

«جهان متن» و «زیبایی‌شناسی دریافت» در پوئتیک ارسطو و پوئتیک مدرن امبرتو اکو

فاطمه رحیمی*

استادیار، گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۳/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۱۵)

چکیده

یکی از مهم‌ترین موضوعات در تحلیل‌های فلسفی و نقد آثار هنری، توجه به موقعیت مخاطب و نقش او در فرآیند خلق اثر هنری است. در تاریخ فلسفه، ارسطو نخستین اندیشمندی است که در تبیین آرای فلسفی خود در پوئتیک، ضمن توجه به ساختار متن و موقعیت هنرمند، نخستین مبنای توجه به موقعیت مخاطب و زیبایی‌شناسی دریافت را ارائه نموده است. در فلسفه معاصر و زیباشناسی مدرن نیز امبرتو اکو ضمن اذعان به اهمیت پوئتیک ارسطو در تاریخ زیبایی‌شناسی دریافت، به بحث از توان تفسیری متن و نقش مخاطب پرداخته و در اثر گشوده نقدی جامع از هنر و زیباشناسی مدرن ارائه داده است. در این مقاله با روشی توصیفی-تحلیلی، ضمن بررسی آرای زیبایی‌شناسی دریافت از دیدگاه ارسطو و امبرتو اکو، فرآیند خوانش متن و موقعیت مخاطب، هم در پوئتیک ارسطو و هم در پوئتیک مدرن امبرتو اکو مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته است. هدف از این پژوهش، واکاوی فلسفی «جهان متن»، قابلیت تفسیری آن و نقش مخاطب در فرآیند خلق اثر در تاریخ فلسفه‌ی هنر است. نتایج پژوهش بیانگر اهمیت توجه به استراتژی متن، استراتژی مخاطب و نقش او در فرآیند خوانش اثر هنری در زیباشناسی کلاسیک و زیبایی‌شناسی مدرن است.

واژه‌های کلیدی

زیبایی‌شناسی دریافت، پوئتیک، پوئتیک مدرن، مخاطب، جهان متن.

مقدمه

خود، با اذعان به اهمیت پوئیتیک ارسطو در تاریخ زیبایی‌شناسی دریافت به بحث از توان تفسیری متن و نقش مخاطب پرداخته است. اکو در مطالعات زیباشناسی و نشانه‌شناسی خود به پیروی از سنت ارسطویی، تمام توجه خود را به ساختار اثر معطوف نمود؛ طوری که نقدش بر «بیانگری هنر» و زیباشناسی بندتو کروچه کاملاً متأثر از زیباشناسی ارسطو است. در واقع اکو در تحلیل‌های زیباشناختی از هنر و ادبیات معاصر در پوئیتیک مدرن خود با عنوان اثرگشوده، ضمن توجه به اهمیت ساختار اثر هنری بر بازی نمادها و نشانه‌های موجود در اثر تأکید می‌نماید و مناسبات نشانه‌ای در اثر هنری و فرایند تفسیرپذیری آنها را مورد دقت و بررسی قرار می‌دهد. آنچه که بیش از هر چیز در هنر و ادبیات مدرن توجه این اندیشمند ایتالیایی را به خود جلب کرده است، نقش فعال مخاطب در خوانش اثر و سهم او در فرایند آفرینش اثر هنری است. او در این رساله، با تأکید بر گشودگی اثر هنری و توجه به «استراتژی متن»^۱ و طرح موضوعاتی چون «خواننده‌ی نمونه»^۲ و «استراتژی نگارش»، نسبت میان متن و مخاطب را مورد تحلیل قرار می‌دهد.

در این مقاله با بررسی آرای زیباشناسی ارسطو و آرای زیباشناسی مدرن امبرتو اکو، رابطه مخاطب با جهان متن و زیبایی‌شناسی دریافت، هم در سنت ارسطویی در نقد ادبی کلاسیک و هم در نظریات امبرتو اکو در نقد ادبی مدرن مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته است. بنابراین سوال اصلی در این پژوهش آن است که در پوئیتیک ارسطو و پوئیتیک مدرن امبرتو اکو مخاطب چه جایگاهی در فرایند خلق اثر هنری دارد و اساساً رابطه او با جهان متن چگونه تبیین می‌گردد؟

یکی از موضوعات مهم در تحلیل‌های زیباشناسی و نقد آثار هنری، توجه به موقعیت مخاطب و نقش وی در خوانش متن و فرایند خلق اثر است که اصطلاحاً در زیباشناسی مدرن به آن «زیبایی‌شناسی دریافت» می‌گویند. در تاریخ فلسفه‌ی هنر، ارسطو نخستین اندیشمندی است که در پوئیتیک ضمن توجه به ساختار متن و موقعیت هنرمند در خلق اثر تراژیک، نخستین مبنای توجه به موقعیت مخاطب و زیبایی‌شناسی دریافت را ارائه نموده است. ارسطو در این کتاب، تحلیل و نقدی جالب توجه از ساختار اثر تراژیک، شکل روایی آن و تأثیر آن بر مخاطبان ارائه داده است که به نوبه‌ی خود از مهم‌ترین مباحث در تاریخ فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی دریافت محسوب می‌شود؛ چنانکه از نظر بسیاری از نویسندگان و منتقدین ادبی معاصر، پوئیتیک ارسطو نخستین اثر در زمینه‌ی نقد ادبی است. در دهه‌های اخیر که تحلیل ساختاری از متون ادبی رونق گرفت، بسیاری از نظریه‌پردازان بر اهمیت و نقش اساسی پوئیتیک در مطالعات ادبی و هنری تأکید نمودند؛ طوری که توجه نظریه‌پردازان مکتب شیکاگو و نیز وام‌داری اندیشمندان هرمنوتیک مدرن ادبی به این اثر ارزشمند، به خوبی نمایان است. از نظر این اندیشمندان، پوئیتیک، نخستین بیان زیبایی‌شناسی دریافت است و مواردی از قبیل «طرح و داستان»، «جهان متن»، «تأثیر متن بر مخاطب» و «فرایند آفرینش اثر هنری» را که از مهم‌ترین موضوعات در فلسفه هنر معاصر و زیباشناسی مدرن است، می‌توان در زیباشناسی ارسطو مشاهده کرد. امبرتو اکو (۲۰۱۶-۱۹۳۲)، یکی از مشهورترین نظریه‌پردازان معاصر در حوزه‌ی نشانه‌شناسی و هرمنوتیک مدرن است که در سیر مطالعات فلسفی

زیبایی‌شناسی دریافت از دیدگاه ارسطو

خرد و کاربرد آگاهانه‌ی قواعد و مهارت‌ها صورت نمی‌پذیرد؛ در حالی که هنر به معنای «ساختن»، «ابداع کردن» و «خلق کردن» است.^۳ به عبارت دیگر، هنر پدیده‌ای پویا است که در آن فرایند سازندگی و تولید براساس یک غایت مشخص انجام می‌گیرد. از این رو تعقل و دانایی در جریان آفرینش هنری نقش به‌سزایی دارد؛ طوری که می‌توان گفت هنر، حاصل فرآیندی عقلانی و غایت‌مندانه است (Aristotle, 2009, 141).

