تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۱/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱/۱۷

خشایار حضرتی‌وند[۱]، شیرین بزرگ‌مهر[۲]

زیبایی‌شناسی کانت و زیبایی "*جشن تولد*" پینتر

به کاربردن زیبایی‌شناسی ذهنی کانت در "*جشن تولد*" به مثابهٔ عین مدعی زیبایی[۳]

چکیده

به کاربردن نظریهٔ ذهنی کانت در زیبایی‌شناسی، برای بررسی اثری هنری به عنوان عین مدعی زیبایی، موانع بسیاری دارد. در این مقاله سعی بر آن است که این موانع از سر راه برداشته شود. به این منظور، ابتدا تعاریف کانت از مقوله «زیبا» و «زیبایی» مرور می‌شود. سپس سازوکار قوای شناسایی انسانی برای ارائهٔ داوری ذوقی در شکلی استعاری مدل‌سازی می‌گردد. از این روش سه قابلیت عینی برای امر زیبا بر مبنای اصول ذهنی زیبایی‌شناسی کانت استنتاج خواهد شد. با این ابزار و به عنوان نمونه به بررسی ویژگی‌هایی از نمایشنامهٔ «جشن تولد» هارولد پینتر پرداخته می‌شود که آن را به عنوان عین واجد زیبایی مستحق صدور حکم ذوقی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: : زیبایی‌شناسی، ایمانوئل کانت، داوری ذوقی، هارولد پینتر.

۱. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
Email: Khashayar.hazrativand@gmail.com

۲. دانشیار گروه تئاتر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)
Email: bozorgmehr@art.ac.ir

۳. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد خشایار حضرتی‌وند در دانشگاه هنر تهران با راهنمایی سرکار خانم شیرین بزرگ‌مهر است.

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

متون نظری در باب زیبایی‌شناسی [۱] و فلسفهٔ هنر [۲]، همواره تحت تأثیر مواجههٔ متفکران و فیلسوفان علاقه‌مند به این حوزه با آثار متنوع هنری در دوران‌های گوناگون بوده‌اند. متون مختلف نظری در حیطهٔ فهم آثار هنری، حاصل اندیشهٔ انتزاعی متفکرانی است که گاه ایده‌های جای‌گذاری‌شده در آثار هنری را به نحوی ویژه درک کرده‌اند و در نتیجهٔ آن به گونه‌ای خاص پرسش‌های بی‌پایان‌شان را در چیستی زیبایی و هنر پاسخ داده‌اند. در این میان البته کمتر متفکری یافت می‌شود که فارغ از تأثیر تجربهٔ آثار هنری پیش از خود و از منظری دیگر به این امر مهم پرداخته باشد.

بی‌گمان ایمانوئل کانت [۳] نگاهی متفات به مقولهٔ زیبایی‌شناسی دارد، چرا که او در دفتر یکم نقد سوم خود به نام نقد قوهٔ حکم [٤] در امتداد تلاش‌هایش برای پایه‌گذاری گونه‌ای شناخت‌شناسی [٥] ـ در دو نقد اولیه‌اش ـ به داوری‌های زیبایی‌شناسانه می‌رسد و از منظری کاملاً تحلیلی امر زیبا را تعریف می‌کند. مستقل از تنوع شگفت‌انگیز آثار هنری ـ به خصوص در عصر مدرن ـ نظام شناخت‌شناسانهٔ او در نقد سومش علاوه بر تکمیل دستگاه فلسفی وی، بر زیبایی‌شناسی پس از خود به طور کامل تأثیر می‌نهد. نظریهٔ ایده‌آلیستی کالینگوود [٦] اثر هنری را از آثاری که نفعی در آنهاست جدا می‌کند و این مبنای زیبایی‌شناسی کانتی است. نایجل واربرتون [۷] در کتاب الفبای فلسفه [۸] در این باره می‌نویسد: "تابلویی از پیکاسو مقصودی ندارد و احتمالاً از قبل طرح آن به تمام و کمال ریخته نشده بوده است، در حالی که میزی که پشت آن نشسته‌ام کارکردی بسیار واضح دارد و در خدمت این کارکرد است و مطابق با طرحی از پیش موجود و مطابق نقشه‌ای کلی، ساخته شده است. آن تابلو اثری هنری است، و این میز اثری صنعتی... کالینگوود به صراحت می‌گوید که دو مقولهٔ هنر و صنعت مانعةالجمع نیستند، بلکه اثری هنری صرفاً وسیله‌ای برای نیل به غایتی نیست" (واربرتون، ۱۳۸۸، ۲۲۷). این تأثیر تا بدان حد است که راجر اسکروتن [۹] در کتاب خود با عنوان " کانت [۱۰]" چنین می‌گوید: "دور از انصاف نیست که گفته شود چنانچه این کتاب [نقد قوهٔ حکم] تحریر نشده بود، زیبایی‌شناسی در دورهٔ جدید وجود نمی‌داشت" (اسکروتن، ۱۳۸۳، ١٤). "نگرش‌های کانت تأثیر گسترده‌ای بر نظریهٔ زیبایی‌شناختی دوران بعد نهاد و برداشت کانت از زیبایی به عنوان فرم، به طور مستقیم یا غیرمستقیم فرا پشت‌شماری از برداشت‌های فرمالیستی پسین‌تر از هنر قرار گرفت" (شپرد، ۱۳۸۵، ۷۳). "هانسلیک در کتاب زیبایی‌های موسیقی بر این نظر است که تأمل درست دربارهٔ موسیقی از دیدگاه زیبایی‌شناختی مستلزم نگرش به موسیقی برای نفس موسیقی است و نباید به هیچ قصد و غرض دیگری در کار باشد" (همان، ٧٤)." [ادوارد] بولو [۱۱] می‌گوید برای درک زیبایی‌شناسانهٔ اشیا باید از همهٔ ویژگی‌های کارکردی آنها فاصله گرفت... بولو سپس نظریهٔ خود را با تفصیل بیشتر به آثار هنری و به ویژه به نمایشنامه اطلاق می‌کند. اگر بخواهیم نمایشنامه‌ای را به‌درستی برداشت کنیم، در نظر داشتن حدی از فاصله ضروری است. اگر بیش از حد درگیر اتفاقات روی صحنه شویم، درک زیبایی‌شناسانه به درستی صورت نخواهد گرفت، شخصی که خود سخت گرفتار حسادت است، موقعیت مناسبی برای درک اتللو ندارد" (همان، ۱۱۷). سینتیا فریلند [۱۲] در کتاب جذاب خود با عنوان " اما آیا این هنر است؟ [۱۳] "ارضای فارغ از غرض انتفاعی کانت را چنین تعبیر می‌کند: "بیننده‌ای که به ونوس بوتیچلی به‌مثابه پوستری شهوانی نگاه می‌کند، زیبایی او را تحسین نکرده است و کسی که هنگام تماشای نقاشی‌های گوگن دربارهٔ تعطیلات در تاهیتی خیال‌پردازی می‌کند،

ART University Journal
www.art.ac.ir

دیگر ارتباط زیباشناختی را با زیبایی آنها از دست داده است" (فریلند، ۱۳۸۳). گردون گراهام [۱٤] در کتاب "فلسفهٔ هنرها" [۱۵]، کانت را پایه‌گذار زیبایی‌شناسی می‌داند "با این‌که فلاسفه از روزگار افلاطون به این طرف در باب هنر سخن گفته‌اند، و غالباً در جست‌وجوی تعاریفی فلسفی، پا بر جای پای افلاطون نهاده‌اند، اغراق نیست اگر گفته شود پایه‌گذار زیبایی‌شناسی، به معنایی که معمولاً از این واژه مستفاد شده، کسی جز کانت نبوده است" (گراهام، ۱۳۸۵، ۳۳٦).

