
عینیت در تفسیر آثار هنری با تکیه بر آرای نوئل کرول

مهدی شمس*

دکتر محمد مشکات**

تاریخ دریافت: ۹۳/۴/۱۱

تاریخ پذیرش: ۹۳/۹/۱۵

چکیده

عینیت در تفسیر هنری، یعنی مجاز باشیم از تفسیرها درست و نادرست یک اثر هنری سخن بگوییم. برخی از نظریه پردازان، نام آن‌ها را ضد - قصدگرا بگذارید، رجوع به قصد مؤلف برای کشف معنای اثر را نادرست می‌دانند. در این میان، برخی، از جمله رولان بارت، اساساً منکر عینیت در تفسیر می‌شوند. برخی نیز، از جمله مونرو بیردزلی عینیت در تفسیر را می‌پذیرند اما آن را به سیاق متن نسبت می‌دهند. در مقابل، برخی قصدگرایان مقاصد مؤلف را مبنای تفسیر عینی می‌دانند؛ هرش، لوینسون، و کرول، در این دسته قرار می‌گیرند. در این مقاله استدلال می‌کنیم که موضع قصدگرایان با تاریخ هنر و کاربست نقد سازگارتر، در نتیجه، عقلانی‌تر از موضع ضد - قصدگرایان است. به علاوه، مناقشه‌ای در میان قصدگرایان بر سر این موضوع وجود دارد: آیا باید به قصدهای واقعی شخص مؤلف استناد کنیم یا به قصدهایی که مؤلفی فرضی در زمانه او می‌تواند داشته باشد؟ در این رابطه، نشان می‌دهیم که قصدگرایی واقعیِ نوئل کرول بهترین پاسخ را فراهم می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: کاربست نقد، تفسیر عینی، قصد، مغالطه قصدی، قصدگرایی فرضی، قصدگرایی واقعی، سیاق، مرگ مؤلف، محتمل و نامتحمّل

مقدمه

فضای فرهنگی و هنری در کشور ما، بنا به دلایل تاریخی، تحت تأثیر فلسفه‌های فرانسوی-آلمانی بوده است. یکی از تبعات این تأثیر، در سال‌های اخیر، پایبندی به نظریه‌های پسااخترگرایانه و عینیت‌گریز در نقد هنری بوده است. در محافل فرهنگی - هنری و حتی فلسفی کشور ما نبود عینیت در تفسیر آثار هنری، رفته‌رفته، یک باور تقریباً عمومی شده است. تا جایی که اگر کسی از ارزشیابی یک اثر هنری با تکیه بر تفسیرهای درست اثر، صحبتی به میان آورد، تکفیر می‌شود و فردی ناآگاه از نظریات هرمنوتیکی و زبان‌شناسانه تلقی خواهد شد. در عوض، معمولاً به جای صحبت از درست و نادرست، مبحث خوانش‌های مختلف از یک اثر هنری مطرح می‌شود. در این مقاله، قصد نداریم تا به دلایل تاریخی این مسئله بپردازیم، بلکه می‌خواهیم تا مناقشات فلسفی پیرامون قصدگرایی^۱ و ضد - قصدگرایی^۲ را، به خصوص نزد فیلسوف‌های انگلیسی - آمریکایی بررسی کنیم، و از این رهگذر علاوه بر نشان دادن برتری موضع قصدگرایان، بنیان فلسفی درستی را که قصدگرایی، به خصوص نظریه نوئل کرول^۳، برای امکان عینیت در تفسیر هنری فراهم می‌آورد، توضیح دهیم.

نقد ادبی متأخر در کشور ما متأثر از نظریات مختلفی بوده، که یکی از آن‌ها نظریه مرگ مؤلف رولان بارت^۴ است. بارت که از طرفی تحت تأثیر دریدا بود و از طرف دیگر گرایش‌های ضد سرمایه‌داری و ضد بورژوازی داشت، حدود نیم‌قرن پیش، نظریاتش را در دو مقاله اصلی به نام‌های «مرگ مؤلف»^۵ در سال ۱۹۶۷ و «از اثر به متن»^۶ در سال ۱۹۷۱ منتشر کرد. او در این مقاله‌ها به نفع عدم ارتباط قصد مؤلف به تفسیر متون ادبی استدلال کرد. البته، استدلال‌های او در بسیاری از موارد مبهم هستند و بنابراین موضوع خوبی برای تحقیق فلسفی نیستند. اما، او تنها کسی نبود که موضع ضد - قصدگرایانه اختیار کرد. مونرو بیردزلی^۷ و ویلیام ویمست^۸ در ۱۹۴۳، برای اولین بار، ذیل توضیح موضع ضد - قصدگرایانه خود، از اصطلاح «مغالطه قصدی»^۹ استفاده کردند و سپس در مقاله‌ای با همین نام در سال ۱۹۴۶ آن را تشریح و پایه‌های ادبی - فلسفی «نقد نو»^{۱۰} را

تحکیم کردند.^{۱۱} پس از آن بیردزلی به سنت فلاسفه تحلیلی در مقالات متعدد به تشریح و دفاع از موضع خود در برابر منتقدان و معترضان پرداخت. بنابراین، در مقاله حاضر کمتر به متون بارت و بیشتر به متون بیردزلی خواهیم پرداخت.

در بخش اول، پیش از ورود به اختلاف نظر میان فیلسوفان، کلیات بحث را شرح می‌دهیم تا مطالب فلاسفه مورد بحث صرفاً مطالبی انتزاعی و دور از کاربرست نقد به نظر نیایند و اهمیت بحث تفسیر در نقد هنری یادآوری شود. در بخش دوم، موضع ضد - قصدگرایی و دو تن از تأثیرگذارترین چهره‌های ضد - قصدگرا، یعنی رولان بارت و مونرو بیردزلی، را تشریح می‌کنم و سپس نقدهای وارد بر آن را برمی‌شماریم. به دفاع بیردزلی از موضع ضد - قصدگرایی در برابر منتقدان و معترضان اشاره شد، یکی از این منتقدان ای. دی هرش^{۱۲} بود که در سال ۱۹۶۷ در کتاب خود، اعتبار در تفسیر^{۱۳}، نقدهایی اساسی به ضد - قصدگرایی وارد کرد و بنیان‌های فلسفی قصد - گرایی را تبیین کرد.^{۱۴} در بخش سوم، نظرات او شرح داده خواهد شد. در بخش چهارم، نسبی‌گرایی جوزف مارگولیس را شرح و نقد خواهیم کرد، که اساساً صدق و کذب را قابل حمل بر گزاره‌های تفسیری نمی‌داند و در نتیجه دو تفسیر متضاد از یک اثر را جایز می‌شمرد.

از زمان هرش تا کنون قصدگرایان بسیاری وارد این میدان شده‌اند و گزارش خود را از این موضع تشریح کرده‌اند. در بخش پنجم، این مقاله به نظرات چند تن از برجسته‌ترین ایشان می‌پردازیم و به خصوص نظرات کرول را به عنوان کامل‌ترین و پخته‌ترین این نظرات تشریح خواهیم کرد و برتری‌های موضع او در مقابل قصدگرایی فرضی^{۱۵} که به وسیله برخی دیگر از قصدگرایان، از جمله جرال لویسنسون، مطرح شده است نشان داده خواهد شد.

در بخش پایانی نکاتی را که ممکن است پرسش‌برانگیز باشند با توجه به نوشته‌های کرول توضیح می‌دهیم، از جمله مسائل اصلی در این زمینه سازگاری قصدگرایی با هرمنوتیک بدگمانی یا سوءظن، عدم دسترسی به مؤلف، و مغالطه مصادره به مطلوب^{۱۶}

هستند که در پرتو مثال‌هایی از زندگی روزمره توضیح داده خواهند شد.

۱. اهمیت و نقش تفسیر در نقد اثر هنری

نکته اول اینکه تفسیر محدود به متن مکتوب و ادبیات نیست، آثار هنری غیر زبانی نیز تفسیرپذیر هستند؛ مثلاً، یک نقاشی، مجسمه، یا موسیقی. اما، تفسیر صرفاً محدود به متون زبانی یا آثار هنری نمی‌شود. می‌توان نحوه لباس پوشیدن مردم، آداب و رسوم قومی، تابلوهای راهنمایی و رانندگی، رویاها، بازمانده‌های تاریخی و باستان‌شناسانه، رفتار حیوانات و غیره را نیز تفسیر کرد.^{۱۷} به علاوه، ما انسان‌ها به عنوان عامل‌های عقلانی در زندگی روزمره این کار را به وفور انجام می‌دهیم. در واقع، می‌توان گفت که در بعضی موارد زندگی ما وابسته به این تفاسیر است. مثلاً وقتی که شخصی با ظاهری پریشان و ساطوری در دست، فریاد می‌کشد و بسوی ما می‌دود، از ظاهر و رفتار او برداشت می‌کنیم که قصد جانمان را کرده است.

