«به نام خدا»

۱۱
زمستان ۱۳۸۷

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

این شماره : نقد هرمنوتیک هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
فصلنامه، سال سوم، شمارهٔ ۱
(شمارهٔ پیاپی ۱۱)، زمستان ۱۳۸۷
شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶

دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر
فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران
صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق
سردبیر: منیژه کنگرانی

اعضای هیئت تحریریه: دکتر حسن بلخاری،
دکتر شهرام پازوکی، دکتر پروین پرتوی،
استاد مهدی حسینی، دکتر زهرا رهنورد،
دکتر فرزان سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

با تشکر از: مهندس میرحسین موسوی
دکتر امیرعلی نجومیان، علیرضا اسماعیلی
علی عامری، اکرم بخشی

مترجم و ویراستار خلاصهٔ انگلیسی: محسن فخری
طراح نشانه و جلد: جواد پویان
مدیر هنری: سهراب کلهرنیا
ویراستار: جلیل قاسمی
مسئول هماهنگی: ونوس وحدت
لیتوگرافی: فرایند گویا
چاپخانه: شادرنگ

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،
خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳،
فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن: ۴-۶۶۴۹۸۶۹۲
نمابر: ۶۶۹۵۱۶۶۲
نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

• پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به صورت فصلنامه و در زمینه های مختلف نقد هنر، پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و... منتشر می شود.
• مقالهٔ تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر(ساختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعهٔ مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد چ: چاپ • ح: حدود • حک : حکومت ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر- پ: صفحه رو و پشت (در نسخه خطی/ عکسی) س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات (ص) : صلوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السلام،علیها السلام،علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م. : مترجم م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به / رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و. : ویراستار همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همان جا : همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد). • / : یا [ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح) { } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل. و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار(ان) : ed./eds • قبل از میلاد: B.C. همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) : ibid شماره های : nos. • شماره : no. ترجمه : transl • صفحه رو : r. • صفحات : pp. • صفحه : p. جلدهای : vols. • جلد: vol. صفحه پشت: v. به نقل از: cited in • فصل: ch • op.cit: (در کنار نام مؤلف) همان اثر (در پی نوشت، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن با فاصله در قبل آمده باشد)

توضیحات :

• سنه هایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری،که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

دکتر محمد ضیمران / والتر بنیامین و واژگونیهای قداست متافیزیکی در هنر ۷

دکتر قطب‌الدین صادقی / نقد هنری تئاتر و تفاوت آن با نقد ژورنالیستی و نقد آکادمیک ۱۹

بخش دوم: نقدنامه

نظریه و نقد هرمنوتیک ۳۰

دکتر حمیدرضا آیت‌اللهی / بررسی دیدگاههای هرمنوتیکی در ساحتهای مختلف فهم ۴۴

دکتر سیمون فرید اولیایی / هایدگر: «پیمان هنر» در «شامگاه» فلسفه ۵۸

دکتر کریستین لوتز / گادامر: شکل‌گیری هرمنوتیک ایماژها ۷۹

دکتر بهمن نامور مطلق / یائوس و ایزر: نظریه دریافت ۹۳

دکتر محمود خاتمی / هم‌سخنی با اثر هنری ۱۱۱

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سرآغاز

مقالات این شماره از پژوهشنامه نیز همانند شماره‌های گذشته در دو بخش کلی ارائه شده است؛ نخستین مقاله در ادامهٔ نقدنامهٔ شمارهٔ پیشین دربارهٔ مکتب انتقادی است. نگارندهٔ این مقاله ضمن تحلیل آرای والتر بنیامین به پیامدهای بازتولید و تکثیر مکانیکی آثار هنری در عصر حاضر می‌پردازد. مقاله دیگر این بخش ضمن تقسیم نقد تئاتر به سه گونهٔ مختلف و تشریح هر یک، ویژگیهای منتقد هنری را بیان می‌کند که این خود دیدگاه دیگری را در حوزهٔ مطالعه و نقد هنری معرفی می‌کند.

بخش دوم یا نقدنامهٔ این شماره به یکی از نظریه‌ها و نقدهای مهم هنر و ادبیات، یعنی نقد هرمنوتیکی اختصاص یافته که به دلیل غنای تاریخی و گسترهٔ موضوعی، خود رویکردها و رهیافتهای گوناگونی را در پی داشته است. بی‌شک پرداختن به هرمنوتیک به خصوص در یک ویژه‌نامه با صفحات محدود بسیار دشوار است و به طور یقین مباحث آن با این شماره به پایان نمی‌رسد. با وجود این کوشش شده است از هرمنوتیک به خصوص هرمنوتیکی که امروزه مطرح است، به عنوان نظریه یا نظریه‌هایی برای مطالعه و نقد هنر و ادبیات، تصویری کلی ارائه شود. لذا پنج مقالهٔ نقدنامه با این دیدگاه گزینش شده است تا بتواند توجه خوانندگان را به هر سه ساحت نقد هرمنوتیکی هنر جلب کند. البته محدودیت صفحات مانع چاپ و انتشار مقالات دیگر گردید و بی‌شک در آینده باز هم به این موضوع در پژوهشنامه پرداخته خواهد شد. امید است این مجموعه نیز در ادامهٔ رویکردهای معرفی شده نقد در ده شماره گذشته مورد توجه و استفادهٔ علاقه‌مندان نقد هنر واقع گردد. فرصت را مغتنم می‌دانیم و ضمن اعلام موضوعات شمارگان آینده پژوهشنامه یعنی نقد تحلیل گفتمان هنر، نقد ساختگرایی هنر، نقد اسطوره شناختی هنر و نقد شرق‌شناسانه هنر، از پژوهشگران این عرصه‌ها برای همکاری و ارائهٔ مقاله دعوت می‌نماییم.

پژوهشنامه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بخش اول

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

والتر بنیامیــن و واژگونیهای قداســت متافیزیکی در هنر

دکتر محمد ضیمران
دانشیار دانشگاه ماساچوست و مدرس
دانشــگاههای هنــر و تربیــت مــدرس
mzaimaran16@hotmail.com

تاریخ دریافـت مقاله: ۸۷/۷/۱۰
تاریـخ پذیرش نهایـی: ۸۷/۹/۴

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

در نوشتاری که پیش رو دارید، نگارنده ضمن بررسی مقالهٔ معروف والتر بنیامین[1] با عنوان «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»[2] به وجهی واژگونی انگارهٔ هنری در عصر جدید اشاره نموده و مدعی گردیده که مفهوم هنر و به‌طور کلی تجربهٔ هنری در این دوران تحولی ژرف را پشت سر نهاده و مفاهیمی چون هالهٔ قدسی، فضای مینوی و اصالت اثر هنری را به دست تاریخ سپرده و در برخورد با اثر هنری تجربهٔ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را جانشین مراسم آیینی و نیایشی کرده است. نگارنده بر این باور است که بازتولید مکانیکی در عصر جدید، ضربهٔ تازه‌ای را بر پیکر فرادادهای سنت دیرین وارد کرده و فصل نوینی را در قلمرو تجربهٔ هنری باز گشوده است.

واژگان کلیدی:
والتر بنیامین، هنر، قداست متافیزیکی.

I. Wallter Benjamin
II. “Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” in *Illumination*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

زیگموند فروید[1] در ضمن مقالهٔ کوتاهی با عنوان «سه ضربه بر پیکر خودشیفتگی انسان در طول تاریخ» گفته است که در عصر جدید سه واقعه و رویداد عمده باورهای دیرین ناشی از فراداده‌های دیرپای تاریخ غرب را دستخوش تحولی بنیادین نمود، و انسان خود پاینده را از جایگاه خرمی خویش به زیر کشید. از اواخر دورهٔ مدرسی انسان، مدار و محور همهٔ کائنات شناخته شد و نیروهای متعالی در ذیل وجود او مفروض گردیدند. بدین معنا که بر پایهٔ نظام بطلمیوسی باور به محوریت زمین بنیاد علم و دانش آن روزگار را شکل داد و بدین اعتبار، انسان اشرف مخلوقات شناخته شد. اما این سه ضربه یا تحول وی را از اریکهٔ قدرت بی‌رقیب به زیر کشید (Freud, 1953-1964).

ضربهٔ نخست را کوپرنیک و گالیله وارد کردند. بدین معنا که آنها با طرح آموزهٔ جدید خویش در قلمرو فیزیک ثابت نمودند که انسان سلطان جهان نیست. کوپرنیک با مجموعه آزمایشهای علمی خویش به این نتیجه رسید که زمین در شبانه روز یک بار به دور خود می‌گردد و در سال یک بار به‌عنوان سیاره به دور ثابتی به نام خورشید می‌چرخد. بدین نحو کوپرنیک و گالیله انسان را از جایگاه دیرین خود به در آوردند و تمام موضوعات علم کلام را در هم ریختند. این تحول در اصطلاح به «ضربهٔ نجومی» معروف شده است. بدین‌ترتیب، کوپرنیک ثابت کرده که کرهٔ زمین سیاره ناچیزی در میان تعداد بی‌شماری سیارهٔ دیگر است. در واقع، ضربهٔ کیهانی در همین یافتهٔ علمی مکتوم بود.

ضربهٔ دوم از تحول پیشین نیز تکان دهنده‌تر بود. این ضربه را لامارک[2] و داروین[3] به خودشیفتگی انسان دیرین وارد کردند و گفتند اینکه انسان در زنجیرهٔ زیستی، خویشتن را برترین موجود زنده از منظر کمال طبیعی و فراطبیعی می‌شمارد و مدعی است که در نهادش نفسی والا و سرمدی، او را از سایر موجودات زنده متمایز می‌گرداند، باوری متزلزل و نااستوار است. چارلز داروین، زیست‌شناس معاصر

1. Sigmund Freud
2. Lamark
3. Darwin

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و همکارانش ضمن پژوهشـهای میدانی و آزمایشگاهی، یادآور شدند که زیسـت موجودات زنده از یک خاستگاه سرچشـمه می‌گیرد و نباید این خاستگاه را در گستره‌ای فراسوی حوزهٔ طبیعی تفسیر کرد. داروین در این زمینه تأکید نمود که انسـان در زنجیرهٔ زیست‌شناسـی به هیچ روی، دارای وجـود متمایزی نیسـت، بلکه موجودی در میان سایر موجودات زنده است و از مرحلهٔ تک یاخته‌ای به مرتبهٔ کنونی تطور یافته اسـت. به دیگر سخن، انسان شـاخه‌ای کوچک از درخت تناور زیسـتی است. امروزه ثابت شده که یک میلیون گونه حیوان و بیش از چهارصد و بیسـت هزار گونـهٔ گیاهی بر روی زمیـن وجود دارند و هیچ‌گونـه تمایزی در این زنجیـره وجود ندارد. بر این اسـاس، تحقیقات زیسـتی نشـان داد که انسـان در این رشـتهٔ زیسـتی دارای هیچ‌گونه امتیازی نسـبت به سایر موجـودات نیسـت. او نه موجودی برگزیـده، که یکی از اشکال ناقص زیستی محسوب می‌شود.

سومین انقلاب در روانشناسی و به ویژه روانکاوی حادث گردیـد. در حقیقت آن «مـن»[4] اندیشـمندی را که دکارت معرفـی کرد و یادآور شـد که این «من» قادر اسـت همهٔ پدیده‌های هستی را مورد شک و تردید قرار دهد و سپس به یقین علمی دسـت یابد، در معرض چالشـی بی‌سـابقه قـرار گرفت. در حقیقت، روانـکاوی به ما آموخت که این «من» سـیماچه‌ای است که انبوهی از خاطره‌هـا و تجربیات تلخ و شـیرین ناشـی از زیست‌مایه‌های انگیختاری اما سـرکوب شده را پوشانده است.

لذا این «من» دیگر خدایگانی نیست که از دیرباز بر بارگاه والای هسـتی تکیه زده، بلکه موجـودی زندانی در تالاب تنشها، کششها و کوششهای نهادی ناخودآگاه است.

بـه نظر نگارنـده انقلاب دیگری نیز بر پیکر این انسـان و دسـتاوردهای هنری وی ضربه وارد نمود و برداشتهای دیرپـای وی را دسـتخوش تزلـزل کـرد. ایـن ضربه را دوربین عکاسـی و سـپس گونهٔ متحرک آن یعنی سینما وارد نمـود. بدیـن معنا که هنر عکاسـی برای نخسـتین بار امـکان تکثیر مکانیکی انبوهـی از تصویرها را فراهم آورد، درسـت همان‌گونه که صنعت چاپ موجبات تکثیر مواد نوشـتاری را فراهم کـرد و از این رهگذر دگرگونی شگرفی را در فرهنگ و اندیشه باعث گردید.

والتـر بنیامین، فیلسـوف معاصر آلمـان (۱۹۴۰-۱۸۹۲) در مقالـهٔ کوتاهـی با عنـوان «اثر هنـری در عصر تکثیر مکانیکـی» یادآور شـد کـه فنـاوری بازتولیـد مکانیکی به‌طور کلی شـیء مـورد تکثیر را از منزلـت اصلی خود یعنی گسـترهٔ فرادادهٔ سـنت دیرین رها نمـوده و وجود یکتای اثـر هنری را دسـتخوش تکثیر انبوه می‌سـازد و به شـنونده و بیننـده امکان می‌دهد تـا در موقف خویش با اثر روبه‌رو شـوند. بنیامین این مقاله را در سال ۱۹۳۶ منتشـر نمود و در آن به انقلاب رسـانه‌ای و تأثیر آن در عرصهٔ هنر اشـاره کرد. به گفتهٔ وی هنر در دوران پیش از این انقلاب دارای جایگاهی قدسـی بود. بدین معنا که اثر هنری در محل خـود دارای هاله‌ای قدسـی بود. این هاله بر اصالت اثر نیز دلالت داشـت.

4. ego

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اثـر هنری مزبور قابـل تکثیر نبود و هر جایی محسـوب نمی‌شـد. این هنر یگانه بود و به همین دلیل همواره مورد سـتایش و تعظیـم یا تعزیت قـرار می‌گرفـت. همین هالهٔ قداسـت در اثر هنری مخاطب را به مراقبه و مکاشـفه فرا می‌خوانـد و در چنیـن حـال و هوایی بود کـه مخاطب از زمان و مکان در می‌گذشـت و جمالـی را در اثر ملاحظه می‌کرد کـه او را با نیروهای مینـوی مرتبط می‌گردانید. مخاطـب در برخـورد بـا چنین آثـاری از خـود بی‌خود می‌شـد و کرانمندی زمان خویش را فرو می‌گذاشت و به ساحت سرمدی سیر می‌کرد. برخورد با اثر هنری اغلب مسـتلزم طی مراسم و مناسک خاصی بود. اثر هنری در این گستره به هیچ روی قابل تکثیر نبود. جایگاهی پایدار و تغییرناپذیر داشت و تملک‌پذیر نبود. در اغلب موارد به سهولت در دسترس قرار نمی‌گرفت و زیارت آن متضمن جهد و تلاشی جان‌فرسا بود.

به‌طور کلی، تمایز میان هنر قداست محور و هنر مکانیکی در دو تجربـهٔ متفاوت قابل تبیین اسـت. هنر اولی تجربه و سـیر و سـلوکی روایی به خود می‌گرفـت و مخاطب با شـرکت در مناسـک حضور تجربهٔ مزبور را به صورت حکایت بر دیگران روایت می‌کرد. در نگاه سـنتی ماهیت زیبایـی اثـر هنری خود قطـره‌ای از دریای بیکـران مبدأ هسـتی یا شـعاع محدودی بود از نوری کـه بر دیوار اثر تابیـده بود. زیبایی اثر هنری به تمامی از عالم سـرمدی نشئت می‌یافت و در این عالم امری عاریتی و موقت بود. به‌طـور کلی، اثر هنری مخلوق عشـق مینوی به حسـاب می‌آمـد و هنرمند در درون خویش گنج پنهان هسـتی را مشاهده می‌کرد و آن را در قالب شگردهای هنری بر بوم یا در قالب الفاظ یا آواها عینیت می‌بخشید. آن کس که به زیارت اثر هنری نائل می‌آمد، خویشتن را شایستهٔ نظر و توجه می‌شمرد و بدین لحاظ به جست‌وجوی سرّ ناپیدای آنچه رؤیت می‌کرد، می‌پرداخت. عشق سرّی و منیری در اثر هنری متبلور می‌گشـت. در واقع، در اثر هنری عشق مجازی، نمودی از عشق حقیقی بود. هنرمند عشق خود به معشوق سرمدی را به واسطهٔ خلق اثر عینیت می‌بخشید. به تعبیری، رنج و ریاضت هنرمند در آفریدن اثر متضمن پویه‌هایی در راه پاک جانی و مصفا شـدن درون هنرمند بـود و در به‌کارگیری صور خیـال و رمزپردازی تجربهٔ ژرف فـراق و وصـال مسـتعار می‌نمـود. هـر صورت خیالـی که هنرمند به کار می‌گرفـت، از بیرون او و نهایتاً از سرچشـمه‌های متافیزیکـی بـر جان او می نشسـت. امـا با ظهـور متافیزیک مدرنیتـه پنج پویهٔ عمـده بر افق فرهنگ و تمدن غرب پدیدار شـد؛ نخسـت، دانش تجربی جانشین صورتهای عقلی و عرفانی معرفت گردید. دوم، تکنولـوژی مدرن در پرتـو دانش تجربی هر چه بیشـتر تکامل یافت. سـوم، هنر در پرتـو تکثیر مکانیکی انبوه از مرتبهٔ قدسی به گسترهٔ زیباشناختی سیر نمود و سرانجام ماهیتی همگانی یافت. چهارم، ایزدان گریختند و به همین اعتبار، انسان در حوزهٔ شناخت‌شناسی موضوعیت یافت و بحث حقیقت و معرفت در قالب دو طیف سـوژه و ابژه مطرح شـد و به همین دلیل، تأمل دربارهٔ نیروهای ایزدی به موضوعی علمی و تجربی تبدیل شد و علاقه به مطالعهٔ تاریخی و روانشناختی اسطوره‌ها جانشین الهیات گردید.

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

پنجم، تجربهٔ زیسته[5] جایگاه حکمت خالده را فرا گرفت. پدیدار شدن رادیو، عکاسی، سینما و به‌طور کلی همهٔ رسانه‌های همگانی کیفیات قدسی و هالهٔ متافیزیکی هنر را در هم پیچید. گفتنی است که در اعصار و قرون گذشته اثر هنری در انحصار معدودی نخبه قرار داشت. از جمله تندیس ونوس یا آتنا به گونه‌ای خاص قداست متافیزیکی ایزدان یونان را متبلور می‌ساخت و در خدمت مراسم آیینی نخبگان بود. اما با تکثیر مکانیکی تصویر این آثار، هالهٔ قداست آنها از میان رفت، چرا که برای نخستین بار رؤیت آنها در کلیهٔ زمانها و مکانهای گوناگون امکان‌پذیر گردید. از دوران رنسانس رفته‌رفته انسانی شدن و عرفی‌شدن فرهنگ و هنر پرواز خدایان را سرعت بخشید تا آنکه در سدهٔ نوزدهم ظهور تکنولوژی تکثیر انبوه در قالب دوربین عکاسی ضربه‌ای کاری بر پیکر قداست متافیزیکی هنر وارد آورد و به‌طور کلی اصالت و یگانگی اثر هنری جای خود را به کثرت نسخه‌های بدلی داد و از این رهگذر کنش هنری از بند مفاهیم آیینی به‌در آمد و منشأ خلاق و نوآورانه به خود گرفت و به‌طور کلی هنر رسالتی اجتماعی و فرهنگی یافت.

قداست متافیزیکی در هنر

در حقیقت، دوربین عکاسی و سپس دوربین فیلمبرداری ارزش نمایشی و مصرفی را جانشین ارزش آیینی نمود. از این دوره کارکرد سحرآمیز و آیینی هنر جای خود را به وظیفهٔ اجتماعی – سیاسی آن داد. در ضمن با اختراع دوربین عکاسی اقتدار نقاشی به عنوان هنر باز نمایندهٔ واقعیت تا حدی دستخوش تزلزل و دگرگونی گردید. هم از این رو بود که بازنمایی و می‌مسیس[6] در نقاشی رفته‌رفته به‌دست فراموشی سپرده شد. نقاشی در رقابت با عکاسی به تدریج بازنمایی واقع گرایانه را رها کرد و هنرمندانی چون پل گوگن[7] و پل سزان[8] پدیدهٔ بازنمایی و تجسم عینی طبیعت را منشی تازه بخشیدند.

پل سزان انقلاب شگرفی در گسترهٔ نقاشی پدید آورد و یادآور شد که نقاشی دیگر متضمن تصویر واقعیت نیست، بلکه باید آن را پیامد ادراک و دریافت واقعیت به‌شمار آورد (Harrison, 1998, pp. 985-87). دنباله‌روان او یعنی فوویستها، سوررئالیستها و سپس کوبیستها جملگی رهنمود سزان را آویزهٔ گوش خود قرار دادند و حتی سوررئالیستها واقعیت عینی را رها کرده و صورتهای ناخودآگاه ذهن آدمی را در آثار خویش تجلی بخشیدند. از این زمان بازتولید واقعیت به هنر عکاسی و سینما سپرده شد. با رشد و گسترش کوبیسم، هنر نقاشی ماهیتی تازه به‌خود گرفت و طرفداران این سبک مدعی شدند که نقاشی قادر است واقعیت را آن‌گونه که عکاسی و سینما از نیل به آن عاجزند، تجسم بخشد.

همان‌گونه که هالهٔ اصیل قداست در بافت سنت قدسی ریشه داشت، اثر هنری مکانیکی نیز دسترسی مردمی را ضروری می‌ساخت. بنیامین در همین زمینه یادآور شد که:

5. erlebnis
6. mimesis
7. Paul Gauigin
8. Paul Cezanne

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

«مبنای اجتماعی زوال کنونی قداست متافیزیکی وابسته به دو رویداد بود و هر دو وضعیت نیز با اهمیت فزایندهٔ توده‌ها در جامعهٔ مدرن مرتبط بود؛ یعنی تمایل این توده‌ها به نزدیکی مکانی و انسانی به پدیده‌ها و دسترسی آنها در تکثیر آثار هنری متجلی گردید. بدیهی است که تکثیر در قالب مجلات و خبرهای مصوّر با اثری که ما با چشم غیرمسلح ملاحظه می‌کنیم، تفاوتی فاحش دارد. یگانگی و تداوم همان‌قدر به تصویر اخیر مربوط است، که ناپایداری و تکثیرپذیری در فرایند قبلی. سازش توده‌ها با واقعیت و انطباق واقعیت با وضع توده‌ها فرایندی پایان‌ناپذیر در گسترهٔ فکر و ادراک است» (Benjamin, 1969, p. 578).

در اینجا با مطالعهٔ مقالهٔ «هنر در عصر تکثیر مکانیکی» درمی‌یابیم که بنیامین ضمن نقد اجتماعی ـ روانی فرهنگ عامه با نظر برتولت برشت[9] که می‌گفت هنر سنتی به تاریخ پیوسته است، سخت موافق می‌باشد، زیرا در باور او هنر تکنولوژیک دارای منش و ماهیتی انقلابی است و به هیچ وجه در ورطهٔ قهقرا گرفتار نیست. به نظر وی، هرگونه تلاش برای احیای تجربهٔ دیرین، ما را به ورطهٔ محافظه‌کاری خواهد کشاند، زیرا زیباشناسی سنتی قادر نیست به اهمیت بحران ناشی از خود بیگانگی پی برد. به باور او تجربهٔ قداست متافیزیکی در نظام فاشیستی ایتالیا دوباره زنده شد و وجهی کیش شخصیت را دامن زد، زیرا نظام فاشیسم کوشید تا سیاست را صبغه‌ای زیباشناسانه ببخشد. به‌کارگیری اسطوره‌های نژادی و تجمعهای توده‌ای در نظام نازی و نیز پرستش نشانه‌ها و سلام در برابر علائم مقدس نازی جملگی یادآور مراسم آیینی هنر در روزگار پیشین محسوب می‌شود.

به نظر بنیامین، فاشیسم خود نیز تجلی بخش تواناییهای سحرآمیز هالهٔ قداست بود و بنیان‌گذاران نظام فاشیستی همواره می‌کوشیدند تا یکه تازی و تمامت‌جویی سیاسی را صبغه‌ای قدسی ببخشند. کوتاه سخن آنکه در نظر وی فاشیسم چیزی جز آلوده شدن هنر و سیاست به خودکامگی نبود. هم از این رو بود که بنیامین در برخورد با بیماری و نابسامانی زندگی سیاسی مدرن راه چاره را در سیاسی و انقلابی کردن هنر جست‌وجو کرد. به نظر او اگر در عصر جدید ما قادر نیستیم هنر را از سیاست جدا سازیم، پس باید آن را با طرح سیاسی خاصی که هدف خود را بهبود وضع بشر می‌شناسد، مرتبط گردانیم. بنیامین بر این باور است که عصر جدید به تجربهٔ قداست اثر هنری پایان بخشیده، لذا فرو بردن تجربهٔ اصیل ناشی از برخورد با هالهٔ قداست آثار هنری امروزه به صورت یک واقعیت تاریخی متجلی شده است.

گفتنی است که آدورنو[10] بر دست رفتن این هنر دیرین افسوس می‌خورد و به همین سبب فریاد برآورد که «بعد از آشویتس دیگر شعری سروده نمی‌شود». برعکس برتولت برشت از رسانه‌های جدید ناشی از تکنولوژی مدرن در راه آرمانهای انقلابی خویش بهره گرفت. می‌توان گفت برشت مشربی

9. Bertolt Brecht
10. Theodor Adorno

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

معتدل میان این دو اندیشمند را برگزید. از این رو بود که گفت: «با فروپاشی هالهٔ قداست هنر و از میان رفتن اعتبار اصالت در هنر باید کارکرد هنر را دگرگون نمود. بدین معنا که باید مناسک و شعائر دیرین را رها کرد و سیاست و فرهنگ را جانشین آن ساخت» (Ibid).

بنیامین سینما و رادیو را جانشین جدیدی برای آن شعائر و مناسک به‌شمار آورد و گفت شکاف عمیقی که اثر را از مخاطب جدا می‌کرد، جای خود را به آمیزش میان رسانه، مخاطب و مؤلف داده است. بدین معنا که در این روزگار هرکس قادر است نقش مؤثری در این فرایند ایفا کند. می‌توان گفت آن مرزها، محدودیتها و فاصله‌ها دیگر بر سر راه آفرینش و لذت از اثر هنری وجود ندارد. بنیامین در اینجا می‌افزاید: «*امروزه فیلمهای خبری همهٔ ما را در صحنهٔ رویدادها قرار داده و در این راستا، همه کس و هرکس می‌تواند به چهره‌ای رسانه‌ای تبدیل شود. از این رو، می‌توان گفت فرهنگ والاگزین و نخبه‌گرای پیشین جای خود را به فرهنگی مردمی داده است. بدین معنا که هنرهای تولید شده در بستر فناوری جدید فرایند کنش و واکنش میان مردم و اثر هنری را تسهیل نموده است*» (Ibid, p. 589).

بنیامین تأکید نمود که اگر هنر مدرن در پرتو فناوریهای جدید هدفهای مترقی سیاسی را دنبال کند، چه بسا که تحولی شگرف در فرهنگ و جامعه ایجاد خواهد کرد. او در مقالهٔ مزبور یادآور شد که رویکرد ارتجاعی به نقاشیهای پیکاسو جای خود را به واکنشهای رهایی‌بخش در برابر فیلمهای چارلی چاپلین خواهد داد. تکثیر مکانیکی اثر هنری را از قید «اصالت» دیروز رها خواهد ساخت و لذا هیچ‌کس را از گسترهٔ هنر ارتباطی طرد نخواهد کرد. چاپ و عکس و حلقهٔ فیلم تجربهٔ فرهنگی را در معرض مشاهدهٔ همگان قرار می‌دهد.

والتر بنیامین با نوگرایانی چون مالارمه[11] که الهیات سلبی هنر را تبلیغ می‌کردند، سخت مخالف بود و می‌گفت این عده می‌کوشند تا کارکرد اجتماعی و محتوای سیاسی هنر را به چالش گیرند و این انگیزه در تقابل با هدف هنرهای مدرن قرار دارد. او راه و روش پل والری[12] را ترجیح می‌داد، زیرا والری بر این باور بود که نوآوریهای بزرگ به‌طور کلی همهٔ فنون حاکم بر خلق اثر هنری را دگرگون نموده و تحولاتی را دامن زده که برداشت ما از هنر را دگرگون کرده است. با این حال بنیامین چون فوتوریستها زیاده‌روی عناصر در گسترهٔ هنر را به باد انتقاد گرفت. آنها حتی جلوه‌های مخرب تکنولوژی از جمله جنگ را هم ستایش می‌کردند و مدعی بودند که جنگ و خون‌ریزی هم لذت زیباشناسانهٔ خاص خویش را دارد (تصویر ۱). او هنرمندان و نویسندگانی چون کافکا[13]، پروست[14] و بودلر[15] را می‌ستود، زیرا آنها بیشتر به جنبه‌های تمثیلی و استعاری هنر تکیه می‌کردند و هیچ‌گاه راه فوتوریستهایی چون مارتینتی[16] را دنبال نکردند. آنها به ما یادآور می‌شوند

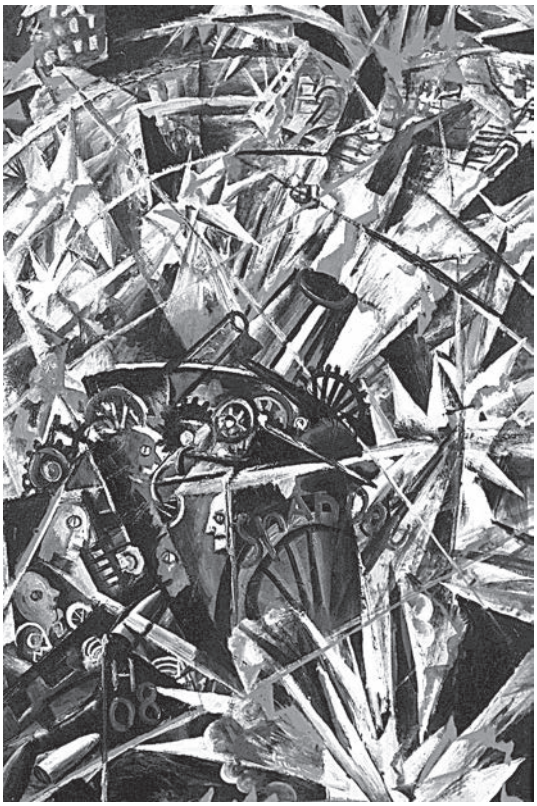
11. Mallarme
12. Paul Vallery
13. Franz Kafka
14. Marcel Proust
15. Baudelaire
16. Martineti

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کـه امروزه معنا را صرفاً در قالب اسـتعارات، مجازها و نمادها می‌توان جست، زیرا این شگردها راه را بر فرایند پیچیدهٔ تجربه هموار می‌سـازند و غیاب نااندیشیده‌ها را بر ما خاطر نشان می‌کنند.

امروزه یک دسـتگاه رایانهٔ سادهٔ شـخصی با فشار چند دکمـه قادر اسـت پیچیده‌ترین و زیباتریـن آثار هنری را بـه اجـرا درآورد. به هـر حال، در حال حاضر سـمت و سـوی تکامل صنعت دیسـک نوری یـا دی‌وی‌دی (DVD) بـرای عرضـهٔ آثار هنری چه سـمعی چه بصـری هنوز برای ما به درسـتی روشن نیست. امروز، در پرتو تکثیر انبوه هنر در گسـترهٔ سـینما و مشتقات و ملحقات آن اثر هنری منشـأ همگانی پیدا کرده و همین خود نمود تمامت و تحقق گوهر هنر مدرن محسـوب می‌شود. رهایی هنر از دستبرد تاریخ خود زمینه انسجام بیشتر هنر را فراهم آورده اسـت، چرا که در عصر حاضر هنر و به‌طور کلی آفرینـش هنری ماهیتی مردمی و متفـاوت به خود گرفته و لذا دیگر از رسـالت قداسـت‌زای هنر سـنتی چیزی جز بقایای ناپایدار آن باقی نمانده اسـت. در این مرحله است که رفته‌رفته هنر شیوه و سرشتی فلسفی به خود گرفته، یعنی به اوج خود آگاهی رسیده است. در همین راستاست که هنرمنـد مدرن به مدد تکنولوژی مدرن، هسـتی را به گونه‌ای خلاق و بی‌سابقه بازنمایی می‌کند.

در ایـن پویـه ضربـهٔ چهـارم، یعنـی تکثیـر مکانیکـی - الکترونیکـی به اوج خود رسـیده و می‌تـوان گفت در این مقطع از تاریخ، هنرمند و مخاطب در هم پرسه‌ای فلسفی شـرکت می‌جویند و گسترهٔ فلسـفی را تصویر می‌کنند.



تصویر ۱. اتودیکس، جنگ، ۱۹۱۴

دیگر فیلسوف ناچار نیسـت از تعابیر و اصطلاحات فنی خشـک بهره گیرد، بلکه استعارات و تمثیلات اندیشه‌گون ماهیتی تصویری و دیداری به خود گرفته و دستور زبان تازه‌ای را به وجود آورده که در آن زندگی به ملموس‌ترین شکل خود مجسـم می‌شـود. تکنولوژیهای تصویری از جمله سـینما، تلویزیون و کامپیوتر فرایند آمیزش سوژه و ابـژه را در برخـوردی هنرمندانـه فراهـم می‌کند و لذا

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

معنای هستی سمت و سویی نوین به خود می‌گیرد. در گسترهٔ تکنولوژی تصویری و به‌خصوص گونهٔ داد و ستدی آن امر متعالی و تجربی، خود و جز خود، آینده و گذشته، اندیشه و احساس، گوهر و عرض، بود و نمود، هویت و غیریت و فرد و جمع را در هم آمیخته و تصویری پویا و بالنده از هستی عرضه می‌دارد و زمینهٔ تفکر ناب را در گسترهٔ فلسفه فراهم می‌سازد. در اینجا فلسفه به کمال خود رسیده و در هیئت تصاویری میان متن متبلور می‌شود. بر این اساس، می‌توان گفت ضربهٔ چهارم موجد ساحتی است نا اندیشیده، اما پرتکاپو و شگفت‌انگیز!

نتیجه

می‌توان گفت مکتب فرانکفورت از عمده‌ترین فرایندهای انتقادی در حوزهٔ علوم اجتماعی قرن بیستم به شمار می‌رود. این مکتب چهره‌های اندیشمندی چون هربرت مارکوزه، تئودور آدورنو و بالاخره والتر بنیامین را به جامعهٔ جهانی معرفی نمود. بحث ما در این نوشتار دستاورد مهم فکری بنیامین در قلمرو هنر در قرن بیستم در قالب آموزهٔ بنیان کلی «اثر هنری در عصر تکنولوژی تکثیر مکانیکی» می‌باشد. پاسخ بنیامین به پرسش از معنای هنر، دستاوردهای فلسفی هگل را در قالب واژگونی انگارهٔ تجربهٔ هنری به نام نظریهٔ پایان هنر صبغه‌ای تفکر برانگیز بخشید. او نظریهٔ پایان هنر هگل را در هیئت فروپاشی هالهٔ فراطبیعی اثر با تکیه بر مقولات فلسفی و انسان‌شناختی چون ساحت قدسی، اکنونیت اکنون و هالهٔ قدسی تبیین کرد و از این رهگذر ضربهٔ چهارمی را که این تکنولوژی بر پیکر هنر دیرین وارد کرده بود، با بیانی شیوا تشریح کرده است. بدیهی است که این ضربه بر تمامیت هنر دیرین نواخته نشد، بلکه اثر آن در کلیهٔ شئون اجتماعی و سیاسی زندگی انسانهای امروزی به وضوح ملاحظه می‌شود.

بنیامین مدعی است که با فروریزی هالهٔ قدسی اثر هنری، هنر به طور کلی ماهیت و منشأ انقلابی به خود گرفت. هالهٔ قداست اثر هنری این پدیده را دور از دسترس و اسرارآمیز جلوه می‌داد و امکان نزدیکی به آن برای قشرهای زیرین جامعه فراهم نبود. به همین دلیل اثر هنری در آن دوره ارزشی آیینی به خود می‌گرفت. بنیامین می‌گوید با ظهور فناوری تولید انبوه، آثار هنری رفته‌رفته هالهٔ فراطبیعی خود را از کف دادند. به ویژه در پرتو اختراع چاپ سنگی و بعدها عکاسی در قرن نوزدهم این فرایند به دو صورت تسریع گردید؛ نخست از طریق تکثیر انبوه و ارزان آثار هنری و دوم با ظهور صورتهای جدید هنری از جمله سینما و بعد رادیو و تلویزیون. در حقیقت، در سایهٔ تکثیر انبوه آثار هنری رفته‌رفته اصل این آثار اعتبار پیشین خود را از کف داد و روگرفت اولویت یافت. در واقع اثر هنری پیشین مودی به وجهی وحدت زمانی و مکانی می‌گردید و همین امر اصالت آن را تضمین می‌کرد. اما با ظهور و گسترش تکنولوژی تکثیر انبوه، فرایند گرته‌برداری زمینهٔ دسترسی همگان به آثار برجسته هنری را فراهم نمود و همین امر به بروز انقلابی در گسترهٔ فرهنگ و هنر منجر گردید و از این رهگذر

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

شکاف عمیق میان هنرمند و مخاطب از میان رفت.
بنابرایـن، عصر نوینی آغاز گردید که در آن شـیوه‌های دیریـن تولیـد و مصرف جای خـود را به گسـترهٔ نوین ارتباطـات داد. در این گسـتره صورتهای پیشـین جای خود را به عصر پیوسـتگیها و بازخورد، بخشید. انسان امروزی در قلمرو وجد و جذبهٔ ناشی از مناسبات ارتباطی زندگی می‌کند. لـذا درک و دریافت او از زمان و مکان به کلی دگرگون شده اسـت. واقعیت امروزه در برخورد با جهان خـارج صورت نمی‌پذیـرد، بلکـه آن را بر صفحهٔ تلویزیـون، پردهٔ سـینما یـا صفحهٔ رایانـه قابل ملاحظه می‌گردانـد. در قلمـرو برخـورد دیـداری ما بـا واقعیت مجـازی، معنای واقعیت عینی دسـتخوش تحول گردیده اسـت. به تعبیـر دیگر، امـروزه حاد واقعیت[17] جانشـین واقعیت عینی پیشین گردیده است. حاد واقعیت وضعیت تازه‌ای برای بشر امروز به وجود آورده است. بدین معنا که حـد فاصل میان واقعیت و خیـال و حقیقت و مجاز از میان رفته و به طور کلی کشـش و کوشش قبلی میان این دو طیف معدوم گردیده اسـت. لذا آنچه پدیدار می‌شود، دیگر مسـتلزم توجیه و تبیین منطقی نمی‌تواند بود. اینها همه پیامد پدیده‌ای است که والتر بنیامین آن را در نظریهٔ بازتولیـد و تکثیـر انبـوه مکانیکی خود بـه وضوح تبیین کرده بود.

17. hyperreality

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

Benjamin, Andrew and Osborne Peter(ed.). (1994), *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, London, Routledge.

Cohen, Margaret.(1993), *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrenlist Revolution*, Berkley, CA, University of California Press.

Eagleton, Terry. (1982), *Walter Benjamin, or towards a Revolutionary Criticism*, London, Verso.

Freud, Sigmund. (1953-1964), *Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Frude*, Ed. James Strachey, Vols. 24, London, Hogarth Press.

Harrison, Charles.(ed). (1998), *Art in Theory 1815-1900*, London, Blackwell Publishers.

Mc Cole, Jhon. (1993), *Walter Benjamin and Antinomips of Tradition*, Ilhaca. NY Cornell University Pres.

Nägele, Rainer. (1991), *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and Science of Modernity*, Baltimore, MD. Johns Hopkins University Press.

Scholem, Gershom. (1982), *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, London, Faber & Faber.

Wolin, Richard. (1994), *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption*, New York, Colombia University Press.

Walter Benjamin. (1969), *Illuminations*, ed. and with an Introduction by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, New York, Schocken Books.

_____. (1996), *Selected Writings*, Volume 1. 1913-1926. eds. Marcus Bullock and Michel W. Jennings, Cambridge, Harvard University Press.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نقد هنری تئاتر و تفاوت آن با نقد ژورنالیستی و نقد آکادمیک

دکتر قطب‌الدین صادقی
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر
و معماری دانشگاه آزاد اسلامی
ghotbedinsadeghi@yahoo.com

تاریـخ دریافت مقالـه: ۸۷/۷/۳
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۷/۸/۲۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

تقسیم‌بندی نقد تئاتر به سه بخش: ژورنالیستی، آکادمیک و هنری از ماست، اما باید یادآوری کرد که پیش‌تر، دو منتقد بزرگ و بلند آوازهٔ اروپا، لوسین گلدمن[1] و رولان بارت[2] در مباحث کلی نقد ادبی، دو دسته نقد را از هم متمایز کرده‌اند. گلدمن در برابر نقد آکادمیک، نقد تکوینی را مطرح می‌کند و بارت در تحلیلی دیگر نقد آکادمیک را در برابر نقد تفسیری قرار می‌دهد. به هر حال، مبحث ما در مقولهٔ نقد تئاتر با مباحث آنان کاملاً متفاوت است.

در این پژوهش، فرضیهٔ ما این است تا با تشریح کارکردی بودن نقد هنری تئاتر، نشان دهیم چنین نقدی نسبت به نقد ژورنالیستی که تبلیغی، سطحی و مصرفی است، یا نقد آکادمیک که خنثی و فاقد پیوند با فعالیتها و مسائل زندهٔ روز است، ویژگیهای بسیار متفاوتی دارد. اهمیت و جایگاه ویژهٔ این نقد اقتضا می‌کند که با حقیقت و راستی همواره سه عامل اصلی موجودیت نمایش، یعنی نمایشنامه، اجرا و تماشاگران را یکجا در نظر گیرد، تا هم در جهت رشد زیبایی‌شناسی و توسعهٔ زبان هنری تئاتر روزگار خود گام بردارد و هم در جهت توسعهٔ اندیشهٔ انتقادی دورانی که در آن به‌سر می‌برد. برای نیل به این اهداف منتقد راستین هنر نمایش باید دارای سه ویژگی: دانش، استنباط و وجدان حرفه‌ای باشد.

واژگان کلیدی:

پیش فرض، تحلیل روشمند، بازخوانی، تفسیر، مضامین پنهانی، تحلیل ساختاری، تئوری تجریدی، استنباط، وجدان بیدار، استعاره‌های درونی.

I. Lucian Goldman
II. Roland Barthes

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

یکی از راههای ارزندهٔ نظم و معنا و شور بخشیدن به فعالیتهای نمایشی در هر دوره‌ای نقد و اشاعهٔ فرهنگ نقد است، زیرا با نقد مرزهای نوین اندیشه و معرفت را می‌توان تجربه کرد و از باورهای سطحی و فعالیتهای فرهنگی سبک، به نوعی معرفت علمی و گسترده و هنری ریشه‌دار رسید و چون جوهر کار منتقد در نهایت تمیز و تشخیص سره از ناسره است، کلاً دیدگاه منتقد را می‌توان نوعی «گسست باوری» در جامعهٔ مدرن دانست که در نهایت بحرانی جدید در عقلانیت دورهٔ خود به وجود می‌آورد و این برخلاف رویکرد جوامع سنتی است که در آن اساس نگرش بر پدیده‌ها را نه بر «تمایز» بلکه بر «وحدت» می‌گذارند. گفتن ندارد که نقد در چنین جامعه‌ای با این ویژگی، کلاً بی‌معناست و در عمل «نقد» به «کاریکاتور نقد» تبدیل می‌شود.

کوشش ما در این گفتار این است که با تعریفی درست از نقد هنر نمایش، جایگاه و عملکرد آن را در رشد و بالندگی فرهنگ نوین نمایشی دوران خود تشریح کنیم و بگوییم مهم‌ترین کار منتقد آن است که معنا نباید بی‌معنا، هنر نباید ابتذال و راستی نباید دروغ جلوه داده شود.

در مورد خود مفهوم نقد نمایش، که بررسی و موشکافی دوبارهٔ خلاقیتهای نمایشی دیگران است، باید گفت کلاً کار نقد تشریح عناصر مختلف اثر، توضیح رابطهٔ متقابل آن عناصر بر یکدیگر و در نهایت توصیف تأثیری است که سرانجام آن، اثر بر مخاطب می‌گذارد و همهٔ سخن ما این است که این «بررسی و موشکافی» دوباره را که به روشهای مختلف صورت می‌گیرد، توضیح دهیم و بگوییم کدام روش درست و کدام روش نادرست است.

از دیدگاه ما نقد تئاتر سه شکل یا سه روش متفاوت دارد:

۱. نقد ژورنالیستی؛

۲. نقد آکادمیک؛

۳. نقد هنری.

نقد ژورنالیستی

نقد ژورنالیستی ماهیتی گزارش‌گونه و تبلیغی دارد و پیش از آنکه امری فرهنگی به حساب آید، بیشتر امری تجاری است. هدف از نگارش و انتشار این نقد در بهترین حالت، هدایت یا

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سوق دادن تماشاگران برای خریدن بلیتهای یک نمایش؛ و در بدتریـن حالت، جلوگیـری از کامیابی تجاری آن و رویگردان کردن تماشـاگران بالقـوه از دیدنِ آن نمایش اسـت. کار این «گزارش‌نویس» این است تا به قول رولان بارت دائماً «ترجمه» کند. او آنچه را دیده یا شنیده است، پـس از افزودن احساسـش، گزارش یـا «ترجمه» می‌کند (Barthes, 1964, p. 255).

مهم‌ترین ویژگی او بینش کوتاه و بسته و محدود اوست. از آن بدتر، گزارش او به شدّت شتاب‌زده و سطحی است و بنیـان مطالبش بر احسـاس صرف و خالص اسـت که گهگاه با نظریاتی سـطحی، پراکنده و بی‌ربط تزیین شده اسـت. بدتر از همه آنکه ایـن گزارش‌نویس در چارچوب کلیشـه‌های ریز و درشت گذشـته زندگی می‌کند و از هر نوع شـکل، فکـر و ابتکار تازه وحشـت دارد. این ویژگی کلیشـه‌باوری کلاً به او هویتی سرشـار از پیش‌داوری و پیش‌فرضهای تردید ناپذیر می‌بخشد. بدیهی است با این روش او از هر اندیشه و ابداعی، تصوری ناقص، ناکافی و سخت عامیانه دارد. بنابراین، در نوشته‌هایش هیچ کار دیگری جز بازسازی ذهنیات عوامانه و کهنه نمی‌کند. از همین رو، فهم و درایت او از اثر هنری گاه در حد و اندازهٔ یک تماشاگر معمولی هم نمود نمی‌یابد.

این «شـبه نقد» کـه دارای ماهیتی «مصرفـی» و «فوری» اسـت، زمانـی تلخ‌تـر و زمخت‌تر می‌شـود که بـه دلیل خوش‌خدمتی نویسـنده بـه این یـا آن «دولت»،یا فلان و بهمان «جناح»، «گرایش» یا «دستگاه» نوشته‌ای از آب در می‌آید، که در دو حالت افراطی «ستایش» یا «فحاشی» سیر می‌کند و از این نظر به شدت «احساسی»، جانب‌دارانه، و باز هم سرشـار از پیـش‌داوری و تبلیغ ظاهر می‌شـود. در اینجـا منتقد دیگـر مُبلّغی فاقد دیدگاههـای هنری نو، پیشرفته و تحلیلهای رَوِشمند است. او ابزاری است فاقد استقلال رأی و اندیشه. کارمندی است مؤدب و مطیع که جز اشـارهٔ مدیر یا سـفارش‌دهنده، ارزشی نمی‌شناسد. بنابرایـن، نقد او به سـود فرد یا جناح خاصی نوشـته و چـاپ می‌شـود و به همیـن دلیل نقـدش کاریکاتـور نقد اسـت، زیرا مخدوش‌کنندهٔ ارزشهاسـت. ناگفته پیداست اطلاعـات او از اثر ناقص، تحریف شـده و به شـدّت غیر مسـتدل است. زبان غالبی هم که او در نوشته‌اش به کار می‌گیرد، معمولاً سرشار از تهمت، ناسزا، افترا و فحاشی است. گستاخی مهم‌ترین ویژگی زبان این شبه نقد است. بنابراین، جنبه‌های متعدد چاپلوسـی و تملق یا فحاشـی و تبلیـغ چنین نوشـته‌هایی، باعث می‌شـود کـه دروغ و باندبازی از هر پاراگراف آن فریاد بزند و کلاً نوشـته‌ای چنین، نه شـیرین و خواندنی، بلکه به شدت عبوس و تلخ بنمایـد و در نتیجـه فضای نیم‌بند هنـر و فرهنگ ما را از آنچه هست، تلخ‌تر و ناامن‌تر جلوه دهد.

روش زشـت و نکوهیدهٔ دیگری که این «نقد ژورنالیستی» بـرای تخریـب ارزشـها و ناامن کـردن فضـای هنری ما همواره در پیش می‌گیرد، اغلب سکوت موذیانه و بایکوت سـازمان‌یافتهٔ آن بـه هنگام اجـرای آثار هنـری، جدّی و خلاقانهٔ کسـانی اسـت که منتقد روزنامه با آنها همخوانی فکری و مردمی ندارد؛ به گونه‌ای که در طول زمان اجرای نمایـش نه نقدی نوشـته می‌شـود، نه گزارشـی به چاپ

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

می‌رسد و نه حتی درج خبری کوتاه از روی صحنه رفتن یا به پایان رسیدن اجرای نمایش در آن وزین‌نامهٔ باندباز به چشم می‌خورد.

بنابراین، روشن است که این شبه نقد ژورنالیستی هیچ تعهد صنفی، اخلاقی یا اجتماعی خاصی نسبت به هنر نمایش و جامعهٔ تئاتری دوران خود ندارد و تنها کارش قطع کردن راههای ارتباطی اثر هنری و خالق آن با مردم و تماشاگران است؛ به گونه‌ای که نوکر صفتی، مطلق‌زدگی و داوریهای شتاب‌زدهٔ منتقدی از این دست باعث می‌شود تا نتیجهٔ کارش چیزی جز ضعیف‌کشی یا کرنش در برابر بزرگان نباشد، زیرا به قول ناتالیا گینزبورگ[1]، او کسی نیست که نقدش کمک‌مان کند تا از آنچه هستیم تواناتر و نیرومندتر باشیم، او فقط می‌خواهد ما، «چیز دیگری» شویم که او دوست دارد (گینزبورگ، ۱۳۷۰، صص۳۷-۳۶).

بدبختانه چنین منتقدی هیچ چیز را در جایگاه خود و مناسبات آن درک نمی‌کند و هیچ «بد»ی را از «بهتر»ی تمیز نمی‌دهد، زیرا مقولهٔ نمایشی و کلاً هنر برای او «کالا»ست نه فرهنگ و وسیله است و نه هدف.

نقد آکادمیک

نقد آکادمیک بر خلاف نقد گزارش‌گونهٔ ژورنالیستی که سخت احساسی، چرب زبان، عوامانه و بدون مهارتهای ادبی است، اساساً نقدی است متین، وزین و دارای تواناییهای زبانی و اصطلاحاتی دانشگاهی و ادبی و فلسفی که از دایرهٔ شناخت روزمرهٔ اغلب تماشاگران معمول نمایش به‌دور است. این نقد به اثر نمایشی نه چون یک پدیدهٔ زندهٔ اجرایی، بلکه همچون متنی ادبی و نوشتاری می‌نگرد که نزدیک شدن به آن تجربه و تخصص ادبی- دانشگاهی خاصی را می‌طلبد که در همهٔ سنتهای تاریخ ادبیات نمایشی ریشه دارد و سخت وابسته به ویژگیهای سبکی و تاریخی خاصی است که اثر در چارچوب و شرایط آن پدید آمده است. منتقد، نقد خود را چون پژوهشی جدّی و بی‌آزار ـ که اغلب هم فاقد هر گونه پیوند و رابطهٔ ملموس با وضعیت تاریخی ـ اجتماعی ویژه‌ای است که نمایش در آن اجرا شده، می‌نویسد. این نقد سرشار از بررسیهای روانشناسانهٔ شخصیتها، تحلیل رابطهٔ شکل و محتوا، ظرافتهای زبان نوشتاری، درون‌مایهٔ اثر و ویژگیهای ساختار دراماتیک نمایشنامه است و منتقد این کار را به یاری واژه‌نامه‌های خاص و اصطلاحات فنی و اغلب خارجی انجام می‌دهد و هیچ کاری به تفسیر روز یا قدرت تطبیق آن با وضعیت اجرایی و بازخوانی نوینش ندارد.

این نقد کاری به تربیت ذوق و تلطیف عواطف تماشاگران ندارد و هدفش افزایش آگاهیهای مردم از هنر نمایش نیست. مبارزهٔ او نه علیه ساده‌پسندیِ عوامانه در جریان خلاقیتهای نمایشی، که مقابله با نوگرایی و پاسداشت ارزشهای تثبیت شده، تابو وار و مقدس گذشته است. شخصاً منتقدی می‌شناختم که

1. Natalia Ginzburg

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از ایبسن[۲] به این سو هیچ درام‌نویسی را قبول نداشت و دشمن بی‌رحم بکت[۳]، ژنه[۴] و یونسکو[۵] بود و *فن شعر* ارسطو بزرگ‌ترین مرجع و منبع او به حساب می‌آمد.

پیداست خواندن نقدهایی از این دست که مأخذ نقد آنها نه اجرا بلکه تنها متن نمایشنامه است، هیچ تصور پویا و زنده‌ای از ابعاد واقعی نمایش روز را در بر ندارد. لذا این نقد به شدت اسیر ارزشهای قدیم آکادمیک و تحلیلهای مبتنی بر نگرشهای کهن و زیباشناسی کلاسیک نهفته در کتابها و خاص کلاسهای دانشگاهی است. این نقد همچون پاسبانی محترم، حافظ ارزشهایی است مقدس‌مآب، کم خون و بسیار کتابی که نه اعتنایی به تجربیات نوین دارد و نه نیازمند پیوند دادن خود با جریانهای مترقی و پیشرو زمانه است. بنابراین، نه کنجکاو است نه پژوهشگر؛ و به جای طراوت و کشف معانی نهفته، بیشتر مدافع روشها و سبکهای قدیم و راههای هزار بار رفته است. از این نظر فاقد ظرافت و تازگیهای تحقیق است و در بیان مطالب هیچ شیوهٔ دلپذیری در هدایت خواننده از اندیشه‌ای به اندیشه‌ای عمیق‌تر تا ژرف‌ترین لایه‌های فکری ندارد و فقط در حد تشریح اصول ظاهری کهن متوقف شده است.

نوع دیگری از این نقد لباسی از فخر و غرور تئوریهای جدید و «اصول و زیباشناسی نو» همراه با زرق و برق یافته‌های پست-مدرنیستی در بردارد، و در به کارگیری اصطلاحات فرازبانی[۶]، مینی‌مالیستی[۷]، تئوری مؤلف، جدول آکتانسیل[۸] و اندیشه‌های سوسور[۹]، بارت، امبرتواکو[۱۰]، لئوتار[۱۱]، گادامر[۱۲] دریدا[۱۳] و دیگران گاه چنان راه افراط و تفریط می‌رود که تماشاگران معمولِ نیازمندِ هدایت و راهنمایی را که تشنهٔ دانستن هر چه بیشتر درباره نمایش‌اند، سردرگم و از هر چه هنر است، سیر می‌سازد. به ویژه که زبان «شبه‌ترجمه‌ای» و ناسفتهٔ اینان را که گاه بسیار «فضل‌فروشانه» و گاه بسیار «ناتوان و عقیم» است، کسی نه در می‌یابد و نه بر می‌تابد. این نقد بسیار «تجریدی»، سخت تئوری‌وار، و بیش از حد پرگوست و دربارهٔ پاره‌ای جزئیات چنان مته به خشخاش می‌گذارد که ما گاه فراموش می‌کنیم خود نقد وسیله یا زبانی است شفاف، صریح و قاطع که باید به یاری آن، صمیمانه و بی‌تزلزل در پی بیان اشتباهاتمان برآییم و دانسته‌هایمان را محک بزنیم.

ایراد دیگری که می‌توان فوراً بر این گونه نقد وارد کرد، دوری آنها از تجربیات صحنه‌ای و کلیهٔ تکنیکهای دیداری و شنیداری است که هنگام اجرا به یاری متن می‌آیند و اتفاقاً اگر سخنی هم در این باره بگویند، از سنخ همان زبان تجریدی بدون شناخت ملموس و عینی آن عناصر است و باید افزود اساساً نقد آکادمیک چون جای نقد و نظریه را با هم اشتباه گرفته است، «قرائت متنی» را همان «قرائت صحنه»‌ای می‌داند، و سرچشمهٔ الهامات و انگیزه‌های

2. Henrik Ibsen
3. Samuel Beckett
4. Jean Genet
5. Eugène Ionesco
6. Meta- Language
7. Minimalism
8. Le Schéma Actantiel
9. Saussur
10. Umberto Eco
11. Jean-Francois Lyotard
12. Hans-Georg Gadamer
13. Jacques Derrida

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هنرمند و تأثیر کار او بر اقشـار تماشـاگر را نیز به سود یـک تحلیل سـاختاری- تجریـدی نادیده می‌گیـرد، زیرا همچـون نقد ژورنالیسـتی ـ و این بار بـا توجیهی دیگرـ در اینجـا نیز پیش‌داوری مقدم بر واقعیتهاسـت و ذوق و سـلیقه و تربیت منتقد تئـوری‌زده، برتر از هر گونه ابداع و نوآوری کارگردان یـا خلاقیتهای هنری و اصیل گروه اجرایی است.

شـاید وجه تشـابه دیگر نقد آکادمیک با نقد ژورنالیستی را باید در این دانسـت که در هـر دو روش، منتقد بیرون از چارچوب فعالیتهای نمایشـی و خانوادهٔ تئاتر ایستاده اسـت و از بیرون بـه درون فرهنگ تئاتـر و امکانات آن می‌نگـرد و ارتباطـش با این هنر، به همین دلیل نسـبتاً به دور از واقعیتهای آن است.

نقد هنری

نقـد هنری مصـداق این گفتـهٔ نیچه در *چنیـن‌گفـت زرتشـت* اسـت که می‌گویـد: «ارزیابی آفریدن اسـت. تنها از راه ارزیابی درسـت است که ارزشی هست، زیرا بدون ارزیابی، گردوی هستی پوک خواهد بود» (نیچه، ۱۳۷۰، ص۸۱).

برخـلاف نقـد احساسـی و سـلیقه‌ای ژورنالیسـتی، و نیـز نقد بیـش از حد کهن یـا تجریـدی آکادمیکی که رویکردی ادبی نسـبت به نمایش دارد، در نقد هنری به جای سلیقه، دانش و به جای برخورد ادبی و تجریدی، تحلیـل آگاهانـهٔ تأثیـرات متقابل و ارگانیک سـه عامل اصلی نمایش یعنی «نمایشـنامه»، «اجرا» و «تماشـاگر» را در نظـر می‌گیرنـد و هیچ‌یک را نیز بـدون دیگری نه می‌فهمند و نه بررسی می‌کنند.

