ART University e-Journal Website

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۲/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۳/۲۰

عبدالرسول چمانی[۱]

حقیقت و هنر: گادامر و تجربه اثر هنری[۱]

چکیده

پرسش حقیقت در هنر از جمله موضوعات بحث‌برانگیزی است که از دیرباز در تاریخ زیبایی‌شناسی مطرح بوده و به شکلی ضمنی پرسش‌هایی دیگر را مفروض قرار می‌دهد یعنی ماهیت حقیقت و فهم آدمی را. گادامر از جمله فلاسفه معاصری است که توجهی خاص به این موضوع کرده و در مسیر فلسفی خود به نقد زیبایی‌شناسی کانت می‌پردازد. او آگاهی زیبایی‌شناختی را انتزاعی می‌داند که اثر هنری را از بستر خود، یعنی تاریخ و تجربه آدمی جدا می‌کند. انتزاع ملازم با تجربهٔ زیبایی‌شناختی به‌طور تصنعی حقیقت را در گسترهٔ دانشِ مفهومی علوم تجربی محدود نموده و منکر حقیقت غیرمفهومی علوم انسانی و هنر می‌شود. گادامر انگارهٔ حقیقت در مفهوم نامستوری را با مقولهٔ فهم پیوند زده، فهم و حقیقت را دارای منشی تاریخی و هرمنوتیک می‌داند. در نگاه او اثر هنری با ما سخن می‌گوید و از خلال چالشی همیشگی با آدمی و زندگی او، واقعهٔ حقیقت اتفاق می‌افتد. در این نوشتار سعی شده ضمن تحلیل برخی مفاهیم زیبایی‌شناختی گادامر، بر تبیین هستی‌شناختی تجربهٔ اثر هنری، که همانا تبیین نسبت میان حقیقت و هنر است، تأکید شود. خواهیم دید که در مواجهه با اثر هنری نمی‌توان ناظر محض بود؛ اثر هنری با دگرگونی واقعیت، حقیقتِ آن را برملا می‌کند.

واژه‌های کلیدی: گادامر، نقد زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی هرمنوتیک، حقیقت و هنر، تجربه اثر هنری

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران
Email:chamani.rasoul@gmail.com

http://Journal.art.ac.ir

ART University e-Journal Website

مقدمه

افلاطون در کتاب دهم جمهوری به نقدی از هنر می‌پردازد که تا به امروز مباحث بسیاری را برانگیخته است. او در آنجا شعر و هنر را سه مرتبه از حقیقت به دور دانسته و معتقد است که هنر با نمود جهان متکثر سروکار داشته و صرفاً می‌تواند تصویری مبهم از حقیقت به‌دست دهد. حقیقت از منظر او صور مثالین و جاودانه‌ای هستند که در جهان معقولات وجود دارند؛ حقیقتِ فضایلی چون عدالت، خویشتن‌داری و شجاعت تنها برای فیلسوف که متوجه جهان معقولات است، قابل شناخت بوده و هنرمندان و شاعران تنها با نمودها و نسخه‌های بدل آنها سروکار دارند. بدین‌سان افلاطون مباحثه‌ای را به راه انداخت که از ارسطو گرفته تا به امروز فلاسفه بسیاری را درگیر خود کرده است.[۱]

هانس گئورگ گادامر[۲] (۱۹۰۰-۲۰۰۲ م.) فیلسوف هایدلبرگ[۳]، از جمله اندیشمندانی است که علاقه خاصی به این مبحث از خود نشان داده ولی رویکرد او تفاوت‌های قابل‌ملاحظه‌ای با نیای کهن خود، یعنی افلاطون دارد. مسلماً گادامر برای آنچه «هرمنوتیک فلسفی» نامیده می‌شود دارای شهرت خاصی است ولی جالب آنکه مسیر فلسفی او از نقد زیبایی‌شناسی کانتی می‌گذرد. بخش قابل‌توجهی از اثر معروف او یعنی *حقیقت و روش*[٤] به نقد آگاهی زیبایی‌شناختی[٥] پرداخته و با طرح موضوع حقیقت در هنر، خواهان بازگشت به خودِ اثر هنری و تجربه آن است. گرایش گادامر به زیبایی‌شناسی مخصوصاً از آن‌رو است که او در نقد آن راهی برای توضیح دغدغه فلسفی خود یعنی هستی‌شناسی «فهم» و ارتباط آن با «حقیقت» می‌یابد. به دیگر سخن، دلمشغولی اصلی گادامر متوجه موضوع حقیقت در علوم انسانی[٦] است ولی او مسیر خود را از نقد زیبایی‌شناسی می‌گشاید و به این نتیجه می‌رسد که «زیبایی‌شناسی باید جذب در هرمنوتیک شود.» (Gadamer, 2006, 157).

دیدگاه گادامر در مورد هنر و حقیقت از جنبه‌های مختلفی حائز اهمیت است. او هنر را جدای از زندگی و تجربهٔ آدمی نمی‌بیند؛ از منظر او هنر واقعیت زندگی آدمی را آنچنان دگرگون می‌کند که حقیقت آن برملا می‌شود. از این گذشته، گرچه می‌توان گفت که او مفهوم حقیقت و حتی همبستگی آن با هنر را از استاد خود مارتین هایدگر[۷] به ودیعه می‌گیرد، ولی آنچنان این دو انگاره و نسبت میان آنها را تبیین می‌کند که افق‌های جدیدی را بر تفکر آدمی می‌گشاید. به دیگر سخن، سهم گادامر تنها به بازخوانی این دو انگاره منحصر نمی‌شود، بلکه او با تأکید بر فهم در تجربهٔ اثر هنری، مسیر دیگری در هستی‌شناسی و فلسفه هنر طی می‌کند. نگارنده سعی خواهد کرد ضمن شرح و تحلیلی کوتاه از برخی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی گادامر، نقش هر یک را با موضوع نسبت میان حقیقت و هنر توضیح دهد. به‌عبارت دیگر، پرسش اصلی این نوشتار متوجه مفاهیم هنر و حقیقت و نسبت میان آن دو از منظر گادامر است. در آخر خواهیم دید که افق‌های گشوده شده به دست این فیلسوف، به پرسش‌هایی مبدل می‌شوند که نه تنها آدمی متوجه اثر هنری می‌کند، بلکه، و مهمتر از آن، پرسش‌هایی هستند که اثر هنری متوجه انسان و زندگی او می‌کند. تحقق این مهم امکان‌پذیر نخواهد بود مگر آنکه به تجربه و مواجهه با اثر هنری بازگشته و نسبتی میان آن با تجربهٔ زیست آدمی بیابیم.

شیوهٔ پژوهش این نوشتار توصیفی- تحلیلی بوده و ضمن تحلیل محتوای متن آثار اصلی گادامر، به اندیشه‌های برخی دیگر از پژوهشگران فلسفهٔ او نیز توجه شده است، تا از خلال توضیحات آنان تأثیرات فلسفهٔ هرمنوتیک گادامر تاحدودی مورد توجه قرار گیرد. جالب است بدانیم که شماره ۷ نشریهٔ زیباشناخت مقالات متعددی از برترین پژوهشگران زیبایی‌شناسی هرمنوتیک گادامر را در اختیار می‌گذارد. مخصوصاً یکی از سه مقاله‌ای که ترجمه‌هایی هستند از مقالات دایره المعارف

زیبایی‌شناسی [۸] به موضوع حقیقت و هنر از منظر گادامر می‌پردازد. همچنین یکی از تأثیرگذارترین مقالات خود گادامر با عنوان *زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک*[۹] نیز در این مجموعه به چاپ رسیده که بارها در این نوشتار از آن استفاده شده است.

گادامر و نقد زیبایی‌شناسی کانتی

گرچه حقیقت و *روش* اثری است که بدواً معطوف به هرمنوتیک فلسفی است، ولی در ابتدای این اثر عظیم بحث مفصلی دربارهٔ نقد *قوهٔ* حکم کانت آمده است. گادامر استقلال امر زیبا را به چالش کشیده و بدین ترتیب هستی‌شناسی هنر خود را بر نقد زیبایی‌شناسی مدرن استوار می‌سازد. در زیبایی‌شناسی کانت تجربهٔ هنری ما به قوهٔ حکم، و مخصوصاً، حکم ذوقی[۱۰] اختصاص دارد. کانت در مقدمهٔ نقد سوم در توضیح قوهٔ حکم می‌گوید: «قوهٔ حکم به‌طور کلی قوه‌ای است که جزئی را به‌عنوان اینکه داخل در امر کلی است تعقل می‌کند. اگر امر کلی (یعنی قاعده، اصل، قانون) داده شده باشد، آنگاه قوهٔ حکم، که امر جزئی را ذیل آن قرار می‌دهد ... تعینی[۱۱] است. لیکن اگر فقط امر جزئی داده شده باشد و بناست کلی آن پیدا شود، قوهٔ حکم صرفاً تأملی[۱۲] است.» (Kant, 2000, 7-66). وی آنگاه ادامه می‌دهد که حکم ذوقی، حکمی است صرفاً تأملی؛ «بدین معنا، حکمی است که با بی‌تفاوتی نسبت به وجود یک ابژه، صرفاً سرشت و ساخت آن با عواطف لذت و الم مرتبط می‌شود. ولی همچنین، خود این تأمل معطوف به مفاهیم نیست، چرا که حکم ذوقی حکمی شناختی[۱۳] نیست (نه نظری و نه عملی)، و بنابراین نه متکی بر مفاهیم، و نه غایت آن به سوی مفاهیم است.» (*ibid*, 95). تا اینجا کانت مشخص ساخته است که تجربهٔ زیبایی‌شناسی به حکم ذوقی اختصاص دارد و آن نیز به نوبهٔ خود حکمی تأملی است؛ حکمی که در سرشت خود با قوهٔ شناخت آدمی سروکار ندارد؛ نه با حوزهٔ نقد نظری مرتبط است و نه با حوزهٔ نقد عملی. در نگاه کانت «ذوق، قوهٔ داوری یک ابژه یا شیوهٔ بازنمایی آن از طریق رضایت و عدم رضایت کاملاً بی‌غرضانه است. متعَلَّق چنین رضایتی زیبا نامیده می‌شود.» (*ibid*, 96). از آنجا که حکم ذوقی در منش خود با عواطفی چون لذت و الم مرتبط است، و نه با تصورات تجربی، صدور چنین حکمی مبنایی ذهنی (سوبژکتیو) دارد. از منظر کانت، با آنکه چنین حکمی مبنایی ذهنی دارد، ولی دارای اعتبار همگانی[۱۴] است (*ibid*, 100). از این گذشته، با آنکه حکم ذوقی متکی بر هیچ مفهومی نیست و به اعیان تسری نمی‌یابد، ولی از یک اعتبار کلی ذهنی[۱۵] برخوردار است *(ibid)*. وی آنگاه در پاره ۳۷ از نقد *قوهٔ* حکم از «اعتبار کلی لذت» سخن به میان آورده، و آن را به نحوی پیشین همچون قاعدهٔ کلی قوهٔ حکم و حکم ذوقی به‌کار می‌برد (*ibid*, 169). اعتبار کلی احکام ذوقی بر مبنای اصلی ذهنی استوار است که به اعتبار کانت «حسِ مشترک»[۱۶] نامیده می‌شود (*ibid*, 122). لذا، با وجود آنکه حکم ذوقی امری ذهنی است و بر واقعیات بیرونی استوار نیست، ولی به‌واسطه حسی مشترک میان تمامی آدمیان از اعتباری کلی و همگانی برخوردار است؛ به دیگر سخن، اگر فردی بر مبنای داوری ذوق، یعنی فارغ هر گونه غرض، چیزی را زیبا بداند، *بایسته* است که تمامی آدمیان نیز حکم او را تأیید کنند. با این نتیجه، امر زیبا و داوری آن مستقل از هر دانشی، اعم از نظری یا عملی، صرفاً امری ذهنی است که غایت خود را در خود جستجو می‌کند. بدین ترتیب، کانت شناخت مبتنی بر مفاهیم و عینیات را در حکم زیبایی‌شناختی کم اهمیت می‌کند و با آنکه در ظاهر علاقه اندکی به پرسش مبتنی بر ارتباط حقیقت و هنر نشان می‌دهد، ولی به قول یکی از پژوهشگران معاصر «ریشه‌های مباحث معاصر دربارهٔ حقیقت هنری در زیبایی‌شناسی کانت نهفته است.» (Zuidervaart, 2004, 55).

گادامر برای آنکه نشان دهد دیدگاه‌های کانت دربارهٔ امکان حقیقت در هنر به بیراهه رفته است، بر مفاهیمی چون «حس مشترک» و «ذوق» که مفاهیمی کلیدی و به‌هم‌وابسته در زیبایی‌شناسی کانت هستند، تمرکز می‌کند. گادامر ضمن بحثی مفصل دربارهٔ «حس مشترک» یادآور می‌شود که کانت «تماماً مفهوم حس مشترک را از فلسفه اخلاق» و «از تمامی گستره آنچه می‌تواند یک قوهٔ حس داوری نامیده شود» زدوده است؛ به باور گادامر «برای کانت فقط داوری زیبایی‌شناختی ذوق باقی مانده است.» (Gadamer, 2006, 29-30). او نشان می‌دهد که کانت چگونه با زدودن تمامی مفاهیم اخلاقی از «حس مشترک»، مفهوم «ذوق» را نیز به بیشترین حد خود محدود می‌کند ـ و این با ادعای کانت مبنی بر اعتبار کلی داوری ذوق و لذت تناقضی آشکار دارد. همانگونه که گادامر می‌گوید، نقد *قوهٔ* حکم «انگارهٔ ذوق را به منزلهٔ اصلی خاص از داوری، به محدوده‌ای منحصر می‌کند که می‌تواند مدعی اعتباری مستقل شود ـ و با این کار، مفهوم دانش را به استفاده نظری و عملی از خرد محدود می‌کند.» (*ibid*, 36). گادامر در *حقیقت و روش* به تفصیل نشان می‌دهد که پیش از نقد سوم کانت، ذوق به مثابهٔ مفهومی در نظر گرفته می‌شد که بیشتر دارای جنبه‌ای اخلاقی بود تا زیبایی‌شناختی. او نتیجهٔ ایجاد چنین تغییری از جانب کانت را از دست دادن مشروعیت علوم انسانی می‌داند؛ زیرا، چنین علومی وابسته به امر ذهنی بوده و از آنجا که با مفاهیم ارتباطی ندارند از امکان دانش واقعی بی‌بهره هستند. از هنگامی که کانت مبنای داوری‌های زیبایی‌شناختی را ذوق قرار داد، و پیش از آن، ذوق را به توافق جمعی انسانها محدود کرد، احکام زیبایی‌شناختی را از هر آنچه می‌توانستند باشند، به غیر از حس مشترک و همگانی، محروم کرد. کانت با بنا نهادن زیبایی‌شناسی بر داوری ذوق هم به وجه تجربی غیرعام و هم بر ادعای پیشینِ همگانی ذوق تأکید می‌کند. او با مشروعیت‌بخشی نقد در گسترهٔ ذوق، منکر وجود هر ارزشی برای آن به منزلهٔ دانش می‌شود. محدود کردن حس مشترک به اصلی ذهنی (سوبژکتیو) از جانب کانت، بدین معناست که در داوری ذوق هیچ شیئی زیبا دانسته نمی‌شود، زیرا آن شیء فقط بر اساس حس لذتی که در ارتباط با آن به صورت یک آگاهی پیشین ذهنی به انسان دست می‌دهد، زیبا دانسته می‌شود.

با طرح چنین نظریه‌ای از جانب کانت، ارتباط هنر و دانش مورد انکار قرار می‌گیرد. در صورتی که در نگاه گادامر، «هنر دانش است و تجربهٔ اثر هنری راهی برای سهیم‌شدن در آن دانش است.» (*ibid*, 84). باید در نظر داشت که «کارکرد استعلایی‌ای که کانت به داوری زیبایی‌شناختی نسبت می‌دهد کافی است که آن [هنر] را از دانشِ مفهومی جدا کند و بنابراین به پدیده‌های امر زیبا و هنر تعین بخشد. اما آیا صحیح است که مفهوم حقیقت را به دانش مفهومی اختصاص دهیم؟ نبایستی اذعان کنیم که اثر هنری نیز دارای حقیقت است؟» (*ibid*, 37). به بیانی دیگر، گادامر سعی دارد محدود نمودنِ حقیقت به دانشِ مفهومی به دست کانت را به چالش گیرد. باید تأکید کرد که او به هیچ وجه مایل نیست تا هنر را دگر بار تا سطح دانش و شناختی مفهومی تنزل دهد، بلکه آنچه او به پرسش می‌گیرد این واقعیت است که کانت حقیقت را صرفاً به شناخت مفهومی و دانش علوم تجربی محدود می‌کند. به عبارت دیگر، کانت با ذهنی‌کردن زیبایی‌شناسی، حقیقت را به‌شکلی تصنعی به داوری مفهومی و تعینی محدود ساخته و بدین ترتیب، حقیقت غیرمفهومی‌ای که شایسته است در تمامی حوزه‌های هنر، اخلاق و علم مورد توجه قرار گیرند، پوشیده می‌ماند.

گادامر بیان می‌دارد که «توجیه استعلایی داوری زیبایی‌شناختی مبنایی بود برای خودپایندگی آگاهی زیبایی‌شناختی.» (*ibid*, 36). او در *حقیقت و روش* بحث مفصلی در نقد «خودپایندگی آگاهی زیبایی‌شناختی» دارد. همان‌طور که آمد کانت داوری ذوق را حکمی شناختی (چه عملی و چه نظری)

نمی‌دانست و به نظر می‌رسد که پیامد این دیدگاه، شکل‌گیری گستره‌ای مستقل از حوزه‌های تفکر علمی و عملی، یعنی گسترهٔ زیبایی‌شناسی است. ناگفته نماند گرچه متهم اصلی در *حقیقت و روش* کانت است ولی گویا پدید آمدن استقلال این گستره را بایستی بیشتر مرهون اخلاف رومانتیک کانت دانست (Grondin, 1998, 268). همچنین باید به این واقعیت اذعان داشت که اثر هنری به دنبال گسترش قلمرو معرفتی آدمی، آن‌طور که علم سعی دارد، نیست؛ و به مفهوم اخلاقی کلمه، نه صحیح است و نه سقیم. همچنین نباید فراموش کرد که با استقلال زیبایی‌شناسی گسترهٔ هنر صاحب پویایی ویژه‌ای گردید. گادامر نیز سعی ندارد که این استقلال و خودپایندگی را از اثر هنری و گسترهٔ هنر سلب نماید، بلکه در صدد است تا جامعیت آن را به چالش کشد. گادامر آگاهی زیبایی‌شناختی را امری انتزاعی دانسته و بر این باور است که چیزی به‌نام تجربهٔ زیبایی‌شناختی بدان گونه که بخواهد حقیقت ادعایی اثر هنری را منکر شود، وجود ندارد (*ibid*). به قول نیکولاس دیوی[۱۷]: «آنچه نقد گادامر را از آگاهی زیبایی‌شناختی این‌چنین اقتدار می‌بخشد اصرارش بر این است که تجربهٔ عمیق در طبیعت گذرا و ناپایدار نیست. اگر چنین ناپایداری‌ای منش اصلی تجربهٔ زیبایی‌شناختی باشد، ما تنها می‌توانیم بگوییم که اثر [هنری] در لحظه وجود دارد، در این «اکنون» [هست] و دیگر نیست. اگر چنین باشد، همبستگی زمانی اثر [هنری] و کسی که در تلاش است آن را بفهمد از بین می‌رود.» (Davey, 2006, 111).

حقیقت و فهم: از هایدگر تا گادامر

هرمنوتیک فلسفی گادامر وامدار نظام‌های فلسفی متعددی است. مهمترین این فلاسفه که او بارها بدان‌ها ارجاع داده و بدون درنظر گرفتن آنها توضیح اندیشه‌های وی دشوار می‌نماید، افلاطون، ارسطو، کانت، هگل و هایدگر هستند. ولی باید اذعان کرد که اندیشه‌های اینان نزد گادامر شخصیتی کاملاً جدید به‌خود می‌گیرد، و در این بین اندیشه‌های هایدگر جایگاهی خاص دارد. در این نوشتار تنها به دو عبارت از اصطلاحات هایدگری اشاره می‌شود.[۱۸]

یکی از کلیدی‌ترین مفاهیمی که گادامر از هایدگر آموخت و شاید بتوان گرایش هرمنوتیکی او را مدیون آن دانست، هستی‌شناسی دازاین[۱۹] است. هایدگر در *هستی و زمان* ویژگی‌های هستی را در نسبت با خود هستی بیان می‌کند:

«دازاین هستنده‌ای است که صرفاً در میان هستندگان دیگر واقع نمی‌گردد، بل او از آن رو که در حیطهٔ هستی خودش همّ این هستی را دارد، به لحاظ هستومندی از هستندگان دیگر متمایز است. اما آنچه به این بنیانِ هستیَ دازاین تعلق دارد این است که او در حیطهٔ هستی خود نسبت به هستی خود مناسبتی دارد. و این خود گویای آن است که دازاین در حیطهٔ هستی‌اش، خود را به طریقی از طرق و با نحوی وضوح و صراحت می‌فهمد. ویژگی خاص این هستنده آن است که با هستی خودش و از طریق هستی خودش این هستی بر او گشوده می‌گردد. *فهم هستی، خود مشخصهٔ هستی دازاین است.* ممیزهٔ هستومندی دازاین در آن است که او هستی‌شناسانَه است.» (هایدگر، ۱۳۸۷، ۸۳).

لذا، ذاتی دازاین است که خود را فهم می‌کند. گادامر تأکید بر فهم وجود از خود را در هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی خویش دنبال می‌کند. او مبنای فهم را بر هم‌پرسهَ[۲۰] می‌گذارد؛ جایی که دو یا چند هستومند خود و دیگری را می‌فهمند. همچنین او زیبایی‌شناسی را با فهم از خود[۲۱] (یا معرفت نفس) مرتبط می‌داند. گادامر در *حقیقت و روش* می‌گوید: «پدیدارهای زیبایی‌شناختی... آشکارکننده محدودیت‌های تاریخی خودفهمی دازاین است»؛ به عبارت دیگر، «تجربه ما از امر زیبایی‌شناختی نیز

ART University e-Journal Website

گونه‌ای از خودشناسی است» که «با ماهیت تاریخی وضعیت آدمی تطابق دارد» (Gadamer, 2006, 83-4).

مضافاً آنکه گادامر درخصوص انگارهٔ حقیقت در مفهوم نامستوری[۲۲] نیز پیرو هایدگر است. هایدگر در *هستی و زمان* برای آنکه ارتباط حقیقت و هستی را نشان دهد از مفهوم نامستوری بهره می‌گیرد. او معتقد است که هستی و حقیقت دارای مناسبتی آغازین با یکدیگر بوده و «پدیدار حقیقت به حیطهٔ مسئلهٔ هستی‌شناسی بنیادین برمی‌گردد» (هایدگر، ۱۳۸۷، ٤٨٧)؛ در واقع، این چیزی است که پروژه هایدگر در *هستی و زمان* را شکل می‌دهد. هایدگر خود را ملزم می‌داند که نشان دهد حقیقت نه آن است که فرادهش ادوار به ما می‌آموزد و نه مطابقت سوژه و ابژه است. او خواستار عیان‌کردن «پدیدار *سرآغازین* حقیقت» است. از نگاه هایدگر حقیقت به «هستندگان در مکشوفیت‌شان «مجال دیده‌شدن»[۲۳] می‌دهد.» (همان، ٤٩٧). هایدگر در فرازی دیگر آورده است که «حقیقت به سرآغازترین معنا آن گشودگی دازاین است که مکشوفیت هستندگان درون‌جهانی به آن تعلق دارد... دازاین به نحوی هم سرآغاز و هم سرچشمه در حقیقت و در ناحقیقت هست.» (همان، ٥٠٥). بدون شک، در پروژهٔ هایدگر حقیقت و فهم دو انگارهٔ جدایی‌ناپذیر هستند؛ آن‌گونه که هایدگر تأکید دارد، «هستی حقیقت با دازاین پیوندی سرآغازین دارد. و اصلاً چیزی چون هستی تنها از آن رو فهمیدنی است که دازاین همچون آنی هست که از طریق گشودگی یا، به دیگر سخن، از طریق فهم تقویم می‌گردد؛ تنها بدین‌سان فهم هستی ممکن است.» (همان، ٥١٦).

انگارهٔ حقیقت در پارادایم هایدگری دارای منشِ تعاملی پویایی است؛ این مفهوم بیشتر مشابه ایدهٔ گفت‌وشنود و هم‌پرسه‌ای است که گادامر در بسیاری از آثار خود بر آن تأکید دارد. از منظر هایدگر این بدین معناست که حقیقت هرگز توقف ندارد و فرایندی است که تنها توسط محدودیت آدمی حدود و ثغور می‌یابد. همانگونه که جیمز دیسِنزو[٢٤] دربارهٔ هایدگر و مفهوم حقیقت می‌گوید:

«هایدگر فهمی از حقیقت، در معنای آشکارگی را گسترش می‌دهد که آن را با توانی هر چه بیشتر در متن کرانمند وجود آدمی جای می‌دهد. حقیقت به منزلهٔ فرایندی نسبی به نظر می‌رسد که در آن جنبه‌های واقعیت از طریق هستی- درـجهان آشکار می‌شوند. این بدین معناست که حقیقت به منزلهٔ تجربهٔ آدمیان هرگز خاتمه نیافته و محدود نمی‌شود. این فقدان محدودیت بدین معناست که همواره عنصری از «پوشیدگی» در هر آشکارگی‌ای باقی می‌ماند.» (DiCenso, 1990, 63).

بنابراین حقیقت در معنای آشکارگی مفهومی پویا است؛ از یک سو عنصری از نامستوری در خود دارد و از سویی دیگر ناکامل بوده و به‌واسطه کرانمندی آدمی همیشه دارای محدودیت است. به دیگر سخن، آشکارگی مفهومی است که هرگز نمی‌توان تصوری از کمال و تمام‌شدگی برای آن در نظر گرفت. ریچارد پالمر[۲۵] در مقدمه‌ایِ که بر مجموعه‌ای از گفت‌وشنودهای گادامر نگاشته، می‌گوید: «عبارت هستی‌شناختی «هست» عمیقاً با حقیقت تداخل پیدا می‌کند. این نه یک حقیقت ذات‌باورانه، بل وجودی است؛ نامحدود نیست، بل حقیقتِ کرانمند و خطاپذیر است [که] در تجربه و مواجههای زنده به‌وجود می‌آید.» (Gadamer, 2001, 12). به نظر می‌رسد هنگامی که بحث بر سر هرمنوتیک فلسفی گادامر است، «مواجهه»[٢٦] عبارتی مناسب و کارآمد است، زیرا حجم قابل‌توجهی از آثار او بر مبنای هم‌پرسه استوار است؛ گفت‌وشنودی پویا که میان آدمیان یا میان آدمی و اثر هنری اتفاق می‌افتد. بنابراین باید اذعان کرد که حقیقت *واقع می‌شود؛ حقیقت پدیدار می‌شود*. در آنچه گادامر از «فهم» توضیح می‌دهد، چنین مفهومی از حقیقت درباره هنر نیز صادق است. همان گونه که پالمر توضیح می‌دهد: «این بخشی از میراث هایدگر است که حقیقت را به منزلهٔ یک واقعه می‌بیند، به منزلهٔ چیزی

که اتفاق می‌افتد. هم برای گادامر و هم برای هایدگر، در مواجهه با اثری هنری تجربهٔ حقیقت پدیدار می‌شود، حقیقت واقع می‌شود و [در یک کلام] حقیقت هست می‌شود» *(ibid)*.

کیفیت تاریخی و هرمنوتیکی حقیقت و فهم

با آنکه اثر عظیم گادامر، *حقیقت و روش*، در عنوان خود واژهٔ «حقیقت» را یدک می‌کشد، ولی واقعیت آن است که هیچ بخشی از آن اختصاصاً و به شیوهٔ روشمندِ معمولِ فلاسفهٔ مدرن به «حقیقت» نپرداخته است. شاید چنین چیزی برای کسی که خواهان دانستن معنای حقیقت از منظر گادامر باشد، اندکی ناامیدکننده به نظر رسد. پیچیدگی موضوع هنگامی بیشتر می‌شود که بخواهیم نسبت حقیقت و هنر را دریابیم. ولی به نظر می‌رسد گرچه به شیوهٔ معمول، نظری صریح درباره حقیقت از جانب گادامر صادر نمی‌شود، لیکن دیدگاه ضمنی او از این مفهوم در سراسر *حقیقت و روش* دیده می‌شود. در واقع، تصور گادامر از حقیقت بر دیدگاهی هستی‌شناختی استوار است و به هیچ روی انتظارات معرفت‌شناختی از این انگاره را برآورده نمی‌کند. می‌توان با این نظر هم‌رأی بود که: «تصور گادامر از حقیقت به گونه‌ای است که ما را بر آن می‌دارد تا در خود و تلقی خود از حقیقت تأمل کنیم.» (رایت، ۱۳۸۱، ٤۳۸). ولی پرسش اینجاست که چنین تصوری از حقیقت دارای چه مشخصه‌هایی است. دیسِنزو مفهوم ضمنی حقیقت از منظر گادامر را در اصطلاح «فهم هرمنوتیکی» جستجو کرده، و ابعاد مختلفی برای آن برمی‌شمارد. «فهم فرایندی است که در ارتباط با آنچه در فعالیت گذشتهٔ فرهنگی از آن رفع‌حجاب می‌شود، رخ می‌دهد: این بُعد تاریخی فهم است. فهم در خلال گسترهٔ زبان‌شناختی خود توصیف‌کنندهٔ دانشِ تاریخی و معرفتِ نفس است: این بعد هرمنوتیکی فهم است.» (DiCenso, 1990, 82).

شاید اگر *حقیقت و روش* را استفساری تاریخی بنامیم، مرتکب اشتباه نشده باشیم. حتی بیش از آن، در *حقیقت و روش* تاریخ گویی چون عینکی است که ما از خلال آن می‌فهمیم و چون ماده‌ای است که هر چیزی را در جای خود قرار می‌دهد. ما به دست جهان و زمانه‌ای که در آن هستیم، در برگرفته شده‌ایم؛ به عبارت دیگر، ما با جایگاه‌مان در تاریخ احاطه شده‌ایم. فهم ما توسط زمان و مکانی که در آن زندگی می‌کنیم شکل گرفته و مشروط می‌شود. گادامر به ما یادآوری می‌کند که «تاریخ به ما تعلق ندارد؛ ما متعلق به آن هستیم. خیلی پیش از آنکه ما خود را از خلال فرایند معاینه نفس[۲۷] بفهمیم، از راهی بدیهی در خانواده، جامعه و کشوری که در آن زندگی می‌کنیم، می‌فهمیم.» (Gadamer, 2006, 278). چنین بستری، ادراکات ما از جهان و طریقی که ما تجربیاتمان را تفسیر می‌کنیم تحت تأثیر قرار می‌دهد. گادامر در اینجا از عبارت «پیش‌داوری»[۲۸] استفاده می‌کند؛ پیش‌داوری از جمله عباراتی است که در دوره روشن‌نگری[۲۹] از آن تعبیری تماماً سلبی به عمل آمد. گادامر مدعی است که «اگر ما بخواهیم منصفانه درباره کرانمندی و وجه تاریخی هستی آدمی قضاوت کنیم، ضروری است که به شکلی بنیادین مفهوم پیش‌داوری را احیا کرده و به این واقعیت معترف باشیم که پیش‌داوری مشروع نیز وجود دارد.» (*ibid*).

گادامر با پیوند پیش‌داوری و فهم گام بلندی در جهت احیای مجدد این انگاره برمی‌دارد؛ این مهم با طرح مفهوم «تاریخمندی» برای او امکانپذیر می‌شود:

«غلبه بر تمامی پیش‌داوری‌ها، این خواست یکپارچه دوره روشن‌نگری، خود اثبات‌کنندهٔ وجود پیش‌داوری است و زدودن آن راه را برای فهمی مناسب از کرانمندیِ که نه تنها بر انسانیت بلکه بر آگاهی تاریخی مسلط است، می‌گشاید. آیا قرار داشتن در سنت‌ها واقعاً به معنای تبعیت از پیش‌داوری

ART University e-Journal Website

و محدودشدن آزادی فرد است؟ مگر نه آنکه تمامی آدمیان، حتی آزادترین آنها، به شیوه‌های متعددی محدود و کنترل می‌شوند؟» (*ibid*, 277).

بنابراین، تاریخ برای گادامر با فرادهش[۳۰] و کرانمندی آدمی[۳۱] ارتباطی تنگاتنگ دارد. در نگاه گادامر سنت تاریخی همواره در فرایند هستی با جریان اتفاقات تعریف می‌شود. به بیانی دیگر، آگاهی ما از اینکه پیش از ما نیز افرادی بوده‌اند که به شیوه‌ای دیگر می‌فهمیدند، همانا بخشی از کرانمندی تاریخی آدمی است.

گادامر خلق و تفسیر اثر هنری را نیز با کرانمندی تاریخی آدمی پیوند می‌زند. بدین معنا که هر اثر هنری در زمان و مکانی خاص خلق شده است. هر چند این بدان معنا نیست که اثر هنری برای مخاطبان آینده آن بی‌معنا باشد؛ بلکه برعکس، او دقیقاً تأکید می‌کند که اثر هنری برای آیندگان هم معنادار است. او می‌گوید: «ممکن است آفرینندهٔ اثر هنری مردم زمان خود را در نظر داشته باشد ولی وجود واقعی اثرش آن چیزی است که قادر است سخن بگوید و این وجود اساساً از هرگونه حصر تاریخی فراتر می‌رود. به این تعبیر، اثر هنری حضوری بی‌زمان را اشغال می‌کند.» (گادامر، ۱۳۸۱، ٤۳۰). او در *حقیقت و روش* اضافه می‌کند که «معنای حقیقی یک متن یا اثر هنری هرگز تمام نمی‌شود؛ در واقع، این فرایندی نامحدود است.» (Gadamer, 2006, 298). به دیگر سخن، معنای اثر هنری در تداومی همیشگی جریان دارد. لیکن، نمی‌توان تصور کرد که این فرایند ناتمام در خارج از تاریخ در جریان باشد؛ این بدین معناست که فرایندی نامحدود در بُعدی کرانمند در جریان است.

گادامر بر این باور هم نیست که چون اثر هنری در بی‌زمانی سکنی گزیده دارای روابط تاریخی‌ای نیست که در زمان خلق خود دارای آن بوده است. فقط به این واسطه که مخاطب امروزی اثر هنری را به‌خاطر گذشت زمان متفاوت می‌بیند، نمی‌توان گفت که اثر هنری به نحوی معنایی را که دارا بوده است از دست داده باشد یا حتی مخاطب به سهولت و سریعاً بتواند آن را بفهمد. همانگونه که گادامر آورده است: «این سخن به این معنا نیست که هیچ تلاشی برای فهمیدن آن وجود ندارد یا میراث تاریخی‌اش را درونش نمی‌یابیم.» (گادامر، ۱۳۸۱، ٤۳۰). بلکه برعکس، ادبیات و هنر «تاریخِ پوشیدهٔ خود را به هر دوره‌ای انتقال می‌دهند.» (Gadamer, 2006, 154).

تفکر عمیق دیگری که سراسر فلسفه گادامر را آکنده کرده، اهمیت هم‌پرسه (یا گفت‌وشنود) در فرایند فهم است. گادامر یادآور می شود که «پدیدار هرمنوتیک ... حاکی از تقدم هم‌پرسه و ساختار پرسش و پاسخ است.» (*ibid*, 363). گفت‌وشنود فرایندی از پرسش و پاسخ است که می‌توان آن را به بازی میان افراد تشبیه کرد، حتی چنین فرایندی می‌تواند میان فرد و اثر هنری نیز رخ دهد. گادامر بر اهمیت هم‌پرسه سقراطی پافشاری می‌کند؛ فرایندی که شخص خود را در برابر پرسش و احتمالات بر آمده از آن مفتوح نگه می‌دارد. این خود مستلزم اراده‌ای برای شنیدن، و حتی به مخاطره‌انداختنِ باورهای فرد است.

برای گادامر هرمنوتیک بدواً با تلاش برای رفع سوءتفاهم سروکار ندارد. در هرمنوتیک «سوءتفاهم و غرابت [جزء] اولین واقعیات نیستند، به‌طوری که پرهیز از سوءتفاهم‌ها بتواند به مثابهٔ وظیفهٔ خاص هرمنوتیک قلمداد شود. موضوع کاملاً برعکس است.» (Gadamer, 1976, 15). در نگاه گادامر ما همواره پیش از هر چیزی به تفسیر جهان می‌پردازیم؛ جهانی که در روابط بنیادین خود سازماندهی شده است و تجربهٔ آدمی همچون چیزی جدید در آن گام برمی‌دارد. به دیگر سخن، ما در تفسیر گریزناپذیر خود از جهان و اعمالی که بر اساس آن صورت می‌دهیم به تجربهٔ خود وسعت داده و آن را غنا می‌بخشیم. لذا می‌توان گفت که هرمنوتیک عملی مولد است که ما را در ایجاد رابطه یاری

داده، افق فکری‌مان را گسترش می‌دهد. به بیانی دیگر، ما با تولید روابطی که در آن مأنوس را در غیرمأنوس باز می‌شناسیم، به افق فکری‌مان وسعت داده تا در آن دیدگاه‌هایی نو به‌دست آوریم. هنگامی که ما خود را در کنش پرسش و پاسخی فعال درگیر می‌کنیم ـ یعنی، هنگامی که ما باورهایمان را به مخاطره انداخته و حقیقتاً سعی در شنیدن آن چیزی داریم که طرف گفتگو سعی دارد بگوید ـ این امکان را می‌یابیم که جهانی از فهم دوجانبه را بگشاییم. همانگونه که گادامر در مقاله معروف خود «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک» آورده است: «هرمنوتیک فاصلهٔ بین ذهن‌ها را پل می‌زند و بیگانگی ذهن دیگری را آشکار می‌کند... کسی چیزی به دیگری می‌گوید.» (گادامر، ۱۳۸۱، ۳-٤۳۲). پالمر در فرازی آورده است: «برای سقراط همچون گادامر، گفت‌وشنود تنها راهی برای اتلاف وقت در خوشی، و گفتگویی بی‌هدف نبود؛ آن جستجویی مشتاقانه، خستگی‌ناپذیر و بی‌پایان برای حقیقت بود.» (Gadamer, 2001, 10). باید به خاطر داشت که این جستجو به معنای مواجهه با دیگری است، مضافاً آنکه زبان در این مواجهه نقشی اساسی دارد. یک گفت‌وشنود در درجه اول ماهیتی زبانی دارد. گادامر در بخش سوم از حقیقت و روش به نقش زبان در هرمنوتیک هستی‌شناختی خود می‌پردازد. دلمشغولی او در خصوص زبان یکی از بخش‌های اساسی اندیشه او را تا پایان عمر شکل داد.

با گادامر، زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک حرکتی هم‌سو یافتند ولی این همسویی به مراتب بیش از یک ارتباط ساده است. گادامر برای نزدیکی به هرمنوتیک از مسیر زیبایی‌شناسی حرکت می‌کند ولی دست آخر دایره شمول هرمنوتیک را به گونه‌ای می‌بیند که به قول خود او «زیبایی‌شناسی باید جذب در هرمنوتیک شود.» (Gadamer, 2006, 157). همانگونه که گادامر توضیح می‌دهد «تجربه اثر هنری شامل فهم است... [و] فهم وابسته به مواجهه با خود اثر هنری است، و لذا چنین وابستگی‌ای تنها می‌تواند با وجوه هستی خود اثر هنری واضح شود.» (*ibid*, 87). برای روشن‌شدن این نظر گادامر تنها کافی است به تأکید او بر پرسش و پاسخ نگاهی مجدد کنیم. به زبانی ساده، در پارادایم معرفت‌شناختی سوژه ـ ابژه، هنگامی که می‌خواهیم چیزی را بفهمیم، این سوژه است که برای ابژه طرح سئوال می‌کند؛ یعنی ارتباطی یک طرفه. ولی گادامر بر این باور است که در مواجهه با چیزها، این تنها ما نیستیم که طرح پرسش می‌کنیم، بلکه پیش از آن، پرسشی که از ما می‌شود حائز اهمیت است. همان‌طور که آمد، فرایند فهم در هرمنوتیک فلسفی گادامر یک اتفاق و مواجهه است، نه عملی یکجانبه از سوی سوژه. به همین صورت، اثر هنری نیز با ما روبرو می‌شود:

«من تأکید می‌کنم که اثر هنری... از خلال پرسشی که برمی‌انگیزد یا پرسشی که پاسخ می‌دهد *چیزی برای گفتن به ما دارد*. اثر هنری «چیزی به کسی می‌گوید.» این صرفاً شیوه‌ای از سخن‌گویی نیست؛ این قاعده به‌خاطر دلیل موجهی بارها در نوشته‌های من رخ داده است که از مواجهه با اثر هنری آغاز می‌شود. این گفته به‌طرز بسیار دقیقی به واقعیت تجربهٔ محسوس اثر هنری اشاره دارد.» (Gadamer, 2001, 69-70).

همانگونه که تأکید بر حقیقت در هرمنوتیک در پارادایم پرسش و پاسخ جای می‌گیرد، در زیبایی‌شناسی هرمنوتیک گادامر نیز چنین است. این حقیقت به مرز آشکارگی نمی‌رسد، مگر در مواجهه با اثر هنری؛ پرسش و پاسخ با اثر هنری فرایندی است که نمی‌توان آن را بدون مواجهه در نظر گرفت. تشخیص گذار از نظریهٔ هرمنوتیکی گادامر به زیبایی‌شناسی چندان کار دشواری نیست، ولی در نظر گادامر ارتباط هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی صرفاً از این ادعا که هرمنوتیک با تمامی شئون انسانی سروکار دارد، فراتر می‌رود. به زبانی ساده، زیبایی‌شناسی جایگاهی کلیدی در نظریهٔ گادامر دارد، و این

ART University e-Journal Website

به‌واسطه توانی است که وی برای هنر تشخیص می‌دهد؛ نیرویی که ما را دگرگون می‌سازد.
گادامر به ما یادآوری می‌کند که اثر هنری به ما «ارائه» می‌شود؛ چیزی که او آن را با مفاهیمی چون «بازی»[۳۲] و «امر نمادین»[۳۳] توضیح می‌دهد. استعارهٔ «بازی» و آنچه گادامر از آن به «دگرگون‌شدن بازی به ساختار» یاد می‌کند، در نظریهٔ هنر او نقشی کلیدی دارد. گادامر بر این باور است که بازی انسانی هنگامی به کمال حقیقی خود می‌رسد که به هنر تبدیل می‌شود؛ وی این تبدیل را «*دگرگون شدن در جهت ساختار*»[۳٤] می‌نامد (Gadamer, 2006, 110). باید به‌خاطر داشته باشیم که وقتی چیزی دگرگون می‌شود، آنچه بوده دیگر نیست؛ به عبارتی دیگر، استحاله و دگرگونی تمامی وجوه یک چیز را تغییر می‌دهد. بنابراین، چیزی جدید به‌وجود می‌آید. این بازی استحاله هم درباره آدمی صادق بوده، و هم دربرگیرندهٔ عالم است:
«خود بازی چنان دگرگونی‌ای است که هویت بازیگر برای هیچ کسی وجود نخواهد داشت... ولی بیش از هر چیز، آنچه دیگر وجود ندارد جهانی است که ما به منزلهٔ چیزی از آنِ خودمان در آن زندگی می‌کنیم. دگرگونی به سوی ساختار به سادگی دگرگونی به سوی جهانی دیگر نیست. مطمئناً بازی در جهانی دیگر و محدود اتفاق می‌افتد. اما تا آنجا که یک ساختار است، می‌شود گفت که در حد و مرز خود بوده و خود را با چیزی خارج از خود ارزیابی نمی‌کند... آن دیگر اجازه مقایسه با واقعیت به منزلهٔ ملاک پنهان همه واقع‌نمایی را نمی‌دهد. آن ورای تمامی این قیاس‌ها می‌ایستد ـ و بنابراین ورای پرسشی هم هست که آیا همه آن واقعی است [یا نه] ـ چرا که حقیقتی فرادست از آن صحبت می‌کند.» (*ibid*, 111-12).
ولی این حقیقت فرادست که گادامر از آن سخن می‌گوید کدام است؟ او دگرگونی در جهت ساختار را استحاله‌ای در جهت هستی حقیقی می‌داند. در نگاه وی، هنر به مثابهٔ چیزی تجربه می‌شود که واقعیت را به‌گونه‌ای تبدیل می‌کند که در گسترهٔ حقیقت قرار می‌گیرد. در نگاهی سلبی، اگر چیزی نتواند واقعیت را آن‌گونه دگرگون کند که به ساحت حقیقت وارد نشود، هنر نیست. همانگونه که می‌گوید: «مفهوم دگرگون‌شدن معرف وجهِ مستقل و فرادست هستی آن چیزی است که ما آن را ساختار می‌نامیم. از این منظر «واقعیت» به منزلهٔ چیزی تعریف می‌شود که دگرگون نشده باشد و هنر به منزلهٔ افراشتن[۳۵] آن واقعیت به حقیقت آن [است].» (*ibid*, 112).
چنین استحاله‌ای با «تحقق خود»[۳٦] و «بازشناسی»[۳۷] جهان یا فرد دگرگون‌شده مرتبط است. لازم به یادآوری است که «بازشناسی» از منظر گادامر در مفهوم ارسطویی آن به‌کار می‌رود.[۳۸] ارسطو در بوطیقا دیدن تصاویر را لذت‌بخش دانسته و دلیل این لذت را به قوه فراگیری آدمی پیوند می‌زند. او یادگیری را نه فقط برای فیلسوفان، بلکه برای همه انسانها لذت‌آفرین می‌داند و بر این باور است که آدمی با بازشناسی چیزها دانش خود را گسترش می‌دهد (Aristotle, 1997, 57-9). مضافاً آنکه ارسطو شعر را فلسفی‌تر از تاریخ می‌دانست، چراکه شعر با «کلیات»[۳۹] سروکار دارد، در صورتی که تاریخ دربردارندهٔ جزئیات است (*ibid*, 81). گادامر در اینجا با لحنی ارسطویی سخن می‌گوید؛ در نظر او شعر و هنر به چگونگی اتفاق وقایع می‌پردازند و به ما یاد می‌دهند که کلیات را در تمامی کنش و رنج انسانی بازشناسیم. از آن‌رو که کلیات موضوع بحث فلسفه بوده، و هنر نیز بسیار به کلیات تمایل دارد؛ هنر از تاریخ به مراتب فلسفی‌تر است. آن نوع از دانش که از زمان دکارت به این سو دانش خوانده می‌شود و در علوم طبیعی از آن سخن می‌رود، تنها نوع دانش نیست. هنر از منظر گادامر و ارسطو به آدمی امکان می‌دهد که احتمالات را به پرسش گرفته و از طریق فهم آنچه در ورای احتمالات است، گام برداریم. گادامر با استفاده از انگارهٔ «بازشناسی» در مفهوم ارسطویی

آن، و نیز با در نظر گرفتن مفهوم دگرگونی، بر این باور است که هنر به ما امکان معرفت می‌دهد. «در بازشناسی، آنچه می‌دانیم، گویی از خلال پرتو نوری، از تمامی احتمالات و شرایط متغیری که آن را مشروط کرده، هست می‌شود؛ آن در ماهیت خود فراچنگ می‌آید. آن به منزلهٔ چیزی شناخته می‌شود.» (Gadamer, 2006, 113). بنابراین، اثر هنری بر خلاف آنچه افلاطون مدعی بود روگرفت و تکراری از واقعیت نیست، بلکه بازشناختی از ماهیت واقعیت، و نوعی ایجاب است.

گادامر یادآوری می‌کند که معنای اولیهٔ بازی با نقشی که به‌عنوان واسط دارد، مرتبط است. هنگامی که کاربرد واژه بازی مدنظر قرار گیرد، این نکته روشن می‌شود که حرکت رفت و برگشتی آن اجازه نمی‌دهد که به هیچ هدف پایان‌پذیری متصل شود؛ به عبارتی دیگر، بازی فرایندی است که در خود ناتمام بوده و همواره قابلیت تداوم دارد. این همان چیزی است که گادامر از پرسش و پاسخ و نقش زبان در هرمنوتیک از آن یاد می‌کند؛ فرایند فهم ـ و نیز پرسش و پاسخ ـ فرایندی است که همواره تداوم دارد. گادامر نقش بازی به‌عنوان واسط را با هستی اثر هنری پیوند می‌زند. در واقع، با در نظر گرفتن نقش واسطِ مفهومِ بازی، تجربه اثر هنری به گستره‌ای مفتوح وارد می‌شود؛ در تجربه‌ای پویا با اثر هنری فرایند پرسش وَ پاسخ با آن همواره تداوم خواهد داشت. از این گذشته، فرایند دگرگون‌کردن (یا تبدیل) واقعیت از جانب هنرمند نیز امری پایان‌ناپذیر می‌شود؛ به دیگر سخن، در سایهٔ مفهوم بازی دیالکتیک بین هنرمند، واقعیت، اثر هنری و مخاطب به امری همیشگی، و معنا به امری ناتمام مبدل می‌شود.

مفهوم دیگری که باید در اینجا بدان اشاره شود، امر نمادین است. واژه سمبل (symbol) در اصل برگرفته از عبارت یونانی *symballein* (سومبالین) و به معنای علامت یادآوری[٤٠] است. بنابراین، امر نمادین نیز با بازشناسی در ارتباط است. ولی امر نمادین صرفاً به معنا اشاره ندارد، بلکه برعکس «اجازه می‌دهد آن معنا خود را ارائه نماید. [در واقع]، امر نمادین معنا را ارائه می‌کند.» (Gadamer, 1998, 34). امر نمادین با مفهوم تکرار و امیدواری برای در اختیار قراردادن کثرت معنایی مرتبط است. از این جهت گادامر برای توضیح آن به انگاره کهن محاکات[٤١] نیز پرداخته و استدلال می‌کند که این انگاره نیز مفهومی نیست که به چیزی که در آنجا نباشد، اشاره کند، بلکه موجب ارائه و نمود چیزی می‌شود که هست. در نگاه گادامر محاکات «اشاره دارد که چیزی به شیوه‌ای بازنمایی شده که در واقع به وفور حسانی موجود است.» (*ibid*, 36). بنابراین، این مخاطب است که باید به اثر هنری گوش فرا دهد تا متوجه شود که چه می‌گوید. گادامر خواهان پرهیز از عقلانی‌کردن بیش از حد هنر است و اصرار دارد که هنر نیرویی دارد که می‌تواند ما را شکل دهد: «هنر بزرگ ما را تکان می‌دهد زیرا ما هنگامی که با تأثیر ضربه بیش از حد نیرومند یک اثر پرجاذبه مواجه می‌شویم همواره بی‌دفاع و نامجهزیم. بنابراین، ماهیت امر نمادین دقیقاً در این واقعیت نهفته است که وابسته به معنایی جاودانه که بتواند در عبارات عقلانی بازیافت شود، نیست. امر نمادین معنای خود را در درون خود نگهداری می‌کند.» (*ibid*, 37). به عبارتی دیگر، هنگامی که ما با اثر هنری روبرو می‌شویم، ما را نگه می‌دارد. امر نمادین بر این دلالت دارد که اثر هنری همواره می‌تواند معنایی بیشتر داشته باشد؛ امر نمادین به‌طور ضمنی به بُعدی استعلایی از معنا اشاره می‌کند که جدای از نمادهایی که حامل آنهاست، نیست.

نتیجه‌گیری: نسبت حقیقت و هنر

آنچه گادامر تحت عنوان «آگاهی زیبایی‌شناختی» به نقد آن می‌پردازد، انتزاعی چندلایه‌ای است که از یک سو بر نفی جایگاه مخاطب اثر هنری در تاریخ تأکید کرده، و گویی فهم مخاطبان مختلف را

در ادوار تاریخی متفاوت نسبت به آثار هنری نادیده می‌انگارد. این بدان معناست که هر اثر هنری نزد مخاطبان متفاوت از فرهنگ و دوره‌های تاریخی مختلف، یکسان فهمیده می‌شود. از دگر سو، آگاهی زیبایی‌شناختی بر انکار پیوندهای اثر هنری با تجربهٔ آدمی تکیه می‌کند. به دیگر سخن، آگاهی زیبایی‌شناختی هویتی کاذب برای مخاطب به‌وجود می‌آورد؛ هویتی که مقام او را تا حد «ناظر محض»[۴۲] تنزل می‌دهد. گادامر وجود ناظر محض را انکار کرده و بر این نکته پافشاری می‌کند که ما هنگام تجربهٔ اثر هنری با آن درگیر شده و احساس نزدیکی، هم‌زمانی و ارتباط می‌کنیم. تنها در تجربهٔ اثر هنری است که حقیقت مدعایی آن آشکار می‌شود؛ حقیقتی که به اعتبار گادامر هم کیفیتی تاریخی داشته و هم خصلتی هرمنوتیک دارد.

ویژگی تاریخمندی آدمی و فهم او اشاره به کرانمندی و جایگاه وی در تاریخ دارد. تاریخ چنان آدمی را دربر گرفته که به قول گادامر این ما هستیم که به تاریخ تعلق داریم. آثار هنری نیز در تاریخمندی با آدمی شریک هستند، ولی نباید تصور کرد که معنای اثر هنری‌ای که به گذشته تعلق دارد تمام شده باشد؛ برعکس، ما در مواجهه با اثر هنری ـ متعلق به هر زمانی که باشد ـ احساس هم‌زمانی می‌کنیم. این احساس ناشی از آن است که اثر هنری تاریخ پوشیده و معنای خود را به زمان‌های دیگر انتقال می‌دهد. در واقع، بخشی از وظیفه هرمنوتیک در خوانش از متون گذشته همین است. ولی باید یادآور شد که فرایند فهم و آشکارگی معنا همواره فرایندی ناتمام خواهد بود. ما از خلال پیش‌داوری‌های خود، که برآمده از جایگاه‌مان در فرادهش تاریخ است، به اثر هنری نزدیک می‌شویم. به عبارت دیگر، گادامر می‌خواهد ما متوجه آنچه هستیم، باشیم؛ ما هرگز نمی‌توانیم با واقع‌شدن در نقطهٔ صفر، بدون پیش‌داوری و بدون تاریخمندی، به دیگری بپردازیم. تجربهٔ اثر هنری نیز از این قاعده مستثنی نیست. گادامر با تأکید بر تجربهٔ اثر هنری بر حضور گفت‌وشنودی فعال صحه می‌گذارد. در ساختار پرسش و پاسخ ما سعی می‌کنیم هم گوینده باشیم و هم شنونده؛ پرسش می‌کنیم و به پرسش گرفته می‌شویم. در یک هم‌پرسهٔ واقعی، هم حس پرسشگری خویش را تقویت می‌کنیم و هم پیش‌داوری‌هایمان را در معرض پرسش قرار می‌دهیم. این بازی زبانی فرایندی است که هیچگاه به نفع دیگری خاتمه نمی‌یابد، لذا همواره عنصری از سوءتفاهم و ناتمامی در فهم حضور دارد؛ همواره عنصری از پوشیدگی در آشکارگی هست. باید یادآور شد که معنا، مخصوصاً در تجربهٔ اثر هنری، ذات‌گرایانه نیست، بل وجودی و خطاپذیر است.

به باور نگارنده آنچه مخصوصاً در گفت‌وشنود ما با اثر هنری اهمیت دارد، پرسش‌هایی است که اثر هنری متوجه هستی ما، زندگی و پیش‌داوری‌هایمان می‌کند. به دیگر سخن، آدمی در مواجهه با اثر هنری، با خویشتن و رنج و شادکامی زندگی انسانی مواجه می‌شود. در تجربهٔ اثر هنری ما نمی‌توانیم هر زمان که خواستیم پای پس کشیم و خود را از تأثیر اثر هنری برکنار کرده و به زندگی عادی خود برگردیم؛ برعکس، اثر هنری ما را به چالش می‌کشد. در واقع، گادامر با ادعای حقیقت در هنر سعی دارد تبیینی هستی‌شناختی از تجربهٔ اثر هنری به‌دست دهد؛ تجربه‌ای که سخت با زندگی آدمی پیوند دارد و حقیقت ادعایی اثر هنری نیز بدون توجه به آدمی و تجربهٔ زیست او قابل توضیح نیست.

نباید فراموش کرد که ادراک آدمی مجموعه‌ای ناب و خالص نیست، بلکه آکنده از فهم است؛ این بدان معناست که در مواجهه و رویارویی با اثر هنری گریزی از تفسیر و پرسش و پاسخ نیست. به دیگر سخن، آدمی در تجربهٔ اثر هنری نمی‌تواند ناظر محض باشد، بل هر اثر هنری آدمی و زندگی او را به چالش کشیده، و او را دگر بار متوجه خویش می‌کند. این همان حقیقت ادعایی اثر هنری است؛ حقیقتی غیرمفهومی که سپهر زیست آدمی را دربر می‌گیرد. در این بین اثر هنری، به واقعه‌ای تبدیل می شود که در هر مواجهه دگرگون‌کننده واقعیت است.

پی‌نوشت‌ها

۱. لامارک و اُلسن در مقاله‌ای به‌نام حقیقت ضمن دسته‌بندی نظریات حقیقت در هنر به ۱) نظریات تقلیدی (mimetic theories)، ۲) نظریات آموزشی (didactic theories)، ۳) نظریات اخلاقی (moral theories) و ٤) نظریات مبتنی بر اصالت (authenticity theories)، تاریخ پرفراز و نشیب آن را از دوران باستان تا اواخر نیمه دوم قرن بیستم مدنظر قرار داده‌اند. ر. ک. به: Lamarque & Olsen, 1998, 406-15Hans-Georg Gadamer

2. Hans-Georg Gadamer

3. Heidelberg

4. *Truth and Method*

5. aesthetic consciousness

6.*Geisteswissenschaften*

7. Martin Heidegger

8. Kelly, Michel (ed.) (1998) *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 Vols, New York: Oxford University Press.

9. Gadamer, Hans-Georg (2008), "Aesthetics and Hermeneutics", in Hans-Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, translated and edited by David E. Linge, Los Angeles: University of California Press.

10. judgment of taste

11. determining

12. reflecting

13. cognitive judgment

14. general validity

15. subjective universal validity

16. common sense

17. Nicholas Davey

۱۸.محمد ضیمران در مقاله‌ای به‌نام گادامر و رویکرد او به هنر برخی از مهمترین تأثیرات اندیشهٔ هایدگر را بر زیبایی‌شناسی هرمنوتیک گادامر برشمرده و در چارچوب مقاله خویش به مفاهیمی چون «زمین»، «حقیقت» (یا «واقعه حقیقت»)، «اصل تاریخ تأثیر» و «بازی» پرداخته و رابطهٔ آنها را با دیدگاه گادامر دربارهٔ هنر مورد ارزیابی قرار می‌دهد. ر. ک. به: ضیمران، ۱۳۸۱، ٤٦٧-٤٥٧.

19. Da-sein

20. dialogue

21. self-understanding

22. *alētheia* (disclosure)

23. *apophansis*

24. James DiCenso

25. Richard Palmer

26. encounter

ART University e-Journal Website

27. self-examination

28. prejudice

29. Enlightenment

30. tradition

31. human finite

32. = *Spie*/ play/game

33. the symbolic

34. transformation into structure

35. raising up (Aufhebung)

36. self-actualization

37. recognition

۳۸. ارسطو از جمله فلاسفه‌ای است که تأثیر بسیار زیادی بر اندیشه و فلسفه گادامر گذاشته است. شاید مهمترین این تأثیرات را بتوان در مفهوم «فرونسیس/*phronēsis*» (حکمت عملی) جستجو کرد؛ عبارتی که در اخلاق نیکوماخس ارسطو نقشی کلیدی دارد. ر. ک. به: ارسطو، ۱۳۸۱، جلد دوم، ٤٦-۲۵. فرونسیس آنچنان تأثیری بر اندیشه گادامر دارد که گاهی خود او و دیگران فلسفه‌اش را نه هرمنوتیک فلسفی، بل فلسفه فرونسیس می‌دانند. ر. ک. به: گادامر، ۱۳۸٦، ۳۰. به‌طور خلاصه، «فرونسیس خصلت عام و کلی تأمل در باب اصول را با خصلت خاص و جزئی درک وضعیتی معین ترکیب می‌کند.» برای توضیحی از نقش فرونسیس در هرمنوتیک فلسفی گادامر ر. ک. به: هوی، ۱۳۸۵، ۱۵۷-۱٤۷.

39. Universal

40. *tessera hospitalis* / a token of remembrance

41. *mimēsis*

42. mere onlooker

فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۸۱)، *اخلاق نیکوماخس*، جلد ۱و ۲، ترجمه سید ابوالقاسم پورحسینی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رایت، کاتلین (۱۳۸۱)، «هانس گئورگ گادامر»، ترجمه مشیت علایی، *زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر*، شماره ۷، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
- گادامر، هانس گئورگ (۱۳۸۱)، «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک»، ترجمه فرهاد ساسانی، *زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر*، شماره ۷، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
- گادامر، هانس گئورگ (۱۳۸٦)، *آموزه قرن: یک گفتگوی فلسفی با ریکاردو دوتوری*، ترجمه محمود عبادیان، تهران: نشر اختران.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۱)، «گادامر و رویکرد او به هنر»، *زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر*، شماره ۷، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۷)، *هستی و زمان*، ترجمه سیاوش جمادی، تهران: انتشارات ققنوس.
- هوی، دیوید ک. (۱۳۸۵)، *حلقه انتقادی: ادبیات، تاریخ و هرمنوتیک فلسفی*، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

-Aristotle (1997), *Aristotle's Poetics,* Translated and with a Commentary by George Whalley, Edited by John Boxter and Patrick Atherton, Montreal: McGill-Queen's University Press.

-Davey, Nicholas (2006), *Unquiet Understanding: Gadamer's Philosophical Hermeneutics,* Albany: State University of New York Press.

-DiCenso, James (1990), *Hermeneutics and the Disclosure of Truth: A Study in the Work of Heidegger, Gadamer, and Ricoeur*, Charlottesville: University Press of Virginia.

-Gadamer, Hans-Georg (1976), *Philosophical Hermeneutics,* Edited and translated by E. Linge, Berkeley: University of California Press.

-Gadamer, Hans-Georg (1998), *The Relevence of the Beautiful,* edited by Robert Bernasconi and translated by Nikolas Walker, Cambridge: Cambridge University press.

-Gadamer, Hanse-Georg (2001), *Gadamer in Conversation*, Edited and Translated by Richard Palmer, New Haven: Yale University Press.

-Gadamer, Hans-Georg (2006), *Truth and Method*, Translated by J. Weinsheimer and D. G. Marshall. 2nd Revised Edition, New York: Continuum Publishing Group.

-Grondin, Jean (1998), "Gadamer and the Truth of Art", Michel Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2, New York: Oxford University Press.

-Kant, Immanuel (2000), *Critique of the Power of Judgment*, Translated by Poul Guyer, New York: Cambridge University Press.

-Lamarque, Peter and Stein Haugom Olsen (1998), "Truth", Michel Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, New York: Oxford University Press.

-Zuidervaart, Lambert (2004), *Artistic Truth: Aesthetics, Discourse, and Imaginative Disclosure*, Cambridge: Cambridge University Press.