هرمنوتیک و نظریه‌ی هنر*

نیکلاس دِیوی
فرهاد ساسانی

آثار هنری از گذشته‌ی دور در فرهنگ‌های مختلف، و در واقع در دنیای معاصر مسئله‌ی مشابهی را مطرح کرده‌اند: به‌راحتی قابل فهم نیستند، معماگونه به نظر می‌رسند و ممکن است مبهم به نظر آیند. هدف هرمنوتیک معاصر را بازیابیِ «صدای» آن دسته از آثار هنری توصیف کرده‌اند که دیگر نمی‌توانند واضح و بی‌واسطه «سخن بگویند». این مقاله مقدمه‌ای است انتقادی بر میراث و آرمان‌های نظریه‌ی هرمنوتیک و بررسی ارتباط آن با فهم، نظریه و عملکرد هنری. در زیربخش‌های این مقاله درباره‌ی ریشه‌های کلاسیک لفظ هرمنوتیک و تحولات بعدی آن به‌صورت رشته‌ی تفسیر، و ماهیت هرمنوتیک به شکل «نظریه»ی تفسیر و در کل رابطه‌ی روش‌هایش با نظریه‌ی هنر بحث خواهد شد. مفروضات فلسفه‌ی اصلی رویکرد هرمنوتیک به هنر به‌شکلی نظام‌مند مرور خواهد شد و سرانجام طرحی از تأثیر صوری هرمنوتیک بر آموزش هنرهای بیانی ارائه خواهد شد.

روح و نص تاریخی هرمنوتیک

هرمنوتیک را می‌توان شیوه‌ی تفکر فلسفی توصیف کرد که می‌خواهد «روح» کلام را در زمانی که خود کلام غامض شده است، دوباره به آن پیوند زند. بسیاری رابطه‌ی هرمنوتیک و نظریه‌ی هنر را به‌نحوی مبهم می‌دانند چون این شیوه‌ی فلسفه بیشتر تداعی‌کننده‌ی آثار ادبی بوده است تا آثار دیداری. پس «روح» جان‌آفرین خود هرمنوتیک چیست؟

واژه‌ی هرمنوتیک یادآور هرمس است که گمان می‌رود پیام‌آور خدایان و بخشنده‌ی نشانه‌ها باشد که

رهنوردان و به‌ویژه کسانی که مجبور بودند در تاریکی سفر کنند، به او احترام می‌گذاردند. وظیفه‌ی خاص او تفسیر حرفی بود که خدایان می‌خواستند به فانیان بگویند و آن را به‌صورتی ترجمه کنند که برای آنها قابل فهم باشد. این کار هرمس به همه‌ی کسانی که با بیان سروکار دارند مربوط می‌شود، زیرا چیزی که از طریق بینش یا شهود به ما داده می‌شود، باید فهمیده شود و سپس به‌صورتی ترجمه گردد که دیگران هم بتوانند چیزی را که ما فهمیده‌ایم درک کنند. هرمس حاکم تنش میان دیدن حقیقت و انتقال آن است. بی‌مناسبت نیست که او خدای کسانی بوده است که در تاریکی و جاده‌های صعب سفر می‌کردند. بارها او را به‌شکل علائم قضیب‌گونه در کنار آفرودویت که توجه او را جلب کرده، در کنار جاده به تصویر کشیده‌اند. برخی گفته‌اند شب خاستگاه درست هرمس است، چون تاریکی است که نیاز ما را به راهنمایی آشکار می‌سازد و بدین‌وسیله اجازه می‌دهد دنیا با نور تازه و درونی روشن شود. تجربه‌هایی که اسطوره‌ی هرمس تعریف می‌کند به‌رابطه‌ی عجیب فهم ماهیت اشتغال ما به هنر و درک وضعیت فانی بودن‌مان مربوط می‌شود: نیاز دائمی ما به فهم و هدایت، تلاش برای یافتن آن، دنبال‌کردن و ماندن در راه، نزدیک‌شدن به آن، هیجان ناشی از پیش‌بینی مقصد، و سرانجام درک این که انسان‌ها متفاوت با هرمس نیستند که همیشه جایی در راه است ولی هیچ جایی از خودش ندارد تا در نهایت در آن بیارامد. تاریخِ نص «روح» هرمنوتیک بیشتر تاریخچه‌ای صوری است. می‌توان آن را با سه دوره‌ی مهم بیان کرد: هرمنوتیک و تفسیر کتاب مقدس، هرمنوتیک و علوم انسانی، و هرمنوتیک پدیدارشناختی.

هرمنوتیک و تفسیر کتاب مقدس

پیش از پایان سده‌ی هجدهم، هرمنوتیک اساساً به مسئله‌ی تفسیر کتاب مقدس اختصاص داشت. آیا کتاب مقدس ادراکی کلامی است که معنایش را می‌توان با تحلیل از اجزایش استخراج کرد یا اثری است که تنها در بافتش فهمیده می‌شود؟ در حالت نخست، آیا تاریخ هیچ نقشی در فهم ما از خداوند بازی می‌کند؟ و در صورت دوم، آیا معرفت خداوند محدود به پرسش‌های بافت تاریخی است؟ (شباهت آن با مسئله‌ی هنر آشکار است: آیا اثر هنری به‌شکل ساختاری خودمختار و بی‌بافت فهمیده می‌شود یا به‌شکل عنصری وابسته به بافت؟) در مورد هرمنوتیک دینی، آثار کلادِنیوس (۵۹-۱۷۱۰)این سنت را به اوج می‌رساند، اگرچه همان‌گونه که نوشته‌های هم‌عصرانش، لوت و پانبرگ نشان می‌دهد، دیدگاه‌هایش اصلاً تکراری نیست (لوت، ۱۹۸۹؛ پانبرگ، ۱۹۹۷). نه‌تنها الفاظ هرمنوتیکی اصلی مانند تجلی (epiphanic) بلکه پرسش‌هایی قدیمی مانند این که «روح زنده چگونه می‌تواند کلام مرده‌ی گذشته را زنده کند و همچنان هرمنوتیک معاصر را در مواجهه با هوشیاری تاریخی و فرهنگی هدایت کند؟» از هرمنوتیک دینی نشأت گرفته است.