در اینجا کار منتقد نه ستایش و فحاشی، یا بحثهای ادبی و فضل‌فروشـانه، بلکه افشای مضامین پنهانی و جوهرهٔ زیبایی‌شناسی و سـاختاری اثر، هم در بُعد نوشتاری و هم در بُعد کارگردانی آن اسـت؛ مضامینی که ای بسا از نظر خود نویسنده و کارگردان نمایش نیز پنهان مانده‌اند و فقط از طریق درک اثر نمایشی در تمامی ابعاد صحنه‌ای آن است که معنای جوهر ذاتی آن نمایان می‌شود، و این به دسـت نمی‌آید مگر از طریق بحث توامـانِ نقد تماتیک (کشـف معانـی و اسـتعاره‌های درونی موضـوع) و نقد سـاختاری (بررسـی نظامـی از نشـانه‌های کارکردی) اجـرای نمایش، و نقد اجتماعی (درک اثر توسـط جامعه و مخاطـب). از ایـن نظر منتقـد فاقد هر گونـه تعصب و پیـش‌داوری اسـت و بیش و پیش از هر چیز بینشـی باز دارد و آمـادهٔ دیـدن و فهمیـدن هر کار متفاوتی اسـت. اسـاس کار او نـه «داوری» بلکه توضیـح دادن و متقاعد کردن دیگران با اسـتدلال و منطق اسـت. او با دانشی که دارد، خـوب می‌دانـد باید با شـیوهٔ نـگارش محکم خود توجه و اشتیاق دیگران را برانگیزاند.

بنابرایـن، او ابتـدا بـا توضیح ارزشـهای نمایشـنامه و هـدف و نیّـت نویسـنده، و سـپس خلاقیت و ابـداع کار صحنـه‌ای کارگردان، می‌کوشـد تا نتیجـهٔ نهایی نمایش را که برخاسـته از تفکر و انتخـاب کارگردان، طراحان و بازیگران اسـت، به خوبی درک و تشریح کند، چون نیک می‌دانـد بـرای داوری هرگونه نمایش نخسـت باید وارد برداشـت و تفکر کارگـردان و زیبایی‌شناسـی ماحصل

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کار او شد، نه اینکه بدون توجه به واقعیتهای اجرا و فکر کارگردان، تنها استنباطهای خود از متن را به خوانندگان القا کرد.

بنابراین دانش نخستین ویژگی لازم برای یک منتقد توانا و خلاق است. دانش او البته فقط محدود به اطلاعات جامع او دربارهٔ تاریخ تئاتر و ادبیات دراماتیک نیست. او همچنین باید از همهٔ روشهای هنری و تکنیکهای عملی تئاتر و عناصر اجرایی صحنه با اطلاع و دارای تجربیاتی نزدیک و مستقیم با خلاقیتها و امکانات گوناگون کار صحنه‌ای باشد. بی‌تردید، شناخت محیط اجتماعی، خلقیات مردم، فرهنگ و انتظارات توده‌های مردم از مقولهٔ هنر نمایش، و نیز آگاهی از ضروریات و بحرانهای جامعه بخشی از دانش منتقد به حساب می‌آید که در فرهنگ نمایشی هر دوره‌ای بازتاب مستقیم دارند.

ویژگی دوم کار یک منتقد هنری مسئول، بدون هیچ تردیدی قدرت استنباط اوست. این درک نیرومند منتقد هنری است که سبب می‌شود تا استعدادها، ظرافتها و خلاقیتها شناسایی و معرفی شوند. درک درست منتقد سبب می‌شود سره از ناسره تمیز داده شود و معانی آشکار شوند تا به گفتهٔ ژان کوکتو[14] مردم باید شاهکارها را بشناسند تا با آثار دست چندم آنها را نفریبند (Fraigneau, 1957, p. 117). اوست که با روشن‌بینی و صداقت مردم را متوجه زیباییهای هنر نمایش می‌سازد، باورهای غلط مردم را تغییر می‌دهد و شیوهٔ درک درست نمایش را به همگان می‌آموزد. او با تشریح دریافتهای هوشمندانهٔ خود، همهٔ خوانندگان خود را به داور و منتقد تبدیل می‌کند، نه اینکه خود به تنهایی داوری کند. بنابراین، او با درک و استنباط عمیق و آرام و هوشمندانه‌اش می‌تواند زبان و معیارهای شناخت هنر نمایش را در سطح جامعه پراکنده سازد و با این کار هر گونه پیشداوری و سطحی‌نگری را از بین ببرد و در نتیجه دایرهٔ فرهنگ عمومی دوران خود را اندکی وسیع‌تر گرداند.

ویژگی سوم کار یک منتقد هنری وجدان شغلی اوست. او با درک درست اوضاع اجتماعی تئاتر و شرایط کار گروهی که دست به خلاقیت زده است، کوشش می‌کند تا همهٔ تنگناهای کاری، مالی و اجتماعی گروه را بشناسد و با لحنی دوستانه همچون دوست و یاور آنها، و نه دشمن و رقیب، ظاهر شود، تا بتواند احساس و روح تماشاگر و هنرمند را با قدرت و خلوص برانگیزد.

کوشش منتقد هنری همواره این بوده است تا با قدرت انتقال ارزشهای هنری به جمع، عشق و احترام به هنر نمایش را نزد همگان به وجود آورد و در نتیجه محیط کار نمایش را بارور، زنده و ارزشمند نگه دارد. او خوب می‌داند که هرگز نباید بیهوده حاشیه برود و جزئیات را عمده و اصول عمده را جزئی جلوه دهد. او به نیکی می‌داند هدف بزرگ او ایجاد یک پل ارتباطی سالم و فرهنگی بین گروه مجریان هنر نمایش از یک سو، و گروه مخاطبان از سوی دیگر است. بنابراین، او کاتالیزوری فرهنگی و یک واسطهٔ

14. Jean Cocteau

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

معتبـر اجتماعی برای ایجاد تفاهم، نزدیکی و همدلی بین هنـر نمایش و مردم اسـت. تعهد بزرگ منتقـد، بی‌گمان آموزش و تربیت یک نسـل جسـور و آگاه از تماشاگران جدّی اسـت، زیرا تا تماشـاگری نباشـد، اصولاً تئاتری وجود نخواهد داشـت. بنابراین، او رقیب‌وار رو در روی تئاتـر نایسـتاده، بلکه بـدون غوغا و بـرادروار در کنار نهاد تئاتر و همهٔ خلاقیتهای اصیل و شـاعرانهٔ هنرمندان آن ایسـتاده اسـت و بر سیاسـتهای غلـط، عوام‌فریبی، حقه‌بازیها و سوء اسـتفاده‌های گوناگون از این هنر، هر وقت و هر جا که لازم باشـد، با صداقـت و اعتقاد کامل، سخت می‌تازد.

نتیجه

هراکلیتـوس[15] بـر ایـن باور اسـت کـه: «شـخصیت هـر کـس، تقدیر او و عیـن ایدئولـوژی اوسـت» (Warburg, 2007, p. 53). درمورد منتقـد نیز کـه به قـول رولان بارت کسـی اسـت کـه کارش فهمیـدن و فهماندن اسـت (Barthes, 1957, p. 37)، باید گفت تقدیر او در داشـتن دانش، اهمیت قائل شـدن برای هنر نمایش و دسـت‌اندرکاران آن، ایجـاد ارتباط با مـردم، فهمیدن مسـائل و خلاقیتها، داشتن حُسن نیت، و آخر سر قدرت انتقال همهٔ یافته‌ها و داشته‌هایش به دیگران است.

برای او چه تقدیر دیگری جز «وجدان بیـدار» دوران خود بودن را می‌توان تصـور کرد؟ او وجدان بیدار اسـت، همان‌گونه که برشت[16] او را آموزگار توده‌هـا و ناتالیـا گینزبـورگ پـدری قاطـع و بی‌تزلـزل می‌نامد. بی‌گمان او وجدان، پدر و آموزگار اسـت، چون عمق اندیشـهٔ نمایش را بی‌کژی توضیح می‌دهد، بزرگی و دسـتاورد فنی آن را تشـریح می‌کند، زیبایی ناشـی از سـحر جادویش را برملا می‌سـازد، و سـرانجام در پی گواهی دادن تأثیر آن بر مردم بر می‌آید. به درستی او تا چنین نباشد، هرگز نمی‌تواند در لحظه‌ای و به روشنی هم بـر هنرمندان هم بر مدیران و هـم بر مردم تأثیر بگذارد. به گمان ما تنها کسی که بتواند بر این هر سه، مؤثر باشد منتقد راستین است.

15. Heraclitus
16. Bertolt Brecht

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

بارت، رولان. (۱۳۶۸)، *نقد تفسیری*، ترجمهٔ دکتر محمد غیاثی، چاپ دوم، تهران، انتشارات بزرگمهر.

کادن، جی ـ ای. (۱۳۸۰)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، نشر شادگان.

گلدمن، لوسین. (۱۳۶۹)، *نقد تکوینی*، ترجمهٔ دکتر محمد غیاثی، تهران، انتشارات بزرگمهر.

ـــــــــــــ. (۱۳۷۶)، *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران، نشر چشمه.

گینزبورگ، ناتالیا. (۱۳۷۰)، «اشکهایمان را پاک کنیم و نقدها را برتابیم» ترجمهٔ هاله فاطمی، *زن روز*، ش ۱۲۳۱، تیرماه.

لوکاچ، جورج. (۱۳۷۹)، *نویسنده، نقد و فرهنگ*، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران، نشر دیگر.

نیچه، فردریش. (۱۳۷۰)، *چنین گفت زرتشت*، ترجمهٔ داریوش آشوری، چاپ هفتم، تهران، انتشارات آگاه.

واردل، ایرونیگ. (۱۳۸۳). *نقد تئاتر*، ترجمهٔ فرشید ابراهیمیان، تهران، نشر قطره.

Banu, Georges. (1984), *Le Théâtre, Sorties De Secours*, Paris, Aubier.

Barthes, Roland. (1957), *Mythologies*, Editions Du Seuil, Paris.

_____. (1964), *Essais Critiques*, Editions du Seuil, Paris.

_____. (1970), *S/Z*, Editions Du Seuil, Paris.

Dort, Bernard. (1967), *Theatre Public*, Seuil, Paris.

_____. (1971), *Theatre Réel*, Seuil, Paris.

_____. (1979), *Theatre En Jeu*, Seuil, Paris.

Fraigneau, André. (1957), *Jean Cocteau*, Écrivains De Toujours, Seuil, Paris.

Sandier, Gilles. (1982), *Theatre En Crise*, Grenoble, Editions La Pensée Sauvage.

Thibaudat, Jean-Pierre. (1989), *Chroniques D,un Chasseur D,oubli*, Christian Bourgois Editeur, Paris.

Warburg, Aby. (2007), *La Naissance De Vénus*, Trauit De L'allemand Par Laure Cahen-Maurel, Editions Allia, Paris.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بخش دوم، نقدنامه

این شماره:

نقد هرمنوتیک هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نظریه و نقد هرمنوتیک

یکی از نظریه‌ها و نقدهای مهم هنر و ادبیات، نظریه و نقد هرمنوتیک است که خوشبختانه، دربارهٔ آن مطالب زیادی در کتابها و نشریات و... ارائه شده است. کاربرد فراوان واژهٔ هرمنوتیک از گذشته تاکنون باعث چندمعنایی این واژه شده و همین مسئله تحقیق در این خصوص را با دشواری مواجه ساخته است. چندمعنا بودن این واژه بیانگر انواع کاربردهایی است که از این واژه صورت گرفته و می‌گیرد. از هرمنوتیک به عنوان نگرش، دانش، روش و هنر ویژه‌ای نام برده شده است که به درک و فهم جهان، انسان و متن می‌پردازد. همچنین تقسیم‌بندیهای گوناگونی در خصوص هرمنوتیک از نظر تاریخی، موضوعی و حتی جنس و طبیعت آن صورت گرفته است که این نیز به نوبهٔ خود موجب دشواری تحقیق در این خصوص می‌شود. هرمنوتیک گاهی به لحاظ تاریخی به دوره‌های باستانی، میانه و مدرن تقسیم می‌شود و گاهی نیز با توجه به موضوع، به کلاسیک، فلسفی و انتقادی. از دیدگاهی دیگر، هرمنوتیک می‌تواند به گونه‌های مؤلف‌محور، متن محور و مخاطب‌محور نیز تقسیم شود.

این نوشتار می‌کوشد ضمن ارائهٔ تصویری کلی از هرمنوتیک و در نظر گرفتن فرایند زمانی رشد و توسعهٔ آن، بر نکات برجسته و مرتبط با هنر تأکید ویژه‌ای بنماید.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هرمنوتیک باستانی و میانی

واژهٔ هرمنوتیک از فعل هرمینویین[1] یونانی برگرفته شـده و بنیان اشـتقاقی مشترکی با هرمس[2]، الههٔ تفسیر دارد و از نظر معنایی نیز به‌گونه‌ای تنگاتنگ با آن مرتبط است. هرمس، الههٔ پیام‌آوری و در عین حال هم‌سـخن خدایان و آدمیان است. هرمس و هرمینیا در کتابهای افلاطون و ارسطو بـا معانی گوناگون همچون «گفتن»، «تبیین و تشـریح کردن» و حتـی «ترجمه کردن» و... به کار رفته‌اند.

تفسیر متون دینی به ویژه *انجیل* در قرون وسطا محور اصلی هرمنوتیک گردید. چنان‌که شناخت لایه‌های درونی کتاب مقدس رشـد روش تفسـیری را در این دوره موجب شـد. هر یک از ادیان و مذاهب به چندلایه‌ای بودن کتاب مقدس و داشـتن معانی متعدد ظاهری و باطنی باور داشـتند. بر اسـاس این نوع از هرمنوتیک، کتابهای مقدس دارای نمادها و نشـانه‌هایی هسـتند که در خود معناهایی ضمنی ذخیره کرده‌اند و فقط با تفسـیر و تأویل می‌توان آن معانی را رمزگشایی نمود. بنابراین، هدف هرمنوتیک در این دوره برملا کردن و کشف معنای نهفته در متن است. با این معنا و برداشـت از هرمنوتیک (کشف دلالتهای ضمنی و پنهان متنها) این واژه دارای تاریخی به قدمت تفکر و اندیشـهٔ بشری اسـت و چنان‌که ملاحظه می‌شود، همچون روشـی برای مطالعهٔ متنهایی به‌کار می‌رود که نیازمند رمزگشایی‌اند.

سـنت اگوسـتن[3]، از بزرگ‌ترین متفکران قرن پنجم مباحثی را مطرح می‌کند که بعدها اندیشمندان هرمنوتیـک مـدرن همچون هایدگر به آن توجه زیادی کرده و از آنها الهام گرفته‌اند. در این دوره شـخصیتهای برجسته دیگری همچون توماس اکویناس[4]، سنت ترز داویلا[5] و سن ژان دولاکروا[6] ظهـور کردند و به خوانـش باطنی کتاب مقدس روی آوردند و در گسـترش نگرشـهای باطنی و روشـهای تفسـیری نقش بسـزایی ایفا کردند. پـس از قرن چهاردهـم و با وقوع رنسـانس، این نگرش تفسیری و تأویلی قرون وسطا مورد تردید قرار گرفت. البته شخصیتهای بزرگی همچون

1. Hermenien
2. Hermes
3. Saint Augustine
4. Thomas Aquinas (1225-1274)
5. Sainte Thérèse d'Avila (1515-1582)
6. Saint Jean de La Croix (1542-1591)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مارسیل فیسین[۷] در قرن پانزدهم و پس از آن ظهور کردند که از استوانه‌های هرمنوتیک و نگرش هرمنوتیکی به‌شمار می‌آیند.

هرمنوتیک از رنسانس تا قرن نوزده

هرمنوتیک در قرن شانزدهم و با وقوع رنسانس از اهمیت بیشتری برخوردار گردید. به ویژه اینکه برای پروتستانها خوانشی دیگر از کتاب مقدس را در مقابل خوانش مسلط کلیسایی ممکن و میسر می‌ساخت. در نتیجه پروتستانیسم جهش قابل توجهی به هرمنوتیک دینی در غرب محسوب می‌شود و کوشش شد تا هرمنوتیک به عنوان یک روش علمی برای خوانش کتاب مقدس مورد توجه قرار گیرد. در همین خصوص، برای نخستین بار در سال ۱۶۵۴ واژهٔ هرمنوتیک به عنوان یک روش خوانش توسط دانهاور[۸] به‌کار گرفته شد. از نظر وی هرمنوتیک روش و تفسیری است که می‌تواند در همهٔ علوم مورد استفاده قرار گیرد. وی در کتاب *هرمنوتیک قدسی یا روش تفسیر متون مقدس* به این واژه می‌پردازد. به همین دلیل قرن هفدهم را می‌توان یکی از نقاط عطف هرمنوتیک قلمداد کرد.

هرمنوتیک در قرن نوزدهم نه فقط از خاستگاه خود یعنی متنهای مقدس خارج شد و همهٔ متون را در برگرفت، بلکه حتی از محدودهٔ متنهای نوشتاری نیز خارج شد و به عنوان روشی برای مطالعه کلیهٔ پدیده‌های قابل مطالعه مطرح گردید. در این میان می‌توان به دو چهرهٔ اصلی و کانونی یعنی اشلایرماخر[۹] و دیلتای[۱۰] اشاره کرد که اصول نوینی را برای هرمنوتیک طراحی کردند. با تلاشهای اشلایرماخر که اغلب وی را بنیان‌گذار هرمنوتیک جدید می‌دانند، هرمنوتیک از حوزهٔ صرف مطالعات دینی خارج شد و مورد استفاده سایر علوم قرار گرفت. به بیان دیگر، توسعهٔ هرمنوتیک از حوزهٔ خاص به عام تا حدود زیادی مرهون اندیشه‌های وی است. اشلایرماخر کوشید تا هرمنوتیک را به عنوان یک علم منسجم طراحی و معرفی کند. از نظر او، برای فهم بهتر متن باید به تجربهٔ ذهنی مؤلف رجوع کرد و هرمنوتیک باید امکان بازسازی چنین

7. Marsile Ficin
8. Dannhauer
9. Friedrich Schleiermacher
10. Wilhelm Dilthey

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تجربه‌ای را فراهم آورد. چنان‌که ملاحظه می‌شود، هرمنوتیک اشلایرماخر بیشتر به تأویل یعنی بازگشت به شرایط اولیه نزدیک است. به بیان دیگر، بیشتر بر مبنای فهم متن استوار شده است تا تفسیر آن.

ویلهلم دیلتای، نیز با تفکیک سرشت علوم انسانی از علوم طبیعی کوشید تا از هرمنوتیک به عنوان روشی در مطالعات علوم انسانی استفاده کند. در هرمنوتیک دیلتای تاریخ دارای جایگاهی ویژه است. مبحث تاریخ‌مندی وی با نظریات پوزیتیویستی در تقابل است، زیرا از نظر دیلتای تجربیات انسانی به محسوسات محدود نمی‌شود. وی نیز همانند استادش اشلایرماخر بر این باور بود که فهم چیزی جز بازسازی تجربهٔ مؤلف نیست. تفاوت میان این دو در آن است که اشلایرماخر بیش از دیلتای بر زبان تأکید می‌ورزید. نظریات این دو شخصیت زمینه را برای تحولی عمیق‌تر مهیا می‌کند که این تحولات در بستر تفکر و نقد پدیدارشناسی مهیا می‌گردد.

هرمنوتیک در قرن بیستم

هرمنوتیک در قرن بیستم بیش از قرنهای پیشین مطرح شد. در این قرن متفکران و اندیشمندان برجسته‌ای همچون هوسرل[11]، هایدگر[12]، گادامر[13]، یائوس[14]، ایزر[15]، ریکور[16]و فوکو[17]، دربارهٔ هرمنوتیک نظریات تازه‌ای ارائه کردند وآن را توسعه دادند و جریانات گوناگونی را به وجود آوردند که «دریافت» یکی از این جریانات نوین است. در این مختصر فقط به برخی از مهم‌ترین شخصیتها اشاره خواهد شد.

هایدگر

هایدگر با متمرکز نمودن پدیدار شناسی هوسرلی بر مسئلهٔ وجود به جای معرفت شناسی طرح نوینی درانداخت که هرمنوتیک فلسفی نام گرفت و خود جریانی گسترده در مطالعات هرمنوتیک به حساب می‌آید و بزرگ‌ترین شخصیتهای هرمنوتیک دهه‌های اخیر به همین جریان تعلق

11. Husserl
12. Heidegger
13. Gadamer
14. Hans Robert Jauss
15. Wolfgang Iser
16. Paul Ricoeur
17. Foucault

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

داشته‌اند. هایدگر در کتاب *وجود و زمان* به تفسیر و مطالعهٔ وجود انسانی یعنی دازاین می‌پردازد و روش رویارویی با آن را هرمنوتیک می‌داند. در اندیشهٔ هایدگر زمان و تاریخ دارای جایگاه خاصی هستند و انسان موجودی زمان‌مند و تاریخ‌مند است. بر اساس هرمنوتیک فلسفی، خود «فهم» و هستی‌شناسی «فهم» موضوع اصلی محسوب می‌شود و او نمی‌کوشد تا همانند گذشته روشهایی برای فهم ارائه کند، بلکه به این موضوع می‌پردازد که چگونه فهم حاصل می‌گردد.

گادامر: نگرش هرمنوتیک و موضوع دریافت

گادامر نقشی کانونی در هرمنوتیک مدرن دارد. وی هرمنوتیک فلسفی هایدگر را گسترش داد و موجب شد تا هرمنوتیک به یکی از مهم‌ترین مکاتب فلسفی نیمهٔ دوم قرن بیستم تبدیل گردد. نظر گادامر در خصوص هرمنوتیک با توجه به تأسی وی به هایدگر بیش از معرفت‌شناسی به هستی‌شناسی مرتبط می‌شود. همچنین گادامر هرمنوتیک را که به فهم می‌پردازد، به یک موضوع عام فلسفه تبدیل کرد، زیرا از نظر وی تمام فلسفه می‌تواند از هرمنوتیک بهره ببرد. بنابراین از نظر وی هرمنوتیک یک مکتب یا جریان در کنار دیگر مکاتب و جریانات فلسفی نیست.

«فهم» یکی از موضوعات اصلی مورد نظر گادامر و از مباحث مهم هرمنوتیک است که گادامر در کتاب *حقیقت و روش* بدان پرداخته است. او در این کتاب از یک سو خود را در مقابل کانت[۱۸] و ذهنیت‌گرایی او و از سوی دیگر در مقابل دیلتای و روش هرمنوتیک او قرار می‌دهد. گادامر ضمن جست‌وجو برای حل مسئلهٔ فهم و گذر از نظریه‌های ذهنیت‌گرایانهٔ کانت، روش پیشنهادی دیلتای را نیز نمی‌پذیرد و آن را مورد نقد قرار می‌دهد. از نظر گادامر، گرچه دیلتای به تفکیک علوم انسانی از علوم طبیعی می‌پردازد و بر آن تأکید می‌ورزد، اما روشی که وی برای هرمنوتیک در علوم انسانی به‌کار می‌برد، به شدت متأثر از روشهای علوم طبیعی است. اختلاف دیگر گادامر و دیلتای، اهمیت زیادی است که دیلتای به روش می‌دهد، چنان‌که هرمنوتیک را بیش از هر چیز یک روش می‌پندارد. در صورتی که گادامر علی‌رغم اینکه هیچ‌گاه روش را نفی نمی‌کند، ولی آن

18. Imanuel Kant

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

را معادل هرمنوتیک نمی‌داند. به عبارت دیگر، برای گادامر حقیقت به طور الزامی با روش همراه نیست و همهٔ مسیرهای نیل به حقیقت روش نیست.

افق و امتزاج افقها

موضـوع افق بـه پیش از گادامر یعنی به هوسـرل، هایدگـر، مرلوپونتی[19] و حتـی پیش از آن به مباحث هرمنوتیک قرن نوزدهم بازمی‌گردد. افق نزد هوسـرل به سـاختاری از پیش تعیین شـده اطلاق می‌شـود که به شـناخت التفاتی بازمی‌گردد. گادامر با به عاریت گرفتن مفهوم «افق» به آن گسترهٔ نوینی بخشید و آن را یکی از مفاهیم کلیدی خود قرار داد. در این خصوص می‌توان گفت: «مفهوم افق در کاربرد گادامر به معنی زاویهٔ نگرشـی اسـت که امکان نگرش را محدود می‌سازد» (هولاب، ۱۳۸۳، ص ۹۰). گادامر به تفکیک دو افق گذشته و حال می‌پردازد و سپس نظریهٔ «پیوند افقهـا» را مطـرح می‌کند. در واقع، این دو از نظر گادامر هیچ‌گاه از یکدیگر مجزا نیسـتند و بالفعل بـا یکدیگر تلاقـی پیدا می‌کنند. او در این خصوص خود را در مقابل کسـانی همچون دیلتای قرار می‌دهـد، زیـرا اگر دیلتای عقیده داشـت که باید برای درک یک متن خـود را به افق انتظار آن متن یعنی به گذشته محدود نماییم، از نظر گادامر افق حال غیر قابل انکار تلقی می‌گردد. به همین دلیل، وی پیوند یا امتزاج افقها را مطرح می‌کند.

شـاید این پرسـش مطرح شـود که افق در اینجا به چه معنایی به کار رفته اسـت و گادامر چرا از آمیـزش افقها سـخن می‌گوید؟ افق گاهی بـه معنای دیدگاه و نظرگاه به کار رفته اسـت. همچنین در تعریفی دیگر، افق دید مقدار فضایی اسـت که توسـط یک فرد قابل رؤیت می‌باشـد. بنابراین، افق دسـت کم دارای دو معنای طبیعی و فکری اسـت که مفهوم مورد نظر گادامر هر دو را در بر می‌گیرد. پیش از گادامر آمیزش افقها بیشـتر به عنوان یک مسـئلهٔ منفی شـناخته شـده بود و در اغلب موارد بازگشـت به افق گذشته مورد توجه بود، اما گادامر به نفی افق حال نمی‌پردازد، بلکه بـرای ایـن افق نیز جایگاه ویژه‌ای قائل اسـت. به همین دلیل، افقهای گذشـته و حال با یکدیگر در

19. Merleau-Ponty

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خلـق معنای متن همکاری دارنـد. همچنین گادامر در این مبحث توجه خاصـی نیز به زبان دارد، چنان‌کـه هیـچ چیز را به اندازهٔ زبان بـه تفکر نزدیک‌تر نمی‌داند. در واقـع، امتزاج و آمیزش افقها بدون دخالت زبان صورت نمی‌گیرد. تفکر و زبان نزد وی چنان در هم تنیده شده‌اند که نمی‌توان آنها را از یکدیگر بازشـناخت. همچنین زبان دارای امتزاج با اشـیاء است. به عبارت دیگر، کلمه و شیء با یکدیگر تلفیق یافته‌اند.

نظریه دریافت و خوانش اثر

عناصر ادبی با توجه به پارادایمهای حاکم بر دوران مختلف دارای وضعیتهای گوناگونی بوده و هسـتند. سه گانهٔ مؤلف، متن و خواننده همواره به یک شـکل و اندازه مورد توجه نظریه‌پردازان و منتقدان نبوده اسـت. در طول تاریخ گذشـته اغلب مؤلف و گاهی نیز متن دارای اهمیت فراوانی بوده‌انـد و خواننـده مـورد بی توجهی یا کم توجهی قرار گرفته اسـت. در قرن بیسـتم و با توجه بـه وضعیـت فرهنگـی و فکری و با ظهور فلسـفه‌هایی همچون پدیدارشناسـی و نظـام اجتماعی دموکراتیـک، خواننده و به طـور کلی دریافت‌کننده نیز ارزش و اعتبار یافت. در این دوره، کانون توجهات که همواره به سـوی خلق سـوق داشت، به طرف قسمت دیگر این محور یعنی خوانش و دریافت چرخش پیدا کرد. این چرخش بر اسـاس تحولاتی عمیق و ژرف در نگرشـها اتفاق افتاد و از بازنگری در بسـیاری از تحلیلهای فلسـفی و هنری حکایت می‌کرد. در این بینش، دیگر معنا برای همیشه محصول یک مؤلف فرض نمی‌شود، بلکه معنا آن چیزی است که خواننده در خوانش متن درمی‌یابد.

دریافـت از دیـد نظریه‌پـردازان هرمنوتیک فرایندی پویا و متحول اسـت؛ یعنی بـا تغییر عواملی همانند زمان، مکان، فرهنگ، زبان، جغرافیا و ... دریافت نیز دگرگون می‌گردد. این نظریه‌پردازان می‌کوشند ضمن تشریح پویایی دریافت، عوامل و علل چنین تحولی را نیز مورد مطالعه و بررسی قرار دهند.

مکتب کنستانس: یائوس وایزر

مکتب کنسـتانس[۲۰] که توسـط هانس روبرت یائوس بنیان نهاده شد، توسط شخصیتهای دیگر به ویژه ایزر توسـعه پیدا کرده، تأثیر زیادی بر هرمنوتیک قرن بیسـتم گذارد. در این نظریه بیش از

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اینکه به محور تولید و خلق توجه شود، به محور دریافت و خوانش توجه گردیده است. همچنین به‌جـای اینکه به بررسـی ویژگیهای تولید کنندهٔ گفتمان توجه شـود، بـه ویژگیها و افق انتظارات دریافت‌کننده گفتمان توجه می‌شود. در این تفکر، معنا در یک فرایند پیچیده و در مواجههٔ خواننده بـا متن شـکل می‌گیرد. اینکه چرا برخی از آثـار در برخی زمانها و با خوانشـهای ویژه‌ای مورد توجه و استقبال قرار می‌گیرند، دقیقاً به همین تعامل بازمی‌گردد.

یائوس در تعریف اثر ادبی به دو کانون مؤلفی و خواننده‌ای اشاره می‌کند و برای هر یک محصولی متمایز در نظر می‌گیرد. از نظر وی نباید اثر ادبی و متن یا عینت‌بخشـی آن اشـتباه گرفته شوند، زیـرا اثر دربرگیرندهٔ دو عنصر یاد شـده اسـت. وی در یک رویکرد کاربـردی نظریهٔ خود را به چگونگـی دریافـت اثر هنری اختصاص می‌دهد. یائوس به نقش متنها به ویژه متنهای گذشـته در دریافت متن نوین نیزاشاره می‌کند و از این جهت به نظریات ارائه شده توسط کریستوا[۲۱] و بارت[۲۲] نزدیک می‌شود.

یائـوس همچنین برای مطالعهٔ دقیق‌تر چگونگی رابطهٔ میان متن خلق شـده و دریافت آن، به طرح مفهوم «افق انتظار» می‌پردازد. طرح افق انتظار از این ناشـی می‌شـود که دریافت فرایندی پویا و تغییرپذیر اسـت و فرهنگ دریافت از یک نسـل به نسـل دیگر، تغییر می‌کند. وی سه عامل اصلی برای افق انتظار قائل است: تجربهٔ از پیش تعیین شده‌ای که مخاطب از گونهٔ هنری دارد؛ صورت و مضمونی که شناخت اثر را پیش فرض گرفته و تقابل میان زبان شاعرانه و زبان کاربردی، عالم تخیلی و واقعیت روزانه. آن چیزی که مطالب را به سـوی یک اثر یا یک شـخصیت سوق می‌دهد، افق انتظاری است که توسط پیش‌متنها و بافت حاضر شکل گرفته است. اگر متن تازه پاسخگوی افق انتظار مخاطب باشـد یا چنین احساس شـود، مورد توجه قرار می‌گیرد. از این منظر، اثر یک پاسخ به پرسش مخاطب است، زیرا مخاطب با توجه به افق انتظاری که با خوانش متنهای گذشته ایجاد شـده و مرتبط با متن جدید اسـت، به پرسش افق انتظار خود در این عرصه پاسخ می‌دهد. یائوس در ادامه از اصل «لذت زیبایی‌شناسی» دفاع می‌کند و معتقد است که هنگامی یک اثر مورد

20. Ecole de constance
21. Julia Kristeva
22. Roland Bartthes

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

استقبال قرار می‌گیرد که بتواند پاسخی همراه با خوشی و لذت به مخاطب خود منتقل نماید.
ولفگانگ ایزر، دیگر عضو برجستهٔ مکتب کنستانس نیز بر دریافت و اهمیت دریافت در معناپردازی اثر تأکید دارد. وی زیبایی‌شناسی دریافت را به سهم خود توسعه داد و آرای نوینی بر آن افزود. تفاوت عمدهٔ ایزر با یائوس این است که وی بر خلق معنا نزد خواننده و استقلال معناپردازی نزد مخاطب تأکید بیشتری دارد، زیرا در نظر ایزر خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد، به معناپردازی متن می‌پردازد. به عبارت دیگر، خوانش تعامل دو عامل است: نخست، هنری و مخصوص متن و دیگر، زیبایی‌شناسی و خاصِ خواننده. از نظر ایزر متن انباشته‌ای از استعدادها و قوای کنشی است که خوانش آنها را به فعل تبدیل می‌کند.

پل ریکور

پل ریکور از شخصیتهای برجستهٔ هرمنوتیک در فرانسه محسوب می‌گردد، اما به سختی می‌توان وی را در دسته و گروهی خاص جای داد. وی که متأثر از هایدگر می‌باشد، با پاره‌ای از نظریات او موافقت ندارد و به همین دلیل هرمنوتیک خود را بیشتر بر اساس معناشناسی بنیان نهاده است. ریکور از یک سو به جریان پدیدارشناسی تعلق داشت و از سوی دیگر، بخش مهمی از مطالعاتش درعرصهٔ زبان صورت می‌گرفت. به همین دلیل هرمنوتیک ریکور با زبان پیوند عمیقی یافته است. پل ریکور در بیان تمایز هرمنوتیک از نشانه‌شناسی، معتقد است که نشانه‌شناسی فقط به متن ادبی یا هنری توجه دارد، در صورتی‌که هرمنوتیک قوس کاملی از محتوای اثر، مؤلف و مخاطب را در برمی‌گیرد.
پل ریکور در خصوص نیت‌مندی و متن‌مندی می‌نویسد: «از یک سو، ما با چیزی روبه‌روییم که وایمست آن را «سفسطهٔ نیت‌مندی» خوانده است، و بنا به آن، نیّت مؤلف ملاک هر گونه تأویل معتبر است و از سوی دیگر، ما با چیزی سر و کار داریم که من به قرینه، آن را «سفسطهٔ متن مطلق» می‌نامم، و فرض آن، وجود متنی است یکسر فاقد مؤلف. اگر سفسطهٔ نیت‌مندی، به استقلال معنایی متن کم بها می‌دهد، سفسطهٔ متن مطلق نیز از یاد می‌برد که متن سخنی است که کسی آن را بیان کرده است، یعنی کسی با شخصی دیگر در مورد چیزی حرف زده است. ممکن نیست که بتوانیم این ویژگی اصلی سخن را حذف کنیم، مگر آنکه متون را به اشیاء طبیعی فرو بکاهیم، یعنی به چیزی که ساختهٔ دست انسان نیست و به ریگهایی می‌ماند که در

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شنزار یافت می‌شود» (ریکور، ۱۳۸۳، ص ۲۴۵).

«مسیر متن، گریختن از افق محدودی است که به دست مؤلف ایجاد شده است. اکنون آنچه متن می‌گوید، فراتر از آن چیزی است که مؤلف قصد گفتن آن را داشت. بسیاری از تفاسیر معنای متن، روندی از تفسیر را آشکار می‌سازند که پیوند آن با اتکا بر روانشناسی مؤلف گسسته شده است» (واعظی، ۱۳۸۵، ص ۳۶۱).

املیو بتی

انتقادات شدید گادامر از الگوی دیلتای و فاصلهٔ بسیار زیاد آن دو، باعث واکنش برخی از محققان گردید و موجب شد تا عده‌ای از جمله بتی[۲۳] از رجعت به نگرش دیلتای یا شبیه به آن سخن بگویند. بتی دو سال پس از چاپ کتاب *حقیقت و روش* با انتشار کتابی با عنوان *علم هرمنوتیک در مقام روش علوم انسانی* به انتقاد از نظریات گادامر پرداخت. پالمر در این خصوص می‌نویسد: «ایرادات بتی به اثر گادامر، به زبان ساده، از این قرار است: نخست، این اثر به عنوان روش‌شناسی یا معین به روش‌شناسی فایده‌ای به حال علوم انسانی ندارد، و دوم، این اثر مشروعیت استناد کردن به شأن علمی موضوعات تأویل را به مخاطره می‌اندازد و لذا عینیت خود تأویل را هم در مظان تردید قرار می‌دهد» (پالمر، ۱۳۸۲، ص ۶۴). بتی در عین حالی‌که به طور مطلق نقش خواننده را انکار نمی‌کند، اما معتقد است هرمنوتیک بازگشت به معنای نهفته در متن و بازسازی آن است. به همین دلیل، روش هرمنوتیک بتی همانند دیگر تأویل گرایان روش معکوس خلق است تا این بار از صورت به معنا برسد. وی در این رابطه به استقلال متن و موضوع هرمنوتیک باور دارد.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، دو جریان تأویلی و تفسیری به موازات هم ادامه می‌یابند. از نظر بتی با حذف یا کم‌رنگ کردن متن و مؤلف امکان قضاوت از هرمنوتیک سلب خواهد شد، زیرا دیگر نمی‌توان دربارهٔ درست و نادرست بودن متنی اظهار نظر کرد. به همین روی بتی خود درصدد

23. Emilio Betti

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

طرح قواعدی برای تفسیر بر می‌آید و در نهایت برای تفسیر چهار قاعده و قانون وضع می‌کند که عبارت‌اند از:

۱. باور بر استقلال موضوع؛

۲. سازگاری معنایی؛

۳. فعلیت فهم؛

۴. تناسب معنای در فهم.

بتی با این قواعد به بازسازی و تدوین روش هرمنوتیک تأویلی می پردازد.

اریک هیرش

اریک دونالد هیرش[۲۴]، منتقد امریکایی از مهم‌ترین شخصیتهای هرمنوتیک انگلیسی زبان محسوب می‌شود. دو کتاب ارزشمند او یعنی *اعتبار تفسیر* (۱۹۶۷) و *اهداف تفسیر* (۱۹۶۷) جزو نخستین کتابهای برجستهٔ هرمنوتیک به زبان انگلیسی تلقی می‌شوند.

هیرش در مقابل نظریات هرمنوتیک فلسفی هایدگر، گادامر و پیروان وی به ویژه زیبایی‌شناسی دریافت قرار می‌گیرد، زیرا وجه مشترک هرمنوتیک فلسفی این شخصیتها آن‌چیزی است که وی آن را «استقلال معناشناختی» می‌نامد. از نظر هیرش هنگامی که معنای متن از نیت و قصد مؤلف جدا شود، نسبی‌گرایی ممکن می‌گردد. بنابراین، هیرش در جست‌وجوی اعتبار از دست رفتهٔ فهم برمی‌آید. چنان‌که دیوید هوی[۲۵] می‌نویسد: «توجه اصلی هیرش معطوف به طرح و تنظیم نظریه‌ای است که سخن گفتن از اعتبار و درستی را ممکن می‌سازد. هیرش در برابر آنچه به نظر وی، هم در هرمنوتیک فلسفی و هم در نقد عملی معاصر، گرایش خطرناکی به سمت نسبی‌گرایی محسوب می‌شود، به ضرورت جست‌وجو برای معیارهایی اشاره می‌کند که درستی تفاسیر را تضمین می‌کنند. اما او می‌پندارد که کاربرد چنین معیارهایی فقط بدین شرط ممکن است که موضوع اصلی تفسیر (هدف و غایت ذاتی فهم تفسیری) قصد یا نیت مؤلف باشد»

24. E.D. Hirsch
25. David C. Hoy

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

(هـوی، ۱۳۸۵، ص۷۴) . هیـرش دو مهـارت گوناگـون را مطرح می‌کند: مهـارت فهمی و مهارت تشـریحی. مفهوم اولی به معنای متن مربوط می‌شـود و مفهوم دوم بیشـتر به مفسر و خواننده بازمی‌گردد.

هابرماس و هرمنوتیک انتقادی

هابرماس[۲۶] که بیشـتر بـا حلقهٔ انتقادی و مکتب فرانکفورت شـناخته می‌شـود، توجه ویژه‌ای به هرمنوتیـک داشـته و موجـب پیوند میان هرمنوتیـک و نظریهٔ انتقادی گردیده اسـت. او بر همین اساس، هرمنوتیک انتقادی را طرح کرد. نظریهٔ انتقادی و نظریهٔ هرمنوتیک هر دو در مقابل نظریهٔ اثبات‌گرایانه قرار می‌گیرند و همین وجه مشـترک موجب شـد تا هابرماس در بسـیاری از موارد بـا نقد هرمنوتیکی به مقابله با اثبات‌گرایـی بپردازد. «هابرماس در مباحثاتش دربارهٔ اثبات‌گرایی مکرراً به نظریهٔ تأویل متوسل می‌شود. در واقع تکیهٔ او بر نظریهٔ تأویل یکی از مشخصاتی است که اسـتدلال او را از نظریهٔ آدورنو متمایز می‌سـازد» (هـولاب، ۱۳۸۳، ص ۷۹). البته هرمنوتیک هابرماس دارای ویژگیهایی اسـت که موجب تمایز از دسـته‌بندیهای پیشـین می‌گردد و صورت خاصی به خود گیرد. چنان‌که نام نوینی همچون هرمنوتیک انتقادی به آن داده‌اند.

هابرمـاس پـس از همراهی با گادامـر در برخورد بـا اثبات‌گرایی، موضع خـود را در پاره‌ای از موارد نسـبت به گادامر مشخص و متمایز می‌کند. یکی از مهم‌ترین موضوعات اختلاف میان این دو همانـا روش اسـت. از نظر هابرماس، گادامر با نفی یا کـم کردن نقش روش، خود هرمنوتیک را نیـز متزلزل و بـی‌روش می‌نماید. چنان‌که خود به نفی خود رأی می‌دهد. «هابرماس اسـتدلال می‌کنـد که اولاً نظریهٔ تأویل نمی‌تواند تنها به صـورت نقد محض و کلی باقی بماند، بلکه اگر قرار اسـت ارزشی برای علوم انسانی داشـته باشد، می‌باید در زمینهٔ روش‌شناسـی نیز دخالت کند» (همان، ص ۹۷). نقد دیگر و شـاید اساسـی‌تری که هابرماس به اندیشه‌های هرمنوتیک گادامری دارد، نبودِ وجه انتقادی آن اسـت. از نظر هابرماس، گادامر بیشتر به تبیین و تأویل می‌پردازد تا

26. Jürgen Habermas

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تأمل. این مسئله با نظریهٔ انتقادی در تضاد است و به همین دلیل هابرماس به طرح یک هرمنوتیک متفاوت و انتقادی کشـیده می‌شود. «هابرماس خواستار افزودن بُعدی انتقادی به اندیشهٔ تأویلی است که امکان انجام نقد ایدئولوژی را فراهم کند» (همان، ص ۹۹).

هرمنوتیک و هنر

نظریه و نقد هرمنوتیک یکی از مهم‌ترین رویکردها در طول تاریخ نقد و نظریه محسـوب می‌شود که توجه بسیاری از منتقدان بزرگ قرن بیستم را به خود جلب نموده است. به عبارتی، تاریخ نظریه و نقد هرمنوتیک بخش گسترده‌ای از تمامیت تاریخ نظریه و نقد فرهنگی، هنری و ادبی محسوب می‌شود. هرمنوتیک با هنر همانند زبان در ارتباطی عمیق است. چنان‌که بخش گسترده‌ای از مباحث مربوط به هرمنوتیک به ویژه هرمنوتیک کاربردی به زبان و هنر اختصاص یافته است. لذا به اثبات رابطهٔ آن با هنر و ادبیات نیازی نیست و دو پیکرهٔ مهمی که همواره توجه نظریه‌پردازان و منتقدان هرمنوتیک را بیش از دیگر مسائل جلب کرده است، متنهای مقدس و نیز متنهای هنری و ادبی بوده است. این مقدمه را بـا نقل قولی از ایـان هیوود در مورد دیدگاه گادامر در مورد هنر بـه پایان می‌بریم: «بحث گادامر در مورد هنر، متعلق به زیبایی‌شناسی یا نظریهٔ اجتماعی به معنای متعارفشان نیست، بل مربوط به پدیدارشناسی یا بودشناسی هرمنوتیکی هنر است. مسئلهٔ ماهیت حقیقی و جایگاه چنین تعابیری را کنار بگذاریم، چرا که نکتهٔ مهم گادامر در تفسیر متمایز بودن هنر است» (هیوود، ۱۳۸۱، ص ۲).

پژوهشنامه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پالمر، ریچارد. ا. (۱۳۸۲)، *علم هرمنوتیک*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، تهران، نشر هرمس.
ریخته‌گران، محمد رضا. (۱۳۷۸)، *منطق و مباحث علم هرمنوتیک؛ اصول و مبانی علم تفسیر*، تهران، نشر کنگره.
گرینت رابرت م. و دیوید تریسی. (۱۳۸۵)، *تاریخچهٔ مکاتب تفسیری و هرمنوتیکی کتاب مقدس*، ترجمهٔ دکتر ابوالفضل ساجدی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
نیچه، هیدگر، گادامر، ریکور، ... (۱۳۸۳)، *هرمنوتیک مدرن، گزینهٔ جستارها*، ترجمهٔ بابک احمدی، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر مرکز.
واعظی، احمد. (۱۳۸۵)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
هولاب، رابرت. (۱۳۸۳)، *یورگن هابرماس نقد در حوزهٔ عمومی*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران، نشر نی.
هوی، دیوید کوزنز. (۱۳۸۵)، *حلقهٔ انتقادی. هرمنوتیک تاریخ، ادبیات و فلسفه*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
هیوود، ایان. (۱۳۸۱)، «هرمنوتیک، زیبایی‌شناسی و هنر»، بابک احمدی، *زیباشناخت*، ش ۷.

منابع

Jauss, Hans Robert. (1990), *Pour l'esthétique de la réception*, Traduit par Claude Maillard, Gallimard.
Iser, Wolfgang. (1980), *The Act of Reading*, Atheory aesthetic response, Johns Hopkins University Press.
Tadie, Jean-Yves. (1987), *La critique litteraire au XXe siecle*, Belfond, Paris.
Compagnon, Antoine. (1998), *Le démon de la théorie*, Littérature et sens commun, Seuil.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بررسی دیدگاههای هرمنوتیکی در ساحتهای مختلف فهم

دکتر حمیدرضا آیت‌اللهی
استاد گروه فلسفه دانشگاه
علامه طباطبایی
h.ayat@ihcs.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۸/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۹/۲۰

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

هرمنوتیک به معنای عام آن یعنی تفسیر و تأویل متن، با مسائل بسیاری مواجه است. اگرچه نظریات هرمنوتیکی در نوشتارهای مختلف بازنموده شده است، اما ارتباط این نظریات با مشکلات و محدودیتها در فرایندهای فهم و انتقال معنا، کمتر مورد توجه بوده است. در این مقاله فرایند فهم و محدودیتهای بسیار آن بررسی و سپس نشان داده شده است که چگونه نظریات هرمنوتیکی مختلف برای غلبه بر این محدودیتها و ابهامها به کار می‌آیند. برخی از این نظریات تفسیری به محدودیتهای پدید آورندهٔ اثر توجه نموده‌اند و برخی به مشکلات ناشی از اوضاع تاریخی و فرهنگی آن و بعضی به حجیت‌بخشی مفسر به فهم و ماهیت وجودی آن پرداخته‌اند. سپس نشان داده می‌شود که هر یک از آثار مختلف هنری، بیشتر در معرض یکی از این نظریات تفسیری قرار می‌گیرد. در نهایت دیدگاه امیلیو بتی[1] مطرح خواهد شد که با در نظر داشتن محدودیتها بتواند دیدگاهی منسجم‌تر و جامع‌تر برای لحاظ تمامی سطوح و ساحتهای فهم ارائه نماید.

واژگان کلیدی:
هرمنوتیک، تفسیر، معنا، فهم، مفسر، مؤلف، متن.

I. Emilio Betti

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

توان نطق و سخنگویی از دیرباز جزو ویژگی و امتیازات آدمی بوده است. در واقع، توانایی آدمی برای تفاهم با دیگران از طریق نشانه‌ها و الفاظ، هویت او را شکل داده است، اما این توانایی با محدودیتهایی ذاتی و عرضی دست به گریبان بوده است؛ به‌گونه‌ای که در عین امکان دستیابی به معنا و مقصود دیگر انسانها، بدفهمیهای آشکار و پنهان نشان از موانع بسیار در این تبادل معنایی دارد. یکی از دغدغه‌های اندیشمندان و ژرف‌اندیشان، شناختن عوامل دخیل در موانع انتقال معانی یا فهم دیگران و ارائهٔ روشهایی بوده است که فهم، تفهم و تفاهم را دقیق‌تر و کم آسیب‌تر نماید. از همین روشها و تدقیقها دانشی به‌نام هرمنوتیک سر برآورد که با جدّی‌تر شدن آن در قرن نوزدهم، در غرب، موضوع تفسیر متون در صدر بسیاری از اندیشه‌های بنیادین انسان قرار گرفته است. جریانهای مختلف که تفسیر را وجههٔ همت خود قرار دادند، هر یک با نگرشی خاص پرده‌هایی را از روی معنا و فهمی برانداختند و ما را با بخشی از مسائل تفسیر متون در فرایند انتقال معنا مواجه ساختند. برای آنکه سهم دیدگاههای مختلف در تبیین تفسیر متون بازشناخته شود و نظریه‌های هرمنوتیکی بازنموده شود، مناسب است فرایند انتقال معنا و سازوکار فهم متون را بررسی کنیم تا معلوم و مشخص شود که هریک از این دیدگاهها چه وجهی از آن را مورد توجه خاص قرار داده است؛ و همچنین ببینیم آیا می‌توان به روشی برای تفسیر مناسب‌تر متن دست یافت یا ماهیت فهم به‌گونه‌ای است که نمی‌توان از روش فهم سخن گفت.

عناصر دخیل در فرایند فهم

هرگونه سخن گفتنی امکان تفاهم را پیش فرض خود دارد وگرنه کاری بیهوده است. همچنین هرکس در تفاهم، حضور دیگری را می‌پذیرد و معتقد است که اذهان دیگر نیز همانند ما از قوای کمابیش مشابهی تشکیل شده‌اند. در نتیجه، پذیرش دیگر اذهان از مسلّمات فرایند فهم است.

در انتقال فهم، اجمالاً با عناصری همچون گوینده، شنونده، کلام، تعامل گوینده و شنونده و محیط تعامل این دو مواجه هستیم. در نتیجه برای بررسی فهم باید به

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هریک از این عناصر و قابلیتها و محدودیتهایشان پرداخت تا جایگاه مسئلهٔ تفسیر و تأویل متن، ضرورت و قواعد تعالی آن روشن شود.

گوینده ابتدا خود به فهم معنایی وقوف می‌یابد و این معنا را اغلب با مواجهه‌های حسی برای خویش می‌سازد. نخستین کاری که او برای درک یک معنا انجام می‌دهد، استعلا برای رسیدن به یک معنای کلی از موضوع مورد فهم است. این معنای کلی در تعامل او با محیط در مواجهه‌های افزون‌تر تکمیل می‌گردد؛ به‌گونه‌ای که همواره تحولی در شناخت او از معنا به‌وجود می‌آید. پس از آنکه متوجه گردید این فرایند در دیگران نیز رخ می‌دهد، سعی می‌کند انتقال فهم را برای تعامل انجام دهد. او در اینجا از اشاره یاری و مدد می‌جوید، اما اشاره محدودیتهای خاص خود را دارد. او همچنین به علت داشتن قوهٔ نطق، برای تعامل با سایر افراد جامعه به وضع لغت می‌پردازد. درست است که لغت وضع شده باید مابه‌ازای یکسانی داشته باشد تا فهم صورت بگیرد، اما گذشته از محدودیتهایی که شنونده نیز در درک یک معنا دارد، یکسانی معنای تشکیل شده در ذهن گوینده و شنونده به طریق اولی می‌تواند محل تردید باشد. بدین معنا که علی‌رغم هم‌پوشانیهایِ بسیارِ معنایی بین شنونده و گوینده، تغایرهای بسیاری می‌تواند رخ دهد. با افزون شدن تعامل گوینده و شنونده، دامنهٔ هم‌پوشانیها نیز بیشتر و افزون‌تر می‌گردد و تغایرها نیز کمتر می‌شود.

اگر وضع لغت از سطح گوینده و شنونده فراتر رود و افراد یک جامعه بر آن توافق کنند، همین هم‌پوشانیها و مغایرتها می‌تواند بین افراد جامعه رخ دهد. هرچه جامعه در تعامل بیشتری قرار گیرد، هم‌پوشانیها می‌تواند بیشتر شود، ولی مشکل اینجاست که معلوم نیست هریک از افراد جامعه در درک معنای لغت چقدر به آن معنای مشترک نزدیک و چقدر از آن دور است یا چه اندازه با آن معنا هم‌پوشانی دارد و چه مقدار با آن متفاوت و مغایر است. هر فردی که برای نخستین بار با جامعه‌ای مواجه می‌شود، دیگر تعامل او در شکل دادن به معنا تأثیر چندانی ندارد، بلکه او باید سعی کند خود را به معنای لغوی نزدیک‌تر سازد. بنابراین، مرجع مشخصی را به‌سادگی نمی‌توان نشان داد تا ملاک عینی برای معنایی که جامعه از آن لفظ دارد، مشخص سازد. اما این معانی مشترک می‌تواند از قالبهای محیطی یک جامعه تأثیر پذیرد. اگر اوضاع محیطی یک جامعه تغییر یابد، معنا نیز به علت وابستگیهایی که به اوضاع محیطی دارد، دستخوش تحول می‌گردد. در اینجا با تحول معنایی مواجه می‌شویم که یک جامعه در زمانهای متفاوت می‌تواند معانی مشترک و متفاوتی از یک لفظ داشته باشد.

اگر معانی ناظر به اشیائی باشد که بتوان مابه‌ازای عینی آن را نشان داد، مشکلِ تفاوتها کمتر خود را نشان می‌دهد تا مواردی که نتوان این مابه ازا را نشان داد. لذا صور معنایی متوهم مثل محبت، علم، افتخار، سخاوت و... می‌توانند تحت تغایرهای مفهومی بسیاری قرار گیرند. برخی از این معانی با این فرض که همهٔ افراد انسانی طبیعت یکسانی دارند، می‌توانند اطمینان بیشتری از جهت یکسانی معنایی ایجاد کنند، اما برخی معانی برخاسته از

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اوضـاع محیطـی و فرهنگی یک جامعـه جنبه‌های خاصی یافته‌انـد یا به تعبیـری، روح معنایی خاصی دارند که فقط افـراد درگیر در آن جامعـه می‌توانند به آن معنا نزدیک‌تر شوند. گرچه سـایر معانی انسـانی نیز می‌تواند متأثر از ویژگیهای محیطی یک جامعه باشـد، اما رسیدن به معانیِ مختصِ یک جامعه، مشـکلات بیشتری ایجاد خواهد کرد. این مشـکل در دریافت معنایی الفاظ، وقتی گوینده حالات خاص فردی داشته باشد نیز رخ می‌دهد.

خوشبختانه، بین معانی و الفاظ ارتباطهای بسیاری وجود دارد کـه بـا کمک سـایر معانی می‌تـوان بسـیاری از این مغایرتها را حل کرد. هرچند با کمک سایر معانی می‌توان احتمال نزدیک‌تر شدن به هستهٔ معنایی را زیادتر کرد، اما خود مجموعـهٔ این الفاظ و معانی نیـز از ویژگی احتمالی برخوردارند و نهایتاً نمی‌توانند معنایی کامل ارائه نمایند.

در مرحلهٔ بعد مشکلات فهم از شنونده یا گیرندهٔ معنا ناشی و ایجاد می‌گردد. گیرنده خود نیز برای حافظهٔ معنایی خود سابقه‌ای داشته اسـت که در آن پیشینهٔ شخصی به درک یـک معنا می‌رسـد. همچنین حالات خاصی نیـز می‌تواند داشـته باشـد که در شـکل‌گیری فهم او از یـک لفظ تأثیر بسـیاری داشته باشد. حال اسـتنباط و دریافت او از معنا می‌تواند با آن امر مشترک معنایی در جامعه نیز تفاوتهایی داشته باشـد؛ یعنی انتقال معنای عرفی به ذهن شنونده با محدودیتهایی مواجه است. او همچنین در فهم خود از پیام ارسالی شبکهٔ مفهومی خویش را به‌کار می‌گیرد که این شبکه طی سـالیان دراز و در مواجهـهٔ فرهنگی خویش می‌تواند متفاوت با سایر شبکه‌های مفهومی باشد. در نتیجه پیامی که او احسـاس می‌کند دریافت کرده اسـت، دارای ویژگی شـخصی و در حصـار اوضـاع مفهومی خویش اسـت.

تحلیل فوق بیشتر ناظر به محدودیتهایی بود که انتقال فهم از گوینده به شـنونده و از ارسال کنندهٔ پیام به گیرندهٔ آن با آن مواجه بوده‌اسـت، اما در این میـان، عوامل دیگری هم می‌توانند برای غلبه بر این محدودیتها کمکهای مناسبی بکنند. این عوامـل اوضاعی را به‌وجود می‌آورند که برای تعمیق و تدقیق در فهم می‌توانند مفید و مؤثر باشـند. این عوامل همانهایی هستند که تفسیر، یا تأویل نامیده می‌شوند. مسـئلهٔ فهم فقط در قالب الفاظ صوتی مطرح نیست. الفاظ صوتی در لحظه به‌وجود می‌آیند و سـپس از بین می‌روند و ایـن حافظه اسـت که به نحـوی آن را بـاز می‌فهمد. اما نوشتار، برای انتقال لفظ و معنا به زمانهای مختلف، نقش انتقال مفاهیم را به عهده می‌گیرد. علی‌رغم آنکه نوشـتار تثبیت زمانی دارد، اما نسبت به الفاظ صوتی محدودیتهای بیشتری دارد. در الفاظ صوتی بسیاری از حالات گوینده و اوضاع محیطی او قابل انتقال اسـت. در صورتی که در نوشتار چنین نیست. استفاده از ابزارهایی همچون نقاشی در متن یا توضیح وضعیت گوینده می‌تواند این محدودیتها را کمتر کند. بـرای انتقال حالات خاص زیبایی‌شناسـانهٔ گوینـده، هنـر نیـز در ایـن انتقـال پیـام می‌توانـد کمـک شـایانی بکند، اما هنر نیـز محدودیتها و تنگناهای خود را دارد. هنـر صراحت لفظ و نوشـتار را نـدارد. اما هنرمند درصدد اسـت به گونه‌ای هنرمندانه حالاتی را در دریافت کنندهٔ پیام ایجاد کند و نحوهٔ این انتقال، کار بزرگ تفسـیر هنری را پیش می‌آورد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هرمنوتیک؛ کاهش‌دهندهٔ محدودیتهای فهم

با توجه به اینکه تفاهم از طرق مختلف حاصل می‌شود شاید بهتر باشد که این انتقال را به پیام نسبت دهیم که اعم از لفظ است. برای غلبه بر انواع محدودیتهای فوق دانش یا روش هرمنوتیک مطرح گردیده است. اینک انواع نگرشهای هرمنوتیکی در تحلیل موانع فهم و راههای غلبه بر این محدودیتها مطرح و ارائه می‌گردد. به‌طور کلی نظریات هرمنوتیکی را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود: نظریات مؤلف محور، نظریات متن محور و نظریات مفسر محور. اشلایرماخر[1] و دیلتای[2] به دستهٔ اول و بعضاً به دستهٔ دوم وابسته‌اند. هایدگر[3] و گادامر[4] را می‌توان به دستهٔ سوم منتسب کرد. در این میان بِتی سعی نموده است که با توجه به کلیهٔ مراحل فهم و مشکلات مربوط به مؤلف، مفسر و متن طرحی جامع ارائه نماید تا کلیهٔ ملاحظات هرمنوتیکی را رعایت کرده باشد.

اشلایرماخر و محدودیتهای ناظر به مؤلف: او تأکید داشت که ما به عنوان گیرندگان پیام برای دستیابی به فهم نمی‌توانیم صرفاً با حصار ذهنی خود فهم را تبیین کنیم؛ چرا که پیامی که توسط نوشتار یا اثر هنری به ما انتقال می‌یابد، از فیلترهای چندی عبور کرده است و این همان پیام مورد نظر گوینده یا تولیدکنندهٔ پیام نیست. قضاوت بر اساس معنای خودخواستهٔ پیام نمی‌تواند قضاوتی دربارهٔ پیام اصلی باشد. در نظر او پیام اصلی همان است که مقصود مؤلف پیام بوده است.

