این که همهٔ هنرها باید لطیف و آرامش‌بخش باشند. اما چنان که خواهیم دید، تعیین معیارها با توجه به مقولهٔ اثر و قصد هنرمند و ساختار آن دور از ذهن نیست.

مثلاً اگر با خواندن چند صفحهٔ اول از یک داستان کارآگاهی بتوانیم به طور مشخص بگوییم که مجرم چه کسی است و انگیزهٔ او چه بوده است، دیگر نمی‌توان آن داستانِ کارآگاهی را ارزشمند دانست. چرا که مقولهٔ آن ایجاب می‌کند که برای ایجاد حس تعلیق و جذابیت، انگیزهٔ شخصیت‌ها و نیت‌ها و اعمال آنها به سرعت برای خواننده فاش نشود (Carroll, 2009: 29).

توجه به این نکته لازم است که مؤلف می‌تواند، به صورت پارودی یا آیرونیک به یک «ژانر»[۷] بپردازد. مثلاً در مورد ژانر کارآگاهی، مؤلف می‌تواند ابتدای داستان مجرم و انگیزهٔ او را لو بدهد، ولی اثری ارزشمند خلق کند. در چنین مواردی طبیعتاً اثر مورد نظر از مقولهٔ کارآگاهی خارج می‌شود و زیر مقولهٔ دیگری قرار می‌گیرد که آن مقوله نیز احکام کلی خود را دارد؛ مثلاً ممکن است مؤلف قصد کرده باشد با هجو ژانر کارآگاهی، اثری در مقولهٔ کمدی خلق کند. به این ترتیب می‌توان یک کبرای مرتبط با ژانر کمدی را در استدلال به کار برد، مثلاً این که هجویه باید با تمسخر همراه باشد و موجب خندهٔ مخاطب بشود.

بنابراین، می‌توان گفت که منتقدان قادرند از احکامی کلی، به عنوان کبری، در استدلال‌هایشان برای ارزشیابی آثار هنری استفاده کنند. دامنهٔ این احکام محدود به بعضی انواع و گونه‌های هنری می‌شود، اما این امر نافی کلی‌بودن آنها نیست. این موضوع حاکی از این است که کلیت درجه‌های مختلفی دارد. اصرار بر این که کلیت احکام در نقد هنری، باید از قبیل کلیت در «قانون دوم حرکت نیوتون»[۸] باشد، معقول نیست. بسیاری از احکام کلی در علوم نیز دامنهٔ محدودی دارند؛ مثلاً بعضی احکامی که دربارهٔ مایعات صادق هستند، ممکن است دربارهٔ گازها کاذب باشند. در نهایت، می‌توان گفت که دستیابی به ارزشیابی درست، به احکامی که بر همهٔ آثار هنری قابل اطلاق باشند، متوقف نیست.

### ۱. ۲. ایراد مبتنی بر پیش‌داوری‌ها: وقتی می‌خواهیم

یک اثر هنری را نقد کنیم آن را با معیارها و مفاهیمی می‌سنجیم که از هنر در ذهن خود داریم. اگر اثر هنری به انگارهٔ ما از هنر یا هنر خوب نزدیک باشد احتمالاً آن را مثبت ارزیابی می‌کنیم و اگر نباشد چه بسا که اساساً آن اثر را مصداق مفهوم هنر ندانیم. به عبارت دیگر، انگارهٔ ما از هنر به ارزشیابی ما از آثار هنری جهت می‌دهد. به همین دلیل، هیچ یک از ارزشیابی‌های ما نمی‌توانند درست باشد، چراکه بنیاد همهٔ آنها بر مجموعه‌ای از پیش‌داوری‌ها قرار گرفته است.

درست است که انگارهٔ مخاطب از هنر در فهم و ارزشیابی او از اثر هنری تأثیرگذار است، ولی این مسئله نافی این نیست که بعضی مخاطبان اطلاعات بهتر و انگاره‌های درست‌تری نسبت به دیگر مخاطبان داشته باشند. انسان‌ها برای اکثر(همه؟)[۹] حکم‌ها به داده‌های زمینه‌ای و داوری دربارهٔ آنها نیازد دارند. آشکار است که داوریِ بعضی، نسبت به داوری بعضی دیگر ارزش بیشتری دارد. مثلاً در صورت وجود نقص فنی در یک خودرو، بدون شک نظر یک تعمیرکار خودرو، نسبت به

نظر نگارندهٔ این سطور ارزشمندتر است. به همین ترتیب، ابتنای داوری‌های هنری بر مفروض‌های پیشین دلیل خوبی برای هم‌ارز دانستن همهٔ داوری‌ها نیست.

### ۱. ۳. ایراد مبتنی بر کثرت اختلافات:

همواره شاهد عدم همسویی و هماهنگی میان نقدها و ارزشیابی‌های متعدد هستیم. منتقدان نظرهای متنوعی در مورد یک اثر هنری دارند و حتی در رابطه با تعیین زمینهٔ فرهنگی و تاریخی اثر نیز هم‌رأی نیستند، پس چگونه می‌توان از درستی در ارزشیابی سخن گفت؟ حیطه‌هایی مانند ارزشیابی و تفسیر هنر از اساس صدق و کذب بردار نیستند. در این حیطه‌ها دو گزارهٔ متناقض در برابر هم قرار نمی‌گیرند و هر دو می‌تواند «خردپذیر»[۱۰] باشند (Margolis, 1976).

ایراد مبتنی بر اختلافات می‌تواند شکل‌های گوناگونی به خود بگیرد. مثلاً ایرادکننده می‌تواند استدلال کند که ارزشیابی استوار بر و آمیخته با تفسیر هنری است. با توجه به این که می‌توان تفسیرهای پرشماری از یک اثر هنری ارائه داد، می‌توان ارزشیابی‌های متعددی نیز ارائه کرد. برخی از تفسیرها و ارزشیابی‌های آمیخته با آنها با هم متعارض هستند و در عین حال هر دو دلایل معقولی را به کار می‌گیرند. بنابراین، چیزی به عنوان ارزش‌یابی درست وجود ندارد.[۱۱]

مارگولیس برای توضیح بیشتر این ایراد دست به دامان منطق‌های چند ارزشی می‌شود،[۱۲] ولی پیشنهادهای او برای استفاده از منطق چند ارزشی در بحث از هنر چندان تأثیرگذار نبوده است. دیویس به مارگولیس ایراد می‌گیرد که اگر می‌خواهد، پیشنهادش برای به کارگیری منطق چند ارزشی جدی گرفته شود باید چگونگی کاربرد منطق چند ارزشی را در زیبایی‌شناسی تشریح کند. این کافی نیست که مارگولیس اعلام کند منطق دو ارزشی در گزاره‌های مربوط به تفسیر و ارزشیابی هنری کاربرد ندارد. بلکه بار اثبات این امر بر عهدهٔ مارگولیس است که نشان دهد چگونه منطق چند ارزشی در این حیطه و مسائل مرتبط با آن، بهتر پاسخگوی نیازهای زیبایی‌شناسی است (Davies, 2010: 204-206). اما ایراد مبتنی بر کثرت اختلاف میان منتقدان را می‌توان جدای از منطق‌های چند ارزشی نیز بررسی کرد.

در پاسخ می‌توان گفت دسته‌ای از اختلاف‌ها را نمی‌توان اختلاف واقعی به حساب آورد، به دلیل این که دو منتقد در موضوع نقد اختلاف دارند. مثلاً اگر منتقدی در پی برشمردن ویژگی‌های خاص سبک اصغر فرهادی در کارگردانی باشد به نکته‌هایی توجه خواهد کرد که به فیلم‌سازیِ او اختصاص دارد، ولی هنگام پرداختن به فرهادی به‌عنوان یکی از کارگردانان موج نوی دوم سینمای ایران، ممکن است منتقد بیشتر به ویژگی‌هایی از کار فرهادی توجه کند که به کار دیگر کارگردانان نزدیک به موج نو شباهت دارد. چنین اختلاف‌هایی ناشی از طبیعت موضوع بحث و تفاوت در نحوهٔ نزدیک‌شدن به موضوع هستند.

