



## Metaphysics

University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276

Vol. 15, Issue 1, No. 35, Spring and Summer 2023

(Research Paper)

### Description and evaluating of Gadamer's anti-Platonic approach to mimesis abdollah amini\*

Assistant professor of philosophy, Department of Educational Sciences, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran  
aminiphilosophy@gmail.com

#### Abstract

One of the oldest theories about the nature of art is the theory of "imitation". For the first time, Plato discussed the theoretical foundations of this theory from a philosophical point of view. What is central in the Platonic position regarding the nature of mimesis is the existential distance between the original and the copy. This approach has caused different reactions in the history of philosophy. In the contemporary era, Hans-Georg Gadamer has evaluated the issue of mimesis and the Platonic approach based on his philosophical hermeneutics. Contrary to Plato, he does not place the status of copy in a lower position compared to the original, rather, the copy itself can play the role of the original in terms of "increase in being". Based on this attitude, instead of measuring the copy based on the original, it is the copy that can transform our perspective about the original itself and even ourselves. According to this, the work of art, even if it is a copy of something, can still cause "recognition". In this article, while describing Gadamer's anti-Platonic position on the relationship between the original and the copy, we will evaluate his attitude and show that, despite his emphasis on the independent being of the copy, he sometimes unintentionally returns to the Platonic position.

**Keywords:** Original and Copy, Recognition, Artwork, Mimesis, Symbol, Signification.

---

\* Corresponding Author

2476-3276 © University of Isfahan



This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



: [10.22108/mph.2023.134837.1436](https://doi.org/10.22108/mph.2023.134837.1436)



: [20.1001.1.20088086.1402.15.35.7.3](https://ris.20.1001.1.20088086.1402.15.35.7.3)





## دوفصلنامه علمی متافیزیک

سال پانزدهم، شماره اول (پیاپی ۳۵)، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ص ۱۱۹-۱۰۵

تاریخ وصول: ۱۴۰۱/۰۶/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۸

(مقاله پژوهشی)

### شرح و ارزیابی رویکرد ضدافلاطونی گادامر در رابطه با میمه‌سیس

عبدالله امینی\*: استادیار فلسفه، گروه علوم تربیتی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه کردستان، ایران  
aminiphilosophy@gmail.com

#### چکیده

یکی از کهن‌ترین نظریه‌ها درباره سرشت هنر، نظریه «تقلید» (هنر به منزله تقلید طبیعت) است. نخستین بار افلاطون مبانی نظری این نظریه را از حیث فلسفی بررسی کرد. آنچه در موضع افلاطونی در خصوص ماهیت میمه‌سیس محوریت دارد، فاصله وجودی میان اصل و روگرفت است. این رویکرد در تاریخ فلسفه موجب واکنش‌های متفاوتی شده است. هانس گئورگ گادامر در دوره معاصر، به تاسی از مبانی هرمنوتیک فلسفی خودش به ارزیابی مسئله میمه‌سیس و رویکرد افلاطونی پرداخته است. او برخلاف افلاطون، حیث وجودی و معرفتی روگرفت را در نسبت با اصل در مرتبه نازلی قرار نمی‌دهد؛ بلکه به‌باور او، خود روگرفت از حیث «سرشاری و فزونی در وجود» و بازنمایی «معنا» می‌تواند نقش اصل را بازی کند. برپایه این نگرش، ما به جای اینکه روگرفت را براساس اصل بسنجیم، این خود روگرفت است که می‌تواند بینش ما را نسبت به اصل (یا واقعیت) و حتی خودمان هم متحول سازد. براین اساس، اثر هنری، حتی اگر روگرفت چیزی هم باشد، باز می‌تواند موجب «بازشناسی» شود. در نوشتار حاضر ضمن شرح موضع ضدافلاطونی گادامر در خصوص رابطه اصل و روگرفت در حوزه هنر، با تکیه بر برخی از آثار مرتبط او، به ارزیابی نگرش او پرداخته می‌شود و نشان داده می‌شود که او با وجود تأکیدش بر نقش مستقل روگرفت، گهگاهی ناخواسته به همان موضع افلاطونی بازمی‌گردد.

واژگان کلیدی: اصل و روگرفت، بازشناسی، اثر هنری، میمه‌سیس، نماد، دلالت

\* نویسنده مسئول



2476-3276 © University of Isfahan

This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



[10.22108/mph.2023.134837.1436](https://doi.org/10.22108/mph.2023.134837.1436)



:20.1001.1.20088086.1402.15.35.7.3

## مقدمه

گادامر بخش نخست کتاب حقیقت و روش را به «تجربه هنری» و «هستی‌شناسی اثر هنری» به‌مثابه گریزی از آنچه «آگاهی زیباشناختی» می‌خواند، اختصاص داده است. طرحی که گادامر در این اثر در انداخت، آن را با جدیت تمام در سایر آثارش پی گرفت. کانون توجه او در خوانش انتقادی علم و فلسفه غرب، به‌ویژه از ابتدای دوره مدرن، بیشتر بر پایه آن چیزی استوار است که گروندن<sup>۱</sup> به تبعیت از خود گادامر، از آن به «عینیت‌بخشی»<sup>۲</sup> تعبیر می‌کند (گروندن، ۱۳۹۹: ۱۵۸). به‌باور گادامر، همین «ایدئال عینیت‌بخشی» علم مدرن است که «از همه ما می‌خواهد که از خود بیگانه شویم» (گادامر، ۱۹۸۶: ج: ۱۲۱). دعوی او این است که نمی‌توان همه ابعاد فرهنگ و حیات بشری را ذیل چهارچوب تنگ فرایند عینیت‌بخش علم مدرن بازنمایی و بررسی کرد. گادامر حوزه هنر و زیباشناسی را به‌مثابه مصداقی از حوزه علوم انسانی برمی‌گزیند و با طرح امکان‌هایی در آن درصدد نقد رویکرد تنگ‌نظرانه و روش‌محور علم و فلسفه مدرن برمی‌آید تا «ساختار هرمنوتیکی تجربه هنر» را نشان دهد (گادامر، ۱۹۸۴: ۸۱). بدین ترتیب، می‌توان گفت توسل او به مفاهیمی چون بازی/نمایش، فستیوال/عید، نماد و نیز بازخوانی مسئله کهن میمه‌سیس<sup>۳</sup> با توسل به مؤلفه‌هایی چون تصویر، نگاره و پُرتره گونه‌ای دهن‌کجی به رویکرد تنگ‌نظرانه زیباشناسی مدرن در بررسی غنای «تجربه هنری» است تا بدین طریق نشان دهد که در حوزه علوم انسانی، تجربه و رخداد حقیقت لزوماً به‌سبک علوم تجربی و در دایره تنگ روش رخ نمی‌دهد. از این گفته نباید چنین برداشت کرد که گادامر با نقد

شاکله زیباشناسی مدرن، به‌سادگی قصد بازگشت به زیباشناسی پیشامدرن را دارد. گرچه او همانند نیچه و به‌ویژه هایدگر، پیوسته الگوی نسبت میان هنر و حیات در اندیشه یونانیان باستان را می‌ستاید و حتی تلقی او از زیبایی و نسبت آن با خیر، کم‌وبیش به نگرش فیثاغوری-افلاطونی نزدیک است، اما یکی از آن مسائلی که دست‌کم به‌روشنی با نگرش افلاطونی مخالفت می‌کند، مسئله نسبت میان اصل<sup>۴</sup> و روگرفت<sup>۵</sup> یا همان مسئله دیرین میمه‌سیس (تقلید) در عرصه هنر است.<sup>۵</sup>

گادامر برای ارزیابی جایگاه هستی‌شناختی اثر هنری و نقد عقلانیت مدرن در تلقی معرفت‌شناسانه حقیقت به‌مثابه «صدق»، به طرح مجدد رخداد «حقیقت» در عرصه هنر می‌پردازد، بر پایه این بینش که تجربه هنری لزوماً تافته‌ای جداافتاده از سایر ابعاد فرهنگ و حیات آدمی نیست و لذا با «غیر هنر» ارتباطی تنگاتنگ دارد. ادعای کلی او این است که در هر حوزه‌ای ضرورتاً «ادراک همواره متضمن معناست» (Gadamer, 2004: 80)؛ لذا ادراک زیباشناسانه هم نمی‌تواند از این قاعده مستثنا باشد؛ «معنا» تنها مختص گفتار و نوشتار به‌معنای رایج نیست؛ بلکه در تمامی آثار هنری نیز دخیل است و همین رسالتی هرمنوتیکی برای درک و تفسیر آن معنا را برای ما ایجاد می‌کند (گادامر، ۱۹۷۷: ب: ۶۱-۶۰). به‌تعبیری، فهم همواره مستلزم تفسیر چیزی «به‌منزله چیزی» است و هنر این کار را از طریق تقلید یا محاکات انجام می‌دهد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۲۲-۱۲۱). از این منظر، آنچه فهم، تفسیر، معنا و نگرش هرمنوتیکی را با ساحت هنر و آثار هنری (اعم از کلامی و غیرکلامی، ایستا و پویا و...) گره می‌زند، این

1 Grondin, Jean

2 Objectification

3 Mimesis

4 Original

5 Copy

می‌پردازد؟ مؤلفه‌های اصلی خوانش هرمنوتیکی او از مفهوم روگرفت یا تقلید چیست؟ و درنهایت، آیا گادامر در ارزیابی نسبت میان اصل و روگرفت همواره موضع واحدی را اتخاذ نموده یا گاهی از موضع اصلی خود عدول کرده است؟ در بخش‌های آتی، سعی بر آن است تا در راستای این پرسش‌ها نگرش گادامر شرح و ارزیابی شود.

