صفحات ۱۹ - ۲۶

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۳

بررسی هرمنوتیک پل ریکور و تأویل مخاطب از اثر هنری با تکیه بر عنوان*

پروانه رجبی نژاد[**۱]، منصور حسامی**[۲]

[۱] کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۲] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۲/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۲/۱۴)

چکیده

در ازدحام دگرگونی‌های هنری سده‌ی بیستم، آثار نقاشی نیز «عنوان»های گوناگونی به خود پذیرفته‌اند؛ در بررسی این عنوان‌ها با گذر از علل انتخاب آنها، نقش عنوان در رویارویی با مخاطب و چگونگی تأثیر بر تأویل مخاطب مطرح می‌گردد؛ این پژوهش نیز از منظر هرمنوتیک ریکور قصد بررسی این تاثیرپذیری را دارد. در هرمنوتیک ریکور با مطرح شدن اثر هنری همچون گفتمان، مخاطب و متن، اهمیتی بیش از مؤلف آن می‌یابند. اثر به جهانی ارجاع دارد که رویاروی جهان مخاطب قرار می‌گیرد و مخاطب با طی کردن مراحل تأویل ریکور یعنی تبیین، فهم، و خویشتن فهمی، اثر را تأویل می‌کند. می‌توان نقشی برای عنوان در این فرآیند در نظر گرفت. عنوان می‌تواند بخشی از استراتژی مؤلف باشد و با کارکردی همچون استعاره، و یا ابداع پیرنگ، موجب نوآوری معنایی گردد. همان‌طور که نقاش سده‌ی بیستم، خلاقانه در انتخاب عنوان اثر هر چه بیشتر با مخاطب درگیر شده، نوآوری معنایی را از او طلب می‌کند؛ تا مخاطب با هر تأویل، معنا را بازآفریده، پیکربندی متن را دگرگون سازد. شیوه‌ی پیشبرد این پژوهش از نظر هدف، توسعه‌ای-کاربردی و از نظر روش، تطبیقی-تحلیلی می‌باشد. همچنین داده‌ها با روش کتابخانه‌ای-ترکیبی گردآوری شده، به صورت کیفی، از طریق منطق و استدلال مورد تجزیه تحلیل قرار گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی

پل ریکور، تأویل، سده بیستم، عنوان، مخاطب، نقاشی.

* این مقاله، برگرفته از پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده اول، تحت عنوان "عنوان اثر هنری و تأویل مخاطب با نگاهی بر هرمنوتیک پل ریکور" می‌باشد؛ که در دانشکده‌ی هنرهای تجسمی دانشگاه هنر اصفهان، به راهنمایی نگارنده دوم انجام شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۵۲۵۹۹۲۳۳، نمابر: ۸۸۰۳۵۸۰۱-۰۲۱، E-mail: Parvane.Rajabinejad@Gmail.com.

مقدمه

همـــواره در گفتگوهای خود جهت اشـــاره به اثـــری هنری از «عنوان» استفاده نموده، کنار ثبت اثر در حافظه خویش، به یاری نام بدان هویت بخشـــیده‌ایم؛ اما آیا عنوان یک پرده‌ی نقاشی تنها نامی اســـت برای جدا نمودن آن نقاشی از ســـایر آثار، یا فراتر از این موارد گزاره‌ای متشـــکل از واژگان است که همگام با اثر هنری دارای ارزش بـــوده و به میزان زیاد بر «تأویل» مخاطب تأثیرگذار اســـت. نگاهی گذرا بر تاریخ هنر نشان می‌دهد که نام‌گذاری آثار در غرب، بخصوص از سده‌ی بیستم به این سو، نقش بسیار مهمی در ارتباط با مخاطب ایفا می‌کند. نقاشـــان سده‌ی بیستم با توجه بـــه میزان اهمیت بازنمایی و حضور بیان و مفهوم در آثار خویش، عنوان‌هایی را برگزیده‌اند که نه تنها آنان را در انتقال هر چه بهتر اندیشه‌هایشـــان به مخاطب یاری نموده؛ بلکه موجب درگیر شدن هر چه بیشتر مخاطب در دریافت معنای اثر نیز شده است.

آشکار است که بحث از عنوان یک اثر نقاشی بحثی است که به سوی کارکرد زبان و تأویل کشیده خواهد شد؛ چنان که بنونیست[1] می‌گفت: «هر آن کس که می‌کوشد به چارچوب خاص اندیشه دست پیدا کند فقط با مقولات زبان روبه‌رو می‌شود» (لچت، ۱۳۸۷، ۷۵).

با توجه به محـــدود بودن آثار ترجمه شـــده از ریکور؛ در این پژوهش ســـعی بر آن بوده تا مطالب مورد استفاده برای تحلیل‌ها، به طور مســـتقیم از مقالات، مصاحبه‌ها، و تنها کتاب ترجمه شده از ریکور یعنی زمان و حکایت گرفته شـــوند. امید است تلاش‌های انجام شده نتیجه‌بخش بوده، موجب ایجاد انگیزه جهت توجه دقیق و آگاهانه به این مسئله شده، در زمینه‌ی نقد و بررسی آثار هنری کشورمان راهگشا باشند.

۱- روش شناسی

۱-۱- گذری بر معنای هرمنوتیک

مطابـــق تعریفی که ریکور[2] در مقاله‌ی رســـالت هرمنوتیک ارائه می‌دهد، هرمنوتیک «نظریه‌ی کارکرد شـــناخت اســـت در جریان روابطش با تأویـــل متون»[3](ریکـــور، ۱۳۶۸، ۲۶۳). در همین مقاله، ریکور به صراحت بیان می‌کند که زبان، نخستین عرصه‌ای است که هرمنوتیک وظیفه‌ی ارائه‌اش را به عهده می‌گیرد. ریکور تأکید می‌کند که باید همه‌ی هنرها را با هم در نظر گرفت، زبان همواره دارای برتری اســـت و این برتری به ما اجازه می‌دهد تا درباره‌ی هنرها حرف بزنیم. ریکور از موســـیقی مثال می‌آورد: «امکان حـــرف زدن درباره‌ی یک قطعه موســـیقی، بی شک به منش دلالت وابسته به نشانه‌های زبانی و غیرزبانی و به توانمندی آنها برای تأویل شـــدن متقابل تعلق دارد. موسیقی چه بسا ما را با حرف آوردن به فکر می‌برد» (ریکور و گادامر، ۱۳۸۸، ۹۲). از نظر ریکور، هرگونه شناخت بنیانی در(و با) زبان ممکن است و هر گزاره‌ی زبانی معناهای بسیار دارد که شماری از آن معانی در(و با) گفتمان[4] یافتنی هستند (احمدی، ۱۳۸۰، ۶۲۱).

ریکور در تعریف زبان، تحت تأثیر امیل بنونیست از ساختارگرایان فاصله می‌گیرد. او، هم نظر با بنونیســـت، زبان را استوار به «گفتمان» می‌داند و تمایزی را که وی میان زبان و گفتمان قائل شده می‌پذیرد. «گفتمان به هیچ رو زبان به معنایی نیســـت که احتمالاً منظور نظر زبان‌شناسان است، بل پیام‌هایی است که ما آزادانه بر بنیاد و ساختار زبان می‌آفرینیم. [...] طریق آشکارگری ساحتی از واقعیت از راه مکالمه با کسی دیگر، یعنی با مخاطب است» (ریکور، ۱۳۹۰، ۲۲).

