

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۹/۷

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۱۸

علیرضا رازقی^۱، سید موسی دبباج^۲

قرائنت و فهم اثر هنری و ادبی به مثابه 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، قرائنت می‌شود. اثر هنری از نظر گادامر چیزی متفاوت است و بنابراین قرائنتش به گونه‌ای دیگر خواهد بود. اثر هنری چونان انسان، دارای عالم (World) است و رابطه‌ی مخاطب با اثر همچون رابطه‌ی سوژه-ابژه نیست و نمی‌توان آن را به مثابه شیء تلقی کرد. گادامر ظهور (نمایش) وجودی اثر هنری را در فرایند تفسیر به مثابه 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 قرائنت اثر به وسیله‌ی 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 خود این امر را دارای ماهیت پرسش‌گری می‌داند. اثر هنری در نمایش خویش، مفسر را به پرسش می‌گیرد، به گونه‌ای که کل وجود مخاطب در این رابطه درگیر می‌شود؛ بنابراین هم‌سخنی با اثر، یا همان قرائنت اثر هنری، مسئله‌ای وجودشناختی (Ontologic) است.

کلیدواژه‌ها: اثر هنری، متن، فهم، تفسیر، قرائنت، 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 دبباج است که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات انجام گردیده است.

مقدمه

شاید بتوان مدعی شد که اساسی‌ترین محور هرمنوتیک گادامر بر مسئله‌ی «فهم» [۱] متمرکز شده است. این در حالی است 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 مهیا کردن شرایطی است که فهم با فرض وجود آن‌ها محقق می‌شود. «به عبارت دیگر، تحقق و دریافت کیفیت رخدادن یک رخداد است» (دیباج، ۱۳۸۹، ۳۳۱).

فرض ما این است 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. مسلم 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 توجه فهم بر مرجع پرسش متمرکز است و خواننده معنی را در پیش‌فهم (fore-understanding)، که به تعبیر هایدگری پیش‌ساختار (fore-structure) [۲] مربوط است، می‌فهمد. در این‌جا مفسر فهم خویش را پیشاپیش به مثابه 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 به مثابه پیش‌شرط‌های فهم در نظر گرفته است.

مسئله‌ی قرائت در ساختار اندیشه‌ی هرمنوتیکی گادامر محدود به ساحت هنر نیست و او در حقیقت و روش، برای آن‌که بتواند موضع وجودشناختی‌ای را که برای هنر ساخته است به عرصه‌ی ادبیات نیز تعمیم دهد، آن را نقطه‌ی اتصال میان این دو ساحت می‌یابد؛ با این تبیین که در این موضع هیچ مسئله‌ی وجودشناختی‌ای همچون قرائت قادر نیست اعتباری فی‌نفسه و ذاتی داشته باشد. «قرائت فرایندی کاملاً ذهنی و درونی است. به نظر می‌رسد امر مهم قرائت، نمایشی از موقعی بودن 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. قرائت همراه با فهم، همواره نوعی از بازتولید، نمایش و تفسیر خواهد بود. تاکید، نظم آهنگین و شباهت، بخشی از قرائت هستند. معنا و فهم آن، با مادیت و بُعد ملموس زبان، ارتباط ظریفی دارند؛ بنابراین اگر در این باره بتوان گفت ادبیات - که گادامر در قالب هنری، رمان را بهترین نمونه‌ی آن به‌شمار آورده است - وجود اصیلش را در خوانده‌شدن و مورد قرائت قرارگرفتن به‌ظهور می‌رساند؛ همان‌طور که به‌زعم گادامر، حماسه اصلتش 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. از این‌رو 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 داشته باشد، باید آن را دوباره در برابر بگیرد؛ این در حالی است که هیچ تشابهی میان گوش‌کردن به موسیقی و نگاه‌کردن به یک تصویر وجود ندارد، باین‌حال هر قرائتی با وحدت متن ارتباطی نزدیک دارد (Ibid, 160-1).

وجودشناسی در ادبیات هنری نقشی بنیادین ایفا می‌کند؛ به‌طوری‌که به ادعای گادامر هنر

ادبی تنها از بُعد وجودشناختی اثر هنری فهمیدنی است و نه از راه تجارب زیبایی‌شناختی‌ای که در فرایند قرائت رخ می‌دهند. ویژگی خوانده‌شدن، ذاتا متعلق به حریم ادبیات است. در واقع قرائت گستره‌ای کلی دارد و هر خواندن، مرحله‌ای از این گستره 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 باشد 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 فلسفه و ساحت اندیشه، همواره به‌عنوان یک چالش مطرح بوده است؛ پس این پرسش همواره مطرح است که ادبیات چرا و چگونه به‌عنوان تنها واسطه‌ی دو ساحت شعر و اندیشه، می‌تواند اشتراکات آن‌ها را دربرگیرد. مسلما 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 اشارت قرار گیریم و هدایت‌گران و هدایت‌شوندگان آن باشیم.