برای رسیدن به پیام اصلی باید از محدوده‌های فکری خود فراتر برویم و به نحوی خود را به پیام اصلی نزدیک کنیم. در این تفسیر می‌توان با تحلیل اوضاع تاریخی و جغرافیایی مؤلف و همچنین ویژگیهای او و حالات خاصی که پیام در آن تولید شده است، به پیام اصلی رسید. تمامی این تلاشها حداقل ما را از قضاوتهای خودخواسته دور می‌کند و به نحوی به پیام اصلی نزدیک می‌گرداند. با این تلاشها سعی می‌شود بر مشکل محدودیت فهم از جهت اوضاع محیطی مؤلف که پیش‌تر اشاره شد، غلبه شود، اما برای غلبه بر محدودیتی که خود تولید کنندهٔ پیام دارد، باید به دنبال راه دیگری بود. مؤلف در انتقال معانی و مفاهیم و منظورهای خود در قالب پیام، محدودیتهای بسیاری دارد. بسیاری از حالات درونی انسانها در قالبهای تنگ کلام و پیام نمی‌گنجد. گویا پیام، صرفاً نشانه‌ای از حالات درونی فردی است که پیام را تولید کرده است و گیرندهٔ پیام صرفاً با تحلیل پیام نمی‌تواند به آن حالات برسد. بدین منظور با این پیش‌فرض که انسانها سرشت یکسانی دارند و در بسیاری موارد اذهان دیگر همچون ذهن ما عمل می‌کند، می‌توان به راهی دیگر برای نزدیک‌تر شدن به منشأ پیام رسید. اگر گیرنده بتواند به‌جای فهم پیام، خود حالات تولیدکنندهٔ پیام را در خود ایجاد کند، می‌تواند به غرض اصلی گوینده یا مؤلف نزدیک‌تر شود. به عبارت دیگر، روح پیام را نیز دریافته است. اشلایرماخر در این راه از واژهٔ «همدلی» استفاده می‌کند. پس در این نوع تفسیر هرچه

1. Schleiermacher
2. Dilthey
3. Heidegger
4. Gadamer

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

همدلی گیرندهٔ پیام با مؤلف آن بیشتر باشد، به روح و منشأ پیام بیشتر نزدیک شده‌ایم. از این همدلی می‌توان به «درک فردیت تولیدکنندهٔ پیام» نیز تعبیر کرد. بدیهی است هیچ‌گاه نمی‌توان مطمئن شد که اصل پیام فراچنگ ما آمده است، بلکه در این روش بیشتر تقریب به آن پیام مورد نظر است.

اشلایرماخر فهم و تفسیر را «بازسازی»[5] و «بازتولید»[6] می‌دانست. گادامر هرمنوتیک اشلایرماخر را این‌گونه تعبیر می‌کند:

«زمانی‌که هنرشناس به فهم اثر هنری روی می‌آورد، در واقع به بازسازی تاریخی آن پرداخته و بر آن است که به دنیای ذهنی آفرینندهٔ اثر نفوذ کند تا معانی آن را درک نماید؛ یعنی برای فهم اثر باید ذهنیت آفرینندهٔ آن را بشناسد. بازسازی تاریخی، دارای عناصری است. مفسر باید موقعیت اصلی را که هنرمند در ذهن خویش داشته، تأسیس و بازتولید کند و جهان ذهنی‌ای که اثر متعلق به آن است، احساس نماید.

در تفسیر متن نیز قصه از همین قرار است. مفسر وقتی به فهم متن نائل می‌آید که فرایند نخستین و اصلی ذهن مؤلف را که منجر به آفرینش متن شده، بازآفرینی کند و به درک فضای ذهنی حاکم بر مؤلف در حین تولید متن واقف شود» (Gadamer, 1994, p. 166 به نقل از واعظی، ۱۳۸۰، ص۸۷).

اشلایرماخر نیز به محدودیتهای روش خود برای وصول به نیّت کامل مؤلف اقرار دارد:

«شهود مستقیم قابل انتقال نیست. با مقایسه نیز هرگز به شخصیت حقیقی به‌طور کامل نمی‌توان نائل شد. این دو شیوه را باید از طریق ارتباط دادن به مجموع احتمالات، باهم ترکیب نمود» (Schleirmacher, 1959, p. 119 به نقل از پراودفوت، ۱۳۷۷، ص۷۹).

این‌گونه تفسیر هرمنوتیکی شاید به تفسیرهای قرآنی اشاره داشته باشد که برای درک معنای قرآن به شأن نزول آیات استناد می‌نمایند، ولی آن نوع نگاه عرفانی که به مشارکت در حالات معنوی پیامبر اکرم (ص) توجه می‌کنند، لایه‌های زیرین اندیشهٔ اشلایرماخر را بهتر می‌نمایاند. این نوع روش هرمنوتیکی بیشتر برای اموری کاراتر است که در آنها حالات نفسانی مؤلف بخش مهمی از پیام را تشکیل می‌دهد، اما مسائلی که حالات مؤلف نقشی در آنها ندارد، نمی‌تواند از این روش هرمنوتیکی بهرهٔ چندانی ببرد. در نتیجه بهترین کاربرد این روش در مسائل رمانتیکی است. اشلایرماخر خود نیز به سنت رمانتیک وابسته بود و برای او هویت بسیاری از امور در جنبهٔ رمانتیکی آنها بود. بدیهی است این روش برای تفسیر آثار هنری می‌تواند نقش مهمی ایفا کند. اشلایرماخر در دین نیز هویتی این‌گونه می‌دید، اما دین جنبه‌های متفاوتی دارد که جنبهٔ احساسی یکی از ابعاد آن است. اشلایرماخر برای تسری دادن روش هرمنوتیکی خود به دین، با فروکاستن دین به تجربهٔ دینی، سعی داشت این سنت تفسیری را در مقابل سنتهای تفسیری مبتنی بر متن حجیت ببخشد.

دیلتای و تأکید بر تفاوت علوم در محدودیتهای فهم: تفاوت پیش‌گفته دربارهٔ تمایز بین علوم تجربی و نگرشهایی که بیشتر بر احساس

5. reconstruct
6. reproduce

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مبتنی هستند، دیلتای را به بسط نظریهٔ هرمنوتیک کشاند و متوجه جنبهٔ دیگری از هنر تفسیر نمود. تمامی پیامهایی که گوینده ارسال کرده است، متأثر از حالات او نیستند. گوینده، متن را برای درک مخاطبان خودش می‌گوید. در نتیجه باید به معنای مستفاد از بیان خود نیز توجه داشته باشد. همان‌گونه که در آغاز بحث گفته شد، این معنا باید امر مشترکی بین مردم هم‌عصر آفرینندهٔ بیان باشد تا بتواند با آن مقصود خود را برساند. تمرکز عالمان لغت که بیشتر از روش سنتی تفسیر پیروی می‌کنند، بیشتر بر امر مشترک بین هم‌عصران است و سعی آنها مصروف درک این معنای مشترک می‌گردد، چون مؤلف نمی‌تواند بیرون از این قواعد سخن بگوید. لذا تحت‌تأثیر اوضاع محیطی خود نیز هست. اما در نظر دیلتای ویژگی علوم تجربی، داشتنِ مابه‌ازاهای روشن است که خارج از این قالب، سخنِ گوینده نمی‌تواند معانی متفاوتی بیابد. پس در نظر دیلتای علوم تجربی از شمول روشهای هرمنوتیکی اشلایرماخر بیرون است.

در نظر دیلتای معنای تفسیر به پیام که خود را در آثار بیانی، کتبی یا هنری می نمایاند، محدود نمی‌گردد. او رفتار و کنش فردی و اجتماعی انسان را نیز از اموری دانست که باید مشمول قواعد تفسیری قرار گیرد. به تعبیری نه فقط پیامهایی که از روی قصد و اراده آفریده می‌شود، باید دستخوش تفسیر قرار گیرد، بلکه رفتارهای ناخودآگاه انسانی نیز باید به تفسیر درآید. علوم انسانی عهده‌دار تبیین این حضور انسانی است. پس باید هرمنوتیک را در علوم انسانی متمرکز ساخت، اما آنچه رفتارهای فردی و اجتماعی انسانها را می‌سازد، متأثر از اوضاع فرهنگی آدمیان است. بدیهی است این اوضاع فرهنگی از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر یا در جریان تحول تاریخی تغییر می‌یابد. حضور تاریخی یک فرهنگ و مشخصه‌های بنیادین آن همانهایی هستند که در تفسیر رفتار انسانی نقشی تعیین‌کننده دارند. گفتارهای انسانی نیز خود نوعی رفتار انسانی است که باید در این بستر تاریخی مورد توجه قرار گیرد. لذا در نظر او هرمنوتیک در محدودهٔ علوم انسانی قابل طرح است، اما منحصر به گفتار یا نوشتار یا اثر هنری نمی‌شود، بلکه هر نوع رفتار انسانی را نیز در برمی‌گیرد، چون تحول بستر معنایی در تاریخ برای نشان دادن این حضور انسانی اهمیت دارد. لذا نگرش تفسیری باید متذکر روندهای تاریخی باشد.

در نظر دیلتای مؤلف خواه شخص باشد یا حرکت فرهنگی، فردی تاریخی است که فردیت و بدیع بودنش فقط با شیوهٔ هرمنوتیک قابل ادراک است. او به تبعیت از اشلایرماخر معتقد بود که تفسیر از طریق ایجاد دوبارهٔ تجربه در شخص مفسر قابل دسترسی است. او می‌گوید:

«مفسر با انتقال وجود خود از طریق تجربه به یک موقعیت تاریخی، می‌تواند لحظه به لحظه برخی فرایندهای ذهنی را تأکید و تقویت نموده، دیگر فرایندها را در آن زمینه محو کند و از این طریق حیاتی دیگر در خود به وجود آورد» (Dilthey, 1976, p. 258).

با این توصیف، دیلتای خود را در مسیر اشلایرماخر می‌داند، اما به تأثیرپذیری مؤلف از دوران خود نیز تأکید می‌کند. برخی برای تفسیر آثار هنری به اوضاع فرهنگی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خلـق اثر توجه ویـژه‌ای می‌کننـد. این تبیینهـای تاریخی همانهایی هستند که دیلتای بر آنها تأکید می‌کرد. شناخت تاریـخ هنر اگر به معنای روش تفسـیر آثار هنری در نظر گرفته شـود، این مسـیر را دنبال می‌کند. بدیهی است که تفسـیرهای متن محـور بر عنصر ثابـت در تمامی دوران تاریخـی توجه می‌کنند، در حالـی که دیلتای این عنصر را تحت تأثیر بستر تاریخی می‌داند.

هرمنوتیک فلسفی و اصالت نگرش مفسر به متن: تا این مرحله مفسـر بایستی خود را با شـرایط، ذهنیات، بستر تاریخـی و اوضاع فرهنگی خالق اثر هماهنگ و متناسـب می‌کرد تا تفسـیر او دقت بیشتری داشته باشد، اما از این پس برخی ضرورت این نوع نگاه به تفسـیر را محل بحث دانسـتند. مگر نه این اسـت که مقصود به‌وجـود آورندهٔ پیام، ایجاد حالتی در گیرنده اسـت؟ پس اگر حالات مفسر را نادیده بینگاریم، گویی اصلاً پیامی نداشـته‌ایم. در قرن بیسـتم کسـانی همچون هایدگـر و گادامر سـعی نمودند هویت فهم را مورد بررسـی قرار دهنـد. فهم در نظر آنها صرفاً یک دریافت انفعالی معنا نیسـت، بلکه انسـان با هر فهمـی بر هویـت وجـودی خویـش می‌افزایـد. گویی هر فهمی هویتی بر هویت شـخص می‌افزایـد. پس فهم اصلاً از جنـس دریافت پیام نیسـت، بلکه فهـم هویتی وجودی دارد. حـال اگر به جای آنکه از دانش و روش هرمنوتیکی برای رسـیدن به نفس پیام اسـتفاده کنیم، خود فهم را در شکل‌گیری وجودی انسان مفسر در نظر آوریم، دیگر فهم از روش بودن به هسـتی‌داری تغییر می‌یابد. بدیهی است بـا این تغییر نگرش، به‌جای اهمیت دادن به پیام یا مؤلف، این مفسر است که محور قرار می‌گیرد.

از آنجـا که دیلتای هرمنوتیک را دانشـی نه در خدمت فهم متون، که از سنخ روش‌شناسی و معرفت‌شناسی می‌داند و آن را بـه طـور عام در خدمت علوم انسـانی می‌خواهد، هرمنوتیک فلسـفی که با هایدگر شـروع می‌شود، در نظر گاهـی کامـلاً متفاوت، شـأن هرمنوتیـک را ارائـهٔ روش ندانسته، رسالت آن را به جای روش‌شناسی، تأمل فلسفی در باب بنیانهای هستی‌شناسی فهم و تبیین شرایط وجودی حصـول آن می‌دانـد، و آن را از سـطح روش‌شناسـی و معرفت‌شناسی به سطح فلسفه و هستی‌شناسی ارتقامی‌دهد (Heidegger, 1988, pp.182-203). هرمنوتیـک هایدگـر و گادامـر به‌جـای منطـق هرمنوتیـک بـه هرمنوتیـک فلسـفی تغییر نـام یافـت. «هرمنوتیک فلسـفی بر خلاف هرمنوتیکهـای گذشـته نـه بـه مقولـهٔ فهم متـن منحصر می‌شـود و نـه خـود را در چارچـوب فهم علوم انسـانی محـدود می‌کنـد، بلکه به مطلـق فهم نظـر دارد و درصدد تحلیل واقعهٔ فهم و تبیین شرایط وجودیِ حصول آن است» (واعظـی، ۱۳۸۰، ص ۲۹). در هرمنوتیک فلسـفی مفسـر محور هرمنوتیک قرار می‌گیرد.

در هرمنوتیک فلسفی، فهم نمی‌تواند به درست و نادرست تقسیم شود، بدین معنا که فهمی که مطابق اصل پیام باشد، درست و فهمی که مطابق اصل پیام نباشد، نادرست تلقی گردد. همان‌گونه که گفته شد، مفسر نیز در شرایط خاص فکری خویش اسـت و رسیدن به چیزی به‌نام «اصل پیام» وقتی میسر است که ما بتوانیم به‌درستی اصل پیام را درک کـرده، سـپس آن را با فهم خویش مقایسـه کنیم و از این

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقایسه صحت یا عدم صحت آن را بفهمیم. همدلی مفسر با مؤلف که اشـلایرماخر از آن سخن می‌گفت، چیزی جز همان حالات خاص مفسر نیست و نمی‌توان به درستی به حقیقت همدلی دسـت یافت. اگر مؤلف به هر غرضی اثری را به‌وجود آورده باشـد، چرا بایـد به همان غرض مؤلف دسـت یافت؟ اگر مفسر تفسیری از پیام یا اثر داشت، چرا بایـد این حالت درونی او در فهم با ملاکی خارج فهم مورد ارزیابی قرار گیـرد؟ آیا خود فهم که حالتی وجودی برای انسان پدید آورده است، ارزش نیست؟

ایـن نگـرش، اولاً در تبیینِ مشـابهت اذهـان، ثانیاً هویت مصداقـی فهـم و ثالثاً مقصـود مؤلف از ایجـاد اثر دچار مشـکلاتی اسـت. این دیدگاه، عواملی را که همهٔ انسـانها بالوجدان برای فهم در خود می یابند، نادیده می‌گیرد. اما درسی که می‌توان از آن گرفت، این است که اهمیت مفسر در فهـم، بسـیار بیش از آن چیزی اسـت کـه در نظریات سنتی هرمنوتیک ارائه می‌گردید. در این نوع نگرش، خالق اثر سعی نمی‌کند که پیامی را به خواننده انتقال دهد و آن را تحت‌تأثیر آنچه خود می‌خواسته، قرار دهد، بلکه در پی آن است که هر مفسری بنا بر مقتضیات خود به‌گونه‌ای بتواند با اثر تعامل کند. برای چنین منظوری آثاری بیشـتر تحت این نوع تفسیر قرار می‌گیرند که قابلیت تفاسیر متعدد داشته باشـند. متون یا آثاری که بسیار روشن هستند، سخت‌تر بـه این نوع تفسـیر تـن می‌دهند و به همین دلیل است که در هنرها، امروزه سـبکهایی چـون ناتورالیسـم مورد توجه قـرار نمی‌گیرند. تأکید بر اینکه اثر هنری مثل نقاشی، مجسـمه سازی، رمان و موسیقی خـود را در قالبی ورای قالبهـای طبیعی و معمول خویش نشان دهند و همواره ابهامی به همراه داشته باشند، برای نزدیک‌تر شـدن به این مقصود اسـت و شـاید کوبیسم با پیش‌فرض این نوع نگرش پدیدآمده باشد.

به نظر نویسـنده هریک از نظریـات هرمنوتیکی وجهی از وجوه فهم را منکشف ساخته‌اند. هر یک به محدودیتی در فهم اشـاره کرده و راه حلی برای کاسـتن این محدودیتها ارائه نموده‌اند، اما برای تفسـیر یک اثر یا پیام می‌توان به تمامی عناصر تفسـیری نیز توجه کرد. برخی آثار بیشتر با هرمنوتیک مؤلف‌محوری هماهنگ هسـتند و این روش برای تفسـیر آنها کاراتر است. بررسی یک اثر هنری مثل «لبخنـد ژکوند» با تحلیل حالات لئونـاردو داوینچی[7] و در همدلی با او، لایه‌هایی زیرین فهم را مکشـوف می‌سـازد. همچنین بررسـی اوضاع تاریخی و محیطی خلق تابلو نیز لایه‌هایی دیگر را آشکار می کند، اما این اثر هنری کمتر به هرمنوتیک مفسر محور نزدیک می‌شود. گرچه می‌توان از آن چنین تفسیری را نیز برگرفت. آثاری همچون تابلوهای کوبیسـمی خود را در معرض تفسـیر مفسـر محور قرار می‌دهنـد و همدلی با مؤلف برای آنها اهمیت کمتری دارد. تئوری مفسر محور بیشتر زاییدهٔ نگرش سوبژکتیویستی و اومانیستی دوران جدید است. از آنجا که هویت هرچیز به نحوهٔ درک انسـان از آن وابسـته اسـت و این انسـان اسـت کـه معیار حقیقـت می‌گـردد (اومانیسـم)، لـذا نگرش مفسـر محوری در این دوران

7. Leonardo da Vinci

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بیشتر مورد تأکید قرار گرفته است.

بتی و نظریه‌ای جامع و کارا در هرمنوتیک: چون نمی‌توان خود را به نگرشهای کاملاً سوبژکتیویستی محدود کرد، چرا که شرایط ابژکتیو نیز در فهم دخالت دارند، در نتیجه برای یک نظریهٔ جامع باید هم ملاحظات سوبژکتیویستی و هم ویژگیهای ابژکتیویستی را مورد توجه قرار داد و همچنین اوضاع مؤلف، متن، محیط و مفسر را در نظریه‌ای جامع لحاظ نمود. در این زمینه ایمیلیو بتی (۱۹۶۸-۱۸۹۰) علاوه بر ارائهٔ بیانی جامع، سعی نموده است روش خود را از صرف تبیین به یک دستورالعمل روشی بسط دهد. تلقی بتی از ماهیت فهم و تفسیر با هرمنوتیک اشلایرماخر و دیلتای بیشتر شباهت دارد. از نظر بتی، تفسیر فعالیتی است که هدف از آن رسیدن به فهم است. فهم نیز عبارت از درک ذهنیت و روان فرد دیگر است. پس تفسیر به امید رسیدن به ذهنیت و دنیای روانی فرد بیگانه صورت می‌پذیرد. بتی در این باره می گوید:

«ما زمانی فعالیت تفسیری خویش را آغاز می‌کنیم که با اشکال و صور قابل درکی مواجه می‌شویم؛ اشکالی که ذهنیت تبلور یافته در آنها، از آن طریق فهم ما را مخاطب قرار می‌دهد. هدف از تفسیر، درک معنای این اشکال و یافتن پیامی است که آنها می‌خواهند به ما منتقل سازند» (Betti, 1962, pp. 42-43).

در نظر بتی فرایند تفسیر دائماً سه ضلعی است، زیرا افزون بر مفسر، قالبهای معنادار و ذهنیتی که در این قالبها و اظهارات معنادار متجسد شده‌اند، دو عنصر دیگر این فرایند را تشکیل می‌دهند. درک و ذهنیت فرد دیگر از طریق تفسیر اظهارات معنادار آن ذهنیت و روان بیگانه صورت می‌پذیرد (Bleicher, 1980, p. 30).

بتی فرایند هرمنوتیکی تفسیر را پیمودن مسیر آفرینش اثر می‌داند، با این تفاوت که در اینجا عکس مسیر پیدایی اثر پیموده می‌شود. در آفرینش اثر، ذهنیت و مقاصد صاحب اثر نقطهٔ آغازین فرایند خلق اثر است، اما در فرایند هرمنوتیکی تفسیر، نقطهٔ پایانی، وصول به آن ذهنیت و مقاصد است، زیرا مفسر برآن است که از تفسیر اثر به فهم ذهنیتی برسد که سبب خلق آن شده است و دنیای معنایی متبلور در سیمای اثر را باز آفرینی کند. این بازتولید و بازآفرینی در ذهن مفسر انجام می‌پذیرد، یعنی ذهنیت بیگانهٔ صاحب اثر را که در موضوع تفسیر متجسد شده است، در ذهن خویش ترجمه می کند و در درون خویش به بازاندیشی و بازآفرینی آن می‌پردازد.

گامی که در فرایند تفسیر به سوی بازآفرینی و انتقال ذهنی پیموده می‌شود، با یک مشکل جدّی روبه‌روست. منشأ این مشکل این است که فرایند تفسیر باید دو خواستهٔ به ظاهر متقابل و ناسازگار را برآورد. از طرفی انتظار این است که تفسیر عینی باشد. بدین صورت که معنای بازسازی شده توسط مفسر باید تا حد امکان با معنای واقعی آنها منطبق باشد. از طرف دیگر، نمی‌توان این واقعیت را نادیده گرفت که این بازسازی در ذهن مفسر صورت می‌پذیرد و قابلیتهای ذهنی او در نحوهٔ انجام آن سهیم است (واعظی، ۱۳۸۰، ص۴۴۴).

بنابراین، ما با تعارض ظاهری میان ذهن‌گرایی و

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

عینی‌گرایی روبه‌روییم. ذهن‌گرایی که همیشــه با تفســیر همراه اســت، و عینی‌گرایی که هدفِ فرایند تفســیر است، غیر قابل اجتماع به نظر می‌رسند.

چهار قاعده برای تفسیر

از نظـر بتـی ایـن تقابـل ظاهـری، نقطـهٔ آغازیـن نظریـهٔ عام تفسـیر را مـی‌نمـایانـد، زیـــرا عـمـــل هـرمـنـوتـیـکی چیزی جز دیالکتیک میـان سـوژه و ابـژه نیسـت، و این دیالکتیک، امکان صورت‌بندیِ روش‌شناســی‌ای را فراهم مـی‌آورد که به کمـک آن صحت نتایج تفسـیری تضمین می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵، ص۲۵). روش‌شناسی تفسیر، از قوانینـی برآمـده کـه بتی آنهـا را قوانیـن هرمنوتیکی می‌نامـد. از نظر وی چهار قانـون هرمنوتیکی وجود دارد که از آن میان، دو مورد دربارهٔ موضوع (ابژه) و دو مورد دیگر دربارهٔ مفسر (سوژه) است:

قانـون اول: بـر اسـاس قانـون اول، اثـر را باید حسـب ارتباطش با ذهنیتی که در آن متبلور شـده اسـت، تفسیر کـرد. این قانون را می‌تـوان اصل «اسـتقلال هرمنوتیکیِ موضوع»[8] یا قانونِ ماندگاری معیارهای هرمنوتیکی نامید (Betti, 1962, pp. 57-58).

قانـون دوم: بتی قانـون دوم را «اصل تمامیـت» یا قانون «سـازگاری معنا»[9] نامیده است. مفاد قانون دوم تأکید بر ارتبـاط جـزء و کل و لـزوم توجه به نقـش و تأثیـر متقابـل کل و جزء در فرایند تفسیر اسـت. معنای جزء باید با تمامیت اثر سازگار باشد و هر جزء از موضوع فقط با توجه به کلیت و تمامیت معنایی آن فهم شود.

نظـام فرهنگی را نیز می‌توان تمامیـت و کل تلقی کرد. در نتیجه، اثـر و قالب معنادار، جزئی از نظام فرهنگی اسـت کـه فهم کامل آن به فهم آن نظام وابسـته اسـت، همچنان کـه فهـم نظـام فرهنگی در سـایهٔ فهم اجزا میسـر اسـت (Ibid, p. 59).

قانون سـوم: مفاد قوانین سـوم و چهارم دربارهٔ مفسـر اسـت. مفـاد قانون سـوم آن اسـت که مفسـر مجبور به ردیابـی مجـدد فراینـد ذهنی منتهـی به خلق اثـر در ذهن خویش اسـت. مفسر باید به بازسازی درونی ذهن بیگانه بپـردازد و ذهنیـت خالق اثـر را به ذهـن و درون خویش ترجمه کند. بتـی آن را قانون «فعلیت فهم»[10] می‌نامد، زیرا این قانون بر دخالت فعلیت دنیای ذهنی مفسر در عمل فهم تأکید می‌کند.

قانـون چهـارم: بتی قانـون چهـارم را «تناسـبِ معنایی در فهـم» یـا قانـون «مطابقـت هرمنوتیکـی معنا»[11] یـا «هماهنگ‌سازی»[12] می‌نامد. طبق این قانون، مفسر موظف اسـت فعلیت ذهنی خویش را با آنچـه از موضوع دریافت می‌کنـد، در بیشـترین سـازگاری، تجانـس و هماهنگـی قرار دهد (Ibid, p. 85).

بتـی در پایـان کتاب خود تصریح می‌کند کـه زمینهٔ ذهنی مفسر و خبرویت او در دانش مربوط به موضوع اثر نقشی بسیار مثبت در فهم عمیق آن ایفا می‌کند، زیرا روشن اسـت که مفسرِ آشنا با مباحث هنری

8. autonomy
9. coherence of meaning
10. actuality of understanding
11. correspondence
12. harmonization

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بـه خوبی درک می‌کند کـه متن یا اثر هنری به چه مباحثی پرداخته و چه پرسشـهای آشـکار و پنهانی را پاسخ گفته است.

نتیجه

فهـم و تفاهم نه تنهـا در بیان الفاظ، که در نوشتار و همچنین آثار هنری و حتـی تجربه‌های دینـی و اخلاقی نیـز وجـود دارد. دیلتای فهـم را نه به گفتار، کـه به رفتارهای انسـانی اعـم از خودآگاه و ناخودآگاه تعمیـم داد. در این عرصه، با محدودیتهایی مواجه خواهیم بود. مسـئلهٔ اذهان دیگر، مکانیسـم شـکل‌گیری معنا در اذهان دیگر، مشکل تجسم بخشـیدن بـه معنـا در الفـاظ یا آثـار هنـری و پیچیدگی بیشـتر هنر در این سـاحت، درجهٔ خودآگاهـی در فرایند شـکل‌گیری اثر یا لفظ، مشـکلات کاربردی معنا به عنوان رابطـهٔ نشـانه‌ها و معنا، تغییـر اوضاع فرهنگـی و تغییر بسـترهای معنایی، انتقال نشانه به ذهن مفسر و رابطهٔ او با معنا در کاربرد، وضعیت شخصی مفسر و پارادایمهای ذهنی او در شکل‌گیری معنا، بازآفرینی یا آفرینش معنای جدیـد در قالب طرح ذهنیـت معنایی و نهایتاً بررسـیهای فرامعنایی مسـائلی هسـتند که تحلیل آنها بـرای ارائهٔ یک نظریهٔ هرمنوتیکی اهمیت بسیار دارد.

هریک از نظریه‌پـردازان در عرصهٔ هرمنوتیک به زوایایی از این مسائل پرداخته و سعی کرده‌اند لایه‌هایی از تفسیر را برگشـایند. اشـلایرماخر بر اهمیت دست یافتن بر نیّت و حـالات مؤلـف تأکید کـرد و از همدلی با مؤلف سـخن گفـت. دیلتای اوضاع فرهنگـی مؤلف و پیدایـی اثر را که متأثر از اوضاع تاریخی اسـت، متذکـر گردید. در نظر او تمامـی متون و پیامها در معرض تفسـیر قرار نمی‌گیرند. او هم به تفسـیر حضور تاریخی انسانها و رفتارهای آنها اهمیت داد و هم به محوریت علوم انسـانی برای تفسـیر. هایدگر و گادامر از هرمنوتیک فلسـفی سخن گفتند و فهم را نوعی وجود دانسـتند که در آنچه به‌نام مفسر معروف اسـت، رخ می‌دهد. در این نوع هرمنوتیک نزدیک شدن به اصل پیام معنای خود را از دسـت می‌دهد و ذهنیت مفسر برسازندهٔ فهم است. علی‌رغم آنکه هر یک از این دیدگاهها در بوتهٔ نقد دیگران قرارگرفته اسـت، اما نقش روشنگری عناصر فهم که در معرض تفسـیر قـرار می‌گیرند، اهمیت بسـیار دارد. در این میان دیدگاه امیلیو بتی بررسـی شد و بر عناصر گوناگون مؤثر بر فهم در دیدگاه او پرداختیم و برخـی مزایای روش هرمنوتیکی او را برشـمردیم. این نگرشهای تفسیری را با هنر آزمودیم و دیدیم برخی آثار هنری بیشـتر در معـرض یک نظریهٔ هرمنوتیکی هسـتند و برخی دیگر مشـمول نظریه‌ای دیگـر (گرچه همه نیز به نحوی با تمامی نظریات تفسـیری مرتبط هستند). تفسیر *گلستان* سعدی چندان در معرض هرمنوتیک مفسر محور نیست، درحالی که زیبایی اشعار حافظ و ابعاد معنایی آن را در نظریه‌های تفسیری مفسر محور می‌توان کاوید.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

آیت‌اللهی، حمیدرضا. (۱۳۸۵)، «ملاحظات هرمنوتیکی در ترجمهٔ متون دینی و فلسفی» در فصلنامه علمی ـ پژوهشی *مطالعات ترجمه*، سال چهارم، شمارهٔ پانزدهم.

واعظی، احمد. (۱۳۸۰)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران، مرکز نشر پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

پراودفوت، وین (۱۳۷۷) *تجربهٔ دینی*. ترجمه و توضیح از عباس یزدانی، قم، مؤسسهٔ فرهنگی طه.

Betti, Emilio. (1962), *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*, Translated in Bleicher, Joseph (1980) *Contemporary Hermeneutics*, Routledge and Kegan Paul.

Bleicher, Josef. (1980), *Contemporary Hermeneutics*, Routledge and Kegan Paul.

Dilthey, Wilhelm. (1976), *Dilthey, Wilhelm: Selected Writings*. Trans. H. Rickman. Cambridge, Cambridge University Press.

Gadamer, Hans George. (1994), *Truth and Method*, New York, Continum.

Grondin, Jean. (1994), *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, Yale, Yale University Press.

_____. (1995), *Sources of Hermeneutics*, New York, State University of New York Press.

Heidegger, Martin. (1988), *Being and Time*, Translated by John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford, Basil Blackwell.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. (1959), *Hermeneutik: nach den Handschrften. Ed. H. Kimmerle*, Heidelberg, Carl Winter Universitatsverlag.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هایدگر: «پیمان هنر» در «شامگاه» فلسفه*

دکتر سیمون فرید اولیایی
مدرس و محقق وابسته به دانشگاه اروپایی تحقیقات در پاریس
Olisimon3@yahoo.fr
مترجم: علی عامری مهابادی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۸/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۹/۱۸

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

ارتباط پرسش‌گریِ تعیین‌کنندهٔ مارتین هایدگر[1] دربارهٔ «معنی هستی» با مسائل متعدد دنیای«سرگردان» ما را می‌توان به بهترین نحو با تأکید وی بر متناهی‌بودن بنیادین این دنیا تشریح کرد. در واقع، هایدگر هستی را به صورتی رونوشت کرد تا بهتر بتواند بر امکان خاص هستی‌شناختی این دنیا تأکید کند؛ دنیایی که به گفتهٔ او بنیان هستی‌شناختی مطلق آن چیزی جز «ورطهٔ هستی» نیست که به‌عنوان «بی‌بنیادی ورطه‌مانندش» درک می‌شود. در متونی که هایدگر طی سالهای پس از جنگ جهانی دوم نوشت و مشخصاً در سخنرانی جنجال‌برانگیز «برِمن»[2] که در ۱۹۴۹ با عنوان «خطر» ارائه شد، وی به وضوح «ورطهٔ هستی» را با مفهوم «مرگ» یکی شمرد که در حکم «کاشانهٔ هستی» درک می‌شود. هایدگر برای آنکه بتواند با چنین روشی به مرگ بیندیشد، مفهوم «دنیا» را که نقشی کلیدی در سخنرانی تأثیرگذارش در اواسط دههٔ ۱۹۳۰ دربارهٔ «هنر» داشت، تغییر داد. با توجه به تأکید خود هایدگر بر «یگانگی» سرچشمهٔ اثر هنری و «حقیقت» در حکم «ورطهٔ هستی»، ما در ادامه استدلال خواهیم کرد که صرفاً دستاورد «هنر» به‌عنوان «شعر» است که می‌تواند بیانگر مرگ در حکم «کاشانهٔ هستی» و نیز افق باز «ماهیت حفاظت‌شدهٔ» آن گردد.

واژگان کلیدی:
هستی، ورطه، افق بازِ هستی، محاکات، شعر، مرگ، هنر.

* اصل این مقاله به زبان انگلیسی تالیف و در انتهای پژوهشنامه به چاپ رسیده است. بازبینی و اصلاح ترجمه مقاله توسط مولف انجام شده است. (پژوهشنامه)

I. Martin Heidegger
II. Bremen

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نظر آید، در واقع شیوه‌های متفاوتی از طرح پرسش است» (Heidegger, 1977, GA 9, p. 75).

«اثـر هنری بـا ارائهٔ چیزی که خـود را در افقـی باز محصور می‌سـازد، زمین را می‌نمایاند. چنین اثـری صرفاً زمین را در حکم تنها دستمایهٔ خود حفظ نمی‌کند، بلکه خودمحصوری[1] *آن را آشـکار می‌سـازد. از آنجا کـه اثر هنری زمیـن را ارائه می‌دهـد، به نوعی خـود را در زمین می‌نمایانـد. چون زمین زیربنای خودمحصورگری اسـت که اثـر در آن بروز می‌یابد، زیربنایی که چون اساسـاً و همواره خود را محصور می‌سازد، نوعی ورطه*[2] *است»* (Heidegger, 1982, pp. 5-22).

«گنجینـهٔ معنی در اثـر هنری و نیز یکپارچگـی اثر بر تز کلی فلسفهٔ هایدگر دلالت دارد و به آن اعتبار می‌بخشد. اینکه وقتی وجودی، خود را در افق بازِ حضورِ کامل آشکار می‌سازد، در عیـن حال خود را پنهان می‌سـازد. خودبسـندگی[3] *اثر هنری خودبسـندگی یک وجود را تضمین کند. پس تحلیل هایدگر از اثر هنری دیدگاههایی را می‌گشـاید که به ترسـیم تحولات تفکـر هایدگـر در سـالهای آخـر زندگـی او مرتبط اسـت»*[4] (Gadamer, 2003, pp. 97-112).

«از یک سـو می‌خواهم بر ریشـه‌دار بودنِ روشـنگری[5] *تأکید کنم، به صورت نوعی پرسـش‌گری فلسـفی کـه در آنِ واحد رابطـهٔ ما را با زمان حال، شـیوهٔ تاریخی وجودمان و در عین حال شـکل‌گیری خود را به منزلهٔ سوژه‌ای مستقل مسئله‌ساز می‌کند. از سـوی دیگر، می‌خواهم بـر این واقعیت تأکید کنم که رشتهٔ پیوند دهنده‌ای که ما را با چنین شـیوه‌ای به روشنگری مرتبط می‌سازد، همانا وفـاداری به عناصـر یک دکترین*

«زمانهٔ ما زمان سـاعت شامگاه است» (Heidegger, 1989, GA 65, p. 397)

کلیـت مقاله در باب «سرچشـمهٔ اثر هنری» به شیوه‌ای آگاهانه و در عین حال ناگفته در مسیر پرسش دربارهٔ جوهرِ هستی پیش می‌رود. پس تأمل در هنر به طور کلی و عامدانه بر اساس پرسش هستی تعیین می‌شود. هنر را نباید در حکم عرصهٔ دستاوردهای فرهنگی یا بازتاب روح ارج نهـاد، زیرا به رخدادی تعلـق دارد که در آن «معنای هسـتی» (نـگاه کنید *به هسـتی و زمان*) تعیین می‌شـود. هنر مترادف با پرسشـی است که در مقالهٔ مذکور هیچ پاسخی به آن داده نمی‌شود. آنچه شاید ظاهراً پاسخ به

1. Self-enclosedness
2. Ab-grund
3. Self-containment
۴. در اینجا به ترجمهٔ فرانسوی این متن مراجعه کرده‌ام.
5. Aufklärung

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خاص نیست، بلکه به نوعی فعال‌سازی دایمی یک نگرش است، نوعی برخورد و خوی فلسفی که می‌توانیم آن را نقد دائمی وجود تاریخی‌مان بدانیم» (Foucault, 1994).

مقدمه

این پرسش ناگزیر مطرح خواهد شد که چرا هایدگر؟ چگونه میراث فکری فیلسوف بحث‌انگیز آلمانی می‌تواند به تحول دنیای «پسامتافیزیکی» و «چند فرهنگی» ما مربوط شود؟ در مورد چنین دنیایی، می‌توان استدلال کرد که «زوال» دنیایی فرهنگی مشخصاً سنتی در «غرب» را بدیهی می‌شمرد، دنیایی که «نگهداریِ»[6] آن یکی از دغدغه‌های اصلی «متفکر محافظه‌کار انقلابی» بود که مارتین هایدگر در سراسر زندگی‌اش باقی ماند. در واقع، شاید بتوانیم به شکل صریح‌تری بپرسیم که هایدگر احتمالاً و اصولاً در «نگهداری» چه چیز می‌تواند به ما کمک کند؟ یا چنان‌که برخی از مفسران فرانسوی آثار وی که حاضر به عذرخواهی برای او نیستند، می‌پرسند هایدگر در «محافظت[7] از چه خاطره‌ای» می‌تواند به ما کمک کند؟ (۱) شاید این پرسش که بازتاب نظریات خود هایدگر است، باعث سرخوردگی بیشتر خواننده از این متن شود: جوهر «محافظت به عنوان نگهداری» چیست؟ چگونه می‌توان به «محافظت و نگهداری» در حکم شیوه‌ای «متفاوت» از «هستی» نسبت به آنچه «بوده است»، نگریست؟ بنابر اصطلاح مشهور هایدگر در «غرب» و «شرق» چه چیز در حکم تاریخ و فرهنگ به ما رسیده است؟ در چارچوب تاریخ «متافیزیکیِ غرب» چه چیز به ما در «غرب» و «شرق» رسیده است؟ در واقع آیا زمان مناسبی فرا نرسیده که بپرسیم تفکر دقیق به معنای ژرف «نگهداری» شاید نهایتاً به بیان ضمنی و محافظت از چیزی بیش از دغدغه‌ای صرفاً روشنفکری محافظه‌کاران بینجامد؟ بی‌تردید، «بحران معنوی و دیرپای غرب» و «زوال فرهنگی شرق» که غالباً مورد سوءتفاهم قرار گرفته است، نشان می‌دهد که چنین پرسشهایی دیگر پاسخهایی «ساده» و به عبارتی «صرفاً جزم‌اندیشانه»[8] ندارند. این واقعیت نیز همان قدر آشکار است که شاید به اذعان برخی از نویسندگان مطالب این مجلد پژوهش جست‌وجوی پی‌گیرانهٔ آنها برای تفکر در مورد «آیندهٔ» کلی فلسفه در دنیای ما ضروری و اجتناب‌ناپذیر است.

به هر حال، امروزه اذعان به اینکه «غایتِ محافظت و نگهداری» به قول خود هایدگر به نحو گریزناپذیری از درک مبتنی بر «ساختار هستی یزدان‌شناختی»[9] از «هستی» فراتر خواهد رفت، نمایانگر صداقت تفکر است (۲) (در حکم زیربنایی که با خود یگانه است و بر خود حضور دارد و شاید بدین حیث بتوان آن را «حفظ»[10] کرد) زیرا در چارچوب دنیای معاصر که از نظر فرهنگی آشفته است، چه کسی می‌تواند فقط به «حفظِ» چیزهایی که بوده است راضی باشد؟ چه

6. conservation
7 .safeguarding
8. dogmatic
9. Onto-Theological
10. to preserve

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کسی مایل است که صرفاً به آنچه «بوده است» بپردازد، در حالی‌کـه خود را با این تفکـر می‌فریبد که با انجام این کار آنچه «بوده است حقیقتاً محافظت می‌شود»؟

در دنیـای «سـردرگم» ما به راحتی می‌تـوان تصور کرد کـه صرفاً«حفظِ» چیزی که «بوده اسـت»، مناسـب حال کسانی‌اسـت که نمی‌خواهند بپذیرند آنچه دوسـت دارند «حفظ کنند» به نحو گریزناپذیری «متحول می‌شـود». به عبـارت دیگر، ثابت می‌شـود آنچه بوده اسـت، چنان‌که پل والری در شـکلی به یـاد ماندنی[11] بیان نموده اسـت، میراست و بدین ترتیب، فاقد «ماهیتی» ابدی‌است که بتواند «حفظ» آن را توجیه کند. حتی اگر تاریخ، فرهنگ، زبان یا سنتهای مذهبی و تاریخی در شکل آرمانی خود به بنایی تاریخی تبدیل شـوند کـه باید آن را حفظ کـرد. در واقع اندیشیدن در مورد «تحول» مشکل‌سازِ دوران معاصر ما ناگزیرِ به چیزی جز بن‌فکنیِ[12] تنگنای هستی‌شناختی آن در مفهوم متافیزیکی «هستی» نمی‌انجامد (۳) که به آن را در حکم زیربنای «خودحاضر» از امر یگانه در چندگانگی متفـاوت اثرات امر یگانه می‌نگرد، زیرا گذر متناهی زمان که «تخمین‌ناپذیر» اسـت، در واقع «امر سـاختگی»[13] و نه صرفـاً خیالیِ یگانه و یکسـان بودن این امـر را منتفی و عمـلاً بن‌فکنیِ می‌کند. حال فرقی نـدارد که این امر تا چه حد خوب «حفظ شده باشد».

در واقـع چنان‌که ژاک دریدا هـوشـمندانه خـاطرنشـان کـرده اسـت، «بـن‌فکنـی امری‌اسـت که بـه هر روی فراسوی «خودماندنِ خود»[14] و غایت‌شناسیهای آن تحقق خواهد پذیرفت.[15] در «شامگاهِ» فلسفهٔ غرب و تمام «امور متافیزیـکِ ایدئولوژیک» منتـج از آن، در مقطعی تاریخی ـ هستی‌شـناختی، جایی‌که امکان خـاص و متناهی بودن ریشه‌ای تمام «هستی» در تاریخ به نحوی برگشت‌ناپذیر واضح شده است، چگونه پرسـش‌گری هایدگر می‌تواند به ما کمـک کند تا موقعیت‌مان را در دنیای خویش تعیین کنیم؟

جهانـی که به گفتهٔ خودِ هایدگر ما برحسـب تقدیر، نقش «دیر رسیده‌های آن را داریم»[16] به عبارت دیگر، همچون کسانی که ورودشان (به صحنهٔ شکنندهٔ تاریخ «تراژیک» سـیارهٔ ما) در حکم وارثان یا وابسـتگان به سـنت تفکر دیرپـای غربـی پیرامـون «زیربنایی» وجود (بـه معنای خود حضوری مطلق امر یگانه) ما را در زمین و زیربنای (بـه دو معنای مضاعف و متضاد ایـن اصطلاح در زبان انگلیسی) «بی‌بنیادی ورطهٔ مرموز» خود قرار خواهد داد؟

تز اصلی

۱. در ورطهٔ «هستی»

چنان‌کـه هایدگـر در برخـی از نوشـته‌های مهم خود طی سـالهای پس از ۱۹۴۵ خاطرنشـان می‌کند[17]، محافظت از «حقیقتِ وجود»، و پذیـرش «متناهی‌بـودنِ» ریشـه‌ای وجود انسـان در دنیایـی تکنولـوژی‌زده و «پسامتافیزیکی» دیگر ربطی

11 . formulated

۱۲. deconstruction البتـه بـر ایجـاد بن جدید هـم دلالت دارد که معـادل به کار رفتـه آن را منتقل نمی‌کند، اما از سایر معادلهای فارسی دقیق‌تر است.

۱۳. چنان‌که ژاک لاکان ملاحظه کرده است، امر ساختگی دقیقاً معادل امر خیالی نیست، زیرا بیانگر نحوی محدود و سامان یافته در تمایز امر خیالی از آنچه «واقعیت» دارد و «حقیقت» است.

14. the “ipseity” of the “ipse”

۱۵. خصوصاً نک بحث دریدا در مورد «غایت» و «ایده» در بخشی از(Rogues) “Voyous” با عنوان :

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

به «حفظ» سرچشمهٔ تاریخی و اسطوره‌ای شدهٔ ما ندارد. به عبارت دیگر، چنین دنیایی در انجام آنچه زمانی شبیه به خیالات لجام‌گسیختهٔ یک انسان روشن‌بین و منزوی می‌نمود، خود را بسیار «کارآمد» نشان داده است. اکنون دنیای فوق به شکلی ساده‌انگارانه تمام ارجاعات «روشن‌گرانه» به اتکای «عملیاتی» و آشکار خود را بر چند مفهوم پایهٔ «متافیزیکی» نفی می‌کند، دنیایی که در آن پیروزی تکنولوژی «مدرن» باعث خواهد شد تا «تحریکِ فائوستی» طبیعت در حکم شبیه‌سازی ژنتیک به احتمالی بسیار واقعی تبدیل شود. به علاوه در چنین دنیایی شاید تعریف «معقول‌ترین حیوانات» (انسان) را حداقل از جنبهٔ نظری بتوان با دقت «دوباره برنامه‌ریزی» کرد، یا چنان‌که خود هایدگر می‌توانست بگوید «به هم ریخت» (۴). گویی که «منحصر به فرد بودن» این تجربیات پیشینِ انسانی از جمله تولد یا مرگ را کنار می‌گذارد (گرچه شاید کاملاً نابود نکند)، دنیایی که در آن به قول میشل فوکو که زمانی با لحنی قاطع گفت (Foucault, 1975, p. 82) ماهیت فرم هستی‌شناختیِ انسان که حاکم بر تخت پادشاهی سوژهٔ مدرن تسلط دارد، از نظر تاریخی به عنوان امکانی خاص به شکلی بدون بحث و برگشت‌ناپذیر آشکار شده است. در چنین دنیایی می‌توان به شیوهٔ متقاعدکننده‌ای استدلال نمود که مهم‌ترین وجه مثبت پرسش‌گری فلسفی هایدگر در تفکر دربارهٔ «گذشته» به منزلهٔ مجموعه‌ای از «امکانات باز» نهفته است که «حفظ» آنها را می‌توان در حکم شیوه‌ای از «هستی در» یا به عبارت دیگر، ارتباط با دنیایی خاص و تاریخی در پرتو «آیندهٔ ناشناختهٔ آن» استنباط کرد.

نیازی به گفتن نیست، منظور همان آینده‌ای است که هایدگر آن را در حکم تعیین‌کنندهٔ «حال» و دارای نقشی خطیر در شکل‌دادن به «تحول» حال می‌داند، آینده‌ای که ماهیتِ متناهی و کنترل‌ناپذیر آن باعث خواهد شد تا صرفاً به چیزی جز بازسازی گذشته تبدیل شود. حتی اگر چنان‌که خود هایدگر غالباً خاطرنشان کرده است، این تخصیص[۱۸] اجتناب‌ناپذیر گذشته در حکم مجموعه‌ای از امکانات خاص و باز یا به عبارتی، امکانات تاریخیِ متناهی باشد. به طور خلاصه پرسش‌گری فلسفی هایدگر می‌تواند در اندیشیدن دربارهٔ آیندهٔ دنیای «پسامتافیزیکی» و «چند فرهنگی» نقش مهمی داشته باشد، زیرا به مسئلهٔ «سرنوشت آیندهٔ» وجود جمعی ما به صورت «تخصیصِ باز» گذشتهٔ‌مان می‌پردازد. چنان‌که هایدگر در برخی از نوشته‌های تعیین‌کننده و بحث‌انگیز خود در سالهای پس از جنگ جهانی دوم (Heidegger, 1994, GA 79, pp. 47-67) خاطر نشان می‌کند، چنین گذشته‌ای امکانی است که غفلت از آن و گم‌کردنش به منزلهٔ مجموعه‌ای «باز» از امکانات بزرگ‌ترین خطر را در دنیای بنیادگرا و ذاتاً بی‌ثبات ما که به نحو فزاینده‌ای تکنولوژیک می‌شود، به‌شمار می‌آید. برای برجسته‌ساختن

Téléologie et architectonique: (Derrida, 1996,pp. 167-194)

۱۶. این عبارت معروف و غالباً «اسطوره‌ای شده» متعلق به خود هایدگر است و در منبع زیر به آن اشاره شده است: Heidegger, 2002

۱۷. قابل توجه است که خطر *(Die Gefahr) The Danger* جزو این موارد است. قرار است که این مجلد را پروفسور اندرو میچل از دانشگاه امروی به زبان انگلیسی ترجمه کند. با وجود این ترجمهٔ رسمی که در دست اجراست، من برای مقاصد فلسفی خود ترجمه‌ای انگلیسی از سخنرانی فوق انجام داده‌ام، به عنوان آنچه هایدگر شاید متفکر شالودهٔ متافیزیکی تمام بنیادگراییهای معاصر می‌نامید.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اهمیت فلسفی این نکته می‌توان فارغ‌البال به زمان حال کامل شرطی در زبان انگلیسی روی آورد و اساس زبان‌شناختی و «یزدان محور» آن را با این اظهارنظر دگرگون کرد (تا جایی‌که به هایدگر مربوط می‌شود) که گذشته چیزی جز صرفاً دیروزِ «سپری‌شده» خواهد بود، زیرا با «تخصیصات» شکل‌دهندهٔ خاص خود سپری خواهد شد. این تخصیصات در حکم امری مطلقاً ناخودهمانند یا چنان‌که ژاک دریدا می‌نویسد، مجموعه‌ای «تکرارناپذیر» از امکانات اساساً متناهی هستند. به بیان ساده‌تر، «گذشته» چیزی جز «هستی» در حکم مجموعه‌ای از امکانات باز نیست که می‌توان آنها را مکرراً به منزلهٔ مجموعه‌ای نایکسان و متناهی با تخصیصات منحصر به فرد در زمان و مکان زنده و تکرار کرد. پس شاید همچنان بپرسیم که احتمالاً این «افق بازِ هستی» چه معنایی برای ما دارد؟ حتی اگر چنین «افق بازی» مرتبط با گذشته با تمام شکوه «باز» آن باشد؟ برای شروع باید بگوییم، منظور این است که «وجود» همواره افقی اساساً «باز» از وجود متناهی انسان را به عنوان یک «امکان» شکل داده است. اما برای آنکه «تحول بنیادگرایانه» دنیای معاصر را می‌بینند، نکتهٔ مهم‌تر این است که «متناهی‌بودن ریشه‌ای» «هستی» در برابر تمام تعینات مطلق و محدودکنندهٔ آن به مقاومت خواهد پرداخت، زیرا «هستی» در حکم یکی از «اختصاصات گذشته» (گذشتهٔ باز) چیزی جز آنچه هایدگر «آزادی» می‌نامد، نبوده است.[۱۹] در واقع این برای میراث فلسفی هایدگر دستاورد کوچکی نیست که «هستی» را در حکم «بودن در جهان با دیگران» مطرح می‌سازد که هیچ «جوهر» نهایتاً محدودکننده‌ای در زمان- مکان ندارد. به همین ترتیب، هایدگر بعداً این «آزادی» هستی در زمان ـ مکان را در حکم زیربنایی ورطه‌مانند از هستی تدبیر نمود که در واقع همان ورطه‌ای است که زیربنا نمودن هستی توسط آن نهایتاً باعث در هم شکستن تمام ثبات خودهمانندی خواهد شد، چنان‌که خود هایدگر در مجموعهٔ معروف یادداشتهای خود از دوران ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۸ با عنوان *دستاوردهایی در تأملات فلسفی* اظهار می‌دارد (از این پس با عنوان CTP به آن ارجاع می‌دهیم)[۲۰] (۵).

در بخش CTP که بلافاصله پس از بخشی می‌آید که به بحث در مورد ورطه به منزلهٔ حقیقت زمان ـ مکان اختصاص داده شده است، هایدگر به بحثی در مورد «پناه دادن»[۲۱] و «پناه دادن به حقیقت برای حفاظت آن» می‌پردازد. این موضوع به حد کافی جالب است: حقیقت در حکم «پناه دادن» به «زیربنای ورطه‌مانندِ هستی» دقیقاً همان چیزی‌است که هایدگر (در بخشهای CTP صفحات ۷۸-۲۷۷) به منزلهٔ «سرچشمهٔ اثر هنری» می‌شمرد، اصلی که به گفتهٔ هایدگر متافیزیک قادر به تفکر در مورد آن نبوده است، زیرا در واقع «مقدر شده تا زیربنای ورطه‌مانند خود را در همان

18. appropriation

۱۹. مشخصاً در *هستی و زمان*

20. *Contributions to Philosophy (From Enowning)* (Heidegger,1989)

21. sheltering

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ورطه فراموش کند.» یا چنان‌که وی مثلاً می‌توانست در سخنرانی معروف خود با عنوان «خطر» در بِرمن به سال ۱۹۴۹ بگوید، تقدیر متافیزیک این بوده تا سرچشمهٔ خود را بیازارد و به هم بریزد، در واقع همان زیربنای اساساً آزادی که از طریق یک چارچوب محدودکننده مورد آزار[۲۲] قرار می‌گیرد. نوعی «چارچوب محدودکننده» که هایدگر با تأکید می‌گوید امری بیرونی در «هستی» نیست و در راستای «تقدیر»[۲۳] هستی است، در حکم تاریخ متافیزیک اروپای غربی. با وجود ظهور این «عرفانِ بی‌پایه» و «خِردستیزیِ ویران‌گرانه»[۲۴] که باید آن را بر زمینهٔ ادراک گسترده‌ترش در نظر گرفت[۲۵]، استدلال خواهم کرد که یکی از رهایی‌بخش‌ترین جوانب افکار هایدگر مرکب از تأکیدی جذاب بر ویژگی «حقیقت» در حکم «پناه‌دادن به» آنچه که باید «آشکارا» و اساساً برای آینده‌ای که به نحوی کنترل‌ناپذیر متناهی‌است «پنهان و حفاظت» شود، زیرا به رغم اشارات غریب یزدان‌شناختی و موعودباورانه‌ای که شاید ارجاعات غالباً غیرمستقیم هایدگر به آمدن «سرنوشت آتی»ناشناخته می‌تواند داشته باشد، می‌توان استدلال کرد که تفکر هایدگر (با عنایت به یکی دیگر از اصطلاحات معروف ژاک دریدا) می‌تواند همچنان ابزاری مؤثر در تأکید بر ناممکن‌بودن کامل برنامه‌ریزی محدودکننده و «چارچوب‌بندی» متعارفِ «امر ناممکن» نقش ایفا نماید. چنان‌که دریدا به نحوی شناخته شده استدلال می‌کند[۲۶]، در اینجا منظور از «ناممکن» آیندهٔ اساساً متناهی ما در حکمی موجودات میراست، موجودات میرایی که «رها می‌شوند» تا فراسوی تمام تعینات ایدئولوژیکی ذات راز مرگ (به مفهوم شدیداً متافیزیکی و افلاطونی) درگذرند. به این ترتیب پرسش‌گری فلسفی هایدگر شاید امروز بیش از هر زمان دیگری بتواند به ما کمک کند که در برابر تمام شیوه‌های محدودکننده و غالباً «مرگبار» تعیین «زندگی و مرگ» در آینده مقاومت کنیم. با توجه به این موضوع چنان‌که هایدگر خود یک‌بار به صورتی که معروف شد، گفته است «فلسفهٔ هایدگری» ابداً وجود ندارد ادامهٔ پرسش‌گری فلسفی هایدگر (در برابر برخی از نیات علنی او و فراسوی زمینهٔ تاریخی فاجعه‌بار و سیاسی‌ای که موضوع در آن تشریح شده است) تنها «تقدیری» است که تأمل انتقادی دربارهٔ تفکر هایدگر برای آیندهٔ دنیایی پر مسئلهٔ ما به ارمغان خواهد آورد. دنیای«متناهی و میرای» ما جایی‌که به قول نیچه در گفتهٔ معروفش باید به صورت «هنرمندانی» زندگی کنیم که شیوه‌های نفی «فاسدانه» و نیز محدودیت ایدئولوژیک و خرافی در راز متناهی‌بودن آن را نپذیریم. به اصطلاحی هایدگری‌تر می‌توانیم بگوییم پرسش‌گری هایدگر می‌تواند به ما کمک کند تا بهتر هنر زندگی در «ورطهٔ هستی» و «متناهی‌بودن» گریزناپذیر آن را درک نماییم. با وجود این باید پرسید که احتمالاً چنین «هنری» چگونه خواهد بود و چگونه به

۲۵. هایدگر استنباط از منظور خود از «هستی» را به نحوی کنایه‌آمیز بیان می‌کند:
Heidegger, 1988, p. 79

۲۶. این موضوع در پاره‌ای از نوشته‌های معروف دریدا مطرح شده است، مشخصاً در:
Derrida, 1996, pp. 195-217

22. persecutory
23. dispensation
24. "groundless mysticism" and "ruinous irrationalism"

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کمک آن می‌توان به «بی‌بنیاد بودن ورطه‌مانندی» که همان خاصیت اصلی «هستی» متناهی انسان می‌باشد، دسترسی پیدا کرد؟ آیا چنان‌که هایدگر در CTP نوشته است، می‌توانیم بگوییم که این جهشِ «Dasein» به ورطهٔ «هستی» است؟

۲. «هنر»: نشانهٔ «مرگ» در حکم ورطهٔ مطلق هستی

«دوست پزشک ما ناگِل باید این نقاشی را ببیند، زیرا هیچ نوع آزمایش پزشکی نمی‌تواند به اندازهٔ این نقاشی به ژرفای بیماری و درد دسترسی یابد».[۲۷] با توجه به اهمیت مفهوم دنیا[۲۸] در سخنرانی تأثیرگذار هایدگر در زمینهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* (OWA)[۲۹] و نیز اهمیت این مفهوم کلیدی در شکل‌دادن به افکار متعاقب هایدگر چندان جای شگفتی ندارد که مفسرین برجسته‌ای از جمله هانس گئورگ گادامر بر تداوم افکار هایدگر از دوران نوشته‌های اولیه‌اش در این سخنرانی تأکید کرده‌اند، از جمله در *هستی و زمان* و نیز نوشته‌های پس از جنگ او خصوصاً در آنهایی که به مفهوم مطرح و در عین حال گمراه‌کنندهٔ ماهیت چهارگانهٔ وجود(۶) می‌پردازد. از سوی دیگر نکته‌ای که چندان تحلیل نشده، دگرگونی جالب نقش هستی‌شناسی مفهوم دنیا در افکار هایدگر از سال ۱۹۳۱ به بعد است، در واقع از سالی «شعف‌انگیز برای کار»[۳۰] که در آن هایدگر نخست به تأملی در مفهوم هستی‌شناسی هنر پرداخت. در *سرچشمهٔ اثر هنری* (OWA, 1935)[۳۱] کار دنیا، بیان افق باز خودمحصوری زمین در قالب رابطه‌ای هستی‌شناختی تعیین شده است؛ رابطه‌ای که هایدگر آن را کشمکش[۳۲] بین دنیا و زمین می‌نامد. این کشمکش به حقیقتِ تاریخ (نه صرفاً به معنای توالی رویدادهای ثبت‌شده) امکان می‌دهد تا تقدیر خود را از طریق کشمکشی بروز دهد که به نوشتهٔ هایدگر، عناصر مخالف را به یمن زمینهٔ مشترکشان از طریق آفرینش اثر هنری به سوی منبع وحدت آنان می‌برد.[۳۳]

این افق بازِ مورد بحث در عین حال افق بازِ «هستی» نیز هست. در واقع افق باز است، جایی که هستی حقیقت خود را در اثر می‌نهد، و هایدگر استدلال می‌کند که هنر «امکان بیان حقیقت در اثر را فراهم می‌آورد». متعاقباً هایدگر بر این واقعیت تأکید می‌ورزد که شعر «افق بازی است که به وجودها امکان می‌دهد تا بدرخشند و طنین بیفکنند.» بدین ترتیب اثر هنری «دنیایی بنا می‌کند» که در آن «تصمیمات تاریخ ما که مرتبط با وجود ما هستند، به وسیلهٔ ما اتخاذ، دنبال و سپس کنار گذارده می‌شوند. سپس درنیافته و بعد در اثر پژوهشهای بعدی دوباره کشف می‌شوند. بدین ترتیب دنیا، خود را بیان می‌کند.» به طور خلاصه در «خودبیان‌گری» دنیا (که اثر هنری یکی از نمونه‌های برجستهٔ آن است)، «ساماندهی و جمع‌آوری‌ای که دنیا انجام می‌دهد» فضای کل «تاریخ» را با «اساسی‌ترین معنا»

۲۷. این اظهارات هایدگر هنگام دیدن نقاشی «بیمار زن» اثر پُل‌کله است که ه. و. پتزت در منبع زیر گزارش کرده است: Petzet, 1993, pp. 134-5.