### معضل میان اصل و روگرفت

چنانکه مشهور است در فلسفه باستان، به‌ویژه نزد یونانیان، سرشت آنچه را که «تخنه» می‌خواندند، به‌عنوان «تقلیدی» نگریسته می‌شد که در خدمت هیچ غایت از پیش معینی نبود. بدین ترتیب، وجه ممیزه امر زیبا یا اثر هنری از سایر تولیدات (پوئسیس) در این بود که از آن هیچ چیز «سودمندی» پدید نمی‌آید: «امر زیبا چیزی است که درباب آن هیچ‌گاه شایسته نیست که بپرسیم 'برای' چه مقصودی وجود دارد» (گادامر، ۱۹۹۵: ۲۰۹).<sup>۲</sup> باتوجه‌به اینکه هنر نزد یونانیان باستان در خدمت حیات جمعی و بهبود رویه‌های زندگی روزمره آنها بود، ذات هنر را میمه‌سیس/تقلید می‌دانستند. هنر به‌منزله تقلید نزد آنان بیشتر بیانگر بازآفرینی و تکرار تجربه مشترک و جمعی بود. جان دیویی در کتاب هنر به‌منزله تجربه، باتوجه‌به این بصیرت، برخلاف عمده متفکرانی که منتقد این نوع برداشت از هنر بوده‌اند، می‌گوید:

اما اقبال عام به این نظریه گواه پیوند تنگاتنگ هنرهای زیبا با زندگی روزانه است؛ اگر هنر دور از علایق زندگی می‌بود، این اندیشه به خاطر هیچ‌کس خطور نمی‌کرد؛ زیرا این آموزه دلالت بر آن نداشت که هنر نسخه‌برداری دقیق

است که حقیقت یا معنا بی‌پیرایه و عریان به ما داده نمی‌شود؛ بلکه رویارویی ما با جهان پیرامونمان و درک ما از پدیدارها «همیشه از طریق تصاویر، مفاهیم و واژگان اتفاق می‌افتد» (زیمرمن، ۱۳۹۸: ۲۹) و همین امر، ضرورت تفسیر (به‌مثابه نحوه بنیادین هستی‌داشتن ما در جهان) آثار هنری را توجیه می‌کند. گادامر با این برداشت از سرشت هنر و آثار هنری، مسئله دیرینه میمه‌سیس را دارای «دلالت هستی‌شناختی» می‌داند و مار را برحذر می‌دارد که مبدا به‌شیوه افلاطونی حیث وجودی و معرفتی آن را دست‌کم بگیریم و آثار هنری را تقلیدی رنگ‌ورورفته از طبیعت بینگاریم.<sup>۳</sup>

به‌باور گادامر، در بررسی مسئله میمه‌سیس در هنر بنا نیست که ما بکوشیم هرچه بیشتر تقلید یا روگرفت را به اصل نزدیک‌تر و از این زاویه به‌سبک افلاطون آن را ارزیابی کنیم؛ بلکه در عوض، مسئله مهم این است که خود تقلید (چه در مقام عمل و چه در مقام اثر) «نوعی نمایش» و به‌منصه ظهور درآوردن است و لذا خود تقلید یا روگرفت ما را قادر می‌سازد که در آن چیزی بیش از اصل یا حتی واقعیت را بازیابیم (گادامر، ۱۹۸۶: ۷۴-۷۵). در این نوشتار، با تکیه بر آثار مرتبط گادامر، ضمن مرور تلقی هرمنوتیکی او از مسئله میمه‌سیس در مقابل رویکرد افلاطونی نسبت به هنر، باتوجه‌به برخی از اظهاراتش نشان داده می‌شود که او همواره بر این موضع خود نمی‌ماند و گاهی به همان سنت افلاطونی بازمی‌گردد یا دست‌کم گهگاهی میان دو رویکرد در نوسان است. پرسش‌هایی که کانون نوشتار حاضر را تشکیل می‌دهد به‌قرار زیر است: گادامر چگونه با توسل به مفهوم «بازشناسی» ارسطو به نقد رویکرد افلاطونی در رابطه با مسئله میمه‌سیس

از اشیاست؛ بلکه دال بر این بود که هنر بازتاب عواطف و اندیشه‌هایی است که با نهادهای عمده زندگی اجتماعی مرتبط‌اند (دیویی، ۱۳۹۳: ۱۸).

نخستین بحث نظری منسجم در باب سرشت هنر به‌مثابه تقلید (به‌ویژه در رابطه با هنرهای تجسمی و تصویری) را می‌توان در آثار افلاطون دید. گرچه افلاطون با تمایزگذاری میان انواع تقلید، همه انواع تقلید را با یک چوب نمی‌راند و هرگونه لذت حاصل از «تصاویر» را نفی نمی‌کند؛ در رساله جمهوری وقتی به کارکرد تربیتی هنر می‌پردازد، آن را از حیث نسبتش با حقیقت امور در مرتبه نازلی قرار می‌دهد (افلاطون، ج ۲، ۱۳۶۷: فقره‌های ۸-۵۹۶) و برخلاف ارسطو که شعر را فلسفی‌تر از تاریخ می‌دانست، نگرشی منفی نسبت به میمه‌سیس به‌مثابه سرشت هنر داشت. به‌طور کلی، در برداشت افلاطونی از تقلید «ارائه و تولید یک روگرفت در هنر تقلیدی است از چیزی که خودش پیشتر یک تقلید است» (گادامر، ۱۹۹۲: ۲۱۲). گادامر در جستار *افلاطون و شاعران* (۱۹۳۴) که مربوط به دوران اولیه تفکر اوست، راجع به طرد هومر و نمایشنامه‌نویسان بزرگ آتنی از آرمان‌شهر ازسوی افلاطون می‌گوید: «شاید در هیچ‌جا فیلسوفی ارزش هنر را چنان به‌تمامی نفی نکرده باشد» و از او با عنوان «ناقد دشمن‌خوی» یاد می‌کند (گادامر، ۱۳۷۷: ۴۹). او در اثر مذکور به‌سبب هرمنوتیکی خودش درصدد میانجی‌گری جهت «توجیه نقد افلاطون از شاعران و درک معنای آن نقد» برمی‌آید.<sup>۱</sup>

ارسطو برخلاف افلاطون، گرچه سرشت هنر را در تقلید می‌داند، باری تقابل میان اصل و روگرفت را کم‌رنگ می‌کند و به‌تعبیر گادامر، او عمدتاً بر «مشابهت» آنها بیشتر تأکید می‌ورزد. می‌توان گفت

ارسطو کارکرد میمه‌سیس را صرف روگرفت رنگ‌ورورفته و عاری از حقیقت یک چیز (مثال) نمی‌داند؛ بلکه بر وجه معرفتی آن تمرکز می‌کند. کارکرد میمه‌سیس نزد ارسطو «... عبارت است از شناخت چیزی، زیرا شناخت به‌معنای دقیق کلمه یک *بازشناسی*<sup>۱</sup> است» (گادامر، ۱۹۹۲: ۲۱۲). گادامر در پرداختن به هنر و کارکرد معرفتی آن بیش از آنکه به رویکرد افلاطونی نزدیک شود، جانب ارسطو را می‌گیرد و مفهوم «بازشناسی» او را با پیش‌زمینه هگلی تفسیر هرمنوتیکی می‌کند. او با محوریت‌دادن به مفهوم بازشناسی در کاربرد ارسطویی آن، به بازخوانی مجدد جایگاه هستی‌شناختی تقلید در حوزه هنر (به‌ویژه هنرهای تجسمی) می‌پردازد. گفتنی است که تلقی گادامر از هنر بیشتر در معنای باستانی آن، یعنی تخته یا دانش و مهارتی است که کلیتی از مهارت‌ها و توانایی‌هایی را دربرمی‌گیرد که برای همه ما آشناست و می‌توان همچون «عطیه خاص و مخاطره‌آمیزی» (گادامر، ۱۹۸۷: ۱۴۰) لحاظ کرد که برای ما به ارث گذاشته شده است. براساس این نگرش نسبت به هنر و نسبت آن با حیات و تجربه آدمی است که برپایه ادعای گادامر، ما در «آیین بازی هنر»، به‌عنوان محصول تجربه انسان‌ها طی سده‌های متوالی، به‌شیوه‌ای نامنتظره و مخاطره‌آمیز «تصویری از خودمان» می‌یابیم که برای ما عیان می‌سازد که «چه بوده‌ایم، چه می‌توانیم باشیم و به چه چیزی مشغول هستیم» (گادامر، ۱۹۸۶: ۷۷).