به نظر گادامر در چنین بستر انضمامی و عملی می‌توان مدعی شد که کلمه ساکن و بی‌تأثیر نیست؛ در واقع نه تنها «ایستا 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، دشواری‌های خاص خود را دارد. زبان شعر و فلسفه از سوی دیگر به ذات خود قائم بوده، در خود باقی می‌ماند؛ یعنی در متنی مستقل اقتدارش را حفظ و آن را با مهارت بیان می‌کند. بدین ترتیب است که ما مدعی منحصربه‌فردبودن آن نوع زبان هستیم [۴] (Gadamer, 1986, 132).

گادامر در مقاله‌ی «متن و تفسیر» از «صدا»ی یک متن ادبی صحبت می‌کند؛ بنابراین در چشم‌انداز او هر متنی صدایی دارد و چیزی عمیق و بنیادین چنین صدایی را در یک متن به‌وجود می‌آورد. حال مسئله این است که در یک متن هنری نیز چنین بحثی طرح‌شدنی است یا نه؟ اگر بخواهیم این «صدا» (Volum) داربودن را به‌مثابه مرجع متن و نه به‌عنوان نوعی تزئین یا بسترساز چیزهایی دیگر (یعنی به‌عنوان بُعدی از تجربه‌ی فرایند فهم اثر هنری) تلقی کنیم، نتیجه‌ای که به دست می‌آید این است: هویتی که در قرائت و به‌واسطه‌ی تعقیب خط معنای موجود در متن رخ می‌دهد، هویتی هرمنوتیکی است. 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 است که خواندن و قرائت متون مکتوب ادبی صرفا مصداق قرائت نیستند و این جریان در قرائت تصویر نیز وجود دارد.

گادامر همه‌ی ابعاد مواجهه با اثر هنری را تبیین می‌کند. در این میان اثر هنری را می‌توان در مقام ساختاری 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 شمار می‌رود. زمان و زمان‌مندی از جمله کرانمندی‌های اثر است و این بُعد زمان‌مندی که هنر را محصور می‌کند، بسیار بنیادین است و مهم‌تر از آن، این‌که در این تاخیراندازی عرصه‌های عملی

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

قرائت متن و رخداد فهم

واقعیت معنایی «پیش‌داده» در فرایند فهم از منظر گادامر، به شدت 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 معنایی پیش‌داده را هنگام قرائت درهم -شکست؟ ما توقع داریم که آن‌چه متن می‌گوید، بتواند کاملاً متناسب با معنای 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. با این‌حال نظر گادامر بر آن است که چنین پیش‌فرضی نه‌تنها فهم را آسان نمی‌کند، بلکه دشوارتر هم می‌سازد؛ زیرا معنایی پیش‌داده‌ای که فهم مرا معین می‌کنند، می‌توانند کاملاً ناآگاهانه باشند و از این‌رو 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 *Zurückkommen* (بازگشت) به‌مثابه علامتی ادبی یا متنی شاخص استفاده می‌کند. درواقع او در این بخش تعریفی از چنین متونی را عرضه کرده است و خاطر نشان 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 عمل خواندن، بیش از مسئله‌ی ما درباره‌ی فهم، دامنه‌ی شمول دارد؛ بنابراین یقیناً 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، خود قرائت دچار تغییر و دگرگونی است.

به‌زعم گادامر خواندن، فهمیدن است (*Lesen ist Verstehen*)؛ یعنی قرائت مقدمه‌ی فهم است. هرآن‌کس که نفهمیده باشد، یقیناً 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 واقعی تحصیل معنا قرار می‌گیرد، بدین مهم التفات دارد. هنگامی که 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 اساساً به آن‌چه متن بیان می‌کند مربوط است - می‌فهمد. همچنین می‌توان در این مهم با هدف کشف دشواری‌ها و مسائل پیش روی فهم متن، تدقیق کرد.

بنابراین او بارها تذکر می‌دهد که متونی چون لغت‌نامه‌ها، در واقع تنها حامل معنا نیستند. متنی که فقط ناقل معنای است، به همان نسبت نیز معنای مکشوف را عیان می‌کند؛ لکن متون ادبی و هنری پس از خوانده‌شدن صرف، آشکار نمی‌شوند. هر سخنی که به‌طور طبیعی برای متون ادبی و هنری نیز به‌کار می‌رود، دارای معنایی است که فرد می‌کوشد آن را بفهمد. در این متون، کلمات در دل خودشان معنای سخن را حمل می‌کنند، معنایی که خواننده برای دانستن آن عملاً به سخن می‌آید. اما واژگان در پرتو این واقعیت که صرفاً حامل معنا باشند، به‌طور کامل و واقعی گشوده نخواهند شد. 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 نظر گادامر آنچه در ادبیات نوع خاصی از بازی متقابل خواننده می‌شود (در قالب‌های متنوع معنایی) ویژگی بازی متقابل میان معنای مدنظر و نمایش به ذات زبان نیز هست. در اینجا چیز دیگری را درک نمی‌کنیم و البته این مهم برای قرائت ما از آن، نتایجی به بار خواهد آورد. او می‌گوید:

«من سعی کرده‌ام نشان دهم که رابطه‌ی میان متن و تفسیر، هنگامی که فرد با متون ادبی سروکار دارد، اساساً تغییر می‌کند. به همین دلیل است که از آن‌ها به‌مثابه متون شاخص یاد می‌کنم. منظور من از متن «شاخص» چیزی بسیار دقیق است، ... در چنین متنی، چیزی فردی و مستقل وجود ندارد که بتواند از آن جدا شود؛ بنابراین واقعا یک متن است، متنی در معنایی شاخص و برجسته. در این‌جا ظهور انواع معنایی که در جریان تفسیر رخ می‌دهند، طالب آن است که آن‌ها نیز بیشتر 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 به‌درستی خط سیر 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 نیست که فرد در آخرین قرائتش می‌سازد یا حتی احتمالاً نمی‌سازد.