در این مقاله قصد بر آن است که اثر متأخری در دستگاه زیبایی‌شناسی کانتی بازخوانی گردد. فارغ از تأثیر حیرت‌انگیز کانت بر زیبایی‌شناسی پس از خود، به زعم نگارندگان، این تلاش از دو جنبه می‌تواند اهمیت داشته باشد: نخست اینکه اصولاً زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر جایگاه اقامهٔ دلایل عقلانی است و در این عرصه رسم بر آن است که هر جا استدلالی فی‌نفسه برای نتیجه‌گیری کافی به نظر نمی‌رسد، متن با ارائهٔ مثال‌های مختلف این نقصان را پوشش می‌دهد، تا جایی که گاه دستگاه فکری خاصی برساختهٔ مفاهیم مستخرج از مثال‌های خود می‌شود و حتی گاه اندیشه به نحوی هدایت می‌گردد. طبیعتاً کانت نمایشنامهٔ جشن تولد [۱٦] هارولد پینتر [۱۷] را نخوانده و این اثر را به عنوان عین واجد زیبایی، مورد مداقه قرار نداده است. از این رو بررسی این اثر به عنوان عین مدعی زیبایی می‌تواند منتج به نقد واقع‌بینانه‌ای از دستگاه زیبایی‌شناسی کانتی شود. مزیت دوم این است که رگه‌های تأثیر تفکر فیلسوف عظیم‌الشأنی چون کانت را می‌توان در اثر معاصر ردیابی کرد و از این رهگذر عمق تأثیرگذاری فیلسوف را به صورت متجسم‌شده در اثری ویژه برسنجید. برای آغاز لازم است که دانش خود را در مورد آنچه که کانت لحظات [۱۸] یا همان جنبه‌های چهارگانه در تعریف امر زیبا می‌نامد، مرور کنیم.

چارچوب نظری

الف) امر زیبا در نگرش کانت و چالش‌های موجود برای بررسی اثر هنری:

حکم در مورد عین زیبا را کانت از نوع داوری ذوقی می‌خواند و آن را به طور کلی از داوریِ شناختی متمایز می‌شمارد. "حکم ذوقی به هیچ وجه نه حکم شناختی ـ و در نتیجه منطقی ـ بلکه [حکمی] زیبایی‌شناختی است که از آن چنین برمی‌آید که مبنای ایجابی آن فقط می‌تواند مبنایی ذهنی باشد" (کانت، ۱۳۸٦، ۹۹ و ۱۰۰). "کانت بحث خود را با تمییز نهادن بین داوری‌های زیبایی‌شناختی در مفهوم وسیع آن، و داوری‌های شناختی یا داوری‌های منطقی که به ما معرفت می‌دهند، آغاز می‌کند. در حالی که در هر داوری شناختی مانند «این قرمز است»، ما مفهوم قرمز را به شیئی که در برابر خود می‌بینیم اطلاق می‌کنیم. داوری زیبایی‌شناختی هیچ مفهومی را به شیء اطلاق نمی‌کند بلکه می‌گوید چگونه شخصی که داوری را به عمل می‌آورد، در برابر آن شیء واکنش نشان می‌دهد" (شپرد، ۱۳۸۵، ۱۱۱، ۱۱۲).

کانت امر زیبا را از چهار جنبه تعریف می‌کند، کیفیت، کمیت، نسبت، و جهت.

کیفیت: "از ملاحظهٔ حکم ذوقی از نظر کیفیت، تعریفی که در پی می‌آید از امر زیبا حاصل می‌شود: «ذوق قوهٔ صدور حکم دربارهٔ عین، یا از طریق تصور کردن آن به وسیلهٔ رضایت یا عدم رضایت بالمره بی‌غرض است. متعلق چنین رضایتی زیبا نامیده می‌شود" (کاپلستون، ۱۳۷۵، ۳٦۲). تصور در این تعریف، نه برساختن مفاهیم از عین مورد نظر، بلکه تنها عامل رضایت و یا عدم رضایت است. این احساس، ناشی از شهودِ به طورِ کامل بی‌ارتباط با اغراضِ فاعلِ شناساست. در اینجا کانت، امر زیبا را از *امر مطبوع* و امر خیر تمییز می‌دهد و احساس رضایتِ ناشی از مواجهه

ART University Journal www.art.ac.ir

با امر مطبوع را مرتبط با میل ناظر و رضایت ناشی از مواجهه با امر خیر را، با قواعد پیشینی اخلاقی مرتبط می‌شمارد. وی سپس دو نتیجه از آن می‌گیرد، که اساساً هیچ‌کدام از این دو حکم، مربوط به زیبایی‌شناسی نیست. "کانت ادعای داشتن ارزش کلی را از جمله تفاوت‌های قطعی بین داوری ذوق و داوری چیزهای مطبوع می‌انگاشت... و در این مورد بی‌گمان برحق بود. در خصوص درک زیبایی‌شناسانه باید گفت که چیزی فراتر از ابراز (یا فرانمود) ترجیحات شخصی است. اگر فراتر نمی‌بود، مشاجرات زیبایی‌شناسانه نه تنها حل و فصل‌نشدنی بلکه بی وجه می‌بود. در آن صورت، اگر کسی نمایشنامهٔ «چشم به راه گودو» اثر ساموئل بکت را کسالت‌آور می‌یافت و قصد بر آن بود که متقاعد شود نمایشنامه خوبی است، این کار همان‌قدر بی‌معنی می‌بود که کسی که از املت بدش می‌آید، قرار باشد متقاعد گردد ـ که اگر آن را بهتر بفهمد ـ از آن خوشش می‌آید." (شپرد، ۱۳۸۵، ۱۲۳ و ۱۲٤). نتیجهٔ منطقی این تعریف آن است که داوری ذوقی نسبت به وجود یا فقدان عین بی‌اعتنا می‌شود. "داوری ذوقی منحصراً نظاره‌گر است یعنی با هستی چیزها سروکار ندارد بلکه فقط به چگونگی چیزی در نسبتی که با احساس خوشایند یا ناخوشایند ما دارد می‌پردازد" (رواچ، ۱۳۸٦، ۱٤۸ و ۱٤۹). به عنوان مثال، اگر ظرف غذایی را مشاهده کنیم و از دیدن آن احساس افزایش اشتها دست دهد (رضایت)، داوری ما ذوقی نخواهد بود، چرا که به طور طبیعی علاقه‌مند به وجود ظرف غذا برای خوردن آن هستیم و عین متعلّق این رضایت امر مطبوع است و نه زیبا. حال اگر همین ظرف غذا را در تابلوی نقاشی مشاهده کنیم و رضایت ما مرتبط به میل خوردن آن نباشد ـ در نتیجه به نبود خود ظرف غذا بی‌اعتنا می‌شویم ـ عین متعلق رضایت، امر زیباست و داوری ما داوری ذوقی خواهد بود.

کمیت: " کانت چیز زیبا را این چنین تعریف می‌کند: «چیزی که همه را عموماً بدون مفهوم عقلی متلذذ می‌سازد.»" (همان، ۳٦۳). *اسکروتن* دربارهٔ فراغتِ رضایتِ ناشی از مواجهه با امر زیبا از مفاهیم، می‌نویسد: "من باید بهجت را به محض ادراک شیء احساس کنم، و نمی‌توانم با استفاده از دلایلی که برای اثبات آن ارائه می‌شود بدین احساس دست یابم" (اسکروتن، ۱۳۸۳، ۱٤۸).

تاکنون همهٔ استدلال‌ها وجه سلبی داشتند، یعنی به نحوی نشان می‌دادند که چه داوری‌هایی در قالب داوری‌های زیبایی‌شناختی قرار ندارد. تنها از این رهگذر، می‌توان آموخت که داوری ما در مورد امر زیبا، فارغ از اغراض است و همچنین مدعی هستیم که داوری ما مرتبط با مفاهیم برساخته از شهودِ عینِ مدعیِ زیبایی نیست.

