دریافت مقاله: ۹۲/۰۶/۱۰
پذیرش مقاله: ۹۳/۰۴/۳۰

مقایسه رویکردهای حفاظت و نسبت آنها با خوانش و درک اثر هنری*

رسول وطن‌دوست** فرهنگ مظفر*** نادر شایگان‌فر**** زهره طباطبایی*****

چکیده

در قرن نوزدهم میلادی، حفاظت به معنای حفظ حقیقت اثر و آشکارسازی آن و در دوره‌های بعد به معانی دیگری چون تسهیل‌کننده عمل خوانش، تعریف‌شد. حفاظت، در هریک از این تعاریف و معانی چه آشکارسازی و چه تسهیل عمل خوانش، به فهم و تفسیر اثر باز می‌گردد. توجه به جنبه‌های غیر مادی اثر در کنار جنبه‌های مادی باعث می‌شود تا درک معانی و خوانش آنها، جنبه‌های دیگر فهم و دریافت را روشن‌سازند. بنابر آنچه بیان‌شد، پرسش بنیادین پژوهش حاضر این است که چه رابطه‌ای میان رهیافت‌های فهم و دریافت اثر هنری و نظریات حفاظت وجود دارد. همچنین، آیا می‌توان گفت وظیفه حفاظت‌گر در لحظه حفاظت تفسیر اثر است و بر مبنای آن، مراحل بعدی حفاظت شکل می‌گیرد. بدین منظور در این پژوهش تلاش‌شده تا با بررسی نظریات حفاظت و رهیافت‌های هرمنوتیک و دریافت اثر، وجوه مشترک آنها بررسی‌شود. همچنین، نشان داده‌شود که لحظه حفاظت همان لحظه درک و شناخت اثر است و این معرفت به دست نمی‌آید مگر اینکه حفاظت‌گر همچون مفسر به تفسیر اثر بپردازد. تا آنجا که نظریه‌پردازان حفاظت نیز از ابتدا تاکنون اصول حفاظت را با رویکردهای تفسیری چون نیت هنرمند، اثر و مخاطب پایه‌ریزی کرده‌اند. براین اساس نگارندگان در مقاله پیش‌رو با بهره‌گیری از روش تحلیلی- استنباطی و استفاده از مستندات و مکتوبات نظریات و رهیافت‌های حفاظت، هرمنوتیک و نظریه دریافت را باهم مورد مقایسه و تطبیق قرار داده‌اند. افزون‌بر اینها وجوه مشابه آنها را نیز مشخص نموده‌اند تا دریابند که حفاظت چه در تعاریف و چه در دیدگاه نظریه پردازانش، نیازمند رویکردی تفسیری است. اگرچه در بعضی نظریه‌ها وجهی چون نیت هنرمند شاخص شده‌است بااین همه، هرکدام از رویکردهای تفسیر لازم است؛ اما به تنهایی کافی نیست. چراکه هر اثر وجودی منحصر به فرد دارد و نیازمند تفسیری خاص است و نمی‌توان همه آثار را صرفاً براساس یک رویکرد حفظ‌کرد.

کلیدواژگان: هرمنوتیک، دریافت، خوانش، حفاظت، اثر هنری.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از رسالهٔ دکتری باعنوان "ارتقای ادراک ارزش‌های زیباشناسی و هنری با طراحی مدل‌ها و روش‌های آموزشی جهت حفاظت میراث هنری" است.

** استادیار، دانشکده مرمت، دانشگاه آزاد اسلامی.
*** دانشیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.
**** استادیار، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.
***** دانشجوی دکتری مرمت آثار، دانشگاه هنر اصفهان. z_tabatabaiie@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

حفاظت بیش از آنکه فقط فنی برای نگهداری اثر باشد، مقوله‌ای فرهنگی و شناختی است. هر اثر هنری دارای وجوهی چون ادراک بی واسطه هستی و بیان این ادراک به واسطه قواعد و اصول هنری و دریافت است. اثر هنری در مرحله بیان به وجود می‌آید؛ اما در مرحله دریافت است که کامل می‌شود. در این نگاه، آشکار است که بیان از آنِ هنرمند و دریافت از آنِ مخاطب است. حال این پرسش‌ها مطرح می‌شود که فرایند فهم و ادراک اثر چگونه انجام می‌گیرد. آیا این فرایند با مراحل حفاظت رابطه‌ای دارد و می‌توان از رهیافت‌های نظری درخصوص فهم و دریافت یاری‌جست تا مسیر حفاظت روشن‌تر گردد. در همین راستا، نگارندگان در پژوهش حاضر کوشیده‌اند تا با بررسی رهیافت‌هایی درباره فهم و دریافت اثر هنری و مقایسه آن با نظریه‌های حفاظت، نسبت این دو را با هم مشخص پیدا کنند. همچنین به این مطلب بپردازند که شناخت و درک اثر هنری، مسیر مرمت را مشخص می‌نماید و اصول حفاظتی چون اصالت و تمامیت برمبنای درک صحیح از اثر، امکان‌پذیر است. قرن نوزدهم میلادی تاکنون تفسیر اثر به عنوان پایه حفاظت شناخته شده‌است. هرچند در ابتدا فهم اثر براساس نیت هنرمند و متن اثر هنری بود آن‌گونه که وجه مخاطب کمرنگ‌تر است و در دوره‌های بعد مخاطب اولویت می‌یابد لیکن در تمامی این رویکردها، حفاظت برمبنای درک و دریافت صورت پذیرفته است. با تکیه بر مفهوم درک و دریافت اثر هنری بجای تأکید بیش از حد بر شیء بودن آن، این امکان فراهم‌می‌گردد تا اثر هنری صرفاً از جنبه مادی بررسی نشود و ماهیت آن به یک شیء تقلیل نیابد. بنابر آنچه بیان‌شد، مسأله مورد نظر در مقاله پیش‌رو در دو فصل تبیین شده‌است؛ در فصل نخست آرای نظریه‌پردازان حوزه‌های فهم و دریافت اثر هنری بررسی و در فصل دوم، بر رابطه و نسبت‌های میان حوزه حفاظت و فهم و دریافت تأمل شده‌است.

پیشینه پژوهش

در حوزه حفاظت درباره فهم و دریافت اثر هنری نظریه‌پردازانی چون *برندی*[1] بسیار تأمل کرده و پرسش‌های مهمی را پیش‌رو گذاشته‌اند. وی در کتاب خود "تئوری مرمت"، مرمت را لحظه شناخت اثر قلمداد می‌کند و این شناخت را منوط به درک گذشته، حال و آینده می‌داند. دراین باره معتقد است که شناخت اثر صرفاً به گذشته آن باز نمی‌گردد بلکه در زمانی که بر اثر گذشته و زمان کنونی نیز، مورد اهمیت است. اما آنچه در این پژوهش اهمیت دارد، نسبت فرایند فهم در رهیافت‌های هرمنوتیکی و حوزه حفاظت است که با بررسی‌های انجام‌گرفته در منابع فارسی، به‌نظر می‌رسد که باب بحث هنوز به خوبی گشوده نشده‌است.

روش پژوهش

نگارندگان در این پژوهش با بهره‌گیری از رویکردی نظری به امر حفاظت و تحلیل آرا و دیدگاه‌هایی در این زمینه همچنین تحلیل رهیافت‌های هرمنوتیک[2] و نظریه دریافت با استفاده از روش تحلیلی- استنباطی، سعی کرده‌اند تا اصول حفاظت را از ابتدا تا کنون بر مبنای اصول و مبانی هرمنوتیک و دریافت اثر تبیین نمایند. بدین منظور در گام نخست، اصول هرمنوتیک و تفسیر و خوانش اثر را شرح‌داده و در ادامه، براساس این اصول و استنباط به‌دست آمده از آنها، رویکردهای متفاوتی را که بر مبنای اصول درک و دریافت به وجود آمده‌است، دسته‌بندی کرده‌اند تا ارتباط تنگاتنگ فرایند فهم و درک اثر به‌عنوان اولین گام حفاظت مشخص‌شود. جمع‌آوری اطلاعات براساس منابع کتابخانه‌ای و مستندات مکتوب است که از طریق آنها هر دو رهیافت مقایسه و وجوه مشترک این دو حوزه تجزیه و تحلیل گردیده‌است.

