

نسبت «آفرینش هنری» نزد کانت و هایدگر با معنای «روایت» در نظر ریکور

مجید حیدری*
محمد رضا ریخته‌گران**

تاریخ دریافت: ۹۵/۸/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۶/۴/۶

چکیده

در دوران مدرن آفرینش هنری، تحت تأثیر کانت، اغلب امری نبوغ آمیز و سوژه محور فهم می‌شود، آفرینشی مستقل و مقدس. نزد او معنای آفرینش مترادف عمل ترکیب در قوه متخیله است. این قوه تشنت شهودات حسی را منظم کرده و در قالب مقولات فاهمه وحدت می‌بخشد. این ترکیب یا وحدت بخشی یک سوی آفرینش است و دیگر سو هنرمند نابغه است. نزد هایدگر اما آفرینش هنری به نوعی در کارکردهای فرهنگی هنر نمایان می‌شود. به عبارت دیگر آفرینش هنری به معنای نشان دادن، بیان کردن و پیکره بندی مجدد عناصر فرهنگی یا سبک زندگی خود را نشان می‌دهد. سرآخر آفرینش هنری برای ریکور زایش یا نوآوری در معنا تعریف می‌شود. نوآوری در معنا به دو شکل پدید می‌آید یکی استعاره و دیگری داستان. استعاره روابط جدیدی بین چیزها برقرار می‌کند و جهان را باز تعریف کرده به معنای جدید می‌رسد. و داستان (با عملی شبیه به ترکیب در تفکر کانت) یک مجموعه حوادث و کنشها را در رابطه علی مشخص و زمانمند وحدت می‌بخشد و کلی معنادار بوجود می‌آورد. به این ترتیب داستان تنها یک نوع ادبی هنری نیست و نوعی تفکر است. تفکری که حوادث و کنشها را در رابطه علی و زمانمند در کنار هم قرار می‌دهد و ادراک ما را از خود و جهان پیرامون برمی‌سازد. پس رابطه آفرینش هنری با داستان رابطه عمل با قالب عمل نیست بلکه آمیزشی هستی‌شناسانه در کار است. از مرور معنای آفرینش هنری نزد کانت، هایدگر و ریکور به این نتیجه می‌رسیم که نوع آفرینش هنری که ریکور با سود جستن از آراء کانت (ترکیب) و هایدگر (زمانمندی) مطرح می‌کند به شکل قابل توجهی جامع‌تر از مدل کانت و هایدگر است و بین آفرینش هنری و روایت نسبت مشخصی برقرار می‌شود.

کلیدواژه‌ها: آفرینش هنری، کانت، هایدگر، ریکور، روایت

۱. مقدمه

آفرینش اسم مصدر عمل آفریدن به معنای خلق و ابداع کردن است. در واقع آفریدن به معنای در وجود آوردن است یعنی چیزی که نیست را به وجود آوردن. چیزی که قبلاً نبوده است حالا با «عمل» و مهارت و دانش به وجود می‌آید. این عمل معمولاً شامل تغییر و دست‌کاری در مواد از پیش حاضر است و تغییر شکلی (صوری) آنها به نحوی که ظاهری متفاوت و زیبا پیدا کنند. اما آفرینش همانقدر که بیرونی و عینی است باید درونی و ذهنی هم باشد. یعنی باید ایده یا صورتی در ذهن شکل گیرد تا سپس آن ایده یا صورت ذهنی خود را در مواد حاضر در دست هنرمند، با توجه به مهارت و دانش او، پیدا کند. در اینجا بحث بر سر همین فرایند ذهنی است که منجر به شکل‌گیری و آفرینش می‌شود. اگر «آفرینش هنری» را قسمی از آفرینشها و ابداعات بدانیم که به اتفاق نظر می‌توان به آنها صفت هنری بودن را اطلاق کرد، آنگاه آفرینش هنری فرایندی است که طی آن اثری هنرمندانه بوجود می‌آید. برداشت فرایند-محور از آفرینش هنری از شکل‌گیری اولیه ایده‌ای هنری در ذهن هنرمند آغاز می‌شود و تا پایان فیزیکی و تکنیکی کار ادامه پیدا می‌کند و حتی بعد از دریافت مخاطب از کار هنری و تأثیر و تاثرات متقابل مخاطب با اثر گسترده می‌شود. بدین شکل برداشت فرایند-محور از آفرینش هنری برداشتی پویا و دینامیک است که می‌توانیم آن را در یک دسته‌بندی ساده به دو قسمت ذهنی و عینی تقسیم کنیم. قسمت ذهنی آن می‌تواند مربوط به شکل‌گیری ایده و پرورش آن در ذهن هنرمند باشد و قسمت عینی آن می‌تواند شامل تکنیک‌ها و مهارت‌های لازم برای عینیت بخشیدن به آن ایده یا تصور ذهنی باشد.

اینچنین فهمی از هنر (فرایند محور) در مقابل برداشت محصول - محور قرار می‌گیرد که بیشتر مایل است کار هنری را در تمامیت و کلیتش ادراک کند و به بررسی تأثیر نهایی اثر بر مخاطب بپردازد. شاید بتوان گفت که برداشت محصول - محور به نقد هنری نزدیکتر است و به کار ارزش‌گذاری هنری و بیان ضعف و قدرت اثر می‌آید، در حالی که برداشت فرایند - محور به فلسفه

هنر و زیبایی‌شناسی نزدیکتر است، خصوصاً قسمتی که به بررسی چگونگی و چرایی شکل‌گیری ایده و پرورش آن می‌پردازد.

در اینجا لازم است به یک نکته کلیدی در مورد آفرینش هنری اشاره کنیم. این موضوع را اندرو بویی (199: 2003) در مبحث مربوط به شلینگ مطرح می‌کند. از نظر شلینگ آفرینش هنری فرایندی است که با تأمل خودآگاه هنرمند شروع می‌شود اما به صورت ناخودآگاه ادامه می‌یابد زیرا آنچه به وجود می‌آید دقیقاً همان چیزی نیست که قوانین و تکنیک‌های خاصی را برای آفرینشش به کار برده‌ایم. اگر اینطور بود همان نوع هنری می‌شد که کانت از آن به عنوان «مکانیکی» نام می‌برد.

