تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۹/۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۹٤/۱۲/۱۸

علیرضا رازقی[۱]، سید موسی دیباج[۲]

قرائت و فهم اثر هنری و ادبی به‌مثابه متن [۱] از منظر گادامر[۳]

چکیده

گادامر مسئله‌ی «فهم» را بنیادی‌ترین پرسش فلسفه‌ی خود قرار داده و آن را محور هرمنوتیک معرفی کرده است. مسئله‌ی اصلی این مقاله، تمرکز بر اثر هنری و ادبی، با رویکرد دیدگاه هرمنوتیکی گادامر است. براساس نگرش او، هر چیزی که موضوع فهم قرار می‌گیرد، در مقام و جایگاه متن (Text) قرار گرفته، بنابراین در جریان تفسیر، قرائت می‌شود. اثر هنری از نظر گادامر چیزی متفاوت است و بنابراین قرائتش به‌گونه‌ای دیگر خواهد بود. اثر هنری چونان انسان، دارای عالَم (World) است و رابطه‌ی مخاطب با اثر همچون رابطه‌ی سوژه–ابژه نیست و نمی‌توان آن را به‌مثابه شیء تلقی کرد. گادامر ظهور (نمایش) وجودی اثر هنری را در فرایند تفسیر به‌مثابه یک تو (Thou) می‌داند که با مخاطب یا مفسر خویش وارد گفت‌وگو می‌شود. هدف مقاله، پرداختن به رابطه‌ی مفسر با اثر هنری و تبیین ابعاد وجودشناختی نمایش و قرائت اثر به‌وسیله‌ی مفسر (مخاطب) است. رویکرد پژوهشی در این مقاله گردآوری داده‌ها، تحلیل و نقد نظریات گادامر است. از نتایج مهم این پژوهش این است که رابطه‌ی مفسر با اثر حاوی نوعی بده‌بستان است و گادامر خودِ این امر را دارای ماهیت پرسش‌گری می‌داند. اثر هنری در نمایش خویش، مفسر را به پرسش می‌گیرد، به‌گونه‌ای که کل وجود مخاطب در این رابطه درگیر می‌شود؛ بنابراین هم‌سخنی با اثر، یا همان قرائت اثر هنری، مسئله‌ای وجودشناختی (Ontologic) است.

کلیدواژه‌ها: اثر هنری، متن، فهم، تفسیر، قرائت، زبان

۱. دکتری فلسفه‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، استان تهران، شهر تهران
E-mail:alireza537@gmail.com

۲. استادیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)
E-mail: adibadj@ut.ir

۳. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری نویسنده اول با عنوان «اثر هنری به مثابه متن از منظر هانس–گئورگ گادامر»به راهنمایی آقای دکتر سید موسی دیباج است که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات انجام گردیده است.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

شـــاید بتوان مدعی شد که اساســی‌ترین محور هرمنوتیک گادامر بر مســئله‌ی «فهم[۱]» متمرکز شـــده است. این در حالی اســـت که فهم و پیش‌داوری‌های انسان تفاوتی ماهوی با یکدیگر دارند و هرمنوتیک در این میان بنا بر ماهیت خود، نقش میانجی را بازی می‌کند. نکته‌ی بسیار مهم این است که نمی‌توان گفت وظیفه‌ی هرمنوتیک، بسط و توسعه‌ی عمل فهم است؛ بلکه درست‌تر آن است که اذعان کنیم کار هرمنوتیک مهیاکردن شـــرایطی اســـت که فهمْ با فرض وجودِ آن‌ها محقق می‌شود. «به عبارت دیگر، تحقق و دریافت کیفیت رخ‌دادن یک رخداد است» (دیباج، ۱۳۸۹، ۳۳۱).

فرض ما این اســـت که هرگونه مواجهه با اثر هنری که در مسیر فهم اثر روی می‌دهد، مخاطب را در مقام «مفسر» و اثر را در مقام «متن» قرار می‌دهد. مسلّم است هر فهمی که مفسر یا مخاطب اثر هنری تحصیل می‌کند، خود پیامد فرایند و جریانی است که آن را «قرائت» می‌خوانیم. در فرایند قرائت، کانون توجهِ فهم بر مرجع پرســـش متمرکز اســـت و خواننده معنی را در پیش–فهم (fore-understanding)، که به تعبیرِ هایدگریِ پیش–ساختار (fore-structure)[۲] مربوط است، می‌فهمد. در این‌جا مفســـر فهم خویش را پیشاپیش به‌مثابه پیش‌داوری‌هایی حدس می‌زند و آن‌ها را بر متن یا مرجع پرسش ربط و بسط می‌دهد. این پیش‌شرط‌ها برای مفسر، در نخستین دیدار و هم‌سخنی با متن، به معنی فراگیر آن، فراهم می‌شود. گادامر پیش‌داوری‌ها را به‌مثابه پیش‌شرط‌های فهم در نظر گرفته است.

مســـئله‌ی قرائت در ساختار اندیشـــه‌ی هرمنوتیکی گادامر محدود به ســـاحت هنر نیست و او در حقیقت و روش، برای آن‌که بتواند موضع وجودشـــناختی‌ای را که برای هنر ســـاخته است به عرصه‌ی ادبیات نیز تعمیم دهد، آن را نقطه‌ی اتصال میان این دو ســـاحت می‌یابد؛ با این تبیین که در این موضع هیچ مســـئله‌ی وجودشناختی‌ای همچون قرائت قادر نیست اعتباری فی‌نفسه و ذاتی داشـــته باشد. «قرائت فرایندی کاملا ذهنی و درونی است. به نظر می‌رسد امر مهم قرائت، نمایشی از موقعی‌بودن و امکان بوده باشد. تنها شرایطی که در آن ادبیات موضوع واقع شود، جایی است که با تواتر ادبی قرائت می‌شود» [۳] (Gadamer, 1975, 1975, 160).

تعمق در باب ماهیت قرائت باید بسیار دقیق و عمیق صورت گیرد. قرائتِ همراه با فهم، همواره نوعی از بازتولید، نمایش و تفســـیر خواهد بود. تاکید، نظم آهنگین و شـــباهت، بخشـــی از قرائت هستند. معنا و فهم آن، با مادیت و بُعد ملموس زبان، ارتباط ظریفی دارند؛ بنابراین اگر در این‌باره بتوان گفت ادبیات – که گادامر در قالب هنری، رمان را بهترین نمونه‌ی آن به‌شـــمار آورده است – وجود اصیلش را در خوانده‌شدن و مورد قرائت قرارگرفتن به‌ظهور می‌رساند؛ همان‌طور که به‌زعم گادامر، حماسه اصالتش را در سخنوری و نقالی‌شدن به وسیله‌ی نقالان دوره‌گرد یا تصویری که تماشاچی حماسه را در آن می‌بیند، درمی‌یابد و ادعا می‌کند؛ بنابراین خواندن کتاب هویت خود را کماکان به‌عنوان رخدادی که در آن محتوا به نمایش در می‌آید، حفظ خواهد کرد. ازاین‌رو است که گادامر مدعی است ادبیات و خواندن آن بالاترین درجه از آزادی و تحرک را داراست.

واقعیت این است که نیازی نیست فرد کتاب را یک‌باره بخواند؛ بنابراین چنان‌چه قصد همراهی با آن داشـــته باشـــد، باید آن را دوباره در برابر بگیرد؛ این در حالی اســـت که هیچ تشابهی میان گوش‌کردن به موسیقی و نگاه‌کردن به یک تصویر وجود ندارد، بااین‌حال هر قرائتی با وحدت متن ارتباطی نزدیک دارد (Ibid, 160-1).

وجودشناســـی در ادبیاتِ هنری نقشـــی بنیادین ایفا می‌کند؛ به‌طوری‌که بـــه ادعای گادامر هنرِ

Archive of SID

www.SID.ir

ادبی تنها از بُعد وجودشـــناختی اثر هنری فهمیدنی اســـت و نه از راهِ تجارب زیبایی‌شناختی‌ای که در فرایند قرائت رخ می‌دهند. ویژگی خوانده‌شـــدن، ذاتا متعلق به حریم ادبیات است. درواقع قرائت گســـتره‌ای کلی دارد و هر خواندن، مرحله‌ای از این گســـتره به‌شمار می‌رود. نکته‌ی بسیار مهم و مربوط به قرائت در این‌جا، این است که در هرمنوتیک گادامر هرآن‌چه جزء حالت وجودی و اصیل هر اجرای هنری باشـــد و آن حالتی که به‌صورت نمونه‌وار برای تعریف حالت وجودی هر هنری تعیین شود، «بازتولید» خوانده می‌شود؛ بنابراین، قرائت و بازتولید در این فرایند، مفاهیمی نزدیک به هم هستند.

رابطه‌ی ادبیات با فلســـفه و ساحت اندیشـــه، همواره به‌عنوان یک چالش مطرح بوده است؛ پس این پرســـش همواره مطرح اســـت که ادبیات چرا و چگونه به‌عنوان تنها واسطه‌ی دو ساحت شعر و اندیشـــه، می‌تواند اشـــتراکات آن‌ها را دربرگیرد. مســـلما این نوع پیوند و نزدیکی، یا به تعبیری وابستگی این دو به یکدیگر، در کاربرد روزمره و عادی زبان آشکار نیست و شاید مدعایی عجیب به نظر آید. طبیعتا «سخن» از هر نوعی که باشد همواره قادر است تصویری در اندیشه ایجاد کند؛ اما در کل، «نطق» ما نیاز دارد از بستری زنده و پویا و به‌طور معین، معنادار و واضح ریشه گیرد. دیگر این‌که باید عینا در موقعیتی قرار گیرد که ما در آن، به‌عنوان بازیگران اصلی، مورد اشـــارت قرار گیریم و هدایت‌گران و هدایت‌شوندگان آن باشیم.

