

شهود در درک و آفرینش اثر هنری

* طلایه رویایی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۴/۸/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۵/۲/۹

چکیده:

این مقاله در جستجوی چگونگی نقش شهود در آفرینش و شکل‌گیری اثر هنری ابتدا با تحلیل نظرات «هانری برگسون» درباره شهود و هنر در پی پاسخ به این سؤال بر می‌آید که آیا اثر هنری محصول تفکر است یا کشف و شهود؟ در این راستا عقاید شهود باورانه در فلسفه هنر همچون نظرات «کروچه» و «کالینگوود» مطرح می‌شود که به مسائلی نظیر شناخت نمادین در مقابل شناخت شهودی، فرانمود عاطفی در مقابل فرانمود تخیلی و تفاوت آفرینش و درک هنر با فعالیت عقلی محض می‌پردازد. از طرفی با ردیابی خاستگاه و عملکرد شهود در سه حوزه ی اثر - هنرمند - مخاطب، که هر یک به عنوان سرچشمه های اثر هنری محل اختلاف هستند، به مبحث شهود در ادراک اثر هنری از جانب مخاطب می‌رسیم که با توجه به هرمنوتیک مدرن و نظریه دریافت و همبندطور دیدگاه «آیزر» درباره دانش علائم، ابهام معنایی و آشنایی زدایی، روند شهود از هنرمند تا اثر و از اثر تا مخاطب مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

واژه های کلیدی:

شهود، سرچشمه های اثر هنری (اثر، هنرمند، مخاطب)، فرانمود تخیلی، دانش علائم.

زیستن و تبدیل زندگی به یک اثر هنری» (young, 1992, 5). و این چنین به تقدیس شهود هنری در مقام حقیقت پرداخت.

تاریخ حقیقت و تاریخ شهود پیوندهای مرئی و نامرئی بی دارند. در این نوشته پیوندهای مرئی بررسی می شود و البته رشته های نامرئی تمایل شهود به حقیقت و حقیقت به شهود را باید بر عهده شهود خواننده و ابهام معنایی نهفته در اثر نهاد. از ترجمه عربی (intuition) به حدس و استفاده روزمره ما از عبارت حدس، نمایان می شود که آنچه در پی می آید تلاش های پرومته ای بشر برای رسیدن به ذات حقیقت است. برای شهود می توان تاریخی جداگانه نوشت که متن حاضر اگر قطره ای از آن دریا باشد، نگارنده به مقصود رسیده است.

واژه شهود (intuition) را ابتدا اعراب به حدس ترجمه کردند و تبدیل معنایی این واژه به شهود ناشی از تطور ذهن چند لایه متفکران ایرانی بود. اگرچه همچنان می توان در شهود رگه هایی از حدس را دید، اما دغدغه های شهود گرایانه از «افلاطون» تا «هوسرل» همچنان ابهام معنایی این واژه را افزون کرده است.

وقتی «نیچه» به داعیان حقیقت گفت: «بنا بر این، چه چیزی حقیقت است؟ فوجی سیار از استعاره ها و تشبیهات؛ حقایق، خطاهایی هستند که انسان فراموش کرده آنها خطا هستند» (ساراپ، ۱۳۸۲، ۶۹). از بخش دیگری از نگرش یگانه گرا نسبت به حقیقت و داعیه تملک آن پرده برداشت. اما خود او این انگاره را در پایان عمر با تحسینی حسرت گونه تغییر داد و گویی در پاسخ به پرسش «حقیقت چیست؟» گفت: «هنرمندان»

شهود ، مابعد روشنگری

داشت، شهودی که به وسیله زمان و فضا دو تمامیت نامتناهی حاضر در وجدان^۱ قوام دهنده و سازمان بخش تجربه ما هستند (Guyer, 1992, 396).

اصطلاح شهود نه فقط نزد فیلسوفان مختلف معانی متفاوت می یابد بلکه در زبان یک فیلسوف هم بر حسب مورد، معانی و اعتبارات متفاوت به آن داده می شود. مثلاً در فلسفه «افلاطون» آن چه می توان آن را «شهود مثل» نامید با آنچه «شهود خیر مطلق» خوانده می شود متفاوت است. همچنین در فلسفه «دکارت» شهود داشتن نسبت به طبایع ساده، کاملاً با شهود داشتن نسبت به حقیقت بسیط وجود کاملاً فیاض (خدا)، هم سنخ نیست. در فلسفه «کانت» شهود به سه مفهوم به کار رفته است، اول شهود عقلی که خاص خداوند است. دوم شهودهایی که در عین حال صورت های شهوداند، یعنی فضا و زمان و سوم اساس و بنیاد این شهودها و مقولات است که همان شهود استعلائی است و فعل یگانه ذهن است.