در واقع بحث بر سر این است که آفرینش هنری چگونه فرایندی است، آیا امری خودآگاه و فکر شده است یا امری که جنون الاهی افلاطونی (ناخودآگاه) در آن نقش دارد. ایده‌آلیست‌ها به این مساله این طور پاسخ می‌دهند که اساساً دانش علمی ناقص است و نمی‌تواند به ادراک هنر نایل آید. اما در این صورت این مشکل پیش می‌آید که اگر دانش علمی ناقص است چطور می‌شود فهمید که کدام کار هنری به این نوع یا درجه از هنر دست پیدا کرده است. رومانتیست‌ها مثل نوالیس، به گمان اندرو بویی (119: 2003) معتقد هستند که تکامل تنها در قبول شکست در درک کامل هنر است. مثال این نوع برداشت را در موسیقی می‌توان یافت. دریافت و ادراک موسیقی نیازمند حد خاصی از تفکر مفهومی است اما با این وجود در هر بار گوش کردن به آن وجهه جدیدی از آن رو به ما گشوده می‌شود.

شکل دهی و پرورش ایده یک کار هنری متفاوت از ایده یک تحقیق علمی است. در اولی ذوق اساس کار است و در دومی روش علمی-منطقی. روش علمی-منطقی در اکثر علوم تجربی استفاده می‌شود و بر اساس استدلال منطقی و تصدیق و تکذیب روشمند است. با این وجود گادامر معتقد است حیطه‌هایی از حقیقت هست که روش علمی-منطقی نمی‌تواند به آنها دست‌رسی پیدا کند. گادامر (2005: XXI) در مقدمه حقیقت و روش می‌گوید «علوم انسانی به تجاربی مرتبط

آفرینش هنری نزد کانت: ترکیب و نبوغ

کانت (1871: SS5) معتقد است که می‌توان همه اعمال فاهمه را به یک سری احکام تحویل کرد، یعنی فاهمه را قوه حکم کردن بدانیم. به این ترتیب قوه فاهمه یا حکم کردن با استفاده از مقولات چهارگانه (کیفیت، کمیت، رابطه و جهت) دریافت‌های حسی (ترکیب شده توسط قوه متخیله) را در مقولات مختلف جای می‌دهد (حکم کردن) تا به درک واحدی برسد. در واقع مراحل رسیدن به شناخت از نظر کانت را می‌توان اینطور برشمرد: در ابتدا هر عینی به ادراک پیشینی حسی می‌رسد و سپس قوه خلاقه تشتم دریافت‌های حسی آن عین را ترکیب می‌کند، هنوز در این مرحله هیچ شناختی حاصل نشده است، سپس مقولات فاهمه به این ترکیب وحدت می‌بخشند و منجر به شناخت می‌شوند یعنی حکمی صادر می‌شود.

البته باید تأکید کرد در درک ما از امر زیبا هیچ شناختی اتفاق نمی‌افتد. به اعتقاد کانت عین زیبا به اعتبار فرم («ماده» مواد تشکیل دهنده عین زیبا است و «فرم» رابطه‌ای که در ذهن در اثر پذیرش حسی آن عین ایجاد می‌شود) دو قوه ذهنی، متخیله و فاهمه را به مشارکتی هماهنگ و ارضا کننده می‌رساند. این هماهنگی قوای ذهنی منجر به لذت می‌شود گرچه هیچ شناختی از آن به دست نمی‌آید زیرا عین زیبا در هیچ قالب یا مقوله ذهنی قرار نمی‌گیرد.^۱

به این ترتیب می‌توان جایگاه آفرینش هنری را در فلسفه کانت در دو مفهوم یافت. اولین مفهوم ترکیب است. منظور کانت (1871) از ترکیب در معنای عام آن فرایند پیوند دادن تصورات و بازنمودهای دریافتی به یکدیگر است به شکلی که گوناگونی و تشتم آنها به درک واحدی بیانجامد. این فرایند که اساساً کار قوه متخیله است کارکردی کور اما ضروری از روح است. در حالی که ما نسبت به فرایند ترکیب ناآگاه هستیم، بدون این فرایند هم هیچ ادراک و فهمی ممکن نیست. به بیان ژیل دلوز (9: 1984) ترکیب به عنوان عملی فعال و پویا مربوط به «قوه متخیله» است که وحدتش را مدیون «فاهمه» و کلیتش را مدیون «عقل» است. این سه قوه در ترکیب نقش دارند.

هستند که فراتر از دسترس علم است: مثل تجربه فلسفی، هنری و یا تاریخی. در این دست تجارب حقیقتی بیان می‌شود که خارج از دسترس و غیر قابل تأیید برای روش‌های معمول علم است». آفرینش هنری یکی از همین دست تجارب است.

در پایان ذکر این نکته مهم به نظر می‌رسد که هم اکنون آفرینش هنری برای ما یک عمل ذهنی و شخصی است فارغ از یک سری قوانین مطلق و خاص. آفرینش هنری در دوران مدرن و آنچه خصوصاً ژان ماری شفر نگره نظری هنر می‌نامد بیشتر تحت تأثیر مسئله نبوغ، برگرفته از افکار کانت، و نوعی مقدس پنداری آفرینش هنری است. شفر (۱۳۸۵: ۶۰) معتقد است که بعد از کانت «قلمرو زیبایی‌شناسی متعلق به ذهنیت (سوئیژکتیویته) انضمامی و خودمدار خواهد بود: فرد در آفرینش هنری و در داوریه‌های مربوط به ذوق آزادانه عمل می‌کند، بی آنکه تحت سلطه هر گونه دیگرمداری اعم از اخلاقی، مفهومی یا کلامی باشد». شفر در کتاب خود به دنبال تبیین مختصات زیبایی‌شناسی مدرن است و در این راه سعی می‌کند نگره نظری نسبت به هنر که در دوران مدرن اکثر هنرمندان به مبانی آن پایبند هستند را مشخص کند. به گمان او نگره نظری هنر مبنی بر تقدیس هنر در سده‌های نوزده و بیست بر اکثر نظریات دیگر غالب بوده است و انتظار ما از هنر و آفرینش هنری را شکل داده است. بی شک نگره نظری هنر بر برداشت و فهم عموم هنرمندان مدرن تأثیر داشته است. بنابراین وقتی ما هم در این نوشتار سخن از آفرینش هنری به میان می‌آوریم برداشت و فهممان از آفرینش هنری تحت تأثیر همان نگره نظری هنر است. یعنی آفرینش هنری به نوعی برای ما نبوغ آمیز و مقدس است که کمتر یا به هیچ وجه در مختصات قوانین و سنت‌های خاصی نمی‌گنجد.

