فلسفه دین، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۶
صفحات ۱۷۹-۱۹۱

تأثیر متقابل باورها و کردارها از دیدگاه علم سلوک

علی فضلی*

استادیار گروه عرفان پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی

(تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۲/۱۰)

چکیده

از مسائل کلیدی که باید در عرصهٔ بسیاری از علوم انسانی به گونهٔ عام و در عرصهٔ دانش سلوک به گونهٔ خاص، بـه آن پرداخت و از بعد انسان‌شناسی سلوکی آن را بررسی کرد، تأثیر متقابل باورها و کردارها بر یکدیگر است کـه در گسـترهٔ حقیقت انسانیه رخ می‌دهد و در چهار ساحت امکان بررسی دارد: تأثیر علوم قلبی بر اعمال بدنی، تأثیر اعمال قلبـی بـر اعمال بدنی، تأثیر اعمال بدنی بر اعمال قلبی و تأثیر اعمال بدنی و قلبی بر علـوم قلبـی. چـون تصـدیقات پایـهٔ اعمـال هستند، پس بر اعمال مؤثرند و از آن‌رو که اعمال بدنی از آثار ملکات قلبی هستند و ملکات قلبی از اعمال قلبی به‌شمار می‌آیند، بر اعمال قلبی مؤثرند و چون تکرار اعمال بدنی موجب ایجـاد هیـأت راسـخ و صـورت جـوهری در حقیقـت انسانی می‌شوند و ملکات قلبی را به‌وجود می‌آورند، بر اعمال قلبی مؤثرند و اعمال، چه قلبی و چه بدنی نیز به تناسـب، موجب فعلیت خصایص کرداری هر یک از دو قوهٔ عقل و جهل هستند و فعلیت هر یک از آن خصایص، بـه ضـعف و قوّت هر یک از دو قوهٔ عقل و جهل منجر می‌شود که این ضعف و قوّت تصدیق و تکذیب معارف و علوم قلبـی را در پی دارد، لذا بر این علوم تأثیرگذارند.

واژگان کلیدی

اعمال بدنی، اعمال قلبی، علوم قلبی.

*. Email: fazliamoli99@yahoo.com

مقدمه

از مباحث بسیار ارزنده در فلسفه و عرفان که در حوزهٔ علم النفس مطرح است و تأثیر بسزایی بر سلوک دارد، نحوهٔ تعامل نفس و بدن در اصطلاح فلسفه و قلب و بدن در اصطلاح عرفان است؛ یعنی تأثیر و تأثر آن دو بر یکدیگر. چه اینکه بدن مرتبهٔ نازلهٔ قلب است و مراتب یک حقیقت بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، زیرا از نگاه اهل معرفت حقیقت انسانیه، حقیقت قلبیه است و حقیقت قلبیه غیر نفس ناطقه و جامع خصایص و قوای جسمانی و خصایص و قوای نفسانی و جامع همهٔ وجوه مادی و تجردی است (جندی، ۱۳۸۰: ۸۹؛ نفحه الروح، ۱۳۶۲: ۱۲۶) و لذا همهٔ مراتب جسمی و نفسی را دارد، بلکه کل آن مراتب و اصل، محفوظ و حاکم بر آن مراتب است. این ارتباط وجودی، موجب تعامل وجه مادی با قلب و سرایت صفاتش به قلب می‌شود؛ مانند شرم قلبی، سرخی رخ و کردار نیک، صفای دل را در پی دارد؛ چنانکه صفات قلب به نازل‌ترین مرتبهٔ خویش یعنی بدن عنصری سرایت می‌کند؛ مانند شادی دل به قوای بدنی قوت می‌بخشد و غم دل موجب ضعف یا فساد بدن می‌شود.

نجم‌الدین دایه در مرصاد العباد دربارهٔ این تأثیر متقابل چنین می‌نویسد:

«حق تعالی راهی از ملکوت ارواح به دل بنده گشاده است و از دل راهی به نفس نهاده و از نفس راهی به صورت قالب کرده تا هر مدد فیض که از عالم غیب به روح رسد، از روح به دل رسد و از دل نصیبی به نفس رسد و از نفس اثری به قالب رسد، بر قالب عملی مناسب آن پدید آید. و اگر به‌صورت قالب عملی ظلمانی نفسانی پدید آید، اثر آن ظلمت به نفس رسد و از نفس، کدورتی به دل رسد و از دل غشاوتی به روح رسد و نورانیت روح را در حجاب کند، همچون هاله که گرد ماه درآید و به قدر آن حجاب راه روح به عالم غیب بسته شود تا از مطالعهٔ آن عالم بازماند و مدد فیض بدو کمتر رسد» (رازی، ۱۳۲۲: ۸۵).

این تأثیر متقابل که پرسش اصلی ما در این نوشته محسوب می‌شود، نه به‌نحو اطلاقی که بسیاری از بحث‌ها را دربر می‌گیرد، بلکه از حیث انسان‌شناسی سلوکی آن هم از جنبهٔ

تأثیر متقابل اعمال و علوم بر دیگری بررسی می‌شود و در این بررسی به چهار ساحت توجه خواهد شد.

ساحت اول: تأثیر علوم قلبی بر اعمال بدنی.

ساحت دوم: تأثیر اعمال قلبی بر اعمال بدنی.

ساحت سوم: تأثیر اعمال بدنی بر اعمال قلبی.

ساحت چهارم: تأثیر اعمال بدنی و قلبی بر علوم قلبی.

ساحت اول: تأثیر علوم قلبی بر اعمال بدنی

پیش از بررسی باید مقصود از سه واژهٔ علوم قلبی، اعمال بدنی و تأثیر را مشخص کرد.

مقصود از تأثیر نه علیت تامه، بلکه اقتضاست و به‌نوعی در برخی موارد علل ناقصه و در برخی موارد علل معده مؤثر به‌شمار می‌آید. لذا وقتی از تأثیر سخن می‌گوییم، به این معناست که هر یک از علوم قلبی، اعمال قلبی و اعمال ظاهری بر دیگری اثرگذارند، نه اینکه به‌نحو علت تامه آن را ایجاد کنند؛ وگرنه تالی فاسدی چون اجبار در رفتار لازم می‌آید و این با اختیار آدمی در انجام دادن افعال ارادی منافات دارد.

مقصود از اعمال بدنی هر کاری نیست که از انسان برمی‌خیزد؛ یعنی هر کاری نیست که انسان با مجموعه‌ای از حرکات و سکنات روی ماده انجام می‌دهد، بلکه مقصود مجموعه‌ای از حرکات و سکنات است که انسان از روی علم و اراده برای رسیدن به مقصد خاص روی ماده انجام می‌دهد (طباطبایی، ۱۳۳۹: ۱۱ و ۱۲) و سعادت یا شقاوت اخروی را به‌دنبال دارد. در عرف عرفان به اعمال بدنی (چون از جوارح برمی‌خیزند) اعمال جوارحی می‌گویند.

مقصود از علوم قلبی آن دسته از تصدیقات هستند که به‌نحو سلبی یا ایجابی به معارف توحیدی و حقایق دینی اختصاص دارند و در قلب نفوذ می‌کنند و راسخ می‌شوند و به باور و اعتقاد مبدل خواهند شد؛ به‌نوعی که اولاً قلب را تحت تسخیر و تأثیر خود قرار می‌دهند و ثانیاً به حقیقت و به جد، آن حقایق و معارف را تصدیق یا تکذیب می‌کنند.

اساس و پایهٔ همهٔ اعمال تصدیقات هستند، اعم از تصدیقات نظری و عملی و آن

اعمال چه اعمال ظاهری باشند و چه اعمال قلبی. به تعبیری علم دستور عمل است و همهٔ کردارها، بازتاب باورها هستند. زیرا اولاً به فرمودهٔ رسول خاتم (ص): «العلم امام العمل و العمل تابعه» (شیخ صدوق، ۱۳۶۲، ج ۲: ۵۲۳). چه اینکه علم بر روح می‌نشیند و با آن متحد می‌شود و عمل از بدن برمی‌خیزد و روح، امام، پیشوا و مدبر بدن است؛ ثانیاً اعمال در پی اراده‌ها و اراده‌ها در پی علوم حاصل می‌شوند و علوم همان تصدیقات هستند. طبیعی است که تصدیقات صادق، اعمال نیک و تصدیقات کاذب اعمال بد را به‌بار می‌آورند «ان الذین اوتوا العلم من قبله اذا یتلی علیهم یخرون للاذقان سجدا» (اسرا: ۱۰۷)؛ آنان که پیش از این به مقام علم رسیدند، هرگاه این آیات بر ایشان تلاوت شود، همه با کمال خضوع و فروتنی به سجده افتند و سر طاعت بر حکم آن فرود آورند. همین ارتباط وثیق موجب وابستگی درجات عمل به درجات علم شده است. پس هر چه تصدیق از سطح مفهومی و ذهنی بیشتر دور شود و در اعماق دل نفوذ و رسوخ بیشتری پیدا کند، کرداری که از آن برآید، تعالی بیشتری دارد. مانند حضور در نماز که هر چه این روح معنوی قوّت و شدت بیشتری داشته باشد، نماز تعالی بیشتری خواهد داشت.

بر اساس این اصل، علوم نظری قلبی مانند باور به خدا و باور به روز جزا، از زمرهٔ تصدیقات پایهٔ صادق هستند که اعمال نیک ظاهری را در پی دارند. برای نمونه، کردار آن کس که به معرفت توحید افعالی رسیده باشد و هیچ‌یک از اسباب مادی را به‌نحو مستقل مؤثر نبیند، در مواجههٔ با حل و فصل امور دنیا با دیگران تفاوت می‌کند. آن کس که به جزای اخروی باور قلبی داشته باشد و آن روز را نتیجهٔ همهٔ رفتارهایش بداند، در مراقبت از اعمالش دقت می‌ورزد.

ساحت دوم: تأثیر اعمال قلبی بر اعمال بدنی

مقصود از اعمال قلبی هر نوع فعالیت باطنی و درونی انسان نیست تا امیال، احساسات و اعتقادات را دربر گیرند، بلکه آن دسته از فعل و انفعال باطنی و قلبی هستند که از سنخ مقامات سلوکی و ملکات اخلاقی محسوب می‌شوند. پس همهٔ افعالی که در عرفان و اخلاق عملی طرح و بحث می‌شوند، اعمال قلبی نام دارند. به این اعمال، اعمال جوانحی هم می‌گویند.

به دیدهٔ ارباب سلوک و شهود، منشأ و ریشهٔ همهٔ اعمال بدنی، اعمال قلبی است. در حقیقت کردارها آثار اعمال قلبی هستند. زیرا بر پایهٔ آیهٔ شریفهٔ «قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلى شاكِلَتِهِ» (اسراء: ۸۵) همه بر اساس شاکله و خلیقهٔ خویش رفتار می‌کنند و شاکلهٔ هر فرد نیز با ملکاتی که در قلبش مستقر کرده است، شکل می‌گیرد. پس رفتار و کردار هر فرد در ملکات ریشه دارند و از ملکات برمی‌خیزند. از کوزه همان برون طراود که در اوست (و البلد الطیب یخرج نباته باذن ربه و الذی خبث لایخرج الا نکدا؛ اعراف: ۵۸). افزون بر آن همهٔ اعمال برخاسته از اراده‌ها و همهٔ اراده‌ها برخاسته از شاکله‌ها هستند. زیرا شاکلهٔ هر فرد مستلزم پیدایش انگیزه و اراده در انجام دادن اعمال متناسب با خودش خواهد بود. شاکله‌ها نیز از ملکات قلبی شکل می‌گیرند. پس همهٔ اعمال از اقتضائات ملکات قلبی هستند و ملکات همان اعمال قلبی به‌شمار می‌آیند. برای مثال آن کس که از سود خود می‌گذرد تا به دیگری ضرری نرسد، قلبش به فتوت متصف است. کسی که تکبر بر جانش نشسته است، کبر از تمامی حرکات و سکناتش می‌بارد. بر این اساس ابوحامد غزالی می‌نویسد:

«مصدر أعمال الجوارح و منشؤها صفات القلوب، فالمحمود من الأعمال یصدر عن الأخلاق المحمودة المنجیة فی الآخرة، و المذموم یصدر من المذموم، و لیس یخفی اتصال الجوارح بالقلب» (غزالی، بی‌تا، ج ۱: ۳۴).

علاوه بر دو دلیل فوق، علامه طباطبایی نیز برهانی اقامه کرده است و آن اینکه همهٔ افعال، معلول فاعلند و علت با معلول سنخیت وجودی و رابطهٔ ذاتی دارد، به‌نحوی که بر پایهٔ اصالت وجود و تشکیک در وجود، فعل مرتبهٔ نازل وجود فاعل است و وجود فاعل مرتبهٔ عالی وجود فعل خواهد بود. این رابطه از آن‌روست که اگر فعل با فاعلش مناسبت ذاتی نداشته باشد و بینشان خصوصیتی که موجب استناد و انتساب فعل به فاعلش شده، وجود نداشته باشد، دیگر نسبت آن فاعل به این فعل و آن فعل یکسان خواهد بود؛ چنانکه نسبت آن فعل به این فاعل و آن فاعل، یکسان خواهد بود. در این صورت وجهی برای استناد صدور فعل به فاعلش باقی نمی‌ماند. پس عملی که از فاعلش برمی‌خیزد، با فاعلش مناسبت و رابطهٔ وجودی دارد. این نشان می‌دهد که فاعل پیش از صدور عمل، واجد کمال

عمل است؛ زیرا علت فاعلی مقتضی وجود معلول است و معطی شیء فاقد شیء که نیست. پس علت فاعلی واجد کمال وجود معلول و معلول ممثّل وجود علت در مرتبهٔ نازل است (طباطبایی، ۱۹۷۳، ج ۱۳: ۱۹۴). لذا هر یک از افعال صادر از فاعل، با کمال موجود در فاعل تناسب و سنخیت دارند. بر این اساس همهٔ اعمال ظاهری و بدنی که دارای کمال وجودند، به حتم مستند به کمالات متناسب و موجود در فاعل هستند و این کمالات همان ملکات مستقر در قلبند. پس هر یک از اعمال بدنی، اثر عملی از اعمال قلبی هستند.

عبدالرزاق کاشانی در تفسیر آیهٔ «أَمْ حَسِبَ الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ» (محمد: ۲۹) می‌نویسد:

«لما کانت سراية هيئات النفس إلى البدن أسرع من تعدى هيئات البدن إلى النفس لكونها من الملكوت التى من شأنها التأثير و كون البدن من عالم الملك الذى من شأنه الانفعال لم يمكن إخفاء الأحوال النفسانية كما ترى من ظهور هيئات الغضب و المساءة و المسرّة على وجوه أصحابها لكن الجهل الذى هو من أصعب أمراض القلوب يغرّ صاحبه و يعميه فيحسب أنّ ما فى قلبه من الغلّ و الحقد و الحسد يخفيه و اللّه يظهرها على صفحات وجهه و فى فلتات لسانه كما قال النبى عليه السلام: «ما أضمر أحد شيئا إلا و أظهره اللّه فى فلتات لسانه و صفحات وجهه» و ذلک معنى قوله: فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيماهُمْ وَ لَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ و لهذا قيل: لو بات أحد على معصية أو طاعة فى مطمورة وراء سبعين بابا مغلقة لأصبح الناس يتقاولون بها لظهورها فى سيماه و حركاته و سكناته و شهادة ملكاته بها» (عبدالرزاق کاشانی، ۱۴۲۲، ج ۲: ۲۶۷).

ساحت سوم: تأثیر اعمال بدنی بر اعمال قلبی

در عرف عرفان هدف از ریاضات، ایجاد ملکات و هیئات نوریه در دل و ازالهٔ ملکات و هیئات ظلمانیه از آن شمرده شده و ایجاد یا ازالهٔ ملکات و هیئات به‌عنوان اعمال قلبی نیز به تکرار مستمر اعمال ظاهری وابسته است. بر این اساس ساحت مذکور به چگونگی اثرگذاری اعمال ظاهری بر قلب تا مرز حصول ملکات روی می‌آورد.

قلب از آن‌رو که در تکون به مادهٔ جسمانی و نفسانی تعلق می‌گیرد و نفس نیز همانند جسم به‌دلیل آنکه جسمانی‌الحدوث است، جهت قابلی دارد، لذا قلب نیز در اول تکوّنش

قابلی است که در پی حرکت جوهری و با اکتساب صفات به فعلیت می‌رسد؛ البته این صفات و به‌تعبیری اعمال قلبی هنگامی می‌توانند قلب را از قوّه به فعلیت برسانند که به‌صورت ملکه درآیند و مستقر شوند. این استقرار ملکی آنگاه صورت می‌گیرد که قلب در پی قول و فعل ظاهری و جسمانی اثری در خود ببیند که آن اثر، حالت قلبیه یا کیفیت نفسانیه نام دارد. این حالت اگرچه در آغاز یک حال گذراست که دمی می‌آید و می‌رود و فقط جزر و مدی در قلب پدید می‌آورد، لیک با تکرار و استمرار اقوال و افعال اثر به آثار تبدیل می‌شود و به استحکام آن آثار می‌انجامد و آن حالت و کیفیت اشتداد می‌یابد و در نتیجه حال به ملکه مبدل می‌شود و با حصول ملکه، آن حالت قلبیه به هیأت راسخه مبدل می‌شود و آن هیأت راسخه خود به صورت جوهریه تبدیل خواهد شد و با قلب متحد و موجب اشتداد وجودی قلب می‌شود. در نتیجه اعمال قلبی حاکم خواهند شد؛ یعنی وقتی صور جوهری با قلب متحد شوند، به‌عنوان اعمال قلبی از قلب برمی‌خیزند و مبدأ آن آثار در قلب و سبب صدور آسان افعال مناسب با آن اعمال می‌شود. درست مانند حرارت در زغال که وقتی شدت یافت، به‌صورت آتشین تبدیل و خود منشأ و مبدأ حرارت می‌شود. بر این اساس ابوحامد غزالی باور دارد که اعمال نیک ارادهٔ نیک می‌سازند: «غرضنا من الاعمال بالجوارح ان یعود القلب اراده الخیر» (غزالی، بی‌تا، ج ۱۴: ۱۶۴).

البته باید متذکر شد که تشریح مذکور برداشتی عرفانی از تبیین فلسفی صدرالمتألهین است که فرمود:

«إن القول و الفعل مادام وجودهما فی أکوان الحرکات و مواد المکونات فلا حظ لها من البقاء و الثبات و لکن من فعل فعلا أو تکلم بقول یظهر منه أثر فی نفسه و حاله قلبیه تبقی زمانا و إذا تکررت الأفاعیل و الأقاویل استحکمت الآثار فی النفس و صارت الأحوال ملکات إذ الفرق بین الملکه و الحال بالشده و الضعف و الاشتداد فی الکیفیه یؤدی إلی حصول صوره جوهریه هی مبدأ مثل تلک الکیفیه کالحراره الضعیفه فی الفحم إذا اشتدت صارت صوره ناریه محرقه و کذلک الکیفیه النفسانیه إذا اشتدت صارت ملکه راسخه أی صوره نفسانیه هی مبدأ آثار مختصه بها فیصدر بسببها الفعل المناسب لها بسهوله من غیر رویّه و تعمل ...» (صدرالمتألهین، ۱۹۸۱، ج ۹: ۲۹۱ و ۲۹۲ و ر.ک به: صدرالمتألهین، ۱۳۶۰: ۲۳۱ و ۱۳۶۰: ۲۰۲ و ۲۰۳).

ساحت چهارم: تأثیر اعمال بدنی و قلبی بر علوم قلبی

شاید در سلوک و عرفان این ساحت از دیگر ساحت‌ها از اهمیت بیشتری برخوردار باشد. زیرا به معارف قلبی برمی‌گردد که مهم‌ترین علوم قلبی هستند و پایهٔ سلوک محسوب می‌شوند.

به‌راستی اعمال بدنی و قلبی چه تأثیری بر قلب می‌نهند که نتیجهٔ آن تصدیق یا تکذیب علوم قلبی مانند معارف توحیدی است و قلب به‌نحو ایجابی یا سلبی به آن علوم حکم دهد؟ چرا در این دو آیه: «و اعبد ربک حتی یاتیک الیقین» (حجر: ۹۹) و «ثم کان عاقبهٔ الذین اساوا السوآی ان کذبوا بایات اللّه و کانوا بها یستهزون) (روم: ۱۰) نتیجهٔ پرستش الهی یقین الهی و نتیجهٔ رفتار بد، تکذیب آیات خداوندی معرفی شده است؟

این بحث یک بار روی فرایند استقرار معرفت در قلب و یک بار روی تأثیر بر حصول اصل معرفت در قلب و بار دیگر روی چگونگی تأثیر در تصدیق و تکذیب معارف الهی در قلب می‌رود. به‌تعبیری این بحث یک بار در مقام تأثیر اعمال در مقام روی‌آوری به موضوع معرفت یا رویگردانی از آن موضوع است و یک بار در مقام سبب تحصیل موضوع معرفت و یک بار نیز در مقام تأثیر اعمال در تصدیق و تکذیب موضوع معرفت خواهد بود.

در مقام اول از راز گرایش و عدم گرایش قلب به‌سوی کسب و تحصیل معارف توحیدی پرده می‌گشاید. چرا بدکاران از شنیدن آیات الهی به اشمئزاز درمی‌آیند و از ورود در موقعیت تحصیل حقایق به جد پرهیز دارند و چرا نیکوکاران همواره با شنیدن آیات الهی به شعف می‌آیند و همواره در منطقهٔ تحصیل حقایق و معارف در آمد و شد هستند و از آن، لذات وافر می‌برند؟

مقام دوم که بسیار بحث مهم و دشواری است، به بررسی اعمالی اختصاص دارد که موجب تصدیق یا تکذیب معارف توحیدی می‌شوند؛ چرا حسن فعلی به حسن شناختاری و اعتقادی و قبح فعلی به قبح شناختاری و اعتقادی می‌انجامد؟ چرا کردار نیک در قلب، عقاید کلی درست را و کردار بد در قلب، عقاید کلی نادرست را در پی دارد؟

به‌نظر می‌رسد هر دو مقام اهمیت بسیاری در عرصهٔ سلوک دارند که باید در جای خود

به تفصیل پی گرفته شوند؛ اما آنچه در این ساحت به آن توجه شده و با رویکرد انسان‌شناسی سلوکی به آن پرداخته می‌شود، مقام سوم است و آن اینکه در پی اعمال بدنی و قلبی چه قوه‌ای در قلب (که موطن معارف است) فعلیت پیدا می‌کند که تصدیق یا تکذیب آن معارف را به‌همراه دارد.

در فرهنگ دینی، فلسفی و عرفانی انسان دارای دو قطب متضاد به نام دو قوهٔ عقل و جهل است. هر یک از این دو قوه خصایص و جنود بالقوه‌ای دارند که برخی آنها در حوزهٔ شناختاری و برخی نیز در حوزهٔ کرداری جای می‌گیرند. در صورت فعلیت یافتن خصایص کرداری، آن خصایص به‌صورت اعمال بدنی و قلبی ظهور پیدا خواهند کرد. با فعلیت یافتن هر یک از آن خصایص قوهٔ متناسب با آن خصیصه، قوت پیدا می‌کند و ضد آن خصیصه به محاق می‌رود و قوهٔ متناسب با آن رو به ضعف می‌نهد. در پی این قوّت و ضعف، آثار و عوارضی بر قلب (که موطن ادراک معارف و حقایق است) مترتب می‌شود که از آن جمله عوارض شناختاری است. چه اینکه گاهی قوهٔ جهل بر اثر کردار زشت در قلب حاکم می‌شود؛ قوهٔ عقل به ضعف می‌گراید و قلب به غباوه که ضد فهم است، مبتلا می‌شود؛ در نتیجه از فهم حقایق و معارف عاجز خواهد شد. این عجز از دو خصیصه خبر می‌دهد؛ یکی آنکه بین مدرِک و مدرَک تناسب نیست تا ادراک آن حقایق رخ دهد. دیگر آنکه قلب به حجاب و ظلمت مبتلاست که به عدم رؤیت آن حقایق رفیع در پهندشت تاریک قلب می‌انجامد، مانند آن کس که شبانگاه از دامنهٔ قلهٔ رفیع دماوند می‌گذرد، ولی آن را نمی‌بیند. قلب بر اثر این عجز از قبول آن حقایق سر برمی‌تابد و چه بسیار که آن حقایق را به‌دلیل آنکه از واقعیت بی‌بهره می‌انگارد، کاذب برمی‌شمارد و در نتیجه انکار و تکذیب می‌کند. اینجاست که نتیجهٔ بدکرداری، تکذیب آیات الهی شمرده شده است.

در مقابل گاهی قوهٔ عقل بر اثر کردار نیک در قلب غلبه می‌یابد؛ قوهٔ جهل قلب ضعیف می‌شود و توان فهم حقایق و معارف می‌یابد و این توان از یک سو به تناسب مدرک و مدرک برمی‌گردد و تناسب از شروط ادراک آن حقایق است و از سوی دیگر به نورانیت قلب برمی‌گردد و به تعبیر حکما و عرفان با عقل منور به آن حقایق می‌نگرد. حاصل این توان، پذیرش قلبی آن حقایق و برشماری واقعیت آن حقایق و در نتیجه تصدیق آنهاست.

البته در این موقعیت تنها برخی از قلب‌ها فراتر از تصدیق، از نفوذ این تصدیق به اعماق قلب نیز بهره‌مند هستند و از تأثیر تام اعمال بر قلب متنعم می‌شوند. اینجاست که نتیجهٔ نیک کرداری چون پرستش، یقین الهی دانسته شده است.

بنابراین هر یک از اعمال بدنی و قلبی آثار مثبت یا منفی بر قوای ادراکی قلب می‌گذارد و آن قوا را در ادراک یا عدم ادراک حقایق و معارف تحت تأثیر قرار می‌دهد. در میان آثار مثبت یا منفی می‌توان از توان و عدم توان فهم، تناسب و عدم تناسب مدرِک با مدرَک و ظلمت و نورانیت مدرِک نام برد که بر قلب عارض می‌شوند و این سه اثر مقتضی تحصیل یا عدم تحصیل این حقایق هستند. اگرچه عوامل پیدایش این سه اثر نیز جایگاهی اساسی در فرایند استقرار آن حقایق در قلب دارند.

در پایان این نوشته باید یادآور شد که این مسئله در غرب در حوزهٔ معرفت‌شناسی معاصر مورد توجه ویژه قرار گرفته و از حیث نحوهٔ شکل‌گیری معرفت به معرفت نگاه شده است؛ یعنی آیا گناه به منزلهٔ عاملی غیرمعرفتی بر معرفت تأثیر می‌گذارد؟ آیا انسان برای تحصیل معرفت باید نگران آنچه هم باشد که در ساحت‌های عاطفی و ارادی او می‌گذرد؟ آیا رفتارهای نادرست اخلاقی از جمله گناه، از دستیابی وی به معرفت جلوگیری می‌کنند؟ یا هنگامی که او در پی کسب معرفت است، تنها با حوزهٔ منطق و استدلال سروکار دارد و حیث اخلاقی وی نفیاً و اثباتاً ارتباطی با ساحت معرفتی او ندارد؟ این مسائل را برخی از بزرگان غرب مانند ویلیام جیمز و اگوستین قدیس طرح کرده‌اند و بعضی از متفکران معاصر مانند مرالد وستیفال در مقالهٔ عمیق خود با عنوان «پولس رسول را به جد بگیریم؛ گناه به‌منزلهٔ مقوله‌ای معرفت‌شناختی» دربارهٔ آن بحث کرده‌اند و از سوی برخی نظریه‌پردازان چون لیندا زاگرابسکی تحت نظریهٔ «معرفت‌شناسی فضیلت» بسط و تحقیق شده است. این نوشته در صدد پاسخ به این مسائل نیست و باید در جای خود پی گرفته شوند (ر.ک به: پورسینا، ۱۳۸۵: فصل اول).

نتیجه‌گیری

از مسائل کلیدی که در عرصهٔ بسیاری از علوم انسانی مانند روانشناسی، معرفت‌شناسی و

فلسفهٔ اخلاق به گونهٔ عام و در عرصهٔ فلسفهٔ علم سلوک به گونهٔ خاص باید به آن پرداخت و از بعد انسان‌شناسی سلوکی آن را بررسی کرد، تأثیر متقابل باورها و کردارها بر یکدیگر است که در گسترهٔ حقیقت واحدهٔ انسانیه که دارای مراتب مختلف هستند، رخ می‌دهد و در چهار ساحت امکان بررسی دارد:

ـ تأثیر علوم قلبی بر اعمال ظاهری.

ـ تأثیر اعمال قلبی بر اعمال بدنی.

ـ تأثیر اعمال بدنی بر اعمال قلبی.

ـ تأثیر اعمال بدنی و قلبی بر علوم قلبی.

از آن‌رو که تصدیقات چه نظری و چه عملی پایهٔ همهٔ اعمال چه قلبی و چه بدنی هستند، پس بر اعمال مؤثرند و به تعبیری رفتارها برونداد تصدیق‌ها هستند. مانند توکل که نتیجهٔ توحید افعالی است.

از آن‌رو که اعمال بدنی از اراده‌ها و اراده‌ها از شاکله‌ها برمی‌خیزند و شاکله‌ها از ملکات قلبی شکل می‌گیرند و اعمال قلبی از ملکات هستند، پس اعمال بدنی از اقتضائات اعمال قلبی محسوب می‌شوند. مانند یتیم‌نوازی که نتیجهٔ مهر قلبی است.

هر یک از اعمال بدنی چون حال گذرا اثری در قلب می‌گذارد که در پی تکرار و استمرار آن اعمال، آن احوال و آثار به هیآت راسخ و هیآت راسخ به صور جوهری تبدیل و با قلب متحد می‌شوند. وقتی صور جوهری با قلب متحد شدند، سرمنشأ اعمال قلبی خواهند شد. پس اعمال بدنی زمینه‌ساز اعمال قلبی هستند. مانند رفتار بردبارانه در هنگام برخوردها که موجب حصول ملکهٔ حلم در قلب می‌شود.

دربارهٔ ساحت چهارم نیز باید توجه داشت که هرگاه خصایص کرداری هر یک از دو قوهٔ عقل و جهل بالفعل شوند، به‌صورت اعمال بدنی و قلبی ظهور پیدا می‌کنند. با فعلیت یافتن هر یک از آن خصایص، قوهٔ متناسب با آن خصیصه مانند قوهٔ عقل قوّت پیدا می‌کنند و ضد آن خصیصه به محاق می‌رود و قوهٔ متناسب با آن خصیصه مانند قوهٔ جهل رو به ضعف می‌گذارد. در پی این قوت و ضعف، آثار و عوارضی بر قلب (که موطن ادراک

معارف و حقایق است) مترتب می‌شود که از آن جمله عوارض شناختاری است. که اگر قدرت از آن قوهٔ عقل بود، تصدیقات و معارف الهی تصدیق می‌شوند و اگر قدرت از آن قوهٔ جهل بود، معارف الهی تکذیب خواهند شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. پورسینا (۱۳۸۵). *تأثیر گناه بر معرفت با تکیه بر آرای اگوستین قدیس*، قم: پژوهشگاه فرهنگ و علوم اسلامی.

۲. جندی، مؤیدالدین (۱۳۸۰). *شرح فصوص‌الحکم*، تصحیح سید جلال‌الدین آشتیانی، قم: دفتر تبلیغات حوزهٔ علمیه.

۳. ـــــــــــــ (۱۳۶۲). *نفحه الروح*، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: نشر مولی.

۴. رازی، نجم‌الدین (۱۳۲۲). *مرصاد العباد*، تهران: بی‌نا.

۵. صدرالمتألهین (۱۹۸۱). *الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه (اسفار)*، بیروت: دارالاحیائ التراث العربی.

۶. ـــــــــــــ (۱۳۶۰). *الشواهد الربوبیه*، مشهد: مرکز جامعی للنشر.

۷. ـــــــــــــ (۱۳۶۰). *اسرار الآیات*، مقدمه و تصحیح محمد خواجوی، تهران: انجمن حکمت و فلسفه.

۸. صدوق (۱۳۶۲). *الخصال*، تصحیح و تحقیق علی اکبر غفاری، قم: جامعهٔ مدرسین.

۹. طباطبایی، محمد حسین (۱۹۷۳). *المیزان*، بیروت: مؤسسه الاعلمی للمطبوعات.

۱۰. ـــــــــــــــــ (۱۳۳۹). «رابطهٔ اعتقاد و اخلاق و عمل»، *مجلهٔ مکتب تشیع*، ش ۵.

۱۱. غزالی، ابوحامد (بی‌تا). *احیاء علوم الدین*، تصحیح عبدالرحیم‌بن حسین حافظ عراقی، بیروت: دارالکتاب العربی.

۱۲. کاشانی، عبدالرزاق (۱۴۲۲). *تأویلات القرآن (تفسیر ابن‌عربی)*، بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فلسفه دین، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۶
صفحات ۱۹۳-۲۲۲

در هم‌کنش زبان هنری و تجربهٔ دینی از چشم‌انداز هرمنوتیکی هانس – گئورگ گادامر

علیرضا رازقی*

دکتری فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۲/۱۰)

چکیده

تجربهٔ دینی، تجربهٔ منحصر به‌فردی در میان تجارب وجودی انسانی است و این مسئله به‌واسطهٔ رابطهٔ والایی است که از حقیقتی فرازمینی و غیرمادی سرچشمه می‌گیرد. مسئلهٔ اساسی در اینجا چگونگی رابطهٔ میان تجربهٔ دینی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی(هنری) است. زبان هنری به‌عنوان زبانی ملموس، عینی و قابل فهم برای هر انسانی، چگونه در درون تجربهٔ زیبایی‌شناختی به کمک تجربهٔ دینی می‌آید؟ حقیقت دینی، امری وجودی است و لذا زبان آن آشکارکنندهٔ وجود است. از آنجاکه حقیقت دینی به زبانی رمزی بیان می‌شود، برای همهٔ انسان‌ها فهم‌شدنی نیست. فرض هرمنوتیک گادامر برآن است که حقیقت در قاب تصویر یا بر روی صحنهٔ نمایش و دیگر نمونه‌های هنری به‌صورت عریان و فارغ از پیچیدگی‌های زبانی (زبان مکتوب) برای مخاطب عرضه می‌شود و فهم عمیقی به شکل ساده و عریانی به‌دست می‌آید. لذا،آنجا که زبان پیچیده و رمزی دین سنگین به‌نظر می‌رسد، زبان هنری (شعر و ادبیات، تئاتر، موسیقی، تصویرسازی و ...) این نقیصه را جبران می‌کند و مسیر انتقال مفاهیم دینی را هموار خواهد کرد. حال آنکه اثر هنری نیز با محتوای دینی، غنا و عمق دیگری می‌گیرد و لذا تجربهٔ دینی و زیبایی‌شناختی در ساحت هرمنوتیک، در هم‌کنشی متقابل برقرار می‌کنند که به بسط وجودی منجر می‌شود.

واژگان کلیدی

تجربهٔ دینی، تجربهٔ زیبایی‌شناختی، زبان هنری، هانس-گئورگ گادامر، هرمنوتیک فلسفی.

---

*. Email: a.heidarpour45@gmail.com

مقدمه

به باور گادامر هم تجربهٔ هنری (تجربهٔ زیبایی‌شناسی) و هم تجربهٔ دینی، همچون تمام تجارب دیگر انسان در ساحت زبان تجلی قابل فهم می‌یابند. هر چند که زبان دینی خصایص خود را دارد و زبان اثر هنری منحصر به‌فرد است. این دو تجربه در طول تاریخ در بسیاری از موارد همنشینی‌های جالبی داشته‌اند. بعضی از گونه‌های هنری اساساً به‌صورت مناسک دینی شکل گرفته‌اند. مثلاً تئاتر که در یونان به‌صورت آیینی دینی به‌وجود آمد و در ادامه شکل دینی خود را از دست داد. این دو تجربه در معنای اصیل یونانی خود به‌صورت بازتابی از کلمات «poetry» (فن شاعری)[1] که از نظر لفظی نوعی ساختن [یا نظم‌بخشی] به کلمات است و تخیل هنری از آن استنباط می‌شود و «Theology» (خداشناسی) که در باب امور الهی یا خدایی بحث می‌کند، نشان داده می‌شوند و در مورد هر دوی اینها نکات ظریفی وجود دارد. در تلقی هرمنوتیک فلسفی، زبان هنری (که با توجه به نوع هنر، زبان متفاوتی دارد؛ مثلاً هنرهای تصویری زبان نشانه‌های تصویری، تئاتر با کلام و حرکات، موسیقی با زبان نت‌ها و آهنگ و ...) و سخن دینی از لحاظ بیان یک حقیقت وجودی قرابت‌هایی دارند. هر چند که یکی سخن یا کاری انسانی و هنرمندانه و آن دیگری کلامی الهی و مصداق لوگوس(Logos) است.

اساسی‌ترین قرابت میان اینها آنجاست که هر دو امری وجودی را برای مخاطبی

---

۱. که هم‌ریشه با «Poesis» و دال بر شاعری و منش شعری است. به عبارت دقیق‌تر باید گفت که در اینجا تخیل شعری یا هنری مد نظر است، نه خود شعر یا قالب‌های شعری. شایان ذکر است که در فلسفهٔ هنر دو تلقی از شعر وجود دارد: الف) تلقی عام که معادل با هنر است و شعر به‌مثابهٔ مادر هنرها در نظر گرفته می‌شود و صرفاً مصادیق آن غزل، قصیده و رباعی نیستند؛ ب) تلقی خاص که همان برداشت متداول از شعر در آن مطرح است. در این نوشتار تلقی اولی از شعر غایت قرار گرفته و لذا فرض بر آن است که قابلیت‌ها و ظرفیت‌های زبان هنری، تجربهٔ دینی را ملموس‌تر می‌کند و تجربهٔ هنری با محتوای دینی ژرف‌تری عرضه می‌شود. از این‌رو، گادامر بارها در آثار خود مثل «حقیقت و زیبایی» یا «دربارهٔ زیبا و دیگر مقالات» از نمایش اثر هنری دینی به ناب‌ترین تجربهٔ انسانی تعبیر کرده است.

انسانی بازتاب می‌دهند. کلام دینی با زبان نمادینی که خاص خویش است، حقیقت وجودی الهی را بیان می‌کند و هنر با زبان جذاب رنگ و نور، نت‌ها و آهنگ‌ها و غیره حقیقت را آشکار می‌کند. اما شاید با بیان این نکته شائبهٔ یکی گرفتن کلام الهی با شعر یا همپایه دانستن آن با آثار هنری به ذهن متبادر شود. در این زمینه باید گفت که اولاً در هرمنوتیک فلسفی، تفسیر متن مد نظر است نه دستیابی به ذهنیت مؤلف. این خود متن است که با مخاطبِ مفسر سخن می‌گوید و رسیدن به ذهنیات و نیات مؤلف هرگز مقصود نیست. از این‌روست که مسئلهٔ «فهم» قلب اندیشهٔ هرمنوتیکی گادامر را تشکیل می‌دهد و تمام مباحث حول این محور می‌چرخند. مسئله این است که متن (Text) [یعنی هر چیزی که مورد قرائت مفسر قرار گیرد، چه مکتوب باشد یا یک اثر نقاشی] چگونه با مفسر و برعکس، او با متن سخن می‌گویند و از این ره‌آورد فهم تحصیل می‌شود. فهم، فهم وجود است و لذا دو نوع متن دینی و هنری از آنجا که وجودیند (به تعبیر گادامر) از وجود سخن می‌گویند و ناب‌ترین فهم از این دو تحصیل خواهد شد.

پس مقام تفسیر و فهم مورد بحث ماست نه تعیین جایگاه متن؛ از این‌رو آنگاه که از همپایگی حقیقت هنری و حقیقت دینی سخن می‌گوییم، مقصود یکی گرفتن شعر یا نقاشی با کلام الهی نیست، بلکه موضوع بیانگری دو نوع متن یا چنانچه اثر هنری دینی مد نظر باشد، یک متن ناب منحصر به‌فرد خواهد بود. نکته این است که هر چند کلام الهی با کار انسانی از لحاظ سرمنشأ مقایسه‌شدنی نیست، لکن از نظر مخاطب هر دو برای موجود انسانی هستند. پس از نظر مخاطب و فهم انسانی اشتراک دارند. لذا زبان هنری از آنجا که انسانی است، اگر به یاری متن دینی بیاید، فهم حقیقت دینی را برای هر انسانی آسان‌تر می‌کند. البته شاید چنین انتقادی هم وارد باشد که این کار فروکاستن کلام الهی(logos) به سطح خلقتی انسانی است. لکن این مهم، جایگزینی نیست، بلکه در مواردی که چنین امکانی وجود داشته باشد، همنشینی آن هم در بیانگری برخی حقایق(البته جایی‌که حقیقت دینی کاملاً عقلانی باشد، این کار دشوار خواهد بود) رخ می‌دهد.

همان‌طور که دنیای مسیحیت در درون کلیسا با استفاده از هنر (نقاشی، موسیقی و ...) هم جذابیت ایجاد کرد و تودهٔ مردم را که بی‌سواد بودند، به خود جلب کرد و هم مضامین

خود را بهتر برای آنان فهم‌پذیر کرد. البته مقصود ما فقط جذابیت‌های تزیینی نیست، بلکه خود بیان حقیقت دینی مد نظر است. یا انجیلی خلق شد که در کنار کلام الهی تصاویری که حاکی از داستان‌های دینی بود، درک داستان‌ها و محتوای آن را برای تودهٔ مردم درک‌پذیر کرد. یعنی تجربهٔ دینی با زبان هنری عجین شد و جذابیت‌های رنگ و نور (یا جای دیگر نت‌های موسیقی یا حرکات نمایشی و ...) به یاری تجربهٔ دینی آمدند. این مهم ماتَرَک سنت‌های یونانی بود که در تاریخ مسیحیت از آن استفاده جستند.

با تکیه بر چنین نگاهی، گادامر مدعی شده است: «هرکسی که با الهیات یونانی آشناست و شاعری را می‌شناسد، به‌خوبی می‌داند که متمایز کردن میان زبان شاعری و آن میراث سنت اساطیری غیرممکن است. زیرا دقیقاً شاعران بودند که واسطهٔ [بقا و انتقال] آن سنت شدند» (Hans-Georg Gadamer, 1986, p140). التفات به تفکیک زبان هنری و دینی حتی در مورد سنت‌های اندیشه‌های هندیان و چینی‌ها نیز مناسبت دارد؛ هر چند در آنجا نمی‌توان به‌روشنی مشخص کرد که با زبان هنری مواجهیم، یا با دین یا فلسفه. این در حالیست که میان سنت دینی و شاعری اختلاف‌های بسیاری وجود دارد که به باور گادامر این مهم با توجه به اندیشه‌های مدرن میان ادعاهای علم و فلسفه نیز پیچیده‌تر شده است. دقیقاً تمایز میان سخن دینی و بیان هنری در دنیای مدرن ره‌آورد چنین گرایش‌هایی بود. مسئله آنچنان عمیق و دشوار است که نمی‌توان آن را در سطح و معنایی تاریخی فروکاست.

در سنت‌های دینی غرب همچون مسیحیت، ارتباط میان این نوع سخن‌ها و تجارب (هنری و دینی) همواره مهم بوده و در مورد جهان شرق و ادیان شرقی نیز قابل تأمل است. نکتهٔ شایان توجه اینجاست که به‌زعم گادامر اولین بار در سنت یهودی – مسیحی بود که با مذهبی مبتنی بر کتاب و متنی مقدس، یعنی با یکسری نوشته‌های دارای اعتبار و ارزش قانونی، شرعی و متکی بر وحی الهی مواجه هستیم.[1] دقیقاً در همین‌جا، موضوع مورد

۱. البته گادامر این ادعا را دربارهٔ اسلام مطرح نکرده و دلیل آن را عدم شناخت دقیق و عمیق خود از این دین و

التفات ما به مسئلهٔ مهم و بنیادینی بدل می‌شود. در مواردی شکی وجود ندارد که مسئله کاملاً دینی است اما مثلاً در مورد لائوتزه به‌روشنی مشخص نیست که آیا با او به‌عنوان یک شاعر اخلاقی برخورد کنیم، یا معلم دینی یا فیلسوف.

اما در خصوص ارتباط این مسئله با هرمنوتیک فلسفی گادامر، باید گفت که زوایای متعددی وجود دارد، از جمله اینکه از نظر دینی موضوع کمی پیچیده است و به‌زعم گادامر پیش‌فهم ما در فهم مسئله دخالت می‌کند. اما ارتباط آن با هرمنوتیک تا جایی‌که مسئله‌ای مربوط با زبان شفاهی یا مکتوب باشد، موضوعی هرمنوتیکی خواهد بود. هرمنوتیک (Hermeneutic) کلمه‌ایست که در سدهٔ هجدهم بسیار متداول شد و اوج گرفت. هنر هرمنوتیک در واقع هنر فهم هر آن چیزی است که در مقام تفسیر برایمان رخ می‌دهد. از آنجا که هم اثر هنری و هم متن دینی اموری وجودیند، تفسیر چنین متونی الزامی است و متن دینی هنری(یا هنری دینی) از نظر فهم هرمنوتیکی بسیار جذاب به‌نظر می‌رسد.

در تجربهٔ زندگی، با تکلیف فهم امور گوناگون مواجه می‌شویم، به‌ویژه آنگاه که به چیزی رخصت بازگو شدن و اظهار دهیم. بنابراین چگونگی عملی کردن و تحقق بخشیدن به این تکلیف، رسالت پایان‌ناپذیری است که در زندگی تمام انسان‌ها رخ می‌دهد. مسلّم است که در این مسیر، یعنی ادای تکلیف و رسالت فهم، با دشواری‌ها و موانع گوناگونی مواجه خواهیم بود. حال آنکه مسئلهٔ فهم در زمینهٔ متون دینی به‌مراتب پیچیده‌تر می‌شود، به‌ویژه در جایی‌که مجبوریم زبان فنی مکتوب آن متن را احیا کنیم، به‌طوری‌که از نو برایمان سخن بگوید. یعنی برای فهم متن خود را با زبان آن و برعکس، آن را با زبان فهم‌شدنی خود منطبق می‌کنیم. بنابراین باید میان متن و مخاطب هم‌سخنی برقرار می‌کنیم تا

زبان عربی معرفی کرده است. از آنجا که در چند مقالهٔ دیگر به این بخش (یعنی رابطهٔ تجربهٔ هنری و تجربهٔ دینی اسلام یا جایگاه زیبایی‌شناسی در اندیشهٔ اسلامی) پرداخته‌ایم که به‌تدریج در حال ارائه و چاپ هستند، از تشریح و تبیین بسیار آن در این مقاله خودداری می‌کنیم. بدیهی است، دلیل اصلی این امر، پیچیده بودن رابطهٔ مطرح‌شده در خصوص اسلام بوده و نیاز به زمینه و فرصتی فراخ‌تر احساس می‌شود. لذا طرح این موضوع را به‌جای دیگری حواله کرده‌ایم.

فهم حاصل شود و اگر چنین نشود و گفت‌وگویی برقرار نشود، فرد از فهم آن بازمی‌ماند. هر چقدر زبان دین فنی‌تر و رمزی‌تر شود یا اینکه متن دینی بر زبان بیگانه و از زبان غیرمادری دور باشد، فهم آن دشوارتر می‌شود. نمونهٔ آن، زبان لاتینی کتاب مقدس (انجیل) در عهد قرون وسطی بود که برای عموم مردم اروپا که بی‌سواد بودند و لاتین نمی‌دانستند، بسیار دشوار بود.

روشن است که هر زمان با متون یا هر چیزی مواجه باشیم که برای نوشتن در نظر گرفته شده باشد رسالت فهم بسیار اساسی خواهد بود. به‌زعم گادامر این رسالت عبارت است از اینکه به متن رخصت دهیم تا یکبار دیگر بیان شود و برایمان سخن بگوید (Lewis Edwin Hahn, 1997, p162). حال چنانچه با متون دینی یهودی یا مسیحی مواجه باشیم، موقعیت پیچیده‌تر خواهد شد، زیرا در این متون آنچه نوشته شده است و برایمان سخن می‌گوید، ذاتاً و در درجهٔ نخست به قصد هنر نوشتن نیست، بلکه متأثر از نیرویی الهی بوده و البته توانایی‌های قاری آن نیز کاملاً دخیل است.

شایان ذکر است که در هرمنوتیک این اندیشه مطرح است که هرآن چیزی که موضوع تفسیر قرار گیرد، به‌مثابهٔ یک متن مورد قرائت قرار خواهد گرفت و به این مسئله در هرمنوتیک گادامر به‌خوبی پرداخته شده است. بنابراین، معنای متن منحصر در متون مکتوب کلامی نیست، بلکه یک اثر نقاشی، موسیقی، تئاتر یا حتی یک بنای معماری، آن‌گاه که به تفسیر درآید، در مقام یک متن قرائت‌پذیر می‌نشیند.

در این مقاله، نمونه‌هایی که برای اثر هنری می‌آید، از میان هنرهای تصویری است تا به‌خوبی بتوان تفاوت میان زبان هنری و زبان مکتوب دینی را درک کرد. همان‌طور که خود گادامر نیز از آثار مصور مثال زده است. از سوی دیگر تمرکز ما بر نمونه‌هایی است که در تاریخ مسیحیت رخ داده و دیگر ادیان آسمانی از تن دادن به بیانگری غیردینی و غیرکلامی پرهیز کرده‌اند. یکی از دلایل اساسی این مهم آن است که مسیحیتی که در اروپا و سرزمین روم بسط یافت، قرائتی یونانی – رومی از آن داشت. به‌طوری‌که حتی از زبان اصلی آن دور و به زبان رومی نگارش شد. لذا امکان هنری شدنش با توجه به زمینهٔ یونانی – رومی آن

رخ داد. هر چند در آغاز مخالفت‌هایی با این جریان ابراز شد و برخی از آبـاء کلیسـا حتـی هنر را امری شیطانی معرفی کردند.

به‌دلیل تمرکز ما در تشریح و تبیین مسئلهٔ پیش رو بر دیدگاه هرمنوتیکی هانس-گئورگ گادامر، از آوردن نظریات دیگر فیلسوفان خودداری می‌کنیم. هر چند که در نوشتن بسیاری از مقالات و متون، چنین روشی متداول است. اما نویسنده بر این باور است که این رویکرد در نهایت ماحصلی ملقمه‌وار از نظریات گوناگون را خواهد داشت و ذهـن از شـاخه‌ای بـه شاخهٔ دیگر عبور می‌کند. لذا در اینجا بـر نظریـات و آثـار گـادامر و مفسـران وی متمرکـز خواهیم شد. نکتهٔ انتهایی اینکه موضوع مطرح‌شده در این مقاله جدید است و به‌گونه‌ای باز طرح نظریهٔ گادامر نیست؛ هر چند وی به‌طور پراکنده اشاراتی دارد، اما موضوع «درهم‌کنش زبان هنری و تجربهٔ دینی»، از زاویه‌ای متفاوت و نو مطرح می‌شود.

تفاوت‌ها و اشتراک‌های تجربهٔ هنری و دینی به‌عنوان متنی برای تفسیر

تجربهٔ دینی یکی از متمایزترین تجارب انسانی بوده و تجربهٔ زیبایی‌شناختی نیز همین‌گونـه است. حال آمیـزش ایـن دو تجربـه، خـود تجربـهٔ منحصـر بـه‌فـردی اسـت کـه از سـوی نظریه‌پردازان مختلف تعابیر و تعریف‌های گوناگونی از آن ارائه شده است. برای نمونه سید حسین نصر از آن به‌صورت هنر قدسی یاد می‌کند و سرمنشأ آن را بصیرت ملکوتی می‌داند که خـود آبشـخور «حکمـت جاویـد» اسـت (سـید حسـین نصـر، ۱۳۷۹: ۱۱۰) یـا اینکـه بورکهارت از آن به هنر الهی تعبیر کرده است که تجلی وحدت الهی در جمال و نظم عـالم را عرضه می‌کند (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۲). در اینجا سخن از تجربه‌ای شهودی از یک طرف و تجربهٔ محسوسی از سوی دیگر است.

در واقع، هنر دینی آمیزش این دو تجربه در قاب تصویر هنری است. «هنر دینی تجلـی قدسی از ظهور امر متعال از خلال واقعیت مادی است کـه خـود تجلـی امـری و عملـی از مرتبه‌ای فراتر از عالم مادی در اشیایی است که با دنیای طبیعـی جـدایی‌ناپـذیر مـی‌نمایـد» (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۶). ویلیام هوردرن، گوهر دین را تجربهٔ دینی می‌داند و اساساً اگر بخواهیم از منظر وی تعارضی میان دین و سایر واقعیت‌ها از جمله علم بیابیم، در باورها و اعتقادات

است نه تجربهٔ دینی (هوردرن، ۱۳۶۸: ۶۰). به‌هر حال در اینجا سخن از تجربهٔ دینی هنری است و امکانات خاص آن در بیانگری و منحصر به‌فرد بودن. سخن از آن است که تجربهٔ هنری با تجربهٔ دینی در هم آمیزد، چه چیزی رخ می‌دهد و چگونه چنین چیزی ممکن است. البته این مهم به‌طور خاص از چشم‌انداز هرمنوتیک فلسفی گادامر بررسی می‌شود.

اگر بخواهیم زبان و تجربهٔ هنری(زیبایی‌شناختی) را با تجربهٔ دینی مقایسه و تحلیل کنیم، باید التفات داشته باشیم که اساساً در تفسیر با دو نوع از متون خاص مواجه هستیم. لذا باید در وهلهٔ نخست، اقتضائات خاص این دو نوع متفاوت از بیان متنی (زبان هنری و کلام دینی) را به‌خوبی درک کنیم. در این خصوص گادامر معتقد است: «*ما متن کتاب مقدس را به‌عنوان متنی والا و برجسته در نظر داریم و به‌مثابهٔ یک متن بدان التفات می‌کنیم، لذا به آن به‌عنوان چیزی که به‌صورت "متن مکتوب" تقرر یافته و بقایش نوشتاری است، روی می‌آوریم*» (Gadamer, 1986, p142).

کاربرد زبان به ما اجازه می‌دهد تا کلمهٔ «متن»(text) را خارج از چنین موارد متعالی و والایی به‌مثابهٔ کتب مقدس، متون حقوقی یا ادبی به‌کار بریم. البته این مهم بازتاب‌دهندهٔ بُعد «فنی» فهم است و در برابر مفسر به‌عنوان موضوع (ابژه) برای فهم و در مقام متن قرار می‌گیرد؛ یعنی یک چنین تلقی عرضهٔ فنی متن مقدس دینی را مد نظر قرار داده است و نباید این مهم را به‌معنای فروکاستن جایگاه آن یا چیز دیگری تعبیر کرد. از سوی دیگر یک متن هنری نبوغ‌آمیز را می‌توان چنین توصیف کرد: «*بافت درهم‌تنیده‌ای که قوام دارد*» (Gadamer, 1975, p273). چنین متنی، چنانچه واقعاً متنی مناسب و مصداق متن هنری باشد، در عین واقعیت خویش، نه به چیزی فراتر از خودش، بلکه به تجربه‌ای واقعی که برای هنرمند (شاعر، نویسنده یا نقاش) رخ داده، دلالت و اشارت دارد. گادامر چنین متونی را نیز دارای خصیصهٔ «خودبنیادی» می‌داند.

از این‌رو، گفتار زبان هنری و گفتار دینی دارای قرابت‌هایی هستند و مشترکاتی دارند؛ البته این به‌معنای یکی بودن آن دو نیست و نمی‌توان در مورد متون ادیان الهی، به‌ویژه دیانت متن و هنری بودن آن را برابر دانست. لذا متن دینی ذاتاً الهی است، در حالی‌که اثر هنری یا شعری لزوماً دینی نیست یا در مورد بسیاری از متون دینی دارای ابعاد هنری و

شعری، بعد دینی برجسته‌تر است. مثلاً به باور گادامر، در مورد متـون دینـی یونانیـان نیـز، چهرهٔ دینی بر هنری بودن غالب می‌آید. این مسئله راجع به بسیاری از متون دینی همچـون متن اوستا یا حتی کتب ادیان آسمانی صدق می‌کند که داستان‌هایی بـه هنرمنـدی تمام(چـه به‌لحاظ کلامی و چه سایر ابعاد محتوایی) پرداخته می‌شود. مثلاً کتـاب مـانی (ارژنـگ) کـه به‌صورت نگارگری عرضه شد و با بیان هنری جذاب، پیروان زیادی نیز جمع کرد. هر چند تجربهٔ دینی، تجربهٔ کاملاً متفاوتی است: «تجربهٔ دینی را می‌توان تجربه‌ای از امر متعـالی در ساحتی فرامادی دانست که بر احساسـات و احـوال انسـان تـأثیری شـگرف مـی‌گـذارد و ترجمانی از ذات الوهی در دنیای مادی می‌شـود و چـون قالـب هنـری و بیـانی بـه ظهـور می‌رسد» (هادی محمودی‌نژاد و علی اکبر تقوایی، فصل‌نامهٔ هنر، شمارهٔ ۷۲).

خودشناسی(self-understanding) موجود در شـعر یونـانی بـا «آغـاز آفـرینش» هسـیود شروع می‌شود که در آن موزها در برابر شاعر هویدا می‌شوند و با او پیمان می‌بندنـد: «آنهـا قادرند تا هم بگویند چه چیزی باطل است و هم بگویند چه چیزی حـق اسـت» (Hesiod, TheoGony, lines 26 - 28). به نظر گادامر این خطوط از گفتار و کلام هسیود واقعاً مبهمند، تا آنجاکه همه قادر نخواهند بود تا با گوش دادن به شعر، موفق بـه فهـم و درک معنـای آن شوند.(Gadamer, 1986, p144) این در حالیست که اساساً در تلقی هرمنوتیک فلسفی، کلام یا گفتار زبانی – صوری لاجرم محتوایی را عرضه می‌کند و آن محتوا در این ساحت به‌طور زنده و ملموس بسط می‌یابد تا جایی‌که به‌طور کامل مخاطب و مفسر را پُر می‌کند. این مهم در حـوزهٔ هنرهـای تجسـمی یـا نمایشـی هـم رخ مـی‌دهـد. از ایـن جنبـه میـان تجربـهٔ زیبایی‌شناختی و تجربهٔ دینی قرابت وجود دارد. شاید به‌همین دلیل بسیاری از متـون دینـی از جمله کتب اساطیری (یونانی، هندی یا ایرانی) به زبان شعر و همراه با نغمه‌های آهنگـین بیان شده‌اند. مسیحیت هم در ادامه به چنین تجاربی چنگ زد.

با این‌حال، از متون الهی ادیان آسمانی از یک طرف با سنت شـاعری «ادبـی» بـه‌عنـوان صورتی از هنر یا تصویرگری و موسیقی و غیره فاصـله وجـود دارد، یعنـی میـان بـازگویی داستان مذهبی و اعتقادی تا کار (اثر) هنری تفاوت‌ها بسیارند. البته، مفاهیم کار و کار هنری عاری از مسئله و دشواری نیستند. در زیبایی‌شناسی معاصر تلاش‌هایی برای روشـن‌سـازی

مفهوم کار صورت گرفته است. در این زمینه، مصداق اثر هنری کاری نیست که به «مصرف‌کننده» عرضه می‌شود تا در باب هنر بیندیشد و از آن لذت ببرد، بلکه به‌مثابهٔ کنش و عملی اساسی در درون مخاطب تحول ایجاد می‌کند. بر این اساس، به باور گادامر تا زمانی‌که کار هنری (تصویری، نمایشی یا غیره) چنین وضعی داشته باشد، کماکان از نظر هرمنوتیکی کار باقی می‌ماند. بنابراین، متون مختلف و از جمله متون دینی که بتوان آن را با عناوین یا القابی نظیر «زیبا»، «به‌خوبی ساخته‌شده»، «فصیح» و غیره خطاب کرد، وجه هنری به خود می‌گیرند. البته مدعا در اینجا این نیست که تغییر به کار هنری و هویت هنری چیزی مربوط و متعلق به آیین دینی، مثل تشریفات و جشن‌های مذهبی، تمام بیانات دینی است که آن را رعایت یا اجرا می‌کنند و می‌توانند بارها و بارها بر اساس رسم مقدسی تکرار شوند. از نظر زیبایی‌شناسی هرمنوتیک فلسفی، این چیزی است که به‌مثابهٔ متن و در مقام یک کار هنری رخ می‌دهد و از این نظر تفسیرشدنی است.

از نظر گادامر می‌توان چنین سنت هنری – مذهبی را در گسترهٔ ادبیات یونان مشاهده کرد و اتفاقاً در این عرصه آیین دینی به‌تدریج به کاری هنری تبدیل شده و در ادامه ماهیت دینی خود را از دست داده و به‌کلی هنری شده است. مصداق چنین چیزی را می‌توان در اکثر زمینه‌های هنری یونان مشاهده کرد، مثل تئاتر، معماری و غیره. چنین تغییری اتفاقاً در یک کار هنری مکتوب قابل خواندن و قرائت، به اوج کمال خود می‌رسد. «*ما می‌توانیم جریانی را تعقیب کنیم که در ضمن آن تمام انواع شاعری و سخن شعری، که به‌طور غیرقابل‌انکاری با یکدیگر ارتباط دارند، به‌مثابهٔ کارها (آثار) رخ می‌دهند: نمایش اشعار حماسی (نقالی) که فراتر از آیین مذهبی است؛ صحنهٔ رقص آیینی غنایی جمعی، که در نوع خودش رخداد خاصی است و حتی برای آن جوایز مقرر می‌شد، گو اینکه در بافت و زمینهٔ مذهبی قرار گرفته باشد*»(Gadamer, 1986 p145) به‌طور خلاصه، تمام این چیزها بر خودبنیادی و خودمختاری متن متکی هستند که از نظر زیبایی‌شناسی از خصایص آثار هنری به‌شمار می‌رود و در ادامه به متونی ادبی و هنری تبدیل شده‌اند. نکتهٔ این مطلب آنجاست که اولاً امکان این تبدیل، به‌دلیل قرابت این دو نوع متن مطرح بوده و ثانیاً خود این تبدیل دال بر تفاوت است. زیرا یکی از تفاوت‌های اساسی میان متن دینی و اثر هنری

(متن هنری) همین خصیصهٔ خودبنیادی است. اثر هنری متنی خودبنیاد و متن دینی، قائم به حقیقت الهی است و شاید از این‌رو مقدس خوانده می‌شود.

لذا چیزی که در نهایت «ادبی و هنری» می‌شود، چیزی است که به‌مثابهٔ متن رخ می‌دهد و از حصار کلمات خارج می‌شود و با مفهوم والای خود اوج می‌گیرد و از این نظر کاملاً خصیصهٔ هنری بودن به خود می‌گیرد. مهم‌ترین مسئله در اینجا خصیصهٔ خودبنیادی است و متن هنری در تفسیر به‌مثابهٔ متن اصیل و خودبنیادی قرائت می‌شود.

متن هنری و زیبایی‌شناختی، متنی نبوغی است و چنین متنی در معنای متون متعالی دینی هرگز با فرض مفهومی اصیل و متعالی قرائت نمی‌شود و به‌هیچ‌وجه تأکید بر آن نیست که به‌عنوان متن اصیلی خوانده شود و متن دینی اصالت خود را از محتوای الهی خود می‌گیرد. متن هنری هر بار که خوانده می‌شود، چیز متفاوتی است و باید هم، چنین باشد. لذا مشابهت متن دینی و کار هنری در هرمنوتیک فلسفی آنجاست که هر دو به‌مثابه متن (Text) امکان قرائت، تفسیر و فهم دارند.

در نتیجه تفاوت متن دینی و اثر هنری از نظر گادامر، خودبنیادی اثر هنری و از نظر ما، انسانی بودن آن در مقابل الهی بودن متن دینی است. تشابه آن دو از نظر تفسیری، یکی این است که هر دو برای انسان بیان شده‌اند و دیگر اینکه هر دو از امری وجودی و حقیقی سخن می‌گویند و لذا نیازمند تفسیرند. زبان دینی بسیار فنی، رمزگونه و پیچیده است و برای همگان فهم‌شدنی نیست، اما زبان هنری به‌ویژه تصویر، برای انسان فهم‌پذیرتر است. نکتهٔ بسیار مهم اینکه آن بخش از متون دینی قابل برگردان به متن هنری هستند که بیشتر حالت روایی و حکایی دارند و به تعبیر بهتر امکان تجربه شدن باشند و رویکرد عبرت‌آمیزی دارند وگرنه آن بخش از حقیقت دینی که بُعد عقلانی محض دارند، قابلیت تجسم هنری نخواهند داشت. یعنی نه تمام حقیقت دینی، بلکه آن بخشی که مشمول تجربه دینی است، چنین امکانی را میسر می‌کند.

تمایزات متن دینی با متون دیگر

پس از پرداختن به تفاوت‌ها و مشابهت‌های میان متن دینی و کار هنری، باید چنین مقایسه

و تطبیقی را میان متن مکتوب و متن دینی انجام دهیم. بر اساس دیدگاه گادامر اولین مسئله در مورد متن دینی، این است که از منظر دینی داستان تاریخی اصیل به بیانیه‌ای (proclamation) اصیل تبدیل می‌شود. «*proclamation* (بیانیه/ اعلامیه) در اینجا به‌معنای همراه داشتن «سند ضمیمه» تعهدآوری است که به‌همراه دارد (Gadamer, 1986 , p147).

یعنی یک داستان در این عرصه از صرف روایتگری به چیز الزام‌آوری برای پیروان آن دین تبدیل می‌شود و این یعنی چیزی کاملاً جدید و متفاوت از داستان محض در درون متن نشان داده می‌شود، لذا غایت این‌گونه متون صرف روایت یک داستان و حکایت نیست؛ مثلاً داستان پیامبرانی نظیر یونس یا یوسف که برای عبرت و یادآوری مفاهیم مقدس در متنی الهی آورده شده‌اند. با تأسی به تفکر گادامر در این زمینه شاید بتوان آن را نوعی میثاق با حقیقتی الهی تعبیر کرد. البته تعابیری که معمولاً در سنت دینی یهودی – مسیحی اعمال می‌شوند، زمینهٔ خاص خود را دارند و استفادهٔ آنها در مورد اسلام باید با احتیاط کامل انجام گیرد. حال پرسش اساسی این است که چرا چنین میثاقی با متن یا سند الزام‌آوری همراه شده است؟

گادامر معتقد است که در سنت غربی، مذاهبی نه‌چندان قدیمی وجود دارند که ایدهٔ خدایان شر را عرضه می‌کنند. در این مذاهب، خدایان عرصهٔ وجودی «فرا» روزمره‌ای را بازتاب می‌دهند، قلمرویی الهی که شاید از طریق تفاسیر و تحلیل‌های همواره نوشونده صورتی شاعرانه و «فلسفی» به خود بگیرد. واقعیت مسلّم *تجربهٔ دینی* پیش‌فرض همهٔ اینهاست (البته در مورد اسلام با احتیاط مطرح می‌شود) تا جایی‌که مردم در مورد این واقعیت فوق‌العاده نیرومند الهی چنین باوری دارند. همان‌طور که در مورد باور خدایان مردمان مغلوب یا شهرهای پیروزمند در معبد خدایان روم چنین زمینه‌ای وجود داشت (Robert J. Dostal, 2002, p203)در اینجا نگاهی سیاسی حاکم نیست، بلکه بیانی در مورد حالتی کاملاً کلی در باب حضوری الهی مطرح است. اما تا آنجا که چنین مذاهبی با آن درگیرند، وضعیت کاملاً متفاوت است و در مورد ادیان آسمانی وضع به‌گونهٔ متفاوتی است. گادامر در مورد ادیان آسمانی اصطلاح «دین آشکارشده»(Revealed Religion) را به‌کار برده است [البته گادامر بحث در مورد اسلام را استثنا و اذعان کرده است که به‌دلیل عدم

شناخت کافی از این دین و زبان عربی از پرداختن به آن پرهیز می‌کند] و معتقد است که به‌طور واقعی تنها می‌تواند برای ادیان یهود و مسیحیت اعمال شود. این ادیان دارای سند اصیلی به‌صورت کتاب مقدس هستند که صرفاً روایتی تاریخی را بیان نکرده است، بلکه آن را تصدیق هم می‌کند. تاریخ اصیل مردمان برگزیده، داستانی مربوط به عالمی الهی و متعالی (همچون آنچه سنت‌های اساطیری مذاهبی مثل بودیسم یا یونانیان داشتند) نیست. برای مثال، متن عهد عتیق به‌عنوان کلامی الهی، نوعی التزام، شرع و تعهدی را ادعا می‌کند که بر قاعدهٔ خاصی مبتنی است: «*ترس از خدا (تقوی) و ایمانی که میثاق و پیمان به یکدیگر را تحکیم می‌بخشد*» (Georgia Warnke, 1994, p76) و لذا کتب مقدس آسمانی، ایمان به میثاق الهی را در ارتباط با شرع و فرمانبرداری از قانون آن تضمین می‌کنند.

در این زمینه، گادامر میان داستان مسیحیت در متن عهد جدید و داستان قوم یهود در عهد عتیق مقایسه‌ای انجام می‌دهد. هر چند که متن «عهد جدید» از نظر اصل «فرمانبرداری» و «شرع» چندان هم شبیه عهد عتیق نیست، نگاه کنونی از منظر «وحی» (kerygma/message) و «ایمان» است. برای تحلیل رابطهٔ میان وحی و ایمان باید توجه داشت که این رابطه چیزی متفاوت‌تر از رابطهٔ قانون شرع و اصل فرمانبرداری است که در متن عهد عتیق وجود دارد و لذا وی برای چنین تطبیقی بر ماهیت میثاق الهی (Divine promising) تأکید می‌کند. البته، میثاق یا پیمان تعهدی را به‌عنوان ضمیمه و همراه دارد، اما این تعهد همچون قانون نیست که هر کس ملزم به اطاعت از آن باشد. عهد جدید صرفاً ایمانی قراردادی میان دو طرف نیست. این‌گونه نیست که کسی که پیمان می‌بندد، آزادانه وارد یک رابطه شده باشد. یعنی در میثاق، فرد پیمان آزادانه‌ای نمی‌بندد، هر چند که هر میثاقی ذاتاً معطوف به آزادی است.

در میثاق دینی تقویت ایمان فرد از طریق احکام حقوقی ممکن نیست، یعنی آن‌گونه که در مورد انواع عقود حقوقی جاری و ساری است. مصداق واقعی یک میثاق آنگاه محقق می‌شود که مورد پذیرش قلبی قرار گیرد. یکی از تفاوت‌های بنیادین این است که احکام دینی و میثاقی پس از آن خصیصهٔ پیشنهادی دارند و فرد باایمان، با آزادی و در عین حال با رسیدن به باور به آنها عمل می‌کند. تحلیل دنیوی و مادی در این زمینه راه به جایی نخواهد برد.

در تحلیل این موضوع بدون التفات به تجربهٔ دینی، باید گفت که چنانچه پیغام مسیح

آزادانه و بدون تحکم عرضه می‌شود و به‌زعم گادامر، مصداق میثاقی آزاد است و هر کدام از ما چنین چیزی را بدون هیچ مدعایی داریم، بنابراین تکلیفی از سوی آن بیانیه با پذیرش آن برایمان به‌وجود می‌آید. البته طرح پیغام در بستر دینی صرفاً به‌معنای تکرار آن نیست. در مورد چنین پیغامی اصل مهم و اساسی آن است که مخاطب، مقصود دلالت و اشارت آن را درک کند. بنابراین، فهم در اینجا اساساً به ارتباط پیغام و نیز عبور و انتقالی عقلانی و درونی که در پی دارد، تعلق می‌گیرد.

مفهوم و مقصود تحلیل اخیر این است که متن دینی و پیغام مورد توجه در آن، نیازمند ترجمه و برگردان است. بنابراین، به‌زعم گادامر قابلیت ترجمه در سطح کلی آن، از خصایص ذاتی پیغام دینی محسوب می‌شود. لذا برای نمونه رسالت مبلّغ دینی کلیسای مسیحی ضرورتاً منبعث از ماهیت خود پیغام انجیل است و اگر پیروی از پیغام به‌معنای انتقال آن به دیگری به چنین روشی است و به این طریق فهمیده می‌شود، گادامر بر ضرورت بنیادی و عقلانی برای ترجمهٔ انجیل به زبان مادری فرد و نهایتاً بیانیهٔ پیغام انجیل به هر زبانی تأکید دارد. لذا، امکان تحویل این رسالت به اثر هنری در چنین شرایطی، برآمده از امکان ترجمه‌پذیری و تفسیرپذیری این متن است.

یعنی اینکه می‌توان پیغام و محتوای دینی را در چارچوب و لسان اثر هنری ریخت، این امکان از آنجاست که اساساً متن دینی امکان برگردان دارد و نیز دارای امکان تفسیر است. حال آنکه، اثری قابلیت چنین امر مهمی را دارد که بتواند آن بیانیهٔ دینی را به‌نحو احسن بازتاب دهد.

به‌نظر وی، بیانیهٔ پیغام انجیل بنیادی است که تمام گونه‌های متفاوت گفتار دینی و کاربرد آن در سنت مسیحی تحت لوای آن مشخص می‌شوند. برای مثال، بیانیه‌های عمومی شکل موعظه به خود می‌گیرند. تمام اشکال گفتار آیینی در حکم خدمات مسیحی، کاتولیک یا به‌ویژه پروتستان، نشان‌دهندهٔ پیغام پارادوکس‌وار ایمان هستند. به‌هر حال، پیغام مسیحی چالشی را عرضه می‌کند که تمام انتظارات ما را در هم می‌شکند. به‌زعم وی، فلاکیوس (Flacuis) بنیانگذار هرمنوتیک پروتستان، به‌درستی نشان داد که تکلیف نبوغ‌آمیز هرمنوتیک از بیانیهٔ ویژهٔ مسیحی به‌وجود می‌آید.(Gadamer,1986, p150)

نتیجه اینکه گادامر در اینجا به‌دنبال آن است که از این همنشینی و تطبیق به آنجا برسد که حتی در صورت صحت دور شدن سخنوری شاعرانه سنت مسیحی و سخنوری مذهبی از یکدیگر و تبدیل شدنشان به دو نوع متفاوت از سخنوری، این بدان معنا نیست که محتوای مذهبی از ارتباطات شعری دست کشیده است. این قرابت در وجودی بودن آنها بوده، زیرا هر دو در مقام تجربه‌ای وجودی برای انسان رخ می‌دهند. یکی در قامت دینی و نمادهای خاص خود و دیگری با زبانی هنری و با بیانگری انسانی. همچنین هرگز به آن معنا نیست که متون دینی قابلیت ندارند بُعدی ادبی – شعری داشته باشند و بدین ترتیب از دیگر متون مذهبی متمایز شوند. اتفاقاً این دو زمینه در رشد بیانگری و نفوذ کلامی یکدیگر تأثیر مستقیم دارند. از این نظر، وی همچون بحث هنر، موضوع نماد و نشانه را در اینجا نیز مطرح می‌کند. نماد و نشانه، در قرائت متن بسیار اهمیت دارند.

نماد و نشانه در متون دینی و هنری

نماد چیزی است که از طریق آن کسی یا چیزی شناخته و از دیگران متمایز می‌شود. این مهم از معنای اصیل کلمهٔ یونانی برداشت می‌شد، لذا «symbol» (نماد) نقشی جدی در ورود به عالم تفکرات دینی قدیم بازی می‌کند. «چیزی که با آن، کسی را که قبلاً برای ما آشنا بوده است، تشخیص می‌دهیم و شناسایی می‌کنیم» (Gadamer, 1986, p150). نکته اینجاست که چنین چیزی در باب نمادهای دینی هم مطرح است. بر این اساس پیروان دین نمادهایش را می‌فهمند و آن را تشخیص می‌دهند. از منظر زیبایی‌شناسی نیز نماد در چارچوب کلمه یا تصویر، عمل تشخیص و شناسایی را تسهیل می‌کند. برای مثال در بافت کلیسا، چنین معنایی پیرنگی اعتقادی با خود دارد، هر چند در مورد آثار هنری مدرن این ماهیت کمرنگ شده است و امروزه نیروی نمادین اثر هنری طریق دیگری را طی می‌کند. گادامر در این باب چنین می‌گوید:

> «نقاشی، امروزه چیزی را که قبلاً به‌طور کلی متداول بود را نمایش نمی‌دهد، بلکه دقیقاً از طریق نیروی بیانگرش بر آگاهی مشترک در مورد چیزی تکیه دارد. یکی از مهم‌ترین تجارب در مواجههٔ با اثر هنری تجربهٔ «این تو هستی» است. در آثار مختلف از قبیل اودیپوس شاه تا یکی از نقاشی‌های پیت موندرین، بر چنین امر مشترکی تکیه می‌شود» (Gadamer, 1976, p168)

در این نگرش، تشخیص و شناختی که اثر هنری به ما می‌دهد، هموارکننده و توسعه‌دهندهٔ مسیر و جریان بی‌کران سکنی گزیدن خودمان در عالمی است که به **سرنوشت بشر** تعبیر می‌شود. در تفکر هرمنوتیک فلسفی ما در عالم انسانی که عالم فهم ما و در نتیجه عالمی وجودشناختی است، سکنی می‌گزینیم.

این وضعیت در خصوص بیانیه، اخبار خوب، میثاق الهی و خود وحی کاملاً متفاوت است. لذا باید در ابتدا بپرسیم که معنای «این تو هستی» برای نمونه در زمینه و بافت پیغام تجسم و عید پاک چیست؟ به‌زعم گادامر، بی‌شک این مهم به‌عنوان تجربهٔ متفاوتی، تنها مربوط به جریان سکنی گزیدنمان در عالم نیست. در اینجا از توانگری و تمول بی‌کران امکانات حیات سخن نمی‌گوییم که در «این تو هستی» مورد التفات است، بلکه نیروی فوق‌العادهٔ «پیغام مسیح» مد نظر خواهد بود.

ساختار نمادین موجود در این دو تجربه ظاهراً مشابه به‌نظر می‌رسد، با این‌حال نوع شناخت در آنها اساساً متفاوت است. مثلاً در پیغام مسیحیت، فائق آمدن بر مرگ در بیانیهٔ مربوط به مرگ و تصلیب مسیح به‌مثابهٔ عملی رستگاری‌بخش بیان می‌شود. این مهم در مراسم مسیحی به‌صورت آیین‌های مختلف از جمله مراسم خاکسپاری با نمادهایی تذکر داده می‌شود. نمادهایی که نشاندهندهٔ نوعی رحل عزیمت گزیدن از دیاری فانی به دیار باقی است. همین مسئله و نمادهای آن در بسیاری از آثار هنری با رویکردی هنری بازتاب داده شده‌اند (به‌صورت آثار تصویری یا در اشعار و متن‌ها). البته بازنمایی ویژگی اساسی اثر هنری است که به‌صورت نمادین عرضه می‌شود و به‌زعم گادامر ما را فرامی‌خواند تا در آن عالم نمادین سکنی گزینیم. پس چندان هم غریب نمی‌نماید اگر بگوییم گذشته و حال در متن اثر هنری به هم می‌رسند و یکی می‌شوند. ما در ساحت هنر می‌آموزیم که چگونه به صدا یا ندای متن اثر گوش فرادهیم و با هنر گوش دادن آشنا می‌شویم. نکتهٔ مهم دیگر اینکه در اندیشهٔ گادامر میان نماد و نشانه تفاوت وجود دارد. در فرایند شکل‌گیری و تداوم، بسیاری از نمادها طبیعتاً به نشانه‌های تصویری تبدیل می‌شوند (نماد حقیقتی را در درون خود اشارت داده و قائم به خویش است؛ اما نشانه چیز دیگری را غیر از خود نشان می‌دهد و به آن وابسته است).

پس در اینجا در باب نشانه‌ها (signs) و در معنای دینی صحبت می‌کنیم. البته جایی‌که بر

زبان دینی کتاب مقدس متمرکز می‌شویم تا نشانه‌ها را جست‌وجو کنیم، صرفاً به سنتی پارسامنشانه در قرائت انجیل یا قرآن نمی‌پردازیم. نشانه چیزی است که تنها به فردی ارائه می‌شود که آمادهٔ پذیرش آن (آنچنان که هست) باشد.

از طرفی ارتباط نشانهٔ دینی با پیغام متن کتاب مقدس برقرار است. پیغام در اصل معطوف به کسی خواهد بود که خود را به‌سوی آن گشوده باشد. این مهم از طریق نشانه‌ها حاصل می‌آید. نشانه‌های مد نظر با صرف مشاهده دست‌یافتنی نیستند، بلکه تا بدان‌ها یقین حاصل نشود، فهمشان دچار دشواری خواهد شد. این عبارتی است از هراکلیتوس که موضوع مورد بحث را به‌خوبی روشن می‌کند: «*خدای دلفی نه آشکار می‌کند و نه پنهان، بلکه نشانه‌ای ارائه می‌دهد*»(Gadamer, 1968, p4) لازم است به‌خوبی التفات داشته باشیم که در اینجا «عرضهٔ نشانه» به چه معناست. این مهم چیزی نیست که در مقام دیدن رخ دهد، آنچه عرضه می‌شود، فقط برای کسی پذیرفتنی است که به آن التفات داشته باشد.

نشانه در بحث ما نقش بسیار مهمی بازی می‌کند و بدون تعریف مفهوم آن، قادر نخواهیم بود به‌طور شایسته تفاوت واقعی میان زبان هنری و سخن مذهبی را مشخص کنیم. نماد و نشانه، دو مفهومی هستند که به‌زعم بسیاری از صاحب نظران در ساحتی دینی و با رویکردهای مذهبی شکل گرفتند و به‌تدریج به حوزه‌های غیردینی اشاعه یافتند. به نظر گادامر در عهد باستان، هنر وسیلهٔ بازنمایی حقایق عالم بود و آرام آرام از حقیقت دینی عبور کرد، اما تاریخ مسیحیت ارتباط تنگاتنگی با هنر و آثار هنری دارد و بنابراین شناسایی تاریخ هنر این دین، مسائل بسیاری را در جهان مسیحیت آشکار خواهد کرد.

تصویر۱. نمایی از نقاشی

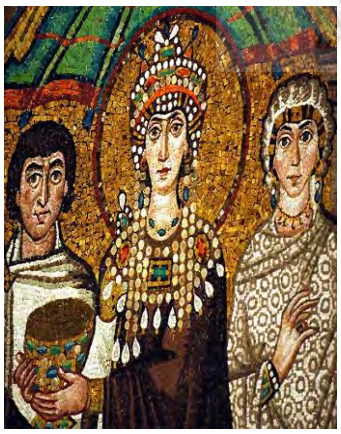
استفاده از هنر و آثار هنری، به‌ویژه آثار تصویری در دوران صدر مسیحیت کاربرد داشت و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در دالان‌های زیر شهر رم، معروف به کاتاکوم، جست‌وجو کرد (تصویر ۱). در اوایل دوران رسمی شدن مسیحیت در

سرزمین روم توسط امپراتور کنستانتین، آباء کلیسا به‌دلیل مخالفت با میراث تمدن یونان – روم با هنر و آثار هنری مخالف بودند و آن را ماتَرَک دوران کفر می‌دانستند. تا آنجا که برخی از قدیسان معتقد بودند که هنرمند اسیر دست شیطان است و دستاویز او یا فرزند اوست. اما کم‌کم کلیسا به روی هنرمندان گشوده شد و هنرمندان جایگاه رفیعی در آن یافتند. مینیاتور (طبیعت کوچک‌شدهٔ مصور) به صورت‌های مختلف آشکار شدند و بعد از آن به جایی رسیدند که دیوارها و سقف کلیساها منقش به تصاویر زیبای هنری شدند(تصویر ۲) هرچند این تصاویر خیال‌انگیز در اصل برای آن بود که مؤمنان بی‌سواد هم بتوانند جذب کلیسا شوند و هم با دیدن این تصاویر حکایت‌های دینی آنها را به پرسش بگیرند و به تأمل درآیند. اما این تصاویر جزء جدایی‌ناپذیر کلیسا شدند.

Page from the Biblia Pauperum (second edition).

تصویر۲. نقاشی کلیسا

این مسیر تا آنجا پیش رفت که حتی کتاب مقدس نیز مصور شد و انجیلی خلق کردند با تصاویری همراه با آیات کتاب مقدس که به «انجیل بینوا/ بی‌سواد» (تصویر ۳) شهرت یافت که برای مؤمنان بی‌سواد تدارک دیده شده بود که قادر به خواندن و نوشتن و فهم دقیق حکایات کتاب مقدس نبودند. یعنی زبان هنری در فهم بهتر متن دینی و شکل‌گیری شایستهٔ تجربهٔ دینی کمک کرد.



تصویر۳. صفحه‌ای از انجیل بینوا

در دین یهود با توجه به تفکرات دینی آن دین، نمی‌توان چنین رشدی را برای هنرها تصور کرد، به‌طوری‌که در نگاه و چشم‌انداز یهودی به‌ویژه

هنرهای تجسمی و پلاستیک (که در تاریخ کلیسای مسیحی وجود داشت) مسئله‌دار شدند. با وجود این، در اندیشهٔ مسیحیت تصویر و زبان تصویری جایگاه خاصی یافت، بنابراین هنرهای تجسمی و پلاستیک در این حوزه نقش‌آفرینی ویژه‌ای داشتند. هر چند اولویت اصلی به بیانیهٔ نوشته‌شدهٔ «کلامی» داده شده و بنابراین در اصل هنر به‌مثابهٔ نوعی کمک و یاری‌رسان برای ایمان مسیحی در نظر گرفته می‌شود. شاخص‌ترین مصداق این نقش‌آفرینی هنرهای تجسمی در دین مسیحیت، *انجیل بینوا* (Biblia Pauperum) (تصویر ۳) است، که در اصل به‌عنوان نوعی خط و نوشتار برای بی‌سوادان و مردم عامی (که توانایی قرائت و فهم متن کلامی کتاب مقدس را نداشته‌اند) به‌وجود آمد و مطرح شد.

البته نفوذ هنر و کاربرد زبان هنری در این حد متوقف نشد و هنر موسیقی نقش مهمی در مراسم مسیحیت به‌عنوان بخشی از خود آداب نماز بازی کرد (در مقام نوعی بیان و تأکید بر جماعت مؤمنان، خواه به‌شکل توده‌ای و گسترده‌اش در نظر گرفته شود یا به‌صورت دستهٔ سرودخوانان پروتستانی). شعر و زبان شاعری نیز در کنار هنرهای تجسمی و موسیقی، به‌مثابهٔ نوعی از سخن دینی و بیانی با محتوایی دینی مطرح است.

تصویر و نشانه‌های تصویری به‌مثابهٔ متن دینی

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که می‌توان در زمینهٔ کاربرد زبان هنری در حوزهٔ تجربهٔ دینی مورد التفات و مداقه قرار داد، عبارت است از مفهوم «نشانه» (sign) و به تبع آن «زبان نشانه» (sign language). تصویر و نشانه‌های تصویری به‌طور خاص و زبان هنر به‌طور عام، در بسیاری از ادوار تاریخ بشر به‌عنوان متن مطرح بوده‌اند و حتی بهتر از متن مکتوب مورد قرائت و فهم قرار گرفته‌اند. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این مطلب را می‌توان هنر در دورهٔ صدر مسیحیت و دوران قرون وسطای اولیه دانست. به‌زعم گادامر، در این دوران هنر توجیه خود را در انجیل بینوا یا بی‌سواد (تصویر ۳) داشته است که برای آن کسانی نمایش داده می‌شد که قادر به خواندن و نوشتن نبودند یا تصاویر منقوش که بر دیوارهٔ کلیساها (تصویر ۲) توسط شاخص‌ترین هنرمندان آن دوران به‌وجود می‌آمد تا تجربهٔ دینی را به‌مثابهٔ متنی دینی (آن هم به شکل تصاویر هنری) به‌وجود بیاورند و به گواهی تاریخ، در این کار بسیار موفق بودند.

در اینجا شاهد داستان‌های آشنایی هستیم که به‌صورت تصاویر آمده و مورد قرائت همگان قرار می‌گیرند؛ حتی آنان که خواندن نمی‌دانند. حال گادامر ضمن اشاره به چنین کاربردی برای هنر و سابقهٔ آن در گذشته، بر تصاویر مدرن گریزی می‌زند و تصاویر را نیازمند جریان مشابهی از قرائت می‌داند.

نکتهٔ پر اهمیت در زمینهٔ نشانه‌های هنری و به‌طور خاص نشانه‌های تصویری در مقایسهٔ با نشانه‌های متن مکتوب کلامی این است که آنها به ما نشانه‌هایی را شبیه به صفحهٔ نوشته‌شده یا تصاویر با معنای متداول متن نوشته‌شده (که کمی غریب به‌نظر می‌رسند) عرضه نمی‌کنند. با این‌حال تمام این‌ها همان انتزاعاتی را به‌کار می‌برند که متن نگارش‌شده با کلمات به‌کار می‌برد، هر چند این نشانه‌های مکتوب شبیه حروف نباشند. بنابراین در اینجا می‌توان نوعی تطبیق عرضه کرد. پیدایش حروف الفبا در گذشتهٔ بشر جزو ابتکارات مهم به‌شمار می‌رود، به‌طوری که آغاز تاریخ را همین رخداد رقم زده است. «ابداع مهم حروف الفبا ما را قادر ساخت تا بتوانیم تمام تجارب بشر را به‌وسیلهٔ ترکیب نشانه‌های منحصر به‌فرد انتزاعی در یک نظام املایی صحیح ثبت کنیم» (Gadamer, 1986, p95).

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

نمایش و بازی هنری در مقام تجربهٔ دینی

در اندیشهٔ هرمنوتیکی گادامر نمایش اثر هنری به‌صورت یک بازی متحقق می‌شود و در واقع مخاطب در هنگام مواجهه با اثر و در فرایند فهم و تفسیر آن، وارد بازی هنری شده است؛ البته این مهم راجع به تمام آثار هنری صدق می‌کند و به آثار نمایشی محدود نیست. حال نکتهٔ مهم این است که هر نمایشی به‌طور بالقوه، نمایش برای کسی

است.(James DiCenso, 1990, 65) فراهم آمدن این امکان خواست و مد نظر است و از این‌رو ویژگی ممیزهٔ هنر به‌مثابهٔ بازی از خصایص بارز آن به‌شمار می‌رود. پس با نمایش، دیوارهای دنیای محدود و محصور هنر آن‌گونه که باید، فرومی‌ریزد و متن اثر دریچه‌ای به‌سوی عالم وسیع و گسترده‌ای خواهد بود. یکی از مشابهت‌های مهم میان فرامین دینی و طریق هنری این است که هر دو به‌دنبال فرو ریختن چهاردیواری مخاطب خویشند و این مهم آنگاه که اثر هنری در ساحتی دینی قرار دارد، کاملاً هویداست.

از دید گادامر، چنین چیزی در نمونه‌های شعایر دینی یا بازی در تئاتر رخدادی عینی دارد. اثر، وجود مخاطبان را به‌واسطهٔ واقعیت نمایش خودشان در بازی عرضه می‌کند؛ چنین بازی‌هایی در حد بازی شدن به اتمام نمی‌رسند و متوقف نمی‌شوند، زیرا در عین حال فراتر از خود، یعنی بیننده‌ای را دربرمی‌گیرند که به‌واسطهٔ تماشاکردن در بازی مشارکت می‌کند. حال اگر بخواهیم این نکته را به کل هنرها تعمیم دهیم، مخاطب اثر هنری آن را در مقام متن می‌بیند یا می‌شنود. در اینجا بازی نه فقط چیزی بیش از به نمایش درآوردن خویش در یک حرکت منظم، بلکه «بازنمود برای کسی»(Ibid, p67) است. آنچه در اینجا برجسته شده و تشکیل‌دهندهٔ وجود اثر هنری است، خصیصهٔ صراحت نمایش خواهدبود.

گادامر در مسیر تبیین بازی هنری، هنر نمایش را نمونه می‌آورد. نمایش دینی و مذهبی بهترین نمونه‌ایست که از این نوع نمایش همواره مورد توجه او بود. نمایش دینی، در واقع نمایش یک اسطوره در درون بازی است؛ این نوع بازی نه تنها در معنای مشارکت بازیگران از نظر مجذوب و محوشدن در بازی نمایش است، بلکه همچنین در درون آن، بازیگران کلّ معناداری را برای مخاطب نمایش می‌دهند. در اینجا مخاطب بازی را تکمیل می‌کند و رکن اساسی آن به‌شمار می‌رود و چیزی در این میان رخ می‌دهد که ما از آن به تجربهٔ دینی تعبیر می‌کنیم. از اینجا می‌توانیم به اهمیت بازی تعریف‌شده، مثل فرایندی که به قول گادامر «در میانه» رخ می‌دهد پی ببریم. باید التفات داشت که وجود بازی در آگاهی یا حالت بازیگر تعریف نمی‌شود؛ «بلکه برعکس، بازی او را تحت مالکیت خود می‌برد و از روح خویش، پُر می‌کند. بازیگر، بازی را بسان واقعیتی تجربه کرده و شگفت‌زده

می‌شود» (Gadamer, 1975, p108). این نکته در جایی تحقق می‌یابد که خود بازی، مورد التفات باشد.

«حتی یک بازی، بازی باقی می‌ماند یعنی ساختار بازی را دارد چنانچه متعلق به همان جهان محصور باشد. اما با وجود این، غالباً بازی مذهبی یا غیرمذهبی، جهان محصور در درون خویش را نمایش می‌دهد، همچنانکه در برابر تماشاچی آن را گشوده است، در درون اوست که به دلالت کاملش دست می‌یابد» (Gadamer, 1975, p109).

مفهوم بازی دلالت خاصی در این تلقی دارد. اولین چیزی که باید روشن شود این است که در زندگی انسان، بازی آنچنان عمل بنیادینی به‌شمار می‌رود که فرهنگ بدون این عنصر، درک‌شدنی نخواهد شد. «متفکرانی نظیر هویزینگا (Huizinga) و گاردینی (Guardini) در میان دیگران بر زمانی طولانی اشاره و تأکید کرده‌اند که در عنصر بازی در امور دینی و آیین دینی حضور داشته است» (Gadamer, 1986, p66) . لذا گادامر بر این باور است که دقت و تمرکز بر بازی انسانی و پرهیز از پرداخت سطحی از ملزومات آن است. مسئله این است که مصداق واقعی بازی چه زمانی محقق می‌شود؟

البته، قطعاً بازی هنر بسیار فراتر از بازی‌های دیگر است. اما گادامر امیدوار است که بتواند در چارچوب رقص مذهبی که بخشی از تشریفات مذهبی است و در جایگاه نوعی از بازی، واقعیات قابل تطبیق‌تری برای بازی هنری یافته و به‌دست دهد که در این نوع از بازی مهم‌تر از هر خصیصه‌ای، تمرکز بر خصیصهٔ آزادی و رهابودگی است. از آنجاست که این آزادی و رهابودگی در نمایش هنری مثل تئاتر از چنین زمینه‌ای به‌وجود می‌آید. پس از آن ماهیت چنین خصیصه‌ای در متن هنرهای تجسمی مورد تدقیق قرار می‌گیرد که دارای کاربردهای تزیینی و بیانی هستند، به‌ویژه آن نمونه‌هایی که از حیات دینی به‌وجود آمده‌اند. نکتهٔ شایان تأمل اینکه از چشم‌انداز گادامر تمام صور و اشکال بازی هنری با همدیگر مشابهت‌هایی دارند که موضوع بحث فلسفی ما در اینجاست. از این مشابهت‌ها می‌توان به ویژگی تداوم بازی اشاره کرد؛ این تداوم به‌عنوان عنصری مشترکی در بازی چیزی را اثبات می‌کند: این واقعیت که چیزی مورد خواست است، حتی اگر چیزی مفهومی، مفید یا غایتمند نباشد، بلکه فقط تداوم خودکار حرکات باشد.

نمایش حقیقت امر دینی در درون اثر هنری

اگر هنر عبارت است از تجارب متغیر و متنوع، ما باید بتوانیم «نمایش» را به‌عنوان حالتی از وجود متن اثر هنری تبیین کنیم. این موضوع از طریق استخراج مفهوم نمایش از درون مفهوم بازی استنتاج می‌شود، زیرا ماهیت واقعی بازی آنجا محقق می‌شود که نفس در آن به ظهور رسیده باشد. از این‌رو، گادامر در عین حال ماهیت واقعی اثر هنری را نیز چنین تعبیر می‌کند. به این‌ترتیب که در ضمن بازی شدن و اجرای آن، بازی در تمام طول نمایش با تماشاچی در حال سخن گفتن است و این مطلب چنان خواهد بود که باوجود فاصله میان بازی و او (مخاطب)، مخاطب همچنان متعلق به بازی است.

گادامر این مسئله را در مناسک مذهبی آشکارتر از هر جای دیگری می‌داند. جایی‌که رابطهٔ با جمع و مخاطبان دسته‌جمعی قطعی است. او می‌گوید که در اینجا آگاهی زیبایی‌شناختی، با وجود تأملی بودن، قادر نیست تا بیش از تمایز زیبایی‌شناختی [مقوله‌ای که به شناخت حقیقت اثر برای مفسر منجر می‌شود] را فرض بگیرد، تمایزی که موضوع زیبایی‌شناسی را در عین واقعیت خویش لحاظ و معنای واقعی تصاویر یا بازی مذهبی را کشف می‌کند. هرگز نمی‌توان تصور کرد که نمایش برای حقیقت اجرای مناسک مذهبی و آیینی، غیرضروری است.

«بنابراین، نظر من این است که وجود اثر هنری نمی‌تواند همانند متعلق آگاهی زیبایی‌شناختی تعریف شود، بر عکس، حالت و وضع زیبایی‌شناسی بیش از آن است که شناخته شده است. این مهم بخشی از رخداد وجودی است که در نمایش رخ می‌نماید و اساساً به‌مثابهٔ بازی به بازی تعلق دارد» (Gadamer, 1975, p115).

جشنواره یا فستیوال دینی مهم‌ترین نمونهٔ بازی هنری است. یکی از خصیصه‌های ذاتی هر جشنواره این است که از بازرخداد (رخداد تکرارشونده) خاص و آهنگینی بهره می‌برد و سبب می‌شود تا از جریان زمان فراتر رود. در عرصهٔ زمان جشنواره، لحظهٔ متعالی بازمی‌گردد. تئاتر دائمی این خصیصهٔ جشن‌گونه را برمی‌گیرد و آن را با کارهایی پیوند می‌دهد که به هر طریق اجرا و نمایش داده می‌شوند. ماهیت خاص تئاتر مدرن تحت دگرگونی دوگانه‌ای مجدداً وضع می‌شود. گادامر از قول وایند(Viennede) شاعر که دربارهٔ

تئاتر زمانهٔ خودش سخن گفته است، نقل می‌کند: «در مقایسهٔ با تمام زمینه‌های غیردینی، تئاتر تنها زمینه‌ایست که دارای ارزش‌های کلی و نیرومندی است و این مهم عشق ما به تئاتر را با لذت در تماشا و خنده پیوند می‌دهد، لذتی که در لمس شدن، هیجانی شدن و حرکت عمیق به‌سوی غریزهٔ گذشته برای غرق شدن جشن‌گونه در نسل بشری از زمان قدیم اخذ می‌کنیم» (Gadamer, 1973, pp. 77 - 89) .

تمام تجارب مربوط به آگاهی زیبایی‌شناختی و تجربهٔ اثر هنری که در اینجا در مقام متن مد نظر قرار می‌گیرد، بازتولید می‌شوند، زیرا این دقیقاً چیزی است که هر برداشتی از زمان باید به آن دست یابد، حتی هنگامی که پرسش از زمانمندی متن اثر هنری مطرح باشد. بدیهی است که چنین برداشتی از زمان و زمانمندی از برداشت هایدگری فراتر می‌رود و با آن مقایسه‌شدنی نیست. لذا زمانمندی متن اثر هنری، چیز متفاوتی است. برای مشخص کردن زمانمندی مناسب اثر هنری همچون «زمانی مقدس» و متمایز کردن آن از گذرایی، در واقع زمان تاریخی نوعی بازتاب محض از انسان و تجربهٔ محدود از هنر را نشان می‌دهد. به نظر گادامر منحصراً برداشت دینی از زمان است که از نقطهٔ خودآگاهی انسان آغاز نمی‌شود، بلکه از چشم‌انداز رابطه‌ای الهی شروع می‌شود، چنین برداشتی قادر خواهد بود تا از «زمان مقدس» سخن بگوید و به‌طور کامل مقایسهٔ بین بی‌زمانی اثر هنری و این زمان مقدس را مشروع و منطقی کند. لذا بدون التفات به چنین تبیینی از چشم‌انداز مد نظر، پرداختن به ابهامات و پیچیدگی‌های واقعی مسئله؛ مربوط به وجود اثر هنری است و چیزی عاری از زمان به‌شمار می‌رود و نمی‌توان آن را به بُعد جسمانی اثر محدود کرد. البته خود جسمانیت متن اثر هنری نیز مقولهٔ ویژه‌ای است که بحث مستقلی می‌طلبد. درهم‌کنش واقعی و عینی تجربهٔ زیبایی‌شناختی و تجربهٔ دینی در نمایش دینی است که به تعبیر گادامر مصداق زمان مقدس (که زمانی واقعی بوده و مخاطب را پر کرده است و او متوجه گذار زمان نمی‌شود) در درون آن محقق می‌شود.

هر چند که می‌توان در تفسیر اثر میان متن و بازنمود آن تفکیک قائل شد، نگاه هرمنوتیکی متن اثر و تمام جلوه‌هایش را در ساختاری بحث می‌کند، در یک وحدت می‌بیند. این واقعیت در باب هر ساختار معناداری (از جمله متن اثر هنری) چنان است که

آن را به‌سوی آینده می‌کشاند و به آن آینده‌داری می‌بخشد. این مسئله مربوط به بحث زمان است که در اندیشهٔ گادامر جایگاه رفیعی داشته و پرداختن به آن از ملزومات کار ماست. یعنی زمان‌مندی شاخصهٔ هر امر مادی است و هر اثر هنری به‌دلیل بُعد مادی خویش زمانمند خواهد بود؛ لکن نمایش یک اثر هنری دینی برای مخاطبی که نشانه‌هایش را می‌شناسد، سبب ظهور وضعیتی است که از آن به «زمان مقدس» تعبیر می‌کنیم. چیزی که مخاطب احساس می‌کند لذت معناست و گویی زمان برایش متوقف شده یا جور دیگری در حال گذار است. تجربهٔ دینی در خلال چنین زمانی روی می‌دهد. تجربه‌ای همراه با لذت هنری که تجربه‌ای زیبایی‌شناختی است.

زمان واقعیتی گذراست که از خصوصیات هر امر مادی و فیزیکی به‌شمار می‌رود و فیلسوفان مختلف از آن در اندیشهٔ خود برداشت‌ها داشته‌اند؛ لکن باید ببینیم که غایت گادامر از آن چیست. از واژگان مهم وی در این عرصه می‌توان به«زمان‌مندی» یا «گذرایی» (Temporality) و «هم‌زمانی» (Contemporaneity) اشاره کرد که به‌زعم او در حوزهٔ زیبایی‌شناسی و هنر، نقشی اساسی ایفا می‌کنند. زمان حاکم بر متن اثر هنری، چه نوع زمانی است؟ بر اساس نظر گادامر باید گفت که اثر هنری ضمن زمان‌مند بودن، بی‌زمان است و نکته همین‌جاست که این دو باید با همدیگر در نظر گرفته شوند.

اساساً برای درک این مهم که شاید در نگاه اول متناقض و پارادوکس‌گونه به‌نظر برسد، باید به خود اثر هنری و ماهیت اصلی آن، یعنی بازی هنر بازگردیم. همان‌طور که اشاره شد، بازی اثر هنری دارای خصلت تکرارپذیری است، این مهم برآیند زمان‌مندی این متن است، زیرا تکرار در ساحت زمان ممکن می‌شود. اما زمانی که بر متن اثر هنری غالب است، همین زمان روزمره و معمول نیست و گادامر آن را به زمان فستیوال یا جشنوارهٔ دینی شباهت می‌دهد. وجود یک جشنواره در تکرارپذیری معنا می‌یابد و برداشت چنین زمانی به‌مثابهٔ آناتی که پشت سر هم چیده می‌شوند و امکان بازگشت وجود ندارد، چندان صحیح به‌نظر نمی‌رسد. جشنواره به سوژه‌های اجراکننده‌اش متکی نیست. به‌عبارتی می‌توان گفت که گادامر زمان حاکم بر متن اثر هنری را همچون زمان جشنواره‌ای، زمانی فراتاریخی می‌داند که به‌نوعی دارای تقدس هم هست. «زمان مقدس» زمانی است که در

عین زودگذر نبودن، پُر از زمان است، و لذا امری وجودی محسوب می‌شود نه کیفیتی مربوط به ماهیت شیء؛ بنابراین تعریف زمان معمول بر آن صادق نیست. به‌همین دلیل وی آن را زمان واقعی و زمان تاریخی را غیرواقعی تعبیر کرده است.

حال آنکه در یک اثر هنری زمان واقعی در زمان ظاهری و غیرواقعی رخنه می‌کند و آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد، آن هم از طریق نمایشی که در درون متن اثر هنری به وقوع می‌پیوندد. این مهم امری تجربی است و نمی‌توان آن را با کلمات توصیف کرد، آن کس که یک اثر هنری واقعی را با شرایط خاص خود (مثل شناخت زبان آن و غیره) تجربه کرده است، چنین تجربهٔ منحصر به‌فردی را درک می‌کند. کسی که در درون یک جشنواره حضور دارد، وضعی دیگرگون را تجربه می‌کند که گویی زمان بر او نمی‌گذرد و متعالی از رخدادهای جاری است. این زمان حتی از آنچه هایدگر در باب «دازاین» توصیف کرده است نیز فراتر می‌رود، چیزی که خصلت تاریخی دازاین را نشان می‌دهد.

بهترین مصداق زمان مقدس به باور گادامر در امور دینی است که از رابطه‌ای فرازمینی و الهی سرچشمه می‌گیرد و بنیان‌های متفاوتی دارد؛ گویی فرد در این فضا از هر زمانی پالوده شده است. حضور و وجود اثر هنری به‌صورت بازی است، به‌همین دلیل نمی‌توان وجود واقعی آن را از نمایش یا بازنمایی منفک کرد. در مورد اصالت تکرار نمایش متن اثر هنری باید به این نکتهٔ مهم اشاره کرد که نمایش‌های بعدی، رونوشت نمایش اولیه نیستند؛ بلکه هرکدام در مقام اصل و به‌نوعی اصیل هستند، به‌همین دلیل هم در باب اثر هنری گفته‌اند که هرگز کهنه نمی‌شود. در عین حال، متن اثر در این نمایش‌ها به چیز دیگری تبدیل نمی‌شود و همان است که هست.

هر نمایش جشنواره (که نمایش اثر هنری از این نوع است) به‌زعم گادامر نوعی خلقت به‌شمار می‌رود و به‌همین دلیل زبان نمادینی دارد و در واژگانی سحرآمیز بازگو می‌شود؛ چیزی که در دنیای مدرن کمرنگ شده است. نمایش‌های آیینی و دینی از این نوع هستند و وجودی متعالی به‌صورت تجلی الهی در درون آن هویدا می‌شود. ما در متن تئاتر صرفاً با تغییر چهره‌ها مواجه نیستیم، بلکه اساساً حضوری دوپهلو و رمزی هویت اثر را تشکیل می‌دهد. به باور گادامر این ویژگی در تئاتر دائمی بارزتر است، تئاتری که هرچند ماتَرَک

بورژوازی است، در دوران مدرن نیز به فرهنگ جامعهٔ صنعتی بَدَل شده است. تئاتر دائمی در یونان به اوج کمال خود رسید و به‌عنوان شاخه‌ای از هنری که تجلی دینی دارد، شناخته شد (به‌صورت آیین میگساری دیونیسوسی).

فهم زیبایی‌شناختی در تجربهٔ دینی

هرمنوتیک و فرایند پیچیدهٔ فهم، در نوع خود، هنر منحصر به‌فردی است و گادامر در نوشته‌های مختلف (از جمله زیبایی‌شناسی و تجربهٔ دینی) آن را نه به دانشی صرف، که به هنر ویژه‌ای تعبیر کرده است. هنر هرمنوتیک در واقع به فهم، و آن هم فهم چیزی می‌پردازد که در مواجهه‌ها و تجربیات خاص و در شکلی مجزا و به دور از ذهن و انتظار، برایمان عیان می‌شود. این هنر در تجربهٔ زندگی نقش مهمی بازی می‌کند و به‌طور کلی، به‌زعم گادامر ما این مسئله را که در عین حال تکلیفی ضروری هم هست، در عالی‌ترین و مهم‌ترین وضعش درک می‌کنیم، یعنی آنگاه که مجبور می‌شویم تا به چیزی که برایمان بیان می‌شود، رخصت بیان و عرضه دهیم.

نباید فراموش کرد که وقتی از قرائت و فهم متن سخن می‌گوییم، در حریم علایم مکتوب نوشتاری یا گفتاری قرار داریم. البته مسلّم است که آنچه نوشتار خوانده می‌شود، در جریان فهم چیزی قطعی نیست. یقیناً تمام گونه‌های نوشته باید به گفته بَدَل شوند. با این‌حال، کاربرد معمول نوشتار، بر ارجاع به عقب و به برخی از اعمال اصیل گفتار مبتنی است تا جایی‌که به‌زعم گادامر در این معنا، متن مدعی گفتن به‌وسیلهٔ حُسن قدرت خویش نیست. «هنگامی‌که من یادداشت‌هایی را می‌خوانم که کسی نوشته است، گوینده و نه متن مجبور به دوباره گفتن می‌شود»(Tore Nordenstam, 1984, pp. 23-28) با وجود این، در مورد متون «ادبی» (در عام‌ترین معنا) گوینده نیست که دوباره به‌وضوح سخن می‌گوید، بلکه دقیقاً متن، یعنی پیغام است که بیان می‌شود. حال باید پرسید که این مهم در تفکر چگونه به‌عنوان مسئله‌ای در عین واقعیت خویش پیش می‌آید. او می‌گوید: «در واقع، ما نوشتار را هنگامی هنر می‌نامیم که شعر یا ادبیات در عمل "سخن گفتن" به ما موفق باشد. ممکن است بپرسیم که چگونه هنرمند، کلام نوشتاری را در آن باب وارد می‌کند که متن او واقعاً سخن بگوید، تا جایی‌که ما هیچ نیازی بر

ارجاع به عقب و به عمل اصیل سخن گفتن، یعنی کلام زنده حس نمی‌کنیم»(Ibid).

شایان ذکر است که این تحلیل گادامر با ارجاع به متون مقدس انجیل تبیین می‌شود، پس از نظر خود وی، میان سخن ادبی و گفتار دینی قرابت‌ها فراوانند. یکی از قرابت‌های مهم این است که هر دو، یعنی سخن شعری و دینی، متون خاصی هستند و ما در پرتو این متون، خودمان را در مواجههٔ با انواع متون خاص درخواهیم یافت. لذا دلالت‌های موجود در این متون نیز خاص هستند و ما باید به‌وضوح دلالت‌های خاص این انواع گوناگون متون موجود را درک کنیم.(Joseph Margolid and Tom Rockmore, 1999, p119)

شایان ذکر است که به‌نظر گادامر کاربرد زبانی اجازه نمی‌دهد تا واژهٔ «متن» را خارج از موارد پایداری همچون متون مقدس دینی، حقوقی یا متن ادبی به‌کار ببریم. اما این مطلب صرفاً تکلیف فنی فهم را نشان می‌دهد تا جایی‌که کار مفسر را در این حوزه، فهم متن تعریف می‌کند، بنابراین چنین چیزی صرفاً ارائهٔ فنی متن و نه خودمختاری ادبیات را نشان می‌دهد. از سوی دیگر متن نبوغ‌آمیز، دقیقاً همانی است که کلمه به‌طور لفظی بیان می‌کند، بافت متنی درهم‌تنیده‌ای که همدیگر را حفظ می‌کنند (James DiCenso1990, p93). در چنین زبانی اگر واقعاً متن مناسبی وجود داشته باشد، همدیگر را به‌چنان طریقی که در واقعیت خودش واقع است، عاری از ارجاع به چیزی اصیل، یعنی بیانی معتبر و موثق و نه با اشاره به فراتر از خود به‌واسطهٔ تجربه‌ای معتبرتر از واقعیت حفظ می‌کنند.

گادامر در مقالهٔ «زیبایی‌شناسی و تجربهٔ دینی» در این زمینه می‌پرسد که چه چیزی واقعاً در دل این واقعیت نهفته است که چیزی در نهایت به ادبیات تبدیل می‌شود؟ اینکه همچون متن یا اثری تحقق می‌یابد به‌گونه‌ای که می‌توان به‌مثابهٔ «ادبیات» از آن سخن گفت؟ در این زمینه واقعاً با اثری مواجه هستیم که دارای استقلال ذاتی است و این وضعیت نه به‌واسطهٔ واژگان یک نویسندهٔ خاص، متن ایجاد می‌شود، بلکه هنگامی است که به او اجازه داده می‌شود تا برای ما صحبت کند (Gadamer, 1986, p149).

نتیجه‌گیری

به‌نظر می‌رسد که با توجه به تجربهٔ مسیحیت در به‌کارگیری آثار هنری در بیانات دینی و

به‌مثابهٔ ابزاری برای تسهیل تجربهٔ دینی، می‌توان میان زبان هنری و بیان دینی، یا میان گفتار دینی و بیان هنری، قرابت‌های فراوانی یافت و از ظرفیت‌های هر دو برای غنای دیگری استفاده کرد. به‌همین دلیل است که فاخرترین و ماندگارترین آثار هنری، در قالب و محتوایی دینی عرضه و تأثیرگذارترین مضامین دینی با لسان هنری بیان شده‌اند. در هر بیان هنری، چیزی آشکار شده، شناخته و در نهایت بازشناسی می‌شود. شناخت این مهم به‌صورت کلامی همواره کیفیت و خصیصهٔ مغشوشی دارد، اما در ساحت هنر چنین چیزهایی شاید به‌مثابهٔ تجربهٔ دینی برای انسان رخ دهند و انسان‌ها قادرند در آن عرصه به آن دست یابند. در عین حال، مدعای پیغام مسیحیت، به‌عنوان مثال، متن اثر را متعالی می‌کند و این‌را یادآوری خواهد کرد که: این (اثر هنری) چیزی را نشان می‌دهد که فرد در حالت عادی قادر نیست بدان دست یابد. لذا پیغام مسیحیت در پسِ رنگ‌ها و فرم‌های هنری و در لابه‌لای نُت‌های موسیقایی، تبلوری عینی و لمس‌شدنی به خود می‌گیرد.

امروزه و با رشد و توسعهٔ هنرها و زیاد شدن سواد و ادراک بصری و هنری، نقش و رسالت هنر در انتقال پیام‌های دینی بسیار پر رنگ شده است. به‌عبارتی می‌توان گفت که یک فیلم، یک اثر موسیقایی یا تجسمی با بیان بی‌پرده‌اش حقیقت دینی را روشن‌تر و عریان و عینی عیان می‌کند؛ لذا غفلت از ظرفیت‌های بیان هنری به عقب افتادن از قافلهٔ پیشرفت ارتباطات هنری و رسانه‌ای و به‌نوعی محجور ماندن منجر خواهد شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. ایلیاده، میرچا (۱۳۷۵). *مقدس و نامقدس*، ترجمهٔ نصرالله زنگوئی، تهران: سروش.

۲. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). *هنر مقدس*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

۳. محمودی‌نژاد، هادی و علی اکبر تقوایی (۱۳۸۶). مناظرهٔ تجربهٔ هنری و تجربهٔ دینی در حکمت اسلامی، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۷۲: ۱۱۴ – ۱۲۶.

۴. نصر، سید حسین (۱۳۷۹). *نیاز به علم مقدس*، ترجمهٔ حسن میانداری، تهران مؤسسهٔ فرهنگی طه.

۵. هوردرن، ویلیان (۱۳۶۸). *راهنمای الهیات پروتستان*، ترجمهٔ طه‌طه‌وس میکائیلیان، شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

6. DiCenso, James (1990). Hermeneutics and Disclosure of Truth: A Study in the Work of Heidegger, Gadamer and Derrida. Charlottesville: University Press of Virginia.
7. Gadamer, Hans-George (1975). *Truth and Method***.** Translation revised by joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Seabury Press.
8. Gadamer, Hans-George (1976). *Philosophical Hermeneutics***.** Berkeley: University - Hesiod's *Theogony*. Trans. Norman O. Brown. NY: The Liberal Arts Press, 1953.
9. Lewis Edwin Hahn (1997). The Philosophy of Hans-George Gadamer (The Library of Living Philosophers). Chicago and Lasalle, Illnois, Open Court.
10. Robert J. Dostal (2002). *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge University Press.
11. Georgia Warnke (1994). *Gadamer (Hermeneutics Tradition and Reason)*. Polity Press of California Press.
12. Margolid, Joseph and Tom Rockmore(1999). *The Philosophy of Interpretation*, Blackwell.

ـ مقالات

13. 14.Gadamer, Hans-George (1968). *Wat is Called Thinking?* Trans. Ferd D. Wieck and J. Glenn Gray. New York: Harper and Row.
14. Gadamer, Hans-George (1973). *"Concerning Empty and Full-Filled Time"* in Southern Journal of Philosophy. Trans by R. P O'Hara, in Martin Heidegger in Europe and America, Ed. By E. G. Ballard and C.E. Scott; the Hague: Martinus Nijhoff, pp. 77-89.
15. Nordenstam, Tore, (1984) *"The essence of Art- Wittgenstein Vs. Gadamer"* in: Aesthetics, ed. By Rudolf Haller, Vienna, Holder-Pichler-Tempsky, pp. 23-28.