هرمنوتیک و علوم انسانی

شلایرماخر (۱۸۳۴-۱۷۶۸) و دیلتای (۱۹۱۱-۱۸۳۳) دوره‌ی دوم هرمنوتیک را زمانی می‌دانند که آن را تا حد روش همگانی فهم در ارتباط با درک معنای تمام عبارات فرهنگی، فارغ از این که سیاسی، هنری یا فلسفی باشند، بسط می‌دهند. این دو اندیشمند فکر می‌کنند انسان‌ها خودشان را در کنش بیان می‌کنند. هدف

از کنش بیان است و در نتیجه وظیفه‌ی هرمنوتیک فهم معنای درون عبارات انسانی است. به این ترتیب، نظریه‌های «فنی» و «روان‌شناختی» شلایرماخر درباره‌ی تفسیر تلاشی است برای درک معنای متن ــ چه براساس ساختارهای صوری آن و چه به‌شکل بیان نیت مؤلف. دیلتای مباحث شلایرماخر را گسترش داد و تبدیل به نظریه‌ی عمومی فهم فرهنگی کرد که همه‌ی اعمال اجتماعی را بیان بیرونی یک جهان‌بینی درونی در نظر گرفت. چنین جهان‌بینی‌ای، وقتی تشخیص داده و باز شناخته شد، می‌تواند (اگر درست فهمیده شود) راهی هم‌دلانه به درونیات هنرمند باز کند. بنابراین، در هرمنوتیک دیلتای، نص یک اثر به‌عنوان ردی از روح (نیت) هنرمند خوانده می‌شود. این روش، همان‌گونه که نوشته‌های خود دیلتای درباره‌ی گوته و شلایرماخر نشان می‌دهد، ناگزیر به امور زندگی‌نامه‌ای سوق پیدا می‌کند. با این که مدت‌هاست عناصر روان‌شناختی در روش دیلتای از اعتبار افتاده است (برای مثال، این که چطور می‌توانم مطمئن باشم چیزی که به‌عنوان دنیای درونی هنرمند بازسازی می‌کنم ساخته‌ی خود من نیست؟)، و با این که تقلیل معنای یک اثر هنری تنها به بیان نیت هنرمند نفی شده است، نوشته‌های دیلتای همچنان اهمیت دارد. نوشته‌های اخیر گیدِنز و اوتویت نشان می‌دهد تلاش دیلتای برای طرح مسائل متمایز در فهم هنری و تاریخی یکی از نخستین اقدامات نظام‌مند برای بیان چیزهایی است که شیوه‌های هنری شهود و فهم را از یافتن‌ها و تبیین‌های علمی متمایز می‌سازد (گیدنز، ۶۷۹۱؛ اوتویت، ۵۷۹۱)[1]. جورج استاینر نیز می‌گوید در مخمصه‌ی پسامدرن که امکان نقد بی‌حد و حصر نظریه را می‌دهد، گرایش دیلتای به نیت‌مندی امکان تفسیرهای مقبول‌تری را از هر هنری می‌دهد و آنها را از صرفاً بیان‌های هنرمندانه‌ی فنی تفکیک می‌کند.

هرمنوتیک پدیدارشناختی

دوره‌ی سوم (و برای ما دوره‌ی) تعیین‌کننده‌ی تفکر هرمنوتیک به فلسفه‌های پدیدارشناختی مارتین هایدگر (۱۹۷۶-۱۸۸۹) و هانس‌گئورگ گادامر (۲۰۰۲- ۱۹۰۰) مربوط می‌شود. فلسفه‌ی پدیدارشناختی عمدتاً به این مسئله علاقه‌مند است که چیزهایی که از آنها آگاه می‌شویم چگونه در تجربه‌ی ما از آنها قرار می‌گیرند. هرمنوتیک دیلتای را مباحث معرفت‌شناختی به حرکت درمی‌آورد (این که چطور به «شناخت» نیت هنرمند می‌رسیم؟)، اما تفکر هایدگر و گادامر رو به موضوعات هستی‌شناختی دارد (این که دقیقاً در تجربه‌ی ما از هنر چه چیزی به وجود می‌آید؟)[2].

در مورد هایدگر، هرمنوئین (hermeneuein) دیگر بر چیزی که مد نظر ارسطو بود، یعنی تفسیر یا تعبیر چیزی که «آنجا» در یک متن یا نقاشی است، دلالت نمی‌کند: بلکه نشانگر «واکنشی» پایاپای، گوش‌دادن و سپس سخن‌گفتن یا اندیشیدن در کنار چیزی که خود اثر می‌گوید، است. هرمنوتیک صرفاً تفسیر آثار از پیش معین نیست: فهم چیزی نیست که هدف‌مان است، چیزی است که هستیم و انجام می‌دهیم. می‌خواهیم تفسیر کنیم چون «چیزها برای ما اهمیت دارند.» چون اَعمال و ارزش‌های ما با بودن- در- جهان ما شکل می‌گیرد، می‌توانیم با «بیان» دنیای اثر، درگیر آن شویم. از نظر دیلتای نظریه‌ی عمومی تفسیر به فهم خصوصیت‌های یک اثر منجر می‌شود، در صورتی که از نظر هایدگر این فهم (مقوله‌های بودن ما) است که به تفسیر شکل می‌دهد. گادامر جهت تفکر هایدگر را برعکس می‌کند، اما به هیچ وجه آن را نفی نمی‌کند.

هایدگر ساختار عمومی بودن- در- جهان ما را پیش از پرداختن به واکنش ذهنی تحلیل می‌کند، در صورتی که گادامر کار را از ضرورت‌های تجربه‌ی شخصی آغاز می‌کند تا «جوهر» یا سنتی را که به آن جان می‌دهد معلوم کند. موضوع فهم دیالکتیک می‌شود: سنت تاریخی و فرهنگی چطور خود را در یک اثر هنری نشان می‌دهند و درگیری تفسیری ما با چیزی که نشان داده می‌شود چطور ماهیت تاریخی آن را تغییر می‌دهد؟ گادامر شیفته‌ی توانایی هنر در بررسی خودشناسی ما می‌شود و می‌کوشد نشان دهد چطور می‌توان از الهامات هنر مثل هر گزاره‌ای علمی دفاع کرد.