در این مقاله قصد بر آن است معنای آفرینش هنری نزد کانت و هایدگر را مرور کنیم تا ریشه‌های نظریه ریکور در مورد آفرینش را بهتر درک کنیم و در نتیجه ابعاد مفهوم آفرینش هنری روشن تر شود. این سه فیلسوف هر کدام از رویکرد خاص خود به این موضوع نگریسته‌اند و وجهی از ابعاد موضوع را برای ما روشن می‌کنند.

را سبب می‌شود اما خود در قالب هیچ مفهومی قرار نمی‌گیرد و دومی (ایده عقلی) صورتی است که هیچ شهود یا تصویری از قوه متخیله نمی‌تواند با آن برابر شود. ایده‌های زیباشناختی (که به هیچ مفهومی قابل تحویل نیستند) برانگیزاننده تصورات خویشاوند زیادی می‌شوند که کانت آنها را صفات زیباشناختی می‌خواند. بنابراین در یک هنر زیبا یک ایده زیباشناختی که تصویری از قوه متخیله است با چنان کثرتی از تصورات خویشاوندش آزادانه ذهن را به بازی می‌گیرند که این حس به انسان دست می‌دهد که آن اثر هنری دارای روح است. از این منظر می‌توان گفت که نبوغ ناشی از نسبتی معین از وحدت قوای متخیله و فاهمه است. این قریحه همان است که روح می‌نامیم.

بنابراین کانت در نقد قوه حکم در بحث نبوغ سرآخر به همان نقطه‌ای می‌رسد که در نقد عقل محض در بحث ترکیب به آن رسید، یعنی روح یا نفس. روح^۶ عنصر توصیف ناپذیر ذهنی است که هم عامل ترکیب شهودات ذهنی و هم آفرینش هنری است. در نتیجه آفرینش هنری از نظر کانت مربوط به روح است. از یک طرف با مفهوم ترکیب در ارتباط است و از طرف دیگر با مفهوم نبوغ. شاید بتوان گفت که ترکیب و نبوغ دو کارکرد ذهنی متقابل هم هستند. در حالی که هر دو با قوه متخیله در ارتباط هستند کار یکی ترکیب تشمت شهودات حسی و به وحدت در آوردن آنها است و کار دیگری بازترکیب این دریافت‌ها و پیدا کردن شکل و فرمی جدید برای آنها به منظور نمایش هر چه بهترشان (که همیشه همراه با ذوق است).

آفرینش هنری نزد هایدگر: نشان دادن، بیان کردن و پیکربندی مجدد

برخلاف کانت، هایدگر معتقد است که ذهنیت مدرن دچار یک سوء تفاهم از آفرینش هنری یا خلاقیت شده است. این برداشت نادرست همان است که پیش از این از زبان شفر (۱۳۸۵) نقل شد، ذهنیت مدرن آفرینش هنری را حاصل نبوغ سوژه مستقل می‌داند. درایفوس (۲۰۰۵-۴۰۷-۴۲۰) فلسفه هنر هایدگر را در کارکردهای هستی‌شناسانه آن خلاصه می‌کند و توضیح

بنابراین ترکیب به شکل عام محصول قوه تخیل است که کورکورانه و ناآگاهانه صورت می‌گیرد و از کارکردهای نفس است. در این مرحله هنوز شناختی صورت نمی‌گیرد بلکه شناخت وقتی ایجاد می‌شود که ترکیب در سطح مفاهیم اتفاق می‌افتد یعنی تشمت‌های ذهنی زیر یک مفهوم خاص جمع می‌شوند و فاهمه برای اولین بار شناخت را در معنای حقیقی آن به دست می‌دهد. در حقیقت شناخت وقتی اتفاق می‌افتد که کثرت شهودات دریافتی در قوه تخیل ترکیب شوند و سپس مفاهیم به این ترکیب در قوه فاهمه وحدت ببخشند.

از طرف دیگر علاوه بر ترکیب مفهوم دیگری هم در فلسفه کانت مربوط به آفرینش هنری وجود دارد و آن نبوغ است. کانت معتقد است که «برای داوری درباره اعیان زیبا، از جهت زیبایی آنها، ذوق لازم است: اما برای هنر زیبا، یعنی تولید چنین اعیانی، نبوغ لازم است.»^۲ توضیح اینکه برای او زیبایی طبیعت چیزی زیبا است در حالی که زیبایی هنری تصویر یا بازنمودی از زیبایی است. همچنین منظور کانت از نبوغ «قریحه‌ای است که به هنر قاعده می‌بخشد. چون قریحه، به مثابه قوه خلاقه فطری هنرمند، خود به طبیعت تعلق دارد می‌تواند مطلب را به این صورت بیان کرد: نبوغ یک استعداد ذهنی فطری است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد.»^۳ او هنرهای زیبا را «فقط به مثابه محصول نبوغ ممکن می‌داند.»^۴

در کنار نبوغ کانت از ذوق هم یاد می‌کند البته نه به عنوان قوه‌ای مولد بلکه به عنوان قوه داوری. منظور او از فرایند خلق اثر هنری فرایندی است که منجر به خلق صورتی زیبا می‌شود. این فرایند نتیجه الهام یا جهش آزادانه قوای ذهنی نیست بلکه «حاصل روند کند و حتی پرنج از بهسازی برای متناسب ساختن این صورت با اندیشه، بدون لطمه زدن به آزادی بازی قوای {ذهنی} خویش»^۵ است.