نکته دوم اینکه یکی از وظایف منتقدان^{۱۸} تفسیر آثار هنری است، اما تفسیر تنها کاری نیست که منتقد انجام می‌دهد. از دیگر مراحل متداول در نقد هنری توصیف و ارزشیابی است. گزاره‌های تفسیری گزاره‌هایی هستند که درباره معنای یک اثر چیزی به ما می‌گویند. مثلاً، حسین پاینده در نقدی بر شعر «نشانی» سروده سهراب سپهری در مقاله «تباین و تنش در شعر نشانی»، می‌نویسد: «کل این شعر کوششی است برای رفع ابهام و نادانستگی.» (پاینده، ۱۳۸۸: ۵۱) این یک گزاره تفسیری است. معمولاً، این نوع گزاره‌ها پس از گزاره‌های دیگری می‌آیند که گزاره‌های توصیفی نامیده می‌شوند. برای مثال، پاینده پیش از جمله منقول چنین می‌نویسد: شعر نشانی از دو بند تشکیل شده است... که دو صدای جداگانه را در آن می‌شنویم: در بند نخست، صدای «سوار» را که نشانی خانه دوست را می‌پرسد و در بند دوم، صدای «رهگذر» را که راه رسیدن به مقصد را می‌گوید... سطر اول شعر با جمله‌ای آغاز می‌شود («خانه دوست کجاست؟») که عیناً در سطر آخر تکرار شده است، با این تفاوت... که در سطر آخر این جمله نه با

علامت سؤال بلکه با یک نقطه تمام می‌شود («خانه دوست کجاست.»). (همانجا)

اگر بپذیریم که این تفاوت میان گزاره‌های توصیفی و تفسیری به نظر منطقی می‌آید، می‌توانیم گزاره‌های دیگری را نیز از این دو نوع گزاره متمایز کنیم؛ گزاره‌هایی که به ارزشیابی اثر می‌پردازند. مثلاً، منتقدان گاهی یک اثر را زیبا، زیرکانه، مهم، خوب، مبتذل، ناشیانه، مناسب، بجا، و غیره می‌خوانند. برای مثال پاینده درباره شعر نشانی چنین می‌نویسد:

از آنجا که فلق به ابتدای صبح اطلاق می‌شود، یعنی به زمانی که تاریکی آرام‌آرام جای خود را به روشنایی می‌دهد، آوردن این کلمه در ابتدای شعر بسیار بجاست. [تأکید از نگارندگان است،] (همان: ۵۲)

بنابراین، ارزشیابی‌ها نیازمند تفاسیر، و تفاسیر نیازمند توصیف‌ها هستند. تا همین جای بحث، علاوه بر اینکه تمایزهایی میان برخی از روندهای متداول در کاربست نقد توضیح داده شد، می‌توانیم نتیجه بگیریم که اگر قرار باشد از تفاسیر درست صحبت کنیم، تفاسیر ما باید مبتنی بر توصیف‌های درست باشد، و به همین نحو ارزشیابی درست مبتنی بر تفسیرها درست خواهد بود.

اگر توصیف‌های درست را تا حد زیادی بدون مسئله بدانیم، مشکل اینجاست که نظریه‌های مختلف و متضادی درباره تفسیرهای درست وجود دارند. می‌توان این نظریات را به دو شاخه قصدگرا و ضد - قصدگرا تقسیم کرد. به طور کلی می‌توان گفت که نظریات ضد - قصدگرا رجوع به قصد مؤلف را در تفسیر اثر جایز نمی‌شمارند، و نظریات قصدگرا این کار را مجاز می‌دانند. در ادامه به دو دیدگاه ضد - قصدگرا که در قرن بیستم ظهور کردند و نقدهای آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲. ضد - قصدگرایی و نقدهای وارد بر آن

۲.۱. بارت، نظریه مرگ مؤلف و نقد آن

در قرن بیستم تحولاتی در سبک بعضی از اشعار و رمان‌ها رخ داد. بعضی از شعرا و نویسندگان آثاری آفریدند که بر مشارکت خواننده در ساختن معنا تأکید می‌کرد و ابهام موجود در آن متون خواننده را به گفتگو

کارکردی جز کردار خود آن نماد روایت شود این انفصال رخ داده، آوا خواستگاه خود را از دست داده، مؤلف به مرگ خویش راه برده و نوشتار آغاز می‌شود. (بارت، ۱۳۸۸ الف: ۹۳-۹۴)^{۲۵}

توضیح اندکی برای روشن شدن معنای برخی از عبارات‌های نقل شده لازم می‌نماید. عبارت «the nega-tive» به «فضایی سلبی» ترجمه شده است؛ «فضایی سلبی که همهٔ هویت‌ها در آنجا گم شده». اما به نظر می‌رسد که بارت در حال به کار بردن یک تمثیل است و منظور او همان نگاتیو عکاسی است که در آن چهره‌ها محو هستند و به تبع آن هویت‌ها به سختی قابل شناسایی هستند. به عبارت دیگر، منظور از فضای سلبی در اینجا یک مفهوم انتزاعی نیست، بلکه منظور تشبیه متن به مفهومی است که به شیئی ارجاع می‌دهد که همه با آن آشنا می‌باشیم، یعنی نگاتیو یا همان فیلم عکاسی. بعلاوه، به نظر می‌رسد که منظور بارت از جمله «به محض آنکه واقعه‌ای دیگر نه با نگرشی معطوف به عملکرد مستقیمی بر مبنای واقعیت، بلکه در وجه لازم... روایت شود این انفصال رخ داده» این باشد که در متن ادبی کارکرد زبان از کارکرد روزمرهٔ آن متفاوت است.^{۲۶} در زندگی روزمره هدف از بکار بردن زبان کنش مستقیم روی واقعیت است. مثلاً، من به دوستم می‌گویم: «من از دست تو ناراحتم»، در اینجا در حال انجام فعل یا، به عبارت بهتر، کنشی هستیم؛ ابراز ناراحتی از دوستم. اما، وقتی که در یک رمان شخصیتی به شخصیت دیگر می‌گوید: «من از دست تو ناراحتم»، در واقع کنشی مستقیم روی واقعیت انجام نشده است. مترجم کلمهٔ intransitively را به درستی «در وجه لازم» ترجمه کرده است. اما با توجه به سیاق متن بهتر است آن را «به طور غیر مستقیم» ترجمه کنیم: «به محض اینکه یک امر واقع نه با نظر به کنش مستقیم روی واقعیت، بلکه به طور غیر مستقیم، روایت شود این جدایی رخ می‌دهد».

بارت اساساً مؤلف را اسطوره‌ای مدرن می‌داند که باید نابود شود. او تحت تاثیر دریدا معنا را همواره در تعویق می‌داند، زیرا کلمات دال‌هایی نیستند که به مدلول‌های مشخصی ارجاع دهند، بلکه دال‌ها به دال‌های

یا بازی متقابلی با متن دعوت می‌کرد. از جملهٔ متون کلاسیک این رویکرد که مورد توافق ادبا هستند اشعار تی. اس الیوت^{۱۹} و رمان‌های جیمز جویس^{۲۰} هستند. در کاربست نقد، به موازات ظهور چنین آثاری، نقد نو رویکرد حاکم شد که مونرو بیردزلی از بزرگترین مدافعان و نظریه‌پردازان آن است. از طرف دیگر پساساختارگرایی فرانسوی در دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تاثیر خود را بر نظریات ادبی به جای گذاشت. رویکرد پساساختارگرایان واساخت^{۲۱} متن بود. در فرهنگ تاریخی زیبایی‌شناسی^{۲۲} ذیل مدخل واساخت چنین آمده است:

... واساخت وقتی که در سیاق^{۲۳} زیبایی‌شناسی اعمال شود، بر رابطهٔ هنرمند - مخاطب و متن - مخاطب تاکید می‌کند... همهٔ تأثیر و تأثر^{۲۴} میان یک متن و مخاطبش باید در یک سیاق سیاسی، اجتماعی، و روانشناسانه قرار بگیرد که می‌تواند کاوش شود، اما هیچ گاه به شکلی از گزارهٔ مستقل از سیاق فروکاسته نمی‌شود. همهٔ تلاشها برای تحلیل‌های انتقادی مطلق و نامبهم خودشان موضوع واساخت هستند. (Dabney Townsend, 2006: 130)

رولان بارت از جملهٔ متفکران پساساختارگرایست که به دلیل تأثیر فراوان او بر نقد ادبی نمی‌توان از او سخنی نگفت. وی معتقد است در تفسیر متن نباید به مؤلف مراجعه کنیم و اگرچه او آشکارا از قصد مؤلف سخن نمی‌گوید، به نظر می‌رسد می‌پذیرد که در امور روزمره و غیر هنری بجاست که به دنبال قصد گوینده یا کنشگر باشیم، اما در مورد ادبیات (هنر؟) این وضع متفاوت است. زیرا همینکه یک متن ادبی نوشته شد از کارکرد روزمرهٔ خود خارج می‌شود و دیگر نمی‌توان قصد مؤلف آن متن را مهم دانست. او می‌نویسد:

... نوشتار تخریب هر آوا و تخریب هر خاستگاهی است. نوشتار آن فضای خنثا، مرکب، و مایلی است که سوژهٔ ما در آنجا از دست می‌رود، فضایی سلبی که همهٔ هویت‌ها در آنجا گم شده، نخستین آن‌ها نیز همان هویت شخص نویسنده است. بی‌شک همواره همین روال در کار بوده. به محض آنکه واقعه‌ای دیگر نه با نگرشی معطوف به عملکرد مستقیمی بر مبنای واقعیت، بلکه در وجه لازم و، باید گفت، نهایتاً بیرون از هر

دیگری ارجاع می‌دهند، و به همین ترتیب سلسله دال‌ها در شبکه‌ای بی‌پایان ادامه می‌یابد و معنای کلمات و جملات نامتعیین و نامشخص باقی می‌ماند.