به نظر گادامر در چنین بســـتر انضمامی و عملی می‌توان مدعی شـــد که کلمه ساکن و بی‌تاثیر نیست؛ درواقع نه‌تنها «ایســـتا و ساکن» نیست، بلکه برعکس پی‌درپی به داخل آن‌چه گفته می‌شود رسوخ کرده، نقش بازی می‌کند. هدف از طرح این مسائل در این‌جا آن بود که بگوییم حتی هنگامی که چنین سخنی در قالب نوشتار ریخته شود، چیزی تغییر نخواهد کرد؛ هرچند فهم متنی این‌چنین، دشـــواری‌های خاص خود را دارد. زبان شعر و فلسفه از ســـوی دیگر به ذات خود قائم بوده، در خـــود باقی می‌ماند؛ یعنی در متنی مســـتقل اقتدارش را حفظ و آن را بـــا مهارت بیان می‌کند. بدین ترتیب است که ما مدعی منحصربه‌فردبودن آن نوع زبان هستیم [٤] (Gadamer, 1986, 132).

گادامـــر در مقاله‌ی «متن و تفســـیر» از «صدا»ی یـــک متن ادبی صحبت می‌کنـــد؛ بنابراین در چشـــم‌انداز او هر متنی صدایی دارد و چیزی عمیق و بنیادین چنین صدایی را در یک متن به‌وجود می‌آورد. حال مســـئله این اســـت که در یک متن هنری نیز چنین بحثی طرح‌شـــدنی است یا نه؟ اگر بخواهیم این «صدا(Volum)»داربودن را به‌مثابه مرجع متن و نه به‌عنوان نوعی تزئین یا بسترساز چیزهایـــی دیگر (یعنی به‌عنوان بُعدی از تجربه‌ی فرایند فهم اثـــر هنری) تلقی کنیم، نتیجه‌ای که به دســـت می‌آید این است: هویتی که در قرائت و به‌واســـطه‌ی تعقیب خط معنای موجود در متن رخ می‌دهد، هویتی هرمنوتیکی اســـت. آن‌چه گادامر از «صدا»ی متن در نظر دارد، هویتی هرمنوتیکی است و قطعا فراتر از حدود و ثغوری است که فرد در جریان خواندن (یک اثر هنری بزرگ) تجربه می‌کند؛ بنابراین بدیهی اســـت که خواندن و قرائت متون مکتوب ادبی صرفا مصداق قرائت نیستند و این جریان در قرائت تصویر نیز وجود دارد.

گادامـــر همه‌ی ابعاد مواجهه بـــا اثر هنری را تبیین می‌کند. در این میـــان اثر هنری را می‌توان در مقام ســـاختاری ژرف که موضوع تجربه قرار می‌گیرد در نظر داشت و در آن مورد، مسئله‌ی «تاخیراندازی» را مطرح کرد. در نگرش گادامر، این به‌تاخیراندازی شکلی زمانی از تجربه‌ی هنر به شـــمار می‌رود. زمان و زمان‌مندی از جمله کرانمندی‌های اثر است و این بُعد زمان‌مندی که هنر را محصور می‌کند، بســـیار بنیادین است و مهم‌تر از آن، این‌که در این تاخیراندازی عرصه‌های عملی

Archive of SID

www.SID.ir

فهم با چالش و دشواری مواجه می‌شوند (Palmer, 2001, 76).

قرائت متن و رخداد فهم

واقعیتِ معانی «پیش‌داده» در فرایند فهم از منظر گادامر، به‌شدت مربوط به چگونگی کاربرد و استفاده از آن است. از سوی دیگر به همان صورت، معانی پیش‌داده‌ی دیگری نیز وجود دارند که در قالب داشته‌ها و متعلقات خود ما، به‌عنوان خوانندگان متن، هنگام قرائت متون به شکل «پیش-فهم»، با ما همراهند؛ بنابراین همه‌ی این‌ها بر فهم متن تاثیرگذار بوده، به نوعی انتظارات ما از متن را جهت می‌دهند. در این‌جا گادامر می‌پرسد که چگونه می‌توان فسون و طلسم معانی پیش‌داده را هنگام قرائت درهم -شکست؟ ما توقع داریم که آن‌چه متن می‌گوید، بتواند کاملا متناسب با معانی و انتظارات خودمان باشد. این در حالی است که آن‌چه شخص دیگر به من می‌گوید، خواه در قالب گفت‌وگو و نامه، خواه کتاب یا هر چیز دیگر، در کل به‌مثابه چیزی متعلق به خودش و نه مربوط به باورهای من تلقی می‌شود و این همان چیزی نیست که با انتظارات من مطابقت داشته باشد و من هیچ الزامی ندارم که در عمل قرائت، به آن‌ها به‌صورت عین‌به‌عین پای‌بند باشم. بااین‌حال نظر گادامر بر آن است که چنین پیش‌فرضی نه‌تنها فهم را آسان نمی‌کند، بلکه دشوارتر هم می‌سازد؛ زیرا معانی پیش‌داده‌ای که فهم مرا معین می‌کنند، می‌توانند کاملا ناآگاهانه باشند و ازاین‌رو می‌پرسد: «اگر آن‌ها موجب کج‌فهمی شوند، چگونه ادراکات ناقص من از یک متن می‌تواند به‌طورکلی درک شود، چنان‌چه متناقض با آن‌ها نباشد؟ چگونه یک متن می‌تواند در برابر فهم ناقص و کج‌فهمی‌ای که از آغاز وجود دارد، مصون بماند؟» (Gadamer, 1975, 161).

گادامر در بخش دیگری از مقاله‌ی «متن و تفسیر» از واژه‌ی Zuruckkommen (بازگشت) به‌مثابه علامتی ادبی یا متنی شاخص استفاده می‌کند. درواقع او در این بخش تعریفی از چنین متونی را عرضه کرده است و خاطرنشان می‌کند که دیگر انواع متون، مانند آن‌هایی که ما در تجربه‌ی روزمره‌مان می‌بینیم، «بُعدی در فرایند فهم به‌شمار می‌روند»؛ اما آثار هنری زبانی «متکی و قائم بر خودشان هستند». او می‌گوید: این نوع متون «تنها به شرط ارجاع بدان‌ها، به‌درستی حضور خواهند داشت»، در این تجربه و همچنین در قرائت با چنین شرایطی است که ما همواره منتظر و نیازمند بازگشت بدان‌ها هستیم؛ زیرا گستره‌ی معنای عملِ خواندن، بیش از مسئله‌ی ما درباره‌ی فهم، دامنه‌ی شمول دارد؛ بنابراین یقینا فرد می‌تواند در مسئله‌ی فهم متون هنری نیز همچون متن علمی برخورد کند. لکن رویکرد ما در این‌جا چنین نیست، نه این‌که آن برخورد خطا بوده باشد. بر این اساس، آن‌چه گادامر درباره‌ی این معنا مد نظر دارد، این است که در مواجهه با متون ادبی، خودِ قرائت دچار تغییر و دگرگونی است.

به‌زعم گادامر خواندن، فهمیدن است (Lesen ist Verstehn)؛ یعنی قرائت مقدمه‌ی فهم است. هرآن‌کس که نفهمیده باشد، یقینا به معنای واقعی نخوانده است؛ او تنها صدای حروف را درمی‌آورد و کلمات را ادا می‌کند. درباره‌ی قرائت زبانی، آن‌گاه که خواننده در پرتو وظایف و تکالیف واقعیِ تحصیل معنا قرار می‌گیرد، بدین مهم التفات دارد. هنگامی‌که فرد به چنین خواننده‌ای گوش می‌سپارد، می‌تواند به‌دقت هر چیزی را درک کند (Palmer, Ibid, 47). به نظر گادامر، در این باب خواننده به‌عنوان یک قاعده متن را - دست‌کم تا جایی که اساسا به آن‌چه متن بیان می‌کند مربوط است - می‌فهمد. همچنین می‌توان در این مهم با هدف کشف دشواری‌ها و مسائل پیشِ روی فهم متن، تدقیق کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

بنابرایــن او بارها تذکر می‌دهد که متونی چون لغت‌نامه‌ها، درواقع تنها حامل معنایند. متنی که فقط ناقل معانی است، به همان نسبت نیز معانی مکشوف را عیان می‌کند؛ لکن متون ادبی و هنری پس از خوانده‌شدن صِرف، آشکار نمی‌شوند. هر سخنی که به‌طور طبیعی برای متون ادبی و هنری نیز به‌کار می‌رود، دارای معنایی اســت که فرد می‌کوشــد آن را بفهمد. در این متون، کلمات در دل خودشان معنای سخن را حمل می‌کنند، معنایی که خواننده برای دانستن آن عملا به سخن می‌آید. اما واژگان در پرتو این واقعیت که صرفا حامل معنا باشند، به‌طور کامل و واقعی گشوده نخواهند شــد. با وجود این، واژگان یک اثر ادبی و هنری، چنان‌چه به‌طور شایسته و مناسب خوانده شوند، در خود حاضرند و با صدایی درخور و مناسب عرضه می‌شوند؛ یعنی در عین صدای واقعی‌شان و مملو از معنایی که دارای بازی و قواعد بازی خاص خویش است و فراتر از محدوده‌های ماهیت گفتاری، عرضه خواهند شد.