افزون بر این، در حیطه‌هایی خارج از هنر نیز اختلاف نظرهای بسیاری هست که باعث نمی‌شود از امکان وجود معیار در آن حوزه‌ها دست بشوییم و خود فلسفه یکی از همین شاخه‌های معرفت است که کثرت اختلاف‌های میان فیلسوف‌ها باعث نمی‌شود آن را شاخه‌ای غیرعقلانی بدانیم (Carroll, 2009: 42). در نقد سیاسی یا اجتماعی نیز، هنگام مواجهه با اختلاف نظرها تلاش می‌کنیم تا با توسل به اطلاعات درست و بررسی شواهد، درستی ادعاهای مختلف را بسنجیم و فراوانی اختلافات باعث نمی‌شود تا همهٔ دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی را هم‌ارز هم بپنداریم. درست است که در ارزشیابی آثار هنری اختلاف وجود دارد، اما توجه به اختلاف‌ها نباید ما را از توجه به موارد موافقت میان مخاطبان اثر، باز دارد. اگر منتقدی ارزشیابی‌ای از یک اثر ارائه دهد که خلاف عقلانیت باشد، می‌توان با توسل به بعضی ابزارها درستی ارزشیابی او را مورد بررسی قرار داد.

فرض کنید که منتقدی با دریافت پول یا امتیاز ویژه‌ای، بدون ارائهٔ دلایل موجه اعلام کند که فلان اثر هنری بسیار بی‌ارزش است. مخاطبان همان طور که قادرند در زندگی روزمره به انگیزه‌های نهان افراد پی ببرند، در چنین موردهایی نیز قادرند درک کنند که چرا این منتقد این‌چنین رفتار می‌کند. اگر آن منتقد به

چنین رفتارهایی اصرار کند، طبیعتاً اثرگذاری و اعتبار نقد او کاهش می‌یابد. این نشان می‌دهد که مخاطبان انتظار دارند ارزشیابی‌های هنری دل‌بخواهی نباشند و بر مبانی درست استوار شده باشد.

نگارنده باور دارد که یکی از مشکل‌های اصلی دیدگاه‌هایی نسبی‌گرایی که بر اختلافات تأکید می‌کنند، بدفهمی از مفهوم عینیت است. از دید ایرادکننده، عینیت مستلزم عدم اختلاف در ذوق هنری است. این دیدگاه‌ها معمولاً به این موضوع تکیه می‌کنند که ذوق هنری افراد تحت تأثیر عوامل متنوعی مثل سن، حال و هوا، و سلیقهٔ شخصی قرار دارد و حتی در طول زندگی یک شخص نیز در حال تغییر است. مثلاً ممکن است که شخصی در جوانی ادبیات عاشقانه و در پیری شعر عارفانه را جذاب بیابد. یا این که شخصی از صدای کمانچه لذت نبرد و صدای نی را لذت‌بخش بداند. در بخش بعد خواهیم دید که برای ارزشیابی لازم نیست همهٔ افراد در مورد یک اثر هم‌نظر باشند یا ذوق هنری یکسانی داشته باشند. اگر ارزش آثار هنری بر اساس هدف و کارکرد آنها سنجیده می‌شود، گزارشی از ارزش خواهیم داشت که بر امور واقع استوار شده است و وابسته به ذوق افراد مختلف نیست.

### ۱. ۴. نقد هنری نمی‌تواند با ارائهٔ دلیل ما را در فهم بهتر اثر یاری کند

در نگاه اول، ممکن است ادعای بالا عجیب و غیرمعقول به نظر برسد اما در واقع این ادعا مدافعان زیادی داشته است. مدافعان اغلب از این امر شروع می‌کنند که ادراک هنری امری نیست که تابع استنتاج باشد؛ یک بیننده با قرارگرفتن در مقابل یک نقاشی رنگ و روغن، یا خصوصیات آن را ادراک می‌کند یا نه؛ اگر یک مخاطب زیبایی یک نقاشی را ادراک نکند و به دلیل گوش دادن به مقدمه‌های استدلالِ یک منتقد نتیجه بگیرد که آن اثر زیباست، باز هم آن را ادراک نکرده است.

استدلال‌های استنتاجی از گزاره‌ها تشکیل شده‌اند و گزاره‌ها نمی‌توانند ادراک زیبایی‌شناختی مخاطب را تغییر بدهند؛ به زبان کانت، اگر برای درک زیبایی نیاز به قانع شدن با استدلال باشد، دیگر با یک حکم زیبایی‌شناختی مواجه نیستیم. پس منتقد چگونه می‌تواند روی درک هنری مخاطب از اثر تأثیر بگذارد؟ پاسخ نظریه‌پردازانی مانند آیزنبرگ این است که سرشت سخنان منتقد ادراکی است نه استنتاجی و کار منتقد قانع کردن مخاطب نیست (Isenberg, 1949). بنابراین، استدلال استنتاجی نمی‌تواند نقش مهمی در نقد هنری داشته باشد.

از نظر فیلسوف‌هایی مانند آیزنبرگ منتقد باید سعی کند با نشان‌دادن بعضی خصوصیات اثر به مخاطب، او را به سمت ادراک درست اثر راهنمایی کند؛ کار منتقد قانع کردن مخاطب با چینش صغری و کبری نیست، بلکه او تلاش می‌کند تا واکنش‌های ادراکی مخاطب را نسبت به بعضی از امور حساس کند تا متوجه زیبایی اثر هنری بشود. این استدلال بر سرشت غیرشناختی ادراک هنری تمرکز می‌کند و معمولاً با استدلال قبلی جفت می‌شود که ادعا می‌کند در نقد هنری اصول کلی وجود ندارند؛ وقتی اصل کلی وجود نداشته باشد، کبری وجود ندارد و در این صورت استدلال استنتاجی نیز وجود ندارد.

این تصور که ادراک هنری و تجربهٔ زیبایی‌شناختی به نحوی جدا از امور شناختی و فکری است، سابقه‌ای طولانی در تاریخ فلسفه دارد که دست‌کم تا کانت قابل پیگیری است. کلایو بل، از مهمترین زیبایی‌شناسان متأثر از کانت، در ابتدای سدهٔ بیستم دربارهٔ ادراک هنری چنین نوشت:«ولی بی‌فایده است که یک منتقد به من بگوید چیزی اثر هنری است؛ او باید من را وا دارد تا خودم این امر را حس کنم. او فقط می‌تواند با مجبور کردن من به «دیدن» این کار را انجام دهد؛ او باید از راه چشمان من به احساس من برسد» (گیومه از نگارنده. Bell, 1914: 16).

در پاسخ به این ایراد باید یادآور شد که تجربه‌های ما متأثر از دیدگاه‌ها و باورهای ما هستند و دیدگاه‌ها و باورهای ما از استدلال‌های استنتاجی تأثیر می‌پذیرند. در زندگی روزمره ادراک ما با امور شناختی گره خورده است و ادراک هنری نیز از این امر مستثنی نیست. یک بار دیگر شاهد یک باور بنیادی در مورد هنر و نقد هنری

هستیم که به نتیجه‌گیری‌های نادرست منجر می‌شود، باور به این که قلمروی هنر از معیارهایی پیروی می‌کند که از اساس با معیارهای متداول در زندگی روزمره فرق دارد. البته منتقدان می‌توانند در تبیین زمینه و مقولهٔ اثر هنری نیز به مخاطب یاری برسانند.

فهم زمینه و مقولهٔ اثر هنری اغلب با مطالعهٔ تاریخ هنر به دست می‌آید و منتقد می‌تواند با مطالعات گستردهٔ خود دربارهٔ تاریخ جنبش‌ها و سنت‌های جورواجور هنری، مخاطب را در فهم بهتر اثر یاری کند. برای موارد دشوار نیز، مقوله‌بندیِ درست اثر اغلب باعث می‌شود آنها را بهتر بفهمیم. مثلاً منتقد می‌تواند برای مخاطب توضیح دهد که قرار دادن قطعهٔ «"۳۳ ۴» در مقولهٔ موسیقی باعث می‌شود که آن را اثری سخیف بدانیم، اما اگر همین اثر را تحت هنر مفهومی قرار دهیم، با اثری عمیق مواجه می‌شویم که مخاطب را به تفکر وا می‌دارد. در این موارد، علی رغمِ آنچه آیزنبرگ می‌گفت، منتقد با استدلال عقلانی بر ادراک مخاطب تأثیر می‌گذارد.