همچنین ریکور دوگانگی گفتمان بر اساس گفتار و نوشتار(متن) را پذیرفته، میان آن دو تفاوت قائل می‌شود. در گفتار، نقش «فاعل(مؤلف)»، «موقعیت زمانی و مکانی»، و «مخاطب» در رســـیدن به معنا تقریباً یکسان است. در حالی که در متن، به دلیل عدم حضور مؤلف و شرایط زمانی و مکانی خلق اثر یعنی «زمینه»ی آن، نقش مخاطب و «متن» پر رنگ‌تر می‌شـــود. بنابراین در نسبت سه‌گانه‌ی موجود در گفتمان، یعنی نسبت «میان آن کس که حرف می‌زند، آن کس که می‌شنود و پاســـخ می‌دهد و جهان موجود که از آن یاد می‌شود؛» (همان‌جا) که به صورت چهار سویه‌ی اصلی «گوینده(مؤلف)، شنونده(مخاطب)، مایه‌های معنایی و دلالت» (احمدی، ۱۳۸۰، ۶۱۶) مشخص می‌شوند؛ گوینده در دستیابی به درک معنای متن نقشی ندارد و معنا از دو مورد دیگر یعنی «شنونده» و «مایه‌های معنایی و دلالت»[5] به دست می‌آید.

با توجه به اینکه هر اثر هنری می‌تواند حائز شرایط ذکر شده برای گفتمان و بخصوص گفتمان نوشتاری(متن) باشد؛ می‌توان گفت که در هرمنوتیک ریکور یک اثر نقاشـــی گفتمانی است که دارای پیام بوده، از طریق مکالمه با مخاطب به آشـــکارگری ساحتی از واقعیت می‌پردازد و بدین ترتیب مطابق با نسبت سه گانه موجود در گفتمان؛ گوینده در دستیابی به درک معنای اثر نقشی نخواهد داشت و معنا از دو مورد دیگر به دست می‌آید که عبارتند از:

۱. مخاطب.

۲. مایه‌های معنایی و دلالت.

۱-۲- نظریه‌ی تأویل ریکور

ریکور «تأویل» را توازن میان این دو مورد می‌داند، موقعیتی یکه که «از یک ســـو، از توان‌مندی‌های متن، و از سوی دیگر از پیش‌فهم‌های تأویل‌گر شـــکل می‌گیرد» (احمدی، ۱۳۸۳، ۱۰۹). او در گفت‌وگو با ژوئل رومان توضیح می‌دهد که ساختارگرایان در پرداختن به مسأله‌ی «خواندن»، مؤلف را کنار گذاشته، نکته‌ی مرکزی را متن می‌دانند؛ آنان خواننده را هم، همردیف مؤلف کنار گذاشته‌اند در حالی که تحلیل متن

به هر جهت نوعی خواندن محسوب می‌شود. در تأویل متن دیالکتیکی وجود دارد میان متن و خواننده، دیالکتیک دو جهان: «جهان متن» و «جهان خواننده» (ریکور، ۱۳۹۰، ۶۳). جهان متن مجموعه دلالت‌های متن و جهان خواننده؛ جامعه، سنت، و یک جریان زنده‌ی اندیشه است که همگی پیش‌فرض‌ها و الزاماتی را به همراه دارند و در حد تجربه‌ی ماست که دو افق این دو جهان می‌توانند در هم شوند.

در تأویل، دیدگاه شنونده یا خواننده(مخاطب) نیز لحاظ می‌شود و با نوظهوری معنای نوخواسته به‌عنوان قرینه‌ی برداشت خواننده، در سوی مؤلف؛ رفتار می‌شود. این امر در کنار فرآیند تبیین که تنها راه رسیدن به فرآیند آفرینش است، کامل می‌شود(ریکور، ۱۳۸۶، ۹۲). بدین ترتیب تأویل در هرمنوتیک ریکور به ترتیب شامل مراحل تبیین، فهم، و خویشتن‌فهمی می‌شود. پس می‌توان گفت «کنش خواندن در نهایت، جمع‌بندی فعالیت‌های بسیار است؛ که از تفسیر ساده‌ی جمله‌ها در ساخت نحوی و معناشناسانه‌ی آنها، تا ادراک کار یک مؤلف در تمامیت زنده‌ی آن را در بر می‌گیرد» (ریکور، ۱۳۹۰، ۲۴).

در نظر داشته باشیم ریکور بر این نکته تأکید دارد که هرمنوتیک او هرمنوتیکی مخاطب محور نیست. از نظر او محوریت داشتن مخاطب در تأویل، امکان غیرقابل کنترل شدن تأویل‌ها را در پی خواهد داشت. از حدود سال‌های دهه‌ی ۱۹۶۰، با پیدایی انواع خواندن و به دنبال اولویت یافتن مخاطب، خواندن‌های گوناگون و حتی متضاد از یک متن نیز شکل گرفته است(همان، ۶۳). نوعی تورم خواندن‌ها، مسأله‌ای که از جمله نقدهای ساختارگرایان به برخی از پیروان هرمنوتیک و ساختارشکنی است؛ پس چگونه می‌توان تأویل‌های متفاوت از یک متن را پذیرفت یا بر برتری یک تأویل صحه گذاشت؟ چنان‌که پیش‌تر گفته شد، پاسخ این مسأله از نظر هرمنوتیک ریکور، در فرآیند تبیین یک اثر نهفته است. «خوانش متن تنها محدود به دریافت پیام متن نمی‌شود. خوانش به معنای توانایی رمزگشایی و رمزخوانی نشانه‌های متن از جانب فرامتن است و این یعنی «متن محوری» نه خواننده محوری یا مؤلف محوری. یعنی متن و نشانه‌های متن که در نهایت نوع خوانش را مشخص و معیّن می‌کند» (سلیه، ۱۳۸۲، ۷۲). به همین جهت ریکور در «استعاره زنده»؛ با مطرح کردن واقع‌گرایی ارجاعی متن، هم‌زمان از پیش‌آمدن تأویل‌های غیرقابل کنترل و دلبخواهی جلوگیری نموده؛ موارد دلبخواهی خواننده را محدود می‌کند، هر چند که در اثر بعدی‌اش؛ یعنی «زمان و حکایت»، کمی به سوی «زیباشناسی دریافت» یاس[۶] و «پدیدارشناسی خواندن» آیزر[۷] حرکت می‌کند.

۱-۳-هرمنوتیک زیباشناسانه ریکور

هرمنوتیک زیباشناسانه ریکور با «آفرینندگی[۸]» درآمیخته است. ریکور زبان را آفریننده می‌داند. او در ارتباط با هنر نیز مفهوم «تخیل آفریننده» را پیش می‌کشد و موضوع را نوآوری معنایی می‌داند؛ چرا که «هنر زیبا از نو می‌آفریند» (ریکور و گادامر، ۱۳۸۸، ۸۴). ریکور نوآوری معنایی را از راه «استعاره[۹]» یا از راه «روایت[۱۰]» دست‌یافتنی می‌داند. زیرا در هر دو مورد، تخیل آفریننده با تقلید واقعیت در معنای «محاکات[۱۱]» سبب می‌شود تا ایده‌ای از یک معنای تازه بیرون بیاید که آنجا نبوده است. تخیل آفریننده مفهوم مهمی در کارهای ریکور است. تخیل آفریننده به معنای کانتی آن؛ «یعنی ظرفیت همکاری دو معنا که به طور معمول با هم بیگانه‌اند. به بیان دیگر دیدن همانندی آنها به شرط شهود[۱۲]» (ریکور، ۱۳۹۰، ۵۵).