در فلسفه «برگسون» نیز اصطلاح شهود به چند معنی یا لااقل به صورت های مختلف به کار برده شده است. مثلاً شهود نسبت به خود به عنوان "دیرند"^۲ که در کتاب «داده های بی واسطه وجدان» آمده است (رندل و باکلا، ۱۱۲، ۱۳۶۳ - ۱۰۶). با این همه باید گفت تمام این اصطلاحات در فلسفه «برگسون» یک معنی مشترک می دهند که آن علم حضوری روان به روان است. «برگسون» هم مانند «شلینگ» شهود را فعلی می داند که از رهگذر آن، ما با خود متحد و یکی می شویم و می توانیم خود را بی هیچ واسطه و بی درنگ بنگریم. همین تصور بی واسطه بودن و بی درنگی کامل ترین خصوصیت بارز در تمامی اشکال شهود است.

درک حقیقت از رهگذر فاهمه بشری موضوع اساسی فلسفه شناخت است که از زمان ظهور «رنه دکارت» و با نضج گرفتن تفکر عقل گرایانه، به اوج خود رسید. فیلسوفانی که از پی «دکارت» ظهور کردند هر یک به نوعی دغدغه اصلی خود را بر مبنای شناخت ناب از پدیدارهای حسی قرار دادند.

«ایمانوئل کانت» فیلسوف مدرنیته که در بررسی شرایط پیشینی شناخت نزد انسان، به دو مقوله زمان و مکان تکیه می کرد فاهمه را صورت بخش شناسایی پدیدارها می دانست. «کانت» و فیلسوفانی که میراث خوار تفکر وی شدند، بافتار فکری قرن هجدهم اروپا را رقم زدند و مدرنیته بر بستر چنین رویکردی شکل گرفت. اما در مقابل «کانت»، فیلسوفانی نیز بودند که ورود آنها به مبحث شناخت شناسی به گونه ای دیگر بود از نظر آنها ساختار آنچه از نظر «کانت» فاهمه نامیده می شد را هیجان و احساس های قلبی و معنوی می سازد. این فیلسوفان به اینکه هر شناختی، خواه شناخت جهان خارج و خواه شناسایی درون باید شناسایی مستقیم و بی واسطه باشد، قائل بودند. بعدها «شلینگ» و «شوپنهاور» بر اهمیت «شهود» که با آن می توان از سر فاهمه و پیرامون آن گذشت، اصرار ورزیدند (Guyer, 1992, 395).

از بین فلاسفه ای که در دوران مدرن پا به عرصه گذاشته اند بیش از همه «هانری برگسون» به بحث درباره شهود پرداخته است. اما می باید به تفاوت میان نظر «برگسون» و نظریه های دیگر درباره شهود توجه ویژه داشت. شهود از نظر «دکارت» عبارت از تراکم و به هم فشردگی لحظات مختلف زمان، در یک فعل آتی است. «کانت» به شهود حسی باور

مکاشفه ای شهودی و یا با شهودی ناب به آن رسیده است و هر کسی را یارای بر گذشتن از آن نیست؟

تبیین های پاسخ نما

اثر هنری هیچ گونه معنای حقیقی ای^۳ را نمی رساند، یعنی به وجود هیچ امر واقع یا قانون حکم نمی کند، اثر هنری نه صادق است و نه کاذب. هیچ اطلاعاتی به وسیله خود اثر هنری ابلاغ نمی شود، هرچند گمان می رود می توان اطلاعات پر ارزشی از مطالب راجع به آن گرفت. آنچه ابلاغ می شود، وجهی از تجربه هنرمند است، یا بهتر بگوییم، وجهی از جهان است به سانی که هنرمند تجربه اش می کند. هنگامی تأثیر می گذارد که کار هنری به مشاهده تماشاگر در آید (وال، ۱۳۷۰، ۵۷۵-۵۷۴).

لازم نیست که ما تجربه هنرمند را از نو تجربه کنیم تا تخیلی سرشار بیابیم. آنچه ابلاغ می شود درون تجربه ما انطباق می پذیرد. اثر هنری نه به یاری گزارشی بودن، بلکه به میانجی القا کردن یا برانگیزاندن ابلاغ می کند. در علم آنچه ابلاغ شود باید به پاسخ واحدی از سوی همه بیانجامد؛ ولی در هنر، اتفاق همگان در دادن پاسخ متخیل (حتی اگر بشود آن را مسجل و معین کرد) اهمیت اصلی ندارد. هنر از این حیث که اجازه می دهد تا احساس یا بصیرت به مطلوب هنری رهنمون باشد، کیفیت کارش را از شهود کسب می کند. در شعر، موسیقی، پیکر تراشی، معماری، نقاشی، نمایشنامه نویسی، و... پرداخت موضوع در نهایت تابع گونه ای ادراک شهودی است. اثر هنری جادویی خود انگیزه نیست بلکه نتیجه طرح ریزی و تحلیل گسترده صورت ها، ورزیدن و باز ورزیدن، برگزیدن برخی چیزها و کنار گذاشتن چیزهای دیگر است، تعقل و آزمایش گری تعیین کننده است، نه سازگاری با معیاری یگانه که منکر همه معیارهای دیگر است.