۲۸. مثلاً نگاه کنید به «خطر»: «دنیا آینه‌ای پنهان است که چهار گوشهٔ آسمان، زمین، وجودهای میرا و خدایان را بازتاب می‌دهد (این ترجمه اصل آلمانی را خودم انجام داده‌ام): Klostermann, 1994, GA 79, p. 46

29. *Origin of the Work of Art*

۳۰. این عبارت را خود هایدگر آورده و در نامه‌ای به الیزابت بلوخمان در دسامبر ۱۹۳۵ به کار برده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ایجاد می‌کند.

در واقع من معتقدم که این موضوع ابداً تصادفی نیست که هایدگر باید در OWA به چنین نمادهای تحسین‌شدهٔ «تاریخی‌ای» در فرهنگهای یونانی و آلمانی از قبیل معبد باستانی پیستم[۳۴] یا کلیسای تحسین‌برانگیز بامبرگ[۳۵] مراجعه کند، زیرا هنری که منشأ آفرینش چنین «بناهای تاریخی‌ای» شده که معمولاً آن را نمونه‌های برجستهٔ «تاریخ هنر» می‌دانند، «افق بازی» است که در آن دنیای تاریخی یک مردم (یک ملت) زمانی آشکار شد. در اینجا اصطلاح‌شناسی نیچه را وام می‌گیریم (که هایدگر هم در *هستی و زمان* آن را به کار می‌برد)[۳۶] کارکرد هستی‌شناختی «دنیا» در OWA همان بنا نهادن افق باز تاریخ باشکوه و پر عظمت یک ملت[۳۷] در چارچوب یک شکاف شاعرانه است که «هنر بزرگش» را در تقابل با زمین به‌وجود می‌آورد، جایی‌که همان مردم نیز در آن «ریشه دارد»، هنری که عظمتش در هموارکردن راه برای خودجلوه‌گری همین دنیای تاریخی (متعلق به یک ملت) در افق بازی‌است. در واقع «افق باز» کل هنر باشکوه فضایی‌است که در آن وجودها خود را صرفاً به منزلهٔ مجموعه‌ای از چیزهای قابل شمارش و غیر قابل شمارش، آشنا و ناآشنایی که در آنجا هستند، نشان نمی‌دهند.

با این وجود عظمت هنر بزرگ ابداً ناشی از احکام و توصیه‌های ایدئولوژیک تحمیلی نیست که تعیین می‌کنند وجودها باید چگونه (در افق باز آن) نمایان شوند، زیرا باید «خودبیان‌گری دنیا» در آن یافته شود که افق باز توضیح شاعرانهٔ تاریخ یک ملت است و صرفاً مانع امکان دسترسی به نفسانیت تحقیرشده در مطابقت با محدودیتهای ایدئولوژیک ایده[۳۸] افلاطونی نمی‌باشد. تا جایی‌که به *سرچشمهٔ اثر هنری* مربوط می‌شود، اثر هنری بدین ترتیب «افق بازی» از تاریخ است، جایی‌که نشانه‌ای از باز شدن و تقدیر آن به منزلهٔ آشکارسازی هستی «نگهداری» می‌شود. با وجود این چنان‌که خود هایدگر نیز در *سرچشمهٔ اثر هنری* خاطرنشان می‌کند: «تفکر ضمن ارجاع به باز شدن این افق باز که خود را تثبیت می‌کند، به قلمروی می‌رسد که دیگر در اینجا قابل توضیح نیست» این قلمرو از چه تشکیل یافته است؟ پیش از تلاش برای پاسخ‌دادن به این پرسش باید بر تحولی مهم تأکید کنیم که مهم‌ترین نوشته‌های هایدگر در سالهای پس از جنگ جهانی دوم را رقم می‌زند. اینکه تمامی مقاومتهای متفکرانه در برابر «بستارِ فنی» افق هستی، به عبارت دیگر تمام تلاشهایی که برای «محافظت و نگهداری» آن انجام می‌شود، صرفاً با این تشخیص معنی می‌دهد که افقِ باز هستی «چیزی جز پناه‌دادن به جوهر پنهان‌شدهٔ آن» نیست. به عبارت دیگر، با وام‌گیری از اصطلاح‌شناسی خود هایدگر در *سرچشمهٔ اثر هنری* هایدگر در سالهای پس از جنگ «افق بازِ تقلیل‌ناپذیر» دنیا را در به

ساخته شد و قدمت آن به بیش از پنج قرن پیش از میلاد مسیح بازمی‌گردد ـ م.

۳۵. Bamberg Catherdal: کلیسایی در شهر بامبرگ در ایالت باواریای آلمان که در قرن یازدهم میلادی به دستور هنری دوم، پادشاه انگلستان و با کمکهای پاپ ساخته شد ـ م.

31. Heidegger, 2002

32. Streit

۳۳. تقدیر در اینجا ترجمهٔ مفهوم رهگشا و مهم هایدگری *Geshick des Seins* است.

۳۴. Temple of Paestum: معبدی در شهری به همین نام که در نزدیکی ناپل، ایتالیا قرار دارد. این معبد به وسیلهٔ استعمارگران یونانی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

عنـوان «پنهان‌سـازی-محافظت» آن توسـط زمین تدبیر نمود.

مسـلماً هایدگر هرگز در OWA این دو مـورد را صرفاً به منزلهٔ عناصـر متضاد دیالکتیکی در نظـر نگرفت. به هر روی، وی از «کشـمکش» اساسی آنها در بیان حقیقت در اثر هنری سـخن گفته بود. به هر صورت در نوشته‌های دوران پـس از جنـگ وی، دنیـا و «زمین» دیگـر قطبهای درهـم تنیـده‌ای نیسـتند که از نوعی شـکاف اساسـی و کشمکش‌آمیز پدید آمده باشند. می‌توانم استدلال کنم که ایـن امر بازتاب تغییری در دلالت هستی‌شـناختی مفهوم دنیاسـت و می‌توان آن را ناشی از تغییر استنباط هایدگر از هنر در چارچوب تفکر متأخر وی دانست؛ تغییری که به نوبهٔ خود می‌توان آن را به مفهوم «زیربنای هنر» هایدگر یا به عبـارت دیگـر «زیربنای ورطه‌مانند هستی»نسـبت داد که به همان اندازه دگرگون شـده اسـت. در واقع این ورطهٔ هسـتی همان قلمروی اسـت که به قول هایدگر در OWA، «تفکر آن را لمس کرده ولی توضیح نداده اسـت». در عین حال جالب اسـت اشـاره کنیم که اصطلاح ورطه در یاداشـتهای اصلی از ۱۹۳۱ دیده می‌شود و همان‌طور که قبلاً اشـاره کـردم، هایدگر متعاقباً بر اسـاس آنها در OWA ۱۹۳۵ را پرورانـد و ارائه کرد. هایدگر در این مورد می‌نویسد:

«تـا جایی‌که اثـر هنری زمین را ارائـه می‌دهد، خـود را به عنـوان زیربنای خودمحصور آن قـرار می‌دهـد، کـه از آن برمی‌آیـد و خـود را برمی‌انگیـزد، زیربنایـی که بـا توجه به خودمحصورگـری آن همـواره و اساسـاً یـک ورطه اسـت» (Heidegger, 2002).[۳۹]

ارجاع ظاهـراً مثبت و معمول به «ورطهٔ افق باز هسـتی» بعداً در متنی از OWA که در GA5 از نوشـته‌های هایدگر انتشار یافت مسئله‌دار شد، جایی‌که تأکید می‌کند: «جوهر حقیقـی موضـوع فکـری به عبارتـی حقیقـت وجودهای حاضـر، برمبنای هسـتی حقیقی آن تعیین می‌شـود. ما نه به جسـت‌وجوی حقیقـتِ جوهر، بلکـه جوهر حقیقت برمی‌آییم، پیچیدگـی قابل توجهی خود را تجلی می‌دهد. آیـا ایـن واقعاً شـایان توجه اسـت یـا صرفـاً مرحله‌ای مهـم از یـک بـازی توخالی بـا مفاهیـم یا ورطه اسـت؟ (Heidegger, 1977, GA 9, p.37).

نیازی به گفتن نیست که در ارائه نمودن این نوع ارجاعات متنـی، هدف من در حال حاضر بررسـی متن‌شناسـانهٔ پیدایـش OWA نیسـت، هر چند کـه ایـن کار ضروری و تحسـین برانگیز باشـد. به هر صورت مایلم فکر کنم که عـادت تحریک‌کننـده، بحث‌انگیز و غالباً مخـرب هایدگر در «بازنویسـی» (هـر چنـد نخواهیـم صراحتـاً بگوییم دست‌کاری!) متون سـخنرانیهایش[۴۰] با توجه به تحولات بعدی فکری او چندان بی‌ربط با مسـئلهٔ آشکار ارجاعات فوق به ورطه (در حکم منشأ افق بازِ هنـر) در متون فوق نیست. من حداقل به دو دلیل متفاوت فلسـفی ایـن امر را باور دارم؛ نخسـت چنان‌که

۳۶. ارجاع به «استفاده و سوءاستفاده از تاریخ برای زندگی» است که توسط نیچه بیان شده و می‌توان آن رادر بخش ۷۵ *هستی و زمان* نیز یافت.

37. "Die monumentalisch-antiquarische Historie ist als notwendige Kritik der "Gegenwart" " (Ibid, p.397)

38. ειδος

۳۹. برای ارجاعات کتاب‌شناختی دقیق‌تر از متن این یادداشتها که برای این نقل قول به کار رفته است، به زیرنویس ۳۲ مراجعه کنید.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هایدگـر در ضمیمـهٔ OWA بـه وضوح توضیـح می‌دهد، معنـای ژرف «ارائـه زمیـن» و نیـز «بناکـردن دنیایی به وسـیلهٔ هنـر» در OWA مرتبط بـا مفهوم یونانـی *υεσις* یا phusis بر «رها کردن» تمام وجودها در آشکارسـازیِ «هسـتی»[۴۱] دلالت می‌کنـد. پس در اینجا «مسـتقرکردن» بـه معنای «قـراردادن بـا اِعمـالِ قـدرت» در «چارچوبِ محـدود» بـه شـیوه‌ای نظام‌یافتـه نیسـت کـه جـزو مشـخصات سـوژهٔ متافیزیکی مدرن محسوب می‌شود (Heidegger, 1977, GA 9, pp. 70-71).

این موضوع به وضوح نشان می‌دهد که مسلماً پیچیدگی فراوان «ورطه» (که نوشـته‌های اصلی این سـخنرانی در سـال ۱۹۳۱ با لحنی مثبـت به آن ارجـاع می‌دهد) بعدها بـه وسـیلهٔ خـود هایدگـر در سـالهای ۱۹۳۱ تـا ۱۹۳۵ مورد بررسـی قرار گرفته و مسـائلی در آن مطرح شده اسـت. در واقع معتقـدم که تمام پژوهشـهای جدی آثار هایدگـر و برخی از خوانندگان دقیق آثار او از جمله ژاک دِریـدا[۴۲]، به راحتی این نکتـه را که هنر صرفاً «دنیایی» را در «زیربنای ورطه‌مانند هسـتی» و تاریخ قرار نمی‌دهد، تأییـد می‌کنند. از سـوی دیگـر در سـخنرانی بحث‌انگیز وی بـا عنوان «خطر» که سـال ۱۹۴۹ در بِرمن ایراد شـد و قبلاً از آن سخن گفتیم، هایدگر «خودبیان‌گری دنیا» را با ماهیت چهارگانهٔ معروف «فناپذیرهـا»، «خدایـان»، «ملکوت» و «زمین» یکسـان می‌دانـد. البتـه در اینجـا «دنیـا» و «زمیـن» دیگـر رابطهٔ جدل‌آمیـز ندارند. در عوض «دنیـا» حقیقت زمین را حفظ می‌کند، زیرا چنین حفاظتی جوهر حقیقت اسـت. و چنان‌که هایدگر آشـکارا تأکید می‌ورزد، «دنیا، حقیقتِ جوهر هستی» اسـت. در نوشته‌های دوران پس از جنگ از جمله «خطـر» مفهوم (اسـتقرار) چنان‌که خود هایدگر در ضمیمهٔ OWA در GA5 به سـال ۱۹۷۷ اشاره می‌کند، دچار تغییر اساسـی شـده اسـت. جای تعجبی ندارد که خود هایدگر استدلال می‌کند که کاربرد پیشین این مفهوم در OWA را بایـد بـا توجـه به تحـولات بعـدی در «ایجاد چارچـوبِ محدودکننده» در پـس از جنگ در نظر گرفت. می‌توانـم اسـتدلال کنم کـه هایدگـر کاربرد ایـن مفهوم همانند مفهوم «ورطه» را در افکار بعدی خود مسئله‌سـاز یافت و پیچیده‌تر کرد. چنان‌که خود می‌نویسد:

«وقتی ما به واژهٔ **Thesis** *به شـیوهٔ یونانی بیندیشیم، معنای آن چگونه خواهد بود؟* **Thesis** *به معنای اسـتقرار اسـت. چنین «اسـتقراری» به طریقـی از* **phusis** *پدید می‌آید که به وسـیلهٔ همـان* **phusis** *و در آن عرصـه معیـن می‌شـود. منظـور این اسـت که نوعـی ویژگـی* **Thesis** *مانند در بطـن* **phusis** *پنهان شـده اسـت»* (Heidegger, 1994, GA 79, pp. 47-67).

به طور خلاصه هم «افق باز» هنر که به وسـیلهٔ دنیا مقدر می‌شـود و هم «ارائهٔ زمین» به آن سادگی که هایدگر قبلاً در OWA بیـان کـرده بـود، نیستند. به علاوه در «خطر» هایدگـر آشـکارا و اساسـاً اسـتدلال کرده است: «مرگ به جوهر وجود انسان تعلق

۴۰. جنجال سال ۱۹۵۳ بر سر این‌که هایدگر یکی از سخنرانیهای خود را در ۱۹۳۵ حفظ کرده بود و در آن از «عظمت حقیقت جنبش ناسیونال سوسیالیست آلمان» سخن گفته بود (کریستین لوالتر و یورگن هابرماس جوان هم درگیر این بحث بودند) شاید این یکی از معروف‌ترین نمونه‌هایی باشد که در آن هایدگر یکی از متون قبلی خود را کاملاً «بازسازی» نکرده است!

41. "'Stellen' mussen wir im Sinne von phusis denken". (Heidegger, 1977, GA 9, p.70-71)

42. Jacques Derrida

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دارد، جوهری که توسط وجود برای هستیها مقدر شده است (Ibid). با توجه به این موضوع چنان‌که هایدگر خود در همان سخنرانی استدلال می‌کند، دنیا و ایجاد چارچوب محدودکننده (شیوه‌ای خود آزاردهنده و مقیدکننده در گشودن «افق باز») یگانه هستند، بدون اینکه کاملاً یکسان باشند. برای اینکه دنیا به «چارچوب محدودکننده» تقلیل نیابد، «خودبیان‌گریهای» دیگر ممکن دنیا باید به صورتی باشند که «محافظت و نگهداری» و «پناه‌دادن» را در وضعیت دیگری جز «نحوهٔ استقرار خودآزاردهنده» در «چارچوب‌بندی» انجام یابد. این خزانهٔ حفظ‌شده و تقلیل‌ناپذیر دیگر صرفاً زمین نیست (که هایدگر زمانی ادعا کرد «دنیای تاریخی» آلمان ناسیونالیست و متعصب به شیوه‌ای بسیار افراطی در دههٔ ۱۹۳۰ را مستقر می‌ساخت)، بلکه «مرگ» است. در واقع چنان‌که هایدگر تصریح می‌کند، «مرگ، کاشانهٔ هستی در شعر دنیا است» (Ibid).

در اینجا تصمیم گرفتم که واژهٔ آلمانی Gebirg را «کاشانه» و نه «کوهستان» ترجمه کنم تا بر این واقعیت تأکید بورزم که هایدگر در بیان رابطهٔ بین هستی و مرگ به چنین شیوه‌ای مایل است تا بر نقش «زیربنایی مرگ» تأکید کند. بر خلاف برخی از خوانشهای اخیر و خصومت‌آمیز از ارجاعات وی به «نفی» جوهر مرگ که زیر بنای «سر به نیست‌کردن کمرنگ» قربانیان اردوگاههای کشتار نازیها بوده است[۴۳]، استدلال می‌کنم که هدف اصلی هایدگر در تأکید بر اولویت جوهری مرگ چیزی جز مشخص‌ساختن تفاوت مطلق، اندیشه‌نشده و از نظر متافیزیک غیر قابل تصور آن با آنچه در قلمروی Teche «چارچوب‌بندی‌شده» نیست. مطمئناً می‌توان برای نفی دسترسی به جوهر مرگ از تکنولوژی مدرن استفاده کرد، اما مرگ را نمی‌توان تولید کرد، یا به عبارتی تقلید کرد، حتی اگر چنان‌که در ارجاع به اتو پاگلر[۴۴] در خوانش «هایدگری» و چالش‌پذیر خود از اشعار پل تسلان[۴۵] نتیجهٔ این «دوباره سازی» تقلید مرگ را بخواهیم در عصر تکنولوژی مدرن ولو به نحوی سبکسرانه هنر قلمداد کنیم.[۴۶] بدین ترتیب هایدگر در سالهای پس از جنگ کلاً هنر را (صرف‌نظر از اینکه تا چه حد بزرگ یا تداعی‌گر سرنوشت تاریخی یک ملت بود) رها کرد و به چیزی روی آورد که خود آن را در OWA اصلاً شعر[۴۷] می‌نامد. وی این کار را برای تأکید بر ماهیت آزاد شعر به عنوان زیربنای اصلی آنچه وجود دارد، انجام داد. به عبارتی دیگر «زیربنای آزاد» تمام چیزهایی که می‌توان در افق باز و شکل دهندهٔ هستی نامید. بدین ترتیب، هایدگر ناچار بود تا بر متناهی بودن اساسیِ کل phusis، فراسوی چارچوب محدودکنندهٔ آن که در اثر «Techné» ایجاد می‌شود تأکید کند.

بنابر دیدگاه متأخر هایدگر نسبی‌ساختن‌خودمحصوری (phusis) که از طریق Techné حاصل می‌شود، نیاز به نمایش تفاوت اساسی و

۴۳. اصطلاح آلمانی هایدگر (که آن را ترجمه کرده‌ام) این است: unauffällig liquidiert (GA 79, p. 56)

۴۴. Otto Poggeler، اتو پاگلر در مورد شعر هستی‌شناختی پل تسلان در چاپهای مختلف بحث کرده است که قابل توجه‌ترین آنها متن "Über Paul Celan" (edited by D.Meinicke) 1962 in Ach! Die Kunst است و نیز در این اثر مطالعاتی: Spur des Wortes. Zur Lyrik Paul Celans", Auber, Berlin, 1986

۴۵. شاعر و مترجم رومانیایی و یهودی آلمانی زبان (۱۹۷۰-۱۹۲۰)، وی مدتی از سالهای جنگ جهانی دوم را در اردوگاههای کار اجباری

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تقلیل‌ناپذیری Phusis دارد. این امر صرفاً با تأکید بر «متناهی بودن مطلق» یا به عبارتی «فناپذیریِ شکنندهٔ» آن میسر است. پس بنابر دیدگاه متأخر هایدگر، نقش هستی‌شناختی اثر هنری پیش‌فرضی جز جدایی اساسی از اصل محاکات[۴۸] ندارد که شالودهٔ برداشت متافیزیکیِ افلاطونی از هنر و خصوصاً شعر را تشکیل می‌دهد. این جدایی به نفع مفهوم «شعر» در حکم ورطه‌ای فانی و شکننده از «افقِ باز هستی» صورت می‌پذیرد، ورطه‌ای تصورناپذیر از جنبهٔ متافیزیک که در آن هستی کم و بیش چیزی جز نام آن نیست که به تمام موجودات امکان می‌دهد تا «نامیده شوند» و در افق باز آن حضور یابند. بدین ترتیب، از نظر هایدگرِ متأخر، هنر در حکم «شعر» رازِ نام‌گذاریِ متفاوت امر یگانه، فراسوی «یگانه بودنی می‌برد که از جنبهٔ فنی قابل تولید و بازسازی است و فرمی با خود حاضر و خودبسنده دارد. در واقع هایدگر در سالهای بعد از جنگ جهانی دوم، به قول هُلدرلین به «نزدیکی منبع» بازگشت، به ورطه‌ای که «خود بیان کردنِ دنیا» و همهٔ شکل‌گیری از آن سرچشمه می‌گیرند. به عبارت دیگر، مرگ در حکم ورطهٔ زبان هنر[۴۹] که در واقع راز (زیربنای ورطه‌مانند هستی به صورت «مرگ و رنج») قابل تقلیل به «چارچوب محدودکنندهٔ یگانگی» در «امر یگانه» نیست، آن که شاید بتوان بازنمایی‌اش کرد، از جنبهٔ فنی بر آن تسلط یافت یا «تقلیدش کرد».

47. Dichtung
48 . mimesis
۴۹. Über-lieferung: اصطلاح آلمانی به صورت تحت‌اللفظی بر «انتقال» به کارکرد اصلی کل سنت دلالت دارد.
50. anamorphosis
51 . construction

فراسوی «محاکات»: دربارهٔ آیندهٔ هنر به عنوان «زخمی گشوده»

نتیجه‌گیری

«دل، دنیا را به لکنت وا خواهد داشت
دنیایی که من در آن
یک مهمان، یک نام بوده و خواهم بود
فرو چکیده بر پهنای دیوار
زخمی خود را می‌گشاید»
(پل تسلان) (Celan, 1995, p. 332).

«این را برای شما توصیف خواهم کرد. اُبژه‌ای است که یک تصویر آنامورفیک[۵۰] را نمایان می‌سازد. گمان می‌برم که بسیاری از شما می‌دانید که چیست. این نوعی سازه[۵۱] است که به طریقی با استفاده از نوعی تغییر اپتیکی در یک شکل ایجاد می‌شود که رؤیت‌پذیر نیست و در اولین نگاه خود را به صورت تصویری خوانش‌پذیر درمی‌آورد. مشاهدهٔ ظهور آن در شکلی نامفهوم لذت ایجاد می‌کند» (Lacan, 1992, p. 132).

چنان‌که در بالا ذکر شد، پرسش‌گری هایدگر در مورد «معنیِ هستی» (که در اینجا به طور مختصر در مورد ارتباط نزدیک آن با افکار وی در مورد نقش هستی‌شناختی هنر سخن گفته شد) در واقع می‌تواند به ما کمک کند تا بهتر به متناهی‌بودن «هستیِ» خود به عنوان امکانی خاص تاریخی پی ببریم. افکار هایدگر در مورد «زیربنای ورطه‌مانند و باز»، «هستی»

نازیها گذراند و تأثیر این تجربه در شماری از اشعار معروف او از جمله «فوگ مرگ» آشکار است. تسلان که یکی از برجسته‌ترین شاعران اروپایی سالهای پس از جنگ به شمار می‌رود، در سال ۱۹۷۰ به زندگی خود خاتمه داد.م.
۴۶. نگاه کنید به مقالهٔ دنیس توارد که اطلاعات خوبی ارائه می‌دهد: Thouard, 1997

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بـرای درک بهتر «ذاتی‌بـودن ورطه‌ماننـد» و فراتاریخی آن نیز می‌تواند ارزش فراوانی داشـته باشـد. شاید نکتهٔ مهم‌تـر ایـن واقعیت اغلـب نادیده گرفته شـده باشـد که بیـان و توضیح هایدگر از «کشـف اروپایـی» بی‌بنیادی هسـتی از ایـن امتیاز برخوردار اسـت کـه درک ما را از ماهیت «متناقض» آزادی بی‌سـابقه‌ای («از تمام تعریف» محدودکننده) تسهیل می‌سازد که زیربنای ظهور «دنیای مدرن» را تشـکیل می‌دهـد. در اینجا «تناقـض» به تأویل هایدگـر از «مدرنیته» در سـالهای پـس از جنگ در حکم توضیحی دربارهٔ «بی‌بنیادی» اسـت کـه از نظر تاریخی نمی‌توان از آن اجتناب کرد و «سرنوشت هستی» در دوران مدرن را شکل می‌دهد. چنان‌که خود هایدگر به نحوی به یادماندنی در نامهٔ خود به اِرنسـت یونگر[52] (Heidegger, 1977, GA 9, pp. 385-426) در ۱۹۵۵ تأکیـد می‌ورزد، این «سرنوشـت نیسـت‌انگارانه»[53] «فراسـویی» نخواهد داشـت. چنان‌که هایدگـر در همان متن تأکیـد می‌کند که کار آیندهٔ تفکر «غلبه» بر «متافیزیک» با رفتن به فراسوی «مرزهای» آن نیسـت، بلکه «آزاد ساختن»[54] آن از چیزی اسـت کـه تاکنون بـه نحـوی «نظام‌یافتـه» در چارچوب قلمروی مفهومی و امکانی خاص آن، محدود شده است. به عبارت دیگر، «ورطهٔ هسـتی» به منزلـهٔ جوهر «آزاد» و تاکنـون «تحت‌الشـعاع قرارگرفتهٔ» نیست‌انگاری یا نهیلیسم است.

جـای گفتن نـدارد که چنین تأویلی از «مدرنیته» در حکم آنچه بی‌بنیادیِ نیست‌انگارانه‌ای که بر ورطهٔ هستی مقدر می‌شـود اغواگرانه و در عین حـال مملو از انواع ابهامات هرمنوتیک اسـت. اغلب آنهـا بر مبنای طـرد فاجعه‌آمیز «مدرنیتـهٔ بی‌بنیـاد غربی» در دههٔ ۱۹۳۰ به وسـیله خود هایدگـر می‌گـردد. یعنی آنچـه در چارچوب تلاشـهای مشـتاقانه و هولنـاک او در بـاب دسـتورکار «انقلابی و محافظه‌کارانـه» جنبـش ملی سوسیالیسـتی (نـازی) در آلمان رخ داد.

با وجـود این به رغـم اظهارنظرهـای آزاردهنـدهٔ او در سـالهای پس از جنگ که ناشـی از محلی‌گرایی عنادآمیز و جنوب آلمانی اوست و به نحو جالبی از سوی برخی از منتقدان سرسـخت او در سـالهای پس از جنگ به سخره گرفته شـده اسـت (Adorno, 1988)، رویکرد هایدگر به «بازسـازیِ»[55] (بـا اسـتفاده از اصطلاحی لاکانـی) اُبژهٔ مطلـق تأمل و تفکر فلسـفی باعث شـده تا تفکـر اروپایی معاصـر بهتـر در مورد «حقیقـتِ» ژرف ظهـور تاریخی دنیای مدرن بیندیشـد؛ به عبارت دیگر، دربارهٔ زیربنایی کـه امـکان خـاص و «سرنوشـت تراژیک» عالـم مدرن می‌باشـد. سرنوشـتی که تراژدی‌اش فراتـر از «تاریخ» بـه مفهوم محدود تاریخ‌انگارانه و نیز مفهوم گسـترده‌تر هستی‌شـناختی-تقدیـری آن مـی‌رود. چنان‌کـه هایدگر بـه نحو قاطع در سـخنرانی بحث‌انگیـزش در سـالهای پـس از جنـگ جهانـی دوم کـه در بـالا ذکـر کردیـم، بیـان می‌دارد، ایـن تراژدی

52. Ernst Jünger
53 . nihilistic
54. Verwindung
55. reconstructing

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مشخصاً «اروپایی» است، زیرا مرتبط با «کشف مرگ در «به عنوان کاشانه» هستی به وسیلهٔ تفکر اروپایی است. در اینجا صفت «اروپایی به قارهٔ جغرافیایی خاص یا ترکیبی مضحک و «امکانی خاص» از تواریخ فرهنگی محلی در اروپا ارجاع نمی‌دهد. در عوض «اروپایی» جنبشی به دور از «ساختار هستی یزدان‌شناختی واصل مطلق آن» است که از کشف «متناهی‌بودن» ریشه‌ای تمام افکار و تواریخ در چیزی سخن می‌گوید که هایدگر (مشخصاً در OWA) آن را «افق باز هستی» می‌نامد. این کشف «امکانی خاص» بود و بعداً تحت‌الشعاع چیزی قرار گرفت که از نظر جغرافیایی به عنوان اروپا شناخته شده است. در واقع معتقدم که چنین جنبشی دور از تمام چارچوبهای محدودکنندهٔ «هستی» است که بر مبنای ساختار یزدان‌شناختی هستی ایجاد شده‌اند که هایدگر می‌توانست به عنوان جنبشی که خارج از قلمروی «متافیزیک» (در حکم ساختار یزدان‌شناختی هستی) گام برمی‌دارد تشریح نماید، به‌خصوص در متونی همچون «هویت و تفاوت»[56]. این «جنبش» به صورت «آشکارکننده، پناه‌دهنده و دوری جوینده» تشریح شده و زیربنای سرنوشت هستی در حکم «تفاوت» است؛ یعنی همان چیزی‌است که هایدگر بعدها به آن تحت عنوان «مرگ» ارجاع می‌دهد. هایدگر (یکی از خوانندگان تأثیرگذار هُلدرلین) به دلیلی ساده بیان این جنبش خاموش را به شعر وامی‌گذارد، زیرا دلالتی ساده دارد. همان که به وسیلهٔ «متافیزیک» مدرن از دوره‌ای که هگل سخنرانی معروف خود را «دربارهٔ هنر» ایراد کرد، پذیرفته شده است. بدین معنی که (با عنایت به تز اصلی اُتو پاگلر در مطالعهٔ مهمی که در باب شعر پل تسلان انجام داده است) صرفاً معین‌بودن آرمان‌گریز شعر است که می‌تواند فراتر از «یکی‌بودنِ یک» در ساختار یزدان‌شناختی و «زیربنای» مطلق کل «محاکات» در حکم تقلیدی از «آرمانی» تثبیت‌شدهٔ فراحسی برود. این «شعر» نوین، رها از محدودیتهای هستی‌شناختی «محاکات» به نحوی‌که «معمولاً آرمانی را در بر می‌گیرد» نه می‌تواند خود را از طریق ارجاع به یک «الگو» تعریف کند (گرچه نمونه‌ای اساساً غیرآرمانی را خود پل تسلان با «بازسازی سربسته» شعر آلمان در سالهای پس از جنگ جهانی دوم به ظهور رساند) نه می‌تواند خود را به این راضی کند که از قواعد تثبیت‌شدهٔ زیبایی‌شناسی به شکل «آوانگارد تخطی کند.» این تخطی بسیار بیش از آنکه بنیانهای هر نوع عرف را به چالش بطلبد، به خوبی می‌تواند «بی‌بنیادی» ژرف «آن عرف یا اصل» را تحت‌الشعاع قرار دهد و از این طریق مشروعیت بیش از حدی برای آن فراهم آورد که به واسطهٔ «نابودی خطرناک خِرد» ایجاد می‌شود. با وجود این چنان‌که فلیپ لاکو-لابارته[57] به درستی اشاره کرده است، چنین شعری به نحوی لاجرم تمایز بین «شعر» و «نثر» را زیر سؤال می‌برد، زیرا هم «شعر» و هم «نثر» افق باز هستی را نظام می‌بخشند، گرد می‌آورند و سازماندهی می‌کنند، همان چیزی که هایدگر با عنوان «دنیا» به آن اشاره

56. Identität und Differenz
57. Philippe Lacoue - Labarthe

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

می‌کنـد. البته بـا وجود اولویت مسئله‌سـازی که هایدگر غالباً به بزرگداشـت «اصلِ تحت‌الشعاع قرارگرفتهٔ شعر» مربوط می‌سازد، این موضوع قابل بحث است که مفهوم مورد نظر وی از «تقدیر هستی» که در حکم «کشف جنبش اروپاییِ» گریز از «یک» در کل متافیزیک انجام می‌شـود، که نمی‌تواند به مرگ در حکم چیزی جز آنچه پل تسـلان به نحو تداعی‌گرانه‌ای یک «زخم» می‌نامد، بیندیشد.

در واقـع می‌تـوان ادعا کـرد کـه هایدگر در آثـار دورهٔ متأخـرش هنـر را بـه نفـع شـعر کنـار می‌گـذارد و بـه «محافظت از هسـتی» در ورطهٔ آن به منزلهٔ «زخمی باز» می‌نگـرد. به عبارت دیگر همـان «افق باز ورطه‌مانند» در چارچوب متناهی هستی که هیچ نوع رعف در افق باز آن هرگز وجود نخواهد داشـت. به قول ژرژ باتای در تعبیر قدرت‌مندانـه‌اش از تقلیل‌ناپذیـری «راز مانـدگار» وجود متناهـی، «افق باز و معین» این زخم در چیزی که هایدگر «آنجا» (Da) می‌نامد رادیکال‌ترین،[58] شکل نفی نظام هگلی در حکـم نظام‌یافته‌ترین بیان از هستی‌شناسـی غربی را شکل خواهد داد.

با وجود این شـاید بخواهیم بپرسـیم که آیـا این «هنر به منزلهٔ شعر» باید بنیادی‌ترین شکاف هستی یا به عبارتی «رنـج» را نمـود دهد کـه خـود را در طرح کلـیِ «ماهیت چهارگانـهٔ عالـم متمایـز می‌سـازد؟» طرحی کلی که بنابر استدلال هایدگر در آن «عظمـت هر چیز کـه عظیم اسـت، برای انسـانها نقش بسـته است؟» گرچه این شعر دیگر نمی‌تواند بیانِ محض مرئی یک «آرمان» ابدی باشـد. آیا این «بیان شـاعرانه» به هر صورت می‌تواند به کسـانی که در دنیایی از «رنج» ناگفتـه و درک نشـده به سـر می‌برند آرامش ببخشـد و هدایت‌شـان کند؟ به عبارت دیگر، آیا می‌توان کارکرد آن را ولو با قیاس مع‌الفارق مقایسه نمود با آنچه ژاک لاکان «نمایش آنامورفیک اُبـژهٔ نامرئی آرزو» (Lacan, 1992) می‌نامـد که بـه عبارتی «مانـدگاری مرمـوز» ورطهٔ یک وجود متناهی تاریخی اسـت؟ آیا این «شعر» نوین باید به چیزی اشاره کند که بیش از همه آشکار است و با وجود این غالباً از آن غفلت شـده اسـت، همان شکنندگی مطلق «هسـتی» در «ورطهٔ» رنجِ Dasein که به صورتی عینی‌تر نمود می‌یابد؟ اعتراف می‌کنم که پاسـخی «سـاده» برای چنین پرسشی ندارم. البته با توجه به اینکه آیا ممکن است پاسخی ساده یا پیچیده برای پرسشی از این دست وجود داشـته باشد یا خیر. به هر روی آشکار است که «میثاق» این «شـعرِ» آینده پرسش پیوند غالباً ساده شده‌ای باشد که به قول مرلوپونتی «امر معین مرئی» را به «امر نامرئی معین» پیوند می‌دهد.

در واقع «تعهد» این شـعر که پرسـش[59] زمان حاضر (در سـایهٔ آینده‌ای همواره بی‌نام) اسـت دقیقـاً میثاق نوینی نیسـت، زیـرا بـر جنبشـی پرتـو می‌افکنـد (خـارج از تمـام «بتهـای» معاصـر) کـه در آن میشـل فوکـو، که دیـدگاه معـروف کانتی

۵۸. ژرژ باتای طی نامه‌ای به الکسـاندر کوژف که در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ نوشـته شده، زندگی خود را «زخمی باز» توصیف می‌کند که به نحوی اجتناب‌ناپذیر نظام هگلی را نفی خواهد کرد. برای ملاحظهٔ شرحی دقیق‌تر در این زمینه نک: (Hollier, 1995).

۵۹. این مفهوم را یان پاتوکا متفکر بزرگ چک نیز مشخصاً به کار گرفته و اصلاح کرده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

را در شکل رادیکالش مطرح می‌کند، به آن در حکم «روشنگری» ارجاع می‌دهد. جنبشی که زیربنای کشف مدرنیته از امکان خاص بودن بنیادین «هستی» است. جنبشی هنری ـ شاعرانه که بی‌تردید پذیرش انتقادی آن چنان‌که فوکو به وضوح خاطرنشان می‌کند، «می‌کوشد تا محدودیتهای ما را زیر سؤال ببرد و با کاری پر زحمت و صبورانه به بی‌قراری ما برای آزادی شکل بدهد» (Rabinow, 1984, pp. 32-50).

«پذیرش مسئله‌ساز» این جنبش برای آنهایی که به اندازهٔ کافی شجاع‌اند تا به آن اذعان کنند خطر ارزش‌مندی را در بردارد، زیرا (چنان‌که یان پاتوکا با قدرت ابراز می‌دارد): «نور، سپیده‌دم را در تاریکی آشکار می‌سازد و در عین حال تاریکی را آشکار می‌سازد که جزئی از آن است و این نور صرفاً در آن رخنه می‌کند، اما نمی‌تواند بر آن فایق آید» (Patocka, 2007).

پی‌نوشت

(۱). این نظر را فرانسوا فدیر مطرح کرده و می‌توان آن را در مقدمهٔ مفصل و توجیه‌گرانهٔ وی بر ترجمهٔ فرانسوی نوشته‌های سیاسی دید که در سالهای ۳۴-۱۹۳۳ پدید آمد، دوره‌ای که با بدنامی هایدگر در اثر تمایلش به حزب نازی رقم خورده است:
("Ecrits Politiques de Heidegger" Gallimard, 1995).

*فدیر در این مقدمه سعی دارد با عطف به گذشته خوانشی توجیه‌گرانه و عذرخواهانه از جانب هایدگر ارائه دهد و این کار را با پرداختن به پیشرفت مفاهیم کلیدی و متأخر هایدگری از جمله «تفکر یادبودی» **(Andenken)** انجام می‌دهد تا بدین ترتیب دیدگاه سیاسی هایدگر در دوران ریاست دانشگاهی‌اش را منزه کند و از هر «سوءظنی» نسبت به «محافظه‌کاری ملی» افراطی مبرا سازد. در این روند فدیر به نحوی اظهار نشده، ولی مشخصاً دردناک سعی دارد خوانندهٔ غیرمظنون را نسبت به ترجمه‌های فرانسوی جهت‌دار خود از نوشته‌های به شدت «ایدئولوژی‌زدهٔ» هایدگر و سایر اظهار نظرهای او (در دوران مذکور) نسبت به «استقلال» دیدگاه ایدئولوژیک فیلسوف از رژیم نازی متقاعد سازد. البته درست است که به قول خود فدیر، طی گفتگوهای متعددی که نویسندهٔ این مقاله با وی داشته است، استفادهٔ بی‌دقت، مغشوش و غالباً توأم با سوءاستفاده از صفت «نازی» به نحوی کنایه‌آمیز بازتاب استفادهٔ یهودستیزانه از صفت «یهودی» در سالهای پیش از جنگ جهانی دوم است. از سوی دیگر این موضوع نیز همان قدر متناقض و غیر قابل قبول است که ترجمهٔ فرانسوی فدیر*

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

از اصطلاح کلیدی «خود ایجاب‌گری» (Self-Affirmation) به عنوان Université allemancle envers et contre tout که در آغاز سخنان او راجع به هایدگر در مقام رئیس دانشگاه فرایبورگ آمده است، باید به توضیحات غیردقیق و از جنبهٔ تاریخی بی‌اعتبار هایدگر در مورد فعالیتهای سیاسی‌اش اعتبار ببخشد و در واقع آن را بازتاب دهد، اینکه به عنوان رئیس دانشگاه از جانب حزب ناسیونال سوسیالیست دیکتاتور به این کار گمارده شده بود، زیرا هیچ شیوهٔ متقاعدکننده‌ای برای دورزدن و پرهیز از این شواهد خدشه‌ناپذیر وجود ندارد که هایدگر (صرف‌نظر از اینکه یکی از متفکران بزرگ و اصیلی است که افکار وی کاملاً قابل انتقاد است) یکی از حامیان فعال رژیم نازی از سالهای ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۴ به شمار می‌رفت و از آن به بعد تا سال ۱۹۴۵ یکی از حامیان منتقد رژیم بود.

(۲). این مطلب را خود هایدگر استنساخ کرده و در نامهٔ معروفش به ارنست یونگر با عنوان "Über die Linie" که در ۱۹۵۵ منتشر شده، آورده است. این متن بعداً در GA9 با نام "Zur Seinsfrage" منتشر شد و ترجمهٔ انگلیسی آن را می‌توان در مسئلهٔ هستی دید: Wilde and Kublack, 1956. در مقاله‌ای که اخیراً در کنفرانس بین‌المللی هایدگر در دانشگاه آکسفورد ارائه دادم، استدلال کردم که بازگشت هایدگر به Seyn در حکم هستی Sein پس از ۱۹۵۶ (گرچه Seyn در ۱۹۶۰ مجدداً ظهور کرد) خالی از اهمیت نظری خاص خود نیست.

(۳). جا دارد بگوییم که هم ژرار گرانل و هم ژاک دریدا پیشوند آلمانی «Ab» در واژه‌های مفهومی هایدگری از جمله "Ab-bauen" و "Ab-grund" را در انتخاب déconstruction در حکم معادل فرانسوی آن بسیار مؤثر می‌دانند. به گفتهٔ دومینیک ژانیکوی فقید در کتابش Heidegger en France به نظر می‌آید که هم دریدا و هم گرانل این اصطلاح معروف را کم و بیش بین سالهای ۱۹۵۵ تا ۱۹۵۸ پدید آورده‌اند، گرچه به نظر می‌آید که گرانل پیش از دریدا در ترجمهٔ فرانسوی خود از کتاب هایدگر با عنوان Contributions à la Question de l'Être از این اصطلاح استفاده کرده است. در واقع دریدا در مصاحبهٔ سال ۱۹۸۶ خود با نشریهٔ ایتالیایی AlphaBeta به هر دو مفهوم هایدگری فوق اشاره می‌کند.

(۴). من (Nach-Stellen) را به انگلیسی به‌هم‌ریختگی (Up-Setting) ترجمه کرده‌ام. چنان‌که معروف است، این مفهوم نخست در سخنرانی بسیار بحث‌انگیز هایدگر در برمن با عنوان «خطر» شرح و بسط داده شد که طی آن درهم‌تنیدگی پیچیده بودن و جوهر تکنولوژی مدرن به نحو گسترده‌ای تحلیل شد. به رغم اظهارات بحث‌انگیز هایدگر در مورد غیر فردی و غیر انسانی بودن وحشتناک تجربهٔ مرگ در اردوگاههای اعدام نازیها که غالباً دچار سوءتعبیر شده است، این سخنرانی بسیار مهم است، زیرا بر درهم‌تنیده بودن و جوهر تکنولوژی مدرن تأکید می‌کند که تمام شیوه‌های تقلیل‌گرا و ضد مدرنیستی در خوانش تأویل هایدگر از پدیدهٔ تکنولوژی مدرن را به چالش می‌گیرد. این سخنرانی متعلق به مجموعه‌ای با عنوان Einblick in Was Das ist است و می‌توان آن را در (Heidegger, 1989, GA 79, pp. 47-67) یافت.

(۵). به دلیل هدفی که از این تحلیل دارم به نسخهٔ آلمانی اصلی مراجعه کردم که با عنوان

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Beiträge zur Philosophie Vom Ereignis منتشر شده‌است. باید اشاره کنم که ترجیح دادم به دلایل متعدد بر نسخهٔ اصلی آلمانی کار کنم. چنان‌که توماس شیهان با دقت اشاره کرده، مهم‌ترین دلیل در این بین ترجمهٔ آلمانی *Ereignis* در حکم رخداد *(enowning)* است نک: (Sheehan, 2001, pp. 1-20). بسیار مسئله‌ساز است و چنان‌که شیهان تأکید می‌کند، شاید خوانندهٔ انگلیسی متن را به سوی این تفکر گمراه کند که هایدگر مفهوم برتر جدیدی یافته است که متناهی‌بودن اساسی «حقیقتِ هستی» را در افق باز *Da*(آنجا) کمرنگ می‌سازد. علاوه بر این تلاش خود من برای برجسته‌سازی تداوم و تکامل واژه‌نامهٔ مفهومی هایدگر با عنایت به تفکر او در سالهای پس از ۱۹۴۵ (خصوصاً در (Heidegger,"Die Gefahr", GA 79, pp. 47-67 بر اساس استفاده از متون اصلی و عمدتاً آلمانی استوار شده که غالباً به شکل مناسبی ترجمه نشده‌اند. همچنین مایلم تا تشکر خود را از آقای سعید حنایی کاشانی ابراز کنم که طی مدت اقامتم در تهران در ژانویه ۲۰۰۹ امکان دسترسی به متون آلمانی GA 65 را برایم فراهم آوردند.

(۶). *The Fourfold*، این موضوع به شکل گسترده‌ای در مطالعهٔ مهم ژان فرانسوا ماتی با عنوان *Heidegger, Hölderlin, Le Quadriparti* مورد بررسی قرار گرفته است. گرچه من هنوز این مطالعهٔ جدانشدنی در مورد رابطهٔ هایدگر با شعر هُلدرلین و «چهار وجه هستیِ» ارسطویی را نخوانده‌ام، این احساس را دارم که ماتی بیشتر به مفهوم ماهیت چهارگانهٔ وجود (در حکم کلید افکار هایدگر) و نه «زیربنای ورطه‌مانندِ» او نظر دارد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

Adorno, Theodor Wiesgrund. (1988), *Jargon der Eigenlichkeit*, Surkamp.
Celan, Paul. (1995), “Die nachzustotternde Welt” in *Selected Poems*, tr. by Michael Hamburger, Penguin Books.
Derrida, Jacques.(1996), *Apories*, Galilée, in the chapter entitled “Arriver aux fins de l’Etat ”, in «Voyous», Galilée, 2003.
Foucault, Michel. (1994), « Qu’est-ce que les Lumières?» in « Dits et Ecrits », tome IV, texte no.339.
_____. (1975), “Entretien avec Roger Pol Droit”**,** juin, republished in *Le Point.* 01/07/04 No. 1659.
Gadamer. (2003), “Les chemins de Heidegger” tr. Française Jean Grondin, Vrin.
Heidegger, Martin. (1977), “Der Ursprung des Kunstwerkes, Zusatz”, « Holzwege ».
_____. (1982), “Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung”, Duncker et Humboldt, Berlin.
_____. (1988), *Zur Sache des Denkens*, Verlag Max Niemeyer, Tübingen.
_____. (1989), *Beiträge zur Philosophie*, Vittorio Klostermann.
_____. (1989), *Contributions to Philosophy (From Enowning)*, tr. Emad, Parvis and Kenneth Maly, Indiana University Press.
_____. (1994), *Einblick in Was Das ist*, Vittorio Klostermann.
_____. (1994), *Die Gefahr*, Vittorio Klostermann.
_____. (2002), *Off the Beaten Track*, Cambridge University Press.
Hollier, Denis (ed). (1995), *Collège de Sociologie*, , nouvelle édition, “Folio Essais” no. 268, Gallimard.
Janicaud, Dominique. (2001), *Heidegger en France*, Albin Michel.
Lacan, Jacques. (1992), *The Ethics of Psychoanalysis*, tr. Denis Porter, Norton & Company Inc.
Mattéi, Jean F. (2001) “Heidegger, Hölderlin, Le Quadriparti ”, Presses Universitaires de France (“Collection Epiméthée »), Paris.
Patocka, Jan. (2007), “Living in Problematicity ”, Editor Eric Manton. OIKOYMENH, Prague.
Petzet, Henrich W.(1993), “Heidegge’s Association with Art” in *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger*, Chicago University Press, Chicago.
Rabinow, Paul (ed). (1984), “What is Enlightenment?” in *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books.
Sheehan,Thomas. (2001), “A Paradigm Shift in Heidegger Research”, Stanford University, Continental Philosophy Review, XXXII.
Thouard, Denis. (1997), “Une Lecture Appliquée :Gadamer Lecteur de Celan” in *Texto.*
Wilde, Jean T. and William Kublack. (1956), “The Question of Being”, New Haven, Conn Twayne Publishers.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

گادامر: شکل‌گیری هرمنوتیک ایماژها*

دکتر کریستین لوتز
استادیار گروه فلسفه
دانشگاه ایالتی میشیگان
lotz@msu.edu
مترجم: علی عامری مهابادی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۵/۲۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۹/۲

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

استنباط گادامر از «ایماژ» برای بحث در مورد فلسفهٔ کلی ایماژها و پردازش آنها خصوصاً به دو دلیل قابل توجه است؛ در تقابل با اغلب توضیحات معاصر در مورد ایماژها گادامر افق سنتی را که با مفاهیمی چون «شکل» و «ماهیت» مشخص می‌شود رها نمی‌کند.

نگارنده نخست راجع به این مفهوم کلی ایماژ بحث می‌کند و سپس به شکل مشخص‌تری به روند شکل‌گیری تصاویر می‌پردازد. وی نظراتش را طی برخورد طرح هرمنوتیک با یکی از جدیدترین و از جنبهٔ پدیدارشناختی، مهم‌ترین نگره‌های تصاویر به پایان می‌برد که همان تحلیل ریچارد وُلهایم[1] از «دیدن چیزی در چیز دیگر» است و آن را در حکم توضیحی پیرامون درک تصاویر به کار می‌برد. چنان‌که نویسنده به نحوی موجز شرح می‌دهد، ایدهٔ اصلی گادامر نهایتاً به نگره‌ای در مورد تصاویر می‌انجامد که متقاعدکننده‌تر از توضیحات وُلهایم است.

واژگان کلیدی:
ایماژ، هرمنوتیک، تصاویر.

* اصل این مقاله به انگلیسی تالیف و برای پژوهشنامه ارسال شده و در انتهای نشریه به چاپ رسیده است.

I. Wollheim

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

استنباط گادامر از «ایماژ» برای بحث دربارهٔ فلسفهٔ کلی ایماژها و پردازش آنها خصوصاً به دو دلیل قابل توجه است؛ در تقابل با اغلب توضیحات معاصر در مورد ایماژها از جمله موارد زبان‌شناختی (گودمن[1]، بارت[2])، فرهنگی (میچل[3]) و توضیحات ارائه شده دربارهٔ ادراک (وُلهایم، هوسرل[4]، هاپکینز[5]، لوپز[6])، اولاً گادامر افق سنتی را که با مفاهیمی چون «شکل»[7] و «ماهیت»[8] مشخص می‌شود، رها نمی‌کند. دوم اینکه وی استنباطی کلی از تصاویر[9] را بسط می‌دهد که می‌توان آنها را در مورد تمام شکلهای هنری به کار برد (Gadamer, 1990, vol. 1, p. 140). همچنین نگرهٔ کلی تصاویر و استنباط هرمنوتیکی از ایماژها،

الف) مبتنی بر مفهومی پویا از ایماژهاست؛

ب) فراسوی درک واقع‌گرا و ذهنی دربارهٔ تصاویر/ ایماژها قرار می‌گیرد.

در ادامه، نخست دربارهٔ مفهوم کلی ایماژ بحث خواهم کرد. سپس به نحو مشخص‌تری به روند شکل‌گیری تصاویر خواهم پرداخت. نظرهایم را طی برخورد طرح هرمنوتیک با یکی از جدیدترین و از حیث پدیدارشناختی، مهم‌ترین نگره‌های تصاویر به پایان می‌برم که همان تحلیل ریچارد وُلهایم از «دیدن چیزی در چیز دیگر»[10] است و آن را در حکم یکی از نمونه‌های توضیح دربارهٔ درک تصاویر به کار می‌برم. به دلیل محدودیت زمانی، نمی‌توانم حق مطلب را به طور کامل در مورد درک تصاویر ادا کنم. همچنین فرصتی برای پرداختن به نگرهٔ نشانه‌شناختی تصاویر ندارم. استدلال خواهم کرد که ایماژها، بیانهای پیچیده‌ای متکی بر مشارکت بیننده/ تأویل‌گر در روند شکل‌گیری ایماژ هستند و امکان جدایی اُبژه و تأویل‌گر را نمی‌دهند. چنان‌که ادعا و تا حدی تشریح خواهم کرد، این شکل‌گیری ایماژها نهایتاً به نگره‌ای از تصاویر خواهد انجامید که برتر از توضیحات موجود پیرامون ادراک آنهاست. (۱)

1. Goodman
2. Barthes
3. Mitchell
4. Husserl
5. Hopkins
6. Lopes
7. eidos
8. essence
9. pictures
10. seeing-in

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ماهیت‌باوری[11] گادامر: ایماژ و شکل

برای درک هرمنوتیک ایماژ از دیدگاه گادامر، باید ارتباطی را مشخص کنیم که وی بین ایماژ، شکل و ماهیت برقرار می‌سازد. بیایید با نقل‌قولی از کتاب *حقیقت و روش* شروع کنیم که در آن گادامر به بحث دربارهٔ مفاهیم بازنمایی و تقلید می‌پردازد. وی سعی دارد که هر دو مفهوم را از جنبهٔ عمومی فلسفی‌شان نفی، بازیابی و از نو تأویل کند:

«وضعیت اساسی تقلید که اکنون مورد بحث قرار می‌دهیم، نه فقط بیانگر آن است که هر چیز بازنمایی شده‌ای در آنجا وجود دارد، بلکه آن اصیل‌تر هم شده است، تقلید و بازنمایی صرفاً تکرار یا کپی نیستند، بلکه با شناخت ماهیت همراهند» (Ibid, p. 114 / Gadamer, 2003, p. 120).

در اینجا گادامر به ارتباط میان بازنمایی[12] و تقلید می‌پردازد، رابطه‌ای که می‌توان آن را (فراتر از نقل قول) با دو تز بیان کرد:

۱. رابطهٔ بین بازنمایی و امر بازنمایی‌شده نوعی کپی یا بازسازی نیست؛

۲. آنچه در بازنمایی ارائه می‌شود، امری ایستا نیست که بلافاصله بتوان آن را شناخت. در عوض از ابتدا به صورت «سیال» پدید می‌آید و در چنین وضعیتی باقی می‌ماند. گادامر نتیجهٔ هر دو مورد ۱ و ۲ را «شکل‌گیری» یا «ایماژِ شکل‌یافته»[13] می‌نامد که متأسفانه، مترجم انگلیسی آن را «ساختار»[14] ترجمه کرده است. ایماژِ شکل‌گرفته را باید در حکم مفهومی فعال و دیالکتیکی استنباط کرد که در روند ساخته‌شدن به تشریح خود می‌پردازد. به گفتهٔ گادامر شکل‌گیری یک ایماژ، فرایندی خودارجاع‌گرانه است، که باز در مورد آن سخن خواهم گفت.

برای درک بهتر ذهنیت گادامر نخست مثالی را بررسی می‌کنیم. بیایید فرض کنیم که مثلاً در حال تماشای نمایش «تاجر ونیزی» اثر شکسپیر هستیم. یکی از شخصیتهای اصلی نمایش رباخواری یهودی به نام شایلاک[15] است که پرداخت شخصیت او آنقدر بحث‌انگیز است که باعث شده شکسپیر را به یهودی‌ستیزی متهم کنند. بسته به اینکه چه کسی نقش شایلاک را بازی کند، پیکربندی نمایش تغییر می‌یابد. مثلاً در جدیدترین اقتباس سینمایی از این نمایشنامه، نقش شایلاک را آل پاچینو به نحوی بسیار پیچیده بازی می‌کند که داوری نهایی در مورد شخصیت او را به مثابهٔ یک یهودی رباخوار و بی‌رحم یا شخصیتی استثمار شده در نمایش مبهم باقی می‌گذارد. بازی پیچیده و استادانهٔ پاچینو به ما در مقام بیننده امکان می‌دهد تا به رغم تمام بحثها و جدلها بر سر معنی نمایش، شخصیت جدیدی از شایلاک ببینیم. در همین زمینه باید سه سطح از تحلیل خود نسبت به معنای نمایش را در نظر بگیریم؛ نخست، بازیگر (پاچینو)؛ دوم، شخصیت

11. essentialism
12. Darstellung
13. Gebilde
14. structure
15. Shylock

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بازنمایی‌شده (شایلاک) و سوم، شخصیت به صورتی که خود را در بازنمایی می‌نمایاند (شایلاک تجسم‌یافته/ تأویل‌شده). آخرین رده، مهم‌ترین رده است، زیرا ما را به این بینش مهم سوق می‌دهد که امرِ بازنمایی‌شده نه خارج از بازنمایی و نه صرفاً همان است که در بازنمایی دیده می‌شود. امرِ بازنمایی‌شده به این معنای خاص در حکم چیزی که باید شکل بگیرد، «ایماژ» نامیده خواهد شد. متعاقباً اشاره خواهم کرد که رویکردهای ادراکی به نظریهٔ تصاویر از جمله رویکرد وُلهایم این ردهٔ مهم را در نظر نگرفته‌اند.

بیایید مثال خود را به زبان گادامری ترجمه کنیم: بازیگر، دراینجا اَل پاچینو فردی با گذشته، تحصیلات، پس‌زمینه و سایر موارد مشخص است. در کلِ نمایش، فردیت پاچینو به خودی خود با توجه به اینکه باید نقش شخصیت خاصی را ایفا کند، ناپدید می‌شود، شخصیتی که در این مورد شایلاک است[۱۶]. در هر صورت، بازیگر بودن بدین معنی است که بازیگر نه فقط بازی‌ای ارائه می‌دهد که در آن شخصیت بازنمایی می‌شود، خود اجرا نیز به طور پیوسته و مستمر شخصیتی را تثبیت می‌کند و در واقع، این اجرای یک شخصیت است. در واقع حضور شخصیت در کل اجرا ساخته می‌شود و نمی‌توان آن را به عنوان چیزی خارج از اجرا یافت. حتی اگر شخصیتی واقعی وجود داشته باشد که بازیگر او را بازنمایی کند، شکل‌گیری بازنمایی کاملاً مستقل از مصداق واقعی خواهد بود. این شخصیت به صورتی که در نمایش ظاهر می‌شود، صرفاً در اجرا حضور دارد و فراسوی نمایش وجود ندارد. به عبارت دیگر، آنچه ما «شایلاک یهودی» می‌نامیم، نه تقلیدی است که به صورت ابتدایی استنباط می‌شود (و گادامر آن را نفی می‌کند) نه صرفاً چیزی است که پاچینو بازنمایی می‌کند، بلکه شخصیتی است که به طور نظام‌یافته به وسیلهٔ بازیگر ساخته و نمایانده می‌شود که گادامر آن را darstellen می‌نامد. در اینجا بازیگر ما اَل‌پاچینو است.

