فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۱
صص ۱۱-۲۴

بررسی مفهوم شهود در هنر از دیدگاه دو فیلسوف بیان‌گرا؛ کروچه و کالینگوود

ریحانه آینه‌چی / دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
reyhaneainechi@gmail.com

چکیده

این پژوهش در جست‌وجوی نقش شهود در هنر است که آن را در دیدگاه دو فیلسوف بزرگ بیان‌گرای قرن هجدهم «کروچه» و «کالینگوود» دنبال می‌کند. ابتدا با نظریهٔ بیان‌گری و مفاهیم شهود و تخیل آشنا می‌شویم و سپس شهود در هنر را ذیل تعاریف کروچه و کالینگوود شرح می‌دهیم. برآیند این پژوهش این است که طبق نظرات کروچه، هنر همان شهود است و احساس زیاد است که به‌شهود وحدت اعطا می‌کند. در واقع، شهود بیان‌گر احساسی شدید است و فقط موقعی می‌تواند ایجاد گردد که احساس شدید منشأ و بنیان آن باشد. در حقیقت، چیزی که به هنر لطافت آسمانی می‌بخشد تصور نیست، بلکه همان احساس شدید است. درصورتی‌که دیدگاه کالینگوود، هم بر اساس زیبایی‌شناسی کروچه و دانسته‌هایش از کاستی‌های دیدگاه تولستوی بنا شده است. نقش محوری زیبایی‌شناسی کالینگوود بر پایهٔ تخیل است. او دو واژهٔ انطباعات و تصورات را از هیوم اخذ نموده و استفاده می‌کند. می‌توان انطباع را تجربهٔ حسی دانست. مانند صدایی که می شنویم و یا منظره‌ای که می‌بینیم، این‌ها مفاهیمی هستند که محتوای فکری دارند، اما محتوای حسی ندارند. در دیدگاه کالینگوود، بر اساس هر فعل، تخیل، انطباع یا تجربه‌ای حسی وجود دارد که به‌واسطهٔ فعالیت ذهنی به‌تصوری تبدیل می‌شوند. به‌نظر او، هر تجربهٔ تخیلی، تجربه‌ای حسی است که بر پایهٔ عمل آگاهی به‌سطح تخیل آورده می‌شود. می‌توان این نظر کالینگوود را این‌گونه معنا کرد که تجربهٔ حسی و احساسی که در اثر هنری وجود دارد، یک تجربهٔ حس شدهٔ خام یا همان انطباع نیست و می‌توان این‌گونه آن را تعبیر کرد که تجربه‌ای تغییر یافته با تفکر، تخیل و تصور هنرمند است. در کل می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که آن‌چه کروچه در هنر شهود می‌نامد، کالینگوود آن را در قالب تخیل بیان می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شهود، تخیل، بیان‌گری، کروچه، کالینگوود.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.1, Spring 2022
pp.11-24

Examining the Concept of Intuition in Art from the Perspective of Two Expressive Philosophers; Croce and Collingwood

Reyhane Ainechi / Master's student of Art Research, Faculty of Arts, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.* reyhaneainechi@gmail.com

Abstract

This research looks at the role of intuition in art, followed by the view of two great expressionist philosophers of the 18th century, "Croche" and "Collingwood." First, we get acquainted with the theory of expression and the concepts of intuition and imagination. Then we describe intuition in the art according to the definitions of Croce and Collingwood. The result of this research is that, according to Croce's opinion, art is the same as intuition, and a lot of feeling gives unity to intuition. Intuition is an expression of intense emotion and can only be created when intense emotion is its source and foundation. What gives art heavenly tenderness is not imagination but intense feeling. At the same time, Collingwood's point of view is based on Croce's aesthetics and his knowledge of the shortcomings of Tolstoy's point of view. The central role of Collingwood's aesthetics is based on imagination. He takes and uses the two words of impressions and imagination from Hume. Impression can be considered a sensory experience. Like the sound we hear or the sight we see, these concepts have intellectual content but do not have sensory content. In Collingwood's view, based on every action, there is an imagination, an impression, or a sensory experience that is transformed into an idea by mental activity. According to him, every imaginary experience is a sensory experience that is brought to the level of imagination based on the act of awareness. Collingwood's opinion can be interpreted in such a way that the sensory and emotional experience in the work of art is not a raw felt experience or the same impression, and it can be interpreted as an experience changed by the artist's thinking, imagination, and imagination. In general, it can be concluded that what Croce calls intuition in art, Collingwood expresses it in the form of imagination.

Keywords: intuition, imagination, expressiveness, Croce, Collingwood.