کانت از راه معرفی ایده زیباشناختی و صفات زیباشناختی با ظرافتی خاص معنای نبوغ را بیشتر می‌گشاید. ایده زیباشناختی در مقابل ایده عقلی است. اولی تصویری از قوه متخیله است که اندیشه‌های بسیاری

بین زمین و جهان رخ می‌دهد و منجر به آشکارگی و ظهور حقیقت می‌شود. به قول درایفوس (2005: 413) «کارکرد دقیق هنرمند این است که اجازه دهد هر گروهی از مردم (در تاریخ) از طریق مثال‌های پر زرق و برق سبک فرهنگی خود را بشناسند.» هایدگر همچون کانت زیاد ربطی بین هنر و زیبایی نمی‌بیند و در عوض هنر را «درخشندگی حقیقت» می‌یابد. از این رهگذر کار هنرمند درخشنده ساختن است.

سومین کارکرد کار هنری پیکربندی مجدد است. در واقع کار هنری نه تنها سبک^۱ فرهنگی را نشان می‌دهد و بیانگر آن است بلکه تغییر دهنده آن نیز هست. این نظر هایدگر در ارتباط با ایده تاریخمندی هستی است. او در مقدمه کتاب هستی و زمان توضیح می‌دهد که چطور معنا و برداشت ما از هستی در هر دوره‌ای تغییر می‌کند، حتی روش‌هایی که معنای هستی تغییر می‌کند یا پوشیده می‌شود را یک به یک بحث می‌کند. در نظر وی کار هنری این معنای (پوشیده) هستی را نشان می‌دهد، بیان می‌کند و دوباره پیکربندی می‌کند. مثالی که در اینجا می‌زند مقایسه فرهنگ یونانی با مسیحی است. فرهنگ یونان دوره قهرمانان و برده‌ها است و کارهای هنری آن‌ها در خدمت چنین فرهنگی است اما دوران مسیحی دوره قدیسان و گنه‌کاران است و هنر آن‌ها هم در خدمت نشان دادن، بیان کردن و پیکربندی مجدد همین فرهنگ است.

در نهایت هایدگر جایگاه ویژه‌ای را برای زبان و به خصوص شعر در پیکربندی مجدد سبک زندگی قائل می‌شود. هایدگر زبان را به هر فرمی از «طرح افکنی شاعرانه» تعمیم می‌دهد. درایفوس (2005: 416) از قول هایدگر در راه‌های جنگلی نقل می‌کند «طرح افکنی شاعرانه واقعی گشایش چیزی است که انسان از بعد تاریخمندی خودش پیشاپیش طرح انداخته است...» در حقیقت تمام هر کار هنری به نوعی به زبان و شاعرانگی تحویل می‌شود و شاعرانگی مایه اصلی آن است.

بنابراین ترجمه آفرینش هنری در بیان هایدگر در کتاب سرچشمه اثر هنری شاعرانگی است که همان «شدن و یا اتفاق حقیقت است». یعنی هنر به تمامی «اجازه دادن به ظهور حقیقت هستی» است که در واقع

می‌دهد. بنا بر نظر او برای هایدگر اثر هنری چیزی است که وقتی به کار می‌افتد یکی از این کارکردهای هستی‌شناسانه را دارد: نشان دادن،^۲ بیان کردن^۱ و پیکربندی مجدد کردن^۳ سبک فرهنگ. منظور وی این است که آفرینش هنری سبک فرهنگی را از درون دنیای خود فرهنگ به یکی از روش‌ها یا کارکردهای ذکر شده تغییر می‌دهد.

در نظر هایدگر آفرینش هنری در کارکردهای فرهنگی کار (اثر) هنری خلاصه می‌شود. در توضیح مختصر درباره این کارکردهای آفرینش هنری می‌توان گفت که اولین کارکرد، نشان دادن، به معنای آشنا کردن ما با دنیایی دیگر است. هایدگر در یک مثال اثری از نقاش معروف ون گوگ را انتخاب می‌کند. او سعی می‌کند در «کفش‌های زن روستایی» ون گوگ توضیح دهد که چطور ما با دیدن این اثر با دنیای زنی روستایی آشنا می‌شویم و چطور دنیای او به ما نشان داده می‌شود. سبک زندگی او و حتی جزئیاتی درباره کارهای روزانه او. این اثر ما را از حیث ابزاربودگی کفش‌ها رها می‌کند و رنگ و طرح آن‌ها را در آن‌ها حفظ کرده و خود آن‌ها را فراموش می‌آورد.

کار هنری تنها به نشان دادن سبک فرهنگ قناعت نمی‌کند بلکه جنبه تولیدی و اثر گذاری هم دارد. یعنی عناصر فرهنگی را پرزرق و برق تر می‌کند تا بهتر دیده شوند و دنیای خود را پر رنگ‌تر نشان دهند و بهتر بفهمانند. مثال این کارکرد کار هنری را هایدگر با معبد یونان باستان توضیح می‌دهد. به گمان او معبد یونانی کار یک هنرمند نیست بلکه عده‌ای از افراد است و نه تنها جایی برای گردهمایی و جمع شدن است بلکه بیانگر سبک و فرهنگ یونانیان هم هست. معبد جهانی می‌سازد و روابطی برقرار می‌کند که یونانیان را به خود و دیگران می‌شناساند و مجمع نشانه‌ها و بیانگری‌ها می‌شود. در اینجا هایدگر صحبت از «زمین» و «جهان» می‌کند. زمین چیزی است که کار هنری خود را در آن می‌یابد و حفظ می‌کند. کار هنری در زمینش ظهور می‌یابد و آشکار می‌شود. جهان همان روابط و نشانه‌ها و ارجاعاتی است که در میان وجود انسان، اسباب و چیزها برقرار است. پس معبد به جایی تبدیل می‌شود که تقابل

روابطی که تا وقتی برای ما قابل فهم باشند زنده می‌مانند و به درک بهتر ما کمک می‌کنند. استعاره در واقع «شامل به نقشه در آوردن (طرح افکندن)»^{۱۱} عمل ترکیب^{۱۲} است. «استعاره»^{۱۳} به عبارت دیگر ریکور استعاره را مربوط به قوه متخیله کانتی می‌داند که می‌تواند روابط بوجود آمده در ذهن ناشی از شهودات حسی را تغییر دهد و یا باز تعریف کند. اصولاً به گمان ریکور استعاره به شکلی غیر مستقیم قدرت بازتعریف واقعیت را دارد. می‌توان گفت استعاره با عمل آفرینش در ارتباط است زیرا استعاره این قابلیت را دارد که جهان ما را بازتعریف کند البته «با وجود مقاومت طبقه بندی‌ها (مقولات) کنونی در زبان ما»^{۱۴}. بنابراین برای ریکور آفرینش هنری در معنای زایش (یا نوآوری) معنایی یافت می‌شود.