مطابق با زیباشناسی ارسطو، هنر در جهان پویه‌ها و روندها شکل می‌گیرد و از مفاهیمی حاصل می‌شود که ریشه در تجربه و معرفت انسان دارد. پس اثر هنری در بردارنده‌ی معنا و محتوایی کلی است و صرفاً بینش خاص هنرمند را تجسم نمی‌بخشد. ارسطو در پوئیتیک ضمن تمایز نهادن میان عمل شاعر و مؤرخ مدعی است که شاعر براساس تقلید از صفات عالی یا نازل و با طرح رخدادهای احتمالی از محدوده‌ی تنگ و بسته‌ی رویدادهای بالفعل پافراتر

ارسطو در نقد ادبی و آرای زیباشناسی خود در خصوص زیبایی‌شناسی دریافت و موقعیت مخاطب، به طور مستقل به بحث نپرداخته است. از این رو برای اینکه بتوان به فهم و درک درستی در خصوص فرایند خوانش متن و جایگاه مخاطب از دیدگاه ارسطو دست یافت، باید آرای زیباشناسی وی را از منظر زیبایی‌شناسی دریافت مورد بازخوانی قرار داد. بالطبع در این بازخوانی باید «فرایند خلق اثر هنری»، «جهان متن»، «موقعیت هنرمند» و «موقعیت مخاطب» در زیباشناسی ارسطو مورد واکاوی و بررسی قرار گیرد.

فرایند خلق اثر هنری و جهان متن

از نظر ارسطو، هنر عبارت است از ایجاد و تولید آگاهانه‌ای که مبتنی بر خرد و معرفت است. بنابراین نظر، هرگز تولید ناشی از غریزه‌ی صرف، هنر محسوب نمی‌شود؛ زیرا این نوع تولید براساس

تنها زمانی يك شیء زیبا خواهد بود که میان اجزای آن، نظم، تناسب و هماهنگی وجود داشته باشد. برای مثال او در پوئتیک در توصیف تراژدی می‌گوید که پی‌رنگ و طرح داستان باید دارای طول و اندازه‌ی مناسبی باشد تا در یاد و خاطره‌ها باقی بماند و یا در جای دیگر در توصیف زیبایی به صفت «کرانمندی»^۴ اشاره می‌کند. از نظراو، تنها پدیده‌هایی که کرانمند بوده و ذهن و احساس مخاطب را تحت تاثیر قرار می‌دهد، زیبا خواهد بود (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۶).

بنابراین در زیباشناسی ارسطو ادراک‌پذیری اثر هنری از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. او با معرفی خصوصیات و ویژگی‌های زیباشناسی، نظم و وحدتی را در اثر هنری جستجو می‌کند که موجب خرسندی و حطّ مخاطب می‌گردد. از مهم‌ترین نکات در نقد ادبی ارسطو، همین توجه به وحدت اثر هنری و ادراک‌پذیری و دریافت آن توسط مخاطب است که آرای زیباشناسی وی را به نقد ادبی جدید و هرمنوتیک مدرن پیوند می‌دهد.

بدین ترتیب برخلاف باور رایج، زیباشناسی ارسطو هرگز به تحلیل ساختاری متن و فعالیت هنرمند محدود نمی‌شود؛ بلکه او در تحلیل‌های هنری خود، یکی از نخستین مباحث را در خصوص زیبایی‌شناسی دریافت پیش کشیده است. چنان‌که در پوئتیک مفهوم «بازشناخت»^۵ حول محور مخاطب می‌گردد؛ زیرا در اینجا از احساس شگفتی و اعجابی یاد می‌شود که اثر هنری در مخاطب برمی‌انگیزد؛ و یا در بخش دیگر ارسطو به نکته‌ای اشاره می‌کند که در زیباشناسی مدرن نیز از اهمیت زیادی برخوردار است؛ او یادآور می‌شود که شاعر باید هنگام طرح و نظم افسانه و همچنین در موقع تألیف اثر تا جایی که امکان دارد، خود را به جای تماشاگر بگذارد (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۴۳). نکته مهم و اساسی در اینجا آن است که هنرمند با در نظر گرفتن موقعیت مخاطب و میزان تاثیر پذیری او از اثر هنری، عملکرد و وجه ارتباطی اثر را سنجیده و براساس آن دست به آفرینش هنری می‌زند.

همچنین در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی دریافت می‌توان به مفهوم «کاتارسیس»^۶ در پوئتیک اشاره کرد (نک ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۱). هرچند صاحب‌نظران از کاتارسیس برداشت‌ها و تفسیرهای گوناگونی داشته‌اند، اما به نظر می‌رسد مهم‌ترین تفسیر همان دریافت مخاطب از اثر و تأثیرپذیری روحی و تزکیه‌ی درونی وی است. البته باید متذکر شد هرچند ارسطو در تحلیل‌های ادبی خود به موقعیت متن و نسبت آن با مخاطب توجه دارد؛ اما با این حال نمی‌توان زیباشناسی ارسطو را به معنای دقیق کلمه، زیبایی‌شناسی دریافت نام نهاد. زیرا به نظر می‌رسد در نگرش ارسطویی، ذهن مخاطب همانند لوح صاف و نانوشته‌ای است که صرفاً از پدیده‌های عالم خارج و از آن جمله از اثر هنری متأثر می‌شود. بنابراین او در مواجهه با اثر هنری بدون آن‌که کوچک‌ترین سهمی در فرآیند آفرینش هنری داشته باشد، فقط دچار درگیری عاطفی و احساسی با اثر می‌شود و در نهایت از طریق رویارویی با اثر، به نیت مؤلف و معنای متن پی می‌برد. در حالی‌که یکی از مهم‌ترین موضوعات در زیباشناسی مدرن، نقش مخاطب در فرآیند آفرینش متن و مشارکت او در خلق معنای تازه در اثر است؛ چنان‌که مفاهیمی

می‌نهد و جهان تازه‌ای را می‌آفریند؛ جهان خودبسنده‌ای که اجزایش از همین جهان موجود ساخته شده اما فراتر از آن می‌رود. بدین ترتیب از نظر ارسطو هنرمند در فرآیند خلق اثر، جهان راستین تازه‌ای را می‌آفریند که در آن نیازی به تقلید صرف از جهان موجود نیست؛ طوری که می‌توان گفت شاعر برخلاف مؤرخ که محصور در افق رویدادها و رخدادهای بالفعل است از جهانی نو با افق‌های تازه خبر می‌دهد (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۹-۱۲۸).