گرچه ایماژها را صرفاً در بازنمایی می‌توان یافت، آنها بر مبنای تفاوتی درونی با بازنمایی ساخته می‌شوند و شکل می‌گیرند. ایفای نقش یک شخصیت دقیقاً بدین معناست که جنبه‌های خاصی از آن شخصیت در نمایش تثبیت (بازنمایی) می‌شود و اینها در ترکیبی که به وسیلهٔ بازیگر ایجاد می‌شود، در کنار هم قرار می‌گیرند. ما در زبان آلمانی بازیگر را Darsteller می‌نامیم که به معنای (نمایش‌دهنده) است[۱۷]، اما دقیقاً چه چیزی خود را در بازنمایی شایلاک نمایش می‌دهد؟ بیایید به سخنان گادامر گوش فرا دهیم:

«صرفاً از طریق چنین تغییری است که نمایش به حالت آرمانی خود می‌رسد، همان چیزی که می‌توان به منزلهٔ نمایش درک کرد. صرفاً در چنین حالتی است که جدا از فعالیت بازنمایانهٔ بازیگر نمود می‌یابد و مشتمل بر ظاهر ناب[۱۸] آن چیزی است که بازیگران

۱۶. حتی در مفهوم مورد نظر برشت از بازیگران که سعی دارد تفاوت بین بازیگر و بازنمایی را از میان بردارد، فردیت اساسی و مشخصات «واقعی» بازیگر همچنان ناپدید می‌شود. حتی در مواردی بسیار خاص که بازیگر نقش خود را ایفا می‌کند، بازهم چنین تفاوتی پابرجاست.

۱۷. متأسفانه مترجم انگلیسی حقیقت و روش، «darstellen» را «بازنمایی» ترجمه کرده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمایش می‌دهند. بدین‌ترتیب، نمایش حتی عناصر نادیدهٔ بدیهه‌پردازی به طور اساسی قابل تکرار و طبیعتاً پیوسته است. پس اثر، شخصیت نمایش، کارکرد و نه فقط نیروی آن را به دست می‌آورد. بدین معنی آن را ایماژِ شکل‌یافته می‌نامم» (Ibid, 1990, p. 116 / Ibid, 2003, p. 110).

آنچه گادامر در اینجا مد نظر دارد، دیدگاهی وحدت‌یافته در مورد چیزی است که در سراسر اجرا و نمایش ظاهر می‌شود. وی دقیقاً همین دیدگاه متمایز و نه مستقل از بازنمایی را «ایماژ» می‌نامد. تا اینجا باید مشخص شده باشد که گادامر اساساً نه به ایماژهای «ذهنی» و نه ایماژهای فیزیکی یا «مادی» علاقه‌مند است، بلکه وی با پیروی از هایدگر در این مورد ادعا می‌کند که شرط تحقق هر دو ایماژهای ذهنی و فیزیکی قرارگرفتن در روند ایماژپردازی است که از آن طریق، ایماژها را به صورت بازنمایی می‌بینیم که ظاهر می‌شوند و پای به عرصهٔ وجود می‌گذارند. مفهوم مورد نظر گادامر از ایماژها تلویحاً حاکی از آن است که اینها به ما امکان می‌دهند تا چیزها را مستقل از «مواضع» خود در حکم اموری فیزیکی یا ذهنی ببینیم. به علاوه ایماژها به تمام شکلهای هنری از جمله تئاتر، موسیقی و هنرهای زیبا مرتبط هستند. نظریات گادامر در اصطلاحات خاص و اساسی و عرصه‌های معنایی زبان آلمانی ریشه دارد. مثلاً در زبان آلمانی هنگامی که چشم‌اندازی تماشایی را می‌بینیم، می‌توانیم بگوییم: «چه ایماژی!» که در واقع به این معناست که: «چه منظره‌ای!» یا «چه نمایی!» به هر حال، در اینجا «منظره» به برداشت ذهنی یا تأثیر ذهنی چشم‌انداز اشاره نمی‌کند. در واقع به چشم‌انداز ظاهری اشاره دارد. به عبارت دیگر، ما باید (حتی درمورد ادراک زیبایی‌شناختی) تفاوت بین چشم‌انداز و چگونگی ظهور آن در خودش را در نظر بگیریم، زیرا چشم‌انداز را نه صرفاً در حکم یک ادراک، بلکه ایماژی که به نحو خاصی شکل‌گرفته و ظاهر می‌شود، باید استنباط کرد. در واقع ایماژها همواره حداقل تفاوتی ساده بین محتوا (چشم‌انداز اصلی) و محتوای ظاهرشونده (منظره) را بروز می‌دهند که فیلسوفان متعدد از سارتر[19] گرفته تا کالین مک‌گین[20] به آن در حکم «وجه منفی ایماژ» اشاره کرده‌اند و فیلسوفان دیگر (بر زمینه‌ای مشابه) به آن در حکم «تفاوتی شمایلی» ارجاع داده‌اند (Boehm, 1995). ما در زمینهٔ هرمنوتیک باید تأکید کنیم که وجه منفی ایماژ، تفاوتی درونی را شکل می‌دهد: ایماژ با خود مرتبط می‌شود و به زبان هگلی امری برای خود «خودبسنده»[21] است (Gadamer, 1990, p. 143)، زیرا رابطه‌ای که ایماژ برقرار می‌سازد، فراسوی بازنمایی نمی‌رود، بلکه در بازنمایی پدید می‌آید.[22]

به بیان ساده، ایماژ از طریق شکل‌گیری خود پدید می‌آید. مثلاً نقاشی یک چشم‌انداز (اصولاً) به چشم‌انداز «واقعی» ارجاع

18. Erscheinung
19. Sartre
20. Colin McGinn
21. Fuersichsein

۲۲. چنان‌که جیمز ریسر می‌نویسد، «حضور آنچه نمایانده می‌شود، به خودی خود در حکم امری کامل در نمایش به منصهٔ ظهور می‌رسد» (Risser, 1994, p. 128) همچنین نک: Tate, 2001, p. 62.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمی‌دهد، بلکه حکم شرطی برای تحقق مرجع را دارد. این نقاشی به چیزی مرتبط می‌شود که پدید می‌آید و خود را در نقاشی نمایش می‌دهد که (بنا بر آنچه تاکنون گفته‌ایم) ایماژ اجرا شده یا شکل‌گرفته است. به همین منوال ایماژ را باید در حکم وحدتِ خاص در نمایاندن استنباط کرد که در این مثال نمایاندن چشم‌انداز است. چنان‌که ژان-لوک نانسی[۲۳] خاطرنشان کرده است، اصطلاح آلمانی Einbilung به معنای تخیل را می‌توان از جنبه‌ای دیگر به منزلهٔ شکلی از ایجاد وحدت در نظر گرفت که به معنای «یکی ساختن» است. برای اینکه چیزی دیده شود، باید در ترکیبی قرار گیرد و وحدت‌یافته به نظر آید (Nancy, 2005, pp. 83-84) (۲). این «وحدت زنده» (Gadamer, 1986, p. 43) شرط تحقق چیزی است که دیده می‌شود.[۲۴] ما ضمن درک چشم‌انداز از حیث «ظاهر» و «منظر» آن به چیزی ارجاع می‌دهیم که اُبژه، در اینجا وحدت خاص و ظاهر آنچه استنباط می‌کنیم، به ما ارائه می‌دهد. ما این موضوع را بیان می‌کنیم که چگونه چشم‌انداز خود را در حکم چشم‌انداز به ما نشان می‌دهد. گادامر دقیقاً همین نمود اُبژه با وحدت خاص آن را «ایماژ شکل‌گرفته» می‌نامد. ایماژ همواره در حکم ساختاری خاص و به شکل عناصر ترکیب شده‌ای ظاهر می‌شود که به شیوه‌ای خاص و بارز وحدت می‌یابد. به قول نانسی، ایماژ «وجهی است که خود را در معرض دید می‌گذارد» (Nancy, 2005, p. 85).

اکنون به بخش بعدی مقاله‌ام می‌پردازم. چنان‌که خاطر نشان کرده‌ام، ایماژ به منزلهٔ چیزی که خود را در بازنمایی نشان می‌دهد، وجودی ایستا یا آنی نیست، در عوض بُعدی زمان‌مند دارد و به علاوه ایماژ چیزی است که به وجود می‌آید. حال باید بپرسیم که این به وجودآمدن چگونه باید تصور و درک شود و چه رابطه‌ای با مخاطب یا تماشاگر احتمالی ایماژ دارد؟ پاسخ هر دو سؤال را می‌توان در معرفی اصطلاح «مشارکت» یافت، زیرا گادامر با معرفی هر دو اصطلاح، نهایتاً سعی دارد تا بر الگویی شناخت‌شناسانه[۲۵] و مبتنی بر سوژه-اُبژه در مورد چگونگی تجربهٔ ما از هنر و تصاویر فائق آید. چنان‌که گادامر می‌نویسد، چون تقلید و نمایاندن «صرفاً نه تکرار، بلکه «ارائه‌دادن» هستند، به طور ضمنی تماشاگر را هم در بر می‌گیرد. آنها «در خود رابطه‌ای اساسی با هر چیز را شامل می‌شوند که بازنمایی برایش انجام می‌شود» (Gadamer, 1990, Vol. 1, p. 120 / Gadamer, 2003, p. 115). چگونه باید درک بیشتری از این رابطهٔ اساسی به‌دست آوریم؟ در بخش بعدی مقاله به پاسخ این پرسش پرداخته خواهد شد.

ایماژ و مشارکت

ابتدا باید خاطر نشان کنیم که هر نوع نمود و اجرای هنری، حتی عملکردهای نقاشی مدرن و فرهنگ موزه‌ای مدرن (به اشکال مختلف) مبتنی بر رابطهٔ بین مخاطب یا تماشاگر با اجرا یا ابژهٔ هنری است. این رابطه در عملکردهای خاصی تجلی می‌یابد. مثلاً مخاطب تئاتر یا

23. Jean-Luc Nancy

۲۴. برای ملاحظه تأویل هایدگر از مفهوم «تخیل» کانت خصوصاً نک: Heidegger, 1998, p. 20.

25. epistemological

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فیلـم نه فقط به نحوی بی‌طرفانـه و عینی اثر را «ملاحظه می‌کنـد»، بلکه شـاهد لحظه‌ای از رویداد می‌شـود که آن را «نمایـش» یا «نمایـش دادن» می‌نامیم. مـا به مکانهای خاصـی مثلاً سـالن تئاتر می‌رویـم تا آنجا باشـیم و به بخشـی از چیزی که تجربه می‌کنیـم از جمله تئاتر یا فیلم تبدیل بشویم. به عبارت دیگر، ما نه فقط باید با بازنمایی همراه باشیم، بلکه باید به بخشی از آن تبدیل شویم. اگر بخواهیم نقاشیها را ببینیم، معمولاً به موزه می‌رویم، جایی که نقاشیها را به نمایش گذارده‌اند. اما نقاشیها دقیقاً همان چیزهایی هستند که آنها را در تئاتر یا موسیقی «نمایش» یـا «اجرا» می‌نامیم. در این مـوارد، هر چند آنچه نمایش داده می‌شـود، البته خود اثر اسـت، نمایشگاهها فراتر از صرفـاً مکانهایی بـرای تحقق فرایند رؤیت هسـتند، زیرا نمایش بدین معنی است که تماشاگر می‌تواند با اثر همراه باشد. شنیدن، دیدن و لمس کردن همگی شکلهایی از این «همراه بودن با اثر» هسـتند که ایماژ خود را بر مبنای آن شـکل می‌دهد. در این ارتباط مهم است خاطر نشان کنیم کـه دنیای پیونـد دهندهٔ اثر و مخاطب طـی زمان تغییر و ساختار اجتماعی می‌یابد. مثلاً موزه‌ها جزو ابداعات قرن نوزدهم هسـتند و اگر می‌خواهیم در آنها مشارکت یابیم و بخشی از آنها شویم، لازم است تا به دیدار آنها برویم. به عبـارت دیگر تا پیش از قرن نوزدهم احتمالاً در اماکن خصوصی‌تری یا در محیطهای سیاسـی می‌توانستیم با نقاشیها مواجه شویم.

بـه هـر حـال، مسـئلهٔ اختصاصی بـودن محیطهـای فرهنـگـی و عملکردهـای اجتماعی را برای لحظـه‌ای کنار می‌گذاریم، اما به نظر معقول می‌رسـد که ادعا کنیـم مخاطبان و اثر باید به شـیوه‌ای خاص و تاریخی «کنـار هم قرار گیرند» و مشـخصهٔ چنین بـا هم بودنـی، این واقعیت اسـت که مخاطـب و اثر در نمایاندن چیزی که خود را در سراسـر اجـرا نشـان می‌دهـد، مشـارکت کننـد (۳). در نتیجه به گفتـهٔ گادامر بایـد ادراک را بفهمیم که بخشـی از نمایش اثر در تئاتر، تلویزیون، سـالن کنسـرت یا موزه در حکم شـکلی از جشـن[۲۶] اسـت. چنان کـه گادامر می‌نویسـد: «تماشـای چیزی، شـیوه‌ای اصیل از مشـارکت است.» (Ibid, 1990, p. 129 / Ibid, 2003, p. 124)، مـا در ایـن روند نه تنها به اثر می‌پیوندیم، بلکه هنگام کنش مشارکت، شکل‌گیری اثر را هم تجربه می‌کنیم.[۲۷]

آن حالـت آرمانـی‌ای کـه گادامـر در ذهـن داشـت، در جشـنها و مهمانیهـا قابل مشـاهده اسـت. مهمانی محل گردهمایـی افرادی اسـت که علاوه بر دلایـل راهبردی و مؤثر، اساسـاً از رفاقت و بودن در کنار هم لذت می‌برند (Gadamer, 1986, p. 40).

بیایید آنچه را تاکنون بررسـی کرده‌ایـم، خلاصه کنیم: شـکل‌یافتن تصاویـر در اصل بسـیار شـبیه مشـارکت بیننـده در تئاتـر اسـت، جایـی کـه ایماژها خـود را طی مشـاهده و تأویـل، ضمن کنش «مشـارکت» و «جشـن» شـکل می‌دهنـد (Gadamer, 2003, p. 123). هم تصویر و هـم مشـارکت‌کننده هنـگام تجربهٔ ایماژ تغییـر می‌یابند و به نحوی پویا و در اثـر کنـش مشـارکت در تجربه

26. Fest

۲۷. به همین روال سوزان لنگر و ارنست کاسیرر هم ادعا کرده‌اند که ایماژها، رده‌هایی پویا هستند که با خود ارجاع‌گری ایجاد می‌شوند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کـردن ایماژهـا خود را شـکل می‌دهنـد. در نتیجه دیدن تصاویر مادی بدون آنکه ذکری از جنبهٔ بصری تصاویر بـه میـان بیاوریم، شـکلهایی از «تبیین» ایماژها هسـتند (Ibid, p. 91).

ادراک و خوانش

چنان‌کـه معـروف اسـت، رویکرد گادامـر به معنی و تصویر متأثر از اسـتنباط وی از مفهـوم هایدگری ادراک در *هسـتی و زمـان* از یـک سـو و بینشـهای پدیدارشـناختی کلـی که طـی اواخر قـرن پدیـد آمدند، از سـوی دیگر اسـت. در اینجا من داعیه‌های اساسـی در مورد رابطهٔ درونی ساختارپردازی و ادراک در چارچوب کل‌نگرانهٔ فلسـفهٔ هایدگر را مـد نظر ندارم. در مقابـل کارم را با داعیهٔ گادامر شـروع می‌کنم که می‌گوید دیدن، شـکلی از خوانش تبیین‌شـده اسـت و در آن ایماژ شـکل‌یافته به صورتی‌که در بالا تشـریح گردید، ساخته می‌شود. بار دیگر نظریات گادامر ارتباط نزدیکی با زبان آلمانی دارند، زیرا در آلمانی واژهٔ Lesen صرفاً در مورد روند خوانـش یـک متن یا تصویـر به کار نمـی‌رود، بلکه در مورد عمل درو کردن هم مورد اسـتفاده قرار می‌گیرد. عـلاوه بـر ایـن، درو کـردن مرتبـط با جمـع‌آوری[۲۸]، پخش‌کـردن[۲۹]، بـا صـدای بلنـد خوانـدن[۳۰] و بـازخوانـی[۳۱] اسـت (نک: Gadamer, 1990, p. 393). گادامـر می‌گویـد:

«ایـن دروکردن به طـور کامـل مفهومی را بیـان می‌کند که در سـاختار معنـی و به همیـن نحو در سـاختار صدا ایجاد می‌شـود. به این ترتیـب برای معنی واحدهای سـاختمانی شـامل انگیزه‌هـا، ایماژها و اصوات وجـود دارند. اما این عناصر حروف، واژه‌ها، جملات، نقطه‌ها یا فصول نیستند. نـه، ایـن موارد جزئی از دسـتور زبان و نحو هسـتند که به اسکلت‌بندی نحو[۳۲] در نگارش و نه به ایماژ شکل‌یافتهٔ آن[۳۳] مرتبط می‌شـوند. همین ایماژ شـکل‌یافته به لطف وسایلی کـه در اختیار زبان هنر در شـعر، مجسمه‌سـازی و تصویر قرار دارد، مطرح می‌شـود و در جریان خودگشتالت (کل) را می‌سازد. متعاقباً اثر را می‌توان تبیین کرد و شاید این امر رونـد دیدن یا شـنیدن واقعی اثر را تقویـت و تفاوت خود را ایجـاد کند. در هـر حال به طـور کلی ایماژ شـکل‌یافته در تصویـر یا متن بـدون هیچ نوع فاصلـهٔ انتقادی‌ای پدید می‌آید. پیدایش ایماژ چنان‌که به وسـیلهٔ، بیننده، شنونده یا خواننده تجربه می‌شـود، اجرا به صورتی‌که تجربه می‌شود [Vollzug] همـان حکـم تأویـل را دارد» (Ibid, p. 393) (۴).

آنچـه گادامـر در اینجـا مد نظر دارد، بسـیار سـاده اسـت. وی می‌خواهـد خاطرنشـان کنـد کـه خوانش، روندی در دو سـطح نیسـت که در آن نخست رنگها و نشـانه‌ها را بر کاغذ ببینیم و سپس آنها را تأویل و به معنی مرتبط سـازیم، بلکه خوانـش بـه خـودی خود فرایندی اسـت کـه آنچه را

28. Auflesen
29. Verlesen
30. Vorlesen
31. Nachlesen
32. syntax
33. Formgestalt

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خوانده می‌شود، تبیین می‌کند و بدین‌ترتیب خواندن به صورت گشتالت شکل می‌یابد. مثلاً خواندن شعر که اساساً به معنای بلند خواندن بوده است، به صورتی‌که گادامر خاطرنشان می‌کند، بازسازی ساده یا دوباره‌سازی متن نیست: آنچه «متن» یا «شعر» می‌نامیم، خود را طی فعالیت خواندن شکل می‌دهد، نتیجهٔ آن از دیدگاه هرمنوتیکی شعری است که مستقل از خوانده شدن، جمع‌آوری، ساختاردهی، وحدت‌یابی و شکل‌گرفتن به صورت ایماژ وجود ندارد. هر کس که شعرخوانی گینزبرگ[۳۴] را هنگام قرائت شعر «زوزه»[۳۵] یا «مرگ استادی است از آلمان»[۳۶] سرودهٔ پل تسلان[۳۷] را شنیده باشد، از این موضوع آگاه است. خواندن مترادف با «بلند و علنی خواندن» نیست، بلکه نوعی ساختاردهی درونی برای معنی را می‌طلبد که متکی بر رابطهٔ کل و جزء حفاظت، حافظه، پیش‌بینی و ... است. پس بدین‌ترتیب خواندن «روندی شکل‌پذیر» است که نه فقط در مورد ساختمانها، متون و موسیقی، بلکه دربارهٔ ایماژها هم به کار می‌رود. اکنون به آخرین بخش مقاله‌ام می‌پردازم که در آن به طور خلاصه به تز اصلی وُلهایم در مورد بازنمایی و ادراک می‌رسم و از این طریق تمایز و کهتر بودن آن را در مقایسه با نگرهٔ گادامر نشان خواهم داد.

34. Ginsberg

۳۵. **Howl**: شعری سرودهٔ آلن گینزبرگ (۱۹۹۷-۱۹۲۶) شاعر سرشناس امریکایی که یکی از برجسته‌ترین آثار ادبی جنبش ادبی بیت به شمار می‌رود و بیانگر تجربیات شاعر و تاریخ این جنبش ادبی است ـ م.

۳۶. **Der Tod ist ein Meister aus Deutschland**: بیتی در شعر «فوگ مرگ» اثر پل تسلان یکی از شاعران بزرگ اروپایی در سالهای پس از جنگ که به جنایات نازیها در اردوگاههای مرگ می‌پردازد ـ م.

برتری رویکرد هرمونتیکی

ریچارد وُلهایم نسبت به ایماژها، خصوصاً نقاشیها رویکردی سنجیده را دنبال کرده است. از آنجاکه نگرهٔ او از جهتی بسیار جنبهٔ پدیدارشناختی دارد، چنان‌که وی از نقش محوری ادراک غفلت نمی‌کند، باید نگاهی دقیق به رویکرد او نسبت به هنر و ایماژها بیندازیم. یکی از داعیه‌های اصلی او علیه نشانه‌شناسی و نگره‌های فرهنگی این است که تمام رویکردها به ایماژ که سعی دارند تصاویر را به نشانه‌ها تقلیل دهند، شکست می‌خورند، زیرا در نظر نمی‌گیرند که بازنماییها برای آنکه بازنمایی باشند، باید در حاملهای مادی ظاهر شوند.[۳۸] مثلاً تصویر یک میز، میز را روی کاغذ بازنمایی می‌کند، اما به فراسوی تصویر اشاره‌ای ندارد (هرچند اگر به عنوان نشانه در نظر گرفته شود، می‌تواند به فراسوی خود اشاره کند)، در حالی که واژهٔ «میز» بلافاصله به فراسوی نشانه‌ها و خطوط مادی می‌رود، زیرا نوشتنِ واژهٔ «میز»، میز را بازنمایی نمی‌کند. وُلهایم این تجربه را «دیدن چیزی در چیز دیگر» می‌نامد و ادعا می‌کند که این «دیدن چیزی در چیز دیگر» شرطی منحصر به فرد برای ایماژها و بازنماییهای تصویری است (Wollheim, 1990, pp. 47, 54, 59, 64). مثال دیگری می‌زنم: دیدن ابرها بر دیواری سایه‌دار نیاز به آن دارد که بیننده چیزی را در سایه‌ها ببیند که همان ابرها هستند. به همین نحو

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

طرحهـای کلـی تصاویـر می‌طلبند که چیـزی را در حکم سطوح یا نقشه در آنها ببینیم.

وُلهایـم اسـتدلال می‌کنـد کـه «دیـدن چیـزی در چیـز دیگـر» بـر معنـی اولویـت دارد، چـون در غیـر ایـن صـورت ما خواهیم دانسـت کـه معنی متعلق به چیسـت (Wollheim, 1991, pp. 107, 144). مسـلماً گادامـر هم می‌توانسـت ایـن اسـتدلال را تأیید کنـد. در هر صورت نگره‌هـای ادارکـی از جمله نگـرهٔ وُلهایـم نمی‌توانند در مـورد خـود ارجاع‌گری ایماژ که از طریـق تجربه و اجرا پدید می‌آید، توضیح دهند.

در مـورد دیدگاه گادامر باید بگوییم که ایماژها صرفاً بر اساس مشـاهدهٔ چیزی در چیزی دیگر ایجاد نمی‌شوند، بلکه کنـش دیدن چیزی در دیگری نخسـت و بیش از هر چیز زمینه‌ای برای دیدن چیزی پایدار و آرمانی است که متعاقباً زمینه را برای آنچه می‌توان دید، فراهم می‌آورد. چنان‌که قبلاً گفتم، ایماژها در شـکل وحدت‌یافتهٔ خود به ظاهری نیاز دارند که فراسوی فردیت آنها واقع می‌شود. تصویر ابـر را صرفاً وقتی ظاهر ابرها را داشـته باشـد و اگـر به ما منظـره‌ای از ابرها ارائه دهـد، می‌توان ایماژ نامید. اگر تأویل‌گر صرفاً ابرها را ببیند یا در نظر بگیرد، چیـزی بـرای تأویل نخواهد داشـت. فقط اگـر بازنمایی ابرها را در حکـم منظره‌ای از ابرهـا ببینیـم، می‌توانیم بازنمایـی را قابـل تأویـل بدانیـم. در نتیجـه آنچـه نگره‌هـای ادراکـی از جمله نگـرهٔ وُلهایم نمی‌توانند در مـوردش توضیح بدهند، این اسـت که فرایند «دیـدن در» به خودی خود خنثی اسـت. در مقابـل می‌توان آن را در حکم فرایندی شـکل‌دهنده و طبعاً دیالکتیکی استنباط کرد که طی آن کنش دیدن چیزی را شـکل می‌دهد کـه می‌توان دیـد. چنان‌که قبـلاً اذعان کردیم، مرحلهٔ مقدماتی از آنچه می‌توان در بازنمایی دید می‌طلبد کـه بازنمایی به شـیوه‌ای وحدت‌یافته و ترکیبی انجام شود. به عبارتی، بازنمایی خود باید «نشان دهد». از سـوی دیگر ایماژ امری «مفروض» نیست، بلکه نوعی پدیدآمـدن پویای چیزی اسـت که می‌بینیـم. ایماژ امری ایسـتا نیسـت، بلکه چیزی اسـت که خود را طـی تجربهٔ مشـاهده شـکل می‌دهـد[۳۹]. کنشـهای دیـدن و شـنیدن، کنشـهای شـکل‌دادن به قوای ما هسـتند که می‌توان آنها را مشـابه با مجسمه‌سازی به وسیلهٔ دستهایمان دانست کـه از طریق آن نوعی پیکربندی بیان‌گر (در موسـیقی از جنبهٔ زمانی) ایجاد می‌شـود و به صورت گشـتالت شکل می‌گیرد. در موسیقی، اجرا هم از جانب نوازندگان و هم شـنوندگان، آنچه را شنیده می‌شود شکل می‌دهد. همین امر در مورد تصاویر و خصوصاً در اجرا از سوی هر دو گـروه عناصر بیان‌گر و بیننده نیـز رخ می‌دهد و آنچه را دیده می‌شـود شکل می‌دهد. از آنجا که نگره‌های ادراکی ایمـاژ نمی‌توانند بـه فرایند شـکل‌دهنده معنـی بدهنـد، طبعـاً نمی‌تواننـد چیـزی را روشـن سـازند که مـن در ایـن مقاله بـا کمـک گادامر

37. Paul Celan

۳۸. حامل می‌تواند جسم انسان، ایما، اشاره‌ها و حرکات او باشد. در این روند سوزان لَنگِر به نحوی مشابه ادعا کرده است که رقص از همین ساختار پیروی می‌کند. وی در مورد اسطوره و رقص می‌نویسد: «رقص ایماژی از نیروهای بی‌نام و حتی بی‌پیکری ایجاد می‌کند که قلمروی کامل و مستقل، یک «دنیا» را فرا گرفته‌اند. این نخستین نمود دنیا در حکم قلمرویی برای نیروهای رازورزانه است» (Langer, 1953, p. 190).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

آن را «ایماژ» نامیده‌ام. چنان‌که خود گادامر در گفتگو با کارستن دات[40] تأکید می‌کند: «یک ایماژِ شکل‌گرفته دقیقاً ساخته نمی‌شود. این موضوع تلویحاً نشان می‌دهد که تمام ساخته‌های ما مشتمل بر کل تلاشهایی که از طریق آنها به ایماژهای شکل‌گرفته روی می‌آوریم، باید مجدداً بررسی شوند. ما ناچاریم تا دوباره و دوباره به چیزی بازگردیم که در ایماژ شکل گرفته است» (Gadamer, 1993, p. 59).

نتیجه‌گیری

گرچه من از کوتاه بودن بخش آخر مقاله‌ام و آشفتگیهای گریزناپذیر در مورد توضیح رویکرد وُلهایم به ایماژها آگاهم، به نظر می‌آید که برای واضح دیدن تفاوت بین رویکرد وُلهایم و رویکرد هرمنوتیک باید به همین بسنده کنم. اگر قرار باشد که گسترهٔ انتقادی کار خود را گسترش دهیم تا تمام رهیافتها را از جمله رهیافت نشانه‌شناختی (Barthes, 1985) در نظر بگیریم، همچنین رویکرد فرهنگی (Mitchell, 1994) و رویکردهای ادراکی (Hopkins, 2006)، چنین تحلیلهایی باید بررسی کنند که چگونه نگره‌های غیر هرمنوتیکی نمی‌توانند ۱) ویژگی کارکردی[41] ایماژها، ۲) خود ارجاع‌گری ایماژها و ۳) وجه کل‌نگرانه را که نگرهٔ هرمنوتیک کانون توجه خود را به آن معطوف ساخته است، مورد توجه قرار دهند. به علاوه از آنجا که تقریباً تمام نگره‌های دیگر مرتبط با ایماژ از میراث مکتب افلاطونی غافل‌اند، باید بهای گزافی بپردازند، زیرا باید این ایده را کنار بگذارند که ایماژها (و هنر) مرتبط با حقیقت هستند (۵).

پی نوشت

(۱). منظورم از ادراک‌باوری (perceptualism) نگره‌ای دربارهٔ این موضوع نیست که مثلاً نقاشیها چگونه پدید می‌آیند (در این مورد نک: Bryson, 1991, p. 63). تز برایسن دربارهٔ ناتوانی توضیحات دربارهٔ ادراک در تشریح وجه اجتماعیِ شکل‌گیری تصاویر را می‌توان به وسیلهٔ هرمنوتیک بررسی کرد. در اینجا وجه اجتماعی بخشی از شکل‌گیری تاریخی تصاویر است. به علاوه نقد یا تأیید ادراک‌باوری در نگرهٔ ایماژ مبتنی بر آن مفهومی از ادراک است که به کار می‌رود. اگر ما مفهومی پدیدارشناختی از ادراک، مثلاً مفهوم هایدگری را مد نظر داشته باشیم، می‌توانیم به راحتی نقد برایسن را رد کنیم. چنان‌که در روند بازسازی روشن خواهم کرد که نگرهٔ گادامر فراتر از نشانه‌شناسی و توضیحات ادراکی قرار می‌گیرد، گرچه به مورد دوم نزدیک‌تر است. به گفتهٔ گادامر تصاویر و آثار هنری متکی بر «حضور» خاص خود هستند که امکان توضیح کاملاً نشانه‌شناختی در مورد ایماژها را نمی‌دهد. بنابر توضیحات نشانه‌شناختی آن‌چه در بازنمایی حاضر می‌شود رابطه‌ای دل‌بخواهی با معنای خود دارد. (۲). آنچه هایدگر در ذهن

۳۹. بدین ترتیب Bildliches Sehen، ادراک شکل یابنده را باید مشابه با گوش فرادادن به موسیقی دانست، زیرا آنچه دیده می‌شود، شبیه آن چیزی است که هنگام گوش‌دادن به موسیقی شنیده می‌شود: هیچ یک از آنها مشتمل بر فرایندی جداگانه از ساختن معنی که در صدر کنش ادراک قرار می‌گیرد، نیست.

40. Carsten Dutt

41. ergon

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دارد، شکلی دیده‌شدن و رؤیت‌پذیری است که برای هر نوع وجود مورد اشاره بدیهی فرض می‌شود. چنین وجودی باید خود را نشان دهد، مثلاً چنان‌که هایدگر در بحث دربارهٔ مفهوم مورد نظر کانت در اثرش *نخستین نقد* استدلال می‌کند، ایماژ دقیقاً به معنای چیزی است که باید به طور حقیقی به ما ارائه شود. چنان‌که هایدگر اظهار می‌دارد، بازسازی مشتمل بر بدیهی‌شمردن یک ایماژ است، زیرا پیش از بازسازی می‌توان به چیزی اشاره کرد که وجود ندارد. آن چیز باید خود را در حکم بازسازی نمود دهد. می‌توانیم بگوییم که همواره چیزی اصیل وجود دارد: «آن‌چه خود را نمود می‌دهد، همواره آن چیز اصیل نیست» (Nancy, 2005, p. 86).

(۳). گادامر در ادامهٔ بحث این «بودن» به عنوان مفهومی زمانی را «هم‌زمانی» می‌نامد که «بخشی از بودن اثر هنری را شکل می‌دهد.» «این مفهوم، ماهیت «حاضر بودن» را تشکیل می‌دهد ... هم‌زمانی در اینجا به معنای وجود امر مجردی است که خود را به ما می‌نمایاند و در این روند نمودی کامل می‌یابد، حال فرقی نمی‌کند که تا چه حد از اصل خود فاصله داشته باشد (Gadamer, 2003, p. 332). در این زمینه واتسن به روابط جالبی با نگرهٔ والتر بنیامین اشاره می‌کند. (Watson, 2004)

(۴). این نقل قول برگرفته از **Wort und Bild** است که ترجمهٔ آن به صورت آنلاین در **http://nasph.tamu.edu** موجود است. پالمر (مترجم انگلیسی) **Formgestalt** را «نقش، طرح» ترجمه کرده است. در هر صورت به نظر می‌آید که منظور گادامر از **Formgestalt** همان چیزی است که وی در حقیقت و روش آن را «تصویر شکل‌یافته» **Gebilde** می‌نامد. علاوه بر این، در حالی‌که پالمر **durchgliedern** را «تشریح‌کردن» ترجمه می‌کند، به نظر می‌آید که «تبیین» انتخاب مناسب‌تری (متناسب با متن) باشد.

(۵). در اینجا باید تأکید کنم که از محدودیتهای رویکرد هرمنوتیک نیز آگاهم. مثلاً اگر آن را با رویکردهای اخیر و بسیار سنجیده نسبت به ایماژها از جمله نگره‌های لوپز و هاپکینز مقایسه کنیم (Lopes, 1994 / Lopes, 2006 / Hopkins, 2006) شاید محدودیتهای رویکرد هرمنوتیک را بهتر دریابیم. البته این موضوع را باید در مقالهٔ دیگری مورد بحث قرار دهم که حکم اشارتی به این مسیر را دارد. باید بگویم که بزرگ‌ترین نقطه ضعف مفهوم گادامری در این زمینه تأثیر آن از مکتب افلاطونی است. نتیجهٔ امر این است که نمی‌توانیم خصوصیات رسانه‌های مختلف در حکم عملکردهای اجتماعی و فرهنگی را درک کنیم. علاوه بر این نگرهٔ هرمنوتیکی ایماژها به ما در گستردن نگرهٔ تصاویر کمکی نمی‌کند، زیرا محدود به قلمرو هنر است. در (Sondreger, 2000, pp. 33, 37, 49)، نقدی تأثیرگذار بر نگرهٔ گادامر در مورد رابطهٔ بین هنر و حقیقت وجود دارد. سُندرگر در آنجا نشان می‌دهد که گادامر نمی‌تواند به نحوی منسجم وجه مادی اُبژه‌های زیبایی‌شناختی را با نگرهٔ ادراکی خود تلفیق کند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

Barthes, Roland. (1985), *The Responsibility of Forms*, Hill and Wan, New York.
Boehm, Gottfried. (1995), "Die Wiederkehr der Bilder," in Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, Muenchen, Fink.
Bryson, Norman. (1991), "Semiology and Visual Interpretation, " in Bryson, Norman (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, New York, Harper Collins.
Davey, Nicholas. (1999), "Hermeneutics of Seeing," in Heywood, Ian and Sandywell, Barry (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, New York, Routledge.
Gadamer, Hans-Georg. (1986) [cited as RB], *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, tr. N. Walker, Cambridge, Cambridge UP.
_____. (1990) [10 volumes, cited as GW], *Gesammelte Werke*, Tuebingen, Mohr Verlag.
_____. (1993), *Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch*, hg. von Carsten Dutt, Heidelberg.
_____. (2003) [original 1960; cited as TM], *Truth and Method*, tr. Joel Weinsheimer, New York, Continuum.
Goodman, Nelson. (1976), *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett.
Heidegger, Martin. (1998), *Kant und das Problem der Metaphysik, Gesamtausgabe*, Bd. 20, edited by Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt, Klostermann.
Hopkins, Robert. (2006), "The Speaking Image: Visual Communication and the Nature of Depiction, " in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran, Oxford, Blackwell.
Langer, Susanne. (1953), *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York, Charles Scribner.
Lopes, Dominic McIver. (1994), *Understanding Pictures*, Oxford: Oxford University Press.
_____. (2006), "The Domain of Depiction," in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran, Blackwell.
Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
Nancy, Jean-Luc. (2005), *The Ground of the Image*, tr. Jeff Fort, New York, Fordham University Press.
Poulet, Georges. (1969), "Phenomenology of Reading," in *New Literary History*, Vol. 1, No. 1.
Risser, James. (1994), "The Remembrance of Truth: The Truth of Remembrance," in *Hermeneutics of Truth*, Brice R. Wachterhauser (ed.), Evanston, Northwestern University Press.
Sonderegger, Ruth. (2000), *Fuer eine Aesthetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt, Suhrkamp.
Tate, Daniel L.(2001), The Speechless Image. Gadamer and the Claim of Modern Painting, in *Philosophy Today*, 45.
Watson, Stephen. (2004), "Gadamer, Aesthetic Modernism, and the Rehabilitation of Allegory. The Relevance of Paul Klee, in *Research in Phenomenology*, 34.
Wollheim, Richard. (1990), *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press.
_____. (1991), "What the Spectator Sees," in Bryson, Norman (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, New York, Harper Collins.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

یائـوس و ایـزر: نظریـه دریافـت

دکتر بهمن نامور مطلق
عضـو هیئـت علمـی
فرهنگستان هنر
bnmotlagh@yahoo.fr

تاریخ دریافـت مقاله: ۸۷/۸/۲۹
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۷/۹/۲۳

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

مکتب کنستانس که توسط یائوس[I] و ایزر[II] بنیان نهاده شد، تأثیر زیادی بر هرمنوتیک نیمهٔ دوم قرن بیستم گذارده است. در این دیدگاه که ارتباط عمیقی با مطالعات ادبی و هنری دارد، با تکیه بر موضوع زیبایی‌شناسی دریافت و اهمیت خوانش آثار، جایگاهی ویژه برای خواننده و مخاطب در نظر گرفته می شود که مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان قرار گرفته است. در این نوشتار تلاش خواهد شد ضمن معرفی اجمالی آرای دو نظریه‌پرداز اصلی این مکتب و خاستگاههای فکری آنها، ارتباط این جریان به ویژه با هنر مورد مداقه و بررسی قرار گیرد. همچنین، چگونگی تداوم این آرا و نقدهای وارده بر آن از دیگر مباحثی است که به اجمال به آن اشاره خواهد شد.

واژگان کلیدی:
هرمنوتیک ادبی، زیبایی شناسی دریافت، مخاطب، یائوس، ایزر.

I. Hans Robert Jauss
II. Wolfgang Iser

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

چگونگی و جایگاه فهم و ادراک از مهم‌ترین موضوعات هرمنوتیک محسوب می‌شود؛ موضوعاتی که در قرون متمادی تا قرن بیستم مورد توجه برخی از محققان بوده است. با این حال قرن بیستم به ویژه نیمهٔ دوم آن شاهد تحولی بزرگ در بررسی و مطالعهٔ نظریه‌های دریافت است، چنان‌که نظر بسیاری از جریانات و شخصیتهای فکری و منتقدان را به خود جلب نمود. این جریانات گوناگون به طور هم‌زمان به نظریه‌پردازی در خصوص دریافت و به ویژه دریافت آثار در حوزهٔ ادبی و هنری پرداختند. یکی از شاخه‌های معروف و تأثیرگذار هرمنوتیک در این زمینه به ویژه در حوزهٔ ادبی ـ هنری مکتب کنستانس[1] است. در واقع این مکتب خود مهم‌ترین جریان در خصوص دریافت و زیبایی‌شناسی دریافت تلقی می‌گردد. مکتب کنستانس که توسط هانس روبرت یائوس و ولفگانگ ایزر بنیان نهاده شد و توسط پیروان آنها توسعه پیدا کرده، تأثیر بسیاری بر هرمنوتیک قرن بیستم به خصوص نیمهٔ دوم این قرن گذارده است. این مکتب توجه خاصی به دریافت و رابطهٔ آن با هرمنوتیک دارد. به همین روی، نام مکتب کنستانس با موضوع زیبایی‌شناسی دریافت آمیخته شده است. مکتب کنستانس را نمی‌توان بدون توجه به مسائل مربوط به جریانات اجتماعی و دانشگاهی دههٔ هفتاد مورد بررسی قرار داد. برخی بر این باورند که این مکتب یکی از واکنشهای فلسفی به تحولات اجتماعی این دوره بوده است (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۰).

مکتب کنستانس به دلیل هر دو پیوند عمیق آن با مطالب ادبی و هنری، برای این نوشتار دارای اهمیت است. هر دو بنیانگذار این مکتب یعنی یائوس و ایزر منتقد ادبی و استاد زبان بوده‌اند. به همین دلیل بر خلاف دیگر جریانات هرمنوتیک که بیشتر خاستگاه فلسفی داشته‌اند و از این منظر به ادبیات توجه کرده‌اند، خاستگاه اولیهٔ این مکتب ادبیات است و از این منظر با هرمنوتیک و فلسفه مرتبط شده‌اند و از شخصیتهای برجسته آنها بهره جسته‌اند.

در اینجا به اجمال به دو نظریه‌پرداز مهم این مکتب یعنی یائوس و ایزر پرداخته می‌شود.

۱. کنستانس (Constence) نام شهری واقع در جنوب کشور آلمان است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

الف. نظریهٔ دریافت

همان‌گونه که اشاره شد، نظریه و زیبایی‌شناسی دریافت مهم‌ترین و کانونی‌ترین موضوع مکتب کنستانس محسوب می‌شود. گرچه زیبایی‌شناسی در معنای عام آن هر گونه ارتباط ذهن با عین یا درک از ایده یا وجود را نیز در بر می‌گیرد، اما زیبایی‌شناسی مورد نظر، زیبایی‌شناسی به عنوان یک موضوع فلسفی است و با خوانش و مخاطب پیوندی عمیق دارد. برای نخستین بار پدیدارشناسی توجه جدی به خوانش را مطرح کرد. این رویکرد به ویژه نزد ژان‌پل سارتر[2]، گاستون باشلار[3] و به صورت جدی‌تر نزد رولان بارت[4] قابل مشاهده است. اما گادامر[5] و به ویژه مکتب کنستانس در این خصوص نظریات نوآورانه‌ای را ارائه نمودند. یائوس در این خصوص کتاب *برای زیبایی‌شناسی دریافت* را نوشت که به زبانهای گوناگون ترجمه شده است و شهرتی جهانی دارد. یائوس در این کتاب به موضوع زیبایی‌شناسی دریافت می‌پردازد و نظریهٔ مهم «افق انتظار» را در همین اثر ارائه می‌دهد. کتاب یاد شده با مقدمه‌ای از سوی استاروبینسکی[6] منتشر شده است که خود این مقدمه نیز دارای ارزش زیادی می‌باشد.

در این نظریه بیش از اینکه به محور تولید و خلق توجه شود، به محور دریافت و خوانش توجه گردیده است. از این دیدگاه به جای اینکه به بررسی ویژگیهای تولیدکنندهٔ گفتمان توجه شود، به ویژگیها و افق انتظارات دریافت کنندهٔ گفتمان توجه می‌شود. چنین توجهی به مخاطب و دریافت‌کننده پدیده‌ای نسبتاً تازه و از دستاوردهای برخی مکاتب همچون پدیدارشناسی است که مکتب کنستانس و یائوس به آن تعلق دارند. در این تفکر معنا در یک فرایند پیچیده و در مواجههٔ خواننده با متن شکل می‌گیرد. اینکه چرا برخی از آثار در برخی زمانها و با خوانشهای ویژه‌ای مورد توجه و استقبال قرار می‌گیرند، دقیقاً به همین تعامل بازمی‌گردد. موضوع اصلی هرمنوتیک، فهم است، اما این بار فهم بر خوانش و دریافت تأکید دارد، اما فهم در نظر گادامر و پیروانش در مکتب کنستانس حوزهٔ گسترده‌ای را در برمی‌گیرد، زیرا همان‌طوری که جرالد برونز[7] می‌نویسد: «فهم صرفاً در معنا بخشیدن خلاصه نمی‌شود، بلکه در عین حال به معنی یادگیری چگونگی سکنی‌گزیدن در جهانی جدید است» (کلی، ۱۳۸۳، ص ۵۶۳).

چرخش به سوی خوانش و مخاطب به جای خلق و مؤلف در یک فرایند نسبتاً طولانی در قرن بیستم صورت گرفت. اینکه مؤلف به عنوان خالق و مالک اثر جایگاه خود را از دست می‌دهد و هر متنی حتی فردی‌ترین و تغزلی‌ترین متنها نیز محصول گروهی و جمعی تلقی می‌گردند، دگرگونی ساده و پیش‌پا افتاده‌ای نبود. همچنین اینکه متن که

2. Jean Paul Sartre
3. Gaston Bashlar
4. Roland Barthes
5. Hans – Georg Gadammer
6. Strobinski
7. Gerald Baronz

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

همـواره نزد اقـوام صاحب کتاب تقدس خاصی داشـت، کم‌رنگ و رفته‌رفته خوانش و خواننده از بیشترین اهمیت برخوردار شود، تحول بزرگی در هنر، ادبیات و به طور کلی در تمدن بشری محسوب می‌شود.

بـه همین دلایل زیبایی‌شناسـی دریافت جایـگاه ویژه‌ای را در خصـوص چگونگی ارتباط و ارزش‌گذاری عناصر گوناگون هنـری یعنی تولید، مؤلف، اثر، متن، خوانش و مخاطـب به‌خود اختصاص می‌دهد. مکتب کنسـتانس در این مورد نه فقط نظریه‌های پدیدارشناسی را پی می‌گیرد، بلکه آنها را تقویت می‌کند و به واسطهٔ تغییر محور از یک مؤلف به مخاطبان بی‌شـمار و برداشـتن قید کشف معنا یا دسـت کم صرفاً کشف خوانش آثار به ویژه آثار ادبی و هنری خود به خود به سـوی تکثرگرایی سوق می‌یابد. نظریه‌ای که قائل به دخالت آگاهانه و ناخودآگاهانهٔ مخاطب در معناپردازی متن اسـت، برداشتها و تفاسیر گوناگون را ممکن و حتی غیرقابل اجتناب می‌داند. به همین سـبب است که تکثرگرایی و خوانشهای متکثر یکی از ویژگیهای اساسـی زیبایی‌شناسـی دریافت در مکتب کنستانس به حساب می‌آید.

ب. زیبایی‌شناسی دریافت و افق انتظار نزد یائوس

یائوس مهم‌ترین شـخصیت مکتب کنسـتانس به شـمار می‌آید و این اشتهار بیشتر به دلیل نظریات بدیع او در خصـوص زیبایی‌شناسـی دریافت است.

یائوس بیش از همه از پدیدارشناسی به ویژه هرمنوتیک فلسـفی گادامری متأثر گردیده اسـت. توجه گادامر به فهم و افقها و پیوند آنها تأثیر به‌سـزایی بر اندیشه‌های یائوس گذارده است. یائوس در پی یک سـخنرانی مهم، رفته‌رفته نظریهٔ بزرگ و گستردهٔ خود را پی افکند. در *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر* در این خصوص آمده است: «شکل‌گیری نظریهٔ دریافت به نخسـتین گفتارِ هانس روبرت یاس[8] در سمت اسـتادیِ زبانهای رومی در سـال ۱۹۶۷، بازمی‌گردد... در این، گفتار یاس همانند شیلر[9] در سال ۱۷۸۹، این نظر را مطرح کرد که عصر حاضر باید پیوندهای حیاتیِ میان محصولاتِ گذشـته و مسـائل مورد توجـهِ زمانِ حاضر را از نـو برقـرار کند. بـرای آموزش و پژوهـش ادبیات چنیـن پیونـدی فقط در صورتـی می‌تواند برقرار شـود که دیگر تاریخ ادبی به مقام حاشـیهٔ این رشـته تنزل پیدا نکند. عنوان بازنگریستهٔ سخنرانی او یعنی «تاریخ ادبی: انگیزهٔ پژوهش ادبی» گویای چالش ابتکاری یاس اسـت» (مکاریـک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۱). ایـن سـخنرانی اسـتقبال فـراوان و همچنیـن انتقاداتی را در پی داشـت و حضور مخالفـان و موافقـان ایـن مباحث موجب زایـش جریانی گردید که بعدها به نام مکتب کنستانس معروف شد.

از میـان آثـار و نظریات یائوس دو مسـئله بیش از دیگر مسـائل نظـر محققـان را بـه خود جلـب کرده اسـت که عبارت‌انـد از: زیبایی‌شناسـی دریافـت و افـق انتظـار. در اینجـا به اختصار این دو مسـئله مورد بررسـی قرار می‌گیرند.

8. Hans- Robert Jauss
9. Schiller

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۱. زیبایی‌شناسی دریافت

یک اثر هنری دارای دو محور است: خلق و دریافت. چگونگی دریافت اثر همانند خلق دارای فرایند و نظام خاص خود می‌باشد که اغلب مورد بی‌توجهی قرار گرفته است. همین جایگاه و نقش دریافت است که گاهی موجب می‌شود تا اثری مورد اقبال یا بی‌توجهی قرار گیرد. بیشتر محققان بر این عقیده‌اند که هر اثری با توجه به وضعیت و بافت خاصی خلق می‌شود و همین رابطهٔ میان متن و بافت خود موجب می‌گردد تا در همان زمان و فرهنگ بهتر دریافت گردد. سارتر در این مورد می‌نویسد که موز اگر در همان هنگام که از درخت کنده می‌شود، خورده شود، مزهٔ بهتری دارد (Maurel, 1998, p. 110). به عبارت دیگر، دریافت اثر و محصول خلق شده در بافت و محیط خلق آن مناسب‌تر خواهد بود. بر این اساس، ارتباط تنگاتنگی میان شرایط خلق اثر و دریافت آن وجود دارد. اما این رابطه یک رابطهٔ علّی نیست، زیرا موارد زیادی وجود دارد که غیر این نظریه یا حتی ضد آن را نشان می‌دهد. به طور مثال *تربیت احساسی* فلوبر[10] اثری است که در زمان حیات مؤلف مورد بی‌توجهی زیادی قرار گرفت، اما همین اثر پس از چند دهه توجه اغلب نویسندگان بزرگ و حتی مخاطبان عادی را به سوی خود جلب کرد. این موضوع مورد توجه جامعه‌شناسی دریافت و زیبایی‌شناسی دریافت قرار می‌گیرد. همچنین اگر رابطهٔ میان متن و بافت آن یک رابطهٔ علّی بود، آثار برخی از نویسندگان پس از صدها سال نباید بیش از پیش مورد استقبال فرهنگ خاستگاه آن و نیز فرهنگهای دیگر قرار گیرد. به همین دلیل، موضوع دریافت اثر دارای نظام خاص خود است؛ نظامی پیچیده که بایستی مورد مطالعه قرار می‌گرفت که خوشبختانه برخی از محققان برجسته به آن پرداخته‌اند.

بسیاری از محققان زیبایی‌شناسی دریافت را بیش و پیش از هر متفکری با یائوس می‌شناسند. یائوس چنان‌که پیش‌تر گفته شد، کتاب *برای زیبایی‌شناسی دریافت* را در این زمینه به رشتهٔ تحریر در آورد که از مهم‌ترین منابع تحقیقی محسوب می‌شود و به زبانهای بسیاری ترجمه شده است. این کتاب نخست به جایگاه تاریخ ادبیات و هنر و همچنین به تمایز میان زبان ادبی و زبان عادی و روزمره می‌پردازد. او برای تمایز زبان و متن ادبی و هنری شاخص جدایی و انحراف را مطرح می‌کند. یائوس در تعریف اثر ادبی به دو کانون مؤلفی و خواننده‌ای اشاره می‌کند و برای هر یک محصولی متمایز در نظر می‌گیرد. چنان‌که می‌نویسد: «اثر ادبی دارای دو قطب است که می‌توان آنها را قطب هنری و قطب زیبایی‌شناسی نامید؛ نخستین متن خلق شده توسط مؤلف است و دومی عینیت‌بخشی تولید شده توسط خواننده را مشخص می‌کند» (Jauss, 1998, p. 245). از نظر وی اثر ادبی و متن با عینت‌بخشی آن نباید اشتباه گرفته شوند، زیرا اثر دربرگیرندهٔ دو عنصر یاد شده است. در واقع،

10. Gustave Flober, 1870

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اثر ادبی یک واحد مجازی است. ژان‌ایو تادیه[11] در این خصوص می‌نویسد: «یائوس استدلال می‌کند که اثر در عین حال دربرگیرندهٔ متن همچون ساختار مشخص و دریافتش یا درکش توسط خواننده یا بیننده است» (Tadié, 1987, p. 180). به عبارت دیگر، مدل کشف یک معنای پنهان که دیلتای آن را نمایندگی می‌کند، نزد گادامر و یائوس مورد انتقاد قرار می‌گیرد و آنها مدل دیگری را مطرح می‌کنند که در آن خواننده یک کاشف صرف نیست، بلکه یک خالق نیز می‌باشد، زیرا برای یائوس «کارکرد اثر هنری فقط بازنمایی واقعیت نیست، بلکه خلق آن است» (Jauss, 1998, p. 33). به عبارت دیگر، زیبایی‌شناسی دریافت یائوسی نه خود را به طور کامل به بازنمایی حقیقت محدود می‌کند و نه به تاریخ و گذشته. تری ایگلتون[12] در سالهای دههٔ نود دربارهٔ نظریهٔ دریافت می‌نویسد: «تازه‌ترین تحول تفسیرشناسی در آلمان «زیبایی‌شناسی دریافت» یا «نظریهٔ دریافت» نامیده می‌شود که به خلاف گادامر منحصراً بر آثار گذشته تأکید نمی‌کند. نظریهٔ دریافت به بررسی نقش خواننده در ادبیات می‌پردازد و از این نظر تحولی کاملاً تازه است. در حقیقت تاریخ نظریهٔ ادبی جدید را می‌توان به طور تقریبی به سه مرحله تقسیم کرد: پرداختن به مؤلف (رمانتیسم و قرن نوزدهم)؛ توجه انحصاری به متن (نقد جدید)؛ و چرخش بارز کانون توجه به سوی خواننده در سالهای اخیر» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ص ۱۰۳).

یائوس در یک رویکرد کاربردی نظریهٔ خود را به چگونگی دریافت اثر هنری اختصاص می‌دهد. او به ویژه به طرح نقش متنهای گذشته در دریافت متن نوین می‌پردازد و از این جهت به نظریات ارائه شده توسط کریستوا و بارت نزدیک می‌شود. این نگرش موجب توجه به تاریخ ادبی می‌شود و به همین دلیل استادان دانشگاهی به‌ویژه استادان تاریخ و ادبیات به آن کشش پیدا می‌کنند. زیبایی‌شناسی دریافت نظر محققان جامعه‌شناسی را نیز به شدت به سوی خود جلب نموده است، چنان‌که بسیاری از محققان این نظریه را در مبحث جامعه‌شناسی ادبی یا هنری مطرح می‌کنند. یکی از این محققان ژان‌ایو تادیه است که ضمن بحث دربارهٔ جامعه‌شناسی ادبی، فصل مستقلی را به زیبایی‌شناسی دریافت اختصاص می‌دهد و می‌نویسد: «جامعه‌شناسی ادبیات فقط به مؤلف و اثر نمی‌پردازد، بلکه به مخاطب نیز توجه دارد. این جامعه‌شناسی خوانش، و زیبایی‌شناسی دریافت است که استقبال جمعی یک اثر را مطالعه می‌کند» (Tadié, 1987, p. 175) بر این اساس، دریافت یک اثر توسط انتظارات ایجاد شده به‌وسیلهٔ آثار پیشین جهت پیدا می‌کند.

یائوس در تشریح زیبایی‌شناسی دریافت و توجه هم‌زمان به صورت و معنای متن و همچنین بافت تاریخی آن می‌نویسد: «زیبایی‌شناسی دریافت به شناخت معنا و صورت اثر ادبی آنچنان نمی‌پردازد که به شیوهٔ تکاملی (تحولی) در گذر تاریخ انجام شده است. این زیبایی‌شناسی همچنین ایجاب می‌کند که هر اثری باید در

11. Jean Yves Tadié
12. Terry Eagilton

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مجموعـهٔ ادبی قرار بگیـرد، برای اینکه بتـوان وضعیت آن را مشـخص کـرد. مجموعـه‌ای کـه نقـش و اهمیـت زیبایی‌شناسـی یـاد شـده در بافت عمومـی تجربهٔ ادبی بخشـی از آن باشد» (Jauss, 1998, p. 69). وی در ادامه دربارهٔ تفاوت میان دریافت منفعل و فعال می‌نویسد: «با گـذر از تاریخ دریافت آثـار به تاریخ احتمالـی ادبی، آن را همچـون یک فرایند در نظـر می‌گیرد که دریافت منفعل خواننده و نقد بر دریافت فعال نویسـنده و بر تولید نوین گشوده می‌شود» (Ibid, p. 70).

۲. افق انتظار

یائوس برای زیبایی‌شناسی دریافت خود و تکمیل آن به عنوان چگونگی خوانش اثر، به طـرح موضوع «افق انتظـار» می‌پـردازد. کاربـرد واژهٔ «افـق» از سـوی وی بیانگـر تداوم مباحثی اسـت که پیش‌تر از سـوی هوسـرل[۱۳]، هایدگر[۱۴] و به ویژه گادامر مطرح شـده بود. ایرناریما مکاریک در این خصوص می‌نویسـد: «شاهکار روش‌شـناختیِ نظریـهٔ یـاس کاربسـتِ آشـکارِ مفهومِ «افـق» اسـت که به طـور بـارزی در نظریـهٔ هرمنوتیکی آمـوزگارِ یاس، هانـس گئورگ گادامر، یافت می‌شـود» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۲). افق انتظار در زیبایی‌شناسی دریافت یائوس نقشـی اساسـی و کانونی ایفا می‌کند. در واقـع یائـوس بـا زیبایی‌شناسـی دریافت بـرای مطالعهٔ دقیق‌تـر چگونگـی رابطهٔ متـن خلق شـده و دریافت آن، بـه طرح مفهوم «افـق انتظـار» می‌پـردازد. طرح افق انتظار از این مسـئله ناشی می‌شـود که دریافت فرایندی پویا و تغییرپذیر اسـت و فرهنگ دریافت از یک نسـل به نسـل دیگر، تغییر می‌کند. افق انتظار نظـام پیچیده‌ای از خواسـته‌ها و نیازهای مخاطب اسـت که وی را به سوی یک اثر سـوق می‌دهنـد و انتظاراتی را ایجـاد می‌کنند که توقع دارنـد اثر در هنگام خوانش به آن انتظارات پاسـخ مناسب دهد.