دراثر هنری اگر به مثلث اثر، هنرمند و مخاطب توجه کنیم و اگر برای توجیه شهودی بودن آفرینش هنری از اثر و هنرمند بگذریم، در نهایت مخاطب و نوع نگاه اوست که تعیین کننده آن چیزی است که بر اثر هنری گذشته است.

زندگی اثر هنری از جایی آغاز می شود که (اگر نگوییم در ذهن هنرمند) در برداشت مخاطب ردپای شهود دیده می شود. در

«برگسون» در نهایت شهود را این گونه تعریف می کند:

شناخت شهودی شی یا امر واقع عبارت است از اینکه ما به کوشش تخیل، خودمان را با شی یکسان بگیریم و با این کار شی را از درون به سانی که در نفس خویش است می شناسیم نه از گونه ای دیدگاه (رندل و باکلر، ۱۳۶۳، ۱۱۲).

بدین سان از نگاه «برگسون» و شهود گرایان، شناخت نمادین که همیشه از گونه ای دیدگاه ناشی می شود، فقط بخشی از شی یا رویه ای یا وجه محدودی از آن را به ما نشان می دهد. اما شهود، شی را در تمامی آن به ما عرضه می کند. شناخت نمادین، واقعیت فرجامین یا ذات حرکت را در بر ندارد، بلکه صرفاً آن را به نمادهای ما می رساند. بر می گرداند. در شهود، ما برگردان ها یا وساطت ها را از میان بر می داریم و واقعیت اصیل را در می یابیم. شناخت نمادین تحلیلی است، یعنی موضوع شناخت را به رویه ها یا عناصر تجزیه می کند که هر کدام با مفهومی معنایی یابد. واقعیت یک بخش هرگز نمی توان وحدت یا تمامی خویش را باز یافت، تنها به یاری شهود می توان شیئی را همچون یک کل شناخت (برگسون، ۱۳۷۱، ۳۱-۲۸).

سرچشمه اثر هنری اگر ریشه در ذهن هنرمند داشته باشد به گونه ای به بیان در می آید که مخاطب با احتساب آن در زمره آثار هنری، به تحسین آن می پردازد. در اینجا به مثلی که امروزه به عنوان سرچشمه اثر هنری، محل نزاع است می پردازیم: مثلث هنرمند، مخاطب و اثر. هر یک از زوایای این مثلث از سوی بسیاری از نظریه پردازان هنر و فیلسوفان به عنوان سرچشمه اثر هنری قلمداد شده است، اما سؤال بنیادین این است که آیا قوام درونی هر اثر هنری از تحلیل لایه های ابژه یا متعلق هنری (اثر) هنرمند نشأت می گیرد؟ آیا هنرمند با تفکر در عناصر مبهمی که از پیش در ذهن خود ساخته و پرداخته به آفرینش اثر هنری دست می یازد و یا آن تصویر مبهم به مدد شهود، اشراف هنرمند را به اثر ممکن می سازد؟ آیا تأثیر اسرار آمیز اثر هنری متعلق به همان سرچشمه اسرار آمیزی است که هنرمند با

گرایش توجه انحصاری به اثر (نقد جدید) و چرخش بارز کانون توجه به سوی مخاطب در سال های اخیر. دیدگاه هایی که در ادامه این بحث می آیند برای فهم نظریه دریافت مهم و اساسی هستند و درعین حال پاسخ دیگری برای سؤال بنیادینی که درباره شهود مطرح شد، محسوب می شوند.

شهود هنری و تعقل راستین

«تولستوی» در کتاب «هنر چیست؟» نظریه ای ساده ارایه می دهد و هنر را سرایت دادن و اشاعه احساس معرفی کرده، می نویسد: فعالیت هنر، بر بنیاد این استعداد آدمی قرار دارد که انسان، با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر، از راه شنیدن یا دیدن، می تواند همان احساسی را که شخص بیان کننده و شرح دهنده تجربه کرده بود، وی نیز همان احساس را تجربه کند (تولستوی، ۱۳۶۴، ۵۵).