در اینجا می‌توان تأثیر هایدگر بر ریکور را مشاهده کرد که او هم همچون هایدگر آفرینش را به شکلی اساسی در زبان می‌بیند. برای ریکور زایش معنا از یک طرف در استعاره بوجود می‌آید که خاص ادبیات به ویژه شعر است. در این زایش معنایی جهان در روابطی جدید بین چیزها برای ما بازتعریف می‌شود و در نتیجه ما به شناختی بهتر می‌رسیم. از طرف دیگر داستان هم همین نقش را ایفا می‌کند. در داستان (روایت) نوع دیگری از ترکیب در کار است «پی رنگ»^{۱۵} از طریق پی‌رنگ مجموعه‌ای از اغراض و خواستها و علل در زمانمندی خاصی کنار هم می‌نشینند تا کلی معنادار بوجود بیاید. این عمل به نوعی همان ترکیبی است که در استعاره اتفاق افتاد البته وسیعتر و منظم‌تر. در هر دو این فرایندها زایش معنایی در زبان شکوفا می‌شود و در هر دو قوه متخیله دخیل است و دست به ترکیب می‌زند.

در استعاره بین دو چیز که قبلاً غرابتی با هم نداشته‌اند ارتباطی برقرار می‌شود و این ارتباط منجر به درکی جدید می‌شود. این امر را ریکور همسان‌سازی اسنادی^{۱۶} می‌نامد. این فرایند به معنی همسان‌سازی یا یکی فرض کردن یا در جای هم قرار دادن دو چیز مختلف است. این ادغام یا ترکیب مسئله‌ای ذهنی و شناختی است و در عالم واقع هیچ تغییری در چیزها واقع نمی‌کند. اینچنین ادغام و ترکیبی در داستان یا پیرنگ نیز وجود دارد. در داستان حوادث و اتفاقات

همان شاعرانگی است. این شاعرانگی با خلاقیت و به قدرت خلاقیت ممکن است. بنابراین همه هنرها را می‌توان به همین شاعرانگی تحویل کرد که منشأ خلاقیت دارد. ماهیت هنر که همان خلاقیت یا آفرینش است شاعرانگی است و ماهیت شاعرانگی بنیاد نهادن حقیقت است. بنیاد کردن حقیقت خود در سه وجه اعطا کردن، بنا کردن و آغاز کردن معنا می‌یابد اما تنها در معنای نگه داری و حفظ کردن واقعی می‌شود. بنابراین برای هر حالتی از بنیاد کردن حالتی از نگه داری معادل می‌شود. کاری که از ما ساخته است این است که این ساختار، که شاید بتوان گفت از نظر هایدگر همان ساختار آفرینش هست، را آشکار و قابل دیدن کنیم.

آفرینش هنری نزد ریکور: آفرینش روایی

پل ریکور (۱۹۱۳-۲۰۰۵) فیلسوفی است که موضوع اصلی مباحث او حول معنای زندگی و قابلیت‌های انسانی می‌چرخد. روش کار ریکور مبتنی بر توصیفات پدیدار شناسانه و تفسیر هرمنوتیکی است. او معتقد است که درک مستقیم برای ما امکان ندارد و معنا همیشه از فرایند بی پایان تفسیرها بوجود می‌آید. دقیقاً به همین دلیل هنر برای ریکور مهم می‌شود زیرا هنر هم بیانی غیر مستقیم و سمبولیک دارد. او در کتاب‌های *قوانین استعاره و زمان و روایت* به دو راه اصلی زایش غیر مستقیم معنا می‌پردازد. می‌توان اینطور گفت که برای ریکور آفرینش هنری مترادف زایش (نوآوری) معنا در استعاره و داستان است.

در کتاب *قوانین استعاره سه حیطة مطالعاتی یعنی علم فصاحت و بلاغت، نشانه‌شناسی و معناشناسی* را با سه موضوع متناظر خود در زبان‌شناسی یعنی کلمه، جمله و گفتمان مورد مقایسه قرار می‌دهد تا نحوه کارکرد استعاره روشن شود. استعاره با ایجاد روابط جدید ذهنی درک جدیدی از دنیای اطراف در اختیار ما می‌گذارد. استعاره که بیشتر در زبان شعری استفاده می‌شود با وضع روابط جدید ذهنی کاری شبیه به «قوه متخیله» را انجام می‌دهد و دریافت کننده انفعالی روابط بین چیزها نیست بلکه ایجاد کننده این روابط است.

پراکنده در یک سری اغراض و امیال شخصیت‌هایی محدود و مشخص گره می‌خورند و همه در کنار هم قرار می‌گیرند تا یک کل داستانی دنباله دار ایجاد شود.

بنابراین تا به حال سه معنای متفاوت از آفرینش هنری را مطرح کرده‌ایم. شاید بتوان اینطور نتیجه‌گیری کرد که داستان یا روایت چندین خصوصیت عمده که تا به حال برای آفرینش هنری ذکر کرده‌ایم را در خود جمع می‌کند. به عبارت دیگر روایت نه تنها گویای ترکیب از نوع کانتی آن است بلکه نقش غیر قابل انکاری در پیکربندی مجدد عناصر فرهنگی دارد. اهمیت داستان از آن جهت است که بررسی و مطالعه آن می‌تواند برای درک بهتر معنای آفرینش راه‌گشا باشد. دیگر نکته مهم درباره داستان این است که داستان تنها یک قالب یا نوع^{۱۷} هنری نیست بلکه، همانطور که خواهیم دید، نوعی از تفکر است که می‌توان آن را تفکر روایی^{۱۸} دانست.