چنان‌که گفته شـد، افق انتظار تداوم مباحث افق و پیوند افقهاسـت، اما میان نظریات ایـن دو تفاوتهایی نیز دیده می‌شـود که ایرناریما مکاریک به آن اشـاره دارد: «افقِ اصـلِ بنیادیـنِ وضعیـتِ هرمنوتیکـی اسـت. افق پیش از هـر چیز، بـه جهان‌نگـریِ چشـم‌اندازی و محدودِ ما بازمی‌گردد. اما نحوهٔ کاربرد این اصطلاح توسـط یاس تفاوتـی جزئی با نحوهٔ کاربرد آن توسـط گادامر دارد. بـه نظر یـاس، افق بـه نظام یـا سـاختاری از انتظارات اشـاره دارد کـه فرد از متـن دارد» (همـان، ص ۳۴۲). خاسـتگاه افـق انتظار زیبایی‌شناسـی دریافـت و آرای فلسـفی هایدگر و گادامر اسـت. از همیـن روی، نظریهٔ یائوس با نظریه‌های روانشناسی که به رفتارهای فردی می‌پردازنـد، تفاوت اساسـی دارد. آن مـورل[۱۵] در این خصـوص تأکید می‌کنـد: «موضـوع ایـن مطالعه منش فـردی و روانشناسـی خواننـدگان منفرد نیسـت، بلکه تجربه‌ای زیبایی‌شناسـانه و جمعی اسـت که تمام درک فـردی از یـک متـن را بنـا می‌نهـد» (Maurel, 1998, p. 111).

زیبایی‌شناسـی دریافت می‌کوشد تا

13. Edmond Husserl
14. Martin Heidegger
15. Anne Maurel

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

علـل گرایش یا عدم گرایـش مخاطبان به یـک اثر یا یک جریـان هنری و ادبی را شناسـایی کند. بر اسـاس این نظریـه، هنگامـی که یـک اثر موجـب یـادآوری لذتهای گذشـته شـود، مورد توجه و اسـتقبال قرار می‌گیرد و هنگامی که اثـری نتواند چیزی یا لذتی را یادآوری کند، در این صورت دسـت کم در برقراری ارتباط با مخاطب اولیـهٔ خـود دچـار مشـکل خواهـد شـد. در ایـن میان عناصـری همچون گونهٔ هنری و ادبـی نقش ویژه‌ای را ایفـا می‌کنند. در واقع، یک گونهٔ هنری همانند چارچوبی عمل می‌کند که افـق انتظار خاصی را به همراه می‌آورد. یائوس سـه عامل اصلی بـرای افق انتظار قائل اسـت: تجربـهٔ از پیش تعیین شـدهٔ مخاطب کـه از گونهٔ هنری برآمـده، صـورت و مضمونی که اثرِ شـناخت را پیش فـرض گرفتـه و تقابـل میـان زبـان شـاعرانه و زبان کاربـردی، عالم تخیلـی و واقعیت روزانـه. آن چیزی که مطالب را به سـوی یک اثر یا یک شـخصیت سـوق می‌دهد، افق انتظاری است که توسط پیش‌متنها و بافت حاضر شـکل گرفته است. اگر متن تازه پاسخگوی افق انتظـار مخاطب باشـد یا چنین احسـاس شـود، مورد توجـه قـرار می‌گیـرد. از این منظـر، اثر یک پاسـخ به پرسـش مخاطب اسـت، زیـرا مخاطب با توجـه به افق انتظـاری که بـا خوانش متنهای گذشـته ایجاد شـده و مرتبط با متن جدید اسـت، به پرسـش افق انتظار خود در این عرصه پاسـخ می‌دهد. آیا ایـن افقهای انتظار با هـم ارتبـاط برقرار کرده‌انـد؟ آیا امتزاج یـا پیوند افقها صورت گرفته اسـت؟ یائوس در این خصوص از اصل «لـذت زیبایی‌شناسـی» دفـاع می‌کند و معتقد اسـت که بر اسـاس چنین اصلـی چگونگی ارتبـاط افقها تعریف می‌شـود. او بـر ایـن باور اسـت کـه هنگامی یـک اثر مورد اسـتقبال قرار می‌گیرد که بتواند پاسخی مناسب یعنی همراه با خوشـی و لـذت را به مخاطب خود منتقل نماید. چنان‌که گفته شـد، یائوس در مطالعات خود افق انتظـار را به دو بخـش قابل تفکیک تقسـیم می‌کند: افق انتظـار ادبی (هنری) و افـق انتظار اجتماعی. وی با این تقسیم‌بندی می‌خواهد مقدمات لازم را برای مطالعهٔ دو عنصر مهم در معناپردازی فراهم آورد.

افق انتظار هنری

افـق انتظار ادبـی و هنری بـه رابطـهٔ میـان متنها با یکدیگر و گونهٔ هنری مرتبط با آنها مربوط می‌شـود. آثار هنری بـا توجه به پیرامتنهای خـود انتظاراتی را ایجـاد می‌کنند. به طور مثـال عنوان، مؤلـف و گونهٔ اثر و نیز برخـی دیگر از انواع پیرامتنها که نخسـتین عناصر ارتباطی میان متن و مخاطب هسـتند، موجب تولیـد افـق انتظـار می‌شـود. ایـن افـق انتظـار ادبی و هنـری خـود می‌توانـد بـه دلیـل روابـط بینامتنی، بینامؤلفی یـا گونه‌شناسـانه و از این دسـت صورت پذیـرد. یائـوس خـود بر ایـن نکتـه تأکیـد می‌کند و می‌نویسـد: «رابطهٔ متـن منفرد بـا مجموعـه متنهای پیشـین که چگونگی آن را مشـخص می‌کننـد، به یک فرایند متوالی بازسازی و دگرگونی افق بستگی دارد» (Jauss, 1998, p. 14). در ایـن خصـوص افق انتظار به مباحث بینامتنیت که توسـط کریسـتوا طرح گردید

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و به‌وسیلهٔ بارت و سپس ژنت[16] گسترش پیدا کرد، بسیار نزدیک می‌شود. روابط بینامتنی و تجربهٔ پیشین مخاطب از متن مشابه موجب می‌شود تا انتظاراتی از سوی وی ایجاد شود و او را به سوی اثر جلب نماید تا درصدد پاسخهایی برای پرسشهای خود برآید. اهمیت این موضوع برای یائوس بدان حد است که چندین بار یادآوری می‌شود. چنان‌که می‌گوید: «متن نوین برای خواننده (یا شنونده) افق انتظارات و قواعدی را موجب می‌شود که متنهای پسین آن را آشناسازی می‌کنند؛ این افق در فرایند خوانش متفاوت، اصلاح، دگرگون یا بازتولید می‌شود» (Ibid).

عنصر بسیار مهم دیگر گونهٔ اثر است، زیرا هر گونهٔ هنری و ادبی انتظارات خاصی را تولید می‌کنند. به طور مثال در یک مجموعه مقالات کسی به دنبال روایت داستانی نمی‌گردد و بر عکس در یک رمان کسی نمی‌خواهد به پرسشهای فلسفی پاسخ دهد یا در یک شعر کسی به دنبال حل مشکلات ریاضی خود نیست. آن مورل بر نقش روابط بینامتنی در شکل‌گیری افق انتظار تأکید می‌ورزد و می‌گوید: «افق انتظار مخاطب به‌وسیلهٔ تجربهٔ کسب شده از گونه‌ای شکل می‌گیرد که یک اثر به آن تعلق دارد و همچنین به وسیلهٔ سلسله مراتب ارزشهای ادبی یک دورهٔ مشخص» (Maurel, 1998, p. 111).

16. Gérald Genette

افق انتظار اجتماعی

از نظر یائوس افق انتظار اجتماعی به مجموعه داشته‌های معنوی و رمزهای زیبایی‌شناسی باز می‌گردد که مخاطب برای خوانش یک اثر در اختیار دارد. داراییهای معنوی و رمزهای زیبایی‌شناسی خود برخاسته از سنتهای ناخودآگاه (غیررسمی) و خودآگاه (رسمی) است. این موضوع که چرا در دوره‌هایی یک گونهٔ ادبی یا هنری همچون رمان یا فیلم اسطوره‌ای مورد توجه و استقبال مخاطبان قرار می‌گیرد، موضوع مهم و اصلی افق انتظار اجتماعی محسوب می‌شود که در ضمن با افق انتظار ادبی و هنری نیز مرتبط است.

ژان‌ایو تادیه دربارهٔ این دو افق می‌نویسد: «اثر موجب یک افق انتظار ادبی می‌شود که به خودی خود کاربرد دارد و نتیجهٔ تولید آن است و موجب یک افق دوم، یعنی اجتماعی، است که از رمزگان زیبایی‌شناسی خواننده برگرفته می‌شود» (Tadié, 1987, p. 180). خوانش اثر می‌تواند به این افق انتظار پاسخ مناسب یا نامناسب بدهد. چنان‌که پاسخ مناسبی را به همراه داشته باشد و حس خوش و لذت‌بخشی را به‌جای گذارد، خود در تقویت تغییر افق انتظار مؤثر می‌شود، اما چنان‌که پاسخ مناسبی به این افق انتظار داده نشود، اغلب طرد می‌شود. زیبایی‌شناسی دریافتی که یائوس مطرح می‌کند نه فقط دارای روش خاص خود برای مطالعه و نقد اثر است، بلکه معیارهای خاصی نیز برای ارزش‌گذاری اثر دارد. بر اساس این نظریه ارزش اثر بیش از هر چیز به

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

برآوردن افق انتظارات مخاطب بستگی دارد. چنان‌که یک اثر توانسته باشد به افق انتظار مخاطب خود پاسخ مناسبی ارائه دهد و حتی از آن گذر کند، اثری ارزشمند محسوب می‌گردد.

چنان‌که ملاحظه گردید، نگرش جدید راه اندازی روش و شیوهٔ نوینی را در نقد و تحلیل اثر هنری و ادبی در پی داشته است. به عبارت دیگر، این توجه به خوانش و نتیجه‌ای که به جای می‌گذارد، موجب شده است تا شیوهٔ تحلیل خاصی نیز مورد توجه قرار گیرد. برونه[17] در این مورد می‌نویسد: «از هنگامی که متوجه می‌شویم «تاریخیت اثر هنری فقط در کارکرد بازنمایانه یا بیانی آن قرار ندارد، بلکه همچنین به طور ضروری در نتیجه‌ای است که تولید می‌کند»، لازم می‌آید «شیوه تحلیل»ی ابداع گردد که قادر به ارزیابی کیفی نتیجهٔ تولید از اثر باشد، بدون اینکه در روانشناسی‌گرایی غرق شود. یائوس این شیوه را در آن چیزی می‌یابد که نامش را «افق انتظار» می‌نامد» (Brunet, 1983, p. 67).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، یائوس در ارائهٔ نظریهٔ خود به دو جریان نقد صورتگرایانه و نقد مارکسیسم توجه داشته است، به گونه‌ای که از یک سو عنصر متن را از نقد صورتگرایانه و از سوی دیگر عنصر تاریخ را از نقد مارکسیسم برگرفته است. یائوس با این اقدام قصد داشت ضمن ارائهٔ نظریه‌ای کامل‌تر و جامع‌تر به چالش میان دو جریان مخالف یاد شده نیز پایان دهد. ایرناریما مکاریک دربارهٔ زیبایی‌شناسی دریافت یائوس می‌نویسد: «برای دست یافتن به یک تاریخِ ادبیِ جدید باید بهترین ویژگیهای مارکسیسم و صورتگرایی را به هم آمیخت. این کار را می‌توان با تامینِ خواستِ مارکسیستیِ میانجی‌گریِ تاریخی و حفظ پیشرفتهای صورت‌گرایی در عرصهٔ ادراک زیبایی‌شناختی انجام داد. زیبایی‌شناسیِ دریافت می‌خواهد با تغییر منظر تفسیر متون ادبی، این کار را بکند» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۱).

ج. کنش خوانش و بایگانی متن نزد ایزر

ولفگانگ ایزر، عضو برجسته و یکی از دو بنیان‌گذار مکتب کنستانس نیز بر دریافت و اهمیت دریافت در معناپردازی اثر تأکید دارد. ایزر به نوبهٔ خود متأثر از پدیدارشناسی هوسرلی، هرمنوتیک گادامری و زیبایی‌شناسی اینگاردنی است. از آنجا که ایزر بر خلاف یائوس بیش از اینکه از گادامر متأثر شده باشد، از اینگاردن[18] متأثر گردیده، مناسب است کمی در خصوص نظریات اینگاردن توضیح داده شود. رومان اینگاردن، زیبایی‌شناس و فیلسوفی لهستانی است که جزو پدیدارشناسان هوسرلی به‌شمار می‌آید. در نظر اینگاردن زبان ادبی و متن ادبی هویت ویژه‌ای دارند که آنها را از زبان و متن غیر ادبی و غیر هنری متمایز می‌کند. ریچارد هارلند[19] در کتاب *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی* فصلی را با عنوان «از اینگاردن تا ایزر» به این موضوع اختصاص داده و در این خصوص

17. Manon Brunet
18. Roman Ingarden.
19. Richard Harland

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

می‌نویسد: «اینگاردن سطح زبان را اساساً وسیله‌ای برای رسیدن به سطح بالاتر موضوعهای در نظر گرفته شده می‌داند: «نمی‌توانم اثر هنری ادبی را... به زبان صرف... فروکاهی کنم. من با انسانهایی که در اثر هنری عرضه می‌شوند، خویشاندی پیدا می‌کنم»» (هارلند، ۱۳۸۲، ص ۳۲۷). در *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی* دربارهٔ نگاه اینگاردن به متن آمده است: «تصور اینگاردن از یک متن ادبی متضمن درکی از لایه‌بندی است؛ او بر این باور است که هر متنی شامل لایه‌های معنایی متعدد بوده، هر لایه مشتمل بر مجموعه‌ای از طرحواره‌ها، الگوها و راهبردهاست» (پین، ۱۳۸۲، ص ۴۸). تری ایگلتون نیز در این رابطه می‌افزاید: «در نظریهٔ دریافت فرایند خواندن همواره فرایندی پویا و جنبشی بغرنج و افشا کننده در طول زمان است. خود اثر ادبی، به گفتهٔ نظریه‌پرداز لهستانی رومن اینگاردن، صرفاً به مثابهٔ مجموعه‌ای از «طرحها» یا جهات کلی وجود دارد که خواننده باید آنها را تحقق بخشد» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ص ۱۰۶). اما آن بخش از نظریات اینگاردن که توجه ویژه‌ای به خلاقیت خواننده و مخاطب داشت، بیش از دیگر بخشها نظر ایزر را به سوی خود جلب کرد. «اصطلاح پدیدارشناسی خواندن که اینگاردن به کاربرد بر منش آفریننده خواندن تأکید دارد، تلاش برای شناخت خود متن رها از موقعیتهای تاریخی، جامعه‌شناسیک و روان‌شناسیک پیدایی آن، دستیابی به معنایی تازه است. بورخس[20] نیز می‌گفت که هر کتاب در هر بار خواندن تازه می‌شود، متنی جدید که گویی تازه زاده شده است» (کهنمویی‌پور و ...، ۱۳۸۱، ص ۷۰۸). در واقع، طرح کنش خوانشی و بایگانی متن از نظریات اصلی ایزر است که موجب شهرت فراوان او گردید. در اینجا به اختصار به این دو موضوع پرداخته می‌شود.

۱. کنش خوانش

ایزر زیبایی‌شناسی دریافت را به سهم خود توسعه داد و آرای نوینی را بر آن افزود. تفاوت عمدهٔ ایزر با یائوس این است که وی بر خلق معنا نزد خواننده و استقلال معناپردازی نزد مخاطب تأکید بیشتری دارد، زیرا در نظر ایزر خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد، به معناپردازی متن می‌پردازد. به عبارت دیگر، خوانش تعامل دو عامل است: نخست، هنری و مخصوص متن و دیگری، زیبایی‌شناسی و خاص خواننده. کتاب *کنش خواندن*[21] که مهم‌ترین دستاورد ایزر در عرصهٔ خواندن و خوانش است، موجب شهرت وی به عنوان یک نظریه‌پرداز در زمینهٔ خوانش گردید. ایرناریما مکاریک در این خصوص می‌نویسد: «ایزر نیز مانند یائوس با نخستین سخنرانی‌اش جلب توجه کرد، اما نظریه‌اش در کتاب *کنش خواندن* (۱۹۷۶) بهتر از هر جای دیگری بیان شده است. توجه ایزر معطوف به این پرسش است که چگونه و در چه شرایطی یک اثر برای خواننده معنا دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۳). کتاب *کنش خواندن* به تحلیل پدیدارشناختی خوانش متن به ویژه

20. Khorkhe Luis Borkhes
21. Act of Reading , 1976

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

متن رمانی می‌پردازد.

ایـزر بیش از دیگـر نظریه‌پردازان در مقابل نگرش سـنتی فرایند فهم و خوانش قرار می‌گیرد، زیرا در نظر وی بر خلاف نگرش سنتی، معنا ثابت فرض نشده است و نقش خواننده مانند کاشف تنزل پیدا نکرده است، بلکه خواننده در فرایند خلاقانه‌ای به خلق معنا می‌پردازد. اِولین کایتل[۲۲] در *فرهنگ اندیشـهٔ انتقادی* دربارهٔ این موضوع می‌نویسد: «در الگوی فرایند خوانش ایزر، معنا نه اختیاری اسـت و نه ثابت، بلکه تنها هماره در جریان کنشهای رمزگشایی و جذب یک متن ادبی، از طریق همگرایی متن و خواننده، شکل می‌گیرد. متن و خواننده دو قطب یک رابطه، یکی هنری (آفرینش مؤلف)، و دیگری زیبایی‌شناسـانه (تجسـم بخشـی خواننده)اند» (پیـن، ۱۳۸۲، ص ۴۸). تری ایگلتـون خوانش و فهم را نزد ایزر مورد بررسـی قرار می‌دهد و می‌نویسد: «از نظر ایزر مؤثرترین اثر ادبی آن است که خواننده را وادارد به آگاهی انتقادی جدیدی از علائم و انتظارات مرسوم خود برسد. اثر ادبی، آن باورهای ضمنی را که ما وارد آن می‌کنیم به چالش می‌گیـرد و تغییر می‌دهد، عادات معمول فهم ما را تضعیف می‌کند و ما را وادار می‌کند برای اولین بار این عادات را آن چنان که هستند اعتراف کنیم» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ص ۱۰۹). خوانش اثر ادبی فرایند ویژه‌ای اسـت که دریافتهای پیشین را می‌توانـد تقویت یـا تضعیف کند. تری ایگلتـون دربارهٔ ایـزر به این موضوع توجه کرده اسـت و می‌نویسـد: «یک اثر ادبی ارزشـمند بیش از آنکه صرفاً دریافتهای پیشـدادهٔ ما را تقویت کند، این شیوه‌های هنجارین دیدن را مورد دست‌اندازی یا تجاوز قرار می‌دهد و مجموعهٔ علائم جدیدی برای ادراک در اختیار ما قـرار می‌دهد» (همان). به عبارت دیگـر، خوانش نه یک کنش منفعل و صرفاً کاشـفانه، بلکه یک کنش فعال و خلاقانه محسـوب می‌شود، زیرا خواننده و مخاطب به بازتولید صرف متن نمی‌پردازد، بلکه موجب خلقـی دوباره می‌گردد. تأکید ایزر بر کنش چنان اسـت که وی می‌کوشـد تا به جای «نظریهٔ دریافـتِ» یائوس «نظریهٔ کنـش خوانش» را مطرح کند و همین موضوع موجب طرح بحثها میان این دو می‌گردد.

ایـزر دربارهٔ متن نظر جالب دیگری نیز دارد. او می‌گوید متن در خود دارای شـکافها و خلأهایی است که خواننده در حال خوانش می‌کوشد تا آن شکافها و خلأها را پر کند.

۲. بایگانی متنی

همان‌طوریکـه یائوس «افق انتظـار» را طرح کرد، ایزر نیز «بایگانـی متنـی» را مطرح نمـود. البته ایـزر خود مباحث مربوط به افـق را نیز دنبال می‌کند و در این خصوص نیز دارای نظریات خاصی اسـت. وی بر این باور اسـت که با توجه به بافتهای متفـاوت یک متن ادبی افقهای گوناگونی به‌وجود می‌آید. به عبارت دیگر، با تغییر بافت افق ارتباط با متـن نیز تغییر می‌کند. این تغییر بـه دلیل دگرگونی در متنهای پیشـین نیز محقق می‌گـردد. همین تغییر پی‌درپی افقهاسـت کـه موجب تکثرمعنایـی و معناپـردازی در هر خوانشـی از متـن می‌گـردد. ایـزر در این مـورد به طرح «بـایگانـی متنـی»[۲۳] و نقـش آن در معناپردازی خواننده اشاره می‌کند. از نظر ایزر متن انباشته‌ای از استعدادها

22. Evelyn Keitel

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و قوای کنشـی است و این خوانش است که آنها را به فعل تبدیـل می‌کنـد. وی به طور صریـح می‌گویـد: «متن یک ذخیرهٔ کنشـی است که در فرایند خوانش بالفعل می‌شود» (Gilli, 1983, p. 2). با توضیحاتی که ایزر دربارهٔ نظریهٔ خود می‌دهد، آن را به ظاهر شـبیه به نقد سنتی می‌کند که در آن منتقد در جست‌وجوی یک معنای نهفته برمی‌آید. با وجود این ، وی به تفکیک میان این دو می‌پردازد و با طرح کنـش در نقد خود آن را از توصیف در نقد سـنتی متمایز می‌کند. ایزر در این خصوص به دو ساختار در اثر معتقد اسـت: ساختار متن و سـاختار کنش. چنان‌که ایو ژیلی[۲۴] نیز اشـاره می‌کند، این دو ساختار یکی به قصد و دیگری به کنش مربوط می‌شوند.

گفتگـو میـان متن و خواننده دارای دو سـطح درونی و برونی اسـت و این راهبردهای متنی اسـت که چگونگی تعامل میان سـطوح و عناصر درونی و برونی را شکل می‌دهنـد. ارتباطـات بیرونـی «بایگانی متنی» را شـکل می‌دهنـد. بایگانی متنـی به نوبهٔ خـود دارای دو گونه ارجاع اسـت: نخسـت، بافت اجتماعی ـ تاریخی و دوم اشـارات ادبی. به عبارت دقیق‌تر، از یک سو از فضای اجتماعـی و تاریخی و از سـوی دیگـر از آن‌چیزی که کریسـتوا آن را بینامتنیت نامیده بهره‌مند می‌گردد. در واقـع، ارتبـاط میان متـن و بافـت در فرایندی صورت می‌گیـرد که ایزر از آن به نام دیالکتیک میان پیش‌زمینه و پس‌زمینـه[۲۵] یـاد می‌کنـد. عنصر انتخاب شـده و در حال خوانش در پیش‌زمینـه جـای می‌گیـرد و بافتی کـه این عنصر در آن شـکل گرفته اسـت، در پس‌زمینه قرار می‌گیرد.

در تقابـل بـا نقد و اندیشـهٔ سـنتی، نزد ایـزر این نیت خواننده است که اهمیت می‌یابد و به طور کلی جای نیّت مؤلف را می‌گیرد. نظریهٔ ایزر بر اساس انسان‌شناسی خاصی اسـتوار شده اسـت که تری ایگلتون به جنبه‌ای از آن اشـاره می‌کنـد و می‌گویـد: «در واقـع نظریـهٔ دریافت ایزر بر ایدئولوژی انسـانگرای لیبرال اسـتوار اسـت: یعنی بر ایـن باور کـه در خواندن یـک اثر باید ذهنی باز و انعطاف پذیر داشـته باشـیم و آماده باشیم کـه در باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کنند» (ایگلتـون، ۱۳۸۰، ص ۱۱۰). بـا توجـه بـه مطالب بالا مشاهده می‌شود که ایزر دیگران را به تعریف نوینی از خوانـش و خواننده دعوت می‌کند. خواننده دیگر معنای سـنتی و قدیم خـود را ندارد، بلکه با به دسـت آوردن یک جایـگاه کانونی خـود را نیز از نـو تعریف می‌کند.

د. مکتب کنستانس پس از یائوس و ایزر

گرچـه مکتـب کنسـتانس بیـش از همـه بـا دو چهـرهٔ اصلی آن یعنـی یائـوس و ایـزر شـناخته شـده اسـت، امـا شـخصیتها و مباحـث آن به ایـن دو و مباحث آنهـا محـدود نمی‌شـود. مکتب کنسـتانس با شـخصیتهای دیگری که به نسل دوم این مکتب معروف‌اند، تداوم یافت. یکی از چهره‌هـای برجسـتهٔ نسـل دوم مکتـب کنسـتانس، کارل هاینتـس

23. Le répertoire du texte
24. Yves Gilli
25. Premier plan et arrière-plan

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اشـتیرله[۲۶] اسـت کـه نقـش مهمـی در تـداوم مباحـث زیبایی‌شناسـی دریافـت ایفا کرد. نویسـندهٔ *دانش‌نامهٔ نظریه‌هـای ادبـی معاصـر* در ایـن رابطه می‌نویسـد: «اشـتیرله کار خود را با بررسیِ این استدلال ایزر آغاز می‌کند که فرایند خواندن مسـتلزم شکل‌گیری پندارها و تصویرهاسـت؛ او این سـطحِ خواندن را سطحی «شبه کاربـردی» می‌نامـد؛ و ایـن نام‌گذاری‌ای اسـت که آن را از دریافـت متون غیرداسـتانی (دریافـت کاربردی) متمایـز می‌کند» (مکاریـک، ۱۳۸۴، ص۳۴۴). اما علاوه بر اشـتیرله می‌توان از شـخصیتهای دیگـری همچون وارنینگ،[۲۷] اسـتامپل[۲۸] و گامبرچ[۲۹] نام برد.

مباحـث مکتـب کنسـتانس موجـب شـد تا گرایشـها و پیوندهـای نوینـی در عرصـهٔ مطالعات ادبـی و هنری ایجاد شـود. یکـی دیگر از گرایشـهای نو در خصوص مطالعـات مربوط به زیبایی‌شناسـی دریافـت پیوند آن بـا گفتگومندی باختینی اسـت. پـاره‌ای از راهبردهای زیبایی‌شناسـی دریافـت همچـون فراینـد پرسـش و پاسـخ میان مخاطب و متن می‌توانـد به‌خوبی با مبحث گفتگومنـدی باختینـی هم‌خوانـی و مشـارکت داشـته باشـد. همچنین مباحثی که از سوی شخصیتهای مکتب کنستانس مطرح گردید، نظر بسیاری از جامعه‌شناسان را نیز به خـود جلب نمود، زیرا طبیعـت مطالب مطرح شـده بـا مسـائل اجتماعی دارای ارتباطـی عمیق بود.

هـ. زیبایی‌شناسی دریافت و هنر

یکـی از ویژگیهـای قابـل توجـه اعضای مکتب کنستانس با توجه به موضوع این نوشـتار، ارتباط تنگاتنـگ آنهـا بـا ادبیـات و هنر اسـت. ایزر پیش از هـر چیز یک منتقد ادبی زبان آلمانی و اسـتاد ادبیات انگلیسـی است. همین پیوند بنیان‌گذاران مکتب کنستانس با ادبیات و هنر امـکان به‌کارگیـری نظریات آنها در عرصـهٔ هنر را بیش از دیگران فراهم می‌آورد. از این روی اسـت که بسیاری از مورخـان نقد ادبی و هنـری بخش قابل توجهی از آثار خود را به مکتب کنسـتانس یا اعضای مهم آن اختصاص داده‌اند.

مطالعات تطبیقی هنر نیز از دستاوردهای مکتب کنستانس بی‌نصیب نمانده است. چگونگی دریافت یک اثر در خلال فرهنگهـای گوناگون و بحث تأثیـر و تأثر از موضوعات مهـم دانـش ادبیـات و هنـر تطبیقـی اسـت کـه از ایـن دسـتاوردها بهره برده‌اند و همچنان می‌برند. چگونه یک اثر در یک رابطهٔ بینافرهنگی و بینازمانی توسط فرهنگی دیگـر دریافـت می‌شـود و سـپس در بایگانـی متنی این فرهنـگ قرار می‌گیرد؟ چگونه اثری هنری در یک پذیرش بینافرهنگی خـود باعث خلق اثر دیگری می‌شـود؟ برای پاسـخ به ایـن پرسشـهای هنر تطبیقی می‌توان از نتایج مباحث مطرح شده در مکتب کنستانس بهره برد.

اشـتیرله در کتـاب *پایتخت*

26. Karlheinz Stierle
27. Warning.
28. Stempel.
29. Gumbrecht.
30. La Capitale des signes. Paris et son discours

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نشانه‌ها. پاریس و گفتمان آن[۳۰] به وضعیت پاریس به عنوان یک شهر در ادبیات می‌پردازد. در این کتاب به خوبی می‌توان مباحث بینانشانه‌ای هنر معماری و شهرسازی را در آیینهٔ ادبیات به خصوص ادبیات قرن نوزدهم مشاهده کرد. موضوع مکان که از موضوعات مهم نقد هرمنوتیک و مضمونی است، در این کتاب مورد توجه قرار گرفته است. مطالب اشتیرله بی‌شباهت با مطالب ژرژ پوله[۳۱] نیست؛ آنجا که آگاهی از خود را با آگاهی از مکان (در اینجا آگاهی از پاریس) مرتبط می‌کند.

و. نقد مکتب کنستانس

مکتب کنستانس همانند جریانات و مکاتب دیگر دارای منتقدان جدی بوده است و بخش مهمی از مباحث پسین یائوس و ایزر به پاسخگویی به همین منتقدان اختصاص یافته است. نقدهای انجام شده دارای خاستگاههای گوناگونی بوده‌اند و هر یک تأثیر خاصی در فهم و دگرگونی این مکتب داشته‌اند. بسیاری از منتقدان از نگاه جامعه‌شناسی به موضوع نظریهٔ دریافت می‌پردازند. ایرناریما مکاریک در این باره می‌نویسد: «پژوهشگران جمهوری دموکراتیک آلمان یک نقص کلی در پیوند میان تاریخ ادبی و مسائل کلان‌تر مشاهده کردند. آنها مدعی‌اند که در نظریهٔ دریافت یاس و ایزر، خواننده به انسانی آرمانی بدل شده است و نه موجودی اجتماعی که ابعادی سیاسی، ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۴).

زیبایی‌شناسی دریافت چنان‌که اعضای مکتب کنستانس مطرح کرده‌اند، در مقابل خوانش ایدئولوژیک نیز قرار می‌گیرد، زیرا در خوانش ایدئولوژیک کوشش می‌شود تا به معنای خاصی که در متن قرار دارد، توجه شود. به همین دلیل است که طرفداران هرمنوتیک انتقادی که ادامهٔ مکتب فرانکفورت است، بر هرمنوتیک فلسفی گادامر و پیروانش در مکتب کنستانس خرده می‌گیرند و این عدم قطعیت در خوانش را مورد انتقاد قرار می‌دهند. نسبی‌گرایی مکتب کنستانس مخالفان دیگری نیز دارد. بسیاری از شخصیتها و جریانات ایدئولوژیک بر این نظریهٔ نسبی‌گرایانه خرده گرفته‌اند. این مباحث به نوعی در کشورهایی همانند کشور ما نیز تسری یافته است که خود بحث دیگری می‌طلبد.

نتیجه

مکتب کنستانس یکی از جریانات مهم هرمنوتیک به ویژه هرمنوتیک فلسفی در عرصهٔ مطالعهٔ ادبی و هنری محسوب می‌شود. نظریه‌پردازان این مکتب به شدت از پدیدارشناسان بزرگی همچون گادامر و اینگاردن تأثیر پذیرفته‌اند. در این مکتب کمتر از روش و بیشتر از تجربه استفاده می‌شود، زیرا شاخصهای اصلی روش‌شناختی به ویژه آنچنان‌که در پوزیتیویسم و نوپوزیتیویسم مورد توجه قرار گرفته است، در این مکتب کمتر به چشم می‌خورد. برای آنها خوانش بیش از هر چیز یک تجربه

31. georgès Poulet

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و به طور دقیق‌تر یک تجربهٔ زیبایی‌شناسانه است. در این مکتب فهم از یک متن هنری بیش از اینکه بر مبنای تأویل استوار شده باشد، بر مبنای برداشت و تفسیر بنا شده است. گرچه میان شخصیتهای بارز و برجستهٔ این مکتب همچون یائوس و ایزر تفاوتهایی قابل مشاهده است، اما همچنین دارای باورهای مشترکی هستند که آنها را در چارچوب یک مکتب جای می‌دهد. آنها با گذر از مؤلف محوری و حتی متن محوری صرف بر خوانش و خواننده تأکید دارند و همچنین تکثر در فرایند و نتایج خوانش را پذیرفته‌اند. یائوس و ایزر و پیروان آنها نگرشها و تعاریف نوینی از زیبایی‌شناسی دریافت، فرایند دریافت، خوانش و خواننده ارائه نمودند که متعاقب تغییر چرخش مطالعات از مؤلف و متن به سوی خواننده و خوانش اتفاق افتاد. همچنین نوآوریهای آنها در طرح «افق انتظار» و «بایگانی متنی» خود راههای تازه‌ای را فراروی مطالعات ادبی و هنری قرار داده است.

نظریه دریافت که اصل اساسی و مشترک همهٔ اعضای این مکتب است، تأثیر به‌سزایی در نظریه‌ها و نقدهای اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم داشته است. علاوه بر شخصیتهای برجسته در این حوزه‌ها، رشته‌هایی چند نیز از دستاوردهای این مکتب بهره برده‌اند و آنها را در موضوعات خود به عنوان سرفصلهایی مهم گنجانده‌اند. البته نظریات این مکتب بازتابهای انتقادی بسیاری نیز به‌دنبال داشت که خود موجب بحثهای فراوان و جرح و تعدیلهایی در این نظریهٔ یا در نظریه مخالفان گردید.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

آیـزر، ولفگانـگ. (۱۳۷۲)، *فرایند خواندن: نگرش پدیدارشـناختی*، ترجمه روبرت صافاریان، کیهان فرهنگی، سـال دهم. شماره ۶، ص ۲۴-۲۶.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰)، *پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

پین، مایکل. (۱۳۸۲)، (زیر نظر) *فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی. از روشنگری تا پسامدرنیته*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

کلی، مایکل (زیر نظر). (۱۳۸۳)، *دایرةالمعارف زیبایی‌شناسـی*، سـر ویراستار مشـیت علایی، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

کهنموئی پور، ژاله. نسرین دخت خطاط و علی افخمی. (۱۳۸۱)، *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*، انتشارات دانشگاه تهران.

مکاریـک، ایرناریمـا. (۱۳۸۴)، *دانش‌نامـه‌ی نظریه‌های ادبی معاصـر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشـر آگه.

هارلنـد، ریچـارد. (۱۳۸۲)، *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی، از افلاتون تا بارت*، ترجمهٔ علی معصومی، شـاپور جورکش، تهران، نشر چشمه.

Brunet, Manon. (1983), *Pour une esthétique de la production de la réception*, Etudes françaises, Vol. 19, N3.

Gilli, Yves. (1983), *Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon*, W. Iser. Semen, 01, Lecture et lecteur, Mis en ligne le 21 août 2007.

Iser Wolfgang. (1978), *The Act of Reading. Atheory of aesthetic response*, The Johns Hopkins University Press.

Jauss, Hans Robert. (1998), *Pour une esthétique de la réception*, Tel Gallimard,

Maurel Anne. (1998), *La critique*, Hachette, Paris.

Roger, Jérôme. (2005), *La critique littérature*, Armand Colin.

Tadié, Jean Yves. (1987), *La critique litteraire au xxe siècle*, Les dossiers belfond.

Karlheinz Stierle. (2001), *La Capitale des signes*, Paris et son discours, Traduit par Mriamme Rocher-Jacqui, Maison des Sciences de l'Homme.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هم‌ســخنی با اثر هنری

دکتر محمود خاتمی
استاد فلسفه دانشگاه تهران
khatami@ut.ac.ir

تاریخ دریافـت مقاله: ۸۷/۷/۱۵
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۷/۸/۲۲

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

چگونه می‌توان به آنچه اثر هنری، همچون منصهٔ ظهور هنر و کار هنرمند، حامل آن است، راه یافت و در عالم اثر هنری بار یافت؟ در پاسخ به این پرسشِ چالش برانگیز که در خلال مباحث هرمنوتیک هنر پرورش و گسترش یافته است، رهیافتهایی بدیع گفته‌اند و گاه نکاتی چون دُر سفته‌اند. در این نوشتار به فراخور احوال و با نظری به گذشته و حال، به برخی از این رهیافتها اشارت و به بعضی از این نکته‌ها دلالت می‌شود.

واژگان کلیدی:
هرمنوتیک هنر، اثر هنری، هم‌سخنی، همدلی.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

الف. لوگوس اثر هنری

به لحاظ تاریخی، فهم اثر هنری از نظر هرمنوتیک رمانتیک، آن‌گونه که اشلایرماخر[1]، دیلتای[2] و بتی[3] بر آن بوده‌اند، بازسازی و تصویرسازی است. نخست کسی که بر این نظر، آن‌سان که اشلایرماخر پرداخته بود، خرده گرفت، هگل بود که به تصریح گفت که فهم اثر هنری در بازسازی و تصویرسازی نیست، بلکه در دسترسی به محتوای آن است که همان لوگوس[4] است؛ چه لوگوس با بازیافت خویش در اثر هنری است که قالب هنر را برای غلبه بر از خودبیگانگی تجربه می‌کند. برای هگل محتوا (لوگوس) اصل است و فقط بازسازی صورت آن کفایت نمی‌کند؛ باید محتوا را بازیافت و تصویر را با آن هماهنگ کرد. پس از این، با اندکی تراخی تاریخی، هایدگر[5] و گادامر[6] و ریکور[7] از مشاهیر جریان هرمنوتیک مدرن به سود نظر هگل[8] فتوا دادند، گو آنکه بر خلاف هگل نهایتاً از هنر فرا نگذشتند.

در آغاز، هایدگر که طرح نویی در هرمنوتیک افکنده بود، لوگوس اثر هنری را وارسید و چنین نمود که بازیافت محتوا، یعنی لوگوس اثر هنری، از یک سو به معنی آن است که مدرک به آشکارسازی و کشف نسبتهای موجود در عالم اثر هنری می‌پردازد و از سوی دیگر، به این معنی است که وجود، خود را در عالم اثری بر مدرک ظاهر می‌کند. به هر این دو معنی، لوگوس اثر هنری، به تعبیر هایدگر، «به سخن درمی‌آید». به «سخن درآمدن» به معنی «آشکار شدن» و «اجازه ظهور یافتن» است (Heidegger, 1976, p. 66). نکته اینجاست که «به سخن درآمدن» بر سر و سامان دادن، ساختن و ترتیب دادن هم دلالت دارد. لذا به سخن درآمدن، سامان یافتن در یک کلّ جامع، یعنی یک عالم است. در فرایندی که ادراک هنری رخ می‌دهد، مدرک لوگوس اثر هنری را درمی‌یابد که بر اهداف، علایق و آرمانهای یک فرهنگ مشترک و همگانی دلالت می‌کند. لوگوس اثر هنری در همهٔ جوانب فرهنگی و

1. Friedrich Schleiermacher
2. Wilhelm Dilthey
3. Emilio Betti
4. logos
5. Martin Heidegger
6. Hans-Georg Gadamer
7. Ricoeur
8. Hegel

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

حیاتی ظاهر می‌شود. از این‌رو، هایدگر بر آن است که اثر هنری از طریق لوگوس از پیش «سامان یافته» است. لوگوس زمینه‌ای را برای ادراک و درون فهمی اثر هنری فراهم می‌سازد و بدین ترتیب، به اثر هنری معنی می‌دهد. با تفسیری که هایدگر از لوگوس به عنوان وجود دارد و با توجه به اینکه هایدگر عالم را معادل وجود به کار می‌برد، به روشنی معنی این قول هایدگر معلوم می‌شود که معنی اثر هنری نه در مدرک، بلکه در عالم است. از این‌رو، معنی اثر هنری در عالم اثر هنری یعنی درون نظام هستی نهفته در آن ساخته می‌شود: «معنی همان چیزی است که در تفسیرهای ما (از هستی) برساخته می‌شود». لذا می‌توان گفت که قبل از هرگونه تفسیری، عالم اثر هنری در اصل همان «معنی» است که با لوگوس به «سخن در می‌آید» و ظهور می‌کند. این بدان دلیل است که مدرک در ادراک اثر هنری همواره خود را در بطن عالم تفسیر می‌یابد و از این‌روست که هایدگر می‌گوید که وجود مدرک همچون تفسیرهایی است بر یک متن؛ معنی اثر هنری همان است که در فرایند آشکارسازی ظهور می‌کند. لذا جای[9] معنی اثر هنری خود عالم اثر هنری است.[10] به سخن درآمدن اثر هنری به معنی ظهور عالم آن است که این ظهور، امکاناتی را در برابر مدرک می‌گشاید:

«اگر سخن، از آن حیث که «آنجا» را قابل فهم می‌کند، عبارت است از یک اگزیستانسیال اصیل برای گشوده بودن و آشکار بودن؛ و اگر این آشکاری و گشودگی با در جهان بودن قوام یافته، پس سخن نیز باید هویتاً نوعی وجود داشته باشد که «عالمی» است. قابل فهم بودن «در جهان بودن» خود را همچون سخن آشکار می‌کند. طریقی که سخن خود را عرضه می‌کند، زبان است» (Heidegger, 1955, p. 161).

در اینجا سخن گفتن میراث فرهنگی را به ظهور می‌رساند: اصیل‌ترین درک ما از عالم اثر هنری در این حالت رخ می‌دهد که طی آن سخن گفتن اثر هنری به تفشی هستی و رخ‌نمایی حقیقت و برقراری نسبت می‌انجامد. اثر هنری در این حال متکی بر رموز، اشارات و علائم است و درک جملهٔ اینها در گرو رمزگشایی و تأویلِ هرمنوتیک. فهمِ عالم هر اثر هنری در بستری از علائم و امارات صورت می‌گیرد و در شبکه‌ای از نسبتها و اندر کنشهایی که تحلیل‌گر با محیط خود به معنی وسیع کلمه دارد.[11]

در این حال، اثر هنری محاکات هستی و حقیقت می‌کند. هایدگر می‌نویسد: «هنر محاکات (می‌مسیس)[12] است، و نسبت آن با حقیقت بر حسب ذات محاکات اقتناص می‌شود» (Heidegger, 1991, Vol. I, p. 171). هایدگر با تحلیل دیدگاه افلاطون در کتاب *جمهوری* (کتاب سوم و کتاب دهم) می‌مسیس را نخست همچون تقلید وسپس همچون محاکات وا می‌کاود: «می‌مسیس به معنی روگرفت است، یعنی عرضه کردن و تولید کردن چیزی به

9. locus

۱۰. شاید هایدگر همین نکته را باز در ذهن دارد وبه وجهی دیگر به آن اشاره دارد، آن‌گاه که مقالهٔ «هنر و جا (فضا)» را با این عبارت پایان می‌دهد: «همواره ضرورت ندارد که امر واقعی تجسم یابد. کافی است که همین نزدیکی همچون روح مهتزز باشد». یعنی بی آنکه به چشم آید، حضور معنایی ومعنوی داشته باشد. نک: (Heidegger, 1983, B. XIII, pp. 203-210/Heidegger, 1973, pp. 3-8 و نک: Vattimo, 1988, ch. 5).

۱۱. «[نباید] این واقعیت را کنار نهاد که فهمیدن خود تنها در نوعی بستر نشانه‌شناسیک فراهم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شیوه‌ای که نمونهٔ چیز دیگری باشد» (Ibid, p. 173). اما این چیز دیگر همان ایده (آیدوس)[۱۳] است، و از این‌رو هنر به معنی خاصی که در تحلیل هایدگر بارز می‌شود، در ایده که از نظر هایدگر همان هستی است (Ibid, p. 182)[۱۴] خانه دارد، (Ibid, pp. 178ff) و چون هنر از آن محاکات دارد، لذا «تفسیر هستی همچون آیدوس، تفسیر حقیقت را همچون نامستوری (الثیا)[۱۵] از پیش مفروض می‌دارد» (Ibid, p. 182). با این تلقی «می‌مسیس ذات هنر است» (Ibid, p. 186).

از سوی دیگر، توصیف هرمنوتیک هنر همچون محاکات، نه به‌عنوان مشاهدهٔ انفعالی پدیدارهای هنری، بلکه به‌عنوان تفسیرِ ساختار اثر هنری مورد توجه قرار می‌گیرد.[۱۶] توصیف هرمنوتیک هنر اثر هنری را در بستر نقلها و روایتها یا آنچه پل ریکور «طرح» نامیده، قرار می‌دهد. جایی که نقل و روایت وجود دارد، «مجموعه‌ای از رویدادها» هست. این توصیف فعّال نسبت میان نقلها و روایتها را با «طرح» برقرار می‌کند؛ یعنی روایت و نقل یک سنت خاص در مورد متن و هنرمندی که در آن سنت می‌زید، زمینه را برای توصیف فعّال فراهم می‌کند، امّا گره خوردنِ توصیف هرمنوتیک به محاکات، روایت و نقل، توصیف فعالی از اثر و عالم هنری به دست می‌دهد که در آن معانی هنری (نسبت به متن) نسبی‌اند. از این دیدگاه، روایت و امر هنری اموری نسبی می‌شوند و مبتنی برشرایط‌اند. این مرحلهٔ اول از توصیف هرمنوتیک اثر هنری است. در این مرحله هر اثر هنری همچون پدیدار خود را نشان می‌دهد و با توصیف فعّال طرح‌بندی می‌شود. هرگونه التفات به ابژه در قالب این طرح‌بندی انجام می‌گیرد. در این طرح‌بندی پدیدارهای هنری همچون داده‌هایی در متن و بسترِ روایات و محاکات تلقی می‌شوند. بدیهی است که در چنین حالتی، ابژهٔ هنری جز یک «طرح» نیست که در بطن و بستر تاریخ فرهنگی وسیع‌تری قرار دارد.

مرحلهٔ دوم از توصیف هرمنوتیک اثر هنری این است که برای اموری که درون یک بستر نقلی و روایی طرح‌بندی می‌شوند، پارادایم مناسبی یافت شود. به تعبیر دیگر، در این توصیف، هر طرح و تفسیری با پارادایمی نسبت دارد. هرمنوتیک هنر از آن حیث که با این‌گونه توصیف سروکار دارد، فرایندی است که به «فعل» اهمیت می‌دهد و «فعل» را در بطن «روایات و نقلها» محاکات و بررسی می‌کند و لذا روایت و نقلهای فرهنگی ـ تاریخی در مرکز فرایند فهم اثر هنری قرار می‌گیرند.

عالم هنری مجموعه‌ای است از نسبتهایی در شکل متون؛ و از آنجا که هر متنی متون دیگر را بازمی‌نماید و تغییر می‌دهد، اثر هنری همچون ساحتهایی تودرتو جلوه می‌کند و در سطوح مختلف به انحاء متفاوت عمل می‌نماید. یک اثر هنری خود همچون متون متعددی درمی‌آید و بالعکس چند اثر هنری را می‌توان متنی واحد تلقی کرد، زیرا متن

13. eidos

۱۴. هایدگر توجه می‌دهد که نزد افلاطون هنر دور از ساحت وجود (آیدوس) است. برای وی می‌مسیس به معنی تقلید نمی‌تواند تولید یا بازآفرینی باشد، زیرا در برداشت افلاطونی ـ یونانی می‌مسیس «با وضعیت فاصله» داشتن از وجود معنی می‌شود (Ibid, p. 185).

می‌آید... اینکه دالّ بر مدلول دلالت دارد؛ اینکه آگاهی می‌تواند پدید آید و واقعیت داشته باشد فقط در بستر علائم امکان‌پذیر است. فهمیدن یک علامت... با فهمِ علائم دیگری که قبلاً فهمیده شده‌اند امکان‌پذیر است» (Volshinov, 1986).

12. mimesis

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تنهـا از ایـن‌رو وجود دارد کـه ادراک، خوانـده یا دیده یا شـنیده یا فهمیده می‌شـود. لذا به تعبیـر باختین[17] در یـک متن ثانوی ـ که مجموعه‌ای از تحلیل، نقد و تفسـیر اسـت ـ شـکل می‌گیرد. هنرهـا در متون فرهنگی شـکل می‌گیرنـد و مرزهـای خود را بـا بافت ویـژهٔ روایتها و نقلها مشـخص می‌کنند. اگر اثر هنری، این‌گونه در گروِ بسـترهای فرهنگـی و تاریخی فهمیده شـود، آن‌گاه اثر هنری نخسـت همچون یـک حکایت یـا رخدادگی (آنچه رخ داده) ظاهر می‌شـود و سـپس همچون سـخن گفتن (درباره‌آنچـه رخ داده). در ادامـه بـه منظـور تمهیـد بحث هم‌سـخنی با اثر هنـری ناگزیـر از مختصر بحثی در این باره‌ایم.

ب. هنر و حکایت

بـه نظر ریکـور حکایـت «توصیف نتیجـهٔ افعـال و تجاربـی اسـت که انجام یافتـه و تعدادی مـردم خواه عقلـاً و خواه تخیلـاً آن‌را پذیرفته‌اند و بـه یکدیگـر منتقـل کرده‌انـد» (Ricoeur, 1984, p.150). مـردم در وضعیتهـای گوناگـون و متغیـری قرار دارنـد و نوع واکنش آنها داسـتان روایی را شـکل می‌دهـد و به انجام می‌رسـاند. هنر یک داسـتان روایی اسـت و در تعاطی و تواطی زمان شـکل می‌گیرد و بـه ادراک درمی‌آیـد. این سـخن در مورد هنر صادق اسـت، زیرا ایـن روایات و حکایات‌اند کـه به هنر معنی می‌دهند. هنر زبانی و ممتّن اسـت و با نشانه‌ها سروکار دارد. همیـن ویژگیها از هنر صورتی زمان‌مند و فرهنگی با بستری روایی وتاریخی می‌سازد. به علاوه، اثر هنری را می‌توان از دو دیدگاه فهمید: درون‌فهمی و برون‌فهمی؛ یعنـی اثر هنری ظاهری دارد و باطنـی. امّا ظاهر و باطن اثر هنری حسـب اختلاف منظری اسـت که به لحاظ نقلها وروایـات مختلف برای ناظر حاصل می‌شـود. اینکه چه چیـزی ظاهر اسـت و چـه چیـزی باطن، خود به بسـتر فرهنگـی و تاریخـیِ هنرمند بسـتگی دارد. این مسـتلزم قبول چند تفسیری بودن اثر هنری به مثابهٔ ویژگی اصلی و به تعبیری تنها ویژگی آن است.

اما بحث از اینکه چشـم‌اندازهای ظاهـری و باطنی به اثر هنری دو نوع یا بلکه بیشتر روایت و نقل هستند، به تفاوت میان روایت به عنوان «حکایت» وروایت به عنوان «سخن گفتـن» باز می‌گـردد. از یک دیدگاه سـاختارهای روایی در تاریـخ فرهنگ بشـر وجـود دارند و از سـوی دیگر، سـاختارهای روایـی از خارج بـر تاریخ و فرهنگ بشـر تحمیل می‌شـوند. از یک سـو، حیات بشـری با روایاتی شـکل می‌گیـرد که از حیـات او جدا نیسـتند واز سـوی دیگر، روایاتی هسـتند که با گذر زمـان تکوین می‌یابند. پل ریکـور روایت را هم زنده می‌داند و هـم منقول (گفته شده)، هم از درون می‌آید و هم‌ازبرون. بنابراین، دیدگاه کـه از آن بـه روایتگرایی[18] یـاد می‌کننـد، در حالـت کلی توالی تاریخـی ویژگی

ـ که مجموعه‌ای مشـترک از شرایط عام و قابل دسترسـی اسـت ـ تعریف می‌شـود. تحت این شـرایط امـکان تولید معرفـت همگانـی و قابل تجدید نظر از طریق تفسـیر ممکن می‌شود. این تفسـیرها در پرتو تفسـیرهای دیگر و بهتر نیز قابل تجدید نظرند».

17. Bakhtin

15. alethia

۱۶. ایـن تفسـیر کرانمنـد نیسـت ودر نسـبت هم‌سخنی میان اثر هنری و مخاطب آن براساس دور هرمنوتیـک تجدیـد و تعمیـق می‌شـود: «تفسـیر در دور هرمنوتیکی صـورت می‌گیرد و لـذا دوری نامتعیـن و از چشـم‌اندازخاصی اسـت. این دوری بودن با ضـرورت یک زمینه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

گزارشی و روایی دارد و روایت فقط بر دستاوردهای زمانی اعمال می‌شود. به نظر ریکور رابطهٔ روایت با زمان انکارنشدنی است. از نظر او دریافتن نسبت میان «زمان عالم» و «زمان فردی»، یعنی زمانی که آدمی در نفس خویش می‌یابد، محال است. زمان عالم فقط از راه روایی و شاعرانه با زمان‌مندی قائم به سوژه سازگار است. در روایت و گزارش است که ما می‌توانیم نسبت میان مابعدالطبیعهٔ زمان و جنبهٔ انسانی و هرمنوتیک آن‌را قائل شویم.

ریکور حیات را زنده می‌داند، ولی حکایت را گزارش شده و منقول (Ricoeur, 1991, p. 25). از نظر او افعال انسان همواره در مرزهای سرگذشتِ شخص و گزارشهای زندگی او قرار دارند و اینها همه در یک بستر فرهنگی است. زمان ویژگی اصلیِ «تجربهٔ انسان است»، امّا زمان با گزارش و روایت «صیرورت انسان» را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، «گزارش و روایت هم وقتی معنی کامل خود را به‌دست می‌آورند که شرط وجود زمانی محقَّق باشد» (Ricoeur, 1984, Vol. I, p. 52).

روایت به گذشته و آینده شکل می‌دهد و معنی منسجمی از هویت می‌سازد. به‌دلیل هویت نقلی و روایی تجربهٔ انسان می‌توان فاصلهٔ میان حیات زنده، حکایت و روایت گفته شده را نادیده گرفت، زیرا حیات ما با حکایتی که دربارهٔ خود می‌گوییم، معقول می‌شود و زنده است. ریکور می‌کوشد تا گزارش و روایت را محاکات عمل و طرح‌مندی بداند. به‌نظر او، برای ارسطو روایت گونه‌ای محاکات عمل و تولید یا ساماندهی حوادث در یک طرح یا طرح‌مندی (میتوس)[19] است (Ibid, p. 34). طرح ترکیبی است از حوادث متکثری که حکایت واحدی را می‌سازند. این حکایت یک کُلّ است و چیزی را بیان می‌کند (Ibid, p. 25)؛ گرچه در این چیز با تردید نگریسته شود و آن‌را اموری تخیلی دانند (Ibid, p. 31).

ریکور میان «قلمرو واقع» که به رفتار مربوط می‌شود و عالم و تجربهٔ زنده را می‌سازد و «قلمرو خیال» که به شعر مربوط است، فرق می‌نهد و سپس برای محاکات سه معنی قائل می‌شود:

۱. ارتباط میان قلمرو واقع و قلمرو خیال با گذارِ طرح‌مندی به حوزهٔ عمل و افعال انسان؛ این معنی با حوزهٔ فرهنگ، فعل و نمادگرایی در ارتباط است. عالمِ آن عالمِ افعال است و فعل آدمی واسطهٔ ارتباط این عالمَ است. این معنی از سه ویژگی بهره‌مند است:

الف. یک شبکهٔ مفهومی است که به تشخیص یک «حوزهٔ فعل» می‌انجامد. طرح‌مندی همواره در «ادراک قبلیِ عالم افعال و ساختارهای با معنی، منابع نمادین و ویژگی زمانی آن» بنا شده است (Ibid, p. 55).

ب. ویژگی دوم این است که آن فعل روایت می‌گردد؛ یعنی «حوزهٔ فعل» از قبل شامل منابع نمادین نظیر «علائم»،

18. narrationism
19. mythos

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

«قواعـد» و «هنجار»هاسـت. ریکـور می‌گویـد کـه ایـن ویژگـی درون‌فهمـیِ حـوزهٔ فعـل را میسّـر می‌کنـد (Ibid, p. 57).

ج. ویژگی سوم «بازشناسی ساختارهای زمانی است که به روایت یا گزارش می‌خوانند» (Ibid, p. 59)؛ یعنی خود فعل که در محاکات بازنموده می‌شود، شاملِ ساختارهای زمانی اسـت و این زمان فعل را شـکل می‌دهد. در اینجا مشـاهده می‌شود که ریکور از ساختگرایی روایی فاصله می‌گیرد، زیرا به‌نظر او فعل با سـاختار زمان‌مندی تعیّن می‌یابد کـه باید نقل و روایت گردد. این سـاختار زمانی همان اسـت که آگوسـتین[20] دربارهٔ حضور گفته اسـت: حضور گذشـته، حضور حال و حضـور آینده. به تعبیر دیگـر، هر فعلی تلویحاً شـامل این بُعد زمانـی یعنی فعل حاضر در گذشـته، حال و آینده است. فعل بالقوه شامل یک ساختار روایی است و مفهوم فعل آن‌را بازمی‌نماید. از نظر ریکـور این معنیِ محاکات عبارت اسـت از «تقلید یـا بازنمایی فعل نخسـت که فهمیدن آن چیزی اسـت که از لحـاظ معنی‌شناسـی، نظام نمادیـن و زمان‌مندی فعل انسـان اسـت. براسـاس ایـن پیش‌فهمـی، که هـم برای شـاعر و هم برای خوانندهٔ او مشترک است، طرح‌مندی، و همـراه با آن محاکات متنی و ادبی، سـاخته می‌شـود» (Ibid, p. 64).

۲. معنـی دوم محـاکات آفرینـش یـا سـاماندهی حوادث است. این واسطه‌ای اسـت میان‌آنچـه سـابق بر داستان خیالی است و آنچه لاحق به آن است.

این معنی، فعـل را در متن بازمی‌نمایاند و به قول ریکور «سـلطنت چنان‌که گویی... سـلطنتِ داسـتان (خیالی) را برمی‌گشـاید». «سلطنتِ چنان‌که گویی» هم داستان را در برمی‌گیـرد و هم تاریخ‌نگاری را. و هرچنـد روایات آنها از لحـاظ تخیلی بـودن تفاوت دارد، ولی هـر دو پارادایم واحـدی دارنـد: طرح‌منـدی. بازنمایی فعـل در متن، حد وسـطِ میان پیش‌فهمی (سـابق) فعل و پس‌فهمی (لاحق) فعل در متن است (Ibid).

۳. معنی سوم تعاملِ عالم متن با عالم خواننده و شنونده اسـت. این معنی ناظر اسـت به نسبت سـوژهٔ خواننده و روایـت. ریکور «طـرح» در اصطلاح ارسـطو را از حالت پایایـی (اسـتاتیک) خارج کـرده و آن‌را پویـا (دینامیک) کرده اسـت. «طـرح» وقتی کامل می‌شـود کـه روایت از سـوی خواننده یا شـنونده دریافت گـردد. حتی، روایت وقتی روایت اسـت که خواننده یا شـنونده‌ای به آن شکل مجدد بخشـد. لذا معنی روایت و تغییر شکل آن برای هر کسـی از تعامـل «عالم متن و عالم شـنونده یـا خواننده» به‌دست می‌آید (Ibid, pp. 70-71).

اما این نظر چه کاربـردی در فعل و کار هنر دارد؟ عمدتاً نظر ریکور در دو مورد کارآمد اسـت: یکی در توصیفها و ارزیابیهـای مـا در تاریخ هنر بر اساس نقش روایت، و دیگـری در نسـبت بیـن روایـت وارزشـهای اثـر، سـبک، حرکـت یـا قالـب

20. Saint Augustine

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

هنـری. در مورد اول بسـیاری از مباحث بـا تاریخ‌مندی پیوند می‌خورد. با این همه بسیارند بحثهایی که با اشکال هنری و به‌خصوص بـا ادبیات و فعالیت هنری مرتبط‌اند (Petersson, 1990 / Prince, 1982). در نظریـه روایـت به‌طور کلی هنـر همچون تاریخ دارای روایاتی اسـت که از اموری سـخن می‌گویند، امّا این روایات بیانِ فرهنگ و حوادث ویژه‌اند. هنر دراین دیدگاه نه فقط ناظر به گذشته اسـت، بلکه اکنون نیز زنده است، و دیگر سوژهٔ هنری را خـارج از بسـتر لحاظ نتوان کرد و اثر هنـری را فراتر از آنچه در فرهنگ و زبان روایت می‌شـود، نمی‌توان یافت. سوژهٔ هنری ـ چه رسد به سوژهٔ تحلیل‌گر و ناظر ـ درگیر روایات و گزارشـهایی اسـت که با یکدیگـر درگیرند. در این‌حال، سـوژهٔ هنری با نمودهـای آگاهی خود روبه‌رو نیسـت، بلکه با فرایند یا نسـبت عمل با روایـت (به‌معنی ریکـوری) روبه‌روسـت. در ایـن فراینـد یـا نسـبت که پویاسـت، افعال به صورت رفتـار و اعمال معنی دارند و متـون ـ که به حوزهٔ فعل (بـه معنی ریکوری) مربوط‌اند ـ در بستر روایی مناسب خود مفهوم می‌شوند.