به‌هرصورت، آنچه گادامر در رابطه با معضل اصل و روگرفت مدنظر دارد، صرف عکس‌کردن رابطه اصل و روگرفت نیست؛ به‌این‌معنا که در رویکرد افلاطونی تاکنون اولویت با اصل بوده و حال زمان آن رسیده که اولویت و اهمیت را به روگرفت و اصل را

<sup>1</sup> Recognition

بیشتر به منظور فراروی از «تلقی بورژوایی» از امر زیباشناختی به منزله «دین فرهنگی» است ( Gadamer, 2004: 580-1).

در بحث رابطه میان اصل و روگرفت همواره پیش فرض این بوده که روگرفت به نسبت خود اصل چیزی کم دارد و لذا هیچ گاه نمی توان روگرفت را جایگزین اصل کرد؛ اما در خوانش هرمنوتیکی گادامر نه تنها از حیث وجودی خود روگرفت نقش یک «اصل» را بازی می کند، بلکه افزون بر آن گاهی خود روگرفت می تواند برداشت ما را از اصل تغییر دهد؛ چیزی در روگرفت هست که چه بسا در اصل نباشد؛ لذا گادامر در صدد به چالش کشیدن این رویکرد است که ما باید لزوماً روگرفت را براساس اصل بفهمیم و وجود آن را به مثابه امر تبعی لحاظ کنیم. البته او انکار نمی کند که در هر صورت فاصله میان اصل و روگرفت «حذف ناشدنی» است؛ اما این امر در مقایسه با آنچه که روگرفت بازمی نماید و حاضر می سازد، «امری ثانوی» است (گادامر، ۱۳۷۱: ۲۰-۱۹).

### حیث وجودی روگرفت

در روگرفت یا تصویر چه امکانی نهفته است که آن را به امری مستقل تبدیل می کند و آن را در جایگاه «اصل» می نشاند؟ این پرسش کانون نگرش گادامر به رابطه اصل و روگرفت را تشکیل می دهد. با بررسی دقیق تلقی گادامر از نقش وجودی و معرفتی روگرفت (تقلید) می کوشیم به آن پاسخ دهیم. او در یکی از نوشته های کوتاه خود با عنوان «شعر و میمه‌سیس» با برهم زدن رویکرد سلبی افلاطونی نسبت به مفهوم میمه‌سیس (که بر «فاصله وجودی میان اصل و روگرفت» تأکید داشت) به بازخوانی این مفهوم می پردازد. او به تاسی از رویکرد پدیدارشناختی وجودی استاد خودش، هایدگر، سرشت میمه‌سیس را

در مرتبه نازلی قرار دهیم. در عوض، عمده تلاش گادامر به نوعی در راستای برهم زدن و بی اثر کردن این تقابل دوتایی است؛ چراکه او برخلاف فیلسوفان پیشامدرن نگرشی ذات گرایانه نسبت به پدیدارها ندارد و نیز به جد مخالف هرگونه جدایی هنر از ساحت حیات روزمره آدمیان است. زُبده موضوع گادامر را می توان در این اظهار نظر خود او دید: «علاقه اصلی ما این بود که خودمان را از تصور هنر به مثابه روگرفتی از چیزی دیگر رها سازیم و در عین حال در جست و جوی یافتن برداشتی از حقیقت باشیم که برای هنرهای غیر کلامی و برای شعر [یا هنرهای کلامی ادبی] توأمان معتبر باشد» (گادامر، ۱۹۹۲: ۲۱۶).

گادامر با اعاده حیثیت از مفهوم میمه‌سیس در عرصه هنر دو منظور را دنبال می کند: نخست، «در پی اتصال با افق حقیقت زیبایی شناسی ماقبل کانتی است» (گروندن، ۱۳۹۹: ۱۴۵)؛ با این استدلال که مشخصه هنر دوره مدرن برخلاف هنر عهد باستان که آثار هنری به «نظم مقدس حیات» گره خورده بودند، «جایگاهش در زندگی» مورد پرسش واقع شده و برآیند آن بی خانمانی هنرمند و بی جایگاه شدن خود هنر است. دوم، برای فهم دقیق ماهیت میمه‌سیس و برهم زدن تقابل رایج میان اصل و روگرفت با توسل به مفهوم بازشناسی ارسطو؛ با این ادعا که مقصود از تقلید در عرصه هنر، صرف روگرفت بی روح و بی پیرایه و به طور کلی «بازتولید» محض اشیا نیست؛ بلکه همواره یک امر «مازاد» در آن وجود دارد که در خود واقعیت پدیدارها به همان شکل موجود نیست و همین امر است که به آثار تقلیدی «اصالت» می بخشد. خود گادامر اذعان می کند که او با بازخوانی مفاهیم میمه‌سیس و به تبع آن بازنمایی در صدد احیای انگاره های کلاسیک یا حتی دفاع از آنها نیست؛ بلکه

این گونه تعریف می‌کند: «دادن رخصت آنجا بودن (ظهور دادن) به چیزی است که سعی کنیم همراه آن کار دیگری انجام دهیم» (گادامر، ۱۳۷۱: ۱۹). بر پایه این رویکرد، هنرمند همچون یک میانجی در اثر خود به چیزی «اجازه حضور و ظهور» و «آنجا بودن» را می‌دهد و آنچه اهمیت کانونی دارد، همین عمل تجسم‌بخشی و بازنمایی و به نمایش درآوردن است؛ نه اینکه اثر تقلیدشده چقدر به اصل شبیه است یا از آن دور است؛<sup>۱</sup> لذا تقلید، صرف بازتولید چیزی نیست که از پیش برای ما آشناست؛ بلکه علاوه بر بُعد بازنمایی و بازتولید آن، باز واجد عنصری خاص خود است که گادامر از آن به «فزونی و سرشاری در وجود» یاد می‌کند که «غیرقابل جایگزین» است (گادامر، ۱۹۷۷: ۱۴۱).

گادامر گرچه «کلمه» را وجه ممیزه هنرهای ادبی و کلامی می‌داند و «تصویر» را وجه ممیزه هنرهای تجسمی و غیرکلامی، اما با توجه به اینکه شیوه ظهور و تجربه آثار هنری را با توسل به مفهوم نمایش/بازی به نحو پویا و زنده در نظر می‌گیرد، نحوه رخداد به نمایش درآمدن آنها را همانند هم می‌داند و حتی هنرهای تصویری را همانند یک بازی/نمایش لحاظ می‌کند که ما در مقام مشارکت‌کنندگان در آن مشارکت می‌جویم<sup>ک</sup>. بر این مبنا، ما با مشارکت در «بازی/نمایش» اثر هنری و شرکت در تجربه ظهور آن، وقتی موافقت خودمان را با آنچه پدیدار می‌شود اعلام می‌کنیم که «بله، درست همین است!»، این موافقت به آن جهت نیست که اثر روگرفت دقیق و کاملی از چیزی یا از اصل است؛ «بلکه به این جهت است که به مثابه یک تصویر دارای چیزی شبیه یک واقعیت ممتاز است» (گادامر، ۱۹۹۲: ۲۲۸). گرچه نمی‌توان منکر شد که چه بسا برخی آثار هنری اصیل تقلید و روگرفت چیزی باشند، اما از آنجاکه خود اثر