به نظــر گادامر آن‌چه در ادبیاتْ نــوع خاصی از بازی متقابل خوانده می‌شــود (در قالب‌های متنوع معنایی) ویژگی بازی متقابل میان معنای مدنظر و نمایش به ذات زبان نیز هســت. در این‌جا چیــز دیگری را درک نمی‌کنیم و البته این مهم برای قرائت ما از آن، نتایجی به بار خواهد آورد. او می‌گوید:

«من ســعی کرده‌ام نشــان دهم که رابطه‌ی میان متن و تفســیر، هنگامی‌که فرد با متون ادبی ســروکار دارد، اساســا تغییر می‌کند. به همین دلیل اســت که از آن‌ها به‌مثابه متون شاخص یاد می‌کنم. منظور من از متن «شــاخص» چیزی بســیار دقیق اســت، ... در چنین متنی، چیزی فردی و مســتقل وجود ندارد که بتواند از آن جدا شــود؛ بنابراین واقعا یک متن اســت، متنی در معنایی شــاخص و برجسته. در این‌جا ظهور انواع معانی که در جریان تفسیر رخ می‌دهند، طالب آن است که آن‌ها نیز بیشــتر درهم تنیده شوند. آن‌چه در چنین بازگشت مجددی به متن واقعا مطرح است، این است که به متن رخصت می‌دهد که سخن بگوید» (Palmer, Ibid, 74-5).

حال اگر به‌درســتی خط ســیر برهان گادامر را در مقاله‌ی «متن و تفسیر» پی بجوییم، روشن می‌شود که اشاره‌ی او بر آن است که این بازگشت یا لزوم چنین بازگشتی، خود محتوای تجربه‌ی خواندن را به‌وجود می‌آورد و این تجربه آن چیزی نیســت که فرد در آخرین قرائتش می‌سازد یا حتی احتمالا نمی‌سازد.

گادامــر در تبیین این مطلب به تمایز میان ســاختمان (construction) و ســاختار (structure) اشــاره‌ی کوتاهی می‌کند؛ بدین ترتیب که ما واژه‌ی ســاختمان (construction) و تاویل‌کردن (to construe) را به‌واســطه‌ی دستورالعملی که در زبان‌های قدیمی داشته است، می‌شناسیم؛ پس باید جملــه را برای فهم معنــای بخش‌های آن «تاویل» کرد؛ بنابراین هنگامی‌که جمله به‌درســتی تاویل شود، قالب فهم همچون فرایند دمیدن، رخ خواهد داد. جریان هرمنوتیکی دربرابر معنای متن (یعنی قرائت) می‌تواند گام‌به‌گام براساس این تطبیق پیش رود. به نظر گادامر، فرد در گام نخست بخشی از متن را تاویل می‌کند که براساس معنای واحد، کلِ آن را درک می‌کند. او معنایی را تعقیب می‌کند که به‌سرعت عرضه می‌شود، یعنی کل را در این جریان قرار می‌دهد. البته چنان‌چه متن بدان اشاره کنــد، فرد هم باید بر این مبنا، همواره این مســئله را تصدیق کند. بی‌شــک این حرکت هرمنوتیکی بنیادین نیز – که دال برآن اســت که در هر قرائتی چیزی عرضه می‌شــود – در درون بازی متون ادبی مصداق دارد. در این‌جا هم فهم در مسیر وحدت ساختار حرکت می‌کند.

این در حالی اســت که در قرائت یک متن ادبی این‌گونه نیســت که با تعقیب خط سیر معنا، قادر

Archive of SID

www.SID.ir

باشیم به معنای نهایی دست یابیم؛ بلکه بارها و بارها توقف می‌کنیم، بازمی‌گردیم و هربار روابط جدیدی از معنا و صدای متن را - که نمایش ذاتی زبان برای ما می‌گشـــاید - کشـــف می‌کنیم. پس توقف نخواهیم کرد و در مســـیر طبیعی حرکت در جریان خواندن یک متن، شـــاید لاجرم شرایط به‌گونه‌ای باشد که حدود صدوهشتاد درجه برگردیم. به زعم گادامر، در جریان قرائت رو به عقب ورق می‌زنیم، وارد قرائت می‌شویم و در دنیای ساختار هنری عمیق‌تر و عمیق‌تر می‌شویم. درواقع می‌توان گفت ما درون متن غرق می‌شویم، نه به دلیل آن که به تنگنا رسیده‌ایم، بلکه به آن دلیل که این جهانِ معنا و صدای متن آن‌چنان خســـتگی‌ناپذیر و مالامال می‌شود که به ما رخصت فراروی نمی‌دهد (Palmer, Ibid, 75-6).

زبـــان، متـــن و قرائت در فهم متن از نظـــر گادامر به یکدیگر مربـــوط و نزدیکند. پویایی خاص قرائت می‌تواند به بهترین وجه در جایی که متن و تفسیر منعقد می‌شوند، در یک حرکت عزیمت و بازگشت و بنابراین به‌مثابه یک حرکت، توصیف شود. این عزیمت باید در بافت آرمانی متن درک شود (James Risser, 1997, 166).

ایده‌ی دور هرمنوتیکی نیز در اندیشـــه‌ی مربوط به قرائت در ساختار هرمنوتیکی گادامر قابل تامل است. این مهم نشان می‌دهد که پیش‌فهم برای او، تکامل شرایط صوری فهم است. این شرایط برای چیزی که عقلانی باشد قابل تصور خواهد بود و باید نوعی وحدت معنایی را به‌وجود آورد. این در حالی اســـت که در قرائت یک متن و تنها هنگامی‌که متن متمایل به حالتی غیرعقلانی باشـــد، بکوشیم خارج از این شرایط گریزی برای آن بیابیم (Lorraine Gode, 2003, 116).

به‌هرحال متن چیزی اســـت که قابلیت خواندن داشـــته باشـــد و درنتیجه هر آن چیزی که قابل خواندن باشد، متن است. از سوی دیگر، هر متنی قابلیت تفسیر دارد:

«متن همان ماده‌ی خواندنی اســـت؛ بنابراین این موضوعِ خواندنی حدود مبحث متن را آشکار می‌ســـازد و نه متن فی‌نفســـه که نقطه‌ی عزیمت تفسیر است و به‌هرحال این حقیقت را نمی‌توان از نظر دور داشت که هرمنوتیک فلسفی به ملاحظه‌ی متنِ ناگشوده و نهانی، به‌مثابه چیزی نیاز دارد که اساســـی‌ترین و ضروری‌ترین اقتضای یک متنِ خواندنی اســـت. بدون این متن خواندنی، هیچ تفسیر یا هیچ ارجاعی متعلق به این تفسیر، امکان‌پذیر نیست» (دیباج، ۱۳۸۹، ۱۰۱).

در موضع هرمنوتیکی حاضر، مسلم است که تکثر بی‌پایان قرائت و تفسیر، امری طبیعی است و ممانعت از این مهم جایز نخواهد بود. تکثر قرائت‌ها و تفاســـیر، نشـــان‌دهنده‌ی بی‌طرفی دربرابر متن اســـت و درنتیجه این شـــرایط، وجود هرگونه التزام بر تک‌قرائت‌ها را کنار می‌گذارد. در پرتو این رسالت پر اهمیت است که متوجه می‌شویم امتزاج افق‌ها در جریان قرائت و تفسیر متن، به‌ویژه متن هنری و ادبی، بسیار پیچیده است و از صِرف افق متن و خواننده فراتر می‌رود.

بنابراین فهم در جریان قرائت، هر چند با مرجعیت متن و گفتار متن آغاز شـــده اســـت، جریانی پیشرو و بی‌پایان است و حتی از قبل نمی‌توان کاملا آن را پیش‌بینی کرد. مرجع موضوع بحث، به گستردگی حیات و وجود انسان تعمیم‌دادنی است:

«درحقیقت در فهم ما از متن، آن‌چه گفته می‌شـــود و آن‌چه بدان ارجاع می‌شـــود، مطلقا یکسان نیستند؛ درنتیجه از رهگذر تحلیل این‌گونه متون، هرآن‌چه در جهان موجود است به‌مثابه چیزهایی در نظر گرفته می‌شود که بر کلیت معنی افکنده شده است که نسبت‌های ارجاعی بدان مربوط است، یعنی وجود در-جهان» (دیباج، ۱۳۸۹، ۱۱۶).

«در این بســـتر، گادامر مدعی اســـت که برای نخســـتین‌بار سعی کرده اســـت مبحث وجود (نه

Archive of SID

www.SID.ir

وجـــود موجودات) را با پژوهـــش صِرف درباره‌ی خودِ فهم تلفیق کند و ازاین‌رو دامنه‌ی فهم را از محدوده‌های طرح‌شده تا زمان حاضر، بسیار وسعت و عمق بخشد» (دیباج، ۱۳۸۹، ۱۲۰).

درهم‌کنش «نوشتار-گفتار» در قرائت

به‌هرحال نباید فراموش کنیم که وقتی از قرائت و فهم متن سخن می‌گوییم، در حریم علائم مکتوب نوشـــتار یا گفتار قرار داریم. البته مسلم است که آن‌چه نوشـــتار خوانده می‌شود، در جریان فهم چیزی قطعی نیست. در جریان قرائت، یقینا همه‌ی قالب‌های نوشته باید به گفته بَدَل شوند. بااین‌حال کاربرد معمول نوشـــتار، بر ارجاع به عقب و به برخی از اعمال اصیل گفتار مبتنی است، تاجایی‌که به‌زعم گادامر در این معنا متن، مدعی گفتن و بیان‌کردن با تمســـک بر حسن قدرت خویش نیست. «هنگامی‌که من یادداشت‌هایی را می‌خوانم که کسی نوشته است، گوینده و نه متن است که دوباره مجبـــور به گفتن می‌شـــود» (Gadamer, 1986, 141-2). با وجود ایـــن، درباره‌ی متون «ادبی»، در عام‌ترین معنا، به‌روشـــنی آشـــکار است که گوینده دوباره ســـخن نمی‌گوید؛ بلکه دقیقا متن، یعنی پیغام، اســـت که خـــود را ارتباط می‌دهد. حال باید پرســـید که این مهم در تفکـــر چگونه به‌عنوان مسئله‌ای در عین واقعیتِ خویش، پیش می‌آید. او می‌گوید:

«درواقع ما نوشـــتار را هنگامی هنری می‌خوانیم که شعر یا ادبیات در عملِ «گفتن» به ما موفق باشـــد. لذا ممکن است بپرسیم که هنرمند چگونه کلام نوشـــتاری را در آن‌جایی وارد خواهد کرد که متنش در عین واقعیت سخن می‌گوید، تاجایی‌که ما بر ارجاع به عقب، به عمل اصیلِ سخن‌گفتن یعنی کلام زنده، هیچ نیازی حس نمی‌کنیم» (Gadamer, 1986, 141-2).