هنرمند راستین هم عاطفه را فرا می نماید و هم آن را بر می انگیزد. هنرمند از طریق اثر خود مخاطبان خویش را به احساس هایی مبتلا می کند که خود تجربه کرده است. «تولستوی» بر نقش اثر به عنوان ارتباط بین هنرمند و مخاطبان او تاکید می ورزد و اصرار دارد که درک اثر را از شناخت و فعالیت عقلی جدا کند. نگرش «تولستوی» افراطی به نظر می رسد، اما نظریه ای بسیار پیشرفته تر از نظر «تولستوی»، هنر را فرا نمایی می داند. نظریه ای که «بندتو کروچه» آن را در کتاب «زیبایی شناسی» پرورش داد و اصلاح کرد. در انگلستان «کالینگوود» نظریه ای بسیار نزدیک به «کروچه» را در کتاب «اصول هنر» مطرح کرد. از آنجا که دیدگاه های «کروچه» و «کالینگوود» وجوه مشترک زیادی دارند، هر دو را در قالب یک نظریه در ادامه بررسی می کنیم.

«کروچه» و «کالینگوود» تفکر بر مفاهیم یا اندیشه ورزی عقلی را از یک سو و آنچه را که «کروچه» شهود و «کالینگوود» تخیل می نامد، از سوی دیگر از بیخ و بن متفاوت می دانند. نزد «کروچه» شهود به معنای ادراک یگانگی یک شی است بی آنکه آن را ذیل سر فصلی خاص طبقه بندی کنیم، حال آنکه تفکر یا اندیشه ورزی مستلزم استفاده از مفاهیم برای طبقه بندی و

این صورت باید در نظر داشت آنچه مخاطب از اثر مستفاد می کند، «معنا» است یا چیز دیگر؟ اینکه چقدر از لذت آفرینش هنری و دیدن اثر هنری در کشف معنا تجلی می یابد.

چه چیز در آفرینش هنری وقفه ای برای لذت یا نقد به وجود می آورد؟ سهم تأویل برای مخاطب چقدر است؟ آنجا که مخاطب بر شهود تکیه می زند کجاست؟ پاسخ این سؤالات موجد پرسش های دیگری است. از هرمنوتیک مدرن آموخته ایم که تأویل نمی تواند قطعی باشد، نمی تواند عامل اثبات قطعیت خود و یا چیزی باشد. آفریدن یک تک چهره، تأویل کردن است، به کار گرفتن نشانه های مبهم در مورد چیزی است که اجازه نمی دهد تا آن را در نور کامل قرار دهیم. ابهام، دو پهلو گویی و تردید، سرشت و جایگاه ویژه چیزهاست. به همین دلیل نمی شود آنها را به سادگی نشان یا شرح داد، بلکه باید مخاطره تأویل را پذیرا شد. مخاطره تأویل، زاده منش معما گونه زندگی است. اگر این منش معمایی نبود، چیزی برای شناختن نبود و چون آدم ها پنهان کار نبودند، تحمل ناکردنی می شدند. «آندره مالرو» می گفت انسان اساساً آن چیزی است که پنهانش می کند.

بر این اساس شاید بتوان مرجع رازآمیز هستی شناسانه شهود را در آثار هنری ای یافت که عنصر رازآمیز بودن در آنها به واسطه تأویل پذیری اثر هنری تعیین می شود. این مطلب را اگر با عدم قطعیت ادراک و برداشت مخاطب از اثر هنری در نظر بگیریم، می توانیم ردی از پاسخ برای موضوع بنیادین این متن (شهود) بیابیم.

زیبایی شناسی دریافت

وقتی درباره ی مثلث اثر، هنرمند، مخاطب سخن می گوئیم، باید این مسأله را هم در نظر بگیریم که مخاطب در چه حوزه ای می تواند حدود و ثغور دخالت خود را در اثر هنری بیابد؟ آیا واقعاً می توان حدودی برای این ادراک هنری یافت؟ تازه ترین نظر در باب تفسیرشناسی، «نظریه دریافت» است. اگر تاریخ نظریه های ادبی جدید را مرور کنیم به چند گرایش بر می خوریم؛ گرایش هایی که مثلی را که رسم کردیم، تأیید می کند. گرایش توجه به آفریننده اثر (رمانتیسم و قرن نوزدهم)،

شهود در درک و آفرینش اثر هنری

نشان می دهد که «هنر راستین» نیستند، زیرا فرانمود ناب نیستند، بلکه هدفشان برانگیختن عواطف مخاطبان برای مقاصد عملی یا صرفاً برای سرگرم کردن آنهاست. سرودها و آهنگ های میهنی ذیل عنوان نخست یعنی برای مقاصد عملی و داستان های عشقی و پلیسی ذیل عنوان دوم محکوم می شوند (شپرد، ۱۳۷۷، ۴۳-۳۷).

