

«به نام خدا»

۱۱

زمستان ۱۳۸۷

هنر
فرهنگستان
پژوهشنامه

این شماره : نقد هرمنوتیک هنر

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

فصلنامه، سال سوم، شماره ۱

(شماره 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

مترجم و ویراستار خلاصه انگلیسی: محسن فخری

طراح نشانه و جلد: جواد پویان

مدیر هنری: سهراب کلهرنیا

ویراستار: جلیل قاسمی

مسئول هماهنگی: ونوس وحدت

لیتوگرافی: فرایند گویا

چاپخانه: شاد رنگ

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 فرزانه سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،

خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳،

فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)

تلفن: ۴-۶۶۹۸۶۹۲

نمبر: ۶۶۹۵۱۶۶۲

نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh

پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

با تشکر از: مهندس میرحسین موسوی

دکتر امیرعلی نجمیان، علیرضا اسماعیلی

علی عامری، اکرم بخشی

• پژوهشنامه 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.

• مقاله تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوتاه نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعه 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 ... 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 مؤلف، 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:

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

فهرست

۵	سرآغاز
	بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری
۷	دکتر محمد ضیمران / والتر بنیامین و واژگونیهای قداست متافیزیکی در هنر
۱۹	دکتر قطب‌الدین صادقی / نقد هنری تئاتر و تفاوت آن با نقد ژورنالیستی و نقد آکادمیک
	بخش دوم: نقدنامه
۳۰	نظریه و نقد هرمنوتیک
۴۴	دکتر حمیدرضا آیت‌اللهی / بررسی دیدگاههای هرمنوتیکی در ساحت‌های مختلف فهم
۵۸	دکتر سیمون فرید اولیایی / هایدگر: «پیمان هنر» در «شامگاه» فلسفه
۷۹	دکتر کریستین لوتز / گادامر: شکل‌گیری هرمنوتیک ایماژها
۹۳	دکتر بهمن نامور مطلق / یائوس و ایزر: نظریه دریافت
۱۱۱	دکتر محمود خاتمی / هم‌سخنی با اثر هنری



سرآغاز

مقالات این شماره از پژوهشنامه نیز همانند شماره‌های گذشته در دو بخش کلی ارائه شده است؛ نخستین مقاله در ادامه نقدنامه شماره پیشین درباره مکتب انتقادی است. نگارنده 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 متأثر به سه گونه مختلف و تشریح هر یک، ویژگیهای منتقد هنری را بیان می‌کند که این خود دیدگاه دیگری را در حوزه مطالعه و نقد هنری معرفی می‌کند.

بخش دوم یا نقدنامه این شماره به یکی از نظریه‌ها و نقدهای مهم هنر و ادبیات، یعنی نقد هرمنوتیکی اختصاص یافته که به دلیل غنای تاریخی و گستره 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 مقاله 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 ادامه رویکردهای معرفی شده نقد در ده شماره گذشته مورد توجه و استفاده 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 ارائه مقاله دعوت می‌نماییم.

پژوهشنامه

بخش اول

اصول و مبانی نقد و
پژوهش هنری

والتر بنیامین و واژگونیهای قداست متافیزیکی در هنر

دکتر محمد ضیمران

دانشیار دانشگاه ماساچوست و مدرس

دانشگاههای هنر و تربیت مدرس

mzaimaran16@hotmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۷/۱۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۹/۴

چکیده

در نوشتاری که پیش رو دارید، نگارنده ضمن بررسی مقاله معروف والتر بنیامین^۱ با عنوان «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»^۲ به وجهی واژگونی انگاره هنری در عصر جدید اشاره نموده و مدعی گردیده که مفهوم هنر و به طور کلی تجربه هنری در این دوران تحولی ژرف را پشت سر نهاده و مفاهیمی چون هاله قدسی، فضای مینوی و اصالت اثر هنری را به دست تاریخ سپرده و در برخورد با اثر هنری تجربه سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را جانشین مراسم آیینی و نیایشی کرده است. نگارنده بر این باور است که بازتولید مکانیکی در عصر جدید، ضربه تازه‌ای را بر پیکر فراداده‌های سنت دیرین وارد کرده و فصل نوینی را در قلمرو تجربه 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*

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 اریکه قدرت بی‌رقیب به زیر کشید (Freud, 1953-1964).

ضربه نخست را کوپرنیک و گالیله وارد کردند. بدین معنا که آنها با طرح آموزه 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 به عنوان 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 «ضربه نجومی» معروف شده است. بدین ترتیب، کوپرنیک ثابت کرده که کره زمین سیاره ناچیزی در میان تعداد بی‌شماری سیاره دیگر است. در واقع، ضربه کیهانی در همین یافته علمی مکتوم بود.

ضربه دوم از تحول پیشین نیز تکان دهنده‌تر بود. این ضربه را لامارک^۲ و داروین^۳ به خودشیفتگی انسان دیرین وارد کردند و گفتند اینکه انسان در زنجیره 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 ناستوار است. چارلز داروین، زیست‌شناس معاصر

زیگموند فروید^۱ در ضمن مقاله 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 دوره مدرسی انسان، مدار و محور همه کائنات شناخته شد و نیروهای متعالی در ذیل وجود او مفروض گردیدند. بدین معنا که بر پایه نظام بطلمیوسی باور به محوریت زمین

1. Sigmund Freud
2. Lamarck
3. Darwin

و همکارانش ضمن پژوهشهای میدانی و آزمایشگاهی، یادآور شدند که زیست موجودات زنده از یک خاستگاه سرچشمه می‌گیرد و نباید این خاستگاه را در گستره‌ای فراسوی حوزه طبیعی تفسیر کرد. داروین در این زمینه تأکید نمود که انسان در زنجیره زیست‌شناسی به هیچ روی، دارای وجود متمایزی نیست، بلکه موجودی در میان سایر موجودات زنده است و از مرحله تک یاخته‌ای به مرتبه کنونی تطور یافته است. به دیگر سخن، انسان شاخه‌ای کوچک از درخت تناور زیستی است. امروزه ثابت شده که یک میلیون گونه حیوان و بیش از چهارصد و بیست هزار گونه گیاهی بر روی زمین وجود دارند و هیچ‌گونه تمایزی در این زنجیره وجود ندارد. بر این اساس، تحقیقات زیستی نشان داد که انسان در این رشته زیستی دارای هیچ‌گونه امتیازی نسبت به سایر موجودات نیست. او نه موجودی برگزیده، که یکی از اشکال ناقص زیستی محسوب می‌شود.

سومین انقلاب در روانشناسی و به ویژه روانکاوی حادث گردید. در حقیقت آن «من»^۴ اندیشمندی را که دکارت معرفی کرد و یادآور شد که این «من» قادر است همه پدیده‌های هستی را مورد شک و تردید قرار دهد و سپس به یقین علمی دست یابد، در معرض چالشی بی‌سابقه قرار گرفت. در حقیقت، روانکاوی به ما آموخت که این «من» سیماچه‌ای است که انبوهی از خاطره‌ها و تجربیات تلخ و شیرین ناشی از زیست‌مایه‌های انگختاری اما سرکوب شده را پوشانده است.

4. ego

لذا این «من» دیگر خدایگانی نیست که از دیرباز بر بارگاه والای هستی تکیه زده، بلکه موجودی زندانی در تالاب تنشها، کششها و کوششهای نهادهی ناخودآگاه است. به نظر نگارنده انقلاب دیگری نیز بر پیکر این انسان و دستاوردهای هنری وی ضربه وارد نمود و برداشتهای دیرپای وی را دستخوش تزلزل کرد. این ضربه را دوربین عکاسی و سپس گونه متحرک آن یعنی سینما وارد نمود. بدین معنا که هنر عکاسی برای نخستین بار امکان تکثیر مکانیکی انبوهی از تصویرها را فراهم آورد، درست همان‌گونه که صنعت چاپ موجبات تکثیر مواد نوشتاری را فراهم کرد و از این رهگذر دگرگونی شگرفی را در فرهنگ و اندیشه باعث گردید.

والتر بنیامین، فیلسوف معاصر آلمان (۱۸۹۲-۱۹۴۰) در مقاله کوتاهی با عنوان «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» یادآور شد که فناوری بازتولید مکانیکی به‌طور کلی شیء مورد تکثیر را از منزلت اصلی خود یعنی گستره فراداده سنت دیرین رها نموده و وجود یکتای اثر هنری را دستخوش تکثیر انبوه می‌سازد و به شنونده و بیننده امکان می‌دهد تا در موقف خویش با اثر روبه‌رو شوند. بنیامین این مقاله را در سال ۱۹۳۶ منتشر نمود و در آن به انقلاب رسانه‌ای و تأثیر آن در عرصه هنر اشاره کرد. به گفته وی هنر در دوران پیش از این انقلاب دارای جایگاهی قدسی بود. بدین معنا که اثر هنری در محل خود دارای هاله‌ای قدسی بود. این هاله بر اصالت اثر نیز دلالت داشت.

اثر هنری مزبور قابل تکثیر نبود و هر جایی محسوب نمی‌شد. این هنر یگانه بود و به همین دلیل همواره مورد ستایش و تعظیم یا تعزیت قرار می‌گرفت. همین هاله قداست در اثر هنری مخاطب را به مراقبه و مکاشفه فرا می‌خواند و در چنین حال و هوایی بود که مخاطب از زمان و مکان در می‌گذشت و جمالی را در اثر ملاحظه می‌کرد که او را با نیروهای مینوی مرتبط می‌گردانید. مخاطب در برخورد با چنین آثاری از خود بی‌خود می‌شد و کرانمندی زمان خویش را فرو می‌گذاشت و به ساحت سرمدی سیر می‌کرد. برخورد با اثر هنری اغلب مستلزم 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 تجربه متفاوت قابل تبیین است. هنر اولی تجربه و سیر و سلوکی روایی به خود می‌گرفت و مخاطب با شرکت در مناسک حضور تجربه مزبور را به صورت حکایت بر دیگران روایت می‌کرد. در نگاه سنتی ماهیت زیبایی اثر هنری خود قطره‌ای از دریای بیکران مبدأ هستی یا شعاع محدودی بود از نوری که بر دیوار اثر تابیده بود. زیبایی اثر هنری به تمامی از عالم سرمدی نشئت می‌یافت و در این عالم امری عاریتی و موقت بود. به‌طور کلی، اثر هنری مخلوق عشق مینوی به حساب می‌آمد و هنرمند در درون خویش گنج پنهان هستی 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 شایسته نظر و توجه می‌شمرد و بدین لحاظ به جست‌وجوی سر‌ناپیدای آنچه رؤیت می‌کرد، می‌پرداخت. عشق سرّی و منیری در اثر هنری متبلور می‌گشت. در واقع، در اثر هنری عشق مجازی، نمودی از عشق حقیقی بود. هنرمند عشق خود به معشوق سرمدی را به واسطه خلق اثر عینیت می‌بخشید. به تعبیری، رنج و ریاضت هنرمند در آفریدن اثر متضمن پویه‌هایی در راه پاک جانی و مصفا شدن درون هنرمند بود و در به‌کارگیری صور خیال و رمزپردازی تجربه ژرف فراق و وصال مستعار می‌نمود. هر صورت خیالی که هنرمند به کار می‌گرفت، از بیرون او و نهایتاً از سرچشمه‌های متافیزیکی بر جان او می‌نشست. اما با ظهور متافیزیک مدرنیته پنج پویه عمده بر افق فرهنگ و تمدن غرب پدیدار شد؛ نخست، دانش تجربی جانشین صورتهای عقلی و عرفانی معرفت گردید. دوم، تکنولوژی مدرن در پرتو دانش تجربی هر چه بیشتر تکامل یافت. سوم، هنر در پرتو تکثیر مکانیکی انبوه از مرتبه قدسی به گستره زیباشناختی سیر نمود و سرانجام ماهیتی همگانی یافت. چهارم، ایزدان گریختند و به همین اعتبار، انسان در حوزه شناخت‌شناسی موضوعیت یافت و بحث حقیقت و معرفت در قالب دو طیف سوژه و ابژه مطرح شد و به همین دلیل، تأمل درباره نیروهای ایزدی به موضوعی علمی و تجربی تبدیل شد و علاقه به مطالعه تاریخی و روانشناختی اسطوره‌ها جانشین الهیات گردید.

پنجم، تجربه زیسته^۵ جایگاه حکمت خالده را فرا گرفت. پدیدار شدن رادیو، عکاسی، سینما و به طور کلی همه رسانه‌های همگانی کیفیات قدسی و هاله 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، هاله قداست آنها از میان رفت، چرا که برای نخستین بار رؤیت آنها در کلیه زمانها و مکانهای گوناگون امکان‌پذیر گردید. از دوران رنسانس رفته‌رفته انسانی شدن و عرفی شدن فرهنگ و هنر پرواز خدایان را سرعت بخشید تا آنکه در سده نوزدهم ظهور تکنولوژی تکثیر انبوه در قالب دوربین عکاسی ضربه‌ای کاری بر پیکر قداست متافیزیکی هنر وارد آورد و به طور کلی اصالت و یگانگی اثر هنری جای خود را به کثرت نسخه‌های بدلی داد و از این رهگذر کنش هنری از بند مفاهیم آیینی به در آمد و منشأ خلاق و نوآورانه به خود گرفت و به طور کلی هنر رسالتی اجتماعی و فرهنگی یافت.

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 وظیفه

اجتماعی - سیاسی آن داد. در ضمن با اختراع دوربین عکاسی اقتدار نقاشی به عنوان هنر باز نماینده واقعیت تا حدی دستخوش تزلزل و دگرگونی گردید. هم از این رو بود که بازنمایی و می‌مسیس^۶ در نقاشی رفته‌رفته به دست فراموشی سپرده شد. نقاشی در رقابت با عکاسی به تدریج بازنمایی واقع گرایانه را رها کرد و هنرمندانی چون پل گوگن^۷ و پل سزان^۸ پدیده بازنمایی و تجسم عینی طبیعت را منشی تازه بخشیدند.

پل سزان انقلاب شگرفی در گستره 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 فویستها، سوررئالیستها و سپس کوبیستها جملگی رهنمود سزان را آویزه 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 به خود 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 هاله 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

«مبنای اجتماعی زوال کنونی قداست متافیزیکی وابسته به دو رویداد بود و هر دو وضعیت نیز با اهمیت فزاینده توده‌ها در جامعه 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 مصور با اثری که ما با چشم غیر مسلح ملاحظه می‌کنیم، تفاوتی فاحش دارد. یگانگی و تداوم همان قدر به تصویر اخیر مربوط است، که ناپایداری و تکثیر پذیری در فرایند قبلی. سازش توده‌ها با واقعیت و انطباق واقعیت با وضع توده‌ها فرایندی پایان‌ناپذیر در گستره فکر و ادراک است» (Benjamin, 1969, p. 578).

در اینجا با مطالعه مقاله «هنر در عصر تکثیر مکانیکی» درمی‌یابیم که بنیامین ضمن نقد اجتماعی-روانی فرهنگ عامه با نظر بر تولد برشت^۹ 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 ورطه قهقرا گرفتار نیست. به نظر وی، هرگونه تلاش برای احیای تجربه دیرین، ما را به ورطه محافظه‌کاری خواهد کشاند، زیرا زیباشناسی سنتی قادر نیست به اهمیت بحران ناشی از خود بیگانگی پی برد. به باور او تجربه 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. به کارگیری اسطوره‌های نژادی و تجمعی‌های توده‌ای در نظام

نازی و نیز پرستش نشانه‌ها و سلام در برابر علائم مقدس نازی جلگی یادآور مراسم آیینی هنر در روزگار پیشین محسوب می‌شود.

به نظر بنیامین، فاشیسم خود نیز تجلی بخش تواناییهای سحرآمیز هاله قداست بود و بنیان‌گذاران نظام فاشیستی همواره می‌کوشیدند تا یک 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 تجربه قداست اثر هنری پایان بخشیده، لذا فرو بردن تجربه اصیل ناشی از برخورد با هاله قداست آثار هنری امروزه به صورت یک واقعیت تاریخی متجلی شده است.

گفتنی است که آدورنو^{۱۰} 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

معتدل میان این دو اندیشمند را برگزید. از این رو بود که گفت: «با فروپاشی هاله 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 همه ما را در صحنه 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 مقاله 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 گستره هنر ارتباطی طرد نخواهد کرد. چاپ و عکس و حلقه فیلم تجربه فرهنگی را در معرض مشاهده همگان قرار می‌دهد.

والتر بنیامین با نوگرایانی چون مالارمه^{۱۱} 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^{۱۲} را ترجیح می‌داد، زیرا والری بر این باور بود که نوآوریهای بزرگ به‌طور کلی همه 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 گستره 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 زیباشناسانه خاص خویش را دارد (تصویر ۱). او هنرمندان و نویسندگانی چون کافکا^{۱۳}، پروست^{۱۴} و بودلر^{۱۵} را می‌ستود، زیرا آنها بیشتر به جنبه‌های تمثیلی و استعاری

هنر تکیه می‌کردند و هیچ‌گاه

راه فوتوریستهای

مارتینی^{۱۶} را دنبال نکردند.

آنها به ما یادآور می‌شوند

11. Mallarme

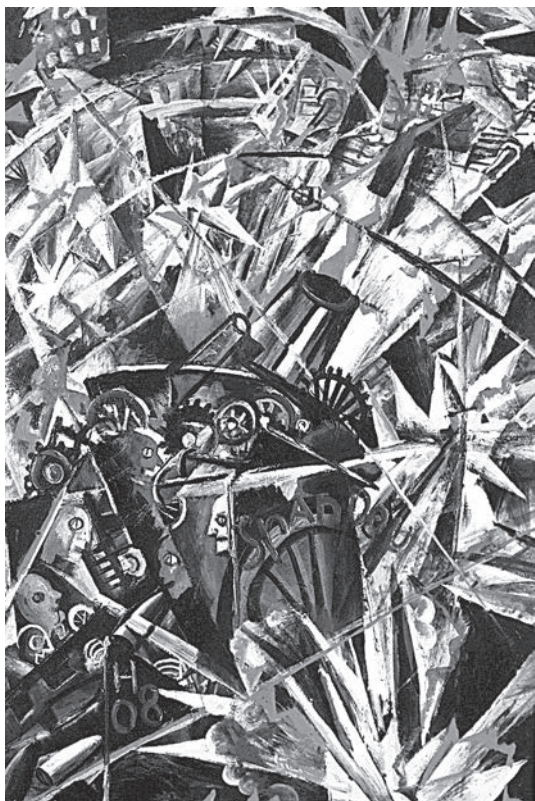
12. Paul Vallery

13. Franz Kafka

14. Marcel Proust

15. Baudelaire

16. Martineti



دیگر فیلسوف ناچار نیست از تعبیر و اصطلاحات فنی خشک 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 مجسم می‌شود. تکنولوژیهای تصویری از جمله سینما، تلویزیون و کامپیوتر فرایند آمیزش سوژه و ابژه را در برخوردی هنرمندانه فراهم می‌کند و لذا

که امروزه معنا را صرفاً در قالب استعارات، مجازها و نمادها می‌توان جست، زیرا این شگردها راه را بر فرایند پیچیده تجربه هموار می‌سازند و غیاب نااندیشیده‌ها را بر ما خاطر نشان می‌کنند.

امروزه یک دستگاه رایانه ساده شخصی با فشار چند دکمه قادر است پیچیده‌ترین و زیباترین آثار هنری را به اجرا درآورد. به هر حال، در حال حاضر سمت و سوی تکامل صنعت دیسک نوری یا دی‌وی‌دی (DVD) برای عرضه آثار هنری چه سمعی چه بصری هنوز برای ما به درستی روشن نیست. امروز، در پرتو تکثیر انبوه هنر در گستره سینما و مشتقات و ملحقات آن اثر هنری منشأ همگانی پیدا کرده و همین خود نمود تمامیت و تحقق گوهر هنر مدرن محسوب می‌شود. رهایی هنر از دستبرد تاریخ خود زمینه انسجام بیشتر هنر را فراهم آورده است، چرا که در عصر حاضر هنر و به‌طور کلی آفرینش هنری ماهیتی مردمی و متفاوت به خود گرفته و لذا دیگر از رسالت قداست‌زای هنر سنتی چیزی جز بقایای ناپایدار آن باقی نمانده است. 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 هنرمند مدرن به مدد تکنولوژی مدرن، هستی را به گونه‌ای خلاق و بی‌سابقه بازنمایی می‌کند.

در این پویه ضربه چهارم، یعنی تکثیر مکانیکی - الکترونیکی به اوج خود رسیده و می‌توان گفت در این مقطع از تاریخ، هنرمند و مخاطب در هم پرسیه‌ای فلسفی شرکت می‌جویند و گستره فلسفی را تصویر می‌کنند.

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!

می‌توان گفت مکتب فرانکفورت از عمده‌ترین فرایندهای انتقادی در نتیجه حوزهٔ علوم اجتماعی قرن بیستم به شمار می‌رود. این مکتب چهره‌های اندیشمندی چون هربرت مارکوزه، تئودور آدورنو و بالآخره 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

شکاف عمیق میان هنرمند و مخاطب از میان رفت. بنابراین، عصر نوینی آغاز گردید که در آن شیوه‌های دیرین تولید و مصرف جای خود را به گستره نوین ارتباطات داد. در این گستره صورتهای پیشین جای خود را به عصر پیوستگیها و بازخورد، بخشید. انسان امروزی در قلمرو وجد و جذبه ناشی از مناسبات ارتباطی زندگی می‌کند. لذا درک و دریافت او از زمان و مکان به کلی دگرگون شده است. واقعیت امروزه در برخورد با جهان خارج صورت نمی‌پذیرد، بلکه آن را بر صفحه تلویزیون، پرده سینما یا صفحه رایانه قابل ملاحظه می‌گردانند. در قلمرو برخورد دیداری ما با واقعیت مجازی، معنای واقعیت عینی دستخوش تحول گردیده است. به تعبیر دیگر، امروزه حاد واقعیت^{۱۷} جانشین واقعیت عینی پیشین گردیده است. حاد واقعیت وضعیت تازه‌ای برای بشر امروز به وجود آورده است. بدین معنا که حد فاصل میان واقعیت و خیال و حقیقت و مجاز از میان رفته و به طور کلی کشش و کوشش قبلی میان این دو طیف معدوم گردیده است. لذا آنچه پدیدار می‌شود، دیگر مستلزم توجیه و تبیین منطقی نمی‌تواند بود. اینها همه پیامد پدیده‌ای است که والتر بنیامین آن را در نظریه بازتولید و تکثیر انبوه مکانیکی خود به وضوح تبیین کرده بود.

17. hyperreality

- 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 Surrealist 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.

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

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۷/۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۸/۲۹

چکیده

تقسیم‌بندی نقد تئاتر به سه بخش: ژورنالیستی، آکادمیک و هنری از ماست، اما باید یادآوری کرد که پیش‌تر، دو منتقد بزرگ و بلند آوازه اروپا، لوسین گلدمن^۱ و رولان بارت^۲ 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 مقوله نقد تئاتر با مباحث آنان کاملاً متفاوت است.

در این پژوهش، فرضیه 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 زنده روز است، ویژگیهای بسیار متفاوتی دارد. اهمیت و جایگاه ویژه 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 توسعه زبان هنری تئاتر روزگار خود گام بردارد و هم در جهت توسعه اندیشه انتقادی دورانی که در آن به سر 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 تجربی، استنباط، وجدان بیدار، استعاره‌های درونی.

I. Lucian Goldman
II. Roland Barthes

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 دوباره خلاقیت‌های نمایشی دیگران است، باید گفت کلاً کار نقد تشریح عناصر مختلف اثر، توضیح رابطه متقابل آن عناصر بر یکدیگر و در نهایت توصیف تأثیری است که سرانجام آن، اثر بر مخاطب می‌گذارد و همه 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 متأثر سه شکل یا سه روش متفاوت دارد:

۱. نقد ژورنالیستی؛

۲. نقد آکادمیک؛

۳. نقد هنری.

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

نقد ژورنالیستی

یکی از راه‌های ارزنده نظم و معنا و

شور بخشیدن به فعالیت‌های نمایشی

در هر دوره‌ای نقد و اشاعه 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 جامعه مدرن

دانست که در نهایت بحرانی جدید در عقلانیت دوره خود

به وجود می‌آورد و این برخلاف رویکرد جوامع سنتی

است که در آن اساس نگرش بر پدیده‌ها را نه بر «تمایز»

سوق دادن تماشاگران برای خریدن بلیت‌های یک نمایش؛ و در بدترین حالت، جلوگیری از کامیابی تجاری آن و رویگردان کردن تماشاگران بالقوه از دیدن آن نمایش است. کار این «گزارش‌نویس» این است تا به قول رولان بارت دائماً «ترجمه» کند. او آنچه را دیده یا شنیده است، پس از افزودن احساسش، گزارش یا «ترجمه» می‌کند (Barthes, 1964, p. 255).

مهم‌ترین ویژگی او بینش کوتاه و بسته و محدود اوست. از آن بدر، گزارش او به شدت شتاب‌زده و سطحی است و بنیان مطالبش بر احساس صرف و خالص است که گهگاه با نظریاتی سطحی، پراکنده و بی‌ربط تزیین شده است. بدر از همه آنکه این گزارش‌نویس در چارچوب کلیشه‌های ریز و درشت گذشته زندگی می‌کند و از هر نوع شکل، فکر و ابتکار تازه وحشت دارد. این ویژگی کلیشه‌باوری کلاً به او هویتی سرشار از پیش‌داوری و پیش‌فرض‌های تردید ناپذیر می‌بخشد. بدیهی است با این روش او از هر اندیشه و ابداعی، تصویری 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 اندازه یک تماشاگر معمولی هم نمود نمی‌یابد.

این «شبه نقد» که دارای ماهیتی «مصرفی» و «فوری» است، زمانی تلخ‌تر و زمخت‌تر می‌شود که به دلیل خوش‌خدمتی نویسنده به این یا 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 سرشار از پیش‌داوری و تبلیغ ظاهر می‌شود. در اینجا منتقد دیگر مُبلّغی فاقد دیدگاه‌های هنری نو، پیشرفته و تحلیلهای روشمند است. او ابزاری است فاقد استقلال رأی و اندیشه. کارمندی است مؤدب و مطیع که جز اشاره مدیر یا سفارش‌دهنده، ارزشی نمی‌شناسد. بنابراین، نقد او به سود فرد یا جناح خاصی نوشته و چاپ می‌شود و به همین دلیل نقدش کاریکاتور نقد است، زیرا مخدوش‌کننده ارزش‌هاست. ناگفته پیداست اطلاعات او از اثر ناقص، تحریف شده و به شدت غیر مستدل 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 چاپلوسی و تملق یا فحاشی و تبلیغ چنین نوشته‌هایی، باعث می‌شود که دروغ و باندبازی از هر پاراگراف آن فریاد بزند و کلاً نوشته‌ای چنین، نه شیرین و خواندنی، بلکه به شدت عبوس و تلخ بنماید و در نتیجه فضای نیم‌بند هنر و فرهنگ ما را از آنچه هست، تلخ‌تر و ناامن‌تر جلوه دهد.

روش زشت و نکوهیده دیگری که این «نقد ژورنالیستی» برای تخریب ارزش‌ها و ناامن کردن فضای هنری ما همواره در پیش می‌گیرد، اغلب سکوت موزیانه و بایکوت سازمان‌یافته آن به هنگام اجرای آثار هنری، جدی و خلاقانه کسانی است که منتقد روزنامه با آنها همخوانی فکری و مردمی ندارد؛ به گونه‌ای که در طول زمان اجرای نمایش نه نقدی نوشته می‌شود، نه گزارشی به چاپ

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^۱، 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، صص ۳۶-۳۷).

بدبختانه چنین منتقدی هیچ چیز را در جایگاه خود و مناسبات آن درک نمی‌کند و هیچ «بدی» 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 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 به دور 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 جدی و بی‌آزار - که اغلب هم فاقد هر گونه پیوند و رابطهٔ ملموس با وضعیت تاریخی - 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 ساده‌پسندی 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

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 کنجکاوی 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 شیوه 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 معمول نیازمند هدایت و راهنمایی را که تشنه دانستن هر چه بیشتر درباره نمایش‌اند، سردرگم و از هر چه هنر است، سیر می‌سازد. به ویژه که زبان «شبه‌ترجمه‌ای» و ناسفته اینان را که گاه بسیار «فضل‌فروشانه» و گاه بسیار «ناتوان و عقیم» است، کسی نه در می‌یابد و نه بر می‌تابد. این نقد بسیار «تجربیدی»، سخت تئوری‌وار، و بیش از حد پرگوست و درباره 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 کلیه 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 تجربیدی 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» می‌داند، و سرچشمه الهامات و انگیزه‌های

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

هنرمند و تأثیر کار او بر اقشار تماشاگر را نیز به سود یک تحلیل ساختاری-تجربیدی نادیده می‌گیرد، زیرا همچون نقد ژورنالیستی-و این بار با توجیهی دیگر- در اینجا نیز پیش‌داوری مقدم بر واقعیت‌هاست و ذوق و سلیقه و تربیت منتقد تئوری‌زده، برتر از هر گونه ابداع و نوآوری کارگردان یا خلاقیت‌های هنری و اصیل گروه اجرایی است.

شاید وجه تشابه دیگر نقد آکادمیک با نقد ژورنالیستی را باید در این دانست که در هر دو روش، منتقد بیرون از چارچوب فعالیت‌های نمایشی و خانواده‌تأثیر ایستاده است و از بیرون به درون فرهنگ تأثیر و امکانات آن می‌نگرد و ارتباطش با این هنر، به همین دلیل نسبتاً به دور از واقعیت‌های آن است.

نقد هنری مصداق این گفته‌ی نیچه
نقد در چنین گفت‌وگوست است که
هنری می‌گوید: «ارزیابی آفریدن است.
 تنها از راه ارزیابی درست است که
 ارزشی هست، زیرا بدون ارزیابی،
 گردوی هستی پوک خواهد بود» (نیچه، ۱۳۷۰، ص ۸۱).
 برخلاف نقد احساسی و سلیقه‌ای ژورنالیستی،
 و نیز نقد بیش از حد کهن یا تجربیدی آکادمیکی که
 رویکردی ادبی نسبت به نمایش دارد، در نقد هنری به
 جای سلیقه، دانش و به جای برخورد ادبی و تجربیدی،
 تحلیل آگاهانه تأثیرات متقابل و ارگانیک سه عامل
 اصلی نمایش یعنی «نمایشنامه»، «اجرا» و «تماشاگر»
 را در نظر می‌گیرند و هیچ‌یک را نیز بدون دیگری نه

می‌فهمند و نه بررسی می‌کنند.

در اینجا کار منتقد نه ستایش و فحاشی، یا بحث‌های ادبی و فضل‌فروشانه، بلکه افشای مضامین پنهانی و جوهره‌ی زیبایی‌شناسی و ساختاری اثر، هم در بُعد نوشتاری و هم در بُعد کارگردانی آن است؛ 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 دست نمی‌آید مگر از طریق بحث توأمان نقد تئاتر (کشف معانی و استعاره‌های درونی موضوع) و نقد ساختاری (بررسی نظامی از نشانه‌های کارکردی) اجرای نمایش، و نقد اجتماعی (درک اثر توسط جامعه و مخاطب). از این نظر منتقد فاقد هر گونه تعصب و پیش‌داوری است و بیش و پیش از هر چیز بینشی باز دارد و آماده‌ی دیدن و فهمیدن هر کار متفاوتی است. اساس کار او نه «داوری» بلکه توضیح دادن و متقاعد کردن دیگران با استدلال و منطق است. او با دانشی که دارد، خوب می‌داند باید با شیوه‌ی نگارش محکم خود توجه و اشتیاق دیگران را برانگیزاند.

بنابراین، او ابتدا با توضیح ارزش‌های نمایشنامه و هدف و نیت نویسنده، و سپس خلاقیت و ابداع کار صحنه‌ای کارگردان، می‌کوشد تا نتیجه‌ی نهایی نمایش را که برخاسته از تفکر و انتخاب کارگردان، طراحان و بازیگران است، به خوبی درک و تشریح کند، چون نیک می‌داند برای داوری هرگونه نمایش نخست باید وارد برداشت و تفکر کارگردان و زیبایی‌شناسی ماحصل

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 درباره تاریخ تئاتر و ادبیات دراماتیک نیست. او همچنین باید از همه 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، خلیقات مردم، فرهنگ و انتظارات توده‌های مردم از مقوله 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 گفته ژان کوکتو^{۱۴} مردم باید شاهکارها را بشناسند تا با آثار دست‌چندم آنها را نفرینند (Fraigneau, 1957, p. 117). اوست که با روشن‌بینی

و صداقت مردم را متوجه زیباییهای هنر نمایش می‌سازد، باورهای غلط مردم را تغییر می‌دهد و شیوه درک درست نمایش را به همگان

می‌آموزد. او با تشریح دریافتهای هوشمندانه خود، همه خوانندگان خود را به داور و منتقد تبدیل می‌کند، نه اینکه خود به تنهایی داورى 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 دایره 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 همه 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 واسطه

14. Jean Cocteau

توده‌ها و ناتالیا گینزبورگ پدری قاطع و بی‌تزلزل می‌نامد. بی‌گمان او وجدان، پدر و آموزگار است، چون عمق اندیشهٔ نمایش را بی‌کژی توضیح می‌دهد، بزرگی و دستاورد فنی آن را تشریح می‌کند، زیبایی ناشی از سحر جادویش را برملا می‌سازد، و سرانجام در پی گواهی دادن تأثیر آن بر مردم بر می‌آید. به درستی او تا چنین نباشد، هرگز نمی‌تواند در لحظه‌ای و به روشنی هم بر هنرمندان هم بر مدیران و هم بر مردم تأثیر بگذارد. به گمان ما تنها کسی که بتواند بر این هر سه، مؤثر باشد منتقد راستین است.

معتبر اجتماعی برای ایجاد تفاهم، نزدیکی و همدلی بین هنر نمایش و مردم است. تعهد بزرگ منتقد، بی‌گمان آموزش و تربیت یک نسل جسور و آگاه از تماشاگران جدی است، زیرا تا تماشاگری نباشد، اصولاً تئاتری وجود نخواهد داشت. بنابراین، او رقیب‌وار رو در روی تئاتر نایستاده، بلکه بدون غوغا و برادروار در کنار نهاد تئاتر و همهٔ خلاقیت‌های اصیل و شاعرانهٔ هنرمندان آن ایستاده است و بر سیاست‌های غلط، عوام‌فریبی، حقه‌بازیها و سوء استفاده‌های گوناگون از این هنر، هر وقت و هر جا که لازم باشد، با صداقت و اعتقاد کامل، سخت می‌تازد.

هراکلیتوس^{۱۵} بر این باور است که: «شخصیت هر کس، تقدیر نتیجه او و عین ایدئولوژی اوست» (Warburg, 2007, p. 53). در مورد منتقد نیز که به قول رولان بارت کسی است که کارش فهمیدن و فهماندن است (Barthes, 1957, p. 37)، باید گفت تقدیر او در داشتن دانش، اهمیت قائل شدن برای هنر نمایش و دست‌اندرکاران آن، ایجاد ارتباط با مردم، فهمیدن مسائل و خلاقیتها، داشتن حسن نیت، و آخر سر قدرت انتقال همهٔ یافته‌ها و داشته‌هایش به دیگران است.

برای او چه تقدیر دیگری جز «وجدان بیدار» دوران خود بودن را می‌توان تصور کرد؟ او وجدان بیدار است، همان‌گونه که برشت^{۱۶} او را آموزگار

15. Heraclitus
16. Bertolt Brecht

بارت، رولان. (۱۳۶۸). *نقد تفسیری*، ترجمه دکتر محمد غیاثی، چاپ دوم، تهران، انتشارات بزرگمهر.
 کادن، جی-ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، نشر شادگان.
 گلدمن، لوسین. (۱۳۶۹). *نقد تکوینی*، ترجمه دکتر محمد غیاثی، تهران، انتشارات بزرگمهر.
 _____ (۱۳۷۶). *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران، نشر چشمه.
 گینزبورگ، ناتالیا. (۱۳۷۰). «اشکهایمان را پاک کنیم و نقدها را برتابیم» ترجمه هاله فاطمی، *زن روز*، ش ۱۲۳۱، تیرماه.
 لوکاچ، جورج. (۱۳۷۹). *نویسنده، نقد و فرهنگ*، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، تهران، نشر دیگر.
 نیچه، فردریش. (۱۳۷۰). *چنین گفت زرتشت*، ترجمه داریوش آشوری، چاپ هفتم، تهران، انتشارات آگاه.
 واردل، ایروینگ. (۱۳۸۳). *نقد تئاتر*، ترجمه 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.

بخش دوم ، نقدنامه

این شماره :

نقد هرمنوتیک هنر



نظریه و نقد هرمنوتیک

یکی از نظریه‌ها و نقدهای مهم هنر و ادبیات، نظریه و نقد هرمنوتیک است که خوشبختانه، درباره آن مطالب زیادی در کتابها و نشریات و... ارائه شده است. کاربرد فراوان واژه 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 نوبه 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، متن‌محور و مخاطب‌محور نیز تقسیم شود.

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

هرمنوتیک باستانی و میانی

واژه هرمنوتیک از فعل هرمنوین^۱ یونانی برگرفته شده و بنیان اشتقاقی مشترکی با هرمس^۲، الهه تفسیر دارد و از نظر معنایی نیز به گونه‌ای تنگاتنگ با آن مرتبط است. هرمس، الهه پیام‌آوری و در عین حال هم‌سخن خدایان و آدمیان است. هرمس و هرمنیا در کتابهای افلاطون و ارسطو با معانی گوناگون همچون «گفتن»، «تبیین و تشریح کردن» و حتی «ترجمه کردن» و... به کار رفته‌اند.

تفسیر متون دینی به ویژه/نحیل در قرون وسطا محور اصلی هرمنوتیک گردید. چنان‌که شناخت لایه‌های درونی کتاب مقدس رشد روش تفسیری را در این دوره موجب شد. هر یک از ادیان و مذاهب به چندلایه‌ای بودن کتاب مقدس و داشتن معانی متعدد ظاهری و باطنی باور داشتند. بر اساس این نوع از هرمنوتیک، کتابهای مقدس دارای نمادها و نشانه‌هایی هستند که در خود معنایی ضمنی ذخیره کرده‌اند و فقط با تفسیر 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 برداشت از هرمنوتیک (کشف دلالت‌های ضمنی و پنهان متنها) این واژه دارای تاریخی به قدمت تفکر و اندیشه بشری است و چنان‌که ملاحظه می‌شود، همچون روشی برای مطالعه متنهایی به کار می‌رود که نیازمند رمزگشایی‌اند.

سنت اگوستین^۳، از بزرگ‌ترین متفکران قرن پنجم مباحثی را مطرح می‌کند که بعدها اندیشمندان هرمنوتیک مدرن همچون هایدگر به آن توجه زیادی کرده و از آنها الهام گرفته‌اند. در این دوره شخصیت‌های برجسته دیگری همچون توماس اکویناس^۴، سنت ترز داویلا^۵ و سن ژان دولاکروا^۶ ظهور کردند و به خوانش باطنی کتاب مقدس روی آوردند و در گسترش نگرشهای باطنی و روش‌های تفسیری نقش بسزایی ایفا کردند. پس از قرن چهاردهم و با وقوع رنسانس، 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)

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 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 واژه هرمنوتیک به عنوان یک روش خوانش توسط دانهاور^۸ به‌کار گرفته شد. از نظر وی هرمنوتیک روش و تفسیری است که می‌تواند در همه 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 همه متون را در بر گرفت، بلکه حتی از محدوده متنهای نوشتاری نیز خارج شد و به عنوان روشی برای مطالعه کلیه پدیده‌های قابل مطالعه مطرح گردید. در این میان می‌توان به دو چهره 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 حوزه صرف مطالعات دینی خارج شد و مورد استفاده سایر علوم قرار گرفت. به بیان دیگر، توسعه هرمنوتیک از حوزه 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 تجربه ذهنی مؤلف رجوع کرد و هرمنوتیک باید امکان بازسازی چنین

7. Marsile Ficin

8. Dannhauer

9. Friedrich Schleiermacher

10. Wilhelm Dilthey

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.

ویلهم 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 تجربه 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^{۱۱}، هایدگر^{۱۲}، گادامر^{۱۳}، یائوس^{۱۴}، ایزر^{۱۵}، ریکور^{۱۶} و فوکو^{۱۷}، درباره هرمنوتیک نظریات تازه‌ای ارائه کردند و آن 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 مسئله وجود به جای معرفت شناسی طرح نوینی در انداخت 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

داشته‌اند. هایدگر در کتاب *وجود و زمان* به تفسیر و مطالعه وجود انسانی یعنی دازاین می‌پردازد و روش رویارویی با آن را هرمنوتیک می‌داند. در اندیشه 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 نیمه 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 بهره‌بردار. 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 مسئله فهم و گذر از نظریه‌های ذهنیت‌گرایانه 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 به کار 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. Immanuel Kant

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

افق و امتزاج افقها

موضوع افق به پیش از گادامر یعنی به هوسرل، هایدگر، مرلوپونتی^{۱۹} و حتی پیش از آن به مباحث هرمنوتیک قرن نوزدهم بازمی‌گردد. افق نزد هوسرل به ساختاری از پیش تعیین شده اطلاق می‌شود که به شناخت التفاتی بازمی‌گردد. گادامر با به عاریت گرفتن مفهوم «افق» به آن گستره نوینی بخشید و آن را یکی از مفاهیم کلیدی خود قرار داد. در این خصوص می‌توان گفت: «مفهوم افق در کاربرد گادامر به معنی زاویه نگرشی است که امکان نگرش را محدود می‌سازد» (هولاب، ۱۳۸۳، ص ۹۰). گادامر به تفکیک دو افق گذشته و حال می‌پردازد و سپس نظریه «پیوند افقها» را مطرح می‌کند. در واقع، این دو از نظر گادامر هیچ‌گاه از یکدیگر مجزا نیستند و بالفعل با یکدیگر تلاقی پیدا می‌کنند. او در این خصوص خود را در مقابل کسانی همچون دیلتای قرار می‌دهد، زیرا اگر دیلتای عقیده داشت که باید برای درک یک متن خود 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.

شاید این پرسش مطرح شود که افق در اینجا به چه معنایی به کار رفته است و گادامر چرا از آمیزش افقها سخن می‌گوید؟ افق گاهی به معنای دیدگاه و نظرگاه به کار رفته است. همچنین در تعریفی دیگر، افق دید مقدار فضایی است که توسط یک فرد قابل رؤیت می‌باشد. بنابراین، افق دست کم دارای دو معنای طبیعی و فکری است که مفهوم مورد نظر گادامر هر دو را در بر می‌گیرد. پیش از گادامر آمیزش افقها بیشتر به عنوان یک مسئله منفی شناخته شده بود و در اغلب موارد بازگشت به افق گذشته مورد توجه بود، اما گادامر به نفی افق حال نمی‌پردازد، بلکه برای این افق نیز جایگاه ویژه‌ای قائل است. به همین دلیل، افقهای گذشته و حال با یکدیگر در

خلق معنای متن همکاری دارند. همچنین گادامر در این مبحث توجه خاصی نیز به زبان دارد، چنان‌که هیچ چیز را به اندازه زبان به تفکر نزدیک‌تر نمی‌داند. در واقع، 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 بازشناخت. همچنین زبان دارای امتزاج با اشیاء 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 هستند. سه گانه مؤلف، متن و خواننده همواره به یک شکل و اندازه مورد توجه نظریه‌پردازان و منتقدان نبوده است. در طول تاریخ گذشته اغلب مؤلف و گاهی نیز متن دارای اهمیت فراوانی بوده‌اند و خواننده مورد بی توجهی یا کم توجهی قرار گرفته است. در قرن بیستم و با توجه به وضعیت فرهنگی و فکری و با ظهور فلسفه‌هایی همچون پدیدارشناسی و نظام اجتماعی دموکراتیک، خواننده و به طور کلی دریافت‌کننده نیز ارزش و اعتبار یافت. در این دوره، کانون توجهات که همواره به سوی خلق سوق داشت، به طرف قسمت دیگر این محور یعنی خوانش و دریافت چرخش پیدا کرد. این چرخش بر اساس تحولاتی عمیق و ژرف در نگرشها اتفاق افتاد و از بازنگری در بسیاری از تحلیل‌های فلسفی 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.

دریافت از دید نظریه‌پردازان هرمنوتیک فرایندی پویا و متحول است؛ یعنی با 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 کنستانس^{۲۰} که توسط هانس روبرت یائوس بنیان نهاده شد، توسط شخصیت‌های دیگر به ویژه ایزر توسعه پیدا کرده، تأثیر زیادی بر هرمنوتیک قرن بیستم گذارد. در این نظریه بیش از

اینکه به محور تولید و خلق توجه شود، به محور دریافت و خوانش توجه گردیده است. همچنین به جای اینکه به بررسی ویژگیهای تولیدکننده گفتمان توجه شود، به ویژگیها و افق انتظارات دریافتکننده گفتمان توجه می‌شود. در این تفکر، معنا در یک فرایند پیچیده و در مواجهه 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.

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 عینت‌بخشی آن اشتباه گرفته شوند، زیرا اثر دربرگیرنده دو عنصر یاد شده است. وی در یک رویکرد کاربردی نظریه خود را به چگونگی دریافت اثر هنری اختصاص می‌دهد. یائوس به نقش متن‌ها به ویژه متن‌های گذشته در دریافت متن نوین نیز اشاره می‌کند و از این جهت به نظریات ارائه شده توسط کریستوا^{۲۱} و بارت^{۲۲} نزدیک می‌شود.

یائوس همچنین برای مطالعه دقیق‌تر چگونگی رابطه میان متن خلق شده و دریافت آن، به طرح مفهوم «افق انتظار» می‌پردازد. طرح افق انتظار از این ناشی می‌شود که دریافت فرایندی پویا و تغییرپذیر است و فرهنگ دریافت از یک نسل به نسل دیگر، تغییر می‌کند. وی سه عامل اصلی برای افق انتظار قائل است: تجربه از پیش تعیین شده‌ای که مخاطب از گونه 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 سوی یک اثر یا یک شخصیت سوق می‌دهد، افق انتظاری است که توسط پیش‌متن‌ها و بافت حاضر شکل گرفته است. اگر متن تازه پاسخگوی افق انتظار مخاطب باشد یا چنین احساس شود، 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 شده و مرتبط با متن جدید است، 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

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 خاص خواننده. از نظر ایزر متن انباشته‌ای از استعداها 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 در عرصهٔ 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 روبه‌رویم که وایمست آن را «سفسطهٔ نیت‌مندی» خوانده است، و بنا به آن، نیت 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

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 فاصله 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 عام 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 حالی که 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 تأویل‌گرایان 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 درباره‌ی درست و نادرست بودن متنی اظهار نظر کرد. به همین روی بتی خود درصدد

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 می‌پردازد.

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 برجسته 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 آن چیزی 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 رفته 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

(هوی، ۱۳۸۵، ص ۷۴). هیرش دو مهارت گوناگون را مطرح می‌کند: مهارت فهمی و مهارت تشریحی. مفهوم اولی به معنای متن مربوط می‌شود و مفهوم دوم بیشتر به مفسر و خواننده باز می‌گردد.

هابرماس و هرمنوتیک انتقادی

هابرماس^{۲۶} که بیشتر با حلقه انتقادی و مکتب فرانکفورت شناخته می‌شود، توجه ویژه‌ای به هرمنوتیک داشته و موجب پیوند میان هرمنوتیک و نظریه انتقادی گردیده است. او بر همین اساس، هرمنوتیک انتقادی را طرح کرد. نظریه انتقادی و نظریه هرمنوتیک هر دو در مقابل نظریه اثبات‌گرایانه قرار می‌گیرند و همین وجه مشترک موجب شد تا هابرماس در بسیاری از موارد با نقد هرمنوتیکی به مقابله با اثبات‌گرایی بپردازد. «هابرماس در مباحثاتش درباره اثبات‌گرایی مکرراً به نظریه تأویل متوسل می‌شود. در واقع تکیه او بر نظریه تأویل یکی از مشخصاتی است که استدلال او را از نظریه آدورنو متمایز می‌سازد» (هولاب، ۱۳۸۳، ص ۷۹). البته هرمنوتیک هابرماس دارای ویژگیهایی است که موجب تمایز از دسته‌بندیهای پیشین می‌گردد و صورت خاصی به خود گیرد. چنان‌که نام نوینی همچون هرمنوتیک انتقادی به آن داده‌اند.

هابرماس پس از همراهی با گادامر در برخورد با اثبات‌گرایی، موضع خود را در پاره‌ای از موارد نسبت به گادامر مشخص و متمایز می‌کند. یکی از مهم‌ترین موضوعات اختلاف میان این دو همانا روش است. از نظر هابرماس، گادامر با نفی یا کم کردن نقش روش، خود هرمنوتیک را نیز متزلزل و بی‌روش می‌نماید. چنان‌که خود به نفی خود رأی می‌دهد. «هابرماس استدلال می‌کند که اولاً نظریه تأویل نمی‌تواند تنها به صورت نقد محض و کلی باقی بماند، بلکه اگر قرار است ارزشی برای علوم انسانی داشته باشد، می‌باید در زمینه روش‌شناسی نیز دخالت کند» (همان، ص ۹۷). نقد دیگر و شاید اساسی‌تری که هابرماس به اندیشه‌های هرمنوتیک گادامری دارد، نبود وجه انتقادی آن است. از نظر هابرماس، گادامر بیشتر به تبیین و تأویل می‌پردازد تا

26. Jürgen Habermas

تأمل. این مسئله با نظریه انتقادی در تضاد است و به همین دلیل هابرماس به طرح یک هرمنوتیک متفاوت و انتقادی کشیده می‌شود. «هابرماس خواستار افزودن بُعدی انتقادی به اندیشه 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 محسوب 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 رابطه آن با هنر و ادبیات نیازی نیست و دو پیکره 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 با نقل قولی از ایان هیوود در مورد دیدگاه گادامر در مورد هنر به پایان می‌بریم: «بحث گادامر در مورد هنر، متعلق به زیبایی‌شناسی یا نظریه اجتماعی به معنای متعارفشان نیست، بل مربوط به پدیدارشناسی یا بودشناسی هرمنوتیکی هنر است. مسئله ماهیت حقیقی و جایگاه چنین تعبیری را کنار بگذاریم، چرا که نکته مهم گادامر در تفسیر متمایز بودن هنر است» (هیوود، ۱۳۸۱، ص ۲).

پژوهشنامه

پالمر، ریچارد. ۱. (۱۳۸۲)، *علم هرمنوتیک*، ترجمه 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)، *تاریخچه مکاتب تفسیری و هرمنوتیکی کتاب مقدس*، ترجمه دکتر ابوالفضل ساجدی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

نیچه، هیدگر، گادامر، ریکور، ... (۱۳۸۳)، *هرمنوتیک مدرن، گزینۀ جستارها*، ترجمه بابک احمدی، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر مرکز.

واعظی، احمد. (۱۳۸۵)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

هولاب، رابرت. (۱۳۸۳)، *یورگن هابرماس نقد در حوزه عمومی*، ترجمه حسین بشیریه، تهران، نشر نی.

هوی، دیوید کوزنز. (۱۳۸۵)، *حلقه انتقادی. هرمنوتیک تاریخ، ادبیات و فلسفه*، ترجمه 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, A theory aesthetic response*, Johns Hopkins University Press.

Tadie, Jean-Yves. (1987), *La critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, Paris.

Compagnon, Antoine. (1998), *Le démon de la théorie*, Littérature et sens commun, Seuil.



بررسی دیدگاه‌های هرمنوتیکی در ساحت‌های مختلف فهم

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

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

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 آورنده 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^۱ 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.

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؛ به گونه‌ای 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 ارائه روشهایی بوده است که فهم، تفهم و تفاهم را دقیق‌تر و کم آسیب‌تر نماید. از همین روشها و

مقدمه

تدقیقها دانشی به نام هرمنوتیک سر برآورد که با جدی‌تر 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 وجهه 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 باز شناخته شود و نظریه‌های هرمنوتیکی باز نموده 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 به گونه‌ای است که نمی‌توان از روش فهم سخن گفت.

هرگونه سخن گفتنی امکان تفاهم را پیش فرض خود دارد و گرنه 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 مسلمات 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

عناصر دخیل در فرایند فهم

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 و قوف 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؛ به گونه‌ای که همواره تحولی در شناخت او از معنا به وجود 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 هم‌پوشانی‌های بسیار 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 مغایرته‌ها

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 به سادگی 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، مشکل تفاوت‌ها کمتر خود را نشان می‌دهد تا مواردی که نتوان این مابه‌ازا 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

اوضاع محیطی و فرهنگی یک جامعه جنبه‌های خاصی یافته‌اند یا به تعبیری، روح معنایی خاصی دارند که فقط افراد درگیر در آن جامعه می‌توانند به آن معنا نزدیک‌تر شوند. گرچه سایر معانی انسانی نیز می‌تواند متأثر از ویژگیهای محیطی یک جامعه باشد، اما رسیدن به معانی مختص یک جامعه، مشکلات بیشتری ایجاد خواهد کرد. این مشکل در دریافت معنایی الفاظ، وقتی گوینده حالات خاص فردی داشته باشد نیز رخ می‌دهد.

خوشبختانه، بین معانی و الفاظ ارتباطهای بسیاری وجود دارد که با کمک سایر معانی می‌توان بسیاری از این مغایرتها را حل کرد. هرچند با کمک سایر معانی می‌توان احتمال نزدیک‌تر شدن به هسته معنایی را زیاده‌تر کرد، اما خود مجموعه این الفاظ و معانی نیز از ویژگی احتمالی برخوردارند و نهایتاً نمی‌توانند معنایی کامل ارائه نمایند. در مرحله بعد مشکلات فهم از شنونده یا گیرنده معنا ناشی و ایجاد می‌گردد. گیرنده خود نیز برای حافظه معنایی خود سابقه‌ای داشته است که در آن پیشینه شخصی به درک یک معنا می‌رسد. همچنین حالات خاصی نیز می‌تواند داشته باشد که در شکل‌گیری فهم او از یک لفظ تأثیر بسیاری داشته باشد. حال استنباط و دریافت او از معنا می‌تواند با آن امر مشترک معنایی در جامعه نیز تفاوتی داشته باشد؛ یعنی انتقال معنای عرفی به ذهن شنونده با محدودیتهایی مواجه است. او همچنین در فهم خود از پیام ارسالی شبکه مفهومی خویش رابه‌کار می‌گیرد که این شبکه طی سالیان دراز و در مواجهه فرهنگی خویش می‌تواند متفاوت با سایر شبکه‌های مفهومی باشد. در نتیجه پیامی

که او احساس می‌کند دریافت کرده است، دارای ویژگی شخصی و در حصار اوضاع مفهومی خویش است. تحلیل فوق بیشتر ناظر به محدودیتهایی بود که انتقال فهم از گوینده به شنونده و از ارسال کننده پیام به گیرنده آن با آن مواجه بوده‌است، اما در این میان، عوامل دیگری هم می‌توانند برای غلبه بر این محدودیتهای کمکی مناسبی بکنند. این عوامل اوضاعی را به وجود می‌آورند که برای تعمیق و تدقیق در فهم می‌توانند مفید و مؤثر باشند. این عوامل همانهایی هستند که تفسیر، یا تأویل نامیده می‌شوند. مسئله فهم فقط در قالب الفاظ صوتی مطرح نیست. الفاظ صوتی در لحظه به وجود می‌آیند و سپس از بین می‌روند و این حافظه است که به نحوی آن را باز می‌فهمد. اما نوشتار، برای انتقال لفظ و معنا به زمانهای مختلف، نقش انتقال مفاهیم را به عهده می‌گیرد. علی‌رغم آنکه نوشتار تثبیت زمانی دارد، اما نسبت به الفاظ صوتی محدودیتهای بیشتری دارد. در الفاظ صوتی بسیاری از حالات گوینده و اوضاع محیطی او قابل انتقال است. در صورتی که در نوشتار چنین نیست. استفاده از ابزارهایی همچون نقاشی در متن یا توضیح وضعیت گوینده می‌تواند این محدودیتهای را کمتر کند. برای انتقال حالات خاص زیبایی‌شناسانه گوینده، هنر نیز در این انتقال پیام می‌تواند کمک شایانی بکند، اما هنر نیز محدودیتهای و تنگناهای خود را دارد. هنر صراحت لفظ و نوشتار را ندارد. اما هنرمند درصدد است به گونه‌ای هنرمندانه حالاتی را در دریافت کننده پیام ایجاد کند و نحوه این انتقال، کار بزرگ تفسیر هنری را پیش می‌آورد.

با توجه به اینکه تفاهم از طرق مختلف
 هرمنوتیک؛ حاصل می‌شود شاید بهتر باشد که
 کاهش دهنده این انتقال را به پیام نسبت دهیم که
 محدودیت‌های اعم از لفظ است. برای غلبه بر انواع
 فهم 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. اشلايرماخر^۱ و ديلتاي^۲ به دسته اول و بعضاً به
 دسته دوم وابسته‌اند. هایدگر^۳ و گادامر^۴ را می‌توان به
 دسته سوم منتسب کرد. در این میان بتي سعی نموده
 است که با توجه به کلیه مراحل فهم و مشکلات مربوط
 به مؤلف، مفسر و متن طرحی جامع ارائه نماید تا کلیه
 ملاحظات هرمنوتیکی را رعایت کرده باشد.
 اشلايرماخر 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 تولیدکننده پیام نیست. قضاوت
 بر اساس معنای خودخواسته پیام
 نمی‌تواند قضاوتی درباره 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 تولیدکننده پیام
 دارد، باید به دنبال راه دیگری بود. مؤلف در انتقال معانی
 و مفاهیم و منظوره‌های 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 گیرنده 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
 به جای فهم پیام، خود حالات تولیدکننده پیام را در خود
 ایجاد کند، می‌تواند به غرض اصلی گوینده یا مؤلف
 نزدیک‌تر شود. به عبارت دیگر، روح
 پیام را نیز دریافته است. اشلايرماخر
 در این راه از واژه «همدلی» استفاده
 می‌کند. پس در این نوع تفسیر هرچه

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

همدلی گیرنده پیام با مؤلف آن بیشتر باشد، به روح و منشأ پیام بیشتر نزدیک شده‌ایم. از این همدلی می‌توان به «درک فردیت تولیدکننده 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»^۵ و «بازتولید»^۶ می‌داند. گادامر هرمنوتیک اشلایرماخر را این‌گونه تعبیر می‌کند:

«زمانی که هنرشناس به فهم اثر هنری روی می‌آورد، در واقع به بازسازی تاریخی آن پرداخته و بر آن است که به دنیای ذهنی آفریننده اثر نفوذ کند تا معانی آن را درک نماید؛ یعنی برای فهم اثر باید ذهنیت آفریننده 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، ص ۸۷). اشلایرماخر نیز به محدودیتهای روش خود برای وصول به نیت 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، ص ۷۹).

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 اندیشه اشلایرماخر را بهتر می‌نمایاند. این نوع روش هرمنوتیکی بیشتر برای اموری کاراثر 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 بهره 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 جنبه 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 جنبه احساسی یکی از ابعاد آن است. اشلایرماخر برای تسری دادن روش هرمنوتیکی خود به دین، با فروکاستن دین به تجربه دینی، سعی داشت این سنت تفسیری را در مقابل سنتهای تفسیری مبتنی بر متن حجیت ببخشد.

دیلتهای و تأکید بر تفاوت علوم در

محدودیتهای فهم: تفاوت پیش‌گفته درباره تمایز بین علوم تجربی و نگرشهایی که بیشتر بر احساس

5. reconstruct
6. reproduce

مبتنی هستند، ديلتای را به بسط نظریه هرمنوتیک کشاند و متوجه جنبه دیگری از هنر تفسیر نمود. تمامی پیامهایی که گوینده ارسال کرده است، متأثر از حالات او نیستند. گوینده، متن را برای درک مخاطبان خودش می گوید. در نتیجه باید به معنای مستفاد از بیان خود نیز توجه داشته باشد. همان گونه که در آغاز بحث گفته شد، این معنا باید امر مشترکی بین مردم هم عصر آفریننده بیان باشد تا بتواند با آن مقصود خود را برساند. تمرکز عالمان لغت که بیشتر از روش سنتی تفسیر پیروی می کنند، بیشتر بر امر مشترک بین هم عصران است و سعی آنها مصروف درک این معنای مشترک می گردد، چون مؤلف نمی تواند بیرون از این قواعد سخن بگوید. لذا تحت تأثیر اوضاع محیطی خود نیز هست. اما در نظر ديلتای ویژگی علوم تجربی، داشتن مابه ازاهای روشن است که خارج از این قالب، سخن گوینده نمی تواند معنای متفاوتی بیابد. پس در نظر ديلتای علوم تجربی از شمول روشهای هرمنوتیکی اشلايرماخر بیرون است.

در نظر ديلتای معنای تفسیر به پیام که خود را در آثار بیانی، کتبی یا هنری می نمایاند، محدود نمی گردد. 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 می شود، باید دستخوش تفسیر قرار گیرد، بلکه رفتارهای ناخودآگاه انسانی نیز باید به تفسیر در آید. علوم انسانی عهده دار تبیین این حضور انسانی است. پس باید هرمنوتیک را در علوم انسانی متمرکز ساخت، اما آنچه

رفتارهای فردی و اجتماعی انسانها را می سازد، متأثر از اوضاع فرهنگی آدمیان است. بدیهی است این اوضاع فرهنگی از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر یا در جریان تحول تاریخی تغییر می یابد. حضور تاریخی یک فرهنگ و مشخصه های بنیادین آن همانهایی هستند که در تفسیر رفتار انسانی نقشی تعیین کننده دارند. رفتارهای انسانی نیز خود نوعی رفتار انسانی است که باید در این بستر تاریخی مورد توجه قرار گیرد. لذا در نظر او هرمنوتیک در محدوده علوم انسانی قابل طرح است، اما منحصر به گفتار یا نوشتار یا اثر هنری نمی شود، بلکه هر نوع رفتار انسانی را نیز در برمی گیرد، چون تحول بستر معنایی در تاریخ برای نشان دادن این حضور انسانی اهمیت دارد. لذا نگرش تفسیری باید متذکر روندهای تاریخی باشد.

در نظر ديلتای مؤلف خواه شخص باشد یا حرکت فرهنگی، فردی تاریخی است که فردیت و بدیع بودنش فقط با شیوه هرمنوتیک قابل ادراک است. او به تبعیت از اشلايرماخر معتقد بود که تفسیر از طریق ایجاد دوباره تجربه در شخص مفسر قابل دسترسی است. او می گوید:

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

با این توصیف، ديلتای خود را در مسیر اشلايرماخر می داند، اما به تأثیرپذیری مؤلف از دوران خود نیز تأکید می کند. برخی برای تفسیر آثار هنری به اوضاع فرهنگی

خلق اثر توجه ویژه‌ای می‌کنند. این تبیینهای تاریخی همانهایی هستند که ديلتای بر آنها تأکید می‌کرد. شناخت تاریخ هنر اگر به معنای روش تفسیر آثار هنری در نظر گرفته شود، این مسیر را دنبال می‌کند. بدیهی است که تفسیرهای متن محور بر عنصر ثابت در تمامی دوران تاریخی توجه می‌کنند، در حالی که ديلتای این عنصر را تحت تأثیر بستر تاریخی می‌داند.

هرمنوتیک فلسفی و اصالت نگرش مفسر به متن: تا این مرحله مفسر بایستی خود را با شرایط، ذهنیات، بستر تاریخی و اوضاع فرهنگی خالق اثر هماهنگ و متناسب می‌کرد تا تفسیر او دقت بیشتری داشته باشد، اما از این پس برخی ضرورت این نوع نگاه به تفسیر را محل بحث دانستند. مگر نه این است که مقصود به وجود آورنده پیام، ایجاد حالتی در گیرنده است؟ پس اگر حالات مفسر را نادیده بینگاریم، گویی اصلاً پیامی نداشته‌ایم. در قرن بیستم کسانی همچون هایدگر و گادامر سعی نمودند هویت فهم را مورد بررسی قرار دهند. فهم در نظر آنها صرفاً یک دریافت انفعالی معنا نیست، بلکه انسان با هر فهمی بر هویت وجودی خویش می‌افزاید. گویی هر فهمی هویتی بر هویت شخص می‌افزاید. پس فهم اصلاً از جنس دریافت پیام نیست، بلکه فهم هویتی وجودی دارد. حال اگر به جای آنکه از دانش و روش هرمنوتیکی برای رسیدن به نفس پیام استفاده کنیم، خود فهم را در شکل‌گیری وجودی انسان مفسر در نظر آوریم، دیگر فهم از روش بودن به هستی‌داری تغییر می‌یابد. بدیهی است با این تغییر نگرش، به جای اهمیت دادن به پیام یا مؤلف،

این مفسر است که محور قرار می‌گیرد. از آنجا که ديلتای هرمنوتیک را دانشی نه در خدمت فهم متون، که از سنخ روش‌شناسی و معرفت‌شناسی می‌داند و آن را به طور عام در خدمت علوم انسانی می‌خواهد، هرمنوتیک فلسفی که با هایدگر شروع می‌شود، در نظر گاهی کاملاً متفاوت، شأن هرمنوتیک را ارائه روش ندانسته، رسالت آن را به جای روش‌شناسی، تأمل فلسفی در باب بنیانهای هستی‌شناسی فهم و تبیین شرایط وجودی حصول آن می‌داند، و آن را از سطح روش‌شناسی و معرفت‌شناسی به سطح فلسفه و هستی‌شناسی ارتقامی دهد (Heidegger, 1988, pp.182-203). هرمنوتیک هایدگر و گادامر به جای منطق هرمنوتیک به هرمنوتیک فلسفی تغییر نام یافت. «هرمنوتیک فلسفی بر خلاف هرمنوتیکهای گذشته نه به مقوله فهم متن منحصر می‌شود و نه خود را در چارچوب فهم علوم انسانی محدود می‌کند، بلکه به مطلق فهم نظر دارد و درصدد تحلیل واقعه فهم و تبیین شرایط وجودی حصول آن است» (واعظی، ۱۳۸۰، ص ۲۹). در هرمنوتیک فلسفی مفسر 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 است و رسیدن به چیزی به نام «اصل پیام» وقتی میسر است که ما بتوانیم به درستی اصل پیام را درک کرده، سپس آن را با فهم خویش مقایسه کنیم و از این

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

این نگرش، اولاً در تبیین مشابهت اذهان، ثانیاً هویت مصداقی فهم و ثالثاً مقصود مؤلف از ایجاد اثر دچار مشکلاتی است. این دیدگاه، عواملی را که همه انسانها بالوجدان برای فهم در خود می‌یابند، نادیده می‌گیرد. اما درسی که می‌توان از آن گرفت، این است که اهمیت مفسر در فهم، بسیار بیش از آن چیزی است که در نظریات سنتی هرمنوتیک ارائه می‌گردید. در این نوع نگرش، خالق اثر سعی نمی‌کند که پیامی را به خواننده انتقال دهد و آن را تحت تأثیر آنچه خود می‌خواسته، قرار دهد، بلکه در پی آن است که هر مفسری بنا بر مقتضیات خود به گونه‌ای بتواند با اثر تعامل کند. برای چنین منظوری آثاری بیشتر تحت این نوع تفسیر قرار می‌گیرند که قابلیت تفاسیر متعدد داشته باشند. متون یا آثاری که بسیار روشن هستند، سخت‌تر

به این نوع تفسیر تن می‌دهند و به همین دلیل است که در هنرها، امروزه سبک‌هایی چون ناتورالیسم مورد توجه قرار نمی‌گیرند. تأکید بر اینکه

اثر هنری مثل نقاشی، مجسمه سازی، رمان و موسیقی خود را در قالبی و رای قالبهای طبیعی و معمول خویش نشان دهند و همواره ابهامی به همراه داشته باشند، برای نزدیک‌تر شدن به این مقصود است و شاید کوبیسم با پیش فرض این نوع نگرش پدید آمده باشد.

به نظر نویسنده هریک از نظریات هرمنوتیکی وجهی از وجوه فهم را منکشف ساخته‌اند. هر یک به محدودیتی در فهم اشاره کرده و راه حلی برای کاستن این محدودیتها ارائه نموده‌اند، اما برای تفسیر یک اثر یا پیام می‌توان به تمامی عناصر تفسیری نیز توجه کرد. برخی آثار بیشتر با هرمنوتیک مؤلف‌محوری هماهنگ هستند و این روش برای تفسیر آنها کارا تر است. بررسی یک اثر هنری مثل «لبخند ژکوند» با تحلیل حالات لئوناردو داوینچی^۷ و در همدلی با او، لایه‌هایی زیرین فهم را مکتشف می‌سازد. همچنین بررسی اوضاع تاریخی و محیطی خلق تابلو نیز لایه‌هایی دیگر را آشکار می‌کند، اما این اثر هنری کمتر به هرمنوتیک مفسر محور نزدیک می‌شود. گرچه می‌توان از آن چنین تفسیری را نیز برگرفت. آثاری همچون تابلوهای کوبیسمی خود را در معرض تفسیر مفسر محور قرار می‌دهند و همدلی با مؤلف برای آنها اهمیت کمتری دارد. تئوری مفسر محور بیشتر زائیده نگرش سوژکتیویستی و اومانیستی دوران جدید است. از آنجا که هویت هر چیز به نحوه درک انسان از آن وابسته است و این انسان است که معیار حقیقت می‌گردد (اومانیسم)، لذا نگرش مفسر محوری در این دوران

7. Leonardo da Vinci

بیشتر مورد تأکید قرار گرفته است.

بتی و نظریه‌ای جامع و کارا در هرمنوتیک: چون نمی‌توان خود را به نگرشهای کاملاً سوژکتیویستی محدود کرد، چرا که شرایط ابژکتیو نیز در فهم دخالت دارند، در نتیجه برای یک نظریه جامع باید هم ملاحظات سوژکتیویستی 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 ایملیو بتی (۱۹۶۸ - ۱۸۹۰) علاوه بر ارائه 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 اشالیرماخر و ديلتای بیشتر شباهت دارد. از نظر بتی، تفسیر فعالیت 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 می‌گوید:

«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 نقطه آغازین فرایند خلق اثر است، اما در فرایند هرمنوتیکی تفسیر، نقطه پایانی، وصول به آن ذهنیت و مقاصد است، زیرا مفسر بر آن 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 بیگانه صاحب اثر را که در موضوع تفسیر متجسد شده است، در ذهن خویش ترجمه می‌کند 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 جدی روبه‌روست. منشأ این مشکل این است که فرایند تفسیر باید دو خواسته 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 نحوه انجام آن سهمیم است (واعظی، ۱۳۸۰، ص ۳۴۴). بنابراین، ما با تعارض ظاهری میان ذهن‌گرایی و

عینی‌گرایی روبه‌رویم. ذهن‌گرایی که همیشه با تفسیر همراه است، و عینی‌گرایی که هدفِ فرایند تفسیر است، غیر قابل اجتماع به نظر می‌رسند.

از نظر بتی این تقابل ظاهری،
چهار قاعده نقطه آغازین نظریه عام تفسیر
برای تفسیر را می‌نمایاند، زیرا عمل
هرمنوتیکی چیزی جز دیالکتیک
میان سوژه و ابژه نیست، و این
دیالکتیک، امکان صورت‌بندیِ روش‌شناسی‌ای را فراهم
می‌آورد که به کمک آن صحت نتایج تفسیری تضمین
می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵، ص ۲۵). روش‌شناسی تفسیر،
از قوانینی برآمده که بتی آنها را قوانین هرمنوتیکی
می‌نامد. از نظر وی چهار قانون هرمنوتیکی وجود دارد
که از آن میان، دو مورد درباره موضوع (ابژه) و دو مورد
دیگر درباره مفسر (سوژه) است:

قانون اول: بر اساس قانون اول، اثر را باید حسب
ارتباطش با ذهنیتی که در آن متبلور شده است، تفسیر
کرد. این قانون را می‌توان اصل «استقلال هرمنوتیکی
موضوع»^۸ یا قانون ماندگاری معیارهای هرمنوتیکی نامید
(Betti, 1962, pp. 57-58).

قانون دوم: بتی قانون دوم را «اصل تمامیت» یا قانون
«سازگاری معنا»^۹ نامیده است. مفاد قانون دوم تأکید بر
ارتباط جزء و کل و لزوم توجه به
نقش و تأثیر متقابل کل و جزء در
فرایند تفسیر است. معنای جزء باید
با تمامیت اثر سازگار باشد و هر جزء

از موضوع فقط با توجه به کلیت و تمامیت معنایی آن فهم
شود.

نظام فرهنگی را نیز می‌توان تمامیت و کل تلقی کرد. در
نتیجه، اثر و قالب معنادار، جزئی از نظام فرهنگی است
که فهم کامل آن به فهم آن نظام وابسته است، همچنان
که فهم نظام فرهنگی در سایه فهم اجزا میسر است
(Ibid, p. 59).

قانون سوم: مفاد قوانین سوم و چهارم درباره مفسر
است. مفاد قانون سوم آن است که مفسر مجبور به
ردیابی مجدد فرایند ذهنی منتهی به خلق اثر در ذهن
خویش است. مفسر باید به بازسازی درونی ذهن بیگانه
بپردازد و ذهنیت خالق اثر را به ذهن و درون خویش
ترجمه کند. بتی آن را قانون «فعلیت فهم»^{۱۰} می‌نامد، زیرا
این قانون بر دخالت فعلیت دنیای ذهنی مفسر در عمل فهم
تأکید می‌کند.

قانون چهارم: بتی قانون چهارم را «تناسب معنایی
در فهم» یا قانون «مطابقت هرمنوتیکی معنا»^{۱۱} یا
«هماهنگ‌سازی»^{۱۲} می‌نامد. طبق این قانون، مفسر موظف
است فعلیت ذهنی خویش را با آنچه از موضوع دریافت
می‌کند، در بیشترین سازگاری، تجانس و هماهنگی
قرار دهد (Ibid, p. 85).

بتی در پایان کتاب خود تصریح می‌کند که زمینه ذهنی
مفسر و خبرویت او در دانش مربوط
به موضوع اثر نقشی بسیار مثبت در
فهم عمیق آن ایفا می‌کند، زیرا روشن
است که مفسر آشنا با مباحث هنری

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

به خوبی درک می‌کند که متن یا اثر هنری به چه مباحثی پرداخته و چه پرسش‌های آشکار و پنهانی را پاسخ گفته است.

فهم و تفاهم نه تنها در بیان الفاظ، که در نوشتار و همچنین آثار هنری و حتی تجربه‌های دینی و اخلاقی نتیجه نیز وجود دارد. ديلتای فهم را نه به گفتار، که به رفتارهای انسانی اعم از خودآگاه و ناخودآگاه تعمیم داد. در این عرصه، با محدودیتهایی مواجه خواهیم بود. مسئله اذهان دیگر، مکانیسم شکل‌گیری معنا در اذهان دیگر، مشکل تجسم بخشیدن به معنا در الفاظ یا آثار هنری و پیچیدگی بیشتر هنر در این ساحت، درجه خودآگاهی در فرایند شکل‌گیری اثر یا لفظ، مشکلات کاربردی معنا به عنوان رابطه نشانه‌ها و معنا، تغییر اوضاع فرهنگی و تغییر بسترهای معنایی، انتقال نشانه به ذهن مفسر و رابطه او با معنا در کاربرد، وضعیت شخصی مفسر و پارادایمهای ذهنی او در شکل‌گیری معنا، بازآفرینی یا آفرینش معنای جدید در قالب طرح ذهنیت معنایی و نهایتاً بررسیهای فرامعنایی مسائلی هستند که تحلیل آنها برای ارائه یک نظریهٔ هرمنوتیکی اهمیت بسیار دارد.

هریک از نظریه‌پردازان در عرصهٔ هرمنوتیک به زوایایی از این مسائل پرداخته و سعی کرده‌اند لایه‌هایی از تفسیر را برگشایند. اشلایرماخر بر اهمیت دست یافتن بر نیت و حالات مؤلف تأکید کرد و از همدلی با مؤلف سخن گفت. ديلتای اوضاع فرهنگی مؤلف و پیدایی اثر را که

متأثر از اوضاع تاریخی است، متذکر گردید. در نظر او تمامی متون و پیامها در معرض تفسیر قرار نمی‌گیرند. او هم به تفسیر حضور تاریخی انسانها و رفتارهای آنها اهمیت داد و هم به محوریت علوم انسانی برای تفسیر. هایدگر و گادامر از هرمنوتیک فلسفی سخن گفتند و فهم را نوعی وجود دانستند که در آنچه به نام مفسر معروف است، رخ می‌دهد. در این نوع هرمنوتیک نزدیک شدن به اصل پیام معنای خود را از دست می‌دهد و ذهنیت مفسر بر سازندهٔ فهم است. علی‌رغم آنکه هر یک از این دیدگاهها در بوتهٔ نقد دیگران قرار گرفته است، اما نقش روشنگری عناصر فهم که در معرض تفسیر قرار می‌گیرند، اهمیت بسیار دارد. در این میان دیدگاه امیلیو بتی بررسی شد و بر عناصر گوناگون مؤثر بر فهم در دیدگاه او پرداختیم و برخی مزایای روش هرمنوتیکی او را برشمردیم. این نگرشهای تفسیری را با هنر آزمودیم و دیدیم برخی آثار هنری بیشتر در معرض یک نظریهٔ هرمنوتیکی هستند و برخی دیگر مشمول نظریه‌ای دیگر (گرچه همه نیز به نحوی با تمامی نظریات تفسیری 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.

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

واعظی، احمد. (۱۳۸۰). *برآمدهای هرمنوتیک*، تهران، مرکز نشر پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

پراودفوت، وین (۱۳۷۷) *تجربه دینی*. ترجمه و توضیح از عباس یزدانی، قم، مؤسسه 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, Continuum.

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 Handschriften*. Ed. H. Kimmerle, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.

منابع



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

چکیده

ارتباط پرسش‌گری تعیین‌کنندهٔ مارتین هایدگر^۱ دربارهٔ «معنی هستی» با مسائل متعدد دنیای «سرگردان» ما را می‌توان به بهترین نحو با تأکید وی بر متناهی بودن 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 به عنوان «بی‌بنیادی ورطه‌مانندش» درک می‌شود. در متونی که هایدگر طی سالهای پس از جنگ جهانی دوم نوشت و مشخصاً در سخنرانی جنجال‌برانگیز «پَرمن»^۲ 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» به عنوان «شعر» است که می‌تواند بیانگر مرگ در حکم «کاشانهٔ هستی» و نیز افق باز «ماهیت حفاظت‌شده» 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

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

«اثر هنری با ارائه چیزی که خود را در افقی باز محصور می‌سازد، زمین را می‌نمایاند. چنین اثری صرفاً زمین را در حکم تنها دستمایه خود حفظ نمی‌کند، بلکه خودمحصور^۱ آن را آشکار می‌سازد. از آنجا که اثر هنری زمین را ارائه می‌دهد، به نوعی خود را در زمین می‌نمایاند. چون زمین زیربنای خودمحصورگری است که اثر در آن بروز می‌یابد، زیربنایی که چون اساساً و همواره خود را محصور می‌سازد، نوعی ورطه^۲ است» (Heidegger, 1982, pp. 5-22).

«گنجینه معنی در اثر هنری و نیز یکپارچگی اثر بر تز کلی فلسفه هایدگر دلالت دارد و به آن اعتبار می‌بخشد. اینکه وقتی وجودی، خود را در افق باز حضور کامل آشکار می‌سازد، در عین حال خود را پنهان می‌سازد. خودبسندگی^۳ اثر هنری خودبسندگی یک وجود را تضمین کند. پس تحلیل هایدگر از اثر هنری دیدگاههایی را می‌گشاید که به ترسیم تحولات تفکر هایدگر در سالهای آخر زندگی او مرتبط است»^۴ (Gadamer, 2003, pp. 97-112).

«از یک سو می‌خواهم بر ریشه‌دار بودن روشنگری^۵ تأکید کنم، به صورت نوعی پرسش‌گری فلسفی که در آن واحد رابطه ما را با زمان حال، شیوه تاریخی وجودمان و در عین حال شکل‌گیری خود را به منزله سوزهای مستقل مسئله‌ساز می‌کند. از سوی دیگر، می‌خواهم بر این واقعیت تأکید کنم که رشته پیوند دهنده‌ای که ما را با چنین شیوه‌ای به روشنگری مرتبط می‌سازد، همانا وفاداری به عناصر یک دکترین

«زمانه ما زمان ساعت شامگاه است»

(Heidegger, 1989, GA 65, p. 397)

کلیت مقاله در باب «سرچشمه اثر

هنری» به شیوه‌ای آگاهانه و در عین

حال ناگفته در مسیر پرسش درباره

جوهر هستی پیش می‌رود. پس تأمل در هنر به طور کلی

و عامدانه بر اساس پرسش هستی تعیین می‌شود. هنر را

نباید در حکم عرصه دستاوردهای فرهنگی یا بازتاب روح

ارج نهاد، زیرا به رخدادی تعلق دارد که در آن «معنای

هستی» (نگاه کنید به هستی و زمان) تعیین می‌شود.

هنر مترادف با پرسشی است که در

مقاله 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 ترجمه فرانسوی این متن مراجعه کرده‌ام.

5. Aufklärung

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).

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 «نگهداری»^۶ 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»^۷ 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 «متافیزیکی 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»^۸ ندارند. این واقعیت نیز همان قدر آشکار است که شاید به اذعان برخی از نویسندگان مطالب این مجلد پژوهش جست‌وجوی پی‌گیرانه آنها برای تفکر در مورد «آینده» کلی فلسفه در دنیای ما ضروری و اجتناب‌ناپذیر است.

به هر حال، امروزه اذعان به اینکه «غایت محافظت و نگهداری» به قول خود هایدگر به نحو گریزناپذیری از درک مبتنی بر «ساختار هستی‌یزدان‌شناختی»^۹ 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»^{۱۰} کرد) زیرا در چارچوب دنیای معاصر که از نظر فرهنگی آشفته است، چه کسی می‌تواند فقط به «حفظ» چیزهایی که بوده است راضی باشد؟ چه

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

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

در دنیای «سردرگم» ما به راحتی می‌توان تصور کرد که صرفاً «حفظ» چیزی که «بوده است»، مناسب حال کسانی است که نمی‌خواهند بپذیرند آنچه دوست دارند «حفظ کنند» به نحو گریزناپذیری «متحول می‌شود». به عبارت دیگر، ثابت می‌شود آنچه بوده است، چنان‌که پل والری در شکلی به یاد ماندنی^{۱۱} بیان نموده است، میراست و بدین ترتیب، فاقد «ماهیتی» ابدی است 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 شوند که باید آن را حفظ کرد. در واقع اندیشیدن در مورد «تحول» مشکل‌ساز دوران معاصر ما ناگزیر به چیزی جز بن‌فکنی^{۱۲} تنگنای هستی‌شناختی آن در مفهوم متافیزیکی «هستی» نمی‌انجامد (۳) که به آن را در حکم زیربنای «خودحاضر» از امر یگانه در چندگانگی متفاوت اثرات امر یگانه می‌نگرد، زیرا گذر متناهی زمان که «تخمین‌ناپذیر» است، در واقع «امر ساختگی»^{۱۳} و نه صرفاً خیالی یگانه و یکسان بودن این امر را منتفی و عملاً بن‌فکنی می‌کند. حال فرقی ندارد که این امر تا چه حد خوب «حفظ شده باشد».

در واقع چنان‌که ژاک دریدا هوشمندانه خاطرنشان کرده است، «بن‌فکنی امری است که به هر روی

فراسوی «خودماندنِ خود»^{۱۴} و غایت‌شناسیهای آن تحقق خواهد پذیرفت.^{۱۵} در «شامگاه» فلسفه غرب و تمام «امور متافیزیکِ ایدئولوژیک» منتج از آن، در مقطعی تاریخی - هستی‌شناختی، جایی که امکان خاص و متناهی بودن ریشه‌ای تمام «هستی» در تاریخ به نحوی برگشت‌ناپذیر واضح شده است، چگونه پرسش‌گری هایدگر می‌تواند به ما کمک کند تا موقعیت‌مان را در دنیای خویش تعیین کنیم؟

جهانی که به گفته خود هایدگر ما برحسب تقدیر، نقش «دیر رسیده‌های آن را داریم»^{۱۶} به عبارت دیگر، همچون کسانی که ورودشان (به صحنه شکنده تاریخ «تراژیک» سیاره ما) در حکم وارثان یا وابستگان به سنت تفکر دیرپای غربی پیرامون «زیربنایی» وجود (به معنای خود حضوری مطلق امر یگانه) ما را در زمین و زیربنای (به دو معنای مضاعف و متضاد این اصطلاح در زبان انگلیسی) «بی‌بنیادی ورطه مرموز» خود قرار خواهد داد؟

۱. در ورطه «هستی»

تز اصلی چنان‌که هایدگر در برخی از نوشته‌های مهم خود طی سالهای پس از ۱۹۴۵ خاطرنشان می‌کند^{۱۷}، محافظت از «حقیقت وجود»،

و پذیرش «متناهی‌بودن» ریشه‌ای وجود انسان در دنیایی تکنولوژی‌زده و «پسمتافیزیکی» دیگر ربطی

11. formulated

۱۲. deconstruction البته بر ایجاد بن جدید هم دلالت دارد که معادل به کار رفته 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 “Voyous” (Rogues) با عنوان :

به «حفظ» سرچشمه تاریخی و اسطوره‌ای شده ما ندارد. به عبارت دیگر، چنین دنیایی در انجام آنچه زمانی شبیه به خیالات لجام‌گسیخته 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 پایه «متافیزیکی» نفی می‌کند، دنیایی که در آن پیروزی تکنولوژی «مدرن» باعث خواهد شد تا «تحریک 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 جنبه 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 پیشین 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 هستی‌شناختی انسان که حاکم بر تخت پادشاهی سوژه مدرن تسلط دارد، از نظر تاریخی به عنوان امکانی خاص به شکلی بدون بحث و برگشت‌ناپذیر آشکار شده است. در چنین دنیایی می‌توان به شیوه متقاعدکننده‌ای استدلال نمود که مهم‌ترین وجه مثبت

پرسش‌گری فلسفی هایدگر

در تفکر درباره «گذشته» به منزله 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 «آینده‌ناشناخته آن» استنباط کرد.

نیازی به گفتن نیست، منظور همان آینده‌ای است که هایدگر آن را در حکم تعیین‌کننده «حال» و دارای نقشی خطیر در شکل‌دادن به «تحول» حال می‌داند، آینده‌ای که ماهیت متناهی و کنترل‌ناپذیر آن باعث خواهد شد تا صرفاً به چیزی جز بازسازی گذشته تبدیل شود. حتی اگر چنان‌که خود هایدگر غالباً خاطر نشان کرده است، این تخصیص^{۱۸} اجتناب‌ناپذیر گذشته در حکم مجموعه‌ای از امکانات خاص و باز یا به عبارتی، امکانات تاریخی متناهی باشد. به طور خلاصه پرسش‌گری فلسفی هایدگر می‌تواند در اندیشیدن درباره آینده دنیای «پسامتافیزیکی» و «چند فرهنگی» نقش مهمی داشته باشد، زیرا به مسئله «سرنوشت آینده» وجود جمعی ما به صورت «تخصیص باز» گذشته‌مان 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 منزله مجموعه‌ای «باز» از امکانات

بزرگ‌ترین خطر را در دنیای

بنیادگرا و ذاتاً بی‌ثبات ما که

به نحو فزاینده‌ای تکنولوژیک

می‌شود، به‌شمار می‌آید.

برای برجسته‌سازی

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 پرفسور آندرو میچل از دانشگاه امروی به زبان انگلیسی ترجمه کند. با وجود این ترجمه رسمی که در دست اجراست، من برای مقاصد فلسفی خود ترجمه‌ای انگلیسی از سخنرانی فوق انجام داده‌ام، به عنوان آنچه هایدگر شاید متفکر شالوده متافیزیکی تمام بنیادگراییهای معاصر می‌نامید.

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 جایی که به هایدگر مربوط می‌شود) که گذشته چیزی جز صرفاً دیروز «سپری شده» خواهد بود، زیرا با «تخصیصات» شکل‌دهنده 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 منزله 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 باز 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 می‌بیند، نکته مهم‌تر این است که «متناهی بودن ریشه‌ای» «هستی» در برابر تمام تعینات مطلق و محدودکننده آن به مقاومت خواهد پرداخت، زیرا «هستی» در حکم یکی از «اختصاصات گذشته» (گذشته 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-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 خودهماندی خواهد شد، چنان‌که خود هایدگر در مجموعه 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 منزله حقیقت زمان-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 ورطه‌مانند هستی» دقیقاً همان چیزی است که هایدگر (در بخشهای CTP صفحات ۷۸-۲۷۷) به منزله «سرچشمه اثر هنری» می‌شمرد، اصلی که به گفته 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

ورطه فراموش کند.» یا چنان‌که وی مثلاً می‌توانست در سخنرانی معروف خود با عنوان «خطر» در برمن به سال ۱۹۴۹ بگوید، تقدیر متافیزیک این بوده تا سرچشمه 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 «عرفان بی‌پایه» و «خردستیزی ویران‌گرانه»^{۲۴} که باید آن را بر زمینه 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 متناهی است «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 ناممکن بودن کامل برنامه‌ریزی محدودکننده

و «چارچوب‌بندی» متعارف
«امر ناممکن» نقش ایفا
نماید. چنان‌که دریدا به
نحوی شناخته شده استدلال

۲۵. هایدگر استنباط از منظور خود از «هستی» را به نحوی کتابه‌آمیز 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

می‌کند^{۲۶}، در اینجا منظور از «ناممکن» آینده‌اساساً 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 «فلسفه هایدگری» ابداً وجود ندارد ادامه پرسش‌گری فلسفی هایدگر (در برابر برخی از نیات علنی او و فراسوی زمینه تاریخی فاجعه‌بار و سیاسی‌ای که موضوع در آن تشریح شده است) تنها «تقدیری» است که تأمل انتقادی درباره تفکر هایدگر برای آینده دنیایی پر مسئله ما به ارمغان خواهد آورد. دنیای «متناهی و میرای» ما جایی که به قول نیچه در گفته 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 «ورطه هستی» و «متناهی‌بودن» گریزناپذیر آن را درک نماییم. با وجود این باید پرسید که احتمالاً چنین «هنری» چگونه خواهد بود و چگونه به

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

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 جهش «Dasein» به ورطه «هستی» است؟

۲. «هنر»: نشانه «مرگ» در حکم ورطه مطلق هستی

«دوست پزشکی ما ناگل باید این نقاشی را ببیند، زیرا هیچ نوع آزمایش پزشکی نمی‌تواند به اندازه این نقاشی به ژرفای بیماری و درد دسترسی یابد.»^{۲۷} با توجه به اهمیت مفهوم دنیا^{۲۸} در سخنرانی تأثیرگذار هایدگر در زمینه سرچشمه/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 همراه‌کننده ماهیت چهارگانه 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 سرچشمه/اثر هنری (OWA, 1935)^{۳۱} کار دنیا، بیان افق باز خودمحصولی زمین در قالب رابطه‌ای هستی‌شناختی تعیین شده است؛ رابطه‌ای که هایدگر آن را کشمکش^{۳۲} بین دنیا و زمین می‌نامد. این کشمکش به حقیقت تاریخ (نه صرفاً به معنای توالی رویدادهای ثبت‌شده) امکان می‌دهد تا تقدیر خود را از طریق کشمکشی بروز دهد که به نوشته هایدگر، عناصر مخالف را به یمن زمینه مشترکشان از طریق آفرینش اثر هنری به سوی منبع وحدت آنان می‌برد.^{۳۳}

این افق باز مورد بحث در عین حال افق باز «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 وسیله ما اتخاذ، دنبال و سپس کنار گذاشته می‌شوند. سپس در نیافته 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 برجسته

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 پلکه است که ه. و. پتزت در منبع زیر گزارش کرده است: 5-134, Petzet, 1993, pp.

۲۸. مثلاً نگاه کنید به «خطر»: «دنیا آینه‌ای پنهان است که چهار گوشه 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.

ایجاد می‌کند.

در واقع من معتقدم که این موضوع ابداً تصادفی نیست که هایدگر باید در OWA به چنین نمادهای تحسین‌شده «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 برجسته «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 هستی‌و‌زمان 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 به وجود می‌آورد، جایی که همان مردم نیز در آن «ریشه دارد»، هنری که عظمتش در هموارکردن راه برای خودجلوه‌گری همین دنیای تاریخی (متعلق به یک ملت) در افق بازی است. در واقع «افق باز» کل هنر باشکوه فضایی است که در آن وجودها خود را صرفاً به منزله 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 شاعرانه تاریخ یک ملت است و صرفاً مانع امکان دسترسی به نفسانیت تحقیرشده در مطابقت با محدودیتهای ایدئولوژیک ایده^{۳۸} افلاطونی نمی‌باشد. تا جایی که به سرچشمه/اثر هنری مربوط می‌شود، اثر هنری بدین ترتیب «افق بازی» از تاریخ است، جایی که نشانه‌ای از باز شدن و تقدیر آن به منزله آشکارسازی هستی «نگهداری» می‌شود. با وجود این چنان که خود هایدگر نیز در سرچشمه/اثر هنری خاطر نشان 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 «بستار فنی» افق هستی، به عبارت دیگر تمام تلاشهایی که برای «محافظت و نگهداری» آن انجام می‌شود، صرفاً با این تشخیص معنی می‌دهد که افق باز هستی «چیزی جز پناه‌دادن به جوهر پنهان‌شده آن» نیست. به عبارت دیگر، با وام‌گیری از اصطلاح‌شناسی خود

هایدگر در سرچشمه/اثر هنری هایدگر در سالهای پس از جنگ «افق باز» تقلیل‌ناپذیر» دنیا را در به

31. Heidegger, 2002

32. Streit

۳۳. تقدیر در اینجا ترجمه 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 وسیله استعمارگران یونانی

ساخته شد و قدمت آن به بیش از پنج قرن پیش از میلاد مسیح بازمی‌گردد.م.
۳۵. Bamberg Cathedral: 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.م.

عنوان «پنهان‌سازی-محافظت» آن توسط زمین تدبیر نمود.

مسئله‌های دیگر هرگز در OWA این دو مورد را صرفاً به منزله عناصر متضاد دیالکتیکی در نظر نگرفت. به هر روی، وی از «کشمکش» اساسی آنها در بیان حقیقت در اثر هنری سخن گفته بود. به هر صورت در نوشته‌های دوران پس از جنگ وی، دنیا و «زمین» دیگر قطبهای درهم تنیده‌ای نیستند که از نوعی شکاف اساسی و کشمکش آمیز پدید آمده باشند. می‌توانم استدلال کنم که این امر بازتاب تغییری در دلالت هستی‌شناختی مفهوم دنیا است و می‌توان آن را ناشی از تغییر استنباط هایدگر از هنر در چارچوب تفکر متأخر وی دانست؛ تغییری که به نوبه خود می‌توان آن را به مفهوم «زیربنای هنر» هایدگر یا به عبارت دیگر «زیربنای ورطه‌مانند هستی» نسبت داد که به همان اندازه دگرگون شده است. در واقع این ورطه هستی همان قلمروی است که به قول هایدگر در OWA، «تفکر آن را لمس کرده ولی توضیح نداده است». در عین حال جالب است اشاره کنیم که اصطلاح ورطه در یادداشت‌های اصلی از ۱۹۳۱ دیده می‌شود و همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، هایدگر متعاقباً بر اساس آنها در ۱۹۳۵ OWA را پروراند و ارائه کرد. هایدگر در این مورد می‌نویسد:

«تا جایی که اثر هنری زمین را ارائه می‌دهد، خود را به عنوان زیربنای خودمحمصور آن قرار می‌دهد، که از آن

برمی‌آید و خود را برمی‌انگیزد، زیربنایی که با توجه به خودمحمصورگری آن همواره و اساساً یک ورطه است» (Heidegger, 2002).^{۳۹}

ارجاع ظاهراً مثبت و معمول به «ورطه افق باز هستی» بعداً در متنی از OWA که در GA5 از نوشته‌های هایدگر انتشار یافت مسئله‌دار شد، جایی که تأکید می‌کند: «جوهر حقیقی موضوع فکری به عبارتی حقیقت وجودهای حاضر، بر مبنای هستی حقیقی آن تعیین می‌شود. ما نه به جست‌وجوی حقیقت جوهر، بلکه جوهر حقیقت برمی‌آییم، پیچیدگی قابل توجهی خود را تجلی می‌دهد. آیا این واقعاً شایان توجه است یا صرفاً مرحله‌ای مهم از یک بازی توخالی با مفاهیم یا ورطه است؟» (Heidegger, 1977, GA 9, p.37).

نیازی به گفتن نیست که در ارائه نمودن این نوع ارجاعات متنی، هدف من در حال حاضر بررسی متن‌شناسانه پیدایش OWA نیست، هر چند که این کار ضروری و تحسین برانگیز باشد. به هر صورت مایلم فکر کنم که عادت تحریک‌کننده، بحث‌انگیز و غالباً مخرب هایدگر در «بازنویسی» (هر چند نخواهیم صراحتاً بگوییم دست‌کاری!) متون سخنرانی‌های^{۴۰} با توجه به تحولات بعدی فکری او چندان بی‌ربط با مسئله آشکار ارجاعات فوق به ورطه (در حکم منشأ

افق باز هنر) در متون فوق نیست. من حداقل به دو دلیل متفاوت فلسفی این امر را باور دارم؛ نخست چنان‌که

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

۳۷. "Die monumentalisch-antiquarische Historie ist als notwendige Kritik der

"Gegenwart" (Ibid, p.397) 38. εἶδος

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

هایدگر در ضمیمه OWA به وضوح توضیح می‌دهد، معنای ژرف «ارائه زمین» و نیز «بناکردن دنیایی به وسیله هنر» در OWA مرتبط با مفهوم یونانی *poiesis* یا phusis بر «رها کردن» تمام وجودها در آشکارسازی «هستی»^{۴۱} دلالت می‌کند. پس در اینجا «مستقرکردن» به معنای «قرار دادن با اِعمال قدرت» در «چارچوب محدود» به شیوه‌ای نظام‌یافته نیست که جزو مشخصات سوژه متافیزیکی مدرن محسوب می‌شود (Heidegger, 1977, GA 9, pp. 70-71).

این موضوع به وضوح نشان می‌دهد که مسلماً پیچیدگی فراوان «ورطه» (که نوشته‌های اصلی این سخنرانی در سال ۱۹۳۱ با لحنی مثبت به آن ارجاع می‌دهد) بعدها به وسیله خود هایدگر در سالهای ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۵ مورد بررسی قرار گرفته و مسائلی در آن مطرح شده است. در واقع معتقدم که تمام پژوهشهای جدی آثار هایدگر و برخی از خوانندگان دقیق آثار او از جمله ژاک دریدا^{۴۲}، به راحتی این نکته را که هنر صرفاً «دنیایی» را در «زیربنای ورطه‌مانند هستی» و تاریخ قرار نمی‌دهد، تأیید می‌کنند. از سوی دیگر در سخنرانی بحث‌انگیز وی با عنوان «خطر» که سال ۱۹۴۹ در برمن ایراد شد و قبلاً از آن سخن گفتیم، هایدگر «خودبیان‌گری دنیا» را با ماهیت چهارگانه معروف

«فناپذیرها»، «خدایان»، «ملکوت» و «زمین» یکسان می‌داند. البته در اینجا «دنیا» و «زمین» دیگر

رابطه جدل‌آمیز ندارند. در عوض «دنیا» حقیقت زمین را حفظ می‌کند، زیرا چنین حفاظتی جوهر حقیقت است. و چنان‌که هایدگر آشکارا تأکید می‌ورزد، «دنیا، حقیقت جوهر هستی» است. در نوشته‌های دوران پس از جنگ از جمله «خطر» مفهوم (استقرار) چنان‌که خود هایدگر در ضمیمه OWA در GA5 به سال ۱۹۷۷ اشاره می‌کند، دچار تغییر اساسی شده است. جای تعجبی ندارد که خود هایدگر استدلال می‌کند که کاربرد پیشین این مفهوم در OWA را باید با توجه به تحولات بعدی در «ایجاد چارچوب محدودکننده» در پس از جنگ در نظر گرفت. می‌توانم استدلال کنم که هایدگر کاربرد این مفهوم همانند مفهوم «ورطه» را در افکار بعدی خود مسئله‌ساز یافت و پیچیده‌تر کرد. چنان‌که خود می‌نویسد:

«وقتی ما به واژه Thesis به شیوه یونانی بیندیشیم، معنای آن چگونه خواهد بود؟ Thesis به معنای استقرار است. چنین «استقراری» به طریقی از phusis پدید می‌آید که به وسیله همان phusis و در آن عرصه معین می‌شود. منظور این است که نوعی ویژگی Thesis مانند در بطن phusis پنهان شده است» (Heidegger, 1994, GA 79, pp. 47-67). به طور خلاصه هم «افق باز» هنر که به وسیله دنیا مقدر می‌شود و هم «ارائه زمین» به آن سادگی که هایدگر قبلاً در OWA بیان کرده بود،

نیستند. به علاوه در «خطر» هایدگر آشکارا و اساساً استدلال کرده است: «مرگ به جوهر وجود انسان تعلق

۴۰. جنجال سال ۱۹۵۲ بر سر این‌که هایدگر یکی از سخنرانهای خود را در ۱۹۲۵ 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' müssen wir im Sinne von phusis denken". (Heidegger, 1977, GA 9, p.70-71)
42. Jacques Derrida

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 آزردهنده 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 «نحوه استقرار خود آزردهنده» در «چارچوب‌بندی» انجام یابد. این خزانه حفظ‌شده و تقلیل‌ناپذیر دیگر صرفاً زمین نیست (که هایدگر زمانی ادعا کرد «دنیای تاریخی» آلمان ناسیونالیست و متعصب به شیوه‌ای بسیار افراطی در دهه ۱۹۳۰ را مستقر می‌ساخت)، بلکه «مرگ» است. در واقع چنانکه هایدگر تصریح می‌کند، «مرگ، کاشانه هستی در شعر دنیا است» (Ibid).

در اینجا تصمیم گرفتم که واژه آلمانی Gebirg را «کاشانه» و نه «کوهستان» ترجمه کنم تا بر این واقعیت تأکید بورزم که هایدگر در بیان رابطه بین هستی و مرگ به چنین شیوه‌ای مایل است تا بر نقش «زیربنایی مرگ» تأکید کند. بر خلاف برخی از خوانشهای اخیر و خصوصت آمیز از ارجاعات وی به «نفی»

جوهر مرگ که زیر بنای «سربه نیست کردن کمرنگ» قربانیان اردوگاه‌های کشتار نازیها بوده است^{۴۳}،

استدلال می‌کنم که هدف اصلی هایدگر در تأکید بر اولویت جوهری مرگ چیزی جز مشخص ساختن 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} نتیجه 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 (صرف نظر 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 دهنده هستی نامید. بدین ترتیب، هایدگر ناچار بود تا بر متناهی بودن اساسی کل phusis، فراسوی چارچوب محدودکننده آن که در اثر «Techné» ایجاد می‌شود تأکید کند.

بنابر دیدگاه متأخر هایدگر

نسبی‌ساختن خودمحصولی (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). Otto Poggeleier. ۴۴. 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 Spur des ... نیز در این اثر مطالعاتی: 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

تقلیل‌ناپذیری Phusis دارد. این امر صرفاً با تأکید بر «متناهی بودن مطلق» یا به عبارتی «فناپذیری شکننده» آن میسر است. پس بنابر دیدگاه متأخر هایدگر، نقش هستی‌شناختی اثر هنری پیش‌فرضی جز جدایی اساسی از اصل محاکات^{۴۸} ندارد که شالوده برداشت متافیزیکی افلاطونی از هنر و خصوصاً شعر را تشکیل می‌دهد. این جدایی به نفع مفهوم «شعر» در حکم ورطه‌ای فانی و شکننده از «افق باز هستی» صورت می‌پذیرد، ورطه‌ای تصورناپذیر از جنبه 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 هایدگر متأخر، هنر در حکم «شعر» راز نام‌گذاری متفاوت امر یگانه، فراسوی «یگانه بودن» می‌برد که از جنبه 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 هلدلین به «نزدیکی منبع» بازگشت، به ورطه‌ای که «خود بیان کردن دنیا» و همه شکل‌گیری از آن سرچشمه می‌گیرند. به عبارت دیگر، مرگ در حکم ورطه زبان هنر^{۴۹} که در واقع راز (زیربنای ورطه‌مانند هستی به صورت «مرگ و رنج») قابل تقلیل به «چارچوب محدودکننده یگانگی» در «امر یگانه» نیست، آن که شاید بتوان بازنمایی‌اش کرد، از جنبه 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»: درباره آینه‌د
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»

(یل 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 اِپتیکی در یک شکل ایجاد می‌شود که رؤیت‌پذیر نیست و در اولین نگاه خود را به صورت تصویری خوانش‌پذیر درمی‌آورد. مشاهده ظهور آن در شکلی نامفهوم لذت ایجاد می‌کند» (Lacan, 1992, p. 132).

چنان‌که در بالا ذکر شد، پرسش‌گری هایدگر در مورد «معنی 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 متناهی بودن «هستی»

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 «فوک 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. ۴۶. نگاه کنید به مقاله دنیس ثوارد که اطلاعات خوبی ارائه می‌دهد: Thouard, 1997

برای درک بهتر «ذاتی بودن ورطه‌مانند» و فراتاریخی آن نیز می‌تواند ارزش فراوانی داشته باشد. شاید نکته مهم‌تر این واقعیت اغلب نادیده گرفته شده باشد که بیان و توضیح هایدگر از «کشف اروپایی» بی‌بنیادی هستی از این امتیاز برخوردار است که درک ما را از ماهیت «متناقض» آزادی بی‌سابقه‌ای («از تمام تعریف» محدودکننده) تسهیل می‌سازد که زیربنای ظهور «دنیای مدرن» را تشکیل می‌دهد. در اینجا «تناقض» به تأویل هایدگر از «مدرنیت» در سالهای پس از جنگ در حکم توضیحی درباره «بی‌بنیادی» است که 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 نامه خود به ارنست یونگر^{۵۲} (Heidegger, 1977, GA 9, pp. 385-426) در ۱۹۵۵ تأکید می‌ورزد، این «سرنوشت نیست‌انگارانه»^{۵۳} «فراسویی» نخواهد داشت. چنان‌که هایدگر در همان متن تأکید می‌کند که کار آینده تفکر «غلبه» بر «متافیزیک» با رفتن به فراسوی «مرزهای» آن نیست، بلکه «آزاد ساختن»^{۵۴} آن از چیزی است که تاکنون به نحوی «نظام‌یافته» در چارچوب قلمروی مفهومی و امکانی خاص آن، محدود شده است. به عبارت دیگر، «ورطه هستی» به منزله جوهر «آزاد»

و تاکنون «تحت‌الشعاع

قرارگرفته» نیست‌انگاری یا

نهیلیسم است.

جای گفتن ندارد که چنین

تأویلی از «مدرنیت» در حکم

آنچه بی‌بنیادی نیست‌انگارانه‌ای که بر ورطه هستی مقدر می‌شود اغواگرانه و در عین حال ملو از انواع ابهامات هرمنوتیک است. اغلب آنها بر مبنای طرد فاجعه‌آمیز «مدرنیت بی‌بنیاد غربی» در دهه ۱۹۳۰ به وسیله خود هایدگر می‌گردد. یعنی آنچه در چارچوب تلاشهای مشتاقانه و هولناک او در باب دستورکار «انقلابی و محافظه‌کارانه» جنبش ملی سوسیالیستی (نازی) در آلمان رخ داد.

با وجود این به رغم اظهارنظرهای آزاددهنده او در سالهای پس از جنگ که ناشی از محلی‌گرایی عنادآمیز و جنوب آلمانی اوست و به نحو جالبی از سوی برخی از منتقدان سرسخت او در سالهای پس از جنگ به سخره گرفته شده است (Adorno, 1988)، رویکرد هایدگر به «بازسازی»^{۵۵} (با استفاده از اصطلاحی لاکانی) ابژه مطلق تأمل و تفکر فلسفی باعث شده تا تفکر اروپایی معاصر بهتر در مورد «حقیقت» ژرف ظهور تاریخی دنیای مدرن بیندیشد؛ به عبارت دیگر، درباره زیربنایی که امکان خاص و «سرنوشت تراژیک» عالم مدرن می‌باشد. سرنوشتی که تراژدی‌اش فراتر از «تاریخ» به مفهوم محدود تاریخ‌انگارانه و نیز مفهوم گسترده‌تر هستی‌شناختی-تقدیری آن می‌رود. چنان‌که هایدگر به نحو قاطع در سخنرانی

بحث‌انگیزش در سالهای

پس از جنگ جهانی دوم

که در بالا ذکر کردیم،

بیان می‌دارد، این تراژدی

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

مشخصاً «اروپایی» است، زیرا مرتبط با «کشف مرگ در «به عنوان کاشانه» هستی به وسیله تفکر اروپایی است. در اینجا صفت «اروپایی به قاره جغرافیایی خاص یا ترکیبی مضحک و «امکانی خاص» از تواریخ فرهنگی محلی در اروپا ارجاع نمی‌دهد. در عوض «اروپایی» جنبشی به دور از «ساختار هستی‌یزدان‌شناختی واصل مطلق آن» است که از کشف «متناهی بودن» 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 تحت الشعاع چیزی قرار گرفت که از نظر جغرافیایی به عنوان اروپا شناخته شده است. در واقع معتقدم که چنین جنبشی دور از تمام چارچوبهای محدودکننده «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، به خصوص در متونی همچون «هویت و تفاوت»^{۵۶}. این «جنبش» به صورت «آشکارکننده، پناه‌دهنده و دوری جوینده» تشریح شده و زیربنای سرنوشت هستی در حکم «تفاوت» است؛ یعنی همان چیزی است که هایدگر بعدها به آن تحت عنوان «مرگ» ارجاع می‌دهد. هایدگر (یکی از خوانندگان تأثیرگذار هلدلرلین) به دلیلی ساده بیان این جنبش خاموش را به شعر وامی‌گذارد، زیرا دلالتی ساده دارد. همان که به وسیله «متافیزیک» مدرن از

دوره‌ای که هگل سخنرانی معروف خود را «درباره هنر» ایراد کرد، پذیرفته شده است. بدین معنی که (با عنایت به تز اصلی اُتو پاکلر در مطالعه مهمی که در باب شعر پل تسلان انجام داده است) صرفاً معین بودن آرمان‌گریز شعر است که می‌تواند فراتر از «یکی بودن یک» در ساختار یزدان‌شناختی و «زیربنای» مطلق کل «محاکات» در حکم تقلیدی از «آرمانی» تثبیت‌شده فراحسی برود. این «شعر» نوین، رها از محدودیت‌های هستی‌شناختی «محاکات» به نحوی که «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 تثبیت‌شده 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 تحت الشعاع قرار دهد و از این طریق مشروعیت بیش از حدی برای آن فراهم آورد که به واسطه «نابودی خطرناک خرد» ایجاد می‌شود. با وجود این چنان‌که فلیپ لاکو-لابارته^{۵۷} 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

می‌کند. البته با وجود اولویت مسئله‌سازی که هایدگر غالباً به بزرگداشت «اصل تحت‌الشعاع قرارگرفته شعر» مربوط می‌سازد، این موضوع قابل بحث است که مفهوم مورد نظری از «تقدیر هستی» که در حکم «کشف جنبش اروپایی» گریز از «یک» در کل متافیزیک انجام می‌شود، که نمی‌تواند به مرگ در حکم چیزی جز آنچه پل تسلان به نحو تداعی‌گرانه‌ای یک «زخم» می‌نامد، بیندیشد.

در واقع می‌توان ادعا کرد که هایدگر در آثار دوره متأخرش هنر را به نفع شعر کنار می‌گذارد و به «محافظت از هستی» در ورطه آن به منزله «زخمی باز» می‌نگرد. به عبارت دیگر همان «افق باز ورطه‌مانند» در چارچوب متناهی هستی که هیچ نوع رعف در افق باز آن هرگز وجود نخواهد داشت. به قول ژرژ باتای در تعبیر قدرت‌مندانه‌اش از تقلیل‌ناپذیری «راز ماندگار» وجود متناهی، «افق باز و معین» این زخم در چیزی که هایدگر «آنجا» (Da) می‌نامد رادیکال‌ترین،^{۵۸} شکل نفی نظام هگلی در حکم نظام‌یافته‌ترین بیان از هستی‌شناسی غربی را شکل خواهد داد.

با وجود این شاید بخواهیم بپرسیم که آیا این «هنر به منزله شعر» باید بنیادی‌ترین شکاف هستی یا به عبارتی «رنج» را نمود دهد که خود را در طرح کلی «ماهیت

چهارگانه عالم متمایز

می‌سازد؟» طرحی کلی که

بنابر استدلال هایدگر در آن

«عظمت هر چیز که عظیم

است، برای انسانها نقش

بسته است؟» گرچه این شعر دیگر نمی‌تواند بیان محض مرئی یک «آرمان» ابدی باشد. آیا این «بیان شاعرانه» به هر صورت می‌تواند به کسانی که در دنیایی از «رنج» ناگفته و درک نشده به سر می‌برند آرامش ببخشد و هدایت‌شان کند؟ به عبارت دیگر، آیا می‌توان کارکرد آن را ولو با قیاس مع‌الفارق مقایسه نمود با آنچه ژاک لاکان «نمایش آنامورفیک اُبژِه نامرئی آرزو» (Lacan, 1992) می‌نامد که به عبارتی «ماندگاری مرموز» ورطه یک وجود متناهی تاریخی است؟ آیا این «شعر» نوین باید به چیزی اشاره کند که بیش از همه آشکار است و با وجود این غالباً از آن غفلت شده است، همان شکنندگی مطلق «هستی» در «ورطه» رنج Dasein که به صورتی عینی‌تر نمود می‌یابد؟ اعتراف می‌کنم که پاسخی «ساده» برای چنین پرسشی ندارم. البته با توجه به اینکه آیا ممکن است پاسخی ساده یا پیچیده برای پرسشی از این دست وجود داشته باشد یا خیر. به هر روی آشکار است که «میثاق» این «شعر» 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 شعر که پرسش^{۵۹} زمان حاضر (در سایه آینده‌ای همواره بی‌نام) است دقیقاً میثاق نوینی نیست، زیرا بر جنبشی

پرتو می‌افکند (خارج از

تمام «بتهای» معاصر)

که در آن میشل فوکو،

که دیدگاه معروف کانتی

۵۸. ژرژ باتای طی نامه‌ای به الکساندر کوژف که در اواخر دهه ۱۹۳۰ نوشته شده، زندگی خود را «زخمی باز» توصیف می‌کند که به نحوی اجتناب‌ناپذیر نظام هگلی را نفی خواهد کرد. برای ملاحظه شرحی دقیق‌تر در این زمینه نک: (Hollier, 1995).
۵۹. این مفهوم را یان پاتوکا منتقد بزرگ چک نیز شخصاً به کار گرفته و اصلاح کرده است.

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-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 اندازه 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).

(۱). این نظر را فرانسوا فدییر مطرح کرده و می‌توان آن را در مقدمه مفصل و توجیه‌گرانه وی بر ترجمه فرانسوی نوشته‌های سیاسی دید که در سالهای ۱۹۳۳-۳۴ پدید آمد، دوره‌ای که با بدنامی هایدگر در اثر تمایلش به حزب نازی رقم خورده است:

Gallimard, 1995) "Ecrits Politiques de Heidegger". فدییر 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 منزّه کند و از هر «سوءظنی» نسبت به «محافظه‌کاری ملی» افراطی مبرا سازد. در این روند فدییر به نحوی اظهار نشده، ولی مشخصاً دردناک سعی دارد خواننده غیرمظنون را نسبت به ترجمه‌های فرانسوی جهت‌دار خود از نوشته‌های به شدت «ایدئولوژی‌زده» 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 فدییر، طی گفتگوهای متعددی که نویسنده این مقاله با وی داشته است، استفاده بی‌دقت، مغشوش و غالباً توأم با سوءاستفاده از صفت «نازی» به نحوی کنایه‌آمیز بازتاب استفاده 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 ترجمه فرانسوی فدییر

از اصطلاح کلیدی «خود ایجاب‌گری» (Self-Affirmation) به عنوان *Université allemande 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 جنبه تاریخی بی‌اعتبار هایدگر در مورد فعالیت‌های سیاسی‌اش اعتبار ببخشند و در واقع آن را بازتاب دهد، اینکه به عنوان رئیس دانشگاه از جانب حزب ناسیونال سوسیالیست دیکتاتور به این کارگمارده شده بود، زیرا هیچ شیوه 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 نامه 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 ترجمه انگلیسی آن را می‌توان در مسئله 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 *déconstruction* و "Ab-grund" را در انتخاب

در حکم معادل فرانسوی آن بسیار مؤثر می‌دانند. به گفته 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 ترجمه فرانسوی خود از کتاب هایدگر با عنوان *Contributions à la Question de l'Être* از این اصطلاح استفاده کرده است. در واقع دریدا در مصاحبه سال ۱۹۸۶ خود با نشریه ایتالیایی *AlphaBeta* به هر دو مفهوم هایدگری فوق اشاره می‌کند.

(۴). من (Nach-Stellen) را به انگلیسی به هم‌ریختگی (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 تجربه 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 پدیده 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 نسخه آلمانی اصلی مراجعه کردم که با عنوان

Beiträge zur Philosophie Vom Ereignis منتشر شده است. باید اشاره کنم که ترجیح دادم به دلایل متعدد بر نسخه اصلی آلمانی کار کنم. چنان که توماس شیهان با دقت اشاره کرده، مهم ترین دلیل در این بین ترجمه آلمانی *Ereignis* در حکم رخداد (*enowning*) است نک: (Sheehan, 2001, pp. 1-20). بسیار مسئله ساز است و چنان که شیهان تأکید می کند، شاید خواننده انگلیسی متن را به سوی این تفکر گمراه کند که هایدگر مفهوم برتر جدیدی یافته است که متناهی بودن اساسی «حقیقت هستی» را در افق باز *Da* (آنجا) کمرنگ می سازد. علاوه بر این تلاش خود من برای برجسته سازی تداوم و تکامل واژه نامه مفهوم 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 نشده اند. همچنین مایلیم تا تشکر خود را از آقای سعید حنایی کاشانی ابراز کنم که طی مدت اقامت در تهران در ژانویه ۲۰۰۹ امکان دسترسی به متون آلمانی GA 65 را برایم فراهم آوردند.

(۶). *The Fourfold*، این موضوع به شکل گسترده ای در مطالعه مهم ژان فرانسوا ماتی با عنوان *Heidegger, Hölderlin, Le Quadriparti* مورد بررسی قرار گرفته است. گرچه من هنوز این مطالعه جدانشدنی در مورد رابطه هایدگر با شعر هلدلرین و «چهار وجه هستی» ارسطویی را نخوانده ام، این احساس را دارم که ماتی بیشتر به مفهوم ماهیت چهارگانه وجود (در حکم کلید افکار هایدگر) و نه «زیربنای ورطه مانند» او نظر دارد.

- 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.

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

چکیده

استنباط گادامر از «ایماژ» برای بحث در مورد فلسفه 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 جنبه پدیدارشناختی، مهم‌ترین نگره‌های تصاویر به پایان می‌برد که همان تحلیل ریچارد ولهایم 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، ایده اصلی گادامر نهایتاً به نگره‌ای در مورد تصاویر می‌انجامد که متقاعدکننده‌تر از توضیحات ولهایم 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

که می‌توان آنها را در مورد تمام شکل‌های هنری به کار برد (Gadamer, 1990, vol. 1, p. 140). همچنین نگره کلی تصاویر و استنباط هرمنوتیکی از ایماژها، الف) مبتنی بر مفهومی پویا از ایماژهاست؛ ب) فراسوی درک واقع‌گرا و ذهنی درباره تصاویر/ایماژها قرار می‌گیرد.

در ادامه، نخست درباره مفهوم کلی ایماژ بحث خواهم کرد. سپس به نحو مشخص‌تری به روند شکل‌گیری تصاویر خواهم پرداخت. نظریات را طی برخورد طرح هرمنوتیک با یکی از جدیدترین و از حیث پدیدارشناختی، مهم‌ترین نگره‌های تصاویر به پایان می‌برم که همان تحلیل ریچارد ول‌هایم از «دیدن چیزی در چیز دیگر»^۱ است و آن را در حکم یکی از نمونه‌های توضیح درباره 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 نگره 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 تاحدی 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

استنباط گادامر از «ایماژ» برای

بحث درباره فلسفه 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^۱، بارت^۲)، فرهنگی

(میچل)^۳ و توضیحات ارائه شده درباره ادراک (ول‌هایم،

هوسرل^۴، هاپکینز^۵، لویپز^۶)، اولاً گادامر افق سنتی را که

با مفاهیمی چون «شکل»^۷

و «ماهیت»^۸ مشخص

می‌شود، رها نمی‌کند. دوم

اینکه وی استنباطی کلی از

تصاویر^۹ را بسط می‌دهد

برای درک هرمنوتیک ایماژ از ماهیت باوری^{۱۱} دیدگاه گادامر، باید ارتباطی را گادامر: ایماژ و 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 درباره مفاهیم بازنمایی و تقلید می‌پردازد. وی سعی دارد که هر دو مفهوم را از جنبه عمومی فلسفی شان نفی، باز یابی 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 اصل‌تر 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^{۱۲} و تقلید می‌پردازد، رابطه‌ای که می‌توان آن را (فراتر از نقل قول) با دو تز بیان کرد:

۱. رابطه 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 نتیجه هر دو مورد ۱ و ۲ را «شکل‌گیری» یا «ایماژ

شکل‌یافته»^{۱۳} می‌نامد که متأسفانه، مترجم انگلیسی آن را «ساختار»^{۱۴} ترجمه کرده است. ایماژ شکل‌گرفته را باید در حکم مفهومی فعال و دیالکتیکی استنباط کرد که در روند ساخته‌شدن به تشریح خود می‌پردازد. به گفته 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^{۱۵} 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 مثابه یک یهودی رباخوار و بی‌رحم یا شخصیتی استثمار شده در نمایش مبهم باقی می‌گذارد. بازی پیچیده و استادانه 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

بازنمایی شده (شایلاک) و سوم، شخصیت به صورتی که خود را در بازنمایی می‌نماید (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 خواهیم کرد که رویکردهای ادراکی به نظریه تصاویر از جمله رویکرد ولهایم این رده مهم را در نظر نگرفته‌اند.

بیابید مثال خود را به زبان گادامری ترجمه کنیم: بازیگر، در اینجا آل پاچینو فردی با گذشته، تحصیلات، پس‌زمینه و سایر موارد مشخص است. در کل 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 وسیله بازیگر ساخته و نمایانده می‌شود که گادامر آن را darstellen می‌نامد. در اینجا بازیگر ما آل پاچینو 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 وسیله 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؟ بیابید به سخنان گادامر گوش فرا دهیم:

«صرفاً از طریق چنین تغییری است که نمایش به حالت آرمانی خود می‌رسد، همان چیزی که می‌توان به منزله نمایش درک کرد. صرفاً در چنین حالتی است که جدا از فعالیت بازنمایانه 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.
۱۸. «نمایش‌دهنده»

نمایش می‌دهند. بدین ترتیب، نمایش حتی عناصر نادیده 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 ایماژ شکل یافته می‌نامم» (Ibid, 1990, p. 116 / Ibid, 2003, p. 110).

آنچه گادامر در اینجا مد نظر دارد، دیدگاهی وحدت یافته 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 عرصه 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 در مورد 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 شکل گرفته 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^{۱۸} گرفته تا کالین مک‌گین^{۲۰} به آن در حکم «وجه منفی ایماژ» اشاره کرده‌اند و فیلسوفان دیگر (بر زمینه‌ای مشابه) به آن در حکم «تفاوتی شمایی» ارجاع داده‌اند (Boehm, 1995). ما در زمینه 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»^{۲۱} است (Gadamer, 1990, p. 143). زیرا رابطه‌ای که ایماژ برقرار می‌سازد، فراسوی بازنمایی نمی‌رود، بلکه در بازنمایی پدید می‌آید.^{۲۲}

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 منصب ظهور می‌رسد» (Risser, 1994, p. 128) همچنین نک: Tate, 2001, p. 62.

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 شکل گرفته است. به همین منوال ایماژ را باید در حکم وحدت خاص در نمایاندن استنباط کرد که در این مثال نمایاندن چشم‌انداز است. چنان‌که ژان-لوک نانسی^{۲۳} خاطر نشان کرده است، اصطلاح آلمانی Einbildung به معنای تخیل را می‌توان از جنبه‌ای دیگر به منزله شکلی از ایجاد وحدت در نظر گرفت که به معنای «یکی ساختن» است. برای اینکه چیزی دیده شود، باید در ترکیبی قرار گیرد و وحدت یافته 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 شکل گرفته» 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. ۸۵).

اکنون به بخش بعدی مقاله‌ام

می‌پردازم. چنان‌که خاطر نشان کرده‌ام، ایماژ به منزله 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 پرسیم که این به وجود آمدن 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 تجربه ما از هنر و تصاویر فائق آید. چنان‌که گادامر می‌نویسد، چون تقلید و نمایاندن «صرفاً نه تکرار، بلکه «ارائه دادن» 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 رابطه اساسی به دست آوریم؟ در بخش بعدی مقاله به پاسخ این پرسش پرداخته خواهد شد.

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 رابطه بین مخاطب یا تماشاگر با اجرا یا ابژه هنری است. این رابطه در عملکردهای خاصی تجلی می‌یابد. مثلاً مخاطب متأثر یا

ایماژ و مشارکت

23. Jean-Luc Nancy

^{۲۴}. برای ملاحظه تأویل هایدگر از مفهوم «تخیل» کانت خصوصاً نک:

Heidegger, 1998, p. 20

25. epistemological

فیلم نه فقط به نحوی بی طرفانه و عینی اثر را «ملاحظه می کند»، بلکه شاهد لحظه‌ای از رویداد می شود که آن را «نمایش» یا «نمایش دادن» می نامیم. ما به مکانهای خاصی مثلاً سالن تئاتر می رویم تا آنجا باشیم و به بخشی از چیزی که تجربه می کنیم 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 می رویم، جایی که نقاشیها را به نمایش گذاشته اند. اما نقاشیها دقیقاً همان چیزهایی هستند که آنها را در تئاتر یا موسیقی «نمایش» یا «اجرا» می نامیم. در این موارد، هر چند آنچه نمایش داده می شود، البته خود اثر است، نمایشگاهها فراتر از صرفاً مکانهایی برای تحقق فرایند رؤیت هستند، زیرا نمایش بدین معنی است که تماشاگر می تواند با اثر همراه باشد. شنیدن، دیدن و لمس کردن همگی شکلهایی از این «همراه بودن با اثر» هستند که ایماژ خود را بر مبنای آن شکل می دهد. در این ارتباط مهم است خاطر نشان کنیم که دنیای پیوند دهنده اثر و مخاطب طی زمان تغییر و ساختار اجتماعی می یابد. مثلاً موزه ها جزو ابداعات قرن نوزدهم هستند و اگر می خواهیم در آنها مشارکت یابیم و بخشی از آنها شویم، لازم است تا به دیدار آنها برویم. به عبارت دیگر تا پیش از قرن نوزدهم احتمالاً در اماکن خصوصی تری یا در محیطهای سیاسی می توانستیم با نقاشیها مواجه شویم.

به هر حال، مسئله اختصاصی بودن محیطهای فرهنگی و

عملکردهای اجتماعی را برای لحظه ای کنار می گذاریم، اما به نظر معقول می رسد که ادعا کنیم مخاطبان و اثر باید به شیوه ای خاص و تاریخی «کنار هم قرار گیرند» و مشخصه چنین با هم بودنی، این واقعیت است که مخاطب و اثر در نمایاندن چیزی که خود را در سراسر اجرا نشان می دهد، مشارکت کنند (۳). در نتیجه به گفته گادامر باید ادراک را بفهمیم که بخشی از نمایش اثر در تئاتر، تلویزیون، سالن کنسرت یا موزه در حکم شکلی از جشن^{۲۶} است. چنان که گادامر می نویسد: «تماشای چیزی، شیوه ای اصیل از مشارکت است.» (Ibid, 1990, p. 129 / Ibid, 2003, p. 124)، ما در این روند نه تنها به اثر می پیوندیم، بلکه هنگام کنش مشارکت، شکل گیری اثر را هم تجربه می کنیم.^{۲۷}

آن حالت آرمانی ای که گادامر در ذهن داشت، در جشنها و مهمانیها قابل مشاهده است. مهمانی محل گردهمایی افرادی است که علاوه بر دلایل راهبردی و مؤثر، اساساً از رفاقت و بودن در کنار هم لذت می برند (Gadamer, 1986, p. 40).

بیایید آنچه را تاکنون بررسی کرده ایم، خلاصه کنیم: شکل یافتن تصاویر در اصل بسیار شبیه مشارکت بیننده در تئاتر است، جایی که ایماژها خود را طی مشاهده و تأویل، ضمن کنش «مشارکت» و «جشن» شکل می دهند (Gadamer, 2003, p. 123). هم تصویر و هم مشارکت کننده هنگام تجربه

ایماژ تغییر می یابند و به نحوی پویا و در اثر کنش مشارکت در تجربه

26. Fest

۲۷. به همین روال سوزان لنگر و ارنست کاسیرر هم ادعا کرده اند که ایماژها، ردهایی پویا هستند که با خود ارجاعگری ایجاد می شوند.

کردن ایماژها خود را شکل می‌دهند. در نتیجه دیدن تصاویر مادی بدون آنکه زکری از جنبه بصری تصاویر به میان بیاوریم، شکلهایی از «تبیین» ایماژها هستند (Ibid, p. 91).

چنان‌که معروف است، رویکرد ادراک و گادامر به معنی و تصویر متأثر از خوانش استنباط وی از مفهوم هایدگری ادراک در هستی و زمان از یک سو و بینشهای پدیدارشناختی کلی که طی اواخر قرن پدید آمدند، از سوی دیگر است. در اینجا من داعیه‌های اساسی در مورد رابطه درونی ساختارپردازی و ادراک در چارچوب کل‌نگرانه فلسفه هایدگر را مد نظر ندارم. در مقابل کارم را با داعیه گادامر شروع می‌کنم که می‌گوید دیدن، شکلی از خوانش تبیین‌شده است و در آن ایماژ شکل‌یافته به صورتی که در بالا تشریح گردید، ساخته می‌شود. بار دیگر نظریات گادامر ارتباط نزدیکی با زبان آلمانی دارند، زیرا در آلمانی واژه Lesen صرفاً در مورد روند خوانش یک متن یا تصویر به کار نمی‌رود، بلکه در مورد عمل درو کردن هم مورد استفاده قرار می‌گیرد. علاوه بر این، درو کردن مرتبط با جمع‌آوری^{۲۸}،

پخش کردن^{۲۹}، با صدای بلند خواندن^{۳۰} و بازخوانی^{۳۱} است (نک: Gadamer, 1990, p. 393). گادامر می‌گوید:

«این دروکردن به طور کامل مفهومی را بیان می‌کند که در ساختار معنی و به همین نحو در ساختار صدا ایجاد می‌شود. به این ترتیب برای معنی واحدهای ساختمانی شامل انگیزه‌ها، ایماژها و اصوات وجود دارند. اما این عناصر حروف، واژه‌ها، جملات، نقطه‌ها یا فصول نیستند. نه، این موارد جزئی از دستور زبان و نحو هستند که به اسکلت‌بندی نحو^{۳۲} در نگارش و نه به ایماژ شکل‌یافته آن^{۳۳} مرتبط می‌شوند. همین ایماژ شکل‌یافته به لطف وسایلی که در اختیار زبان هنر در شعر، مجسمه‌سازی و تصویر قرار دارد، مطرح می‌شود و در جریان خودگشتالت (کل) را می‌سازد. متعاقباً اثر را می‌توان تبیین کرد و شاید این امر روند دیدن یا شنیدن واقعی اثر را تقویت و تفاوت خود را ایجاد کند. در هر حال به طور کلی ایماژ شکل‌یافته در تصویر یا متن بدون هیچ نوع فاصله انتقادی ای پدید می‌آید. پیدایش ایماژ چنان‌که به وسیله، بیننده، شنونده یا خواننده تجربه می‌شود، اجرا به صورتی که تجربه می‌شود [Vollzug] همان حکم تأویل را دارد» (Ibid, p. 393).

آنچه گادامر در اینجا مد نظر دارد، بسیار ساده است. وی می‌خواهد خاطر نشان کند که خوانش، روندی در دو سطح نیست که در آن نخست رنگها و نشانه‌ها را بر کاغذ ببینیم و سپس آنها را تأویل و به معنی مرتبط سازیم، بلکه خوانش به خودی خود فرایندی است که آنچه را

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

خوانده می‌شود، تبیین می‌کند و بدین ترتیب خواندن به صورت گشتالت شکل می‌یابد. مثلاً خواندن شعر که اساساً به معنای بلند خواندن بوده است، به صورتی که گادامر خاطرنشان می‌کند، بازسازی ساده یا دوباره‌سازی متن نیست: آنچه «متن» یا «شعر» می‌نامیم، خود را طی فعالیت خواندن شکل می‌دهد، نتیجه 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} سروده 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 رابطه کل و جزء حفاظت، حافظه، پیش‌بینی و ... است. پس بدین ترتیب خواندن «روندی شکل‌پذیر» است که نه فقط در مورد ساختمانها، متون و موسیقی، بلکه درباره ایماژها هم به کار می‌رود. اکنون به آخرین بخش مقاله‌ام می‌پردازم که در آن به طور خلاصه به تز اصلی وُلْهَایم در مورد بازنمایی و ادراک می‌رسم و از این طریق تمایز و کهنتر بودن آن را در مقایسه با نگره گادامر نشان خواهم داد.

برتری رویکرد هرمنوتیکی

ریچارد وُلْهَایم نسبت به ایماژها، خصوصاً نقاشی‌ها رویکردی سنجیده را دنبال کرده است. از آنجا که نگره او از جهتی بسیار جنبه 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 واژه «میز» بلافاصله به فراسوی نشانه‌ها و خطوط مادی می‌رود، زیرا نوشتن واژه «میز»، میز را بازنمایی نمی‌کند. وُلْهَایم 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

34. Ginsberg

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

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

طرح‌های کلی تصاویر می‌طلبند که چیزی را در حکم سطوح یا نقشه در آنها ببینیم.

وُلْهایم استدلال می‌کند که «دیدن چیزی در چیز دیگر» بر معنی اولویت دارد، چون در غیر این صورت ما خواهیم دانست که معنی متعلق به چیست (Wollheim, 1991, pp. 107, 144). مسلماً گادامر هم می‌توانست این استدلال را تأیید کند. در هر صورت نگره‌های ادراکی از جمله نگره وُلْهایم نمی‌توانند در مورد خود ارجاع‌گری ایماژ که از طریق تجربه و اجرا پدید می‌آید، توضیح دهند.

در مورد دیدگاه گادامر باید بگوییم که ایماژها صرفاً بر اساس مشاهده چیزی در چیزی دیگر ایجاد نمی‌شوند، بلکه کنش دیدن چیزی در دیگری نخست 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 گفتیم، ایماژها در شکل وحدت‌یافته خود به ظاهری نیاز دارند که فراسوی فردیت آنها واقع می‌شود. تصویر ابر را صرفاً وقتی ظاهر ابرها را داشته باشد و اگر به ما منظره‌ای از ابرها ارائه دهد، می‌توان ایماژ نامید. اگر تأویل‌گر صرفاً ابرها را ببیند یا در نظر بگیرد، چیزی برای تأویل نخواهد داشت. فقط اگر بازنمایی

ابرها را در حکم منظره‌ای

از ابرها ببینیم، می‌توانیم

بازنمایی را قابل تأویل

بدانیم. در نتیجه آنچه

نگره‌های ادراکی از جمله

نگره وُلْهایم نمی‌توانند در موردش توضیح بدهند، این است که فرایند «دیدن در» به خودی خود خنثی است. در مقابل می‌توان آن را در حکم فرایندی شکل‌دهنده و طبعاً دیالکتیکی استنباط کرد که طی آن کنش دیدن چیزی را شکل می‌دهد که می‌توان دید. چنان‌که قبلاً اذعان کردیم، مرحله مقدماتی از آنچه می‌توان در بازنمایی دید می‌طلبد که بازنمایی به شیوه‌ای وحدت‌یافته و ترکیبی انجام شود. به عبارتی، بازنمایی خود باید «نشان دهد». از سوی دیگر ایماژ امری «مفروض» نیست، بلکه نوعی پدیدآمدن پویای چیزی است که می‌بینیم. ایماژ امری ایستا نیست، بلکه چیزی است که خود را طی تجربه مشاهده شکل می‌دهد.^{۳۶} کنشهای دیدن و شنیدن، کنشهای شکل‌دادن به قوای ما هستند که می‌توان آنها را مشابه با مجسمه‌سازی به وسیله دستهایمان دانست که از طریق آن نوعی پیکربندی بیان‌گر (در موسیقی از جنبه زمانی) ایجاد می‌شود و به صورت گشتالت شکل می‌گیرد. در موسیقی، اجرا هم از جانب نوازندگان و هم شنوندگان، آنچه را شنیده می‌شود شکل می‌دهد. همین امر در مورد تصاویر و خصوصاً در اجرا از سوی هر دو گروه عناصر بیان‌گر و بیننده نیز رخ می‌دهد و آنچه را دیده می‌شود شکل می‌دهد. از آنجا که نگره‌های ادراکی ایماژ نمی‌توانند به فرایند

شکل‌دهنده معنی بدهند،

طبعاً نمی‌توانند چیزی را

روشن سازند که من در

این مقاله با کمک گادامر

37. Paul Celan

۳۸. حامل می‌تواند جسم انسان، ایما، اشاره‌ها و حرکات او باشد. در این روند سوزان لنگر 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).

آن را «ایماژ» نامیده‌ام. چنان‌که خود گادامر در گفتگو با کارستن دات^{۴۰} تأکید می‌کند: «یک ایماژ شکل گرفته دقیقاً ساخته نمی‌شود. این موضوع تلویحاً نشان می‌دهد که تمام ساخته‌های ما مشتمل بر کل تلاشهایی که از طریق آنها به ایماژهای شکل گرفته 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).

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 گستره انتقادی کار خود را گسترش دهیم تا تمام رهیافتهای 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^{۴۱} ایماژها، (۲) خود ارجاع‌گیری ایماژها و (۳) وجه کل‌نگرانه را که نگره

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).

(۱). منظورم از ادراک‌باوری (perceptualism) نگره‌ای درباره‌ی این موضوع نیست که مثلاً نقاشیها چگونه پدید می‌آیند (در این مورد نک:

(۱). Bryson, 1991, p. 63). تزیبرایسن درباره‌ی ناتوانی توضیحات درباره‌ی ادراک در تشریح وجه اجتماعی شکل‌گیری تصاویر را می‌توان به وسیله‌ی هرمنوتیک بررسی کرد. در اینجا وجه اجتماعی بخشی از شکل‌گیری تاریخی تصاویر است. به علاوه نقد یا تأیید ادراک‌باوری در نگره‌ی 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 خواهیم کرد که نگره‌ی گادامر فراتر از نشانه‌شناسی و توضیحات ادراکی قرار می‌گیرد، گرچه به مورد دوم نزدیک‌تر است. به گفته‌ی 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 دل‌خواهی 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

دارد، شکلی دیده شدن و رؤیت پذیری است که برای هر نوع وجود مورد اشاره بدیهی فرض می شود. چنین وجودی باید خود را نشان دهد، مثلاً چنان که هایدگر در بحث درباره مفهوم مورد نظر کانت در اثرش نخستین نقد استدلال می کند، ایماژ دقیقاً به معنای چیزی است که باید به طور حقیقی به ما ارائه شود. چنان که هایدگر اظهار می دارد، بازسازی مشتمل بر بدیهی شمردن یک ایماژ است، زیرا پیش از بازسازی می توان به چیزی اشاره کرد که وجود ندارد. آن چیز باید خود را در حکم بازسازی نمود دهد. می توانیم بگوییم که همواره چیزی اصیل وجود دارد: «آن چه خود را نمود می دهد، همواره آن چیز اصیل نیست» (Nancy, 2005, p. 86).

(۳). گادامر در ادامه بحث این «بودن» به عنوان مفهومی زمانی را «هم زمانی» می نامد که «بخشی از بودن اثر هنری را شکل می دهد». این مفهوم، ماهیت «حاضر بودن» را تشکیل می دهد... هم زمانی در اینجا به معنای وجود امر مجردی است که خود را به ما می نمایاند و در این روند نمودی کامل می یابد، حال فرقی نمی کند که تا چه حد از اصل خود فاصله داشته باشد (Gadamer, 2003, p. 332). در این زمینه واتسن به روابط جالبی با نگره والتز بنیامین اشاره می کند. (Watson, 2004)

(۴). این نقل قول برگرفته از *Wort und Bild* است که ترجمه 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 می آید که منظور گادامر از *Formgestalt* همان چیزی است که وی در حقیقت و روش آن را «تصویر شکل یافته» *Gebilde* می نامد. علاوه

بر این، در حالی که پالمر *durchgliedern* را «تشریح کردن» ترجمه می کند، به نظر می آید که «تبیین» انتخاب مناسب تری (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 نگره های لوپز و هاپکینز مقایسه کنیم (Lopes, 1994 / Lopes, 2006 / Hopkins, 2006) شاید محدودیتهای رویکرد هرمنوتیک را بهتر دریابیم. البته این موضوع را باید در مقاله دیگری مورد بحث قرار دهم که حکم اشارتی به این مسیر را دارد. باید بگوییم که بزرگ ترین نقطه ضعف مفهوم گادامری در این زمینه تأثیر آن از مکتب افلاطونی است. نتیجه امر این است که نمی توانیم خصوصیات رسانه های مختلف در حکم عملکردهای اجتماعی و فرهنگی را درک کنیم. علاوه بر این نگره هرمنوتیکی ایماژها به ما در گستردن نگره تصاویر کمکی نمی کند، زیرا محدود به قلمرو هنر است. در (Sondregger, 2000, pp. 33, 37, 49)، نقادی تأثیرگذار بر نگره گادامر در مورد رابطه بین هنر و حقیقت وجود دارد. سندرگر در آنجا نشان می دهد که گادامر نمی تواند به نحوی منسجم وجه مادی آبژه های زیبایی شناختی را با نگره ادراکی خود تلفیق کند.

- 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.
- Sonderregger, 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.

یائوس و ایزر: نظریه دریافت

دکتر بهمن نامور مطلق
عضو هیئت علمی
فرهنگستان هنر
bnmotlagh@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۸/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۹/۲۲

چکیده

مکتب کنستانس که توسط یائوس^۱ و ایزر^۲ بنیان نهاده شد، تأثیر زیادی بر هرمنوتیک نیمه 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 می‌شود 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 مذاقه 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، زیبایی‌شناسی دریافت، مخاطب، یائوس، ایزر.

I. Hans Robert Jauss
II. Wolfgang Iser

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 نیمه دوم آن شاهد تحولی بزرگ در بررسی و مطالعه نظریه‌های دریافت است، چنان‌که نظر بسیاری از جریان‌ها و شخصیت‌های فکری و منتقدان را به خود جلب نمود. این جریان‌ها گوناگون به طور هم‌زمان به نظریه‌پردازی در خصوص دریافت و به ویژه دریافت آثار در حوزه ادبی و هنری پرداختند. یکی از شاخه‌های معروف و تأثیرگذار

مقدمه

هرمنوتیک در این زمینه به ویژه در حوزه ادبی - هنری مکتب کنستانس^۱ 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 نیمه دوم این قرن گذارده است. این مکتب توجه خاصی به دریافت و رابطه 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 دهه 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 برخلاف دیگر جریانات هرمنوتیک که بیشتر خاستگاه فلسفی داشته‌اند و از این منظر به ادبیات توجه کرده‌اند، خاستگاه اولیه 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 (Constance) نام شهری واقع در جنوب کشور آلمان است.

همان‌گونه که اشاره شد، نظریه و زیبایی‌شناسی دریافت مهم‌ترین **الف. نظریه** 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 ژان پل سارتر^۲، گاستون باشلار^۳ و به صورت جدی‌تر نزد رولان بارت^۴ قابل مشاهده است. اما گادامر^۵ 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 نظریه مهم «افق انتظار» را در همین اثر ارائه می‌دهد. کتاب یاد شده با مقدمه‌ای از سوی استاروبینسکی^۶ 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 تولیدکننده گفتمان شود، به ویژگیها و افق انتظارات دریافت کننده 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 مواجهه 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 حوزه گسترده‌ای را در برمی‌گیرد، زیرا همان‌طوری که جرال د برونز^۷ 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

همواره نزد اقوام صاحب کتاب تقدس خاصی داشت، 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.

به همین دلایل زیبایی‌شناسی دریافت جایگاه ویژه‌ای را در خصوص چگونگی ارتباط و ارزش‌گذاری عناصر گوناگون هنری یعنی تولید، مؤلف، اثر، متن، خوانش و مخاطب به خود اختصاص می‌دهد. مکتب کنستانس در این مورد نه فقط نظریه‌های پدیدارشناسی را پی می‌گیرد، بلکه آنها را تقویت می‌کند و به واسطه تغییر محور از یک مؤلف به مخاطبان بی‌شمار و برداشتن قید کشف معنا یا دست کم صرفاً کشف خوانش آثار به ویژه آثار ادبی و هنری خود به خود به سوی تکتگرایی سوق می‌یابد. نظریه‌ای که قائل به دخالت آگاهانه و ناخودآگاهانه مخاطب در معناپردازی متن است، برداشتها و تفاسیر گوناگون را ممکن و حتی غیرقابل اجتناب می‌داند. به همین سبب است که تکتگرایی و خوانشهای متکثر یکی از ویژگیهای اساسی زیبایی‌شناسی دریافت در مکتب کنستانس به حساب می‌آید.

یائوس مهم‌ترین شخصیت مکتب ب. زیبایی‌شناسی کنستانس به شمار می‌آید و این دریافت و افق اشتها بیشتر به دلیل نظریات بدیع انتظار نزد یائوس او در خصوص زیبایی‌شناسی دریافت است.

یائوس بیش از همه از پدیدارشناسی به ویژه هرمنوتیک فلسفی گادامری

متأثر گردیده است. توجه گادامر به فهم و افقها و پیوند آنها تأثیر به‌سزایی بر اندیشه‌های یائوس گذارده است. یائوس در پی یک سخنرانی مهم، رفته‌رفته نظریه بزرگ و گسترده خود را پی افکند. در *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر* در این خصوص آمده است: «شکل‌گیری نظریه دریافت به نخستین گفتار هانس روبرت یاس^۸ در سمت استادی زبانه‌های رومی در سال ۱۹۶۷، بازمی‌گردد... در این، گفتار یاس همانند شیلر^۹ در سال ۱۷۸۹، این نظر را مطرح کرد که عصر حاضر باید پیوندهای حیاتی میان محصولات گذشته و مسائل مورد توجه زمان حاضر را از نو برقرار کند. برای آموزش و پژوهش ادبیات چنین پیوندی فقط در صورتی می‌تواند برقرار شود که دیگر تاریخ ادبی به مقام حاشیه این رشته تنزل پیدا نکند. عنوان بازنگریسته سخنرانی او یعنی «تاریخ ادبی: انگیزه پژوهش ادبی» گویای چالش ابتکاری یاس است» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۱). این سخنرانی استقبال فراوان و همچنین انتقاداتی را در پی داشت و حضور مخالفان و موافقان این مباحث موجب زایش جریانی گردید که بعدها به نام مکتب کنستانس معروف شد.

از میان آثار و نظریات یائوس دو مسئله بیش از دیگر مسائل نظر محققان را به خود جلب کرده است که عبارت‌اند از: زیبایی‌شناسی دریافت و افق انتظار. در اینجا به اختصار این دو مسئله مورد بررسی قرار می‌گیرند.

8. Hans- Robert Jauss
9. Schiller

یک اثر هنری دارای دو محور است: خلق و دریافت. چگونگی دریافت اثر همانند خلق دارای فرایند و نظام خاص خود می باشد که اغلب مورد بی توجهی قرار گرفته است. همین جایگاه و نقش دریافت است که گاهی موجب می شود تا اثری مورد اقبال یا بی توجهی قرار گیرد. بیشتر محققان بر این عقیده اند که هر اثری با توجه به وضعیت و بافت خاصی خلق می شود و همین رابطه میان متن و بافت خود موجب می گردد تا در همان زمان و فرهنگ بهتر دریافت گردد. سارتر در این مورد می نویسد که موز اگر در همان هنگام که از درخت کنده می شود، خورده شود، مزه بهتری دارد (Maurel, 1998, p. 110). به عبارت دیگر، دریافت اثر و محصول خلق شده در بافت و محیط خلق آن مناسب تر خواهد بود. بر این اساس، ارتباط تنگاتنگی میان شرایط خلق اثر و دریافت آن وجود دارد. اما این رابطه یک رابطه علی نیست، زیرا موارد زیادی وجود دارد که غیر این نظریه یا حتی ضد آن را نشان می دهد. به طور مثال تربیت/حساسی فلور^{۱۰} اثری است که در زمان حیات مؤلف مورد بی توجهی 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 جامعه شناسی دریافت و زیبایی شناسی دریافت قرار می گیرد. همچنین اگر رابطه

میان متن و بافت آن یک رابطه علی 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 می گرفت که خوشبختانه برخی از محققان برجسته به آن پرداخته اند.

بسیاری از محققان زیبایی شناسی دریافت را بیش و پیش از هر متفکری با یائوس می شناسند. یائوس چنان که پیش تر گفته شد، کتاب *برای زیبایی شناسی دریافت* را در این زمینه به رشته تحریر در آورد که از مهم ترین منابع تحقیقی محسوب می شود 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 می پردازد. او برای تمایز زبان و متن ادبی و هنری شاخص جدایی و انحراف را مطرح می کند. یائوس در تعریف اثر ادبی به دو کانون مؤلفی و خواننده ای اشاره می کند و برای هر یک محصولی متمایز در نظر می گیرد. چنان که می نویسد: «اثر ادبی دارای دو قطب است که می توان آنها را قطب هنری و قطب زیبایی شناسی نامید؛ نخستین متن خلق شده توسط مؤلف است و دومی عینیت بخشی تولید شده توسط خواننده را مشخص می کند» (Jauss, 1998, p. 245). از نظری اثر ادبی و متن با عینیت بخشی آن نباید اشتباه گرفته شوند، زیرا اثر دربرگیرنده دو عنصر یاد شده است. در واقع،

10. Gustave Flober, 1870

اثر ادبی یک واحد مجازی است. ژان ایو تادیه^{۱۱} در این خصوص می نویسد: «یائوس استدلال می کند که اثر در عین حال دربرگیرنده 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 دلتای آن را نمایندگی می کند، نزد گادامر و یائوس مورد انتقاد قرار می گیرد و آنها مدل دیگری را مطرح می کنند که در آن خواننده یک کاشف صرف نیست، بلکه یک خالق نیز می باشد، زیرا برای یائوس «کارکرد اثر هنری فقط بازنمایی واقعیت نیست، بلکه خلق آن است» (Jauss, 1998, p. 33). به عبارت دیگر، زیبایی شناسی دریافت یائوسی نه خود را به طور کامل به بازنمایی حقیقت محدود می کند و نه به تاریخ و گذشته. تری ایگلتون^{۱۲} در سالهای دهه نود درباره نظریه دریافت می نویسد: «تازه ترین تحول تفسیرشناسی در آلمان «زیبایی شناسی دریافت» یا «نظریه دریافت» نامیده می شود که به خلاف گادامر منحصرأ بر آثار گذشته تأکید نمی کند. نظریه دریافت به بررسی نقش خواننده در ادبیات می پردازد و از این نظر تحولی کاملاً تازه است. در حقیقت تاریخ نظریه ادبی جدید را می توان به طور تقریبی به سه مرحله تقسیم کرد: پرداختن به مؤلف (رمانتیسسم 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

نظریه خود را به چگونگی دریافت اثر هنری اختصاص می دهد. او به ویژه به طرح نقش متنهای گذشته در دریافت متن نوین می پردازد و از این جهت به نظریات ارائه شده توسط کریستوا و بارت نزدیک می شود. این نگرش موجب توجه به تاریخ ادبی می شود و به همین دلیل استادان دانشگاهی به ویژه استادان تاریخ و ادبیات به آن کشش پیدا می کنند. زیبایی شناسی دریافت نظر محققان جامعه شناسی را نیز به شدت به سوی خود جلب نموده است، چنان که بسیاری از محققان این نظریه را در مبحث جامعه شناسی ادبی یا هنری مطرح می کنند. یکی از این محققان ژان ایو تادیه است که ضمن بحث درباره جامعه شناسی ادبی، فصل مستقلی را به زیبایی شناسی دریافت اختصاص می دهد و می نویسد: «جامعه شناسی ادبیات فقط به مؤلف و اثر نمی پردازد، بلکه به مخاطب نیز توجه دارد. این جامعه شناسی خوانش، و زیبایی شناسی دریافت است که استقبال جمعی یک اثر را مطالعه می کند» (Tadié, 1987, p. 175) بر این اساس، دریافت یک اثر توسط انتظارات ایجاد شده به وسیله آثار پیشین جهت پیدا می کند.

یائوس در تشریح زیبایی شناسی دریافت و توجه هم زمان به صورت و معنای متن و همچنین بافت تاریخی آن می نویسد: «زیبایی شناسی دریافت به شناخت معنا و صورت اثر ادبی آنچنان نمی پردازد که به شیوه تکاملی (تحولی) در گذر تاریخ انجام شده است. این زیبایی شناسی همچنین ایجاب می کند که هر اثری باید در

11. Jean Yves Tadié
12. Terry Eagilton

مجموعه ادبی قرار بگیرد، برای اینکه بتوان وضعیت آن را مشخص کرد. مجموعه‌ای که نقش و اهمیت زیبایی‌شناسی یاد شده در بافت عمومی تجربه ادبی بخشی از آن باشد» (Jauss, 1998, p. 69). وی در ادامه درباره تفاوت میان دریافت منفعل و فعال می‌نویسد: «با گذر از تاریخ دریافت آثار به تاریخ احتمالی ادبی، آن را همچون یک فرایند در نظر می‌گیرد که دریافت منفعل خواننده و نقد بر دریافت فعال نویسنده و بر تولید نوین گشوده می‌شود» (Ibid, p. 70).

یائوس برای زیبایی‌شناسی دریافت خود و تکمیل آن به عنوان چگونگی خوانش اثر، به طرح موضوع «افق انتظار» می‌پردازد. کاربرد واژه

«افق» از سوی وی بیانگر تداوم مباحثی است که پیش‌تر از سوی هوسرل^{۱۳}، هایدگر^{۱۴} و به ویژه گادامر مطرح شده بود. ایرناریما مکاریک در این خصوص می‌نویسد: «شاهکار روش‌شناختی نظریه یاس کاریست آشکار مفهوم «افق» است که به طور بارزی در نظریه هرمنوتیکی آموزگار یاس، هانس گئورگ گادامر، یافت می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۲). افق انتظار در زیبایی‌شناسی دریافت یائوس نقشی اساسی و کانونی ایفا می‌کند. در واقع یائوس با زیبایی‌شناسی دریافت برای مطالعه دقیق‌تر چگونگی رابطه متن خلق شده و دریافت آن، به طرح مفهوم «افق انتظار» می‌پردازد. طرح افق

انتظار از این مسئله ناشی می‌شود که دریافت فرایندی پویا و تغییرپذیر است و فرهنگ دریافت از یک نسل به نسل دیگر، تغییر می‌کند. افق انتظار نظام پیچیده‌ای از خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به سوی یک اثر سوق می‌دهند و انتظاراتی را ایجاد می‌کنند که توقع دارند اثر در هنگام خوانش به آن انتظارات پاسخ مناسب دهد.

چنان‌که گفته شد، افق انتظار تداوم مباحث افق و پیوند افقهاست، اما میان نظریات این دو تفاوتی نیز دیده می‌شود که ایرناریما مکاریک به آن اشاره دارد: «افق اصل بنیادین وضعیت هرمنوتیکی است. افق پیش از هر چیز، به جهان‌نگری چشم‌اندازی و محدود ما باز می‌گردد. اما نحوه کاربرد این اصطلاح توسط یاس تفاوتی جزئی با نحوه کاربرد آن توسط گادامر دارد. به نظر یاس، افق به نظام یا ساختاری از انتظارات اشاره دارد که فرد از متن دارد» (همان، ص ۳۴۲). خاستگاه افق انتظار زیبایی‌شناسی دریافت و آرای فلسفی هایدگر و گادامر است. از همین روی، نظریه یائوس با نظریه‌های روانشناسی که به رفتارهای فردی می‌پردازند، تفاوت اساسی دارد. آن مورل^{۱۵} در این خصوص تأکید می‌کند: «موضوع این مطالعه منش فردی و روانشناسی خوانندگان منفرد نیست، بلکه تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه و جمعی است که تمام درک فردی از یک متن را بنا می‌نهد»

(Maurel, 1998, p. 111).

زیبایی‌شناسی دریافت می‌کوشد تا

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

علل گرایش یا عدم گرایش مخاطبان به یک اثر یا یک جریان هنری و ادبی را شناسایی کند. بر اساس این نظریه، هنگامی که یک اثر موجب یادآوری لذتهای گذشته شود، مورد توجه و استقبال قرار می‌گیرد و هنگامی که اثری نتواند چیزی یا لذتی را یادآوری کند، در این صورت دست کم در برقراری ارتباط با مخاطب اولیه خود دچار مشکل خواهد شد. در این میان عناصری همچون گونه هنری و ادبی نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کنند. در واقع، یک گونه هنری همانند چارچوبی عمل می‌کند که افق انتظار خاصی را به همراه می‌آورد. یائوس سه عامل اصلی برای افق انتظار قائل است: تجربه از پیش تعیین شده مخاطب که از گونه هنری برآمده، صورت و مضمونی که اثر شناخت را پیش فرض گرفته و تقابل میان زبان شاعرانه و زبان کاربردی، عالم تخیلی و واقعیت روزانه. آن چیزی که مطالب را به سوی یک اثر یا یک شخصیت سوق می‌دهد، افق انتظاری است که توسط پیش‌متنها و بافت حاضر شکل گرفته است. اگر متن تازه پاسخگوی افق انتظار مخاطب باشد یا چنین احساس شود، 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 شده و مرتبط با متن جدید است، به پرسش افق انتظار خود در این عرصه پاسخ می‌دهد. آیا این افقهای انتظار با هم ارتباط برقرار کرده‌اند؟ آیا امتزاج یا پیوند افقها صورت گرفته است؟ یائوس در این خصوص از اصل

«لذت زیبایی‌شناسی» دفاع می‌کند و معتقد است که بر اساس چنین اصلی چگونگی ارتباط افقها تعریف می‌شود. او بر این باور است که هنگامی یک اثر مورد استقبال قرار می‌گیرد که بتواند پاسخی مناسب یعنی همراه با خوشی و لذت را به مخاطب خود منتقل نماید. چنان‌که گفته شد، یائوس در مطالعات خود افق انتظار را به دو بخش قابل تفکیک تقسیم می‌کند: افق انتظار ادبی (هنری) و افق انتظار اجتماعی. وی با این تقسیم‌بندی می‌خواهد مقدمات لازم را برای مطالعه دو عنصر مهم در معناپردازی فراهم آورد.

افق انتظار هنری

افق انتظار ادبی و هنری به رابطه میان متنها با یکدیگر و گونه هنری مرتبط با آنها مربوط می‌شود. آثار هنری با توجه به پیرامتنهای خود انتظاراتی را ایجاد می‌کنند. به طور مثال عنوان، مؤلف و گونه اثر و نیز برخی دیگر از انواع پیرامتنها که نخستین عناصر ارتباطی میان متن و مخاطب هستند، موجب تولید افق انتظار می‌شود. این افق انتظار ادبی و هنری خود می‌تواند به دلیل روابط بینامتنی، بینامؤلفی یا گونه‌شناسانه و از این دست صورت پذیرد. یائوس خود بر این نکته تأکید می‌کند و می‌نویسد: «رابطه متن منفرد با مجموعه متنهای پیشین که چگونگی آن را مشخص می‌کنند، به یک فرایند متوالی بازسازی و دگرگونی افق بستگی دارد» (Jauss, 1998, p. 14). در این خصوص افق انتظار به مباحث بینامتنیت که توسط کریستوا طرح گردید

و به وسیله بارت و سپس ژنت^{۱۶} گسترش پیدا کرد، بسیار نزدیک می‌شود. روابط بینامتنی و تجربه 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 گونه اثر است، زیرا هر گونه هنری و ادبی انتظارات خاصی را تولید می‌کند. 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 به وسیله تجربه کسب شده از گونه‌ای شکل می‌گیرد که یک اثر به آن تعلق دارد و همچنین به وسیله سلسله مراتب ارزشهای ادبی یک دوره مشخص»

(Maurel, 1998, p. 111).

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 گونه 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 درباره این دو افق می‌نویسد: «اثر موجب یک افق انتظار ادبی می‌شود که به خودی خود کاربرد دارد و نتیجه 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 به جای 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

16. G rald Genette

بر آوردن 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 شیوه 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 شیوه تحلیل خاصی نیز مورد توجه قرار گیرد. برونه^{۱۷} 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 نتیجه 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 ارائه نظریه 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 ارائه نظریه‌ای کامل‌تر و جامع‌تر به چالش

میان دو جریان مخالف یاد شده نیز پایان دهد. ایرناریماکاریک درباره زیبایی‌شناسی دریافت

یائوس می‌نویسد: «برای دست یافتن به یک تاریخ ادبی جدید باید بهترین ویژگیهای مارکسیسم و صورت‌گرایی را به هم آمیخت. این کار را می‌توان با تامین خواست مارکسیستی میانجی‌گری تاریخی و حفظ پیشرفت‌های صورت‌گرایی در عرصه ادراک زیبایی‌شناختی انجام داد. زیبایی‌شناسی دریافت می‌خواهد با تغییر منظر تفسیر متون ادبی، این کار را بکند» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۱).

ولفگانگ ایزر، عضو برجسته
ج. کنش خوانش و یکی از دو بنیان‌گذار مکتب
و بایگانی متن نزد کنستانس نیز بر دریافت و
ایزر اهمیت دریافت در معناپردازی
اثر تأکید دارد. ایزر به نوبه

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^{۱۸} 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^{۱۹} در کتاب *دراستی تاریخی بر*

نظریه 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

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... فروگاهی کنم. من با انسانهایی که در اثر هنری عرضه می‌شوند، خویشاندی پیدا می‌کنم»» (هارلند، ۱۳۸۲، ص ۳۲۷). در فرهنگ اندیشه انتقادی درباره 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 ایگلتن نیز در این رابطه می‌افزاید: «در نظریه دریافت فرایند خواندن همواره فرایندی پویا و جنبشی بغرنج و افشاکننده در طول زمان است. خود اثر ادبی، به گفته نظریه پرداز لهستانی رومن اینگاردن، صرفاً به مثابه مجموعه‌ای از «طرحها» یا جهات کلی وجود دارد که خواننده باید آنها را تحقق بخشد» (ایگلتن، 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^{۲۰} نیز می‌گفت که هر

کتاب در هر بار خواندن تازه می‌شود، متنی جدید که گویی تازه زاده شده است» (کهنمویی پور 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 عمده 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^{۲۱} که مهم‌ترین دستاورد ایزر در عرصه خواندن و خوانش است، موجب شهرت وی به عنوان یک نظریه‌پرداز در زمینه 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

متن رمانی می‌پردازد.

ایزر بیش از دیگر نظریه‌پردازان در مقابل نگرش سنتی فرایند فهم و خوانش قرار می‌گیرد، زیرا در نظریه 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. اولین کایتل^{۲۲} در *فرهنگ اندیشه/انتقادی* درباره این موضوع می‌نویسد: «در الگوی فرایند خوانش ایزر، معنا نه اختیاری است و نه ثابت، بلکه تنها همراه 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 زیبایی‌شناسانه (تجسم بخشی خواننده) اند» (پین، ۱۳۸۲، ص ۴۸). تری ایگلتن و فهم را نزد ایزر مورد بررسی 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 می‌گیرد 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» (ایگلتن، ۱۳۸۰، ص ۱۰۹). خوانش اثر ادبی فرایند ویژه‌ای است که دریافتهای پیشین را می‌تواند تقویت یا تضعیف کند. تری ایگلتن درباره ایزر به این موضوع توجه کرده است و می‌نویسد: «یک اثر ادبی ارزشمند بیش از آنکه صرفاً دریافتهای پیش‌داده ما را تقویت کند، این شیوه‌های هنجارین دیدن را مورد

دست‌اندازی یا تجاوز قرار می‌دهد و مجموعه علائم جدیدی برای ادراک در اختیار ما قرار می‌دهد» (همان). به عبارت دیگر، خوانش نه یک کنش منفعل و صرفاً کاشفانه، بلکه یک کنش فعال و خلاقانه محسوب می‌شود، زیرا خواننده و مخاطب به بازتولید صرف متن نمی‌پردازد، بلکه موجب خلقی دوباره می‌گردد. تأکید ایزر بر کنش چنان است که وی می‌کوشد تا به جای «نظریه دریافت» یا ئوس «نظریه کنش خوانش» را مطرح کند و همین موضوع موجب طرح بحثها میان این دو می‌گردد.

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

۲. بایگانی متنی

همان‌طوریکه یا ئوس «افق انتظار» را طرح کرد، ایزر نیز «بایگانی متنی» را مطرح نمود. البته ایزر خود مباحث مربوط به افق را نیز دنبال می‌کند و در این خصوص نیز دارای نظریات خاصی است. وی بر این باور است که با توجه به بافتهای متفاوت یک متن ادبی افقهای گوناگونی به وجود می‌آید. به عبارت دیگر، با تغییر بافت افق ارتباط با متن نیز تغییر می‌کند. این تغییر به دلیل دگرگونی متنهای پیشین نیز محقق می‌گردد. همین تغییر پی‌درپی افقهاست که موجب تکثر معنایی و معناپردازی در هر خوانشی از متن می‌گردد. ایزر در این مورد به طرح «بایگانی متنی»^{۲۳} و نقش آن در

معناپردازی خواننده اشاره می‌کند. از نظر ایزر متن انباشته‌ای از استعدادهای

22. Evelyn Keitel

و قوای کنشی است و این خوانش است که آنها را به فعل تبدیل می‌کند. وی به طور صریح می‌گوید: «متن یک ذخیره کنشی است که در فرایند خوانش بالفعل می‌شود» (Gilli, 1983, p. 2). با توضیحاتی که ایزر درباره نظریه خود می‌دهد، آن را به ظاهر شبیه 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 کنش در نقد خود آن را از توصیف در نقد سنتی متمایز می‌کند. ایزر در این خصوص به دو ساختار در اثر معتقد است: ساختار متن و ساختار کنش. چنان‌که ایوژیلی^{۲۴} نیز اشاره می‌کند، این دو ساختار یکی به قصد و دیگری به کنش مربوط می‌شوند.

گفتگو میان متن و خواننده دارای دو سطح درونی و برونی است و این راهبردهای متنی است که چگونگی تعامل میان سطوح و عناصر درونی و برونی را شکل می‌دهند. ارتباطات بیرونی «بایگانی متنی» را شکل می‌دهند. بایگانی متنی به نوبه خود دارای دو گونه ارجاع است: نخست، بافت اجتماعی-تاریخی و دوم اشارات ادبی. به عبارت دقیق‌تر، از یک سو از فضای اجتماعی و تاریخی و از سوی دیگر از آن‌چیزی که کریستوا آن را بینامتنیت نامیده بهره‌مند می‌گردد. در واقع، ارتباط میان متن و بافت در فرایندی صورت می‌گیرد که ایزر از آن به نام دیالکتیک میان پیش‌زمینه

و پس‌زمینه^{۲۵} یاد می‌کند. عنصر انتخاب شده و در حال خوانش در پیش‌زمینه جای می‌گیرد و بافتی

که این عنصر در آن شکل گرفته است، در پس‌زمینه قرار می‌گیرد.

در تقابل با نقد و اندیشه سنتی، نزد ایزر این نیت خواننده است که اهمیت می‌یابد و به طور کلی جای نیت مؤلف را می‌گیرد. نظریه ایزر بر اساس انسان‌شناسی خاصی استوار شده است که تری ایگلتون به جنبه‌ای از آن اشاره می‌کند و می‌گوید: «در واقع نظریه دریافت ایزر بر ایدئولوژی انسان‌گرایی لیبرال استوار است: یعنی بر این باور که در خواندن یک اثر باید ذهنی باز و انعطاف پذیر داشته باشیم و آماده باشیم که در باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کنند» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ص ۱۱۰). با توجه به مطالب بالا مشاهده می‌شود که ایزر دیگران را به تعریف نوینی از خوانش و خواننده دعوت می‌کند. خواننده دیگر معنای سنتی و قدیم خود را ندارد، بلکه با به دست آوردن یک جایگاه کانونی خود را نیز از نو تعریف می‌کند.

گرچه مکتب کنستانس بیش از همه با دو چهره اصلی آن کنستانس پس از یعنی یائوس و ایزر شناخته شده است، اما شخصیتها و مباحث آن به این دو و مباحث آنها محدود نمی‌شود. مکتب کنستانس با شخصیت‌های دیگری که به نسل دوم این مکتب معروف‌اند، تداوم یافت. یکی از چهره‌های برجسته نسل دوم مکتب کنستانس، کارل هاینتس

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

اشتیرله^{۲۶} است که نقش مهمی در تداوم مباحث زیبایی‌شناسی دریافت ایفا کرد. نویسنده *انشنامه نظریه‌های ادبی معاصر* در این رابطه می‌نویسد: «اشتیرله کار خود را با بررسی این استدلال ایزر آغاز می‌کند که فرایند خواندن مستلزم شکل‌گیری پندارها و تصویرهاست؛ او این سطح خواندن را سطحی «شبه کاربردی» می‌نامد؛ و این نام‌گذاری‌ای است که آن را از دریافت متون غیرداستانی (دریافت کاربردی) متمایز می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۴۴). اما علاوه بر اشتیرله می‌توان از شخصیت‌های دیگری همچون وارنینگ،^{۲۷} استامپل^{۲۸} و گامبرچ^{۲۹} نام برد.

مباحث مکتب کنستانس موجب شد تا گرایش‌ها و پیوندهای نوینی در عرصه مطالعات ادبی و هنری ایجاد شود. یکی دیگر از گرایش‌های نو در خصوص مطالعات مربوط به زیبایی‌شناسی دریافت پیوند آن با گفتگومندی باختینی است. پاره‌ای از راهبردهای زیبایی‌شناسی دریافت همچون فرایند پرسش و پاسخ میان مخاطب و متن می‌تواند به‌خوبی با مبحث گفتگومندی باختینی هم‌خوانی و مشارکت داشته باشد. همچنین مباحثی که از سوی شخصیت‌های مکتب کنستانس مطرح گردید، نظر بسیاری از جامعه‌شناسان را نیز به خود جلب نمود، زیرا طبیعت مطالب مطرح شده با مسائل اجتماعی دارای ارتباطی عمیق بود.

یکی از ویژگی‌های قابل توجه اعضای مکتب کنستانس با توجه به موضوع این نوشتار، ارتباط تنگاتنگ آنها با ادبیات و هنر است. ایزر پیش از هر چیز یک منتقد ادبی زبان آلمانی و استاد ادبیات انگلیسی است. همین پیوند بنیان‌گذاران مکتب کنستانس با ادبیات و هنر امکان به‌کارگیری نظریات آنها در عرصه هنر را بیش از دیگران فراهم می‌آورد. از این روی است که بسیاری از مورخان نقد ادبی و هنری بخش قابل توجهی از آثار خود را به مکتب کنستانس یا اعضای مهم آن اختصاص داده‌اند.

مطالعات تطبیقی هنر نیز از دستاوردهای مکتب کنستانس بی‌نصیب نمانده است. چگونگی دریافت یک اثر در خلال فرهنگ‌های گوناگون و بحث تأثیر و تأثر از موضوعات مهم دانش ادبیات و هنر تطبیقی است که از این دستاوردها بهره برده‌اند و همچنان می‌برند. چگونه یک اثر در یک رابطه بینا فرهنگی و بینا زمانی توسط فرهنگی دیگر دریافت می‌شود و سپس در بایگانی متنی این فرهنگ قرار می‌گیرد؟ چگونه اثری هنری در یک پذیرش بینا فرهنگی خود باعث خلق اثر دیگری می‌شود؟ برای پاسخ به این پرسش‌های هنر تطبیقی می‌توان از نتایج مباحث مطرح شده در مکتب کنستانس بهره برد. اشتیرله در کتاب *پایتخت*

26. Karlheinz Stierle

27. Warning.

28. Stempel.

29. Gumbrecht.

30. La Capitale des signes. Paris et son discours

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 آیین 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.

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 نظریه 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 نظریه 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 ادامه 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 نظریه نسبی‌گرایانه خرده گرفته‌اند. این مباحث به نوعی در کشورهایی همانند کشور ما نیز تسری یافته است که خود بحث دیگری می‌طلبد.

مکتب کنستانس یکی از جریانات مهم هرمنوتیک به ویژه هرمنوتیک فلسفی در عرصه مطالعات 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

و به طور دقیق‌تر یک تجربه 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 برجسته 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 همه 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 به دنبال داشت که خود موجب بحث‌های فراوان و جرح و تعدیلهایی در این نظریه یا در نظریه مخالفان گردید.

آیزر، ولفگانگ. (۱۳۷۲)، *فرایند خواندن: نگرش پدیدارشناختی*، ترجمه روبرت صافاریان، کیهان فرهنگی، سال دهم. شماره ۶، ص ۲۴-۲۶.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰)، *پیشدرآمدی بر نظریه 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)، *دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی*، سرویراستار مشیت علایی، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

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

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴)، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراڻ مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۲)، *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی. از افلاتون تا بارت*، ترجمه علی معصومی، شاپور 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. A theory 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 littéraire 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.

همسخنی با اثر هنری

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

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۷/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۸/۲۲

چکیده

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

واژگان کلیدی:

هرمنوتیک هنر، اثر هنری، هم‌سخنی، همدلی.

از خود بیگانگی 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^۵ و گادامر^۶ و ریکور^۷ از مشاهیر جریان هرمنوتیک مدرن به سود نظر هگل^۸ 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 آشکار سازی 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 در آمدن» به معنی «آشکار شدن» و «اجازه ظهور یافتن» است (Heidegger, 1976, p. 66). نکته اینجاست که «به سخن در آمدن» بر سر و سامان دادن، ساختن و ترتیب دادن هم دلالت دارد. لذا به سخن در آمدن، سامان یافتن در یک کل 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 همه جوانب فرهنگی و

به لحاظ تاریخی، فهم اثر هنری از نظر هرمنوتیک رمانتیک، آن گونه که اشلایرماخر^۱، ديلتای^۲ و بتی^۳ بر آن بوده‌اند، بازسازی و تصویر سازی است. نخست کسی که بر این نظر، آن سان که اشلایرماخر پرداخته بود، خرده گرفت، هگل بود که به تصریح گفت که فهم اثر هنری در بازسازی و تصویر سازی نیست، بلکه در دسترسی به محتوای آن است که همان لوگوس^۴ است؛ چه لوگوس با بازیافت خویش در اثر هنری است که قالب هنر را برای غلبه بر

1. Friedrich Schleiermacher
2. Wilhelm Dilthey
3. Emilio Betti
4. logos

5. Martin Heidegger
6. Hans-Georg Gadamer
7. Ricoeur
8. Hegel

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) بر ساخته 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^۹ معنی اثر هنری خود عالم اثر هنری است.^{۱۰} به سخن در آمدن 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 اگزستانسیال 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 نقشی هستی و رخ‌نمایی حقیقت و برقراری نسبت می‌انجامد. اثر هنری در این حال متکی بر رموز، اشارات و علائم است و درک جمله‌اینها در گرو رمزگشایی و تأویل هرمنوتیک. فهم 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.^{۱۱}

در این حال، اثر هنری محاکات هستی و حقیقت می‌کند. هایدگر می‌نویسد: «هنر محاکات (می‌مسیس)^{۱۲} 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 و سپس 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 و به وجهی دیگر به آن اشاره دارد. آن‌گاه که مقاله «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 مهترز باشد». یعنی بی آنکه به چشم آید، حضور معنایی و معنوی 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

شیوه‌ای که نمونه چیز دیگری باشد» (Ibid, p. 173). اما این چیز دیگر همان ایده (آیدوس)^{۱۳} است، و از این رو 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 «می‌سپس ذات هنر است» (Ibid, p. 186).

از سوی دیگر، توصیف هرمنوتیک هنر همچون محاکات، نه به عنوان مشاهده انفعالی پدیدارهای هنری، بلکه به عنوان تفسیر 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 فعال 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 فعال فراهم می‌کند، اما گره خوردن 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 بر شرایطاند. این

مرحله اول از توصیف هرمنوتیک اثر هنری است. در این مرحله هر اثر هنری همچون پدیدار خود را نشان می‌دهد و با توصیف فعال طرح‌بندی می‌شود. هرگونه التفات به ابژه در قالب این طرح‌بندی انجام می‌گیرد. در این طرح‌بندی پدیدارهای هنری همچون داده‌هایی در متن و بستر روایات و محاکات تلقی می‌شوند. بدیهی است که در چنین حالتی، ابژه هنری جز یک «طرح» نیست که در بطن و بستر تاریخ فرهنگی وسیع‌تری قرار دارد.

مرحله 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 - 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 باز می‌نماید و تغییر می‌دهد، اثر هنری همچون ساحتی 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

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

13. eidos

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

تنها از این رو وجود دارد که ادراک، خواننده یا دیده یا شنیده یا فهمیده می‌شود. لذا به تعبیر باختین^{۱۷} در یک متن ثانوی - که مجموعه‌ای از تحلیل، نقد و تفسیر است - شکل می‌گیرد. هنرها در متون فرهنگی شکل می‌گیرند و مرزهای خود را با بافت و ویژه روایتها و نقلها مشخص می‌کنند. اگر اثر هنری، این‌گونه در گرو بسترهای فرهنگی و تاریخی فهمیده شود، آنگاه اثر هنری نخست همچون یک حکایت یا رخدادگی (آنچه رخ داده) ظاهر می‌شود و سپس همچون سخن گفتن (درباره آنچه رخ داده). در ادامه به منظور تمهید بحث هم‌سخنی با اثر هنری ناگزیر از مختصر بحثی در این باره‌ایم.

به نظر ریکور حکایت «توصیف نتیجه افعال و تجاربی است که انجام یافته و تعدادی مردم خواه عقلاً و خواه تخیلاً آن را پذیرفته‌اند و به یکدیگر منتقل کرده‌اند» (Ricoeur, 1984, p.150). مردم در وضعیتهای گوناگون و متغیری قرار دارند و نوع واکنش آنها داستان روایی را شکل می‌دهد و به انجام می‌رساند. هنر یک داستان روایی است و در تعاطی و توطی زمان شکل می‌گیرد

و به ادراک درمی‌آید. این سخن در مورد هنر صادق است، زیرا این روایات و حکایات اند که به هنر معنی

می‌دهند. هنر زبانی و ممتن است و با نشانه‌ها سروکار دارد. همین ویژگیها از هنر صورتی زمان‌مند و فرهنگی با بستری روایی و تاریخی می‌سازد. به علاوه، اثر هنری را می‌توان از دو دیدگاه فهمید: درون‌فهمی و برون‌فهمی؛ یعنی اثر هنری ظاهری دارد و باطنی. اما ظاهر و باطن اثر هنری حسب اختلاف منظری است که به لحاظ نقلها و روایات مختلف برای ناظر حاصل می‌شود. اینکه چه چیزی ظاهر است و چه چیزی باطن، خود به بستر فرهنگی و تاریخی هنرمند بستگی دارد. این مستلزم قبول چند تفسیری بودن اثر هنری به مثابه ویژگی اصلی و به تعبیری تنها ویژگی آن است.

اما بحث از اینکه چشم‌اندازهای ظاهری و باطنی به اثر هنری دو نوع یا بلکه بیشتر روایت و نقل هستند، به تفاوت میان روایت به عنوان «حکایت» و روایت به عنوان «سخن گفتن» باز می‌گردد. از یک دیدگاه ساختارهای روایی در تاریخ فرهنگ بشر وجود دارند و از سوی دیگر، ساختارهای روایی از خارج بر تاریخ و فرهنگ بشر تحمیل می‌شوند. از یک سو، حیات بشری با روایاتی شکل می‌گیرد که از حیات او جدا نیستند و از سوی دیگر، روایاتی هستند که با گذر زمان تکوین می‌یابند. پل ریکور روایت را هم زنده می‌داند و هم منقول (گفته شده)، هم از درون می‌آید و

هم از برون. بنابراین، دیدگاه 15. alethia که از آن به روایت‌گرایی^{۱۸} یاد می‌کنند، در حالت کلی توالی تاریخی و ویژگی

- که مجموعه‌ای مشترک از شرایط عام و قابل دسترسی است - تعریف می‌شود. تحت این شرایط امکان تولید معرفت همگانی و قابل تجدید نظر از طریق تفسیر ممکن می‌شود. این تفسیرها در پرتو تفسیرهای دیگر و بهتر نیز قابل تجدید نظرند». 17. Bakhtin

گزارشی و روایی دارد و روایت فقط بر دستاوردهای زمانی اعمال می‌شود. به نظر ریکور رابطه 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 مابعدالطبیعه زمان و جنبه انسانی و هرمنوتیک آن را 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 سرگذشت شخص و گزارش‌های زندگی او قرار دارند و اینها همه در یک بستر فرهنگی است. زمان ویژگی اصلی «تجربه انسان است»، اما زمان با گزارش و روایت «صیرورت انسان» را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، «گزارش و روایت هم وقتی معنی کامل خود را به دست می‌آورند که شرط وجود زمانی محقق باشد» (Ricoeur, 1984, Vol. I, p. 52).

روایت به گذشته و آینده شکل می‌دهد و معنی منسجمی از هویت می‌سازد. به دلیل هویت نقلی و روایی تجربه انسان می‌توان فاصله میان حیات زنده، حکایت و روایت گفته شده را نادیده گرفت، زیرا حیات ما با حکایتی که درباره خود می‌گوییم، معقول می‌شود و زنده است. ریکور می‌کوشد تا

گزارش و روایت را محاکات عمل و طرح‌مندی بداند. به نظر او، برای ارسطو روایت گونه‌ای محاکات عمل و تولید یا ساماندهی حوادث در یک طرح یا طرح‌مندی (میتوس)^{۱۹} است (Ibid, p. 34). طرح ترکیبی است از حوادث متکثری که حکایت واحدی را می‌سازند. این حکایت یک کل است و چیزی را بیان می‌کند (Ibid, p. 25)؛ گرچه در این چیز با تردید نگریسته شود و آن را اموری تخیلی دانند (Ibid, p. 31).

ریکور میان «قلمرو واقع» که به رفتار مربوط می‌شود و عالم و تجربه 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 گذار طرح‌مندی به حوزه عمل و افعال انسان؛ این معنی با حوزه فرهنگ، فعل و نمادگرایی در ارتباط است. عالم آن عالم افعال است و فعل آدمی واسطه ارتباط این عالم است. این معنی از سه ویژگی بهره‌مند است:

الف. یک شبکه مفهومی است که به تشخیص یک «حوزه فعل» می‌انجامد. طرح‌مندی همواره در «ادراک قبلی 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 «حوزه فعل» از قبل شامل منابع نمادین نظیر «علائم»،

18. narrationism

19. mythos

«قواعد» و «هنجار» هاست. ریکور می‌گوید که این ویژگی درون‌فهمی حوزه فعل را میسر می‌کند (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، شامل ساختارهای زمانی است و این زمان فعل را شکل می‌دهد. در اینجا مشاهده می‌شود که ریکور از ساختگرایی روایی فاصله می‌گیرد، زیرا به نظر او فعل با ساختار زمان‌مندی تعین می‌یابد که باید نقل و روایت گردد. این ساختار زمانی همان است که آگوستین^{۲۰} درباره حضور گفته است: حضور گذشته، حضور حال و حضور آینده. به تعبیر دیگر، هر فعلی تلویحاً شامل این بُعد زمانی یعنی فعل حاضر در گذشته، حال و آینده است. فعل بالقوه شامل یک ساختار روایی است و مفهوم فعل آن را باز می‌نماید. از نظر ریکور این معنی محاکات عبارت است از «تقلید یا بازنمایی فعل نخست که فهمیدن آن چیزی است که از لحاظ معنی‌شناسی، نظام نمادین و زمان‌مندی فعل انسان است. براساس این پیش‌فهمی، که هم برای شاعر و هم برای خواننده او مشترک است، طرح‌مندی، و همراه با آن محاکات متنی و ادبی، ساخته می‌شود» (Ibid, p. 64).

۲. معنی دوم محاکات آفرینش یا ساماندهی حوادث است. این واسطه‌ای است میان آنچه سابق بر

داستان خیالی است و آنچه لاحق به آن است. این معنی، فعل را در متن بازمی‌نماید و به قول ریکور «سلطنت چنان‌که گویی... سلطنت داستان (خیالی) را برمی‌گشاید». «سلطنت چنان‌که گویی» هم داستان را در برمی‌گیرد و هم تاریخ‌نگاری را. و هرچند روایات آنها از لحاظ تخیلی بودن تفاوت دارد، ولی هر دو پارادایم واحدی دارند: طرح‌مندی. بازنمایی فعل در متن، حد وسط میان پیش‌فهمی (سابق فعل و پس‌فهمی (لاحق) فعل در متن است (Ibid).

۳. معنی سوم تعامل عالم متن با عالم خواننده و شنونده است. این معنی ناظر است به نسبت سوژه خواننده و روایت. ریکور «طرح» در اصطلاح ارسطو را از حالت پایایی (استاتیک) خارج کرده و آن را پویا (دینامیک) کرده است. «طرح» وقتی کامل می‌شود که روایت از سوی خواننده یا شنونده دریافت گردد. حتی، روایت وقتی روایت است که خواننده یا شنونده‌ای به آن شکل مجدد بخشد. لذا معنی روایت و تغییر شکل آن برای هر کسی از تعامل «عالم متن و عالم شنونده یا خواننده» به‌دست می‌آید (Ibid, pp. 70-71).

اما این نظر چه کاربردی در فعل و کار هنر دارد؟ عمدتاً نظر ریکور در دو مورد کارآمد است: یکی در توصیفها و ارزیابیهای ما در تاریخ هنر بر اساس نقش روایت، و دیگری در نسبت بین روایت و ارزشهای اثر، سبک، حرکت یا قالب

20. Saint Augustine

هنری. در مورد اول بسیاری از مباحث با تاریخ‌مندی پیوند می‌خورد. با این همه بسیاری بحثهایی که با اشکال هنری و به‌خصوص با ادبیات و فعالیت هنری مرتبط‌اند (Petersson, 1990 / Prince, 1982). در نظریه روایت به‌طور کلی هنر همچون تاریخ دارای روایاتی است که از اموری سخن می‌گویند، اما این روایات بیان فرهنگ و حوادث ویژه‌اند. هنر در این دیدگاه نه فقط ناظر به گذشته است، بلکه اکنون نیز زنده است، و دیگر سوژه هنری را خارج از بستر لحاظ نتوان کرد و اثر هنری را فراتر از آنچه در فرهنگ و زبان روایت می‌شود، نمی‌توان یافت. سوژه هنری -چه رسد به سوژه تحلیل‌گر و ناظر- درگیر روایات و گزارشهایی است که با یکدیگر درگیرند. در این حال، سوژه هنری با نمودهای آگاهی خود روبه‌رو نیست، بلکه با فرایند یا نسبت عمل با روایت (به‌معنی ریکوری) روبه‌روست. در این فرایند یا نسبت که پویاست، افعال به صورت رفتار و اعمال معنی دارند و متون -که به حوزه فعل (به معنی ریکوری) مربوط‌اند- در بستر روایی مناسب خود مفهوم می‌شوند. در این تلقی، ساختار یا ذوات غیر تاریخی و نازمان‌مند حذف می‌شوند و به‌جای آن، بازشناسی ماهیت امکانی و تاریخی اعمال فرهنگی و منابع اثر هنری اهمیت می‌یابد. این بدان معنی است که اثر هنری از طریق طرح‌مندی ساخته می‌شود. از آن رو که هنر، چون تاریخ، روایی است و در بستری فرهنگی و فرایندی تاریخی با ویژگیهای سیاسی و اجتماعی خاص ایجاد می‌شود. بدین ترتیب، مشاهده می‌شود که در توصیف

هرمنوتیک هنر و اثر هنری، با نقل کلام از آگاهی به زبان، فرهنگ و روایت، هنر به امری روایی ممکن تبدیل می‌شود.

اما هرمنوتیک هنر راهی را نیز

می‌گشاید که هم ویژگی انتقادی

دارد و هم ویژگی همدلانه. در این

راه، نه سوژه معرفتی و نه تجربه

هنری هیچ یک محور نیستند،

بلکه سخن محور است. در این

راه، بسترهای فرهنگی -تاریخی به معنی وسیع کلمه

در هنر دخیل می‌شوند و هنرمند با برقراری نسبتهای

اگزیستانسیال در عالم هنری خود به آفرینش و اظهار

اثر هنری می‌پردازد و چنان‌که خواهد آمد، در اتیان این

مهم از همدلی بهره‌ وافی و کافی می‌برد.

این الگو ابعاد زمانی هر تحلیل فرهنگی را باز می‌شناسد و

از این رو، هر بیانی از هنر در بستر وضعیت یافتگی معنی

دارد و زمان‌مند است. در اینجا زیبایی‌شناسی دیگر یک

شیوه واحد نیست و از ساختار علمی به معنی مدرن کلمه

بی‌بهره است. زیبایی‌شناسی با شیوه‌های مختلف تفسیر

مواجه است که هر یک در معرض تعارض دیگری قرار

می‌گیرند. در این حال تحلیل اثر هنری عبارت می‌شود

از: «یک صورت نسبی از فهمیدن که در آن همه اجزا به

نحو فعال در تفسیر فرهنگها درگیر می‌شوند».

بدین‌سان، در الگوی هرمنوتیک، به‌جای آنکه یک عقل

لااقتضا و یک سوژه بی‌طرف به تفسیر (ابژکتیو) اثر

هنری مبادرت ورزد، کثرتی فرهنگی وجود دارد که

ج. هنر و سخن

مقتضای تفاسیر مختلف از اثر هنری است.

با این مقدمات، اکنون به هم‌سخنی با اثر هنری می‌رسیم که پاسخی است به این پرسش اصیل که: چگونه می‌توان به آنچه اثر هنری، همچون منصه ظهور هنر و کار هنرمند، حامل آن است، راه یافت و در عالم اثر هنری بار یافت؟ اثر هنری همچون متن، عالمی را در برابر ما می‌گشاید و چون چنان‌که گادامر می‌گوید، متن و عالم هنری از حیات برخوردار است، 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 هرمونتیک من و اثر به هم‌سخنی اندر می‌شویم و از این راه به ساحت حضور نزدیک. در این حال، چنان‌که اثر با من قوام می‌یابد، «من» هم بدان قوام می‌یابم و بدان قیام می‌کنم. من مجال می‌دهم تا اثر سخن گوید و اثر نیز مرا به هم‌سخنی با خود فرا می‌خواند. در این میان، نسبت اهمیت می‌یابد: نسبت میان من و اثر هنری. «روایت هر یک از طرفین نسبت، روایتی است از حقیقت» و این، به قول باختین، «چندتفسیری» و «چندآوایی» بودن است. بنابراین، آگاهی هنری همان «اثر»ی بودن (شدن) است.

هم‌سخنی با اثر هنری در عین حال تکیه بر «فهمیدن» یا «درون‌فهمی» (به معنی تقدم دادن به «تجربه زنده») اثر هنری است؛ و در این حال، به قول باختین، فهمیدن «من» در ترابط و اندر کنش با اثر معنی می‌یابد

(Todorov, 1984, p. 17)؛ یعنی هم‌سخنی همان‌طور که اشاره شد، یک نسبت است: نسبت میان من و اثر هنری. در نسبت من و اثر، من همچون سوژه مستقل از میان می‌روم و در عوض، همچون یک نسبت شکل می‌گیرم. من با اثر نسبت دارم. باختین این نسبت را در آثار خود بررسی کرده است (Ibid, pp. 21-22). او در یکی از آثار اولیه خود، نسبت میان نویسنده را با قهرمانان داستانی که می‌نویسد، بررسی می‌نماید و نشان می‌دهد که چگونه در این نسبت اثر هنری شکل می‌گیرد؛ نویسنده و قهرمانان داستان او اجزای متن و اثر هنری‌اند. نویسنده می‌کوشد که خود را خارج از ظرف زمانی داستان و حوادث قهرمانانی که می‌آفریند، قرار دهد (Bakhtin, 1990, p.12). این خارج ایستادن و نگاه از خارج یا فراماندن نویسنده از اثر هنری خود، نوعی درگیری او با قهرمانان داستان است که برخلاف او در ظرف زمانی خاصی حوادث را می‌آفرینند. از این رو نویسنده و قهرمانان داستان مکمل یکدیگر می‌شوند. باختین بر اساس همین نسبت میان نویسنده و قهرمانان داستان خود، نسبت میان من و اثر را بررسی می‌کند و می‌گوید که «من» نمی‌تواند خارج 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 گرو من: «من همواره چیزی را می‌بینم و می‌شناسم که او خارج از جایگاه خود و فراسوی که در برابر من است، نمی‌تواند خودش را ببیند» (Ibid, p. 14).

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 تحلیل سخن است. سخن اساس تحلیل فعل ارتباطی یا پیوند است و همواره پاسخی به یک سخن دیگر است. سخن ادا می‌شود و همین ویژگی ادای سخن از مهم‌ترین جنبه‌های هم‌سخنی است.

ادای سخن در ظرف زمان و مکان صورت می‌گیرد و هر چند از ساختارهای دستور زبانی برخوردار است، اما 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 سلسله 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 زمینه 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، ابژه مستقیم فهمیدن همانا سخن است.

«هر فهمیدن درست، ذاتاً دیالوژیک است. فهمیدن عبارت است از ادای سخن همچون شیوه 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 تجربه هنرمندان در خویش نیست، بلکه بازگردانی آن تجربه به مفاهیم و ارزشیابیهای جدید است. احیا و تجدید تجربه هنرمندان برای «من» ممکن نیست، زیرا وضعیت افراد دیالوژیک است و لذا امکان ندارد که تجربه هنرمندان را بدون تفسیر مجدد و مفهوم‌بندی دوباره در درون خود تجربه کرد. سخن هنرمندی که «من» با «او» هم‌سخن می‌شوم، تنها با تفسیر برای «من» تجربه می‌شود (Bakhtin, 1981, pp. 276ff).

هم‌سخنی شیوه فهمیدن نسبت‌ها و بسترهای متداخل سخن‌هاست؛ چون معنی یک سخن به معنی سخنهای دیگر بستگی دارد؛ بدون نسبت با دیگران هرگز سخنی نیست. هم‌سخنی تنوع و کثرت 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 مواجهه دیالوژیک من و اثر هنری پدید می‌آید.

هم‌سخنی، آن‌طور که باختین طرح می‌کند، الگویی برای فهمیدن اثر هنری است. در رهیافت باختین فهمیدن تشکیکی است و این تشکیک در گروِ بسترهای 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.

همدلی اساس نسبت هم‌سخنی من
هـ. نقش همدلی و اثر هنری است. عالم اثر هنری،
در هم‌سخنی با اثر چنان‌که هایدگر می‌گفت، شبکه‌
هنری 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. اما به نظر باختین نباید
 با سوژکتیویته 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-تاریخی آفریده می‌شود. لذا احتیاجی

به «همدلی» به معنایی که هوسرل به
 کار می‌برد، نیست. در عوض، باختین
 از تعبیر «ورود 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 تمثالات درون آگاهی 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
 حالی که در فعل معنابخشی چنین تجربه‌ای نیست، زیرا
 در افعال معنی‌بخش (در علم حصولی) با اندیشه مفهومی
 درباره 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، افعال معنی‌بخش،
 یعنی قلمرو تمثالات و تصورات و به عبارت دیگر قلمرو
 علم حصولی، فاقد حضور 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.
 تماس واقعی با دیگران از طریق همدلی حاصل می‌شود؛
 «باز هم با همدلی است که با جهان
 زنده تماس بی‌واسطه می‌یابیم»؛
 همدلی عبارت است از شهود کردن

21. Husserl
 22. Levinas

دیگران و این شهود دیگران همان است که از آن به انترسوبژکتیویته یاد می‌شود. هوسرل در کتاب *تأملات لکارتی*، در بحث از سولیپسیسم^{۲۳}، انترسوبژکتیویته^{۲۴} و «من دیگر» را در قبال «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 است به عنوان انسان در عالم یا به عنوان سوژه‌ای که خود را تجربه می‌کند، یا به عنوان سوژه‌ای که یک عالم را تجربه می‌کند یا به عنوان دیگر؟ دیگر آنکه می‌توان همین مسئله را از منظر «من دیگر» بررسی کرد. «من دیگر» در انترسوبژکتیویته شهود می‌شود؛ جامعه زمانمند «منهای دیگر» یک جامعه فرهنگی است و هر «من دیگر» ضمن آنکه همچون موند در این جامعه زندگی می‌کند، از طریق التفات به «منهای دیگر» راه دارد: «آنچه وجود دارد (تنها) در پیوند و نسبت التفاتی با چیز دیگری هست که وجود دارد» (Ibid, p. 130).

در این پیوند و نسبت یک شناخت دو جانبه هست: شناخت «برای یک - دیگر - بودن» که هوسرل آن را «برابری عینیت‌بخش» می‌نامد. این شناخت مضاعف است؛ یعنی چون دیگری مرا ادراک کند و من ادراک او را از خودم از آن جهت که خودم هستم، ادراک می‌کنم، ادراک من از ادراک او یک ادراک مضاعف است و از این‌رو

گاه از آن به «پیوند درونی» یا ترابط تعبیر شده است. در این ترابط، یعنی در آن شناخت و ادراک مضاعف، «من» هم خود و هم ادراک دیگری را از خودش ادراک می‌کند. اما نکته اینجاست که این ادراک فقط در حضور «دیگری» امکان دارد و این همان است که هوسرل انترسوبژکتیویته استعلایی می‌نامد (Ibid). همدلی عبارت است از همین ادراکها و شناختهای مضاعف. ادراک مضاعف «من»ها در انترسوبژکتیویته استعلایی همان همدلی است. به تعبیر دیگر، همدلی عبارت است از ادراک بسیط و شهودی هستی یک «دیگری».

پدیدارشناسی هرمنوتیک رأی هوسرل را در باب «همدلی» می‌پذیرد، اما ویژگیهای معرفتی آن را، که لازمه فلسفه آگاهی است، کنار می‌نهد. همدلی در اینجا با همدلی در اصطلاح پدیدارشناسی کلاسیک یک تفاوت عمده دارد. برای پدیدارشناسی کلاسیک همدلی با فلسفه سوبژکتیو نزدیکی دارد و مطابق مبانی آن فلسفه در همه حال از ساختار مشابهی برخوردار است، ولی برای پدیدارشناسی هرمنوتیک همدلی بدین معنی سوبژکتیو نیست. به تعبیر دیگر، همدلی از ساختار واحدی برخوردار نیست. همدلی یک نسبت دیالوژیک است. شاید بتوان اختلاف پدیدارشناسی هرمنوتیک و پدیدارشناسی کلاسیک را در این زمینه در سه محور عمده دانست: در مسئله پیوند یا فعل ارتباطی، تاریخ‌مندی و رویارویی سوژه‌ها. این سه محور را اندکی

تفصیل می‌دهیم.

23. solipsism
24. intersubjectivity

۱. ارتباط

همدلی با «دیگری» برای هوسرل و پدیدارشناسی کلاسیک از طریق یک کشف شهودی صورت می‌گیرد. این کشف عبارت است از اینکه در پس 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 رابطه‌ی 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 این باره می‌نویسد که همدلی نزد هوسرل و پدیدارشناسان کلاسیک «هنوز متوجه درون خود آگاهی است و از مواجهه با فراگرد کامل زندگی ناتوان است» (Gadamer, 2004, p. 250).

نزد باختین همدلی عبارت است از فراق‌کندن خود به دیگری؛ یعنی تجربه کردن آنچه دیگران تجربه می‌کنند. این فراق‌کنی 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 - که به علم حضوری می‌یابند - درک کرد، اما می‌توان آن را در تجربه‌ی خویش باز آفرید: «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 ادراک انفعالی کنار نهاده می‌شود. همدلی بار عاطفی ندارد. برای باختین و نیز پدیدارشناسان هرمنوتیک، همدلی یک ارتباط خلاق 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 مواجهه 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 - اجتماعی ارائه می‌شود. از این منظر، تمایز میان کلمه - 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 - 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 تبع هوسرل، شهود «من دیگر» مبتنی بر این اصل است که ساختار آگاهی التفاتی هر سوژه با سوژه‌های دیگر یکسان است و از این‌رو همدلی که بر این‌گونه شهود استوار است، از ساختار واحد

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 یکسانی امکان تداخلِ عوالم شخصی سوژه‌ها و نهایتاً تشکیل یک عالم مشترک را ممکن می‌سازد که همان انترسوبژکتیویته است. برای پدیدارشناسان هرمنوتیک رویارویی سوژه‌ها بر اساس اصل 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 آگاهی مجرد و پیش-زبانی به رویارویی مبتنی بر پیوند میان سوژه‌ها بپردازیم. لویناس، در مقاله‌ای که به نقد مابعدالطبیعه حضور در تفکر غربی پرداخته است، بیان می‌دارد که فلسفه اولی به عنوان خود-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 پروسه 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 این رو، 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 وهله 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 کرده‌ام، 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 درباره 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.

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 جنبه 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 می‌شود که پدیدارشناسی کلاسیک همدلی را در چارچوب فلسفه سوژکتیو آگاهی طرح می‌کند و از این‌رو بر الگوی سوژکتیویته 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 سعه و وسعه‌ای است. اگر هنر در احساس و تجربه هنری آدمی قرار دارد، پس همدلی طریقی برای نفوذ به اثر هنری و تجربه مجدد آن است. همدلی برای درک اثر در فعلیت زمانی-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 آن من می‌شود. در حوزه هنر، همدلی بازسازی تجربه 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 قوه خیال تا اندازه‌ای به تجربه اثر هنری راه یافت، اما نمی‌توان با حذف بسترها تجربه هنرمند را که در اثر و عالم هنری عرضه می‌شود، 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 روانشناسی انفعالی ذهن معنی داشت، اکنون جای خود را به همدلی 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 جنبه 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 مطالعه 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 - دقیقاً کاری که سقراط می‌کرد - 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 - بر خلاف پدیدارشناسی کلاسیک، همدلی موجب می‌شود که دیالکتیک در من اوج بگیرد. دیالکتیک در بین دو فرد ایجاد نمی‌شود، دیالکتیک درونی است.

- 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, San Francisco.
- _____. (1995), *Being and Time*, trans. Mcquarrie and Robinson, London.
- Husserl, E. (1960), *Cartesian Meditatio 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 Hague.
- 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.

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, Hans-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.

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.

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).

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).

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 visibility 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.

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).

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* .1

.*Problem der Metaphysik*, §20

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 similar 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.”

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.

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.



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 constraints, 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

Gadamer: The Formations of Hermeneutics Images

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

“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 “problematizing” the oft dogmatically “simplified ” rapport which binds, to echo Merleau-Ponty, the “visibly concrete” to the “concretely invisible”.

Indeed, the “promise” of this “*Dichtung*”, that of the endless “problematizing”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 contingency 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.

“poetry” can neither define itself through reference to a “model” (even though a radically non-idealizable “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, Heidegger 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 1930s, 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.

Socialist movement (“*Bewegung*”) 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-historical 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 “*European*” 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, “*ideologically*” 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-idealizable “*concreteness*” of “*Dichtung*” could ever purport to relativise, that is to say, “*exceed*” 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 Wiesgründ Adorno, “*Jargon der Eigenlichkeit*”, Surkamp, 1988.

46. “*Identität Und Differenz*”, Verlag Günther Neske, 1999.

47. Ibid, p.57.

“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 *indiscipherable 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 Heidegger’s interpretation of “*modernity*” as the “*historially*” uncircumventable dispensation of the “*groundlessness*” (“*Bödenlosigkeit*”) which constitutes “*Being’s Destiny*” in the “*modern*” era. A “*Nihilistic Destiny*” whose demarcating “*border-line*”, as Heidegger memorably underscored it in his 1955 letter to Ernst Jünger⁴⁴, 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 Heidegger’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.

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 Platonic-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.

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 ist 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 “*techné*”. 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 has³⁹ suggested in his suggestively “*Heideggerian*” and yet contestable reading of Paul Celan’s poetry⁴⁰, 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 électronique French review, “*Texte*”.

entities in the unconcealment of “Being” (“ ‘Stellen’ müssen 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 ist 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*

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 conception of the "ground" of "art". That is to say the "abyssal ground" of "*Being*". Or, as Heidegger had "openly" termed it in CTP, its "*Abgrund*" ("*Abgrund*").

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-ground*" 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 ("*jeweiligen 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 references, 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 lectures³¹ in the light of subsequent developments of his thought is not wholly irrelevant to the apparent problematisation of the above references to the "*Abgrund*" (as the "*Origin*" of the "*Open*" of all "*art*") in the above-mentioned 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 "*φύσις*" 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 Jürgen Habermas) is perhaps the most well publicised instance of not entirely "re-working" an earlier text by Heidegger (!)

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-logical*" strictures of a Platonic "*Idea*" (*είδος*). 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)

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 *"unconcealment"*) 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 Mattéi 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 *"Geschick des Seins"*.

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 argued¹⁹, of our "radically finite future" as mortals. Mortals who shall have "gone by free" to "die" beyond all (in strictly Platonic-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-ground" 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 it 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 "Heidegger'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.

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 “Abyssal 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 “abyssal 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 reception¹⁸, a most liberating aspect 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 preferred 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.

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 writings¹⁵-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”

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 writings¹², “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 underscored¹⁴, 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 significant 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.

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 Valéry 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 contingency 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 discussion 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.

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 rigorous 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 Kluback, 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 “*Sein*” as “*Sein*” after 1956 (despite the recurrence of “*Sein*” in the 1960s) is not devoid of all theoretical significance.

“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-while 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 *problematizes*, 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



“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

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

Jauss and Iser; Reception Theory

Bahman Namvar Motlagh, Ph.D.

Academic Member of Iranian Academy of Arts

Constance 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. Constance 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 these 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.

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.

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 contingency 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

Study of Hermeneutics in Different Areas of Understanding

Hamid Reza Ayatollahi, Ph.D.
Philosophy 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.

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.

Walter Benjamin and the Overturn of Metaphysical Sacredness in Art

Mohammad Zaimaran, Ph.D.
Associate Professor; Massachusetts 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.

Preface

The articles of this issue of *Pazhouheshnameh*, like the previous issues, have been presented in two sections. The first 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.

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 Ayatollahi / 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

**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 Nojournian, Ali Reza Esmacili
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

11

Winter 2009

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e
Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Hermeneutic Criticism of Art