گادامر در تبیین این مطلب به تمایز میان ساختمان (construction) و ساختار (structure) اشاره‌ی کوتاهی می‌کند؛ بدین ترتیب که ما واژه‌ی ساختمان (construction) و تاویل کردن (to construe) را به‌واسطه‌ی دستورالعملی که در زبان‌های قدیمی داشته است، می‌شناسیم؛ پس باید جمله را برای فهم معنای بخش‌های آن «تاویل» کرد؛ بنابراین هنگامی که جمله به‌درستی تاویل شود، قالب فهم همچون فرایند دمیدن، رخ خواهد داد. جریان هرمنوتیکی در برابر 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، کل 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 کند، فرد هم باید بر این مبنا، همواره این مسئله را تصدیق کند. بی‌شک این حرکت هرمنوتیکی بنیادین نیز - که دال بر آن است که در هر قرائتی چیزی عرضه می‌شود - در درون بازی متون ادبی مصداق دارد. در این‌جا هم فهم در مسیر وحدت ساختار حرکت می‌کند.

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

باشیم به معنای نهایی دست یابیم؛ بلکه بارها و بارها توقف می‌کنیم، باز می‌گردیم و هربار روابط جدیدی از معنا و صدای متن را - که نمایش ذاتی زبان برای ما می‌گشاید - کشف می‌کنیم. پس توقف نخواهیم کرد و در مسیر طبیعی حرکت در جریان خواندن یک متن، شاید 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. در واقع می‌توان گفت ما درون متن غرق می‌شویم، نه به دلیل آن که به تنگنا رسیده‌ایم، بلکه به آن دلیل که این جهان معنا و صدای متن آن‌چنان خستگی‌ناپذیر و مالمال می‌شود که به ما رخصت فراروی نمی‌دهد (Palmer, Ibid, 75-6).

زبان، متن و قرائت در فهم متن از نظر گادامر به یکدیگر مربوط 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 اندیشه‌ی 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 است که در قرائت یک متن و تنها هنگامی که متن متمایل به حالتی غیرعقلانی باشد، بکوشیم خارج از این شرایط گریزی برای آن بیابیم (Lorraine Gode, 2003, 116).

به‌رحال متن چیزی است که قابلیت خواندن داشته باشد و در نتیجه هر آن چیزی که قابل خواندن باشد، متن است. از سوی دیگر، هر متنی قابلیت تفسیر دارد:

«متن همان ماده‌ی خواندنی است؛ بنابراین این موضوع خواندنی حدود مبحث متن را آشکار می‌سازد و نه متن فی‌نفسه که نقطه‌ی عزیمت تفسیر است و به‌رحال این حقیقت را نمی‌توان از نظر دور داشت که هرمنوتیک فلسفی به ملاحظه‌ی متن ناگشوده و نهانی، به‌مثابه چیزی نیاز دارد که اساسی‌ترین و ضروری‌ترین اقتضای یک متن خواندنی است. 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 تکرر بی‌پایان قرائت و تفسیر، امری طبیعی است و ممانعت از این مهم جایز نخواهد بود. تکرر قرائت‌ها و تفاسیر، نشان‌دهنده‌ی بی‌طرفی در برابر متن است و در نتیجه این شرایط، 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 صرف افق متن و خواننده فراتر می‌رود.

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

«درحقیقت در فهم ما از متن، آن‌چه گفته می‌شود و آن‌چه بدان ارجاع می‌شود، مطلقاً یکسان نیستند؛ در نتیجه 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 بستر، گادامر مدعی است که برای نخستین بار سعی کرده است مبحث وجود (نه

وجود موجودات) را با پژوهش صرف درباره‌ی خودِ فهم تلفیق کند و از این‌رو دامنه‌ی فهم را از محدوده‌های طرح‌شده تا زمان حاضر، بسیار وسعت و عمق بخشد» (دیباچ، ۱۳۸۹، ۱۲۰).