شرحی که از نظریه «کالینگوود» و «کروچه» به دست داده شد آشکار می سازد این دو بیشتر به فعالیت هنرمندو به آنچه در ذهنش می گذرد تکیه می کنند. نظریه آنها ظاهراً به نتیجه ای تناقض آمیز می رسد: اثر راستین هنری فرانمودی در ذهن هنرمند است و شی مادی (تابلو، نمایشنامه، فیلم و...) را که ممکن است به عنوان اثر هنری بپذیریم صرفاً تجلی بیرونی آن است. این نگرش برای برخی هنرها از هنرهای دیگر پذیرفتنی تر است. اگر آهنگی بسازیم، بی آنکه آن را بر کاغذ آوریم می تواند در ذهن وجود داشته باشد و نت هایی که به وسیله آنها آهنگ را می نویسیم، می توانند فقط به عنوان کمکی برای آفرینش مجدد آن در ذهن پنداشته شوند. ولی در مورد نقاشی باید گفت که ایجاد آن به واسطه رنگ بر بوم اهمیت کلی دارد، اما «کروچه» و «کالینگوود» در این موضع بی محابا نگرش خود را به همه هنرها تعمیم داده اند. هر دوی آنها به متافیزیکی ایده آلیستی پایبند هستند که فرآیندهای ذهنی را با ارزش تر از چیزهای مادی می دانند. و بر هنرمند به عنوان راهی برای فرانمود یا ابراز عواطف و ادراک شهودی ماهیت، تأکید می نهند؛ سخت کوشی محض «برون هشتن»^۴ شهود یا فرانمود از طریق واسطه ای مادی برای آنها اهمیت ثانوی دارد. (شپرد، ۱۳۷۷، ۴۵-۴۴) بدین علت که این امر مستلزم مهارت فنی و بهره گیری دانسته وسیله در جهت هدفی معین است.

آنان انکار نمی کنند که ممکن است فرانمود و برون هشتن در آن واحد جریان داشته باشند و انکار نمی کنند که ممکن است نقاشی حین نقاشی به ادراک شهودی کاملی از آنچه سعی در آفرینش آن دارد، نایل آید، ولی قویاً بر آنچه در ذهن می گذرد تأکید می نهند، نه بر آنچه روی بوم نقاشی صورت می پذیرد. چنانچه اثر راستین هنری در ذهن هنرمند وجود داشته باشد، نامحتمل نیست که هرگز نتواند به مفهوم شناخته مخاطبان مبدل شود. اما چنین نمی شود، بر طبق این نظریه، نظاره گر هنر بصری، شنونده

تعمیم است. هر دو فیلسوف فعالیت ذهنی را به چند مرحله تقسیم می کنند که از دریافت داده های خاص احساسی و ادراک ما آغاز می شود؛ و در مرحله شهود و تخیل است که از این داده ها آگاهی درستی به دست می آید، یعنی هنگامی که آنها را به خود و دیگران فرا می نماییم. صورت بندی یا فرموله کردن مفاهیم در مرحله بعد دنبال می شود و سپس، دست کم در مورد «کروچه»، دو مرحله ی دیگر وجود دارد که در آنها مفاهیم ابتدا از برای آنچه مفید است و سپس در واپسین مرحله فعالیت ذهنی جهت غایات اخلاقی به کار گرفته می شوند (احمدی، ۱۳۷۵، ۵۹-۵۳). این نظریه همانند نظریه «تولستوی» به تفاوت آفرینش یا درک هنر با فعالیت عقلی محض تأکید می نهد، ولی بر خلاف «تولستوی» میان چپستی فرا نمود یک عاطفه و احساس صرف یک عاطفه تفاوت قائل است و تلاش می کند آن را توضیح دهد.

برای فهم این توضیح باید به سه مرحله ای که در ابتدا ذکر شد دقیق تر نظر کنیم. «کالینگوود» این مراحل سه گانه را در فصل یازدهم «اصول هنر» از یکدیگر تفکیک می کند: در مرحله ی نخست، مرحله ای که در آن داده های احساس و ادراک دریافت می شوند، عواطف را احساس می کنیم ولی به طور کامل از آنها آگاه نیستیم. زمانی که واکنش های جسمانی (فیزیکی) نشان می دهیم که علائم آن عواطفند، به آنها «فرانمود روانی» می دهیم یا حالت روانی آن را ابراز می داریم. این واکنش ها غیر ارادی اند و تابع مهار آگاهانه ما نیستند. فرانمود تخیلی، که به درستی چنین نامیده می شود، طریقی است که به وسیله آن عواطف مان را در مرحله دوم ابراز می کنیم، مرحله ای که «کالینگوود» تخیل و «کروچه» شهود می نامد. در این سطح است که هنر خود را نمایان می سازد. «کروچه» شهود و فرانمود را با بیان حالت معادل می گیرد و می گوید که هنر یا شهود است یا فرانمود. در نظر «کالینگوود»، هنر فرانمودی در سطح تخیل است به عبارت بهتر هنر بیان حالت با استفاده از قوه تخیل است. هر دو فیلسوف که به این شیوه هنر را تعریف کرده اند فرانمود یا بیان حالت را معیاری می دانند که به وسیله آن می توان آثار هنری را ارزیابی کرد. هر آنچه فرانمود نباشد هنر نیست. بر این اساس «کالینگوود» در «اصول هنر» برای محکوم کردن انواع هنر کاذب، وقت بسیاری صرف کرده و

موسیقی، و خواننده ادبیات، فرامود هنرمند را برای خود باز می‌آفریند.