در این تلقی، سـاختار یا ذوات غیر تاریخی و نازمان‌مند حذف می‌شـوند و به‌جای آن، بازشناسی ماهیت امکانی وتاریخیِ اعمال فرهنگی و منابع اثر هنری اهمیت می‌یابد. ایـن بدان معنی اسـت که اثـر هنری از طریـق طرح‌مندی سـاخته می‌شـود. از آن رو که هنر، چون تاریخ، روایی اسـت و در بسـتری فرهنگـی و فراینـدی تاریخـی بـا ویژگیهای سیاسی و اجتماعی خاص ایجاد می‌شود.

بدیـن تـرتیـب، مشـاهده می‌شـود کـه در توصیـف هرمنوتیـک هنر و اثـر هنری، با نقـل کلام از آگاهی به زبـان، فرهنـگ و روایت، هنـر به امری روایـیِ ممکن تبدیل می‌شود.

ج. هنر و سخن

امّـا هرمنوتیـک هنـر راهـی را نیز می‌گشـاید که هـم ویژگـی انتقادی دارد و هم ویژگـی همدلانه. در این راه، نه سـوژهٔ معرفتـی و نه تجربهٔ هنـری هیـچ یـک محـور نیسـتند، بلکـه سـخن محـور اسـت. در این راه، بسـترهای فرهنگـی ـ تاریخـی به‌معنی وسـیعِ کلمه در هنـر دخیل می‌شـوند و هنرمند با برقراری نسـبتهای اگزیستانسـیال در عالم هنری خود بـه آفرینش و اظهار اثر هنری می‌پـردازد و چنان‌که خواهد آمد، در اتیان این مهم از همدلی بهرهٔ وافی و کافی می‌برد.

این الگو ابعاد زمانی هر تحلیل فرهنگی را باز می‌شناسد و از این‌رو، هر بیانی از هنر در بستر وضعیت یافتگی معنی دارد و زمان‌مند اسـت. در اینجا زیبایی‌شناسی دیگر یک شیوهٔ واحد نیست و از ساختار علمی به معنی مدرن کلمه بی‌بهره است. زیبایی‌شناسی با شیوه‌های مختلف تفسیر مواجه اسـت که هر یک در معـرض تعارض دیگری قرار می‌گیرنـد. در این حال تحلیل اثر هنری عبارت می‌شـود از: «یک صورت نسـبی از فهمیدن که در آن همه اجزا به نحو فعّال در تفسیر فرهنگها درگیر می‌شوند».

بدین‌سـان، در الگوی هرمنوتیک، به‌جـای آنکه یک عقل لااقتضـا و یک سـوژهٔ بی‌طـرف به تفسـیر (ابژکتیو) اثر هنـری مبـادرت ورزد، کثرتـی فرهنگی وجـود دارد که

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقتضای تفاسیر مختلف از اثر هنری است.

د. هم‌سخنی با اثر هنری

با این مقدمات، اکنون به هم‌سخنی با اثر هنری می‌رسیم که پاسخی است بـه این پرسـش اصیل کـه: چگونه می‌توان به آنچه اثر هنری، همچون منصـهٔ ظهـور هنـر و کار هنرمند، حامل آن اسـت، راه یافت و در عالم اثـر هنری بار یافت؟ اثر هنری همچون متن، عالمی را در برابر ما می‌گشـاید و چون چنان‌که گادامر می‌گوید، متن و عالم هنری از حیات برخوردار اسـت ، همچون دیگری برابر من است و چنان‌که من آن را خطاب می‌کنم، آن نیز مرا خطاب می‌کند. اثر هنری مرا همچون یک «تو» خطاب می‌کند. در این دور هرمنوتیک من و اثر به هم‌سخنی اندر می‌شـویم و از این راه به ساحت حضور نزدیک. در این حـال، چنان‌که اثر با من قوام می‌یابد، «من» هم بدان قوام می‌یابم و بدان قیام می‌کنم. من مجال می‌دهم تا اثر سخن گویـد و اثر نیز مرا به هم‌سـخنی با خود فـرا می‌خواند. در این میان، نسـبت اهمیـت می‌یابد: نسـبتِ میان من و اثـر هنـری. «روایت هـر یک از طرفیـنِ نسـبت، روایتی اسـت از حقیقت» و این، به قول باختین، «چندتفسـیری» و «چندآوایی» بودن اسـت. بنابراین، آگاهی هنری همان «اثر»ی بودن (شدن) است.

هم‌سـخنی بـا اثر هنـری در عین حال تکیه بـر «فهمیدن» یـا «درون‌فهمی» (به‌معنـی تقدم دادن بـه «تجربهٔ زنده») اثـر هنـری اسـت؛ و در ایـن حـال، بـه قـول باختیـن، فهمیـدنِ «من» در ترابط و اندر کنـش با اثر معنی می‌یابد (Todorov, 1984, p. 17)؛ یعنـی هم‌سـخنی همان‌طـور که اشـاره شـد، یک نسـبت است: نسـبت میان من و اثر هنری. در نسـبت من و اثر، من همچون سـوژهٔ مسـتقل از میـان می‌روم و در عوض، همچون یک نسـبت شـکل می‌گیـرم. مـن با اثر نسـبت دارم. باختین این نسـبت را در آثـار خـود بررسـی‌کرده اسـت (Ibid, pp. 21-22). او در یکـی از آثار اولیهٔ خود، نسـبت میان نویسـنده را با قهرمانان داسـتانی که می‌نویسـد، بررسی می‌نماید و نشـان می‌دهد که چگونه در این نسـبت اثر هنری شـکل می‌گیرد؛ نویسـنده و قهرمانـان داسـتانِ او اجزای متن و اثر هنری‌اند. نویسـنده می‌کوشـد که خود را خارج از ظرفِ زمانی داسـتان و حوادثِ قهرمانانی که می‌آفریند، قرار دهـد (Bakhtin, 1990, p.12). این خارج ایسـتادن و نـگاه از خارج یا فراماندن نویسـنده از اثر هنریِ خود، نوعی‌درگیری او با قهرمانان داستان است که برخلاف او در ظرف زمانی خاصـی حوادث را می‌آفرینند. از این‌رو نویسـنده و قهرمانان داسـتان مکمل یکدیگر می‌شـوند. باختین بر اساس همین نسبت میان نویسنده و قهرمانان داسـتانِ خود، نسـبت میان من و اثر را بررسـی می‌کند و می‌گویـد که «من» نمی‌تواند خـارج از ظرف زمان و به صورت سوژه‌ای انتزاعی تلقی شود، زیرا من ناقص است و همیشه در حال خودسازی در بستر فرهنگی است و لذا امری ناتمام است. من در گرو اثرم و اثر در گروِ من:

«من همـواره چیزی را می‌بینم و می‌شناسـم کـه او خارج از جایـگاه خود و فراسـویی کـه در برابرِ من اسـت، نمی‌تواند خودش را ببیند» (Ibid, p. 14).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نسبت میان من و اثر هنری حدود الزام آوری را برای فهمیدن مشخص می‌کند و برای تبیین آن مرز می‌نهد. به نظر باختین هر فهمیدنی ناشی از تقابل میان فرد و اثر هنری است؛ هر فهمیدنی دیالوژیک است، زیرا فرایند فهمیدن در بستر هم‌سخنی شکل می‌گیرد و کانون آن همانا تحلیلِ سخن است. سخن اساس تحلیلِ فعل ارتباطی یا پیوند است و همواره پاسخی به یک سخن دیگر است. سخن ادا می‌شود و همین ویژگی ادایِ سخن از مهم‌ترین جنبه‌های هم‌سخنی است.

ادای سخن در ظرف زمان و مکان صورت می‌گیرد و هر چند از ساختارهای دستور زبانی برخوردار است، امّا انتزاعی نیست. در ادای سخن، گوینده و شنونده به خود سخن (آنچه به طور زنده در ظرف زمان و مکان شکل می‌گیرد) توجه دارند. ادای سخن در حضور سخنهای دیگر ظهور می‌کند و آنها را مفروض می‌گیرد:

«(ادای سخن) نه فقط وجود یک نظام زبانی را که از آن استفاده می‌کند مفروض می‌گیرد، بلکه سخنهای دیگر را نیز مفروض می‌گیرد، سخن خود و دیگران که میان آنها یک نسبت برقرار است... یک سخن حلقه‌ای است در سلسلهٔ سخنها که به نحو پیچیده‌ای شکل یافته است» (Bakhtin, 1986, p. 69).

هر سخنی در پیوند با سخنهای دیگر ادا می‌شود و در پاسخ به آنهاست (Ibid, p. 91). نه فقط هر سخن پاسخی است به سخنهای دیگر، بلکه یک سخن زمینهٔ ظهور و ادای سخنهای دیگر را هم فراهم می‌آورد. فهمیدن و تبیین مبتنی بر سخن است که در بستری فرهنگی ادا می‌شود. به قول باختین، ابژهٔ مستقیم فهمیدن همانا سخن است.

«هر فهمیدنِ درست، ذاتاً دیالوژیک است. فهمیدن عبارت است از ادای سخن همچون شیوهٔ گفتگو» (Volshinov, 1986, p. 102).

این رأی مستلزم همان دور هرمنوتیک است که از طریق آن فهمیدن تدریجاً ژرف می‌شود و هم‌سخنی خود را در فرایند گفتگو آشکار می‌سازد. فهمیدن یک اثر هنری یک وضع انفعالی نسبت به سخن هنرمندان یا احیای تجربهٔ هنرمندان در خویش نیست، بلکه بازگردانی آن تجربه به مفاهیم و ارزشیابیهای جدید است. احیا و تجدید تجربهٔ هنرمندان برای «من» ممکن نیست، زیرا وضعیتِ افراد دیالوژیک است و لذا امکان ندارد که تجربهٔ هنرمندان را بدون تفسیر مجدد و مفهوم‌بندی دوباره در درون خود تجربه کرد. سخنِ هنرمندی که «من» با «او» هم‌سخن می‌شوم، تنها با تفسیر برای «من» تجربه می‌شود (Bakhtin, 1981, pp. 276ff).

هم‌سخنی شیوهٔ فهمیدن نسبتها و بسترهای متداخلِ سخنهاست؛ چون معنی یک سخن به معنی سخنهای دیگر بستگی دارد؛ بدون نسبت با دیگران هرگز سخنی نیست. هم‌سخنی تنوع و کثرتِ سخن است و هر اثر هنری و متنی با آن روبه‌روست. هم‌سخنی نه فقط اندرکنشهای من (همچون هنرمند یا ناظر) و متن (اثر یا عالم هنری) را توصیف می‌کند، بلکه از ویژگیهای زیباشناختی نیز بهره‌مند است، از این حیث که شناخت در هم‌سخنی و از طریق مواجههٔ دیالوژیک من و اثر هنری پدید می‌آید.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هم‌سخنی، آن‌طور که باختین طرح می‌کند، الگویی برای فهمیدنِ اثر هنری است. در رهیافت باختین فهمیدن تشکیکی است و این تشکیک در گروِبسترهای فرهنگی و تاریخی است. هر گاه اثر هنری را در این رهیافت لحاظ کنیم، درمی‌یابیم که فهمیدنِ دیالوژیک، اثر و عالم هنری را برحسب درجات متفاوت درمی‌یابد. اثر و عالم هنری حاصل اندرکنش و تعاملهای دیالوژیک است و ناگزیر تفسیرهایی متنوع از آن وجود دارد.

هـ. نقش همدلی در هم‌سخنی با اثر هنری

همدلی اساس نسبت هم‌سخنی من و اثر هنری است. عالم اثر هنری، چنان‌که هایدگر می‌گفت، شبکهٔ نسبت حضور است و همدلی طریق این نسبت‌یابی. تا معنی این نکته آشکار گردد، ناگزیر نخست به رأی پدیدارشناسی در باب همدلی به وجه عام اشارتی می‌شود و از پس آن به کارآمدی آن در هم‌سخنی با اثر هنری.

به نظر هوسرل[۲۱]، همدلی وسیله‌ای است که من استعلایی با کمک آن از خود فراتر می‌رود و به دیگرانی که فراسوی اویند دسترسی می‌یابد. امّا به نظر باختین نباید با سوبژکتیویتهٔ استعلایی شروع کرد، بلکه باید با پیوند و فضای ارتباطی میان انسانها آغاز کرد. در این فضا و پیوند: «من» ضمن یک فرایند دیالوژیک با «دیگری» در یک بستر فرهنگی ـ تاریخی آفریده می‌شود. لذا احتیاجی به «همدلی» به معنایی که هوسرل به کار می‌برد، نیست. درعوض، باختین از تعبیر «ورودِ زنده» استفاده می‌کند که به‌نظر او در جریان فرایند نسبت‌یابی مطرح می‌شود.

به نظر هوسرل، همدلی طریق نفوذ کردن در «ابژه» از طریق آگاهی است: شهودی که در آن ابژه (متعلق آگاهی التفاتی) به دست می‌آید (Husserl, 1982, p. 6). هوسرل شهودی را که به ابژه دست می‌یابد و در آن نفوذ می‌کند، از «فعل معنابخشی» که بر تمثلات درون‌آگاهی دلالت دارد، متمایز می‌کند. هم شهود و هم فعل معنابخش متوجه یک ابژه‌اند، ولی تمایز آنها در درجاتی است که در ابژه نفوذ می‌کنند. در شهود واقعیت ابژه تجربه می‌شود، در حالی‌که در فعل معنابخشی چنین تجربه‌ای نیست، زیرا در افعالِ معنی‌بخش (در علم حصولی) با اندیشهٔ مفهومی دربارهٔ ابژه می‌اندیشیم، در حالی که در شهود خود ابژه نزد ما حاضر است. به قول لویناس[۲۲]، شهود با خود ابژه سروکار دارد و «فعلی است که ابژه خود را دارد» (Levinas, 1995, pp. 69ff). بنابراین، افعالِ معنی‌بخش، یعنی قلمرو تمثلات و تصورات و به عبارت دیگر قلمرو علم حصولی، فاقد حضورِ خود ابژه‌اند و از این‌رو شهود این مزیت را بر افعال معنی‌بخش دارد که واجد خود ابژه است و به تعبیر هوسرل پُر است.

این تلقی از همدلی در بستر پدیدارشناسی هوسرل معنی دارد: برای هوسرل نفوذ در ابژه از طریق شهود، بخشی از ساختار التفات است نه صرفاً یک فرایند مفهومی. تماسِ واقعی با دیگران ازطریق همدلی حاصل می‌شود؛ «باز هم با همدلی است که با جهان زنده تماسی بی‌واسطه می‌یابیم»؛ همدلی عبارت است از شهود کردن

21. Husserl
22. Levinas

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دیگـران و ایـن شـهود دیگران همان اسـت کـه از آن به انترسـوبژکتیویته یاد می‌شود. هوسرل در کتاب *تأملات دکارتی*، در بحث از سولیپسیسم[۲۳]، انترسوبژکتیویته[۲۴] و «من دیگر» را در قبالِ «من» می‌نهد. وقتی تأویل استعلایی رخ می‌دهد، این مسئله مطرح می‌شود که چگونه می‌توان از سولیپسیسم اجتناب کرد؟ (Husserl, 1960, p. 89).

هوسرل برای پاسخ بدین مسئله دو نکته را طرح می‌کند: نخست آنکه باید دید، «من» چگونه دیگران را تجربه می‌کند. آیا این تجربه، تجربه‌ای اسـت به عنوان انسان در عالم یا به عنوان سـوژه‌ای که خود را تجربه می‌کند، یا به عنوان سوژه‌ای که یک عالم را تجربه می‌کند یا به عناوین دیگر؟ دیگـر آنکه می‌توان همین مسـئله را از منظـر «من دیگر» بررسـی کرد. «من دیگر» در انترسـوبژکتیویته شـهود می‌شـود؛ جامعـهٔ زمانمنـدِ «منهـای دیگر» یـک جامعهٔ فرهنگی اسـت و هر «من دیگر» ضمن آنکه همچون موناد در ایـن جامعه زندگی می‌کنـد، از طریق‌التفات به «منهای دیگـر» راه دارد: «آنچـه وجـود دارد (تنهـا) در پیوند و نسـبت التفاتـی با چیـز دیگری هسـت که وجـود دارد» (Ibid, p. 130).

در این پیوند و نسبت یک شناخت دو جانبه هست: شناختِ «برای یک ـ دیگر ـ بودن» که هوسـرل آن را «برابرسازیِ عینیت‌بخش» می‌نامد. این شـناختْ مضاعف است؛ یعنی چـون دیگری مرا ادراک کند و مـن ادراک او را از خودم از آن جهت که خودم هسـتم، ادراک می‌کنـم، ادراک مـن از ادراک او یک ادراک مضاعـف اسـت و از ایـن‌رو گاه از آن بـه «پیوند درونی» یا ترابط تعبیر شـده اسـت. در این ترابـط، یعنی در آن شـناخت و ادراک مضاعف، «مـن» هم خـود و هم ادراک دیگـری را از خودش ادراک می‌کند. امّا نکته اینجاسـت که این ادراک فقط در حضور «دیگـری» امـکان دارد و ایـن همـان اسـت که هوسـرل انترسـوبژکتیویتهٔ اسـتعلایی می‌نامـد (Ibid). همدلـی عبارت اسـت از همیـن ادراکها و شـناختهای مضاعف. ادراک مضاعفِ «من»ها در انترسـوبژکتیویتهٔ استعلایی همان همدلی است. به تعبیر دیگر، همدلی عبارت است از ادراک بسیط و شهودی هستیِ یک «دیگری».

پدیدارشناسـی هرمنوتیـک رأی هوسـرل را دربـاب «همدلـی» می‌پذیـرد، امّا ویژگیهـای معرفتـی آن را، که لازمهٔ فلسـفه آگاهی اسـت، کنار می‌نهد. همدلی در اینجا با همدلی در اصطلاحِ پدیدارشناسـی کلاسیک یک تفاوت عمده دارد. برای پدیدارشناسی کلاسیک همدلی با فلسفهٔ سـوبژکتیو نزدیکـی دارد و مطابق مبانی آن فلسـفه در همه حال از ساختار مشابهی برخوردار است، ولی برای پدیدارشناسـی هرمنوتیک همدلی بدین معنی سوبژکتیو نیسـت. بـه تعبیـر دیگـر، همدلـی از سـاختار واحـدی برخوردار نیست. همدلی یک نسبت دیالوژیک است. شاید بتوان اختلاف پدیدارشناسی هرمنوتیک و پدیدارشناسی کلاسـیک را در این زمینه در سه محور عمده دانست: در مسـئلهٔ پیوند یا فعـلِ ارتباطی، تاریخ‌منـدی و رویارویی سـوژه‌ها. این سـه محـور را اندکی تفصیل می‌دهیم.

23. solipsism
24. intersubjectivity

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۱. ارتباط

همدلی با «دیگری» برای هوسرل و پدیدارشناسی کلاسیک از طریق یک کشف شهودی صورت می‌گیرد. این کشف عبارت است از اینکه در پسِ ابدانی که «من» می‌یابد، «منهای دیگر»ی نهفته‌اند که هر یک همچون «من» سوژه‌اند. چنان‌که مشاهده می‌شود، این فرایند یکسره مبتنی بر مبانی فلسفه آگاهی است و «من» «دیگری» را براساس آگاهی خود یافت می‌کند. از این‌رو همدلی یک رابطهٔ دو جانبه که از آگاهی «من» فراتر رود، نیست، بلکه چنان‌که گذشت، همدلی برای پدیدارشناسان کلاسیک یک ادراک مضاعف است و از این‌رو به یک معنا، «درون‌یابی» است؛ یعنی سوژه همدلی را در درون آگاهی خود می‌یابد نه آنکه با خارج از آگاهی «ارتباط» برقرار کند. گادامر در این‌باره می‌نویسد که همدلی نزد هوسرل و پدیدارشناسان کلاسیک «هنوز متوجه درونِ خودآگاهی است و از مواجهه با فراگرد کامل زندگی ناتوان است» (Gadamer, 2004, p. 250).

نزدِ باختین همدلی عبارت است از فرافکندن خود به دیگری؛ یعنی تجربه کردن آنچه دیگران تجربه می‌کنند. این فرافکنی محدودیت دارد، زیرا «من» هرگز کاملاً حذف نمی‌شود و به «دیگری» تبدیل نمی‌گردد. این بدان معنی است که «من» بدون آنکه کاملاً دیگری شود، با حفظ جایگاه خود، با دیگران است. من با دیگران زندگی می‌کند و از این‌رو محوریت ندارد. درست است که نمی‌توان رنج دیگران را ـ که به علم حضوری می‌یابند ـ درک کرد، امّا می‌توان آن را در تجربهٔ خویش بازآفرید:

«وقتی من خودم را به رنج دیگری فرا می‌افکنم، آن را دقیقاً همچون رنج «او» تجربه می‌کنم» (Bakhtin, 1990, p. 26).

بدین ترتیب، همدلی به‌عنوان یک ادراکِ انفعالی کنار نهاده می‌شود. همدلی بارِ عاطفی ندارد. برای باختین و نیز پدیدارشناسان هرمنوتیک، همدلی یک ارتباط خلاّقِ میان «من» و «دیگران» است و به تعبیر دیگر، همدلی یک فعل است نه ادراک انفعالی.

۲. تاریخ‌مندی

در پدیدارشناسی کلاسیک شهود با تاریخ پیوندی ندارد. برعکس در پدیدارشناسی هرمنوتیک مواجههٔ دیالوژیک در تاریخ روی می‌دهد و لذا فرایندهای تاریخی بر آگاهی تأثیر می‌نهند. زبان که پیوند میان «من» و «دیگران» را برقرار می‌سازد، در یک بستر تاریخی ـ اجتماعی ارائه می‌شود. از این منظر، تمایز میان کلمه ـ معنی، آن‌طور که در پدیدارشناسی کلاسیک مشاهده می‌شود، تلاشی است برای خلق فلسفه‌ای که از زمان‌مندی دور است و «از فرایند تاریخی شدن جداست» (Volshinov, 1986, p. 105)، درحالی که بسترهای تاریخی ـ اجتماعی زبان را می‌سازند و معانی را تحت تأثیر شرایط مختلف ایجاد می‌کنند یا تغییر شکل می‌دهند. هیچ‌گونه امکانی برای فراروی از زبان و بسترهای زمان‌مند آن نیست.

۳. رویارویی

در پدیدارشناسی کلاسیک، به تبعِ هوسرل، شهودِ «من دیگر» مبتنی بر این اصل است که ساختار آگاهیِ التفاتی هر سوژه با سوژه‌های دیگر یکسان است و از این‌رو همدلی که بر این‌گونه شهود استوار است، از ساختار واحد

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بهره‌مند است و لذا در رویارویی سوژه‌ها، یکی دیگری را همچون خود می‌یابد، ولی در جایی دیگر. به تعبیر دیگر، یکی دیگری را در اهمیت همچون خود می‌یابد، ولی به لحاظ هستی‌شناسیک متمایز.

ساختار التفاتی آگاهی در تحویلهایی که به نحو منظم انجام می‌گیرد در همه سوژه‌ها یکسان است و همین یکسانیِ امکانِ تداخلِ عوالم شخصی سوژه‌ها و نهایتاً تشکیل یک عالم مشترک را ممکن می‌سازد که همان انترسوبژکتیویته است. برای پدیدارشناسان هرمنوتیک رویارویی سوژه‌ها بر اساس اصلِ یکسانی و همسانی ساختار آگاهی آنها نیست؛ یعنی رویارویی سوژه‌ها در یک عالم مشترک صورت نمی‌پذیرد، بلکه در عالم شخصی هر سوژه انجام می‌گیرد. تک‌آوایی کنار نهاده می‌شود و چند آوایی جای آن را می‌گیرد. باختین می‌گوید که رویارویی سوژه‌ها با تفسیرهای مختلف و در طبقات متداخل فرهنگی و شخصی صورت می‌گیرد. این نکته باعث می‌شود تا از سطح آگاهیِ مجرد و پیش‌ـزبانی به رویارویی مبتنی بر پیوند میان سوژه‌ها بپردازیم. لویناس، در مقاله‌ای که به نقد مابعدالطبیعه حضور در تفکر غربی پرداخته است، بیان می‌دارد که فلسفهٔ اولی به عنوان خود ـ آگاهی می‌کوشد تا «جایگاه خود را» از آن حیث که «به انسان دیگر تعلق دارد» نشان دهد، جایگاهی که «جهان سوم» است (Levinas, 1989, p. 82).

همچنین باید این نکته را نیز افزود که در نظر هوسرل همدلی کردن یک پروسهٔ معرفتی به معنای عاطفی کلمه است، اما عواطف بدین معنی برای گادامر و هایدگر وجه اگزیستانسیال هستند، چون من چیزی غیر از اگزیستانس نیست. بنابراین، همدلی هم وجه اگزیستانسیال دارد. همدلی یک کار عقلانی به معنی مصطلح مابعدالطبیعه نیست، کار عقلانی همانا لوگوس و برقراری نسبتهای زبانی است. ما در همدلی روابط عاطفی با هم برقرار می‌کنیم؛ اما نه روابط عاطفی به معنی روانشناختی. همدلی جنبه‌های اگزیستانسیال دارد، و بنابراین یک نسبت وجودی میان انسانهاست. همدلی در اختیار من نیست، همدلی ایجاد می‌شود، من همدلی را ایجاد نمی‌کنم. در زندگی، عاطفه‌ها به نحو اگزیستانسیال فعال‌اند و از این طریق روابط انسانها بر اساس همدلی برقرار است. برای همدلی کردن باید هم افق شد.[۲۵] و از این‌رو، همدلی کردن به معنای هم افق شدن است.[۲۶] امکان هم‌سخنی مشروط به هم افق شدن است و ابزار هم افق شدن همدلی است. از سوی دیگر، در وهلهٔ نخست همدلی جز با هم افقی، نخواهد بود. هر یک از ما در یک افق زندگی می‌کند. افقها درجات فهم وجودی (به اصطلاح هایدگر) هستند (Gadamer, 2004, pp. 389, 397). ما هم افق می‌شویم بدین معنا که نسبتهای وجودی ما با هم تشابه پیدا می‌کند، نسبتهایی که من با وجود برقرار کرده ام، با نسبتهایی که دیگری برقرار کرده تشابه می‌یابد. اگر این شباهت وجود نداشته باشد، من و

۲۵. اصطلاح افق از مفاهیم کلیدی در پدیدارشناسی است. افق بحثی است که هوسرل رسماً در پدیدارشناسی طرح کرده و اخلاف او آن را پی گرفته‌اند. هوسرل در بحث خود دربارهٔ افق، آن را با زمان‌مندی پیوند می‌زند. در آگاهی حیث التفاتی وجود دارد و وقتی من آگاه به زمان می‌شوم، حیث التفاتی به صورت یک افق درمی‌آید که با افق عالم تطبیق می‌کند. عالم چنان‌که هوسرل می‌گوید، «افق افقهاست». برای هایدگر وجود همیشه در افق زمان است، او اسم این افق زمان را عالم می‌گذارد. در مقابل افق عالم، افق من عالم کیفی خودم است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دیگری اساساً هم افق نمی‌شویم، و اگر هم افق نشویم، هم‌سخنی برقرار نمی‌شود، و اگر دیالوگ برقرار نشود، دیالکتیک حقیقت اجرا نمی‌شود. بنابراین، هم افقی کاملاً جنبهٔ وجودی دارد. لذا باید استعداد آن به نحو وجودی و تکوینی در افراد باشد، تا همدلی ایجاد شود.[۲۷]

از آنچه به طور خلاصه گذشت، معلوم می شود که پدیدارشناسی کلاسیک همدلی را در چارچوب فلسفهٔ سوبژکتیو آگاهی طرح می‌کند و از این‌رو بر الگوی سوبژکتیویته استعلایی تأکید و تکیه دارد. برعکس، در پدیدارشناسی هرمنوتیک چون این چارچوب ترک می‌شود، همدلی معنای دیگری می‌یابد. همدلی مکانیسمی زنده است که در رویارویی‌های دیالوژیک به کار می‌افتد. با همدلی، من خود را به دیگران فرا می‌افکنم و دیگران خود را به من فرا می‌افکنند.

اما، همدلی را بدین معنی در قلمرو هنر و در هم‌سخنی با اثر هنری سعهٔ واسعه‌ای است. اگر هنر در احساس و تجربهٔ هنری آدمی قرار دارد، پس همدلی طریقی برای نفوذ به اثر هنری و تجربهٔ مجدد آن است . همدلی برای درک اثر در فعلیتِ زمانی ـ مکانی آن نیست، بلکه برای درک حقیقت باطنی اثر است. همدلی شرط هم‌سخنی با اثر هنری است و نه لزوماً فهمیدن آن، چون این خود هم‌سخنی با اثر هنری است که امکان فهمیدن آن را فراهم می‌کند. من در هم‌سخنی اثر هنری را می‌فهمم، و نسبتهای عالم عرضه شده در آن از آنِ من می‌شود. در حوزهٔ هنر، همدلی بازسازی تجربهٔ هنری عرضه شده در اثر هنری را با هم‌سخنی با اثر هنری فرا می‌نهد. این بازسازی نخست بسترها را نادیده می‌گیرد. هرچند می‌توان از طریق حس باطنی و قوهٔ خیال تا اندازه‌ای به تجربهٔ اثر هنری راه یافت، امّا نمی‌توان با حذف بسترها تجربهٔ هنرمند را که در اثر وعالم هنری عرضه می شود، همانطور بازسازی کرد که برای خود هنرمند رخ داده است، زیرا هر بازسازی در بستر جدیدی انجام می‌گیرد که حاوی عناصر فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نوینی است. این بستر هرمنوتیک و دیالوژیک است. همدلی در این بستر جدید دیگر پایا نیست، بلکه پویاست. همدلی به معنی هوسرلی که فقط در چارچوب آگاهی و روانشناسیِ انفعالی ذهن معنی داشت، اکنون جای خود را به همدلیِ به معنی یک تداخل زنده و یک نوهمزیستی می‌دهد که مستلزم انفتاح و کشف دائم در بستر وضعیتهای ویژه است. با همدلی، در رویارویی با یک اثر هنری، هم‌سخنی اجازه می‌دهد تا اثر هنری محتوای خود، همان خود لوگوس، را همچون هستی بر ملا کند و به این ترتیب، به تعبیر هایدگر، حقیقت رخ دهد و پیش آید.

۲۶. در نظر گادامر، هم افق شدن و همدلی جنبهٔ وجودی دارد، ولی در عین حال می‌توان صورتی روشمند به آن بخشید. گادامر معتقد نیست که همدلی روشی مقدم بر همدلی اگزیستانسیال است. در همدلی روشی ما بنا را بر آن می‌گذاریم، حال آنکه اصلاً چنین چیزی وجود نداشته باشد. چنان‌که در مطالعهٔ یک رمان، قبلاً این همدلی ایجاد نشده است و ما به‌نحو روشی آن همدلی را ایجاد می‌کنیم، و به متن اجازه می‌دهیم که خود را برای ما بازخوانی کند.

۲۷. از جمله چیزهایی که می‌تواند به این هم افقی کمک کند، خود سنت است. وقتی ما در یک سنت زندگی می‌کنیم، خیلی زمینه‌ها برای هم افق شدن ما مهیاست. اگر هم افقی ایجاد شود، همدلی ایجاد می‌شود، اگر همدلی ایجاد شود، شما به من کمک می‌کنید ـ دقیقاً کاری که سقراط می‌کرد ـ تا من در درون خودم حقیقت را کشف کنم. شما چیزی را به من منتقل نمی‌کنید. ما فقط چیزهای قراردادی را به هم منتقل می‌کنیم و در چیزهای قراردادی حقیقت نهفته نیست. پس در واقع همدلی روش نیست ـ بر خلاف پدیدارشناسی کلاسیک، همدلی موجب می‌شود که دیالکتیک در من اوج بگیرد. دیالکتیک در بین دو فرد ایجاد نمی‌شود، دیالکتیک درونی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

Bakhtin, M. (1981), *The Dialogical Imagination: Four Essays*, ed. M. Holquist, Austin.

_____. (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. V.W. McGee, Austin.

_____. (1990), *Art and Answerability*, ed. M. Holquist and V. Liapunov, Austin.

Gadamer, H. G. (2004), *Truth and Method*, trans. G.Weinsheimer& D.G. Marshall, New York.

Heidegger, M. (1973), "Art and Space" in the Journal of *Man and World*, 6.

_____. (1976), *Early Greek Thinking*, trans. Kerll & Capuzzi, New York.

_____. (1983), *Die Kunst and der Raum, in Gesamtausgabe*, Frankfurt.

_____. (1991), *Nietzsche*, trans. D. F. Krell, Sanfrancisco.

_____. (1995), *Being and Time*, trans. Mcquarrie and Robinson, London.

Husserl, E. (1960), *Cartesian Meditat Husserl, Cartesian Meditations*, trans. D. Carins, The Hauge.

_____. (1982), *Ideas pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological study. Book I: General Introduction to Phenomenology*, trans. F. Kersten, The Hugue.

Levinas, E. (1989), *The Levinas Reader*, ed., S. Hand, Oxford.

_____. (1995), *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology*, trans. A. Orianne, Evanston.

Petersson, A. (1990), *A Theory of Library Discourse*, Lund.

Prince, G. (1982), *Narratology*, New York.

Ricoeur, P. (1984), *Time and Narrative*, Chicago.

_____. (1991), *Life in Quest of Narrative*, in Wood D.C. (ed.), *On Ricoeur, Narrative and Interpretation*, London.

Todorov, T. (1984), *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Manchester.

Vattimo, G. (1988), *The End of Modernity*, trans. J. R.Snyder, Baltimore.

Volshinov, V.N. (1986), *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. I. Matejka and I. Tituik, Cambridge.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Sources

Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms*, Hill and Wan: New York 1985

Boehm, Gottfried, "Die Wiederkehr der Bilder," in Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, Muenchen: Fink 1995, 11-38.

Bryson, Norman, "Semiology and Visual Interpretation," in Bryson, Norman (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, New York: Harper Collins 1991, 61-73.

Davey, Nicholas, "Hermeneutics of Seeing," in Heywood, Ian and Sandywell, Barry (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, New York: Routledge 1999.

Gadamer, Hans-Georg, *Gesammelte Werke*, Tuebingen: Mohr Verlag 1990 [10 volumes, cited as GW].

Gadamer, Hans-Georg, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, tr. N. Walker, Cambridge: Cambridge UP 1986 [cited as RB].

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, tr. Joel Weinsheimer, New York: Continuum 2003 [original 1960; cited as TM].

Gadamer, Hands-Georg, *Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch* , hg. von Carsten Dutt, Heidelberg: Winter 1993

Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett 1976

Heidegger, Martin, *Kant und das Problem der Metaphysik, Gesamtausgabe*, Bd. 20, edited by Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt: Klostermann 1998

Hopkins, Robert, „The Speaking Image: Visual Communication and the Nature of Depiction," in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran, Oxford: Blackwell 2006, 135-159.

Langer, Susanne, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York: Charles Scribner 1953

Lopes, Dominic McIver, *Understanding Pictures*, Oxford: Oxford University Press 1994

Lopes, Dominic McIver, "The Domain of Depiction," in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran, Blackwell 2006, 160-174.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago: The University of Chicago Press 1994.

Nancy, Jean-Luc, *The Ground of the Image*, tr. Jeff Fort, New York: Fordham University Press 2005.

Poulet, Georges, "Phenomenology of Reading," in *New Literary History*, Vol. 1, No. 1, 1969, 53-68.

Risser, James, "The Remembrance of Truth: The Truth of Remembrance," in *Hermeneutics of Truth*, Brice R. Wachterhauser (ed.), Evanston: Northwestern University Press 1994, 123-136.

Sonderegger, Ruth, *Fuer eine Aesthetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt: Suhrkamp 2000.

Tate, Daniel L., The Speechless Image. Gadamer and the Claim of Modern Painting, in *Philosophy Today*, 45, 2001, 56-68.

Watson, Stephen, "Gadamer, Aesthetic Modernism, and the Rehabilitation of Allegory. The Relevance of Paul Klee, in *Research in Phenomenology*, 34, 2004, 45-72.

Wollheim, Richard, "What the Spectator Sees," in Bryson, Norman (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, New York: Harper Collins 1991, 101-150.

Wollheim, Richard, *Painting as an Art*, Princeton: Princeton University Press 1990

For a very impressive critique of Gadamer's theory of the relation between art and truth, see Sonderegger 2000, especially 33, 37, and 49. Sonderegger there shows that Gadamer is unable to integrate the materiality of aesthetical objects into his theory of understanding.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

be seen. As was already acknowledged, the opening up of what can be seen in a representation requires that the representation is given in a unified and synthesized way. The representation itself must "show up," so to speak. Put differently, the image is not a "given," but a dynamic coming-into-being of what we see. An image is not something static, but something that is *forming itself* throughout the experience of seeing it.[11] Acts of seeing and listening are acts of our shaping power, which may be seen as analogous to an act of sculpting with our hands, by means of which an expressive *configuration* (in music temporally defined) is formed out of and shaped *into* a Gestalt (*ein-gebildet*). In music, the performance, both of the players and of the listening, shape what is heard. The same occurs in pictures, namely, the performance, both of the expressive elements and of the seeing, shape what is seen. Since perceptual image theories cannot make sense of the formative process, however, they are not able to get sight of what – with the aid of Gadamer – I have called "image" in this paper. As Gadamer himself in his dialog with Carsten Dutt underlines: "a formed image [Gebilde] precisely is not constructed. This implies that all of our constructions, which includes all attempts through which we turn towards formed images, must be taken back again. We are forced to come back again and again to what is formed in the image" (Gadamer 1993, 59).

Conclusion

Though I am aware of the brevity of the last section of the paper and of the inevitable distortions of my elucidation of Wollheim's approach to images that flow from this, a reduction seems to be appropriate in order to see, clearly, the difference between his approach and the hermeneutic approach. If we were to broaden our critical scope to include other approaches, such as the semiotic (Barthes 1985), the cultural (Mitchell 1994) and the perceptual approaches (Hopkins 2006), such analyses should consider how the following: how non-hermeneutical theories do not get hold of [1] the "ergon" character of images, [2] the self-referentiality of images, and [3] the holistic dimension that the hermeneutic theory focuses on. In addition, since almost all other theories of the image overlook the Platonic legacy, they must pay an exorbitant price: they must give up the idea that images (and art) are related to truth.[12]

11. Hence Bildliches Sehen – plastic perception – should be understood as analogous to listening to music, since what is seen is akin to what is heard while listening to music: neither involves a separate act of meaning construction, which lies on top of an act of perceiving.

12. I should underline that I am also aware of the shortcomings of the hermeneutic approach; for instance, if we would compare it with the very sophisticated recent approaches to images, such as Lopes' and Hopkins' theories (Lopes 2004, Lopes 2006, Hopkins 2006), we might find the hermeneutic approach limited. While this topic should be discussed in another paper, as a gesture in that direction, one might say that the greatest weakness of Gadamer's conception is its Platonism, the consequence of which is that we are unable to understand the specificity of different media as social and cultural practices. In addition, the hermeneutic theory of images does not help us in developing a theory of pictures, for it remains bound to art.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

The Superiority of the Hermeneutical Approach

Richard Wollheim has worked out a sophisticated approach to images, especially paintings. Since his theory is in parts very phenomenological, as he does not give up the central role of perception, we should take a close look at his approach to art and images. One of his central claims against semiotic and culturalistic theories is that all approaches to images that try to reduce images to signs fail because they do not take into account that representations must appear *in* material bearers in order to be representations.[10] For example, the picture of a table represents the table *in* the paper, but does not point *beyond* the picture (though it *can* point beyond itself if it is *taken* to be a sign), whereas the word "table" points immediately beyond the material marks and scribbles because the scribble "table" does not represent a table. Wollheim calls this experience of something in something "seeing-in" and claims that "seeing-in" is the unique condition for images and pictorial representations (Wollheim 1990, 47, 54, 59, 64). For another example, seeing clouds on a wall with shadows requires the viewer to see something in the shadows, namely the clouds. Similarly, outline pictures require us to see something *in* them *as* faces or maps.

Wollheim's argument that seeing-in is prior to meaning since otherwise we would not know what the meaning is a meaning *of* (Wollheim 1991, 107, 144), would certainly be supported by Gadamer. However, perceptual theories, such as Wollheim's theory, cannot account for the internal self-referentiality of the image, as it comes into being through experience and performance. With Gadamer, we must maintain that images are not simply based on seeing something in something but that the act of seeing something in something is first and foremost the opening up of seeing *something permanent and ideal*, which then makes possible the opening *to what* can be seen. As I have argued above, images require an appearance *in* their own unity and *as* their own unity, *beyond* their individuality. A picture of a cloud is only to be called an image when it is seen as an appearance of "the" clouds, and if it gives us a view of the clouds. The interpreter would not have anything to interpret if she would simply have or see clouds. Only if we conceive the representation of clouds as a *view* of clouds, do we take the representation to be interpretable. Consequently, what perceptual theories, such as Wollheim's theory, do not take into account is that the process of "seeing-in" is itself not neutral; instead, it must be conceived as a *formative* and hence *dialectical* process, within which the act of seeing constitutes what is visible and what is visible constitutes what can

10. The bearer can also be the human body, gestures and movements. In this vein, Susan Langer has similarly claimed that dancing follows the same structure. In the context of myth and dance she writes: "The dance creates an image of nameless and even bodiless Powers filling a complete, autonomous realm, a 'world.' It is the first presentation of the world as a realm of mystic forces" (Langer 1953, 190).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

> skeleton of writtenness and not to its formed image [Formgestalt]. It is the formed image that comes forth thanks to the means possessed by the language of art in poetry, sculpture and picture, which in the flow of its play builds up the Gestalt. Afterwards, the work can be articulated and this may enhance the real seeing or hearing of the work so that it gains in differentiation. In general, however, the formed image of the picture or of the text takes shape without any critical distance. The event of emerging as experienced by the viewer, hearer or reader, i.e., the performance as experienced—the Vollzug—is the interpretation (GW8, 393; translation altered).[9]

What Gadamer has in mind here is quite simple. He wants to point out that reading is not a two level process within which we first see the colors and signs on the paper, which we then somehow interpret and connect to meaning; rather, reading is itself the very process that *articulates* what is read *while* we are reading it, and as such, reading forms into a Gestalt. For example, reading poetry, which was originally meant to be read aloud, is not – as Gadamer points out – a simple reproduction or doubling of the text: what we call "the" text or "the" poem is forming itself throughout the activity of reading, the consequence of which is that from the hermeneutical perspective a poem does not exist independently of its being read, collected, structured, unified, and formed into an image. Everyone who has heard Ginsberg speaking *Howl* or Celan speaking *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* knows this. Reading is not identical with "speaking out," but requires the internal structuring of meaning, which depends upon the relation of whole and part, retention and protention, memory and anticipation, etc. Reading, accordingly, is a "plastic process," which can be applied not only to buildings, texts, and music, but also to images in the narrower sense, namely, to pictures.

I shall now come to the last part of my paper, in which I will briefly deal with Wollheim's main thesis about representation and perception, thereby showing both its distinction from and its inferiority when compared to Gadamer's theory.

I shall now come to the last part of my paper, in which I will briefly deal with Wollheim's main thesis about representation and perception, thereby showing both its distinction from and its inferiority when compared to Gadamer's theory.

9. The quote is taken from Wort und Bild, the translation of which is available online at http://nasph.tamu.edu/. Palmer translated "Formgestalt" with "design;" however, Gadamer seems to mean by "Formgestalt" what he calls "Gebilde" in Truth and Method. In addition, while Palmer translates "durchgliedern" with "taking apart," "articulation" seems to be the better option (for the sake of coherency).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

we should understand perception, which is part of the exhibition of the work in theater, television, movie theater, concert hall or museum, as a form of celebration [*Fest*]. "[W]atching something," as Gadamer puts it, "is a genuine mode of participation" (GW1, 129; TM 124) throughout which we not only establish a unique being-together with the work but also experience the formation of the image throughout the participatory activity.[8] The ideal of what Gadamer has in mind can be seen in what we usually call celebrations and parties. A party is a gathering of people who – beside strategic and instrumental reasons – are celebrating primarily their togetherness and friendship. In celebrations, as Gadamer puts it, "we are not primarily separated, but rather gathered together" (RB, 40).

Let us summarize what we have discovered so far: the constitution of pictures is in principle very similar to how the viewer participates in theater plays, where images form themselves throughout the performance of looking and interpreting them in an act of "participation" and "celebration" (TM, 123). Both picture and participant change through the *picture experience*, and dynamically constitute the image itself by virtue of the activity of participating in the experience of images. Consequently, seeing material pictures not to mention the very visuality of pictures are forms of the "articulation" (TM, 91) of images.

Perception and Reading

As is well known, Gadamer's approach to meaning and image is informed by his reception of Heidegger's concept of perception in *Being and Time* and by the general phenomenological insights provided during the last century. I will not repeat basic claims about the internal relation of structuring and perceiving within the holistic framework of Heidegger's philosophy here. Instead, I will start with Gadamer's claim that seeing is a form of articulated reading, within which the formed image is constituted in the way we described it above. Gadamer's reflections are again closely related to the German language, for in German the word "Lesen" is not only used for the process of reading a text or a picture, but also for the process of harvesting. Moreover, harvesting is connected to collecting [*Auflesen*], dispersing [*Verlesen*], reading out [*Vorlesen*] and re-reading [*Nachlesen*] (see GW8, 393). Gadamer states:

> This harvest is the fullness of sense that is built up into a structure of meaning and similarly with a structure of sound. There are likewise the building blocks of meaning: motives, images, and sounds. But these elements are not letters, words, sentences, periods or chapters. No, these things belong to grammar and syntax, which belong to the mere

8. In a similar fashion, Susanne Langer and Ernst Cassirer have claimed that images are dynamic categories that establish themselves in their own self-reference.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

and subject-object model of how we experience art and pictures. As Gadamer puts it, because imitation and presentation "are not merely repetition, but a 'bringing forth," they imply a spectator as well. They "contain in themselves an essential relation to everyone for whom the representation exists" (GW1, 120; TM, 115). How should we further understand this essential relation? I shall deal with the answer to this question in the next section of my paper.

Image and Participation

We should first point out that every presentation and every performance, even the modern practice of painting and modern museum culture, depends (in some form or another) on a relation between the audience or spectator and the performance or art object. This relation is manifested in specific practices. For example, the audience of a play or a movie is not only neutrally and objectively "observing" the play; rather, the audience is a *moment of* the event that we call a "show" or a "showing." Usually, we go to specific places, such as the theater, in order to "be there" and be part of what we experience, such as the play or the movie. Put differently, we not only have to be *with* the representation but we also become part of the representation. If we want to see paintings, then we usually go to museums, where paintings are exhibited. But exhibitions are essentially the same as what we call showings" or "performances" in theater and in music, where although what is exhibited is, of course, the work itself, the exhibitions are more than simply an establishment of visibility, since to be exhibited means that the audience or the spectator can *be together with* the work. Listening, seeing, touching are all forms of this "being together with a work," on the basis of which the image constitutes itself. In this connection, it is important to point out that the world that ties work and audience together changes over time and is socially constituted. For instance, whereas museums are an invention of the 19th Century that requires us to visit them if we hope to participate in an exhibition and be part of it, dissimilarly, prior to the 19th Century, we probably would have encountered paintings in more private settings or in political environments. However, leaving this question of the specificity of the cultural settings and social practices aside for a moment, it nevertheless seems reasonable to claim that audience and work have to be "present together" in a specific historical way, and that the togetherness is characterized by the fact that the audience *and* the work *participate* in the presentation of what shows itself throughout the performance.[7] Consequently, according to Gadamer,

7. Gadamer further determines this being present" as a temporal notion, which he calls "Contemporaneity" [Gleichzeitigkeit] and which "forms part of the being of a work of art. It constitutes the nature of 'being present'….Contemporaneity…here means that a single thing that presents itself to us achieves in its presentation full presentness, however remote its origin may be" (TM, 332). Watson points out interesting relations to Walter Benjamin's theory (Watson 2004).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

difference: the image is related to itself and is – in Hegelian language – a for-itself [*Fuersichsein*] (see GW1, 143), since the relation that the image opens up does not point beyond its representation but comes to being *in* the representation.[4] Put very simply, the image comes into being *through* its formation. For example, a painting of a landscape does not (primarily) refer to the "real" landscape; rather, as a condition of the possibility of reference, it is related to what comes into being and presents itself *in* the painting, which is (according to what we have said so far) the enacted or formed image. Accordingly, the image should be understood as the specific unity of the *presentation* (*Darstellung*): in this example, the presentation of the landscape. As Jean-Luc Nancy has pointed out, the German term "Einbildung" (*imagination*) – literally "in-forming" – can also be understood as a form of unification (*Einung, ein-formung*), which means "making one." Something must – in order to be seen – appear unified and in a synthesis (Nancy, *Ground of the Image*, 83-84).[5] This "living unity" (RB, 43) is the condition of the possibility of the seen.[6] In our perceiving of the landscape in its "look" and "view," we are referring to *what the object, here the specific unity and look of what we perceive, offers us*. We are expressing something about *how the landscape shows itself as a landscape*. It is precisely this presentation of itself in its unity that Gadamer calls "formed image" [*Gebilde*], inasmuch as the image always appears as a specific structure and in the form of synthesized elements that are unified in a specific, *noticeable* manner. In Nancy's words, an image is an "aspect that makes itself seen" (Nancy, *Ground of the Image*, 85).

I shall now come to the next step of my paper. The image as that which presents itself in its representation is, as I pointed out, not a static or immediate entity; instead, it has a temporal dimension and, moreover, the image is something that *comes into being.* We must now ask how this coming-into-being should further be conceptualized and understood, and what relation it bears to a possible audience or to the spectator of the image. The answer to both questions can be found in the introduction of the term "participation." For with the introduction of both terms, Gadamer ultimately tries to overcome a simple epistemological

4. As James Risser puts it, "the presence of what is presented stands in its own right as a completed whole in the presentation" (Risser 1994, 128; see also Tate 2001, 62).

5. What Heidegger has in mind is a form of being-seen and visibility that is presupposed for every entity to be addressed. It has to show itself. For example, as Heidegger argues in his discussion of Kant's concept of imagination in the First Critique, image means the very way in which something must be given to us as itself. A reproduction, as Heidegger remarks, presupposes an image, since before the reproduction can refer to something that it is not, it must show itself as a reproduction. There is, we might say, always an original: "what presents itself does so always in its showing-itself" (Nancy, Ground of the Image, 86).

For Heidegger's interpretation of Kant's concept of "imagination/*Einbildungskraft*," see especially Heidegger, *Kant und das* .١

.*Problem der Metaphysik*, §20

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

established *through* the play (representation) and that they are put together in a synthesis established by the actor. In German we call an actor a "Darsteller," which means "presenter."[3] But what is it exactly that is presenting itself in the representation of Shylock? Let us listen to Gadamer:

> Only through this change does play achieve ideality, so that it can be understood as play. Only now does it emerge as detached from the representing activity of the player and consist in the pure appearance (Erscheinung) of what they are playing. As such, the play – even the unforeseen elements of improvisation – is in principle repeatable and hence permanent. It has the character of a work, of an ergon and not only of energeia. In this sense I call it a formed image (Gebilde) (GW1, 116; TM, 110; translation altered)

What Gadamer has in mind here is the unified view of what appears *throughout* the performance and play. It is precisely this view - as distinguished, but not independent from representation - that he calls "image." It should be clear by now that Gadamer is neither interested primarily in "mental" images nor in "material" or physical images; rather, following Heidegger on this point, he claims that both mental and physical images have as their condition of possibility the process of imaging within which we discover the image as that which *shows up* and *comes to being* in and through a representation. Gadamer's conception of images implies that images let us see things independently from their "locations" as either physical or mental. Moreover, images are connected to all art forms, including theater, music, and the fine arts [*Bildende Kunst*].

Gadamer's reflections have their roots in specific key terms and in semantic fields of the German language. In German one can say, for example when one sees a spectacular landscape, "What an image!" [*Was fuer ein Anblick*], which literally means "What a view!" or "What a look!" However, the "view" here does not refer to a subjective feeling or subjective impression of the landscape: it refers to the *appearing* landscape. In other words, we must – even in the case of an aesthetical perception – take into account the difference between the landscape and how it appears *within itself*; for the landscape is perceived not simply as a percept but as a specifically constituted and *appearing* landscape. Indeed, images always imply at least a simple difference between the content (landscape) and the appearing content (view [*Anblick*]), which several philosophers, from Sartre to Colin McGinn, have addressed as the "negativity of the image," and which other philosophers (in a similiar context) have referred to as an "iconic difference" (Boehm 1995). In the hermeneutical context, we should underline that the negativity of the image constitutes an *internal*

3. The translator of Truth and Method unfortunately translates "darstellen" with "representing."

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

that we are watching a play, such as Shakespeare's *The Merchant of Venice*. One of the major characters of the play is a Jewish money lender called Shylock, the figure of which has produced a lot of discussion and accusation of Shakespeare as an anti-Semite. Depending upon who plays Shylock, the configuration of the play changes. For example, in the newest film adaptation Al Pacino plays Shylock in a very complex way, which allows neither for a final judgment of Shylock's character as the money hungry merciless Jew, nor as the exploited figure in the play. The complexity of Pacino's masterful play allows us, as viewers – despite all debates and battles over the meaning of the play – to discover Shylock's character anew. Accordingly, we should take into account three level in our analysis of the play's meaning: First, the actor (Pacino), second, the represented character (Shylock), and third, the character as it presents itself in the represented (played/interpreted Shylock). The last category is the most important category, as it leads to the important insight that the "represented" is neither *outside* of the representation *nor* simply identical with the representation. The represented in this special sense, and taken as something to be *formed*, will be called "image;" I will later point out that perceptive approaches to the theory of images, such as Wollheim's approach, do not take this important category into account.

Let us translate our example into Gadamerian language: the actor, here Al Pacino, is an individual with a specific history, education, background, etc. Throughout the play the individuality of Pacino himself disappears behind being an actor of a specific character, which is in this case the character Shylock.[2] However, being an actor means that the actor not only gives a performance within which a character is represented: the performance is at the same time the ongoing *establishment* of a character; it is the performance *of* a character. The being of the character is indeed *constituted* throughout the performance and cannot be found as something outside of the performance. Even if a real person exists that the actor represents, the constitution of the representation remains ultimately independent of the real referent. This character, as it appears in and throughout the performance, has its being only in the performance, and not beyond the actual play. In other words, what we call "the Jew Shylock" is neither a naively understood imitation (which Gadamer rejects) nor simply represented by Pacino; rather, the character is systematically built up and *presented* – which Gadamer calls *darstellen* – by the actor, here Al Pacino. Although images can only be found in representations, they are built and formed on the basis of an internal difference from the representation. Playing a character precisely means that specific aspects of that character are

2. Even in Brecht's conception of actors as the attempt to break down the difference between actor and representation, the fundamental disappearance of the specificity of the actor's "real" individuality remains in place: even in the extreme case that an actor plays herself, this difference remains intact.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

that images are complex articulations that depend on the participation of the viewer/interpreter in the very process of the image-formation, and that they disallow a disconnection between object and interpreter. This image-formation, as I will claim and briefly elucidate, ultimately leads to a theory of images that is superior to perceptual accounts.[1]

Gadamer's Essentialism: Image and Eidos

In order to understand Gadamer's hermeneutics of the image, we must clarify the connection that he draws between image, eidos and essence. Let me start with a quote, which is taken from a section in *Truth and Method*, in which Gadamer discusses the concepts of representation and imitation, both of which he tries to reinterpret and recover from their general philosophical dismissal:

> the situation basic to imitation that we are discussing not only implies that what is represented is there (das Dargestellte da ist), but also that it has come into the There more authentically (eigentlicher ins Da gekommen ist). Imitation and representation are not merely a repetition, a copy, but knowledge of the essence (GW1, 120; TM, 114).

Here, Gadamer is dealing with the connection between representation [*Darstellung*] and imitation, the relation of which can be (going beyond the quote) expressed in two theses: [1] the relation between representation and the represented is not a copy or reproduction; and [2] what presents itself in the representation is not something static that could be immediately identified; rather, it comes into being and remains "fluid" throughout. The result of both [1] and [2] Gadamer calls "formation" or "formed image" [*Gebilde*], which the English translator unfortunately translates as "structure." The formed image is to be understood as an active and dialectical notion, and leads throughout its constitution to a clarification *of itself*. The constitution of an image, according to Gadamer, is a self-referential process, a point to which I will return.

For a better understanding of what Gadamer has in mind, let us first examine an example. Let us suppose

1. By "perceptualism" I do not mean a theory about how images, such as paintings, come into being (for this see Bryson 1991, 63). Bryson's thesis that perceptual accounts are unable to give an account of the social formation of images can be addressed by hermeneutics. The social dimension is here part of the historical constitution of images. In addition, the critique or affirmation of perceptualism in image theory depends upon the concept of perception used. For example, Bryson operates in his critique of perceptualism with an empirical concept of perception. If we assume a phenomenological concept of perception, such as Heidegger's concept, then Bryson's critique could easily be rejected. Gadamer's theory is, as should become clear throughout my reconstruction, beyond semiotic and perceptual accounts, though it remains closer to the latter account. According to Gadamer, images and works of art are based upon their specific presence, which does not allow for an extreme semiotic account of images that takes what comes to presence in a representation to stand in an arbitrary relation to its meaning. According to hermeneutics, however, meaning constitutes itself in its Da.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Introduction

Gadamer's conception of "image" is of interest for a general philosophy of images and imaging in particular for two reasons: in contradistinction to most contemporary accounts of images, such as the linguistic (Goodman/Barthes), the cultural (Mitchell), and the perceptual accounts (Wollheim/Husserl/Hopkins/Lopes), [1] Gadamer does not give up the traditional horizon indicated by concepts such as "eidos" and "essence;" [2], he develops a general concept of images that can be applied to all art forms (GW1, 140) as well as to a general theory of pictures, and [3] the hermeneutical concept of images is (a) based on a dynamic conception of images and (b) is beyond both a realist and mentalist understanding of pictures/images.

In what follows, I will first reflect on this general notion of image, after which I will more concretely deal with the process by means of which images are constituted. I will conclude my reflections with a brief confrontation of the hermeneutic project with one of the more recent and for phenomenological theories important theories of pictures, namely, Richard Wollheim's analysis of "seeing-in," which I use as an example for the perceptual account of images. Due to time constrains, I am unable to do full justice to the perceptual account, and, in addition, I will not at all address the semiotic theory of images. I will argue

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Gadamer: The Formations of Hermeneutics Images

Christian Lotz, Ph.D.
Assistant Professor
Department of Philosophy
Michigan State University

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

"invisible object" of *"desire"*, that is to say, the *"mysterious immanence* "of the *"Ab-ground "* of a finite historical existence.?