مقدمه

در تاریخ زیبایی‌شناسی، به‌مرور زمان نظریه‌های مرتبط با بیان به‌جای نظریه‌های تقلید به‌عنوان تشریح پایه و اساس آثار هنری قرار گرفتند. عمدهٔ این نظریه‌ها در نیمه دوم قرن هجدهم به‌وجود آمدند. این نظریه برگرفته از این اعتقاد است که زیبایی یک کیفیت ثانوی است، مثل رنگ که همچون یک احساس به تجربهٔ انسان‌ها می‌تواند درآید و این تنها با خصوصیاتی از چیزها ارتباط عِلّی دارد که برای به‌وجود آورندهٔ عاطفه مناسب است. این دلایل ممکن است به‌طور مستقیم شناخته نشوند؛ چیزی که در محدودهٔ تجربهٔ زیباشناختی می‌ماند ویژگی‌های عینی نیست، بلکه همان فعالیت ذهنی است. می‌توان بیان را همان آگاهی ذهن از کنش‌گری خود و فرافکنی این کُنش در زمینه‌ها و موقعیت‌های میان‌ذهنی (intersubjective) تعریف کرد (تاونزند، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

می‌توان گفت که هنر ذاتاً بیان‌گر احساسات است. این دیدگاه به‌حدی قابل توجه است که پژوهش‌گران و نقادان و همچنین هنرمندان نظری به حق آن را می‌دانند. در همین راستا تولستوی (Leo Tolstoy) در کتابی با عنوان «هنر چیست» بیان می‌کند که «هنر هدفی دارد و آن، سرایت دادن احساس هنرمند به انسان‌ها است، احساسی که خود هنرمند آن را آزموده و تجربه کرده است» (تولستوی، ۱۳۷۳: ۱۲۷). می‌توان این جملهٔ تولستوی را این‌گونه بیان کرد که هنر همان تلاش آگاهانهٔ آدمی است که با استفاده از نشانه‌هایی بیرونی همان حسی را که خود تجربه کرده است را به افراد دیگر انتقال می دهد و انسان‌های دیگر به این احساسات واکنش نشان می‌دهند و به‌نوعی آن را تجربه می‌کنند. می‌توان گفت هنرمندان از این امور و اتفاق‌های عاطفی الهام گرفته و با استفاده از تکنیک‌های خاص خود و به‌کار گرفتن ابزار و متریال‌هایی مانند رنگ، کلمات، آوا، سنگ، حرکت و مواردی از این دست، احساسات خود را به شکل یک اثر هنری ایجاد می‌کنند و این احساسات را در مقابل مخاطب قرار می‌دهند تا احساسات آنان را برانگیزند، این همان نظریهٔ بیان‌گری است که کروچه (Benedetto Croce) و کالینگوود (Robin George Collingwood) از پیش‌روان این نظریه می‌باشند (گراهام، ۱۴۰۰: ۹۱).

در این پژوهش، با مفهوم شهود (intuition) و تخیل (imagination) بحث را آغاز می‌کنیم و با بررسی مفهوم کلمهٔ شهود در هنر از دیدگاه مفسر برجستهٔ آن، فیلسوف ایتالیایی بندتو

کروچه، مبحث را ادامه می‌دهیم و سپس به کلمهٔ تخیل در هنر از دیدگاه نظریه‌پرداز معروف آن، کالینگوود می‌پردازیم.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌گران زیادی از نظریه‌های این دو فیلسوف بزرگ در پژوهش‌های خود استفاده کرده‌اند که بحث شهود و تخیل را هم درون خود داشته‌اند که در این‌جا به‌برخی از آنان اشاره می‌کنیم:

صادقی علی آبادی (۱۳۸۲)، به‌علیت تاریخی در دیدگاه کالینگوود و اوکشات پرداخته است و رویایی (۱۳۸۵)، در مقاله‌ای با عنوان «شهود در درک و آفرینش اثر هنری» از دیدگاه این دو فیلسوف در پژوهش خود استفاده کرده است. گیتینگ (۱۳۸۶)، از نظریه‌های پازولینی و کروچه در سینمای شعر بهره برده و همچنین هیوز وارینگتون (۱۳۸۶)، تاریخ‌نگاری را از دیدگاه کالینگوود، با تأکید بر مقولهٔ کنش‌گری دوباره بررسی کرده است و نیز الیاسی (۱۳۸۸)، تخیل پیشینی و معرفت تاریخی را با دیدگاه کالینگوود و ایدهٔ تاریخ آن مطالعه می‌کند. هلگبی (۱۳۸۹)، مستقیماً به دیدگاه این دو فیلسوف بزرگ یعنی کالینگوود و کروچه می‌پردازد و سمیعی (۱۳۸۹)، هم گلچینی از دیرینه‌ها را با توجه به آرای کروچه دربارهٔ شعر و زیبایی می‌نویسد. آل بویه لنگرودی (۱۳۸۹)، عناصر زیباشناختی سخن را از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی و بندتو کروچه و آ. ای. ریچاردز بررسی می‌کند و همچنین گلیارانی (۱۳۹۱)، نگاهی به تاریخ زیبایی می‌اندازد که در آن از دیدگاه این فلاسفه هم استفاده کرده است. امین خندقی و نواب (۱۳۹۳) هم در مقاله‌ای با عنوان «تأملی بر نسبت اکسپرسیونیسم با مذهب پروتستان» از بحث تخیل کالینگوود استفاده کرده است و نیز آسیابانی (۱۳۹۴)، کتاب بررسی و شرح مهم‌ترین نظریه‌های زیباشناسی در مبانی فلسفهٔ هنر را در مقاله‌ای معرفی می‌کند که در آن اشاراتی به دیدگاه این دو نیز دارد. عسگری کیا (۱۳۹۷)، هم جستاری در نظریهٔ تاریخ تحلیلی کالینگوود انجام می دهد و مالمیر (۱۳۹۹)، به وحدت هنری در شاهنامهٔ فردوسی بر اساس فلسفهٔ هنر کروچه پرداخته است.

