

بنیادهای وجودی در تفسیر از متن هنری

چکیده

پیش از تماشای یک تئاتر یا فیلمی بر پرده سینما و یا استماع یک کنسرت موسیقی این پرسش فراروی ما قرار دارد که نطفه امکان درک یک اثر هنری در کجا بسته می‌شود. از آنجا که تبیین شعور انسان - تاریخی باشد یا فرا تاریخی - در مبنا تنها به یمن آن مقولات فلسفی ممکن است که در چهارچوب درک مشخص علمی این هنر یا آن هنر نمی‌گنجد و هر گونه مقولات فلسفی در غایت در مبادی هستی‌شناسانه منزل و ماؤا دارد؛ درک زیبایی‌شناسانه انسان، بالتبع، نیازمند توجیحات فلسفی و هستی‌شناسانه نظام‌مند خاص خود است. در این مقاله کوشش شده است تا ضمن ترسیم حدود درک هنری به این مطلب توجه داده شود که «تفاسیر هنری» می‌تواند با استعانت از قواعد پیشین فلسفی و هرمنوتیکی توجیه و تبیین بنیادینی بیابد؛ در عین اینکه با استدلال نشان داده شده است این توجیه و تبیین تنها در ذیل مفهوم شامخ «متن هنری» امکان‌پذیر است. با این ملاحظه می‌توان دریافت که مانند هر متن هرمنوتیکی متن و اثر هنری نیز چونان مرجع تفسیر هنری خود در آینه‌های گوناگون تفسیرات به تلؤلو درمی‌آید و درک و تفسیر - از جمله درک و تفسیر موسوم به انتقادی - که عمل فاهمه است با این تلؤلو امکان انعکاس می‌یابد.

«ره‌گذر خواهد گفت: راستی شب تاریکی است. کهکشانش خواهم داد.»
سهراب سپهری

مقدمه

سعی من در این بررسی مختصر از مبانی تفسیر هنری بر این خواهد بود تا نشان دهم که مبحث اصالت متن در هرمنوتیک فلسفی به عینه در اینجا معتبر، و بلکه روشن‌ترین و زیباترین مصداق آن و عالیترین نمونه پیگیری این بحث اصیل و متعالی است. در واقع عنوان این بررسی مختصر را می‌توان «ترجیح و تقدم متن هنری بر تفسیر هنری از متن» دانست.

موضوع وحدت در متن مورد تفسیر، همچنان که در آینده به آن اشاره خواهد شد، از مهمترین موضوعات هنری است. اما متأسفانه در جامعه ما در محافل که همه آنها مطالعه در هنر و مباحث هنری است کمتر به اهمیت این موضوع اشاره می‌شود. در نخستین کنفرانس بین‌المللی هنر دینی نیز که در تهران برگزار شد (۶-۹ آذر ۱۳۷۴)، هیچ اشاره‌ای به اهمیت این مبحث در تلقی دینی توحیدی از هنر نشد.

حال آنکه بسیار واضح است که بدون در نظر گرفتن این مبنا هر گونه تقسیم‌بندی در هنر دچار تشتت و ابهام می‌شود. این وحدت وجودی متن هنری است که تاریخ خودآگاهی از هنر و نیز پیدایش شعور هنری را ممکن می‌سازد. توجه به این معنا لازمه درک صحیح از هنر دینی است. چنانچه تصور درستی از این وحدت نداشته باشیم، نمی‌توانیم دریابیم که چگونه هنر دینی، همراه با راز و رمز با کلام و کتاب درآمیخته و یگانه با آن شده است. به همین دلیل در حالی که نشانه‌های همگونی و همگرایی را در هنرهای دینی، برای مثال در معماری و خط اسلامی، می‌بینیم سعی می‌کنیم که این پدیده‌ها را به صورت تصادفی تجربی موافق اصول شریعت و دین قلمداد کنیم؛ بی‌آنکه از مبادی تفسیری این پدیده‌ها آگاه باشیم و بتوانیم آنها را تبیین و توجیه کنیم. لذا گاه شدت ایمان یک فرد مؤمن به مبانی یک دین مانند دین اسلام و ناخودآگاهی از آن مبانی وی را به افراط سوق می‌دهد یا به حلول و تنزیه در صورت و تمثیل هنری می‌کشاند.

آیا توجیه هنر دینی اسلامی صرفاً این است که «برای مسلمان، هنر به میزانی که زیباست، بدون داشتن نشانی از الهام ذهنی و فردی، فقط دلیل و گواهی بر وجود خداست، زیبایی‌اش باید غیرشخصی باشد، همانند آسمان پرستاره»^۱ اگر درک ما از هنر دینی محدود به همین باشد، نه تنها در فهم راستین ما از هنر حلال وارد می‌شود، بلکه سبب ایجاد اشکالات بسیاری در حوزه الهیات و خداشناسی و دین‌شناسی می‌شود. در این صورت آیا، برای مثال، هنرهای میتولوژیک، که در همه آنها غلبه جهت رمزی و تمثیلی مشترک است و هنرمند به خدایان به صورت رمز و استعاره اشاره می‌کند، از هنرهای دینی غیرمیتولوژیک دینی تر و متعالی تر نیست؟

ما منکر این اصل کانتی نیستیم که حکم زیبایی شناختی خود همواره غایت است و «مختصه اصلی زیبایی آن است که خود همیشه غایتی است، نه آنکه وسیله‌ای برای رسیدن به غایتی باشد، جوهر وجود زیبایی همان بی‌فایده بودنش است. هر ارزش دیگری در زندگی دوست داشتنی است، زیرا وسیله رسیدن به چیزی بیشتر دوست داشتنی می‌گردد. تنها زیبایی است که در نقش خود دوست داشتنی است...»^۲ اما توجیه اینکه چگونه زیبایی و هنر در درک و تفسیر ما از یک اثر هنری متجلی می‌شود و زیبایی با هرمنوتیک چه نسبتی دارد، بدون تحقیق و تفحص در بنیادهای تفسیر هنری در مرجع تفسیر با اتکا به دستاوردهای هرمنوتیک جدید امکان‌پذیر نیست.

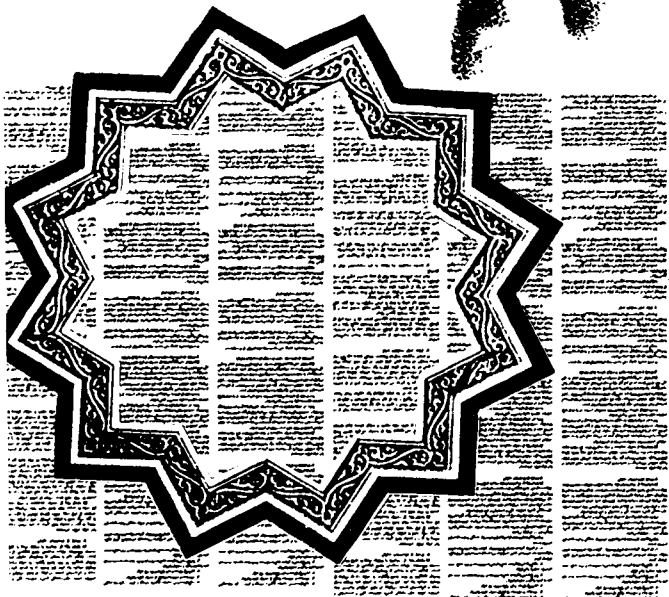
از سوی دیگر چنانچه به تاریخ هنر و تقابل هنر کلاسیک و رمانتیک توجه کنیم، که می‌توان آن را از سویی در گستره وسیع ادبیات عهد باستان و ادبیات کلاسیک نو و از سوی دیگر در ادبیات عالی رمانتیک دن کیشوت، درام رمانتیک شکسپیر، کالدرون شاعر اسپانیایی که متأثر از ادبیات عرب و اسلام است گوته و... دنبال و تعقیب کرد، در می‌یابیم که این تقابل در اساس به تقابل متون شعری عهد باستان و شعر نوین بازمی‌گردد؛ و هنوز تفسیرهای هنری کلاسیک یا رمانتیک به طور مرسوم از آن دو گروه آثار، یعنی ادبیات عهد باستان و ادبیات کلاسیکی جدید از یک سو و درام رمانتیک شکسپیر و سرود نیلونگن و مجموعه‌هایی مانند حلقه آرتور و رمانسهای شارمانی و متون ادبیات اسپانیایی از سوی دیگر، که مدخل و مقدمه هر تفسیر این سویی یا آن سویی است، ناشی می‌شود. تفسیر



کلاسیکی به متون هنرهای تجسمی و مجسمه‌سازی، در کنار متون درام یونانی، متونی که در آن خطوط وقایع و نه شخصیت‌انسانها تعیین کننده است، توجه دارد. درک ما از تاریخ هنر، که هم به لحاظ یک مطالعه متن شناختی و هم به لحاظ پدیدارشناسی روح در هنر بر بازسازی این متون متکی است، آن‌گاه مقرون به حقیقت است که درک خود را از این متون بر مبنای وجود شناختی تقرر ظهوری دازاین انسانی تفسیر و تبیین کنیم و دریابیم که اساساً حکم زیبایی شناختی ما از متون هنری چگونه در نهاد انسان تاریخی تکوین می‌یابد. مسائل مربوط به هستی‌شناسی متون هنری، ثبات و سیورورت این متون و دریافتهای ما، احکام زیبایی‌شناسی و سیورورت در هنر، و مباحثی از این قبیل، مباحثی ضروری و نخستینی برای طرح مسائل مربوط به تفسیر در هنر است.

نگاهی به همین مسئله سیورورت در هنر می‌اندازیم. توسعه میدانهای فعالیت‌های هنری برای انسان با بسط در فهم هنری انسان همراه است و بلکه متأخر بر همین بسط است. اما باید دانست که سخن از سیورورت بلکه در فهم هنری فارغ از سیورورت در آنچه این فهم به آن بازمی‌گردد، سخنی مبهم است. متن هنری، یعنی آنچه ادراک بشری با ابتناء بر آن به تفسیر و تأویل هنری روی می‌آورد، خود به تبع شعور انسان متحول می‌شود. انسان روز به روز مواد اولیه برای تولید کار هنری را بهبود می‌بخشد و ظریفتر و دقیقتر با این مواد آشنا می‌شود و از آنها برای خلق آثار هنری متعالیتر سود می‌جوید. مسلم است که یک اثر هنری، با بهبود مواد اولیه سازنده آن تکامل می‌یابد و واجد قابلیت‌های نوینی در قبول صورتهای ابداعی می‌شود. تأثیر تکنولوژی مواد بر تکامل و بهبود آثار هنری اخیر را نمی‌توان نادیده گرفت. به هرحال، همراه با توسعه و تکامل در تولید با تحول شعور بشری، «متن هنری» چه با ملاحظه سازنده یک اثر و چه از دیدگاه دریافت‌کننده آن توسعه می‌یابد و پرداخت هنری یک اثر مصفا تر و منقح تر می‌شود.

زیبایی‌شناسی پرسشهای بسیاری را برمی‌انگیزد: پرسش از هنر، متن هنری، خلق هنری و چگونگی آن و مقام خالق اثر هنری در مخلوق خویش. در هر صورت، هر پرسش زیبایی شناختی منوط به دانستن چیزی است که هنر و هنرمند و هنرور را با هم نزدیک و متحد می‌سازد. عقیده ما این است که هر اندازه پرسش زیبایی‌شناختی جدیتر باشد، بیشتر به مرجعیت تفسیر هنر به اصل خویش تکیه دارد. بالعکس آن‌گاه که متنی قابلیت آن را بیابد که مورد تفسیر هنری قرار گیرد، به نحو نخستینی کانون زیبایی را در دل خویش جای داده است. مختصر اینکه تنها با در نظر گرفتن مفهوم متن هنری است که زیبایی‌شناسی استعلایی، آن چنان که کانت در نقد سوم خود بدان می‌پردازد، می‌تواند در مجال وسیعتر از معنای کلاسیکی با هرمنوتیک نوین همراه شود. تنها در سایه اتکا به این مفهوم به عنوان یگانه پیوست هستی و تفسیر، طبیعت و هنر هر دو قابل است تا زیبایی را به تمام و کمال به عرضه درآورد. حکم مبتنی بر ذوق زیبایی شناختی با ارجاع به متن هرمنوتیکی، یعنی مرجعی که در هنر سایر تعینات حکم پس از تعینات هستی شناختی آن است، متعین می‌شود. کانت برای حکم زیبایی شناختی مفهوم «شادمانی ناخواسته»^۴ را ملاک می‌داند؛ و جالب این که انعکاس خصوصیت ناخواسته بودن و



بیطرفی را صرفاً در مقام مرجع حکم هنری، که نسبت به امکان این یا آن تفسیر بی طرف است، می‌توان مشاهده کرد. در نتیجه تنها با تکیه بر چنین مرجع تفسیری - هنری است که واژه «تخنه» (techne) مفهومی ورای معنای غایت‌شناسانه آن می‌یابد. با اتکا بر این مفهوم تولید بر تولید بالفعل پیشی دارد.^۵ بدون این مفهوم، مشکل است که نحوه تعین شیوه‌های تولید یک محصول هنری را توجیه کرد.

باید در اینجا به اختصار اشاره کرد که تکیه بر مرجعیت متن هنری به معنای یکی انگاشتن آن با زبان هنر نیست. به تفصیل خواهیم گفت که زبان متناظر با فاهمه بشری به خودی خود هیچ‌گاه شایستگی

آن را ندارد تا برای تفسیر از متن هنری یگانگی و انضمام درونی را به ارمغان آورد. زبان، خود ذاتاً متجزی است و وجود کلمات، بهترین و عالیترین دلیل برشکنندگی عمارت زبان است. باید گفت که متن هنری و اصولاً متن، به مثابه مرجع تفسیر هنری که تفسیری زیبایی‌شناختی است، زبان را در هنر را چونان مؤلفه‌ای از واژه‌ها، اصوات، جملات و عبارات، نشانه‌ها و علائم ملفوظ و مکتوب در دل خویش به بار امکان می‌نشانند و تفسیر هنری را به عالم می‌آورد.

متن هنری به مثابه مرجع تفسیر در هنر، متن و اثر

قبل از آنکه به زمینه مبانی وجودی تفسیر در متن هنری وارد شویم اشاره می‌کنیم که معادل «متن» در زبان انگلیسی و آلمانی و لاتین «Text, Textus» است که به معنای «درهم یافته» است. از این تعین در معنا که به هر حال مستلزم حد و مرز خاصی برای مفهوم متن است در واژه «متن» در زبان فارسی و عربی اثری نیست. متن مطلقاً به آنچه تفسیر از آن آغاز می‌شود و به آن بازمی‌گردد، اطلاق می‌شود و کاربردهای مجازی دیگر از این معنا ناشی شده است. در معنای محدودتر آن، متن به جای «کتاب» یا آن چیزی که کار می‌رود که اوراق کتاب به آنها اختصاص دارد و متناظرش در زبان عربی «نص» است. با این مقدمه شاید بتوان ادعا کرد که واژه متن در زبانهای فارسی و عربی بهتر از زبانهای موجود اروپایی معانی هرمنوتیکی در هنر را القا می‌کند. (نزدیکی و ارتباط معنوی دو واژه متن و کتاب در زبانهای عربی و فارسی قابلیت لغوی خاصی را برای بازگو کردن دیدگاههای هرمنوتیکی و ساختگرایانه که در آثار دریدا مشاهده می‌کنیم، فراهم می‌کند.)

متن هنری چیست؟ باید گفت تا آنجا که فهم انسانی از هنر وجود دارد، متن هنری وجود دارد. این عقیده که باید کسی باشد تا حدیث متن را ببیند یا متن را بر او بخوانند تا متن وجود داشته باشد، بسیار سطحی و ساده‌اندیشانه است؛ مانند آنکه بگویم ماه و خورشید هنگامی وجود دارد که چشم من و تو به آن دوخته شده باشد. پس سخن بارت که «متن همواره متن کسی است» را باید به گونه‌ای محتاطانه تفسیر کرد. منظور این است که متن برای درک شدن فهم انسانی می‌طلبد. این در واقع سخن هرمنوتیک نوین است.

به گفته بارت «متن» در برابر «اثر» (Work of art) قرار دارد. شاید بتوان گفت که اثر هنری آن بخش از متن هنری است که به تعیین مادی درآمده و به نوعی پدیده انضمامی تبدیل شده است. باید توجه داشت که چنانکه اثر هنری بدون ارتباط با متن ملاحظه شود، حتی اهمیت و ارزش مادی و فیزیکی خود را نیز از دست می‌دهد. تصور کنید کسی کشف کند که یکی از آثار منسوب به دوره آبی پیکاسو، که ممکن است قیمت گزافی نیز داشته باشد، دروغین است و متعلق به پیکاسو نیست. مسلماً از آن پس، آن اثر به دلیل فقدان ارتباط با متن مورد نظر پیکاسو (هرچند که او مدعی است از هیچ شیوه‌ای پیروی نمی‌کند) حتی از ارزش مادی ساقط می‌شود. از سوی دیگر، متن را به عنوان اثر تنها می‌توان در کتاب‌فروشیها، نمایشگاهها، موزه‌ها و کتابخانه‌ها و... مشاهده کرد. اما خود متن آن است که «از خود کشف حجاب می‌کند و در تطابق یا تقابل با قواعدی خاص به خود شکل می‌بخشد». متن به مثابه اثر را در استان ما حس می‌کند؛ و حال آنکه جایگاه متن چونان متن

در زبان و هرمنوتیک هنر قرار دارد. «متن فقط در مقام گفتار وجود دارد و بس». متن هنری به این معنا، بیش از آنکه به تجزیه و انتفاء اثر متکی باشد، به نحو مثبت با آن در مرابطه است. علی‌هذا یک متن هنری نمی‌تواند در حد تفسیر مربوط به اثر هنری متوقف شود، بلکه هر چه متن والاتر و اصیلتر باشد از ادبیات مربوط به اثر، که مشخصات عینی و زمانی خاص خود را دارد، فراتر می‌رود. به همین دلیل می‌بینیم که یک متن هنری، یعنی آنچه قوام بخش تفسیر و ادراک انسانی در هنر است، می‌تواند چندین اثر هنری گوناگون را در خویش جای دهد؛ و انسان می‌تواند از همه این آثار در چهارچوب متنی دیگر، که نوین است، ادراک و تفسیر خاص دیگری را صورت بندد. این برآمدن یک متن از چندین اثر قاعده‌ای عمومی در هرمنوتیک است و منحصر به بعضی پدیده‌های هنری (مانند آثار واگنر که ترکیبی از موسیقی و شعر است) نیست.

یکی دیگر از خصوصیات متن هنری به مثابه اثر هنری این است که با ما به طور مستقیم سخن می‌گوید. اثر هنری محرم راز است؛ و خود راز محرمانه‌ای است که همه اندیشه ما را به طور کامل به خود فرامی‌خواند. گویی هیچ فاصله‌ای بین ما و اثر هنری نیست؛ و می‌توان بی‌هیچ مخاطره‌ای به آن دل سپرد. این بدان معنا نیست که ضرورتاً هر اثر هنری را مطابق ذوق و پسند خود فرض می‌کنیم؛ بلکه به این معناست که هیچ متن چونان اثر هنری نمی‌تواند دروغگو باشد. متن هنری به این معنی حتی در بیان شرارت و خبانت نیز صادق است. بدین ترتیب شاید بتوان گفت که هیچ اثر هنری فی‌نفسه زشت و شریر نیست؛ هر چند که ممکن است ما را بر آن دارد تا زشتی و شرارت را از آن تفسیر کنیم.

یک تمایز مهم بین متن و اثر آن است که «متن» برخلاف اثر، بدون امضای پدرخوانده می‌شود. بارت طرف یک اثر را با طرف یک متن مقایسه می‌کند. اثر بیشتر به مصداق آن چیزی اطلاق می‌شود که مؤلف یک اثر از خود به وجود می‌آورد و به آن وجود مستقل غیرذهنی می‌بخشد.^۱ در برابر، طرف دیگر اثر، خواننده متن است. ظاهراً در نظر وی اختلاف مرتبه‌ای بین خالق اثر و متن هنری وجود ندارد همان‌گونه که بین دریافتگر اثر و متن مورد تفسیر هنری تفاضلی وجود ندارد. بر همین اساس بارت مؤلف را یک پدیده تاریخی جدید برخاسته از قرون وسطی می‌داند. منشأ این سخن در این ابهام قرار دارد که وی از یک سو خالق یک اثر هنری را در تکوین تاریخی آن با متن هنری تکوین یافته جدای از یکدیگر می‌بیند، و از سوی دیگر هیچ نقطه اتصال هرمنوتیکی بین موجد یک اثر و بهره‌مند شونده از آن در نظر نمی‌گیرد؛ نقطه اتصالی که ذیل مفهوم متن تحقق یافتنی است. به عقیده ما تنها با اتکا به همین نقطه است که می‌توان ادعا کرد: «محصول حقیقی هنر این تأثیر را دارد که در شعور ادراک کننده حد فاصل او و هنرمند، نه تنها بین او و هنرمند، بلکه بین او و همه کسانی که در حال ادراک همان محصول هنر هستند، از میان برمی‌خیزد»^۲ هنرمند با خلق اثر هنری از قید خویش آزاد می‌شود. اما آزادی برخاسته از هنر تنها در آزادی خالق یک اثر هنری متجلی نمی‌شود؛ بلکه کار یا اثر هنری خود نسبت به سایر فعالیت‌های انسانی، استقلال و آزادی می‌یابد و به تعبیری در پی رهایی خویش می‌شود. «حتی اگر کار هنری سراسر گویای شخصیت هنرمند باشد، باز نشان دهنده استقلال موضوع

کار هنری است. کار هنری صرفاً یک تجسم یا بیان شخصی یا ارتباط انسان با اثر هنری نیست. کار هنری نه تکرار صرف حالات درونی یا تقلید از دنیای خارج، بلکه ترکیبی است که در زندگی این کار هنری راه یافته است. حیات کار هنری چیزی جدای از حیات روانی اشیا است.^{۱۰} اثر همین استقلال اثر یا متن هنری است که مضمون یک اثر به بیننده منتقل می‌شود؛ بی‌آنکه این مضمون ضرورتاً به خود هنرمند خالق اثر و منظوری که او از یک مضمون معین دارد و مفهومی که بر اشیا حمل می‌کند بستگی داشته باشد. به نظر می‌رسد که تا حدی متن هنری طبیعت خود را منتقل می‌کند. بر اساس همین حقیقت هرمنوتیکی است که برای مثال، گفتارها، نقدها و بررسیها، میزگردها و کنفرانسهای مختلف دربارهٔ متن یا متون هنری امکانپذیر می‌شود. با اعتبار ماهیت مستقل کار و اثر هنری ناشی از خلاقیت هنری است که می‌توان دریافت تعالی یک اثر هنری نسبت به ویژگی‌های دوره‌ای و زمانی آن اثر انکارکردنی نیست. اکنون بر این اساس می‌توان فهمید که چرا «مطمئناً عید تبشیر، عید میگساری و عیاشی ما رب‌التوع گله‌ها و چراگاه‌ها، با ساتیرها و مائادها نبوده است. هر چند ما آن را با هستی‌های معنوی در ارتباط می‌دانیم و حتی از این که قلبمان به خداوند می‌پیوندد خوشحال می‌گردیم. مطمئناً یک نبرد تاریخی، مثل فتح قسطنطنیه به وسیله مهاجمان صلیبی را به ندرت ممکن است با سبب پوسیدگی که روی شاخه‌های سر سبز گذاردند اشتباه بگیریم. آیا این هر دو مستلزم طرفین پیروز و مغلوب، و درهم آمیختن متقابل نهادهای به علاوه و منها که هر چیز را وابسته نقطه نظر ما سازد، نیستند؟»^{۱۱}

متن هنری و تجربه‌های اصیل و ناصیل در کثرت

امبرتو اکو (Umberto Eco) هرمنوتیسین ایتالیایی در دههٔ ۶۰ تلاش داشت تا به تبیین دیالکتیک آنچه وی آن را «حق متن» و «حق مفسر» می‌نامید، بپردازد. انگیزهٔ او این بود که مبالغه‌ای را نشان دهد که در نقش مفسران در چند دههٔ پیش از آن در عالم هرمنوتیک صورت گرفته بود. در رساله‌های نظریه‌ای دربارهٔ علم نشانه‌ها و رموز، نقش خواننده، علم نشانه‌ها و رموز و فلسفه زبان به طرح عقیدهٔ پیرس (Peirce) دربارهٔ اهمیت نشانه و رمزی می‌پردازد. اکو بعدها تلاش می‌کند تا نشان دهد که نشانه و رمز نامحدود نباید به این نتیجه منجر شود که بگوییم هیچ معیاری در تفسیر وجود ندارد. «گفتن اینکه یک متن به طور بالقوه پایانی ندارد، بدان معنا نیست که هر کنش تفسیر می‌تواند پایان خوشی داشته باشد.»^{۱۲}

به رغم ترجیحی که اکو برای متن قائل می‌شود، بنیادهای وجودی تفسیر در متن برای وی روشن نشده است. اکو بین متن هر روزی، متون تصویری از عالم و خود عالم به مثابه «متن بزرگی که باید رمزش گشوده شود» فرق می‌گذارد. اما همچنان نمی‌داند که چرا اینها را متن می‌دانیم و می‌نامیم؛ و چگونه تجربه‌های هرمنوتیکی ما از یک متن می‌تواند اصیل یا ناصیل باشد.

به نظر می‌رسد صرف تشابه لفظی نمی‌تواند اطلاق نام متن بر تصویر از عالم، خود عالم یا هر مرجعی که تفسیر از آن آغاز می‌شود را توجیه کند. اکو روایت زیبایی از جان ویلکینس^{۱۳} نقل می‌کند. ویلکینس می‌گوید: «هنر نوشتن در آغاز اختراعش بسیار عجیب به نظر می‌رسیده است. از آمریکایی‌های کاشف درگذشته می‌توان حدس زد که بهشتیان

می‌زد اگر می‌دیدند یک انسان با کتاب مخالف باشد. اما عجبا که همین مخالفت موجب شود که این انسان معتقد شود که یک ورق می‌تواند سخن بگوید. داستان به آنجا بازمی‌گردد که اربابی، بردهٔ سرخپوست خود را با سیدی انجیر همراه یک نامه به جایی روانه کرد. برده در راه مقدار زیادی از انجیر را خورد و مابقی را برای شخصی که بنا بود بار را به او برساند، برد. آن شخص وقتی که نامه را خواند و مقدار انجیرها را با آنچه در نامه قید شده بود مقایسه کرد، برده را متهم کرد که انجیرها را خورده است و به او گفت که نامه برضد وی شهادت می‌دهد. سرخپوست حقیقت را منکر شد و نامه را شاهدهی نادرست خواند. بعد از این قضیه بار دیگر وی را با بار مشابهی با نامه‌ای که تعداد درست انجیرها در آن ذکر شده بود، فرستادند. مرد سرخپوست باز هم در راه مقدار زیادی از انجیرها را خورد. اما برای اینکه از هر اتهامی مبرا شود، قبل از اینکه به خوردن مشغول شود، نامه را زیر سنگ بزرگی مخفی کرد.^{۱۰} او مطمئن بود که نامه او را نمی‌بیند که انجیرها را می‌خورد و نمی‌تواند دربارهٔ او چیزی بگوید. اما این بار سخت‌تر از پیش متهم شد و به گناه خود اقرار کرد، نامه را تصدیق کرد و بعدها بیشترین وفاداری را برای هر کارفرمایی نشان داد.» در تأیید اکو در نقل این داستان باید گفت که به رغم اینکه اکو این داستان را برای همسرش بخواند یا برای یک کودک سرخپوست یا برای من و شما، به هر حال حق متن این داستان همیشه و در همه حال در کنار حق مفسران محفوظ خواهد بود. چه ما از یک اثر تصویر درستی داشته باشیم یا آن را با ابهام و تیرگی ممزوج بیابیم، در هر حال آنچه بیش از تفسیر و درک ما اصالت دارد، همان متن است.

«برای حفظ صحت یک متن - یعنی رساندن آن از اغتشاش در معنا به این آگاهی که معنا نامحدود است - خواننده باید گمان کند که هر خطی از آن، پوششی است. کلمات هر معنای در پرده‌ای را، به جای گفتن، ناگفته و نهان می‌کنند. عظمت خواننده در این است که دریابد که متون می‌توانند گویای هر چیزی باشند؛ مگر آن چیزی که مقصود مؤلف است. به محض آنکه معنای ممهّد به ناگاه کشف شود، مطمئن می‌شویم که آن معنا حقیقی نیست. معنای حقیقی معنای دیگری است و هلم جزاء ضالین (hylics) آنهايي اند که این طریق را با گفتن "من می‌فهمم" پایان می‌بخشند.»^{۱۴}

راستی ما چگونه می‌توانیم تجربه‌ای را در هنر اصیل و تجربهٔ دیگری را ناصیل بخوانیم؟ آیا با مقایسه ادراکات و تجربه‌ها به تنهایی می‌توان نشان داد که کدام‌یک از آنها برتر از دیگری است؟ باید اذعان داشت که بدون وجود مرجع و منبع قابل استناد در کار تفسیر هنری، منبعی که مبنای سنجش مقایسه این یا آن درک و تجربه هنری قرار گیرد، تجربه‌های هنری انسان هیچ برخوردی با یکدیگر نخواهند داشت و چون کوههای یخی از کنار یکدیگر رد می‌شوند. آنجا که یخها به یکدیگر برخورد می‌کنند، آب در نهان سیال آنهاست. اصالت تجربه‌های هنری منوط به اصالت نسبت آنها با متن است (eigentliche textualitative Beziehungen). در تفسیر هنری، بر اساس قاعدهٔ کلی هرمنوتیکی، تا آنجا که آن اصیل است هر چه هست از پیش به نحو نخستینی تعیین شده است.

هرگونه تلاشی که خارج از مرزهای از پیش تعیین شدهٔ پیشینی در متن باشد، تجربه هنری را به هیچ انگاری نزدیکتر می‌کند. اما، به هر حال، انسان برای رسیدن به یک متن هنری، ولو مفاد این متن

نیپیلیستی باشد، در سعی و تکاپو است. از یک سو سازنده اثر هنری را می‌بینیم که دوست دارد اثری که از خویش به جای می‌گذارد، یکنواخت و یکدست باشد و خود قبل از هر کس دیگر به بهترین وجه آن را درک کند و از آن ملتذذ شود. یک میل درونی سبب می‌شود که هنرمند بی‌اراده در پی تحمیل ذهنیت خویش بر اثر خود باشد. بارت تلاش هنرمند را برای حضور در متن، یک عقب‌گرد می‌داند. اینجا دیگر متنی که منشأ اثر باشد وجود ندارد؛ بلکه عرصه‌ای از تمسخر و استهزا است. «اکنون این کار است که بر زندگی مؤلف اثر می‌گذارد، نه برعکس؛ کار پروست و ژنه به ما اجازه می‌دهد تا زندگی آنها را به عنوان متن بخوانیم.» بر اثر همین تلاش بدفرجام، در نهایت امر صداقت در سخن بی‌رنگ و پوچ می‌شود. «آن منی که متن را می‌نویسد، خود هرگز چیزی بیش از یک من کاغذی نیست.»^{۱۵} از سوی دیگر خواننده یک متن سعی دارد آن را بفهمد و دریابد. اما در بهترین وجه، تلاش او انفعالی و تأثیرپذیر است. بیشتر شنوندگی است تا خوانندگی، و خواننده هست تا شنونده باشد. بارت می‌گوید: «خواننده متن را می‌توان به ذهن یا سوژه‌ای تنبل و بی‌کاره تشبیه کرد. این سوژه کم و بیش تهی، با فراغ بال بر کناره دره‌ای قدم می‌زند که در کف آن رودی جاری است. آنچه او می‌بیند، متکثر و تقلیل‌ناپذیر است؛ سرچشمه آن سطوح و موادی نامتجانس و از هم گسیخته است: نورها، رنگها، گیاهان، گرما، هوا، فوران صداهای گوناگون، آواز زیر و تند پرندگان، فریاد کودکان از آن سوی دره‌ها، کوره‌راهها، ایماها، جامه ساکنان دور و نزدیک. همه این رخدادها از پاره‌ای جهات قابل تشخیص‌اند: آنها براساس کدهای شناخته شده بسط می‌یابند. ولی ترکیب آنها منحصر به فرد است، و مشی شخص را بر مبنای تفاوتی بنا می‌نهد که فقط به مثابه تفاوت تکرارپذیر است.»^{۱۶} بارت معتقد است که متناظر همین پدیده در مورد متن نیز رخ می‌دهد: «متن فقط می‌تواند بر مبنای تفاوتش (که مراد از آن فردیت متن نیست)، خودش باشد.»^{۱۷}

با این حال نباید متن هنری را چونان موضوعی تعریف شده تلقی کرد. هنرمند سعی دارد تا از طریق خاصیت تکرارپذیری و تکرار در متن، به ایجاد متنهای بدیع و بی‌سابقه دست یازد. برای مثال به دلیل ضعفی که در متن موسیقاری نسبت به متن شعری وجود دارد، واگنر بر آن می‌شود تا موسیقی را تابع خواسته‌های شعر قرار دهد و گامی برای توسعه متن همراه با موسیقی در اپرا بردارد. این بار فهم انسانی از موسیقی معطوف به متنی می‌شود که اپرا و موسیقی هر دو را در بر گرفته است. گویی هر یک از متون موسیقی و اپرا در دل خویش متون دیگری را آبیستن بوده است. گاهی متنی می‌تواند مجال دیگری از فاهمه انسانی را بارور سازد و متن نوین دیگری را برایش ایجاد کند. این زایش و پیدایش متنها از یکدیگر بدان معنا نیست که اقتضائات و لوازم متن دیگر نابود می‌شود و می‌میرد. کما اینکه متن موسیقی با اقتضائات متن اپرا در تضاد نیست و از ترکیب این دو مقتضیات جدیدی پیشاپیش تفسیر هنری قرار می‌گیرد. ممکن است این پرسش مطرح شود که در اپرا، هنر دراماتیک تحت الشعاع هنر موسیقی قرار گرفته و بلکه جای خود را به آن سپرده است. آثار واگنر حاکی از تلاشی است که در حالی که متن موسیقی اپرایی را می‌سازد، هیچ متن مسبوق بر آن نه در اپرا و نه در موسیقی نفی نمی‌کند. با درک این دوگانگی در متن و با نفی استقلال هنر موسیقی در اپرا، واگنر می‌خواهد راه را برای پیدایش متن اصیل و یکدستی که متکی بر این دو هنر، یعنی هنر موسیقی و هنر درام، است باز کند. فارغ از مثال تکرارپذیری متون

موسیقاری و اپرایی بدنیت اشاره کنیم که با مطالعه متن اپرایی «غروب خدایان»^{۱۸} (Götterdämmerung) نخست درام از حلقه نیبلونگن (Der Ring des Nieblungen) می‌توان فراتر از موسیقی و اپرا این متن را حکایت و حدیث نفس واگنر در اگومانیا (egomania) دانست. واگنر اگر هر چیز را برای «من» می‌سراید، از آن است که «من» از پیش می‌توانسته است مرجع این سرود قرار گیرد. تنها در این «من» است که انسان می‌تواند گوهر خود را آن‌گونه ببیند و ستایش کند که دیگران را توان آن نباشد و آن قدر زیبا به خود بنیوشد، که هنوز هم شنیدن سرودهایش زیبا و دلپذیر باشد.

نگاهی به هنرهای تجسمی می‌اندازیم که در آن اجسام به عنوان نشانه‌های واقعیت‌های روانی ملاحظه می‌شوند. پارچه، گل‌دان و سایر اشیا بی‌جانند؛ یعنی فاقد ویژگیهای غریزی روانی‌اند. بعضی دیگر جا ندارند و به نحوی از ویژگیهای روانی برخوردارند. در هر صورت، تمایز بین اجسام و موجودات جاندار، که برای علم اهمیتی بسزا دارد، برای هنرمند هنرهای تجسمی هیچ اهمیتی ندارد. وظیفه هنرمند ایجاد رابطه‌ای ذهنی بین اشیا و موجوداتی است که در محیط پیرامون وی قرار دارند. باید برای هر مضمون روانی وضع و شکل و سطحی مناسب و رسا انتخاب کند. برعکس، برای وضع، شکل و سطح معین هر شیء باید در ذهن خود به دنبال حالتی بگردد که با آن شیء مطابقت داشته باشد و با همین حالت ذهنی است که آنچه را که می‌بیند، زنده می‌نماید.^{۱۹} اجماً باید اظهار داشت که چنانچه رمانتیسیم به معنای غلبه احساس بر خصوصیات خارجی یک اثر هنری است، هرگونه دلیلی که برای غیرخصوصی بودن مقوله هنر ارائه می‌شود، خود به خود نفی رمانتیسیم را به همراه دارد. وضع الیوت در بیان «غیرشخصی بودن» هنر همین نتیجه ضد کثرت‌گرایی را به دنبال دارد. تئوری اصالت متن هنری مدافع چنین نتایج ضد کثرت‌گرایی خواهد بود. چه ضد رمانتیک بودن در هنر، یعنی التزام به امری ورای حس و دریافتهای روانی بیشمار و این راه را برای کشف اهمیت متن ورای تلاشهای ذهنی در هنر هموار می‌سازد.

ریشه‌های هرمنوتیک متن در خیال

لارنس (D.H. Lawrence) می‌گوید: «من به جای آنکه به احساس زن از دیدگاهی انسانی بنگرم می‌خواهم بدانم که او به عنوان پدیده چیست.» وی همانند الیوت برداشتی ضد رمانتیک و ضد امپرسیونیست از شخصیت انسانی در ادبیات ارائه می‌دهد. همان‌گونه که الیوت معتقد است به موضوع از دیدگاه غیرشخصی نگاه می‌کند و ادبیات ساخته‌وی عاطفی نیست.^{۲۰} روشن است که منظور لارنس از مطالعه یک «پدیده» به معنی مصطلح پدیدار شناختی آن نیست. اما چنانچه بخواهیم از دیدگاه پدیدارشناسی موضوع متن هنری را بررسی کنیم، بدیهی است که بیش از هر چیز مشکل این است که چگونه می‌توان منابع خیال و فاهمه را در یک اثر هنری از یکدیگر تمییز داد. در پدیدارشناسی تأکید بر قصدیت (intentionality) در تصویر و خیال ما از یک متن است. خیال در پدیدارشناسی حامل قصدیتی است که با امور غیرواقعی سروکار دارد و پدیدارشناسی نمی‌تواند از این خیال جدا باشد. این پرسش قابل طرح است که چگونه حکایت راستین تفسیر هنری ما از متنی که مورد تفسیر است توجیه شدنی است؛ بی‌آنکه بتوان درباره تقلیل متن هنری به متنی صرفاً مبتنی بر امور غیرواقعی (irreal res) و به عبارتی خیالی در یک

ارجاع پدیدارشناسی توضیح داد؟ «اگر خیال به هیچ شأنی از وجود (یا وجود در - عالم) بازنگردد، پرسش مذکور معماوار باقی می ماند. تنها با تأویل خیال به عنوان شأنی از هستی، اگرچه نه هستی مربوط به واقعیت طبیعی، است که می توان پرده از این معما برگرفت.

عقیده سارتر این است که خیال در کنش خویش نافی واقعیت است. این پدیده که سارتر آن را «انتفاء خیالی» (néantisation de l'imagination) می نامد، همواره مستلزم شعور «از» چیزی است. می توان گفت که پرسش از تفسیر یک اثر شعری با پرسش شعور از چیزی در خیال متناظر با آن شعر مرتبط است. به عبارت دیگر، به رغم عمل نفی منسوب به خیال در یک تفسیر هنری، شعور هنری شعور «از چیزی» یعنی، شعور «از متن» است و از آن سخن می گوید. سارتر شعور را با هستی در - عالم (being-in-the-world) مترادف می گیرد. آیا برآستی شعور یا هستی - در - عالم از مرجع هرمنوتیکی خویش تا سر حد نفی دور است؟ در پاسخ می توان گفت که تفسیر ما از یک متن هنری با ارجاع آن به متن، ولو در حد و حصر نفی خیال امکان پذیر است. به تعبیر ما این نشانی است از نجات هرمس در شکم اگزیستانسیالیسم سارتری. اضافه بر این در تلقی سارتر از مقام شعور در برابر مقام متعلق شعور به مثابه هستی - در - عالم خطایی سهمگین رخ داده است. چنانچه دازاین را به مثابه هستی - در - عالم با توان تفسیری اش بشناسیم، درمی یابیم که معرفی شعور به being-in-the-midst of-the-world و ریاکارانه است. حقیقت این است که هنر فی نفسه بیش از هر چیز دیگر رسواکننده این گزافکاری در نیهیلیسم است. چه دازاین در دریافت هنری خود از متن هنر که آن نیز به عبارتی being-in-being-in-the-world است، جدا نیست. در اینجا دیگر شأن آنچه متعلق شعور و ادراک است فروتر از مرتبه شعور نیست که به تعبیر سارتر هستی - در - عالم است. برعکس، هرمنوتیک هنری بر این باور است که متعلق شعور هنری یعنی آنچه با متن هنری تعیین می یابد اهمیتی هرمنوتیکی فراتر از مرتبه و شأن شعور دارد و از آنجا که «خیال هرمنوتیکی منحصر به حلقه های تفسیر نیست.»^{۳۱} درک خیالی به متن، که متعلق شعور است، متکی و استوار است.

چنانچه تفسیر هنری بر شالوده متن هنری استوار شد، دیگر این اعتراض که چگونه معنا (signification) و خیال با قصدیت پدیدارشناسی پیوند می خورد، چندان اعتبار نخواهد داشت. خیال، با تلاشی که در زبان متبلور می شود، امکانات مربوط به متن هنری را تا سر حد امکان گسترش می دهد و زمینه تجلی آن را فراهم می سازد. به عبارت دیگر، این متن است که زبان متحد شده و تلفیق یافته در آن بدان درجه قابلیت رسیده است تا آن متن را چنان که در عرصه معنا در مجال خیال نیز برای هر دو سازنده و خواهند آن بازگرداند. چنانکه گفته شده است: «تصویر شعری هستی نوی از زبان ما می شود، آن برای ما بیان کننده آن چیزی است که بیان می دارد.»^{۳۲} با این حال چنانچه نخواهیم تابع تعصب زبان شناسان تحصیلی باشیم، باید معترف شویم که این متن هنری است که زبان لایق خویش را ملاقات می کند و نه برعکس.

بر مبنای اصالت متن در هرمنوتیک دیگر دلیلی ندارد تا خیال را به بعضی از صورتهای شهودی بازگرداند و صورتهای خیالی را به آنها تأویل کرد. در اینجا متن مبنای تولید خیالی قرار می گیرد. باید خیال را از بند محدودیت آن در علم معانی بیان و امثال آن رها کنید و این امر جز با رسم خیالی و رای خیال برآمده از تفنن و فعالیت های خیالی ما ممکن نیست. با

ارجاع خیال به متن هنری، خیال هنری از بی رگ و ریشگی درمی آید. ریکور به طور مکرر عبارت مشهور گاستون. بچلارد (Gaston Bachelard) را که یک تصویر شعری به دلیل بدیع بودنش همه مکانیسم زبانی را به حرکت درمی آورد، به میان می کشد. تصویر شعری انسان را در منبع هستی سخنگو قرار می دهد. این از آن جهت است که خیال در برابر ظهور واقعیت هایی که باید از طریق هستی به شیوه های جدیدی گفته شود معنای جدیدی را در پاسخ خود دارد. این ترسیم از خیال بهتر از آنچه اگزیستانسیالیسم می تواند در چشم انداز خود داشته باشد به تلقی راستین از متن یا مرجع هنری و ملاحظه اهمیت آن رهنمون می شود.

از ساختارگرایی در تفسیر هنری به واسطه ساختارگرایی در متن

در اینجا لازم است که در خصوص این موضوع اشاره ای کوتاه به دیدگاه شاخه ای دیگر از فلسفه معاصر، یعنی ساختارگرایی داشته باشیم. ساختارگرایی در هنر در پی آن است که راههای دریافت یک اثر هنری را به عنوان یک کل ساخته شده از اجزاء شناسایی کند. در تفسیر ساختارگرایانه از اثر هنری، متن، دیگر به مثابه موضوعی تاریخی، وظیفه مند و محدود به حدود شناخت سوبژکتیویته عمل نمی کند. کشف ساخت در یک اثر صرفاً آفریده نظریه پردازی نیست؛ بلکه خود ساخت یک اثر در کنار و همراه با عینیت آن اثر از ذهن خالق و موجد اثری هنری استقلال دارد.

در ساختارگرایی متون هنری، متون مورد تفسیر نه چونان مثل افلاطون و نه همچون ذوات پدیدارشناسانه در نظر گرفته می شود. در اینجا، متن، در گفتار خود عواطف خاص خود را فراهم می کند. الیوت این عواطف را «عواطف ساختاری» (structural emotions) می نامد و می گوید که این عواطف از خود متن به وجود می آید. منظور وی آن است که با خواندن شعر، خواننده به واسطه ترتیب صوری تصاویر شعر احساسات خارجی را از خود نشان می دهد. الیوت معتقد است که این تصاویر در متن به معادل عینی (objective correlative) تا توالی تصویری خاص بدل می شوند. بدین منوال در کار خواندن، تمامی احساساتی که برای ایجاد عاطفه ای خاص بروز می یابد از متن استخراج می شود.^{۳۳} می توان گفت که عاطفه در متن شعری پیشاپیش وجود دارد. از تلقی تصاویر تا پذیرش تأثیر «عواطف ساختی» تحت تأثیر معنای رخ می دهد. به عبارت دیگر این تجربه، تجربه ای شعری است که برخلاف عقیده رمانتیک ها به عنوان تجربه شخصی به متن وارد نمی شود؛ بلکه به دقت از ترکیب و ساخت خود متن ناشی می شود. اگر نوگرایان بدین گونه تصور را بر تخیل ترجیح می دهند، از این رو است که برای ساخت زیبایی شناختی متن که در تصویر بیان می شود و عملاً خود متن آن را تولید می کند اهمیت بیشتر قایل می شوند تا برای واکنش های شخصیتی که قرائت کمتر دقیق (یا شعر کمتر دقیق) آنها را به وجود می آورد.^{۳۴}

البته از دیدگاه اصالت متن هنر در هرمنوتیک هنری، سخن از یک اثر هنری صرفاً با سخن از ساخت آن تمام نمی شود. ساختها، ترکیباتی هنری، در همه شعب گوناگون هنر، هستند که عناصر تشکیل دهنده آنها از خود ترکیبات مستقل اند؛ و حال آنکه یک متن هنری نسبت به کلها و ساختها و اجزاء و عناصر متعالی است. همه اینها در آن جای دارند و از جهتی باید گفت که از آن ریشه می گیرند. در این میان متن آنجا خود را

نشان می‌دهد که کل یا جزء یک اثر هنری در نسبت با فاهمه بشری عیان می‌شود. آیا این دلیل آن نیست که ریکور اظهار می‌دارد «با کشف رموزی که ساختارهای یک متن را می‌سازد ادراک یک متن پایان نمی‌پذیرد؛ بلکه آن در غایت عیان ساختن تصویر عالم، شأن وجودی است که به سمت آن اشاره دارد»^{۲۵}؟

ژاک دریدا در *خدای لوگوس (Father of Logos)* و *گراماتولوژی (Grammatology)* از کلود لوی اشتروس انتقاد می‌کند. اساس این انتقاد را تمایز برخاسته از مفهوم متن تشکیل می‌دهد. در نظر دریدا برجسته ساختن تضاد میان طبیعت و فرهنگ، محسوس و نامحسوس (tangible and intelligible) نابجا است. از آنجا که آدمی هیچ‌گاه از فرهنگ فراتر نمی‌رود و نمی‌تواند آن را از خارج بررسی کند و هیچ راه‌گریزی از ساخت وجود ندارد و هیچ وضعیت طبیعی وجود ندارد که فارغ از تأثیرات ساختی باشد، پس هیچ‌گونه آزمون عینی از ساخت نمی‌تواند وجود داشته باشد. علی‌هذا قرائت و تفسیر ساختهای فرهنگی را نمی‌توان به صورت کافی و بسنده به مدلهای علمی دقیق برگرداند. این بدین معناست که ساخت را نمی‌توان جدا کرد و آموذ. پس ساختگرایی به منزله روش، اعتباری ندارد. پیشنهاد دریدا این است که باید تعامل تفاوتها (differences) را در بین متون بازشناسی کرد. وی این فعالیت را ساختمندی (structuration) می‌نامد.^{۲۶}

اصولاً در نقد دریدا و اساختگرایی از متن هنری، متن دیگر چون مرجعی در هنر نیست که در یک ادراک هنری آن را برپا ساخت؛ بلکه باید معنای متن را شکافت و متن را در توضیح آن بازسازی کرد. از سوی دیگر اگر عقیده اساختگرایان را بپذیریم دیگر این یک متن

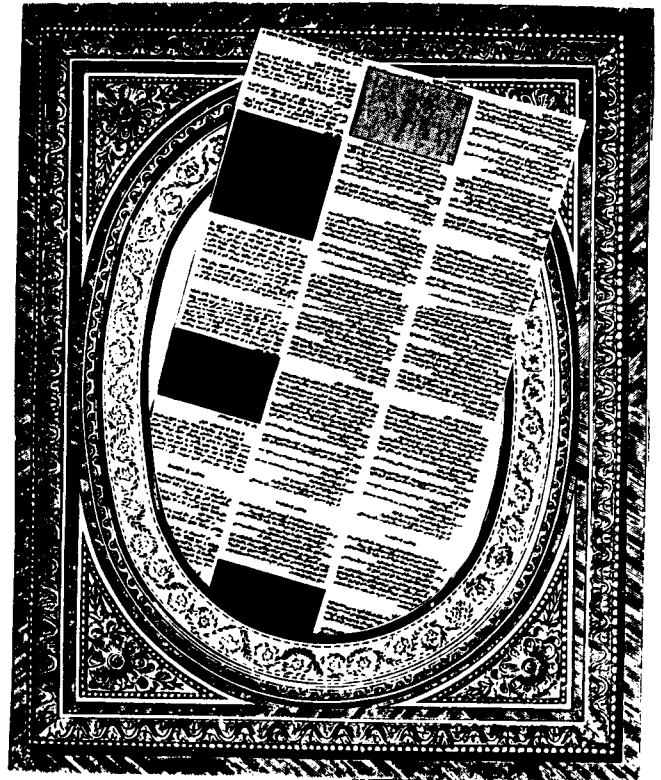
هنری نیست که خود آن متن است، بلکه متن در مضمون این نکته که آن دیگر متن نیست جای خود را به مثابه محوری برای ارجاع تفاسیر و گفتارهای مربوط به خود جلب می‌کند. تابلوی نقاشی «مرد جوان» وان گوگ به این دلیل که تابلوی «مرد جوان» است از سایر تابلوهای وی ممتاز نیست، بلکه چون دیگر تابلوهای وان گوگ «مرد جوان» نیستند و نمی‌توانند آن باشند «مرد جوان»، «مرد جوان» می‌شود. این حکم درباره خود وان گوگ نیز صادق است. هیچ اندیشه‌ای درباره وی نمی‌توان داشت مگر آنکه دیگر نقاش‌های همدوره و شبیه با او، مانند سزان، گوگن، رنوار را شناخت. بنابراین عقیده، متون هنری در نهایت چیزهایی هستند که به نظر می‌رسد «درباره» آنها باشند؛ و به علاوه، این متون کامل نیستند. چه هرگاه آنها را درک می‌کنیم از معنای دیگری که بعد درک می‌کنیم متفاوت خواهد بود.

برای دریدا این تصویر به اصطلاح فلاسفه تدریجی و یا تشکیکی از متن در آینه تمام قد ادبیات باز یافتنی است: «فضای ادبیات نه تنها بر یک داستان بنیاد نهاده شده است. بلکه یک نهاد داستان شده خواهد بود که اساساً به انسان اجازه می‌دهد تا هر چه می‌خواهد بگوید. بی‌شک گفتن هر چیز یعنی جمع کردن تمام جوانب در یک شکل (مکتوب) سازمان یافته و یکی کردن آنها. اما این گفتن هر چیز، تخطی کردن از چیزهایی است که تهی شده‌اند»^{۲۷} (تأکید از ماست) شاید این ظن که چه بسا اساختگرایی، با تکیه بر ادبیات، بویژه مکتوب یا نوشتاری، می‌تواند ما را در گشودن رمزهای متن، بی‌نیاز به تخریب آن با دیگران، همراهی کند از این عقیده دریدا که در ذیل اشاره می‌شود ناشی شده است:

«من در رویای یک کار ادبی و یا فلسفی نیستم، من در اندیشه این هستم که هر چیزی که رخ می‌دهد و برای من اتفاق می‌افتد یا نمی‌افتد، باید همانطور سر به مهر باقی مانده باشد. (باید نگهداری شده باشد، جایی پنهان شده باشد و اصل باشد، واقعاً اصل باشد، یعنی همان طور که روز اول مهر و موم شده است، دست نخورده، با تمام معماهایی که ساختار یک مهر را شامل می‌شود»^{۲۸}

به هر حال، به رغم گفته مذکور، باید اعتراف کرد که متن هنری نمی‌تواند از این یا آن تفسیر رهایی یابد. انسان چگونه می‌تواند به سربه مهری یک کار هنری، که هیچ‌گاه از آن درکی نداشته است، آگاه باشد. شاید حق با دریدا باشد که والاترین شکل مسئولیت را در «عدم احساس مسئولیت و امتناع از پاسخگویی به قدرتهای تثبیت شده»^{۲۹} می‌داند. اما در این صورت چاره‌ای نیست؛ الا اینکه مسئولیت هنری را نه به فهم خردمندانه از هنر، بلکه به خود متن که فهم هنرمند را به سکوت و بیگانگی فرا می‌خواند، بسپاریم. زیبایی این عدم احساس مسئولیت در اساختگرایی هنری همین است که در برابر متنی که بی‌احساس می‌سازد، به سکوت دعوت می‌کند، مسئولیت را سلب می‌کند و رضا به داده می‌دهد و از جبین گره می‌گشاید.

از دیدگاه اساختگرایی بیش از آنکه در جستجوی راهی برای ایجاد نوعی فهم از یک متن هنری بود، باید در پی کشف قواعد بدیعی برآمد که موجب ساخته شدن مدلهای منسجم موجود (که دارای حد و مرز هستند) یا مدلهای اصلاح شده در هنر می‌شود. از دیدگاه اساختگرایی مفروضاتی که تکیه‌گاه نخله‌های فکری است، به آزمون گذارده می‌شود تا بتوان آن حقایق بدیعی را بررسی کرد که آن نخله‌ها بر آن استوارند.





پس مشروعیت «مرزها و حدود» در هنر نیز باید آزموده شود.

در مبحث بنیادهای هستی‌شناختی هنر، برخلاف دیدگاه واسازگرایی، نقد هنری هویت خود را تنها در نفی گسستگیهای متقابل اساسیترین مقولات فکری فرهنگ غربی نمی‌سازد. مقوله‌هایی چون امر واقع و خطا، سلامت و بیماری، مذکر و مؤنث مقوله‌هایی نیست که با اختیار انسان در یک اثر هنری واژگون شدنی باشد. به هر حال یک اثر هنری را هیچ‌گریز و چاره‌ای نیست تا به گونه‌ای در این مقولات وارد شود؛ و جالب این است که به رغم آنکه یک اثر یا متن هنری با ورود در این مقولات خود مستحیل نخواهد شد، اما آن چنان نیز نیست که بتواند نافی همان «گسستگیهای متقابل» باشد؛ و صرف خیالپردازی کودکانه است که تصور کنیم این گونه رابطه‌ها در هنر مانند بادکنک می‌ترکد (اصطلاح دریدایی معنی «explosion»). گویی حق با ریکور بود که می‌گفت: «خیال آن هنگام وارد بازی می‌شود که یکی از ویرانه‌های تفسیر ملفوظ ظاهر می‌شود.»^{۳۰}

پرسش بنیادی هرمنوتیک و متن

آیا طرح مسئله متن در هنر جدید می‌تواند گسستگی موجود بین دیدگاهها و خردگرایی دوره حاضر را ترمیم کند؟ گسستگی که همه حلقه‌های میان فرهنگ گذشته و فرهنگ امروزی را بیش از هر زمان دیگر از آن رنج می‌برد. در جهان ما متون هنری ضمن کارها و اثرهای هنری روز به روز تحول می‌یابد. ظاهراً دیگر آن زمینه فرهنگی که هنر را بر مدار متن مربوط به خود مستحکم می‌کند و به آن معنا یا معانی جاودانه و ماندنی می‌بخشد، وجود ندارد. با این حال در عرصه‌های مختلف هنر شاهد هستیم در عین اینکه گسستگی در عرصه سنت هنر را نمی‌توان انکار کرد، در دامن این تشمت هر از گاهی این یا آن متن هنری می‌درخشد. این بهانه دیگری است تا خوش‌اندیشی هرمنوتیک مبتنی بر هستی‌شناسی درباره فرجام سنتها از نحوه نگرش اگزیستانسیالیستی و استروکتورالیستی جدا شود. هرمنوتیک بر قابلیت شکوفایی عالم که با متون جهت می‌یابد انگشت می‌گذارد. خلاصه می‌توان گفت که هرمنوتیک نه در تحلیل ساختاری عینی متون زیاده‌روی می‌کند و نه به تحلیل تقرر ظهوری ذهنی سازندگان متون بیش از آنچه توان آن است صخه می‌گذارد. «هم ابتدایی هرمنوتیک به عوالمی است که این نویسندگان و متون باز می‌کنند.»^{۳۱}

پیرو گادامر، فیلسوف آلمانی، باید گفت که معنای متن در این یا آن افق مکشوف می‌شود. این اصل در هرمنوتیک هنر بسیار زیبا و جذاب می‌نماید. اما نباید آن را با تصور ریکور که گمان می‌کند «متن عالمی را در برابر ما می‌گشاید» یکسان پنداشت.^{۳۲} ناسازگارترین عقیده ریکور درباره متن همان است که از آن یاد شد. چرا که آن عالم است که خود یک متن است و آنچه در برابر ما گشوده می‌شود، همان متن است. این عالم جز حکایتی خاص از متن نیست. متن هرمنوتیکی به رغم گسستگی و انفصال یاد شده موجود، روا می‌دارد که انسان این یا آن عالم را داشته باشد.

با این همه باید به انصاف حکم کرد که ریکور اولین کسی است که با تئوری هرمنوتیک وی می‌توان نقش اساسی متن هنری را چونان بنیادی در نظر گرفت که، همچنان که در پیش اشاره شد، از طریق سازندگی خیال در جریان «ابداع لغوی» به وجود می‌آید.

ابداع هنری و وحدت متن

ماهیت ابداع هرمنوتیک چیست؟ به نظر داوینچی ساده‌ترین کار در هنر، همین ابداع است؛ و «دشووارترین و ظریف‌ترین کار در هنر، ادراک کامل حسی است، همین کامل بودن، علت وجود هنر نقاشی است. ادراک کامل حسی، و نه بازی صرف با خیالات، عبارت است از لایتناهی شدن امر متناهی و محدود شدن امر نامحدود؛ به نحوی که هرگاه به تابلوی نقاشی نگاه می‌کنیم، فراموش کنیم که این یک نقاشی است.»^{۳۳} باید گفت که در هرمنوتیک هنری، گذرگاه ابداع، محل تلاقی یک متن و خیال انسان است. همان‌طور که اشاره شد، مشخصه ابداع خیال تنها در نفی عالم تصورات نیست؛ بلکه در هرمنوتیک هنری در حدود خاصی که خیال آن را تعیین می‌کند متن هنری در حال ایجاد شدن است. ابداع هنری تمایز بین یک واقعه هنری و تکرار آن واقعه را انکار نمی‌کند؛ به رغم اینکه بین این دو نسبتی هستی‌شناختی برقرار است. نقل قول از یک متن هنری را نیز، برخلاف نظر رولان بارت، نمی‌توان «مرده» تلقی کرد. چه به هر حال این نقل قول حیات جدیدی یافته است.

از سوی دیگر، تقلید از یک متن هنری تقریباً ناممکن به نظر می‌رسد. چه متن دیگر چنانچه از هر حیث با متن اصیل یگانه و متحد باشد بایستی در خلأ به وجود آمده باشد. ارتباط متن اصیل (original text) و متن تقلید شده (copy text) را به صرف کنکاش در تفسیرهای ساختاری مربوط به این دو متن نمی‌توان روشن کرد. چه به هر حال متن تقلید شده نشانه‌هایی از ساختارهای متن اصیل را با خود دارد. اینجاست که متن شناسی هنری خود به خود حایز اهمیت می‌شود. چه بدون متن شناسی نمی‌توان بین اصیل و ناصیل در آثار هنری تمییز گذارد.

هر اثری، اعم از اصیل یا ناصیل، وحدت خاص خویش را دارد. می‌توان به تابلوی نقاشی «دختر جوان در برابر آینه» (پابلویکاسو، ۱۹۳۲) از چپ به راست و از راست به چپ نگریست. در هر صورت «دختر جوان»، خود را حفظ می‌کند. آیا این وحدت به وحدت متن و کار هنری فی نفسه بازمی‌گردد. هرگونه تناقض و دیالکتیک در ابداع یک متن هنری نه به دلایل خارجی، بلکه صرفاً به دلیل وحدت ذاتی خود متن از بین می‌رود. بدیهی است که وحدت در متن هنری یک وحدت زیبایی‌شناختی است؛ و به همین دلیل هرچه اثر هنری را در یگانگی‌اش دریابیم و رمز یگانگی آن را کشف کنیم، زیبا تر جلوه می‌کند. شاید به همین دلیل باشد که زیبایی هیچ اثر هنری مزاحم زیبایی اثر دیگر نیست. یک پرده بسیار زیبایی آویخته شده در یک بارگاه پر شکوه به شکوه بارگاه می‌افزاید که کم نمی‌کند.

فرق یک متن هنری با سایر متون از غلظت و شدت و جدت ظاهر شده در این متون قابل تشخیص است. به علاوه وقتی می‌گوییم که متن هنری یگانه است، نه از این حیث است که هر خالق هنری تنها یک بار می‌تواند به خلق و ابداع یک اثر بپردازد و چنین حوالتی یک بار سراغ او می‌آید، بلکه سخن در این است که یک اثر هنری، ولو هزاران کس هزاران بار آن را دوباره و چند باره بسازند، باز فی نفسه تنها و سرگردان است. با این معیار می‌توان متون هنری اصیل را از دیگر آثاری که به عنوان متون هنری سر برمی‌آورد جدا کرد.

هیچ زبان هنری قادر به درک یگانگی معنا در اثر هنری نیست. گویی تا به فرّ و شکوه و جدت نخستین اثر یا متن هنری می‌رسد به لکت می‌افتد و دم فرو می‌بندد. البته این مانع از آن نمی‌شود که زبان همچنان

در تفسیرهای هنری فعال باشد و ادراک بشری از هنر را توسعه دهد. (وظیفه زبان هنری، به رغم تعهد هستی شناختی آن با نص و منشأ تفسیر هنری، باز کردن راه بیان ادراکات مختلف از هنر و فراهم کردن مقدمات تعاطی آرا و پیدایش متون جدیدی بر پایه متون پیشین است. صرفاً بر پایه همین زایشهای هنری است که انسان قادر است از سکوت به درآید و با زبان هنر، خود را بازگو کند.)

نکته مهم این است که وحدت در متن هنری مانع از ابداع خیالی - هنری نیست. مارتین زیل (Martin Seel) در مقاله «وحدت اثر هنری»^{۳۴} وحدت بنیادی اثر هنری را در دریافت مبتنی بر خیال جستجو می کند؛ در صورتی که منشأ این وحدت بیش از آنچه به فاهمه انسانی بازگردد، فراتر از صرف خلاقیتهای هنری است. هنرمند اثر را به وجود می آورد. اما وحدت در مضمون اثر فارغ از تلاش هنری به وجود می آید. وحدت در پرده پندار فاهمه تنها از آن جهت است که وحدت از بنیاد هنر جداشدنی نیست. علاوه بر این در ذات دریافتهای مبتنی بر خیال، چندگانگی و تکثر وجود دارد؛ حال آنکه آنچه ما در تفسیر هنری به آن اشاره می کنیم به نحوی در خود یگانگی را دارد که حکایت لیلی و مجنون را بازگو می کند: آمیخته ایم هر دو با هم / آمیختنی چو زیر بام

همچنان که مارتین زیل در مقاله مذکور اثبات می کند، وحدت اثر هنری وحدتی زیبایی شناختی است. وی معتقد است که سه دریافت زیبایی شناختی متمایز و اصیل وجود دارد. به دنبال این تقسیم، اثر هنری صورتی از وحدت سه ادراک زیبایی شناختی عینی (که عبارت است از دریافتهای عقلی، دریافتهای تطبیقی و دریافتهای مبتنی بر خیال که هر یک به طرز خاصی موضوع عینی زیبایی شناختی را می طلبد) دانسته می شود. وی سعی دارد که اعتبار دریافت عقلی و تطبیقی را به دریافت خیالی بازگرداند. زیل در پی پاسخی برای این پرسش است که در هنر زیبایی شناختی آثار هنری عینی چیست؟ برای او این موضوع هنری یک هنرمند، و نه طبیعت، است که نقطه وحدت را به وجود می آورد. علی رغم تأکید زیل بر موضوع وحدت زیبایی شناختی در هنر، فقط بر اساس مفهوم یگانگی و وحدت در متن است که جمع هویت اثر هنری و وحدت قوه خیال، ممکن و محقق می شود.

مشکلترین مبحث وحدت متن هنری مسائل مربوط به تاریخ متن است. در اینجا اجمالاً اشاره می کنیم که چون متن هنری به لحاظ هستی شناسی مقدم بر تاریخ است و به قول بارت در خود «شفافیت روابط زمانی» را دارد نباید نتیجه گرفت که در آن هیچ گونه سلسله مراتبی وجود ندارد. در کثرت در وحدت متن هنری همه مراحل سازنده متن را همچون بازی ماهیهای کوچولو می توان مشاهده کرد. ماهیهای بزرگی هستند که ماهیهای کوچک را می بلعند و ماهیهای کوچک نیز ذرات ریز حیاتی را از پیش بلعیده اند!

البته برخلاف روایت تاریخی که مبتنی بر توصیف خیالی مکرر یک واقعه است که همان طور که ریکور می گوید بازسازی گذشته را چونان ارجاعی از طریق آثار به عمل می آورد، در یک اثر هنری هیچ گونه ضرورتی به توصیف دوباره محصول هنری، برای مثال در همان تابلوی یاد شده، نیست. گذشته در یک اثر هنری مطلقاً از آینده آن جدا نیست و به یک معنا با آن متحد است. هنوز دختران ما می توانند آرزو داشته باشند که از مجموعه جواهرات زینتی «تالار آبگینه» که همچنان آثاری زیبایی در بر خود بیاویزند. البته این مانع از آن نیست که همچون روایت تاریخی،

یک متن هنری در توصیف خیالی دوباره یک واقعه به کار آید. به همین دلیل در شاهکارهای عظیم عالم سینما رخ می دهد و در شاهکارهایی چون بن هور و ده فرمان، که اساس کار بر روایتهای تاریخی است، سعی شده است که با تقلید از معماری و البسه گذشته مردم روم و مصر هرچه بیشتر به متن فیلم وحدتی با اصالت بخشیده شود.



متن هنری در شعر

ریکور در زمان و روایت برخی از لوازم هستی شناختی مرجع «استعاره‌ای» را توسعه می دهد. وی نشان می دهد که چگونه زبان شعری - حماسی یا روایی - توفیر نمی کند - ظرفیتی برای مرجع غیر توصیفی بروز می دهد که مرجع بی واسطه زبان هر روزی است.^{۳۵} آیا این بدان معنا نیست که زبان شعری، که اصیلترین زبان هنری است مبنای زبان روزمره ماست که تفسیر از شعر را ممکن می سازد؛ و بدین معنا چنانچه آن زبان نبود، ما نمی توانستیم دریافتهای شعری خود را بیان کنیم؛ و ناچار باید گفت چه این زبان برای فاهمه بشری امکان می داشت یا نه به هر حال می بایست در برابر آن سکوت می کردیم، سخن نمی گفتیم و یا بناگاه شعر می سرودیم. به عبارت دیگر یا در غربت به سر می بردیم یا در خانه می ماندیم.

بدین منوال متن شعری مرجعیت زبانی خود را به تعلیق درمی آورد و در اینجا به نظر می رسد که زبان خود مرجع ابداع خویش می شود. این امر در واقع قدرت جدی شتون وجودی متن شعری را نشان می دهد. در متن هنری ارجاع سخن را به شعر می توان علی الاطلاق به ارجاع آنچه در تجلی هنری ظاهر شده است و آنچه می تواند به رغم ظاهر نشدن بیواسطه آن در یک اثر چیزی را ممکن سازد که در ظرف تجلی هنری امکان دارد، تشبیه کرد. آنچه شعر می گوید همان است که در یک اثر هنری به چشم می توان دید. آیا این حقیقت بدان منجر نمی شود که بگوییم همچنان که در هرمنوتیک متن ها به متن شعری به معنای «متن ناگفته» (unsaid text) باز می گردد، متن هنری به معنای اخص نیز، به

رغم دوگانگی در ارائه زبان ناملفوظ و زبان ملفوظ، با متن شعری یگانه و متحد است؟

اکنون می‌توان فهمید که چرا به رغم کوششهایی که برای سرودن غزلهایی به سبک غزل‌های حافظ به عمل آمده است، هنوز این حافظ است که حدیث شعرش بر سر کوچه و بازار است. این که شعر حافظ قابل تجدید نیست، به این معنا نیست که اسرار شعر حافظ از تفسیرهای شعری کاملاً مستور مانده یا کشف معانی متن اشعار وی به لحاظ مفهومی و زبانی ناممکن است. با این همه باید بپذیریم که امکانات هر شعری منحصر به فرد است.^{۳۶}

سرآمد متون هنری، یعنی متن شعری، انسان را به تفسیری خاص که شعر را در عالم دریافت بی‌واسطه بازگو می‌کند قادر می‌سازد. شعرا با خلاقیت شعری خود این امکانات را توسعه می‌بخشند. ابداع واژه‌ها که نخستین و برترین محرک قوه خیال است در بنیادی‌ترین معنای آن به سان آینه چلچراغ هستی است که زبان بر عالمیان برمی‌افرازد. عملکرد قوه خیال در شعر برای گشایش عوالم تجربه نشده و نو چنان است که حصارهای عالم حسی و تجربی به راحتی در برابر آن فرو می‌ریزد. پدیده ابداع هنری شعر را باید ورای خلاقیت‌های مربوط به واقعیت تجربی جستجو و تبیین کرد.

ظاهراً در شعر بیش از سایر متون مرزها از قواعد بیان فراتر می‌رود. لیکن این خصوصیت متن شعری را می‌توان در متون هنری دیگر نیز کمابیش مشاهده کرد. اصولاً متن ورای مرز «باور همگانی و رایج» یا حتی «باور تخصص یافته» اذهان مفسران که زبان عمومی و پیشرفته تکیه‌گاه آن است، قرار دارد. تفسیر یک متن هنری نشانگر این است که این متن از دوکسای تفسیر بالاتر و برتر است. چه در غیر این صورت دلیلی برای تفسیر نیست. تفسیر خود برای خود نیست. اما محتاج به تفسیر دیگر نیز نیست؛ مگر آنکه آن به یک متن به عنوان مرجع تفسیر نوینی تقلیل یابد.

اگر شاعر شعر می‌سراید، از آن جهت که شعر شادی است، باید گفت این شادی یک شادی نامعلوم درباره چیزی نیست. همچنین آن شادی نیست که از طریق ادراک فی‌نفسه طبیعت همه شادریها باشد. شادی چیست، جوهر اصیل شادی، همچنان که هایدگر در تفسیر هولدرلین ابراز می‌دارد، سیر به خانه شدن در نزدیکی به اصل است.... شاعر در عمل در قرب آمدن به اصل خویش به خانه می‌آید. شاعر با گفتن راز تقرب به آنچه قریب است به این قرب وارد می‌شود.^{۳۷}

متن هنری ورای زبان

اشاره شد که متن هنری همواره امری ورای دوکسا است. فراگفته و فراگفتاری (Paradoxical) است. این سخن نه از بهر محدود کردن امکانات تفسیری یک متن است. چه متن را در محدوده دوکسا بدانیم، چه ورای آن به هرحال ناچار از دوکسای تفسیری متن هنری هستیم. اگر متن پیچیده در سیاهی مطلق و «قیرینه‌گزن» هم باشد، ادراک انسانی با آن مناسبت دارد. نامفهوم‌ترین قطعه‌های موسیقی، هیاکل و تندیسهای تاریخی دور، بناهای معماری فراموش شده، متون اپراها و فیلمهای بسیار دور از ذهن و عجیب و غریب باز با میزان فهم و اندیشه آدمی به سنجش درمی‌آید و زبان و تفکر خاصی را پیرامون متن خویش می‌تند. متن خواستکار همکاری فعال مفسر است؛ نه تنها در این یا آن هنر؛ بلکه در

تمامی عرصه هنر و حتی فراتر از عرصه هنر انسانی. این مفسر است که گویی کتاب را بازسازی می‌کند و هنر از میان این عمارت‌های نو سر برمی‌آورد. هر عمارت هرمنوتیکی دایره‌ای است که سه گوشه را در خویش جای می‌دهد: از یکسو اثر هنری، در دیگر گوشه مفسر این اثر و بالاخره زاویه‌ای که حدود و رسوم و سنن برخاسته از تاریخ هنر است که در نحوه ادراک بشری انسان از متون دالانی تعیین کننده است.

با وجود این نمی‌توان گفت که در متن هنری به دلیل توانایی خاص زبانی هیچ حد و حصری وجود ندارد. درست است که در دوکسای هنری، یعنی دوکسای که مربوط به هنر است، بسیاری قابلیت‌ها و امکانات به تجربه درنیا آمده وجود دارد، لیکن همه اینها باز در حصار حد و حصر بشری لای متن قرار دارد. حد و حصر یک متن هنری در همان متن تعیین می‌شود. تنها در این صورت است که هر متن هنری برای خود یک متن هنری متمایز می‌شود. متن سمفونی نهم بتهوون به رغم تواناییهای شگفتی آفرینش برای تفسیرهای مختلف (حتی اگر فرض کنیم انضمام آن به آزادی *Freiheit* شیلر آن را محدود کرده باشد) هیچ‌گاه نه با درک مبسوطی که از متن سمفونی پنجم حاصل می‌شود قیاس است و نه حتی با احساس لذتی که از شنیدن آن به دست می‌دهد.

این که هر متنی حد و حصری دارد مانع از آن نیست که در هر متن هنری کمابیش تا حدودی سکوت و سادگی و نانبستگی وجود داشته باشد. گاهی این سکوت بر همه‌مهمه سخن متن غلبه می‌کند. به هرحال درک و تفسیر ما از یک متن به دو سوی سکوت و سخن بازمی‌گردد و نه تنها به سکوت. بر پایه همین اصل هرمنوتیکی است که برای مثال می‌بینیم که فیلم «بادکنک سفید» که در آن به دلیل سادگی بیش از حد متن فرصتی مغتنم برای سکوت بجا و شایسته فراهم آمده است، زمینه را برای تفسیرهای پیچیده از ماجراهای ساده فراهم می‌آورد. چنانچه متن فیلمنامه این فیلم با تفسیرهای پرداخت‌کننده آن مقایسه شود، پراحتی می‌توان دریافت که تا چه حد سادگی و عدم آلودگی فیلمنامه به ضعف تفسیرهای نقد هنری توانسته نجات‌بخش این اثر باشد.^{۳۸} آنچه از این فیلم می‌توان دریافت بی‌نیاز به تفسیرهایی است که بتدریج متن سناریو را معقول تر و راز و رمزدار تر می‌کند.

آیا دو جنبه سخن و بی‌سخنی نیست که متن هنری را به نحوی نمادین می‌سازد. سرشت هر اثر هنری فقط تا حدودی از طریق درک و تعیین نماد قابل درک می‌شود. بسیاری از آثار به رغم بسط و تبیین رازهای آنها همچنان سر بنهفته و نامتعیین می‌نماید. از سوی دیگر، هر متن هنری بالضرورة نمادین نیست و به طور عموم نمادین نیست؛ گرچه متونی وجود دارد که نمادین است.

بسیاری از اوقات فاهمه تداخل متون در یکدیگر را به دوگانگی «نبشته و نانبستگی» و «سخن و بی‌سخنی» در یک متن نسبت می‌دهد. باید میان این دو امر تمییز داد. بدیهی است که یک متن هنری از سایر متون به طور مطلق جدا نیست (این براساس یک اصل عام هرمنوتیکی است). هر متنی در عالم با متون دیگر در یک جا قرار دارد و به عبارتی متون خود میان یکدیگرند. از این پدیده به نام «ارتباط بینایی متون» (intertextual correlation) یاد می‌کنیم. این آمیختگی مانع کشف یک متن هنری به طور جداگانه نیست. آیا تابلوبی که بر یکی از زیباترین دیوارهای یک نمایشگاه آویخته شده است، خود، بدون در نظر گرفتن دیوار آن نمایشگاه، یک متن در برابر فهم ما نیست؟ اگر چنین نبود،

اهمیتی نداشت که کارگزاران نمایشگاه هر تابلویی را در هر جا بدون رجحان نصب کنند. چه آن تابلو هرگز نمی توانست محیط خاصی را به وجود بیاورد که مفهوم مورد نظر را القاء کند.

در هر صورت، چنانچه گفته اند متن، عرصه و میدانی دارد و آن همان عرصه دال است. «... بی کرانی یا عدم تناهی دال به هیچ وجه حاکی از تصور یا ایده عرفانی امر بیان ناشدنی و اسرار غیبی نیست. مرجع دال همان تصور یا مفهوم بازی است، نه مدلی غیر قابل تسمیه. نشو و نمای بی وقفه دال در عرصه متن را نباید با نوعی فرآیند ارگانیکی بلوغ یا نوعی فرآیند هرمنوتیکی تعمیق معنا یکی دانست.» تجربه و درک هنری ما از متن انتظار آینده را در دل خویش حمل می کند. تنها در برابر متن هنری است که «گشایش بی پایان» انتظار تجربه های ما را دارد. کتاب برای آینده همچنان باز است؛ به همان سان که هم اینک نیز باز است. آسمان متن حتی در شب نیز باز است و شگفت آور این که در شب باز تر است. سخن را با قطعه ای از هولدرلین به پایان می بریم آنجا که گفت:

و همچنان برتر بر بالای نور

خدای پر مهر مطلق وجود دارد که در معاشقه تلؤلوه های قدسی

در عزلت آرמידه

رحمانیت خود را به نزدیکان پرتوافشانی می کند.

پی نوشتها - منابع:

۳ استاد فلسفه از CUA و سردبیر نشریه علمی - تخصصی نامه فلسفه.

14. *Interpretation & Overinterpretation* P. 39.

۱۵. ارغنون شماره ۲، ص ۶۴

۱۶. همان منبع، صفحه ۶۱

۱۷. همان منبع.

۱۸. نیچه تحت تأثیر این اثر واگنر است که اولین اثر مهم خویش را درباره نسبت نوازده یونانی و موسیقی به نام *Die Gebut der Tragodie aus dem Geiste der Musik* در سال

۱۸۷۱ به وجود می آورد. در این اثر، نیچه به بسط دیدگاه واگنر از درام یونانی می پردازد.

۱۹. کوششی برای شناخت هنر. صص ۲۰ - ۲۱.

۲۰. ارغنون. شماره ۴، صفحه ۲.

21. *Poetics of Imagining* Richard Kearney, Harper Collins Academic: London, 1991. p. 141.

22. Paul Ricoeur. *The Symbolism of Evil* Boston, Mass: Beacon Press, 1969, p. 13.

۲۳. ارغنون شماره ۴، صفحه ۳.

۲۴. همان منبع، صفحه ۴.

25. Ricoeur. *Main Trends in Philosophy*, NewYork: Holmes & Meier, 1979, p. 369.

۲۶. ارغنون. شماره ۴، صفحه ۳.

۲۷. «نهاد عجیبی به نام ادبیات». ترجمه سعید الیاسی بروجنی، گردون. شماره ۵۱، صفحه ۷۱.

۲۸. همان منبع، صفحه ۷۱. گفته دریدا انسان را یاد فرانسوا تروفو می اندازد که درباره آثارش می گفت: «اینها برای شما فقط فیلم است، و برای من تمام زندگی ام.»

۲۹. همان منبع، صفحه ۷۲.

30. P. Ricoeur. «L'imagination dans le discours et dan L'action», in *Du text a l'action*. Editions du Seuil: Paris, 1986, pp. 213-19.

بدنیست بدانیم که کریستفا (*Kristeva*) از متفکرین پست مدرنیسم خیال را با عنوان مالیخولیای انسان مدرن تجزیه و تحلیل می کند.

31. *Poetics of Imagining*. p. 7.

32. Paul Ricoeur. *Time and Narrative* Chicago, ILL: University of Chicago Press, 1984, p. 980.

۳۳. کوششی برای شناخت هنر. صفحه ۲۷.

34. Martin Seel «Die Einheit des Kunstwerks» in *Aus westlicher Sicht*. Band 1. Heraus. M. J. FARIDZADEH, BURO FUR KULTURLELLE STUDIEN: TEHRAN, 1993. SS. 187-198.

35. *Poetics of Imagining*, p. 153.

۳۶. مالاومه شاعر نمادگرایی فرانسوی معتقد است که به دلیل امکانات موجود در شعر است که اشعار متناسب به یک شاعر بیش از اشعار خود آن شاعر است.

(*Godamer and Hermeneutics...* p. 95)

37. Martin Heidegger. *Existence and Being* Getaway Editions: Washington, D.C. 1989. pp 260-261.

۳۸. برای جزئیات بیشتر ر. ک. ماهنامه سینمایی فیلم. شماره ۱۸۱، سال سیزدهم، آذرماه ۷۴.

۳۹. کاری که بارت کرده است در:

Roland Barthes, "From work to text" in *Literary Criticism Theory*. ed.

R. condavis, Lonsman, NewYork, 1989.

از خطاهای دیگر بارت این است که گمان می کند متن به تفسیر پاسخ نمی دهد دیدگاه بارت از این مخالطه ناشی می شود که می اندیشد در برابر تفسیر، متن منفجر و منتشر می شود. باید گفت که به هر حال، در برابر تفسیر، این متن است که حتی اگر تفسیر بیانگر تام و تمام آن نباشد پاسخگوست.

۷. ارغنون، شماره ۴، صفحه ۵۹

8. Roland Barthes. *Image-Music-Test*. Trans. Stephen Health, NewYork: Hill and Wong, 1977.

۹. لئون تولستوی. هنر چیست؟ ص ۱۶۷. به یاد آوریم که هگل به ما آموخته بود که هنر صورتی از خودآگاهی روح است که هیچ چیز غریب و ناشناسی در آن ظاهر نمی شود. هر چیز در آن بالفعل و معقول است. می توان با توجه به خودآگاهی مخصوص هنر به این استنباط رسید که در متن هنری، مؤلف و خواننده، تولیدکننده و مصرف کننده، خالق و شاهد در یک زمان متحد می شوند. همراه با ویژگی تعالی یافته زمان یک متن هنری به عنوان مرجع تفسیر هنری از تاریخی بودن شعور فراتر می رود.

۱۰. ماکس رافائل. کوششی برای شناخت هنر. ترجمه محمدتقی فرامرزی، صفحه ۲۶.

۱۱. همان منبع، صفحه ۲۹.

12. Umberto Eco. *Interpretation and Overinterpretation* Ed. Stefan Collini, Cambridge Univ. Press: Cambridge, 1990. P. 24.

13. John Wilkins *Mercury, or, the streed and Swift Messenger* 3rd ed. Nicholson: London, 1707. PP.3-4.