تخیل زبان‌شناسانه با استفاده از نیروی زنده‌ی استعاره‌سازی، آفریننده و بازآفریننده‌ی معناست. «هنگامی که معنایی را به جای معنای دیگری به کار می‌گیریم، یعنی زمانی که در قلمرو استعاره یا به شکلی دیگر در قلمرو نمادها قرار داریم؛ از محدوده‌ی سخنی خاص می‌گذریم و به گستره‌ی سخنی تازه یا به گفته‌ی ریکور «سخنی فردی» گام می‌نهیم. سخنی که در آن نیروی توصیف مجدد واقعیت ممکن می‌شود و از «ارجاع» به واقعیتی بیرون متن رهاست [...] استعاره و به طور کلی مجازهای بیان لحظه‌های تأویل هستند. پس، ما در کار خواندن متن؛ یعنی در جریان بدست آوردن تأویل خود از متن، کاری استعاری انجام می‌دهیم» (همان، ۵۵-۵۴). ریکور استعاره را در سطح گفتمان مطرح کرده و «حکایت[۱۳]» را در کانون بحث خود قرار می‌دهد نه جمله را. بنابراین حکایت را نیز در سطح گفتمان مطرح می‌کند: «حکایت هم، یکی از وسیع‌ترین رده‌های گفتمان است؛ یعنی پی‌آیندهایی از جمله که تابع نظمی هستند. [...] حکایت عبارت از سلسله مراتب مرحله‌هاست[۱۴]» (ریکور، جلد دوم، ۱۳۸۳، ۵۹). ریکور می‌گوید: ما دقیقاً آن چیزی را حکایت می‌نامیم که ارسطو میتوس یا پیرنگ‌سازی می‌نامد، یعنی آراستن امور واقع(ریکور، جلد اول، ۱۳۸۳، ۷۲). تخیل آفریننده در آفرینش «پیرنگ[۱۵]» نیز همچون استعاره نقش دارد. او از ارسطو نقل می‌کند که «پیرنگ یک محاکات یک کنش[۱۶] است» (همان، ۱۲). یعنی تقلید[۱۷] در معنای ساختن واقعیتی تازه، کنشی آگاهانه و شکلی از پراکسیس و محاکات. پیرنگ شمایی است که امکان گردآوری و ترکیب تمامی موقعیت‌ها، تمامی مقاصد، تمامی درونمایه‌ها، تمامی نتایج غیر ارادی، برخوردها، نگون‌بختی‌ها، یاری‌ها، دستاوردها، شکست‌ها، شادی‌ها، بدبیاری‌ها و ... را تحت وحدت زمانی یک کنش تمام و کمال فراهم می‌آورد. تمام این موارد به گزارشی ترکیبی تبدیل می‌شوند که در آن هر چیز جای خود را می‌یابد و بدین ترتیب تجربه‌ها «پیکربندی» می‌شوند.

ریکور محاکات را در سه سطح مطرح کرده و عملیات پیکربندی را اینگونه شرح می‌دهد: «معنای عملیات پیکربندی که پیرنگ را قوام می‌بخشد، از موقعیت بینابینی آن میان دو عملیاتی حاصل می‌شود که محاکات ۱ و محاکات ۳ می‌نامم و مرحله قبل و بعد از محاکات ۲ را تشکیل می‌دهند. به این ترتیب در نظر دارم نشان دهم که فهم‌پذیری محاکات ۲ از قابلیت آن در واسطگی حاصل می‌شود که عبارت است از راه بردن از قبل به بعد متن و تبدیل شکل قبلی به شکل بعدی از راه توانایی آن بر پیکربندی» (همان، ۱۰۲). در سطح اول محاکات چنان که بابک احمدی می‌گوید: «با کنش‌های زندگی هر روزه (و ادراک آگاهانه و نا آگاهانه‌ی آنها، و شاید بهتر باشد بگوییم عناصر ذهنی یا سوبژکتیو وابسته به آنها) مواجه هستیم که سرچشمه‌ی بیان ادبی محسوب می‌شوند، مواردی که پیش از شکل‌گیری یک اثر هنری وجود دارند» (احمدی، ۱۳۸۹، ۴۳۶). ریکور این سطح را «پیشاپیکربندی[۱۸]» می‌نامد. از نظر ریکور، فهم روایی تنها به پیش‌انگاره‌ای از شبکه‌ی مفهومی محدود نمی‌شود، بلکه مستلزم آشنایی با قواعد ترکیب‌بندی نیز هست

که سطح دوم محاکات یا مرحله‌ی «پیکربندی[۱۹]» را شکل می‌دهند. پیکربندی مرحله‌ای است که در آن «استراتژی مؤلف» امکانات معنایی متن را ایجاد کرده و متن را شکل می‌دهد. گذار از مرحله پیشاپیکربندی به مرحله‌ی پیکربندی، گذار از نظام الگوبنیاد[۲۰] به نظام نحوبنیاد[۲۱] است. همچنین سطح سوم محاکات، مرحله‌ای است که بدون وجود آن هر گونه نوشـــتار بی‌معنا خواهد بود؛ یعنی مرحله‌ی خواندن اثر که «باز پیکربندی[۲۲]» نام گرفته است. در این مرحله، خواننده به استراتژی مؤلف پاسخ داده و امکانات معنایی جهان متن را کشف می‌کند، در واقع متن را تأویل می‌کند و در پی آن با هر تأویل مخاطب پیکربندی متن دگرگون می‌شود. خواننده در «کنش خواندن» ضمن حرکت از محاکات ۱ به محاکات ۳، محاکات ۲ را واســـطه قرار می‌دهد، یعنی کنش خواندن عبارت اســـت از «راه بردن از قبل به بعد متن و تبدیل شکل قبلی به شکل بعدی از راه توانایی آن بر پیکربندی» (ریکور، جلد دوم، ۱۳۸۳، ۱۰۲). پس وظیفه‌ی هرمنوتیک این خواهد بود که مجموعه‌ی کامل این عملیات را باز ســـازد و کارکرد واسطگی محاکات ۲ را نشان دهد. بر این اســـاس می‌توان گفت که سه لحظه‌ی مهم فراشد خواندن در هرمنوتیک ریکور، سه لحظه‌ای که یک کل را می‌آفرینند؛ عبارتند از:

۱. استراتژی خاصی که مؤلف طرح می‌کند، اما به سوی خواننده جهت‌گیری دارد؛

۲. کاربرد این استراتژی در پیکربندی ادبی یا نگارش متن،

۳. پاسخ خواننده(احمدی، ۱۳۸۰، ۶۶۵).

بنابرایـــن اثر هنری زمانی دارای مخاطب خواهد بود که بتواند از او طلب پاسخ کند و این پاسخ مخاطب واکنشی خواهد بود به استراتژی مولف که در مرحله‌ی پیکربندی شـــکل می‌گیرد. تنها در این صورت اســـت که یک اثر، تأثیر مخاطب‌پرور خواهد داشـــت. زیرا انجام دادن کاری برای دیگران «فقط زمانی مخاطب به وجود می‌آورد که چنین فعالیت‌هایی پاســـخی خاص، یعنی "پاسخ مخاطب" به وجود آورند» (گات و مک‌آیورلوپس، ۱۳۸۶، ۴۱۷). انجام فعالیت در کنار پاسخ فراخور آن فعالیت است که مفهوم مخاطب را شکل می‌دهد. برای رسیدن به پاسخ مخاطب، لازم است که پیام‌گیرنده نیات پیام‌دهنده را درک کند.