علایق دیلتای، هایدگر و گادامر در نوشته‌های متأخرتر جیانی واتیمو، پل ریکور، چارلز تیلر و جان کاپوتو همچنان بیان می‌شود. واتیمو با ادغام پژوهشش درباره‌ی نیچه و دریدا با هرمنوتیک، بر مشروطیت بنیادین همه‌ی ساختارهای فرهنگی تأکید می‌ورزد: «همه‌ی ساخته‌های فرهنگی نتیجه‌ی تفسیرند. نقاشی مستقل از تفسیرهایش نیست بلکه جمع (سیلان) دریافت‌های آن و تفاوت‌های آن دریافت‌هاست.» ریکور خوانش هگل و ویتگنشتاین را برای تشریح فهم درهم می‌آمیزد. همه‌ی تجربه‌ی انسانی با زبان بیان می‌شود یا مانند آن است. هرمنوتیک باید عملکردهای «معناسازی» یک اثر هنری را عیان سازد زیرا ریکور معتقد است هنر به خودی خود وجود ندارد، بلکه هدفش تبدیل کردن یک تجربه به گفتمانی کلامی یا دیداری است؛ روشی برای زندگی و بودن ـ در ـ جهانی که پیش از آن است و می‌خواهد گفته شود.

در مورد هر سه دوره، می‌توان گفت شاخصه‌ی هرمنوتیک این است که سنتی فعال و ناگسسته از فلسفه است که گویی مضمون اصلی آن ــ دگرگونی از طریق فهم ــ چیزی از تجربه‌ی معرفِ مدرنیته‌ی فرهنگی، یعنی مواجهه با دیگریت، را آشکار می‌سازد. توجه گادامر به فهم به شکل آمیزش افق‌های فرهنگی مختلف که هر دو سو را متحول می‌کند، بیان امروزی معضلی است که به تلاش هِرِدِر برای «احساس» (هم‌سویی با) نظرگاه دیگری بازمی‌گردد. هم هرمنوتیک و هم هنرهای مدرن به مسئله‌ی غرابت و میل به کشف چیزی آشنا در آن توجه بسیار زیادی دارند. بنابراین، تعجبی ندارد که ظهور تفکر هرمنوتیک معادل بروز تجدد اجتماعی و فرهنگی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هرمنوتیک و مسئله‌ی نظریه(ی هنر)

هرمونتیک به دو دلیل به‌راحتی در قالب نظریه‌ی هنر قرار نمی‌گیرد. هرمنوتیک باعث تأملات نظری ژرفی درباره‌ی تجربه‌ی هنر می‌شود، اما **نظریه‌ی** خاصی برای هنر به دست نمی‌دهد. هرمنوتیک همچنین به‌شدت از بسیاری از مفروضات زیربنایی «نظریه‌پردازی» انتقاد می‌کند، به‌ویژه زمانی که در مورد هنر به کار بسته شود. [... حال] به ریشه‌های شک‌انگاری هرمنوتیک در رابطه با نظریه‌ی هنر می‌پردازیم.

هرمنوتیک معاصر کاملا متوجه نیروهایی است که در تجربه‌ی ما از هنر **رخ می‌دهد**. اثر هنری یک طرف **گفت‌وگو** در نظر گرفته می‌شود که خطابش به ماست و توجه‌مان را می‌طلبد. بنابراین، زیبایی‌شناسی هرمنوتیک به نظری‌سازی هنر به‌شکل بیان **روح زمان** یا نمونه‌ای از بازنمایی اجتماعی ـ سیاسی نمی‌پردازد. نظری‌سازی آثار هنری در نتیجه‌ی فرایندهای تولید تاریخی یا اجتماعی یعنی ندیدن خودمختاری و هم‌عصری آنها. این نظری‌سازی نه بر خود آثار که بر چیزی که دلالت‌کننده یا بازنماینده‌ی پدیده‌های

تاریخی یا اجتماعی در نظر گرفته شود، متمرکز می‌شود. پیامدهای این نظری‌سازی روشن است. اثر هنری تا حد چیزی ثانوی تقلیل پیدا می‌کند. شاهدی می‌شود برای چیزی ورای خود: «ابزار توضیح» یا «شاهد»ی برای یک نظر گسترده‌تر. برای این که یک اثر هنری خود را به این شیوه‌ی ثانوی نشان دهد، باید خودمختاری را از خودش بزداید و خودش را در معرض قضیه‌ای قرار دهد که برای توضیح آن به کار رفته است. به عبارت دیگر، اهمیت اثر هنری نه به‌خاطر خودش بلکه به خاطر شاهدبودن آن است. هرمنوتیک در مقابل، با پرسشی بسیار ناخوشایند با نظریه‌ی هنر مواجه می‌شود: آیا نظریه‌پرداز هنر واقعاً به خودمختاری اثر هنری توجه دارد و خود را در معرض این خطر قرار می‌دهد که مورد خطاب آن اثر واقع شود تا شاید در نتیجه‌ی آن، دوباره به پیش انگاره‌های خودشناسی‌اش بیندیشد؟ یا این که نظریه‌پرداز راضی می‌شود از اثر هنری به‌عنوان ابزار حفظ روش‌شناسی‌هایی که مستقیماً متعلق به خود اثر نیستند (سوء)استفاده شود؟ این‌طور نیست که چون تاریخ هنر به تک‌تک آثار هنری می‌پردازد، می‌خواهد به ما اطلاعاتی درباره‌ی هنر دهد، برعکس، تاریخ هنر به بهانه‌ی آن که به ما درباره‌ی هنر اطلاعات می‌دهد، می‌تواند خیلی راحت هنر را تابع هدف اطلاع‌رسانی به ما درباره‌ی هنر کند.