در این پژوهش، توجه بر روی استفاده این دو فیلسوف از کلمه‌های شهود و تخیل می‌باشد. این مقاله با روش گردآوری اسنادی و تحلیل محتوا انجام شده است که با مفهوم شهود و

تخیل بحث آغاز می شود؛ و با مفهوم این دو کلمهٔ شهود و تخیل در هنر از دیدگاه این دو فیلسوف ادامه می‌یابد و سپس با نتیجه‌گیری به‌پایان می‌رسد.

مفهوم شهود

شکلی از شناخت و یا ادراک مستقیم را به‌طور کلی شهود می‌نامند. در زیبایی‌شناسی، شهود به این مفهوم است که درک آثار هنری بی‌واسطه از حس سرچشمه می‌گیرد و نتیجهٔ فهم یا برداشت عقلی نیست. همچنین این مفهوم در زیبایی‌شناسی، شکلی از شناخت می‌باشد که برابر ادراک مستقیم در تمام بخش‌ها به‌حساب می‌آید، لازم نیست اعتبارش را مبادی کلی خرد قبول کنند. عموماً تجربه‌گراها در اوایل قرن هجدهم افرادی بودند که از شهود زیبایی شناختی پشتیبانی می‌کردند. اثرپذیری حسی یا احساس در هر هنری، مثل وجدان در دیدگاه‌های اخلاقی، عنوانی مرتبط به شهود مستقیم است (تاونزند، ۱۳۹۳: ۲۷۷).

ایمانوئل کانت (Immanuel Kant) قدرتمندترین پشتیبانی را از شهود زیبایی‌شناختی در کتاب «نقد قوه حکم» (Critique of Judgment) خود مطرح می‌کند. شهود زیبایی‌شناختی در این کتاب ذیل دو تعریف پیشامفهومی (pre-conceptual) و پیشانظری (pre-theoretical) تجربه، بیان می‌شود که تنها پیرو شناخت انسانی می‌باشد (همان). هانری برگسون (Henri-Louis Bergson) بیش از تمام فلاسفه‌ای که در دوران مدرن پا به صحنه گذاشتند، به مفهوم شهود پرداخته است. قبل از بیان نظریهٔ برگسون، بهتر است شهود را از دید دیگر فلاسفه تعریف شود تا تفاوت نظریه‌ها مشخص شود. در دیدگاه دکارت (René Descartes)، شهود از به هم فشردگی لحظه‌های مختلف زمان، در یک عملکرد بی‌درنگ است. معنا و مفهوم شهود نه تنها در دیدگاه فلاسفه می‌تواند متفاوت باشد، بلکه این مفهوم می‌تواند در نظر یک فیلسوف چند معنا داشته باشد. به‌طور مثال، افلاطون (Plato) در فلسفه‌اش «شهود مُثُل» با «شهود خیر مطلق» متفاوت است. برگسون مانند شلینگ (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) شهود را عملی می‌داند که از گذر آن، ما می‌توانیم با خود یکی شویم و خود را بی‌واسطه و بی‌درنگ نگاه کنیم. همین اندیشه بی‌واسطه بودن و بی‌درنگی کامل‌ترین ویژگی تمام نمونه‌های شهود است (رویایی، ۱۳۸۵: ۸۰).

تولستوی تأکید دارد که طرح اثر هنری بین هنرمند و مخاطب‌هایش می‌تواند ارتباط برقرار کند و معتقد است که فهم اثـر از شناخت و فعالیت عقلی متمایز می‌کند. این به نظر

یک دیدگاه افراطی است، اما نظریه‌ای که کروچه از شهود در کتاب «هنر چیست»، ساخته و پرداخته است، نظریه‌ای پیشرفته‌تر از نظر تولستوی می‌باشد که هنر را فرانمایی می‌داند. همچنین کالینگوود در کتابی با عنوان «اصول هنر» نظریه‌ای نزدیک به کروچه مطرح می‌کند (همان: ۸۲). دیدگاه این دو فیلسوف بزرگ وجه‌های اشتراک بسیاری دارد که در ادامه بحث به آن‌ها می‌پردازیم.

مفهوم تخیل

اولین‌بار در تاریخ زیبایی‌شناسی، تخیل به‌منظور سرچشمهٔ لذت برآمده از توانایی ذهن در جهت ایجاد مجدد صورت‌های ذهنی یا تصورات مورد توجه واقع می‌گردد. این لذت‌های مرتبط با تخیل، ترکیبی از انگیزش ذهنی، فعالیت نیروهای خاص ذهن و شیوهٔ ساختن بعضی از انواع امیال هستند. در ابتدای قرن هجدهم، این‌گونه رایج بود که ماهیت هنر با همچین لذت‌هایی شناخته شود. با تمام این تفاسیر، تخیل همان ایجاد مجدد صورت‌های ذهنی بود؛ تخیل تا وقتی که این صورت‌های ذهنی در دسترس نبودند نمی‌توانست کاری انجام دهد. افراد زمانی می‌توانستند موجودی مثل یک قنطورس (موجود افسانه‌ای نیمه انسان - نیمه اسب) را در خیال و تصورات خود ایجاد کنند که تجربه‌ای از اسب‌ها و انسان‌هایی که بر آن‌ها سوار می‌شوند داشته باشند؛ در آن صورت است که می‌تواند اسب و انسان را با هم ترکیب کند و موجود خیالی مانند قنطورس را ایجاد کند. این بازآرایی تخیلی یکی از کاربردهای هنر است که به کمک آن می‌تواند هم لذت و هم پالایش و اعتلای معنوی ایجاد کرد. البته باید این را هم دانست که اگر تخیل کنترل نشود، ممکن است فرد را به‌سمت جنون بکشاند (تاونزند، ۱۳۹۳: ۱۴۳).

وقتی تخیل از خیال‌پردازی جدا می‌شود و از اول به‌عنوان نیرویی خلق‌کنندهٔ تصور شود، می‌توان گفت تغییری شگرف در نحوهٔ کار تخیل در زیبایی‌شناسی اتفاق افتاده است. سمیوئل تیلر کولریج (Samuel Taylor Coleridge)، به‌پیروی از فریدریش شلینگ که از رمانتیست‌های آلمانی بود، بیان می‌کرد که تخیل فرمی ثانوی از آفرینش می‌باشد که ابتکار پایان‌ناپذیر نیروی آفرینش‌گر نخستین را مجدد انجام می‌دهد. بر اساس این بیان، هنرمندان در جایگاه خالق، تا آن اندازه توانمند شده‌اند که می‌توانند نیروهای خیالی خود را به‌کار گیرند.

هنرمندان واقعی افرادی هستند که تخیل و نبوغ را در درون خود دارند؛ درصورتی‌که دیگر هنرمندان فقط از آن نیروهای خلاق تقلید می‌کنند (همان: ۱۴۳- ۱۴۴).

زمانی‌که روان‌شناسی نوظهور نیروهای ذهنی را از اول معنا می‌کند، می‌توان تغییر را به‌وضوح مشاهده کرد. همچنین وقتی تخیل حالت رازگونه خود را از دست می‌دهد، نوعی فعالیت ذهنی را معلوم می‌کند که از درک عادی متفاوت است. می‌توان این‌گونه بیان کرد که هنرمندان افرادی هستند که درک زیبایی‌شناختی بسیار زیادی دارند و همچنین دستان توانایی، برای این‌که بتوانند آن تخیلات را در فرم‌های عینی بگنجانند. بنابراین تخیل همان توانایی روانی برتری است که با شهود زیبایی‌شناختی و دید زیبایی‌شناسانه ارتباط نزدیک دارد. پس تخیل همان نیرویی است که متعلق به ذهن می‌باشد (همان: ۱۴۴).

مفهوم شهود در هنر از دیدگاه کروچه

بندیتو کروچه (۱۸۶۶-۱۹۵۲)، فیلسوف ایتالیایی که فلسفهٔ زیباشناختی خود را بر اساس ایدئالیسم تاریخی جامباتّیستا ویکو (Giambattista Vico) (۱۶۶۸-۱۷۴۴) و ایدئالیسم نوکانتی ایجاد کرد. او معتقد بود زبان منشأ اندیشه است، اما می‌بایست زبان را به‌شیوهٔ گسترده و از نظر تاریخی، آن را شناخت. داشتن زبان اندیشه، همان اندیشیدن است و این از حیث تاریخی می‌تواند بر کاربرد زبان امروزی ارجح باشد. از نظر او، هنر نوعی زبان محسوب می‌شود و هنرمند فردی است که می‌تواند این تصورات و یا صورت‌های ذهنی را به‌طور عینی و قابل لمس خلق کند. کروچه بین هنر و تقلیدهای دست دوم و موارد مصرف زبانی موجود تمایز قائل می‌شود. از نظر او، مورد اول، خلق یا آفرینندگی است و مورد دوم، به‌منظور رسیدن به اهداف از پیش تعیین‌شده از منابع و امکانات هنر استفاده می‌کند. کروچه اعتقاد دارد که زیبایی به‌همان عملِ بیان اشاره دارد. از نظر او، قبل از آن عمل چیزی قابل شناخت و فهمیدن نیست و وقتی ذهن اندیشه و یا تصوری را به‌حالت بیان درمی‌آورد شکلی از آن اندیشه را به‌عنوان زیبایی تجربه می‌کند (همان: ۱۴۳).

کروچه نظرات خود را درخصوص مفهوم شهود در هنر را درون کتاب «هنر چیست» خود بیان می‌کند. او با انتخاب این اسم برای کتاب خود به‌نوعی قصد داشته نشان دهد که نظراتش تا چه میزان با دیدگاه تولستوی متفاوت است. بر اساس دیدگاه کروچه، هنر ذاتاً همان شهود است. او

بیان می‌کند: «آن‌چه به شهود انسجام و وحدت می‌بخشد، احساس قوی است. شهود در حقیقت چنان است، زیرا بیان کنندهٔ احساسی قوی است و فقط هنگامی تحقق می‌یابد که احساسی قوی منبع و پایه و اساس آن را تشکیل دهد. این معنا نیست، بلکه احساس قوی است که روشنی اثیری نمادها و علائم را به هنر می‌بخشد» (ر.ک: گراهام، ۱۴۰۰: ۹۱-۹۲ و Croce, 1965).

زمانی‌که کروچه بیان می‌کند «هنر همان شهود است» منظور او چه است و برای چه همچین مفهومی را بیان می‌کند؟ از آن‌جا که در کل شهود در معنای روزمره خیلی کارساز نیست، بهتر است با پاسخ به سوال اول بحث را آغاز نکنیم. البته اگر منظور ما این باشد که صرفاً در حال حاضر آن را برای دلالت بر چیزی که خاص هنر است استفاده کنیم، کافی به‌نظر می‌رسد. کروچه نیز مانند دیگر فلاسفه بسیار علاقه‌مند است که برای زیبایی‌شناسی حد و مرز مشخص کند و روش او برای این کار، روش تنزیهی نام دارد؛ به این معنا که مشخص کردن ماهیت چیزها با شرح دادن به این که آن مفاهیم چه چیزهایی نیست. او اولین کاری که می کند تفاوت قائل شدن بین هنر و واقعیت فیزیکی است. این تفاوت شاید کم اهمیت باشد، ولی مفهوم این ادعا این است که هنر با تجسم فیزیکی نمی‌تواند یکی باشد. نقاشی چیزی فراتر از قرار گرفتن لایه‌های رنگی بر روی بوم می‌باشد و همین امر «فراتر» می‌تواند همان واقعیت نقاشی را ایجاد کند. از سویی دیگر، کروچه هنر را چیزی فایده‌مند نمی‌داند؛ اثر هنری شاید بتواند یک سرمایهٔ خوب به‌حساب آید، ولی از نظر کروچه، این خوب بودن و یا مفید بودن نسبت به ارزش زیبایی‌شناختی آن، یک امر ثانویه است و افرادی که یک اثر هنری را سرمایه می‌دانند به آن اثر هنری به‌عنوان یک هنر توجه نکرده‌اند. کروچه معنای دیگری به آن اضافه می‌کند. او بیان می‌کند مبدأ لذت بودن هم هدفی فایده‌مند است. پس می‌بایست از هنر کم شود. افراد زیادی امکان دارد با این نظریه موفق نباشند، زیرا آنان میان هنر و لذت رابطه‌ای درونی می‌بینند. کروچه بیان می‌کند که اگر لذت‌بخش بودن دلیل کافی برای هنر بودن نیست، پس بهتر است مفهوم لذت زیباشناختی را مشخص کنیم. مورد دیگری که کروچه بیان می‌کند این است که هنر عمل اخلاقی نیست. از دید او، «هنر برخاسته از عمل اراده نیست». مبنای این صحبت او را می‌توان این‌گونه بیان کرد که مجسمه یا نقاشی هنری می‌توانند از لحاظ اخلاقی شایسته ستایش باشند، اما نمی‌توان بیان کرد که اینان خود یکی از این امور هستند (گراهام، ۱۴۰۰: ۹۲).

از سویی دیگر، کروچه این موضوع را که هنر دارای ویژگی معرفت مفهومی است، رد می‌کند. حال می‌توان گفت مفهوم کلمهٔ شهود واضح‌تر شده است. محتوای معرفت مبتنی بر تفاوت بین امر واقع و غیر واقع می‌باشد، به این صورت که معرفت مفهومی می‌بایست فرضیه‌های خود را با جهان خارج بسنجد و حال این‌که شهود به‌معنای نداشتن تفاوت میان امر واقع و امر غیر واقع می‌باشد که همان خیال است؛ به‌طوری‌که خیال حالتِ آرمانیِ محضِ آن است. گاهی یک اثر هنری می‌تواند دنیا را به‌شکل زندگی واقعی تصور کند مانند همان کاری که کوربه (Gustave Courbet) و رئالیست‌ها (realism) انجام می‌دادند و یا دنیا را از شکل اولیه خارج کند مانند کاری که دالی (Salvador Dalí) و سورئالیست‌ها (surrealism) انجام می‌دادند. این‌ها هیچ‌کدام ارتباطی به ارزش زیبایی‌شناختی آن ندارد که بی‌واسطه ادراک می‌شود. پس می‌توان گفت زبان هنر همان زبان شهود است (همان).

به‌گفتهٔ کروچه هنر نه امری فیزیکی، نه امری فایده‌مند، نه امری اخلاقی و یا نه امری مولد شناخت است. حال که هنر شامل این موارد نمی‌شود، کروچه بیان می‌کند که هنر «هنر نماد است، تماماً نماد، و تماماً دلالت بر چیزی می‌کند. اما نماد چه چیزی است؟ بر چه چیزی دلالت می‌کند؟ شهود درحقیقت امری هنری است، اما فقط هنگامی شهود در کار است، و نه خیال‌بافی‌های آشفته که اصلی حیاتی و زنده در کار باشد که به شهود جان دهد و یکپارچگی آن را به کمال و تمامیت برساند» (ر.ک: گراهام، ۱۴۰۰: ۹۱-۹۲ و Croce, 1965).

درکل می‌توان گفت در دیدگاه کروچه تصویرهای ذهنیِ هنر حقیقی، همان بیان‌های نمادین احساس هستند.

مفهوم تخیل در هنر از دیدگاه کالینگوود

رابین جرج کالینگوود (۱۸۸۹-۱۹۴۳)، یکی از فیلسوفان و مورخان آکسفورد که فلسفه را در میان فرمی از ایدئالیسم تاریخی قرار داد. او یکی از پیش‌گامان نظریه‌ای بود که می‌گوید هنر نوعی بیان حالت‌های ذهنی است. کالینگوود کتابی نوشت با عنوان «اصول هنر» (Principles of Art)، او در این کتاب بیان می‌کند که هنر به اشیاء و موضوعات هنری ظاهری محدود نمی‌شود. از دیدگاه او، هنر نوعی از بیان ذهنی است که باعث ایجاد صورت برای تفکر می‌شود. کالینگوود معتقد است که هنرمندان می‌توانند آن بیان ذهنی را به‌شکل یک اثر عینی و قابل

لمس ایجاد کنند و همچنین آن را به دیگران نمایش دهند تا بیان آنان را تکرار کنند. از نظر او، آن چیزی که اساس و بنیان هنر هست، همان صورت‌های ذهنی یا تصورات هنرمند است نه عواطف آن، و یا به بیان دیگر، هر موجود اندیشنده‌ای می‌تواند یک هنرمند باشد (تاونزند، ۱۳۹۳: ۳۲۶).

از نظرکالینگوود، هنر در کل ارتباطی با برانگیختن عواطف ندارد. هنر از دید او، نه به‌منظور سرگرمی و تفنن است و نه به‌منظور چیزی که او آن را جا دو می‌نامد. این مفاهیم هنر را با فن درهم می‌آمیزد. تمایزی که تماماً نشان‌دهندهٔ همان مبحث فایده‌مندی کروچه می‌باشد. می‌توان این‌گونه بیان کرد که بحث‌های پیرامون بیان‌گری در خصوص این که بیان عاطفه در هنر ارجح تر بر هنر است، اشتباه می‌باشد. موضوع مورد توجه، آن است که هنرمند در روند خلق یک اثر هنری نوعی جوشش و غلیان روانی را می‌پالاید تا بتواند آن را به‌شکل عاطفه‌ای که در اثر ایجاد شده، نمایان کند. اگر چه دو کنش‌گری احساس و آفرینش، با هم برابر نیستند، اما به‌شکلی به‌هم مرتبط می‌باشند و هر کدام واسطه به‌دیگری است یا به‌قول کالینگوود، «هر تجربهٔ تخیلی نوعی تجربهٔ حسی است که با کنش آگاهی به‌مرحلهٔ تخیل می‌رسد» (Collingwood, 1938: 306). طبق همین نظرات و در تضادی با دیگر دیدگاه‌ها در خصوص بیان‌گری، می‌توان گفت که تخیل در زیباشناسی او از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است.یعنی بر اساس دیدگاه کالینگوود، هنر واقعی دارای دو ویژگی بیان و تخیل می‌باشد که هر دو به یک میزان اهمیت دارند. در این دیدگاه، بدون تردید یک اثر هنری نشان‌گر عاطفه می‌باشد، ولی خلق و ادراک آن از تخیل ناشی می‌شود و همچنین اثر فقط در تخیل می‌تواند ایجاد شود. او اعتقاد دارد آثار هنری باید در درون ذهن مخاطبان بازآفرینی شوند. همان‌گونه که هنرمند تنها به‌واسطهٔ خلق تخیل می‌تواند عاطفهٔ سامان‌نیافته را به‌بیانی منظم تبدیل کند و همچنین مخاطب هم تنها با خلق تخیل می‌تواند اثر هنری را درک کند. پس می‌توان این‌گونه بیان کرد که در روند خلق یک اثر هنری به‌معنا دادن وجود خارجی به آن چه از قبل وجود درونی داشته نیست، بلکه برخلاف آن، موضوع کشف تخیل می‌باشد، چون غلیان روانی مختص به‌خود هنرمند می‌باشد؛ همان روندی که هنرمند خود را کشف می‌کند و در اصل اهمیت هنر به‌همین رسیدن به‌خودشناسی می‌باشد (گراهام، ۱۴۰۰: ۹۴-۹۵).

اگر این استدلال کالینگوود را که عاطفه‌ای خاص را نمی‌شود جدا از کار هنری به هنرمند نسبت داد و نیروی تخیل جزء جدانشدنی تلاش هنرمند است، بپذیریم، در واقع این را که

نیروی خاص هنرمند در احساس کردن نیست و در تخیل او است را پذیرفته‌ایم. در دیدگاه کالینگوود، کاری که هنرمند انجام می‌دهد همان بیان عواطف است و تنها احساساتی که او می‌تواند بیان کند همان عواطفی هست که تجربه می‌کند که این همان عواطفی است که متعلق به خود او است. حال اگر بیان‌گری را در دیدگاه کالینگوود بررسی کنیم، به این موضوع می‌رسیم که تجربهٔ عاطفی مخاطبان هم دور خارج می‌شود. یعنی بیان‌گری معمول آن است که، هنرمند عاطفه را به مخاطب انتقال می‌دهد (همان: ۹۶).

با توجه به این‌که خودِ بیان عاطفه به‌شکلی همان تجربهٔ عاطفی است و همچنین با این که مشارکت مخاطبان همان تحقق دوسویه آن یعنی تجربه از سمت هنرمند و مخاطب می‌باشد و با توجه به این توضیح به این نتیجه خواهیم رسید که عاطفه و احساس هنرمند در درون مخاطب بیدار می‌شود. البته کالینگوود معتقد به این است که مشارکت مخاطب‌ها مثل مشارکت هنرمند تماماً تخیلی می‌باشد. کالینگوود در پاسخ به این سوال که چه دلیلی وجود دارد که اگر اثر هنری بیان‌گر عاطفه باشد، ارزشمند دانسته می‌شد؟، این‌گونه توضیح می‌دهد که ما با فعالیت قوه تخیل بر عواطف و احساسات، آن‌ها را وارد سطح آگاهی می‌کنیم و با این کار، محتوای آگاهی خود را می‌یابیم و در کل به‌خودشناسی می‌رسیم. حالا اگر کاری که هنرمند انجام می‌دهد بیان‌کنندهٔ عواطف نباشد و نظم بخشیدن به صحبت‌های بیان‌گرانه یا بازنمودهای آن باشد، آن وقت هر اهمیتی که بر این امر مقرر باشد، دیگر مبتنی بر خودشناسی نیست (همان: ۹۶).

برای پرهیز از این نتیجه‌گیری، می‌بایست بکوشیم درک مخاطب را از عاطفه به‌کل جدا کنیم. در دیدگاه کالینگوود، فعالیت هنرمند و مخاطبان را بیشتر به‌زبان شناخت بیان می‌کند تا به زبان احساس و عاطفه. به‌طور مثال، به‌نظر او، هنرمند و یا نقاش بیان کند که «انسان برای این شیء را نقاشی می‌کند تا بتواند آن را ببیند» و بگوید «تنها کسی که خوب نقاشی می‌کند، می‌تواند خوب هم ببیند و همچنین کسی که خوب می‌بیند، می‌تواند خوب هم نقاشی بکشد». پس می‌توان گفت «دیدن ارتباطی با عاطفه و احساس ندارد و مرتبط با آگاهی است. این همان توجه کردن به چیزی است که می‌بینیم و آگاهی شامل توجه بیشتر به اشیائی است که قابل رؤیت شده‌اند» (see: Collingwood, 1938). با درنظر گرفتن این تعاریف، متوجه می‌شویم که ارزش و اهمیت هنر در کمک کردن به‌منظور درک مشخص از عواطف و احساسات شخصی نیست، بلکه اهمیت آن در رسیدن به رشد آگاهی از جهان

پیرامون ما می‌باشد (همان: ۹۶-۹۷).

نتیجه

طبق نظرات کروچه، هنر همان شهود است و احساس زیاد است که به شهود وحدت اعطا می‌کند. در واقع، شهود بیان‌گر احساسی شدید است و فقط موقعی می‌تواند ایجاد گردد که احساس شدید منشأ و بنیان آن باشد. در حقیقت، چیزی که به هنر لطافت آسمانی می‌بخشد، تصور نیست، بلکه همان احساس شدید است. درصورتی‌که دیدگاه کالینگوود هم براساس زیبایی‌شناسی کروچه و هم بر اساس دانسته‌هایش از کاستی‌های دیدگاه تولستوی بنا شده است. نقش محوری زیبایی‌شناسی کالینگوود بر پایهٔ تخیل می‌باشد. او دو واژهٔ انطباعات و تصورات را از هیوم (David Hume) اخذ نموده و استفاده می‌کند. می‌توان انطباع را تجربهٔ حسی دانست مانند صدایی که می‌شنویم و یا منظره‌ای که می‌بینیم، اینان مفاهیمی هستند که محتوای فکری دارد، اما محتوای حسی ندارند. در دیدگاه کالینگوود، بر اساس هر فعل تخیل، انطباع یا تجربه‌ای حسی وجود دارد که به‌واسطهٔ فعالیت ذهنی به تصوری تبدیل می‌شوند. به‌نظر او، هر تجربهٔ تخیلی، تجربه‌ای حسی است که بر پایهٔ عمل آگاهی به‌سطح تخیل آورده می‌شود. می‌توان این نظر کالینگوود را این‌گونه معنا کرد که تجربهٔ حسی و احساسی که در اثر هنری وجود دارد، یک تجربهٔ حس‌شدهٔ خام یا همان انطباع نیست و می‌توان این‌گونه آن را تعبیر کرد که تجربه‌ای تغییر یافته با تفکر، تخیل و تصور هنرمند است. در کل می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که آن‌چه کروچه در هنر شهود می‌نامد، کالینگوود آن را در قالب تخیل بیان می‌کند.

منابع

آسیابانی، محمد و بیات، سامان. (۱۳۹۴). «معرفی کتاب: بررسی و شرح مهم‌ترین نظریه‌های زیباشناسی در مبانی فلسفهٔ هنر». *رشد هنر*. ش۴۳. صص۴۸- ۴۹.

آل بویه لنگرودی، عبدالعلی و ورز، لیلا. (۱۳۸۹). «عناصر زیباشناختی سخن از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی و بندتو کروچه و آ. ای. ریچاردز». *لسان مبین*. ش۱. صص۱-۳۲.

الیاسی، سمیرا. (۱۳۸۸). «تخیل پیشینی و معرفت تاریخی: کالینگوود و ایده تاریخ». *تاریخ‌نگری و*

تاریخ‌نگاری. ش۲. صص۱-۱۸.
امین خندقی، جواد و نواب، سید محمد حسین. (۱۳۹۳).«تأملی بر نسبت اکسپرسیونیسم با مذهب پروتستان». *معرفت ادیان*. ش۲۱. صص۶۹-۸۴.
تاونزند، دبنی.(۱۳۹۳).*فرهنگ‌نامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ فریبرز مجیدی. تهران:فرهنگستان هنر.
تولستوی، لئو. (۱۳۷۳). *هنر چیست*. ترجمهٔ کاوه دهگان. تهران: امیرکبیر.
رویایی، طلایی. (۱۳۸۵). «شهود در درک و آفرینش اثر هنری». *هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی*. ش۲۵. صص۷۹- ۸۶.
سمیعی، احمد. (۱۳۸۹). «گلچینی از دیرینه‌ها: آرای بندتو کروچه دربارهٔ شعر و زیبایی». *نامه فرهنگستان*. ش۴۱. صص۱۳۸-۱۶۲.
صادقی علی آبادی، مسعود. (۱۳۸۲). «علیت تاریخی (دیدگاه کالینگوود و اوکشات)». *پژوهشنامه فلسفه دین*. ش۱. صص۱۲۵-۱۳۶.
عسگری کیا، فرشاد و سید احمدی زاویه، سید سعید. (۱۳۹۷). «جستاری در نظریهٔ تاریخ تحلیلی رابین جرج کالینگوود». *تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری*. ش۲۲. صص۸۵-۱۰۴.
کروچه، بندتو. (۱۳۹۳). *کلیات زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: علمی فرهنگی.
گراهام، گوردون. (۱۴۰۰). «بیان‌گری». *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*. ویراستهٔ بریس گات و دومینیک مک آیور لوپس. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره بیدی و دیگران. تهران: فرهنگستان هنر. صص۹۱-۹۸.
گلیارانی، بهزاد. (۱۳۹۱). «نگاهی به تاریخ زیبایی». *کتاب ماه هنر*. ش۱۶۹. صص۸۰-۹۳.
گیتینگ، پاتریک. (۱۳۸۶). «پازولینی، کروچه و سینمای شعر». *خیال*. ش۲۱ و ۲۲. صص۱۹۲-۲۱۷.
مالمیر، تیمور و فتحی، چیمن. (۱۳۹۹). «وحدت هنری در شاهنامهٔ فردوسی بر اساس فلسفهٔ هنر بندتو کروچه». *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*. ش۲. صص۱۰۶-۱۲۴.
هلگبی، اشتاین. (۱۳۸۹). «کالینگوود و کروچه». *اطلاعات حکمت و معرفت*. ترجمهٔ علی عربی دانا. ش۴. صص۲۶-۲۹.
هیوز وارینگتون، مارنی. (۱۳۸۶). «تاریخ‌نگاری از دیدگاه رابین جورج کالینگوود (۱۸۸۹-۱۹۴۳ م) با تأکید بر مقولهٔ کنش‌گری دوباره». ترجمهٔ غلامحسین نوعی. *تاریخ اسلام در آینهٔ پژوهش*. ش۱۴. صص۱۹۷-۲۱۰.
Collingwood, R. G. (1938). *Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.

Croce, B. (1965). *Guide to Aesthetics*, trans. P. Romanell. Indianapolis: Hackett Publishing.

.