۲- یافته ها/ بحث و بررسی/ تحلیل نتایج

۲-۱- عنوان اثر هنری و نوآوری معنایی

دریافته‌ایم که اثر هنری چنانچه بتواند «پاسخ مخاطب» به وجود آورد، یعنی مخاطب را به «بازپیکربندی» اثر وادارد؛ منجر به تولید مورد نو خواهد شد. ریکور بر توانایی اثر در «بازپیکربندی» پافشاری می‌کند. «بازپیکربندی» از سرشت دوگانه‌ی «نشانه» نشأت می‌گیرد؛ از جهان کناره گرفتن و به درون آن باز انتقال یافتن. «پیکربندی دلالت دارد بر توانایی زبان برای شکل دادن و ترکیب اجزا و عناصر خود درون فضای ویژه‌ی خودش، و بازپیکربندی که بیان‌کننده‌ی توانایی متن است برای نوکردن ساختار جهان خواننده در جریان بر هم زدن و به پرسش گرفتن و زیر و زبر کـــردن توقعات خواننده» (نجفی، ۱۳۹۰، ۲۰۲). مخاطب جهان خاص اثر را کشـــف کرده، در «بازپیکربندی» آن را برای خود می‌آفریند.

خلاقیت هنری نیز چیزی جز این نیست که اثر هنری به گونه‌ای آفریده شـــود که توانایی رخنه کردن در جهان تجربه‌های مخاطب را داشته باشد. رخنه‌کردن به منظور دستکاری و بازسازی آن از درون. بدین قرار نمی‌توان مفهوم «جهان» را به معنایی دقیق و متقن به کار برد؛ مگر اینکه اثر برای تماشاگر یا خواننده نقش پیکربندی مجددی را ایفا کند که توقعات او را زیر و زبر می‌سازد و افق‌های فهمش را تغییر می‌دهـــد، اثر فقط تا بدان حد که بتواند این جهان را از نو پیکربندی کند می‌تواند خود را قادر به [خلق] یک جهان بنمایاند(همان، ۲۰۳).

در مورد «عنوان» یک اثر نیز می‌توان چنین ارتباطی را با مخاطب در نظر گرفت. عنوان هم اگر بتواند نقشی داشته باشد در برانگیختن مخاطب و طلب پاسخ از او؛ می‌تواند بر تأویل او از اثر تأثیرگذار باشد. برای رسیدن به این منظور عنوان می‌تواند بخشی از استراتژی مؤلف باشـــد که به ســـوی مخاطب جهت‌گیری دارد. اما استراتژی مؤلف چگونه می‌تواند نقش مهمی برای عنوان در ارتباط با مخاطب و طلب پاسخ از او در نظر بگیرد؟

در این زمینـــه می‌توانیم از «تخیل آفرینـــنده» در هرمنوتیک ریکور بهره بگیریم. گفتیم که ریکور برای به نظم در آوردن «تخیل آفریننده» به مجازهای زبانی و نظریه ادبی می پردازد؛ بر این اساس، می‌توان گفت عنوان به دو طریق قادر به نوآوری معنایی خواهد بود:

۱. اطلاق نابجا (استعاره)

۲. ابداع پیرنگ (روایت)

ریکور ارجاع اســـتعاری را مســـأله‌ای موازی با مسأله‌ی عملکرد «تقلید»ی حکایت می‌داند، ارجاع به واقعیت باز می‌گردد؛ همان‌طور که تقلید در روایت نیز از کنش‌هایی آغاز می‌شود که ریشه در واقعیت دارند. هرگاه استعاره در کار باشد، نوآوری معنایی عبارت است از ایجاد مناسبت معنایی تازه به کمک اطلاق نابجا و هرگاه روایت در کار باشد نوآوری معنایی عبارت است از ابداع پیرنگ(ریکور، جلد اول، ۱۳۸۳، ۹). در هر دوی این موارد مسأله‌ی تقلید در معنای محاکات؛ یعنی نو کردن ساختار جهان مخاطب مطرح می‌گردد. «توصیف استعاری مجدد بیشتر در عرصه‌ی ارزش‌های حسی و عاطفی و زیباشناختی و ارزش‌شـــناختی حاکم اســـت که دنیا را به دنیایی قابل سکونت تبدیل می‌کنند، در حالی که عملکرد تقلیدی حکایت‌ها ترجیحاً در عرصـــه‌ی کنش و ارزش‌های زمانی آن به کار می‌آید» (همان، ۱۲).

۲-۱-۱- اطلاق نابجا

ریکور هنر غیرفیگوراتیو را با فشـــردگی یا تراکم بعضی شکل‌های خاص زبان مانند «اســـتعاره» مقایســـه می‌کند. در استعاره، لایه‌ها و ترازهای متعدد معنا در یک عبارت واحد در کنار هم جای می‌گیرند؛ پس «اثر هنری می‌تواند تأثیری قابل مقایســـه با تأثیر استعاره داشته باشـــد، ادغام کردن ترازهای معنا [به صورت] متراکم، حفظ شـــده و دربردارنده‌ی یکدیگر» (ریکور و گادامر، ۱۳۸۸، ۸۴).

از آنجا که تأثیر یک اثر هنری بر مخاطب، تأثیری است همچون تأثیر یک «اســـتعاره»؛ «ما در کار خوانـــدن متن، یعنی در جریان به‌دســـت‌آوردن تأویل خود از متن، کاری استعاری انجام می‌دهیم» (احمدی، ۱۳۸۹، ۴۳۶). تحلیل از چگونگی تأثیر «عنوان» اثر هنری

بر تأویل مخاطب نیز می‌تواند برهمین اســـاس استوار باشد. در نظر گرفتن «عنوان» اثر هنری به عنوان جزئی استعاره‌ساز. همانطور که اثر هنری استعاره‌ای است که ترازهای معنا را ادغام می‌کند، «عنوان» آن نیز به صورت گزاره یا واژه قابل قیاس با اســـتعاره و کارکرد آن - یعنی تأثیرش بر تأویل مخاطب- نیز همانند کارکرد استعاره خواهد بود. برای شـــرح هر چه بهتر این مقایســـه به بررسی دقیق صنعت «استعاره» در هرمنوتیک ریکور می‌پردازیم.

در نخســـتین گام برای توضیح کارکرد «استعاره»، ریکور نظریه‌ی «تنش»[۲۳] را در برابر نظریه‌ی جانشـــینی[۲۴] قرار می‌دهد. برای هر چه بهتر نشـــان دادن این تقابل، او بحث از استعاره را از بلاغت در لغت به معناشناسی گفتار یا جمله می‌کشاند. در نظریه‌ی جانشینی، استعاره فقط «یک جابه‌جایی و یک تغییر در معناست» (ریکور، ۱۳۸۶، ۸۶)؛ که با منحرف شدن از معنای حقیقی لغات و به دلیل «تشابه» رخ می‌دهد؛ از این رو در نظریه‌ی جانشینی هرگز معنایی نو پدید نمی‌آید، یعنی در این نظریه، استعاره هیچ نوآوری معنایی را به همراه نخواهد داشت؛ اما در مقابل نظریه‌ی تنش، تأثیر یک لغت بر تولید معنایی یک گزاره کامل را در نظر گرفته و می‌گوید: «استعاره، از تنش میان تمام واژه‌ها در یک گزاره استعاری آغاز می‌شود[۲۵]» (همان) و آنچه ما آن را تنش می‌نامیم میان دو تفســـیر کامل از گزاره اتفاق می‌افتد. در این تفاسیر استعاری ما به لغات مصداقی از معنا می‌دهیم که «اجازه می‌دهد در جایی که تفسیر حقیقی معنا ندارد، لغت معنادار شود: بنابراین، استعاره به عنوان جوابی به یک ناسازگاری خاص از گزاره است که حقیقی تفسیر شده اســـت» (همان). گزاره‌ی اســـتعاری معنای خود را از یک ناسازگاری معنایی بدســـت می‌آورد که طبق گفته ریکور ما ممکن اســـت آن را «بی‌ربطی معناشناختی» بنامیم. آنچه در استعاره موجب نوآوری معنایی می‌شـــود نیز همین تنش میان دو تفسیر (حقیقی و استعاری) است.

