
بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر

سپیده اقتداری*

امیر مازیار**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۵/۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۹/۲۳

چکیده

مفهوم بازنمایی نسبتی دیرینه با تعریف هنر دارد. این مفهوم در کهن‌ترین اندیشه‌های فلسفی، از عناصر ذاتی هنر دانسته می‌شد. اما شکل‌گیری صورت‌های جدید هنری به تدریج به منسوخ شدن آن منجر گردید. هانس گئورگ گادامر، در قرن بیستم، در حالی دوباره سخن از این نظریه به میان می‌آورد که بسیاری از نظریه‌پردازان در جامعیت آن دچار تردید بودند و یا آن را نظریه‌ای ناکافی برای هنر می‌دانستند. نوشتار حاضر تلاشی است برای تبیین دریافت گادامر از مفهوم هنر به منزله بازنمایی که با تکیه بر کتاب اصلی وی، حقیقت و روش، صورت گرفته است. در این پژوهش در پی آن بوده‌ایم تا چرایی طرح این نظریه از سوی گادامر را روشن سازیم و نشان دهیم که وی چگونه با معنای متفاوتی که از مفهوم بازنمایی پیش می‌نهد آن را از بند نقص‌های پیشین آزاد می‌سازد و در توصیف تجربه هنر از پیامدهای سوژکتیویستی زیبایی‌شناسی مدرن عبور می‌کند.

کلیدواژه‌ها: گادامر، بازنمایی، نقد استتیک، بازی، تبدل به ساختار، بازشناسی

Email: cepide.eghtedari@gmail.com

Email: maziar1356@gmail.com

*. کارشناس ارشد فلسفه هنر، دانشگاه هنر تهران.

** دکترای فلسفه هنر، عضو هیأت علمی دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

یکی از کهن‌ترین نگرش‌های نظری به هنر نگرشی است که هنر را بازنمایی طبیعت یا نسخه‌برداری از آن معرفی می‌کند. مفهوم بازنمایی یا محاکات نخستین بار از سوی افلاطون و شاگردش ارسطو پیش نهاده شد و سپس جایگاهی منحصر به فرد در تفکر بسیاری از اندیشمندان عرصه هنر کسب کرد. بازنمایی قرن‌ها معرّف هنر بود و خصوصیت اصلی تولید اثر هنری دانسته می‌شد. دامنه نفوذ این نظریه را تا سده بیستم نیز می‌توان پی گرفت. اما در همین سده بود که رویکردهای جدید به هنر نظریه بازنمایی را ابطال کردند. در حقیقت، آثار هنری مدرن مبین این واقعیت بودند که ممکن است برخی آثار هنر برشمرده شوند بی‌آنکه محاکات یا تقلیدی از طبیعت باشند. پیدایش این صورت‌های هنر غیربازنمودی موجب تردید نظریه پردازان هنر در جامعیت نظریه بازنمایی شد و منسوخ شدن آن نظریه را به دنبال داشت. اما هانس گئورگ گادامر در سده بیستم از کارآمدی مفهوم بازنمایی در فهم هنر سخن به میان می‌آورد. وی به دنبال پاسخ به این پرسش است که، «آیا مفاهیم کهن زیبایی‌شناسی، که تا پیش از دوره مدرن در بررسی و فهم طبیعت هنر راه‌گشا بودند، امروز [در سده بیستم] نیز معتبر هستند؟» (Tate, 2008: 2). وی، که به خوبی از تغییرات هنر در زمانه خود آگاه است، در پاسخ به این پرسش به کهن‌ترین مفهوم در تعریف هنر در تفکر غربی، یعنی مفهوم هنر به منزله بازنمایی، بازمی‌گردد.

بازگشت گادامر به این نظریه مسئله‌ای قابل تأمل است، اما زمانی که بدانیم وی در بازگشت به این نظریه به هیچ وجه در پی فروکاستن هنر به آینه‌ای از طبیعت، و یا، احیای زیبایی‌شناسی کلاسیک قرن هجده نبوده است اهمیت بررسی کار او دوچندان می‌شود. گادامر در تبیین خود از این نظریه نشان می‌دهد که «مفهوم بازنمایی را می‌توان به صورتی اصیل‌تر از آن چیزی فهمید که در دوره کلاسیک درک می‌شده است» (Ibid). اما باید دید که اهمیت مفهوم بازنمایی در فلسفه گادامر چیست یا، به بیان دیگر، وی در فلسفه خود به چه دلیل به این مفهوم رجوع می‌کند. پس از روشن شدن دلیل

بازگشت گادامر به مفهوم بازنمایی لازم است بدانیم وی از نظریه هنر به منزله بازنمایی چه معنایی مراد می‌کند. بررسی چگونگی تبیین نظریه‌ی هنر به منزله بازنمایی از سوی گادامر در نوشته حاضر عمدتاً بر اساس اثر اصلی او، یعنی کتاب حقیقت و روش^۱، صورت گرفته است. نوشتار پیش‌رو، بر مبنای تلقی گادامر از مفهوم بازنمایی، مدعی است که این مفهوم به مثابه بدیلی برای آگاهی زیبایی‌شناختی و رویکرد استتیک (یا زیباشناختی) به هنر از پس رهایی از استلزامات سوپرتکتیویستی زیبایی‌شناسی مدرن و رفع نقایص این نظریه کهن برآمده، و تلاشی بوده است برای تعریف گستره هنر دوران مدرن.

بازنمایی و نسبت آن با فلسفه هرمنوتیکی گادامر

به طور کلی، رویکرد گادامر به هنر دارای دو وجه است:

وجه سلبی؛ در این وجه گادامر به نقد رویکرد استتیک به هنر و پیامدهای زیبایی‌شناسی مدرن می‌پردازد.

وجه ایجابی؛ رویکردی وجودشناسانه به مسئله نسبت میان هنر و حقیقت. (در این رویکرد تعریف هنر به منزله بازنمایی مطرح می‌گردد و گادامر با تلقی خاص خود از مفهوم بازنمایی می‌کوشد تا حقیقت اثر هنری را توصیف کند.)

این دو وجه در توصیف گادامر به موازات یکدیگر پیش می‌روند. در نظر وی، نمایان ساختن معنای حقیقت و کارکرد شناختی هنر یا تجربه زیباشناختی زمانی امکان‌پذیر است که از مفهوم «آگاهی زیباشناختی»^۲ عبور کنیم و آن را از میان برداریم. یا به بیان دیگر، با از میان برداشتن رویکرد استتیک به هنر می‌توان پیوند هنر و حقیقت را دوباره برقرار ساخت. در مقدمه کتاب حقیقت و روش در این باره چنین می‌خوانیم:

تحقیق پیش‌رو با نقدی از آگاهی زیباشناختی آغاز می‌شود تا از تجربه حقیقتی که از طریق اثر هنری برای ما رخ می‌دهد در مقابل نظریه زیبایی‌شناسانه‌ای که

خود را به مفهوم علمی حقیقت محدود ساخته است دفاع کند (Gadamer, 1989: xxii).

اهمیت این موضوع در این نکته است که با گذر از آگاهی زیباشناختی همچنان می‌توان زیبایی‌شناسی را عرصه‌ای مستقل در مواجهه با «حقیقت^۲» دانست: تجربه‌ای که شناختی به همراه دارد. گادامر برای تبیین تجربه‌ای که در حوزه هنر رخ می‌دهد، حوزه‌ای که با بحث حاضر نسبت دارد، بر مفهوم بازنمایی به عنوان مفهومی اساسی تکیه می‌کند و با استعانت از آن نسبت هنر و حقیقت را نمایان می‌سازد. «این واقعیت که از طریق اثر هنری حقیقتی چنان تجربه می‌شود که به هیچ طریق دیگری تحقق‌پذیر نیست، مقوم اهمیت فلسفی هنر در مقابل تمام آن کوشش‌هایی است که در تلاشند با روش‌های عقلانی هنر را به حاشیه برانند» (Ibid: xxi).

باید توجه داشت که این «کوشش‌ها» فقط زیبایی‌شناسی را شامل نمی‌شود، بلکه علوم طبیعی و انسانی مدرن را نیز در بر می‌گیرد. در واقع، در دوره مدرن، از سویی روش در علوم طبیعی یگانه راه حصول حقیقت شناخته و پذیرفته شده و به سایر حوزه‌ها نیز تعمیم داده شد، و از سوی دیگر، تلقی از هنر در نظریه‌های هنری به ادراک سوژکتیو محض فروکاسته شد. بدین سان، هنر به امری بدل گشت که صرفاً برانگیزاننده احساسی سوژکتیو است و نسبتی با شناخت حقیقت ندارد. بدین قرار، در دوره مدرن، نه فقط علوم طبیعی که خود زیبایی‌شناسی نیز به مانعی بر سر راه تجربه حقیقت هنر بدل شده است. جوئل وانسهایمر^۴ در شرحی که بر حقیقت و روش نگاشته است، این استتیک را «استتیک علمی»^۵ می‌خواند و آن را چنین توصیف می‌کند: «تمام نظریه‌هایی که ناظر به حقیقت بودن هنر را نفی می‌کنند، نادیده می‌گیرند، یا تغییر می‌دهند. [چنین رویکردی] با نظریه زیبایی‌شناسی کانت آغاز می‌شود» (Weinsheimer, 1985: 65). علت اشاره وانسهایمر به استتیک کانت این است که پیامد تعریف کانت از زیبایی در حوزه هنر فروکاسته شدن ادراک اثر هنری به ایجاد لذت زیبایی‌شناسانه‌ای صرف - رضایتی فاقد هرگونه علاقه - در مخاطب بود؛ به نحوی

که آنچه اثر به دنبال بیان آن است، حقیقتی که پیش می‌نهد، و یا شناختی که موجب می‌شود از محوریت برخوردار نباشند. به نظر می‌رسد برای آنکه بتوانیم فهم درستی از حقیقت موجود در هنر داشته باشیم باید آن را خارج از دایره زیبایی‌شناسی کانتی ادراک کنیم.^۶ گادامر در این باره می‌نویسد: «[آگاهی زیباشناختی] کیفیت استتیکی اثر را از تمام آن عناصر محتوایی که موجب فهم اثر از نظرگاه اخلاقی یا شناختی می‌شوند متمایز می‌سازد و آن را به تنهایی و صرفاً در وجود زیباشناسانه‌اش حاضر می‌سازد» (Gadamer, 1989: 74). با چنین رویکردی، هنر به صرف نمودهای زیبا فروکاسته می‌شود که پیوندی با واقعیت بیرونی ندارد. این تلقی از هنر واکنش زیباشناختی سوژه و ماهیت تجربه او از زیبایی را در درجه اول اهمیت قرار می‌دهد و - در کنار تلقی روشمند از حقیقت - هنر را به امری تفننی، فاقد حقیقت، و وابسته به احساس مدرک فرومی‌کاهد که هیچ نوع شناختی از آن حاصل نمی‌شود.^۷

اما گادامر این رویکر را نمی‌پذیرد. وی مدعی است که تجربه هنر ذاتاً و در اصل خود تجربه حقیقت و از آن هم بیشتر، «تجربه‌ای است که می‌تواند در آشکار کردن چیرستی حقیقت یاری‌رسان باشد.» (Grondin, 2002: 5). لذا، در نظر او اولاً معرفت و شناختی در تجربه هنر حاصل می‌گردد، و مضاف بر آن، فهم معرفتی چنین منحصر به فرد با در پیش گرفتن رویکرد استتیکی امکان‌پذیر نیست. وی، در مقابل، رویکردی وجودشناختی به هنر را به عنوان بدیلی برای استتیک معرفی می‌کند. این چرخش وجودشناختی مسیر اصلی گادامر برای احیای تعریف هنر به منزله بازنمایی است زیرا با مشخص شدن مسیر نادرستی که استتیک در پیش گرفته است، و با مشخص شدن اهمیت وجه شناختی هنر، نظریه‌های مدرنی که در نسبت با این رویکرد بنا شده‌اند دیگر برای هنر و تجربه آن کافی نخواهند بود. به گفته گادامر، «زمانی که به نادرستی سوژکتیو شدن استتیک بعد از کانت پی ببریم، به مفهوم قدیمی‌تر هنر به منزله بازنمایی باز خواهیم گشت» (Gadamer, 1989: 115). با این وصف، گادامر نیز هنر را بازنمایی معرفی می‌کند، اما بر مشکلات نظریه بازنمایی در بیان نسبت هنر و حقیقت

واقف است. وی به خوبی آگاه است که هم در سنت افلاطونی و هم نزد ارسطو مسئله‌ای جدی بر سر راه حقیقت‌نمایی هنر وجود داشته است. در نظر اینان، هنر ابزاری مناسب برای بازنمایی حقیقت نبوده است. به بیان دیگر، اگرچه در اندیشه این متفکران هنر تا اندازه‌ای قادر به نمایش امر حقیقی است، و نسبتی با حقیقت دارد، چنان که باید نمی‌تواند حقیقت را آشکار سازد.^۸ لذا، با اینکه در این نظریه، برخلاف تلقی استتیک، میان هنر و حقیقت نسبتی برقرار است، ناکافی انگاشتن هنر در مقام ابزاری برای انتقال حقیقت انجام اصلاحاتی را لازم می‌سازد. گادامر در مقاله «هنر و محاکات» مدعی می‌شود که، «این مفهوم [بازنمایی] را می‌توان آنچنان که درخور آن است چنان گسترده فهم کرد که، در تحلیل نهایی، همچنان از حقیقت برخوردار باشد» (Ga-damer, 2002: 94). بررسی دلالت مفهوم محاکات نزد افلاطون- و همچنین ارسطو- مهم‌ترین نقطه‌ای است که مشخص می‌کند این نظریه از چه وجوهی برای انتقال حقیقت دچار نقص انگاشته شده است.

بازنمایی نزد افلاطون و ارسطو

گادامر نخستین مسئله قابل تأمل در سنت نظریه بازنمایی را در مکالمات افلاطون می‌یابد. معنا و کاربردی که از مفهوم محاکات از تفکر افلاطون برمی‌آید مسئله‌ای قابل توجه در گسست هنر و حقیقت است.^۹ در نظر افلاطون، هنرمند نه از صورت اصلی ایده امور که از ساخته‌های دست آدمی تقلید می‌کند و بدین ترتیب محصول او صرفاً نموده‌ها و ظواهری هستند که سه مرتبه از حقیقت امور فاصله دارند. بدین قرار، هنر، در تمامی اشکالش، تقلید ظاهر است و نه تقلید حقیقت (جمهوری: ۵۹۸c). در تفکر افلاطون آنچه به حقیقت راه می‌برد نه تقلید هنری، که بصیرت فلسفی است. زیرا کامل‌ترین ابزار ادراک و انتقال حقیقت فهم و عقل است. آنچه در توصیفات افلاطونی از بازنمایی و محاکات مورد توجه گادامر است، تمایزی است که افلاطون میان اصل و نسخه بدل پیش‌فرض می‌گیرد: «افلاطون مفهوم محاکات را بدین منظور به کار می‌بندد که بر فاصله وجودشناختی میان اصل و تصویر تأکید کند» (Gadam-

er, 2002: 116). در نظر گادامر، نقص نظریه بازنمایی از همین تمایز ناشی می‌شود.^{۱۰} زمانی که میان واقعیت و بازنمایی قائل به فاصله‌ای وجودشناختی باشیم نظریه بازنمایی برای توصیف هنر کفایت نخواهد کرد و هنر ابزار مناسبی برای انتقال حقیقت نخواهد بود. گادامر به جایگاه این مفهوم نزد ارسطو نیز رجوع می‌کند.

ارسطو نیز، مانند افلاطون، هنر را می‌میسس و محاکات می‌خواند و هنر را در جایگاهی نازل‌تر از فلسفه می‌نشانند.^{۱۱} لذا، ارسطو نیز میان واقعیت و آنچه بازنمایی شده است قائل به فاصله می‌شود و همین فاصله منجر به تصور نارسا بودن هنر در انتقال حقیقت می‌گردد. با عطف به این نکات می‌توان چنین نتیجه گرفت که، با پذیرش الگوی افلاطونی - ارسطویی محاکات میان بازنمایی و آنچه بازنمایی شده است، یعنی میان اصل و روگرفت، قائل به فاصله شده‌ایم. با پذیرش این نکته نخستین مسئله قابل تأمل این است که روگرفت تا چه اندازه اصل را بازنموده است؟ به بیان دیگر، با پذیرش این امر نخست مسئله میزان مطابقت بازنمایی با آنچه بازنموده شده است مطرح می‌گردد. دیگر آنکه، پذیرش این فاصله، مسئله ظرفیت روگرفت را پیش می‌نهد: آیا اساساً روگرفت ظرفیت و قابلیت نمایش اصل را دارد یا در نمایش آنچه بازنمایی شده است نارساست؟ برای حل چنین مسائلی است که گادامر دست به اصلاح الگوی افلاطونی - ارسطویی نظریه بازنمایی می‌زند.

تبیین گادامر از نظریه هنر به منزله بازنمایی

اهداف گادامر در به دست دادن تعریفی اصلاح شده از نظریه بازنمایی را می‌توان در این موارد خلاصه کرد: - نخست آنکه وی در پی آن است تا این نظریه را از الگوی اصل / روگرفت آزاد سازد (الگویی که از پذیرش وجود فاصله‌ای وجودشناختی میان بازنمایی و آنچه بازنمایی شده است ناشی می‌شود)؛ - دیگر آنکه نشان دهد بازنمایی هنری چگونه تحقق‌بخش حقیقت است (حقیقت در معنای وسیعی که مورد نظر اوست).

نخستین قدم وی در این راه ارائه توصیفی پدیدارشناسانه از مفهوم بازی^{۱۲} است. توصیف مفهوم

حقیقت موجود در هنر به یک میزان به سوژه و ابژه تعلق دارد. به کارگیری مفهوم بازی در توصیف این تجربه این تعلق را نمایان می‌سازد و این دوگانه را از میان برمی‌دارد. در عین حال، به کارگیری این مفهوم نشان می‌دهد که چگونه در این رویکرد اطلاق الگوی اصل/ روگرفت به تجربه‌ی هنر کنار گذاشته می‌شود.

گام نهادن در مسیر بازتعریف نظریه بازنمایی نزد گادامر، با چرخشی وجودشناختی آغاز می‌گردد. وی برای فهم حقیقتی که در بن تجربه هنر نهفته است به توصیف حالت وجودی اثر هنری می‌پردازد زیرا معتقد است فهمی که در تجربه هنر رخ می‌دهد متعلق است به مواجهه با خود اثر هنری و این تعلق را تنها با رجوع به حالت وجودی اثر هنری می‌توان نمایان ساخت (Gadamer, 1989: 102). گادامر حالت وجودی اثر هنری را با توصیف مفهوم بازی تبیین می‌کند. گروندن^{۱۶} در شرح به کارگیری مفهوم بازی توسط گادامر چنین می‌نویسد: «تجربه هنر شامل دو وجه به ظاهر متناقض است که هرمنوتیک آن‌ها را مقوم تجربه زیباشناختی می‌داند. جمع این دو به مدد مفهوم بازی امکان‌پذیر است: تجربه واقعیتهای مستقل که «از ما فراتر می‌رود» اما در عین حال، به نحوی تناقض‌آمیز، مستقیماً دل‌مشغول آن هستیم. لذا هنر هم به شدت ابژکتیو و هم همزمان بسیار سوژکتیو است: زیرا همواره به نحوی رمزآمیز مورد خطاب قرار می‌گیریم، یا «وارد بازی می‌شویم» (Grondin, 2003: 41).

گادامر معتقد است که حالت وجودی بازی به بازیگر اجازه نمی‌دهد تا در مقابل بازی چنان رفتار کند که گویی در مقابل ابژه‌ای ساده قرار گرفته است، زیرا بازی ماهیتی مستقل از آگاهی کسی دارد که آن را بازی می‌کند (Gadamer, 1989: 103). بازیکن در بازی، خود را در مقام سوژه از یاد می‌برد و با بازی به منزله ابژه مواجه نمی‌شود. بازی برای او امری است که به آن می‌پیوندد، با آن یکی می‌شود و در نهایت، به آن تعلق پیدا می‌کند. لذا، مُراد گادامر از بازی اشاره به یک ابژه نیست. بازی زمانی به راستی وجود دارد که بازی شود: «هنگامی که سوژه و ابژه چنان به یکدیگر بپیوندند که ابژه دیگر ابژه و سوژه دیگر سوژه نباشد» (Weinsheimer).

بازی درآمدی است برای قدم‌های بعدی گادامر تا بتواند در پایان نشان دهد که بازشناسی^{۱۳} حقیقتی که در بازی هنر رخ می‌دهد- آنچه که ارسطو نیز به آن اذعان دارد- چه نوع بازشناسی‌ای است. اما تا رسیدن به مفهوم بازشناسی یک گام دیگر فاصله است. این گام با تبیین اصطلاح تبدل به ساختار^{۱۴} برداشته می‌شود: گادامر پس از برشمردن شباهت‌های میان بازی و اثر هنری، ایده‌آل بازی را در تبدلی می‌خواند که آن را به ساختار هنری بدل می‌سازد. این ساختار کلیتی خودبسنده و مستقل است که به واسطه معیاری بیرونی محک زده نمی‌شود، بلکه امری را به نحوی در تمامیتش در فرمی هنری مجسم می‌سازد که در هیچ صورت دیگری قابل تحقق نیست. لذا، آنچه در مقابل مخاطب آشکار می‌شود تمام حقیقت یک امر است در ذاتش.

گادامر پس از شرح این مفاهیم گام نهایی را در جهت توضیح نظریه هنر به منزله بازنمایی برمی‌دارد و مفهوم بازشناسی را به عنوان وجه شناختی تجربه هنر پیش می‌نهد. اهمیت تبیین این وجه و نقش آن در تکمیل این نظریه از آن روست که وی در ابتدای مسیر مدعی می‌شود زمانی این نظریه برای هنر کفایت می‌کند که این وجه شناختی در نظر گرفته شود. با این وصف، در پایان مسیر با روشن شدن معنای مورد نظر گادامر از بازشناسی، و با مشخص شدن جایگاه این مفهوم در این نظریه، درمی‌یابیم که چگونه تجسم و بازنمایی نحوه وجودی اثر هنری است.^{۱۵} با در نظر گرفتن این چارچوب کلی از مسیری که برای رسیدن به معنای بازنمایی نزد گادامر باید طی شود، اکنون نیاز است تا هر یک از مؤلفه‌های مورد نظر وی به تفصیل شرح داده شوند تا در پایان معنای مورد نظر وی از هنر به منزله بازنمایی روشن گردد.

بازی

مهم‌ترین علت مطرح شدن مفهوم بازی از سوی گادامر از میان برداشتن الگوی دوگانه سوژه/ ابژه است: الگویی که میان ابژه و سوژه قائل به فاصله است و بر اساس آن اثر هنری ابژه‌ای منفک از سوژه است که در فاصله‌ای از آن ادراک می‌شود. اما در رویکرد گادامر

بدین قرار، هنگامی که اثر صرفاً برای نفس آن قصد شود به نمایش بدل می‌گردد و معنای بازی در برابر تماشاگر محقق می‌شود. همین گشوده بودن بازی به روی تماشاگر است که زمینه را برای معرفی مؤلفه بعدی بازنمایی فراهم می‌سازد.

تبدل به ساختار

گادامر در توضیح مؤلفه دوم شرح می‌دهد که چگونه بازی بدل به اثر هنری می‌گردد و در این تبدیل چه تغییری در آن رخ می‌دهد. وی با معرفی این مؤلفه قصد دارد نشان دهد که اثر هنری چیزی مستقل از فعل تجسمی بازیکنان خود است و توسعاً اثبات کند حقیقتی که در اثر نهفته است بدون وابستگی به سوژه‌ای خاص در تجربه هنر بازنموده می‌شود. «من تغییری را که طی آن بازی انسانی به تکامل حقیقی هنر بودن می‌رسد، تبدیل به ساختار [هنری] نام نهاده‌ام. با این انقلاب است که بازی تازه به مرتبت ایده‌آل خود می‌رسد، به گونه‌ای که معنای بازی را می‌یابد و به عنوان بازی فهم می‌شود. در این انقلاب است که بازی گویی جدای از فعل تجسمی بازیگران خود را آشکار می‌سازد و نمود محض چیزی می‌گردد که بازیگران آن را بازی می‌کنند» (Ibid: 110).

گروندن اصطلاح «تبدل به ساختار» را اصطلاحی دشوار در ترجمه می‌خواند و مراد گادامر از آن را «تبدیل اثر هنری به صورت و فرمی» می‌داند «که ایدئال خود را دارد» (Grondin, 2003: 43). این فرم ایده‌آل، جهانی از آن خود است که ما را از جهان روزمره جدا می‌سازد و واقعیتی را در مقابلمان تجسم می‌بخشد. می‌توان گفت تبدیل به ساختار به طور کلی به این معناست که بازی به عنوان کلیتی قائم بر خود در تجسم برای مخاطب دچار تغییری کلی می‌شود (تبدل)؛ تغییری که حقیقت آن را به فرمی هنری بدل می‌سازد؛ امری ماندگار و مستقل از منشأ پیدایش خود و همچنین منفک از هویت و ذهنیت بازیکنان و جهان بیرونی (ساختار). «هنگامی که بازی به یک نمایش یا هر نوع دیگری از تجسم بدل گردد، همین واقعیت است که به مثابه ساختاری معنادار و خود-بسنده برای مخاطب پیش نهاده می‌شود. لذا مخاطب

103 (1985). با وجود آنکه بازی بر کسانی که آن را بازی می‌کنند تسلط دارد، انجام بازی از سوی آنها برای هستی بازی نیز حیاتی است. بازی، از سویی، ساختاری دارد که عالم بسته‌ای از آن خود است؛ امری که همواره تجسم پیدا می‌کند و تقدیمی ذاتی بر بازیکنانش دارد. اما از سوی دیگر، هر تجسم بالقوه بازنمایی‌ای برای این یا آن مخاطب است. هستی بازی به بازیکنان وابسته است و از طریق بازیکنان است که به تجسم درمی‌آید. بنابراین، بازی هم افعال بازیکنانش را تعیین می‌بخشد و هم خود چیزی جز همین افعال نیست: بازی تجسم پیدا می‌کند و از طریق بازیکنان، چنان که گادامر می‌گوید، به این «تجسم از خویش»^{۱۷} می‌رسد.

آنچه در مواجهه با اثر هنری رخ می‌دهد نیز مشابه همان چیزی است که در بازی تجربه می‌شود: موضوع تجربه‌ی هنر نیز سوژکتیویته شخصی نیست که آن را تجربه می‌کند بلکه خود اثر است. به بیان دیگر، تجربه هنر، تجربه سوژه از این یا آن ابژه نیست. این دو در تجربه هنر به طریقی تازه به یکدیگر می‌پیوندند. «اثر هنری بازی است: اثر آن چیزی است که به میانجی بازیکنانی که خود به بازی گرفته است بازی می‌شود» (Ibid). اثر هنری نیز زمانی وجود انضمامی پیدا می‌کند که تجربه شود. اما وجود بازی در ذهن یا رفتار سوژه یا بازیگر محقق نمی‌شود. بلکه این بازی است که بازیگر را به قلمرو خود می‌کشاند و بازیگر در بازی محو می‌شود. در این میان آنچه اهمیت دارد بازی شدن بازی است و نه سوژه‌هایی که آن را بازی می‌کنند. این یکی از گام‌هایی است که گادامر در تلاش برای رهایی از نتایج سوژکتیویستی زیبایی‌شناسی مدرن برداشته است. بنا بر ادعای گادامر، زمانی که نفس بازی مقصود باشد بازی به طریق اولی خود را نمایان می‌سازد و این هنگامی است که بازی برای تماشاگران تجسم پیدا کند: زمانی که بازی، بازی نمایش باشد.^{۱۸}

با تبدیل شدن بازی به نمایش، در بازی از آن جهت که بازی است دگرگونی کاملی صورت می‌گیرد. این دگرگونی، تماشاگر را جایگزین بازیگر می‌کند. این نه بازیگر، بلکه تماشاگر است که بازی برای او و در برابر او بازی می‌شود. (Gadamer, 1989: 109)

می‌شناخته‌ایم چنان که گویی پیش از این هرگز به نحوی حقیقی بر آن معرفت نداشته‌ایم» (Weinsheimer, 1985: 109). آنچه در اثر هنری بازنمایی می‌شود در واقع امری است در ماهیت خود، یعنی چیزی که وجوه عَرَضی و غیر ذاتی‌اش پشت سر گذاشته شده است. پس در تجربه هنر امور در ذات خود شناخته می‌شوند. این شناخت، شناخت امری است که در وجود حقیقی‌اش نمایان شده و از هر نوع مواجهه اتفاقی مفارق گشته است. گادامر در مقاله «شعر و محاکات» در این باره می‌نویسد:

مخاطب در این بازنمایی چیزی ورای آنچه در آنجا بازنمایی شده است نمی‌بیند [...] لذا محاکات به معنای ارجاع به اصل به عنوان چیزی غیر از خودش نیست، بلکه بدان معناست که امری معنادار در مقام خودش در آنجا حاضر شده است [Das Dargestellte ist da]. (گادامر، ۱۳۶۹: ۶)

گادامر پس از آنکه نشان می‌دهد چگونه در تجربه هنر حقیقتی در ذات وجودی‌اش محقق می‌گردد، مدعی می‌شود که حتی این حقیقت فقط زمانی به وجود حقیقی‌اش می‌رسد که بازنمایی شود. یعنی، در تجربه هنر امری که بازنمایی شده است به مثابه حقیقتی بازنمایی می‌شود که به لحاظ هستی‌شناختی از آنچه پیشتر بوده فزونی یافته است و این فزونی در وجود امکان‌پذیر نیست مگر به مدد بازنمایی هنری. از سوی دیگر، این بازنمایی برای مخاطب منجر به کسب نوعی معرفت می‌گردد. از این روست که گادامر لذت حاصل از تجربه هنر را لذت ناشی از بازنمایی می‌داند و این همان بازنمایی و لذتی است که ارسطو نیز در فن شعر به آن اشاره دارد.^{۲۱} «ارسطو بر آن بود که مردم ممکن است از اعمال تقلیدگرایانه، از جمله تقلیدهای نمایشی، مطالبی فراگیرند، و کسب معرفت از اعمال تقلیدگرایانه، مایه لذتی است که نظاره‌گران از بازی بازیگران می‌برند» (کارول، ۱۳۸۶: ۳۴). گادامر نیز پاسخ مخاطب به اثر هنری را «نه لذت^{۲۲} محض سوژکتیو، که لذت و شوق^{۲۳} بازنمایی» می‌داند. (Gadamer, 2002: 99) بدین ترتیب، تجربه هنر هم دیگر تجربه‌ای صرفاً لذت‌بخش، آنچنان که کانت معرفی می‌کند، نمی‌تواند باشد و از

ساختاری را نمایان می‌بیند که قرار است دال بر جهانی از آن خود باشد و یا چنین جهانی را محقق سازد؛ جهانی که از باور یا قصد هر سوژه منفردی در نسبت با آن مستقل است»^{۱۱} (Warnke, 1987: 55) با این وصف، بازی یا اثر هنری واقعیتی از آن خود دارد. چیزی که قیاسش با امری بیرونی و واقعیتی برتر به طور کلی منتفی است. در اینجا است که گادامر از همان مسئله‌ای سخن به میان می‌آورد که نقص عمده‌ی نظریه بازنمایی نزد افلاطون دانسته شد: یعنی مقایسه آنچه بازنمایی و محاکات خوانده می‌شود با حقیقتی که برتر از آن است. «ساختار یا فرم هنری، از آن حیث که ساختار است گویی معیار سنجشش را در خود یافته است و خود را با هیچ چیز دیگری خارج از خود نمی‌سنجد. لذا جریان یک بازی نمایش چیزی است که وجودش مطلقاً قائم به خویش است و در آن مجال مقایسه‌ای با واقعیت به منزله معیار ناپیدای هرگونه شباهت روگرفت با اصل باقی نمی‌ماند» (Gadamer, 1989: 111).

بدین سان، گادامر به مدد این اصطلاح قیاس برگرفته از الگوی اصل/روگرفت را ابطال می‌کند. در رویکرد وی، تمام حقیقت اثر در خود آن نهفته است بی‌آنکه به فعل سوژه‌ای وابسته باشد یا به چیزی بیرون از خود ارجاع دهد. آنچه در اثر وجود دارد صرفاً با خود اثر معنا و مقایسه می‌شود. توصیف چگونگی فهم و شناخت این حقیقت متحقق شده مهم‌ترین مؤلفه نظریه بازنمایی گادامر، یعنی بازنمایی، را تبیین می‌کند.

بازشناسی

نسبت این مفهوم با دریافت گادامر از نظریه هنر به منزله بازنمایی در نمایان ساختن وجه شناختی تجربه‌ی هنر است. گادامر با معرفی و تبیین این مؤلفه موفق می‌شود وجه شناختی تجربه هنر را به آن بازگرداند، جنبه‌ای که در خوانش کانتی از تجربه هنر سلب شده بود.^{۲۰} به زعم گادامر، «معنای معرفتی بازنمایی در بازنمایی نهفته است» (Gadamer, 1989: 113). اما ضروری است که بدانیم «در بازنمایی ما امری را دوباره نمی‌شناسیم. آن امر برای ما آشنایی‌زدایی می‌شود، زیرا بازنمایی دانستن آن چیزی است که همواره

همین روست که این وجه برای گادامر دارای بالاترین ارزش است: «بازنمایی، به عنوان تجسم، نقش معرفتی ممتازی دارد. به همین جهت در نظریه هنر، تا زمانی که نقش معرفتی هنر مورد انکار قرار نگرفته بود، مفهوم بازنمایی توانست پا بر جا بماند. اما این مسئله مادامی صادق است که بپذیریم شناخت حقیقت معادل شناخت ذات ماهیت است. چرا که هنر به نحوی قابل قبول در خدمت این نوع شناخت قرار می‌گیرد»^{۲۴} (Gadamer, 1989: 114).

اما این تلقی از حقیقت چه زمانی مورد پرسش قرار گرفت؟ آنچنان که پیداست، پاسخ را باید در تلقی فلسفه مدرن از حقیقت، یعنی در انحصار حقیقت به روش، و به موازات آن در پیامدهای زیبایی‌شناسی کانت جست؛ جایی که مفهوم بازنمایی پیوند ضروری خود را با زیبایی‌شناسی به طور کامل از دست می‌دهد. این مسئله همان موضوعی است که در نوشته حاضر در پی تبیین آن بودیم. گادامر نیز خود پس از طرح این مسائل و توصیف مفاهیم مورد نظرش نتیجه حاصل را چنین صورت‌بندی می‌کند:

اینک پس از آنکه معلوم شده است که مسیره‌های مختلف این تحول سوژکتیو در زیبایی‌شناسی راه به جایی نمی‌برند، ما خود را ناچار می‌بینیم به سنت دیرین‌تر بازگردیم. اگر هنر انبوهی از تجارب مختلف متغیر نباشد که متعلق هر یک از آنها مانند قالبی توخالی، به نحو سوژکتیو از معنا انباشته می‌شود، باید تجسم [یا بازنمایی] به عنوان نحوه وجودی خود اثر هنری به رسمیت شناخته شود. (Ibid)

نیست. در نظر او، آثار هنری جنبه‌هایی از واقعیت را بازنمایی می‌کنند؛ اما این بازنمایی نه روگرفتی از واقعیتی بیرونی و برتر که خود واقعیتی تماماً مستقل و معنادار است. لذا، هنر از آن رو محاکات و بازنمایی است که موضوع خود را از وجوه عَرَضی و تصادفی‌اش جدا می‌سازد و آن را به صورت حقیقتی مستقل به تصویر می‌کشد. گادامر نیز، مانند هگل و هیدگر، به پیوند هنر با حقیقت معتقد است. وی باور دارد که در این حوزه نیز مانند سایر حوزه‌ها فهم رخ می‌دهد. لذا، اگر با او در این موضوع هم‌داستان شویم که هر فهم و تجربه‌ای متضمن معناست و در تجربه هنر نیز فهمی رخ می‌دهد، به این نتیجه می‌رسیم که از چنین تجربه‌ای شناختی حاصل می‌گردد. گادامر موفق می‌شود با بهره‌گیری از مفهوم بازنمایی، نخست با استعانت از مفهوم بازی، تعلق دو جانبه سوژه و ابژه را به تجربه هنر به عنوان یک کل نمایان سازد؛ وی سپس، به مدد مفهوم تبدل به ساختار، نشان می‌دهد که این کل چگونه از هر واقعیت بیرونی مستقل است؛ و در نهایت، با تبیین مفهوم بازنمایی، از پیامدهای سوژکتیویستی زیبایی‌شناسی مدرن عبور می‌کند. به زعم او، اثر هنری زمانی اثر هنری است که تجسم پیدا کند. در این حالت نه سوژه بر ابژه برتری دارد و نه بالعکس، بلکه خود همین تجسم و بازنمایی از بالاترین اهمیت برخوردار است: بازنمایی و تجسمی که حقیقتی را در مقابل مخاطب آشکار می‌سازد و شناختی را موجب می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Truth and Method

۲. منظور از آگاهی زیباشناختی (Aesthetic Consciousness) آن آگاهی است که اثر هنری را از دلالت‌های اخلاقی یا شناختی‌اش جدا می‌سازد و آن را صرفاً به عنوان ابژه‌ای زیباشناختی در نظر می‌گیرد. برای اطلاع بیشتر از معنای این مفهوم نزد گادامر بنگرید به،

Hans-Georg Gadamer, "Retrieving the question of artistic truth" in, *Truth and Method*, Translated by J.

نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه دریافت گادامر از هنر به منزله بازنمایی تبیینی غیر از آن معنایی است که همواره در سنت این نظریه وجود داشته است، باید پذیرفت که مطرح شدن نظریه بازنمایی از سوی او، آنچنان که در بدو امر به نظر می‌رسد، ناپخته و ابتدایی نیست. زمانی که وی از هنر به منزله بازنمایی سخن به میان می‌آورد به هیچ روی در پی فروکاستن هنر به آینه‌ای از واقعیت

Donald G. Marshall, New York: Continuum, 1989. Pp. 37-53.

۷. کانت اندیشه‌های خود در زمینه هنر و زیبایی را از پس تثبیت مفهوم استتیک و با دنبال کردن مسیر تجربه‌گرایان انگلیسی مطرح ساخت. برای مطالعه در مورد استتیک نزد تجربه‌گرایان انگلیسی بنگرید به،

ویلیام بریستو، روشنگری، ترجمه مرتضی عابدینی فرد، تهران: ققنوس، ۱۳۹۳. صص ۸۳-۹۴.

برای مطالعه در مورد اندیشه‌های کانت در باب هنر و زیبایی بنگرید به،

ایمانوئل کانت، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی، ۱۳۹۰. بخش اول.

و

Christian Helmut Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems*, MA: Blackwell. 2005. Pp. 19-86.

۸. مفهوم محاکات در بسیاری از آثار افلاطون به کار گرفته شده است. در مکالمات اولیه او، مکالماتی چون *ایون (Ion)* و یا *آپولوژی (Apology)*، با مطرح شدن مسئله‌ای فلسفی در باره شاعران از مفهوم محاکات نیز غیرمستقیم سخن به میان می‌آید. اما بعدها در مکالماتی مانند *کراتیلوس (Cratylus)* و جمهوری (*Republic*) محاکات به هسته اصلی تحلیل‌های وی بدل می‌گردد. در آثار متأخرتر، مانند سوفیست (*Sophist*) و قوانین (*Laws*)، همچنان به مفهوم محاکات رجوع می‌شود و این مفهوم نقشی اساسی در بحث‌ها ایفا می‌کند. مکالماتی چون مهمانی (*Symposium*)، فایروس (*Phaedrus*) و تیمائوس (*Timaeus*) نیز دیگر آثاری هستند که با محاکات سر و کار دارند. اما نوع به کارگیری مفهوم محاکات و پرداختن به مسئله بازنمایی و تقلید در مکالمه جمهوری مستقیماً و بیش از سایر مکالمات افلاطون با بحث حاضر نسبت پیدا می‌کند.

۹. برای اطلاع از تمایزی که افلاطون میان محاکات فلسفی و محاکات هنری قائل می‌شود بنگرید به،

استیون هالیول، پژوهشی در باره فن شعرا، ترجمه مهدی نصراله زاده، تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸. ص. ۱۲۱.

۱۰. رویکرد گادامر در مقاله «افلاطون و شاعران» حاکی از نوعی مصالحه با دیدگاه افلاطون در باب بازنمایی و محاکات است، اما در حقیقت و روش به نحوی قاطعانه‌تر به نقد این دیدگاه افلاطونی می‌پردازد.

هانس گئورگ گادامر، «افلاطون و شاعران»، ترجمه یوسف

Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York: Continuum. 1989. pp. 70-102.

۳. حقیقت در معنای نامستوری یا «alethia». در اینجا تلقی گادامر از حقیقت را باید در پیوند با نسبت هنر و حقیقت نزد هیدگر در نظر گرفت. زیرا اگر حقیقت مورد نظر گادامر را حقیقت گزاره‌ای، یعنی حقیقت در معنای «مطابقت»، در نظر بگیریم، بسیاری از آموزه‌های او عاری از معنا خواهند شد. این نکته مورد پذیرش خود گادامر و مفسرانش نیز هست. نقد گادامر، در واقع، به محدود ساختن مفهوم حقیقت به معنای مطابقت است که ریشه‌های آن را باید در اندیشه دوران باستان جست. یعنی، در اندیشه متفکرانی چون افلاطون که حقیقت را مطابقت میان ادراک انسان از جهان و جهان آنچنان که واقعاً وجود دارد معنا کردند. اما حقیقت در نظر گادامر چیزی نیست که تماماً به چنگ بیاید. در نظر وی، با به کارگیری و تثبیت روش، درک و تجربه این صورت بنیادین حقیقت در علوم انسانی نادیده گرفته شده است.

برای اطلاع از معنای حقیقت نزد گادامر بنگرید به،

Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Translated by J. Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York: Continuum. 1989. p. xviii.

و

Chris Lawn, *Gadamer: A Guide for the Perplexed*, A&C Black, 2006. Pp. 75-89

4. Joel C. Weinsheimer (1946)

5. scientific aesthetics

۶. وانسهیمر در شرح خود بر حقیقت و روش تأکید می‌کند، این مسئله که کانت حق مطلب را در باب ادعای حقیقت هنر به جا نیاورده باشد، بدان معنا نیست که گادامر می‌بایست در تحلیل نهایی زیبایی‌شناسی کانتی را رد کند. بلکه اشاره گادامر، در واقع، به این نکته است که پرداختن به فلسفه هنر به نحوی درخور، از مرزهای حوزه تفکر کانت فراتر می‌رود. بنگرید به،

Joel C. Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics, A Reading of Truth and Method*, UK: Yale University Press. 1985. Pp. 70-80.

همچنین، برای اطلاع بیشتر از دیدگاه گادامر در باب زیبایی‌شناسی کانت بنگرید به،

Hans-Georg Gadamer, "The subjectivization of aesthetics through the Kantian critique" in, *Truth and Method*, Translated by J. Weinsheimer and

ابدی‌سازی‌ها- اصالتاً تکرارپذیر و به همین سبب ماندگار هستند. بازی نه فقط خصوصیت روند انجام فعل بلکه خاصیت ماحصل فعل را نیز داراست. به همین معناست که من آن را یک ساختار می‌نامم» (Gadamer, 1989: 110). اصطلاحاتی که گادامر در اینجا به کار می‌بندد برگرفته از فلسفه ارسطو هستند. وی به ارگون (ergon)، «ماحصل فعل»، و انرگیا (energia)، «روند انجام فعل» یا «فعلیت»، اشاره می‌کند. در نظر گادامر، بازی هنر ویژگی ارگون یا حاصل کار را دارد. یعنی، چیزی ماندگار و مستقل از منشأ پیدایش خود. آنچه غایتش (Telos) در خودش است و به امری خارج از خود متکی نیست.

همچنین، در مورد مفاهیم ارگون و انرگیا بنگرید به، هانا آرنت، وضع بشر، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس، ۱۳۹۰، ص ۳۱۳.

۲۰. کانت، در مقام آغازگر زیبایی‌شناسی مدرن، به دخالت مفهوم در حوزه زیبایی‌شناسی قائل نبود. وی با بنیاد نهادن زیبایی‌شناسی خود بر مفهوم «ذوق» تجربه هنر و زیبایی را به احساس سوژه فروکاست. اما گادامر تجربه هنر را بخشی از موضوع هرمنوتیک می‌داند، زیرا معتقد است که در تجربه هنر فهمی رخ می‌دهد و این تجربه متضمن معناست در نتیجه در این عرصه نیز شناختی حاصل می‌شود.

۲۱. بنگرید به، ارسطو، ارسطو و فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران، امیر کبیر، ۱۳۸۷، ص ۱۱۷.

22. pleasure

23. joy

۲۴. برای مطالعه شرح گادامر از مفهوم «ذات» بنگرید به، Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Translated by J. Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York: Continuum. 1989. p. 114

کتابنامه

ارسطو. (۱۳۸۷)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیر کبیر.

افلاطون. (۱۳۸۰)، *دوره آثار*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

بريستو، ویلیام. (۱۳۹۳)، *روشنگری*، ترجمه مرتضی عابدینی فرد، تهران: ققنوس.

کارول، نونل. (۱۳۸۶)، *درآمدی بر فلسفه هنر*، ترجمه صالح

اباذری، ارغنون، ۱۳۹۰، شماره ۱۴، صص. ۴۹-۸۰.
 ۱۱. این موضوع با توجه به این بخش از فن شعر روشن می‌گردد: «تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر درآورده است و آن دیگر در قالب نثر، زیرا ممکن هست که تاریخ هرودت به رشته نظم درآید و لیکن با این همه آن کتاب همچنان تاریخ خواهد بود خواه نظم باشد و خواه نثر، تفاوت آن دو در این است که یکی از آن‌ها سخن از آنگونه حوادث می‌گوید که در واقع روی داده است و آن دیگر سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی بدهد. از این رو است که شعر، فلسفی‌تر از تاریخ، و مقامش بالاتر از آن است. زیرا شعر بیشتر حکایت از امر کلی می‌کند در صورتی که تاریخ از امر جزئی حکایت دارد» (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۸). با اینکه این مفهوم نزد ارسطو دلالتی بنیادین و مثبت پیدا می‌کند اما جایگاه شعر و هنر، با عطف به این سخن ارسطو در فن شعر، جایگاهی است که نسبت به فلسفه، به عنوان معرفتی که با امر کلی سر و کار دارد و راه رسیدن به حقیقت امور است، سنجیده می‌شود.

12. play

13. recognition

14. transformation into structure (verwandlung ins gebilde)

۱۵. در متن حاضر معادل‌های «تجسم» و «بازنمایی» به ترتیب برای واژه‌های presentation و representation در نظر گرفته شده است. این واژه‌های برگردان اصطلاحات -vorstel- lung و darstellung از زبان آلمانی هستند.

16. Jean Grondin (1955)

17. Self-representation

درباره این مفهوم بنگرید به، Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Translated by J. Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York: Continuum, 1989. Pp. 108-110

۱۸. لازم به ذکر است که گادامر در اینجا بحث خود را به نمایش (a play) به عنوان بازی (play) اختصاص می‌دهد. اما باید توجه داشت، همانطور که وی از بازی به عنوان خصلتی از هنر به طور کلی سخن به میان می‌آورد، بحث از نمایش نیز به منظور توصیف و تبیین ویژگی هنر به طور عام مطرح می‌گردد و نه در جهت ارائه نظریه‌ای در باب نمایش و درام.
 ۱۹. گادامر اصطلاح ساختار را برای اشاره به این خصلت مستقل بودن بازی از بازیکنان و مخاطبان به کار می‌برد. «بازی فی حد ذاته- حتی بازی‌های از پیش تعیین‌نشده‌ای چون

- Halliwell, Stephen (2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, New Jersey: Princeton University Press.
- Lawn, Chris (2006) *Gadamer: A Guide for the Perplexed*, London: Bloomsbury Academic.
- Tate, Daniel L. (2008) "Transforming Mimesis: Gadamer's Retrieval of Aristotle's Poetics", in *Epoché*, St. Bonaventure University, Volume 13, Issue 1, pp. 185-208.
- Warnke, Georgia (1994), *Gadamer: Hermeneutics, Tradition, and reason*, UK: Polity Press.
- Weinsheimer, J. (1985) *Gadamer's Hermeneutics, A Reading of Truth and Method*, U.K: Yale University Press.
- Wenzel, Christian Helmut (2005) *An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems*, MA: Blackwell.
- طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۰)، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
گادامر، هانس گئورگ. (۱۳۶۹)، «شعر و محاکات»، فصلنامه هنر، ترجمه محمد سعید کاشانی، شماره ۱۹، صص ۱۶-۲۱.
- گادامر، هانس گئورگ. (۱۳۹۰)، «افلاطون و شاعران»، *ارغنون*، ترجمه یوسف اباذری، شماره ۱۴، صص ۴۹-۸۰
هالیول، استیون. (۱۳۸۸)، پژوهشی در باره فن شعر ارسطو، ترجمه مهدی نصراله زاده، تهران: مینوی خرد.
- Gadamer, Hans-Georg (1989), *Truth and Method*, Translated by J. Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York: Continuum.
- (2002), *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Edited by: Robert Bernasconi, U.K: Cambridge University Press.
- Grondin, Jean (2003), *The Philosophy of Gadamer*, Chesham U.K: McGill-Queens University Press; Acumen.