صرف نظر از «اصل» به یک «سازه»<sup>۱</sup> یا «واقعیت ممتاز» و مستقل بدل می‌شود، لذا هستی و حتی معنایش دیگر منوط به اصل نیست یا ضرورتاً در رابطه با آن سنجیده نمی‌شود. به علاوه، اگر اثر هنری به مثابه روگرفت، درست همان چیزی را افاده کند و نمایش دهد که در «اصل» پیشاپیش هست، آنگاه حیث وجودی آن محل پرسش قرار خواهد گرفت. به همین دلیل، روگرفت همواره یک عنصر این‌نه‌آنی در عین این‌همانی با خود دارد، هم‌زمان که به اصل شبیه است، دقیقاً همان هم نیست؛ بلکه چیزی اضافه بر آن در خود دارد یا دلالت بر چیزی «مازاد» می‌کند که حتی می‌تواند سبب گشودن افق جدیدی برای فهم بهتر ما نسبت به اصل شود. به تعبیر خود گادامر، اثر هنری «چه بسا روگرفتی از چیزی باشد، اما در مقام یک روگرفت ضرورت ندارد هرآنچه را که اصل دارد، دارا باشد» (همان، ۲۲۸)؛ زیرا روگرفت در مقام اثر هنری «غایت هستی» اش را در خود دارد و وابسته به چیزی بیرون از خودش نیست. گادامر به تعبیری که رنگ‌وبوی عبارات کانت در کتاب «نقد قوه حکم» را دارد، می‌گوید «آنچه اثر باید بگوید، تنها در خود آن یافت می‌شود» (گادامر، ۱۹۷۷: ۱۴۴). او در این زمینه با رویکرد پدیدارشناختی هایدگری به مسئله تقلید و روگرفت و نسبت آن با اصل می‌نگرد؛ زیرا اگر طبق این رویکرد قوام و معنای اثر (اعم از نمایشی و تجسمی) به «پدیدارشدن» باشد، آنگاه این پدیدارشدن همچون یک قابلیت در دل خود اثر نهفته است که تنها نیاز به این دارد که ما «بگذاریم» اثر خود را برای نمایش دهد، بدون اینکه همچون یک «سوژه سخنگو» چیزی از بیرون بر آن تحمیل کنیم. باری، تنها آنچه به نمایش درمی‌آید بیشتر محل توجه است؛ نه اینکه هنرمند چقدر توانسته روگرفتی کاملاً شبیه به

<sup>1</sup> Structure



اصل خلق کند. از این ادعا که «تقلید یک نمایش است» (گادامر، ۱۹۸۶: ۷۵) تا این ادعای افلاطونی که اثر هنری همچون «تقلید تقلید» دو مرتبه از اصل (مثال) دور است، بسیار فاصله است. برپایه خوانش هرمنوتیکی گادامر، تقلید همچون «نمایش» یا ظهور نه تنها از حیث وجودی و معرفتی کمتر از خود اصل یا واقعیت نیست، بلکه ما را قادر می‌سازد که چیزی «بیش از واقعیت» ببینیم. بدین ترتیب، می‌بینیم ملاک ارزیابی کاملاً عکس می‌شود؛ یعنی به جای اینکه به شیوه افلاطونی از منظر اصل به روگرفت بنگریم و آن را ارزیابی کنیم، در عوض از منظر روگرفت خود اصل را هم ارزیابی می‌کنیم؛ چراکه مجرای کانونی و چه بسا گاهی تنها مجرای ما برای ارتباط با اصل از طریق روگرفت ممکن می‌شود (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۵۲). لذا از نظر گادامر، این پرسش که «این تصویر چه چیزی را بازمی‌نمایاند؟» گرچه در گام نخست بخشی از فهم ما از تصویر یا روگرفت را تشکیل می‌دهد، اما در کل «یک پیش‌داوری خام عینی‌گرایانه» است (گادامر، ۱۹۷۷: ۵-۱۴۴).

البته برداشت خاص گادامر از مسئله تقلید را، جدای از تأثیر رویکرد پدیدارشناختی هایدگر، باید در پرتو اصول کلی هرمنوتیک فلسفی خود وی نیز خوانش کرد. از آنجاکه هر نوع خوانشی خود گونه‌ای تفسیر است، هر روگرفتی هم در سرشت خود «تفسیر» یک هنرمند از چیزی یا از یک واقعیت است و از آنجاکه، برخلاف هرمنوتیک رمانتیک، برپایه اصول اساسی هرمنوتیک فلسفی «تفسیر اساساً تولید معناست، نه صرفاً بازتولید معنا» (لان، ۱۳۹۸: ۲۲۶)، لذا هر روگرفتی به مثابه یک تفسیر در حد خود «معنا»یی را تولید و عرضه می‌کند؛ بنابراین، چون هر روگرفتی صرف نظر از اینکه چقدر به اصل وفادار مانده است یا توانسته است آن را بی‌کم‌وکاست

بازنمایاند، «تفسیری» از اصل است که خود مستقلاً حاوی «معنا»ست، در نتیجه نیاز به خوانش و واکاوی دارد؛ زیرا اثر هنری به تعبیر هگل، «فراورده روح» است؛ یعنی اثری است ساخته شده توسط انسان و برای انسان. چون چنین است اثر هنری، حتی اگر صرف روگرفت چیزی باشد، «چیزی با ما در میان می‌گذارد» و با ما «حرف می‌زند» (گادامر، ۱۹۶۴: ۱۵).

### اثر هنری: معنا و دلالت

از عبارات پایانی بخش پیشین این نتیجه حاصل شد که اثر هنری، ولو اینکه روگرفت چیزی باشد، باز حامل معناست و در نسبت با اصل از استقلال وجودی برخوردار است و «غایت هستی‌اش» را هم در خود نهفته دارد. از آنجاکه اثر حامل معناست، وظیفه ما هم فهم و روشن ساختن معنایی است که اثر در صدد القای آن است. به قول یکی از مفسران، چشم‌اندازها و شیوه‌های بسیاری برای سخن گفتن درباره جهان و پدیدارهای آن وجود دارد (لان، ۱۳۹۸: ۲۱۶). هر کدام از این انحای سخن «درباره چیزی» هستند؛ یعنی به تعبیر پدیدارشناسانه، معطوف به چیزی هستند. هنر نیز واجد زبان خاص خود و بسا واجد زبان‌های خاصی است. اینکه هنر (با همه ژانرهای مختلفش) چگونه و با چه واسطه‌ای با ما «سخن می‌گوید» و جهان را برای ما بازمی‌نمایاند، همواره یکی از محورهای مهم بحث و بررسی فیلسوفان بوده است.

بر مبنای رویکرد پدیدارشناسانه هوسرلی، ادراک فرایند مستمری است که برای نیل به بهتر دیدن و شناختن هر پدیده‌ای مستلزم تغییر منظر و حرکت در خلال توجه به بخش یا بخش‌هایی از یک پدیده است. از آنجاکه آگاهی همواره معطوف به چیزی

است، عواملی در روند این روی آوردگی،<sup>۱</sup> دخیل‌اند که گاهی سبب می‌شود از آنچه به آن روی آورده‌ایم و بی‌واسطه با آن درگیر هستیم، به جانب چیزی که غایب و باواسطه به آنچه به آن توجه کرده‌ایم مرتبط است، روی آوریم. اینجاست که دلالت در همه ادراک‌های ما دخیل است. البته همه دلالت‌ها به یک شیوه عمل نمی‌کنند. برای نمونه، در دلالتی که به واسطه واژگان انجام می‌گیرد، با دلالتی که تصویر واسطه آن است، تفاوتی اساسی در کار است؛ زیرا «در دلالت [نخست]، جهت 'پیکان' روی آوردگی از سمت واژه به سوی عین غایب است. [یعنی] دلالت به سوی بیرون می‌جهد...؛ اما در روی آوردگی تصویری، جهت پیکان وارونه است. عینی که به آن روی آورده شده است، به سوی من آورده می‌شود... روی آورد دلالتی به شیء اشاره می‌کند؛ در حالی که روی آورد تصویری تصویر یا شیء را به نزدیکی من می‌آورد» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۱۶۰). براساس آنچه گفته شد، پیداست که آثار هنری معنا و دلالت خود را لزوماً به شیوه سراسر است و بی‌پیرایه با ما در میان نمی‌گذارند؛ بنابراین، باید به «زبان» و بازی خاص آنها توجه کنیم. بدین ترتیب، دلالت به مسئله کانونی هرمنوتیک بدل می‌شود، براساس این پیش‌فرض که «هر چیزی به چیزی دیگر اشاره دارد»، یا به تعبیر گوته (که گادامر بسیار آن را تکرار می‌کند)؛<sup>۲</sup> «هر چیزی یک نماد است». دلالت سخن گوته برای گادامر این است که «هیچ چیزی نیست که چیزی نتواند معنای آن شود» (گادامر، ۱۹۶۴: ۱۸). از آنجاکه آثار هنری نیز از این قاعده مستثنا نیستند و بسا که این قاعده در مورد آنها به مراتب بهتر صدق می‌کند، فهم آن چیزی که آنها به آن اشاره دارند، محور هرمنوتیک را تشکیل می‌دهد و براساس چنین

بصیرتی است که گادامر از «ادغام» زیباشناسی در هرمنوتیک سخن به میان می‌آورد.<sup>۳</sup>