ریکور می‌گوید که در نظریه‌ی تنش، نقش تشابه در استعاره نباید با نقش خیال یکی پنداشته شود؛ بلکه نقش تشابه در کاهش شوک میان دو نظر ناسازگار معنا می‌یابد. خویشاوندی ایجاد شده توسط گزاره استعاری به این دلیل ایجاد می‌شود که «بصیرت عادی اصلاً تناسب متقابلی مشاهده نمی‌کند» (همان، ۸۷). ریکور عقیده ارسطو را مبنی بر این که ساختن استعاره‌های خوب درک شباهت‌هاست، می‌پذیرد اما در عین حال اضافه می‌کند که استعاره‌های خوب استعاره‌هایی هستند که «تشابه ایجاد می‌کنند تا آنهایی که صرفا تشابه را نشان می‌دهند» (همان).

۲-۱-۲- چند مثال از هنر مدرن

اینگونه ناسازگاری معنایی که در واقع سازنده‌ی معنای استعاری گزاره است، در نحوه‌ی عنوان‌گذاری‌های برخی از نقاشان مدرن دیده می‌شود. همانطور که گاردنر نیز اشاره می‌کند، عنوان غالباً نقش مهمی در هنر مدرن بر عهده دارد. «در بیشتر موارد، عنوان گنگ است و به نظر می‌رسد که ارتباط چندانی به آنچه تماشاگر در برابر خویش می‌بیند ندارد؛ ممکن اســـت تضادی ظاهری بین عنوان و معنی تابلو وجود داشته باشد، که تماشاگر باید سعی در حل آن کند. به بیان دقیق‌تر، این احساس تضاد بین عنوان و معنی تابلو مانند «ضربه‌ی ناگهانی بین دو چشم» است و تماشاگر را از حالت تعادل خارج می‌کند، انتظاراتش را بر نمی‌آورد و پیش‌پنداشت‌هایش را به پیکار می‌خواند. بخش اعظم تأثیرات یک اثر متعلق به هنر نوین، با دریافت ناگهانی عنصر نامتجانس و بی معنی توســـط تماشاگر آغاز می‌شـــود» (گاردنر، ۱۳۸۷، ۶۳۱). البته بیش از همه در نام‌گذاری‌های دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها به دلیل تلقی خاص آنها از زبان، شاهد چنین عنوان‌گذاری‌هایی هستیم. همان‌گونه که ریکور استعاره را زینت گفتار نمی‌داند و از نظر او «استعاره [معنایـــی] فراتر از یک معنای عاطفی دارد و آگاهی جدیدی را در بر دارد [...] که مطلبی تازه درباره واقعیت بیان می‌کند» (ریکور، ۱۳۸۶، ۸۸). عنوان نیز در برخی از این آثار چنین نقشی را ایفا می‌کند و در ناسازگاری با آنچه در اثر دیده می‌شود، معنایی استعاری خلق می‌کند؛ که نتیجه آن نوآوری معنایی و دگرگونی جهان مخاطب خواهد بود. مخاطب برای کاهش شوک میان دو تفسیر ناسازگار، تشابهی ایجاد می‌کند که درک او از اثر را می‌آفریند.

سوررئالیست‌ها معتقد بودند که برخی از گزاره‌ها با تصاویر بصری همراه هستند. هوگوبال می‌گفت: «کلمه همان تصویر است. نقاشی و شعر گفتن یکی است. مسیح هم کلمه است و هم تصویر. هم کلمه و هم تصویر به صلیب کشیده می‌شوند» (وود و هریسون، ۱۳۷۹، ۶۹). این فرض نشان می‌دهد که آنان زبان را علمی بسته در خود نمی‌پنداشتند بلکه آن را دارای ارجاع می‌دانستند. همانطور که ریکور معتقد بود زبان علاوه بر کاربرد علمی و کاربرد روزمره‌ی آن که مورد توجه فلســـفه‌ی زبان است، ساحتی نقادانه و آفریننده نیز دارد که راستای آن به سوی آشکار کردن دنیاهای ممکن (گشایش جهان موجود و جهان ممکن) است و هدف علم تأویل نیز «آشکار ساختن حرکتی است که متن به توسط آن دنیایی را به نوعی در جلو خود می‌گستراند» (ریکور و گادامر، ۱۳۸۸، ۱۴۴). از نظر برتون[۲۶] «مقصود اصلی هنر و حتی زندگی این بود که تعریف ما را از واقعیت به قدری بسط دهد که «شگفت‌انگیز» را هم در بر بگیرد» (بیگزبی، ۱۳۷۹، ۸۳). در توضیح عنصر «شگفت‌انگیز» می‌توان گفت که برای سوررئالیست‌ها «شگفت‌انگیز» واقعیت را انکار می‌کـــرد تا واقعیت جدیدی خلق کند. «اســـتقرار دو چیز ظاهراً غیر متجانس در زمینه‌ای که نسبت به هر دو بیگانه است، واقعیت شاعرانه‌ی نیرومندی را می‌آفریند که قادر به برانگیختن شدیدترین احساس‌ها خواهد بود» (پاکباز، ۱۳۸۶، ۵۸۲). این عنصر شگفت‌انگیز ما را به یاد ناسازگاری استعاری ریکور می‌اندازد؛ بنابراین شگفت‌انگیز می‌تواند جزئی از ناسازگاری استعاری باشد. همین کارکرد می‌تواند در عنوان‌هایی که نقاشان سوررئالیست برای آثارشان برگزیده‌اند نیز وجود داشته باشد. عنوان در این آثار با ایجاد ناســـازگاری معنایی در کارکردی استعاری می‌تواند نوآوری معنایی را در تأویل مخاطب به همراه داشته باشد.

پیش از آنکه سوررئالیســـت‌ها از خلاقیت‌های زبان در آثارشـــان استفاده کنند، قدرت آفرینندگی زبان در آثار دادائیست‌ها بروز یافته بود. بازی‌های لفظی آنان به گونه‌ای بود که کاملاً کنش ذهنی مخاطب را به چالش می‌کشید. آنان می‌گفتند؛ که «اگر زبان بر اثر سوء استفاده از آن در جنگ، ارزش خود را از دســـت داده بود، به خودی خود نیز مانند عاملی ارتجاعی عمل می‌کرد [...]. برتون می‌گفت: "گذشـــته از قیدوبندهای هنر، زبان روزمـــره خودش از همه‌ی قراردادها بدتر است، چون فرمول‌ها و تداعی‌هایی را به ما تحمیل می‌کند که متعلق

به ما نیستند و از فطرت حقیقی ما تقریباً چیزی نشان نمی‌دهند. معنی‌های لغت‌ها، فقط به علت سوء استفاده‌ی جمع از توانایی ما، ثابت و تغییرناپذیر شده". زبان به جای اینکه پل باشد سد شده بود و حتی این تصور را که می‌تواند پیام‌رسانی و بنابراین مناسبات معتبر را تسهیل کند، برتون «یک اشتباه وحشتناک» خواند» (بیگزبی، ۱۳۷۹، ۴۰). در این میان برتون نخستین کسی نبود که زبان را فرسوده تصور می‌کرد، مالارمه نیز خود را وقف بخشیدن «معنی خالص‌تری به لغت‌های قبیله» کرده بود و فوتوریست‌ها نیز در سال ۱۹۱۲، از طریق شخص مارینتی، خواسته بودند شعر آزاد را پشت سر بگذارند و بکارگیری «کلمات آزاد» را دستور کار خود قرار دهند. یک نمونه‌ی مشخص از ناسازگاری در تنش استعاری، تجربه‌هایی بود که دادائیست‌ها انجام می‌دادند. آنها «اشعاری ساختند با کلماتی که از درون یک کلاه بر می‌داشتند- نوعی کلاژ لفظی با تکیه بر عامل تصادف (شانس) برای بهره‌برداری از تازگی و خودبه‌خودی و همنشینی غیرمنطقی. همین شیوه را مخصوصاً دوشان، در نقاشی به کار برد» (همان، ۴۲). دادائیست‌ها از عدم تجانس در نام‌گذاری آثارشان نیز استفاده می‌کردند. همنشینی غیرمنطقی عنوان و پرده‌ی نقاشی در کنار هم و تنش میان آنها. تنها خلق یک سازگاری کافی است تا معنایی استعاری خلق گردد. همچنین این موارد به پوشیده ماندن گزاره‌ی هنری کمک می‌کرد تا مخاطب را هر چه بیشتر درگیر تأویل اثر کند. تأویلی فراتر از کشف ساده‌ی معنا، آن گونه که ریکور معتقد است؛ «جریان پیوسته‌ی حدس زدن، ساختن و آزمودن معنا» (احمدی، ۱۳۸۹، ۴۳۵). بدین ترتیب عنوان با نقش داشتن در اطلاق نابجا، مخاطب را وارد مرحله‌ی بازپیکربندی اثر کرده و آفرینش معنا را به او می‌سپارد.