از نظر او، متن ادبی را نباید با توسل به مؤلف و معنای مد نظر او، دارای یک معنای واحد دانست؛ زیرا این کار باعث محدود کردن آن می‌شود: «مؤلف که برکنار شود، مدعای رمزگشایی متن دیگر یکسر عبث می‌نماید. قائل شدن به مؤلفی برای یک متن به معنی تحمیل محدودیتی بر آن متن، مهیا کردن مدل‌های نهایی برای آن، و فرو بستن نوشتار است.» (همان: ۹۹)

اما مشخص نیست که چه هنگامی می‌توان گفت یک نوشته متنی ادبی است و از کنش مستقیم روی واقعیت خارج شده است. آیا وقتی که کسی رمان یا شعری را برای چاپ عرضه می‌کند این اتفاق رخ می‌دهد؟ یا وقتی که کسی قصد می‌کند متنش ادبی باشد؟ آیا همه متونی که تحت عنوان ادبیات دسته‌بندی می‌شوند این‌گونه هستند؟

به احتمال زیاد جواب بارت به پرسش آخر منفی بوده است؛ زیرا در مقاله «از اثر به متن» سعی می‌کند تا متن را از اثر جدا کند و صریحاً می‌گوید که بسیاری از آثار ادبی متن نیستند. او آشکارا در این مقاله واژه «اثر» را در معنایی منفی و واژه «متن» را در معنایی مثبت بکار می‌برد و ارزش ادبی آن را بیش از اثر می‌داند. متن را نباید به عنوان موضوعی قابل محاسبه در نظر گرفت. کوشش برای تفکیک مادی آثار از متون کاری بی‌ثمر است. به‌ویژه، از طرح این گفته که اثر کلاسیک است و متن آوانگارد باید احتراز جست: نباید فهرستی سراسری تنظیم کرد و، به نام مدرنیت، برخی از محصولات ادبی را در آن گنجانده و شایسته نشان افتخار شمرد، و برخی را به موجب جایگاه تقویمی‌شان بیرون از آن دانست: چه بسا در یک اثر بسیار قدیمی هم «متن» یافت شود، حال آنکه بسیاری از محصولات ادبی معاصر به هیچ رو متن محسوب نمی‌شوند. (همان، ۱۳۸۸ب: ۱۰۵)

به نظر می‌رسد بارت اهمیتی نمی‌دهد که اینجا مبهم‌گویی کرده است. ابتدا می‌گوید که «کوشش برای تفکیک مادی آثار از متون کاری بی‌ثمر است.» و سپس

به انجام این تفکیک مبادرت می‌ورزد. شاید او تفکیک خود را مادی نمی‌داند، شاید آن را غیر مادی بداند. در هر حال، او معتقد است که آن متون نظری که در رابطه با متن نوشته می‌شوند باید خودشان نیز متن باشند، «گفتمان راجع به متن خود باید یک متن، پژوهش، و فعالیتی متنی باشد» (همان: ۱۱۵). و متن از نظر او یعنی نوشتاری که نتوان معنای آن را معین کرد. پس جای تعجبی ندارد که او به این سبک از نوشتن اکتفا می‌کند و اهمیتی به دقیق بودن بحث خود نمی‌دهد. در اینجا بهتر است که بارت را فروبگذاریم و به نظرات بیردزلی بپردازیم، زیرا روشمندتر از بارت است. اما از نظر کرول نقدهایی که به بیردزلی وارد است به بارت نیز وارد است. البته، نباید فراموش کنیم که نظریات این دو تفاوت‌های بنیادینی دارند، که ضمن تشریح نظریه بیردزلی به آن تفاوت‌ها نیز اشاره خواهیم کرد.

۲.۲. بیردزلی، ضد - قصدگرایی عینیت‌گرا، و نقد آن

بیردزلی و ویمست در مقاله «مغالطه قصدی» نقد زندگینامه‌ای را سخت مورد انتقاد قرار دادند. از نظر آن‌ها اگر متن الیوت در موردی مبهم باشد و ما نتوانیم مقصود شاعر را از متن و زمینه آن دریابیم، بی‌ثمر خواهد بود تا با این توجیه که الیوت هنوز زنده است، درباره معنای عبارتش از او سؤال کنیم. واضح است که آن‌ها دغدغه پایان دادن به مراجعات بی‌مورد به مؤلف را دارند: «خطر اشتباه گرفتن مطالعات مربوط به شخص و مطالعات شعری؛ و خطای نوشتن مسائل شخصی به گونه‌ای که انگار شعری هستند، وجود دارد.» (Beards-ley and Wimsatt, 1946: 477)

بیردزلی موضوع نقد را متن اثر ادبی می‌داند، و متن به‌عنوان چیزی که خصوصیات خودش را دارد از قصد مؤلف جداست. متن برای تعیین معنا، نیازی به قصد مؤلف ندارد و کنش متقابل میان کلمات آن یا، به عبارت دیگر، سیاق متن است که معنا را متعین می‌سازد. او در رابطه با نقد ادبی دو اصل را مطرح می‌کند:

اصل نوابستگی: «آثار ادبی به عنوان افراد وجود دارند و می‌توانند از دیگر چیزها متمایز شوند.» و اصل خودبنیادی: «آثار ادبی موجوداتی خود - بسنده هستند،

که ویژگی‌های آن‌ها در محک زدن تفاسیر و داوری‌ها حرف‌نهایی را می‌زنند.» (Beardsley, 1992: 24) بیردزلی کار مفسر را این می‌داند که به ما بگوید یک متن چه معنایی می‌دهد. از طرف دیگر معتقد است معنای یک متن را سیاق آن متن متعین می‌سازد. پس تا اینجای کار می‌توانیم نتیجه بگیریم که بیردزلی برخلاف بارت معنای یک متن را در یک دوره زمانی خاص متعین می‌داند. و معتقد است که تفسیر درست، آن تفسیری است که این معنا را به درستی بیان کند. اما نکته‌ای که نارسایی گزارش بیردزلی را نشان می‌دهد این است که او معتقد است معنای یک شعر می‌تواند پس از مرگ شاعر تغییر کند، چون معنای کلمات در حال تغییر است، و اگر متن اجازه دهد، می‌توانیم معنای جدیدی را به متن نسبت دهیم. مثلاً ابیات زیر از امیر معزی را در نظر بگیرید:

چه گویی اندرین چرخ مدور
کزو تابد همی مهر منور
درو هر شب درافشانند تا روز
هزاران جرم نورانی مدور
چه گویی اندرین اجناس مردم
به تصویری دگر هر یک مصور
یکی را از شقاوت داغ بر دل
یکی را از سعادت تاج بر سر^{۲۷}

طبق نظر بیردزلی باید بگوییم که کلمه «اجناس» در بیت سوم، در قرن ششم میلادی، به معنای «اقسام» و «گونه‌ها» بوده است، و در زمان کنونی معنای قبلی کمرنگ شده و معنای غالب آن «کالاهای به فروش گذاشته شده» است. اما، این با شهود ما و همچنین با روند متداول در کاربست نقد سازگار نیست. به نظر نمی‌رسد که هیچ منتقد ادبی قبول کند که معنای دومی که برای کلمه «اجناس» ذکر شد قابل اطلاق به این بیت باشد. باز هم تکرار می‌کنم که بیردزلی نیز به تعیین معنا و تفاسیر درست و در نتیجه عینیت در نقد معتقد است. اما، گزارش او از این عینیت به نظر نادرست می‌رسد.

ایراد دیگر این گزارش در جدایی کاملی است که میان قصد مؤلف به عنوان یک عامل بیرون از متن و

معنای متن به عنوان امر درونی قائل می‌شود. این تفکیک با دیدگاهی که می‌توان آن را دیدگاه نوویتگنشتاینی نامید سازگار نیست. (Carroll, 1992: 160) بر اساس این دیدگاه، کنش و قصد کنشگر را نمی‌توان به این نحو از هم متمایز کرد و توصیف یک کنش نمی‌تواند بدون مراجعه به قصد کنشگر کامل باشد. مثلاً، ما نمی‌توانیم عمل قتل را به کسی نسبت دهیم مگر اینکه از قصد او مطلع باشیم؛ یعنی یکی از مؤلفه‌های عمل قتل این است که قاتل عمدا مرتکب آن شده باشد. به علاوه هنگامی که همین عمل به قصد دفاع از میهن یا دفاع از دیگران باشد شخص کنشگر را قاتل نمی‌نامیم. بر اساس این دیدگاه، قصد قسمتی از ساختار یک کنش یا یک اثر است. در نقطه مقابل بیردزلی و ویمست قصد و کنش را دو موجود مستقل از هم می‌پندارند و معتقدند که قصد کنشگر هرچه باشد، تأثیری در چگونگی کنش او ندارد. کنش‌ها در عالم واقع و عین رخ می‌دهند اما قصدها در عالم ذهن قرار دارند و خصوصی هستند. مثلاً اگر من آنقدر به گیاهی آب بدهم تا گیاه از بین برود، فرقی نمی‌کند که چه قصدی داشته‌ام، آنچه رخ داده است جدا از قصد من است حتی اگر قصد من این بوده که از گیاه نگهداری کنم. از نظر بیردزلی و ویمست در مورد اثر ادبی نیز آنچه درونی اثر است، عینی و قابل استناد است و آنچه بیرون از اثر است، از جمله زندگی‌نامه یا قصد مؤلف، ذهنی و غیرقابل استناد است:

تفاوتی بین شاهد درونی و بیرونی برای معنای یک شعر وجود دارد. درونی از طریق علم معناشناسی^{۲۸} و نحو^{۲۹} یک شعر کشف شده است، از طریق معرفت عادی ما از زبان، با دستور زبان‌ها، فرهنگ لغت‌ها، و همه متونی که منبع فرهنگ لغت‌ها هستند، به طور کلی از طریق همه چیز که یک زبان و فرهنگ را می‌سازد؛ در حالی که چیزی که خارجی باشد خصوصی و مزاجی است؛ نه قسمتی از یک اثر به عنوان واقعیتی زبانی؛ امر خارجی تشکیل شده از افشاهایی (برای مثال در مجلات، یا نامه‌ها یا گفتگوهای گزارش شده) درباره اینکه چگونه یا چرا شاعر آن شعر را نوشت.» (Beardsley and Wimsatt, 1946: 478)

(معنای آن) فقط مربوط به قراردادهای زبانی است (معنای لفظی واژگان و قراردادهای راهبردهای جافتاده برای دریافتن معنای یک سیاق کلامی و استعاره‌ها) و نه مربوط به مشخص کردن قصد مؤلف.

نتیجه: بنابراین، اگر «الف» یک اثر ادبی باشد، آنگاه آنچه «الف» آن را بازنمایی می‌کند، فقط در حیطه قراردادهای مربوطه قرار می‌گیرد.

منظور گزاره‌ای که در نتیجه آمده است این است که تفسیر ادبی صرفاً به قراردادهای ادبی مربوط است نه به امور واقع. کرول می‌گوید مقدمه اول به این معناست که همه ادبیات را داستانی و غیر واقعی در نظر بگیریم. یعنی ادبیات فضایی است که در آن، به قول بارت، با کنش غیر مستقیم روی واقعیت مواجه هستیم. یا به قول بیردزلی با بازنمایی کنش‌های بیانی مواجه هستیم و نه با خود آن‌ها. کرول با بیان اینکه بسیاری از آثار که به‌عنوان ادبیات طبقه‌بندی می‌شوند در مقوله غیرقصه^{۳۴} قرار می‌گیرند، مثال‌های نقضی برای این مقدمه ارائه می‌کند:

درباره طبیعت چیزها^{۳۵} اثر لوکرتیوس^{۳۶} یک نمونه است. مه‌بهاراتا^{۳۷} یک نمونه دیگر است. حتی اگر مشخص شود که آنچه اظهار می‌کنند غلط باشد، به نظر می‌رسد هر دو کنش‌های بیانی^{۳۸} اظهار کردن باشند. به نظر درست نمی‌رسد که به لوکرتیوس قصد بازنمایی کنش‌های بیانی یک فیلسوف اپیکوری را نسبت دهیم - او خود یک فیلسوف اپیکوری بود که در حال فلسفه‌ورزی بود. همچنین نویسندگان مه‌بهاراتا در حال تقلید از گفتن تاریخ نژاد خودشان نبودند؛ بلکه داشتند خود آن تاریخ را می‌گفتند. (ibid: 165)

بارت نیز در جدا کردن متن از اثر معتقد به همین تفاوت وجودشناسانه است و ایراداتی که کرول به نظریه بیردزلی درباره اثر ادبی وارد می‌کند به او نیز وارد است. چراکه او نیز هدف متن را کنش مستقیم روی واقعیت نمی‌داند و معتقد به ساحت جداگان‌های برای آن است. این جمله را به یاد بیاورید «به محض اینکه یک امر واقع نه با نظر به کنش مستقیم روی واقعیت، بلکه به طور غیر مستقیم، روایت شود این جدایی رخ می‌دهد». نونل کرول علاوه بر خاطر نشان کردن اینکه گزارش بیردزلی

نقد دیگری که کرول آن را هم به بیردزلی و هم به بارت وارد می‌داند این است که آن‌ها به لحاظ وجودشناسانه حوزه هنر را از دیگر حوزه‌ها جدا می‌کنند، اما دلایل کافی برای این جدایی ندارند. کرول به درستی بیان می‌کند که در جریان معمولی امور، وقتی که با یک اظهار مواجه می‌شویم، هدف شناختی^{۳۰} متعارف ما این است که بفهمیم گوینده قصد گفتن چه چیزی را دارد و نظریه معنای گرایس^{۳۱} را نظریه‌ای بسیار قابل تأمل در رابطه با معنای اظهارها می‌داند. (Carroll, 1992: 160)

سازگاری این نظریه با کاربرد زبان در امور روزمره کاملاً مشهود است و در فلسفه زبان بطور وسیعی پذیرفته شده است. مثلاً، اگر کسی با لباس فرم یک شرکت لبنیاتی وارد یک سوپر مارکت شود و بپرسد: «ماست ندارید؟»، و فروشنده پنج سطل ماست در یخچالش موجود باشد، به قصد گوینده مراجعه می‌کند و احتمالاً بسیار معقول خواهد بود که بگوید: «نداریم». چون او می‌داند که شخص مذکور خریدار ماست نیست بلکه فروشنده ماست است. بنابراین، معنی جمله «ماست ندارید؟» عبارت خواهد بود از «آیا مایلید چندین سطل ماست خریداری کنید؟» و معنای جمله «نداریم» عبارت خواهد بود از «بله، مایلم». اما مشکل اینجاست که برخی از نظریه‌پردازان هنر، اثر هنری را تافته جدا بافته می‌دانند. از نظر آنان ساحت متن با دیگر ساحت‌ها متفاوت است. معمولاً در رابطه با آثار ادبی از اصطلاح متن استفاده می‌شود. این اصطلاح علاوه بر شعر، رمان، نمایشنامه، به دیگر هنرها از جمله نقاشی، فیلم، و انیمیشن نیز اطلاق می‌شود و به همین خاطر است که به جای اصطلاح نویسنده از اصطلاح مؤلف استفاده می‌شود. و از نظر ضد - قصدگرا در اثر هنری قصد سازنده متن [مؤلف] ارتباطی با معنای اثر ندارد.

کرول استدلال بیردزلی برای تفاوت وجودشناسانه متن ادبی و زندگی روزمره را چنین صورت‌بندی می‌کند: مقدمه اول: اگر «الف» یک اثر ادبی باشد، آن گاه «الف» فقط بازنمایی یک کنش بیانی^{۳۲} خواهد بود. مقدمه دوم: اگرچه مقاصد اصلی مؤلف به اینکه آیا «الف» یک بازنمایی از یک کنش بیانی است یا نه، مربوط هستند^{۳۳}، آنچه الف آن را بازنمایی می‌کند

پیروانش نیز بنا به دلایل متفاوتی از خودبنیادی سمانتیک دفاع کردند. پیروان یونگ هم معتقد بودند که بیان‌های فردی می‌تواند بطور کاملاً سهوی معناهای کهن‌الگویی و اجتماعی را بیان کند. در برخی از شاخه‌های زبانشناسی، بخصوص در نظریه اطلاعات، خودبنیادی سمانتیک زبان را فرض گرفته‌اند. غیریونگی‌هایی که علاقمند به نمادگرایی بودند نیز از این نظریه حمایت کردند. (Hirsch, 1992: 11)

استدلال هرش علیه خودبنیادی سمانتیک از این قرار است که هر زنجیره از کلمات را که در نظر بگیریم می‌تواند بیش از یک معنا داشته باشد. یعنی معنای آن متعین نیست. اما شرط برقرار کردن ارتباط تعین معناست. پس چیزی باید معنای یک زنجیره از کلمات را متعین کند. این امر همان اراده اظهار کننده است. او معتقد است نقد نو باعث شد تا معایب نقد سنتی شناسایی شود و در نتیجه نقد علمی‌تر شود، اما اکنون (دهه ۱۹۶۰) دیگر اشکالات خودبنیادی سمانتیک آشکار شده و وضعیت نابسامان نقد آکادمیک معلول نارسایی این نظریه و تبعید مؤلف است. به علاوه، از آنجایی که ما برای فرض معنا داری یک زنجیره از کلمات همواره نیازمند یک اراده تعین‌بخش هستیم، منتقد جایگزین مؤلف شده است:

متن باید منظور کسی را بازنمایی کند، اگر نه منظور مؤلف، پس منظور منتقد. خوانش‌های متعدد جایگزین معنای متن شد. تقریباً، هر زنجیره از کلمات بیشتر از یک معنا دارد. برهان این ادعا این است که مفسران با هم اختلاف دارند... هیچ سرزمین جادویی معنا خارج از آگاهی انسان وجود ندارد... پس یک استاد ادبیات بر چه مبنایی معتقد است که خوانش او از خوانش دانشجویهایش با ارزش‌تر است؟ بر هیچ مبنای استواری.» (ibid:12-13)

پس از نظر هرش تمرکز بر خود متن و سیاق آن باعث می‌شود تا به تفاسیر متفاوتی از آن برسیم. حال سؤال اساسی این است که کدامیک از این تفاسیر درست هستند؟ از آنجایی که هرش به دنبال اعتبار در تفسیر است این پرسش برایش اهمیتی اساسی دارد. او معتقد است که نظریه خودبنیادی سمانتیک از پاسخ دادن به این پرسش عاجز است و به همین دلیل نمی‌تواند

از تفسیر ادبی بسیار معقول‌تر و تکامل‌یافته‌تر از بارت است می‌گوید: «من فکر می‌کنم اگرچه بارت از نظریه کنش‌گفتاری^{۳۹} استفاده نمی‌کند، مفهوم مرگ مؤلف او در معرض همان ایراداتی است که علیه بیردزلی مطرح شد.» (ibid: 168) به علاوه او خاطر نشان می‌کند که علاوه بر آثار مذکور، بخش‌هایی از آثار ادبی دیگر نیز هستند که نه بازنمایی کنش‌های بیانی بلکه خود آن‌ها هستند. مثلاً، در رمان موبی دیک گفتاری علمی دربارهٔ وال‌ها، در گوژپشت نتردام تاریخ نمادها، در جنگ و صلح فلسفه تاریخ. در واقع مؤلفان اغلب از طریق نوشته‌های ادبی‌شان، حرف‌های سیاسی (مادر اثر گورکی)، فلسفی (تیهوع اثر سارتر)، و اخلاقی (سفیرها اثر جیمز^{۴۰}) می‌زنند. (ibid: 166-165)

تاکنون تنها ایرادهایی را که به مقدمه اول استدلال بیردزلی وارد بودند بررسی کردیم، اما ایرادها علیه ضد-قصدگرایی به همین جا ختم نمی‌شود. در بخش بعدی اعتراضات دیگری مطرح خواهند شد. هرش یکی از اثرگذارترین این نظریه‌پردازان قصدگرا است که موجب بازگشت قصد مؤلف به مباحث نقد ادبی شد.

۳. قصدگرایی هرش و اینهمانی معنا با قصد مؤلف

کتاب اعتبار در تفسیر هرش هم زمان با مقاله نه صفحه‌ای «مرگ مؤلف» بارت، یعنی در سال ۱۹۶۷، منتشر شد. او در این کتاب اعلام می‌کند که وظیفه مورخ فرهنگ است که دلایل نادیده‌گرفتن این باور معقول را که «معنای متن آنچیزی است که منظور مؤلف بوده» بررسی کند. و وظیفه خودش را به عنوان یک نظریه‌پرداز نقد نظریه خودبنیادی سمانتیک می‌داند که نظریه‌پردازی از جمله بیردزلی از آن طرفداری می‌کنند. او در اشاره‌ای تاریخی به روند همه‌گیر شدن این نظریه چنین می‌نویسد:

اولین و قاطع‌ترین موج حمله را الیوت و پاوند و همراشان ترتیب دادند و در این حمله محل دعوا ادبیات بود: این گزاره که معنای متن مستقل از مؤلف است با این آموزه ادبی که بهترین شعر، شعری غیر شخصی، عینی، و خودبنیاد است همراه شد... هایدگر و

امور واقع در علوم تجربی ملاحظه کرد و عینیت به این معنا اساساً به تفسیر متن قابل اطلاق نیست. مارگولیس یکی از افرادی است که چنین نظری دارد.

۴. پذیرش عدم عینیت در تفسیر، جوزف مارگولیس و نسبی‌گرایی واقع‌بین

هرش و بیردزلی معتقدند از میان دو تفسیر متضاد دربارهٔ یک متن حتماً یکی درست و دیگری غلط است. اما مارگولیس، برخلاف این دو، استدلال می‌کند که در بعضی از حوزه‌های معرفتی ارزش‌های صدق^{۴۳} صادق و کاذب کارکرد ندارند. از نظر او در نقد ادبی دو تفسیر متضاد از یک متن طبیعی هستند و نباید انتظار داشته باشیم صدق و کذب همان گونه که در علوم تجربی به کار می‌روند در ادبیات نیز به کار روند. به این ترتیب رواداری تفاسیر متضاد در ادبیات و نقد امری متداول و مجاز است. از این جهت، او که یک فیلسوف پراگماتیست است به بارت و سنت پساساختارگرایی نزدیک است. بارت نیز معتقد بود که یک متن چند صدایی و چند معنایی است و بحث از مؤلف یا تعیین معنا منجر به محدود کردن متن می‌شود. مارگولیس ارزش‌های صدق «محتمل و نامحتمل»^{۴۴} را برای تفسیر متون راهگشا می‌داند، اما معتقد است که تفاسیر باید مبتنی بر توصیف‌های صادق باشند. بنابراین، در حیطهٔ توصیف می‌توان از صادق و کاذب سخن گفت، اما در حیطهٔ تفسیر باید از محتمل و نامحتمل سخن گفت و از نظر او رواداری در نقد کاملاً طبیعی است و نشان‌دهندهٔ نادقیق بودن نقدها نیست. او در توضیح نظرش می‌نویسد:

تمایز اساسی بین صادق و محتمل در زیر آمده است:
 ۱. وقتی که نمی‌توانیم واقعاً صدق را معین کنیم از احتمال کمک می‌گیریم.

۲. هیچ گزارش احتمالی نمی‌تواند با یک گزارهٔ مسلماً صادق ناسازگار باشد.

۳. قضایای صادق و کاذب هیچ کدام نمی‌توانند صرفاً محتمل یا نامحتمل باشند و قضایای محتمل یا نامحتمل منطقاً نمی‌توانند صادق یا کاذب داوری شوند.

۴. اگر قضایای «الف صادق است» و «ب صادق است» متضاد باشند، قضایای «الف محتمل است» و «ب

معیاری برای اعتبار تفاسیر به دست دهد. یکی از پاسخ‌هایی که فرد ضد - قصدگرا برای مسئلهٔ اختلاف تفاسیر دارد، این است که بگوید همهٔ تفاسیر ممکن را می‌توان از متن برداشت کرد. هرش به تفصیل به بررسی این موضع که خودش شمول‌گرایی و ولک^{۴۱} پرسپکتیویسم می‌نامد، می‌پردازد و آن را به لحاظ نظری مشکل‌دار می‌داند.

اشتباه اساسی در «نظریهٔ شامل‌ترین تفسیر» این است که مسئلهٔ تأکید را از قلم می‌اندازد. از آنجاییکه الگوهای متفاوت تأکید، یکدیگر را منع می‌کنند، شمول‌گرایی برای تأسیس یک تفسیر نه یک هنجار اصیل است و نه یک اصل راهنمای کافی.» (ibid: 22)

هرش یکی از اشعار «وردورث»^{۴۲} را مثال می‌زند و تفسیر دو منتقد ادبی مختلف را ذکر می‌کند که با هم متضاد هستند. از نظر او با توسل به قصد مؤلف یکی درست و دیگری غلط است. اما شمول‌گرایی نمی‌تواند هر دو تفسیر را با هم جمع کند چون تفسیر «الف» و تفسیر «ب» مانع یکدیگر هستند. یعنی تفسیر «الف» تفسیر «ب» را نادرست می‌داند و تفسیر «ب» تفسیر «الف» را نادرست می‌داند. اگر بگوییم هر دو تفسیر درست هستند به تفسیر سومی قائل شده‌ایم که هم تفسیر «الف» را و هم تفسیر «ب» را نقض می‌کند. بنابراین، مشکل شمول‌گرایی در عدم توجه به این است که دو تفسیر مذکور روی دو نکتهٔ متضاد تأکید می‌کنند. البته نباید فراموش کنیم که اتکا به قصد مؤلف در مرجح دانستن یک تفسیر بر تفسیر دیگر در چنین مواردی به معنای آن نیست که ما همیشه در انجام این کار موفق هستیم، قصدگرایان چنین ادعایی را مطرح نمی‌کنند. به علاوه معنای یک متن می‌تواند مبهم باشد و تعیین معنا در اینجا به این معناست که متن مذکور مبهم است و نامبهم نیست.

بر خلاف بارت، هم هرش و هم بیردزلی معنای متن را متعین و نقادی را کاربستی عینی می‌دانند. اما، هر یک از این دو برای عینیت در نقد به امر متفاوتی استناد می‌کنند، هرش قصد مؤلف و بیردزلی سیاق متن را تعیین‌کنندهٔ معنای متن می‌داند. بر خلاف این دو، می‌توان استدلال کرد که متن ادبی را نمی‌توان مانند

محتمل است» متضاد نیستند.

۵. قضایا بر حسب کاربردشان در مدل‌های توضیحی انتخاب‌شده در یک حیطة مفروض، محتمل یا نامحتمل ارزیابی می‌شوند.» (Margolis, 1992: 44)

مارگولیس موضع خود را نسبی‌گرایی واقع‌بین^{۴۵} می‌نامد. به این معنا که اگرچه در حوزه تفسیر به لحاظ نظری چند صدایی و تفاسیر متضاد مجاز است، اما این طور نیست که در عمل همیشه چنین تفاسیری از متن قابل برداشت باشد. ممکن است یک متن تفاسیر متضادی را پشتیبانی کند و متن دیگر نکند. او با قائل شدن به درستی و نادرستی در حوزه توصیف، چنین محدودیتی را قائل می‌شود. ریچارد شاسترمن، دیگر فیلسوف پراگماتیست، در این باره می‌نویسد: «در مدل مارگولیس، توصیف‌های صادق برای تفاسیر محتمل، مانند امور واقع برای آن دسته از نظریه‌های علمی است که صدق آن‌ها را نمی‌توان قطعاً نشان داد.» (Shausterman, 1992, 70)

توصیف‌ها نیز نمی‌توانند صادق و کاذب باشند و توصیف‌ها نیز می‌توانند با تکیه بر تفاسیر مختلف از متن تغییر کنند.

از نظر شاسترمن که بگذریم، نظر مارگولیس دو ایراد اساسی دارد که بیردزلی آن‌ها را مطرح کرده است. اول اینکه نظریه او با کاربرد نقد سازگار نیست. این گونه نیست که اختلاف نظر در نقد طبیعی و ناشی از خود موضوع باشند. منتقدان از تفاسیر محتمل صحبت نمی‌کنند، بلکه در بسیاری از موارد تفسیر خود را درست و تفسیر رقیب را نادرست می‌دانند. و این گونه نیست که بگویند دو تفسیر متضاد هم زمان جایز هستند، چون هر دو محتمل هستند. دومین ایراد این است که احتمال در نسبت با صدق معنا پیدا می‌کند. سخن از محتمل بودن یک تفسیر به این معنا است که آن تفسیر به واقع نزدیک‌تر است، به حقیقت نزدیک‌تر است، احتمال بیشتری می‌رود که صادق باشد. بیردزلی می‌گوید: «من نمی‌فهمم چگونه یک تفسیر می‌تواند معقول باشد بدون اینکه بتوان دلایلی ارائه داد که برتری آن را نسبت به دیگر گزینه‌ها نشان دهد؛ من نمی‌فهمم چگونه دلایل را می‌توان به حساب آورد بدون اینکه آن‌ها دلایلی برای

درستی آن تفسیر باشند.» (Beardsley, 1992: 36-37)

از فیلسوفانی که تا کنون بررسی شد بارت، بیردزلی، و مارگولیس را می‌توان افرادی دانست که متن را حوزه‌ای متفاوت و مجزا از زندگی روزمره می‌دانند و ایرادهای کرول مبنی بر تفاوت وجودشناسانه متن و کنش در زندگی روزمره بر آن‌ها وارد است. ریکور نیز از دیگر فیلسوفانی است که به این تفکیک معتقد است. ریکور می‌گوید در کلام شفاهی معنای گفتار با معنایی که مؤلف قصد می‌کند یکی است، اما در کلام نوشتاری دیگر این گونه نیست. از نظر ریکور هرمنوتیک به خاطر همین جدایی و گسلیدن متن از افق نویسنده ممکن می‌شود:

حیات متن از افق محدودی که مؤلف آن را زندگی کرده است فراتر می‌رود. معنای کنونی متن بیشتر از معنایی که هنگام نوشتن آن در نظر مؤلف بوده، اهمیت دارد.» (IT: 30)

«پیش‌افتادن معنا از قصد» تفسیر را از وابستگی آن به قصد مؤلف آزاد می‌سازد، قصدی که «تا جایی که به تفسیر معنای کلامی اثر مؤلف مربوط است اغلب برای ما ناشناخته است، گاهی اضافی است، گاهی بی‌فایده، و حتی گاهی مضر». اکنون می‌توانیم با رهایی از دست مؤلف متن را در «جایگاه سمانتیک درست و به طور ناروانشناسانه» بفهمیم.

(Knapp and Michaels, 1992: 57-58)

پس ریکور یا ریکوری‌ها نیز با چالشی که کرول مطرح کرده است مواجه هستند، و برای رفع آن، باید گزارشی درست از چرایی این تفکیک میان گفتار و نوشتار ارائه دهند که با پیشرفت‌های اخیر در فلسفه زبان و آنچه گزارش نوویتگنشتاینی از قصد خواندیم سازگار باشد.

اما ضد- قصدگرایی علاوه بر استدلال وجودشناسانه، معمولاً نوع دیگری از استدلال را علیه قصدگرایی ترتیب می‌دهد که می‌توان آن را استدلال زیبایی‌شناسانه خواند. این استدلال بر این فرض استوار است که هدف اصلی مواجهه خواننده با یک متن ادبی (هنری) کسب لذت زیبایی‌شناسانه است و وقتی که قصد مؤلف مانع از کسب این لذت می‌شود باید آن را کنار گذاشت. در مواردی نیز که قصد مؤلف و بهترین تفسیر ممکن با هم

به معنای کانتی آن، بدانیم، باز هم از لحاظ زیبایی‌شناسانه بهتر است به خود متن و معنی کلمات آن توجه کنیم که تفاسیر بیشتری در اختیار ما می‌نهد، نه اینکه به دنبال اظهار مؤلف باشیم». (Carroll, 1992: 172)

کرول مشکل این استدلال را در محدود گرفتن علایق ما در رابطه با آثار هنری می‌داند. استدلال زیبایی‌شناسانه فرض می‌گیرد که هدف ما انسان‌ها از مواجهه با آثار هنری صرفاً کسب لذت زیبایی‌شناسانه است و به همین دلیل اگر امری مانع کسب این لذت بشود باید آن را از سر راه برداشت. اما در مواجهه با آثار هنری علایق دیگری نیز داریم. مثلاً، قصدمان این است که بفهمیم فلان هنرمند درباره فلان مسئله چه نظری داشته و آیا در فلان اثرش سعی داشته چه چیزی به ما بگوید. کرول این نوع علایق را در مواجهه با آثار هنری علایق گفتگویی^{۴۹} می‌نامد:

یک گفتگوی خرسندکننده نیازمند این باور است که منظور یا مقصود طرف گفتگو را فهمیده‌ایم... ما ممکن است بخوانیم تا سرگرم شویم، تا یاد بگیریم، تا متأثر شویم. اما، همچنین آثار هنری را جستجو می‌کنیم تا با سازنده آن‌ها گفتگو کنیم یا ارتباط برقرار کنیم. ما می‌خواهیم مؤلف را بفهمیم، حتی اگر منجر به این شود که دیدگاه او را رد کنیم... از آنجایی که دنبال کردن هنر توسط ما، تحت یک علاقه عام انسانی به ارتباط برقرار کردن با دیگران قرار می‌گیرد... مشخص نیست که صرفاً دغدغه زیبایی‌شناسی مقصود ما را به بهترین نحو برآورده کند. (ibid: 174)

اما، چرا نباید از قصد مؤلف به خاطر لذت زیبایی‌شناسانه چشم‌پوشیم؟ زیرا این کار به معنای نادیده گرفتن واقعیاتی است که می‌دانیم، به عبارت دیگر این کار نیازمند این است که خود را به نادانی بزنیم تا لذت زیبایی‌شناسانه بیشتری ببریم. اما اگر لذت زیبایی‌شناسانه تنها علاقه ما در مواجهه با آثار هنری نیست، چرا باید چنین کنیم؟

از نظریات ضد - قصدگرا که بگذریم، در میان خود قصدگرایان نیز بحث‌های بسیار جدی بر سر معنای متن و روش‌شناسی رسیدن به آن وجود دارد. در بخش بعد سعی خواهیم کرد تا قسمتی از این مجادلات را نشان دهیم.

منطبق هستند، آنچه که محوری و اصلی است غنای زیبایی‌شناسانه و آنچه فرعی یا عرضی است قصد مؤلف است.^{۴۶}

این استدلال قصد مؤلف را مانعی در برابر لذت زیبایی‌شناسانه به حساب می‌آورد و به درستی ادعا می‌کند که قصدگرایی مانع کسب لذت زیبایی‌شناسانه از تصادف‌هایی می‌شود که در تاریخ هنر اتفاق افتاده‌اند. به عبارت دیگر، از آنجایی که این تصادف‌ها پیش‌بینی نشده و قصد نشده بوده‌اند، بر اساس مبانی قصدگرایی نباید آن‌ها را در معنای اثر دخیل دانست. برای مثال در فیلم «مهر هفتم»^{۴۷} صحنه‌ای وجود دارد که یکی از شخصیت‌های فیلم، به خاطر اتفاقاتی در صحنه پیش، به بالای یک درخت رفته است، ناگهان فرشته مرگ ظاهر می‌شود و به او می‌گوید که اجلس فرار سیده است. او از مرگ می‌خواهد تا مهلتی به او بدهد. اما مرگ بدون توجه به او با یک اره در حال بریدن تنه درختی است که او از آن بالا رفته است. برگمان^{۴۸} برای نشان دادن مرگ آن شخصیت، یک نمای بسته از قسمت پایین تنه درخت، که در حال اره شدن است، را نشان می‌دهد تا اینکه درخت بریده می‌شود و تنها کنده‌ای به جا می‌ماند. در همین لحظه سنجابی روی کنده می‌پرد و نما تمام می‌شود. از آنجایی که این فیلم درباره مواجهه انسان‌ها با مرگ است، آیا می‌توانیم بگوییم که در این صحنه برگمان قصد دارد تا نشان دهد علی‌رغم پایان یافتن یک حیات، زندگی همچنان ادامه دارد؟ با توجه به اینکه برگمان گفته که این سنجاب به طور اتفاقی در صحنه ظاهر شده است، ما از نسبت دادن چنین معنایی به این سکانس از فیلم اجتناب می‌کنیم.

در نگاه اول به نظر می‌رسد استدلال زیبایی‌شناسانه علیه قصدگرایی فقط می‌تواند توسط ضد - قصدگرایانی که به تعین معنا اعتقاد دارند، مثلاً بیردزلی، به کار برده شود؛ زیرا از بهترین تفسیر صحبت می‌کند و بهترین تفسیر را می‌توان درست‌ترین تفسیر نیز نامید. اما، این طور نیست، این استدلال قابلیت اعمال در نظریه‌های ضد - قصدگرایی که معنای متن را نامتعیین می‌دانند، مثلاً نظریات بارت و مارگولیس، را نیز دارد. «اگر حداکثر کردن تجربه زیبایی‌شناسانه را بازی شناختی با معناها،

۵. مجادله میان قصدگرایان

تا پیش از قرن بیستم، مراجعه به قصد مؤلف در کاربست نقد یک عمل متداول بوده است. برای مثال، «سه پرسش گوته برای «نقد سازنده» عبارت‌اند از «مؤلف می‌خواست چه کار بکند؟ آیا طرح او معقول و قابل‌درک بود، و او چقدر در محقق کردن آن موفق شد؟» (Beardsley and Wimsatt, 1946: 473).

در اواخر قرن بیستم نیز در حوزه نظری دوباره به قصدگرایی بازگشت می‌شود، در حالی که میان خود قصدگرایان نیز اختلافاتی وجود دارد. «مؤلف‌گرایی مفروض»^{۵۰} را ویلیام تالهورست^{۵۱} در سال ۱۹۷۹ مطرح کرد و فیلسوف‌های دیگری از جمله لوینسون تحت عنوان «قصدگرایی فرضی»^{۵۲} در مقابل «قصدگرایی واقعی»^{۵۳} از آن دفاع کردند.^{۵۴} این دیدگاه نقد هرش به ضد - قصدگرایی را، و اینکه معنا نیازمند یک اراده تعیین‌بخش است، می‌پذیرد. اما، استدلال می‌کند که این اراده لزوماً نباید اراده مؤلف واقعی باشد، و می‌تواند اراده یک مؤلف فرضی باشد. به این ترتیب، نمونه‌های تصادفی مانند مثال سنجاب در فیلم «مهر هفتم» نیز مسئله‌ساز نخواهند بود. کرول در توضیح موضع قصدگرایی فرضی چنین می‌نویسد:

طبق قصدگرایی فرضی معنای یک متن آن است که یک خواننده آرمانی، که کاملاً از پس‌زمینه فرهنگی متن، کارنامه مؤلف، اطلاعاتی که به طور عمومی درباره متن و مؤلف موجود هستند، و خود متن، مطلع باشد، معنای قصدشده متن فرض کند. یعنی قصدگرای فرضی مدعی است که معنای متن با قصد فرض شده مرتبط است، نه با قصد واقعی مؤلف، و مفسران با مؤلف‌های فرضی سروکار دارند نه با مؤلف‌های واقعی. (Carroll, 2003: 200)

دنیل ناتان^{۵۵} نیز با وجود اینکه نقدهایی را به تالهورست وارد می‌داند، معتقد است که اگر معنای اثر را محدود به مؤلف حقیقی آن بدانیم، بسیاری از رویدادهای اتفاقی در هنر بی‌معنا می‌شوند. اما اگر یک مؤلف تلویحی یا فرضی یا ایده‌آل را در نظر بگیریم این طور نیست. ناتان معتقد است در امر تفسیر همیشه پرسش از «چرایی» مطرح است، اما لازم نیست این پرسش حتماً

این باشد که «چرا این مؤلف خاص چنین کاری کرد؟». پرسش حاوی «چرا» می‌تواند به انحاء متعددی پاسخ داده شود، که همه آن‌ها به آن اندازه که هرش و دیگران تصور می‌کنند تهدید کننده نیستند. مهم‌تر از همه اینکه، به جای پرسیدن «چرا این مؤلف خاص...؟» می‌توانیم بپرسیم «چرا کسی...؟». می‌توان حرکت به سمت این پرسش جدید را تغییر از پرسش از علت تام آنچه در پیش رو داریم به علت غایی آن دانست. (Nathan, 1992: 196-7)

ناتان می‌گوید ممکن است اعتراض شود که حالا که می‌گویید به مؤلف واقعی احتیاجی نداریم چرا مؤلف فرضی را جانشین آن کنیم؟ چرا کلاً خودمان را از دست مؤلف خلاص نکنیم؟ او می‌گوید اول اینکه آثار هنری ذاتاً چیزی هستند که به وسیله انسان ساخته شده‌اند و بر خلاف اشیاء طبیعی نیاز به مؤلف دارند. و این سؤال که «چرا باید کسی چنین کنشی انجام دهد؟» سؤالی است که باید بر حسب مقاصد انسانی پاسخ داده شود. لوینسون نیز از همین دیدگاه طرفداری می‌کند. او معتقد است که باید میان اهدافمان در تفسیر کنش‌های معمول در زندگی و اهدافمان در تفسیر ادبیات تفاوت قائل شویم. او درباره موضع خودش در مقایسه با موضع کرول و تشابه زمینه گفتمان ادبی با زمینه گفتگوی معمولی چنین می‌گوید:

... برخلاف کرول، من فکر می‌کنم که تفاوت‌هایی بین زمینه‌ها و قواعد و فرایندهای رمزگشایی باقی می‌مانند، که تأثیر مهمی دارند. به نظرم می‌رسد که یک تفاوت بین موقعیت‌های ادبی و گفتگویی این است که معنای مد نظر اظهارکننده در دومی واقعاً همه چیز است که اهمیت دارد، در حالی که معنای خود وسیله انتقال معنا، در تضاد با دومی، واقعاً هیچ اهمیتی ندارد... آنچه که فرضیه ما را درباره اثری ادبی، در تضاد با تکه‌ای از یک گفتگو، متمایز می‌کند این است که ما این کار را به خاطر خود آن انجام می‌دهیم. (Levinson, 1992: 241-2)

بنابراین، قصدگرای فرضی می‌پذیرد که تفسیر ادبی در ادامه کاربست معمول ما از تفسیر هستند، اما گسستی میان تفسیر در متن ادبی و تفسیر کنش‌ها و

نمی‌تواند منشأ اثر باشد. ما در نقد ادبی می‌بینیم که مؤلف را به خاطر دیدگاه‌های سیاسی یا اخلاقی اشتباه سرزنش می‌کنند، اما این ملامت نمی‌تواند متوجه مؤلف فرضی باشد. مؤلف فرضی صرفاً یک موجود نظری است که در واقع هدف از فرض کردن آن رسیدن به مقاصد مؤلف اصلی است.

مسئلهٔ چگونگی ناکام ماندن مؤلف در مقاصدش یکی از نگرانی‌هایی است که در رابطه با قصدگرایی مطرح می‌شود. اگر معنای یک اثر همان معنای مورد نظر مؤلف باشد، چگونه می‌توان از آثار هنری با ساختار بد یا مقاصد تحقق نیافته سخن گفت؟ یا اینکه چگونه می‌توان با هرمنوتیک سوءظن به نقد آثار ادبی پرداخت؟ در بخش بعدی این نگرانی‌ها را بررسی خواهیم کرد. و با توسل به راهکارهای تفسیری ما در زندگی روزمره به آن‌ها پاسخ خواهیم گفت.

۶. قصدگرایی و پرسش‌های احتمالی

قصدگرایی کرول بر این استوار است که کلید حل مسئلهٔ تفسیر را باید در توانایی شناختی ما برای تفسیر در زندگی روزمره جستجو کرد. در این رابطه نکاتی را ذکر می‌کنم که فکر می‌کنم به رفع ابهامات بحث کمک می‌کنند.

یک نگرانی این است که قصدگرایی باعث می‌شود تا خود متن اهمیتی نداشته باشد، و مؤلف بتواند ادعاهای اشتباه یا اغراق شده دربارهٔ اثر داشته باشد. در بسیاری از موارد نیز مؤلف صادقانه به ما می‌گوید که قصدش چه چیزی بوده است اما ما می‌بینیم که آن قصد در اثر محقق نشده است. آیا قصدگرایی با این موارد سازگار است؟

نکتهٔ اولی که باید در رابطه با این موضوع در نظر گرفت، مسئلهٔ مقاصد ناخودآگاه است. یعنی مؤلف می‌تواند ناآگاهانه و غیر عمدی مقاصدی داشته باشد. ما در زندگی روزمره نیز قادر به تشخیص چنین مقاصدی هستیم. مثلاً، فرض کنید دوست شما پس از ده سال زندگی مشترک با همسرش در حالی که واقعاً دوست داشته به زندگی با او ادامه دهد، بنا به مشکلاتی مجبور شده از او جدا شود. او پس از مدت کمی، مثلاً یک ماه،

رفتارها در زندگی روزمره وجود دارد. کرول می‌پرسد اگر این طور باشد چرا باید این چنین گسستی واقع شود. او معتقد است طرفداران این دیدگاه توضیح موجهی ارائه نمی‌کنند. (Carroll a, 2003: 203)

به علاوه ایراد دیگر کرول بر قصدگرایی فرضی این است که روش‌شناسی و دستورالعمل‌های آن تقریباً با آن‌هایی که قصدگرایی واقعی به کار می‌گیرد یکی هستند. او می‌پرسد چرا این دو روش‌شناسی شبیه به هم هستند، و بر موارد مشابهی تأکید می‌کنند، و پاسخ می‌دهد: «زیرا این‌ها گونه‌ای از چیزها هستند که قرینه‌های موثقی برای مقاصد واقعی مؤلف فراهم می‌کنند.» (ibid) از نظر کرول تفاوت اصلی این دو رویکرد این است که قصدگرایی واقعی مصاحبه با خود هنرمند و نوشته‌های خصوصی هنرمند را مجاز می‌شمارد، اما قصدگرایی فرضی اطلاعاتی که به طور عمومی در دسترس نیستند از جمله موارد مذکور را مجاز نمی‌شمارد.

این پایبندی قصدگرایی فرضی به آنچه به طور عمومی در دسترس است به نظر دلبخواهی می‌رسد. مثال سنجاب و کندهٔ درخت را به یاد بیاورید. اگر یکی از منتقدان فیلم دیداری با برگمان انجام نداده بود و این مسئله عمومی نشده بود، قصدگرایی فرضی ما مجاز نمی‌دانست که از خود برگمان دربارهٔ معنای این صحنه سؤال بپرسیم. اما چرا؟ آیا چنین نیست که اطلاعاتی که اکنون عمومی هستند، زمانی خصوصی بوده‌اند و در اثر علاقهٔ ما به هنرمندان و مصاحبه و گفتگو با آن‌ها تبدیل به امور عمومی شده‌اند؟ به نظر می‌رسد قصدگرایی فرضی پاسخ قانع‌کننده‌ای برای این موارد نداشته باشد. نقد دیگر این است که قصدگرایی فرضی یک روش است برای رسیدن به قصد واقعی مؤلف. مؤلف فرضی نیز یک موجود نظری است که در واقع باید همین هدف را دنبال کند. در علوم تجربی موجودات نظری برای توجیه بهتر صدق ساخته می‌شوند و این اشتباه است که ما خود روش یا خود موجودات نظری را بدون در نظر گرفتن صدق هدف بدانیم، و استدلال ما این باشد که حوزهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌ها متفاوت است.

اساساً، یک موجود نظری مانند مؤلف فرضی

به شما می‌گوید که با خانم یا آقای آشنا شده است که از هر جهت از همسر قبلی‌اش بهتر است و قرار است تا هفته دیگر با او ازدواج کند و در روز ازدواج همه اموالش را به نام او بکند. در چنین شرایطی دوست شما به این امر آگاهی ندارد که به خاطر ضربه عاطفی قبلی در حال جایگزین کردن فرد جدیدی به جای همسرش است و این فرد جدید در حال سوء استفاده از اوست، اما شما با تفسیر درست این قصد ناخودآگاه او را کشف می‌کنید.

از این مثال می‌توان نتیجه دیگری هم گرفت: لزومی ندارد ما در قصدگرایی همه گفته‌های مؤلف درباره مقاصدش را بپذیریم. اگر گفته‌های مؤلف معقول نباشند، ما در بسیاری از موارد توانایی تشخیص آن را داریم، همان گونه که در زندگی روزمره در بسیاری از موارد متوجه می‌شویم که افراد درباره مقاصدشان دروغ می‌گویند. مثلاً، همان مثال قتل را در نظر بگیرید. ناتان می‌گوید که معمولاً قاتل‌ها مقاصد واقعی خود را به ما نمی‌گویند، اما این امر مانع از دسترسی ما به مقاصد آن‌ها نیست.

نگرانی دیگر این است که ما همیشه به مؤلف دسترسی نداریم و در نتیجه به قصد او نیز دسترسی نداریم. به عبارت دیگر، در موارد زیادی همه آنچه که در دست داریم اثر است، مانند آثار شکسپیر و هومر و مشخص نیست که قصدگرایی در این موارد چگونه از دسترسی به قصد مؤلف صحبت می‌کند. (Beardsley, 1992: 35)

پیش‌فرض چنین نگرانی‌هایی این است که از خود اثر نمی‌توان به مقاصد مؤلف آن رسید. اما این طور نیست؛ ویژگی‌های سبکی، ساختاری، مقوله‌ای، و ژانری اثر می‌تواند ما را از مقاصد مؤلف آگاه کند. در زندگی روزمره نیز همین طور است. اگر ببینیم که جلوی پارکینگ خان‌های نوشته شده «پارک = پنچری» نیازی نداریم حتماً اظهارکننده را ببینیم تا متوجه تهدید احتمالی او بشویم.

نگرانی دیگر این است که قصدگرایی با یکی از کاربست‌های اخیر و متداول نقد یعنی «هرمنوتیک سوءظن» ناسازگار باشد. چون در این کاربست مقاصد را به مؤلف نسبت می‌دهند که در بعضی موارد مؤلف از

آن‌ها بی‌خبر است. دو نکته در این رابطه باید ذکر شود. اول اینکه لازم نیست هر مؤلفی از تمامی مقاصد خود آگاه و ناخودآگاه خود و پیامدهای آن مطلع باشد، تا مجاز باشیم قصدی را به او نسبت دهیم. همانگونه که هرش می‌گوید ممکن یک «و غیره» بنویسیم و امور بیشماری را قصد کنیم. (Carroll b, 2003: 187- 190)

نکته دوم مسئله وارونه‌گویی [آیرونی] است. اگر معنای اثر را مستقل از قصد مؤلف بدانیم از کجا باید بفهمیم که معنای اثر آیرونیکی است یا تحت‌اللفظی؟ ممکن است بیردزلی پاسخ دهد از «سیاق متن». اما سیاق همیشه چنین امکانی را برای ما مهیا نمی‌کند. در زندگی روزمره مسئله آیرونی به خاطر اضافه شدن لحن صدا به گفتار بسیار راحت قابل تشخیص است. مثلاً اگر من به فردی که در حال پرخوری است بگویم: «بخور!» و مقصودم این باشد که «نخور!» به احتمال زیاد فرد مذکور قصد من را به راحتی در خواهد یافت. مسئله آیرونی یکی از مواردی است که در هرمنوتیک سوءظن باید به آن توجه کرد. اگر می‌خواهیم نژادپرستی، تبعیض جنسیتی، تبعیض طبقاتی و غیره را به یک متن منتسب کنیم، باید مطمئن باشیم که مؤلف قصد نداشته تا از طریق آیرونی به نقد نژادپرستی، تبعیض جنسیتی و غیره بپردازد. پس قصدگرایی نه تنها تضادی با هرمنوتیک سوءظن ندارد بلکه با توجه به مسئله آیرونی جزء لازمی از آن است.

نتیجه‌گیری

با توجه به موارد ذکر شده می‌توان گفت که تمایل به تفسیرهای عینیت‌گرای متون هنری تحت تأثیر نظریات بارت، ریکور، و مارگولیس دارای پایگاه فلسفی ضعیفی است و به نتایجی می‌انجامد که با تاریخ کاربست نقد سازگار نیست. به علاوه، نظریه مونرو بیردزلی که عینیت‌گرا است اما قصد مؤلف را نادیده می‌گیرد از پاسخ به اعتراضاتی که قصدگرایان علیه آن اقامه می‌کنند ناتوان است و به نتایجی خلاف شهود می‌انجامد. در میان قصدگرایی که بررسی شد نیز موضع نوئل کرول پایه فلسفی قابل اتکایی برای صحبت از درستی و نادرستی تفسیرها و عینیت آن‌ها فراهم کرده است که با

می‌کند و آن‌ها را آن‌طور که دلش می‌خواهد به کار می‌برد.

۱۷. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به مقدمه این کتاب: *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger (Temple University Press, 1992).

۱۸. در این مقاله هر جا دربارهٔ منتقد صحبت می‌شود، مقصود منتقد هنری است.

19. T. S. Eliot

20. James Joyce

21. Deconstruction

deconstruction، از دو جزء ساخته می‌شود: یکی پیشوندِ de و دیگر construction یا construct. آنرا به موارد زیر نیز ترجمه کرده‌اند: بُن‌فکنی، شالوده‌شکنی، ساختارشکنی، ساخت‌گشایی، و واسازی. معادل «واساخت» را دوست محقق مجید مرادی در ترجمهٔ کتاب «واساخت تاریخ» پیشنهاد کرده است. این معادل برخلاف واسازی ترکیب اصلی این اصطلاح را حفظ می‌کند. «ساخت» در ترکیب «واساخت» می‌تواند دلالت‌گر بر دو وجه باشد؛ نخست آن که به معنای مفعولی پیشوند «وا» در زبان فارسی معنایی فاعلی می‌دهد که در این مورد امتیازی بر «سازی» ندارد و دوم آن که بر متعلق و مفعول «وا» یعنی «ساختار/ساخت» نیز دلالت می‌کند، که در این مورد بر «سازی» برتری دارد. به‌علاوه در کلماتی مانند «deconstructivist» و «deconstructive» و «deconstructing» معادل‌های «واساختی»، «واساخت‌گرا» و «واساختن» را در اختیار مترجم می‌گذارد که آشکارا بر «واسازنده»، «واسازی‌گرا» و «واسازی‌کردن» برتری دارند. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ این انتخاب رجوع کنید به مقدمهٔ مترجم در *واساخت تاریخ*، نوشتهٔ آلن مانزلو، ترجمهٔ مجید مرادی، پژوهشکدهٔ تاریخ اسلام.

22. Historical Dictionary of Aesthetics

23. context

24. interplay

۲۵. نقل شده از به سوی پسامدرن، *پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. ارجاعات متن حاضر به مقالات رولان بارت به این کتاب است.

۲۶. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به:

Noel Carroll, "Intention and Interpretation", in *Beyond Aesthetics*, (Cambridge University Press 2003)

کاربست‌های مختلف در نقد ادبی و تفسیر متون سازگار است و همچنین به خاطر قائل نشدن به حوزهٔ وجودشناسانهٔ متفاوت برای متن، در دیگر گونه‌های هنری مانند فیلم و هنرهای تجسمی نیز مدخلیت دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. intentionalism

2. Anti- intentionalism

3. Noell Carroll

4. Roland Barthes

5. Roland Barthes, "The Death of the Author," in his *Image- Music- Text* (New York: Hill & Wang, 1977)

6. Roland Barthes, "From Work to Text", in his *Image- Music- Text* (New York: Hill & Wang, 1977)

7. Monroe Beardsley

8. W. K. Wimsatt

9. intentional fallacy

10. New Criticism

11. Monroe Beardsley and W. K. Wimsatt in their article "Intention" in *Dictionary of World Literature*, ed. J.T. Shipley (New York: Philosophical Library, 1943); and, Beardsley and Wimsatt, "The Intentional Fallacy," *The Swanee Review* 54 (1946)

12. E.D. Hirsch

13. Validity in Interpretation

14. E.D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967)

15. Hypothetical Intentionalism

16. humpty- dumpty

در متون مربوط به فلسفهٔ هنر معمولاً این اعتراض با

برچسب humpty- dumpty یاد می‌شود. هامپتی -

دامپتی شخصیتی تخم‌مرغی شکل کوتاه و چاق در رمان

آلیس در سرزمین عجایب است که اگر زمین بخورد

دیگر نمی‌تواند بلند بشود. او معانی کلمات را عوض

50. postulated authorism
 51. William Tolhurst
 52. hypothetical intentionalism
 53. actual intentionalism
 54. William Tolhurst, "On What a Text Is and How It Means," *British Journal of Aesthetics*, 19 (1979), pp. 3-14; Alexander Nehamas, "The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal," *Critical Inquiry*, 8 (1981), pp. 133-49.
 55. Daniel Nathan

کتابنامه

- بارت، رولان. (۱۳۸۸ الف)، «مرگ مولف» در به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی، گردآوری و ترجمه پیام یزدانجو، چ ۲، تهران: نشر مرکز.
 بارت، رولان. (۱۳۸۸ ب)، «از اثر به متن» چ ۲ به سوی پسامدرن، پساساختارگرایی در مطالعات ادبی، گردآوری و ترجمه پیام یزدانجو، چ ۲، تهران: نشر مرکز.
 پاینده، حسین. (۱۳۸۸)، *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*، تهران: نشر نیلوفر.
 صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۴)، *گنج سخن: شاعران پارسی‌گوی و منتخب آثار آنان (از رودکی تا بهار)*، تهران: نشر ققنوس.

- Beardsley and Wimsatt. (1946), *The Intentional Fallacy*, *The Swanee Review* 54.
 Townsend, Dabney. (2006), *Historical Dictionary of Aesthetics*, (The Scarecrow Press, Oxford).
 Nathan, Daniel O. (1992), "Irony, Metaphor, and the Problem of Intention", in *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger, Temple University Press.
 Hirsch, E.D. (1992), Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), reprinted in *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger Temple University Press.

27. برگرفته از گنج سخن، (از رودکی تا بهار)، ذبیح‌الله صفا، ۱۳۷۴، ص ۲۸۰-۲۸۱.
 28. semantics
 29. syntax
 30. cognitive goal
 31. H. P. Grice
 32. illocutionary act
 کنش و فعلی که با گفتن یا نوشتن انجام می‌شود، مثلاً کشیشی که در مراسم عروسی خطاب به یک زن و مرد می‌گوید: «من شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم» در حال انجام یک فعل است که پیامدها و اثرات خاص خودش را به لحاظ قانونی، عرفی، اخلاقی و غیره دارد.
 ۳۳. این مسئله بدین خاطر بیان شده که بیزدلی قصد مؤلف را در تعریف اثر هنری داخل می‌کند. بیزدلی به تعریف زیبایی‌شناسانه هنر قائل است و برای اینکه بخواهد زیبایی طبیعی را از زیبایی هنری تفکیک کند، می‌بایست از قصد مؤلف استفاده کند. به این ترتیب که بگوید «اثر هنری آنچه‌ای است که کسی به قصد برانگیختن تجربه زیبایی‌شناسانه آنرا ساخته یا ارائه نموده است». به این ترتیب تعریف ما یک اثر هنری را از یک منظره طبیعی جدا خواهد کرد.
 34. nonfiction
 35. Concerning the Nature of Things
 36. Lucretius
 37. The Mahabharata
 38. illocutionary acts
 39. speech- act theory
 40. James's *The Ambassadors*
 41. René Wellek
 42. Wordsworth
 43. truth values
 44. plausible and implausible
 45. Robust relativism
 ۴۶. رجوع شود به: *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger (Temple University Press, 1992). pp. 36- 37
 47. Seventh Seal
 48. Ingmar Bergman
 49. conversational interests

- The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism”, From: *Metaphilosophy*, 31, nos. 1/2 (January 2000), 75–90. Reprinted in *Beyond Aesthetics*, (Cambridge University Press 2003).
- _____ (2003 b), “Anglo- American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51,2 (Spring 1993), 245–52. Reprinted in *Beyond Aesthetics*, (Cambridge University Press 2003)
- Shusterman Richard. (1992), “Interpretation, Intention and Truth”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, no. 3 (1988), reprinted in *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger Temple University Press.
- Knapp Stevens and Walter Benn Michaels. (1992), “Against Theory,” *Critical Inquiry*, 8 (1982), reprinted in *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger Temple University Press.
- Levinson, Jerrold. (1992), “Intention and Interpretation: A Last Look”, in *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger Temple University Press.
- margolis, Joseph. (1980), *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1980), reprinted in *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger (Temple University Press.
- Beardsley, Monroe C. (1992), *The Possibility of Criticism* (Detroit: Wayne State University Press, 1970), reprinted in *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger (Temple University Press.
- Carroll, Noel. (1992), “Art, Intention, and Conversation.” from ‘*Intention and Interpretation*’, ed. by Gary Iseminger (Philadelphia: Temple University Press, 1992), 97–131.”.
- _____ (2003 a), “Interpretation and Intention:

