هانس ـ گئورگ گادامر
مجید اخگر

زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک*

اگر رسالت هرمنوتیک را پل زدن میان فاصله‌ی شخصی یا تاریخی میان اذهان بدانیم، چنین می‌نماید که تجربه‌ی هنر به تمامی خارج از قلمرو کار آن قرار گیرد. زیرا از میان تمام اموری که در طبیعت و تاریخ با آنها مواجه می‌شویم اثر هنری به بی‌واسطه‌ترین شکل با ما سخن می‌گوید. اثر هنری واجد قرابتی رمزآلود است که تمامی وجود ما را به خود معطوف می‌سازد، گویی هیچ فاصله‌ای در میان نیست و در مواجهه با اثر هنری، در حقیقت با خویشتن روبه‌رو می‌شویم. در این زمینه می‌توان به هگل رجوع کرد. او هنر را یکی از اشکال روح مطلق می‌دانست که در چارچوب آن شکلی از خودشناسی برای روح ممکن می‌شود که هیچ چیز بیگانه و ناگشوده‌ای در آن به چشم نمی‌خورد، آگاهی‌ای که از خصیصه‌ی تصادفی امر بالفعل و ناگویایی و ابهام داده‌های محض رها شده است. در واقع همزمانی مطلقی میان اثر و مخاطب حال حاضر آن وجود دارد که فارغ از تشدید هرچه بیشتر آگاهی تاریخی، پایدار می‌ماند. واقعیت اثر هنری و قدرت بیانی آن را نمی‌توان به افق تاریخی ویژه‌ی آن، یعنی زمانی که مخاطب عملاً با خالق اثر هم عصر بود، محدود ساخت.

ویژگی تجربه‌ی هنری چنین است که همواره زمان حالی از آنِ خویش دارد. اثر هنری تنها به معنایی محدود وابستگی خود را به خاستگاه تاریخی‌اش حفظ می‌کند. اثر هنری بیان حقیقتی است که نمی‌توان آن را به اندیشه‌ی خالقش تقلیل بخشید، اعم از اینکه اثر را محصول خلق ناآگاهانه نبوغ بدانیم یا پیمایش‌ناپذیری مفهومی بیان هنری را از نقطه نظر مخاطب تبیین کنیم. آگاهی زیبایی‌شناختی می‌تواند به این واقعیت متوسل شود که اثر هنری با ما رابطه برقرار می‌کند.

با این حال نظرگاه هرمنوتیکی چنان فراگیر است که ضرورتاً تجربه‌ی زیبایی در طبیعت و هنر را نیز دربر می‌گیرد. اگر وجه تاریخی ساختار بنیادین دازاین انسانی را آن بدانیم که خود را واسطه‌ی فهم محصولات و تظاهرات خود ـ که کل تجربه‌ی او از جهان را شامل می‌شود ـ قرار می‌دهد، در این صورت باید گفت که تمامی سنت‌ها به روی او گشوده‌اند. سنت نه فقط متون، بلکه نهادها و اشکال زندگی را نیز شامل می‌شود. اما مواجهه با اثر هنری به طور اخص مشمول فرآیند جذب و ادغامی است که در تلاش برای فهم تمامی اشکال زندگی انسانی جای گرفته در سنت جریان دارد. حتی می‌توان چنین گفت که همزمانی ویژه‌ی اثر هنری با مخاطب، اساساً از گشودگی نامحدود آن در برابر جذب و ادغام همواره نو نشأت می‌گیرد. ممکن است خالق یک اثر مخاطبان زمان خود را مد نظر داشته باشد، اما وجود حقیقی اثر وی در قابلیت‌های بیانی آن نهفته است، و این وجه تمامی محدودیت‌های تاریخی را پشت سر می‌گذارد. از این نظر، اثر هنری همواره در زمان حالی بی‌زمان جای گرفته است. اما این گزاره بدان معنا

نیست که اثر هنری نیازی به درک و فهم ندارد، یا فاقد هر گونه میراث تاریخی درونی است. هرمنوتیک تاریخی دقیقاً با توجه به این واقعیت وارد صحنه می‌شود که اثر هنری در عین اینکه خود را در زمان حالی مطلق به ما عرضه می‌کند و نباید به شکل تاریخی دریافت شود، هر نوع درک و تفسیری را نیز برنمی‌تابد. اثر هنری با تمامی غنا و گشودگی خود در برابر فهم و تفسیر، امکان ـ و در واقع ضرورت ـ به‌کارگیری نوعی معیار تناسب را نیز مطرح می‌سازد و البته ممکن است که درستی یا تناسب یک تغییر خاص در پرده‌ای از ابهام باقی بماند. کانت به درستی تصریح می‌کرد که اعتبار عام، لازمه‌ی حکم ذوقی است، هر چند نمی‌توان به واسطه‌ی دلیل و برهان کسی را مجبور به پذیرش آن کرد. این مسأله در مورد تأویل آثار هنری، تأویل فعال خواننده یا هنرمندی که به بازسازی اثری دیگر می‌پردازد، و هم‌چنین در مورد تأویل و تفسیر علمی صادق است.

می‌توان شکاکانه چنین پرسید که آیا این برداشت از اثر هنری که آن را همواره در برابر درک و تفسیرهای جدید گشوده می‌داند، خود به جهان ثانویه‌ای با یک فرهنگ زیبایی‌شناختی خاص وابسته نیست؟ آیا اثر هنری اصالتاً حامل یک کارکرد زیستی با معنا در بستری آیینی یا اجتماعی نیست؟ و آیا تنها در این بستر نیست که اثر معنای تمام و کمال خود را متحقق می‌سازد؟ اما از نظر من می‌توان این پرسش‌ها را عکس کرد: آیا حقیقتاً یک اثر هنری که از گذشته یا زیست ـ جهانی بیگانه می‌آید و به عالم تاریخ‌پژوه ما منتقل می‌شود، منحصراً از نظر علائق و لذت زیبایی‌شناختی تاریخی توجه ما را به خود معطوف می‌سازد، و هیچ حرفی بیش از آنچه اصالتاً ارائه می‌داد برای گفتن ندارد؟ «چیزی گفتن»، «حرفی برای گفتن داشتن» ـ آیا اینها صرفاً استعاره‌هایی هستند که بر مبنای ارزش زیبایی‌شناختی تکوینی نامشخصی که حقیقت را در خود جای داده است، شکل گرفته‌اند؟ یا مسأله عکس این است، و کیفیت زیبایی شناختی تکوینی تنها زمینه‌ساز «این» واقعیت است که معنای اثر هنری درون آن است، و بدین واسطه اثر چیزی برای عرضه کردن به ما دارد؟ این پرسش ما را به جنبه‌ی حقیقتاً مسأله‌ساز مضمون «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک» می‌رساند.

پژوهشی که در اینجا بدان می‌پردازیم به نحوی آگاهانه مسأله‌ی نظام‌مند زیبایی‌شناسی را به پرسش از تجربه‌ی هنر تغییر می‌دهد. البته زیبایی‌شناسی فلسفی در جریان شکل‌گیری خود و هم‌چنین از نظر مبنایی

که کانت در نقد داوری زیبایی‌شناختی برای آن فراهم ساخت حیطه‌ای بسیار گسترده‌تر را شامل می‌شود، و زیبایی در طبیعت و هنر و حتی امر والا (the sublime) را نیز دربر می‌گیرد.

شکی نیست که در فلسفه‌ی کانت، زیبایی موجود در طبیعت برای تعریف ویژگی‌های اصلی حکم برآمده از ذوق زیبایی‌شناسی و به‌خصوص در شکل‌گیری مفهوم «لذت بی‌غرض» از اولویتی روش‌شناختی برخوردار است. با این حال باید گفت که زیبایی طبیعت چیزی به ما «نمی‌گوید»، حداقل به آن معنا که یک اثر هنری ـ که توسط، و برای انسان‌ها خلق شده است ـ چنین می‌کند. می‌توان به درستی اظهار داشت که لذت و احساس رضایت خاطر برآمده از اثر هنری، برخلاف تجربه‌ی یک گل یا شیء زینتی، لذتی «منحصراً زیبایی‌شناختی» نیست. کانت در رابطه با هنر از لذتی عقلانی شده سخن می‌گوید. اما این اظهار نظر کمک چندانی نمی‌کند. لذت عقلانی شده و «ناخالصی» که اثر هنری برمی‌انگیزد، کماکان چیزی است که ما را به عنوان زیبایی‌شناسی مجذوب خود می‌سازد. در واقع بصیرت تیزبینانه‌تر هگل در نسبت میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری، وی را

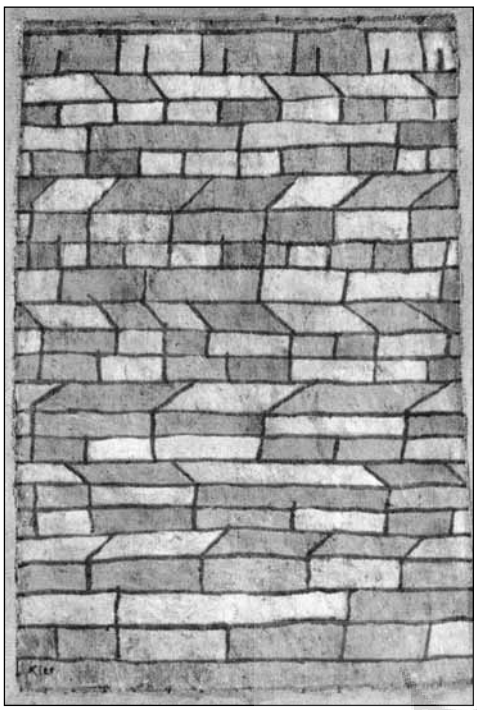
به این نتیجه‌گیری موجه رساند که زیبایی طبیعی انعکاسی از زیبایی هنر است. برخلاف آنچه ممکن است ذهنی فیثاغورسی و ریاضیات‌زده تصور کند، هنگامی که چیزی به عنوان زیبا شناخته شده و از آن لذت برده می‌شود، زیبایی آن زیبایی بی‌زمان و مکان و بدیهی شی‌ای «منحصراً زیبایی‌شناختی» نیست که از هماهنگی اشکال و رنگ‌ها و تناسب طرح آن سرچشمه گرفته باشد. نوع لذت ما از طبیعت در گرو زمینه‌ای است که توسط خلاقیت هنری یک دوران تعیین و متمایز می‌شود. تاریخ زیبایی‌شناختی نقاشی منظره ـ مثلاً مناظر کار شده از کوهستان آلپ ـ یا پدیده‌ی گذرای هنر باغ‌آرایی نمونه‌های آشکار این مسأله‌اند. بنابراین برای روشن ساختن رابطه‌ی میان زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک، درست‌تر آن است که به جای زیبایی طبیعی، پژوهش خود را بر مبنای اثر هنری استوار سازیم. در هر حال زمانی که می‌گوییم اثر هنری چیزی به ما می‌گوید و بنابراین به شبکه‌ی چیزهایی تعلق دارد که باید آنها را فهمید، استعاره به کار نبرده‌ایم، بلکه سخن ما معنایی روشن و محصل دارد. بنابراین اثر هنری را باید موضوع هرمنوتیک به شمار آورد.

هرمنوتیک، بنا به تعریف اصیل خود، هنر روشن ساختن و منتقل کردن چیزی است که توسط اشخاصی که در سنت با آنها مواجه می‌شویم گفته شده است، و این عمل به واسطه‌ی تأویل‌های خود ما صورت می‌پذیرد. هرمنوتیک جایی وارد عمل می‌شود که آنچه گفته شده است به شکلی بی‌میانجی قابل فهم نباشد. با این حال، این تمهید فلسفی و این مهارت خشک و مقرراتی از مدت‌ها پیش تغییر و گسترش یافته است. از همان دورانی که این تعریف اولیه از آن سربرآورد، خودآگاهی تاریخی در حال رشد، ما را از کج فهمی‌هایی که ممکن است گریبانگیر هر سنتی شود آگاه ساخته است. از طرف دیگر، زوال اجتماع مسیحی در غرب که به دنبال فرآیند فردگرایی ناشی از جنبش اصلاح دین آغاز شد، فردا را به رازی غیرقابل گشایش برای دیگران بدل ساخت. بنابراین از زمان رمانتیک‌های آلمانی بدین سو، وظیفه‌ی هرمنوتیک به عنوان اجتناب از کج‌فهمی تعریف شده است. با این تعریف، هرمنوتیک چنان قلمرو گسترده‌ای را دربر می‌گیرد که از نظر اصولی بیان هرگونه معنا را شامل می‌شود. بیان معنا، پیش از هر چیز شامل اظهارات زبانی است. هرمنوتیک به عنوان هنر انتقادی آنچه در زبانی بیگانه گفته شده به حیطه‌ی فهم شخصی دیگر، به درستی با ارجاع به هرمس، مفسر پیام الهی برای نوع بشر، نام‌گذاری شده است. اگر ریشه‌ی نام هرمنوتیک را به خاطر داشته باشیم، برایمان روشن می‌گردد که با یک رخداد زبانی سروکار داریم، با ترجمه‌ای از یک زبان به زبان دیگر، و بنابراین با رابطه‌ی میان دو زبان. ما تنها در صورتی می‌توانیم از یک زبان به زبانی دیگر ترجمه کنیم و معنای آنچه را که گفته شده است در رسانه‌ی

زبان دیگر بازسازی کنیم که آن را درک کرده باشیم. بنابراین پیش‌فرض چنین رخداد زبانی‌ای فهم معنا است.

این نتیجه‌گیری‌های بدیهی در رابطه با مسأله‌ای که در اینجا مورد توجه ماست، تعیین‌کننده‌اند ـ یعنی مسأله‌ی زبان هنر و مشروعیت نظرگاه هرمنوتیکی در نسبت با تجربه‌ی هنر. هر گونه تأویل از امور فهم‌پذیر (the intelligible) که دیگران را به فهم متقرب سازد، خصیصه‌ای زبانی دارد. از این نظر می‌توان گفت اساساً تجربه‌ی جهان به میانجی زبان صورت می‌گیرد. در اینجا با گسترده‌ترین معنای سنت سروکار داریم، نیستی که از جمله دربردارنده‌ی اموری است که خود ماهیتی زبانی ندارند، اما می‌توان آنها را به واسطه‌ی زبان تأویل کرد. سنت، از نحوه‌ی «استفاده» از ابزارها و تکنیک‌ها تا «سنن» صنعت‌گری ساخت اشیایی چون ابزارها و اشکال تزیینی؛ و از شکل‌گیری فعالیت‌ها و رسوم تا تثبیت الگوهای عام را شامل می‌شود. آیا اثر هنری نیز در همین مجموعه جای می‌گیرد، یا جایگاهی از آن خود دارد؟ به نظر می‌رسد تا آنجا که مشخصاً صحبت از آثار هنری زبانی در میان نباشد، اثر هنری نیز در همین نسبت غیرزبانی جای می‌گیرد. با این حال تجربه و فهم یک اثر هنری از فهم یک ابزار یا فعالیت‌هایی که از گذشته به ما رسیده‌اند، متفاوت است.

بنا به تعریف قدیمی هرمنوتیک درویسن (Droysen)، می‌توان میان منابع [Quellen] و بقایا [Uberresten] تمایز قائل شد. بقایا پاره‌هایی از جهان گذشته‌اند که دوام آورده و به ما در بازسازی عقلانی جهانی که خود بازمانده‌ای از آنند، یاری می‌رسانند. از طرف دیگر، منابع سنتی زبانی



اثر: پل کله

پدید می‌آورند و بدین ترتیب ما را در فهم جهانی که به نحوی زبانی تأویل شده است، کمک می‌کنند. برای مثال، تصویر یک خدای باستانی به کدام دسته تعلق دارد؟ آیا چون یک ابزار جزو بقایای گذشته محسوب می‌شود؟ یا مانند هر چیزی که به نحوی زبانی به ما رسیده، پاره‌ای از تأویل جهان است؟

به گفته‌ی درویسن، منابع اسنادی هستند که به منظور یادآوری، ثبت شده و به ما منتقل گشته‌اند. یادمان‌ها، شکلی ترکیبی از منابع و بقایا هستند، و او «تمامی انواع آثار هنری» و مدارک و سکه‌ها و مانند آن را در این دسته جای می‌دهد. ممکن است که از نظر یک مورخ این‌گونه باشد، اما یک اثر هنری به خودی خود نه از منظر نیت به وجود آورنده‌اش و نه از نظر معنایی که در جریان تجربه‌ی هنری پیدا می‌کند، یک سند تاریخی نیست. البته ما از یادمان‌های هنری صحبت می‌کنیم، یعنی آثاری که با قصد سندیت بخشی تولید شده‌اند. در این گفته حقیقتی نهفته است که دوام و بقا لازمه‌ی تمامی آثار هنری است که این مسأله در مورد آثار هنری زمان‌مند، در تکرار آنها محقق می‌شود. اثر موفق «باقی می‌ماند» (حتی هنرمندی که در تماشاخانه کار می‌کند نیز می‌تواند همین را در مورد اثرش بگوید). اما ارائه‌ی چیزی که مشخصاً به قصد حفظ و نگهداری انجام شده باشد ـ به شکلی که در اسناد واقعی می‌بینیم ـ در مورد آثار هنری مصداق ندارد. ما نمی‌خواهیم به واسطه‌ی عرضه‌ی اثر به چیزی در گذشته رجوع کنیم. در عین حال چنین هدفی هیچ تضمینی برای دوام آن ایجاد نخواهد کرد، چرا که دوام اثر در گرو ذوق و معیار کیفیت نسل‌های پس از ما است. دقیقاً همین وابستگی به خواست نگه‌دارنده‌ی

نسل‌های بعد، نشانگر شباهت نحوه‌ی انتقال اثر هنری با انتقال منابع ادبی است. در هر حال اثر هنری «سخن می‌گوید» ، اما نه صرفاً به شکلی که آثار و بقایای گذشته با تحقق تاریخ سخن می‌گویند، یا به شکل اسناد تاریخی که چیزی را ماندگار می‌سازند. آنچه را که ما زبان اثر هنری می‌نامیم و اثر به مدد آن حفظ و منتقل می‌شود، زبان درون ذات اثر هنری است، اعم از اینکه اثر ماهیتی زبانی داشته باشد یا نه. اثر هنری حقیقتی را به مورخ منتقل می‌سازد: اثر هنری برای هر شخص سخنی دربر دارد، چنان که گویی آن را به صورت چیزی معاصر و فعلیت یافته منحصراً با او در میان می‌گذارد. بنابراین وظیفه‌ی ما فهم چیزی که اثر می‌گوید و روشن ساختن آن برای خودمان و برای دیگران است. اثر هنری غیرزبانی نیز در حوزه‌ی کار هرمنوتیک جای می‌گیرد. اثر هنری باید در فهم تک‌تک اشخاص از خویشتن دخیل شود.[1]

هرمنوتیک در این معنای جامع، زیبایی‌شناسی را نیز دربر می‌گیرد. هرمنوتیک پیوندی میان اذهان برقرار می‌کند و غرابت ذهن دیگری را آشکار می‌سازد. اما آشکار ساختن ناآشنایی صرفاً به معنای بازسازی تاریخی «جهان»ی که اثر اصالتاً معنا و کارکرد خود را در آن می‌یافت نیست. این کار همچنین به معنای جذب پیام دریافت شده است، چیزی که همواره از معنای بیان شده و درک شده بیشتر است. هر آنچه معنایی را به ما منتقل می‌کند، مانند شخصی است که چیزی به ما می‌گوید. وی بیگانه است، بدین معنا که ما را از خودمان فراتر می‌برد. از این نظر، مسأله فهمیدن با غرابتی دوگانه روبه‌رو است، که در عمل به صورت تجربه‌ای واحد جلوه‌گر می‌شود. موقعیت در تمامی انواع گفتار به همین منوال است. نه تنها چیزی گفته می‌شود، بلکه شخصی وجود دارد که چیزی را به شخصی دیگر می‌گوید. فهم کلام به معنای درک تحت‌اللفظی معنای کلمات به شکلی قدم به قدم نیست. فهم کلام به واسطه‌ی معنای واحد آنچه گفته شده است محقق می‌گردد ـ و این معنا همواره فحوای بیانی کلمات را پشت سر می‌گذارد. فهمیدن سخنی که به زبانی بیگانه یا کهن بیان شده است دشوار است، اما اینکه اجازه دهیم چیزی به ما گفته شود از آن نیز دشوارتر است، حتی زمانی که معنای سخن را بلافاصله می‌فهمیم. هر دوی این مسائل در حوزه‌ی کار هرمنوتیک جای می‌گیرند. تا زمانی که نخواهیم بفهمیم، نخواهیم فهمید، یعنی تا زمانی که بگذاریم چیزی گفته شود.

اعتقاد به اینکه پیش از آغاز درک معنای سخن، باید به کمک بازسازی افق تاریخی نویسنده یا خواننده‌ی هم عصر وی به همزمانی با آنها دست پیدا کنیم، حاصل انتزاعی غیرقابل پذیرش است. واقعیت آن است که از همان ابتدای کار، نوعی پیش‌بینی معنایی تلاش ما برای فهم اثر را هدایت می‌کند.

آنچه در مورد رابطه‌ی کلامی گفته شد، عمدتاً در مورد تجربه‌ی هنر نیز صادق است. در اینجا مسأله چیزی بیش از پیش‌بینی معنا است، چیزی که مایلم آن را شگفتی در برابر معنای آنچه گفته شده است بنامم. تجربه‌ی هنر تنها با درک یک معنای قابل تشخیص سروکار ندارد، یعنی آن‌گونه که هرمنوتیک تاریخی با متون کار می‌کند. اثر هنری‌ای که سخنی را با ما در میان می‌گذارد، خود در برابرمان می‌ایستد. به عبارت دیگر، اثر هنری سخن خود را چنان بیان می‌کند که چون یک انکشاف جلوه‌گر می‌شود، چون رازگشایی از چیزی که پیش از این پنهان بود. عنصر شگفتی‌ساز هنر نیز در همین‌جا نهفته است. آنچه «چنین حقیقتی و چنین سرشار از وجود» [So wahr, So Seined] است، چیزی نیست که به نحوی دیگر قابل دسترس باشد. در اینجا هر چیز آشنا رو به سستی می‌نهد. بنابراین درک آنچه اثر هنری به ما می‌گوید، مستلزم مواجهه با خویشتن است. اما تجربه‌ی هنر، به عنوان مواجهه با امر اصیل، به عنوان آشنایی‌ای که شگفتی می‌آفریند، تجربه‌ای در معنای حقیقی کلمه است و باید پیوسته

گادامر

عملکرد اصلی تجربه را در خود احیا کند: ادغام آن در تمامیت رهیافت فرد به عالم و درک وی از خویشتن. ویژگی بنیانی زبان هنر دقیقاً آن است که به مدد همزمانی و حضور همواره نوشونده‌ی خود با فهم هر شخصی از خویشتن هم‌سخن می‌شود. در حقیقت همین وجه همزمان و معاصر اثر امکان بیان آن در زبان را فراهم می‌سازد. همه چیز بدان بستگی دارد که چیزی چگونه بیان شده باشد. اما این بدان معنا نیست که ما باید وسائط بیان را کانون توجه خویش قرار دهیم. کاملاً برعکس، هر چه چیزی به نحوی قانع‌کننده‌تر گفته شده باشد، تفرد و بی‌همتایی بیان آن جلوه‌ای طبیعی‌تر و بی‌واسطه‌تر پیدا می‌کند، یعنی توجه شخص را کاملاً بر آنچه گفته شده

است متمرکز می‌سازد و مانع از آن می‌شود که وی فاصله گرفته و با نوعی تمایزگذاری زیبایی‌شناختی به اثر بنگرد. در مقایسه با رویکرد صحیح به اثر، که همواره آنچه را که گفته شده است مد نظر دارد، تأمل درباره‌ی وسائط بیان در واقع در مرتبه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد و زمانی که انسان‌ها چهره به چهره با یکدیگر سخن می‌گویند، عموماً این مسأله فراموش می‌شود. زیرا آنچه بیان می‌شود خود را به صورت نوعی محتوای حکم (Con-tent of Judgement) و در هیأت گزاره‌ای منطقی مطرح نمی‌سازد. مسأله عبارت است از آنچه می‌خواهیم بگوییم و آنچه اجازه می‌دهیم گفته شود. هنگامی که ما با ادعای درک پیشینی سخن دیگری راه را بر کلام وی می‌بندیم، در حقیقت امکان فهم را از میان برمی‌داریم.

تمامی این ملاحظات به طور اخص در زبان هنر مصداق پیدا می‌کنند. طبیعتاً آنکه در اینجا سخن می‌گوید هنرمند نیست. ممکن است نظرات هنرمند درباره‌ی آنچه در یکی از آثارش بیان کرده است جالب توجه باشد. اما ویژگی اصلی زبان هنر اساساً در مازاد معنایی حاضر در خود اثر جلوه‌گر می‌شود. پیمایش‌ناپذیری‌ای که همواره زبان هنر را از برگردان مفهومی آن متمایز می‌کند. از همین معنای مازاد سرچشمه می‌گیرد. بنابراین برای درک یک اثر هنری نمی‌توانیم به قاعده‌ی هرمنوتیکی مورد احترامی تأسی کنیم که نیت فاعل (mens auctoris) را چارچوب محدودکننده‌ی فرآیند فهم متن می‌داند.

زیرا دقیقاً بسط دیدگاه هرمنوتیکی برای دربر گرفتن زبان هنر است که به ما نشان می‌دهد تکیه بر ذهنیت به وجود آورنده‌ی معنا تا چه حد

برای مشخص ساختن موضوع فهم نابسنده است. این واقعیت از دلالتی عام برخوردار است، و از این نظر زیبایی‌شناسی بخش مهمی از کل حوزه‌ی هنرمنوتیک به شمار می‌آید. این مسأله‌ای است که باید بر آن تأکید کرد. هر آنچه، به گسترده‌ترین معنای کلمه، در مقام سنت با ما سخن می‌گوید،

گادامر همراه با دریدا

مسأله فهم را پیش می‌کشد؛ و فهم را در اینجا نباید به معنای فعلیت بخشیدن مجدد به اندیشه‌های یک شخص دیگر درک کرد. علاوه بر تجربه‌ی هنری (که شرح آن گذشت)، در فرآیند فهم تاریخ نیز به روشنی با این امر روبه‌رو می‌شویم. زیرا وظیفه‌ی حقیقی پژوهش تاریخی فهم تجربیات، اهداف، و نیات ذهنی کسانی که در تاریخ حضور دارند، نیست. هدف اصلی درک شبکه‌ی معنایی عظیم تاریخ است، و این کار حرکت تأویلی مورخ را ضروری می‌سازد. نیات ذهنی اشخاصی که در بطن تاریخ قرار دارند به ندرت به گونه‌ای است که ارزیابی تاریخی بعدی وقایع قادر باشد درستی درک معاصران آنها را به اثبات برساند. در چارچوب بازنمایی تاریخی، اهمیت وقایع، ارتباطات آنها با یکدیگر، و پیچیدگی‌شان نیت فاعل را پشت سر می‌گذارد، درست به همان ترتیب که تجربه‌ی اثر هنری نیت فاعل را پشت سر می‌گذارد.

دامنه‌ی شمول چشم‌انداز هرمنوتیکی بسیار گسترده است. من در جایی دیگر این ایده را به این شکل بیان کرده‌ام که وجودی که می‌تواند فهمیده شود زبان است.[۲] این سخن به هیچ وجه اظهارنظری متافیزیکی نیست، بلکه از نقطه‌نظر ابزار فهم [یعنی زبان] قلمرو نامحدود چشم‌انداز هرمنوتیکی را توصیف می‌کند. نشان دادن کفایت این طرح در رابطه با تمامی تجربیات تاریخی و همین‌طور تجربه‌ی طبیعت، کاری سهل و ساده است. در نهایت این سخن گوته که «هر چیزی یک نماد است» فراگیرترین بیان اندیشه‌ی هرمنوتیک است. این سخن بدان معنا است که هر چیز به چیزی دیگر اشاره دارد. اما این «هر چیز» را نباید به عنوان گزاره‌ای

درباره‌ی چیستی تمامی موجودات در نظر گرفت؛ بلکه باید آن را ناظر بر نحوه‌ی حضور آنها در برابر فهم انسانی دانست. یعنی هیچ چیزی وجود ندارد که فهم انسانی نتواند معنایی برای آن قائل شود. اما این گزاره به مسأله‌ای دیگر نیز اشاره دارد: اینکه هیچ چیز با معنایی واحد و آشکار در پیش ما حاضر نمی‌شود. دریافت گوته از امر نمادین به همان اندازه که کارکرد نیابتی امر جزئی (the particular) در بازنمایی کل را به ما نشان می‌دهد، ناممکن بودن سنجش تمامی مناسبات و پیوندهای (معنایی) را نیز آشکار می‌سازد. زیرا پیوند فراگیر عناصر هستی تنها به این دلیل نیاز به کشف دارد که از چشم انسان پنهان است. تنها به مورد تجربه‌ی هنر می‌توان چنین دریافت عامی از هرمنوتیک ـ چنانکه از کلام گوته برمی‌آید ـ را به درستی متحقق ساخت. زیرا مشخصه‌ی اصلی زبان هنر آن است که در یک اثر هنری منفرد، خصیصه‌ی نمادینی را گردآورده و بیان می‌کند که از نظر هرمنوتیکی تمامی موجودات در آن اشتراک دارند. اثر هنری در مقایسه با سایر سنت‌های زبانی و غیرزبانی، در هر زمان حال خاص زمان حالی مطلق را به نمایش می‌گذارد، و در عین حال سخن خود را برای آینده مفتوح نگه می‌دارد. قرابت اثر هنری که زمینه‌ی پیوند ما با آن را فراهم می‌کند، در عین حال به نحوی غریب بنیان هر امر آشنا را سست و تهی می‌سازد. اثر هنری در تجربه‌ی نوعی شگفتی مسرت‌بخش و هیبت‌زا به ما می‌گوید: «این تو هستی!»؛ اما در عین حال به ما متذکر می‌شود که باید زندگی خویش را متحول سازی!»

پانوشت‌ها:

۱ـ من به همین معنا مفهوم امر زیبایی‌شناختی کیرکگارد را نقد کرده‌ام (چنانکه خود او نیز چنین می‌کند). ر. ک: به

Wahrheit und Methode: Grundzuge einer philosophischen Hermeneutik. Tubingen: Mohr, 1960.pp. 91 ff.

2. Cf. WM, P. 450.

* مقاله‌ی حاضر ترجمه‌ای است از:

Aesthetics and Hermeneutics, in Hans – Georg Gadamer, Philosophical Hermeneutics translated and edited by David E. Linge University of California press, pp 95-104, 1964

تحلیل آثار و اندیشه‌های رنزو پیانو

امیلیو پیتسی

ترجمه‌ی میرسعید موسوی

اصفهان: نشر خاک، ۱۳۸۵

معماری هنر است. معماری فن‌ها را به کار می‌گیرد تا حسی را برانگیزد و این کار را با زبان خاص خود که متشکل از فضا، مناسبات نور و مصالح است، انجام می‌دهد. برای معمار، ماده همچون نت برای آهنگساز و کلمات برای شاعر است. موضوعی که برای من بسیار مهم است سَبُکی است (البته نه فقط از نظر جرم فیزیکی شیء). در اولین کارهایم، این موضوع مثل بازی بود و بیشتر به فضاهایی بی‌شکل و سازه‌هایی بی‌وزن منتهی می‌شد، اما بعدها این موضوع باعث شد که معمار شوم. در معماری سعی می‌کنم از عناصر غیرمادی همچون شفافیت، سبکی و ارتعاشات نور استفاده کنم. من معتقدم این عوامل نیز مثل حجم‌ها و شکل‌ها بخش اصلی هر ترکیب‌بندی هستند.

رنزو پیانو متولد ۱۹۳۷ در ایتالیا که از سال ۱۹۷۰ از پیشگامان مطرح عرصه‌ی معماری جهان به شمار می‌رود، آینده‌ای از سنت‌های ارزشمند سرزمین مادری‌اش و دستاوردهای فناوری قرن بیستم را ارائه می‌دهد. به باور رنزو پیانو شهر اثری هنری و منحصر به فرد است که برای برآوردن نیازهای در حال تغییر به طور مستمر مورد استفاده قرار می‌گیرد و بی‌تردید موقعیتی خارق‌العاده برای کشف قوانین و فنون ساختمانی کهن و پیدا کردن محرک‌ها و زمینه‌های تحول جدید به شمار می‌رود. او معتقد است شهر شیئی است که در فرآیند تبدیل یا تغییر ساخته می‌شود و در معرض دگرگونی‌های اساسی قرار دارد.

پیانو در پروژه‌هایش نه تنها از طریق طرح‌های انتزاعی مشتق شده از فرهنگ شهرگرایان، بلکه با استفاده‌ی مداوم روش‌های علمی، توجه و تمرکز به شهر موجود و برقراری رابطه با جامعه‌ی معاصر و نیازهایش را دنبال می‌کند. اما شاید مؤثرترین انگیزه را هنگامی می‌بینیم که بازسازی نواحی کل شهری مد نظر باشد و فقدان منابع و مراجع قطعی در مورد گذشته، معمار را مجبور کند تا هر عرف و قانونی را مورد بازاندیشی قرار دهد و روش‌های تازه‌ای را جست و جو کند.

کتاب حاضر که تحت عنوان *تحلیل آثار و اندیشه‌های رنزو پیانو* به چاپ رسیده است، دربرگیرنده‌ی تحلیلی طبقه‌بندی شده از آثار او می‌باشد. این طبقه‌بندی براساس عملکرد است و در هر قسمت پروژه‌ها به ترتیب زمانی معرفی شده‌اند.

کتاب تحت عناوین کلی بازسازی و نوسازی فضاهای شهری، فضاهای فرهنگی، و فضاهای همگانی در دسترس خوانندگان قرار گرفته است.