درهم‌کنش «نوشتار-گفتار» در قرائت

به‌رحال نباید فراموش کنیم که وقتی از قرائت و فهم متن سخن می‌گوییم، در حریم علائم مکتوب نوشتار یا گفتار قرار داریم. البته مسلم است که آنچه نوشتار خوانده می‌شود، در جریان فهم چیزی قطعی نیست. در جریان قرائت، یقیناً همه‌ی قالب‌های نوشته باید به گفته بدل شوند. با این حال کاربرد معمول نوشتار، بر ارجاع به عقب و به برخی از اعمال اصیل گفتار مبتنی است، تاجایی که به‌زعم گادامر در این معنا متن، مدعی گفتن و بیان کردن با تمسک بر حسن قدرت خویش نیست. «هنگامی که من یادداشت‌هایی را می‌خوانم که کسی نوشته است، گوینده و نه متن است که دوباره مجبور به گفتن می‌شود» (Gadamer, 1986, 141-2). با وجود این، درباره‌ی متون «ادبی»، در عام‌ترین معنا، به‌روشنی آشکار است که گوینده دوباره سخن نمی‌گوید؛ بلکه دقیقاً متن، یعنی پیغام، است که خود را ارتباط می‌دهد. حال باید پرسید که این مهم در تفکر چگونه به‌عنوان مسئله‌ای در عین واقعیت خویش، پیش می‌آید. او می‌گوید:

«در واقع ما نوشتار را هنگامی هنری می‌خوانیم که شعر یا ادبیات در عمل «گفتن» به ما موفق باشد. لذا ممکن است پرسیم که هنرمند چگونه کلام نوشتاری را در آن جایی وارد خواهد کرد که متنش در عین واقعیت سخن می‌گوید، تاجایی که ما بر ارجاع به عقب، به عمل اصیل سخن‌گفتن یعنی کلام زنده، هیچ نیازی حس نمی‌کنیم» (Gadamer, 1986, 141-2).

باید گفت این تحلیل گادامر با ارجاع به متون مقدس انجیل تبیین می‌شود و شاید ورود به آن حوزه ما را از مسئله‌ی 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 مطرح‌شده 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 موجود در این متون نیز خاصند و ما باید به‌وضوح دلالت‌های خاص این انواع گوناگون متون موجود را درک کنیم. از این‌رو 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 است که من آن را متن ماندگار می‌دانم؛ زیرا شبیه 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 نوشتاری به سخن‌گفتن اصیل به‌مثابه یادآور اندیشه‌مان، ارجاع دارد. از سوی دیگر یک متن ماندگار، موردی است که بدان به‌مثابه یک متن التفات می‌کنیم، تاجایی که آن را به‌عنوان چیزی که به‌صورت نوشته «عَلَم می‌شود» تلقی می‌کنیم» (Gadamer, 1986, 142).

گادامر در مقاله‌ی «زیبایی‌شناسی و تجربه‌ی دینی» در این باره می‌پرسد که چه چیزی واقعا در دل این واقعیت نهفته است که چیزی نهایتاً به ادبیات تبدیل می‌شود، این‌که همچون متن یا اثری تحقق می‌یابد و به چیزی تبدیل می‌شود که می‌توان از آن به‌مثابه «ادبیات» سخن گفت؟ در این زمینه واقعا با اثری مواجهیم که دارای استقلال ذاتی است 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).

در تلقی گادامر، مسئله‌ی «بازتولید» که در این‌جا موضوع بحث قرار گرفته است، با چنین موضوعی در تئاتر متفاوت خواهد بود. بازتولید تئاتری 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 به مثابه معیار و نمونه‌ای منحصر به فرد مطرح شود. حتی یک متن دراماتیک، به حسب واقعیت قالب ادبی‌اش، معیاری برای چنین نمایشی از واقعیت به‌شمار می‌رود. متون شعری به تبع ماهیت خود دارای ویژگی تکرار در تفسیرند و از این‌رو دشواری‌های تفسیر خاص خود را در پیش خواهند داشت. با این حال گادامر در پی آن است که ایدئالی را در زمینه‌ی متون ادبی مطرح کند که ظاهراً در عرصه‌ی متون هنری نیز مصداق دارد و آن عبارت است از ایدئال ویژگی «سخن‌گفتن» متون که هیچ‌گونه گوینده‌ای قادر نیست خود را عیناً با آن منطبق سازد. در ایدئال «متون به مثابه متونی سخن‌گو»، مهم‌ترین ویژگی عبارت است از فقدان امکان و قابلیت ترجمه شدن آن‌ها به‌طور دقیق و عین‌به‌عین.

از دیگر ویژگی‌های مهم متن (هنری یا ادبی) از بُعد تفسیر، فهم‌پذیری آن است. هنگامی که 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 بکشیم. «آن‌چه ما در تجربه‌ی زیبا و در فهم معنای سنت با آن مواجه می‌شویم، واقعا چیزی مربوط به حقیقت بازی در باب آن است. ما اگر بخواهیم آن‌چه را که در برابرمان (به مثابه متن) قرار می‌گیرد بدانیم و بشناسیم، در فهم آن وارد رخدای حقیقی می‌شویم» (Gadamer, 1975, 490).

قرائت اثر هنری

پرسش بنیادین و مسئله‌ی اساسی در زمینه‌ی نظریه‌ی قرائت اثر هنری و چگونگی آن، در باب ماهیت قرائت مطرح است. هنگامی که در مواجهه با حروف قرار داریم، گریزی از خواندن آن به معنای دقیق نخواهیم داشت و به تبع آن، به معنای آن‌چه گفته می‌شود 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 می‌شود و به تعبیری، ما با زبان هنر مواجه و آشنا می‌شویم و این مهم، موقعیت پیش‌آمده را برایمان معنادار می‌سازد.