۲-۱-۳- ابداع پیرنگ

پس از مطرح کردن استعاره، ریکور فهم روایی (عملیات پیکربندی) را مطرح می‌کند. فهم روایی در سه مرحله‌ی پیشاپیکربندی، پیکربندی و بازپیکربندی شکل می‌گیرد. فهم ما در جریان تأویل، روایی است و این فهم‌پذیری حرکتی از محاکات۱ به محاکات۳ بر مبنای فعالیت تقلیدی است. ریکور می‌گوید: فهم‌پذیری فعالیت تقلیدی در عملکرد آن به منزله‌ی واسط است و این عملکرد عبارت است از آنکه به کمک قدرت شکل‌دهی دوباره از مرحله‌ی پیش از متن به مرحله‌ی پس از آن رهنمون می‌شود (ریکور، جلد اول، ۱۳۸۳، ۱۰۷). در عرصه‌ی خاص مربوط به متن عملکرد واسطگی را پیرنگ اعمال می‌کند.

ریکور به بیان قرابت میان «یکجا در نظر گرفتن» و عملیات قوه‌ی حکم کانت تأکید می‌کند. «عمل پیرنگ دارای عملکردی مشابه است بدین معنا که پیکربندی را از درون توالی بیرون می‌کشد» (همان، ۱۲۳). پیرنگ‌سازی میان اندیشه و مضمون، و ارائه‌ی شهودی وضعیت‌ها، منش‌ها و حوادث تبعی فهم‌پذیری مختلط به وجود می‌آورد. پیرنگ‌سازی را می‌توان عمل داوری و تخیل آفریننده توصیف کرد؛ زیرا این عمل کار مرتبط متن و خواننده‌ی آن است. در اینجا نیز تخیل آفریننده از طریق توصیف مجدد واقعیت، مورد نو را تولید می‌کند. بنابراین، عنوان اگر در پیرنگ‌سازی نقش داشته باشد، می‌تواند در تأویل مخاطب تأثیرگذار باشد و فهم‌پذیری مخاطب از اثر، یعنی فهم روایی را شکل دهد.

متن شامل سوراخ‌ها و جا افتادگی‌ها و نواحی بلاتکلیفی است که توانایی مخاطب را در پیکربندی اثر که هنرمند به از ریخت انداختن آن مبادرت ورزیده به مبارزه می‌طلبد. در این حالت مخاطب است که چون اثر تقریباً او را رها کرده است، به تنهایی بار پیرنگ‌سازی را بر دوش می‌کشد. «عمل خواندن، بدین ترتیب، کارگذاری است که محاکات ۳ را به محاکات ۲ مربوط می‌سازد. عمل خواندن بردار اساسی بازسازی تصویر دنیای کنش در موقعیت پیرنگ است» (همان، ۱۳۹).

ریکور در تغییر پایان قریب‌الوقوع به پایان درون‌ذات از انتظار مخاطب سخن می‌گوید که سرانجام نوعی هماهنگی بر آن فایق می‌آید. این انتظار ایجاب می‌کند که همه چیز دگرگونی ناگهانی نباشد؛ وگرنه همین که انتظارمان از نظم دچار سرخوردگی شود، دگرگونی ناگهانی خود بی‌معنا می‌گردد. برای آنکه اثر باز هم توجه خواننده را جلب کند، باید که گشایش پیرنگ به صورت نشانه‌ای خطاب به خواننده درک شود تا در اثر مشارکت کند و خود پیرنگ را بسازد. باید انتظار نظمی داشت تا از نیافتن آن مأیوس شد و این یأس تنها زمانی ایجاد رضایت می‌کند که خواننده جای نویسنده را بگیرد و اثری را بسازد که نویسنده همه‌ی تلاش خود را به‌کار برده است تا آن را به هم ریزد. سرخوردگی حرف آخر نیست. لازم است که کار ترکیب‌بندی به دست خواننده ناممکن نشده باشد؛ زیرا کار انتظار و یأس و کار نظم بخشی دوباره وقتی عملی است که شرایط موفقیت آن در پیمان ضمنی یا عمدی‌ای که نویسنده با خواننده می‌بندد گنجانده شده باشد: «من اثر را به هم می‌ریزم و شما آن را- به بهترین شکلی که می‌توانید- باز می‌سازید» (همان، ۴۹).

۲-۲- عنوان‌های آثار نقاشی در سده‌ی بیستم

ریکور هنر سده بیستم را با تمام وجود می‌ستاید، از علاقه‌اش به هنر سده‌ی بیستم سخن گفته و در نقاشی از هنرمندان زیادی یاد می‌کند. این ستایش بدین خاطر است که در قرن بیستم با فاصله گرفتن نقاشی از واقع‌گرایی، امکان بیشترین بهره‌برداری از محاکات فراهم می‌شود. از این منظر، عنوان نیز اگر از تقلید محض آنچه در نقاشی دیده می‌شود فاصله بگیرد امکان بیشترین بهره‌برداری از محاکات را فراهم خواهد کرد. در جایی که عنوان از واقعیت جهان اثر فاصله گرفته و حتی در تضاد با آن قرار می‌گیرد، می‌تواند بیشترین تأثیر را بر جهان مخاطب داشته باشد. این‌گونه است که عنوان‌ها به خلق واقعیتی نو پرداخته، مطابق آرای ریکور، استعاری و روایی بوده، معنا آفرین می‌گردند.

توضیح آنکه در هنر مدرن شکل اهمیت زیادی دارد، بنابراین برای هنرمند مدرن «اعتبار دلالت‌های اثر، یعنی کارکرد ارجاعی آن کاهش می‌یابد و به طور مداوم شکل اثر ارزش بیشتری می‌یابد» (احمدی، ۱۳۸۹، ۴۱). به همین جهت است که در نقاشی مدرن روایت کمرنگ می‌شود. در این آثار در مواردی که عنوان از جهان اثر فاصله می‌گیرد، اگر ارتباط عنوان و اثر را حقیقی تلقی کنیم دچار دردسر خواهیم شد؛ اما اگر معنای استعاری را در نظر بگیریم، معنایی که در آن تنش وجود دارد میان عنوان و اثر و میان دو تفسیر؛ با خلق شباهت در جایی که ناسازگاری معنایی ایجاد شده است قادر به درک اثر خواهیم بود. به طور مثال پرده‌ی «سمت و سوهای باد» اثر هلن فرانکن‌تالر[۲۷] نمونه‌ی جالبی از ایجاد ارجاع و آفرینش معنای استعاری با استفاده از عنوان

است. در ایجاد سازگاری معنایی می‌توان این‌گونه تأویل کرد که چهار سطح رنگی در چهارگوشه‌ی تابلو یادآور چهار جهت اصلی است و بدین ترتیب عملی اســـتعاری در جریان تأویل انجام داد. پرده‌ی «عروس» مارســـل دوشان[۲۸] نیز این چنین اســـت. در این اثر چنان که جنسن می‌نویسد: دوشان با ضبط لغت maree(= عروس) در گوشه‌ی پایین سطح نقاشی اهمیت آن را تأیید کرده است (جنسن، ۱۳۷۹، ۵۲۰). دوشـــان «از زبان و انواع جناس‌های لفظی و تصویری و انتخاب‌های تصادفی به عنوان ابزار و موضوع آثار خویش بهره می‌گرفت» (گودرزی، ۱۳۸۵، ۵۶۰). در این اثر، به ظاهر هیچ‌گونه شباهتی میان عنوان و آنچه در اثر دیده می‌شود وجود ندارد و این بر عهده‌ی بیننده‌ی اثر است که شباهت را در جای دیگری بیابد یا خود آن را خلق کند. در واقع تأویل اثر نیز در خلق همانندی نهفته است و این همان گفته‌ی ریکور است؛ آنگاه که می‌گوید ما در فرآیند تأویل اثر کاری استعاری انجام می‌دهیم.

۲-۲-۱- مثالی چند از آثار پسامدرن

آثار پسامدرن ورای آنچه مؤلف در نظر داشته پیش رفته و خواننده را درگیر تأویل می‌کنند. نقاشان پســـامدرن با روی آوردن به روایت، مسائل ســـاختاریِ مورد توجه نقاشان مدرن را رها می‌کنند و تأویل مخاطب را مد نظر قرار می‌دهند. ریکور در گفت‌وگو با روبر سلیه اشاره می‌کند: در تفکر کلاسیک، نقش مؤلف و خالق اثر برجسته بود اما به تدریج در تفکر مدرن و پسامدرن حرکتی برای حذف مؤلف و در عوض برجسته کردن نقشِ فرامتن و مخاطب صورت گرفت تا حدی که در تفکر پسامدرن نهایتاً به تئوری «مرگ مؤلف» رولان بارت ختم شد. بنابراین از دوران مدرن به پسامدرن قدرت تأویل از مؤلف به مخاطب انتقال می‌یابد. «یکی از دلایلی که باعث می‌شود متون پسامدرن این امکان را به خواننده بدهد که معانی و پیام‌های اثر را با نوع خلاقیت، تفســـیر و شناخت خود خلق و درک کند این است که در این متون، معانی صریح و روشن نیستند و معنا در لایه‌های مختلف متن شناور است» (سلیه، ۱۳۸۲، ۷۲). به طور مثال در اثری از مارک تنسی[۲۹] با عنوان: «دریدا دومن را باز خواست می‌کند»، مخاطب با هیچگونه معنای صریح و روشنی روبرو نمی‌شـــود؛ در این میان عنوان، مخاطب را به نوآوری در ابداع پیرنگ و بازپیکربندی اثر هدایت می‌کند. نمونه‌ی دیگر از تأثیر عنوان بر فهم روایی، آثار آنسلم کیفر[۳۰] است. عنوان‌های آثار او به اساطیر، تاریخ و فرهنگ اشاره دارند که به این لحاظ می‌توان عنوان اثر را همانند خود آن روایتگر دانســـت. پرده‌ی «به نقاش ناشناخته»، «بیانیه‌ای پر قدرت در وصف فاجعه‌ی انسانی و فرهنگی ناشی از جنگ جهانی دوم است که به جای آن که وقف سربازانی شود که در پیکار از پا در آمدند، یادمانی برای نقاشانی است که هنرشان نیز قربانی جنگ شـــد» (جنسن، ۱۳۷۹، ۹۹۷). واضح است که بدون حضور عنوان در کنار این نقاشی، فهم‌پذیری مخاطب از آن کامل نخواهد شد.

نتیجه

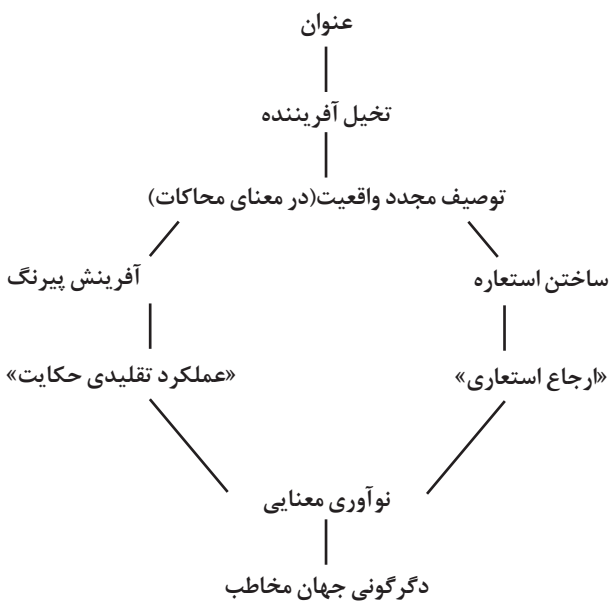
عنوان اثر نقاشـــی برگرفته از زبان نوشـــتاری است و با اینکه تفاوت‌هایی با زبان بصری هنر نقاشی دارد؛ اما همانند آن ظرفیت گشـــایش دنیاهای نو را خواهد داشـــت. عنوان همچون نوشتاری کوتاه می‌تواند گفتمانی تأویل پذیـــر قلمداد گردد و ویژگی چند معنایـــی واژگان نیز در مورد آن مســـأله‌ی ارجاع را پیش کشـــد. همچنین عنوان، بخش مهمی از استراتژی مؤلف است که کاملاً به سوی مخاطب جهت‌گیری داشته و پاسخ او را طلب می‌کند و اگر بخواهد بر تأویل مخاطب از اثر تأثیرگذار باشد، باید موجب نوآوری معنایی گشته، جهان مخاطب را دگرگون کند و پیکربندی مجدد اثر را موجب گردد.

این نوآوری از منظر هرمنوتیک ریکور به دو شیوه میسر می‌شود:

۱-استعاره(که‌ازطریق‌اطلاق‌نابجا،نوآوری‌معنایی‌راایجادمی‌کند.)

۲- روایـــت (که از طریق ابداع پیرنگ، نوآوری معنایی را ایجاد می‌کند) (نمودار ۱).

نوآوری معنایی با استفاده از عنوان به ما نشان می‌دهد که حضور و عدم حضور عنوان در کنار یک پرده‌ی نقاشـــی، اثر بسیار مهمی در دریافت مخاطب از معنای آن خواهد داشت. حتی در مورد آثاری که بدون عنوان نام‌گذاری می‌شوند باید در نظر داشته باشیم که این‌گونه آثار، مخاطب را در دســـتیابی به معنای اثر بدون کمک رها می‌کنند. آثار بدون عنوان، مخاطب را رویاروی پرده‌ی نقاشی قرار می‌دهند؛ تا تنها با تفسیر آنچه در پرده‌ی نقاشی می‌بیند به تأویل خویش دست یابد. در این حالت ممکن است تأویل‌های متفاوتی از اثر شکل گیرد و



نمودار۱- دگرگونی جهان مخاطب توسط عنوان.

مخاطب در دستیابی به معنا و مفهوم دچار سردرگمی گردد. مسأله‌ی مهم‌تر تصمیم آگاهانه‌ی یک هنرمند اســـت بـــرای عنوان‌گذاری یا عدم عنوان‌گذاری آثارش. عنوان می‌تواند محور اصلی مخاطب برای دستیابی به معنا، منشأ معنا و مفهوم اثر باشد که با نادیده گرفتن آن؛ این محور اصلی از مخاطب گرفته خواهد شد. این امر سبب می‌گردد

تا تأویل‌های متفاوت از یک اثر به موازات هم شکل گرفته و به دلیل تعدد، گاه غیر قابل پذیرش گردند. این امر ممکن است مخاطب را دچار یأس و سرخوردگی نماید اگر نقاش اثر را به گونه‌ای به هم ریخته و ترکیب بندی دوباره‌ی آن را به دست او سپرده باشد، در حالی‌که وی قادر نیست اثر را نظم بخشیده؛ بازپیکربندی نماید. ریکور می‌گوید که برای برگزیدن یک تأویل ما باید بتوانیم همواره دلیلی ارائه کنیم؛ بدین لحاظ عنوان به مخاطب یاری می‌دهد تا راحت‌تر دلیلی ارائه نموده و تأویل مناسب را برگزینند.

در نظر داشتن عنوان با کارکرد روایی و استعاری به ما نشان می‌دهد که می‌توان کارکرد انواع عنوان‌ها را به صورتی که بررسی شد؛ با کارکرد مجازها و مواردی چون نماد، تشبیه، کنایه و ... مقایسه نمود؛ که پرداختن به آنها مجال دیگری می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها

1 Emile Benveniste (1976- 1902).

2 Paul Ricoeur (1913- 2005).

۳ در ترجمه‌ی آقایان مراد فرهادپور و یوسف اباذری از این مقاله چنین آمده است: «هرمنوتیک نظریه‌ی عمل فهم است در جریان روابطش با تفسیر متون». در پژوهش حاضر بخش‌هایی از این تعریف با ترجمه آقای بابک احمدی در کتاب ساختار و تأویل متن، صفحه ۵۲۷ جایگزین گردیده است.

4 Discourse.

۵ ریکور به پیروی از فرگه میان مایه‌های معنایی و دلالت(مصداق) تمایز قائل می‌شود. «معنا چیزی است که در هر قضیه و ساختار زبانی یافت می‌شود، اما مصداق فقط در گفتمان پدید می‌آید؛ زیرا تنها گفتمان دارای دنیایی است که بر آن دلالت می‌کند. [...] گفتمان افزون بر معنا دارای مفاد و مقصود نیز هست»(واعظی، ۱۳۸۹، ۳۷۵). پس گفتمان دارای ارجاع است؛ اما معنا مورد ناب اندیشه می‌باشد. ریکور روح زبان را حرکت از معنا به دلالت(مصداق) می‌داند، «از زبان تحقق یافته یا گفتار فردی به گفتمان که مقوله‌ای کلی‌تر است»(ریکور، ۱۳۹۰، ۲۲).

6 Hans Robert Jauss (1921- 1997).

7 Wolfgang Iser (1926- 2007).

8 Poiesis.

9 Metaphor.

10 Narration.

11 Mimesis.

۱۲ از دیدگاه ریکور تخیل آفریننده عبارت است از: «طرح افکندن عملیات ترکیبی و تصویر کردن همسان‌سازی اسنادی»(ریکور، جلد اول ۱۳۸۳، ۱۰).

13 (به فرانسوی Story Récit).

۱۴ ریکور همچنین میان حکایت به معنای اخص ارسطویی، یعنی ترکیب داستانی با حکایت به مفهوم گسترده‌ی کلمه که توصیف چیستی فعالیت تقلیدی است، تفاوت می‌گذارد.

15 Plot.

16 Praxis.

17 Imitation.

18 Prefiguration.

19 Configuration.

20 Paradigmatic.

21 Syntagmatic.

22 Refiguration.

23 Tension.

24 Substitution.

۲۵ استعاره‌های جانشین‌پذیر قابل ترجمه هستند اما استعاره‌های تنشی غیر قابل ترجمه‌اند، زیرا آنها معنا را خلق می‌کنند. هر چند که استعاره‌های تنشی غیر قابل ترجمه هستند اما غیر قابل تفسیر نیستند. «تفسیر نامحدود است و مانع ابداع در معنا نیست» (ریکور، ۱۳۸۶، ۸۸).

26 André Breton (1896- 1966).

27 Helen Frankenthaler (1928- 2011).

28 Marcel Duchamp (1887- 1968).

29 Mark Tansey (b. 1949).

30 Anselm Kiefer (b. 1945).

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *حقیقت و زیبایی*، نشر مرکز، تهران.

احمدی، بابک (۱۳۸۳)، *ساختار و هرمنوتیک*، نشرگام نو، تهران.

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تاویل متن*، نشر مرکز، تهران.

بیگزبی، سی. و. ای (۱۳۷۹)، *دادا و سوررئالیسم*، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر مرکز، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، در *جستجوی زبان نو*، انتشارات نگاه، تهران.

جنسن، هورست ولدمار (۱۳۷۹)، *تاریخ هنر*، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

ریکور، پل (۱۳۹۰)، *زندگی در دنیای متن*، ترجمه‌ی بابک احمدی، مرکز، تهران.

ریکور، پل. گادامر، هانس گئورگ (۱۳۸۸)، *هنر و زبان*، ترجمه‌ی مهدی فیضی، نشر رخداد نو، تهران.

ریکور، پل (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت*، جلد اول، ترجمه‌ی مهشید نو نهالی، نشر گام نو، تهران.

ریکور، پل (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت*، جلد دوم، ترجمه مهشید نو نهالی، نشر گام نو، تهران.

ریکور، پل (۱۳۶۸)، رسالت هرمنوتیک، ترجمه‌ی مراد فرهادپور و یوسف اباذری، فرهنگ، شماره‌ی ۵ و ۴، صص۲۹۳ - ۲۶۳.

ریکور، پل (۱۳۸۶)، استعاره و ایجاد معانی جدید در زبان، ترجمه‌ی حسین نقوی، معرفت، شماره‌ی ۱۲۰، صص۹۵- ۸۱.

ریکور، پل (۱۳۸۱)، استعاره و مسئله اصلی هرمنوتیک، ترجمه‌ی حمید بهرامی راد، *زیباشناخت*، شماره‌ی ۷، صص۹۸- ۸۵.

سلیه، روبر (۱۳۸۲)، گفت‌وگو با پل ریکور: فلسفه خرد هرمنوتیکی، ترجمه‌ی لیدا فخری، *نشریه‌ی بازتاب اندیشه*، شماره‌ی ۴۲، صص۷۳- ۷۲.

گات، بریس. مک‌آیور لوپس، دومینیک (۱۳۸۶)، *دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی*، ویراستار مشیت علایی، ترجمه‌ی منوچهر صانعی دره‌بیدی، امیر علی نجومیان، شیده احمدزاده، بابک محقق، مسعود قاسمیان و فرهاد ساسانی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

گاردنر، هلن (۱۳۸۷)، هنر در گذر زمان، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، انتشارات آگاه، تهران.

گودرزی، مرتضی (۱۳۸۵)، *هنرمدرن: بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان*، سوره مهر، تهران.

لچت، جان (۱۳۸۷)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر(از ساختارگرایی تا پسامدرنیته)*، ترجمه‌ی محسن حکیمی، انتشارات خجسته، تهران.

نجفی، صالح (۱۳۹۰)، مصاحبه با پل ریکور: تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، *نشریه خردنامه همشهری*، شماره ۸۹، صص۲۰۷- ۲۰۱.

واعظی، احمد (۱۳۸۹)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی، تهران.

وود، پل. هریسون، چارلز (۱۳۷۹)، *هنر و اندیشه‌های اهل هنر ۱۹۰۰- ۱۹۰۰*، جلد سوم، ترجمه‌ی مینا نوایی، انتشارات فرهنگ کاوش، تهران.