اجرای سمفونی نهم بتهوون، برون هشتن شهود «بتهوون» است، اثر شهودی ای که «بتهوون» ادراک می‌کرد مخاطب باز ادراک کرده، فرامود یا حالت وی را در خود بازسازی می‌کند (شپرد، ۱۳۷۷، ۴۵ - ۴۴).

سر نخ های معنا در اثر هنری: خاستگاه شهود کجاست؟

می‌توان با «کالینگوود» و «کروچه» هم‌رای بود که در درک اثر هنری اگرچه غالباً متوجه نیستیم همواره به ساختن فرضیاتی درباره آن مشغولیم. مخاطب با اثر هنری پیوندهای ضمنی برقرار می‌کند، شکاف‌ها را پر می‌کند، به استنباط می‌پردازد و گمان‌ها را به محک آزمون می‌کشد، و انجام این کارها آشکارا دریافت معرفتی ضمنی از جهان به‌طور عام و از قراردادهای هنری به‌طور خاص است. اثر هنری حقیقتاً چیزی بیش از مجموعه‌ای از علائم برای مخاطب نیست. علائمی که او را دعوت می‌کند از یک قطعه زمانی، معنا بسازد. دریافت خواننده، اثر هنری مکتوب را که چیزی بیش از زنجیره علائم سیاه‌سازمان یافته بر صفحه نیست، عینیت می‌بخشد.

در ۱۹۷۸ کتاب «عمل خواندن» اثر «وولفگانگ آیزر» موجب پایه‌گذاری مکتب زیبایی‌شناسی کنستانس^۵ شد. در این کتاب «آیزر» به بحث درباره استراتژی‌هایی می‌پردازد که متون و آثار هنری به کار می‌گیرند و از فهرست «مضامین و کنایه‌های آشکاری که در آنها وجود دارد» (ایگلتون، ۱۳۶۸، ۱۰۷) سخن می‌گوید. «آیزر» معتقد است که ما باید به دانشی از مجموعه علائم اثر مجهز باشیم و منظور از این دانش، قوانینی است که به‌طور منظم بر شیوه‌هایی که اثر معانی خود را پدید می‌آورد، حاکمند. به نظر او مؤثرترین اثر هنری آن است که مخاطب را به آگاهی انتقادی جدیدی از علائم و انتظارات مرسوم خود از اثر هنری، برساند. یک اثر هنری یا ادبی ارزشمند بیش از آنکه صرفاً دریافت‌های پیش‌داده ما را تقویت کند، «شیوه‌هنجاری دیدن» را مورد دست‌اندازی یا تجاوز قرار داده و

مجموعه علائم جدیدی برای ادراک در اختیار ما قرار می‌دهد (ایگلتون، ۱۳۶۸، ۱۰۹ - ۱۰۸).

در اینجا نوعی همسویی با فرمالیسم روسی دیده می‌شود. حین خواندن، مفروضات قراردادی ما تا جایی که بتوانیم از آنها انتقاد کرده و در آنها تجدید نظر به عمل آوریم، آشنایی زدایی و عینی می‌شوند. اگر ما اثر هنری را با استفاده از استراتژی‌های خواندن یا دیدن تغییر دهیم، متن نیز همزمان ما را تغییر می‌دهد. اثر هنری می‌تواند مانند عینیات موجود در یک تجربه علمی پاسخی غیر قابل پیش‌بینی به پرسش‌های ما بدهد. برای منتقدی چون «آیزر»، کل موضوع مخاطب و خواندن آن است که ما را به خود آگاهی عمیق‌تری رهنمون شود و رسیدن به دیدی انتقادی از خودمان را تسریع کند. در گشودن راه خود در جریان اثر هنری توگویی آنچه مامی خواننده ایم کار خودمان بوده است.

هنر شهودی در شهود هنری

طرح نظریات «کروچه»، و «کالینگوود» و «آیزر» در کنار یکدیگر ریشه‌های مفهومی به نام شهود در آثار هنری را بیشتر نمایان می‌سازد. آنچه بیش از همه آشکار است آن که نگرش تمامی فیلسوفان و نظریه‌پردازان هنر در حول همان مثلی است که از آغاز از آن سخن رفت.