باید گفت این تحلیل گادامر با ارجاع به متون مقدس انجیل تبیین می‌شـــود و شاید ورود به آن حوزه ما را از مســـئله‌ی بنیادین‌مان که عبارت است از متن هنری، دور سازد. لکن از نظر خود او، میان سخن ادبی و سخن دینی قرابت‌ها فراوانند.

یکی از مهم‌ترین قرابت‌های مطرح‌شـــده این است که هر دو، یعنی سخن شعری و دینی، متونی خاصند و ما در این پرتو، خودمان را در مواجهه با متون خاص درخواهیم یافت؛ بنابراین دلالت‌های موجـــود در ایـــن متون نیز خاصند و ما باید به‌وضوح دلالت‌های خـــاص این انواع گوناگون متون موجود را درک کنیم. ازاین‌رو گادامر در باب مواجهه با چنین متونی می‌گوید:

«اول از همه، متنی وجود دارد که ما آن را در معنایی دقیق، ادبیات می‌خوانیم. این همان چیزی اســـت که من آن را متن ماندگار می‌دانم؛ زیرا شـــبیه به یادداشت‌های مکتوبی که ما هنگام نوشتن یادداشت برای سخنرانی می‌نویسیم یا نامه‌ای که به جای ارتباطی شفاهی نگارش می‌کنیم، نیست. در همه‌ی این موارد، قالب نوشـــتاری به سخن‌گفتن اصیل به‌مثابه یادآور اندیشه‌مان، ارجاع دارد. از ســـوی دیگر یک متن ماندگار، موردی اســـت که بدان به‌مثابه یک متن التفات می‌کنیم، تاجایی‌که آن را به‌عنوان چیزی که به‌صورت نوشته «عَلَم می‌شود» تلقی می‌کنیم» (Gadamer, 1986, 142).

گادامر در مقاله‌ی «زیبایی‌شناسی و تجربه‌ی دینی» دراین‌باره می‌پرسد که چه‌چیزی واقعا در دل این واقعیت نهفته اســـت که چیزی نهایتا به ادبیات تبدیل می‌شـــود، این‌که همچون متن یا اثری تحقق می‌یابد و به چیزی تبدیل می‌شـــود که می‌توان از آن به‌مثابه «ادبیات» ســـخن گفت؟ در این زمینه واقعا با اثری مواجهیم که دارای اســـتقلال ذاتی اســـت و این وضعیت نه به‌واسطه‌ی واژگان یک نویسنده‌ی خاص متن، بلکه هنگامی روی می‌دهد که بدان اجازه داده می‌شود برایمان صحبت کند (Ibid, 145-6).

Archive of SID

www.SID.ir

در تلقی گادامر، مسـئله‌ی «بازتولیـد» که در این‌جا موضوع بحث قرار گرفته اسـت، با چنین موضوعـی در تئاتر متفاوت خواهد بود. بازتولید تئاتـری در معنای چیزی که روی صحنه تحقق می‌یابد، هویتی متفاوت‌تر از آن چیزی دارد که در «ادبیات» متحقق می‌شود. مهم‌تر از هر چیز، این که در این‌جا واقعیت به بازی درمی‌آید. هر متنی از این نوع متون می‌تواند به‌مثابه معیار و نمونه‌ای منحصربه‌فرد مطرح شـود. حتی یک متن دراماتیک، به حسب واقعیت قالب ادبی‌اش، معیاری برای چنین نمایشـی از واقعیت به‌شـمار می‌رود. متون شعری به‌تبع ماهیتِ خود دارای ویژگی تکثر در تفسیرند و ازاین‌رو دشواری‌های تفسیر خاص خود را در پیش خواهند داشت. بااین‌حال گادامر در پی آن است که ایدئالی را در زمینه‌ی متون ادبی مطرح کند که ظاهرا در عرصه‌ی متون هنری نیز مصداق دارد و آن عبارت است از ایدئال ویژگی «سخن‌گفتن» متون که هیچ گوینده‌ای قادر نیست خود را عینا با آن منطبق سازد. در ایدئال «متون به‌مثابه متونی سخن‌گو»، مهم‌ترین ویژگی عبارت است از فقدان امکان و قابلیت ترجمه‌شدن آن‌ها به‌طور دقیق و عین‌به‌عین.

از دیگر ویژگی‌های مهم متن (هنری یا ادبی) از بُعد تفسیر، فهم‌پذیری آن است. هنگامی‌که متنی را می‌فهمیم، آن‌چه معنادار است ما را مجذوب خود می‌کند، درست همان‌طور که زیبا ما را به خود جلب می‌کند و این یک ویژگی مشابه میان متن و زیبایی از منظر گادامر است. متن معنادار خود را نشان داده، ما را جذب می‌کند و پیش از آن‌که بتوانیم به خود بیاییم، در موضعی قرار می‌گیریم که بتوانیم دعوی معنایی که مطرح می‌کند را به آزمون بکشـیم. «آن‌چه ما در تجربه‌ی زیبا و در فهم معنای سـنت با آن مواجه می‌شـویم، واقعا چیزی مربوط به حقیقت بازی در باب آن است. ما اگر بخواهیم آن‌چه را که در برابرمان (به‌مثابه متن) قرار می‌گیرد بدانیم و بشناسـیم، در فهم آن وارد رخدادی حقیقی می‌شویم» (Gadamer, 1975, 490).

قرائت اثر هنری

پرسـش بنیادین و مسئله‌ی اساسـی در زمینه‌ی نظریه‌ی قرائت اثر هنری و چگونگی آن، در باب ماهیت قرائت مطرح اسـت. هنگامی‌که در مواجهه با حـروف قرار داریم، گریزی از خواندن آن به معنای دقیق نخواهیم داشـت و به‌تبع آن، به معنای آن‌چه گفته می‌شـود اجازه‌ی ورود به فاهمه‌ی خویش را می‌دهیم. گادامر در رساله‌ی «در باب زیبا» اشاره می‌کند که این تنها وضع مناسبی است که می‌توانیم ادعا کنیم آن‌چه بیان می‌شود را فهمیده‌ایم. مواجهه‌ی ما با اثر هنری و فهم آن نیز از این راه متحقق می‌شـود و به تعبیری، ما با زبان هنر مواجه و آشـنا می‌شویم و این مهم، موقعیتِ پیش‌آمده را برایمان معنادار می‌سازد.

بدیهی است که در این‌جا نوعی رابطه‌ی کنش و واکنش میان ما، به‌عنوان قاری اثر، و خود اثر برقرار می‌شـود و درنتیجه هرگز امکان ندارد که بتوان از هریک از طرفین صرف‌نظر کرد؛ گادامر حتی تصور چنین چیزی را به فریفتن خود تعبیر می‌کند. همین قرائت اسـت که امکان درک و فهم میراث عظیم گذشته را برای ما، که در درون هنر مدرن ایستاده‌ایم، فراهم می‌آورد. «باید تشخیص دهیم که هر اثر هنری تنها هنگامی شروع به سخن‌گفتن می‌کند که از پیش آموخته باشیم که آن را چگونه رمزگشایی کنیم و بخوانیم. هنر مدرن این ایده را به پرسش می‌گیرد؛ به‌طوری‌که ما قادریم بـا زبان متنوع هنر بـدون آموزش اولیه (یعنی آموزش این‌که چگونـه باید آن را خواند) برخورد کنیم» (Gadamer, 1986, 48).

قرائـت اثر هنری درواقع ورود به بازی هنری و مشـارکت در آن اسـت و بر آن اسـاس هر

Archive of SID

www.SID.ir

اثری (مربوط به هر زمانی که باشـــد) آنگاه که موضوع قرائت قرار گیرد، به‌طور زنده شـــروع به سخن‌گفتن خواهد کرد؛ بنابراین مفهوم بازی کاملا در این‌جا کاربرد دارد. مفهوم بازی دقیقا نشان می‌دهد که هر کســـی که در بازی حضور دارد، یک شـــریک است. همچنین این اصل باید درباره‌ی بازی هنری درســـت باشـــد که هیچ نوع جدایی بنیادینی میان اثر هنری و شخصی که آن را تجربه می‌کند، وجود ندارد. گادامر در این باب می‌گوید: «این [مهم]، مقصود مرا از این مدعا می‌رساند که ما قادریم بیشتر آثار هنری متکثر و متنوع کلاسیک مشهور را در همان معنای کلاسیک خودشان بخوانیم» (Ibid, 28). با وجود این، نباید از قرائت، معنایی ســـطحی برداشـــت کنیم و آن را صرفا موشـــکافی یا قراردادن کلمه‌ای پس از کلمه‌ی دیگر تلقی کنیم؛ بلکـــه باید بدانیم که قرائت فراتر از این‌ها، به معنای متحقق‌کردن حرکت هرمنوتیکی پایداری اســـت که هدایت‌کننده‌ی اصلی آن، نوعی پیش‌بینی کلی و جامع است و چنین واقعیتی درنهایت آنگاه که قاری بتواند معنای کل را تشخیص دهد، متحقق خواهد شد. مطلب اساسی این است که فرد خواننده باید در فهم متنی که قرائت می‌کند موفق باشد تا دیگران که شنونده‌ی قرائت اویند قادر به فهمش شوند.