بدیهی است که در این‌جا نوعی رابطه‌ی کنش و واکنش میان ما، به‌عنوان قاری اثر، و خود اثر برقرار می‌شود و در نتیجه هرگز امکان ندارد که بتوان از هریک از طرفین صرف‌نظر کرد؛ گادامر حتی تصور چنین چیزی را به فریفتن خود تعبیر می‌کند. همین قرائت است 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 با زبان متنوع هنر بدون آموزش اولیه (یعنی آموزش این‌که چگونه باید آن را خواند) برخورد کنیم» (Gadamer, 1986, 48).

قرائت اثر هنری در واقع ورود به بازی هنری و مشارکت در آن است و بر آن اساس هر

اثری (مربوط به هر زمانی که باشد) آنگاه که موضوع قرائت قرار گیرد، به طور زنده شروع به سخن گفتن خواهد کرد؛ بنابراین مفهوم بازی کاملاً در این جا کاربرد دارد. مفهوم بازی دقیقاً نشان می‌دهد که هر کسی که در بازی حضور دارد، یک شریک است. همچنین این اصل باید درباره‌ی بازی هنری درست باشد 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 سطحی برداشت کنیم و آن را صرفاً موشکافی یا قراردادن کلمه‌ای پس از کلمه‌ی دیگر تلقی کنیم؛ بلکه باید بدانیم که قرائت فراتر از این‌ها، به معنای متحقق کردن حرکت هرمنوتیکی پایداری است که هدایت‌کننده‌ی اصلی آن، نوعی پیش‌بینی کلی و جامع است و چنین واقعیتی در نهایت 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 این جا باید گفت ارجاع گادامر به شباهت میان بازی و قرائت کتاب یا تجربه‌ی آثار هنری، در مجموع پیشنهاد است تا نتیجه‌گیری. او در این زمینه جنبه‌ای آشنا را، هم از بازی کردن بازی و هم از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی یک اثر هنری، بررسی می‌کند؛ یعنی راهی که در آن، در قرائت کتاب، تماشای اثر هنری یا بازی کردن یک بازی، فرد از تجربه‌ی معمولی‌اش عبور می‌کند و خارج می‌شود. از این منظر، بازی‌ها و آثار هنری هر دو نوعی تقدم و برتری اساسی بر افرادی دارند که آن‌ها را تجربه یا بازی می‌کنند.

به نظر گادامر این تحلیل از بازی‌ها در تجربه‌ی متون و آثار هنری کاربرد روشنی دارند؛ تا آن جاکه این ویژگی بازی را برای فهم آثار هنری، به مثابه چیزی تلقی می‌کنیم که ما را هنگام مواجهه و قرائت آن فرامی‌گیرد. در واقع اثر هنری در موضع متن، خوانندگان و تماشاگران خود را مستغرق در بازی خویش می‌کند.

بنابراین قرائت یک کتاب، تماشای یک بازی یا مواجهه با یک نقاشی، می‌تواند به عنوان چیزی که دارای همان ویژگی ورود به درون قلمروی جدید به مثابه انجام دادن یک بازی است، ملحوظ شود. در هر صورت بازیگران، بینندگان یا خوانندگان از حیات خودشان خارج و وارد واقعیت دیگری می‌شوند، همراه با کنار گذاشتن دغدغه‌ها و اهداف خودشان» (Warnke, 1994, 49).

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

گادامر در این باره معتقد است که هنر، اقتدار و اعتبار قاعده‌مند مشابهی با بازی دارد. خوانندگان و مخاطبان صرفاً وارد قلمروی تازه نمی‌شوند، کتاب‌هایی که آن‌ها می‌خوانند و بازی‌هایی که انجام می‌دهند یا نقاشی‌هایی که می‌بینند، اقتدار و تغلبی بر آن‌ها دارد و نسبت به آن‌ها «دعوی» دارد و مدعی است. «بدین دلیل است که هنر نمی‌تواند به مثابه یک رویا یا توهم در نظر گرفته شود؛ بنابراین گادامر بر الزام و اجبار خوانندگان از سوی آن تاکید دارد» (Ibid). هنر خوابی نیست که مخاطبان از آن بیدار شوند و از دنیایی معمولی دور شوند؛ بلکه در تحلیل گادامر چیزی است که چالشی وجودی را به وجود می‌آورد.

بنابراین آثار هنری و بازی‌ها به‌مثابه یک ویژگی بنیادین و وجودی از نظر «نمایش یا عرضه‌ی خود» مشابهند؛ پس این تشابه نشان می‌دهد که آثار هنری در بستری 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 خوانندگانشان دارند که بازی‌ها بر بازیگران خود. به‌زعم گادامر، همان‌طور که وجود بازیگران برای بازی‌ها الزامی است، وجود 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 در این باره این پرسش را مطرح می‌کند که «اگر یک اثر هنری به شیوه‌ی خاصی حقیقت موضوع‌ش را عیان می‌کند، پس آیا نباید هر مخاطبی به همان شیوه آن را بفهمد؟» (Ibid, 65). پاسخ گادامر به این پرسش، چهره‌ی متفاوتی از مدعای او را نشان می‌دهد، بر این اساس که فهم، پیش از هر چیز، فهم حقیقت است. «به نظر او، در ایده‌ی ایجاد قاعده و معیار برای یک بازی مشخص و در عین حال ایده‌ای که باید تنها نوعی شیوه‌ی صحیح فهم بوده باشد، از مدعایی که بازی بر مخاطبش طرح می‌کند غفلت می‌شود» (Ibid).

مسئله‌ی گادامر در این چالش آن است 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، می‌شنود یا اجرا می‌کند، دعوی دارد. در واقع موضوع دعوی 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 معناست که حقیقت یک اثر هنری باید به خود جریان زندگی، مربوط باشد تا بتواند بر آن تاثیر بگذارد.

همان‌طور که گادامر در حقیقت و روش بیان می‌کند، «هیچ متن و هیچ کتابی سخن نمی‌گوید چنان‌چه به زبانی نگوید که افراد دیگر بدان رسیده‌اند» (Gadamer, 1975, 356). تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، تجربه‌ای آموزنده است 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 می‌شود، از چشم‌انداز دغدغه‌ها و مسائل خودش، درک می‌کند. با این حال وجوه ممیزه و مشخصه‌های منحصر به فرد در اجرای یک بازی، برای فهم معنای آن غیر ضروری 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 است. مسئله این است که در ضمن فرایند بازی دوسویه‌ای که میان ما و اثر هنری برقرار می‌شود، تجارب زمان‌مند و گذرای زندگی در قالب گفت‌وگو به بخشی از بافت اثر هنری تبدیل می‌شوند و این مهم، در پرتو اندیشه‌ی فلسفی پدیدار می‌شود. نقش بنیادین اندیشه‌ی فلسفی در بحثمان آشکار است. به‌زعم گادامر هنر در اندیشه‌ی فلسفی همواره در مجاورت نزدیک با زندگی، در معنای اساسی ساختاری ارگانیک عیان می‌شود. «وحدت ارگانیک» یک اثر هنری چیزی آشکار و مشخص است، بدین معنا که هر جزء یا بُعدی از تصویر، متن یا هر چیزی که موضوع مواجهه و قرائت قرار می‌گیرد، آن‌چنان با کل متحد است که ما در مقام قاری، نسبت به آن چیزی خارجی و زائد - همچون عنصری خنثی که صرفا در جریان خلقت وارد و بدان تحمیل شده باشیم - نخواهیم بود و این وضع را خود اثر به وجود می‌آورد. در این‌جا اثر همچون یک فرایند و نوعی اصل بنیادین و

محوری پویا به‌نظر می‌رسد.

در این‌جا سخن از فهم ارگانیسیم 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 ارگانیسیمی 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 ارگانیسیمی 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؛ در صورتی‌که وحدت زنده‌ای اثر هنری از بین نرود. در این صورت اثر هنری همچون ارگانیسیمی 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 برخوانی شعری یا هر نوع اجرای تئاتری، فقط در بستر تجربه‌ی نبوغ‌آمیز هنری خود اثر هنری موفق خواهد بود، آن هم در صورتی‌که با گوش باطنی‌مان از آن‌چه واقعا در برابرمان رخ می‌دهد، چیزی کاملاً 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 راه 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 از آن‌جاکه هر کسی رنگ یا صوت خاصی دارد، در این‌جا هیچ صدایی وجود ندارد که بتواند واقعا ایدئال متن شعری را تحصیل کند. به‌رحال هر قرائتی به‌ناچار به دلیل شرایط خاص خویش و منحصر به فرد بودنش ما را هنگام قرائت دچار دردسر می‌کند.

نه‌تنها هنرهای بی‌بقای زبانی، موسیقی یا رقص، بلکه هر اثر هنری دارای ویژگی گذرای است و این موقتی بودنش 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.

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

«قالب‌های بازتولیدی تکنیکی معاصرمان چنان فریبده‌اند که هنگامی‌که واقعا برابر یکی از بناهای یادبود عظیم معماری از فرهنگ انسانی برای اولین بار می‌ایستیم، چشم‌اندازی جدید را تجربه می‌کنیم. آن‌ها همچون چیزی نقاشانه - آن‌گونه که در بازتولیدشان در عکاسی به نظر می‌آید و برایمان بسیار آشنا است - نیستند. در واقع این احساس ناامیدی تنها نشان می‌دهد که ما هنوز باید از کیفیت هنری ساختمانی که به‌مثابه یک تصویر تلقی می‌شود فراتر رویم و واقعا آن را به‌مثابه هنر معماری در واقعیتش در نظر بگیریم. برای چنین کاری ما باید سراغ ساختمانی برویم و آن را با التفات و تعجب ملاحظه کنیم، هم از بیرون و هم از درون. تنها با این شیوه قادر خواهیم بود معنایی را که اثر برایمان دارد حفظ کنیم و به آن اجازه دهیم احساسمان به زندگی را بسط دهد» (Ibid, 45).

بر اساس 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 داشت؛ زیرا پیش از هر چیز رخصت بیشتری به خودمان می‌دهیم و اثر به‌مثابه متن، دستاوردهای گوناگونش را برایمان به نمایش می‌گذارد. در نتیجه 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

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که می‌توان در زمینه‌ی موضوع قرائت اثر هنری در مقام متن، در آن مذاقه کرد عبارت است از مفهوم «نشانه» (sign) و به‌تبع آن «زبان نشانه» (sign language). تصویر و نشانه‌های تصویری به‌طور خاص و زبان هنر به‌طور عام، در بسیاری از ادوار تاریخ بشر به‌عنوان متن مطرح بوده‌اند و حتی بهتر از متن مکتوب قرائت و فهم شده‌اند. از مهم‌ترین نمونه‌های این مطلب می‌توان به هنر دوره‌ی صدر مسیحیت 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 شاهد 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 نوشته‌شده که کمی غریب به نظر می‌رسند، عرضه نمی‌کنند؛ باین‌حال همه‌ی آن‌ها همان انتزاعاتی را به کار می‌برند که متن نگارش‌شده به‌واسطه‌ی کلمات به کار می‌برد، هرچند این نشانه‌های مکتوب شبیه 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 بشر را به‌وسیله‌ی ترکیب نشانه‌های منحصربه‌فرد انتزاعی در یک سیستم املائی صحیح ثبت کنیم» (Gadamer, 1986, 95).



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



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

به همین دلیل است که باید آن را واقعا یکی از لحظات بسیار انقلابی در تاریخ فرهنگ بشر بدانیم. باید التفات داشته باشیم که اساسا قرائت و فهم این کلمات به‌وسیله‌ی قرائت و فهم تصاویر هموار شده بود و بشر از آن مسیر به این نتیجه دست یافته بود. حال آن‌که با ابداع نوین، مسیر ادراک تصاویر تا اندازه‌ای متاثر شد. بنابراین از نظر گادامر چگونگی خواندن یک متن تصویری و قواعد موجود نیز بی‌دلیل نیست، برای مثال این‌که نقاشی را از بالای سمت چپ تا پایین سمت راست «می‌خوانیم».

همچنین واقعیتی وجود دارد مبنی بر این‌که واژگونی چپ و راست در تصویر آئینه‌ای (کاری که به‌راحتی با شیوه‌های مدرن بازتولید تکنیکی انجام می‌شود) در تحریف بسیار ویژه‌ی چیدمان ترکیب‌بندی به بار می‌نشیند، همان‌طور که «هاینریش ولفلین» (Heinrich Wölfflin) اثبات کرد. به نظر می‌رسد تاثیر شیوه‌های خواندن و نوشتن ما، حتی هنگامی‌که می‌کوشیم زبان تصویری نقاشی مدرن را بخوانیم، بیشتر هم باشد: ما این نقاشی‌ها را به‌عنوان کپی‌هایی از واقعیتی نمی‌بینیم که دید واحدی را با معنایی به‌طور پایدار تشخیص‌دانی عرضه می‌کند. چنین تصاویری صرفا تطبیق و کنارهم‌چیدن نشانه‌ها و کاراکترها و به‌عنوان نتایج رخدادهایی که لزوما پیش از تجمیع‌شان باید درک شوند، نیستند. من در این‌جا تصاویری همچون «دوشیزه در شهر لندن [۶]» (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 تشکیل می‌دهد؛ او که آشکارا با معتدل‌ترین حالت رفت‌وآمد، آشفته و به‌هم‌ریخته است. این اثر مربوط به ۱۹۰۷ است. بیننده‌ای که آن را می‌بیند، انتظار دارد ابعاد مختلف وقایع را ترکیب کند. ما با اصل صوری کلی سبک چندعاملی هنرمندانی مثل پیکاسو یا جان گریس آشنا هستیم (Gadamer, 1986, 95-6).

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

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

مسلم است که قرائت اثر هنری و فهم آن در قالبی کلی صورت می‌پذیرد و این مهم، به اصل وحدت منوط خواهد بود. هرگونه تشخیصی همواره و متناوبا به وحدت خود تصویر بازگشت دارد که به‌زعم گادامر چندان هم به‌مثابه کلیتی درک‌شدنی و به‌صورت معنای تصویری قابل بیان رخ نمی‌نمایاند؛ حال آن‌که در تلقی او، تصاویر مدرن به دلیل از دست دادن زبان نشانه‌ای خویش و نقصانی که از این بابت دچار شده‌اند، و جاهت بیان‌گری‌شان را از دست داده‌اند.

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

حتی هنگامی که آن‌ها سیمای انسانی را نشان می‌دهند، این اشارات نمادین در بستر و بافت خود نقاشی محاط باقی می‌مانند: صدها رنگ درخشان که به‌طور هوس‌انگیزی با کالپوس (Ca-lypos) بازی می‌کنند؛ همچنان که او خودش را به سمت او دیپوس می‌کشد، او که متقابلاً برای ما [مخاطبان] همچون چیزی نمایشی به نظر می‌رسد، 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 (damer, 1986, 80-1).

گادامر مدعی است این نقاشی‌ها رگه‌هایی در تاریخ تمدن و فرهنگ یونان دارند؛ در نتیجه بدون شناخت و ورود به آن چشم‌انداز نمی‌توان به درک صحیح و کاملی از این آثار دست یافت؛ یعنی ما باید آن‌ها را همچون مردمی که پیش از این، همه‌ی تاریخ داخلی یونان، روم و مسیحیت را تجربه کرده‌اند، ببینیم. از این منظر است که در پس پشت آثار و هنگام قرائت آن‌ها، با مردمان یادشده هم‌سخن می‌شویم. پس نتیجه این است که آنگاه که این نقاشی‌ها به‌وسیله‌ی یک نقاش معاصر بازتولید می‌شوند، به تعبیر گادامر «از نو معمای قدیمی انسان و پاسخ یونانی به آن را نمایش می‌دهند» (Ibid). قدرت بیان‌گری تصویر فراتر از عناصر موجود در متن آن است و در قالب خاص خویش واقعیت همه‌ی آن‌چه را نشان می‌دهد، به شرط حصول همه‌ی شرایط برای خواننده یا مفسرانش، بیان می‌کند. گادامر این امر را با ذکر نمونه تبیین می‌کند:

«این مسئله Iphigenia نامیده می‌شود و با رنگ غالب آبی رنگ‌آمیزی شده است. این‌جا ما سیمای مشتاق یا حزن‌انگیزی از خانه نمی‌بینیم؛ برای مثال قربانی محزون، که هم زندگی و هم سرزمینش را منکر باشد. ما هرگز در این‌جا داستان اسطوره‌ای را نمی‌یابیم که این را بازگوید که او چگونه مسحور Iphigenia است یا با حدود نهایی میان این زندگی و عرصه‌ی نامحسوس، چگونه مواجه می‌شود. تصویر حالتی از خودش را نشان می‌دهد. هرچند تصویر به‌مثابه یک کل، در کاراکترهای غیرقابل رمزگشایی نوشته شده است، ما کماکان می‌توانیم در آن معنایی الهی را که برایمان مستقیماً 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 آشنایییم در دل متن اثر از نو تفسیر نمی‌کنیم. از این نظر اثر

خاصیتی دارد که کیفیت بازگوکننده‌ی کل اثر را شکل می‌دهد. براساس تبیین گادامر، تصاویر در برابر ما زندگی انسانی را به زبان علائم به نمایش درمی‌آورند. ما درون آن‌ها می‌توانیم خودمان را شناسایی کنیم، حتی در صورتی که 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 ناآشنای خودمان برخورد می‌کنیم. براساس چنین رهیافتی است که زبان هومر و اشعار تراژیک او دوباره در پرتو اندیشه‌ی ترجمه زنده می‌شوند و در عین سادگی اشارات قوی خود را دارند.

گادامر در اواسط مقاله‌ی «متن و تفسیر»، اشاراتی دارد که نشانه‌هایی از نظریه‌ی «در باب قرائت 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 اندیشه‌ی او در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی 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 سازگار و همساز که دریافت‌کننده‌ی چنین واضح و روشن، محل خواست و ادعا باشد، وجود ندارد. درواقع قرائت، قالبی موثق و درعین حال نمایشی از رابطه با هنر است. 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 زیبایی‌شناختی را بسط 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

یکی از ابعاد و ویژگی‌های نظریه‌ی قرائت اثر هنری این است که نشانه‌های 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 است که گادامر 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 شود» (Gadamer, 1975, 390-1). زبان مسیر قرائت بوده، امکان فهم را میسر می‌کند. پس هرآن‌کس که در مقام قاری و مفسر 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: اولاً کاربردی‌کردن زبان، مسئله‌ای زبانی است؛ ثانیاً این مسئله شرایط اولیه‌ای است برای آن‌چه گفته می‌شود، یعنی در ضمن هم‌سخنی با اثر و قرائت آن. بر این اساس ما نیز هم‌رای با گادامر بر این باوریم که متن باید قابل خواندن باشد. بنابراین خواندن 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 نشانه‌ها، بلکه تبادلی واقعی اثر است. 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

گفت‌وگو باید نسبت به تلاش برای فهم یکدیگر «اراده‌ی خیر»ی داشته باشند؛ یعنی خواست اولیه‌ی هر دو طرف، دست‌یابی به تفاهم متقابل باشد. از این‌رو مشخص است که این مهم با «اراده‌ی نیک» کانت متفاوت خواهد بود. در تبادل میان متن و خواننده‌ی بی‌نام‌ونشان، اراده‌ی خیر ظاهراً 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 اصلاً مفسر قادر به چنین فهمی باشد، باید راه یا روشی را درک کند که در آن، متن 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 متأثر 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 ادعان می‌کند که خواننده «کسی نیست که هنگام مواجهه با متن، صرفاً 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 متأثر 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 متأثر 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؛ تا آن‌جا که 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 متأثر 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.

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 تاریخت فهم قضاوت کند» (Ga-damer, 1975, 255-6). بنابراین هرچند گادامر از این بحث هایدگر تاثیر می‌پذیرد، برداشت دیگری از آن دارد. در هر صورت، او از این واقعیت که هایدگر اخذ کرده است، ساختار دوری فهم را از زمان‌مندی «دازاین» به‌عنوان نتایجی برای هرمنوتیک علوم انسانی جست‌وجو می‌کند.

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

۵. RB در این متن مخفف "Relevance of the Beautiful and Other Essays" یکی دیگر از آثار مهم گادامر است.

۶. 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: Yale 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.