نسبت: از این بحث، چنین تعریفی به دست می‌آید: «زیبایی صورت معلل به غرض بودن یک عین است، تا حدی که این بدون تصور یا نمودار شدن قصد و غرض ادراک می‌گردد»" (کاپلستون، ۱۳۷۵، ۳٦۵). در اینجا کانت مدعی می‌شود که فاعل شناسا، در مواجهه با عین مدعی زیبایی، احساسی از هدفمند بودن می‌کند؛ در عین حال که به سبب فراغتِ رضایتِ او از مفاهیم، هدفی را نمی‌تواند در فاهمهٔ خود نمودار سازد. این می‌تواند نوعی کیفیت ابژکتیو باشد، اما توصیفی از بررسی ابژکتیو این مقوله ارائه‌شدنی نیست؛ یعنی به بیان ساده‌تر، نمی‌توان مشخص کرد که چه ویژگی‌هایی در عین مدعی زیبایی قابل شناسایی‌اند که آن را به صورت یک عین واجدِ هدفداری بدون هدف نمودار می‌کنند. می‌بینیم که چه ساده به تناقض‌گویی رسیدیم، چرا که پیش از این گفتیم اساس داوری ذوقی احساس رضایت، پیش از ساختن و یا نمودار کردن هر گونه مفهوم است. پس می‌توان به کانت حق داد که به ویژگی‌های قوای شناسایی فاعل شناسا بسنده کند. راوچ [۱۹] در توضیح تعریف کانت از امر زیبا از جنبهٔ نسبت می‌گوید: "... زیبایی صورت آماج‌دار شیئی

ART University Journal
www.art.ac.ir

ویژه است، به گونه‌ای که این صورت بدون تصور مقصودی در آن شیء احساس شود." (راوچ، ۱۳۸٦، ۱٤۹). در اینجا کانت، دو نوع زیبایی را از یکدیگر تشخیص می‌دهد: زیبایی آزاد و زیبایی وابسته[۲۰]. فردریک کاپلستون در این‌باره چنین می‌نویسد: "اگر حکم می‌کنیم که گلی زیباست، به احتمال قوی مفهومی از قصد و غرض متحقق در آن نداریم؛ و لذا زیبایی آن آزاد خوانده می‌شود و حکم ذوقی ما محض و خالص است. اما وقتی که دربارهٔ زیبایی ساختمانی ـ مثلاً کلیسایی ـ حکم می‌کنیم، ممکن است مفهوم عقلی قصد و غرضی را که در آن ساختمان متحقق و متجسم شده است حاصل کنیم. در این صورت زیبایی آن عمارت از راه طرفداری [وابستگی] است و حکم ما مشوب و ناخالص است؛ به این معنیِ اصطلاحی که فقط مظهر احساس رضایت و لذت نیست، بلکه متضمن عنصری است عقلانی. حکمِ ذوقی فقط در صورتی محض و خالص است که شخصی که آن را صادر می‌کند مفهومی از قصد و غرض نداشته باشد و غرض را هنگام صدور حکم از آن انتزاع کند" (کاپلستون، ۱۳۷۵، ۳٦۵ و ۳٦٦).

جهت: "چهارمین تعریف زیبایی، برگرفته از ملاحظهٔ حکم ذوقی بر حسب جهت رضایت‌خاطر عامل از عین متعلق، این است: «زیبا آن چیزی است که بدون مفهوم عقلی به عنوان متعلق یک رضایت ضروری شناخته و تصدیق می‌گردد»" (همان، ۳٦٦)؛ و یا "یا وقتی که می‌گوییم چیزی زیباست، دعوی می‌کنیم که همه باید آن را زیبا وصف کنند و این دعوی مستلزم اصلی کلی و عمومی است که حکم ما مصداق و مثال آن است؛ اما این اصل نمی‌تواند اصلی منطقی باشد" (همان، ۳٦٤). این جنبه از تعریف، نتیجهٔ منطقی تعریف امر زیبا از جنبه‌های دیگر است، زیرا آن‌گاه که من از فراغت خود از اغراض، در مورد داوری‌ام در مورد زیبایی یک عین اطمینان حاصل کرده باشم و همچنین بدون شکل‌گیری مفهوم، رضایت حاصل شده باشد؛ و از سوی دیگر نتوانم هدفی بر عین مدعی زیبایی مترتب بدانم، در حالی که احساس هدفمندی می‌کنم، به تبع آن بایستی مجاب شده باشم که این داوری همگانی است، چرا که پیش‌فرض ما در این بحث، مشابه بودن قوای شناسایی همهٔ انسان‌هاست و در نتیجه زمانی که عینی بدون هیچ غرضی، در من موجد احساس رضایت شود، قادر است برای هر ناظر دیگری نیز موجب احساس رضایت باشد. این نتیجه‌گیری به لحاظ منطقی پذیرفتنی است اما دعوی همگانی بودن داوری زیبایی‌شناختی برای فاعل شناسا نمی‌تواند بر اساس منطق باشد زیرا همان طور که پیش از این اشاره شد، رضایت او فارغ از مفاهیم شکل می‌گیرد و در نتیجه نمی‌تواند برای شمول داوری خود دلیل اقامه کند. اما به هر حال به نحو پیشینی، تصدیق رضایت همگانی، شرط ضروری حکم زیبایی‌شناختی است.

حال می‌خواهیم به بررسی موانع موجود بر سر زیبایی‌شناسی نمایشنامهٔ جشن تولد اثر هارولد پینتر به عنوان یک عین مدعی زیبایی، بر مبنای تعاریف چهارگانهٔ کانت بپردازیم: دیدیم که *کانت* تمامی تحلیل‌های خود را بر اساس شاخص‌های تعریف‌شده در قوای شناسایی فاعل شناسا شکل داد و از این حیث، تنها می‌توانیم به تأثرات ناظر یا همان مخاطب نمایشنامه، به مثابهٔ ابژهٔ زیبایی‌شناختی بپردازیم. این در حالی است که در تحلیل زیبایی‌شناختی، اثر هنری بایستی مبتنی باشد بر صفات و ساختار و یا کیفیاتی در درون آن، که در قالب بحث ما عین مدعی زیبایی است. در جنبهٔ اولیهٔ تعریف کانت، ارضای فارغ از غرض انتفاعی را آموختیم اما این مربوط به لحظهٔ صدور حکم زیبایی‌شناختی بود و در این تحلیل، ارتباطی میان غرض‌ورزی ناظر با عین مدعی زیبایی برقرار نشد. در جنبهٔ دوم، ارضای مستقل از مفاهیم را دیدیم که این خود مربوط به واجد یا فاقد مفهوم بودن عین نبود بلکه نظریه اساساً مدعی داوری زیبایی‌شناختی پیش از نمودار

ART University Journal www.artac.ir

شدن مفاهیم بود، و در نتیجه راهکاری را برای الصاق ویژگی‌هایی به عین مذکور، برای خلق حکم زیبایی‌شناختی، در اختیار ما قرار نداد. غایتمندی بی‌غایت نیز صرفاً احساسی بود که ناظر عین، در مواجهه با آن تجربه می‌کرد و به تبعش به صدور حکم زیبایی‌شناسی می‌پرداخت.

ب) عبور از فاعل شناسا [۲۱] تا کیفیات عین مدعی زیبایی بر اساس قوای شناسایی او:

"شناخت در وجه کلی‌اش همواره مستلزم دخالت سه قوه است (البته در صورتی که عقل را که نه در احساس امر زیبا بلکه در احساس امر والا دارای اهمیت است، کنار بگذاریم):

۱ـ شهود که قوهٔ دریافت احساسات است.

۲ـ قوهٔ تخیل که ترکیب‌کنندهٔ احساسات در زمینهٔ عینی (ابژه‌ای) واحدی است. میانجی بین شهود و فاهمه. از یک جهت نظر به این واقعیت که ساختاربندی زمانی و مکانی پیشینی را بر کثرات حسی تحمیل می‌کند به شهود محض مربوط است. از جهت دیگر، قلمرو حسی را به قوانین فاهمه ربط می‌دهد. از این حیث فعالیت اساسی آن شاکله‌سازی است؛ یعنی بیان حسی تعین‌های مفهومی که به وسیلهٔ فاهمه در اختیار آن قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، قوهٔ تخیل، کثرات حسی را به اصول سازمند ذهن انسانی مربوط می‌کند.