فهم و دریافت اثر هنری

فهم و دریافت اثر براساس سه محور اصلی خالق اثر، اثر و مخاطب پایه‌گذاری شده‌است. در راستای فرایند فهم خالق اثر، خالق خواهان رساندن پیامی به مخاطب است که محمل این پیام خود اثر است و باید توسط مخاطب درک‌شود. ادراک و فهم اثر هنری از ادراک و فهم عادی فراتر است زیرا در اینجا فهم، فرایند خلاقانه‌ای است که نیازمند مشارکت مخاطب است. ادراک و فهمیدن اثر هنری به معنای کشف معانی درون اثر و فرارفتن از ظاهر یا عینیات است که تنها زمانی خود را آشکارمی‌کند که راه رمزگشایی آن دریافته‌شود (جانجی، ۱۳۸۸: ۳۴). فهم در اینجا به فهم تصوری عقلی چون مسأله ریاضی اشاره‌نمی‌نماید بلکه فهم عملی است که به واسطه آن ذهن، ذهن دیگری را درک می‌کند، لحظه‌ای که زندگی، زندگی را می‌فهمد. فهم، گشاینده جهان افراد به روی آدمی است و صرفاً عمل تفکر نیست بلکه جابجایی و تجربه دوباره جهان دیگران است. درواقع هرکس خودش را در شخصی دیگر باز کشف می‌کند یا آنچه *گادامر*[3] می‌گوید؛ خلق دوباره است (پالمر، ۱۳۸۷: ۱۲۸). برای شناخت اثر هنری، تنها مشاهده ظاهر آن کارآمد نیست

Archive of SID

www.SID.ir

بلکه باید فراسوی ظاهر رفت. ازاین‌رو در پژوهش حاضر برای تبیین فرایند عبور از ظاهر به‌سوی باطن بنای کار بر دو نظریه هرمنوتیک و نظریه دریافت استوار شده‌است.

– **هرمنوتیک:** یکی از مکتب‌هایی است که به فهم مفهوم فهم، اهتمام راسخ دارد. درواقع، تلاشی درجهت فهم معنا از بطن زمینه و در نتیجه رسیدن به تفسیر است. آدمی از طریق تفسیر، تأویل‌کرده و به اصل هر چیز آگاه می‌شود. درحقیقت در فرایند تفسیر می‌توان به فهم رسید (منوچهری، ۱۳۸۶ :۲۴). یکی از پایه‌گذاران دانش هرمنوتیک *شلایرماخر*[۴] است. از دیدگاه وی فهم دوباره، تجربه‌کردن اعمال ذهنی خالق اثر است. فهم از بیان پایان‌یافته آغاز می‌شود و به حیات ذهنی که از آن برخاسته، بازمی‌گردد (پالمر،۱۳۸۷: ۹۹). فهم و تفسیر، بازسازی و بازتولید است؛ هنگامی که مخاطب به درک اثر هنری روی می‌آورد درواقع به بازسازی تاریخ می‌پردازد و بر آن است تا به دنیای ذهنی آفریننده اثر نفوذکند تا معنای آن را درک‌نماید. مخاطب باید موقعیت اصلی را که هنرمند در ذهن خویش داشته، تأسیس و بازتولید کند و نیز جهان ذهنی‌ای را که اثر متعلق به آن است، احساس نماید (واعظی،۱۳۸۶: ۸۷). درواقع، با تحلیل اوضاع تاریخی و جغرافیایی مؤلف و ویژگی‌های وی و حالات خاصی که پیام در آن تولیدشده، می‌توان به پیام اصلی رسید. دراین باره شلایرماخر معتقد بود که تفسیر، مرکب از دو سویهٔ نحوی و روان‌شناختی است همان‌طور که کلام دو سویه دارد؛ زبان و تفکر. بدین ترتیب، فهم نیز از آن لحاظ که برآمده از زبان و امری واقع در تفکر گوینده است، دو سویه دارد. این مطلب در اثر هنری همان قوانین زبان هنری مانند قواعد و تکنیک‌های نقاشی، نمایش، شعر و اموری از این دست است که در سوی دیگر اندیشه هنرمند قراردارد. در تفسیر نحوی توجه به ساختار اثر و اجزای اثر با بررسی آثار دیگر، به همین نوع است. تفسیر روان‌شناختی به‌دنبال تفرد خالق اثر و نبوغ خاص وی است که برای رسیدن به آن به همسخنی با خالق اثر نیازدارد. این اتفاق نمی‌افتد مگر اینکه به متن واقعیات بزرگ‌تر زندگی او در تباین با زندگی و آثار هنرمندان دیگر توجه شود. البته تفسیر روان‌شناختی تحلیل احساسات هنرمند نیست بلکه دریافت تفکر هنرمند است. در این رویکرد هم با روش مقایسه‌ای و هم حدسی، شخص خود را جای هنرمند می‌گذارد تا تفرد او را مستقیماً درک‌کند (پالمر، ۱۳۸۷: ۹۹ و ۱۰۰). *دیلتای*[۵] از دیگر پیشگامان این علم است. وی نیز به تبعیت از شلایرماخر تفسیر را از طریق ایجاد دوباره تجربه در مفسر قابل دسترسی می‌دانست. همچنین شناخت تاریخ هنر را به‌عنوان روشی برای تفسیر آثار هنری مؤثر می‌شناخت بدین صورت که مخاطب باید شرایط، ذهنیات، جهان‌بینی، بستر تاریخی و اوضاع فرهنگی خالق اثر را درک‌کند تا تفسیر وی از دقت بیشتری برخوردار باشد (آیت الهی، ۵۲:۱۳۸۶). تأکید دیلتای بر زمینه بیرونی اثر است آن‌گونه که در بازسازی نباید اثر را جدا از زمینه تاریخی و فرهنگی پیدایش آن نگریست. بر همین اساس می‌توان گفت که شلایرماخر و دیلتای، هر دو فهم و تفسیر را چیزی جز بازسازی ذهنیت صاحب اثر نمی‌دانستند. بطور کلی می‌توان به اختصار ویژگی‌های فهم از دیدگاه این دو اندیشمند را که گاه هرمنوتیک رمانتیک خوانده می‌شوند (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۱۷) این‌چنین بیان‌کرد: ۱. بازسازی و بازتولید تفکر هنرمند ۲. توجه به زمینه‌های پیدایش اثر هنری همچون بستر تاریخی، فرهنگی و ... زمان خلق اثر ۳. بازسازی تاریخ اثر همراه با شناخت تاریخ هنر.

هرمنوتیک فلسفی برعکس هرمنوتیک شلایرماخر و دیلتای به‌دنبال تبیین روش فهم نیست بلکه درباره خود فهم و هستی‌شناسی فهم است. بدین معنا که در این نوع از هرمنوتیک، صحبت از آن است که فرایند فهم از چه سازوکاری برخوردار است و چگونه آدمی اثر را می‌فهمد. از افرادی که بر این مطلب اذعان داشتند می‌توان به *هایدگر*[۶] و گادامر اشاره‌نمود. گادامر از تحلیل فلسفی هایدگر نسبت به ماهیت فهم، الهامات فراوانی گرفت. در اندیشه وی چند مؤلفه اصلی وجود دارد: ۱. پیش فهم‌ها؛ مخاطب با پیش داوری‌های خویش به سراغ متن می‌رود و فهم زمانی رخ می‌دهد که افق[۷] مخاطب از طریق آزمایش پیش داوری‌هایش در مواجه با گذشته، در فرایند مستمر شکل‌گیرد. در این دیدگاه، افق حال از گذشته جدا نیست چراکه قبلاً از طریق تماس با گذشته تشکیل شده‌است. گادامر معتقد بود تفسیر با پیش داوری آغاز می‌شود و در یک رفت و برگشت میان مخاطب و متن اثر، پیش داوری مناسب‌تر جانشین پیش داوری مناسب می‌شود. ۲. امتزاج افق‌ها؛ فهم عبارت است از عمل دیالکتیکی بین شناخت، افق یا جهان شخص با آنچه با آن مواجه شده‌است. دراین باره، شلایرماخر فهم اثر را منوط به بازسازی معنای آن مطابق با آنچه در ابتدا بوده می‌داند زیرا اثر هنری که از گذشته به دست ما رسیده، از زمینه پیدایش خویش جداشدنی نیست. همچنین بخشی از معنای خود را از دست داده و فهم به بازسازی جهان ذهنی خالق اثر برمی‌گردد. برخلاف شلایرماخر، گادامر همچون هگل انسان را موجودی تاریخی می‌داند و بنابراین فهم را نیز صرفاً در بستری تاریخی مورد تأمل قرار می‌دهد. از نظر وی سرشت اساسی روح تاریخی، بازسازی گذشته