نسبت آفرینش هنری با روایت

داستان یا روایت را می‌توانیم صرفاً یک نوع ادبی هنری بدانیم و در نتیجه داستان قالبی باشد مثل دیگر قالبهای هنری برای آفرینش هنری. به عبارت دیگر آفرینش هنری قالبهای گوناگونی می‌تواند اختیار کند که یکی از آنها قالب روایت یا داستان است. پس «هنر روایی» هنری است که در آن از روایت به عنوان یک تکنیک استفاده شده است و کار هنری به بیان یک روایت یا داستان از اتفاق یا کنشی خلاصه می‌شود. به عنوان نمونه بسیاری از مینیاتورهای ایرانی یا نقاشی‌های مسیحی قرون وسطی به روایت یک داستان به اشکال مختلف می‌پردازند. اما اگر روایت را همچون ریکور مترادف کنش «ترکیب» بدانیم که ناشی از قوه متخیله^{۱۹} است آن وقت روایت نه تنها یک قالب نیست بلکه جزئی از فرایند خلق و آفرینش هنری است. روایت تبدیل می‌شود به روشی برای آفریدن، ترکیب کردن یا تفکر کردن.

روانشناس ساختگرایی معروف جروم برونر^{۲۰} در کتاب خود با عنوان *اندهان واقعی، جهان‌های ممکن* به طرح این ایده می‌پردازد که اصولاً ما دارای دو نوع تفکر یا

کارکرد ذهنی هستیم: تفکر علمی منطقی و تفکر روایی. هر دو شیوه برای قانع کردن دیگری به کار می‌روند اما تفکر علمی-منطقی بحث از حقیقت دارد و تفکر روایی بحث از شباهت به زندگی.^{۲۱} این دو در فرایند رسیدن به صحت و سقم امور کاملاً متفاوت عمل می‌کنند. تفکر علمی-منطقی سعی می‌کند با روشی ریاضی وار و سیستماتیک بدون هیچ جانبداری دست به توصیف و توضیح امور بزند. و امور را در مفاهیم و مقولات مختلف طبقه بندی کند تا آن‌ها را به سیستم‌ها و ایده‌های از پیش تعریف شده ارتباط دهد. در مقابل تفکر روایی به دنبال رسیدن به شباهت به واقعیت^{۲۲} است. گرچه داستان باید با قوانین دنیای واقعی و ضرورت‌های منطقی همخوانی داشته باشد در عین حال می‌تواند ثبات واقعیت را در هم بشکند و از آن فراتر برود. این کارکرد ذهنی که در دوران کودکی بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد مبتنی بر کنار هم گذاشتن یک سری اتفاقات و دیدن رابطه علی بین آن‌ها در زمانمندی خاص است. چنین روشی به یک نتیجه قطعی نمی‌رسد اما می‌تواند به روایت‌های درست‌تر ختم می‌شود.

پل ریکور هم وقتی انواع ادراک را تقسیم‌بندی می‌کند یکی از اساسی‌ترین اشکال آن را روایی یا داستانی می‌داند. او سه شکل از ادراک را مطرح می‌کند: تئورتیکال،^{۲۳} مقوله‌ای^{۲۴} و پیکره‌بندی.^{۲۵} اولین شکل ادراک به معنای فهمیدن چیزی به عنوان یک نوع یا مثال یک تئوری کلی است. دومین شکل ادراک به معنای پیدا کردن یا فهمیدن مقوله چیزی است. آخرین شکل ادراک، پیکره‌بندی، به معنای قراردادن چیزی در مجموعه‌ای از اتفاق‌ها و حوادث است. یعنی چیزی (کنشی یا اتفاقی) در زنجیره‌ای از اتفاقات قرار داده شود به شکلی که نوع رابطه علی آن با دیگر حوادث معلوم شود و زمانمندی خاص آن‌ها نیز تعیین شود. کاربرد پیکره‌بندی در نوشتن داستان یا تاریخ بسیار اساسی است اما در زندگی روزمره هم پر کاربرد است. پیکره‌بندی به ما کمک می‌کند جهان پیرامون خود را در کلیتی هدفمند ادراک کنیم و حوادثی که در زمان‌های گوناگون اتفاق می‌افتند را در دنباله هم ببینیم. به ما کمک می‌کند تصویری کلی و شخصی از خودمان داشته باشیم

و گذشته خود را به حال پیوند دهیم و حال را معنی‌دار کنیم. چنین شکل ادراکی به ما کمک می‌کند دیگران را در امتداد روایتی خاص ببینیم و گذشته و حال آن‌ها را در ارتباط با هم ادراک کرده و حتی آینده رفتارهای آن‌ها را به شکلی نسبی پیشبینی کنیم. البته اینچنین درکی قطعی و شک‌ناپذیر نیست و در آن بحث روایت‌های بهتر و بدتر پیش می‌آید.

بنابراین همانطور که ریکور هم تصدیق می‌کند روایت چیزی فراتر از یک نوع هنری است بلکه شکلی از ادراک است. شکلی از ادراک که در یکی از اصلی‌ترین روش‌های زایش معنایی یعنی داستان دخالت دارد. چگونگی دخالت روایت یا داستان در نوآوری معنایی را ریکور با توضیح دادن مدل روایت و نظریه میمسیس سه مرحله‌ای خود روشن می‌کند.

به نظر می‌رسد معنای آفرینش از نظر ریکور به شکلی در مفهومی که او از روایت اختیار می‌کند آمده است. روایت برای ریکور دارای دو جنبه اساسی است که یکی کنش داستانی است و دیگری زمانمندی داستان. کنش در داستان آن را به سمت هماهنگی، رابطه علی مشخص، منطق عملی و شناخت می‌کشاند و زمان در داستان آن را به سمت ناهماهنگی، انتهای غیر منتظره و حیرت: پس مدلی که ریکور برای داستان ارائه می‌دهد «ناهماهنگی همانگ»^{۲۶} نام می‌گیرد.

جنبه کنش داستان را ریکور از طریق نظریه میمسیس سه مرحله‌ای خود توضیح می‌دهد. میمسیس اول شامل پیش درک ما از دنیای کنش است. اینچنین پیش درک یا توانشی دارای خصوصیات ساختاری، سمبولیک و زمانی است.

خصوصیات ساختاری‌اش مربوط به تشخیص اجزا کنش است به این معنی که کی؟ کجا؟ چرا؟ با کی؟ عملی انجام شده است. خصوصیت ساختاری دیگر مربوط به معناشناسی کنش یا ترتیب جانشینی آن است که شامل آشنایی ما با اجزا داستان مثل اشخاص، اهداف و اغراض است. بخش آخر مربوط به تغییر شکل کنش‌های داستان است که شامل خصوصیات فرمی کنش است و به ما کمک می‌کند تا یک سری حوادث بی ربط را از یک داستان مجزا کنیم.

خصوصیات سمبولیک پیش درک ما بخش مهمی است که ریکور در آن بر آرای گریتر (۱۹۷۳) تکیه می‌کند. به نظر او اگر کنش‌ها قابل روایت شدن هستند به این علت است که کنش‌ها قبلاً در یک مجموعه از نشانه‌ها، نرم‌ها، سمبول‌ها و قوانین بیان شده‌اند. در واقع کنش‌ها همیشه از قبل به واسطه سمبول‌ها در دسترس هستند. دوماً سمبول‌ها یا به صورت آشکار هستند یا به صورت پنهان. سمبول‌های آشکار مقوم اولیه معنای کنش‌ها هستند و سمبول‌های پنهان وجهی غیر عملی دارند که در نوشتار و گفتار یافت می‌شود. منظور ریکور از سمبول در پیش درک ما سمبول‌های پنهان یا نا آشکار است.

خصوصیات زمانی پیش درک را ریکور بر اساس آرای هایدگر درباره زمان توصیف می‌کند. بر اساس قسمت اول کتاب هستی و زمان در این دنیا بودن دازاین خودش را در پروا^{۲۷} می‌گشاید. ولی در بخش دوم مسئله بر سر این است که چطور دازاین (انسان) به کلیت خود^{۲۸} می‌رسد. پروا اساساً فرا پیش-خود-هستن^{۲۹} است یا به عبارت دیگر دازاین در هر موردی برای خودش است. در واقع وحدت دازاین از همین فرا-پیش-خود-بودن به دست می‌آید یعنی برای انسان همیشه چیزی در مقابل او هست که باید آن را سامان دهد و حل کند. همیشه برای دازاین (انسان) نوعی نامختومیت دائمی وجود دارد ناشی از بلفعل نشدن هستن توانستن او. ریکور این نظر هایدگر در بخش دوم کتاب را مورد نظر قرار می‌دهد و این مطلب را ریشه زمانمندی می‌داند که باید در توانش یا پیش درک کنش مدنظر قرار داد. در واقع در زمان-بودگی بهترین مدل زمانمندی برای کنش است. او هم مثل هایدگر برداشت عامیانه یا خطی از زمان را رد می‌کند و بر اهمیت پروا در تعریف در زمان‌بودگی^{۳۰} تأکید می‌کند.

میمسیس دوم قلمرو خود اثر داستانی است. این مرحله میانی رابط بین مرحله اول و سوم است (میمسیس سوم هم به برخورد دوباره دنیای متن با دنیای مخاطب می‌پردازد که از دایره بحث کنونی خارج است). این ارتباط از سه راه برقرار می‌شود. اولین راه ارتباط اجزا با کل است که داستان را به کلی معنی‌دار

باید گفت آن نوع تفکر یا ادراکی که در کار آفرینش هنری نقش دارد از نوع تفکر^{۳۵} روایی یا ادراک پیکره‌بندی^{۳۶} است. مطمئناً تفکر علمی-منطقی یا ادراک مقوله‌ای یا تئوریتیکال مناسب کنش آفرینش هنری نیستند. آفرینش هنری به ترکیب آزاد شهودات حسی نیاز دارد. نیاز دارد بتواند فارغ از پاسخ‌گویی به هر قانونی که بخواهد صدق و کذب آن را بررسی کند شهودات و تصورات ذهنی را پیکره‌بندی کند و به اشکال و بیان‌های جدید دست یابد. تفکر روایی هم می‌تواند در درک هنرمند از خودش تأثیرگذار باشد و هم در نحوه ترکیب و شکل‌گیری اثر. در واقع تفکر روایی به ما کمک می‌کند هم داستان بسازیم و هم داستان را بفهمیم. به عبارت دیگر فهم ربط علی مشخص بین زنجیره‌ای از حوادث یا کنش‌ها در زمانمندی خاص را مدیون ادراک پیکره‌بندی یا همان تفکر روایی هستیم. این نوع ادراک هم به کار فهم جهان پیرامون ما می‌آید و هم به کار فهم «خود» فهم «خود» به عنوان کنشگری که گذشته‌ای دارد با یک سری حوادث و کنش‌ها و انتخاب‌ها تا حد زیادی مدیون تفکر روایی است. ما از راه تفکر روایی گذشته خود را به حال مرتبط می‌کنیم و حال را معنادار می‌سازیم. اگر این ارتباط و ادراک پیکره‌بندی نبود ما به یک روایت کلی از گذشته و درک و معنایی از خود نمی‌رسیدیم.

در کنار کمک به شکل‌گیری خود که بیشتر جنبه ادراکی دارد روایت جنبه فعال‌تری هم دارد که همان ترکیب است. ریکور با عنوان طرح افکنی یا پیکره‌بندی از آن یاد می‌کند و آن را با حکم کردن کانتی یکی می‌داند. این جنبه روایت بیشتر مربوط به آفرینش هنری است و برداشت تقلیل‌گرایانه از این جنبه روایت آن را به سطح تکنیک یا فن یا نوع هنری می‌کاهد در حالی که هنرهای روایی که مثال‌های آن‌ها در آثار هنری ادبی دیده می‌شوند تنها بازنمود پیکره‌بندی و طرح‌افکنی هستند. بر اساس ارتباطی که بین عمل ترکیب یا طرح افکنی کانتی و پیکره‌بندی در روایت بحث شد عمل پیکره‌بندی در روایت نیز اینچنین کاری را به عهده دارد. یعنی تشمت بین اغراض، اهداف، حوادث و کنشها، زمان و مکان را در یک پیکره یا یک پی‌رنگ

تبدیل می‌کند. دومین راه، انتهای غیر منتظره داستان است به شکلی که همه اجزا نامتناجس داستان در کنار هم قرار می‌گیرند و به یک نتیجه نهایی می‌رسند. سومین راه مربوط به خصوصیات زمانی داستان است که بر اساس آن دو وجه برای هر داستان فرض می‌شود: زمانمندی^{۳۱} و پیکره‌بندی^{۳۲}. اولی ارتباط‌دهنده حوادث داستان به شکل خطی است و حوادث را یکی پس از دیگری قرار می‌دهد و دومی شکل‌دهنده این حوادث در قالب یک داستان متحد است. این دو خصوصیت قابلیت پی‌گیری^{۳۳} داستان را ممکن می‌سازند.