هرمنوتیک حتی حکایت از پوچی کل نظریه‌ی هنر دارد، چون هر اثر هنری همیشه فراتر از محدوده‌ی نظری می‌رود و در نتیجه از آن می‌گریزد. تأیید ماهیت معماگونه‌ی (معتبر) هنر نه ذهنی‌گرایی و نه ناخردگرایی، بلکه حساسیت هرمنوتیک را فاش می‌سازد که (دقیقاً به‌علت آگاهی از چگونگی سیراب‌شدن فهم انسانی از سرچشمه‌های معنایی که هرگز نمی‌توان کاملا آشکار و متمایزش کرد) تلاش عقل نظری برای روشن‌کردن همه‌ی جنبه‌های هنر را در بهترین حالت ساده‌لوحی، و در بدترین حالت بی‌سلیقگی در نظر می‌گیرد. این شک‌انگاری از ملاحظات زیادی درباره‌ی تعبیر محدودی از نظریه‌ی مورد پسند عمل هنری نشأت می‌گیرد. هم هایدگر و هم گادامر، متأثر از نیچه، کاملاً آگاه‌اند که مسئله‌ی اجتناب‌ناپذیر قرارگرفتن در مقطعی تاریخی و متناهی‌بودن نظریه‌پرداز تردیدهایی را درباره‌ی مشروعیت همگانی‌بودن ادعاهایش در مورد هنر ایجاد می‌کند. هر دو فیلسوف در چنین ادعاهایی، حضور آمرانه‌ی یک ذهنیت هدایت‌گر (اراده‌ی قدرت) را حس می‌کنند. بنابراین در نگرش نظری، ذهن دانا دور از موضوع خود قرار می‌گیرد و نمی‌خواهد به‌واسطه‌ی آن تغییر کند، بلکه فقط می‌خواهد پیش‌انگاره‌های روش‌شناختی‌اش تأیید شود. از نظر چنین نظریه‌پردازی، اثر هنری نسبت به قضیه‌ای که قرار است تبیین شود، جایگاه ثانوی دارد. هایدگر و گادامر برای مقابله با گرایش‌های آمرانه‌ی «نظریه»، تأکید می‌ورزند که گرایش‌های خرافی و دست‌کاری‌های نظریه‌ی امروزین معنای قدیمی‌تر این لفظ را خراب کرده است.

در یونان باستان، تئوریا (theoria) معنای مشارکت هوشیارانه داشت حال آن که تئوروس (theoros) به‌معنای مأموری بود در یک مهمانی که هیچ وظیفه‌ی دیگری نداشت جز مشاهده‌ی آنچه در این گردهم‌آیی نمایان می‌شد. تئوریا از مشارکت راستین، توجه و دقت کامل به چیزی که می‌بینیم سخن می‌گوید، ولی تئوروس برخلاف نظریه‌ی امروزین (که می‌خواهد به‌اجبار اثر هنری را تا حد مفروضات الگوهای خودش فرو بکاهد)، از ذهنی سخن می‌گوید که اجازه می‌دهد پیش‌برداشت‌هایش کاملا مورد استنطاق اثر هنری قرار گیرد. تفکر هرمنوتیک، به‌جای انقیاد اثر در یک الگوی نظری، می‌کوشد شرایطی را ایجاد کند که آن اثر بتواند

به‌شکلی مستقیم‌تر مفروضات تفسیری ما را به چالش گیرد. اگر هرمنوتیک، همان‌گونه که در بخش نخست نشان می‌داد، شرایطی را می‌جوید که به اثر هنری اجازه می‌دهد (دوباره) سخن بگوید، پس خودشناسی ما را بررسی می‌کند. نیچه (منتقدانه) فکر می‌کرد هدف نظریه فروکاستن هر چیز به چیزی آشنا و محاسبه‌پذیر است، در صورتی که گادامر ادعا می‌کند «صمیمیت اثر هنری در تماس با ما در عین حال، به‌شکلی معماگونه، درهم شکستن و تخریب آشناهاست. نه تنها "این تو هستی" با شوکی شادی‌آفرین و رعب‌انگیز عیان می‌شود، بلکه به ما می‌گوید: "تو باید زندگی‌ات را تغییر دهی"» (گادامر، ۱۹۷۶، ص ۱۰۴). اما عجیب است اگر تصور کنیم استدلال گادامر به ناخردگرایی ضدنظری اشاره دارد که مستلزم نوعی ذهنیت‌گرایی کاملاً بیگانه با تفکر اوست. ذهنیت‌گرایی، چنان که نیچه می‌فهمد، نظریه را به حرکت در می‌آورد به‌ویژه زمانی که نظریه را استدلالی ابزاری بینگاریم. از توسل گادامر به تئوریا چنین بر می‌آید که چیز کاملاً متفاوتی است، یعنی شیوه‌ای از بودن که طی آن قدرت پیدا می‌کنیم «نگاه‌مان را از خودمان دور و به سوی دیگری» متمایل کنیم، و خودمان را نادیده بگیریم و به چیزی که شخص، متن یا اثر هنری دیگری می‌گوید گوش دهیم (گادامر، ۱۹۹۸، ص ۵۳).

رویکردهای هرمنوتیک به هنر

زیبایی‌شناسی هرمنوتیک به‌معنای امروزی خیلی هم نظریه نیست، بلکه کهکشانی است از دیدگاه‌های تفسیری مختلف که هریک به ما امکان شناخت یکی از ابعاد یک اثر هنری را می‌دهد. هرمنوتیک ممکن است روشی همگانی را نفی کند اما منکر رویکردهای تفسیری روش‌مند یا دقیق به جنبه‌های مختلف «حقیقت» اثر هنری نیست. ویژگی‌های عمومی این تکثر را می‌توان تحت هفت عنوان زیر خلاصه کرد:

۱. هنر و تبدیل امور واقعی. تفکر هرمنوتیک بیانگر این عقیده است که هنر دنیای معین را بازنمایی، رونگاری یا دروغ‌پردازی نمی‌کند بلکه اجازه می‌دهد چیزی که درون این دنیاست کامل‌تر نمایان شود یا تحقق یابد. وقتی پس از درک یک اثر بیدار می‌شویم نومید نیستیم، چون باعث می‌شود دنیا را بیشتر بشناسیم. تناقض اینجاست که دقیقاً همین ماهیت توهم‌آمیز هنر است که باعث تبدیل دوگانه‌ی امور واقعی می‌شود. نخست این که در امور روزمره، راه‌های معنا بی‌هیچ تغییری باز و نامقرر است، در صورتی که در اثر هنری این راه‌ها به دوری کامل تبدیل می‌شود. هنر به انجام می‌رسد و بدین وسیله قابلیت نهفته‌ی واقعیت را تبدیل می‌کند. دوم این که همین تفاوت بین اثر هنری و واقعیت است که به ما امکان می‌دهد نه‌تنها چیزی را که در واقعیت در جریان است ببینیم، بلکه آن را نقد کنیم و بر آن بیشتر تأثیر بگذاریم. در تفکر هرمنوتیک، با هنر پروازی از دنیا انجام نمی‌گیرد بلکه فقط خطر تسلیم شدن در برابر قابلیت‌های آن وجود دارد.