Archive of SID

www.SID.ir

نیست بلکه مداخله و وساطت فکورانه با دنیای معاصر است. گذشته را نباید بدون ارتباط با حال بازسازی کرد چراکه فهم، امری تاریخی است که با ترکیب گذشته (خالق اثر) و حال (مخاطب) رخ می‌دهد. گادامر اثر را به بازی و فهمیدن آن را به ورود به یک بازی تشبیه می‌کند. همچنین به دخالت دو سویه ذهن مخاطب و خود اثر در شکل‌دهی فهم معتقد است و آن را امتزاج افق‌ها می‌شناسد (واعظی، ۱۳۸۶: ۲۳۰). ۳. تاریخ اثر؛ از دیدگاه گادامر فاصله تاریخی[۸] یا فاصله زمانی[۹] در فهم اثر تأثیرگذار هستند. این ایده کاملاً مخالف هرمنوتیک رمانتیک است چراکه از نظر شلایرماخر و دیلتای، فهم بازسازی ذهنیت صاحب اثر است. به همین دلیل باید فاصله زمانی میان مخاطب و اثر از بین رود تا مانع فهم واقعی نگردد. لیکن در نظرگاه هرمنوتیک فلسفی، فاصله زمانی واقعیتی است که در سامان‌دهی معنای اثر دخالت دارد. در اینجا منظور گادامر از فاصله زمانی، چیزی است که بر اثر گذشته است و کسانی که نسبت به این اثر دل مشغولی‌هایی داشته‌اند، حاصل فهم یا تفسیرهای آنها تاریخ اثر است که این تاریخ در فهم مخاطب حال نیز تأثیرگذار است. وی این مطلب را اصل تاریخ اثرگذار بیان می‌کند (همان: ۲۵۷). بطور کلی اصول هرمنوتیک فلسفی را می‌توان این‌چنین خلاصه‌کرد: ۱. فهم بدون پیش‌فهم امکان‌پذیر نیست ۲. پیش فهم‌ها هربار مورد بازنگری قرار می‌گیرند و در هر برهه از زمان، حرکتی فزاینده دارند ۳. باید افق مخاطب (حال) و اثر (گذشته) باهم تلاقی پیدا کنند که این با روش دیالکتیکی انجام می‌گیرد ۴. فاصله زمانی در فهم اثر مؤثر است.

– **نظریه دریافت**: در نیمه قرن بیستم موضوع فهم و دریافت اثر، چرخشی به سوی مخاطب و خوانش اثر بجای خالق اثر داشت. تحول جدیدی که در مبحث فهم اثر هنری ایجاد شد، نظریه زیباشناسی دریافت[۱۰] بود که برخلاف نظریه گادامر منحصراً بر آثار گذشته تأکید نداشت چراکه در این مرحله، کانون توجه مخاطب اثر است. مکتب کنستانس[۱۱] که *هانس روبرت یائوس*[۱۲] و *ولفگانگ آیزر*[۱۳] آن را بنیان نهاده‌اند، آغاز نظریه دریافت است (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۱۷). اثر در اینجا نه به‌عنوان یک چیز که به‌عنوان یک حادثه در نظر گرفته می‌شود. حادثه‌ای برآمده از داد و ستد متن و مخاطب. زیباشناسی دریافت نه وجود یک تفسیر را و نه تفسیر دل‌بخواهی را می‌پذیرد. مخاطب فضاهای خالی در اثر را با بهره‌گیری از سرنخ‌هایی که هنرمند در اختیارش گذاشته‌است، در راستای نشانه‌های موجود در متن و به شکلی متناسب با کلیت آن پر می‌کند. بدین ترتیب مخاطب به شرط رعایت چارچوبی مشخص، مفهوم متن را کامل می‌کند (موران، ۱۳۸۹: ۲۹۰). به نظر یائوس یک اثر هنری دارای دو محور است: خلق و دریافت. از دیدگاه وی، خواننده کاشف صرف نیست بلکه خالق است. او نه خود را محدود به بازنمایی حقیقت و نه تاریخ و گذشته می‌کند. یائوس برای تبیین نظریه خود مفهوم افق انتظار را مطرح می‌نماید (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۰-۹۰). بدین معنا که مخاطب به عنوان عنصر اصلی در دریافت، چگونه یک دریافت زیباشناسانه دارد که به افق انتظار وی برمی‌گردد. افق انتظار، نظام پیچیده‌ای از خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به سوی اثر می‌کشاند و برای مخاطب انتظاراتی را ایجاد می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴۲). بنابر دیدگاه یائوس دو افق انتظار را این‌گونه می‌توان طبقه‌بندی کرد: هنری و اجتماعی.

افق انتظار هنری؛ رابطه میان متن‌ها با یکدیگر و گونه هنری مرتبط با آنهاست. آثار هنری با توجه به پیرامتن‌های[۱۴] خود مانند عنوان، مؤلف و گونه اثر انتظاراتی را ایجاد می‌کنند. روابط بینامتنی[۱۵] و تجربه پیشین مخاطب از آثاری مشابه، سبب می‌شود تا انتظاراتی از سوی وی ایجاد و به سوی اثر جلب گردد.

افق انتظار اجتماعی؛ به مجموعه داشته‌های معنوی و رمزهای زیباشناسی باز می‌گردد که مخاطب برای خوانش یک اثر در اختیار دارد. دارایی‌های معنوی و رمزهای زیباشناسی خود برخاسته از سنت‌های ناخودآگاه و خودآگاه است (نامور مطلق،۱۳۸۷: ۱۰۲). *آیزر*[۱۶] نیز مانند یائوس به توسعه نظریه دریافت کمک‌کرد. تفاوت وی با یائوس در این است که تأکید بیشتری بر خلق معنا ازسوی مخاطب دارد چراکه از نظر آیزر «خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد به معناپردازی متن می‌پردازد. به عبارت دیگر خوانش، حاصل تعامل دو عامل است: نخست هنری و مخصوص متن و دیگری، زیباشناسی و خاص مخاطب» (همان: ۱۰۴). در نظریات فهم، اثر هنری سنتی بیشتر به دنبال معنای نهفته اثر و کشف آن است لیکن آیزر معنا را حاصل تعامل میان اثر و مخاطب می‌شناسد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴۳). وی به مخاطب تااندازه بسیاری آزادی می‌دهد اما این آزادی تا آن حد نیست که هر تفسیری را بتواند انجام‌دهد بلکه باید مخاطب به متن نیز مقید باشد و این همان تعامل میان اثر و مخاطب است. آیزر بجای افق انتظار یائوس، بایگانی متنی را مطرح می‌نماید. وی میان اثر و مخاطب قائل به دو سطح بیرونی و درونی است. سطح بیرونی شامل بافت اجتماعی- تاریخی و سطح درونی دربردارنده اصول و قواعد اثر هنری است. درواقع ارتباط میان متن و بافت در فرایندی

Archive of SID

www.SID.ir

صورت می‌گیرد که آیزر از آن به نام دیالکتیک میان پیش زمینه و پس زمینه یاد می‌کند. بدین صورت که اثر هنری و درحال خوانش در پیش‌زمینه جای می‌گیرد و بافتی که این اثر در آن شکل گرفته‌است، در پس زمینه واقع می‌شود (نامور مطلق،۱۳۸۷: ۱۰۶).

فهم و دریافت اثر در تعاریف و نظریه‌های حفاظت

در بخش نخست مقاله، دیدگاه هرمنوتیک و نظریه دریافت بیان‌شد. در بخش حاضر کوشش می‌شود تا با تکیه بر بخش گذشته نشان داده‌شود که چگونه فهم می‌تواند به مثابه بن‌مایه‌ای در حوزه حفاظت مؤثر باشد و با تکیه بر این مفهوم، رهیافتی تازه رخ‌دهد. به‌گونه‌ای که با برداشت‌های خام از شیء بودن شیء، فاصله گرفته‌شود و به جنبه‌های دیگر اثر همچون معانی و رابطه آن با مخاطب پرداخته شود.

- فهم و دریافت در تعاریف حفاظت

یکی از تعاریف حفاظت اثر هنری در ابتدا به معنای درک دوباره حقیقت آن است. هنر خود کشف حقیقت است لیکن حفاظت، درک دوباره همان کشف است که در این کشف دوباره، خلاقیت و پویایی نیز وجود دارد (طالبیان، ۱۲:۱۳۸۴). بدین ترتیب هدف حفاظت، آشکارسازی و حفظ حقیقت شیء است. درحقیقت، ذات حقیقی شیء به دلایلی پنهان شده‌است و حفاظت‌گر است که این حقیقت را آشکار می‌کند. در تعریف دیگری از حفاظت، شیء بودن شیء آن‌چنان دارای اهمیت نیست بلکه معانی و مفاهیم شیء که صرفاً هم معانی مورد نظر هنرمند نیست و معناهایی است که مخاطبان در طول دوران تاریخی اثر به آن داده‌اند، دارای اهمیت است. در این میان، حفاظت‌گر است که تصمیم می‌گیرد کدام‌یک از معانی آشکار شود و گاه نیز مجبور است که بعضی معانی را فدای معانی دیگر کند. در هریک از تعاریف آورده‌شده از حفاظت، به خوبی می‌توان مسأله درک و فهم اثر را به عنوان اساسی‌ترین قدم در حفاظت دید. تفسیر و خواندن اثر که همان بروز بیرونی درک و فهم اثر است، نخستین گام در فرایند حفاظت است. درک حقیقت شیء و درک معانی آن که نه‌تنها هنرمند بلکه مخاطب آن را پدید می‌آورد، به عنوان وظیفه حفاظت‌گر شناخته شده‌است. در همین راستا حفاظت‌گر با شیوه‌ها و روش‌های تفسیر اثر روبرو است و همان‌طور که درادامه نیز بیان خواهدشد، اصول حفاظت بر مبنای روش‌های تفسیر و درک اثر انجام می‌گیرد. مطلب دیگری که در تعاریف حفاظت و فرایند فهم دیده می‌شود، این است که هر شیء دارای دو جنبه مادی و غیرمادی است. جنبه مادی شیء مانند اجزای تشکیل‌دهنده ماده، ساختار و فرم است و با آزمایشات فیزیکی و شیمیایی اطلاعات درباره جنبه مادی کامل می‌شود. جنبهٔ غیرمادی شیء دربردارنده معنا، ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی، ارزش‌های زیباشناسی و ... است. برای رسیدن به درمان درست، باید هم به جنبهٔ مادی و هم غیرمادی شیء توجه‌کرد. درحقیقت تعامل بین این دو جنبه موجب موفقیت درمان می‌گردد. زیرا یک شیء، هم چیزی است و هم دربارهٔ چیزی و این همان جنبهٔ مادی و غیر مادی شیء است (Appelbaum, 2007: 5-8). اگرچه محمل معانی شیء حفاظتی، ماده است اما آنچه شیء را به عنوان شیء حفاظتی می‌شناسد، معانی آن شی است و برای حفظ این معانی یعنی همان جنبه های غیر مادی نیازمند روش‌های یافتن این معانی است که با روش‌هایی که برای حفظ جنبه‌های مادی شیء به کار می‌رود متفاوت است. بنابراین پیداست که فهم، بن‌مایه مفهوم حفاظت است.

- نظریه‌های حفاظت براساس نیت هنرمند و اثر هنری

در رابطه با درک اثر در نظریه‌های حفاظت می‌توان به دیدگاه کسانی چون *جان راسکین*[۱۷] و *کامیلو بوی‌تو*[۱۸] اشاره‌نمود. دراین باره جان‌راسکین معتقد به کم‌ترین دخالت در کالبد آثار است و به ارزش‌های فناپذیری که در آنها نهفته، احترام می‌گذاشت. از دیدگاه وی اثر هنری آفریده یک نفر است که آن را به وجود آورده و آن خالق اثر است و کسی نمی‌تواند در کار او مداخله کند. بنابراین تنها باید از آن لذت‌برد چراکه ارزش اثر در اصالت آن است (طالبیان، ۱۳۸۴: ۳۰). جان راسکین نیت هنرمند را در اولویت می‌دید. از نظر وی برای تحلیل اثر هنری باید از زاویه دید، نیت هنرمند و مقصود فرستنده پیام، اثر را بررسی‌کرد. شلایر ماخر نیز بر همین مسئله اذعان‌داشت که فهم و تفسیر اثر بازسازی و بازتولید است و علم هرمنوتیک بازسازی تجربه ذهنی مؤلف متن است. برای رسیدن به فهم نمی‌توان صرفاً با حصار ذهنی خود فهم را تبیین‌کرد. کامیلو بوی‌تو نیز براساس دیدگاه اولویت دادن به نیت هنرمند، اصول حفاظتی خود را مانند حفظ و نگهداری وضع قدیمی اثر در زمان اقدام، تفاوت بین سبک قدیم (به‌کار رفته در اثر) و سبکی که در لحظه باز زنده‌سازی به‌کار می‌رود؛ فرق گذاشتن بین مصالح جدید و گذشته و به‌کار نبردن زاویه‌ها و سطوح تزئینی در بخش‌های تازه‌ساز، بنیان نهاد. اصول حفاظتی کامیلو بوی‌تو بیانگر این موضوع است که حفظ حقیقت شیء بر مبنای احترام و حفظ آنچه مدنظر هنرمند و خالق اثر است، بوده و حفاظت‌گر خوانش و تفسیر اثر را بر مبنای ذهنیت

Archive of SID

www.SID.ir

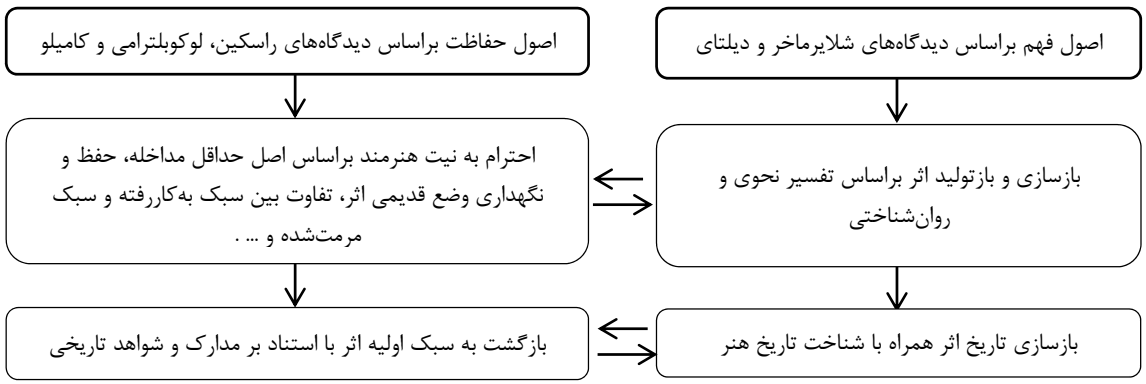
خالق اثر استوار می‌سازد و تلاش می‌نماید حداکثر وفاداری را به نیت هنرمند داشته‌باشد. وی با تلفیق روش مرمت دائمی راسکین و روش بازگشت به شکل اولیه بنا توسط *ویوله لودو*[۱۹]، اعلام‌کرد که لازم است با استناد به مدارک و شواهد تاریخی، بنا به صورت اولیه خود بازگشت داده‌شود. شلایرماخر و دیلتای نیز همین دیدگاه را داشتند که پیام اصلی آنها همان مقصود مؤلف پیام است. پس در چنین حالتی باید به واسطه تحلیل اوضاع تاریخی و جغرافیایی مؤلف و ویژگی‌های او و حالات خاصی که پیام در آن تولید شده، از محدوده‌های فکری خویش فراتر رفت و خود را به پیام اصلی نزدیک‌کرد. بدین معنا که برای فهم اثر باید ذهن آفریننده آن را شناخت و بازسازی تاریخی کرد. دیلتای شناخت تاریخ هنر را به عنوان روشی برای تفسیر آثار هنری مؤثر می‌دانست. اینها همه نشانگر این مطلب است که نیت خالق اثر، دریافت آن و انتقال پیام به مخاطب بوده‌است و از دیگر سو، حفاظت‌گر باید به متن که شامل سبک و محتوا است و آنچه مد نظر هنرمند بوده، وفادار بماند. در نمودار زیر بطور خلاصه به این مطلب اشاره‌شده که هریک از اصول حفاظت در این رویکرد بر مبنای روش و تفسیر اثر با درنظر گرفتن نیت هنرمند، بازسازی آنچه در ذهن وی بوده آن هم براساس شواهد تاریخی و توجه به ساختار و فرم اثر، استوار است (تصویر ۱).

- نظریه‌های حفاظت براساس نیت هنرمند، اثر هنری و مخاطب

از سوی نظریه‌پردازی چون *ریگل*[۲۰] نگاه جدیدی به موضوع حفاظت شد. از دیدگاه ریگل ارزش‌های هنری با نیازهای معاصر یا همان اراده آزاد هنری[۲۱] مواجه است. نیازهایی که از سوژه‌ای به سوژه‌ای و از زمانی به زمانی دیگر درحال تغییر هستند. بنابراین برای درک ارزش‌های هنری یک یادمان، باید به نیازهای معاصر توجه نمود. این نظریه‌پرداز در تعریف یادمان‌های هدفمند، ادراک و فهم اثر را براساس نیت هنرمند و شرایط زندگی وی تعیین می‌کند و حفاظت را براساس آن پی‌ریزی می‌نماید. همچنین در یادمان‌های غیر هدفمند، ادراک مخاطب را دارای اولویت می‌داند. وی ارزش‌های هنری را زیرمجموعه ارزش‌های معاصر می‌خواند و اثر هنری را نتیجه شرایط معاصر می‌شناسد که در هر زمان تغییر می‌کند. درحقیقت درک ارزش‌های هنری براساس مبنایی سوبژکتیو[۲۲] و زمان تعیین می‌شود (Riegl, 1996: 80).

ریگل به خوبی از نقش مخاطب و درک وی از اثر هنری آگاه است اما درعین حال نیت خالق اثر را نیز نادیده نمی‌گیرد. به نظر می‌رسد ریگل، نقطه آغاز توجه به مخاطبِ اثر هنری و در نظر گرفتن وی در امر حفاظت است.

پس از او چزاره برندی نظریه کامل‌تری را بیان‌نمود که به خوبی فرایند ادراک اثر را به عنوان اولین گام حفاظت بررسی می‌کرد و حتی مراحل مرمت اثر را نیز مشخص می‌نمود. نظریه وی، بسیار شبیه دیدگاه گادامر در مورد ادراک و فهم اثر است. از دیدگاه برندی هنر، آگاهی عمیق هنرمند و بروز این آگاهی در تصویر است. هنرمند در ابتدا عناصر واقعیت وجودی[۲۳] را درک نموده و در ذهن آگاه خود تبدیل به یک موجودیت غیرفیزیکی می‌کند که برندی آن را واقعیت خالص[۲۴] می‌نامد. وی بعدها بجای واقعیت خالص، کلمه حضور[۲۵] را که به معنای حضور و با واقعیت وجودی هم بسیار متفاوت است، پیشنهاد کرد. برندی در مقابل کلمه حضور، آشکار[۲۶] را پیشنهاد نمود که همان آشکاری اثر است. از دیدگاه وی، آشکاری وضعیت موجود اثر است که ادراک آن توسط حواس انسان انجام می‌گیرد. شواهد زیباشناسی، متمرکز به حضور است و مرمت درحقیقت لحظه روشن‌مندی است که باید انعکاس آشکار شواهد تاریخی اثر باشد که به



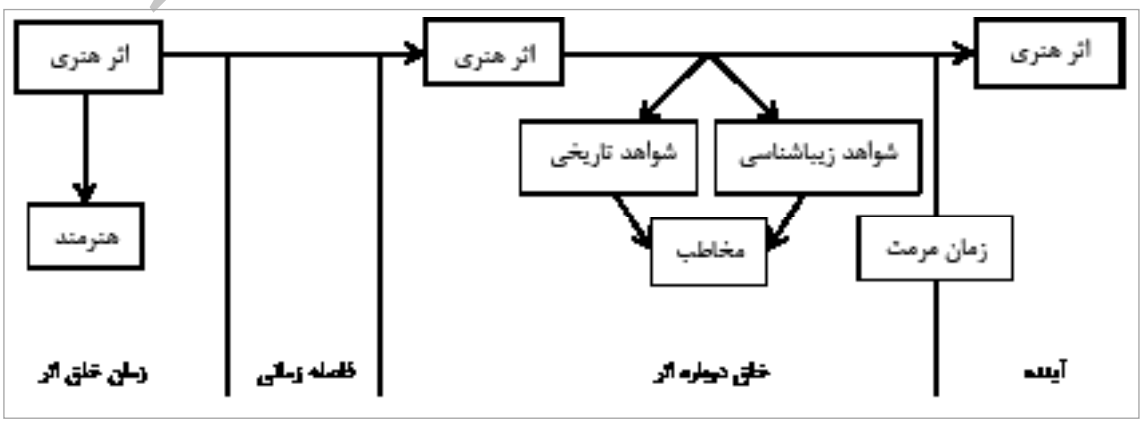
تصویر ۱. نمودار نسبت نظریه حفاظت و ادراک اثر براساس نیت هنرمند و اثر هنری (نگارندگان).

Archive of SID

www.SID.ir

آشکاری و هویدایی اثر برمی‌گردد (Meraz, 2008: 85-129). برندی برای اثر هنری سه زمان را بیان‌می‌کند. زمان ظهور و پیدایش اثر هنری؛ هنگامی که اثر هنری توسط هنرمند شکل می‌گیرد، فاصله بین پایان خلق اثر و زمان آگاهی مخاطب؛ موقعی که مخاطب از اثر آگاه می‌شود و لحظه‌ای آنی؛ که چون صاعقه با آگاهی مخاطب برخورد می‌کند (Brandi, 2005: 61). وی با توضیح این سه زمان برای اثر هنری، به تبیین زمان مرمت اهتمام می‌ورزد و معتقد است که لحظه شناخت اثر هنری لحظه ورود آن به این دنیا است. در این لحظه، ارتباط بین مرمت و اثر هنری آغاز می‌شود. مرمت، لحظه‌ای روشمند است که اثر هنری به واسطه ماده و در جنبه‌های دوگانه تاریخی و زیباشناسی با توجه به انتقال آن به آینده شناخته می‌شود (Ibid: 62). یک اثر هنری صرفاً به واسطه ارتباط بین ماهیت و فرایند خلق آن در زمان تولدش شناخته نمی‌شود بلکه لحظهٔ واردشدن آن به دنیا نیز یکی از مراحل شناخت است. بدین منظور، تجربه فردی هرکس باعث دوباره آفریده‌شدن اثر و ورود آن به دنیا می‌شود (Ibid: 47). در اینجا می‌توان به نوعی نخستین اصل گادامر را که پیش‌داوری بود، دید. درواقع مخاطب با پیش داوری‌هایش که همان تجربه زیستی وی است، به سراغ اثر می‌رود. لیکن حفاظت‌گر نمی تواند بدون تجربه فردی و تجربه زیست خود به سراغ اثر برود. در نتیجه، این موضوع که حفاظت‌گر با چه پیش‌فهمی اثر را می‌نگرد و اینکه آیا تبادل پیش‌فهم‌های وی و آنچه اثر می‌گوید، اتفاق‌افتاده از مسائلی است که حفاظت‌گر باید به آنها توجه‌کند. در اینجا به جرأت می‌توان گفت هر حفاظت‌گری نمی تواند هر اثری را حفاظت‌کند بلکه اثر باید در سنت و تاریخ وی حضور داشته‌باشد تا وی بتواند فهم و دریافت درستی از آن داشته باشد و بر مبنای این دیدگاه، اصول حفاظتی خود را پایه‌ریزی کند. گیرنده اثر هنری از دید برندی همان حفاظت‌گر است که اثر را براساس شواهد تاریخی و زیباشناسی آن درک می‌کند. اثر هنری زمانی پایان می‌یابد که شواهد زیباشناسی خود را از دست دهد و زمان بین خلق اثر و خلق دوباره آن، لایه‌هایی از تاریخ و شواهد آن را دربر دارد که این همان مسیر اثر هنری است و نباید نادیده گرفته‌شود (Ibid: 47-49)، (تصویر۲) .

فاصله زمانی بین آفرینش اثر هنری و زمان خلق دوباره آن، دارای زمان‌های متفاوتی است پس تاریخ اثر صرفاً زمان خلق آن نیست بلکه فاصله زمانی نیز تاریخ اثر است. همچنین زمانی که دیالکتیک بین این دو تاریخ حفظ‌شود باعث می‌گردد تا لحظه مرمت، لحظه روشمندی در تشخیص اثر هنری باشد. اثر هنری تنها به واسطهٔ زمان تاریخی هنرمند آن درک و شناخته نمی‌شود (Ibid: 49-61). آثار هنری بخشی از ساختار فرهنگی و زمان هستند و همیشه وابسته به مقدمات و درک بیننده‌اند (Matero, 2007: 51). در اینجا به خوبی شباهت دیدگاه گادامر و برندی مشخص است. هر دو به اصل امتزاج افق‌ها اشاره نموده‌اند. گادامر ترکیب زمان خلق اثر و زمانی را که مخاطب با آن روبرو می‌شود، مرحله‌ای از فرایند ادراک می‌شناسد و آن را امتزاج افق‌ها می‌نامد. برندی و گادامر هر دو درک اثر هنری را صرفاً درک آنچه منظور هنرمند بوده، نمی‌دانند بلکه متن اثر هنری یا افق اثر که به گذشته مربوط بوده و تاریخ و تجربه زیست مخاطب را از اصول فهم می‌دانند. برندی هر سه زمان را برای ادراک اثر هنری دارای اهمیت می‌داند. وی زمان خلق اثر فاصله زمانی که بر اثر گذشته، زمان خلق دوبارهٔ اثر که توسط مخاطب اثر اتفاق می‌افتد و انتقال آن به آینده را از مراحل شناخت اثر می‌شناسد؛ زیرا زمان تاریخی قابل برگشت نیست. برهمین اساس، او نخستین اصل حفاظت را آگاهی فردی از اثر هنری می‌شناسد و معتقد است که مرمت نباید مانع مرمت‌های آینده باشد و باید قابلیت



تصویر۲. نمودار اثر هنری و زمان مرمت آن براساس دیدگاه برندی (نگارندگان).

Archive of SID

www.SID.ir

برگشت‌پذیری داشته‌باشد. چراکه اثر هربار توسط مخاطب جدید بازخوانی می‌شود که با هربار دیدن، خلق دوباره‌ای برای آن رخ می‌دهد و این خلق دوباره در آینده هم اتفاق می‌افتد. گادامر نیز سرشت اساسی روح تاریخی را بازسازی گذشته نمی‌شناسد بلکه آن را مداخله و وساطت فکورانه با دنیای معاصر می‌داند. گذشته بدون ارتباط با حال بازسازی نمی‌شود بلکه فهم امری تاریخی با ترکیب گذشته (خالق اثر) و حال (مخاطب)، روی می‌دهد.

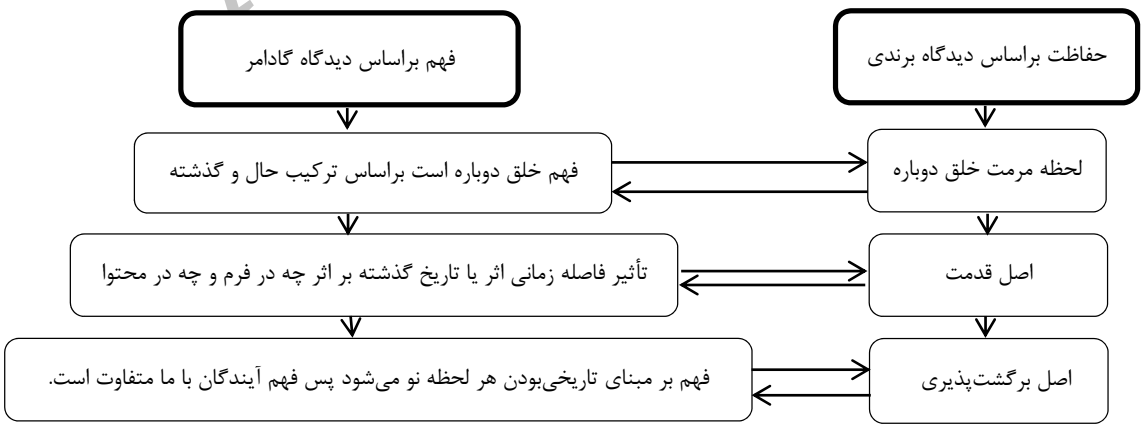
بااین همه، برندی فهم را صرفاً به مخاطب واگذار نمی‌کند بلکه رابطه زمان خلق دوباره با زمان‌های قبل، یعنی فاصله زمانی و زمان خلق اثر را هم مورد توجه قرار می‌دهد. این به معنی ادراک حال و گذشته است که اتفاق بین این دو، زمان ادراک مخاطب را از اثر کامل می‌کند و همان اصل تاریخ اثر است که گادامر مطرح می‌نماید. از دیدگاه گادامر فاصله زمانی در فهم اثر تأثیرگذار است. فاصله زمانی چیزی است که بر اثر گذشته است و کسانی در مورد آن تفسیرهایی کرده‌اند که به عنوان تاریخ اثر شناخته می‌شود. در اینجا گادامر فاصله زمانی را صرفاً قدمت اثر نمی‌بیند بلکه نوع نگاه و فهم‌هایی را که نسبت به اثر شده نیز، به عنوان تاریخ اثر می‌شناسد که بر فهم مخاطب امروز تأثیرگذار است. این نکته به خوبی گویای این مطلب است که حفاظت‌گر باید به تفاسیری که در گذشته درباره اثر انجام‌شده، توجه کند. چراکه این خود نوعی قدمت اثر است؛ اما نه در ماده اثر بلکه در بستر معانی آن زیرا معنی امروز اثر در بستری تاریخی از معانی شکل گرفته‌است.

دراین باره برندی معتقد است که آگاهی، اتفاقی در زمان است و این لحظه اتفاقی متعلق به آگاهی جهانی است (Brandi, 2005: 49). مرمت بجز آگاهی فردی آگاهی جهانی است، در حقیقت وی به ماهیت انسانی جامع می‌اندیشد. حفاظت به اندیشه‌های یک جامعه نیاز دارد و مذاکره‌ای بین سنت‌ها، فرد و دیدگاه جمعی است. برندی افزون‌بر تأکید بر هویت فردی به هویت جمعی نیز تأکیددارد (Meraz, 2008: 140). در نموداری که آورده شده، ارتباط اصول حفاظتی و فهم بیان‌شده و براساس آن می‌توان گفت که برندی لحظه حفاظت را فهم اثر به مثابه امتزاج افق‌ها (حال و گذشته) و درنظر گرفتن فاصله تاریخی می‌شناسد (تصویر۳).

- نظریه‌های حفاظت براساس اثر هنری و مخاطب

در این رویکرد بجای اینکه هدف حفاظت آشکارسازی حقیقت شیء دانسته‌شود، فعالیتی برای تسهیل در خوانش شیء شناخته می‌گردد. این بدین دلیل است که یک شیء بجز جنبه مادی دارای معانی متعددی است. بسیاری از اشیا دارای پیامند و به همین دلیل نمادین هستند. از جمله مفاهیمی که برای شیء حفاظتی در این دوره بیان‌شده عبارتند از: مفاهیم اجتماعی که دربردارنده مفاهیم فرهنگ متعالی، گروهی، ایدئولوژیک و عاطفی است (Munoz 2005: 100 ,Vinas).

کیپل[۲۷] شیء حفاظتی را دارای معانی کارکردی، نمادین و تاریخی می‌داند. از دیدگاه وی اشیا چون محفظه‌ای از سمبل‌ها و نشانه‌هایی از اعتقادات، فرهنگ و ... از یک زمان و فضای خاص هستند که نیاز است تا برای نسل‌های آینده زنده نگه داشته‌شوند (Caple, 2006: 7-8). این معانی می‌توانند در طول تاریخ شیء توسط مخاطبین به وجود آمده باشند و این، حفاظت‌گر است که تصمیم می‌گیرد کدام‌یک از معانی خوانش گردد. بسیار واضح است که در این رویکرد نقش مخاطب در ساختن معانی و از همه مهم‌تر اینکه شیء یک شیء حفاظتی است، بسیار مهم قلمداد می‌شود. برای نمونه می‌توان به حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های بقاع لاهیجان اشاره‌نمود که مرمت آن براساس



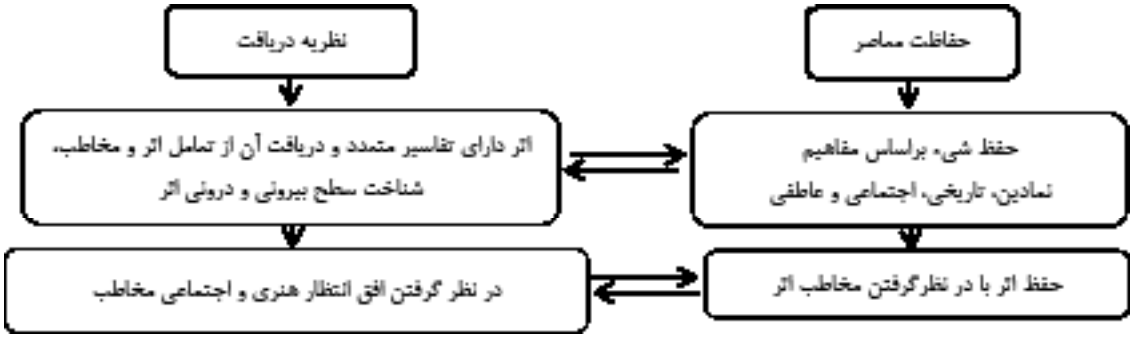
تصویر۳. نمودار نسبت نظریه حفاظت و ادراک اثر براساس نیت هنرمند، اثر هنری و مخاطب (نگارندگان).

Archive of SID

www.SID.ir

رابطه آن با مخاطبان خود از منظر فرهنگی و مذهبی است. همچنین به دلیل تعلقات مذهبی که مردم منطقه نسبت به آن داشته‌اند و براساس مستندات، مورد بازسازی قرارگرفت. درحقیقت اینجا معانی فرهنگی و مذهبی اولویت می‌یابند که به نوعی با اصولی چون مداخله حداقل مغایر است؛ زیرا آنچه مورد نیاز است، خوانش مخاطب است. از طرفی مفهوم آسیب هم به مخاطب اثر بر می‌گردد چراکه از دیدگاه نظریات معاصر آسیب یک قضاوت ارزشی است. در این مورد میونزویناس مثالی مطرح می‌نماید: لکه روی کت یا اونیفرم سرباز ممکن است به عنوان آسیب شناخته نشود بلکه نشانه‌ای ارزشمند است که حس و فضای بهتری را برای مخاطب ایجاد می‌کند. ضمن اینکه مفهوم اصالت نیز وسیع‌تر گشته است. در هنر معاصر آثاری خلق می‌شوند که ویژگی مواد مورد استفاده در آنها فناپذیری است. دراین باره می‌توان به اثر *کوجی کاموجی*[۲۸] با عنوان سبک زندگی اشاره نمود. اجزای این اثر شامل سیب، لیوان آب، آلبوم، موزیک، روزنامه، عکس و اشیای دیگری است که همه این عناصر بی‌دوام هستند. مفهوم این اثر، صدای زندگی است. در اینجا نه‌تنها ارتباط بین اشیا و فضاها مهم است بلکه تأثیر آنها بر مخاطب نیز مورد توجه است و از همه مهم‌تر، تغییراتی است که در اثر ایجاد می‌شود. این تغییرات خود کامل‌کننده اثر است و در دریافت مخاطب نیز مؤثر است. درحقیقت در اثر کاموجی معنای اثر در تغییر آن است و حفظ آن منوط به حفظ این تغییرات است که به نوعی با دریافت مخاطب همراه است (Jadzinska, 2009: 169). همان‌طور که در نظریات فهم و دریافت اثر هم مطرح‌شد، نظریه دریافت زیباشناسی نیز بر دریافت و خوانش اثر توجه می‌نماید و بجای تأکید بر نیت هنرمند به مخاطب و خوانش‌های متعدد توجه‌دارد. از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون یائوس خواننده کاشف صرف نیست بلکه خالق است و برای فهم اثر نباید خود را محدود به بازنمایی حقیقت، تاریخ و گذشته کرد. مخاطب به عنوان عنصر اصلی در دریافت برای رسیدن به یک دریافت زیباشناسانه، باید به افق انتظار خود رجوع کند. این افق انتظار با توجه به دانش وی از آثار هنری و تجربه پیشین مخاطب از آثاری مشابه، به مجموعه داشته‌های معنوی و رمزهای زیباشناسی برخاسته از سنت‌های ناخودآگاه و خودآگاه برمی‌گردد که وی برای خوانش یک اثر در اختیار دارد. در این پژوهش، دریافت اثر با نظریات معاصر حفاظت به هم نزدیک می‌شوند. حفاظت‌گر به عنوان یک مخاطب متخصص، دریافت و فهم مخاطب عام را هم باید درنظر گیرد و براساس فهم معانی که گاهی هدف خالق اثر هم نبوده ولی در طول زمان بر اثر افزوده شده‌است، استراتژی حفاظت خود را برنامه‌ریزی کند. البته این نکته نیز حائز اهمیت است که صرفاً براساس دیدگاه مخاطب نمی‌توان حفاظت‌کرد و همان‌طور که آیزر معتقد است خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد، اثر را معناپردازی می‌کند. در این میان خوانش، تعامل میان متن و مخاطب است و حفاظت، تعامل هر دوی آنهاست. در نظریات سنتی فهم اثر هنری بیشتر به دنبال معنای نهفته اثر و کشف آن است؛ اما آیزر معنا را حاصل تعامل میان اثر و مخاطب می‌شناسد. این مطلب در هنر معاصر بیشتر به چشم می‌خورد. برای نمونه می‌توان به اثر دیگری از کوجی کاموجی با عنوان "پائین آسمان" اشاره‌نمود. این اثر، صفحه‌ای فلزی است که روی سقف یک ساختمان بزرگ نصب‌شده و بازتاب آسمان روی این صفحه، معنی این اثر است. هر مخاطب و بیننده‌ای در مواجه با این اثر، آسمان را از زاویه خاص و زمان متفاوتی می‌تواند ببیند. درواقع این اثر براساس مکان و فضای خاص، وضعیت زودگذر و مشارکت بیننده خلق شده‌است. در اینجا نیز عملکرد حفاظت براساس آگاهی مخاطب صورت می‌گیرد (Ibid: 172)، (تصویر۴).

با توجه به نمودار تصویر۴، به خوبی می‌توان پی‌برد که فهم و دریافت اثر به واسطه افق انتظار مخاطب، یکی از محورهای حفاظت معاصر شناخته شده‌است. مخاطب با پیشینه فرهنگی، اجتماعی و عاطفی خود می‌تواند درک



تصویر۴. نمودار نسبت نظریه حفاظت و ادراک اثر براساس اثر هنری و مخاطب (نگارندگان).

Archive of SID

www.SID.ir

و دریافت متفاوتی از اثر داشته‌باشد و به نوعی، مراحل کار حفاظت‌گر را تحت تأثیر قراردهد. ویژگی‌های نظریات معاصر را در رابطه با حفاظت و نقش ادراک و فهم از دیدگاه مخاطب، می‌توان این‌چنین خلاصه‌کرد:

۱. مسیر حفاظت براساس معانی که صرفاً هم نیت خالق اثر نیست و درطول تاریخ اثر توسط مخاطبینی که به آن افزوده‌شده، مشخص می‌شود.
۲. شیء، محمل یک سری معانی است که به واسطه خوانش‌های متعدد به وجود آمده و باید به بیننده برسد تا بیننده آن را درک‌کند.
۳. برای درک این معانی نیاز به واسطه مخاطب است. درحقیقت، حفاظت‌گر بدون در نظر گرفتن دیدگاه مخاطب و افق‌های انتظار وی نمی‌تواند حفاظت‌کند.

نتیجه‌گیری

رهیافت‌های هرمنوتیک و نظریه دریافت فهم، اثر هنری را مبتنی‌بر سه مؤلفه هنرمند، اثر هنری و مخاطب می‌دانند. در آرای مربوط به حفاظت نیز اولین مرحله برای حفظ اثر هنری فهم و ادراک آن است. در رویکردهای اولیه حفاظت، حفاظت‌گر می‌کوشد تا با فهم نیت خالق اثر و همدلی با آنچه مقصود هنرمند است، اثر را حفظ‌کند. این امر به دست نمی‌آید مگر با بررسی تاریخ اثر، فرهنگ و اجتماعی که هنرمند در آن زیسته است. برهمین اساس، حفاظت‌گر سعی می‌نماید تا اثر را مطابق با آنچه نیت هنرمند بوده براساس شواهد تاریخی مرمت‌کند. اگرچه فهم اثر برمبنای نیت هنرمند درست است اما کامل نیست؛ زیرا بسیاری از مواقع شناخت نیت هنرمند ممکن نیست. همچنین حفاظت‌گر بر متن اثر هنری نیز وفادار است و برای همین، اصولی حفاظتی همچون تفاوت میان سبک قدیم و سبک بازسازی‌شده، تفاوت میان مصالح قدیم و جدید را بنیان می‌نهد. در ادامه، حفاظت‌گر جنبه دیگری از دریافت اثر هنری را که همان مخاطب است نیز، مورد توجه قرار می‌دهد. درواقع از دریچه این رویکرد، نگاه شیء محور کم‌رنگ‌تر می‌شود و شیء حفاظتی براساس مفاهیمش حفظ می‌گردد. مفاهیمی که نه فقط مقصود اثر هنرمند بلکه مخاطبان آن اثر هم بوده‌است. ارتباط بین حال و گذشته و توجه به خوانش‌های متعدد از یک اثر هنری منجر به تبیین اصول حفاظتی شد که بعضاً تعاریف جدیدی برای شیء حفاظتی، آسیب، اصالت و ... ایجاد نمود. با توجه به تعاریف و نظریه‌های حفاظت از قرن نوزدهم میلادی تا کنون شاید بتوان نسبت حفاظت اثر هنری را با ادراک آن، این‌چنین خلاصه‌کرد: ۱. حفاظت به معنای درک و دریافت اثر ۲. درک و دریافتی که هم گذشته و هم حال را در بردارد ۳. آشکارنمودن اثر در ظاهر و معنا ۴. فهم و دریافت معانی اثر؛ معانی‌ای که طی دوران اثر توسط مخاطب امکان تغییر داشته‌باشد. در اینجا به این مطلب باید اذعان داشت که رابطه تنگاتنگی میان فرایند فهم و دریافت اثر هنری و امر حفاظت وجود دارد. شناخت فرایند فهم مبتنی‌بر رهیافت‌های هرمنوتیک و دریافت اثر و توجه به مؤلفه‌های هنرمند، اثر هنری و مخاطب در فرایند حفاظت اثر هنری مؤثر است. حفاظت‌گر با توجه به افق انتظار مخاطب، متن اثر هنری و تاریخ اثر می‌تواند مسیر حفاظت خویش را روشن‌تر نماید. وی مانند یک مفسر باید عمل کند و براساس تفسیری که انجام می‌دهد، اثر را حفظ‌کند. تاریخ نظریه‌های فهم و دریافت اثر هنری نشان می‌دهد دریافت اثر میان هنرمند، اثر و مخاطب در گردش است اگرچه در هر زمان، یکی از این وجوه پررنگ‌تر می‌شود. بااین همه، در امر حفاظت چون هر اثر برای خود موجودیتی مستقل و منحصر به فردی دارد، حفاظت‌گر باید در تعامل دیالکتیکی بین خود و اثر اجازه‌دهد تا معانی اثر گشوده‌شود. در پایان شایان یادآوری است که پیرو و درادامه مقاله پیش‌رو، می‌توان پژوهش‌هایی چون آموزش فرایند ادراک اثر هنری و تأثیر آن در فرایند حفاظت و تجزیه و تحلیل آثار حفاظت‌شده برمبنای ادراک مخاطب را به علاقه‌مندان فعالیت در این حوزه پیشنهاد نمود.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

4- Cesare Brandy
5- Hermeneutics
6- Hans-Georg Gadamer
7- Friedrich Schleiermacher
8- Wilhelm Dilthy (1911-1833)
9- Martin Heidegger (1889-1976)
۱۰-افق، بیانگر جایگاهی است که امکان دیدن را محدود می‌سازد که از موقعیت‌مندی ناگزیر آدمی در جهان نتیجه می‌گیرد. بااین همه جایگاه ثابتی ندارد و می‌تواند مدام تحول‌یابد و حرکت‌کند. افق، پیوند تنگاتنگی با پیش داوری‌های آدمی دارد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۹).
11- Historical Distance
12- Temporal Distance
13- Reception Aesthetic
14- Constence
15- Hans Robert Jauss
16- Wolfgang Iser
۱۷- پیرامتنیت (paratextuality)؛ ارتباط میان یک متن و پیرامتن‌اش که بدنه اصلی را احاطه کرده‌است (چندلر،۱۳۸۷: ۲۸۷).
۱۸- بینامتنیت (intertextuality)؛ ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است. درواقع، هر متن در ارتباط با دیگر متون است که وجود می‌یابد (همان: ۲۸۹).
19- Wolfgang Iser
20- John Ruskin (1900-1819)
21- Camillo Boito
22- Eugène Viollet-le-Duc (1879-1818)
23- Alois Riegl (1905-1858)
24- kunstwollen
25- Subjective
26- Existential Reality
27- Pure Reality
28- Astanza
29- Flagrance
30- Chrise Caple
31- Koji Kamoji (1935)

منابع و مآخذ

- آیت الهی، حمیدرضا (۱۳۸۶). پژوهش هنر و هرمنوتیک، **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**، (۷)، تهران: فرهنگستان هنر.
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- پالمر، ریچارد. ا (۱۳۸۷). **علم هرمنوتیک**، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
- جانجی، رکا (۱۳۸۸). **ارتباط زیباشناختی از نظرگاه هندی**، ترجمه نریمان افشار، تهران: شادرنگ.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- طالبیان، محمدحسن (۱۳۸۴). **نقش مفهوم اصالت در حفاظت محوطه‌های میراث جهانی (تجاربی از دوران برای حفاظت مبتنی‌بر اصالت)**، رساله دکتری، تهران: دانشگاه تهران.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴). **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- منوچهری، عباس (۱۳۸۶). پژوهش هنر و هرمنوتیک، **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**، (۷)، تهران: فرهنگستان هنر.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). یائوس و آیزر: نظریه دریافت، **پژوهش‌نامه فرهنگستان**، (۱۱)، تهران: فرهنگستان هنر.

Archive of SID

www.SID.ir

- موران، برنا (۱۳۸۹). **نظریه‌های ادبیات و نقد**، ترجمه ناصر داوران، تهران: نگاه.
- واعظی، احمد (۱۳۸۶). **درآمدی بر هرمنوتیک**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

- Appelbaum, B. (2007).**Conservation treatment methodology**. Butterworth-Heinemann.
- Brandi, C. (2005). **Theory of restoration**. Rome: Institute Central Pre IL Restauro.
- Caple, C. (2006). **Objects: Reluctant witnesses to the past**. London and New York: Routledge.
- Jadzinska, M. (2009). The voice of thing: Koji Kamoji and authenticity in installation art. In: Erma Hermens & Tina Fiske (eds). **Art conservation: Authenticity, material, concept, context**. London: Archetype Publication. pp. 165-173.
- Matero, F. G. (2007). Loss, compensation and authenticity: The contribution of Cesare Berandi to architectural conservation in America. **Journal of Future Anterior,** Vol. IV, No.1: 45-58.
- Meraz, A. (2008). **Architecture and temporality in conservation philosophy: Cesare Brndi**. PhD Dissertation. University of Nottingham.
- Munoz, V. (2005). **Contemporary theory of conservation**. Butterworth-Heinemann.
- Rigl, A. (1996). The modern cult of monuments: Its essence and its development. In: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talleyr and Alessandria Melucco Vaccaro (eds). **Appreciation and connoisseurship at historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Getty Press. pp. 69-84

Archive of SID

www.SID.ir