## ۲. ارزشیابی و مقوله‌های هنری

از زمان ارسطو که در «فن شعر»[۱۳] به تشریح خصوصیت‌های تراژدی و حماسی و کمدی پرداخت[۱۴] تا زمانهٔ حاضر، مقولات و دسته‌بندی‌ها از اهمیت ویژه‌ای در نقد هنری برخوردار بوده‌اند. در بعضی شکل‌های هنری مانند ادبیات بحث از مقوله‌ها سابقهٔ طولانی دارد. در بعضی گونه‌های جدید هنری مانند فیلم، توجه به ژانر در دهه‌های اخیر بسیار مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است.[۱۵] امروزه در گسترهٔ نقد و گفتگو دربارهٔ آثار هنری، ژانرشناسی از مهمترین ابزارهای منتقدان است. منتقدی که قادر به تعیین مقوله و ژانر یک اثر هنری نباشد، قادر نخواهد بود آن اثر را به درستی نقد کند.

دسته‌بندی یک اثر تحت مقولهٔ درست، همیشه به معنای تعیین ژانر اثر نیست؛ با کمی تأمل مشخص می‌شود که مفهوم ژانر نسبت به مفهوم «مقوله»[۱۶] نحیف‌تر است و رابطهٔ عموم و خصوص مطلق بین این دو بر قرار است. برای تبدیل شدن یک مقوله به یک ژانر، آن مقوله باید در تاریخ هنر استمرار و سابقه‌ای داشته باشد. پس برای شناخت ژانرهای هنری راهی به جز مراجعه به سنت‌های هنری وجود ندارد. همان طور که در بخش اول تأکید شد، مراجعه به تاریخ‌ها و سنت‌های هنری برای فهم اثر هنری لازم است.

ژانرها ابزارهای سودمندی برای مقوله‌بندی هستند، هرچند مقوله‌بندی آثار هنری محدود به تعیین ژانر آنها نمی‌شود. مثلاً «کتاب‌هایی که مولوی نوشته است» یک مقوله را تشکیل می‌دهند، ولی این مقوله یک ژانر نیست؛ به همین نحو، تعیین این که یک فیلم مربوط به موج نوی سینمای ایران است، ممکن است به معنای تعیین ژانر آن نباشد، اما اطلاعات خوبی دربارهٔ فیلم به ما می‌دهد و در تعیین زمینهٔ اثر یا آنچه که «زمینه‌یابی»[۱۷] نامیده شده است، نقش مهمی دارد.

«لوپز»[۱۸] و «لیتس»[۱۹] سعی می‌کنند بعضی شرط‌های تبدیل یک مقوله به یک ژانر را در فیلم‌سازی مشخص کنند. آنها تأکید می‌کنند که ژانرها به دلیل این که نیازی را در عالم هنر مرتفع می‌سازند شکل گرفته‌اند و به یکی از عناصر اساسی در تولید و دریافت فیلم تبدیل شده‌اند:«دو وظیفه مشخص برای ژانر می‌توان برشمرد: ژانرها به تفسیر و درک فیلم کمک می-کنند. مخاطبان فیلم ژانرها را برای تفسیر و درک فیلم‌ها به کار می‌گیرند، و فیلم‌سازان نیز اگر می‌خواهند فیلم‌هایشان تفسیر و درک بشود، با نگاه به ژانر کار خود را انجام می‌دهند» (Laetz, & Lopes, 2008).

باید توجه کرد که معمولاً آثار هنری را نمی‌توان در غالب یک ژانر مشخص دسته‌بندی کرد. مقولهٔ ژانر مختلط و ترکیبی است و منتقد مسلط تلاش می‌کند تا ترکیب ژانرها یا مقوله‌های یک اثر را مشخص کند. یک فیلم در ژانر کمدی می‌تواند ترکیب‌هایی مانند کمدی-کارآگاهی، کمدی سیاه، کمدی «بزن بکوب»[۲۰]، کمدی-وحشت، کمدی-«رزمی»[۲۱]، کمدی- اکشن، کمدی-رفاقتی[۲۲] و یا ترکیبی از همهٔ اینها باشد. مثلاً فیلم «شوالیه‌های هنگ کنگ»[۲۳] با بازی «جکی چان»[۲۴] و «اُون ویلسون»[۲۵] ترکیبی است از ژانرهای کمدی، تریلر[۲۶]، اکشن، رزمی و رفاقتی.

یکی از دلایل اختلاط ژانرها، ارجاع هنرمندان به آثار و سبک‌های قبلی است که قالب‌های گوناگونی مانند

پارودی، پاستیش، تلمیح، و «ادای احترام»[۲۷]، به خود می‌گیرد. ترکیب ژانرها از تکنیک‌های متداول در گونه‌های مختلف هنری از جمله، ادبیات، موسیقی، و معماری است و از نظر نگارنده یکی از عوامل اصلی جذابیت تاریخ هنر نیز همین ترکیب‌های گوناگون است. مثلاً آثار واتانابه، نمونهٔ موفقی از تلفیق ژانرها، گونه‌ها، و مضمون‌های مختلف هنری است. او در انیمیشنِ «گاوچران بی-باپ» فضای فیلم‌های وسترن را با فیلم‌های نوار، اکشن-رزمی، کارآگاهی و علمی- تخیلی درهم می‌آمیزد و از از موسیقی جاز و بلوز بهرهٔ وافر می‌برد.

کندال والتون در حدود نیم قرن پیش، در مقالهٔ تأثیرگذار خود با عنوان «مقوله‌های هنر» این موضوع را تشریح کرد که منشأ یا زمینهٔ اثر چگونه نگاه ما به اثر و مقوله‌بندی آن‌را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از نظر والتون مقوله‌های جورواجور هنری سه نوع ویژگی متمایز دارند. ۱. ویژگی‌های استاندارد، ۲. ویژگی‌های ضد-استاندارد، ۳. ویژگی‌های متغیر. والتون معتقد است که این ویژگی‌ها باید «محسوس»[۲۸] باشند، یعنی با حواس قابل درک باشند. مثلاً ویژگی‌هایی که با چشم در یک عکس قابل مشاهده هستند یا با گوش در یک قطعه موسیقی قابل شنیدن هستند (Walton, 1970).

سه نوع ویژگی مذکور را می‌توان این‌گونه توضیح داد؛ وجود ویژگی استاندارد در یک اثر نشانه‌ای است برای عضویت آن اثر تحت مقولهٔ مورد نظر؛ در طرف مقابل، نبود یک ویژگی استاندارد، اثر را در معرض خروج از مقولهٔ مورد نظر قرار می‌دهد؛ و نوع سوم، یعنی ویژگی‌های متغییر، آنهایی هستند که نسبت به یک مقولهٔ خاص، علی‌السویه هستند و بود و نبودشان تأثیری در شمول اثر تحت آن مقوله ندارد. مثلاً صاف یا دوبعدی بودن و بی‌حرکتیِ خطوط برای مقولهٔ نقاشی ویژگی‌های استاندارد و داشتنِ بخش‌های متحرک و سه بعدی، غیر استاندارد هستند. به بیان ساده، ویژگی‌های ضداستاندارد ناشی از عدم وجود ویژگی‌های استاندارد در اثر هستند. رنگ‌های مختلف نیز نسبت به مقولهٔ نقاشی، متغیر محسوب می‌شوند؛ مثلاً می‌توان به جای آبی از سبز استفاده کرد بدون این که تغییری در مقولهٔ مورد نظر، که در این مورد نقاشی است، به وجود بیاید (Walton, 1970).