در این‌جا باید گفت ارجاع گادامر به شـــباهت میان بازی و قرائت کتاب یا تجربه‌ی آثار هنری، درمجموع پیشـــنهاد اســـت تا نتیجه‌گیری. او در این زمینه جنبه‌ای آشنا را، هم از بازی‌کردن بازی و هم از تجربه‌ی زیبایی‌شـــناختی یک اثر هنری، بررســـی می‌کند؛ یعنی راهی که در آن، در قرائت کتاب، تماشای اثر هنری یا بازی‌کردن یک بازی، فرد از تجربه‌ی معمولی‌اش عبور می‌کند و خارج می‌شـــود. از این منظر، بازی‌ها و آثار هنری هر دو نوعی تقدم و برتری اساســـی بر افرادی دارند که آن‌ها را تجربه یا بازی می‌کنند.

بـــه نظر گادامر این تحلیـــل از بازی‌ها در تجربه‌ی متون و آثار هنری کاربرد روشـــنی دارند؛ تاآن‌جاکـــه ایـــن ویژگیِ بازی را برای فهم آثار هنری، به‌مثابه چیـــزی تلقی می‌کنیم که ما را هنگام مواجهه و قرائت آن فرامی‌گیرد. درواقع اثر هنری در موضع متن، خوانندگان و تماشـــاگران خود را مستغرق در بازی خویش می‌کند.

بنابراین قرائت یک کتاب، تماشای یک بازی یا مواجهه با یک نقاشی، می‌تواند به‌عنوان چیزی که دارای همان ویژگیِ ورود به درون قلمروی جدید به‌مثابه انجام‌دادن یک بازی است، ملحوظ شود. درهرصورت بازیگران، بینندگان یا خوانندگان از حیات خودشـــان خـــارج و واردِ واقعیت دیگری می‌شوند، همراه با کنارگذاشتن دغدغه‌ها و اهداف خودشان» (Warnke, 1994, 49).

اما این تلقی که گادامر از تجربه‌ی هنری ارائه می‌دهد، از دیگر تحلیل‌ها متمایز نیست؛ بنابراین در این‌جا مخاطبان و تماشـــاچیان به حریمی مجزا وارد می‌شوند، به همان روش که در یک بازی، بازیگران وارد می‌شـــوند، آن‌ها نیز دغدغه‌هایشان را ترک کرده، مجذوب دغدغه‌ها و جذابیت‌های خود اثر هنری می‌شوند.

گادامر دراین‌باره معتقد است که هنر، اقتدار و اعتبار قاعده‌مند مشابهی با بازی دارد. خوانندگان و مخاطبـــان صرفا وارد قلمروی تازه نمی‌شـــوند، کتاب‌هایی که آن‌هـــا می‌خوانند و بازی‌هایی که انجام می‌دهند یا نقاشـــی‌هایی که می‌بینند، اقتدار و تغلبی بر آن‌ها دارد و نســـبت به آن‌ها «دعوی» دارد و مدعی است. «بدین دلیل است که هنر نمی‌تواند به‌مثابه یک رویا یا توهم در نظر گرفته شود؛ بنابراین گادامر بر الزام و اجبار خوانندگان از ســـوی آن تاکید دارد» (Ibid). هنر خوابی نیست که مخاطبان از آن بیدار شـــوند و از دنیایی معمولی دور شوند؛ بلکه در تحلیل گادامر چیزی است که چالشی وجودی را به وجود می‌آورد.

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین آثار هنری و بازی‌ها به‌مثابه یک ویژگی بنیادین و وجودی از نظر «نمایش یا عرضه‌ی خود» مشـــابهند؛ پس این تشـــابه نشان می‌دهد که آثار هنری در بســـتری عینی و ملموس متحقق می‌شوند، آن هم تنها به این شرط که دیده یا خوانده شوند؛ بنابراین آثار هنری همان تقدم و تفوق هنجارمندی را بر بینندگان و خوانندگانشـــان دارند که بازی‌ها بـــر بازیگران خود. به‌زعم گادامر، همان‌طور که وجود بازیگران برای بازی‌ها الزامی اســـت، وجـــود بینندگان و خوانندگان نیز برای آثار هنری ضروری خواهد بود. درست همان‌طور که محتوای یک بازی عینیت و تحقق خود را در کنش‌ها و حالات بازیگرانش دارد، محتوا و معنای آثار هنری نیز در کنش‌ها و حالات مخاطبانشان متحقق می‌شود (Ibid, 51).

گادامر دراین‌باره این پرسش را مطرح می‌کند که «اگر یک اثر هنری به شیوه‌ی خاصی حقیقت موضوعـــش را عیان می‌کند، پس آیا نباید هر مخاطبی به همان شـــیوه آن را بفهمد؟» (Ibid, 65). پاســـخ گادامر به این پرســـش، چهره‌ی متفاوتی از مدعای او را نشـــان می‌دهد، بر این اساس که فهم، پیش از هر چیز، فهم حقیقت اســـت. «به نظر او، در ایده‌ی ایجاد قاعده و معیار برای یک بازی مشـــخص و درعین‌حال ایده‌ای که باید تنها نوعی شـــیوه‌ی صحیح فهم بوده باشد، از مدعایی که بازی بر مخاطبش طرح می‌کند غفلت می‌شود» (Ibid).

مســـئله‌ی گادامر در این چالش آن اســـت که دقیقا به این دلیل که فهم یک اثر هنری فهم حقیقت است، باید به‌طور متفاوتی فهمیده شود. اثر هنری نسبت به کسی که آن را تماشا می‌کند، می‌خواند، می‌شـــنود یا اجرا می‌کند، دعوی دارد. درواقع موضوع دعـــویِ نمایش حقیقت درباره‌ی اثر هنری احتمالا بدین ترتیب است که نیازمند مخاطبانی خواهد بود که حیاتشان را دگرگون کند. هرچند به معنای دقیق، این مطلب بدان معناســـت که حقیقت یک اثر هنری باید به خود جریان زندگی، مربوط باشد تا بتواند بر آن تاثیر بگذارد.

همان‌طـــور که گادامر در حقیقت و روش بیان می‌کند، «هیچ متن و هیچ کتابی ســـخن نمی‌گوید چنان‌چـــه بـــه زبانی نگوید که افـــراد دیگر بـــدان رســـیده‌اند» (Gadamer, 1975, 356). تجربه‌ی زیبایی‌شـــناختی، تجربه‌ای آموزنده اســـت که در آن یک خواننده یا بیننده، دلالت و اهمیت یک اثر هنری را برای زندگی خودش درک کند. مخاطب در فرایند فهم یک اثر هنری، حقیقت مدعایی را که بر او حمل می‌شـــود، از چشم‌انداز دغدغه‌ها و مسائل خودش، درک می‌کند. بااین‌حال وجوه ممیزه و مشخصه‌های منحصربه‌فرد در اجرای یک بازی، برای فهم معنای آن غیرضروری نیستند؛ بلکه اهمیت و دلالتی مبنی بر ادراک هر خواننده، مدیر یا بیننده‌ی بازی دارند.

پس یکی از مهم‌ترین نتایج قرائت آثار هنری، پیوند اثر با خود زندگی اســـت. مســـئله این است که در ضمن فرایند بازیِ دوســـویه‌ای که میان ما و اثر هنری برقرار می‌شـــود، تجارب زمان‌مند و گذرای زندگی در قالب گفت‌وگو به بخشـــی از بافت اثر هنری تبدیل می‌شـــوند و این مهم، در پرتو اندیشـــه‌ی فلسفی پدیدار می‌شود. نقش بنیادین اندیشه‌ی فلســـفی در بحثمان آشکار است. به‌زعم گادامر هنر در اندیشه‌ی فلسفی همواره در مجاورت نزدیک با زندگی، در معنای اساسی ساختاری ارگانیک عیان می‌شـــود. «وحدت ارگانیک» یک اثر هنری چیزی آشکار و مشخص است، بدین معنا کـــه هر جزء یـــا بُعدی از تصویر، متن یا هـــر چیزی که موضوع مواجهه و قرائـــت قرار می‌گیرد، آن‌چنـــان با کل متحد اســـت که ما در مقام قاری، نســـبت به آن چیزی خارجـــی و زائد – همچون عنصری خنثی که صرفا در جریان خلقت وارد و بدان تحمیل شـــده باشـــیم – نخواهیم بود و این وضـــع را خـــودِ اثر به وجود مـــی‌آورد. در این‌جا اثر همچون یک فراینـــد و نوعی اصل بنیادین و

Archive of SID

www.SID.ir

محوری پویا به‌نظر می‌رسد.

در این‌جا سخن از فهم اُرگانیسم زنده‌ای است که به‌مثابه یک موجود، بخش‌های مختلف خویش را برای هر غایتی که بوده باشند، به‌صورت بخشی اصلی و جداناپذیر وضع می‌کند و حضور اُرگانیسمی خویش را نیز به‌مثابه موجودی زنده برقرار می‌سازد. گادامر این مهم را به «غایت‌مندی بی‌غایت» تعبیر کرده است که همان مفهوم کانتی را دارد و معتقد است که این «غایت‌مندی بی‌غایت»، آن‌گونه که کانت به‌درستی توصیف کرد، دارای چهره‌ای اُرگانیسمی است، به همان صورت که متعلق به اثر هنری است. این مهم منطبق با یکی از قدیمی‌ترین تعاریف زیبایی هنری، یعنی تعریف ارسطویی است. ارسطو می‌گوید: چیزی زیباست «که نتوان چیزی به آن افزود و نتوان چیزی از آن کم کرد» (Ibid, 42-3). این مهم تنها در قالب و ساختاری اساسی ممکن است و باید دست‌ناخورده باقی بماند؛ درصورتی‌که وحدت زنده‌ی اثر هنری از بین نرود. دراین‌صورت اثر هنری همچون اُرگانیسمی زنده دارای وحدت ساختاری درونی‌اش خواهد بود.