۲. آثار هنری را باید به شکل پرسش فهمید. هنر را باید به شکل پرسش، یعنی ارائه‌ی پاسخ‌هایی دیداری به مضمون‌ها و موضوع‌های شکل‌گرفته در تاریخ فهمید. این که این مضمون‌ها هیچگاه با یک اثر تمام نمی‌شود امکان تعامل و گفت‌وگو با آنها را می‌دهد. از یک سو، می‌توانیم یک اثر را در پرتو چیزی که با شناخت تاریخی از یک موضوع دریافته‌ایم بستاییم، نقد کنیم یا ارزیابی کنیم، و از سوی دیگر دقیقاً به‌علت این که آن اثر از دوره یا فرهنگ دیگری می‌آید، می‌تواند بر محدودیت‌های فهم ما از مضمونی معین پرتو

بیفکند. تعامل هرمنوتیک با اثر صرفاً به‌معنای تفسیر (ارزیابی) یک موضوع نیست، بلکه به‌معنای این است که از طریق تفسیر (درگیرشدن با) آن، چیزی را که هنوز درون آن بیان می‌شود باز می‌کنیم و بدین‌وسیله راه‌هایی می‌گشاییم تا مفسران آینده بتوانند در آنها سفر کنند.

۳. فهم هنر متکی بر تاریخ‌مندی بیان است. هرمنوتیک در سطحی گسترده دو دیدگاه را درهم می‌آمیزد: دیدگاه کانتی که براساس آن دنیا را شبیه‌سازی و خودمان را طبق چارچوب‌های شناختی و بیانی مشترک درون آن بیان می‌کنیم، و دیدگاه هگلی که براساس آن، چنین چارچوب‌هایی در طول زمان ظهور و بروز می‌کنند. تا جایی که بیان هنری به چارچوب‌های تلویحی ما از معنا و ارزش جلوه‌ی بیرونی می‌دهد، می‌توانیم طی زمان ظرفیت‌های درونی‌مان را بیشتر بازشناسیم. با این حال چون هنر ساخته‌ی تاریخ است، نه آن و نه چیزی که بیان می‌کند نسبت به همگانی بودن عقلانیت و هنجارهای انتقادی یا قواعد انسجام ثابت نیست. با این حال گادامر مشتاقانه چنین تفاوت‌هایی را می‌پذیرد چون این تفاوت‌ها تفسیرهای موضوعاتی را که افق تاریخی بلافصل ما از پس آن برنمی‌آید، بزرگ می‌کنند.

۴. اثر هنری را نمی‌توان از تمامیت تفسیرها جداکرد. این شاخه از رویکرد لایبنیتسی اثر را مجموعه‌ای از لایه‌هایی از دیدگاه‌های ذهنی نشان می‌دهد که در یکدیگر فرو می‌روند و همدیگر را دربر می‌گیرند. نیچه این رویکرد را تقویت و آن را به فلسفه‌ی تفسیرها تبدیل کرد که براساس آن، اثر چیزی بیشتر یا کمتر از تمامیت تفسیرها نیست. این امر به این نظر گادامر منتهی شد که یک اثر ممکن است به‌لحاظ زیبایی‌شناختی تمام شود اما هرگز کامل نمی‌شود، یعنی همیشه می‌توان آن را به شکل دیگری دید.

۵. معماگونگی آثار هنری دقیقاً همان چیزی است که در مورد هنر ارزشمند است. مقاومت هنر در برابر محدودیت‌گذاری نظری یادآور محدودیت‌های فهم ما است و بدین‌وسیله به ما امکان فهم بیشتر آن و نیز خودمان را می‌دهد.

۶. فهم اثر هنری از درک نیت‌های بیان‌شده‌ی هنرمند فراتر می‌رود. هرمنوتیک اخیر نه روشی است بازسازنده و نه می‌خواهد بافت تاریخی اثر را بازسازی و نه نیت‌های اولیه‌ی هنرمند را بازیابی کند. ممکن است شیوه‌ی ساخت آثار تاریخی را دوباره مطرح کنیم اما دیگر آن را مثل یک آدم سده‌ی هفدهمی نمی‌فهمیم. نیات هنرمند ممکن است آموزنده باشد ولی تمام معنای یک اثر نیست. اهمیت یک اثر به اثرات بعدی آن بر شیوه‌ی فهم بعدی موضوع مربوط می‌شود، اثراتی که اگر آنها را منحصر به نیات هنرمند کنیم، هرگز آنها را نمی‌بینیم. تشخیص اهمیت محدود نیت‌مندی در اینجا به این معنا نیست که بگوییم آگاهی تاریخی مهم نیست. برعکس، از اهمیت به‌سزایی برخوردار است؛ زیرا فهم از نظر گادامر، همانندشدن یا همانی (دیلتای) نیست، بلکه تعیین امور به‌راستی متفاوت است. گفت‌وگو و فهم تنها براساس تفاوت ممکن می‌شود. به‌وسیله‌ی چنین تفاوت‌هایی هم درمی‌یابیم که چرا یک اثر هنری تاریخی در پرداختن به یک موضوع منحصربه‌فرد است، و هم به آگاهی کامل‌تری از این مسئله می‌رسیم که تفاوت پیش‌انگاره‌هامان درباره‌ی یک موضوع با پیش‌انگاره‌های آن اثر متفاوت است. این گفت‌وگو امکانات درون یک موضوع را بسط می‌دهد و تعداد بیشتری از آنها را دربر می‌گیرد.