آنچه در فرآیند پدیده‌ای به نام شهود اتفاق می‌افتد، چیست؟ برای مثال در تماشای فیلم «آینه» اثر «آندری تارکوفسکی» چه چیزی می‌تواند عنصر رازآمیزی را برای ما آنچنان مطلوب سازد که از نوع تاثیر و دریافت مخاطب بگذریم و حتی به عنوان شعری که به زبان سینما سروده شده نیز به آن ننگریم و به ناگاه تحت تاثیر آن قرار گیریم؟ ابهام معنایی در دریافت «آینه» را تا جایی که نامی برای آن نمی‌توانیم یافت، شهود مخاطب یا تماشاگر می‌نامیم. واقعیت این که شهود در اثر هنری را اگرچه از تاکید بازی گونه بر هر یک از رؤس مثلث هنرمند، اثر، مخاطب، رهایی نیافته است، می‌توان درک اثر هنری و تفاوت نگاه‌های نقادانه در برخورد با آن نامید. اما ریشه‌های این شهود در کجاست؟ به مثال «آینه تارکوفسکی» باز گردیم. در این اثر هیچ عنصر دراماتیک معمولی را نمی‌توان یافت که فرآیند نگاه شهودی کارگردان را بر ما مکشوف سازد. آن تاثیر اسرار آمیز

شهود در درک و آفرینش اثر هنری

اثر هنری، زمانی اتفاق می افتد که افق تاریخی شخصی ما در عالم معانی و مفروضات، با افقی که اثر در آن جای گرفته ممزوج شود. در «آینه» این اتفاق از رهگذر علائم جدیدی که فیلم در اختیار ما می گذارد، رخ می دهد. بدین سان امتزاج «افق معنایی»^۶ مخاطب و

را به گفتگویی میان گذشته و حال بدل می سازد.

در این حال ما وارد دنیای بیگانه و تصنعی شده ایم، اما در عین حال آن دنیا را وارد قلمرو خویش می سازیم. چرا چون هنرمند خالق اثر اصیل است و دانش علائم را به خوبی می شناسد به قول «گادامر» ما را «به درک کامل تری از خویشتن» می رساند و باز به قول «گادامر» ما پیش از آنکه خانه را ترک کنیم وارد خانه میشویم (کوزنز هوی، ۱۳۷۱، ۱۶۵).

«آینه» ما را وارد خانه می کند بدین سبب که تنها برون هشتگی ذهن مؤلف خود را به رخ نمی کشد بلکه به حریم تکه های قدیم حافظه ما وارد می شود و با «دانش علائم» رنگ آنها را به خود می گیرد. حال شهود را در هر جای این بازی می توان یافت. اما شاید واژه شهود را چنان صبغه ای نباشد. «واقعه ادراک اثر هنری» و «واقعه خلق اثر هنری» و «نظریه هنر» در تعامل شکل می گیرند و هنر اصیل در آنجا به وجود می آید... شهود آنجاست...

فیلم که نصیب هر کسی هم نمی شود و در علائمی برای دگرگون کردن نوع دیدن ما به آثار هنری ریشه دارد، در «آینه» به نحو کامل تری بروز پیدا می کند. کارگردان به قدر کافی متوجه ارایه این علائم به بیننده خاص خود است و تلاش می کند آن را با زبان سینما بیان کند. در «آینه تارکوفسکی» دریافت های پیش داده ما تقویت نمی شوند، بلکه علائم جدیدی در اختیار ما قرار می گیرند که شیوه هنجاری دیدن را کنار می زند. به همین دلیل آنچنان به نگاه برخی از مخاطبان آشنا می آید که فیلم را سرگذشت زندگی خود می دانند، بدون آنکه وقایع فیلم کوچکترین شباهتی به زندگی آنان داشته باشد.

«تارکوفسکی» به این خاصیت اثر خود آگاه است، شکاف هایی در فیلم وجود دارد که بازسازی آنها به عهده خواننده گذاشته شده و از روی قصد و عمدتاً ایجاد شده است. اما فیلم با تمام این شکاف های بیگانه، آشنا به نظر می آید و یاد آور کلام «گادامر» است که می گفت ما می توانیم در قلمروهای بیگانه نیز تاخت و تاز کنیم زیرا همواره به گونه ای پنهان در خانه خویشیم. بدین سان در عین حال که به تعبیر «کالینگوود» و «کروچه» برون هشتگی ذهن «تارکوفسکی» در «آینه» تجلی یافته است، اما کمتر می توان جاذبه این اثر را در فرآیند ذهنی کارگردان یافت. بر این اساس شاید پاسخی برای پرسش طرح شده در این متن فراهم شده باشد: ادراک اثر هنری در رابطه دو جانبه مخاطب و

نتیجه گیری

تخیلی تفاوت قائل شد. هنر راستین فرامودهایی ناب و شهودی اند، در حالی که هنر کاذب چنین نیست (مثل سرودهای میهنی، یا داستان های عشقی و پلیسی).

«کروچه» و «کالینگوود» بیشتر به فعالیت هنرمند و ذهنش تکیه می کنند و فرآیندهای ذهنی را با ارزش تر از آثار مادی می دانند، به اعتقاد آن ها شهودی را که هنرمند دریافت کرده، مخاطب باز ادراک می کند.

برای درک بهتر خاستگاه شهود و سرنخ های معنا با نگاهی به نظرات «آیزر» در کتاب «عمل خواندن»، در می یابیم که مؤثرترین اثر هنری آن است که شیوه های هنجاری دیدن را مورد دست اندازی قرار داده و به نوعی آشنایی زدایی کند و مخاطب را به خودآگاهی عمیق تری

با توجه به نظر «برگسون» در شهود با از میان برداشتن برگردان ها و واسطه ها واقعیت اصیل را می یابیم، شناخت شی ناب به سانی که در نفس خویش است نه از نوع دیدگاه. اما مساله این است که آیا اثر هنری با تفکر هنرمند در عناصر مبهمی که از پیش در ذهن خود ساخته به وجود می آید یا تأثیر آن تصویر مبهم با مکاشفه ای شهود گونه، اشراف هنرمند به اثر را ممکن می سازد؟ در تبیین های پاسخ گونه به این پرسش می توان گفت اثر هنری، معنای حقیقی را نمی رساند. آنچه ابلاغ می شود وجهی از جهان است به گونه ای که هنرمند تجربه اش می کند. لازم نیست که تجربه را از نو تجربه کنیم، زیرا درون تجربه ی ما انطباق می پذیرد. طبق نظر «کروچه» در این مرحله باید بین فرامود عاطفی و

اسرارآمیز فیلم که نصیب هر کسی هم نمی شود، در علائمی برای دگرگون کردن نوع دیدن ما به آثار هنری، ریشه دارد. به همین دلیل این اثر برای برخی مخاطبان این چنین آشنا به نظر می رسد بی آنکه کوچکترین شباهتی به زندگی آنان داشته باشد. هنرمند اصیلی که دانش علائم را می شناسد و قادر به انتقال دریافت شهودی اش است، به قول «گادامر» ما را به درک کامل تری از خویش می رساند و شهود آنجا شکل می گیرد.

برساند و در گشودن راه خود درجهت اثر هنری چنان بنماید که گویی آنچه می خوانده ایم کار خودمان بوده است. حال باید دید با توجه به سرچشمه اثر هنری یعنی اثر - مخاطب - هنرمند، آنچه در فرآیند پدیده ای به نام شهود اتفاق می افتد چیست؟ در اینجا مقاله با تحلیل این مساله در فیلم «آینه تارکوفسکی» به روند این اتفاق از هنرمند تا اثر و مخاطب خاص آن می پردازد. درک ابهام معنایی در دریافت فیلم «آینه» را می توان شهود مخاطب دانست. آن تأثیر

پی نوشت ها:

- 1 Conciouse
- 2 Duration
- 3 - literal در برابر مجازی
- 4 Externalization
- 5 Constance scholl of Aesthatic
- 6 horizon of meaning

فهرست منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۷۵)، "حقیقت و زیبایی (درس های فلسفه هنر)"، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۷۳)، "مدرنیته و اندیشه انتقادی"، نشر مرکز، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، "ساختار و تأویل متن"، نشر مرکز، تهران.
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، "پیش درآمدی بر نظریه ادبی"، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، تهران.
- برگسون، هانری (۱۳۷۱)، "تحول خلاق"، ترجمه علی قلی بیانی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران.
- تولستوی، ل (۱۳۶۴)، "هنر چیست؟"، ترجمه کاوه دهگان، چاپ هفتم، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- رندل، ج و ه - باکلا (۱۳۶۳)، "درآمدی به فلسفه"، ترجمه جلال الدین اعلم، انتشارات سروش، تهران.
- ساراپ، مادن (۱۳۸۲)، "پساساختارگرایی و پسامدرنیسم"، ترجمه محمدرضا تاجیک، نشر نی، تهران.
- شپرد، آن (۱۳۷۷)، "مبانی فلسفه هنر"، ترجمه علی رامین، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- کروچه، بندتو (۱۳۶۷)، "زیبایی شناسی"، ترجمه فؤاد رحمانی، چاپ سوم، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- کوزنزهوی، د (۱۳۷۱)، "حلقه انتقادی"، ترجمه مراد فرهادپور، نشر گیل، تهران.
- وال، ژان (۱۳۷۰)، "مابعدالطبیعه"، ترجمه یحیی مهدوی و همکاران، خوارزمی، تهران.

Guyer.p (1992), "KANT", Cambridge university press, London.

Young, j (1992), "Nietzsche's philosophy of art", Cambridge university press, London.