زمانی که فرد هنگام قرائت اثر هنری صرف می‌کند، زمانی خاص و به تعبیر گادامر مستقل است. برای مثال زمان مستقلی که متناسب با یک قطعه موسیقی است، قابل تشخیص و شناسایی است، همچنین زمانی که مستقل و متناسب با متنی شاعرانه است. مطلب بسیار مهم این‌که او بر این باور است که چنین واقعیتی تنها در گوش درونی (گوش جان) فرد رخ می‌دهد. هر نمایش هنری، هر بازتولیدی، از نوع بَرخوانی شعری یا هر نوع اجرای تئاتری، فقط در بستر تجربه‌ی نبوغ‌آمیز هنریِ خودِ اثر هنری موفق خواهد بود، آن هم درصورتی‌که با گوش باطنی‌مان از آن‌چه واقعا در برابرمان رخ می‌دهد، چیزی کاملا متفاوت را بشنویم. پس در این‌جا دو نکته وجود دارد، یکی این‌که به‌زعم گادامر گوش باطن که ما آن را به «گوش جان» تعبیر می‌کنیم، بستر این تجربه است و دیگر آن‌که این گوش، آن‌چه را که به تجربه‌ی نبوغ‌آمیز هنری تعبیر می‌شود، در این‌جا به‌گونه‌ای متفاوت می‌شنود.

در این موارد عناصر پایداری که با آن‌ها اثر از راهِ بازتولید، نمایش یا اجرای تئاتری ساخته می‌شود، به معنای دقیق فراهم نمی‌آیند؛ بلکه این مهم بر اساس ایدئالی که در گوش باطنی ما به وجود می‌آید، ممکن خواهد بود. کسی که به‌طور عملی شعری را به‌خوبی می‌شناسد، این مطلب را تجربه کرده است. «هیچ‌کس نمی‌تواند با صدای بلند به شیوه‌ای قانع‌کننده آن را بخواند. چرا چنین است؟ ما در این‌جا یک بار دیگر با آن تلاش عقلانی و آن کار درونی، در قالب چیزی که مربوط به لذت از اثر خوانده می‌شود، مواجه می‌شویم. خلق ایدئال تنها تا جایی مطرح است که ما خودمان به‌طور فعال همه‌ی ابعاد ممکن را تعالی بخشیم» (Ibid, 44).

اگر ما برای شنیدن شعر با التفاتی که متناسب با آن است آمادگی نداشته باشیم، هیچ رنگ یا صوتی خاص نباید اجرا یا قرائت را جهت دهد؛ زیرا چنین چیزی در متن عرضه نمی‌شود. اما ازآن‌جاکه هر کسی رنگ یا صوت خاصی دارد، در این‌جا هیچ صدایی وجود ندارد که بتواند واقعا ایدئال متن شعری را تحصیل کند. به‌هرحال هر قرائتی به‌ناچار به دلیل شرایط خاص خویش و منحصربه‌فردبودنش ما را هنگام قرائت دچار دردسر می‌کند.

نه‌تنها هنرهای بی‌بقای زبانی، موسیقی یا رقص، بلکه هر اثر هنری دارای ویژگی گذرایی است و این موقتی‌بودنش را هنگام نمایش و در جریان قرائت بر ما عرضه می‌کند. ما باید بدانیم که هنرهای ایستا نیز در فرایند قرائت این‌گونه‌اند، آنگاه که برای مثال، بر تصاویر متمرکز می‌شویم و آن‌ها را می‌خوانیم، یا هنگامی‌که برای قرائت یک اثر معماری باید وارد قالب‌های معماری شویم.

Archive of SID

www.SID.ir

از این منظر، این‌ها نیز جریان‌های زودگذرند. دراین‌باره گادامر می‌نویسد:

«قالب‌هـــای بازتولیدی تکنیکـــی معاصرمان چنان فریبنده‌اند که هنگامی‌کـــه واقعا برابر یکی از بناهای یادبود عظیم معماری از فرهنگ انســـانی برای اولین‌بار می‌ایســـتیم، چشم‌اندازی جدید را تجربه می‌کنیم. آن‌ها همچون چیزی نقاشـــانه - آن‌گونه که در بازتولیدشـــان در عکاســـی به نظر می‌آید و برایمان بســـیار آشنا است - نیســـتند. درواقع این احساس ناامیدی تنها نشان می‌دهد که ما هنوز باید از کیفیت هنری ســـاختمانی که به‌مثابه یک تصویر تلقی می‌شـــود فراتر رویم و واقعا آن را به‌مثابه هنر معماری در واقعیتش در نظر گیریم. برای چنین کاری ما باید ســـراغ ساختمانی برویم و آن را با التفات و تعجب ملاحظه کنیم، هم از بیرون و هم از درون. تنها با این شیوه قادر خواهیـــم بود معنایی را که اثر برایمان دارد حفظ کنیم و به آن اجازه دهیم احساســـمان به زندگی را بسط دهد» (Ibid, 45).

براســـاس آن‌چه گفته شد، گادامر نتیجه می‌گیرد که ما در تجربه‌ی هنری باید بیاموزیم چگونه به شیوه‌ای خاص در اثر مسکن گزینیم و آنگاه که این امر متحقق شود، احساس هیچ نوع ملامتی نخواهیم داشـــت؛ زیرا پیش از هر چیز رخصت بیشـــتری به خودمان می‌دهیم و اثر به‌مثابه متن، دســـتاوردهای گوناگونش را برایمان به نمایش می‌گذارد. درنتیجه خواهیم دید که اثر چگونه بدین شیوه ما را به توقف وامی‌دارد و وادارمان می‌کند در پرتو اندیشه‌ای عمیق‌تر آن را موضوع تامل قرار دهیم.

قرائت تصویر و دیگر نشانه‌های هنری به‌مثابه نشانه‌های متنی

یکـــی از مهم‌ترین مفاهیمی که می‌توان در زمینه‌ی موضوع قرائـــت اثر هنری در مقام متن، در آن مداقه کرد عبارت اســـت از مفهوم «نشـــانه» (sign) و به‌تبع آن «زبانِ نشـــانه» (sign language). تصویر و نشـــانه‌های تصویری به‌طور خاص و زبانِ هنر به‌طور عام، در بســـیاری از ادوار تاریخ بشـــر به‌عنوان متن مطـــرح بوده‌اند و حتی بهتر از متنِ مکتوب قرائت و فهم شـــده‌اند. از مهم‌ترین نمونه‌های این مطلب می‌توان به هنر دوره‌ی صدر مســـیحیت و دوران قرون وسطای اولیه اشاره کرد. به‌زعم گادامر در این دوران هنر توجیه خود را در انجیل بینوا (Biblia pauperum) (تصویر ۱) داشته است که برای کسانی نمایش داده می‌شد که قادر به خواندن و نوشتن نبودند. در این‌جا شـــاهد داستان‌هایی آشناییم که در قالب تصاویر آمده، موضوع قرائت همگان قرار می‌گیرند؛ حتی آنان که خواندن نمی‌دانند. حال گادامر ضمن اشاره به چنین کاربردی برای هنر و سابقه‌ی آن در گذشته، گریزی بر تصاویر مدرن می‌زند و تصاویر را نیازمند جریان مشابهی از قرائت می‌داند.

نکته‌ی بسیار مهم درباره‌ی نشانه‌های هنری و به‌طور خاص نشانه‌های تصویری، در مقایسه با نشانه‌های متنی مکتوب کلامی، این است که آن‌ها به ما نشانه‌هایی را شبیه به صفحه‌ی نوشته‌شده یا تصاویری با معنای متداولِ متنِ نوشته‌شـــده که کمی غریب به -نظر می‌رسند، عرضه نمی‌کنند؛ بااین‌حال همه‌ی آن‌ها همان انتزاعاتی را به کار می‌برند که متن نگارش‌شـــده به‌واســـطه‌ی کلمات به کار می‌برد، هرچند این نشـــانه‌های مکتوب شـــبیه به حروف نباشند. بنابراین در این‌جا می‌توان نوعی تطبیق عرضه کرد. پیدایش حروف الفبا در گذشته‌ی بشر جزء ابتکارات مهم به‌شمار می‌رود، به‌طوری‌که آغاز تاریخ را همین رخداد رقم زده است. «ابداع مهم حروف الفبا ما را قادر ساخت تا بتوانیم همه‌ی تجارب بشـــر را به‌وسیله‌ی ترکیب نشانه‌های منحصربه‌فرد انتزاعی در یک سیستم املایی صحیح ثبت کنیم» (Gadamer, 1986, 95).

Archive of SID

www.SID.ir

شکل ۱، صفحه‌ای از انجیل بینوا
منبع:Biblia pauperum. P,167

شکل ۲، اثری از کازیمیر مالویچ ، **منبع**: یورواردور هاروارد آرناسن، ۱۳۸۹، ۲۲۷

به همین دلیل اســت که باید آن را واقعا یکی از لحظات بســیار انقلابی در تاریخ فرهنگ بشــر بدانیم. باید التفات داشته باشیم که اساسا قرائت و فهم این کلمات به‌وسیله‌ی قرائت و فهم تصاویر هموار شــده بود و بشر از آن مســیر به این نتیجه دست یافته بود. حال‌آن‌که با ابداع نوین، مسیر ادراک تصاویر تا اندازه‌ای متاثر شــد. بنابراین از نظر گادامر چگونگی خواندن یک متن تصویری و قواعد موجود نیز بی‌دلیل نیســت، برای مثال این‌که نقاشــی را از بالای سمت چپ تا پایین سمت راست «می‌خوانیم».

همچنین واقعیتی وجود دارد مبنی بر این‌که واژگونی چپ و راســت در تصویرِ آئینه‌ای (کاری که به‌راحتی با شیوه‌های مدرن بازتولید تکنیکی انجام می‌شود) در تحریف بسیار ویژه‌ی چیدمان ترکیب‌بندی به بار می‌نشــیند، همان‌طور که «هاینریش ولفلین» (Heinrich Wolfflin) اثبات کرد. به نظر می‌رسد تاثیر شیوه‌های خواندن و نوشتن ما، حتی هنگامی‌که می‌کوشیم زبان تصویری نقاشی مدرن را بخوانیم، بیشــتر هم باشد: ما این نقاشــی‌ها را به‌عنوان کپی‌هایی از واقعیتی نمی‌بینیم که دید واحدی را با معنایی به‌طور پایدار تشخیص‌دادنی عرضه می‌کند. چنین تصاویری صرفا تطبیق و کنارهم‌چیدن نشــانه‌ها و کاراکترها و به‌عنوان نتایج رخدادهایی که لزوما پیش از تجمیع‌شــان باید درک شــوند، نیستند. من در این‌جا تصاویری همچون «دوشیزه در شهر لندن[٦]» (تصویر ۲) مالویچ را در نظر می‌گیرم که خیلی خوب اصل تحریفِ فرم را در یکی از حالات روان‌شناختی‌اش تجسم می‌کند. تصویر در درون کلیت تصویری، جریان سیل‌آسای بیان‌های جداگانه از زن را کنار هم می‌چیند و تشــکیل می‌دهد؛ او که آشــکارا با معتدل‌ترین حالت رفت‌وآمد، آشفته و به‌هم‌ریخته اســت. این اثر مربوط به ۱۹۰۷ است. بیننده‌ای که آن را می‌بیند، انتظار دارد ابعاد مختلف وقایع را ترکیب کند. ما با اصل صوریِ کلیِ ســبکِ چندعاملی هنرمندانی مثل پیکاســو یا جان گریس آشنا هستیم (Gadamer, 1986, 95-6).

به زعم او، هرآن‌چه در این‌جا تشــخیص داده می‌شــود، همواره به وحدتی باز می‌گردد که در خــود تصویر وجود دارد و این وحدت به‌مثابه کلیتی که همراه با معنای تصویر، بیان‌کردنی بوده

Archive of SID

www.SID.ir

باشـــد، نیســـت. این نوع زبان تصویری عنصر ترکیب‌بندی کل، همچون نوعی تندنویسی است که بـــه نوعـــی امتناع یا گریز ویژه‌ای از معنا، دلالت دارد. بنابراین مفهوم نشـــانه از نظر گادامر دلالت متناســـبش را از دست داده و زبان نقاشی مدرن، به‌طوری گسترده به انکار حکم خوانایی در هنر متمایل است.

مســـلم اســـت که قرائت اثر هنری و فهم آن در قالبی کلی صورت می‌پذیرد و این مهم، به اصل وحدت منوط خواهد بود. هرگونه تشـــخیصی همواره و متناوبا به وحدت خود تصویر بازگشـــت دارد که به‌زعم گادامر چندان هم به‌مثابه کلیتی درک‌شدنی و به‌صورت معنای تصویریِ قابل بیان رخ نمی‌نمایاند؛ حال‌آن‌که در تلقی او، تصاویر مدرن به دلیل ازدست‌دادن زبان نشانه‌ایِ خویش و نقصانی که از این بابت دچارش شده‌اند، وجاهت بیان‌گری‌شان را از دست داده‌اند.

بدیهی است که متن هر تصویر حاوی اشاراتی است، لکن کلِ تصاویر با اشارات به ما چیزی را نشان نمی‌دهد و ما نباید لزوما در هر تصویری منتظر دریافت اشاراتی باشیم که معنای خودشان را در درونِ خود داشته باشند و آکنده از دانش‌هایی باشند که احیانا ما داریم.

حتی هنگامی‌که آن‌ها ســـیمای انسانی را نشـــان می‌دهند، این اشارات نمادین در بستر و بافت خود نقاشـــی محاط باقی می‌مانند: صدها رنگ درخشان که به‌طور هوس‌انگیزی با کالیپوس (Ca-lypos) بازی می‌کنند؛ همچنان که او خودش را به ســـمت اودیپوس می‌کشد، او که متقابلا برای ما [مخاطبان] همچون چیزی نمایشـــی به نظر می‌رســـد، توگویی از روح درون تهی است. این ویژگی اثر شولز است که بیشتر چهره‌های انسانی را به تصویر می‌کشد. سیمایی که زندگی درونی ذهنیت انسانی را بیان می‌کند، بسیار جزءجزء و حتی با نوعی ناهمخوانی زبان بصری همراه است (Ga-damer, 1986, 80-1).

گادامر مدعی است این نقاشی‌ها رگه‌هایی در تاریخ تمدن و فرهنگ یونان دارند؛ درنتیجه بدون شـــناخت و ورود به آن چشم‌انداز نمی‌توان به درک صحیح و کاملی از این آثار دست یافت؛ یعنی مـــا باید آن‌ها را همچـــون مردمی که پیش از این، همه‌ی تاریخ داخلی یونان، روم و مســـیحیت را تجربه کرده‌اند، ببینیم. از این منظر اســـت که در پسِ پشـــتِ آثار و هنگام قرائت آن‌ها، با مردمانِ یادشـــده هم‌سخن می‌شـــویم. پس نتیجه این اســـت که آنگاه که این نقاشی‌ها به‌وسیله‌ی یک نقاش معاصر بازتولید می‌شـــوند، به تعبیر گادامر «از نو معمای قدیمی انســـان و پاسخ یونانی به آن را نمایـــش می‌دهند» (Ibid). قدرت بیان‌گری تصویر فراتر از عناصر موجود در متن آن اســـت و در قالب خاص خویش واقعیت همه‌ی آن‌چه را نشـــان می‌دهد، به شـــرط حصول همه‌ی شرایط برای خواننده یا مفسرانش، بیان می‌کند. گادامر این امر را با ذکر نمونه تبین می‌کند:

«این مســـئله Iphigenia نامیده می‌شـــود و با رنگ غالب آبی رنگ‌آمیزی شـــده است. این‌جا ما ســـیمای مشـــتاق یا حزن‌انگیزی از خانه نمی‌بینیم؛ برای مثال قربانی محزون، که هم زندگی و هم ســـرزمینش را منکر باشد. ما هرگز در این‌جا داستان اســـطوره‌ای را نمی‌یابیم که این را بازگوید که او چگونه مســـحور Iphigenia است یا با حدود نهایی میان این زندگی و عرصه‌ی نامحسوس، چگونه مواجه می‌شـــود. تصویر حالتی از خودش را نشان می‌دهد. هرچند تصویر به‌مثابه یک کل، در کاراکترهای غیرقابل رمزگشـــایی نوشته شده است، ما کماکان می‌توانیم در آن معنایی الهی را که برایمان مستقیما سخن می‌گوید، بیابیم» (Ibid: 81).

در این‌جا نمی‌توان مدعی شد که نقاشی داستان را بازخوانی می‌کند و بنابراین ما هنگام قرائت، به‌هیچ‌وجه چیزی را که از پیش با آن آشناییم در دل متن اثر از نو تفسیر نمی‌کنیم. از این نظر اثر

Archive of SID

www.SID.ir

خاصیتی دارد که کیفیت بازگوکننده‌ی کل اثر را شـــکل می‌دهد. براساس تبیین گادامر، تصاویر در برابر ما زندگی انســـانی را به زبان علائم به نمایش درمی‌آورند. ما درون آن‌ها می‌توانیم خودمان را شناسایی کنیم، حتی درصورتی‌که قادر نباشیم به‌طور کامل آن‌ها را بفهمیم و رمزگشایی کنیم. در این شرایط آن‌ها نمادهای ناآشنایی خواهند بود که در درونشان ما با خودمان مواجه می‌شویم و با جهان ناآشـــنای خودمان برخورد می‌کنیم. براســـاس چنین رهیافتی اســـت که زبان هومر و اشـــعار تراژیک او دوباره در پرتو اندیشه‌ی ترجمه زنده می‌شوند و در عین سادگی اشارات قوی خود را دارند.

گادامر در اواســـط مقاله‌ی «متن و تفسیر»، اشاراتی دارد که نشـــانه‌هایی از نظریه‌ی «در باب قرائـــت ادبی» را به ذهن متبادر می‌کند. خود او ترجیح می‌دهد که آن را «الهام» متون هنگام قرائت متن، بخواند. بنابراین اگر ما بخواهیم با رگه‌های اصلی اندیشـــه‌ی او در عرصه‌ی زیبایی‌شناســـی به‌طور عام و با نظر او در باب قرائت متن به‌طور خاص آشنا شویم، باید بر این مقاله‌ی اساسی و نظریه‌ی یادشده متمرکز شویم. گادامر در مقاله‌ی دیگری با عنوان «پایان هنر؟» اصرار می‌کند که «هیچ جایی بیش از هنر، زبانی ســـازگار و همساز که دریافت‌کننده‌ای چنین واضح و روشن، محل خواســـت و ادعا باشـــد، وجود ندارد. درواقع قرائت، قالبی موثق و درعین‌حال نمایشی از رابطه با هنر اســـت. این مهم در جایی رخ می‌دهد که مشارکت دریافت‌کننده با اثر هنری بتواند زمینه‌سازی برای فهم آن باشد» (Palmer, Ibid, 69). او ضمن حفظ چنین دیدگاه اساسی‌ای، در «متن و تفسیر» یک نظریه‌ی قرائت به‌مثابه نظریه‌ی فهم زیبایی‌شـــناختی را بســـط می‌دهد. بررسی و مداقه در این متن نشان می‌دهد که این نظریه چهره‌ی متمایزی را از جریان فهمی توصیف می‌کند که در مواجهه با آثار هنری (هم هنر زبانی و هم غیرزبانی) رخ می‌دهد.

نتیجه‌گیری

یکـــی از ابعـــاد و ویژگی‌های نظریه‌ی قرائت اثر هنری این اســـت که نشـــانه‌های اثر در قالب زبان درآید و به نشانه‌های زبانی تبدیل شود؛ یعنی بتوان در بستر زبان آن‌ها را به پرسش گرفت یا به گفت‌وگو درآورد. بر همین مبنای فکری اســـت که گادامـــر در حقیقت و روش اظهار می‌کند: «حتی نشانه‌های محض یک کتیبه می‌توانند به‌طور شایسته‌ای دیده و مصنوع شوند، تنها اگر متن بتواند تبدیل و متحول به زبان شـــود» (Gadamer, 1975, 390-1). زبان مسیر قرائت بوده، امکان فهم را میســـر می‌کند. پس هرآن‌کس که در مقام قاری و مفســـر چنین متونی برمی‌آید، پیش و بیش از هر چیزی باید زبان آن را بشناسد و بتواند با آن به هم‌سخنی بنشیند.

پیش از هر چیز باید به دو نکته در این باب التفات کنیم: اولا کاربردی‌کردن زبان، مسئله‌ای زبانی اســـت؛ ثانیا این مسئله شرایط اولیه‌ای اســـت برای آن‌چه گفته می‌شود، یعنی در ضمنِ هم‌سخنی با اثر و قرائت آن. بر این اســـاس ما نیز هم‌رای با گادامر بر این باوریم که متن باید قابل خواندن باشد. بنابراین خواندنی‌بودن یا شاخصه‌ی قابلیت خواندن، موضوع و مسئله‌ی خود متن است. «از نظر گادامر، نوشته نیازمند آن است که به سخن، یعنی به یک رخداد ارتباطی، تبدیل شود؛ البته در جایی که زبان نه نظامی از نشـــانه‌ها، بلکه تبادل واقعی اثر اســـت. این بدان معناست که متن برآیند میانجی‌گری محض نیست» (Risser, 1997, 164).

در قرائت اثر هنری، مفسر یا مخاطب اثر در مقام مفسر، در فرایند اجرایی‌کردن و تحقق تفسیر متنی قرار می‌گیرد و در این بستر گادامر تاکید دارد بر این‌که هر دو شرکت‌کننده (طرفین) در یک

Archive of SID

www.SID.ir

گفت‌وگو باید نسبت به تلاش برای فهم یکدیگر «اراده‌ی خیر»ی داشته باشند؛ یعنی خواست اولیه‌ی هر دو طرف، دست‌یابی به تفاهم متقابل باشد. ازاین‌رو مشخص است که این مهم با «اراده‌ی نیک» کانت متفاوت خواهد بود. در تبادل میان متن و خواننده‌ای بی‌نام‌ونشان، اراده‌ی خیر ظاهرا بسیار مسئله‌دار خواهد بود. نویسنده یا خالق یک متن می‌خواهد که در معنای مورد نظر اشتراک ایجاد کند و بر همین اساس همواره برای کسی می‌نویسد. او مخاطب یا خواننده‌ی متن را در پیش‌فرض‌هایش سهیم می‌کند.

این نوع رابطه، رابطه‌ای است میان متن و مفسری تاریخ‌مند. این موضع، همان چشم‌انداز یا افقی است که موقعیت تاریخی را به اثری ادبی یا هنری منجر می‌کند. براساس تحلیل گادامر، خود اثر آن‌گونه که در یک سنت ادبی (یا هنری) به‌طور تاریخی بسط یافته است، تنها یکی از ابعاد چندگانه‌ی موضع تفسیری است. این رخداد بدان دلیل است که اگر مفسر باید یک اثر ادبی را از افق به‌وجودآمده از یک موقعیت خاص تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و ... تفسیر کند، او همچنین همان موقعیت را در قالب واژگان به‌دست‌آمده از اثر نیز می‌فهمد. به بیان دیگر، اگر اصلا مفسر قادر به چنین فهمی باشد، باید راه یا روشی را درک کند که در آن، متنْ او را مورد اشاره قرار داده، از او مطالبه‌ی پاسخ می‌کند.

از این منظر، متن در فرایند قرائت و تفسیر مسائلی را به وجود می‌آورد که مفسر مجبور است برای دست‌یابی به فهمی واقعی، به‌طور جدی آن‌ها را درک کند. نکته این‌جا است که قرائت اثر ادبی یا هنری در مقام یک متن با زندگی قاری در هم تنیده شده است و کمتر از خود زندگی و شرایط عینی‌اش نیست؛ بدین ترتیب همان تلاشی که برای فهم مسائل دیگر حیات انجام می‌شود، در این موضع نیز رخ خواهد داد. برای مثال تلاشی که برای فهم یک اصل اخلاقی صورت می‌پذیرد، از چنین واقعیتی متاثر است که «من چیزی را می‌خواهم که بدان نیاز دارم، یعنی موقعیتی که در آن خودم را می‌فهمم» (Kriger: 1988, 90). از نظر گادامر، این بُعد از فهم متن بدان معنا است که هر فهمی موقعیت و شرایط خاص خودش را دارد. او بر این اساس در حقیقت و روش اذعان می‌کند که خواننده «کسی نیست که هنگام مواجهه با متن، صرفا آن چیزی را بخواند که هست؛ بلکه قرائت او شامل همه‌ی راه‌کارها و کاربردهایی است که از آن راه به درک متن نائل می‌آید. او متعلق به متنی است که می‌خواند» (TM, 345). وقتی ما اثری فاخر را به‌مثابه متن می‌خوانیم، فهم ما از آن اثر، از مجموع آن چیزهایی متاثر است که زندگی‌مان را دربرمی‌گیرد و این مهم به‌مثابه بخشی از معنای آن اثر و متن است. «ما جهت‌گیری خاصی نسبت به متن داریم و این از کسانی متاثر است که زندگی می‌کنند و به دلیل فرهنگ‌ها و سنت‌هایی که آن‌ها بدان تعلق دارند و ... است» (Ibid).

پی‌نوشت‌ها

۱. متن (Text) در این‌جا به‌مثابه مرجع عام و فراگیر تفسیر انسانی است؛ تاآن‌جاکه در کل قلمرو علوم انسانی اعم از فلسفه، الهیات، کلام، هنر و ... دربرابر مفسر قرار گرفته است؛ بنابراین مورد قرائت و درنهایت فهم قرار می‌گیرد.

۲. پرسش اساسی این مقاله متمرکز بر فهم متن است، تاجایی‌که مقصود از آن به این نظریه‌ی هرمنوتیکی منجر خواهد شد که فهم اثر هنری در مقام متن در قلمرو وجودشناسی قرار گرفته است و فهم آن به‌مثابه فهم وجود خواهد بود.

۳. به‌زعم هایدگر فهم منوط به ساختاری پیشین است که به‌شدت آن را متاثر می‌کند؛ بنابراین از آن به «پیش–ساختار» (fore-structure) فهم تعبیر می‌کند. او به‌منظور تفسیر و تبیین «پیش–ساختار» فهم برای مقاصد وجودشناختی، وارد مسائل هرمنوتیک تاریخی و نقد شد؛ درحالی‌که گادامر چنین قصدی از این بحث ندارد

Archive of SID
www.SID.ir

و مسیر دیگری را در پیش می‌گیرد. «برعکس، مسئله‌ی ما این است که چگونه هرمنوتیک، زمانی از انتزاعات وجودشناختی مفهوم علمی عینیت‌گرایی رها شده و قادر است درباره‌ی تاریخیت فهم قضاوت کند» (Gadamer, 1975, 255-6). بنابراین هرچند گادامر از این بحث هایدگر تاثیر می‌پذیرد، برداشت دیگری از آن دارد. درهرصورت، او از این واقعیت که هایدگر اخذ کرده است، ساختار دوری فهم را از زمان‌مندی «دازاین» به‌عنوان نتایجی برای هرمنوتیک علوم انسانی جست‌وجو می‌کند.

٤. TM در این متن مخفف Truth and Method مهم‌ترین اثر گادامر است.

٥. RB در این متن مخفف "Relevance of the Beautifuland Other Essays" یکی دیگر از آثار مهم گادامر است.

٦. Lady in the City of London

فهرست منابع

- آرناسن، یورواردور هاروارد (۱۳۸۹)، تاریخ هنر نوین، ترجمه و تصحیح محمدتقی فرامرزی، نشر نگاه، تهران.
- دیباج، سیدموسی (۱۳۸۹)، هرمنوتیک متن و اصالت آن (به ضمیمه‌ی هرمنوتیک قرآن)، انتشارات دانشگاه تهران.

- Gadamer, Hans George. (1975). Truth and Method; Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Seabury Press.
- Gadamer, Hans George. (1986). The Relevance of the Beautiful and Other Essays; Translated by Nicholas Walker, Edited with Introduction by Robert Bernasconi. New York: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans George. (1989). "Text and Interpretation" in Dialogue and Deconstruction, The Gadamer-Derrida Encounter; Edited by Diane P. Michelfelder & Richard E. Palmer. Albany, New York: State University of New York Press.
- Gode, Lorraine. (2003). Feminist Interpretations of Hans-George Gadamer; The Pennsylvania State University.
- Kriger, Murray. (1988). Words about Words about Words: Theory, Criticism, and the Literary Text; Baltimore: John Hopkins University Press.
- Palmer, Richard E. (2001). Gadamer in Conversation; New Haven & London: Yele University Press.
- Risser, James. (1997). Hermeneutics and the Voice of the Other (Re-reading Gadamer's Philosophical Hermeneutics); State University of New York Press.
- Warnke, Georgia. (1994). Gadamer (Hermeneutics Tradition and Reason); Polity Press.

Archive of SID

www.SID.ir