هرچند از نظر ارسطو هنر امری تقلیدی است، اما هرگز تقلید هنری به معنای نسخه برداری جزء به جزء و یا بازتولید آن نمی‌باشد. از نظراو، تقلید در فعالیت هنری، همیشه با تجربه‌ای آزاد و خلّاقانه همراه است که کل جریان آفرینش هنری را در برمی‌گیرد. به عبارت دیگر در فعالیت هنری نوعی فرآیند آفرینش و خلق دنبال می‌شود که ماحصل آن حقیقتی هنری است که در گوهر خود با موضوع تقلید همانندی دارد؛ اما در هستی بی‌واسطه‌اش به آن وابسته نیست و در جهان متن و دلالت‌های معنایی گوناگون قرار می‌گیرد.

هنرمند، اثر هنری و مخاطب

از نظر ارسطو، هنرمند به تقلید محض از طبیعت دست نمی‌زند بلکه تنها واقعیت را ذهنی و درونی کرده و آن را بنابر قاعده‌ها و رمزگان بیان هنری دوران شکل می‌دهد. بر همین اساس او شعر را فلسفی‌تر از تاریخ می‌داند؛ زیرا برخلاف تاریخ که فقط گزارشی از امور جزئی و وقایع تاریخی است، شعر در بردارنده‌ی محتوایی کلی است که به دریافت مخاطب وابسته است. از این رو می‌توان گفت هنر حقیقت تازه‌ای را می‌آفریند که ریشه در زندگی و اندیشه‌ی آدمی دارد و به همین دلیل مخاطب قادر است تا آن را دریافت کند (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۹).

بنابراین ارسطو اثر هنری را حاصل از خود به‌درشدگی هنرمند و بیوند او با الهگان شعر و موسیقی نمی‌داند. از نظرو وی، اثر هنری حاصل کنشی عقلانی و غایت‌شناسانه است و هرگز نباید آن را نتیجه‌ی دیوانگی الهی و کشف و شهود هنرمند به‌شمار آورد. به عبارت دیگر، آفرینش هنری دارای نظام و قواعد مشخص و معینی است؛ به‌گونه‌ای که گریز از معیارهای عقلانی و یا اغراق در آنها را بر نمی‌تابد. بر همین اساس، از نظر این اندیشمند یونانی، مفهوم «زیبایی آرمانی»، بیرون از زندگی زمینی وجود ندارد و در نهایت باید هنر را در پرتو همین زندگی زمینی شناخت. بدین ترتیب ارسطو در تحلیل‌های زیباشناختی خود به متن و ساختار آن توجه نمود. او در پوئتیک تلاش کرده است تا اصول و قواعد ساختار هنری را ارائه دهد؛ اصولی که هنرمند با تبعیت از آنها می‌تواند يك اثر هنری زیبا و مطلوب را بیافریند.

مخاطب و زیبایی‌شناسی دریافت

از نظر ارسطو، مفهوم زیبایی چه در اثر هنری و چه در پدیده‌های زیبا، متضمن نظم، تناسب، تقارن و اندازه‌ی مناسب است. پس

از قبیل «نقش مخاطب»^۷، «لذت متن»^۸ و «بازی با متن» در زیباشناسی مدرن دلالت بر همین موضوع دارد.

زیبایی‌شناسی دریافت در پوئتیک مدرن امبرتو اکو

امبرتو اکو تحلیل‌های زیباشناختی خود از نقد ادبی مدرن و فرآیند تفسیرپذیری متن را در اثر گشوده (۱۹۶۲) ارائه داده است. این کتاب شامل مجموعه مقالاتی درباره هنر باروک و هنر مدرن است. اکو در این مجموعه مقالات، با تأکید بر خصیصه جنبش و حرکت در هنر و معماری باروک و همچنین ویژگی ناپایداری و دگرگونی شکل و معنا در هنر مدرن به بحث درباره نقش مخاطب در فرآیند آفرینش اثر هنری پرداخته است. از نظر بسیاری از منتقدین، اثر گشوده درسنامه‌ای نظری در زمینه شناخت مبانی و اصول زیباشناسی هنر مدرن است (Bondanella, 1997, 23). اکو بعدها مجموع آرای زیباشناسی خود در خصوص گشودگی و قابلیت تفسیری اثر را به طور منسجم‌تر در نقش خواننده (۱۹۷۹) منتشر نمود. امبرتو اکو در زیباشناسی خود با تأکید بر موقعیت مخاطب در مواجهه با آثار هنری، از جمله سبک باروک و سبک مدرن اذعان می‌دارد مهم‌ترین ویژگی اثر هنری، «گشودگی»^۹ آن به روی اشکال مختلف تفسیر است. او در تبیین این موضوع در بخش اول اثر گشوده با عنوان «نظریه‌ی ادبی اثر گشوده» به سخنی از افلاطون در رساله‌ی سوفیست استناد می‌کند. از نظر افلاطون، نقاشان در به تصویر کشیدن مُدل خود نمی‌توانند نسبت درست و واقعی میان اجزای آن را رعایت کنند؛^{۱۰} به همین دلیل آنان سعی می‌کنند تا نسبت‌ها را چنان ترسیم کنند تا آن چیزی که پدید می‌آورد، زیبا به نظر آید (Eco, 50, 1989). بر این اساس، اکو استدلال می‌کند که اثر هنری بنا به ماهیت خود گشوده است؛ زیرا نه پایبند تقلید مطلق است و نه اساساً می‌تواند چنین باشد.

اکو در پوئتیک مدرن خود در پرتو توجه به آثار هنری باروک و مدرن، بر گشودگی و تفسیرپذیری اثر هنری تأکید می‌کند و با طرح موضوعاتی چون «استراتژی متن»، «خواننده‌ی نمونه»، «استراتژی نگارش»، «جهان متن» و «فرآیند تفسیر» به تبیین آرای زیباشناسی خود می‌پردازد.