Or will this new *"poetry"* have to *"be-speak"* what is most visible and yet oft neglected, namely, the ultimate fragility of *"~~Being~~"* in the *"Ab-ground"* of *"Da-sein's"* unrecognised *"suffering"* even more concretely? I confess that I have no *"simple"* answer to such questions. Provided, of course, that there may ever be *"answer"*s, be it simple or complex, to questions of this sort.Yet, it is clear that the *"promise"* of such a future *"Dichtung"* shall be that of *"problematising"* the oft dogmatically *"simplified "* rapport which binds, to echo Merleau-Ponty, the *"visibly concrete"* to the *"concretely invisble"*.

Indeed, the *"promise"* of this *"Dichtung"*, that of the endless *"problematising"*[50] of the present (in light of its ever *"unnamed "* future) is not exactly a *"new"* one. For it sheds light on the *"movement "* (away from all present day *"idols"*) of that which Michel Foucault, radicalising the celebrated Kantian posture, refers to as the *"Enlightenment"*. A *"movement"* which underpins *"modernity's discovery"* of the radical contingence of *"~~Being~~"*. An *"artistic-poetic movement "* whose critical assumption shall undoubtedly require, as Foucault lucidly points out, *"work on our limits, that is to say, a patient labour that gives form to our impatience for liberty"*[51]. A *"movement"* whose invariably *"problematic assumption"* shall have constituted a worthy *"risk"* for those courageous enough to acknowledge that it, as Jan Patocka powerfully put it,*"reveals the light of dawn in the darkness but at the same time… reveals the darkness that belongs to it and which this lightning only tears through, but does not overcome."*[52]

50. This concept is also notably employed and refined by the Great Czech thinker, Jan Patocka.
51. "What is Enlightenment?" in "The Foucault Reader", ed Paul Rabinow, New York, Pantheon Books, pp.32-50, 1984.
52. "Living in Problematicity ", Jan Patocka, Editor, Eric Manton. OIKOYMENH, Prague, 2007.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

"*poetry*" can neither define itself through reference to a "*model*" (even though a radically non-idealisable "*example*" thereof was furnished by Paul Celan's "*hermetic reconstruction*" of postwar German poetry) nor content itself with remaining an "*avant-garde transgression*" of established "*aesthetic*" conventions. A "*transgression*" which, far from challenging the "*foundations*" of any convention as such, could very well end up eclipsing its profound "*groundlessness*" and thereby confer undue legitimacy on it through its "*dangerously destruction*" of "*reason*". Yet, as Philippe Lacoue-Labarthe has correctly noted, such a "*poetry*" shall have invariably questioned the distinction between "*poetry*" and "*prose*". For both "*poetry*" and "*prose*" bear on no less than the "*ordaining-assembling-organising*" of the "*Open*" of "~~*Being*~~" to which Heidegger refers as "*world*". Notwithstanding the questionable primacy that Heidegger oft accorded to the commemoration of the "*eclipsed origin*" of "*poetry*", it is indisputable that his conception of the "*Destiny of Being*" as the "*European discovery*" of the inevitable "*movement*" away from the securely imitable "*one*" of all "*metaphysics*", that is to say, "*Death*" could not think the latter as other than what Paul Celan evocatively calls a "*wound* ".

Indeed, the later Heidegger 's abandonment of "*art* " in favour of "*Dichtung*" could not have purported to "*safeguard* ~~*Being*~~" in its "*Ab-ground*" as other than an "*open wound* ". That is to say, the "*abyssal openness*" of the "*finite ground*" of "~~*Being*~~" that no "*reconciliatory sublation*" ("*Aufhebung*") of its infinitely open horizon shall have ever "*closed*". A "*wound* " whose oft unbearably "*concrete openness*" in what Heidegger calls the "*Da*" shall have constituted, to paraphrase George Bataille's powerful evocation of the irreducibility of the "*immanent mystery*" of a finite existence to its "*useful* " rationalisations[48], the most radical "*refutation*" of the Hegelian system as the most "*systematic*" expression of Western "*Onto-Theology*". Yet, one might ask whether this new "*art as poetry*" has to render visible the most fundamental "*rift*" ("*der Riss*") of "~~*Being*~~", that is to say, the "*suffering*" wherein the "*outline*" of the "*Fourfold of the World distinguishes itself* " ? An "*outline*" whence, Heideggr argues, the "*greatness of all that is great is imprinted for men*"? Even though such a "*poetry*" can no longer be the mere expression of the "*working*" of an invisible and eternal "*ideal* ", can its "*poetic saying*" nevertheless soothe and "*orient*" those who "*in-habit*" a "*world*" of ever untold and misunderstood "*suffering*" ? In other words, can its "*function*" be compared, however remotely, to what Jacques Lacan terms the "*anamorphic presentation*"[49] of the

48. In a letter written to Alexandre Kojève in the late 1930, George Bataille describes his life as an "open wound" that shall have inexorably refuted the overwhelming Hegelian system. For a more detailed description of its context, one should consult: "Collège de Sociologie", Denis Hollier (ed), nouvelle édition, "Folio Essais" no. 268, Gallimard, 1995.
49. "The Ethics of Psychoanalysis", English translation by Denis Porter, Norton, 1991.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Socialist movement ("*Bewgung*") in Germany.

Yet, despite the oft irritating postwar expressions of his arrogant South German provincialism, amusingly derided by some of his harshest postwar critics,[45] Heidegger's approach to "*reconstructing*" (to borrow a Lacanian term) the ultimate "*object* " of philosophical reflection has nevertheless helped contemporary European thought better "*think*" the profound "*truth*" of the historical emergence of the "*modern*" world. That is to say, the "*contingent ontological ground* " of the latter's "*tragic destiny*". A "*destiny*" whose "*tragedy*" transcends "*history*" in the narrow historiographical as well as the broader ontologico-historial sense. A "*tragedy*" which is "*European*" in character since, as Heidegger poignantly formulates it in his above-mentioned and controversial postwar lecture, it bears on the "*European discovery*" of "*Death as the Hearth of ~~Being~~*".

Here, the adjective "*Euorpean*" refers neither to a specific geographical continent nor to some risibly "*contingent* " assortment of provincial cultural histories in Europe.

Rather, "*European*" is that "*movement*" away from the "*Onto-Theological Absolute* " which " *be-speaks*" the "*discovery*" of the radical "*finitude*" of all thought and history in what Heidegger terms (notably in OWA) the "*Open*" of "*~~Being~~*". A "*discovery*" which was "*contingently*" arrived at and, later, "*ideo-logically*" eclipsed in what is known, geographically speaking, as Europe. Indeed, I believe that such a "*movement*" away from all onto-theologically based "*enframing*" of "*~~Being~~*", a "*movement*" which Heidegger would notably term "*Stepping outside*" ("*Schritt zurück* ") of the domain of "*metaphysics*" (as "*Onto-Theology*") in such crucial later texts as "Identity and Difference"[46], a "*movement* " that is described as the "*unconcealing-sheltering moving away*" *("der entbergende-bergende Austrag")*[47] and underpins the destiny of "*~~Being~~*" as "*difference*" is precisely what later Heidegger refers to as "*Death*". A silent "*movement*", that is, whose unprecedented "*be-speaking*" Heidegger (an influential reader of Hölderlin) entrusts "*Dichtung*" with for a simple reason. One which modern "*metaphysics*" has acknowledged ever since Hegel's decisive "Lectures on Art" were delivered. To wit, (echoing Otto Poggeler's chief thesis in his seminal study of Paul Celan's "*poetry*") only the non-idealisable "*concreteness*" of "*Dichtung*" could ever purport to relativise, that is to say, "*exceeed*" the "*oneness*" of the onto-theological "*one*" and the ultimate "*ground*" of all "*memsis*" as the imitation of an established suprasensuous "*ideal*". Freed from the ontological constraints of "*mimesis*" as "*routine subsumption*" to an "*ideal*", such a new

45. Theodor Wiesgrund Adorno, "Jargon der Eigenlichkeit", Surkamp, 1988.
46. "Identität Und Differenz", Verlag Günther Neske, 1999.
47. Ibid, p.57.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

"I will describe it to you. It is an object that embodies an *anamorphosis*. I assume many of you know what that is. It is any kind of construction that is made in such a way that by means of an optical transposition a certain form that was not *visible* at first sight transforms itself into a *readable image*. The pleasure is found in seeing its emergence from an *indicipherable form* "[43] (Jacques Lacan)

As mentioned above, Heidegger's questioning of the "*meaning of Being*" (whose close entwinement with his reflections on the ontological role of "*art* " has been briefly discussed herein) can indeed help us better assume the finitude of our historically contingent "~~*Being*~~". Heidegger's progressively radicalised reflections on the "*openly abyssal ground-ing*" (in both senses of this English term) of our collective existence in the *"Ab-ground*" of "~~*Being*~~*'s"* dispensation can also be of equally great value in better assuming its trans-historially "*abyssal immanence*". Even more significant is, perhaps, the oft neglected fact that Heidegger's formulation of the "*European discovery*" of the ultimate "*groundlessness*" of "~~*Being*~~" (as the *"Abground* " of its "*groundlessness*") has the obvious merit of facilitating our comprehension of the *"paradoxical"* nature of the unprecedented *" freedom*" (from all ontologically restrictive *''definition*") which underpins the emergence of the *"modern world "*. The "*paradox*" here concerns the postwar Heidgger's interpretation of "*modernity*" as the "*historially*" uncircumventable dispensation of the "*groundlessness*" ("*Bödenlosigkeit*") which constitutes "*Being's Destiny*" in the "*modern*" era. A "*Nihlistic Destiny*" whose demarcating "*border-line*", as Heidegger memorably underscored it in his 1955 letter to Ernst Jünger[44], shall not have had a "*beyond* " in the concrete, that is to say, eminently "*metaphysical*" sense of the term. For, as Heidegger emphasises in the same text, the future task of all thought is not the "*overcoming*" ("*Überwindung* ") of "*metaphysics*" by going beyond its "*boundaries*" but, rather, the "*freeing*" ("*Verwindung*") of that which it has thus far "*systematically*" confined within the limits of its "*contingent* " conceptual "*realm*". In other words, the *"Ab-ground*" of "~~*Being*~~" as the " *free*" and hitherto *"eclipsed essence of nihilism*".

It goes without saying such an interpretation of "*modernity*" as the "*dispensation*" of the "*nihilistic groundlessness"* of the *"Ab-ground"* of *"~~Being~~"* is seductive and yet fatefully fraught with all manner of hermeneutic ambiguity. Not the least of which revolves around Heidgger's own disastrous rejection of all "*groundless Western modernity*" in 1930s. That is to say, in the context of his indisputably and frighteningly enthusiastic (!) promotion of the "*revolutionary*" and "*conservative"* agenda of the National-

43. "The Ethics of Psychoanalysis", Jacques Lacan , p.135, 1992, Norton & Company Inc.
44. GA 9, pp.385-426, 1977.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

original "*ground*" of all that is. That is to say, the "*free ground*" of all that can be "*named*" as such in "*Being's*" constitutive "*Open*". As such, Heidegger had to underline the radical finitude of all "*phusis*" beyond its restrictive "*en-framing*" through "*techne*".

Relativising the strange "*self-enframing*" of all "*phusis*" through "*techne*" required, in Heidegger's later perspective, the demonstration of its radical "*difference*" and irreducibility. This could only be done by underscoring its "*absolute finitude*", that is to say, its fragile "*mortality*". Heidegger's later view of the ontological function of the work of art therefore presupposed no less than the latter's radical break with the ancient principle of "*mimesis*" which had underpinned the Platonico-metaphysical conception of "*art*" and, specially, "*poetry*". A break, that is, in favour of a conception of "*Dichtung*" as the mortal and fragile "*Ab-ground*" of the "*Open*" of "*Being*".

A metaphysically un-thinkable "*Ab-ground*" wherein "*Being*" would be no more or less than the "*name*" of that which lets all entities to be "*named*" and come into presence in its "*Open*". As such, for later Heidegger, "*art*" as "*Dichtung*" would "*name*" the mystery of the "*mortally*" differentiated "*naming*" of the "*same*" beyond the "*technically reproducible sameness*" of its deceptively self-present and self-sufficient "*form*". This is indeed how postwar Heidegger "*re-turned*", to use Holderlin's terms, to the "*proximity*" of the "*source*", that is to say, the "*Ab-ground*" whence all "*worlding*" and all formation as such had "*originated*". In other words, "*Death* as the "*Ab-ground*" of the language of all tradition ("*Über-lieferung*")[41] whose "*mystery*" (the "*abyssal ground*" of "~~*Being*~~" as "*Death*" and "*Suffering*") is indeed irreducible to the "*enframing sameness*" of the "*same*". One (the "*One*" in "*truth*") that may be "*re-presented*" and technically mastered. Or, "*simply imitated*".

Conclusion

Beyond "*Mimesis*": On the Future of all "*Art*" as an "*Open Wound*"

"*World* to be Stuttered by Heart
in which
I shall have been a guest, a *name*
sweated down from the wall
a *wound* licks up ("*an der eine Wund hochleckt*") "[42] (Paul Celan)

41. The German term signifies, literally, "carrying over to" as the chief function of all "tradition".
42. "Die nachzustotternde Welt", Paul Celan, tr. by Michael Hamburger in " Selected Poems", Penguin Books, p.332, 1995.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

the explicit and absolutely crucial contention that *"death belongs to the essence of man's existence, an essence that is dispensed through that of Beings"*[36].Given that, as Heidegger argues in the same lecture, "*world"* and"*En-framing*" (which is a self-persecutorily restrictive manner of the opening of the "*Open*") are the "*same*"without being identically equal, the irreducibility of "*world*" to "*En-framing*" *("Gestell"),* that is to say, the "*essential*" relevance of all other possible "*worldings*" of "*world*" must assume their "*safeguarding conservation*" and "*sheltering*" elsewhere than in their "*persecutory set up*" through "*En-framing*" as such. This irreducibly self-enclosed"*reserve*", no mere "*standing reserve*", is no longer "*earth"* (on which Heidegger once purported to "*posit* " the historical "*world* " of a rabidly nationalistic Germany in an absolutising manner in the 1930s) but "*Death"* . Indeed, as Heidegger asserts, *"Death is the Hearth of Being in the Poem of the World" ("Der Tod is das Gebirg des Seyns im Gedicht der Welt".)* [37]

I have chosen to translate the German term "*Gebirg*" as "*Hearth*" rather than "*Mountain*" in order to highlight the fact that, in formulating the relationship between "*Being*" and "*Death*" in such a manner, Heidegger wishes to emphasise the essentially "*grounding*" character of the latter. Contrary to some of the recent and untenably hostile readings of his references to the "*negation*" of the ontological essence of "*Death*" that underpinned the "*inconspicuous liquidation*" [38] of the victims of Nazi extermination camps, I would contend that Heidegger's chief purpose in underscoring the ontological primacy of "*Death"* is no less than marking its absolute, metaphysically unthought and un-thinkable "*difference*" with all that is "*set up"*or "*En-framed*" (*"Gestellen")* in the realm of "*techne*". To be sure, modern technology may be used to deny access to the essence of "*Death*" but, in its protected and protective "*essence*", the latter can not be manufactured, that is to say, "*imitated* ". Even if, as Otto Poggeler has[39]suggested in his suggestively "*Heideggerian*" and yet contestable reading of Paul Celan's poetry[40], the result of such a reproductive "*setting up*" and "*imitation*" of "*Death*" may even be regarded, albeit frivolously, as "*art* " in the age of modern technology. Thus, postwar Heidegger abandoned all "*art*" (no matter how supposedly "*great*" or "*evocative*" of a people's historical destiny) in favour of what he had "*originally*" termed "*poetry*" ("*Dichtung*") in OWA. He did so in order to highlight the radically "*free*" character of "*Dichtung*" as the

36. ibid
37. ibid
38. Heidegger's German expression (which I have translated) is :"unauffällig liquidiert" (GA 79, p.56)
39. Otto Poggeler has discussed the ontological Paul Celan's poetry in different publications. Notable among these are the text "Ach! Die Kunst" which appeared in "Über Paul Celan" (edited by D.Meinicke) in 1962 as well as the study, " Spur des Wortes. Zur Lyrik Paul Celans", Auber, Berlin, 1986.
40. See Denis Thouard's informative article, "Une Lecture Appliquée :Gadamer Lecteur de Celan » which appeared in the September 1997 issue of the electronique French review, "Texto".

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

entities in the unconcealment of "*Being*" (" *'Stellen' mussen wir im Sinne von phusis denken*"[32]). Thus, "*setting up*" here does not refer to some forceful "*positing*" of a rigid " *frame*" in the systematic manner characteristic of the subject of modern "*metaphysics*" *("dann kann 'Fest' im Feststellen niemals den Sinn von starr, unbeweglich und sicher haben").*[33]

This means, obviously enough, that the immense complexity of the *"Abground"* (to which the original 1931 notes for the lecture had referred in a positive manner) must surely have been subsequently taken into consideration and problematised by Heidegger between 1931 and 1935. Indeed, I believe this point can be easily corroborated by all serious Heidegger "*scholarship*" and has been suggestively underscored by such careful readers of Heidegger as Jacques Derrida, *"Art"* can thus not merely "*posit"* ("*setzen*", "*feststellen*") a *"world"* in the *"abyssal ground"* of all *"Being"* and history. Secondly, in his above-mentioned and controversial 1949 Bremen Lecture, "The Danger", Heidegger identifies the "*worlding*" of "*world"* with the famous"*Fourfold"* of "*mortals*", the "*gods*", *"heaven*" and "*earth"*.

Here, of course, "*world"* and "*earth*" are no longer polemically related.Rather, "*world*" protects ("*Hütten*") the "*Truth*" ("*die Wahr"*) of *"earth"* in so much as its protecting is the *"essence*" of *"Truth*" and, as Heidegger explicitly underscores, *"world is the truth of the essence of Being*" (" *Die Welt is die Wahrheit des Wesens des Seins*")[34]. In such writings of the postwar period as "The Danger", the notion of "*Stellen" ("Setting")* has indeed undergone a major change to which Heidegger himself refers in the appendix to OWA included in the GA 5 dating from 1977. Whilst Heidegger argues, unsurprisingly enough, that the earlier use of this concept in OWA must be thought of in terms of the later developments of the famous "*Enframing" ("Gestell"),* I would contend that, as with the notion of "*Ab-ground*", Heidegger only came to problematise and render more complex his use of the concept in his later thought so that he could write:

"What would the word thesis mean when we think it in the Greek manner? *Thesis* means "*setting up*" ("*stellen*") and positing. Such a "*setting up*" springs from *phusis* in such a way that it is determined by the same *phusis* and within its very domain. What this means is that within *phusis* a certain *thesis*-like character is concealed."[35]

In short, neither the *"Open*" of *"art "*ordained by the "*world*" nor the *"setting forth of earth "* therein were as simple as Heidegger had made them appear in OWA. Moreover, in "The Danger", Heidegger makes

32. GA 9, p.70-71, Vittorio Klostermann, 1977.
33. ibid
34. GA 79, pp.47-67, Vittorio Klostermann, 1994.
35. ibid

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Heidegger's conception of "*art*" in the context of his later thought. A change which, in turn, can itself be attributed to Heidegger's equally transformed conceeption of the "*ground*" of "*art*". That is to say the "*abyssal ground*" of "~~*Being*~~". Or, as Heidegger had "*openly*" termed it in CTP, its "*Abground*" ("*Ab-grund*").

Indeed, it's the "*Ab-ground*" of "~~*Being*~~" that was "*the sphere upon which*", as Heidegger pointed out in OWA, thinking "*had touched* " without "*explaining*" it. In this respect, it is also interesting to note that the term "*Ab-grund* " had been used in the original notes from 1931 on whose basis, as mentioned above, Heidegger later crafted and delivered the OWA in 1935. Therein, Heidegger had noted that:" in as much as work thus sets forth the earth in itself, it sets itself up therein as its self-enclosing ground upon which it emerges and agitates itself ("*auf dem es aufruhrt*"), a ground that, given that it essentially and always encloses itself is an *Ab-ground* " [29]

The seemingly positive and routine reference to the "*Ab-ground*" of the "*Open*" (that of "~~*Being*~~") is further problematised in the text of OWA published in GA 5 of Heidegger's writings where it is underscored that: "The true essence of a matter of thought ("*Sache*") is determined from out of its true being, that is to say, from the truth of present entities ("*jeweiliegen Seienden*"). Yet, we do not seek the *truth of the essence* but the *essence of truth*. A remarkable complication thus manifests itself. Is it really remarkable or is it only the high point of an empty play with concepts or is it an *Ab-ground* ? "[30]

It goes without saying that, in making such textual referencces, my aim here is not that of undertaking a philological study of the genesis of OWA, as laudable and necessary an enterprise as it might be. Nevertheless, I am inclined to think that Heidegger's irritating, controversial and oft damaging habit of "*re-working*" (if not downright tampering with !) the texts of his lectures[31] in the light of subsequent developments of his thought is not wholly irrelevant to the apparent problematisation of the above references to the "*Abground*" (as the "*Origin*" of the "*Open*" of all "*art*) in the above-mentiond texts. This is so, I believe, for at least two distinct philosophical reasons. First, as Heidegger makes clear in his appendix to OWA, the profound meaning of the "*setting forth of the earth*" ("*Stellen*") as well as the "*setting up of a world in the Open*" by "*art*" in OWA is that of the Greek notion of *"υεσις*" or "*phusis*" as the unhindered "*letting be*" of all

29. See footnote 26 for more precise bibliographical references to the text of notes from 1931 used for this quotation. The relevant page number for the above quote is 28.
30. GA 9, p.37.
31. The 1953 controversy over Heidegger's retention of his 1935 references to the " greatness of the truth of the national socialist movement" (which involved Christian Lewalter and the young Jurgen Habermas) is perhaps the most well publicised instance of not entirely "re-working" an earlier text by Heidegger (!)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

people once unfolded. To borrow Nietzsche's influential terminology (which Heidegger also employs in "Being and Time" [27]), the ontological function of "*world*" in OWA is that of "*founding*" the "*Open*" of a people's "*monumental history*"[28] in the context of the " *poetic rift"* which its " *Great Art "* works against the *"earth*" wherein the same people is *"rooted*". An "*art*" whose *"greatness*" lies in its furnishing the self-manifestation of precisely such an historical *"world"* (of an entire people) with the "*Open*" in which the latter may be instituted. Indeed, the "*Open*" of all "*Great Art*" is a space within which entities manifest themselves as no *"mere collection of the countable and the uncountable, familiar and unfamiliar things that are just there*".

Yet, the "*greatness*" of all *"Great Art "* does not at all derive from arbitrarily imposed "*ideo-logical*" prescriptions on how entities must be "*represented"* (in its "*Open*") since its "*worlding*" is summoned to found, poetically that is, the "*Open*" of the "*dispensation*" of a people's history and not merely restrict access to the devalued sensuous in accordance with the "*ideo-logiccal"* strictures of a Platonic "*Idea" (ειδος).* As far as OWA is concerned, the " *work of art*" is thus the "*Open*" of history wherein a trace of its unfolding as the "*dispensation*" of the "*unconcealment*" of "*Being"* is "*conserved*". Yet, as Heidegger himself points out in OWA, "*in referring to this self-establishing of openness in the Open, thinking touches on a sphere that can not yet be explained here.*" What could this "*sphere"* consist of ? Before attempting to answer this question, an important development that marks most of Heidegger's postwar writings must be underscored. To wit, that all "*thoughtful resistance*" to the "*technical for-closure*" of the horizon of *"~~Being~~"*, in other words, all attempt at the latter's "*safeguarding conservation*" would acquire meaning only through the realisation that the "*openness*" of "*~~Being~~*" is "*no-thing*" other than the"*sheltering*" ("*bergen*") of its *"concealed" ("verbogene")* essence. In other words, to borrow Heidegger's own terminology in OWA, in the postwar period Heidegger came to view the "*irreducible openness*" of "*World"* as its very "*concealing-sheltering*" by"*Earth"*.

To be sure, Heidegger had never previously thought of these as two merely dialectical opposites in OWA. Nevertheless, he had spoken of their primordial "*strife*" ("*streit*") as the "*setting into work*" of "*Truth*" in the work of *"art"*. In his postwar writings, however, "*world"* and "*earth*" are no longer defined as the intertwined poles of a primordially "*conflictual* " rapport. I would argue that this reflects a change of the ontological signification of the notion of "*world*" and can be attributed to a transformation to the

27. The reference to Nietzsche's "efficient and unambiguous" outlining of the essential "Uses and Abuses of History for Life" can be found in section 75 of " Being and Time".

28. "Die monumentalisch-antiquarische Historie ist als notwendige Kritik der "Gegenwart " " (ibid, p.397)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

in shaping Heidegger's later thought, it is hardly surprising that such eminent commentators as Hans Georg Gadamer have underscored the continuity of the said lecture with such earlier writings of Heidegger as "Being and Time" as well as his postwar writings, particularly those in which the celebrated and yet misleading notion of " The Fourfold" ("Das Geviert")[22] is drawn upon. Not so frequently analysed, on the other hand, is the curious transformation of the ontological role of the notion of *"world "* in Heidegger's thought from 1931 onwards. That is to say, from that *"blissful year for work "* [23] in which Heidegger first undertook a meditation on the ontological significance of art.

In the "Origin of the Work of Art" (OWA, 1935)[24], "*world*" is tasked with "*setting forth into the Open of the self-enclosedness of the earth*" in the context of an ontological relationship which Heidegger terms "*strife*" ("*streit")* between "*world*" and "*earth*". This *"strife*" enables the "*truth*" of all history (not in the sense of a mere succession of recorded events) to "*be-speak*" its "*dispensation*"[25] through the *"rift*" ("*Riss*") which, as Heidegger puts it, "*carries the opponents into the source of their unity by virtue of their common ground "*[26] through the "*creation of the work of art "*, that is, in the latter's "*Open*". The "*Open*" in question here that is also that of "*Being*". In as much as the "*Open*" is indeed "*Being*" wherein the latter sets its "*truth*" (as "*unconcealmen*t") in to work ("*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit "*), all art- so argues Heidegger- *"as letting happen of the advent of the truth of what is is, as such, essentially, poetry "*.

Heidegger further underscores the fact that "*poetry*" is " *the Open which brings entities to shin and ring out"*. In so doing, the work *"sets up a world"* in which *"those decisions of our history that relate to our very being are made, are taken up and abandoned by us, go unrecognised and are rediscovered by new inquiry, there the world worlds.*" In short, in the "*worlding*" of "*world*" (of which the work of art is a prominent instance), the "*ordaining-assembling*" wrought by *"world "* institutes the space of all "*history*" in the most "*primordial sense*". Indeed, I believe that it is not all accidental that Heidegger should refer (in OWA) to such celebrated "*historical"* symbols of Greek and German cultures as the ancient Temple of Paestum or the remarkable Bamberg cathedral. For the "*art*" that underpinned the creation of such "*monuments*" of what is commonly regarded as "*art history*" is the "*Open*" within which the historical "*world "* of an entire

22. This topic is extensively treated in Jean François Mattéi's seminal study, « Heidegger, Hölderlin. Le Quadriparti", Presses Universitaires de France ("Collection Epiméthée »), Paris, 2001. Even though I have not yet read this indispensable study of Heidegger's relationship to Hölderlin's poetry and Aristotle's famous "quadrupling" of "Being", I have the impression that Mattei is more concerned with the "Fourfold" (as the key to Heidegger's thought) rather than its "abyssal grounding".
23. The expression is Heidegger's own and used in a letter to Elisabeth Blochmann in December 1935.
24. "Off the Beaten Track", Cambridge University Press, 2002.
25. ibid
26. "Dispensation" here translates the key Heideggerian notion of "Geshick des Seins".

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

For despite the irksome theologico-messianic overtones that Heidegger's oft oblique references to the "*coming*" of an unknown "*future destiny* " may indeed produce, one could argue that Heidegger's thought, to borrow another celebrated formulation of Jacques Derrida's, could still provide us with an effective tool in highlighting the absolute "*impossibility*" of the restrictive programming and the routine "*enframing*" of the "*im-possible*". The "*im-possible*" here being the "*coming*" ("*arrivance*")- as Derrida has famously argued[19], of our "*radically finite future*" as mortals. Mortals who shall have "*gone by free*" to "*die*" beyond all (in strictly Platonico-metaphysical terms) "*ideo-logical* " determinations of the "*immanent*" mystery of "*Death*". Thus, Heidegger's philosophical questioning can help us, today more than ever perhaps, resist all manner of restrictive and oft "*deadly*" determination of "*life*" and "*Death*" in the "*future*". And given that, as Heidegger himself once famously put it, there is no "*Heideggerian philosophy*", radicalising Heidegger's philosophical questioning (against Heidegger's avowed intentions and beyond the politically "*disastrous*" historical context of its elaboration) shall have been the only "*destiny*" that future critical appropriations of Heidegger's thought shall have presaged for our troubled world.

A *"mortally finite*" world where we shall have to live, to borrow Nietzsche's celebrated expression, as "*artists*" who shall resist all manner of "*decadent*" denial as well as "*superstitiously ideo-logical* " restriction of the "*open mystery*" of its radical "*finitude*". Put in more overtly "*Heideggerian*" terms, one could say that Heidegger's questioning could help us better learn the "*art* " of living in the " *Ab-gound* " of "*Being's*" uncircumventable *"finitude*". Yet, what sort of "*art*" could this "*possibly*" be and how could it intimate at the "*abyssal groundlessness*" of man's finite "~~*Being*~~" ? That is to say, as Heidegger put its in CTP, "*Dasein's leap into the Ab-ground of Being*" ?

II. "*Art*": Be-speaking "*Death*" as the ultimate "*Ab-ground*" of "~~*Being*~~" "Our medical friend Nagel should see this painting. For no clinical probing reaches into *illness* and *suffering* as this painting does."[20]

Given the obvious conceptual significance of notion of "*world*" *"("welt")*[21] in Heidegger's influential lecture on the "Origin of the Work of Art" (OWA) as well as the importance of this undeniably key concept

19. Notably, among many other of Derrida's writings (notably, "Apories", Galilée, 1996), in the chapter entitled "Arriver aux fins de l'Etat " (pp.195-217) in « Voyous », Galilée, 2003.

20. Heidegger's remarks upon viewing Paul Klee's painting entitled "Patientin" ("The Woman Patient") reported by H.W.Petzet in "Heidegge's Association with Art" in "Encounters and Dialogues with Martin Heidegger"pp.134-5, Chicago University Press, Chicago, 1993.

21. See, for example, in "The Danger ": ' The world is the concealed mirror-play of the fourfold composed of the sky, the earth, the mortals and the gods. The world "worlds", that is to say, it assembles and ordains ' (the translation from the German original is my own), GA 79, p.46, Klostermann, 1994.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

legacy to have highlighted that *"~~Being~~"* as *"being-in-the-world-with-others"* has no ultimately restrictive *"essence"* in *" Time-Space" ("Zeit-Raum").* So much so that Heidegger later came to view the "*freedom*" of "~~*Being*~~" in "*Time-Space*"as the *"Abyssal Ground*" of "~~*Being*~~". That is to say, its *"Ab-ground "* whose "*grounding*" of "*Be-ing*" shall ultimately bring about the "*shattering "* of all self-identical stability ("*Inständigkeit "*) as Heidegger remarks in his famous collection of notes from the period ranging from 1936 to 1938 entitled "Contributions to Philosophy"[17] (referred to henceforth as CTP). In the CTP section which immediately succeeds the one devoted to the discussion of the"*Ab-ground*" as the "*Truth*" of "*Time-Space*", Heidegger embarks on a discussion of "*Sheltering*" ("*Bergen*") and the "*Essential Sheltering of Truth as Sheltering*".

Interestingly enough, "*Truth as Sheltering*" in the *"Abssyal Ground "* of "*Be-ing*", that is to say, its *"Ab-ground "* is precisely what Heidegger regards (in CTP sections 277-78) as the "Origin of the Work Art". An "*origin*" which *"metaphysics*", according to Heidegger, has been unable to think since it is indeed *"destined"* to "*forget*" its own "*abysal grounding*" therein. Or, as Heidegger would put in his famous 1949 Bremen Lecture,"The Danger", *"metaphysics*" was bound to "*persecute*" and "*up-set*" its own "*origin*", that is to say, radically *" free ground "* through the latter's restrictive and persecutory *"En-framing*" (*"Ge-stellen").* An *"En-framing"* which, as Heidegger insists, is not external to *"Being*" and, indeed, remains coextensive with the latter's "*dispensation*" as the history of "*Western European Metaphysics*". Notwithstanding the appearance of "*groundless mysticism "* and "*ruinous irrationalism"* with which it has had to reckon in the context of its wider reception[18], a most liberating apect of Heidegger's thought, I would argue, consists of its intriguing emphasis on the character of "*Truth*" as the "*Sheltering*" of that which must remain, "*openly*" and essentially, "*concealed "* and "*guarded* " for an unmasterably finite future.

17. "Contributions to Philosophy (From Enowning)" translated by Parvis Emad and Kenneth Maly, Indiana University Press, 1989. For the purposes of my analyses, I have drawn upon the original German version published as "Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)" Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt Am Main, 1989. I should note that I have prefered to work on the original German version for several reasons. Chief among which, as Thomas Sheehan has aptly noted, is the highly questionable English translation of "Ereignis" as "Enowning" (see "A Paradigm Shift in Heidegger Research", Thomas Sheehan, Stanford University, "Continental Philosophy Review", XXXII, 2(2001), 1-20) which, as Sheehan underscores, may mislead the English reader of the text into thinking that Heidegger has found a new master concept which eclipses the "truth" of "~~Being's~~" radical finitude in the openness of the "Da" ("No there there" as Sheehan ironically points out). Moreover, my own effort at highlighting the continuity as well as the evolution of Heidegger's conceptual vocabulary with regard to his post-1945 thinking (notably in "Die Gefahr", GA 79, pp.47-67) presupposes the use of the crucial and oft inadequately translated German texts. I should also like to express my gratitude to Mr Saeed Hanai Kashani for his kind assistance in providing access to the German texts (of GA 65) during my stay in Tehran in January 2009.

18. Heidegger himself thus ironises on the reception of his thought of "Being" in "Zur Sache des Denkens", p.79, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

A "*future*" that Heidegger regarded, needless to say, as both defining of the "*present*" and decisive in shaping its "*be-coming*".

A " *future*" whose unmasterably finite *"essence-definition"* shall have let it "*be-come*" more than a mere "*reproduction*" of the *"past"*. Even if, as Heidegger oft pointed out, it shall have been the inevitable "*appropriation*" of the "*past*" understood as a set of specific and "*openly contingent "*, that is to say, *"finite"* historical "*possibilities*".

In short, Heidegger's philosophical questioning could contribute to thinking the " *future*" of our "*post-metaphysical"* and "*multicultural"* world in as much as it addresses the question of the " *future destiny "* of our collective existence as the *"possible appropriation*" of our *"past"*. A *"past"* whose neglect and loss as an "*open* " set of " *possibilities*"- as Heidegger points out in some of his decisive and controversial postwar writings[15]-constitutes the supreme "*danger" ("Die Gefahr")* in our increasingly technologised, " *fundamentalist*" and inherently unstable world. To highlight the philosophical importance of this point, one may playfully draw upon the English conditional future perfect tense and subvert its *"Onto-Theological"* linguistic underpinnings by stating that (as far as Heidegger is concerned) the *"past"* shall be more than the mere "*bygone*" of yesterday since it shall have "*gone by*" its constitutive "*appropriations "* (*"Widerholungen")* as an infinitely non-self-identical or, as Jacques Derrida put it, "*iterable*" set of radically finite "*possibilities*". *"Simply"* stated, the "*past"* is thus nothing *("no-thing")* other than "~~*Being*~~" as a set of "*open possibilities*" that can be "*repeatedly re-lived* " as its own non-identical, finite and "*unique appropriations "* in "*Time-Space*".

Yet, one might still ask, "*what*" could the *"openness*" of "~~*Being*~~" as such "*possibly*" mean to us? Even if such an "*openness*" pertains to the "*past* " in all its supposedly "*open*" glory? To begin with, it means that "~~*Being*~~" shall always have constituted the radically "*open*" horizon of man's *"finite"* existence understood as "*possibility*".

But, more importantly for the observer of the contemporary world's alarmingly "*fundamentalist be-coming*", it also means, that is to say, "*promises*" that the *"radical finitude"* of the horizon of "~~*Being*~~*'s*" historical "*dispensation*" shall have "*resisted "* all its "*absolute*" and restrictive definitions. For "~~*Being*~~" as the "*appropriation*" of the "*past*" (in the former's "*Open*") shall have been "*no-thing*" other than what Heidegger notably terms "*freedom*"[16]. Indeed it is no minor achievement of Heidegger's philosophical

15. Martin Heidegger, "Die Gefahr", GA 79, p.47-67, Vittorio Klostermann, 1994.
16. Notably in "Being and Time"

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

of the term) in the "*abyssal groundlessness*" of its inscrutable "*Ab-ground* "?

The Main Thesis

I. On The "*Ab-ground* " of "~~*Being*~~"

As Heidegger points out in some of his crucial post-1945 writings[12], "*safeguarding*" the "*truth*" of "~~*Being*~~", that is to say, assuming the radical *"finitude"* of man's existence (as a set of specific historical "*possibilities*") can no longer be a matter of "*preserving*" some " *mythologised* " historical "*origin*" in our technologised and "*postmetaphysical*" world. That is to say, a world that has proved itself so "*efficient"* in realising what once seemed like the stuff of the wild fantasies of an isolated visionary that it now naively rejects all "*enlightening*" reference to its obvious "*operational* " dependence on a few basic "*metaphysical* " concepts. A world wherein the triumph of "*modern*" technology shall have made such a Faustian "*provocation*" *("herausforderung")* of "*nature*" as genetic cloning a very "*real possibility*". A world. moreover, in which the definition of the most self-identically "*rational*" of all "*animals*" ("*man*") may, at least theoretically, be so "*reprogrammed*" or, as Heidegger would say, "*up-set*" *("nach-stellen")*[13] as to exclude (if not entirely repress) the unnarratable "*singularity*" of such erstwhile "*unique*" human experiences as "*Birth*"or "*Death*". A world in which, as Michel Foucault once poignantly underscored[14], the historical "*contingence*" of the ontological figure of "*man*" as the occupant of the "*throne*" of the "*modern subject-principle*" has "*be-come*" indisputably and irreversibly clear. In such a world, one can indeed convincingly argue that the chief merit of Heidegger's philosophical questioning lies in its thinking the "*past*" as a set of " *open possibilities*" whose "*safeguarding*" must be understood as a "*manner*" of "*being in*", that is to say, "*relating to*" a specific historical "*world* "in the "*light*" of its ever unknown " *future*".

---

12. Notably, "Die Gefahr" ("The Danger") in GA 79, pp.47-67. The said volume shall be translated into English by Professor Andrew Mitchell of Emory University. Notwithstanding this official translation project-assignment, I have undertaken an independent English translation of the above- mentioned lecture for my own philosophical purposes as what Heidegger might have called a "thinker"of the "metaphysical underpinnings" of all contemporary " fundamentalisms ".

13. The English translation of "Nach-Stellen" as "Up-Setting" is my own. As is known, this concept was first elaborated in Heidegger's hugely controversial Bremen lecture, "Die Gefahr" ('The Danger") in which the complex entwinement of Being and the essence of modern technology was extensively analysed. Despite Heidegger's controversial and oft misinterpreted remarks on the shocking impersonality of the experience of death in Nazi extermination camps, this lecture is most signficant since its emphasis on the entwinement of Being and the essence of modern technology squarely contradicts and, indeed, invalidates all manner of "reductively anti-modernist " reading of Heidegger's interpretation of the phenomenon of modern technology. The lecture belongs to the series entitled "Einblick in Was Das ist" and can be found in GA 79, pp.47-67,Vittorio Klostermann, 1994.

14. Michel Foucault, "Entretien avec Roger Pol Droit", juin 1975, republished in « Le Point », 01/07/04- No.1659, p.82.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

of that which *"has been"* suits only those who doggedly refuse to grasp that what they wish to *"preserve"* shall have inevitably *"be-come"*. That is to say, it shall prove to have been, as Paul Valery unforgettably formulated it,*"mortal"* and thereby lacking a sempiternal *"essence"* that could *"justify"* its *"preservation"*. An *"essence"* which, in the language of Heidegger's questioning, might underpin it as its identically self-present *"Onto-Theological ground "*. Be such an *"idealised"* historical *"monument"* to *"preserve"* one's history, culture, language or historically *"exceeded "* religious tradition.

Indeed, thinking the troubled *"becoming"* of our contemporary world calls for no less than the inevitable *"de-construction"*[8] of the ontological straightjacket of a metaphysical conception of *"Being"* which *"institutes"* it as the self-present *"ground"* of the *"sub-sistence"* of the *"same"* in the *"different"* . For the *"incalculable"* and irreversibly finite passage of time shall have undone, that is to say , *"de-constructed "* the *"fictitious"*[9] (and not merely fictive)*"sameness"* of the*"same"*, however well «*preserved*». Indeed, as Jacques Derrida aptly pointed out, *"de-construction is that which shall occur" ("la déconstruction est ce qui arrive »*)[10] beyond the « *ipseity* » of the « *ipse* » as well as its interdependent and invariably transcendental *"tele-logies"*.

At the *"Twilight"* of Western philosophy and of all other derivative *"ideo-logical metaphysics"*, that is to say, at the historico-ontological juncture where the radical contingence of the erstwhile *"Ground "* of all *"Being"* and history has become irreversibly clear, how can Heidegger's questioning help us *"orient"* ourselves in our world?A world to which, as Heidegger himself put it, we have been *"destined"* as *"latecomers"*? [11] That is to say, as those whose *"arrival "* (on the fragile scene of our planet's *"tragic"* history) as heirs to or dependents of a long *"Western"* tradition of thinking the *"ground"* of existence (as the absolute self-presence of the *"same"*) shall have *"ground-ed "*us (in the double and conflicting senses

8. It is worth noting that both Gerard Granel and Jacques Derrida regarded the German prefix "Ab" in such key Heideggerian conceptual constructs as "Ab-bauen" and "Ab-grund" as crucial in determining their choice of "dé-construction" as their French equivalent. According to the late Dominique Janicaud in his "Heidegger en France II, Entretiens" (Albin Michel, 2002), both Derrida and Granel seem to have coined the famous term at more or less the same moment between 1955-58 even though it seems that it was Granel's use of it in his 1955 French translation of Heidegger in "Contributions à la Question de l'Être" that preceded its later use by Derrida. In fact, Derrida refers to both of the mentioned concepts of Heidegger in his 1986 interview with the Italian review, "AlphaBeta".

9. Fictitious is not, as Jacques Lacan once observed, exactly fictive for it qualifies a reductive but perfectly coherent manner of distinguishing the latter from the "real " or the "true".

10. See, in particular, Derrida's dicussion of "telos" and "idea" in a section of "Voyous" ("Rogues") entitled, "Téléologie et architectonique » pp. 167-194, Galilée, 2003.

11. The famous and oft "mythologised" expression is Heidegger's own and notably drawn upon in "Anaximander's Saying" in "Off The Beaten Track", Cambridge University Press, 2002.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

frustrating the reader of this text, one could also ask: What is the "*essence*" of all "*conservation as safeguarding*"? In what way could "*safeguarding conservation*" be viewed as a "*different*" manner of "*being*" with that which "*has been*"? That which, as Heidegger famously formulated it, is "*dispensed" ("geschickte")* to us as history and culture in the "*West* "and the "*East*". To us, that is, as the "*West*" and the "*East*" within the framework of the "*metaphysical*" history of the "*West*". Indeed, is it not high time to ask whether rigourous thinking on the profound sense of all "*conservation*" may have finally come to "*be-speak*" and "*safeguard*" more than a merely "*conservative*" intellectual concern? Doubtless, the enduring spiritual "*Crisis of the West* " and the oft misunderstood cultural "*Decline of the East* " mean, among other "*things*", that questions such as these shall no longer admit of "*simple*", that is to say, "*simply dogmatic*" answers. Equally clear is the fact that their serious pursuit, as some of the contributors to this volume may perhaps concede, remains "*simply*" indispensable to thinking the planetary "*future*" of all philosophy.

Today, however, it is "*simply*" a matter of sheer intellectual honesty to acknowledge that the "*telos*" of all "*safeguarding conservation*" as such shall inevitably exceed, to use Heidegger's own vocabulary, the "*Onto-Theological*" understanding of "~~*Being*~~" [7] as the merely self-identical and self-present "*ground*" of all that is and may thus be (merely) "*preserved*". For in the context of our culturally confused contemporary world, who could "*simply*" remain content with merely "*preserving*" that which "*has been*"?

Who would wish to "*handle*" a mere" *has-been*" whilst deluding himself or herself into thinking that, in so doing, that which "*has been*" may be "*truly safeguarded* " ?

In a world as "*dis-oriented*" as ours, it is indeed hard not to think that aspiring to the mere "*preservation*"

French translations of Heidegger's outrageously "ideo-logised " writings and other declarations (in the said period) of their "independence" of the ideological outlook of the Nazi regime. Whilst it is true that, as Fédier himself has mentioned to the author in several conversations, the imprecise, confusing and oft abusive use of the adjective "Nazi " ironically mirrors the anti-Semitic use of the adjective "Jewish" before WWII, it is equally paradoxical and unacceptable that Fédier's own French translation of the key term, "Self-Affirmation" ("Selbst Behauptung")- contained in Heidegger's inaugural address as rector of Freiburg University- as "elle-même et envers et contre tout "should validate and, indeed, closely reflect Heidegger's inaccurate and historically discredited account of his political engagement as rector on behalf of the National-Socialist dictatorship. For there is no convincing manner of circumventing the incontrovertible evidence that (apart from being a great and original thinker whose thinking is not beyond critique), Heidegger was an active supporter of the Nazi regime from 1933 to 1934 and a "critical" one until 1945.

7. The transcription was Heidegger's own and indeed proposed in Heidegger's famous letter (published in 1955) to Ernst Jünger entitled, « Über die Linie ». The text was later included in GA 9 (pp.385-426) as "Zur Seinsfrage". Its English translation can be found in "The Question of Being" by Jean T. Wilde and William Kublack, New Haven, Conn Twayne Publishers, 1956. In a recently delivered paper at an international conference on Heidegger at Oxford University, I have argued that Heidegger's reversion to the earlier transcription of "~~Seyn~~" as "Sein" after 1956 (despite the recurrence of "~~Seyn~~" in the 1960s) is not devoid of all theoretical significance.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

" The *reserve of meaning* contained in a work of art as well as the latter's consistence betoken and validate the universal thesis of Heidegger's philosophy, namely, that an entity-whilst venturing into the *Open* of all presence-also *conceals itself. The self-containment of the work of art ensures that of an entity in general.* Thus, Heidegger's analysis of the work of art opens perspectives which anticipate and delineate the course of his later thought ".[4]

(Hans-Georg Gadamer, "Heidegger's Pathway")

"On the one hand, I wished to underscore the rootedness of the Enlightenment ("*Aufklärung*") in a type of *philosophical questioning* which *problematises*, simultaneously, our relationship to the present, our historical mode of being as well as the constitution of the self as an autonomous subject. On the other hand, I wanted to underscore the fact that the thread that attaches us in such a fashion to the Enlightenment is not that of *fidelity* to the *elements* of a *specific doctrine* but that of the *permanent reactivation of an attitude*, that is to say, a *philosophical ethos* that could be characterised as the *permanent critique of our historical being* ".[5]

(Michel Foucault, "What is Enlightenment?")

Introduction

The question is, inevitably, why Heidegger? How could the controversial German philosopher's intellectual heritage possibly bear on the *"be-coming"* of our *"post-metaphysical"* and *"multicultural "* world? A world whose advent, one might plausibly argue, presupposes no less than the irreversible *"decline"* of the very traditional cultural universe in the *"West"* whose *"conservation"* was a major concern of the *"revolutionary conservative "* that Martin Heidegger never ceased to be throughout his life. Indeed, one may ask, rather straightforwardly, *"what"* (if any *"thing"*) can Heidegger *"possibly"* help us *"conserve"* at all today? Or, as some of his rather unapologetic French commentators have suggested, of *"what "* could Heidegger help us *"safeguard the memory"*?[6] To echo Heidegger himself and perhaps risk further

4. I have drawn upon the French translation of this text by Jean Grondin, Vrin, pp.97-112, 2003.
5. Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières?» in « Dits et Ecrits », tome IV, texte no.339, Paris, Gallimard, 1994. The translation from the original French is my own.
6. The expression is François Fédier's and can be found in the lengthy and contestably apologetic introduction to his French translation of Heidegger's "political writings" produced in the notorious 1933-34 period ("Ecrits Politiques de Heidegger" Gallimard, 1995). Therein, Fédier attempts what could be considered a retrospectively apologetic reading of Heidegger by drawing upon the developments of such key later Heideggerian notions as "Commemorative Thinking"("Andenken") so as to wash the rector Heidegger's political outlook and conduct clean of any "suspicion" of radically "nationalist conservatism ". In so doing, Fédier's unavowed but painfully obvious aim is that of convincing the unsuspecting reader of his tendacious

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



"Ours is the era of the hour of the twilight "[1]
(Martin Heidegger, "Contributions to Philosophy")

"The entire essay on the "*Origin of the Work of Art* " moves, in a knowing and yet unspoken manner, on the path of the question of the *essence of Being.* The meditation thereupon, that is to say, on art is wholly and decisively determined on the basis of the *question of Being.* Art should be valued neither as a domain of cultural achievements nor as a reflection of the spirit for it belongs to the *Event* ("*Ereignis*") from which the "*meaning of Being*" (see "Being and Time") is determined. What art is amounts to a question to which no answer is given in the said essay. What may give the appearance of a response would be different manners of asking this question."[2]
"The work of art *sets forth* the *Earth* by setting forth as that which encloses itself in the *Open.* The work does not *preserve* the Earth at its mere stuff;
rather, it holds out the latter's *self-enclosedness.* In as much as the work thus sets forth the Earth, it sets itself forth in the Earth (in turn, that is) since the latter is the *self-enclosing ground* whence the work emerges. A *ground* which, since it essentially and always encloses itself, is an *Ab-ground* "[3].

1. "Unsere Stunde ist das Zeitalter des Untergangs", Martin Heidegger, « Beiträge zur Philosophie", GA 65, p.397, Vittorio Klostermann, 1989.
2. « Der Ursprung des Kunstwerkes, Zusatz » Martin Heidegger, « Holzwege », GA 9, p75, 1977.
3. "Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung", p.5-22, Duncker et Humboldt, Berlin, 1982

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Heidegger: The Promise of Art at the Twilight of Philosophy

Simon F. Oliai, Ph.D.
Researcher and Professor in Depended Institute
on European Research University in Paris

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Jauss and Iser; Reception Theory

Bahman Namvar Motlagh, Ph.D.
Academic Member of Iranian Academy of Arts

Constence School, which was inaugurated by Jauss and Iser, Had a great impact on the second half of the twentieth century's hermeneutics. Emphasizing the aesthetics of reception and the importance of the reading, this school, which has a strong bond with the literary and artistic studies, regards a special position for the reader and the audience. Constence School has proposed very innovative ideas in this regard which have attracted the attention of so many theoreticians and critics. In this article, while having a short introduction on these two theoreticians' ideas and their origin, I will try to scrutinize the relationship between this school and art. I will, additionally, discuss how theses ideas have sustained and how they have been criticized and analyzed.

Key words: Literary Hermeneutics, Aesthetics of Reception, Audience, Jauss, Iser.

Homogeny with the Artistic Work

Mahmoud KHatami, Ph.D.
Philosophy Professor, Tehran University

How can we find access to the core of an artistic work as the manifestation of the artist's presence and his work? To answer this challenging question, which has been raised in the hermeneutic discussions of art, the critics have come up with very innovative findings. This article will, while taking past and present into account, discuss some of these findings and implications.

Key words:
Hermeneutics of Art, Artistic Work, Homogeny, Empathy.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Gadamer: The Formations of Hermeneutics of Images

Cristian Lotz, Ph.D.
Assistant Professor
Department of Philosophy
Michigan State University

Gadamer's conception of "image" is of interest for a general philosophy of images and imaging in particular for the following reason: in contradistinction to most contemporary accounts of images, Gadamer does not give up the traditional horizon indicated by concepts such as "eidos" and "essence." In this paper, I will first reflect on this general notion of image and the German term "Bild," after which I will more concretely deal with the process by means of which images are constituted. I will conclude my reflections with a brief confrontation of the hermeneutic project with one of the more recent and for phenomenological theories important theories of pictures, namely, Richard Wollheim's analysis of "seeing-in." Gadamer's main idea, as I will claim and briefly elucidate, ultimately leads to a theory of images that is superior to Wollheim's account.

Key words:
Images, Hermeneutics, Pictures.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Heidegger: The "Promise" of "Art" at the "Twilight" of Philosophy

Simon Farid Oliai, Ph.D.
Researcher and Professor in Depended Institute on
European Research University in Paris

The pertinence of Martin Heidegger's decisive questioning of the "*meaning of Being"* to the manifold problems of our "*dis-oriented "* world can be best elucidated in terms of its emphasis on the latter's radical finitude. Indeed, Heidegger came to transcribe "*Being*" as "*~~Being~~*" in order to better highlight the ontological contingence of the said world. One whose ultimate ontological foundation, according to Heidegger, is "*no-thing*" other than the "*Ab-ground*" of "*~~Being~~*" understood as its "*abyssal groundlessness*". In the texts of the postwar period and, notably, in the controversial 1949 "Bremen Lecture" entitled "The Danger", Heidegger explicitly identifies the *"Abground" of "~~Being~~"* with the notion of "*Death*" conceived as the "*Hearth of Being*" ("*Das Gebirg des Seyns*"). In order to think "*Death*" in such a manner, Heidegger modified the notion of "*World* " which had played a key role in his influential lecture on "*art*" delivered in the mid 1930s. In the wake of Heidegger's own insistence on the "*identity*" of the "*Origin of the Work of Art "*and "*Truth"* as the "*Ab-ground of ~~Being~~*" we shall further argue that only an "*art*" practiced as "*Poetry"* ("*Dichtung*") could purport to break with "*mimesis*" and "*be-speak Death*" as the "*Hearth of Being*" as well as the "*Open*" of the dispensation of its "*safeguarded essence*".

Key words:
~~Being~~, Field, Open of ~~Being~~, Imitation, Poem, Death, Art

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Study of Hermeneutics in Different Areas of Understanding

Hamid Reza Ayatolahi, Ph.D.
Philosphy Professor; Allameh Tabatabaie University

Hermeneutics, generally known as interpreting and rewording a text, faces many complications. Although the theories of hermeneutics have appeared in various writings, the connections between these theories and the problems and limitations in the fields of understanding and transference of meaning, have not received much attention. In this article, the process of understanding, and many of its limitations will be examined and shown how the different hermeneutic theories were used to overcome these limitations and ambiguities. Some of these hermeneutic theories focus on the creator's limitations, some focus on the historical and cultural problems of that era, and some have focused on the reasoning of the interpreter on the nature of the work. Following, it will be demonstrated how each of the different pieces of literature, are more exposed to these hermeneutic theories. Finally, the theories of Emilio Betty will be discussed, and taking the limitations in mind we will be able to demonstrate solid and more general theories in all fields and all areas of understanding.

Key words:
Hermeneutics, Interpretation, Meaning, Understanding, Interpreter, Writing, Text.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

The Artistic Criticism of Drama and its Difference with Journalistic and Academic Criticism

Ghotbedin Sadeghi, Ph.D.
Academic Member of Art and Architecture University

Categorizing the criticism of drama into three parts as journalistic, academic, and artistic originates from Iranian tradition. It should be borne in mind that two great famous European critics, Lucian Goldman and Roland Barthes, had previously dichotomized criticism into two groups in their literary discussions. Goldman proposes genetic criticism instead of academic criticism, and Barthes in an analysis proposes academic criticism instead of interpretive criticism. In any case, our discussion about the criticism of drama entirely differs from their literary and critical discussions.

While elaborating on the practicality of artistic criticism of drama, I propose, in this research, the hypothesis that the artistic criticism of art has priority over the journalistic criticism, which is propagandist, shallow, and non-productive, and it also has priority over the academic criticism, which is neutral and detached from the social and dynamic activities of daily life. The importance and the privileged status of the artistic criticism of art truly demand a full observation of the three major integral factors of drama- the play, performance, and the audience, and all this is meant to develop the aesthetics and the artistic language of drama in the contemporary era. To achieve this goal, a critic of art must heed the three following characteristics: knowledge, understanding, and professional conscientious.

Key words:
Presupposition, Methodological Analysis, Rereading, Analysis, Hidden Concepts, Structural Analysis, Understanding, Internal Metaphor.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Walter Benjamin and the Overturn of Metaphysical Sacredness in Art

Mohammad Zaimaran, Ph.D.
Associate Professor; Massachusett University

The following article, while examining the famed article "Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" by Benjamin, will point out to the overturn of the works of art in the modern world. It will also claim that the concept of art and, in general, the experience of art have gone through radical changes. Additionally, concepts such as divine light, heavenly environment, and artistic authenticity have vanished in history, and the rituals have been replaced with political, social, and cultural experiences with regard to artistic works. I believe that the mechanical reproduction in the contemporary world has been another harsh stroke on the body of archaic traditional covenants, and it has open up new spaces for artistic experience.

Key words:
Walter Benjamin, Art, Metaphysical Sacredness.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Preface

The articles of this issue of *Pazhouheshnameh*, like the previous issues, have been presented in two sections. The Fist article is in line with the Naghdnameh of previous issue dealing with the critical school. The author of this article, while analyzing Walter Benjamins's ideas, elucidates the aftermath of the reproduction and mechanical multiplicity of artistic works in the contemporary world. The other article of this section divides the criticism of drama into three kinds. Having described the three kinds of criticism, the author of this article delineates the characteristics that a critic should possess.

The second section, Naghdnameh, will deal with the hermeneutic criticism as one of the important theories and critical approaches of art and literature. The richness and the depth of this theory have caused the appearance of other approaches and theories. It is obviously difficult to deal with such a broad concept in a single issue of limited pages. Nevertheless, it has been in perspective to present a general picture of hermeneutics , particularly the contemporary hermeneutics, in relation to the theories of art and literature. Hence, the five presented articles in Naghdnameh have been chosen accordingly in order to discuss all the three aspects of the hermeneutic criticism. Since there was a limit to publish all the articles, this theory will be discussed in later issues. Herewith, we announce that the following issues of *Pazhouheshnameh* will be devoted the discourse analysis of art, structuralism, mythological criticism of art, and orientalist criticism of art. We will welcome the articles in the named fields.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Contents

First Section:

Mohammad Zaimaran / Walter Benjamin and the Overturn of Metaphysical Sacredness in Art

Ghotbedin Sadeghi / The Artistic Criticism of Drama and its Difference with Journalistic and Academic Criticism

Second Section:

Hamid Reza Ayatolahi / Study of Hermeneutics in Different Areas of Understanding

Simon Farid Oliai / Heidegger: The “Promise” of “Art” at the “Twilight” of Philosophy

Cristian Lotz / Gadamer: The Formations of Hermeneutics of Images

Bahman Namvar Motlagh / Jauss and Iser; Reception Theory

Mahmoud Khatami / Homogeny with the Artistic Work

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar
Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Issue on Hermeneutic Criticism of Art)

Volume 3, No.1, (Serial no.: 11), Winter 2009
ISSN 1735-7896
Licence Holder: The Iranian Academy of Arts



Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh
Editor-in Chief: Manizheh Kangarani
Editorial Board: Hasan Bolkhari,
Shahram Pazouki, Parvin Partovi,
Mehdi Hosaini, Zahra Rahnavard,
Farzan Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh.

With thanks to: Mir-Hossein Moosavi
Amir Ali Nojoumian, Ali Reza Esmaeili
Ali Ameri, Akram Bakhshi

Logo Designer: Javad Pouyan
Graphic Designer: Sohrab Kalhornia
Editor: Jalil Ghasemi
Translator & Editor: Mohsen Fakhri

Address: Iranian Academy of Arts, No. 23,
Loghman-e-Adham St., Felestin St., Tehran

Tel:(+98 21) 66498692-94
Fax:(+98 21) 66951662

Web Site: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
Email: kangarani@honar.ac.ir

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

11
Winter 2009

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Hermeneutic Criticism of Art

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]