۷. هرمنوتیک نه می‌گوید هنر زبان است و نه اینکه عملکردهای هنر را می‌توان به واژه‌ها فروکاست. اما

فهم چگونگی مبادله‌ی زبانی به ما دید می‌دهد تا ببینیم آثار هنری چگونه ارتباط برقرار می‌کنند. هم هایدگر و هم گادامر مکالمه را الگوی بُعد aletheic زبان، یعنی توانایی گفته در به ذهن آوردن ناگفته می‌انگارند. تجربه‌ی آوردن چیزی به ذهن اتفاقی عینی است که خود مکالمه باعث می‌شود. اگر مکالمه صرفاً مبادله‌ی اولویت‌های ذهنی باشد، هیچ مکالمه‌ای رخ نمی‌دهد ولی اگر رخ دهد ــ و نکته‌ی مهم همین است ــ نگاه طرف‌های درگیر در آن از درون و به‌شکلی غیرمنتظره دگرگون می‌شود. بنابراین گادامر معتقد است هیچ تفاوت بنیادی‌ای بین تجربه کردن قدرت‌های aletheic مکالمه و تجربه کردن آنچه هنر بر ما هویدا می‌سازد وجود ندارد. هر دو رخدادهایی به وجود می‌آورند که، برخلاف میل و عمل ما، اعتماد به نفس و توازن ما را برهم می‌زند.

هرمنوتیک با تمایز پاره‌گفتار و معنا در فلسفه‌ی تحلیلی بیگانه نیست: اگر چیزی را که گفته می‌شود می‌فهمم، می‌توانم معنای چیزی را که گفته می‌شود از شیوه‌ی انتقال آن متمایز کنم. بنابراین زبان مبنای تمایز چیزی که یک اثر هنری به آن می‌پردازد (موضوع آن) از چگونگی انتقال آن است. هرمنوتیک بدین‌وسیله نشان می‌دهد آثار هنری چگونه به فراتر از خودشان (به موضوع) اشاره می‌کنند و در عین حال باعث حاضرشدن چیزهای فراتر از خودشان می‌شوند. فقط واژه‌ها نیستند که تمامیت معنا را بدون توانایی بیان آن وارد بازی می‌کنند، ولی این واژه‌ها هستند که به ما امکان می‌دهند بفهمیم هنر چطور می‌تواند همان کار را بکند. از این گذشته، مادامی که هرمنوتیک تفاوت گفتن و گفته، و موضوع و تفسیر را نشان می‌دهد، در مورد هنر نیز کاربرد دارد و نشان می‌دهد چطور فهم ما از هنر به‌اندازه‌ی فهم ما از زبان، گفتمانی و گفت‌وگویی است. پس تجربه‌ی زیبایی‌شناختی فردی، تک‌گویی انفرادی همراه با لذتی شخصی نیست، بلکه جزء لاینفک گفتمان تاریخی مشترکی در ارتباط با تحقق معناست. زیبایی‌شناسی هرمنوتیک، به‌جای انقیاد تصویر با واژه، می‌خواهد چیزی را وارد زبان کند که درون یک تصویر است اما هرگز در یک نگاه درک نمی‌شود. چنین واژه‌هایی ما را وامی‌دارند دوباره نگاه کنیم.

هرمنوتیک و عمل هنری

اختلافات اخیر پیرامون ارزش نظریه‌ی هنر در تعالیم هنرهای زیبا نشانگر آن است که تأکیدی که هرمنوتیک بر بازبودن، گفت‌وگو و اولویت تجربه‌ی زیبایی‌شناختی می‌گذارد الگویی است برای گذر از دریای پرخطر میان عمل هنری و تأمل نظری. هرمنوتیک از یک سو با شک عمیقش به نظریه‌پردازی انتزاعی جانب عمل را می‌گیرد، چون مانند عمل، می‌فهمد که تجربه‌های مهم همیشه خاص‌اند؛ اما از سوی دیگر، دقیقاً به این خاطر که تجربه‌های مهم خاص‌اند، هرمنوتیک نیز این ادعای نظریه را تأیید می‌کند که تجربه‌ی معنادار در هنر همیشه تفصیل موضوعی معین است. پس هرمنوتیک این حکم کانت را عملیاتی می‌کند که مفاهیم بدون شهودها (تفصیل‌های حسی) تهی‌اند و شهودها بدون مفاهیم (چارچوب‌های اندیشگانی) کورند. گادامر این را مبنای گفت‌وگوی نظریه و عمل هنری قرار می‌دهد.

نظریه‌ی هرمنوتیک و عمل هنری نقاط متقابل آشتی‌ناپذیری نیستند، بلکه گفتمان‌هایی مکمل‌اند که به بیان گادامر، قادرند «خلاقانه» در یکدیگر «دخالت» کنند. موقعیت‌مندی تاریخی نظریه و نیز عمل و

حساسیت متقابل‌شان نسبت به موضوعات هنر علایق مشترک مهمی را به وجود می‌آورد. روی هم رفته، فعالیت تفسیری و هنری هر دو عمل‌اند. با این که هر کدام با اولویت‌های خودش سراغ پاره گفتار، انتقال و فهم معنای هنری می‌رود، ادعای مشترک‌شان در مورد موضوع هنر و وابستگی متقابل اندیشه و مصداق در زیبایی‌شناسی جمعِ عمل تفسیر و عمل بیان را تقریباً اجتناب‌ناپذیر می‌کند.

