روزنامه شرق

ادبیات

از لطف مردم انرژی می‌گیرم؛ گفت‌وگویی منتشرنشده با مرتضی پاشایی — صفحه ۸

ابوالفضل صفاری: فیلمم ربطی به انرژی هسته‌ای ندارد — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

اثری از هولباین

علی‌رغم این همه: خوانش تاریخی گرایان جدید از سونات ۷۳ شکسپیر

خطابه درخت سخن‌گو

امیر جلالی

سونات ۷۳ شکسپیر از این بابت که یکی از نمونه‌های آغازین «سیلان آگاهی» و نیز «نقل‌قول غیرمستقیم آزاد» به‌شمار می‌رود، همچنان محل بحث منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی است. دیمپنا کالاگان در کتاب «سونات‌های شکسپیر»، وجه ممیزه این سونات را بدعت‌گذاری در تغییر نظرگاه و طرز نقل‌سخن ذکر کرده است. در گام اول گوینده شعر، مخاطبش را فرا می‌خواند، اما بلافاصله خطیب و مخاطب جا عوض می‌کنند. در گام بعدی، مرجع سخن جای خود را به ناقل سخن می‌دهد و از این طریق «من» فاعلی به «مرا»ی مفعولی جهش می‌کند. به‌عبارتی شاعر سالخوردگی خود را از زبان مخاطبی وصف می‌کند که هنوز شعر را تا به انتها نخوانده است. کلام، حاصل مواجهه‌ای است میان «من» سالخورده و «تو»ی جوان که در هر بند سونات جا عوض می‌کنند. اما شکسپیر در سرودن این سونات، تمهیدی را به‌کار بسته است که کالاگان آن را «استعاره ناظر» می‌نامد. شاعر، گذار عمر را با معیار تغییر فصول سنجیده است. درعین‌حال، میان چهار بند اصلی سونات شکسپیری و فصول سال نوعی توازی بر قرار است. به بیان دیگر ساختار سونات (قالب) و فرم هر دو بر هم منطبق‌اند. شاعران انگلیس از حدودا دوقرن قبل از شکسپیر قالب سونات را از ایتالیایی‌ها به‌خصوص از پترارک وام گرفتند. صورت‌بندی اولیه سونات در زبان انگلیسی با ترجمه سر تامس ویات از پترارک به وقوع پیوست. «سونات پترارکی» متشکل از اکتاو (بند هشت‌سطری) و سستِت (بند شش‌سطری) بود. در دوران الیزابت قالب سونات تغییراتی پیدا کرد که بعدها به سونات شکسپیری یا سونات انگلیسی موسوم شد. چنان که پیدا است سونات انگلیسی و پترارکی هر دو ۱۴سطر دارند، اما سونات انگلیسی برخلاف شیوه پترارک متشکل از سه‌بند چهارسطری به همراه دوسطر اختتامی است. این دو شیوه سونات‌سرایی از منظر وزن، قافیه و حتی مضمون نیز تفاوت‌هایی دارند که ذکر آنها در این متن چندان به کار ما نمی‌آید. فقط به همین بسنده می‌کنیم که به‌اقتضای قالب شعری، شکسپیر سونات ۷۳ را در چهار بند سروده است که سه بند آغازین هرکدام چهار سطر و بند اختتامی دو سطر دارد. علاوه‌بر این کل سونات، چهارجمله بیشتر نیست. یعنی شاعر فقط چهاربار در پایان جملات بلند خود نقطه گذاشته است. این شگرد، که گفتیم به کالاگان آن را به‌منزله نوعی استعاره در نظر می‌گیرد، میان فرم زبانی و روال تغییر فصول اقتران ایجاد می‌کند. خلاصه‌اش اینکه زندگی شاعر خلاصه در چهارفصل سال یا بند شعری است. در نقد نو به تأسی از «ویمست» و «بردزلی» رسم بر این بود که تحلیل شعر را با کشف تضادی مندرج در متن شعر آغاز می‌کردند؛ مثلا سونات ۷۳ را ماحصل تضادی می‌دانستند که گوینده شعر میان قطبین تن فانی و سخن باقی برقرار کرده است. ولی در نقد به شیوه تاریخی‌گرایان جدید، به‌جای تضاد «پارادُکس» اولویت دارد. استیفن گرین بلات و کاترین گالاگر هر دو عبارت «جایگاه لخت و عور سرودخوانان» [bared ruin'd choirs] را مرکز ثقل پارادکس شعری شکسپیر تلقی می‌کنند. در قرائت شفاهی این سونات تلفظ [choir] و [quiers] یکسان است، اما در صورت ترجیح یکی بر دیگری تفاوت در معنا چشمگیر است. شاید تصور کنیم که در سطر چهارم از بند اول سونات فقط با ایهام سروکار داریم. اما گرین بلات بر این نظر است که [quiers] در زمان حیات شکسپیر، کلمه‌ای ممنوعه، تعبیری شدیدا سیاسی و ثبت شکل مکتوب این کلمه جرم به حساب می‌آمده است. از املای رسمی سونات ۷۳ چنین برمی‌آید که شکسپیر شاخه‌های درختان را جایگاه سرودخوانان تشبیه کرده است، اما اگر در خوانش شعر، املای کلمه ممنوعه را مدنظر قرار بدهیم، آن وقت با خاطره خونین شکل‌گیری کلیسای حکومتی (انگلیکان)، قتل‌عام کاتولیک‌ها، تغییر شکل ساختمان صومعه‌ها و تغییر ماهیت باورهای آیینی روبه‌رو خواهیم بود. گرین بلات، پا را از این هم فراتر

«سونات ۷۳» ویلیام شکسپیر

ترجمه: صالح حسینی

نیک اگر بنگری، در من آن موسم سال را بینی
که برگان زرد، تک‌وتوکی، یا اصلا هیچ.
آویخته بر شاخه‌هایی که می‌لرزند از هیبت سرما،
ویرانه جایگاه لخت‌وعورسرودخوانان، که دوش بر آن نغمه‌سرایی
می‌کردند مرغان خوش‌الحان.
شفق چنان روزی را تو در من همی بینی،
که می‌بازد رنگ در کران مغرب به شامگاهان،
پس آنگاه می‌بردش با خود اندک‌اندک شب تار،
آن مرگ را همزاد، آن فکنیده بر همگان چادر بازارگان.
شرار چنان آتشی را تو در من همی بینی،
خفتیده و آرمیده بر خاکستر جوانی خویش،
همچون بستر مرگی که ناچار باید بفسرد بر آن،
شده در کام همان که پروریده بود با آن.
این را که می‌بینی عیان، مهرت فزون‌تر می‌شود،
در ظلّ ممدودش کسی کز عمر او نمانده بسی.

می‌گذارد و سونات شکسپیر را مرثیه‌های شعری در رثای سر تامس مور قلمداد می‌کند. در تاریخی‌گرایی جدید، رد تاریخ را در مضمون یا دلالت‌های ضمنی متن پی نمی‌گیرند، بلکه برعکس این فرم است که حامل تجربه‌های دهشت‌بار و بیان‌ناپذیر تاریخی است. از این منظر ادبیات برخلاف دیگر متون فقط «بیان» نمی‌کند، مهم‌تر از بیان «بیان‌پذیر»کردن امری است که پیش از خلق ادبی اساسا هیچ‌کس به آن توجهی نشان نمی‌دهد. بیان موجز این فرایند را گرین بلات به «مربی ساختن امر نامربی» تعبیر می‌کند. «لوری مگوایر» و «اما اسمیت» در کتاب «سی اسطوره شکسپیری» تحول فرمی سونات را به تغییر ذائقه شعری عصر الیزابت منتسب می‌کنند. بر طبق نظر این دو، عوامل نارضایتی سیاسی میان سلیقه ادبی فرهیختگان داخل و خارج از دولت شکافی جدی ایجاد می‌کند. این است که شکسپیر در قالبی پترارکی به شیوه «اوید» جهان را می‌نگرد. کتاب «دگردیسی‌ها»ی اوید از منابع جدی خلق ادبی در این دوران است. به کمک اوید هر بخش از طبیعت در حکم مستمسکی است که به میانجی آن زبان‌بریده‌ها و از قلم‌افتاده‌ها به سخن درمی‌آیند. در سونات ۷۳ شکسپیر «برگان زرد، تک‌وتوکی یا اصلا هیچ» توامان هم به طبیعت ارجاع دارد و هم به کتاب‌هایی دور از دسترس. گوینده شعر برگ درختان و اوراق کتاب‌ها را در هم ادغام می‌کند. به‌زعم مگوایر و اسمیت، درخت پیش از اینکه درخت بشود، سخن‌سازی بوده که بنابه دلایلی هول‌انگیز دگردیسی یافته و به شکل درخت درآمده است. گرین بلات این روحیه رنسانسی را با اصطلاح «محو نفس» برجسته می‌کند. تجربه اندوهناک و غم‌بار قتل تامس مور به رفتاری دامن می‌زند که وحشت محیط پیرامون در تناظری جزبه‌جز با طبیعت ناشناخته توازی پیدا می‌کند. به‌زعم گرین بلات همه آثار ادبی عصر رنسانس بی‌ثباتی ذهنی و روحی را در خود مستتر دارند.

سر تامس مور در روزهای پایانی حیاتش خطاب به دخترش نوشته است: «اگر مقدر نبود تا بهر زوجه‌ام شوی باشم و اگر مکلف به ابوت چون تویی نبودم، مسند این جهانی فرو می‌گذاشتم و در ظل ممدودش اشکوبه‌ای بل محقرتر از این اشکوبه‌ای که اینک مقیم آنم مرا بس بود.» از منظر گرین بلات سطر آخر سونات شکسپیر به نامه سرتامس مور ارجاع می‌دهد. بنابراین برخلاف تاثیر زمان بر طبیعت که به ویرانی و فراموشی می‌انجامد، حیات انسانی زمان را به تاریخی مبدل می‌کند که هنوز مدون نیست. اگر استدلال تاریخی‌گرایان جدید را قبول کنیم، در این صورت با سونات شکسپیر، کابوس تاریخ ولو با «برگانی زرد، تک‌وتوکی یا اصلا هیچ» در اختیار نامدگان قرار می‌گیرد.

پیش‌تر اشاره کردیم که شکسپیر سونات‌ها برخلاف روال رایج در آن زمان از پترارک فاصله می‌گیرد و به اوید نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود. از این‌رو کلام خاموشان به جلوه حالاتی طبیعی درمی‌آید. اما فراموش نباید کرد که لحن گوینده سونات ۷۳ نه تمثیلی است و نه در پی آن است که با اشاراتی محو و گنگ به واقعه‌ای تاریخی ارجاع بدهد. کالاگان بر این نظر است که سونات‌های شکسپیر شیوه‌ای از تماشای جهان را پیش می‌نهند. بنابراین شیوه ادبیات، طبیعتی است سخن‌گو و شاعر در مکالمه با طبیعت سخنی را خلق می‌کند که به‌رغم بعد مکان و زمان در نهایت به گوش می‌رسد. طبیعت سخن‌گو با دیرپاساختن طبیعت میرا، دو مکالمه فرضی را به‌صورت کلافی از بیان‌های پس‌وپیش درمی‌آورد. از یک‌طرف مابه‌ازای آنچه را می‌خوانیم، همزمان می‌بینیم و از طرف دیگر، طبیعت محملی می‌شود تا سکوت و غیاب به نانوشته و نوشتنی قلب‌ماهیت پیدا کند. مقدر است که متن خوانده شود زیرا درنهایت، طبیعت با تصویرش، غیاب صدا را احضار می‌کند.

دست آخر: «برودسکی» و حلقه مفقوده ادبیات ما

ادبیات همیشه آینده است

شیما بهره‌مند

اغلب فردا است... یکی دیگر از خدمات ادبیات این است که به انسان‌ها کمک می‌کند تا تفاوت زندگی خود را از انبوه گذشتگان و همچنین افراد شبیه به خودشان تشخیص دهد، یعنی اینکه تحت‌لوای نام شرافتمندانه قربانی تاریخ قرار نگیرد... دینامیک و منطق مادی هنر مدام از شیوه‌های قدیمی‌تر برای دستیابی- یا اشاره- به راه‌حل جدید زیبایی‌شناسی بهره می‌گیرد. از نظر برخورداری از نسبت شخصی، دینامیک، منطق و آینده، هنر هیچ مترادفی ندارد، اما در بهترین شرایط، موازی تاریخ است و خصیصه وجودی آن ایجاد مداوم واقعیت زیبایی‌شناسی است.» به‌همین دلیل برودسکی اعلام می‌کند که «هنر، به‌گفته مارکس پیشاپیش تاریخ قرار می‌گیرد» یا ادبیات از زمانه خود فراتر می‌رود. درست همان‌طور که روبرتو خوارز در «شعر و واقعیت + قطعات عمودی» می‌نویسد، «شعر، که به‌مثابه صدای هم‌آهنگِ واقعیت، تاریخ و سرگذشت عمیق و متفاوتی است، تقریبا همیشه با تاریخ سطحی

ایوسیف برودسکی

مجموعه نوبلی‌ها
برگردان از روسی: نسترن زندی
نشر مشکی

در تقابل است و به ضدتاریخ تبدیل می‌شود.» و در ادامه از اکتاویو پاز نقل می‌کند که «شعر شیءیی است که با زبان، ریتم‌ها، باورها و وسواس‌های این یا آن شاعر و این یا آن جامعه، ساخته می‌شود. محصول و فرآورده تاریخ و جامعه‌ای است، اما شیوه تاریخی‌بودن‌اش تضادمند است. شعر ماشینی است که ضدتاریخ تولید می‌کند. مبنای عمل شاعرانه، واژگون‌سازی و دگرگون‌سازی سیاله زمانی است؛ شعر زمان را متوقف نمی‌کند: با آن مخالف‌سرایی می‌کند و چهره‌ای دگرسان از آن می‌سازد.»

شیوه‌های تفکر حاکم در هردوره، افق شناختی خاصی را پیش روی ما می‌گذارد. منطق اثر هنری اما، با کنارگذاشتن تمایزها و صورت‌بندی‌های مستقر، بین امر حسی و امر معقول هیچ تفاوتی قایل نمی‌شود. این است که نیروهای حاکم بر واقعیت هردوره، در اثر هنری بروز می‌کند. هنر (شعر برودسکی)، به‌زعم رانسیر از طریق رژیم استتیکی یا انقلاب رمانتیکی، علیه شناخت موجود موضع‌گیری می‌کند تا نیروهای واقعی حاکم بر بدن‌ها و امور در هردوره شناسایی شود. این است که تاریخ از پسِ ادبیات سر می‌رسد. و آنچه مورخان بعدها خواهند نوشت، اینک تا حد زیادی در ادبیات قابل ردیابی است. پس «تاریخ، همیشه دیروز است و ادبیات همیشه فردا است.»

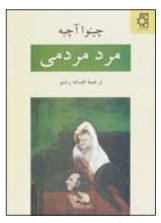
برودسکی، شاعری از نسل «بچه‌های ژیواگو»، که در دوران خروشچف، با حکم دادگاه خلق لنینگراد با اتهام «انگل»بودن به پنج‌سال زندان و کار اجباری و تبعید محکوم شد، در هنر راه پاسترناک را در پیش گرفت. او نه به نویسنده‌ای دولتی بدل شد، نه مخالف‌خوان. نه «رژیم اخلاقی» -نوع اول رژیم‌های ادبی در تلقی رانسیر- را پذیرفت و به حضور بی‌واسطه سلسله‌مراتب اجتماعی در ادبیات تن داد و نه در نوع دوم؛ رژیم محاکاتی نوشت که گرچه تمایز نوع اول را نمی‌پذیرد و به همه امکان حضور در اثر هنری را می‌دهد، اما هرکس و هرچیز را در جایگاه و مکان و منزلت خود بیان می‌کرد. پس نوع سوم، رژیم استتیکی ادبیات را می‌پذیرد که رانسیر بر آن تاکید می‌کند تا به‌جای مخالفت با سیستم، از طریق شیوه خنثی‌سازی، در متن‌اش شناختی درون‌ماندگار از وضعیت به‌دست دهد. «اثر هنری به‌ویژه ادبیات و شعر انسان را چشم‌درچشم مورد خطاب قرار می‌دهد و با او وارد رابطه‌ای مستقیم و بی‌واسطه می‌شود. به‌همین دلیل قهرمانان رفاه عمومی توده‌های حاکم و منادیان ضرورت‌های تاریخی به‌طورکلی به هنر به‌ویژه به ادبیات و شعر روی خوش نشان نمی‌دهند. زیرا آنجا که شعر پا می‌گذارد آنها به‌جای موافقت موردانتظار و اتحاد، متوجه بی‌علاقگی و اختلاف‌نظر می‌شوند.»

وجه‌غالب ادبیات ما در سال‌های اخیر اما، خود را در دوقطبِ رژیم اخلاقی یا محاکاتی تعریف کرده و چندان به صورت‌بندی دیگری از واقعیت موجود نپرداخته است. جدا از ادبیات رسمی و نظام سلسله‌مراتبی آن، وجه دیگر ادبیات ما با تاکید بر مولفه‌های داستان و شعر: زبان، شخصیت‌پردازی، محتوا و چیزهای دیگر و آموزش‌شان در انواع کارگاه‌های شعر و داستان، به چارچوب‌ها و قواعد رژیم محاکاتی بسنده کرده است. رژیم سوم اما، مدت‌هاست که حلقه مفقوده ادبیات ما است، از این‌رو تاریخ و ادبیات در رمان‌ها و شعرهای اخیر نه «موازی»، که منطبق برهم ظهور می‌کنند.

عطف کتاب

هجو فساد و قدرت

«کسی منکر نیست که در میان سیاستمداران کشور جناب رییس‌ام.ای.نانگا، نماینده مجلس، از همه خودمانی‌تر بود. چه در شهر و چه در دهکده زادگاهش، آناتا، از هرکس که می‌پرسیدی، جواب می‌شنیدی که او مردی مردمی است. من باید همین اول کار به این قضیه اعتراف کنم وگرنه بقیه داستانی که می‌خواهم بگویم جفنگ از کار درمی‌آید. آن بعدازظهر قرار بود که برای کارکنان و دانش‌آموزان مدرسه گرامر آناتا که من در آنجا تدریس می‌کردم، سخنرانی کند. اما همان‌طور که در آن دوران سیاست‌زده معمول بود اهالی دهکده داخل مدرسه شده بودند و عملا آن را اداره می‌کردند. از قرار معلوم سالن اجتماعات درست تا سه‌برابر ظرفیتش پر می‌شد. تعدادی از اهالی درست تا دور جایگاه سخنرانی کف زمین نشسته بودند. من نگاهی کردم و دستم آمد که این درست همان موقعی است که ما- حداقل برای لحظه‌ای- باید بیرون سالن بمانیم...» رمان «مرد مردمی» چینوا آچبه با این جملات شروع می‌شود. آچبه از مهم‌ترین نویسندگان ادبیات مدرن آفریقاست و حتی او را پدر ادبیات مدرن آفریقا



مردمردمی

چینوا آچبه
ترجمه افسانه رشنو
نشر ناهید

هم نامیده‌اند. «مرد مردمی» شامل ۱۳فصل است و به تازگی با ترجمه افسانه رشنو و ویرایش مترجم مطرح، قاسم روبین در نشر ناهید منتشر شده است. آچبه در سال ۱۹۳۰ در شرق‌نیجریه متولد شده و تاکنون چندین رمان نوشته که از ویژگی‌های مشترک رمان‌های او داستان‌های ایده‌محور است؛ ایده‌های که البته به گفته خودش، از حدومرز ایده‌هایی کلی فراتر می‌روند و با شخصیت‌های داستانی پیوند می‌خورند و شکلی داستانی به خود می‌گیرند. راوی «مرد مردمی»، معلم معمولی یک دبستان، «اودیلی» است و ماجرای داستان هم با بازدید یکی از معلمان سابق دهکده با نام نانگا، که حالا به قدرت رسیده و نماینده مجلس شده، شروع می‌شود. در جریان بازدید از مدرسه، اودیلی پی می‌برد که معلم سابق تازه به قدرت رسیده، شخصیتی عوامفریب و خطرناک دارد که برای ترقی و بالارفتن از پله‌های قدرت تن به هرکاری داده است و دیگر به تصویری که پیش از این از او وجود داشت شباهتی ندارد. در انتهای کتاب درباره سویه‌های مختلف شخصیت نانلی می‌خوانیم: «هجو بس مضحکی از فسادی اندوه‌بار، تهدیدی برای همه سیاستمداران کارکشته. ناگاه، تجسم هیبت حقه‌باز، تازه‌به‌دوران‌رسیده و عوام‌فریبی است که چندصباحی دنیا را نیز اغوا می‌کند. در تقابل با نگاه راوی جوان، کنجکاو و دوست‌داشتنی قرار دارد: اودیلی. و هرآن احتمالش می‌رود که او هم نانگای دیگری از آب دربیاید.»

در باب سبک - ۹

شبح «محتوا»ی مطرود

سوزان سانتاگ . ترجمه پویا رفویی

آثار هنری، جملگی بر مبنای فاصله‌ای مشخص از بازنمایی واقعیت زیسته قوام می‌یابند. این «فاصله»، بنابر تعریف، تا حدی غیربشری و غیرانسانی است؛ اثر تا مگر به شکل هنر جلوه کند لازم است سدی باشد بر مداخله احساسی و مشارکت عاطفی که کارکردشان «نزدیکی» است. مقوم سبک در اثر عبارت است از حد نگه‌داشتن و کاربرد به‌جای این «فاصله»، مقررات فاصله. در تحلیل نهایی «سبک» همان هنر است. وکم‌وبیش هنر هیچ نیست مگر حالات متنوعی از سبک‌بارگی، بازنمودی انسان زدوده.

اما این نگره- که در کنار تنی چند، ارتگا ای گاست به بسط آن می‌پردازد- به‌سهولت در معرض سوءتعبیر قرار می‌گیرد، زیرا چنین که برمی‌آید هنری را مدنظر قرار می‌دهد که به‌مقتضای التزام به هنجارهایی منحصر به خود در حکم ملعبه‌ای بی‌ربط و بی‌ثمر است. با حذف گوناگونی دیالکتیک‌های نفس و جهان، که در تجربه آثار هنری دخیل است، ارتگا خود نیز به این سوءتعبیر دامن می‌زند. تمرکز ارتگا فقط و فقط حول محور وجه خاصی از اثر هنری است که در هیات نوع خاصی از اشیا، صرفا بر حسب موازین اشرافیت معنوی جنبه‌ای لذت‌آفرین پیدا می‌کند. اثر هنری در درجه اول شیء «است» نه تقلید؛ و این سخنی است به‌صواب که اعاظم همه هنرها بر اساس فاصله، صناعت، سبک، به‌تعبیر ارتگا بر اساس انسان‌زدایی، شکل می‌گیرد. اما نگره فاصله (و به همین منوال، انسان‌زدایی) راه به جایی نمی‌برد، مگر اینکه جنبشی را به آن اضافه کنیم که توامان هم از جهان پا پس می‌گذارد و هم پا پیش می‌نهد. علاوه بر این، استیلا یا استعلای جهان در هنر یکی از شیوه‌های مواجهه با جهان است؛ یکی از شیوه‌هایی که «خواست» در جهان بودن را تعلیم می‌دهد و تربیت می‌کند. چنین که برمی‌آید ارتگا و حتی رب‌گریه، مبلغ اخیر همین موضع‌گیری، همچنان از طلسم نگره «محتوا» خلاصی نیافته‌اند. زیرا به قصد تحدید محتوای انسانی از هنر و دفع بلای ایدئولوژی‌های فرسوده‌ای از قبیل اومانیسم و رئالیسم سوسیالیستی، که هنر را در خدمت فلان ایده اخلاقی یا اجتماعی جا می‌زنند، برآنند تا یا کارکرد هنر را نادیده بگیرند یا از آن صرف‌نظر کنند. ولی رای به «بی‌محتوابودن» هنر مستلزم «بی-کارکردشدن» آن نیست. با وجود دفاعیات جانانه ارتگا و رب‌گریه از ذات فرمال هنر، همچنان شبح «محتوا»ی مطرود در اطراف و اکناف براهین این دو پرسه می‌زند، زیرا به «فرم» وجهه‌ای می‌دهند، مبتلا به کم‌خونی حاد، شرحه‌شرحه مایه عبرت همگان.

هیچ برهانی حق مطلب را ادا نمی‌کند مگر اینکه «فرم» یا «سبک» به‌دور از شبح مطرود، به‌دور احساس فقدان، محل تامل قرار گیرد. بدیل جسورانه والری-«ادبیات. آنچه در نظر دیگران «فرم» است، برای من «محتوا» است.»- چندان کارگر نمی‌افتد. دشوار می‌توان کسی را فرض کرد که از تمایزی این‌قدر متداول و ظاهرا بدیهی مبرا باشد. این کار میسر نمی‌شود مگر با اتخاذ موضع نظری متفاوتی که از انسجام بیشتری برخوردار است -چیزی شبیه به نگره «اراده». لازمه چنین موضعی رعایت عدالت میان جنبه‌های ذووجهین هنر است که دو تا دو تا عبارتند از هنر به‌منزله شیء و هنر به‌منزله کارکرد، هنر به‌منزله مهارت و هنر به‌منزله فرم زنده آگاهی، هنر به‌منزله مقوم یا مکمل واقعیت و هنر به‌منزله آشکارگی «فرم»های مواجهه با واقعیت، هنر به‌منزله خلق خود- آیین فردی و هنر به‌منزله پدیده‌ای وابسته به تاریخ.

هنر از یکسو عبارت است از تعین اراده در شیء یا اجرا، و از سوی دیگر تحریک یا تهییج اراده است. از منظر هنرمند، تعیین نیرو است؛ و از منظر مخاطب، خلق دکوری است تخیلی محض اراده.

درواقع بهتر آن است که کل تاریخ هنرهای گوناگون را به شکل تاریخ رویکردهایی متفاوت در قبال «اراده» بازنویسی کنیم. نیچه و اشپنگلر پیشتازان قلم‌زدن در این باب بودند. اخیرا «استاروبینسکی» در کتاب «ابداع آزادی» که امهات آن به نقاشی و معماری قرن هجدهم می‌پردازد، در این امر اهتمام ارزنده‌ای به دست داده است. استاروبینسکی با بررسی هنر این دوره را بر مبنای ایده‌های تسلط بر نفس و تسلط بر جهان، تجسمی از رابطه جدیدی میان نفس و جهان تلقی می‌کند. هنر را به چشم نامگذاری احساس‌ها می‌بینند. بنابراین احساسات، عواطف و الهامات به مجرد نامگذاری به‌نحوی بالقوه ابداع می‌شوند و از طریق هنر بلافاصله اشاعه می‌یابند: مثلا، اصطلاح «انزوای احساسی» ملهم از ویرانه‌هایی عموم-پسند و باغ‌هایی است که طراحی آن متعلق به قرن هجدهم است.