در نتیجه اهمیت مفهوم پیکره‌بندی به این علت است که نه تنها زمانمندی داستان را تکمیل می‌کند و این حس را به ما می‌دهد که کلیت داستان در یک زمان مشخص پیش آمده است، بلکه نقش ترکیب همه اجزا داستان با هم به شکل یک کل را دارد. پیکره‌بندی را می‌توان مترادف عمل طرح افکندن^{۳۴} کانتی که در قوه متخیله قبل از ترکیب به منظور وحدت بخشیدن به تشمت شهودات حسی رخ می‌دهد دانست. در این عمل هنرمند سعی می‌کند هم خود را در دامنه سنت قبلی خودش نگه دارد و هم سعی می‌کند خود را از آن متمایز کند و رنگی نو به اثر خود ببخشد. ریکور پیکره‌بندی را با حکم کردن از نظر کانت یکی می‌داند و می‌گوید (68): «بنا به نظر کانت باید بی هیچ تردیدی عمل پیکره‌بندی را به کار تخیل پدیدآورنده شبیه دانست. منظور از تخیل پدید آورده {قوه متخیله} قابلیت شهودی نیست بلکه قابلیت استعلایی است. تخیل پدیدآورنده نه تنها فاقد قاعده نیست بلکه خود زهدان ایجاد کننده قوائد است.»

نتیجه‌گیری

نسبت آفرینش هنری با روایت یا داستان نسبت عمل و قالب عمل نیست بلکه بین این دو نوعی آمیزش و همسانی وجود دارد. یعنی قسمت عمده‌ای از آفرینش هنری در قالب‌های مختلف هنری شامل روایت کردن و گفتن داستانی خاص است. اگر دسته‌بندی ریکور یا برونر را در انواع کلی تفکر یا ادراک قبول کنیم آنوقت

18. Narrative thinking
19. Productive imagination
20. Jerome Bruner
21. Life likeness
22. Verisimilitude
23. Theoretical mode of comprehension
24. Categorical mode of comprehension
25. Configurational mode of comprehension
26. Discordant concordance
27. Care
28. Being-a-whole
29. Being-ahead-of-itself
30. within-time-ness
31. Chronological
32. Configurational
33. followability
34. Schematization
35. Narrative thinking
36. Configurational mode of thinking

منابع فارسی

- ریکور، پل. (۱۳۸۳). *زمان و حکایت*. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: گام نو
- شفر، ژان ماری. (۱۳۸۵). *هنر دوران مدرن فلسفه هنر از کانت تا هایدگر*. ترجمه ایرج قانونی، تهران: نشر آگه
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷). *نقد قوه حکم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*. Manchester University Press.
- Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Harvard University Press
- Cazeaux, C. (2000). *The Continental Aesthetics Reader*. Routledge.
- Deleuze, G. (1963). *Kant's Critical Philosophy, The Doctrine of the Faculties*. Translators: Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (1984). The Athlone Press.
- Dreyfus, H. L. (2005). Heidegger's Ontology

وحدت می‌بخشد. این وحدت بخشیدن به شکلی است که می‌توان آن را دنبال کرد و به درکی از کلیتش رسید و معنایی را از آن برساخت.

بنابراین می‌توان مدعی شد که در صورتی که مترادف‌های آفرینش هنری را در هر کدام از فیلسوف‌های بالا به درستی یافته باشیم، مدلی که پل ریکور از آفرینش هنری ارائه می‌دهد نسبت به کانت و هایدگر جامع تر است به شکلی که با استفاده از آراء ایشان توانسته معنای آفرینش هنری را با تفکر روایی و آفرینش روایی بیامیزد. مدل ریکور نه تنها تا حد زیادی فرایند آفرینش هنری را بازتر و روشن تر کرده است بلکه توانسته تا حدی با استفاده از این مدل به درک بهتری از زمانمندی و نوع ادراک ما از خود کمک کند.

پی‌نوشت

۱. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به Anthony S. (2006). *Kant's Aesthetic Theory. A Companion to Kant*, Graham Bird (editor): Blackwell Publishing Ltd
۲. کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷). *نقد قوه حکم*. ترجمه: رشیدیان، عبدالکریم. تهران: نشر نی
۳. همان، ص ۲۴۳
۴. همان، ص ۲۴۴
۵. همان، ص ۲۵۱
6. Geist
7. Manifest
8. Articulate
9. Reconfigure
10. Style
11. Schematizing
12. Synthesis
۱۳. اشاره ریکور در این قسمت به عمل ترکیب در قوه متخیله است همانطور که قبلا در قسمت مربوط به کانت توضیح آن داده شد.
14. Ricoeur P. (1985), P. 2
15. Plot
16. Predictive assimilation
17. Genre

منابع اینترنتی

- Houlgate, S. (2010). Hegel's Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.), (retrieved in 23 November 2013) <http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/hegel-aesthetics>
- Kant, I. (1871). *The Critique of Pure Reason*. Meiklejohn J. M. D. (Translator) (1855). <http://www.gutenberg.org/ebooks/4280> (Retrieved 12 June. 2013)
- of Art. *A Companion to Heidegger*. (Eds.) Hubert L. Dreyfus & Mark A. Wrathall. The Blackwell Publishing Ltd. 407-420
- Gadamer, H. G. (1975). *Truth and Method*. Translation revised by: Joel Weinsheimer and Marshall Donald G. Continuum Publishing Group.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Ricoeur, P. (1977). *The Rule of Metaphor, The Creation of Meaning in Language*. Robert Czerny, K. M. & John C. (Trans.). London and New York: University of Toronto Press.
- _____ (1980). Narrative Time. *Narrative Inquiry*, (vol. 1 to 3), 169–190.
- _____ (1984). Time and Narrative. Kathleen M. & David P. (Trans.) (Vol. 1). USA: University Chicago.
- Savile, A. (2006). Kant's Aesthetic Theory. *A Companion to Kant*. (Ed.) Graham Bird. Blackwell Publishing Ltd. 441-455