گفت‌وگوی تفسیر و عمل هنری با ترجمه‌ی نگاه یک طرف به نگاه طرف دیگر همراه نیست، بلکه نزدیکی نگاه طرف دیگر را به آگاهی متفکرانه‌ی بیشتر از ماهیت و محدودیت‌هایش فرا می‌خواند. هرکدام با پرداختن به دیگری، خود را بیشتر می‌شناسد. تفسیر با آشکارکردن ساختارهای اندیشگانی عمل، عمل را به نظریه تبدیل نمی‌کند، بلکه عمل در تقابل با جنبه‌های ذاتاً تأملی خود قرار می‌گیرد. روشن‌کردن موضوعات و بافت‌های تاریخی عمل باعث می‌شود دریابیم چیزی که پیش‌تر غیر از آن (یعنی نظریه) در نظر گرفته می‌شد همیشه بخشی از آن بوده است. چنین مبادله‌هایی مستلزم آن نیست که نظریه علایق مفهومی‌اش را رها کند، بلکه فقط می‌خواهد تشخیص دهیم که موقعیت‌مندبودن نظریه، و شیوه‌ی ارائه، پرداخت و سبکش هم به ماهیت عمل خودش و هم به رویکردش به چیزی که عمل هنری می‌انگارد شکل می‌دهد. در واقع می‌توان گفت موضوعات هنر همیشه فراتر از موقعیت‌مندی تاریخی‌شان می‌روند، و ماهیت عمل هنری نیز همیشه فراتر از مفهوم عمل می‌رود. پس مبادله‌ی تفسیر و عمل هیچ طرف را بی‌تغییر نمی‌گذارد و در عین حال به هر یک این امکان را می‌دهد که با قوت بیشتری، خودش باشد.

فاصله‌ی نظریه‌پرداز هرمنوتیک نشانگر بی‌تفاوتی به هنر نیست، بلکه بیانگر مشارکت متواضعانه و کشاندن پیچیدگی‌های درون اثر هنری به عرصه‌ی حضوری کامل‌تر است. این فاصله همچنین امکان گشودن فضایی انتقادی را می‌دهد که به‌وسیله‌ی آن هنرمند می‌تواند از عناصر «بدیهی‌انگاشته شده» از نگاه خودش آگاهی یابد و سپس عناصر نسنجیده‌ی هویت خلاقانه‌ی خودش را ــ اگر از نو سر و شکل نمی‌دهد ــ دوباره در اختیار گیرد. پرداختن به تفکر هرمنوتیک به هنرمند امکان می‌دهد مفروضات نیندیشیده‌ی کارش را تغییر دهد یا درواقع، آنها را تقویت کند.

چون گفت‌وگوی بازاندیشانه چیزی را که درواقع قابلیتی پایان‌ناپذیر برای معناداری درون اثر هنری است می‌گشاید، طبیعی است که تفکر هرمنوتیک در برابر قطعیت‌های دروغینِ هر شکلی از تقلیل‌گرایی نظری مقاومت می‌کند. از این گذشته، تشخیص می‌دهد که هر نوع مضمون‌سازی تفسیری از یک اثر باید مؤید دیدگاه هنرمند باشد. بدون این تأییدیه مضمون‌سازی هرمنوتیک بازآرایی مفروضات هنرمند را در اختیار او قرار نمی‌دهد و درنتیجه نمی‌گذارد آنها را تشخیص دهد. براین اساس، مشارکت هرمنوتیک شکست می‌خورد. دیدگاه هنرمند به‌همان اندازه مهم است، زیرا همان‌گونه که نظریه‌پردازان هرمنوتیک آگاه‌اند تفسیرهای ممکن از یک اثر پایانی ندارد. در تعیین این که کدام تفسیر مناسب است، اطلاع از خودشناسی هنرمند ارزش‌مند است. بدون اندیشه‌ای تفسیری که ریشه در دنیای هنرمند یا شهودهای او دارد ــ که بسط می‌یابد و تفسیرها را دربر می‌گیرد ــ هرگونه مضمون‌سازی هرمنوتیک انتزاعی باقی می‌ماند و درنتیجه، یک اثر هنری در سکوت مفروضات بیان‌نشده‌اش محبوس می‌ماند. البته معناداری اثر هنری محدود به نیات هنرمند نیست، بلکه با این که ممکن است خودشناسی هنرمند با عمل تفسیر تغییر کند، آن

شناخت نقطه‌ی عطف ضروری و نقطه‌ی بازگشت برای تأمل انتقادی باقی می‌ماند.

هدف گفت‌وگوی هرمنوتیک آن فهمی است که طرف‌های آن بتوانند درنتیجه‌ی درگیری با نظرگاه دیگری، به نظرگاه خودشان طور دیگری فکر کنند. چیزی که این مواجهه را آگاهی‌بخش و نه دلسردکننده می‌سازد این است که در زیبایی‌شناسی هرمنوتیک و عمل هنری، هر طرف به‌صراحت چیزی درباره‌ی دیگری می‌داند که دیگری فقط به‌طور ضمنی از آن آگاهی دارد. مفسر و هنرمند برای این که پنجره‌ای به روی آن مفاهیم بیان‌نشده بگشایند، باید ابتدا به طرف دیگر اجازه دهند از خودشناسی‌اش آشنایی‌زادیی کند. نظریه‌پرداز پرده از چیزی برمی‌دارد که هنرمندِ موقعیت‌مند بدیهی می‌انگارد، حال آن که مفسر تقریباً به‌اندازه‌ی هنرمند با جزئیات کارش آشنایی ندارد. پرداختن به عمل هنری پرده از پیش‌برداشت‌های متضاد بر نظریه‌پرداز برمی‌دارد، که این می‌تواند مفسر را هدایت کند تا مفروضات پیشینه‌ی عملیاتی خودش را زیر سؤال برد. لازم نیست این آشنایی‌زادیی به بیگانگی بینجامد اگر هم مفسر و هم هنرمند بدانند که شریکش در گفت‌وگو از ابزار فهم کامل‌تر از خودش و نیز چیزی که در اثر هنری وجود دارد، برخوردار است. پس آشنایی‌زادیی گام اولیه برای بسط عینیت هرمنوتیک است، یعنی تبدیل موضع بیرون به موضع درون. با این که چنین فهمی هرگز کامل نمی‌تواند باشد، بازگشت به نظرگاه خود به‌شکلی که انگار نظرگاه دیگری است، آن را کامل‌تر می‌کند.