والتون نشان داد که مقوله‌ها فقط ابزارهایی برای طبقه‌بندی آثار هنری نیستند، آنها روی ارزشیابی آثار هنری نیز تأثیرگذارند. برای داشتن درک و ارزشیابی درست از یک اثر هنری باید آن‌را تحت مقولهٔ درست جای داد. شاید بتوان این حکم را به چیزهایی غیر از آثار هنری نیز تعمیم داد. مثلاً حکم به کوچکی یک گربهٔ بسیار بزرگ خواهد شد، اگر آن گربه تحت مقولهٔ یوزپلنگ در نظر گرفته شود. به هر حال، یکی از ادعاهای اصلی والتون در این مقاله که بسیار هم مورد توجه فیلسوف‌های هنر بعد از او واقع شد، این است که «دست‌کم در پاره‌ای از موارد، ادراک یک اثر تحت یک مقولهٔ مشخص «درست»، و تحت مقولات دیگر «نادرست» است؛ یعنی، قضاوت‌های ما دربارهٔ آن، وقتی اثر را در مقولهٔ درست ادراک کنیم، احتمالاً درست و هنگامی که آن‌را در مقوله‌های دیگر ادراک کنیم، احتمالاً نادرست خواهند بود» (Walton, 1970).

مفروضات و باورهای ما دربارهٔ اثرهنری چارچوب ادراک ما از ویژگی‌های محسوس آثار هنری را متعین می‌کنند. والتون به بعضی عوامل مؤثر در ادراک ما از مقوله‌ها اشاره می‌کند. آشنایی ما با آثار قبلی از همان نوع و شکل و سیاق، شنیده‌های ما از منتقدان و دیگر افراد دربارهٔ آثار هنری مشابه، و نحوهٔ ارائهٔ اثر به ما از این عوامل هستند. والتون، به طور دقیق، چهار معیار را بر می‌شمارد که در صورت وجود آنها، به حساب آوردن یک اثر زیر یک مقوله محتمل‌تر می‌شود: ۱. وجود تعداد زیادی از ویژگی‌هایی که برای یک مقوله استاندارد است. ۲. وقتی اثر در یک مقولهٔ خاص به لحاظ زیبایی‌شناختی بهتر از دیگر مقوله‌ها باشد. ۳. مؤلف اثر قصد کرده باشد که اثر در آن مقوله باشد. ۴. که مقولهٔ مورد نظر در جامعه‌ای که اثر خلق شده، شناخته شده باشد (Walton, 1970).

چهار معیار بالا نشان می‌دهد که تکیهٔ والتون بر ویژگیهای محسوس نباید ما را به این باور خطا بیاندازد که بدون آموزش و تنها با تأمل بر ویژگی‌های محسوس آثار هنری می‌توان مقولهٔ آنها را درک کرد. درک آثار

هنری نیازمند درک زمینه و تاریخ آن است و نقش منتقدان و مورخان هنر در شناسایی و شناساندن زمینهٔ اثر بسیار برجسته است. پس از والتون، وابستگی داوری‌های هنری به مقولهٔ اثر هنری در فلسفهٔ تحلیلی پذیرش عام یافت. در ادامه چند نمونه از تحلیل‌هایی ذکر می‌شود که اندیشه‌های والتون دربارهٔ مقوله‌بندی را تأیید می‌کند.

دیویس در پاسخ به این شبهه که بنیاد ارزشیابی‌های هنری بر امور واقع قرار نگرفته، «گزارش ابزاری ارزش»[۲۹] را مطرح می‌کند. طبق گزارش ابزاری، خوبی یک ابزار بر اساس هدفی سنجیده می‌شود که آن ابزار برایش ساخته شده است؛ کارکرد ابزار است که تعیین‌کنندهٔ ارزش آن است. مثلاً یک چاقوی ماهی‌گیری خوب، چاقویی است که نیازهای ماهی‌گیری را برآورده کند. به همین ترتیب، ارزش آثار هنری نیز، ارزشی ابزاری و کارکردی است. دیویس در این مورد می‌نویسد:«امور ارزش‌مدار از آن جهت عینی هستند که نیازهای مورد نظر، نیازهایی کلی هستند، نه نیازهای یک شخص خاص در زمانی خاص، و می‌توان آنها را طبق معیارهای صدق که غیرشخصی هستند، سنجید» (Davies, 2010: 208).

توجه کنید که ارزش‌های کارکردی یا ابزاری همیشه منفرد نیستند. به جای یک معیار یگانه، معمولاً معیارهای گوناگونی برای ارزشمند بودن یک ابزار وجود دارد. مثلاً یک چاقوی ماهی‌گیری ممکن است از این جهت خوب باشد که در آب غرق نمی‌شود، اما جنس تیغهٔ آن طوری باشد که در برابر آب شور مقاوم نباشد و از این جهت بد باشد. معمولاً معیارهای مختلفی برای یک مقوله قابل‌تصور است و به همین دلیل ارزشیابی نیز می‌تواند چند وجهی باشد. افزون بر این، همان طور که پیشتر گفته شد، آثار هنری معمولاً تحت یک مقوله نمی‌گنجند، به همین دلیل ارزشیابی آنها، از این جهت نیز می‌تواند چندوجهی باشد.

به همین نحو، کافمن نیز با بیان دیگری که ملهم از الگوی ارسطویی ارزش است، ارتباط ارزش را با مقوله و کارکرد اثر هنری توضیح می‌دهد. او توضیح می‌دهد که برای ارسطو «فضیلت»[۳۰] یا «تعالیِ»[۳۱] اشیاء، بر اساس علت غایی آنها توضیح داده می‌شود. این که شیء بتواند کارکرد خوبی داشته باشد، دلیل ارزشمند بودن آن است. مثلاً یک قلب خوب، قلبی است که خون را به میزان کافی به اعضای بدن برساند. از نظر کافمن این الگو که از مشاهدهٔ مصنوعات بشری گرفته شده است به خوبی با آثار هنری مطابقت دارد چراکه آثار هنری نیز مصنوعاتی فرهنگی و ساختهٔ دست بشر هستند (Kaufman, 2002).

کرول، نیز به تأثیر عمیق مقالهٔ والتون بر بخش چهارم از کتابش، «دربارهٔ نقد»، که به ارزشیابی اختصاص داده، اذعان می‌کند، ولی به جای چهار معیاری که والتون برشمرد، کرول سه معیار را برای مقوله‌بندی بر می‌شمارد (Carroll, 2009: 201). او به تبع والتون دلایل تاریخی، دلایل تاریخی- زمینه‌ای، و دلایل قصدی را از نشانه‌های قرارگرفتن یک اثر تحت یک مقولهٔ مشخص می‌داند. کرول دربارهٔ ارتباط مقوله‌بندی و ارزشیابی این چنین می‌نویسد: «منتقد با تشخیص مقولهٔ اثر هنری، تا حدّی به هدف و مقصود اثر هنری راه می‌برد. و منتقد، با دانستن هدف یا دامنه‌ای از اهداف اثر، می‌تواند برآورد کند که آیا اثر نسبت به اهدافش موفق بوده یا نه» (Carroll, 2009: 179).

او در تلاش برای برشمردن معیارهای ارزشیابی در فیلم‌ها، نیز همین سه معیار را برای مقوله‌بندی صحیح معرفی می-کند. از نظر کرول ساختار یک فیلم خود می‌تواند دلیل عضویت آن تحت یک مقولهٔ مشخص باشد؛ هنگامی که یک فیلم شباهت‌های ساختاری زیادی با فیلم‌هایی از یک مقولهٔ خاص داشته باشد، می‌توان آن‌را تحت مقوله‌ای که آن فیلم‌ها در آن ساخته شده‌اند قرار داد. معیار دومی که کرول پیشنهاد می‌دهد زمینهٔ تاریخی و فرهنگی اثر است. این دو معیار تأکید والتون بر «آشنایی ما با آثار قبلی» را به یاد می‌آورد. آنچه کرول ویژگی‌های ساختاری می‌نامد، یادآور معیار اولی است که والتون برمی‌شمارد. والتون نیز وجود تعداد زیادی از ویژگی‌های استاندارد را دلیلی برای قرار گرفتن یک اثر تحت یک مقولهٔ معین می‌دانست. قصد مؤلف نیز معیار مشترکی است که هر دو فیلسوف بر آن تأکید کرده‌اند. توضیح دربارهٔ قصد مؤلف و تبیین جایگاه آن در ارزشیابی هنری به دلیل اهمیت و وسعت آن، به بخش بعدی واگذار شده است.

### ۳. ارزشیابی و قصد مؤلف

یک نقاشی یا یک داستان ادبی حاصل افعال (کنش‌های) حساب‌شدهٔ پدیدآورندگان آنها هستند. مقصود از فعل‌های حساب‌شده، کنش‌هایی است که معطوف به هدف و غایتی بوده‌اند. یک نویسنده ممکن است به دنبال تحریک عواطفِ مشخصی یا نقد بعضی باورها یا بازنمایی یک منظرهٔ طبیعی باشد. یک نقاش ممکن است هدفش متوجه کردن مخاطب به امکانات نور و رنگ یا تولید اثری که با قیمت خوبی به فروش برود، باشد. در هر حال، هر هدفی که مورد نظر هنرمند باشد، چه معنوی و چه مادی، افعال او بدون غایت نیستند. اگر بپذیریم که اثر هنری نتیجهٔ فعل یا کنش شخص یا اشخاصی است، ناگزیز از پذیرش این مطلب هستیم که برای درک درست اثر، فهم مقصود پدیدآورندهٔ آن راهگشا خواهد بود.

برای ارزشیابی درست گاهی لازم است بدانیم که مؤلف در صدد تحقق چه دستاوردی بوده است و آیا موفق شده که به هدفش برسد یا خیر. اگر خصوصیات ظاهری و ساختاری یک اثر را در کنار زمینهٔ تاریخی و فرهنگی آن، و فرضیه‌های‌مان دربارهٔ ذهنیت مؤلف اثر بگذاریم، مجموعه‌ای از ابزارهای مفید را در دست خواهیم داشت که ما را در تعیین مقوله و ارزشیابی اثر یاری خواهد کرد. در این بخش ارتباط قصد هنرمند با مقوله‌بندی و ارزشیابی توضیح داده می‌شود.

### ۳. ۱. قصد مؤلف راهنمای مخاطب در تعیین مقوله است.

گاهی هنرمندان بطور مستقیم به مخاطب می‌گویند که قصدشان این بوده که فیلم در مقولهٔ معینی ساخته شود. مثلاً ضمن اطلاع رسانی دربارهٔ نمایشگاهی که بر پا شده است، در برگهٔ راهنما توضیح داده می‌شود که آثار به نمایش درآمده از نوع مینیاتور و مثلاً در سبک اصفهان هستند[۳۲]؛ یا این که در پوستر یک فیلم ممکن است نوشته باشند که آن فیلم در ژانر وحشت ساخته شده است. به علاوه چنین امری ممکن است هنگام مصاحبه با هنرمند اتفاق بیفتد.

البته بروشور و پوستر اثر هنری، یا حتی خود هنرمند ممکن است اطلاعات غلطی به مخاطب بدهند. هنگامی که در پوستر فیلم «ماهی و گربه» فیلم را در ژانر «اسلشر»[۳۳] معرفی کرده بودند، بعضی طرفداران فیلم‌های وحشتناک در ایران برای دیدنِ فیلمی پر از خونریزی به سینما رفتند، اما در این فیلمِ خبری از این گونه صحنه‌ها نبود. ممکن است خود هنرمند نیز در مصاحبه‌ای به عمد مخاطب را به خطا بیاندازد. حتی برای معنا بخشیدن به چنین مواردی، معمولاً سعی می‌شود قصد هنرمند از دادن اطلاعات غلط در یافته شود. در هر حال، این موارد باعث نمی‌شوند تا ما از مصاحبه‌ها و بیانیه‌های هنرمندان به عنوان منابعی برای تعیین مقولهٔ اثر هنری صرف نظر کنیم.

در بعضی موارد نیز خود هنرمند به سبک و ژانر و مقولهٔ اثر اشاره‌ای نمی‌کند. آیا در چنین مواردی امکان مقوله‌بندی اثر با توجه به قصد مؤلف وجود ندارد؟ تجربه نشان داده است که ما برای تشخیص مقاصد مؤلف لزوماً محتاج به توضیح او نیستیم. در زندگی روزمره قادریم در بسیاری از موارد متوجه مقاصد هم‌نوعان خود شویم، بدون این که بطور مستقیم توضیحی داده شود. دنیای هنر نیز از این قاعده مستثنی نیست و ما قادریم تا با ضریب خطای کمی دربارهٔ مقاصد هنرمندان نظریه‌پردازی کنیم (Carroll, 1992).

توجه به مقاصد مؤلف اثر به معنای این نیست که مخاطب موظف است هر ادعایی از جانب هنرمند دربارهٔ اثر مطرح شد، آن را بپذیرد. همان طور که قبلا به آن اشاره شد، برای تعیین مقولهٔ اثر افزون بر توجه به قصدهای سازندهٔ اثر، مشاهدهٔ خصوصیات ساختاری اثر و همچنین زمینه تاریخی و فرهنگی آن، راهگشا خواهد بود و برای سنجش نظریاتی که دربارهٔ قصدهای هنرمندان ساخته و پرداخته می‌شود باید به سازگاری و هماهنگی آنها با این دو معیار نیز توجه داشت. ویژگی‌های ساختاری و ظاهری اثر در کنار اطلاعات تاریخی و زمینه‌ای، ابزارهای خوبی برای سنجش ادعاهای گزاف هنرمندان هستند.

### ۳. ۲. ارزشیابی، دستاورد هنرمند، و فرم

افزون بر تأثیر قصد مؤلف در مقوله‌بندی، برخی از

متفکران سعی کرده‌اند تا فرم اثر را با توسل به قصد هنرمند توضیح دهند. نگاه غایت‌مدار به هنر و در نظر گرفتن اثر هنری به عنوان دستاورد یک هنرمند، سابقه‌ای طولانی در متون فلسفی مربوط به هنر دارد. دیوید هیوم آشکارا نگاهی غایت‌مدار به هنر دارد، و در مقالهٔ «در باب معیار ذوق»[۳۴] اینگونه می‌نویسد: «هر اثر هنری غایت یا هدف خاصی دارد که بدان منظور خلق شده و کمابیش قرار بر آن است که بدان غایت نایل آید. ... ما در هر اثر هنری باید همواره این غایت‌ها و اهداف را مد نظر قرار دهیم و قضاوت کنیم که مواد و مصالح به کار گرفته شده تا چه اندازه با اهداف خاص آنها همخوانی دارد» (هیوم، ۱۳۸۵: ۳۱). بر اساس رویکرد غایت‌شناسانه ،آثار هنری اغلب غایتی دارند و رسیدن به این غایت دلیلی بر ارزشمند بودن آنهاست.

در ادامهٔ همین نگاه غایت‌مدارانه به هنر، نوئل کرول روایتی از فرم هنری ارائه می‌دهد که آن را «گزارش کارکردیِ فرم هنری»[۳۵] می‌نامد. طبق این گزارش فرم در ارتباط با قصدهای پدیدآورندهٔ اثر هنری توضیح داده می‌شود؛ فرم اثر هنری حاصل گزینش‌های هنرمند است و فرم مناسب آن است که هماهنگ با غایت اثر و در خدمت آن باشد. کرول توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که ما برای تشخیص فرم و سبک یک اثر هنری به همهٔ خصوصیات ریز و درشت آن بدون اولویت‌بندی توجه نمی‌کنیم. اگر قرار بود همهٔ خصوصیت‌های فرمی اثر را بدون در نظر گرفتن هدف اثر فهرست کنیم، با توده‌ای اطلاعات بی‌فایده روبرو می‌شدیم. «انگارهٔ معمول ما از فرم هنری تبیینی است نه توصیفی. هدف این انگاره فهرست کردن همهٔ روابط موجود در شبکهٔ ارتباط‌های یک اثر هنری، نیست. این انگاره تنها عناصر و روابطی را در اثر انتخاب می‌کند که به تحقق هدف یا مقصود اثر کمک می‌کنند (Carroll, 1999: 144).

به این ترتیب، این گزارش از فرم رابطهٔ تنگاتنگی با ارزشیابی پیدا می‌کند، چرا که ابزاری کارآمد برای درک و ارزشیابی آثار هنری در اختیار ما قرار می‌دهد. از این منظر، یکی از پرسش‌های اساسی در مورد ارزشیابی اثر این است که آیا انتخاب-های مربوط به فرم اثر با غایت اثر هماهنگ‌اند یا خیر. منتقد می‌تواند با توضیح این که چگونه در یک اثر هنری فرم در خدمت اهداف هنرمند قرار گرفته است، اثر را به صورت درست ارزشیابی یاری کند.

اثر هنری حاصل فعل سازندهٔ آن است. نگاه به اثر در زمینهٔ قصدها و اهداف سازندهٔ آن به فهم انتخاب‌های فرمی هنرمند و درک اهمیت آنها برای ما کمک می‌کند. در مقام تشبیه، اگر کسی درکی از بازی فوتبال نداشته باشد، نمی‌تواند ارزش حرکت‌های بازیکنان را دریابد. آنچه که برای یک دروازه‌بان و هدفی که او دنبال می‌کند ارزش محسوب می‌شود (شیرجه‌زدن و گرفتن توپ با دست)، برای یک بازیکن مدافع اشتباهی نابخشودنی خواهد بود. توجه به مقاصد کنشگران بازی فوتبال برای فهم اعمال آنها مهم است. به همین ترتیب، توجه به مؤلف اثر هنری، می‌تواند در امر ارزشیابی راهگشا باشد.

البته ادعای نگارنده این نیست که منتقد باید همیشه در پی کشف این باشد که هنرمند کدام گزینه‌های فرمی را برای رسیدن به هدفش به کار گرفته است. می‌توان نقدهایی را تصور کرد که نیازی به توجه به گزینش‌های فرمی هنرمند نداشته باشند. نوعی از نقد اخلاقی را می‌توان نمونهٔ چنین نقدهایی دانست؛ مثلاً وقتی منتقدی به دنبال نشانه‌ها و اشارات نژادپرستانه در یک رمان می‌گردد، ممکن است به اهداف اصلی هنرمند بی‌توجه باشد. به هر روی، می‌توان گفت که تنها وظیفهٔ منتقد نشان دادن هماهنگی یا عدم هماهنگی گزینه‌های فرمی با مقصود مورد نظر مؤلف نیست، هرچند این موضوع از مطالب اصلی و مهم در نقد هنری است.

گزارشی که در این بخش از ارزش اثر هنری ارائه شد، می‌تواند برای افراد علاقه‌مند به مقایسهٔ آثار هنری، نومید کننده باشد. این گزارش برای مقایسهٔ ارزش دو اثر هنری از دو مقولهٔ کاملاً متفاوت، معیاری در اختیار نمی‌گذارد. اغلب دیده می‌شود که افرادی وارد بحث‌هایی مانند این می‌شوند که داستایوسکی بهتر است یا سلین. به همین ترتیب، می‌توان بحث کرد که «جنایت و مکافات» بهتر است یا «مرگ قسطی». البته می‌توان آثار گوناگون را از جهت‌های متفاوت با هم مقایسه کرد، ولی نمی‌توان آنچه را که ارزش کارکردی یا ابزاری یا غایی نامیده شده، برای مقایسهٔ دو اثر از دو مقولهٔ مختلف به

کار برد. کرول تأکید می‌کند که «رتبه‌بندی آثار هنری، مشغولیت اصلی منتقدان نیست» (Carroll, 2009: 36). به نظر می‌رسد که این مسئله ایرادی برای نظریهٔ کارکردی ارزش نباشد، زیرا خود منتقدان نیز اغلب چنین مقایسه‌هایی را جدی نمی‌گیرند. برای نمونه هلن گاردنر، مورخ و منتقد مشهور هنر، در درسگفتارهای خود که پس از مرگش تحت عنوان «حرفهٔ نقد»[۳۶] منتشر شده است می‌گوید:

«... به نظر من اعلام یا تلاش برای اثبات این که این شعر از دیگری ارزشمندتر است، یا مرتب کردن نام نویسندگان بر اساس مقام آنها، هدف حقیقی نقد نیست. چنین تلاش‌هایی طبیعت ذوق و طبیعت ارزش را نادیده می‌گیرند. ... مقایسهٔ ارزش چند اثر، یا تلاش‌های غیرضروری برای اثبات چیزی است که اثبات‌پذیر نیست و فقط با داوری تاریخ مشخص می‌شود، یا این که شکل عقلانی دادن به ذوق و پیش‌داوری‌های شخصی است (Gardner, 1953: 7) .

در ادامه تلاش می‌شود تا با یک مثال، یعنی فیلم «فروشنده» به کارگردانی «اصغر فرهادی»، نحوهٔ کاربرد مسائل نظریِ پیش‌گفته در این پژوهش، نشان داده شود. نگارنده تلاش کرده با تکیه بر سه معیاری که معرفی شد، یعنی زمینه آثار هنری، مقوله‌های هنری، و قصد مؤلف نشان دهد که منتقدان چگونه می‌توانند دلایلی معقول برای ارزشیابی آثار هنری ارائه کنند، و در صورت بروز اختلاف میان آنها چگونه می‌توان داوری‌های معقول را از نامعقول جدا کرد.

## ۴. فروشنده؛ نمونه‌ای اختلاف میان منتقدان

منتقدی را در نظر بگیرید که فیلم فروشنده را به خاطر دیالوگ‌های طولانی میان شخصیت‌ها و نوعی از «کمینه‌گرایی»[۳۷] در بهره‌گیری از ابزارهای سینمایی، ناموفق و بی‌ارزش بداند؛ از طرف دیگر، ممکن است منتقد دیگری با اشاره به همین موارد، تفسیر متعارضی با تفسیر اول را درست بداند و دستاوردهای کارگردان را ارزشمند بداند. از نظر منتقد اول، فیلم از بعضی ابزارهای سینمایی مانند نور، طراحی صحنه، زاویه‌های مختلف دوربین، و موسیقی استفادهٔ چندانی نکرده است؛ همین امر موجب می شود کند و کسل‌کننده و ناتوان از تحریک احساسات مخاطبان باشد. اما، منتقد دوم می‌کوشد نظر مخاطب را به چینش هوشمندانهٔ دیالوگ‌ها متوجه سازد و تعلیق و هیجان فیلم را نه در حادثه‌ها و اتفاقات بیرونی، بلکه در آشوب ذهنی و روانی شخصیت‌ها جستجو کند. از نظر او استفادهٔ حداقلی از موسیقی متن، بهره‌گیری از نور طبیعی و مدیوم شات در گفتگوها، در عمل منجر به اجتناب از جهت‌گیری‌های واضح عاطفی، حس تعلیق و به تبع آن، تشویق مخاطب به تعمق دربارهٔ احساساتش و مسائل اخلاقی می‌شود.

در موقعیت مفروض ما فیلم مورد نظر از یک طرف کسل‌کننده و ناتوان از تحریک احساسات، و از طرف دیگر تحریک کننده و دارای تعلیق توصیف شده است. با این حال، اگر به همین مثال توجه شود، مشخص می‌شود که اشتراک‌های زیادی بین دو منتقد دیده می‌شود. هیچ‌یک از دو منتقد، اثر هنری مورد بررسی را تحت مقولهٔ موسیقی یا معماری یا ادبیات دسته‌بندی نکرده‌اند. هر دو آن را تحت مقولهٔ فیلم سینمایی بررسی می‌کنند که خودش تحت مقولهٔ بزرگتری قرار می‌گیرد که «تصویر متحرک» نام دارد و به جز فیلم‌های سینمایی، برنامه‌ها و سریال‌های تلویزیونی، و انیمیشن را نیز شامل می‌شود.

بگذارید فرض کنیم که هر دو منتقد ـ آنچنان که معقول و متداول است ـ فیلم را در مقولهٔ درام [۳۸] قرار می‌دهند و موافقند که فیلم در ژانرهایی مانند کمدی، فانتزی، علمی-تخیلی، موزیکال، وسترن، و یا مستند قرار نمی‌گیرد. از این گذشته، هر دو بر سر این موضوع توافق دارند که کارگردان به نوعی در به کارگیری نور، دوربین، موسیقی فیلم کمینه‌گرایی کرده است. اما یکی استفادهٔ حداقلی از ابزارهای متداول سینمایی را در خدمت داستان و دیگری آن‌را مانع جذابیت فیلم دانسته است. این اشتراک‌ها حاکی از این است که هر دو منتقد تا حدّ زیادی در مقوله‌بندی اثر موفق بوده‌اند. البته ممکن است پاره‌ای از مسائل مقوله‌ای از دید یکی از آنها پنهان مانده باشد. در پایان بخش دوم گفته شد که کرول سه ملاحظهٔ ساختاری، زمینه‌ای و قصدی را در ارزشیابی درست فیلم یاری‌بخش می‌داند.

فیلم فروشنده به دلیل حس تعلیق و هیجاناتی که به بیننده القا می‌کند و شباهت ساختاری به فیلم‌هایی که در ژانر تعلیقی ساخته شده‌اند، تاحدی در این ژانر قرار می‌گیرد. بعلاوه فیلم آینه‌ای در برابر بخشی از مسائل جامعهٔ شهری ایرانی می‌گذارد و فضای آن واقع‌گرایانه است. موضوع‌هایی مثل ساخت و ساز غیراصولی، فاحشه‌گری، مشکلات و دغدغه‌های زنانه در یک جامعهٔ بزرگ شهری بازنمایی می‌شوند؛ پس فیلم را می‌توان واقع‌گرا با مضامین اجتماعی نامید. از طرف دیگر فیلم حول محور یک بزه، یعنی آزار جنسی و تعرض به شخصیت زن، و تلاش شوهر او برای یافتن بزه‌کار شکل می‌گیرد. فیلم تأثیر این بزه را بر شخصیت بزه‌دیده و اطرافیان او و همچنین بزه‌کار و اطرافیان او نشان می‌دهد؛یعنی فیلم در ژانر جنایی یا بزهکاری با مضامین روانشناسی نیز قرار می‌گیرد.

در نگاه اول تشخیص ژانر و موضوع فیلم کاری ساده به نظر می‌رسد، اما گاهی غفلت از همین مسائل ساده می‌تواند نقد را ضعیف سازد و چشم مخاطب را روی برخی از تفسیرهای جالب ببندد. مثلاً، ممکن است مخاطب یا منتقدی که فیلم را کسل‌کننده می‌داند به جنبهٔ جنایی و مسئلهٔ بزه‌دیدگی در فیلم توجه نکرده باشد. در این فیلم فرد بزه‌دیده، یعنی رعنا، تصمیم می‌گیرد تا موضوع را به پلیس گزارش ندهد، شوهر او نمی‌تواند به تصمیم زن تن در دهد و تصمیم می‌گیرد تا خودش به دنبال بزهکار بگردد، عکس‌العمل همسایه‌ها و نزدیکان در قبال فرد بزه‌دیده و همسر او معمولاً تهی از همدلی لازم است. این شبکهٔ درهم تنیدهٔ ارجاعات با بی‌توجهی به موضوع بزه‌دیدگی ممکن است مورد غفلت واقع شوند و در نتیجه درک مخاطب را از ارزش فیلم کاهش دهد؛ باید به ارزش دیالوگ‌های حساب‌شدهٔ هر یک از شخصیت‌ها توجه کرد و کارگردان و بازیگر را در بازنمایی بسیار واقع‌گرایانهٔ عکس‌العمل‌های روان‌شناسانهٔ رعنا به‌عنوان یک فرد بزه‌دیده موفق دانست.

همان طور که گفته شد تو صیف و طبقه‌بندی اثر در مقوله یا مقوله‌های درست، نقش بسیار مهمی در درک ارزش هنری اثر و دستیابی به تفسیرهای درست از آن دارد. با این وجود، اختلاف میان دو منتقد فرضی ما حتی پس از این مرحله نیز ممکن است ادامه داشته باشد. فرض شد که هر دو منتقد توافق دارند که فیلم در استفاده از بعضی ابزارهای سینمایی مانند موسیقی، زوایای دوربین در مواجهه با شخصیت‌ها (high angle, low angle)، و نورپردازی پرهیزگار و صرفه-جوست. با این وصف، اختلاف نظر از اینجا نشأت می‌گیرد که یک منتقد این مسئله را ملال‌آور و کسل‌کننده و دیگری آنرا همسو با اهداف سازندگان فیلم و امری مطلوب تلقی می‌کند. به این ترتیب منتقد دوم در تأیید فرم و سبک روایت در فیلم فروشنده، به گزینه‌های فرمی فرهادی و قصدهای او توسل می‌جوید.

چون قصد مؤلف این بوده که مخاطب را درگیر دنیای درونی شخصیت‌ها کند و او را به فکر و همدلی وا دارد، تصمیم گرفته تا به طور خاصی ابزارهای سینمایی را به کار برد. منتقد دوم استفادهٔ غیرمتظاهرانهٔ کارگردان در بهره‌گیری از ابزارهای سینمایی را متناسب با واقع‌گرایی فیلم و اجتناب از تحمیل داوری‌های شتابزدهٔ اخلاقی در رابطه با شخصیت‌های داستان و در نتیجه وا داشتن مخاطب به تفکر می‌داند. این انتخاب سبکی یا فرمی باعث شده تا پرسش‌های بیشتری دربارهٔ روابط انسانی در ذهن بیننده شکل بگیرد.

کارگردان می‌توانست ابزارهای سینمایی را طوری به کار برد که بیشتر قابل دیده‌شدن باشند. مثلاً می‌توانست با استفاده از نورپردازی ظاهری خشن و مخوف به شخصی بدهد که به رعنا تعرض می‌کند. در عین حال، او می‌توانست با یک موسیقی حزین بر مظلومیت رعنا تأکید کند و با بهره‌گیری از زوایای دوربین (مثلاً low angle) جوانمردی و قهرمانی عماد، شوهر رعنا را، به عنوان کسی که سعی در اجرای عدالت دارد، به ما نشان دهد. در این صورت با یک فیلم «فارسی» یا «جاهلی» از نوع رایج در دههٔ ۴۰ و ۵۰ شمسی در سینمای ایران مواجه می‌بودیم، ولی فرهادی هیچ‌یک از این گزینه‌ها را انتخاب نمی‌کند.

شخصیت بد[۳۹] فیلم آن قدر نحیف و رنجور است که هیچ عمل قهرمانانه‌ای برای به زیر کشیدن و مجازات او لازم نیست. اگر بتوان قهرمانی در این داستان در نظر گرفت، همان عماد خواهد بود که تلاش می‌کند تا کسی

را که به همسرش متعرض شده پیدا و مجازات کند. اما فیلم حتی با قهرمان خود نیز همراه نیست. رعنا به عنوان یک فرد بزه دیده، به طور عصبانی‌کننده‌ای برای پیگیری بزهی که انجام شده منفعل است و حتی هنگامی که عماد بزه‌کار را به دام می‌اندازد هیچ تقدیر و تشکری از جانب رعنا دریافت نمی‌کند. این انتخاب‌های کارگردان مخاطب را دربارهٔ درستی اعمال قهرمان و علت انفعال رعنا به فکر وا می‌دارد.

بنابراین، منتقد دوم می‌تواند با دلایل معقول و با توجه به مقصود کارگردان به ارزشمند بودن اثر فرهادی حکم کند. توجه به سابقهٔ فیلم‌سازی فرهادی، هنرمندان مؤثر بر کار او، و شباهت‌های ساختاری فیلم او با دیگر فیلم‌ها و رمان‌ها می‌توانند در ارزشیابی اثر او تأثیرگذار باشند. توجه کنید که برای ارزشمند بودن این اثر لازم نیست تا همهٔ مخاطب‌ها و در هر زمانی از آن لذت ببرند. اگر به مثال دیویس بازگردیم، یک چاقوی ماهی‌گیریِ خوب، یک چاقوی ماهی‌گیریِ خوب است، حتی اگر من با یک چاقوی کره‌خوری در حال خوردن صبحانه باشم و هیچ نیازی به آن چاقوی ماهیگیری نداشته باشم.



## ۵. نتیجه‌گیری

در بخش اول به چند ایراد اصلی دربارهٔ ارزش‌یابی پرداخته شد و نشان داده شد که این ایرادها به لحاظ فلسفی وزین نیستند. از نظر نگارنده، مهم‌ترین بینشی که می توان از بخش اول این پژوهش استخراج کرد، این است که دلایل عقلانی برای حمایت از این شهود وجود دارد که ارزشیابی اثر هنری دلبخواهی نیست. به عبارت دیگر، منتقد می‌تواند با دلایلی که با بحث عقلانی قابل تأیید و رد هستند، اثر هنری را ارزشیابی کند.

در دو بخش بعدی به تأثیر دسته‌بندی‌های هنری و قصد مؤلف در ارزشیابی اثر هنری پرداخته شد و نشان داده شد که گره زدنِ عینیت با بعضی انتظارهای بیجا دربارهٔ ارزشیابی هنری، مانع فهم درست ارزشیابی است. لازمهٔ درستی در ارزشیابی موافقت همهٔ افراد دربارهٔ آثار هنری هماهنگی در سلیقه و ذوق آنها نیست، بلکه به معنای این است که بتوانیم دلایل عقلانی دربارهٔ ارزشمندبودن یک اثر هنری ارائه کنیم. همچنین نباید انتظار داشته باشیم که آثار هنری در گونه‌ها و ژانرهای کاملاً متفاوت با همدیگر قابل مقایسه باشند.

در مورد وجود نداشتن احکام کلی در ارزشیابی هنری با توجه به آنچه دربارهٔ ارزش ابزاری گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که کلیت درجه‌های مختلفی دارد و با مشخص کردن قلمروی یک گزارهٔ کلی می‌توان از آن در استنتاج بهره برد. مثلاً می‌توانیم با بررسی چکش‌های میخ‌کوب نقطه‌های قوت آنها را به طور کلی بر شماریم. همان طور که دربارهٔ بعضی از مصنوع-ها که آنها را ابزار می‌نامیم، می‌توان اصول کلی وضع کرد، دربارهٔ بعضی دیگر از مصنوع‌ها که آنها را اثر هنری می‌نامیم نیز، استفاده از گزاره‌های کلی با توجه با مقولهٔ اثر هنری ممکن است.

یکی از نکته‌های اصلی که راهنمای منتقدان در بر شمردن ارزش‌های اثر است، توجه به مقوله‌های اثر هنری است. به ویژه، توجه به چند مقوله‌ای بودن اکثر آثار هنری، موجب می‌شود که سرشت چند وجهی ارزشیابی‌های هنری به رسمیت شناخته شود. به این ترتیب، الگوی مناسبی برای این شهود مهیا شده است که یک اثر هنری می‌تواند از یک جهت ارزشمند و از جهت دیگر ضعیف باشد. بر شمردنِ مستدل نقاط ضعف و قوت یک اثر هنری با توجه به جنبه‌های مختلف یک اثر امکان‌پذیر است.

نکتهٔ دیگر این که غفلت از ذهنیت هنرمند، مانع بزرگی برای ارزشیابی درست است. از آنجایی که آثار هنری مصنوعات ساختهٔ دست بشر است، گزارش کارکردی یا ابزاری ارزش که متأثر از علیت غایی ارسطو است، الگوی مناسبی برای سنجش ارزشیابی‌ها در نقد هنری است. افزون بر این، توجه به قصدها و اهداف هنرمند هنگام خلق اثر، راهنمای خوبی برای درک درست زمینهٔ اثر و تعیین مقوله و ژانر آن است، که در نهایت به ارزشیابی درست اثر کمک می‌کند.

## پی‌نوشت‌ها

1. "Categories of Art"
2. semiotics
3. cultural studies

۴. طرح این چهار ایراد بیش از همه متأثر از دو کتاب زیر بوده است:

*Carroll* (2009)
*Davies* (2010), Chapter 14

5. Arnold Isenberg (1911-1965)

۶. برای مطالعهٔ بیشتر نگاه کنید به:

Kaufman (2002) , Carroll (2009): 163-170

۷. genre: این واژه فرانسوی برای دسته‌ای از آثار هنری که در یک یا چند ویژگی مشترک هستند، به کار می‌رود و سابقهٔ کاربرد آن به قرن ۱۹ می‌رسد.

۸. f=ma: شتاب جسمی به جرم m که نیروی F بر آن وارد می‌شود هم جهت و متناسب با نیروی وارد بر آن است و با جرم جسم نسبت عکس دارد. این قانون تنها در دستگاه‌های مختصات لخت صحیح می‌باشد.

۹. ممکن است ادعا شود که بعضی احکام نیازی به داده‌های زمینه‌ای ندارند، مثلاً حکم به این که «سرم درد می‌کند» یا «حالم خوب نیست» یا «وجود دارم».

10. plausible

۱۱. برای آشنایی با یک نمونهٔ کلاسیک از زیبایی‌شناسان نسبی‌گرا که البته نوعی از عینیت را نیز می‌پذیرد مراجعه شود به:

Margolis, Joseph. "Robust relativism." The Journal of Aesthetics and Art Criticism 35, no. 1 (1976): 37-46

۱۲. برای نمونه نگاه کنید به:

Margolis, Joseph. "Plain talk about interpretation on a relativistic model." The Journal of aesthetics and art criticism53, no. 1 (1995): 1-7.

13. Poetics

۱۴. مشهور است که جلد دوم کتاب *فن شعر* مفقود شده است و ارسطو در آنجا به کمدی پرداخته بوده است.

۱۵. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ مبحث ژانر در فیلم می‌توانید به آثار زیر مراجعه کنید:

Altman, R. (1996). Cinema and genre. The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, pp276-285.

Neale, S. (2000). Genre and Hollywood. Psychology Press.

16. category
17. contextualization
18. Dominic Lopes
19. Laetz
20. slapstick
21. martial arts
22. buddy film
23. Shanghai Knights
24. Jackie Chan
25. Owen Wilson
26. thriller
27. homage
28. Perceptible
29. instrumental account of value
30. vitue
31. excelence

۳۲. واضح است که فرض گرفته شده چنین اطلاعاتی با هماهنگی هنرمند در برگهٔ راهنما قرار گرفته‌اند.

33. slasher
34. Of the standard of taste
35. functional account of artistic form
36. Business of Criticism

۳۷. این اصطلاح را به معنایی مشخصی که توضیح داده شد، فقط برای پرهیز از اطناب و تکرار به کار می‌بریم. و مقصودمان این نیست که فیلم فرهادی را با مکتب-های متعددی که تحت عنوان مینی‌مالیسم مطرح بوده‌اند، پیوند بزنیم.

۳۸. این معنای درام که معمولاً در رابطه با فیلم‌ها به کار می‌رود محدودتر وجدیدتر از درام در معنای کلی نمایش است. می‌توان گفت که درام در این معنا وسیع-ترین ژانرسینمایی است که به فیلم‌هایی با فضا و شخصیت‌های واقع‌گرا اطلاق می‌شود که معمولاً در نقطهٔ حساسی از زندگی خود هستند.

39. villain

## کتابنامه

هیوم، دیوید (۱۳۸۵). *در باب معیار ذوق و تراژدی*، ترجمهٔ علی سلمانی، تهران: فرهنگستان هنر.

Carroll, Noël, (2003). *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT: Yale University Press.

_____. (2009). *On criticism. Routledge*, 2009.

Davies, Stephen, (2010). *Philosophical perspectives on art*. Oxford University Press.

Gardner, Helen, (1959). *The business of criticism.*

Isenberg, Arnold, (1949). "Critical communication." *The philosophical review,* 58.4: 330-344.

Kaufman, Daniel A, (2002). "Normative criticism and the objective value of artworks." *The Journal of aesthetics and art criticism 60.* 2: 151-166.

Laetz, Brian, and Dominic McIver Lopes, (2008). "Genre". In Paisley Livingston & Carl Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film. Routledge*. pp. 152-161.

Margolis, Joseph, (1976). "Robust relativism." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35.1: 37-46.

Shusterman, Richard, (1984). *The object of literary criticism.* Vol. 29. Rodopi.

Walton, Kendall, (1970), "Categories of art." *The philosophical review* 334-367.