گادامر در تأکیدش بر بُعد دلالت‌گری اثر هنری، با تکیه بر این بصیرت که اثر هنری لزوماً به آنچه بی‌واسطه هست و بازمی‌نمایاند قابل تقلیل نیست، به نوعی یکی از مؤلفه‌های هرمنوتیک فلسفی خود را در کار می‌آورد. این ادعا که «هر چیزی به چیزی دیگر ارجاع دارد» ناظر به این واقعیت است که «معنای نهایی» و واحد، برخلاف ادعای هرمنوتیست‌های رمانتیک، به سادگی قابل دست‌یابی نیست؛ بلکه در یک «شبکه معنایی» گسترده شده است. تأکید او بر مفهوم نماد و امر نمادین در عرصه هنر هم به نوعی تأکیدی بر این تعدد معنا و برداشت است؛ چراکه عمده نمادها در فرهنگ‌های مختلف ضرورتاً نه به یک معنای واحد، بلکه به طیفی از معانی و مدلول‌های گاه متفاوت اشاره دارند. برای نمونه، آیین هم‌زمان می‌تواند نماد دل، پاکی و صفای جان، دوست، ذهن، خاطرات و... باشد.<sup>۴</sup> به هر حال، تأکید گادامر بر بُعد نمادین هنر به نوعی واکنشی است به سمت‌وسوی زیباشناسی مدرن که توان نمادین آثار هنری را یا به صرف «لذت زیباشناختی» و تأثر ذهنی مخاطب (برای نمونه، در خوانش کانتی آن) تقلیل داده است یا به صرف بیان احساسات درونی (در خوانش رمانتیکی آن) و اراده معطوف به قدرت هنرمند نابغه (در خوانش نیچه‌ای آن) (امینی، ۱۳۹۵: ۵۰۵).

اهمیت بُعد دلالت‌گری اثر هنری براساس نگرش هرمنوتیکی گادامر در این است که اثر «صرفاً همان چیزی نیست که هست، بلکه بیشتر آن چیزی است که نیست» (گادامر، ۱۹۸۶: ۷۱)؛ زیرا اگر کل هستی اثر هنری را تنها به آنچه هست محدود کنیم، آنگاه نه تنها باید رویکرد سلبی افلاطون به مسئله

<sup>1</sup> Intentionality

میمه‌سیس و روگرفت را مجدد محوریت ببخشیم، بلکه عملاً مانع ظهور معانی و تفسیرهای ممکن اثر هم خواهیم شد. چه بسا خواننده با توجه به مطالب قبلی در رابطه با نکته فعلی تعارضی ظاهری را مطرح سازد مبنی بر اینکه از یک سو گفتیم که اثر هنری به مثابه روگرفت چیزی برای خود وجودی مستقل دارد و باید بر اساس چهارچوب و منطق خودش بی‌آنکه با معیارهای اصل درمورد آن داوری کنیم، با اثر تعامل کنیم. از سوی دیگر، می‌گوییم که اثر هنری لزوماً آن چیزی نیست که بالفعل به مثابه یک اثر آفریده شده هست، بلکه به بیش از آنچه که هست همواره دلالت دارد. حال پرسش این است که آنچه که اثر در حالت اخیر به آن دلالت دارد، چیست و آیا درست به همان اصل دلالت دارد یا به چیزی دیگر؟ این تعارض ظاهری را چنین می‌توان حل کرد که بله اثر هنری به چیزی «ارجاع» دارد یا چیزی را «قصد می‌کند» (و معنای اثر هم بسته به این بُعد ارجاع و فراروندگی آن است)، اما برای نیل به آنچه اثر به آن ارجاع دارد ضروری نیست که از خود اثر فراتر رویم؛ «زیرا آنچه اثر هنری به آن ارجاع دارد، بالفعل آنجاست» (گادامر، ۱۹۷۷: ۱۴۱). بدین ترتیب، گرچه وجود بُعد روی‌آورندگی و دلالت‌گری اثر هنری را نمی‌توان نادیده گرفت، در عین حال، نمی‌توان کارکرد آن را به صرف ارجاع و دلالت فروکاست؛ در غیر این صورت، اثر هنری تنها نقش یک «نشانه» صرف را بازی می‌کند و از خود استقلالی نخواهد داشت. از جهت دیگر، کارکرد نمادین آثار هنری را هم به صرف «جایگزینی» (که وجه‌مميزه نماد است) نمی‌توان تقلیل داد. اثر هنری صرفاً با جایگزین چیزی شدن، تنها بیانگر معنا نیست؛ بلکه علاوه بر آن می‌گذارد که معنا در قالب دیگری

خود را به شیوه منحصر به فردی نمایش دهد. آنچه به شیوه نمادین در اثر هنری بازنمایی می‌شود «خود را تنها به طریقی نمایش می‌دهد که برای آن ممکن است» (گادامر، ۱۹۷۷: ۱۴۰). آنچه بعد نمادین و دلالت‌گری آثار هنری را با بحث آغازین ما، یعنی مسئله بازشناسی در معنای ارسطویی آن پیوند می‌زند، تلقی خاصی است که گادامر از کارکرد نماد و امر نمادین دارد. از نظر گادامر، نماد چیزی است که «از طریق آن کسی یا چیزی شناخته و بازشناخته می‌شود» (گادامر، ۱۹۸۶: ۷۰)؛ از این رو، اثر هنری واسطه‌ای می‌شود که ما چیزی یا کسی را «باز می‌شناسیم». همین فرایند بازشناسی است که سبب خودفهمی ما می‌شود و تجربه هنری به تحول نگرش و حتی تغییر حیات ما می‌انجامد که گادامر از آن به «رخداد حقیقت» یاد می‌کند.

### استقلال وجودی روگرفت یا بازگشت به موضع افلاطونی؟

ما در مباحث پیشین با تکیه بر آرای گادامر در آثار مختلفش به این نتیجه رسیدیم که موضع گادامر در خصوص حیث وجودی روگرفت و نسبت آن با اصل در مقابل موضع افلاطونی است. او نیز می‌پذیرد که روگرفت یا تصویر همواره به یک نسخه اصلی ارجاع دارد؛ اما حیث وجودی این تصویر یا روگرفت را نمی‌توان به کلی نادیده گرفت و آن را تنها بر مبنای اصل فهمید. در عوض، طبق موضع گادامر این خود نسخه اصلی است که «فقط» در روگرفت یا تصویر آن به «وجود حقیقی خویش و به نمایش فراخور خود دست می‌یابد» (گروندن، ۱۳۹۹: ۱۴۶). به طور کلی، دعوی گادامر این است که آثار هنری چه آنگاه که از بُعد روگرفت بودگی رها باشند و چه آنگاه که

نظریه «مطابقت» سنجیده نمی‌شود؛<sup>۱</sup> بنابراین، وقتی می‌گوییم اثر هنری حقیقی است، یعنی اینکه چیزی را برای ما «آشکار می‌کند».

گادامر به‌رغم اینکه عمدتاً در رابطه با مسئله میمه‌سیس در مقابل موضع افلاطونی جبهه می‌گیرد و به‌نوعی می‌کوشد که از مفهوم روگرفت و میمه‌سیس اعاده حیثیت کند، گاهی آرمان وحدت «زیبایی، حقیقت و خیر» افلاطونی در پس ذهن او مانع از این می‌شود که کاملاً ارتباط خود را با موضع افلاطونی بگسلد و گاهی خواسته یا ناخواسته به موضع او بازمی‌گردد. در ادامه ضمن اشاره‌ای کوتاه به تلقی افلاطونی او از مفهوم «زیبایی (امر زیبا)» به متنی ارجاع داده می‌شود که گادامر در آن، آنچه را در مقابل رویکرد افلاطونی تا حال رشته بود، پنبه می‌کند و آنچه را با یک دست داده بود، با دست دیگرش پس می‌گیرد. او در بخش پایانی حقیقت و روش به ایدئال وحدت زیبایی و خیر افلاطونی بازمی‌گردد. او نیز ادعا می‌کند که ایده زیبایی بسیار به ایده خیر نزدیک است؛ زیرا در هر دو «تا آنجا که چیزی به‌خاطر خودش انتخاب می‌شود، هر چیز دیگری را به‌عنوان ابزار تابع غایت خودش قرار می‌دهد» (Gadamer, 2004: 473). او در جای دیگری، تلقی فیثاغوری-افلاطونی خود از امر زیبا و تجربه امر زیبا را به‌روشنی بیان می‌کند: «تجربه امر زیبا و خصوصاً امر زیبا در هنر، طلب یک کل بالقوه و نظم مقدس اشیاست، هر جا که ممکن است یافت شود» (گادامر، ۱۹۷۷: ۱۳۵). علاوه‌براین، گادامر در جستار مفصلی با عنوان «افلاطون چونان صورتگر»،<sup>۱</sup> گذشته از اینکه با تکیه بر مفاهیم خوریسموس، متکسیس و میمه‌سیس درصدد حل رابطه میان امر انضمامی و

به‌مثابه روگرفت چیزی نمودار شوند، باز قابلیت این را دارند که «مقاومت» ما را بگیرند و ما را با خود درگیر سازند؛ زیرا در مواجهه با یک اثر هنری، حتی اگر روگرفت چیزی باشد، «تجربه‌ای از چیزی درحال‌ظهور» (گادامر، ۱۹۹۲: ۲۱۷) برای ما حاصل می‌شود که ما را برحذر می‌دارد از اینکه تنها به رابطه این روگرفت با اصل آن بیندیشم بر پایه این معیار که تا چه حد توانسته به‌شیوه موفقیت‌آمیز اصل را بازنمایی کند یا به آن نزدیک شود. برای نمونه، در بازنمایی‌های تقلیدی، مثلاً وقتی کسی ادای فرد دیگری را درمی‌آورد یا نقش فرد دیگری را بازی می‌کند، ما به نحوه اجرای او بیشتر توجه می‌کنیم تا میزان دقت و نزدیکی این اجرا به اصل آن. بدین ترتیب، از آنجاکه هر اثر هنری اصیل موجب ظهور «تجربه‌ای هنری» می‌شود که مخاطب را وارد بازی خود می‌کند و فرد ناگزیر به «مشارکت» در آن بازی می‌شود، آنگاه او بیش از آنکه درگیر اندیشیدن به نحوه روگرفت بودگی صرف یک اثر باشد، به این استغراق و مشارکت و «کاملاً آنجا بودن» تن می‌دهد. به‌بیان دیگر، طبق این تلقی معیار «حقیقی» بودن اثر در میزان مشابهت آن با/متابعت آن از اصل نیست؛ بلکه ملاک «حقیقی» بودن آن در خود اثر به‌مثابه روگرفت نهفته است. گویی هرچه اثر بیشتر بتواند ما را با خود درگیر کند و ما را «مورد خطاب قرار دهد»، حقیقی‌تر است حتی اگر دقیقاً اصل را هم بازنمایی نکرده باشد. البته در اینجا باید توجه کرد که وقتی از «حقیقی بودن» تجربه آثار هنری سخن می‌گوییم، مقصودمان حقیقت یا صدق گزاره‌ای نیست. نه خود تجربه و درک ما از اثر و نه خود اثر چونان روگرفت چه‌بسا مشابهت چندانی با خود اصل و تجربه آن نداشته باشند؛ اما می‌توانند «حقیقی» هم باشند؛ چون لزوماً ملاک «حقیقی بودن» در قاموس اندیشه گادامر براساس

<sup>1</sup> *Plato as Portraitist*

مسئله بسیار اساسی، حتی در مورد تکثیرهای مکانیکی هنر نیز عمدتاً غیرقابل تردید است (گادامر، ۱۹۸۶: ۷۵).

چنانکه از متن برمی‌آید، گادامر در متن فوق در رابطه با «دلالت هستی‌شناختی امر تقلیدی»، حتی آنجایی که ما با بازتولید و تکثیرهای مکانیکی هنر هم مواجهیم، باز رویکرد هرمنوتیکی خودش را در کار می‌آورد و آنها را نیز دارای توانش هستی‌شناختی و عنصر خودفهمی می‌داند؛ زیرا این آثار هم «به فراسوی واقعیت ممکن قابل دسترس همراه با تمامی محدودیت‌ها و شرایطش می‌رود» (همان: ۷۶). این در حالی است که او در جستار بلند دیگری، اثر هنری در کلمه و تصویر<sup>۲</sup>، نوک پیکان نقد خود را متوجه بازتولیدها و تکثیرهای مکانیکی آثار هنری می‌کند که به تعبیر والتر بنیامین «هاله مقدس» آنها دیگر از بین رفته است. در این متن تا حدی احساس می‌شود که گادامر به سنت افلاطونی در خصوص نسبت میان اصل و روگرفت یا همان مسئله میمه‌سیس بازمی‌گردد و تصویر و روگرفت را نه دارای «دلالت و توانش هستی‌شناختی»، بلکه همچون «نمود کاذب» می‌داند:

باید تأکید کرد که میل مفرط جهت تکثیر چیزها در عصر تسخیرشده به یاری تکنولوژی<sup>۳</sup> توهمی به بار آورده است. به عنوان نمونه، بازتولید تصویری بناها تمایل مخربی به تحریف تأثیر آن بناها در قالب یک عکس داشته‌اند. این امر حس کاذب آشنایی با [خود] بنا و در نتیجه احساس نومیدی را در ما پدید می‌آورد، آنگاه که ما نه با خود بنا، بلکه با نمود کاذب نقاشی‌ای مواجه می‌شویم که از همان ابتدا به جای واقعیت کامل آن، جا زده می‌شود و در اندیشه خلق می‌گردد. این امر

جزئی با مثال یا ایده همان چیز برمی‌آید، گاهی به نظر می‌رسد که به نوعی رابطه متافیزیکی امر جزئی و امر کلی در خوانش افلاطونی آن را پذیرفته است. به‌باور او، هر پرتراهی نقش «امر کلی» را دارد که در «امر جزئی» نمود پیدا کرده است: «امر جزئی صرفاً یک امر اینجا و اکنونی<sup>۴</sup> نیست؛ بلکه بیشتر یک باهم بازی کردن کثیر منحصر به فردی است که آنچه را ثابت است، به جنبش درمی‌آورد» (گادامر، ۱۹۸۸: ۱۶۴). براین اساس، اذعان می‌کند که اصولاً نمی‌توان میان پرتراهی آرمانی و واقعی تقابلی مطرح کرد؛ زیرا «تنها پرتراهی آرمانی وجود دارند» (همان: ۱۲۵). البته گادامر در این رابطه، برخلاف نیچه و حتی هایدگر، هیچ ابایی از این ندارد که متافیزیک افلاطونی (با محوریت رابطه میان امر کلی و جزئی) را به مثابه کانون اندیشه خود و عمده فیلسوفان غربی قلمداد کند: «آنچه ما/یدوس می‌خوانیم، چیزی معتبر برآمده از نمود جزئی است. در نهایت، آیا همگی ما به این معنا افلاطونی نیستیم؟» (همان: ۱۶۱).

اما گادامر در دو مقطع تاریخی گویی دو موضع متفاوت نسبت به رابطه اصل و روگرفت؛ به ویژه در خصوص «بازتولید/تکثیرهای مکانیکی» (به تعبیر والتر بنیامین) اتخاذ می‌کند. برای اینکه این تقابل را برجسته کنیم، در ادامه دو اظهار نظر متفاوت از گادامر در دو متن متمایز به عنوان شاهد مدعا نقل خواهد شد. او در جستار کوتاه بازی هنر<sup>۱</sup> وقتی بحث مربوط به مسئله میمه‌سیس را پیش می‌کشد و به «دلالت هستی‌شناختی امر تقلیدی» می‌پردازد، با توسل به مفهوم بازشناسی ارسطویی هگلی می‌گوید:

عمل شناسایی و متعاقب آن بازشناسی رخ می‌دهد هرگاه ما آنچه را که هست و برای ما به نمایش درمی‌آید، به نظاره بنشینیم. این

<sup>2</sup> The Artwork in Word and Image

<sup>1</sup> Play of Art

مشابه است با روگرفت نقاشی‌هایی که تصویر یک نقاشی و نه خود نقاشی را نشان می‌دهند یا می‌کشند یک اثر ادبی را صرفاً از طریق مطالعه نقد آن در روزنامه شرح دهند (گادامر، ۱۹۹۲: ۲۴۲).

در اینجا می‌بینیم که گادامر بار دیگر همانند سنت افلاطونی تقابل میان اصل و روگرفت را مطرح می‌سازد و اصل را در مرکز قرار می‌دهد و «تصویر» (یا بازتولیدهای آن) را از حیث وجودی و معرفتی در مرتبه‌ای بسیار نازل قرار می‌دهد که در مورد اصل تنها می‌تواند «حس کاذب آشنایی» را به ما القا کند و تأثیر اصل را «تحریف» می‌کند. شواهدی از این دست نشان می‌دهد که گادامر سوای نقد دامنه‌دارش بر رویکرد افلاطونی در خصوص مسئله میمه‌سیس، گهگاهی در میانه رویکرد افلاطونی و ضدافلاطونی نسبت به رابطه اصل و روگرفت در نوسان است و دست‌کم در مورد بازتولیدهای مکانیکی استلزام رویکرد ضدافلاطونی خود را نپذیرفته است. چه بسا گذر ایام در این اختلاف موضع دخیل بوده باشد؛ جستار اخیر تقریباً جزء واپسین اظهارنظرهای گادامر در مورد هنر و انواع هنرهاست؛ اما به نظر می‌رسد که عشق گادامر به برخی از جنبه‌های تفکر افلاطون و متافیزیک او، گاهی ناخواسته به همان مسائلی هم سرایت می‌کند که خود منتقد سرسخت آنها در نظام فکری افلاطون است؛ مسئله میمه‌سیس یکی از آن موارد است.

### نتیجه‌گیری

همان‌طور که در متن نوشتار گفته شد، گادامر در مقابل موضع افلاطونی بر استقلال وجودی روگرفت عمیقاً تأکید دارد؛ زیرا او با تکیه بر مفهوم «بازشناسی» ارسطویی بیش از آنکه دغدغه میزان مشابهت روگرفت به اصل را داشته باشد، بر ساختار «تجربه»

هرمنوتیکی هنر» تأکید می‌کند. ادعای او این است که اثر هنری ولو اینکه روگرفت چیزی هم باشد، باز بر چیزی دلالت می‌کند و حامل معنایی است که ما را با خود درگیر می‌کند. به علاوه، تأکید او بر «تجربه» هنری و «رخداد حقیقت» در هنگام مواجهه با یک روگرفت، هم‌زمان ناظر به نقد موضع کلی زیباشناسی مدرن هم هست که تجربه هنری را عموماً یا به صرف لذت زیباشناختی سوژه تقلیل داده است یا به صرف وجه بیانگری نبوغ هنرمند.

عشق عمیق گادامر به افلاطون، حتی در مواردی هم که او ابداً با نگرش افلاطونی همراهی ندارد، گاهی مانع از آن شده است که به مبانی هرمنوتیکی خودش وفادار بماند. از آنجاکه جستار مشهور اثر هنری در کلمه و تصویر (۱۹۹۲) واپسین نوشتار مهم و طولانی گادامر است که در آن درباب هنر و آثار هنری اظهار نظر کرده است، می‌توان گفت او در واپسین سال‌های اندیشه‌ورزی خود به‌نوعی مجدداً به موضع افلاطون بازگشته است و بر این مبنا، به‌نوعی ناخواسته به برخی از مؤلفه‌های هرمنوتیک فلسفی خودش پشت پا زده است؛ زیرا اگر روگرفت‌ها را «نمودهای کاذب» آثار اصیل بدانیم که به‌جای بازشناسی در طی فرایند ظهور حقیقت، ذهن ما را «تحریف» می‌کنند و موجب «توهم» می‌شوند، آنگاه گادامر گویی ناخواسته به این ادعا که هر روگرفتی بالذات بدون مقایسه با اصل خود، واجد «فزونگی و سرشاری در وجود» است و در نتیجه ظهور حقیقت سبب بازشناسی می‌شود، پشت پا زده است.

به‌هرحال، طبق ادعای خود گادامر اگر در هر تجربه هنری که طی آن چیزی برای ما به نمایش درمی‌آید و ما آن را «به نظاره می‌نشینیم»، مبنا را بر «عمل‌شناسایی» و «بازشناسی» قرار دهیم، همان‌گونه که خود گادامر مدعی است، آنگاه «این مسئله بسیار

گادامر، هانس گئورگ (۱۳۷۷). «افلاطون و شاعران». ترجمه یوسف اباذری در: *مجله ارغنون*، ۱۴، ۸۰-۴۹.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۶۴). «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک». در: گادامر، هانس گئورگ و پل ریکور (۱۳۸۸). *هنر و زبان (چهار مقاله، یک گفت‌وگو)*. ترجمه مهدی فیضی. تهران: رخ داد نو، صص ۱۹-۹.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۷۷). «مناسبت امر زیبا: بازی، نماد، فستیوال». در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۳). *هنر: بازی، نماد، فستیوال*. ترجمه عبدالله امینی. آبادان: پرسش، صص ۱۷۲-۷۹.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۷۷). «هرمنوتیک کلاسیک و فلسفی». در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۵). *هرمنوتیک، زبان، هنر: شش جستار هرمنوتیکی*. ترجمه عبدالله امینی. آبادان: پرسش، صص ۷۱-۲۳.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۷۸). «درباره ادای سهم شعر در جستجوی حقیقت». در: گادامر، هانس گئورگ و پل ریکور (۱۳۸۸). *هنر و زبان (چهار مقاله، یک گفت‌وگو)*. ترجمه مهدی فیضی. تهران: رخ داد نو، صص ۳۵-۲۱.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۸۴). «متن و تفسیر». در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۵). *هرمنوتیک، زبان، هنر: شش جستار هرمنوتیکی*. ترجمه عبدالله امینی. آبادان: پرسش، صص ۱۳۱-۷۷.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۸۶). «بازی هنر»، در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۳). *هنر: بازی، نماد، فستیوال*. ترجمه عبدالله امینی، آبادان: پرسش، صص ۷۸-۶۵.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۸۶). «تجربه زیبایی‌شناسی و دینی». در: گادامر، هانس گئورگ و پل ریکور (۱۳۸۸). *هنر و زبان (چهار مقاله، یک*

اساسی، حتی در مورد تکثیرهای مکانیکی هنر نیز عمدتاً غیرقابل تردید است»؛ اما چنانکه در واپسین بخش از خود گادامر نقل قول شد، او دست‌کم توانش هستی‌شناختی و معرفتی بازتولیدهای مکانیکی را انکار می‌کند و تمامی آنچه را که در مورد روگرفت گرفته بود، در این مورد پس می‌گیرد.

## منابع

ارسطو (۱۳۸۷). *ارسطو و فن شعر*. ترجمه و تألیف عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر، چاپ ششم.

افلاطون، (۱۳۶۷). *دوره کامل آثار افلاطون*. ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی، چاپ دوم. امینی، عبدالله (۱۳۹۵). *نسبت میان حقیقت و زیبایی: با نگاهی به هرمنوتیک فلسفی گادامر*. تهران: نقد فرهنگ.

خاتمی، محمود (۱۳۸۷). *گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.

دیویی، جان (۱۳۹۳). *هنر به منزله تجربه*. ترجمه مسعود علیا. تهران: ققنوس، چاپ دوم.

زیمرمن، ینس (۱۳۹۷). *هرمنوتیک: درآمدی بسیار کوتاه*، ترجمه ابراهیم فتوت. تهران: کوله‌پشتی.

ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴). *درآمدی بر پدیدارشناسی*. ترجمه محمدرضا قربانی. تهران: گام نو.

سیبیاک، تامس آلبرت (۱۳۹۱). *نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی*. ترجمه محسن نوبخت. تهران: انتشارات علمی.

گادامر، هانس گئورگ (۱۳۷۱). «شعر و محاکات (میمه‌سیس)». ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی در: *فصلنامه هنر*، ۱۹، ۲۱-۱۶.

گفت‌وگو). ترجمه مهدی فیضی. تهران: رخداد نو، صص ۷۵-۵۷.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۸۶ج). «تجربه تنانه و محدودیت‌های عینیت‌بخشی». در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۴). *رازوارگی سلامت: هنر شفابخشی در عصر علم*، ترجمه نرگس تاجیک نشاطیه. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری پگاه روزگار نو، صص ۳۸-۱۲۱.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۸۷). «میان طبیعت و هنر». در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۴)، *رازوارگی سلامت: هنر شفابخشی در عصر علم*، ترجمه نرگس تاجیک نشاطیه. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری پگاه روزگار نو، صص ۴۹-۱۳۹.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۸۸). «افلاطون چونان صورتگر». در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۸). *گستره هرمنوتیک فلسفی: هفت جستار هرمنوتیکی*. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری روزگار نو، صص ۱۶۸-۱۱۶.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۹۲). «اثر هنری در کلمه و تصویر». در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۵). *هرمنوتیک، زبان، هنر: شش جستار هرمنوتیکی*. ترجمه عبدالله امینی. آبادان: پرسش، صص ۲۴۷-۱۹۵.

گادامر، هانس گئورگ (۱۹۹۵). «از کلمه به مفهوم: رسالت هرمنوتیک به‌مثابه فلسفه». در: گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۵). *هرمنوتیک، زبان، هنر: شش*

جستار هرمنوتیکی. ترجمه عبدالله امینی. آبادان: پرسش، صص ۱۸۷-۱۶۹.

گروندن، ژان (۱۳۹۹). *از هایدگر تا گادامر در مسیر هرمنوتیک*. ترجمه سیدمحمدرضا حسینی بهشتی و سیدمسعود حسینی. تهران: نی، چاپ دوم.

لان، کریس (۱۳۹۸). *ویتگنشتاین و گادامر: به‌سوی فلسفه پساتحلیلی*. ترجمه مرتضی عابدینی‌فرد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، چاپ سوم.

واینسهایمر، جوئل (۱۳۸۱). *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*. ترجمه مسعود علیا. تهران: ققنوس.

Gadamer, Hns-Georg (1992). "Are the Poets Falling Silent?" in: *Hans-Georg Gadamer in Education, Poetry and History: Applied Hermeneutics*. Edited by D. Misgeld and G. Nicholson, Trans. By L. Schmidt and M. Reuss, Albany, State University of New York Press, pp 73-81.

----- (1971). "On the Truth of the Word [in Poetry]". in: *The Gadamer reader: a bouquet of the later writings*, (2007), Trans. And Ed. By Richard Palmer, Evanston, Noethwestern University Press, pp 133-155.

----- (2004). *Truth and Method*, Trans. and Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London and New York, Continuum.

<sup>(۱)</sup> به تعبیری، گادامر «... از هنر الگو می‌گیرد تا محدودیت‌های تأملی الگوی غالب علم را متذکر شود» (گروندن، ۱۳۹۹: ۱۶۶). او به تبع هایدگر (در جستارهایی چون «سرآغاز کار هنری»، «پرسش از تکنولوژی» و... در باب آسیب‌شناسی تکنولوژی و صنعت مدرن)، درصدد پاسخ به این پرسش کانونی است که آیا در فرهنگ کنونی ما که تکنولوژی و صنعت، به‌مثابه فرزند خلف علوم تجربی، تمامی ابعاد آن را پوشانده است، هنوز رسالتی برای هنرمندان و «شاعران» باقی مانده است؟ (See: Gadamer, 1992: 73-81).

<sup>(۳)</sup> گادامر در زبان آلمانی کم‌وبیش بُعد زبانی واژگان Urbild (اصل)، Abbilde (روگرفت)، Bilde (تصویر/ نگاره)، AbBildung (سیما)، Bildung (پرورش) و حتی Gebilde (سازه) را مدنظر دارد که واژه Bild (تصویر) در همه آنها مشترک است.

<sup>(۴)</sup> گادامر این رویکرد نسبت به سرشت میمه‌سیس را «سوءفهم طبیعت‌گرایانه» نام می‌نهد (بنگرید به: گادامر، ۱۹۸۶: ۷۵).

<sup>(۵)</sup> نیز بنگرید به: (Gadamer, 2004: 472-3).



۶) افلاطون در رساله فیلیس از زبان سقراط بیان می‌کند که: «الذات حقیقی، لذاتی هستند که موضوعشان رنگ‌ها و شکل‌های زیباست» (افلاطون، ۱۳۶۷: فقره ۵۱).

۷) بنگرید به: (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۸).

۸) گادامر هم‌زمان ما را برحذر می‌دارد که «نوعی دفاع از افلاطون نیز اشتباه است» (گادامر، ۱۳۷۷: ۵۶)؛ زیرا به‌باور او، این توجیه رایج در دفاع از افلاطون که او نوک پیکان نقد خود را متوجه «شعر باماهو شعر» نمی‌کند؛ بلکه نوع معاصر تباه آن را نقد می‌کند، کارساز نیست و حتی اذعان می‌کند که برخلاف تصور شایع، موضع افلاطون در این رابطه نتیجه منطقی «اصول هستی‌شناختی» و نظام فکری او هم نیست. «موضع افلاطون کاملاً مبین تصمیمی آگاهانه است... و براساس این اعتقاد گرفته شده است که فقط فلسفه توانایی حفظ دولت را داراست» (همان، ۵۷-۵۶).

۹) گادامر در جستار مناسب *امر زیبا: بازی، نماد، فستیوال*، در رابطه با جدایی هنر از ساحت حیات جمعی آدمیان، ادعای مشهور هگل را مبنی بر اینکه هنر امروزه برای ما دیگر «چیزی مربوط به گذشته» است، بدین‌صورت توجیه می‌کند که آثار هنری در نتیجه جدایی از ساحت زندگی مشترک ما دیگر «حضور امر قدسی که مورد تکریم ماست، نیست» و لذا «مقارن با پایان عهد باستان، هنر بالضروره نیازمند توجیه می‌شود» (گادامر، ۱۹۷۷: ۸۵).

۱۰) بنگرید به: (گادامر، ۱۹۹۲: ۲۴۶).

۱۱) البته گادامر دلالت‌های مسئله میمه‌سیس و تصویر را هم به‌نحو ضمنی در حوزه مباحث دینی مدنظر دارد؛ برای نمونه، بنگرید به: (گادامر، ۱۹۸۶: ۷۴-۷۰). او در جای دیگری به *انجیل فقرا* (که روایتی مصور از کتاب مقدس بود جهت استفاده مؤمنانی که سواد خواندن و نوشتن به‌زبان لاتینی نداشتند) طی نهضت مشهور نفی شمایل‌شکنی (iconoclasm) در قرون ۶ و ۷ میلادی اشاره می‌کند. در پی این جنبش بود که تصویر یا «زبان بصری» مشروعیتی برای هنر به ارمغان می‌آورد و «تصویر» محوریت پیدا می‌کند (بنگرید به: گادامر، ۱۹۷۷: ۸۱-۸۰).

۱۲) گادامر دست‌کم در سه نوشته مهم با توسل به مفهوم بازی/نمایش به تبیین «شالوده‌های انسان‌شناختی» تجربه بشر از هنر می‌پردازد: حقیقت و روشن: ۱۰۱-۱۱۰؛ *مناسبت امر زیبا: بازی، نماد، فستیوال*: ۱۱۵-۱۳۱؛ *بازی هنر*: ۶۵-۷۸.

۱۳) به‌تعبیر یکی از مفسران، «تفسیرکردن تنها راهی است که می‌توانیم جهان را به‌صورت معنی‌دار تجربه کنیم» (زیمرمن، ۱۳۹۸: ۲۹).

۱۴) بنگرید به: (گادامر، ۱۹۶۴: ۱۸؛ گادامر، ۱۹۸۶: ۶۶).

۱۵) بنگرید به: (Gadamer, 2004: 157).

۱۶) گادامر در آثار مختلف خود به تحلیل نقش نماد و امر نمادین در کل فرهنگ بشر و به‌ویژه نسبت آن با عرصه هنر پرداخته است، بحث درباب آن خود نوشتار مستقلی می‌طلبد و لذا به‌رغم اهمیت و ارتباطش با بحث نوشتار کنونی جهت اجتناب از اطاله کلام در اینجا از پرداختن به آن خودداری می‌ورزیم.

۱۷) البته در اینجا ما بیشتر خودمان را به برداشت گادامر از نماد و نشانه و تفاوت خاص آنها با هم محدود کرده‌ایم و گرنه در نشانه‌شناسی، نماد (براساس دسته‌بندی پرس) خود یکی از مصادیق شش‌گانه نشانه تلقی می‌شود؛ یعنی نماد یکی از اقسام نشانه محسوب می‌گردد؛ نه به‌عنوان قسیم آن. در برداشت سوسوری، نشانه مفهوم عامی است که متشکل از سه بخش دال، مدلول و دلالت است و همه نشانه‌ها از این جهت که «چیزی نماینده چیزی دیگر است» دارای وجه اشتراک هستند (بنگرید به: سیبیاک، ۱۳۹۱: ۳۹-۳۵). درکل، گادامر برخلاف سوسور، واژه را «نشانه صرف» نمی‌داند؛ بلکه آن را چیزی کم‌ویش شبیه روگرفت یا تصویر قلمداد می‌کند. او برخلاف سوسور، زبان را «یک نظام نشانه‌ای صرف» نمی‌داند (بنگرید به: واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۳۷؛ Gadamer, 2004: 416). البته حکم اخیر نزد گادامر درمورد «کلمه/کلام شاعرانه» مستثنا است (بنگرید به: گادامر، ۱۹۸۴: ۲۲-۱۱۳؛ Gadamer, 1992: 74). زبان شاعرانه از نظر او حد نهایی تحقق «آشکارگی» است و ادعا می‌کند که «به‌نظر من، زبان شاعرانه بی‌چون‌وچرا از نسبتی یگانه و خاص با حقیقت برخوردار است» (گادامر، ۱۹۷۸: ۲۲).

۱۸) چون اثر هنری «چیزی بیش از ظهور معناست» (گادامر، ۱۹۷۷: ۱۳۷).

۱۹) کارکرد میمه‌سیس هم در همین بازشناسی است: «محاکات بازنمایی‌ای است که در آن می‌شناسیم» و محتوای آنچه را که بازنمایانده شده است، در نظر داریم» (گادامر، ۱۳۷۱: ۲۰).

۲۰) گادامر مفهوم حقیقت را در معنای هایدگری آن، یعنی همچون *aletheia* (ناپوشیدگی) می‌فهمد. برای آگاهی از تلقی هایدگری گادامر از حقیقت در معنای ناپوشیدگی، بنگرید به: (Gadamer, 1971: 134-5). او همچنین در جستار «اثر هنری در کلمه و تصویر» به تفاوت حقیقت/صدق گزاره‌ای و «حقیقی‌بودن» یک تجربه هنری می‌پردازد. بنگرید به: (گادامر، ۱۹۹۲: ۸-۲۲۷).

۲۱) بنگرید به: (گادامر، ۱۹۷۸: ۲۵-۲۴).