۳ـ فاهمه[۲۲] ، که زمینهٔ عینی (ابژه‌ای) را در وحدت خودآگاهی مطابق با قاعده‌های پیشین (مقولات) و قاعده‌های تجربی، با وساطت آن قوهٔ تخیلی تعیین می‌کند که داده‌های حسی را «به دست می‌دهد»، تا تعین‌های مفهومی در مورد آنها اعمال‌شدنی باشد.

بازنمایی زیبایی‌شناختی باعث تشدید [۲۳] هماهنگ قوای تخیل و فاهمه است، بدون آنکه روند شناختی خاصی را به کار اندازد" (شفر، ۱۳۸۵، ۶۸ و ۶۹).

حال با استعارهٔ گذرِ ذهنیِ تأثراتِ ناشی از شهودِ عینِ مدعیِ زیبایی، در سه قوهٔ مذکور، سه تعریف کانت از امر زیبا را دنبال می‌کنیم: ناظرِ عین، از طریق قوهٔ شهود، ذهنیتِ عین را دریافت می‌کند و آن را برای شاکله‌سازی به تخیل می‌فرستد. در اینجا اندکی متوقف می‌شویم تا نکاتی را روشن کنیم. تجربهٔ انسانی نشان می‌دهد که امیال، در این مرحله تأثیر می‌نهند؛ یعنی به عنوان مثال در لحظهٔ شهود ظرف غذا و پیش از هر گونه برقراری ارتباط میان تخیل و فاهمه ـ و به طریق اولی پیش از هر گونه نمودارسازی فاهمه ـ اشتهای ما تحریک می‌شود. برای آنکه وفاداری به تعریف کانت از امر زیبا را از دست ندهیم، تأکید می‌کنیم که در صورتی که امیال، شهود مذکور را به خود مرتبط سازند حکم زیبایی‌شناسانه را از دست داده‌ایم و مسیر حرکتی ما در همین جا به پایان می‌رسد. بدیهی است که فرایند گذر استعاری ذهنیت تا به فاهمه ادامه می‌یابد، اما به هر ترتیب ما شرط نخست را برای صدور حکم ذوقی از دست داده‌ایم (ارجاع به جنبهٔ کیفیت). پس می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که عین مدعی زیبایی می‌بایست فاقد ارتباط با هر گونه غرض‌ورزی ناظر باشد؛ اما همان‌طور که از پیش می‌دانیم این فقط شرط لازم برای صدور حکم زیبایی‌شناختی است ولی شرط کافی نیست. حال اگر فرض کنیم که این گذر بدون تأثیرگذاری اغراض ادامه یابد و ذهنیت به مرحلهٔ میانی تخیل و فاهمه برسد، یعنی همان‌جایی که *کانت* شرط صدور حکم ذوقی را مرتبط به بازی آزاد تخیل و فاهمه می‌داند، مستند به نگرش *کانت* تعلیق مفهوم‌سازی فاهمه (جنبهٔ کمیت)، توأمان با فرایند تشدید (جنبهٔ نسبت)، منتج به صدور حکم زیبایی‌شناختی می‌شود. پیشاپیش می‌توان تأیید کرد که این گذر استعاری ذهنیت، فرایندی دارای پیوستگی است و در نتیجه

ART University Journal
www.art.ac.ir

حکم زیبایی‌شناختی بر احکام شناختی مقدم است. اما در عین حال صدور حکم زیبایی‌شناختی در مورد یک پدیدار، صدور حکم شناختی را منتفی نمی‌کند. این نکته‌ای است که کانت بدان نپرداخته است و کلید حرکت ما در این مقاله، از سوبژکتیویتهٔ کانتی، به تبیین کیفیاتی ابژکتیوی، بر مبنای جنبه‌های چهارگانه کانت خواهد بود. پذیرش فرض پیش‌گفته، به ما نشان می‌دهد که ایجاب حکم ذوقی، منطقاً نتیجهٔ درنگ فاهمه در مفهوم‌سازی است و این یعنی نوعی کیفیت ابژکتیو. به بیان ساده‌تر اگر پس از شاکله‌سازی تخیل، ذهنیت واجد شرایط انطباق با قواعد فاهمه باشد، درنگ مفهوم‌سازی اتفاق می‌افتد و در نتیجه حکم ذوقی منتفی می‌شود؛ اما اگر ذهنیتِ حاصل از عین مدعی زیبایی، نسبتی با قواعد فاهمه داشته باشد که موجد درنگ در فرایند مفهوم‌سازی شود، حکم ذوقی ممکن می‌گردد.

با توجه به این نکته که قواعد پیشینی فاهمه، نتیجهٔ احکام شناختی قبلی و صورت‌های از پیش ساختهٔ فاهمه‌اند، تعلیق در مفهوم‌سازی فاهمه نتیجهٔ مستقیم عدم مناسبت ذهنیات حاصل‌شده از شهود اعیان، با این قواعد است. بدین ترتیب از این توضیح می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که اگر صورت‌سازی هدف عین با توجه به قواعد فاهمه، نخستین مرحلهٔ مفهوم‌سازی باشد، درنگ مورد نیاز برای صدور حکم ذوقی سلب می‌گردد و در نتیجه حکم ذوقی منتفی می‌شود و با توجه به ادعای پیوستگی فرایند استعاری گذر ذهنیت، داوری ناظر وارد داوری شناختی می‌گردد.

با این توضیحات یک صفت اپژکتیو برای عین مدعی زیبایی به دست آوردیم، که همانا قابلیت تعلیق مفهوم‌سازی فاهمه از طریق قطع امکان قیاس با تجربه‌های ادراکی پیشین ناظر، یا همان قواعد فاهمه، نتیجهٔ داوری‌های شناختیِ فاهمه در تجربهٔ اعیان قبلی است، که در نسبت با عین مدعی زیبایی، هدف وجودی عین را تشخیص می‌دهد و همزمان علاوه بر آغاز فرایند مفهوم‌سازی، هدفمندی بدون هدف (جنبهٔ نسبت) را نیز منتفی می‌سازد. در اینجا ذکر این نکته لازم است که تشخیص هدف و مفهوم‌سازیِ بی‌درنگ، نتیجهٔ ارجاع هدف به طبیعت، یا در واقع عرصه‌ای است که پیش از این، به وسیله فاهمهٔ داوری شناختی شده است.

تا اینجا اگرچه قابلیت‌های ابژکتیوی را برای بحث در مورد یک اثر هنری استنتاج کردیم، اما همهٔ این استدلال‌ها باز هم جنبه سلبی داشته‌اند و ما هنوز به قابلیت مشخصی برای بررسی وجه ایجابی زیبایی عین نرسیده‌ایم. قابلیت ابژکتیو سومی که می‌خواهیم بدان دست یابیم، مربوط به تعریف امر زیبا از جنبهٔ نسبت است.

گفتیم که اگر درنگ در فرایند مفهوم‌سازی فاهمه ایجاد شود، باز هم شرط لازمی برای صدور حکم ذوقی به دست آمده است اما همچنان کافی نیست. مرحلهٔ آخر این است که در درنگ حاصل‌شده، پدیدهٔ تشدیدِ هماهنگِ قوای تخیل و فاهمه رخ دهد. تبیین این قسمت، پیش‌تر از طریق مقالهٔ درخشان هانس ـ گئورگ ـ گادامر [۲۴] The Relevance of the Beautiful انجام شده است. گادامر از طریق نوعی مدل‌سازی، وجه ایجابی مشخصی به عین مدعی زیبایی می‌دهد که از یک سو پاسخگوی تعریف کانت از امر زیبا در جنبهٔ نسبت است، و از سوی دیگر قابلیت ابژکتیوی را برای عین تعریف می‌کند که در عین حال که موجد احساس هدفمندی است، ادراک هدف را به تأخیر می‌اندازد. البته باید توجه داشت که ادراک هدف به تأخیر می‌افتد، اما منتفی نمی‌شود. این خود وجه افتراق بحث ما با نگرش کانت است؛ یعنی همان پیوستگی گذر استعاری ذهنیت از قوای شناسایی. مبنای مدل‌سازی گادامر بازی است. او بازی را به عنوان ساختاری هدفمند که اهداف آن ارجاعی به جهان بیرون از خود ندارد، همسان هنر قرار می‌دهد. می‌توان این‌گونه توضیح داد

ART University Journal
www.art.ac.ir

که بازی‌ها همچون آثار هنری سازوکاری خودهدف‌گذارانه دارند که این اهداف، نخست، بی‌درنگ موجب مفهوم‌سازی فاهمه نمی‌شوند، چون ارجاعی به اهداف بیرونی از پیش شناخته‌شده برای فاهمه ندارند؛ و دوم، به دلیل ساختمندی درونی، احساس هدفمندی را به ناظر می‌دهند. با توجه به برداشت هرمنوتیکی گادامر از متن، تأویل‌های مختلف از یک اثر هنری به تعداد مخاطبان اثر به علاوهٔ نابغهٔ خالق، ساختارهای به ظاهر هدفمند می‌سازد که تا صدور داوری ذوقی، هدف‌شان ناشناخته می‌ماند و در فرایند پیوستهٔ ادراک، در نهایت داوری شناختی می‌شوند و نتیجهٔ این داوری چه‌بسا نقدی ساختارگرایانه است که هدف‌گذاری‌های درونی متن را کشف می‌کند.

تا اینجا استدلال کردیم که عین مدعی زیبایی برای مجاب کردن قوای شناسایی انسانی در صدور حکم زیبایی‌شناختی، می‌بایست سه مرحله را در فرایند ادراک طی کند: نخست اینکه هر گونه ارتباط با اغراض ناظر را سلب گرداند؛ دوم اینکه در مفهوم‌سازی فاهمه درنگ ایجاد کند؛ و سوم با هدف‌گذاری ساختاری هر گونه ارجاع به قواعد پیشینی فاهمه را منتفی سازد (همان درنگ در مفهوم‌سازی فاهمه) و در عین حال احساس هدفداری را موجب شود. این با توجه به پیوستگی فرایند ادراک، بنا به فرض ما پس از صدور حکم زیباشناختی تا صدور حکم شناختی حاصل از ادراک ادامه می‌یابد. حال با ابزاری که به دست آوردیم به سراغ نمایشنامهٔ جشن تولید اثر *هارولد* پینتر می‌رویم.

شناخت اسباب داوری ذوقی در نمایشنامهٔ جشن تولد

الف) تهدید امنیت مخاطب به مثابهٔ موجد فراغت از غرض

می‌خواهیم نمایشنامهٔ جشن تولد اثر هارولد پینتر را به عنوان عین مدعی زیبایی در تعریف کانت از امر زیبا در جنبهٔ کیفیت محک بزنیم و برای این کار می‌بایست با رجوع به نظریهٔ مطرح‌شده در این مقاله به وجه سلبی، مواردی را برشمریم که داوری غرض‌ورزانه در مورد این اثر را منتفی سازد. دوران هنرورزی پینتر ـ متأثر از دو جنگ جهانی ـ وجه غرض‌ورزانه‌ای را به هنر روایت‌گری، به خصوص در گونه‌های تجربه‌شدهٔ پیش از او (از جمله رئالیسم) می‌بخشد که پینتر را مجاب می‌کند تا با ابداع شکل تازه‌ای موسوم به کمدی تهدید، و با نزدیک شدن به تئاتر ابزورد از آن اجتناب ورزد. دوران کودکی پینتر مقارن است با جنگ جهانی دوم و بی‌تردید تهدید سایهٔ بزرگی است بر زندگی او. توجه داشته باشیم که پینتر قرار است همچون نابغه‌ای فارغ از هر گونه غرض دست به خلق عین مدعی زیبایی بزند. به طور موازی به خاطر می‌آوریم که نمایشنامهٔ جشن تولید در پانسیونی می‌گذرد که اعضایش مورد تهدید نیروهایی قرار دارند که نیات‌شان را آشکار نمی‌سازند. یکی از بزرگ‌ترین نیازهای پینتر تأمین امنیت شخصی است و نیز می‌دانیم که دنیای روایت و گفت‌وگو همواره تأمین‌کنندهٔ امنیت برای بشر بوده است. قصه‌های هزار و یک شب گواه مناسبی بر این مدعاست. مخاطب دنیای روایت در روابط منطقی ساختار آرامش می‌گیرد و طبیعتاً چون نیازی نیست که برای تجربه‌ای از مرتبه دوم هزینه بپردازد، امنیت را در بافت اثر لمس می‌کند. پینتر نیز به گواه زندگی‌اش چنین بوده است. او برای امنیت‌طلبی خویش، دوستانی را در باغچهٔ پشتی خانه‌شان خلق می‌کند تا دنیای داستانی خودساخته‌ای را تجربه کند. اگر تهدیدی در دنیای رئالیستی داستان برای شخصیت‌ها وجود دارد بی‌گمان قابل شناسایی است و البته می‌توان از پرداخت هر هزینه‌ای برای این شناسایی معاف بود. به همین دلیل است که او در نمایشنامهٔ جشن تولد نمی‌خواهد علت تهدید استنلی ـ یا به طور کلی اعضای پانسیون ـ را فاش

ART University Journal
www.art.ac.ir

گوید. عامل تعیین‌کننده در جشن تولد، وجود خطر ناشناخته است. استنلی در معرض تهدیدی قرار گرفته است که علت آن روشن نیست. این بی‌ثباتی هر گونه امنیت‌جویی را به عنوان فرض شخصی برای تجربهٔ داستان جشن تولد از مخاطب اثر ـ و به طریق اولی نابغهٔ خالق اثر ـ می‌گیرد. گذشته از داوری‌های شناختی منتقدان در مورد اینکه جامعه را منشأ تهدید استنلی می‌دانند، آنچه که در نمایشنامه پررنگ می‌نماید، مجموعه‌ای است از ناگفته‌ها در این زمینه، که به وجه زیبایی‌شناختی اثر کمک می‌کند.

پرهیز از پذیرش شخصت‌ها در بافت قصه به مخاطب اجازه نمی‌دهد که نیاز به تأمین امنیت خود را که یکی از پُررنگ‌ترین اغراض بشری از عصر پینتر تا به امروز بوده است رفع کند. شخصیت‌ها و به ویژه مگ مرتباً در کارِ گرفتن تأیید از شخصیت‌های دیگر نمایش‌اند ـ انگار که خود را در فضای داستانی تثبیت‌شده نمی‌یابند. همین امر موجب می‌شود که در فرایند خوانش، مخاطب نتواند میل امنیت‌طلبی شخصی را در داوری‌هایش در نظر بگیرد. به تکه‌ای از آغاز نمایشنامه توجه کنید:

مگ برشتوکو حاضر کردم. [*صورت مگ پنهان و دوباره پیدا می‌شود*]
بفرما برشتوکت.

پتی بلند می‌شود و بشقاب را از او می‌گیرد. پشت میز می‌نشیند. روزنامه را جمع و جور می‌کند و مشغول خوردن می‌شود. مگ از در آشپزخانه می‌آید به سمت هال.

خوبه؟

(پینتر، ۱۳۸۸، ١٤)

نمایشنامه با مگ آغاز می‌شود که بیشترین نقش را در از میان برداشتن احساس امنیت دارد. او مرتباً در حال حرکت است: از این سو به آن سو می‌رود و با جملات پرسشی پی در پی آرامش را از مخاطب می‌گیرد.

مگ دور و بر اتاق را نگاه می‌کند، به سمت بوفه می‌رود و از کشو یک جفت جوراب مردانه برمی‌دارد. نخ و سوزنی پیدا می‌کند و به سمت میز برمی‌گردد.

صبح چه وقت از خونه رفتی بیرون؟

پتی وقتِ همیشگی.

مگ تاریک بود؟

(پینتر، ۱۳۸۸، ۱۵)

طبیعی است که برای اجتناب از داوری‌های مبتنی بر اغراض، این کار می‌بایست در ابتدای نمایشنامه آغاز شود تا مخاطب، فرایند خوانش را با داوری‌های ذوقی آغاز کند. به همین منظور پردهٔ نخست نمایشنامه، بی‌ثباتی شخصیت‌ها را بیش از پیش نمایان می‌کند. پتی مدام از صحنه خارج می‌شود و در طول نمایشنامه و به‌ویژه در نقطهٔ بحرانیِ آن حضور ندارد. این امر امکانِ هم‌ذات‌پنداری با شخصیت را به عنوان یکی از پایه‌های تجربهٔ امنیت در فضای روایت، به مخاطب نمی‌دهد. استنلی حضوری مرموز در پانسیون دارد و این به بی‌ثباتی او بسیار کمک می‌کند. می‌بینیم که فضای تهدید به عنوان عامل ازالهٔ غرض امنیت‌جویی مخاطب در فضای روایت پیش از آمدن گلدبرگ و مک‌کان آغاز می‌شود و از طریق تعلیق افشای انگیزهٔ آن‌ها در طول نمایش امتداد می‌یابد. این روند تا پایان پردهٔ دوم ادامه دارد تا اینکه سازوکار بی‌ثباتی در پردهٔ سوم صورت

ART University Journal
www.art.ac.ir

دیگری به خود می‌گیرد. در ابتدای این پرده ماشین بزرگ دم در موجب می‌شود که توهّم رفتن مهمانان اجازهٔ تثبیت موقعیت روایت ـ و به تبعش تأثیرگذاری بر مخاطب ـ را سلب کند؛ و این شکل با چمدان‌ها و گفت‌وگوهای میان مک کان گلدبرگ و پتی تا پایان پرده دوام دارد. پایان‌بندی نمایشنامه یکی از درخشان‌ترین نمونه‌ها را در اختیار ما قرار می‌دهد؛ برای اینکه ببینیم چگونه در قیاس با اصول نمایشنامه‌نویسی کلاسیک، پینتر از تثبیت شرایط اجتناب می‌کند و با تعلیق دانایی مگ نسبت به موقعیت نمایشی، نمایشنامه را به گونه‌ای به پایان می‌برد که هرگونه اجازهٔ غرض‌ورزی مخاطب با قصه که به نیازش به امنیت مربوط می‌شود، از وی سلب گردد.

ب) دو عامل ایجاد درنگ در مفهوم‌سازی فاهمه زبان

زبان به عنوان یکی از ارکان شکل‌دهندهٔ فاهمه بشری، قواعد پیشینی خاصی را در قوه فاهمه جای‌گذاری می‌کند که این قوه در ناظر عین، از طریق قیاس، نمودارسازی مفاهیم در مواجهه با عین مذکور را انجام می‌دهد. یکی از سازوکارهای دریافت معنا، از طریق همنشینی واژه‌ها در کنار یکدیگر و یا درک معنای جملات مجاور از طریق قیاس آنها با هم است. پینتر این قاعدهٔ متعارف زبان را چنان در نمایشنامهٔ جشن تولد محدود می‌کند که اکثر دیالوگ‌های نمایشنامه تک‌واژه‌ای‌اند و اگر هم این‌گونه نباشند، به هر حال کمتر می‌توان چند جمله را در کنار هم شنید. درک معنا از طریق واژه و یا جملات مجاور به فاهمه کمک می‌کند که از طریق قیاس به مفهوم‌سازی بی‌درنگ برسد؛ و این چیزی است که برای داوری ذوقی مطلوب نیست و پینتر به وجهی نبوغ‌آمیز از رخ دادن آن در این نمایشنامه پرهیز کرده است. تمهید هنرمندانهٔ دیگر پینتر برای ایجاد درنگ در مفهوم‌سازی فاهمه، ایجاد توهم عدم درک متقابل شخصیت‌هاست. شخصیت‌های نمایش مرتباً از عبارتِ «چی؟» [۲۵] در گفت‌وگو با یکدیگر استفاده می‌کنند. این تمهید فرمال سبب می‌شود که مخاطب اثر در دریافت مفهوم عبارت قبلی دچار تردید ـ و به تبع آن، درنگ برای مفهوم‌سازی جدید ـ شود. چنین رویدادی می‌تواند یکی از شروط نیل به داوری ذوقی مخاطب را تأمین کند. اساساً علاقهٔ شدید پینتر به شعر و اینکه او خود شعر نیز می‌سرود، موجب می‌شد که وی کارکردهای ویژهٔ زبان را بیش از نمایشنامه‌نویسان دیگر درک کند و قادر باشد زبان را در چارچوبی جز کارکردهای معمول آن به کار گیرد. "مارتین اسلین" [۲۶] دربارهٔ او می‌گوید: «دیالوگ‌های پینتر به اندازهٔ ابیات شعر ـ یا حتی بیش از آن ـ حساب شده‌اند. هر هجا یا هر تغییر آهنگی، تسلسل صداهای بلند و کوتاه، واژه‌ها و جمله‌ها دقیقاً محاسبه شده‌اند و بی‌تردید تکراری بودن، شکسته بودن، و دُوری بودن گویش‌های محلی متعارف در آثار او به‌مثابهٔ عناصر فرمالی به کار گرفته شده‌اند که شاعر به واسطهٔ آنها می‌تواند بالهٔ کلامی خود را بنویسد»" (پینتر، ۱۳۸۶، مقدمه ۱۰). کاربرد نامتعارف زبان به طور کلی ـ همان‌طور که در شعر این اتفاق می‌افتد ـ می‌تواند یکی از عوامل مهم ایجاد درنگ در مفهوم‌سازی فاهمه باشد تا فرصتی برای بازی آزاد تخیل و فاهمه ایجاد شود. این اتفاق در جشن تولد به دفعات تکرار می‌گردد و ساختار زبانی دیالوگ‌ها از طریق تکرار و پرسش و پاسخ کوتاه ـ به ویژه میان پتی و مگ ـ اجازهٔ ارجاع بی‌درنگ مفهوم به وسیله فاهمه به قواعد پیشینی در نسبت با یافته‌های زبانی پیشین خود را نمی‌دهد و امکان داوری شناختی را از مخاطب سلب می‌کند:

مگ تویی، استن؟ [مکث] استنی؟

ART University Journal www.art.ac.ir

پتی چیه؟
مگ تویی؟
پتی منم.
مگ [*از دریچه پیدا می‌شود*] اوه، تویی. برشتوکم تموم شده.
پتی خب، ببین دیگه چی داری؟
مگ هیچ چی.
پتی هیچ چی؟ [۲۷]

(پینتر، ۱۳۸۸، ۹۰)

تخطی از منطق گفت‌وگو، تمهید هنرمندانهٔ سوم پینتر برای ایجاد درنگ در مفهوم‌سازی است: اینکه گفت‌وگوها دارای منطقی هستند که فاهمه از طریق قیاس با تجربه‌های پیشینش، آنها را قبل از مواجهه صورت‌بندی می‌کند؛ یعنی با دریافت عبارت گفتاری یکی از طرفین دیالوگ و قبل از مواجهه با دومی به صورت‌بندیِ آن می‌پردازد. حال اگر طرف دوم دیالوگ، شباهت‌هایی با صورت مذکور داشته باشد، فاهمه بی‌درنگ مفهوم‌سازی می‌کند؛ اما اگر ارتباطی قابل تشخیص در کار نباشد درنگ حاصل می‌شود. به تعبیر ساده‌تر، گفت‌وگوها به صورت پرسش و پاسخی بی‌ارتباط به یکدیگر توان پیش‌بینی مخاطب را که همان ارجاع ورودی‌های فاهمه با قواعد پیشین مورد انتظارش است سلب می‌کند. این شکل گفت‌وگوها در نمایشنامهٔ جشن تولد عامل فرمال دیگری برای ایجاد درنگ است، چرا که پینتر زبان را که به طور سنتی وسیلهٔ برقراری ارتباط است، به عنوان ابزاری برای کاهش سطح ارتباط می‌شناسد. او با نمایش تلاش‌های بی‌فرجام شخصیت‌ها برای برقراری ارتباط مورد نظرشان در جشن تولد تا آنجا پیش می‌رود که گاه مکث [۲۸] و سکوت [۲۹]، حامل مناسب‌تری برای انتقال معنا می‌شوند.":

مک‌کان یه جای خوب می‌شناسم. روس کرئا [۳۰]. ماله ننه نولانه [۳۱].
مگ وقتی دختربچه بودم یه چراغ خواب تو اتاقم داشتم.
مک‌کان یه بار تمام شبو با پسرا اونجا بودم. تمام شب خوندیم و خوردیم.
مگ مامان‌بزرگم عادت داشت کنار بشینه و برام آواز بخونه.
مک‌کان و صبحام یه بشقاب نیمرو. ببین حالا کجام؟
مگ اتاق کوچولوم صورتی بود...

(پینتر، ۱۳۸۸، ۸۳)

حذف انگیزهٔ اعمال

تمهید فرمالیستی دیگر پینتر برای ایجاد درنگ در مفهوم‌سازی، مبتنی بر طرح [۳۲] داستان است. به صورت کلاسیک هر کنش داستانی دارای ارتباطی منطقی با کنش‌های پیشین است و با آنها تعریف می‌شود، و یا کنش شخصیت نتیجهٔ منطقی و پذیرفتنی شخصیت‌پردازی اوست، به طوری که به مانند آنچه که در مورد منطق گفت‌وگو ذکر شد، منطق حاکم بر طرح داستان بسیاری از کنش‌ها را پیش‌بینی‌شدنی و یا دست‌کم پذیرفتنی می‌سازد. این قرارداد به فاهمه کمک می‌کند که در طول فرایند تجربهٔ اثر روایی، کنش‌های پیشِ رو را از قبل صورت‌بندی کند. این صورت‌ها قواعد پیشینی فاهمه در مواجهه با کنش می‌شوند، که از طریق قیاس، مفهوم‌سازیِ بی‌درنگ را میسر

ART University Journal
www.art.ac.ir

می‌سازند و این یعنی از دست رفتن داوری ذوقی. پینتر از طریق حذف انگیزهٔ اعمال شخصیت‌ها این صورت‌بندی را برای فاهمه ناممکن می‌سازد و طبیعتاً کنش‌ها به صورت غیرمترقبه در فاصلهٔ تخیل و فاهمه قرار می‌گیرند. مگ مرتباً در حال پذیرایی است و همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، تلاش می‌کند که تأیید شخصیت‌های دیگر را به دست آورد اما قصه سرنخ‌هایی برای انگیزهٔ او از این عمل به دست نمی‌دهد. پتی عاملیتی در داستان نشان نمی‌دهد و نقشی منفعل در وقایع داستانی دارد. او تنها در پایان نمایش سعی می‌کند از بردن *استنلی* به وسیله گلدبرگ و مک‌کان جلوگیری کند. باز در اینجا انگیزهٔ معینی را نمی‌توان برای تمایل او به نجات *استنلی* از شرایط تهدیدکننده تشخیص داد. *استنلی* مبهم‌ترین انگیزه‌ها را به نمایش می‌گذارد. علت حضور او را در پانسیون نمی‌توان حدس زد. برخوردهایش با مگ نتیجهٔ شخصیت‌پردازیِ مستقیم او نیست و حجم کم دیالوگ‌هایش مانع از شخصیت‌پردازی او به شیوهٔ کلاسیک می‌شود. پس از آمدن گلدبرگ و مک‌کان نیز نقش منفعلانه‌ای را در حوادث داستانی می‌پذیرد که روایت تلاش می‌کند علتش را پوشیده نگاه دارد. گلدبرگ و مک‌کان نه عاملیت‌شان با توجه به شخصیت‌های پانسیون معلول علتی مشخص است، و نه آنان در گفت‌وگوهای دونفره‌شان انگیزه‌های قبلی را به‌طور مشخص در مورد رفتارهای خود فاش می‌کنند. گفتارهای پراکندهٔ گلدبرگ در مورد گذشتهٔ خود همراه با ابهامات انکارناپذیری ارائه می‌شود که نتواند کمکی به مخاطب در جهت کشف علت اعمال او ـ دست‌کم در وهلهٔ نخست ـ بکند.

حذف علت اعمال شخصیت‌ها در این داستان کمک بسیاری به ایجاد درنگ در مفهوم‌سازی فاهمه می‌کند؛ بدین طریق که اگر اعمال شخصیت‌ها با ارجاع به اطلاعاتی که پیش‌تر داستان در اختیار ما قرار داده بود قابل تحلیل علت و معلولی می‌شد، مخاطب با توجه به متن و در فاصلهٔ تخیل تا فاهمه‌اش بی‌درنگ آن‌ها را به قواعد پیشینی فاهمهٔ خود ـ که همان نتایج داوری‌های شناختی قبلی او در جریان فرایند خوانش است ـ ارجاع می‌داد و درنگی برای پدیدهٔ تشدید باقی نمی‌ماند و طبیعتاً داوریِ ذوقی منتفی می‌شد.

حال که از طریق تشخیص و شناخت برخی از شاخص‌ها دو شرط اولیه برای صدور داوری ذوقی آماده شد، می‌توان با تحلیل طرح نمایشنامه به عنوان ساختاری هدفدار و خودبسنده، بحث را کامل کرد.

ج) هدف‌گذاری تمثیلی طرح به مثابهٔ عاملی برای بازی آزاد تخیل و فاهمه

گفتیم که گادامر هنر را با بازی‌ها به عنوان مجموعه‌ای سازمند مدل‌سازی کرد که هدف وجودی‌اش با ارجاع به خارج از ساختار آن قابل شناسایی نیست، در عین حال که اهداف درونی ویژه‌ای دارد. همچنین گادامر به نگرشی که بازی‌ها را فعالیت عبث انسانی در مقابل کار و فعالیت هدفمند برمی‌شمارد، به تندی انتقاد می‌کند. علاقهٔ دیوانه‌وار پینتر به بازی کریکت که دارای همان شرایط مد نظر گادامر است، هم‌راستایی ذهن این دو متفکر را نشان می‌دهد. به هر رو، ساختار درونی هنرها به زعم گادامر دارای هدف‌گذاری‌های درونی است. بد نیست برای پیشبرد دیدگاه خود این را هم به نظریه گادامر بیفزاییم که عدم ارجاع هدف یک بازی به خارج از ساختارش به معنای عدم انطباق آن با قواعد پیشینی فاهمه است. این در حالی است که هدف‌گذاری درون ساختاری بی‌تردید مفهوم‌سازی را دچار درنگ می‌کند، چرا که تجربهٔ کشف سازوکار ساختار درونی، همزمان با شهود عین ظاهراً هدفمند حادث می‌شود و این به زعم نگارندگان دقیقاً منطبق با مفهومی است

ART University Journal
www.art.ac.ir

که کانت آن را تشدید یا هماهنگی در بازی آزادی قوای فاهمه و تخیل می‌داند. طرح نمایشنامه با حذف انگیزهٔ اعمال شخصیت‌ها و ناگفته گذاشتن بسیاری از قسمت‌های مورد انتظار مخاطب از ساختار کلاسیک طرح داستانی می‌گریزد. بخشی از انگیزهٔ این گریز، همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، به درنگ در مفهوم‌سازی می‌انجامد. اما از سوی دیگر برای به دست آوردن عینی بازی گونه، همان‌طور که *گادامر* مطرح می‌کند، می‌بایست متن به عنوان عین مدعی زیبایی دارای ساختاری *خودهدف‌گذاری* شده باشد. این نکته مهم از طریق تمثیل امکان‌پذیر می‌گردد، به این نحو که هدف‌داری متن نه با ارجاع به لایهٔ اولیهٔ روایت که درنگ در مفهوم‌سازی را ناممکن می‌سازد، بلکه در لایه‌های عمیق‌تر ـ و نیز نه میان شخصیت‌های قصه، بلکه در بین اسامی معنا ـ حاصل می‌شود؛ به این معنا که ارتباط منطقی و هدف‌گذاری داستان در روابط میان شخصیت‌ها عیان نیست، چرا که توهم واقعیت به عنوان قراردادی، داستانی سبب می‌شود که این هدف با ارجاع به تجربه‌های مشابه فاهمه در طول زندگی مخاطب اثر ادراک شود و نتیجه هدفمندی بی‌هدف نباشد. لایهٔ سطحی طرح داستان چرخهٔ نظم و آشوب را که منجر به تثبیت موقعیت داستانی در پایان نمایشنامه می‌شود طی نمی‌کند؛ در عوض این چرخه در لایهٔ تمثیلی دریافت اثر متحقق می‌شود به این نحو که در داوریِ شناختی منتقدانه می‌توان بیان کرد که بستر وقوع داستان در شرایط به‌ظاهر تثبیت‌شده‌ای است (نظم)، عامل تهدید در بستر روایت گسترش می‌یابد (آشوب)، با افزایش تنش‌های ناشی از تهدید بنیان روان‌شناختی شخصیت‌ها دچار اختلال می‌شود (اوج گسترش آشوب)، و در پایان با حذف بخشی از شخصیت‌های داستان از مکان دراماتیک، تهدید استحاله می‌گردد و در موقعیتی جدید تثبیت می‌شود. این توضیح ساده ـ و یا توضیحاتی از این دست ـ که می‌تواند به تعداد مخاطبان اثر به علاوهٔ خود خالق وجود داشته باشد، منش خودهدف‌گذارانهٔ متن است که در وهلهٔ نخست دریافت نمی‌شود؛ اما موجد احساس هدفداری است و البته که در امتداد فرایند پیوسته ادراک قابل شناسایی است، عدم دریافت آن در وهلهٔ نخست فاهمه را دچار درنگ می‌کند و وجودش احساس تشدید و هماهنگی در بازی آزاد قوای تخیل و فاهمه را در مخاطب زنده می‌سازد، به نحوی که متن نمایشنامهٔ جشن تولد به‌مانند عین غایت‌مندی، بی‌غایت جلوه کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله بر آن بودیم تا راه‌حلی برای به کار بردن زیبایی‌شناسی کانت در آثار هنری معاصرمان پیدا کنیم. آنچه که این تلاش را دشوار می‌ساخت، مبنای ذهنی نقد سوم کانت بود که اجازه نمی‌داد تعاریفش برای امر زیبا را به‌صورت قابلیت‌های ابژکتیو عین مدعی زیبایی بفهمیم. برای حل این مشکل نظریهٔ استعارهٔ گذر ذهنیت از قوای شناسایی را به کار گرفتیم و دو قابلیت ابژکتیو برای عین مدعی زیبایی یافتیم. این قابلیت از وجه سلبی ارائه می‌شد و این مشکل ما را کاملاً حل نمی‌کرد. سرانجام مدل‌سازی گادامر یاری‌مان کرد تا بتوانیم غایتمندی بدون غایت را به قابلیتی ایجابی برای عین تبدیل کنیم و ابزارمان را برای مواجهه با نمایشنامهٔ جشن تولد به عنوان عین مدعی زیبایی کامل سازیم. مشاهده می‌شود که استواری فلسفهٔ تحلیل کانت ـ که نتیجهٔ مسیر استدلالی او از شناخت‌شناسی به زیبایی‌شناسی است ـ موجب آن می‌شود که بتوان دست‌کم شاخص‌هایی را در آثار هنری متأخرتر یافت که به نحوی بر اثر جای‌گذاری ناخودآگاه شده‌اند. این ناخودآگاهی بدین نحو توجیه‌پذیر است که هنرمند فارغ از چارچوب‌های نظری به خلق آثار خود می‌پردازد. او خالق زیبایی است و متفکری همچون کانت نیز در توضیح داوری ذوقی به

ART University Journal
www.art.ac.ir

گونه‌ای بحث‌های خود را سامان می‌دهد که در استقلال از آثار و به گونه‌ای مبتنی بر منطق، امر زیبا را تعریف می‌کند. یافتن چنین شاخص‌هایی از طرفی میزان موفقیت فیلسوف را در نزدیک شدن به حقیقتش نشان می‌دهد و از جهت دیگر نبوغ نویسندهٔ بزرگی چون هارولد پینتر را در بستر دوران زیستنش تأیید می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Aesthetic
2. Philosophy of art
3. Immanuel Kant
4. Critique of judgment
5. Epistemology
6. R.G. Collingwood
7. Nigel Warburton
8. Philosophy: The Basics
9. Roger Scruton
10. Kant
11 . Edward Bullough
12 . Cynthia Freeland
13. But is it art?
14. Gordon Graham
15. Philosophy of the art
16. The Birthday Party
17. Harold Pinter
18. moment
19. Leo Rauch
20. Partial
21. Subject
22. Understanding
23. Resonance
24. Resonance
25. What?
26. Martin Esslin
27. MEG. Is that you, Stan? (Pause) Stanny?
PETEY. Yes?
MEG. Is that you?
PETEY. It’s me.
MEG. (Appearing at the hatch). Oh, it’s you. I’ve run of cornflakes.
PETEY. Well, what else have you got?
MEG. Nothing.
PETEY. Nothing? (Pinter, 1990, 77)
28. Pause
29 . Silence
30. Roscrea
31. Mother Nolan
32. Plot

ART University Journal
www.art.ac.ir

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸٦) *حقیقت و زیبایی*، تهران، نشر مرکز.
- اسکروتن، راجر (۱۳۸۳) *کانت*، ترجمه علی پایا، تهران، طرح نو.
- راوچ، لئو (۱۳۸٦) *فلسفه کانت*، ترجمه عبدالعلی دستغیب، آبادان، نشر پرسش.
- رید، هربرت (۱۳۷۸) *فلسفه هنر معاصر*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران، مؤسسه انتشارت.
- ژیلستون، اتین (۱۳۸٦) *درآمدی بر هنرهای زیبا*، ترجمه بیتا شمسینی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
- شالومو، ژان لوک (۱۳۸۵) *نگره‌های هنر*، ترجمه دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی، تهران، شرکت انتشارات سورهٔ مهر.
- شپرد، آن (۱۳۸۵) *مبانی فلسفه هنر*، ترجمه علی رامین، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- شفر، ژان- ماری (۱۳۸۵) *هنر دوران مدرن*، ترجمه ایرج قانونی، چاپ سوم، تهران، مؤسسه انتشارات آگاه ـ نگاه.
- فریلند، سینتیا (۱۳۸۳) *اما آیا این هنر است*، ترجمه کامران سپهران، تهران، نشر مرکز.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۸۳) *سنجش خرد ناب*، ترجمه میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، تهران، امیرکبیر.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۸٦) *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۷۵) *تاریخ فلسفه*، ترجمه اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، تهران، انتشارات سروش، ج ٦.
- گراهام، گوردون (۱۳۸۵) *فلسفه هنرها*، ترجمه مسعود علیا، تهران، چاپ دوم، انتشارات ققنوس.
- مجموعه مقالات (۱۳۸۳) *استعاره*، گروه مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، سوره مهر.
- واربرتون، نایجل (۱۳۸۸) *الفبای فلسفه*، ترجمه مسعود علیا، تهران، انتشارات ققنوس.
- هنفلینگ، اسوالد (۱۳۸٤) *چیستی هنر*، ترجمه علی رامین، انتشارات هرمس.

- Burkman, Katherine H. (1971), *The Dramatic World of Harold Pinter*, Ohio, Ohio State University Press.
- Gadamer, Hans-Georg (1986), *The Relevance of The Beautiful and Other Essays*, Translated by Nicholas Walker, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kant, Immanuel (1992), *Critique of Pure Reason*, Translated by Norman Kemp Smith, London, Macmillan Press Ltd.
- Pinter, Harold (1990) *Complete Works*, New York, Grove Press, V1.
- Prentice, Penelope (2000) *The Pinter Ethic*, London & New York, Garland Publishing, Kant's Aesthetics Theory and Beauty of "The Birthday Party" by Harold Pinter: Applying the subjective theory of Immanuel Kant in philosophical aesthetics in "The Birthday Party" as the objective claim of beauty.

ART University Journal
www.art.ac.ir

ART University Journal
www.art.ac.ir