گشودگی اثر هنری در مکتب باروک

از نظر اکو در تاریخ هنر مفهوم گشودگی و تفسیرپذیری اثر به تمام معنا در مکتب باروک - اواسط قرن شانزدهم تا اواسط قرن هفدهم - اتفاق افتاد. در این مکتب هنری، فرم اثر مملو از کنش و حرکت می‌شود و بدین ترتیب یک اثر هنری باروک تصویری از یک جهان بی‌ثبات و سیال را به مخاطب عرضه می‌کند که مهم‌ترین مشخصه‌اش تفسیرپذیری آن است. به طور مثال هنرمند نقاش با استفاده از رنگ‌ها و ترکیب‌های تازه و نیز با اغراق در تزیین و تصویرسازی صحنه‌های مذهبی می‌خواهد تا هیجان و احساسات مخاطب را برانگیزد؛^{۱۱} یا

معمار و هنرمند مجسمه‌ساز در این سبک تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد تا با استفاده از خطوط مُدور، عنصر حرکت و جنبش را در اثرش بیافریند. نمادهای مُتمموج، خطوط مُتقاطع، سردرهایی با خطوط شکسته و مُدور در معماری باروک هریک به زبان رمز اشاره به مفهوم حرکت، سیالیت معنا و تفسیرپذیری آن دارد. در هنر موسیقی نیز هنرمندانی چون باخ و مونته‌وردی با هدف برانگیختن احساسات و سرشوق آوردن مخاطبین آثاری شکوهمند خلق نمودند. در ادبیات باروک هم چنین شرایطی حاکم است؛ طوری که می‌توان گفت مهم‌ترین ویژگی آثار ادبی باروک ابهام، تظاهر، تناسخ و تغییر چهره، مسخ شدن و تجسم بخشیدن به همه‌ی اشیاء و حتی «مرگ» است. این سبک سرشار از صنایع ادبی مثل تشبیه، مجاز، کنایه و استعاره است؛ پس بدین معنا باروک ادبی، هنر حرکت است و البته نه فقط توصیف زیبا و استادانه‌ی حرکت، بلکه درک حرکت به عنوان نخستین و اصلی‌ترین واقعیت هستی (Eco, 1989, 52).

امبرتو اکو مدعی است عمده‌ترین تفاوت رنسانس و باروک در همین نکته‌ی ظریف نهفته است که رنسانس انسان را موجودی ابدی و کامل می‌بیند که زمان بر او تأثیری ندارد؛ در حالی که باروک بیش از هر چیز بر عنصر حرکت و عدم ثبات تکیه دارد. این سبک با تردید در قطعیت نشانه‌ها و باور به آزادی حرکات در بازی نشانه‌ها، نوعی هنر و ادبیات بی‌حد و مرز را به نمایش می‌گذارد. در واقع عنصر حرکت در هنر باروک باعث می‌شود تا اثر کاملاً از قابلیت تفسیری برخوردار شود. مخاطب در مواجهه‌ی با اینگونه آثار، به حدس و گمانه‌زنی می‌پردازد و دائماً آن را از زوایای گوناگون مورد توجه قرار می‌دهد تا از این طریق به دریافتی از آن دست یابد. به بیان دیگر، مخاطب در مواجهه با آثار هنری باروک، رو در روی دنیایی روان قرار می‌گیرد که دائماً قدرت ابتکار و خلاقیت وی را برمی‌انگیزد. از این رو مخاطب در هنگام خوانش این قبیل آثار قواعد متعارف را به گوشه‌ای می‌نهد و به رمزگشایی و تفسیر اثر می‌پردازد (Eco, 1989, 57).

گشودگی اثر در هنر مدرن

امبرتو اکو در اثر گشوده با اشاره به آرای استفان مالارمه^{۱۲} (۱۸۴۲-۱۸۹۸) شاعر و نظریه‌پرداز شعر نو، گشودگی معنا و عنصر «حرکت در اثر»^{۱۳} را از آثار سمبولیست‌ها تا آثار مدرن دنبال می‌کند. از نظر اکو، گشودگی متن در ادبیات معاصر، بیش از هر چیز در آثار کافکا به خوبی ظهور یافته است. در آثار این نویسنده‌ی فرانسوی مفاهیمی از قبیل «محاكمه»، «انتظار»، «محکومیت»، «مسخ» و «شکنجه» هریک به غیر از موقعیت‌های روایی‌شان در معنای بی‌واسطه‌ی ادبی خود نیز مورد فهم قرار می‌گیرند. بنابراین برخلاف حکایت‌های تمثیلی سده‌های میانه که لایه‌های معانی در آنها به شکل انعطاف‌ناپذیری مشخص می‌شوند، نمادهای به‌کاررفته در آثار کافکا را نمی‌توان با یک دلیل قاطع و یا براساس یک الگوی مشابه در جهان تعریف نمود. از این رو برداشت‌های اگزیستانسیالیستی، خدانشناختی و نیز تفاسیر روان‌شناختی و بالینی از آثار کافکا، هریک به منزله توان تفسیری و پایان‌ناپذیری

قراری گیرد که در یک طرف اثر با مجموع نشانه‌ها و قراردادهای خود و در طرف دیگر مخاطب و نحوه‌ی دریافت و فهم او اثر قرار دارد. مخاطب در مواجهه‌ی با اثر با کشف مناسبات عناصر درون متنی به خوانش متن می‌پردازد و به پشتوانه‌ی فرهنگی و گنجینه‌ی اجتماعی‌اش به سطحی از معنا دست می‌یابد. پس بدین معنا در هنگام خوانش متن به جای بی‌آیندهای تک معنا، گسترده‌ای از احتمالات و ابهامی در موقعیت‌ها ایجاد می‌شود که گزینش‌های تفسیری را به همراه دارد (Eco, 1992, 64).

بدین ترتیب از نظر اکو اثر هنری مکانی برای «به‌وجود آمدن مداوم مناسبات درونی» است که مخاطب باید آن را کشف کند و برگزیند. پس بدین معنا مخاطب با خوانش خود از اثر و کشف مناسبات آن، در فرآیند خلق و آفرینش آن همکاری می‌کند. هم‌چنان که ملاحظه می‌شود اکو در نقد ادبی‌اش برخلاف ارسطو به دنبال شناسایی نیت هنرمند و کشف معنای قطعی و نهایی متن نیست؛ بلکه او با تأکید بر «گشودگی متن» به نقش مخاطب و سهم او در فرآیند خلق اثر توجه دارد.

استراتژی متن

اکو آثار را به دو دسته‌ی «متون آفریننده» و «متون غیرآفریننده» تقسیم می‌کند. «متون غیرآفریننده» شامل آثار نظری و علمی می‌شود. در این‌گونه آثار، نویسنده به ارائه‌ی دیدگاه‌ها و نقطه‌نظرات خود درباره‌ی یک موضوع خاص می‌پردازد. به عبارت دیگر نویسنده سعی می‌کند تا در اثر خود، ابعاد مختلف نظریاتش را به روشنی بیان کند و نقطه‌ی مبهمی برجای نگذارد. در این‌گونه آثار واژگان برای پنهان داشتن عقاید و ایجاد ابهام معنایی نگاشته نشده‌اند؛ بلکه آنها ارائه شده‌اند تا دیدگاه‌های مؤلف خود را شرح و بیان نمایند. از این‌رو در این قبیل متون، مؤلف اثر می‌تواند با برداشت خاصی که به نظرش نادرست می‌آید مخالفت کند (Eco, 1979, 138). از نظر اکو، «متون آفریننده» همان آثار ادبی و هنری است و هدف از خلق این‌گونه آثار ارائه‌ی منطقی ایده‌ها نیست، بلکه هدف ایجاد ابهام است؛ زیرا در نگاه هنرمند هیچ چیز قطعی نیست و همه چیز در نوعی ابهام و پوشیدگی فرورفته است. به عبارت دیگر از نظر اکو هرچند می‌توان برداشت‌ها و تفسیرهای مختلفی از یک اثر هنری داشت، اما هرگز نمی‌توان با صراحت معنای خاصی را به مؤلف آن نسبت داد؛ زیرا مؤلف در اثرش با استفاده از مجازهای بیان و ایجاد ابهام، خواننده را به بازی با متن فرا می‌خواند و نتیجه‌گیری را به وی می‌سپارد. در واقع «عدم قطعیت معنا» در متون آفریننده باعث می‌شود تا اثر در هاله‌ای از ابهام و پوشیدگی فرورود و از این‌رو در معرض تفسیرها و برداشت‌های مختلف قرارگیرد و به تعبیر اکو به روی اشکال گوناگون تفسیر «گشوده» گردد (Eco, 1979, 140).

«استراتژی نگارش» و «استراتژی مخاطب»

از نظر امبرتو اکو، اثر ادبی نه حاصل کشف و شهود هنرمند است

این متون به شمار می‌آیند (Eco, 1989, 53-54). از نظر اکو ابهام و پوشیدگی معنا در آثار کافکا باعث گشودگی آن می‌گردد. از این‌رو در این آثار به جای جهانی منظم با قاعده‌ها و ضوابط کاملاً مشخص، جهانی منحصر به فرد بنا شده که قابلیت تفسیری فراوانی دارد.

اکو نه تنها در ادبیات بلکه در هنرهای تجسمی و موسیقی مُدرن نیز مفهوم حرکت و پویایی را در اثر دنبال می‌کند. اکو در زمینه‌ی هنرهای تجسمی به آثار الکساندر کالدرا (۱۹۸۹-۱۹۷۶) اشاره می‌کند. مجسمه‌های کالدرا از قطعات سبک و رنگارنگی ساخته شده که با جابه‌جایی در فضا، ترکیب تصویری تازه‌ای می‌آفریند و بدین سان گستره‌ی امکانات معنایی زیادی را در برمی‌گیرد^{۱۴}. او همچنین با توجه به آثار موسیقی استراوینسکی^{۱۵}، اشتهاکوزن^{۱۶}، هانری پوسور^{۱۷} و بولتز^{۱۸} گشودگی معنا و تفسیرپذیری این آثار را مورد توجه قرار می‌دهد. او در اینجا به نمونه‌هایی از آثار موسیقی مُدرن اشاره می‌کند که از قابلیت تفسیری فراوانی برخوردارند. این آثار از ساختاری برخوردارند که تفسیر نوازنده می‌تواند به آن معنای تازه‌ای ببخشد. به عبارت دیگر در این‌گونه آثار، نحوه اجرا و تفسیر نوازنده از آن، ساختار جدید و بدیعی می‌آفریند و شنونده نیز به نوبه‌ی خود در هر بار شنیدن گویی با پدیده‌ای نو توأم با معانی و تفاسیر تازه روبرو می‌شود (Eco, 1989, 48-49). شایان ذکر است مفهوم «گشودگی» در موسیقی مُدرن به قدری نزد اکو الهام‌بخش است که نام پوئتیک خود را به پیروی از موسیقی مُدرن «opera aperta» یا همان «اثر گشوده» نام نهاد (Eco, 1989, 47).

هم‌چنان که مشاهده می‌شود امبرتو اکو در اثر گشوده با دقت بر آثار مختلف هنری از جمله هنرهای تجسمی، موسیقی و ادبیات در صدد است تا شناختی از ساخت اثر ادبی آنها ارائه دهد. او در نقد ادبی‌اش با اعلان خصیصه‌ی «گشودگی» به‌عنوان مهم‌ترین شاخص هنر مُدرن بر قابلیت تفسیری آن و مشارکت مخاطب در فرآیند آفرینش معنایی آن تأکید می‌کند. او در مجموعه جستارهای خود در این کتاب در پی اثبات این نکته‌ی اساسی است که اثر هنری بر پایه ایجاد «ابهام»^{۱۹} و پوشیدگی معنا خلق می‌شود و همین ویژگی باعث می‌گردد تا اثر هنری به روی شکل‌های مختلف تفسیر گشوده گردد. بنابراین اکو مدعی است اثر هنری در بردارنده‌ی پیام (هایی) پوشیده است که در آن تعداد زیادی مدلول در دال واحدی به سر می‌برند و از این‌رو همواره می‌تواند در معرض تفسیرهای مختلفی قرارگیرد (Eco, 1989, 62).

فرآیند تفسیر و خوانش متن

اکو در تحلیل‌های زیباشناختی‌اش در اثر گشوده بر خود اثر و ویژگی ارتباطی آن تأکید می‌کند. از نظری اثر هنری نظامی از نشانه‌هاست که نسبت عناصر درون متنی زمینه را برای ایجاد تفسیرهای گوناگون فراهم می‌سازد. ظاهراً او به تأثیر از نمودار ارتباطی یا کوبسن و نشانه‌شناسی پیرس به نحوی فرآیند تفسیرپذیری و وجه ارتباطی اثر با مخاطبان را دنبال می‌کند (Eco, 1990, 49). در این نگرش، اثر هنری در یک کنش ارتباطی

نگرش، تمام جاذبه‌ی خواندن در این امر نهفته است که مخاطب همواره براساس حدس و گمانه‌زنی‌هایش وارد دنیای متن می‌شود و آینده‌ی متن را پیش‌گویی می‌کند. از سوی دیگر متن نیز به‌طور مُرتب حدس و گمانه‌زنی‌های مخاطب را می‌آزماید و اگر فرضیه‌ای در متن ثابت شود، براساس آن فرضیه‌های تازه‌ای شکل می‌گیرد. از این رو می‌توان گفت هر اثری در بردارنده‌ی سلسله‌ای از علامت‌ها و نشانه‌هاست؛ چنان‌که براساس نخستین علامت‌ها، مخاطب فرضیه‌ای را می‌سازد و سپس آن را با علامت‌ها و نشانه‌های بعدی می‌سنجد و به‌همین ترتیب فرآیند خواندن متن با سلسله‌های پی‌درپی از طرح فرضیه‌های اصلی و فرعی پیش می‌رود و مخاطب وارد بازی با متن و تفسیر آن می‌شود (Ingarden, 1973, 139).

اثرگشوده، اثر بسته

امبرتو اکو، متون آفریننده را براساس شرایط استراتژی نگارش آن و نیز موقعیت مخاطب و نوع همکاری‌اش با متن به دو دسته‌ی «اثرگشوده» و «اثر بسته»^{۲۳} تقسیم می‌کند. در تحلیل‌های زیباشناختی اکو، اثر بسته به اثری اطلاق می‌شود که چندان قدرت خلاقیت و آفرینش مخاطب را به دنبال ندارد. در این نوع آثار، مؤلف در طراحی اثر خود در بند رعایت قاعده‌ها و قوانین ساختار روایی باقی می‌ماند و حتی نوآوری‌هایش، شکل اثر را دگرگون نمی‌کند. این‌گونه آثار براساس طرحی غیرمنعطف بنا شده‌اند و در مسیری از پیش تعیین شده به حرکت درمی‌آیند؛ چنان‌که آثاری از قبیل مجموعه داستان‌های جیمز باند یا فلینگ در عرصه‌ی ادبیات در ردیف آثار بسته قرار می‌گیرند. این اثر ادبی، در بردارنده‌ی مجموعه‌کنش‌هایی است که براساس طرحی مناسب و از پیش تعیین شده در کنار هم قرار گرفته‌اند (Eco, 1979, 131).

امبرتو اکو مدعی است در حین قرائت «اثر بسته»، متن موقعیت‌هایی مُتوالی را برای حدس و گمانه‌زنی مخاطب پدید می‌آورد و هریک از این موقعیت‌ها می‌تواند به‌طور بالقوه، هزاران تفسیر ممکن را به همراه داشته‌باشد؛ اما در عین حال در هر مرحله، متن بدون ایجاد ابهام مشخص می‌کند که در جهان داستان چه مواردی باید واقعیت پنداشته شوند. از این رو ساختار روایی داستان در اثر بسته، چنین اجازه‌ای به مخاطب نمی‌دهد تا هرگونه تفسیری از آن داشته‌باشد. در واقع قواعد بازی ساختار داستانی در این‌گونه آثار چنین تفاسیری را پیشاپیش غیرممکن می‌سازد (Eco, 1979, 9).

البته باید توجه داشت از نظر اکو، هر اثر بسته‌ای را می‌توان به تعبیری گشوده دانست؛ زیرا این‌گونه آثار نیز به‌نوبه‌ی خود می‌تواند به‌طور مختلفی در معرض تفسیر قرارگیرد. به‌عنوان مثال داستان‌های جیمز باند یا فلینگ می‌تواند انواع خوانش‌های مختلف را با توجه به زوایای گوناگون و علائق مختلف خوانندگان پدید آورد. بنابراین داستان‌های جیمز باند را می‌توان به شیوه‌های گوناگونی بررسی کرد. به‌عنوان نمونه ممکن است فردی این

و نه حاصل به‌کار بستن صرف قاعده‌های ساختاری؛ بلکه برای خلق یک اثر ادبی، باید مراحل مختلفی را پشت سر نهاد. به‌عبارت دیگر از نظر او برای خلق یک اثر ادبی، یک ایده‌ی اولیه همراه با مراحل بسیار دقیق از یک فرآیند وجود دارد که در نهایت به غایت خود می‌رسد (اکو، ۱۳۸۵، ۶۶). مهم‌ترین نکته در پوئتیک روایت امبرتو اکو همین است که مؤلف براساس یک ایده‌ی مؤلف، جهان اثر را طراحی می‌نماید و بر مبنای این طرح، داستان خود را روایت می‌کند. بر این اساس، اکو معتقد است در هر اثر ادبی، پیش از هر چیز یک «جهان» ساخته می‌شود؛ بدین صورت که مؤلف براساس «طرحی»^{۲۴} که برمی‌گزیند، جهان «داستان»^{۲۵} خود را می‌سازد.

اکو در نقد ادبی‌اش به تبع فرمالیست‌های روس، دو مفهوم طرح و داستان را در هر اثر ادبی از هم متمایز می‌سازد. «طرح» همان ساختار و چارچوبی است که حوادث داستان در قالب آن اتفاق می‌افتد و به‌صورت بالفعل در اثر وجود دارد و مؤلف شکل روایی آن را انتخاب کرده است. از این رو طرح، گسست‌های زمانی دارد و حرکت آن الزاماً به‌سوی آینده نیست و ضرب‌آهنگش نیز لزوماً با زمان گاهنامه‌ای هم‌خوانی ندارد. خواننده هنگام خوانش اثر از طریق طرح اثر به‌سوی داستان پیش می‌رود و آن را درمی‌یابد. «داستان» به‌صورت بالقوه در ذهن خواننده تحقق می‌یابد و منطق‌نهایی تمامی کنش‌ها، قاعده‌ی اصلی ارتباط‌ها و حضور شخصیت‌ها، جریان کامل رخدادها - اعم از رخداد‌های بیان‌شده و بیان‌نشده در طرح - و حرکت مشروط به زمان روایت را در برمی‌گیرد. بدینسان بسیاری از نکته‌ها که در طرح ناگفته باقی مانده است با خوانش خواننده تحقق پیدا می‌کند (Eco, 1979, 129-130). امبرتو اکو در این باره از «توان پراتنسازی» خواننده یاد می‌کند. از نظر وی، تمام جذابیت خواندن داستان، در آزادی خواننده نهفته است. خواننده در هنگام خواندن اثر در موقعیتی قرار می‌گیرد که خود آن را نساخته است اما می‌تواند بدان شکل تازه‌ای دهد. در واقع خواننده از طریق عناصر موجود در طرح وارد دنیای متن می‌شود و از طریق حدس و گمانه‌زنی، داستان را می‌سازد (Eco, 1979, 131).

همچنان که ملاحظه می‌شود از مهم‌ترین موضوعات در استراتژی نگارش، علاوه بر تمایز میان طرح و داستان، توجه به موقعیت مخاطب در داستان و نحوه‌ی خوانش وی از اثر است. در این باره اکو می‌گوید حتی مؤلف در حین نگارش، همواره موقعیت مخاطب فرضی را در ذهن مجسم می‌سازد و دائماً طرح اثر خود را از زوایای دید این مخاطب فرضی مورد توجه قرار می‌دهد. البته اکو در اینجا متذکر می‌شود که قابلیت آفرینندگی اثر هنری همواره باعث می‌شود تا عناصر طرح اثر در حین تألیف در ذهن مؤلف یک داستان را خلق کند؛ اما پس از پایان تألیف اثر و در فرآیند ارتباط با مخاطبان، این عناصر در ذهن مخاطب نمونه داستان (های) تازه‌ای را می‌آفریند.

شایان ذکر است موقعیت مخاطب در داستان از نظر اکو همان معنای استراتژی مخاطب نزد اینگاردن است که بعدها در مکتب کنستانتس از اهمیت زیادی برخوردار شد. در این

ظاهراً در اینجا امبرتو اکو به همان اصل آشنایی‌زدایی فرمالیست‌های روس توجه دارد. بنابراین اصل آشنایی‌زدایی، گوهر هنر در ابهام و پوشیدگی معنایی اثر هنری نهفته است و همین امر باعث می‌شود تا اثر در معرض فرآیند تفسیر قرار گیرد. از نظر اکو، مخاطب در مواجهه با اثر هنری با رمزگشایی نمادها و نشانه‌های به کار رفته در آن و از طریق حدس و گمانه‌زنی به تفسیر اثر می‌پردازد. البته باید توجه داشت تفسیرپذیری و گشودگی اثر در زیباشناسی اکو بدین معنا نیست که مخاطب می‌تواند هرگونه برداشت و تفسیر دل‌خواهی از متن داشته باشد؛ بلکه تنها زمانی اثر به‌روزی تفسیری خاص گشوده می‌گردد که این تفسیر از یک سو مطابق با «انسجام درونی متن» باشد و از سوی دیگر از جانب سایر مخاطبین هم، چنین برداشت و تفسیری انعکاس یابد.

از نظر اکو، در همکاری میان متن گشوده و مخاطب، از یک سو متن گام به‌گام مخاطب را به سوی احتمالات مختلف راهنمایی می‌کند و در هر مرحله راه‌های بسیاری را به‌عنوان مسیرهای هم‌تراز به او ارائه می‌دهد و از سوی دیگر مخاطب نیز با توجه به استراتژی حاکم بر متن و رعایت انسجام درونی آن دست به قرائت متن می‌زند و بدین ترتیب در حین خوانش اثر، نیت متن بر او آشکار می‌گردد. از این رو می‌توان گفت در مواجهه با متن گشوده، یک چرخه‌ی تفسیری میان متن و مخاطب برقرار می‌شود و به‌واسطه‌ی تعامل بین این دو، نیت متن آشکار می‌گردد (Eco, 1992, 64).

داستان‌ها را به‌منظور بررسی ماهیت جنگ سرد و یا دنیای پس از جنگ مطالعه کند و یا فرد دیگری این داستان‌ها را با هدف بررسی شیوه‌ی به‌تصویرکشیدن زنان در دهه‌ی پنجاه در روسیه بخواند و ... با این وجود، این خوانش‌ها با نیت متن هم‌خوانی ندارد. متن قصد ندارد تا تمامی این خوانش‌های مختلف را در ذهن خواننده برانگیزد؛ بلکه وظیفه‌ی اصلی متن عبارت است از این‌که مخاطب را از میان طرحی که مبتنی بر قاعده‌ی ساختار روایی و قواعد بازی داستانی است، به نیت متن رهنمون شود. از این رو اکو قابلیت گشودگی آثار بسته را «رمزگشایی اشتباه» می‌خواند (Eco, 1979, 9).

امبرتو اکو دسته‌ی دوم از متون آفریننده را، آثار گشوده می‌خواند. این دسته از متون - نظیر آثار کافکا - مبتنی بر ابهام‌اند و همین ویژگی ابهام و پوشیدگی معنا در این‌گونه آثار باعث می‌شود تا همواره به‌سوی اشکال گوناگون تفسیر گشوده باشند. ظاهراً وجه مشترک آثار گشوده، معمولاً همان رهایی از بند قاعده‌ها و ساختارهای روایی آن است؛ بدین معنا که مؤلف با سرپیچی از قاعده‌های تکراری شناخته‌شده از یک سو و ابداع و ایجاد رمزگان و قاعده‌های تازه از سوی دیگر، اثری بدیع می‌آفریند که همواره حدس و گمانه‌زنی‌ها و قدرت آفرینش مخاطب را به‌همراه دارد. از این رو این‌گونه آثار همواره خواهان آفرینش و ایجاد مخاطب تازه است (Eco, 1979, 48).

نتیجه

می‌شود تا اثر به‌روزی اشکال مختلف تفسیر گشوده گردد. از نظر اکو، اثر هنری مکانی برای «به‌وجود آمدن مداوم مناسبات درونی» است که مخاطب باید آن را کشف کند و برگزیند. در واقع مخاطب با خوانش خود از اثر و کشف مناسبات نشانه‌ای نهفته در آن در فرآیند خلق و آفرینش اثر هنری همکاری می‌کند. هم‌چنان که ملاحظه می‌شود اکو در نقد ادبی‌اش برخلاف ارسطو، به‌دنبال شناسایی نیت هنرمند و کشف معنای قطعی و نهایی اثر نیست؛ بلکه با تأکید بر «گشودگی متن» به نقش مخاطب و سهم او در فرآیند خلق اثر توجه دارد. البته باید توجه داشت گشودگی اثر در زیباشناسی اکو بدین معنا نیست که مخاطب می‌تواند هرگونه برداشت و تفسیر دل‌خواهی از آن داشته باشد؛ بلکه تنها زمانی اثر به‌روزی تفسیری خاص گشوده می‌گردد که این تفسیر مطابق با «انسجام درونی» متن باشد. از این رو می‌توان گفت مطابق با هرمنوتیک مدرن امبرتو اکو در خوانش اثر هنری - به‌مثابه‌ی متن گشوده - یک چرخه‌ی تفسیری میان متن و مخاطب برقرار می‌شود و به‌واسطه‌ی تعامل بین این دو، نیت متن آشکار می‌گردد؛ پس بدین معنا، متن یک پدیده‌ی فیزیکی نیست بلکه عبارت است از چیزی که در فرآیند خوانش خلق می‌شود.

مطابق با یافته‌های این پژوهش می‌توان گفت هرچند ارسطو در تحلیل‌های ادبی خود به موقعیت مخاطب و نسبت آن با متن توجه دارد، اما نمی‌توان زیباشناسی وی را به‌معنای دقیق کلمه، زیبایی‌شناسی دریافت نام نهاد؛ زیرا مطابق با پوئتیک ارسطو، مخاطب در مواجهه‌ی با اثر هنری بدون آن‌که سهمی در فرآیند آفرینش هنری داشته باشد، فقط دچار درگیری عاطفی و احساسی با اثر می‌شود و در نهایت از طریق رویارویی با اثر، به نیت مؤلف و معنای اثری می‌برد. با این حال از مهم‌ترین نکات در زیباشناسی ارسطو، همانا ادراک‌پذیری و دریافت اثر توسط مخاطب است و همین نکته، زیباشناسی وی را به نقد ادبی جدید و هرمنوتیک مدرن پیوند می‌دهد. از مهم‌ترین مباحث در زیباشناسی مدرن، نقش مخاطب در خوانش متن و مشارکت او در خلق معانی تازه در اثر است. امبرتو اکو در پوئتیک مدرن خود، با اعلان خصیصه‌ی «گشودگی» به‌عنوان مهم‌ترین شاخص هنر بر قابلیت تفسیری آن و مشارکت مخاطب در فرآیند آفرینش معنایی آن تأکید می‌کند. او در تحلیل‌های زیباشناختی خود، در پی اثبات این نکته‌ی اساسی است که هدف اصلی از خلق اثر هنری، ایجاد «ابهام» و پوشیدگی معنایی و مفاهیم است و همین پوشیدگی معنا باعث

پی‌نوشت‌ها

- 19 Ambiguity.
- 20 Indeterminacy.
- 21 Plot.
- 22 Fabula / Story.
- 23 Closed Work.

فهرست منابع

- افلاطون (۱۳۶۷)، دوره آثار، ترجمه محمدحسین لطفی و رضا کاویانی، ج ۳، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران.
- اکو، امبرتو (۱۳۸۵)، چگونه مینویسم، ترجمه: خجسته کیهان، مجله فرهنگی- هنری بخارا، سال نهم، شماره چهارم (پی‌درپی ۵۲)، صص ۸۸-۵۷. ارسطو (۱۳۸۵)، فن شعر، ترجمه: عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- گامبریج، ارنست (۱۳۸۳)، تاریخ هنر، ترجمه: علی رامین، نشر نی، تهران.
- Aristotle (2009), *The nicomachean ethics*, translated by David Ross and Edited by Lesley Brown, Oxford University Press, Oxford.
- Bondanella, Peter (1997), *Umberto Eco and the open text: Semiotics, fiction, popular culture*, England: Cambridge University Press, Cambridge.
- Eco, Umberto (1979), *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*, IN: Indiana University Press, Bloomington.
- Eco, Umberto (1989), *The open work, translated by Anna Concogni; with an introduction by David Robey*, Cambridge, Harvard University Press, Massachussets.
- Eco, Umberto (1990), *The Limits of interpretation*, IN: Indiana University Press, Bloomington.
- Eco, Umberto (1992), *Interpretation and over interpretation*, Edited by Umberto Eco and Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, England.
- Ingarden, Roman (1973), *The cognition of the literary work of art*, translated by R. A. Crowley and K. R. Olson, Northwestern University Press.

- 1 Textual Strategy.
- 2 Model Reader.
- ۳ در فلسفه‌ی ارسطو، poietes به معنای «سازنده»، «خلاق» و «تولیدکننده» است. در اصطلاح به معنای «هنرمند» و «شاعر» به کار می‌رود. به همین ترتیب poiesis نیز عبارت است از «فرآیند ساختن» و «خلق کردن» که در اصطلاح، هنر «شعرشایی» نامیده می‌شود.
- 4 Horismos.
- 5 Anagnorisis.
- ۶ Katharsis، در زبان انگلیسی این واژه به سه معنا قابل ترجمه است: Purgation, Purification & Clarification. نکته اصلی در هر سه مورد، تأکید بر همان ادراک‌پذیری اثر و توجه به موقعیت مخاطب می‌باشد.
- 7 The Role of the Reader.
- 8 Pleasure of Text.
- 9 Openness.
- ۱۰ افلاطون در رساله سوفیست می‌گوید: «نقاشان، تصویر یا بیکره‌ای را که پدید می‌آورند اگر از نقطه‌ای معین دیده شود، به سرمشق شبیه می‌نماید و اگر از روبرو به دقت نگریسته شود، شبیه نمی‌نماید» (افلاطون، ۱۳۶۷، ج ۳، ۱۵۰۱).
- ۱۱ به طور مثال در سبک باروک (Baroque)، برنینی (Bernini) مجسمه‌ساز و نقاش ایتالیایی (۱۶۶۰-۱۵۹۸) شکل آب‌نما را به صورت شعله‌ی درهم پیچیده‌ای نقاشی کرده و فرشته‌هایش را درون یک مارپیچ به تصویر می‌کشد و یا در تابلوی «مسیح مصلوب»، تینتورتو (Tintoretto) (۱۵۹۴-۱۵۱۸) روایاتی از شانیه‌ی یک زن موج‌زنان به هوا رفته و به دور تیرک صلیب پیچیده شده است (Eco, 1979, 46).
- 12 Mallarme.
- 13 Work in Movement.
- ۱۴ از نظر کالدر، جهان در حرکت دائم به سر می‌برد و به وسیله‌ی نیروهایی که تعادل را به نحو اسرارآمیزی برقرار می‌کنند، انسجام خود را حفظ می‌کند. همین ایده‌ی تعادل بود که الهام‌بخش وی در ساخت شکل‌واره‌های جُنبان نظیر «universe» شد (گامبریج، ۱۳۸۳، ۵۷۲).
- 15 Stravinsky.
- 16 Stockausen.
- 17 Henri pousseur.
- 18 Boulez.