در خاتمه، گفت‌وگوی هرمنوتیکی مفسر و هنرمند متقابلاً پیش‌انگاره‌هایی را که در پس هر دو عمل وجود دارد آشکار می‌سازد. تمرینی است در بازشناسی و عملی است دوسویه. هنرمند نیاز دارد که مفسر از مفروضات و ضرورت‌های افق‌های بلافصلش رها شود، و مفسر نیز به جزئیات و ضرورت‌های عمل هنری نیاز دارد تا تفسیرهایش را محقق سازد. هویدا ساختن تفاوت‌های تفسیر هنر و عمل هنری نباید باعث قوی‌شدن دو ذهنیت شود بلکه باید شناختی را تقویت کند که نه‌تنها هر نظرگاهی چیزی از خود در دیگری دارد، بلکه می‌تواند چیزی را که از خود است با بیانی قوی‌تر درون دیگری و برای او ارائه دهد. این گفت‌وگو دنباله‌رو شناختی است که به‌وسیله‌ی آن هم نظریه‌پرداز و هم هنرمند می‌فهمند که دقیقاً چون در خودشان یکدیگر را به شناخت کامل‌تری از دیگری می‌رسانند، یکدیگر را به شناخت کامل‌تر هم از چیزی که در جریان است و هم از چیزی که علاقه‌ی واقعی‌شان است، یعنی خودِ اثر هنری می‌رسانند.

پی‌نوشت‌ها

* برگرفته از:

Nicholas Davey, "Hermeneutics and Art Theory", in Paul smith and Carolyn Wilde (eds.), *A companion to Art Theory* (Blackwell Publishing, 2002) pp. 436-447.

۱. در مورد شرحی کامل‌تر درباره‌ی ریشه‌ی «هرمنوتیک»، رک.: ن. دیوی در ایان هیوود (۱۹۹۹). طرح تاریخی خوبی از سنت هرمنوتیک را می‌توان در کورت مولر-فولمر (۱۹۸۰) یافت. گروندین (۱۹۹۴، صص. ۲۲۸-۱۶۹) فهرستی جامع از نوشته‌های ثانوی درباره‌ی هرمنوتیک ارائه می‌دهد. در مورد مقدمه‌ای بر ویژگی‌های فلسفی متفاوت مکتب‌های گوناگون تفکر هرمنوتیک، رک.: اسمیت (۱۹۹۷) و فصل «راه‌های فلسفه‌ی هرمنوتیک» در رِدینگ (۱۹۹۶). فصل آخر از کتاب کوگلِر (۱۹۹۶) شرحی عالی

از رابطه‌ی مضمونی نظریه و عمل ارائه می‌دهد. کتاب مِنک (۱۹۹۹) نیز توصیه می‌شود.

۲. در مورد مقاله‌های اصلی هایدگر در باب هنر و شعر، رک.: هایدگر (۱۹۷۵). سخنان اصلی گادامر در باب ماهیت تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، ماهیت اثر هنر و ماهیت زیبایی را می‌توان در گادامر (۱۹۸۷ و ۱۹۸۹) دید. بسیاری از مقاله‌های ترجمه‌نشده‌ی [ترجمه‌نشده به انگلیسی] گادامر در باب ماهیت هنر در این کتاب گادامر آمده است:

Gadamer, *Gesammelte Werke, Band 8, Aesthetik and Poetik* (Tübingen: J.C.B. Mohr)

فیلسوف آلمانی و تاریخ‌نگار هنر که زیبایی‌شناسی هرمنوتیک را در سطحی گسترده به کار گرفت گوتفرید بوهم است؛ ر.ک. مقاله‌های او:

Gottfried Boehm, "Bildsinn und Sinnesorgane", *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 1980; "Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik", in Paderborn, Schoningh, 1981, pp. 13ff; and "Zu einer Hermeneutik des Bildes", in *Die Hermeneutik und Wissenschaften*, G. Boehm and H.-G. Gadamer (eds.) (Frankfurt: Suhrkamp, 1978).

برخی از پیوندهای زیبایی‌شناسی هایدگر و گادامر را در مقاله‌ام با عنوان «هنر، دین و هرمنوتیک اعتبار» در کِمال و گاسکل، ۱۹۹۹، صص. ۹۴-۶۶ بررسی کرده‌ام.

منابع

1. Davey, N. (1999a), "Art, Religion and the Hermeneutics of Authenticity", in E. Kemal and I. Gaskell (eds.), *Performance and Authenticity in the Arts* (Cambridge University Press, 1999), pp. 66-94.
2. Davey, N. (1999b), "The Hermeneutics of Seeing", in Ian Heywood (ed.), *The Mapping of the Hermeneutics of Vision* (Routledge, 1999), pp. 3-29.
3. Gadamer, H.-G., *Philosophical Hermeneutics* (University of California Press, 1976).
4. Gadamer, H.-G., *The Relevance of the Beautiful* (Cambridge University Press, 1987).
5. Gadamer, H.-G., *Truth and Method* (Sheed and Ward, 1989).
6. Gadamer, H.-G., *Praise of Theory* (Yale University Press, 1998).
7. Giddens, A., *New Rules of Sociological Method* (Hutchinson, 1976).
8. Grondin, J., *Introduction to Philosophical Hermeneutics* (Yale University Press, 1994).
9. Heidegger, M., *Poetry, Language, Thought* (Harper & Row, 1975).

این کتاب به صورت زیر به فارسی ترجمه شده است:

هایدگر، مارتین. شعر، زبان و اندیشه‌ی رهایی، ترجمه‌ی عباس منوچهری (تهران: انتشارات مولی، ۱۳۸۱).

10. Kogler, H., *The Power of Dialogue* (MIT Press, 1996).
11. Louth, A., *Discerning the Mystery* (Clarendon, 1989).
12. Menke, C., *The Sovereignity of Art* (MIT Press, 1999).
13. Mueller-Vollmer, K., *The Hermeneutic Reader* (Blackwell Publisher, 1980).
14. Outhwaite, W., *Habermas: A Critical Introduction* (Stanford University Press, 1975).
15. Pannenberg, W., *Theology and the Philosophy of Science* (Darton, Longman and Todd, 1997).
16. Redding, Paul, *Hegel's Hermeneutics* (Cornell Univerdity Press, 1996).
16. Smith, Nicholas H., *Srtong Hermeneutics* (Routhledge, 1997).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی