مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۱-۲۰
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.3693.1010

مقایسه مفهوم تجربه زیباشناختی نزد هانس گئورگ گادامر و امام‌محمد غزالی

آزرم مرکزی[۱]
محمدرضا شریف‌زاده[۲]

چکیده

متفکران مسلمان ایرانی در سده‌های نخست هجری با برپاساختن نوعی عرفان، در جهت دریافت ادراک ایرانی از مفاهیم دینی حرکت می‌کردند و امام‌محمد غزالی از جریان‌سازترین این اندیشمندان است. یکی از تجربیات عارفانه که وی آن را راهی برای دریافت حقیقت برمی‌شمارد "سماع" است که درباره شرایط، انواع، حالات سماع‌کنندگان و درجات آن در کتاب *احیاء علوم‌الدین*، به تفصیل صحبت کرده‌است. این تجربه خاص عارفانه، نحوه‌ای از ادراک حقیقت است که با سیر اندیشه غربی متفاوت است. هانس گئورگ گادامر، فیلسوف معاصر نیز که با نقد سوبژکتیویسم در جهت ارایه رویکردی جدید از فلسفه باستان حرکت می‌کند، با بیان آنچه در فهم هنر رخ می‌دهد، سعی می‌کند تا نحوه فهم و ادراک از راه هنر تاتر را شرح دهد. اگرچه مفهوم هنر به معنی امروزین در نزد فقیه مسلمان قرن پنجم و ششم مطرح نبوده؛ اما هدف از این پژوهش که با توجه به رویکرد هرمنوتیکی گادامر و مقایسه توصیفی و تحلیلی این تجربیات زیباشناسانه با یکدیگر انجام شده، تلاش برای خوانشی جدید از اندیشه‌های یکی از برجسته‌ترین متفکرین ایرانی در مقایسه با یک فیلسوف معاصر است؛ زیرا شناخت همواره بر اساس مقایسه و تطبیق صورت می‌پذیرد.

واژه‌های کلیدی: غزالی، زیباشناختی، سماع، گادامر، هرمنوتیک، بین رشته‌ای، ادبیات تطبیقی.

[۱] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز. تهران، ایران (نویسنده مسئول) azarmmarkazi@gmail.com
[۲] دانشیار تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز. تهران، ایران Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۲۱

مقدمه

امام‌محمد غزالی (۴۵۰-۵۰۵ هـ ق.) از برجسته‌ترین متکلمان مسلمان در طابران طوس متولد شد. او پس از آشنایی با خواجه‌نظام‌الملک، در سال ۴۸۴ و بنا به درخواست وی در مدرسه نظامیه بغداد شروع به تدریس کرد. غزالی پس از چهار سال تدریس، این سمت را به برادر خود احمد غزالی واگذار و در پی تغییر و تحولات روحی شروع به سیر و سلوک کرد و پس از چند سال به زادگاه خود بازگشت و به درخواست سلطان سنجر به نظامیه نیشابور رفت و در آنجا به تدریس پرداخت؛ اما پس از یک سال، بار دیگر تدریس را رها کرد و به طوس بازگشت و تا پایان عمر در آنجا به سر برد. سعید شیخ در کتاب *مطالعات تطبیقی در فلسفه اسلامی* درباره غزالی می‌گوید: شک دستوری دکارت[1]، شکاکیت هیوم[2]، نقد عقل محض کانت[3] و اصالت تجربه روحی برخی از فلاسفه دین در عصر ما، قبلاً در نظریات غزالی آمده‌است (شیخ، ۱۳۶۹: ۱۵۸). غزالی بیش از صد عنوان کتاب دارد که *احیاء علوم‌الدین* به عربی و خلاصه و ترجمه فارسی آن با عنوان *کیمیای سعادت* تأثیرگذارترین کتاب اوست. *احیاء علوم‌الدین* همان‌طور که از نامش برمی‌آید شبیه رنسانسی در دین، قصد دوباره زنده‌کردن آن را داشته‌است؛ زیرا در قرن‌های نخست دوران اسلامی، با نفوذ اندیشه‌های یونانی و قدرت‌گرفتن فلسفه مشایی، غزالی دین را در خطر نابودی حس می‌کند. او در بیان انگیزه خود در نگارش *احیاء علوم‌الدین* می‌گوید: «به تحقیق می‌دانم و سوگند بر زبان می‌رانم که اصرار تو را بر انکار "حقیقت دین" موجبی نیست، مگر آن بیماری که بسیاری از مردمان این روزگار را دامن‌گیر شده و جمهور خلق بدان مفتون گشته‌اند» (۱۳۵۹: ۱۱)؛ بنابراین در کتاب خود، ابتدا با استفاده از استدلال‌های عقلی و سپس بیان‌های نقلی سعی دارد با آوردن شاهد از سنت، وجه دینی کارش را هم‌زمان با وجه منطقی آن پیگیری کند. بدین‌ترتیب علی‌رغم مخالفتش با فیلسوفان می‌توان وی را «فیلسوفی ناخواسته» (حنایی کاشانی، ۱۳۹۳: ۳۵۳) دانست.

در فرهنگ و ادب ایرانی هیچ فیلسوف یا عارف و اندیشمندی سراغ نداریم که به‌طور مستقل درباره هنر سخن گفته باشد؛ همان‌طور که تا قرن ۱۸ در اروپا نیز همین‌گونه است. نصرالله پورجوادی در کتاب *شعر و شرع* عقیده دارد: خاصیت هر تمدنی که دایر بر دین باشد، این است که کلیه علوم و معارف و هنرهایی که در آن پدید می‌آید، با میزان احکام و تعالیمی سنجیده شود که خود از اصول اعتقادی آن دین برمی‌خیزد. تمدن اسلامی نیز که مدار آن احکام آسمانی بوده، از این قائده مستثنی نبوده‌است. کلیه علوم عقلی و فعالیت‌های فرهنگی و هنری در این تمدن اساساً با میزان دین، یعنی احکام و تعالیمی که منشأ آن‌ها آسمانی است

[1] Descartes
[2] Hume
[3] Kant

و اصطلاحاً بدان شرع یا شریعت گفته می‌شود، سنجیده شده‌است. در واقع بخشی از فعالیت‌های عقلی متفکران ما در طول سیزده- چهارده قرن گذشته ناظر به همین سنجش‌ها و داوری‌ها درباره علوم، معارف و هنرها بوده‌است (پورجوادی، ۱۳۷۶: ۴۱).

ریچارد اتینگهاوزن[1] از نخستین کسانی است که در تحقیق‌های خود و در مقاله «زیبایی از نظر غزالی» با الهام از سخنان آناندا کومارا سوامی[2] بیان کرد که برای فهم بهتر هنر ایرانی، می‌توانیم در *احیاء علوم‌الدین* غزالی، نظریه‌ای ایرانی و اسلامی راجع به زیبایی و لذت زیباشناختی بیابیم:

> آناناداکنتیس کوماراسوامی چشم‌اندازهای بسیاری را در مقابل دیدگان ما قرار داده؛ یکی از آن‌ها آگاه‌ساختن ما به این امر است که نظریه یا فلسفه‌ای ایرانی در باب زیبایی وجود دارد که از هر تصدیق صرف کمال و والایی فراتر می‌رود (۱۳۷۳: ۲۷).

البته باید در نظر داشت، آنچه از نوشته‌های او و دیگر فیلسوفان و حکمای مسلمان دریافته می‌شود، بیشتر راجع به بحث‌هایی درباره خداوند و صفات او و متأثر از آرای ارسطو بوده‌است؛ اما با تحقیق درباره آرای امام‌محمد غزالی، همان‌طور که اتینگهاوزن بیان می‌دارد، می‌توان رویکرد نظام‌مند وی را در این‌باره دریافت. او برخلاف متفکرانی که عقیده داشتند همه حقایق به‌صورت یکپارچه وحی شده و تحول مفاهیم دینی، تحول شکلی است و نه محتوایی و حقیقت جدیدی بر کسی معلوم نمی‌شود؛ معتقد بود که وحی استمرار دارد و امکان دریافت حقیقت گشوده‌است؛ البته اگر انسان توانایی دریافت را در خود فراهم سازد:

> عده‌ای از متفکران مسیحی می‌گویند که در رویارویی با وحی عیسوی که در کتاب مقدس از آن سخن رفته‌است، برای شخص مراجعه‌کننده، وحی رخ می‌دهد، منتهی شرط این رخداد، مراجعه او به وحی عیسوی و رودررویی با آن است. بنا بر این نظریه، اصولاً وحی الهی یک امر مستمر است و چیزی است که هویت تاریخی دارد و تا انسان، انسان است، استمرار دارد. در میان مسلمانان نیز انسان‌های بزرگی مثل محی‌الدین ابن عربی و غزالی، طرفدار این نظریه‌اند. به نظر اینان وقتی کسی به قرآن مجید مراجعه می‌کند و می‌خواهد آن را بفهمد، حقایقی که برای او کشف می‌شود، مخصوص خود اوست و کاملاً شخصی و جدید است؛ البته این سعادت نصیب هرکس نمی‌شود، آمادگی‌های روحی، صفای درونی و کمال معنوی می‌خواهد (مجتهد شبستری، ۱۳۸۴: ۱۷۱).

از نظر غزالی، سماع راهی برای رسیدن به این آمادگی روحی و معنوی و مراتب و مراحل است و او در این راه کاملاً به اهمیت زیبایی و لذت زیباشناختی اشاره دارد. نظر غزالی در این‌باره در بخش «وجد و سماع» در کتاب ربع عادات *احیاء علوم‌الدین* و همچنین اصل هشتم *کیمیای سعادت* بیان شده‌است. نصرالله پورجوادی

[1] Richard Ettinghausen
[2] Ananda K. Comaraswamy

در کتاب *دو مجدد* می‌نویسد:

> بحث سماع در *احیاء علوم‌الدین* بدون شک یکی از جامع‌ترین و مفصل‌ترین و روشن‌ترین بحث‌هایی است که در این‌باره نوشته شده‌است. غزالی با آشنایی عمیقی که به سوابق این موضوع داشته، همه مسائلی را که پیش از او و در زمان او در تصوف مطرح بوده پیش کشیده‌است؛ از این‌رو سخنان غزالی ما را با تاریخ این بحث، به خصوص در سنت صوفیانه خراسان آشنا می‌سازد. علاوه بر این، جامعیت و تفصیل و روشنی بحث غزالی در *احیاء* و *کیمیا* موجب شده‌است که نویسندگان بعدی نیز تحت تأثیر او قرار بگیرند؛ به‌طوری‌که کمتر نوشته‌ای را پس از غزالی می‌توان پیدا کرد که در بحث سماع مستقیماً یا من غیر مستقیم از غزالی متأثر نشده باشد (۱۳۸۱: ۴).

غزالی با بیان اینکه سماع راهی برای ورود به حقیقت و رسیدن به اصل است، در دفاع از آن، دلایل عقلی خود را بیان می‌کند. در ادامه دفاع از سماع و آنچه به دنبال آن می‌آید، یعنی وجد و در پی آن رقص، در رد نظر مخالفانش نیز دلایلی منطقی می‌آورد. او سماع را به معنی شنیدن و درنتیجه فهمیدن آنچه شنیده می‌شود، می‌داند؛ چراکه فهم باعث وجد می‌شود و وجد حرکت جوارح را به‌بار می‌آورد (رقص). او شرح دقیقی از آداب و مناسک سماع می‌دهد تا معیاری جهت شناسایی وجد صادق داشته باشد و اگرچه اصالت را به وجد حقیقی و باطنی و در نتیجه رقص و شوریدگی می‌دهد، با تساهل بسیار، رأی به اباحت مراتب دیگر سماع، وجد و رقص می‌دهد؛ البته تا جایی‌که باعث فعل حرام از نظر اسلامی نشود. در شرح روش و آیین درست سماع، مخاطبان یا سماع‌کنندگان را هم درجه‌بندی می‌کند و برای عالی‌ترین نوع فهم، شوریدگی و ازخودبی‌خودشدگی، یعنی نهایت وجد را شرح می‌دهد؛ گویا زمانی‌که تجربه زیباشناختی از حد گذشته است، انسان درک و دریافتی خواهد داشت که وجود خود را نیز فراموش می‌کند. این نوع از تجربه زیباشناسانه، با آنچه هانس گئورگ گادامر (۱۹۰۰– ۲۰۰۲) در هرمنوتیک فلسفی خود از نحوه مواجهه و دریافت اثر هنری بیان می‌کند، مشابه است.

گادامر درگیر این پرسش است که فهم چگونه رخ می‌دهد و برای این جستجو به تجربه ما از اثر هنری ارجاع می‌دهد. او اثر هنری را جایی معرفی می‌کند که باید حقیقت را در آن جستجو کنیم. بخش اول کتاب مهم گادامر، *حقیقت و روش*[1]، با عنوان "مسئله حقیقت، آن‌گونه که در هنر ظهور می‌یابد" به این موضوع می‌پردازد که بدون آموزه‌های دنیای مدرن چگونه حقیقت از راه اثر هنری ظهور می‌یابد و نسبت هنر و حقیقت را بررسی می‌کند. گادامر هرمنوتیک خود را فلسفی می‌خواند؛ چون فهم را به‌طور کلی بررسی می‌کند. او با ذهن‌مداری و اصالت سوبژه مقابله کرد؛ زیرا معتقد بود این امر موجب ایجاد روش‌شناسی برای شناخت عینیات می‌شود؛ بنابراین به مقابله با دیدگاهی پرداخت که به اصالت روش اهمیت

[1] Truth and Method

می‌داد و کوشید تا مشکلات ناشی از سلطه روش در حوزه علوم انسانی را آشکار کند:

> هرمنوتیکی که من آن را به فلسفی‌بودن منتسب می‌کنم، روش جدیدی در تفسیر یا تبیین نیست. اساساً این هرمنوتیک تنها در صدد توصیف این نکته است که هر جا تفسیری موفق یا متقاعدکننده حاصل می‌شود، درواقع چه اتفاقی افتاده‌است. هدف آن نیست که در باب مهارت فنی‌ای که باید در عمل فهم اعمال گردد، نظریه‌پردازی شود (۱۹۹۶ : ۱۱۱).

هانس گئورگ گادامر اثر هنری را صرفاً یک محصول نمی‌داند که بتوان آن را چندباره تولید کرد. اثر هنری به شیوه‌ای غیرقابل تکرار به‌وجود می‌آید و بنابراین او آن را یک خلقت می‌داند نه محصولی که در برابر ذهنیت ما قرار بگیرد و نقش ابژه را بازی کند؛ آنچه که خصلت خلقت‌بودگی به اثر هنری می‌دهد، مفهوم بازی است. او در کتاب *حقیقت و روش*، با نقد زیبایی‌شناسی کانت، می‌کوشد در برابر انتزاع موجود در آگاهی زیبایی‌شناختی او، مفهوم کسب آگاهی را در عمل بازی تعریف کند. فرد باید هنگام تجربه اثر هنری، خود را در اختیار حقیقتی قرار دهد که اثر مدعی آن است؛ درست همان‌گونه که فرد به هنگام بازی باید خود را از یاد ببرد تا در بازی مستحیل شود. این فیلسوف هرمنوتیکی قرن بیستم با نقد زیباشناسی کانت به تجربه زیباشناسانه در سنت پیش از عصر روشنگری بازمی‌گردد و تلاش می‌کند به اثبات این نکته بپردازد که در هنر مدرن هم تجربه زیباشناسانه، لحظه دریافت و فهمی است که از طریق تشریک مساعی میان مخاطب و اثر هنری اتفاق می‌افتد که نمود این تجربه زیباشناسانه در نمایش است و از معنی نمایش در یونان باستان برای اثبات نظرش بهره می‌گیرد. به نظر او اثر هنری با دربرگرفتن مخاطب، او را با خود در جریان یک بازی، یکی می‌کند و لحظه‌ای خلق می‌کند که می‌توانیم در آن به فهم حقیقت دست یابیم.

پرسش‌های پژوهش:

۱. تجربه زیباشناختی عارفانه با تجربه زیباشناختی هرمنوتیکی چه تفاوت‌ها و چه شباهت‌هایی دارد؟

۲. تجربه زیباشناسانه‌ای که در آثار غزالی می‌یابیم چقدر با تجربه زیباشناسانهٔ هرمنوتیکی گادامر قابل تطبیق است؟

۳. مفهوم سماع در نظر غزالی چقدر با مفهوم بازی نزد گادامر مطابقت دارد؟

پیشینه پژوهش:

اگرچه اندیشه‌های هرکدام از این متفکرین به‌طور جداگانه در مقاله‌هایی بررسی شده‌اند، بررسی و مقایسه دو اندیشمند از دو سنت متفاوت و یافتن نقطه مشترک میان دو متفکر، وجه نوآورانه تحقیق حاضر به‌شمار می‌رود؛ برای مثال، محمدسعید حنایی کاشانی (۱۳۹۳) در «رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی»، با توجه به نظرات

سیدحسین نصر و تیتوس بورکهارت[1] که هر دو از فلاسفه و متفکران اسلامی هستند، رویکردهای هرمنوتیکی به هنر در نخستین قرن‌های اسلامی را در آثار عطار و غزالی بررسی اجمالی می‌کند. سپیده اقتداری و امیر مازیار (۱۳۹۵) در مقاله «بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر»، درباره دریافت گادامر از هنر، به بحثی کلی درباره نحوه دریافت حقیقت و مسئله گذر از سوبژکتیویسم می‌پردازند. سمیه جلالیان و مهدی کشاورز (۱۳۹۶) در مقاله «ماهیت و غایت هنر در اندیشه ابونصر فارابی و ابوحامد غزالی»، دو اندیشمند مسلمان سده‌های اولیه اسلامی را با هم مقایسه می‌کنند؛ اگرچه هر دو اندیشمند، مسلمان هستند، توجه به دریافت مفهوم هنر نزد آنان در این مقاله قابل تأمل است.

ضرورت پژوهش:

با آنکه قرن‌ها از نگارش کتاب *احیاء علوم‌الدین* گذشته و آرای غزالی بر فیلسوفان مسلمان بسیاری تأثیر داشته‌است و اتینگهاوزن سال‌ها پیش به وجود نوعی زیبایی‌شناسی ایرانی در اندیشه‌های او اشاره می‌کند، تاکنون مطالعات زیادی از جنبه بررسی هنر و زیبایی در اندیشه‌های او صورت نگرفته‌است. مقایسه غزالی با فیلسوف معاصر، هانس گئورگ گادامر را می‌توان بازاندیشی در یافته‌های او، به روشی معاصر و در حوزه مطالعات بین رشته‌ای دانست.

روش پژوهش:

روش تحقیق در این پژوهش بر اساس شرح و توصیف اندیشه‌های هر یک از این متفکران و مطابقت‌دادن این اندیشه‌ها با یکدیگر به‌صورت تحلیلی- تطبیقی است. گردآوری اطلاعات با تکیه بر آرای امام‌محمد غزالی در *احیاء علوم‌الدین* و کتاب اصلی هانس گئورگ گادامر، تحت عنوان *حقیقت و روش* و با رویکرد بین‌رشته‌ای بوده‌است.

غزالی و احیاء علوم‌الدین

غزالی *احیاء علوم‌الدین*، کتاب مهم خود را در چهار جلد نوشته‌است. او که یک اندیشمند نظام‌ساز است، علم را به دو قسمت تقسیم می‌کند: علم مکاشفه (کشف‌وشهود) و علم معامله (عقلی)؛ «به علم مکاشفه آن می‌خواهم که مطلوب از آن تنها کشف معلوم باشد و به علم معامله آن می‌خواهم که کشف معلوم با عمل همراه باشد» (۱۳۵۹: ۱۳) و با این تقسیم‌بندی، کتاب *احیاء علوم‌الدین* را در تقسیم‌بندی علم معامله قرار می‌دهد و به همین دلیل چنان‌که در مقدمه گفته شد، اساس استدلال‌هایش در این کتاب عقلی است و استدلال‌های نقلی را فقط در جهت تثبیت دلایل عقلی بیان می‌کند. در ابتدای کتاب نیز می‌گوید: و علم معامله نیز بر

[1] Titus Burckhardt

دو قسم است: یکی علم ظاهر و آن علم اعمال جوارح تن است، چون عبادات و عادات؛ دوم علم باطن و آن علم اعمال دل‌هاست چون مهلکات و منجیات (همان). بنابراین *احیاء علوم‌الدین* را به چهار جلد "عبادات"، "عادات"، "مهلکات" و "منجیات" تقسیم می‌کند که هر کتاب به موضوعی از مباحث دین پرداخته‌است. بحث وجد و سماع که موضوع این مقاله است، در کتاب دوم یعنی کتاب عادات آمده‌است. به‌طور خلاصه می‌توان گفت غزالی با این ترمینولوژی به تفسیر و توضیح دین می‌پردازد.

وجد و سماع از نظر غزالی

غزالی در آغاز بخش وجد و سماع، در ابتدا مباح‌بودن سماع را اثبات می‌کند و سپس آداب آن را بیان می‌دارد. او این‌گونه شروع می‌کند:

> بدان که دل‌ها و باطن‌ها خزاین اسرار و معادن جواهر است، و جواهر آن، همچنان پوشیده است در دل، که آتش در آهن و سنگ، و آب در زیر خاک و گل، و بیرون‌آوردن آن (جواهر) امکان ندارد جز به سماع باجوش (شوریدن)؛ چه به شغاف خاص خانه دل راهی نیست جز از دهلیز گوش و نغمه‌های موزون متناسب، خزینه‌های سینه‌ها را پیدا گرداند و محاسن و مساوی آن را به حد ظهور رساند و در حال شورانیدن، از کوزه دل بیرون نه‌آید جز چیزی که در او نهان است، چنان‌که از کوزه گل ترشح ننماید مگر آنچه در آن است؛ پس نقدهای دل را سماع محکی صادق و معیاری ناطق است. هرگز هیچ روحی به دل نرساند که نه چیزی را که بر او (دل) غالب است بجنباند و چون دل‌ها- از آنجا که طبع‌هاست- مطیع و منقاد سمع‌هاست، تا سر آن در سماع نهان پیدا می‌آید و نیک و بد آن روی می‌نماید، واجب باشد "شرح سماع و وجد" و آنچه در آن است از فواید و آفات و آداب و هیئات و ذکر اختلاف علما در آنچه از محظورات است یا از مباحات (۱۳۵۹: ۷۸۸).

او باطن و آنچه در آن است را اصل در نظر می‌گیرد و سماع به معنی شنیدن از راه دهلیز گوش را راهی که حقیقت باطن به منصه ظهور می‌رسد. سماع از شنیدن می‌آید و شنیدن اصل است. اصل، دل است و سماع، راهی است برای محک دل. رقص در واقع تبعات سماع به‌معنی شنیدن است:

> بدان که سماع، اول کار است، و آن در دل حالتی پیدا آرد که آن را "وجد" گویند و از وجد تحریک اطراف (اعضا) زاید- اما به حرکتی ناموزون- که آن را اضطراب گویند و اما موزون که آن را تصفیق و رقص گویند (همان: ۷۸۹).

غزالی، سماع را راهی می‌داند که باطن را به ظاهر وصل می‌کند؛ پس دلایل عقلی و منطقی در باب اباحت سماع را بیان می‌کند؛ زیرا از نظر او در درجه اول، سماع و رقص مربوط به خود رقصنده است. برخلاف سیستم زیباشناسانه غربی که هنر بهره‌ای است برای چشم مخاطب، در سیستم غزالی رقص و سماع راهی است که به واسطه آن باطن را به ظهور می‌رساند. مخاطب در این سیستم، به‌طور فعالانه

در سماع مشارکت دارد؛ زیرا در باب آداب وجد درباره مشارکت حاضران در مجلس سماع صحبت می‌کند و سماع را فعالیتی توصیف می‌کند که هرکس در مجلس حضور دارد، به‌طور فعالانه و به درجه فهم خود در آن مشارکت می‌کند. سماع، بهانه‌ای است برای ظهور حقیقت:

> هرکه خدای تعالی را دوست دارد، و دوست او و مشتاق لقای او باشد، در چیزی ننگرد که نه او را بیند و به گوش او چیزی نرسد که نه از او یا در حق او شنود، سماع در حق او مهیج شوق او باشد و مؤکد دوستی و شوق او، و از آتش‌زنه دل او آتش محبت‌ها جهاند و از مکاشفات و ملاطفات او حال‌هایی پیدا آرد که آن را صفت نتوان کرد. کسی شناسد آن را که جام آن نوشیده باشد و جامه آن پوشیده و کسی که کمی از طعم آن نیارد چشید و از ضعیفی، بار آن نتواند کشید، آن را انکار نماید. و این حال‌ها را به زبان صوفیان "وجد" خوانند و آن را از وجود گرفته‌اند؛ ای در دل خود حال‌ها یابند که پیش از سماع نیافته باشند (همان: ۸۱۶).

او این دریافت و لذت را به‌طور طبیعی برای بشر امکان‌پذیر و عادی می‌داند؛ دریافت این تجربه زیباشناختی را واجد نوعی لذت می‌داند از جنس لذت دانستن و ادراک:

> و بلید جامد سخت‌دل بی‌روزی از لذت سماع، تعجب نماید و از لذت‌یافتن شنونده و وجد و تغییر لون او، همچون تعجب بهیمه از لذت لوزینه، و تعجب عنین از لذت مباشرت. و همچون تعجب کودک از لذت ریاست، و توسع در اسباب جاه. و همچون تعجب جاهل از لذت معرفت الهی، و لذت معرفت جلال و عظمت و عجایب صنع او. و آن همه را یک سبب است و آن سبب آن است که لذت نوعی ادراک است و ادراک مقتضی مدرک است و مستدعی قوه مدرکه. هرکه قوه ادراک او کمالی ندارد، تلذذ او از آن صورت نبندد (همان: ۸۱۷).

جمله «لذت نوعی ادراک است» خودِ لذت را نوعی شعور می‌داند؛ لذت ناشی از درک نیست؛ اینکه درک می‌کنیم، خوشایند است و آدمی که لذت نمی‌برد، اصلاً وجود ندارد.

تجربه زیباشناختی سماع از دیدگاه غزالی

غزالی در باب دوم و بخش آثار سماع و آداب آن می‌نویسد: «بدان که اول درجه سماع فهم مسموع باشد و حمل آن بر معنی‌ای که در خاطر مستمع افتد. پس فهم وجد بار آرد و وجد حرکت جوارح بار آرد» (همان: ۸۳۸). سپس آداب سماع و درجات آن را بیان می‌کند. اساساً برای غزالی هم در باب فهم مسموع و هم در باب وجد درجاتی مطرح است. او درجات مختلف فهم را بنا بر احوال شنونده تقسیم می‌کند. غرض از بیان این درجات شناخت سماع درست است؛ البته همان‌طور که پیش‌تر بیان شد که بهره‌ای برای چشم مخاطب نیست، پس غرض از سماع درست،

انجام حرکات درست نیست. او مخاطب را بنا بر درجات فهم به چهار گروه تقسیم می‌کند: درجه اول کسی که می‌شنود و از شنیدن لذت می‌برد «شنیدن او به مجرد طبع باشد»؛ البته این مرتبه را «خسیس‌ترین مرتبه» می‌داند زیرا حیوانات هم از شنیدن آواز خوش لذت می‌برند و برای آن از شتر مثال می‌زند. درجه دوم کسی است که بشنود و بفهمد؛ اما آنچه را که درک کرده «بر صورت مخلوق» تصور کند. سماع جوانان و اربابان شهوت را در این مرتبه بسیار پایین می‌داند که حتی ارزش سخن‌گفتن هم ندارد. درجه سوم، سماع مریدان مبتدی است که هرچه می‌شنوند «بر احوال نفس خود» بپندارند که از مراحل قبلی بالاتر است؛ اما هنوز مرتبه پایینی است. «او را مجالی واسع باشد در حمل الفاظ بر حال خود و رعایت مراد شاعر از سخن، بر او لازم نبود؛ بل هر سخنی وجه‌ها دارد و هر یابنده‌ای را در اقتباس معنی از آن نصیبی باشد» (همان: ۸۳۹). به نظر می‌رسد غزالی با رویکردی بسیار پیشرو تعدد معانی را تا جایی که برخلاف اصول شرع نباشد بدون مشکل می‌بیند؛ زیرا به درجات فهم معتقد است؛ بنابراین این مقام را هم مباح می‌داند. مقام چهارم که برترین درجات است:

> سماع کسی است که از احوال و مقدمات گذشته باشد و آنچه جز خدای است از فهم او دور باشد، تا به‌حدی که نفس او و حال‌ها و معاملت‌های آن از نفس او دور بود. و چون مدهوشی باشد در "عین شهود" غوطه‌خورده که حال او، حال آن زنان را ماند که در مشاهده جمال یوسف – علیه‌السلام- دست‌های خود می‌بریدند و آن را احساس نمی‌کردند (همان: ۸۴۷).

با ذکر مثال داستان یوسف اشاره‌ای فیزیکی و نه فقط عرفانی، به دریافت تجربه زیباشناختی می‌کند که تجربه زیباشناسی از حد که بگذرد زمان از دست می‌رود و شخص نفس خود را هم فراموش می‌کند؛ این درجه بالاترین درجه سماع است که آن را خاص "صدیقان" می‌داند: «و این درجه صدیقان است در فهم و وجد» (همان:۸۴۸). غزالی با آوردن فهم و وجد در کنار هم لذت را در بلندترین درجات قرار می‌دهد. کمال مرتبه‌ای است که انسان از نفس خود فانی شود؛ مرتبه‌ای است که مرز صورت و معنی برداشته می‌شود. برای این یکی‌شدن از آینه مثال می‌زند:

> و مثال آن آینه زدوده است. چه آن را در نفس خود لونی نیست؛ بل لون او لون آن چیز است که در او حاضر است. و مثال آن آبگینه است که لون چیزی که در او قرار گیرد حاضر شود و حکایت کند. و آن را در نفس خود صورت نیست؛ بل صورت آن قبول صورت‌هاست. و لون آن هیأت استعداد است قبول لون‌ها را.

از لطیفی جام و لطف می به جام — کس نداند این کدام است آن کدام
گویی اینجا جام هست و باده نیست — گویی اینجا باده هست و نیست جام

(همان: ۸۴۹)

پس از فهم به مقام دوم یعنی وجد می‌رسد:

> در دل فضیلتی شریف است که بیرون‌آوردن آن به لفظ- یا با قوت نطق- متعذر بود. پس نفس آن را به لحن‌ها بیرون آورد. چون ظاهر گشت، شاد شد و از غایت شادی سوی آن رفت پس بشنود از نفس، و راز با وی بگویند، و رازگفتن با ظاهرها بگذارند (همان: ۸۵۲).

آنچه را که نمی‌توان نوشت و گفت ولی در دل حس می‌شود، می‌توان با موسیقی و لحن بیان کرد و فهم رخ می‌دهد. پس در نتیجه فهم، آنچه ناگفتنی بود و در باطن بود ظاهر می‌شود. وقتی شخص دچار این تجربه شد، احساس شادی خواهد کرد. در نتیجه، سماع، آنچه را که از عهده عقل برنمی‌آید، انجام می‌دهد؛ «آنچه از فهم‌ها کُند شود تیز کند» (۸۵۲). حاصل وجد، مکاشفات و تغییر احوال است. مقام اول، فهم و تأویل مخاطب است و مقام دوم، وجد که حاصل آن فهم است و پس از آن، اثر وجد که از باطن می‌آید و در ظاهر نمایانده می‌شود. سپس اثر وجد را بررسی می‌کند و آداب وجد را پنج مورد می‌داند: اول؛ رعایت وقت، جای و یاران. مفهوم وقت در اینجا با زمان متفاوت است؛ زمان اشاره به مفهوم نیوتنی دارد که گذر آن با ساعت اندازه‌گیری می‌شود؛ اما غزالی از وقت صحبت می‌کند؛ یعنی برشی از زمان که برای رقص مناسب باشد. درباره مکان می‌گوید: باشد که شارع عام بود یا موضعی که هیأت و صورت آن مکروه باشد، یا در آن سببی باشد که دل را مشغول گرداند، پس از آن دور باید بود (همان: ۸۸۰). در انتخاب یاران برای سماع هم باید دقت کرد و اگر این شروط اولیه مهیا نباشد، ترک سماع را ترجیح می‌دهد. مرحله دوم از آداب وجد را، نظر حاضران بیان می‌کند: ادب دوم؛ نظر حاضران؛ که چون گرد بر گرد شیخ مریدانی باشند که سماع ایشان را زیان دارد، نباید که در حضور ایشان بشنود و اگر بشنود باید که ایشان را به شغلی دیگر مشغول کند (همان). مریدانی که سماع برای ایشان زیان دارد را هم به سه دسته تقسیم می‌کند: اول کسانی که ظاهربین هستند؛ دوم کسانی که ذوق سماع دارند ولی به شهوات و دنیوی مشغولند و سوم:

> آن‌که شهوت او شکسته شده باشد و از غائله آن ایمنی حاصل آمده و بصیرت او منقح گشته و دوستی خدای تعالی بر دل او غالب شده، ولیکن ظاهر علم به اتقان نیاموخته و نام‌ها و صفت‌های خدای تعالی- و آنچه در حق او جایز باشد یا مستحیل- ندانسته و چون در سماع بر وی گشوده شود، او در حق خدای تعالی مسموع را حمل کند بر چیزی که روا باشد و روا نباشد! پس ضرر او از آن خاطرها که کفر اعظم است بیش از نفع سماع باشد (همان: ۸۸۱).

ادب سوم؛ کسی که گوش کند و کلاً بی‌صدا و حرکت بنشیند و به خود مشغول و از دیگران فارغ و اعمالش متناسب با وجد خودش باشد و اگر غیر این باشد ریاست و ریا در سماع یعنی ادای وجدی را درآورد که در او نباشد و این مرحله را دقیقاً شرح می‌دهد:

آن‌کـه گـوش بـه قـول گوینـده دارد، دل حاضـر آرد و بـه جای‌هـا ننگـرد و از نگریسـتن در روی مسـتمعان- و آنچـه از احـوال وجـد بـر ایشـان ظاهـر شـود- احتـراز کنـد و بـه نفـس خـود و مراعـات و مراقبـت آنچـه حق‌تعالـی از رحمـت خـود بـر وی گشـاده گردانـد مشـغول گـردد و از هـر حرکتـی کـه اصحـاب را مشـوش کنـد تحفـظ نمایـد؛ بـل ظاهـر را سـاکن نشـاند و اطـراف را آرمیـده دارد و از سـرفیدن و یازیـدن (خمیـازه) و رقـص محتـرز باشـد. چشـم پیش‌انداختـه نشـیند؛ چنان‌کـه در اندیشـه‌ای نشـیند کـه دل در او مسـتغرق بـود و از دسـت‌زدن و رقص‌کـردن و دیگـر حرکت‌هـا بـر وجـه تصنـع و تکلـف و ریـا، تماسـک نمایـد و سـخنی کـه از آن چـاره باشـد در میـان قـول نگویـد و اگـر وجـد غلبـه کنـد و بی‌اختیـار وی را بجنبانـد، در آن معـذور بـود و ملامـت بـر او راه نیابـد و چـون اختیـار بـر او بـاز آمـد، بـه سـکونت و آرام بازگـردد و از شـرم آنچـه گوینـد کـه وجـد او بـه زودی منقطـع شـد، آن را دایـم نگردانـد و از بیـم آنکـه گوینـد کـه دلـش بـا قسـاوت اسـت، صفـا و رقتـی نـدارد، اظهـار وجـد نکنـد (همـان: ۸۸۲).

ادب چهـارم؛ ریـا در گریسـتن و ادب پنجـم؛ همگرایـی در انجـام اعمـال، همـه بایـد بـا هم برقصنـد اگـر کسـی برخاسـت دیگـران هـم برخیزنـد و اگـر کسـی شـروع بـه جامه‌دریـدن کـرد، بقیـه هـم همـراه شـوند:

موافقـت قـوم در برخاسـتن یعنـی همـه بایـد برخاسـتن، چـون یکـی از ایشـان بی‌اختیـار برخیـزد در وجـد صـادق- بی‌ریـا و تکلـف- یـا بـه اختیـار برخیـزد- بی‌اظهـار وجـد- و مردمـان بـر او برخیزنـد. پـس چـاره نباشـد از موافقـت، و آن از آداب صحبـت اسـت (همـان: ۸۸۸).

بنابرایـن غزالـی در بخـش وجـد و سـماع کتـاب *احیـاء علوم‌الدیـن*، سـماع را راهـی بـرای کناررفتـن حجـاب حقیقـت می‌دانـد. هرچنـد وی فقیـه و متکلـم اسـت، دسـتگاه فکـری عقلانـی‌اش خالـی از ظرافت‌هـای روحانـی نیسـت؛ همان‌طـور کـه هانـری کربـن عقیـده دارد کـه پـس از غزالـی ایـن بن‌بسـت کـه یـا بایـد فیلسـوف بـود یـا صوفـی، شکسـت و ایـن نظـر پیـدا شـد کـه بـدون صوفی‌بـودن نمی‌تـوان فیلسـوف کامـل بـود و بـدون فیلسـوف‌بودن هـم نمی‌تـوان صوفـی کامـل شـد (۱۳۵۸: ۲۵۰). او بـا شـرح دقیـق سـماع و حـالات و درجـات آن در *احیـاء علوم‌الدیـن*، گـزارش دقیقـی از ایـن تجربـه ارائـه می‌دهـد و دقیقـاً معیـار حقیقی‌بـودن ایـن تجربـه را بـه مثابـه قوانیـن یـک بـازی بیـان مـی‌دارد و این‌کـه هرکسـی بـا هـر درجـه‌ای از ادراک می‌توانـد بهـره‌ای از سـماع ببـرد.

هانس گئورگ گادامر و نحوه بیان تجربه هنری

گادامـر فیلسـوف هرمنوتیسـت معاصـر، دوسـت و شـاگرد هایدگـر در سـال ۱۹۰۰ در شـهر ماربـورگ آلمـان متولـد شـد. او در فلسـفه، هنـر، تاریـخ و فقه‌اللغـه تحصیـل کـرد. از ۱۹۲۲ بـه تدریـس در دانشـگاه مشـغول شـد و در سـال ۱۹۳۳ کرسـی اخـلاق و زیبایی‌شناسـی دانشـگاه ماربـورگ و لایپزیـک را به‌دسـت آورد. در سـال ۱۹۴۹ به‌عنـوان جانشـین کارل یاسـپرس راهـی دانشـگاه هایدلبـرگ شـد و پـس از بازنشسـتگی در سـال ۱۹۶۸ همچنـان بـه تدریـس در دانشـگاه هایدلبـرگ ادامـه داد و بخشـی از سـال را در آمریـکا، به‌ویـژه در کالـج بوسـتن، درس مـی‌داد. او قسـمت عمـده زندگـی علمـی‌اش را در همان‌جـا سـپری کـرد و در

سال ۲۰۰۲ چشم از جهان فروبست.

او که با روش‌شناسی ناشی از تفکر سوبژکتیو مخالفت می‌کند، با دیدگاه هرمنوتیکی خود به بررسی تجربه ما از اثر هنری می‌پردازد و نه روش‌شناسی؛ چراکه هرمنوتیک را راه مناسب جستجوی فهم می‌داند. می‌توان گفت که او خواستار نوعی تعامل هرمنوتیکی با اثر هنری است؛ زیرا تعامل با اثر هنری راه را برای تفسیر ما از آن می‌گشاید. او درگیر این پرسش است که فهم چگونه رخ می‌دهد و برای این جستجو به تجربه ما از اثر هنری ارجاع می‌دهد و اثر هنری را جایی معرفی می‌کند که حقیقت را در آن جستجو کنیم. نحوه مواجهه ما با اثر هنری را گفتگویی میان افق تاریخی ما به عنوان مخاطب و افق تاریخی اثر هنری می‌داند؛ گفتگویی که سازنده ما و اثر است. او بنیان شناخت و فهم را بر مکالمه استوار کرد. برای نشان‌دادن آنچه در جریان فهم رخ می‌دهد، به نحوه مواجهه و برخورد ما با اثر هنری می‌پردازد. هایدگر که استاد گادامر بود و ریشه تفکر گادامر در اندیشه‌های اوست، عقیده دارد که خردگرایی عصر روشنگری همراه با نگرش ابزاری و بی‌رحمانه مسلط آن نسبت به طبیعت باید کنار گذاشته شود و جای آن را گوش‌دادنی متواضعانه به ستارگان، آسمان‌ها و جنگل‌ها بگیرد (ایگلتون، ۱۳۸۲: ۸۹). گادامر می‌گوید: واژه روش به معنایی که دکارت آن را تثبیت کرده، مبتنی بر این پیش‌فرض است که بیش از یک روش برای رسیدن به حقیقت وجود ندارد. او در *گفتار در روش* و نوشته‌های دیگر، به تأکید می‌گوید که تنها یک روش عام برای کلیه متعلقات ممکنه معرفت وجود دارد (۱۳۸۴: ۳۴). گادامر بر آن است که این گرایش در اثر پذیرش جداانگاری و دوگانگی "من- شیء" یا "ابژه- سوژه" است؛ این دوگانگی، اساس احساس بیگانگی و عدم تعلق است و تمایل به معرفت‌شناسی و روش‌شناسی کوششی برای غلبه بر این بیگانگی است. جداانگاری فاعل شناسا و موضوع شناسایی و فاصله ابژه- سوژه ضرورت نیاز به روش را توجیه می‌کند؛ زیرا به واسطه روش، ارتباط با سوژه امکان‌پذیر می‌شود و راه بر خطاهای احتمالی در مسیر شناسایی بسته می‌شود. عصر روشنگری بر آن بود که تنها، صحت نتیجه کافی نیست و راه و روش وصول به آن نیز باید از خطا مصون باشد. پیش‌فرض عصر روشنگری این بود که کاربرد منظم و روشمند عقل، از هرگونه خطایی جلوگیری می‌کند. گادامر بر اساس دیدگاه دیلتای، نحوه فهم در علوم انسانی را با علوم طبیعی متفاوت می‌دید و روش عصر روشنگری را جوابگوی یافتن نحوه فهم در علوم انسانی نمی‌دانست. گادامر ابتدا در بخش نخست کتاب مهم خود *حقیقت و روش*، نقد سوم کانت (نقد قوه داوری) را نقطه شروع کار خود قرار می‌دهد و عقیده دارد اگرچه تفکر کانتی نوعی استقلال برای زیبایی‌شناسی فراهم می‌آورد؛ اما نتایجی به‌دنبال دارد که اساس مشکلات زیبایی‌شناسی سده‌های اخیر است؛ یعنی فهم هنر نتیجه تبیین علمی هنر در ذهنیت ماست و درباره حقیقت خودِ هنر موضوعی وجود ندارد. گادامر با طرح مفهوم "بازی"، ما را از این سوبژکتیویسم رها می‌کند.

گادامر برای فهم، دو خصیصه قائل است؛ یکی زبانی‌بودن و دیگری از سنخ بازی بودن:

> نقش و اهمیت مفهوم کلیدی بازی در فهم اندیشه گادامر از آنجا آشکار می‌شود که وی فهم صحیح از حقیقت در علوم انسانی و درک تجربه هنری و زیبایی و نیز ماهیت تفسیر متن را به تلقی مفهوم صحیح از بازی گره می‌زند. در واقع می‌توان ادعا کرد که تجربه هرمنوتیکی از جهان و فهم- در همه اشکال آن- از سنخ ورود به نوعی بازی است و این مدلی برای درک تجربه هرمنوتیکی است. گادامر با بحث از بازی و تحلیل ماهیت آن، به تبیین هستی‌شناسی فهم پل می‌زند و برای وصول به این هدف فلسفی از مفهوم بازی مدد می‌گیرد (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۳۴).

او در کتاب *حقیقت و روش*، مفهوم بازی را در دو مناسبت بیان می‌کند؛ در بخش اول با دلایلی علیه ذهنی‌کردن زیبایی‌شناسی کانت، می‌کوشد در برابر انتزاع موجود در آگاهی زیباشناختی کانت، مفهوم جذب آگاهی در بازی را قرار دهد؛ فرد باید به هنگام تجربه اثر هنری، خود را در اختیار حقیقتی بگذارد که اثر مدعی آن است؛ درست همان‌گونه که به هنگام بازی باید خود را از یاد ببرد تا در بازی مستحیل شود. گادامر در بخش‌های دوم و سوم، به زبان به منزله ابزار تجربه هرمنوتیکی پرداخته و با این کار بار دیگر مقوله بازی را مورد نظر قرار داده‌است. به‌عقیده او زبان نه در آگاهی فرد، بلکه در بده‌بستان‌های بازی زبان که ما گفت‌وگو می‌نامیم، ریشه دارد.

ما به هنگام بازی‌کردن، در مقابل بازی قرار نمی‌گیریم؛ بلکه در آن شرکت می‌کنیم. بازیکنی که خود را کاملاً درگیر بازی نمی‌کند، آدم ضایع یا حال‌گیر نامیده می‌شود؛ چرا که بازی‌کردن با بازی یا ادای آن را درآوردن، بازی را ضایع می‌کند. در مقابل، جدی‌گرفتن بازی متضمن تعلق‌داشتن به آن است و این تعلق، خود مانع از تلقی بازی به مثابه عین یا ابژه می‌شود. وانگهی، در همان جریان بازی‌کردن که مانع از عینیت‌بخشیدن به بازی می‌شود، بازیکنان، مرتبه خود را به‌عنوان سوژه یا فاعل شناسایی از دست می‌دهند. شرکت‌کنندگان در بازی، در مقام بخشی از آن، نقش‌هایی را بازی می‌کنند که مادام که نقش‌هایی برای اجرا به آن‌ها واگذار شده‌است، آن نقش‌ها صرفاً خود آن‌ها نیستند. بازی عبارت است از اجرای آنچه ابژه نیست به دست آنکه سوژه نیست. اگر، آن‌طور که گادامر استدلال می‌کند، تفسیر ما از اثر هنری همانند بازی باشد، در این صورت همواره مشتمل است بر چیزی همانند اجرای نمایش؛ چراکه بازیکنی که بازی را به جد می‌گیرد، با تعلق‌داشتن به بازی و ایفای نقشی در آن، بازی را از درون تأویل می‌کند (وایسنهایمر، ۱۳۸۲: ۳۳). به‌این‌ترتیب اثر هنری موضوع یا ابژه‌ای برای سوژه شناسنده نیست؛ بلکه امری دربردارنده هر دو می‌باشد؛ بنابراین گادامر با نقد زیبایی‌شناسی کانت می‌نویسد: آفریده نابغه را هرگز نمی‌توان به واقع از هم‌سازی با کسی که آن را تجربه می‌کند، جدا کرد (۲۰۰۱: ۲۱).

او همچنین در مقاله‌های گوناگونی که تحت عنوان کلی «فعلیت و زیبایی» در ۱۹۷۱ به چاپ رسیدند، درباره گسست هنر مدرن از هنر سنتی و این پرسش ساده اما کلیدی که هنر امروز برای ما چیست و اینکه نسبت ما با هنر مدرن چیست، صحبت می‌کند و این نسبت را در مقاله «فعلیت زیبایی» بر نسبت انسان‌شناسانه استوار می‌کند و از بازی، نماد، جشن و ارتباط آن‌ها سخن می‌گوید. گادامر واژه آلمانی Spiel[1] را برای بازی در نظر می‌گیرد که به تناسب گاه بازی و گاه نمایش معنا می‌شود. او نمایش را مانند بازی معرفی می‌کند. گادامر در مقاله «هنر به مثابه بازی»، خصیصه‌ای برای بازی قائل می‌شود: او (بازی) خصیصه‌ای با عنوان "چنان‌چه گویی" در درونش دارد که ما آن را به مثابه چهره‌ای ذاتی از ماهیت بازی متمایز می‌کنیم. این یک "اثر" است؛ زیرا شبیه چیزی است که بازی می‌شود. او به‌طور حقیقی مورد مواجهه قرار نمی‌گیرد؛ بلکه علامت و نشانه چیزی دیگر است؛ همان‌طور که یک نشانه سمبلیک، ملاک و معیار صحت خودش نیست؛ بلکه چیز دیگری را از طریق خودش بیان می‌کند، اثر هنری هم صرفاً یک محصول نیست و نه یک چیز مادی که ممکن است از آن چیزهای دیگری بسازیم؛ برعکس چیزی است که به شیوه‌ای غیر قابل تکرار به‌وجود می‌آید و خودش را در طریقی منحصربه‌فرد متجلی می‌سازد (۲۰۰۲: ۱۲۶).

در هر سه مفهوم (بازی، نماد و جشن) آزادی نقش مرکزی و اصلی را ایفا می‌کند. آن هم نه به معنای منفی و سالبه‌ای که معمولاً با آن شناخته می‌شود؛ یعنی «آزادی از این یا آن قید و بند» و از این یا آن عملی که دنیای بیرون تحمیل می‌کند؛ برعکس، در اینجا آزادی به معنایی مثبت می‌آید. انگیزشی یا بهتر بگوییم رانشی سرخوش، آزاد و پیش‌رونده است که نسبتی میان تخیل و خرد می‌سازد و با خود بازشناخته می‌شود. درگیری هنری همان درگیری بازی است؛ قاعده‌هایی که فقط به این دلیل پذیرفته می‌شوند که به بازی راستین خیال شکل دهند و اصولی تازه را بنا کنند. بازی وجود ندارد مگر در تحقق خود. نخست قاعده‌هایی بیش به نظر نمی‌آید؛ اصولی که در تحقق خود، یعنی در فعلیت خویش دگرگون می‌شوند. هنر به این اعتبار با بازی همانند است. این گذر از قاعده و تحقق دگرگونی آن، در نماد نیز جلوه‌گر است. آیا نماد چیزی جز بازی آزادانه‌ای است که مدام میان خود و به دیگری تبدیل‌شدن در گذر است؟ نماد چیزی است که معنای چیزی دیگر می‌دهد و معنایی ندارد جز در پیکر دیگری؟ در هنر نیز کارکردی وجود ندارد، مگر همین ازخودبه‌درشدگی. هنر به خود باز نمی‌گردد، مگر این خود، معنایی دیگر بیابد. این اصل در مورد هنرهای سنتی و باستانی با همان قدرت صادق است که در مورد هنرهای مدرن. مفهوم سوم جشن است. مفهومی که در خود جدایی نمی‌پذیرد و ارتباط را پیش می‌کشد. جشن نمی‌تواند فردی باشد، آزادی همگان است و از سرخوشی و شادمانی جمعی خبر می‌دهد. جشن، مفهومی گروهی است. پیش از من وجود دارد و باید در آن شرکت کنم. اثر هنری بزرگ در حکم جشنی است (احمدی، ۱۳۸۳: ۴۱۵). ما تماشاچیان این جشن هستیم. اثر هنری بدون تماشاچی ظهور ندارد.

گادامـر بـرای اینکـه معنـای تماشـاگران را روشـن سـازد، واژه تئوریـا[1] را شـرح می‌دهـد؛ کلمـه تئوریـا در اصـل بـه معنـای نظربـازی بوده‌اسـت. امـا گادامـر تحلیـل ایـن مفهـوم را بیشـتر ادامـه می‌دهـد؛ تئوریـا نظربـازی و تماشـاکردن قدسـی اسـت. او در اینجـا بـه کلمـه تئـورس[2] استشـهاد می‌کنـد. تئـورس کسـی بـود کـه بـر هیئـت مذهبـی نظـارت می‌کـرد تـا قدسـیت عیـد حفـظ شـود. تئـورس عضـو هیئـت نمایندگـی مذهبـی بوده‌اسـت. اگـر تئـورس بـه ایـن معناسـت، ایـن تئـوری بایـد بـه چیزهـای دیگـر نیـز پیونـد می‌داشـته تـا ایـن معنـا را به‌دسـت آورده باشـد. در مفهـوم جشـن مذهبـی تکـراری نهفتـه اسـت کـه بـه آن عیـد می‌گوییـم. ایـن بـدان معناسـت کـه جشـن‌ها در تاریـخ خاصـی تکـرار می‌شـوند و مـا می‌گوییـم این‌هـا همـان اسـت کـه بازگشته‌اسـت. عیـد ماهیتـاً مذهبـی بوده‌اسـت و ماهیـت عیـد تکـرار مراسـم‌ها، نمایش‌هـا و جشن‌هاسـت؛ یعنـی چیـزی اتفـاق افتاده‌اسـت و سـال‌های بعـد ایـن عیـد گرفتـه شده‌اسـت و بـه آن روز بازگشـت شده‌اسـت (خاتمـی، ۱۳۸۷: ۱۶۴). تئـورس کـه در جشـن شـرکت می‌کـرد، خـود را جزئـی از جشـن می‌دیـد. یعنـی نمی‌توانسـت آنچـه را کـه در آن حضـور داشـت، بـدون آنکـه خـود را جزئـی از آن بدانـد؛ متصـور شـود. ایـن همـان مفهومـی اسـت کـه مـا به‌عنـوان تماشـاچیان یـک جشـن یـا عیـد متوجـه می‌شـویم؛ تماشـاچی خـود بخشـی از اثـر اسـت. بنـا بـه دیـدگاه گادامـر، هنـر همـواره چیـزی بیـش از یـک بازنمایـی سـاده اسـت و بـه بیـرون از خـود دلالـت دارد. اثـر هنـری بـا هـر واسـطه‌ای کـه باشـد، بـا خصلـت نمادیـن خـود فضایـی می‌گشـاید کـه در آن هـم جهـان و هـم وجودمـان در جهـان در روشـنایی قـرار می‌گیرنـد. مـا در تجربـه هنـری صرفـاً لحظـه‌ای از درک و حـس هنـری را کسـب نمی‌کنیـم؛ بلکـه ایـن امـکان را می‌یابیـم کـه از طریـق اثـر هنـری بـه بیـرون از زمـان عـادی گام نهیـم؛ زمانـی کـه گادامـر آن را زمـان «پُربـار و به‌ثمررسـیده» و مسـتقل می‌نامـد. بدین‌ترتیـب اثـر هنـری خصلتـی جشـن‌گونه و طرب‌انگیـز و نمادیـن و بازی‌گرایانـه دارد؛ زیـرا جشـن و شـادمانی نیـز بـه نحـو مشـابه مـا را بـه بیـرون از زمـان عـادی می‌برنـد. او بـرای بیـان نسـبت هنـر و بـازی و جشـن از تئاتـر یـاد می‌کنـد.

گادامـر می‌گویـد کـه هنـر تئاتـر بـه مـا امـکان می‌دهـد تـا تجربـه‌ای انسـانی را بـه ایـن معنـا بپذیریـم؛ تجربـه‌ای کـه فقـط در نسـبت میـان افـراد انسـان، یعنـی در رابطـه هنرمنـد و تماشـاگر اثـر هنـری، شـکل می‌گیـرد و معنـا می‌ابـد. تجربـه نمایشـی از هـر دو سـوی گـروه بازیگـران و تماشـاگران «بـرای یکدیگـر» وجـود دارد. تئاتـر مـدرن نیـز ایـن اشـتراک تجربه‌هـا را می‌شناسـد و بـر آن اسـتوار اسـت. درسـت بـه همیـن دلیـل «یـک لحظـه فـوری و آنـی» می‌سـازد. در ایـن رفت‌وآمـد تجربه‌هـا و در ایـن گفت‌وشـنود تئاتـری، جنبـه جشـن و بـازی قـدرت می‌یابـد. تئاتـر مـدرن و هنـر نـو بـه «حقیقـت مشـترک» نمی‌اندیشـند. بـه حقیقـت، مـا در ایـن زمانـه، یعنـی در روزگار ارزش‌هـای بی‌ارزش‌شـده می‌اندیشـند. ایـن مـا هسـتیم کـه معناهـای گوناگـون و بی‌شـمار بـه زندگـی خـود نسـبت

[1] Theoria
[2] Theoros

می‌دهیم. جهان- همان‌گونه که نیچه گفته‌است- نسبتی راستین با این معناها ندارد. هنر فقط پژوهش این معناها نیست؛ آن بی‌ارتباطی جهان و معنا را نیز روشن و آن نسبت‌های ادعایی و خیالی را فاش می‌کند (احمدی، ۱۳۸۳: ۴۱۶). او با این مثال، بدفهمی‌های رایج در مورد هنر مدرن را توضیح می‌دهد. شاید ساحتی از این معنا که به هنرمند بازمی‌گردد، به این علت باشد که هنرمند امروز دچار ازخودبیگانگی شده‌است؛ یعنی هنرمند امروز خودش را عمداً یا غیرعمد، شبیه دیگری ساخته و از خود دور شده‌است. هنگامی که آدمی به این ورطه گرفتار شود، ناخودآگاه الینه می‌شود. الیناسیون[1] یعنی ازخودبیگانه‌شدن آدمی؛ یعنی انسان خود را گم کند و یک شیء دیگر یا دیگری را به جای خودش در خودش احساس کند.

بحث گادامر دربارهٔ مفهوم و کارآیی مستمر و ماندگار تجربهٔ یونانیِ جشن مذهبی و مفهوم یونانی «میمسیس» گویای راه و رسم هرمنوتیک اوست. ما خود را در موقعیتی می‌یابیم که هرچند در ابتدا ظاهراً از لوازم درک وضع کنونی هنر بی‌بهره‌ایم؛ ولی اگر به سنّت بازگردیم؛ سنّتی که اگر آن را به‌نحوی مربوط به گذشته بدانیم ناچیزش شمرده‌ایم، حقیقتاً امکانات لازم برای درک آن، در اختیارمان خواهد بود. نویسندگان و هنرمندان جدید ممکن است مکرراً خود را در حالت طغیان علیه صور هنری گذشته یافته باشند؛ اما در واقع طغیان آنان اغلب متوجه تعریف زیبایی‌شناسانه‌ای از هنر بوده‌است که در اواخر قرن‌های هجدهم و نوزدهم به‌وجود آمد. هرگاه بتوان نشان داد که تعریف زیبایی‌شناسانهٔ هنر، برداشتی محدود و در جریان ساخته‌شدن است، آن‌گاه تصور هنرمند از خویش به‌عنوان عصیانگر علیه سنت، خود محل بحث و چون‌وچرا خواهد بود. تنها از طریق گذشته است که می‌توانیم حال را دریابیم و در زمان حال و به کمک آنچه بیش از هر چیز تازه و غیرقابل پیش‌بینی و در حال ساخته‌شدن است، ذخایر گذشته را بازیابیم و در روند تاریخی‌ساختن آن مشارکت کنیم. اثر هنری توانایی آن را دارد که افق‌های تاریخی را درهم‌بشکند و آن‌ها را به زمان حاضر انتقال دهد. از میان تمام چیزهایی که رویاروی انسان در طبیعت و تاریخ قرار می‌گیرند، اثر هنری است که مکاشفه معنا را ممکن می‌سازد.

مقایسه تجربه زیبایی‌شناختی میان امام‌محمد غزالی و هانس گئورگ گادامر

اگرچه امام‌محمد غزالی، آن‌چنان‌که از یک فقیه انتظار می‌رود، به‌طور خاص درباره هنر و زیبایی بحثی ارائه نکرده‌است؛ اما با توجه به شرحی که درباره تجربه وجد و سماع و احوال آن ارائه می‌دهد؛ به نظر می‌رسد مفهوم تجربه زیبایی‌شناختی، آن‌گونه که در سنت عرفانی ایران بیان می‌شود، مشابهت‌هایی با تجربه زیباشناختی هرمنوتیکی که گادامر، فیلسوف دنیای معاصر، بیان می‌کند، داشته باشد. غزالی با برخورد هرمنوتیکی با دین (مهم‌ترین مسئله زمانه او) در جهت یافتن تجربه‌ای صوفیانه از دین حرکت می‌کند و شناخت حقیقی یا کسب معرفت را فقط از این

[1] Alination

طریق امکان‌پذیر می‌داند؛ همان‌گونه که سعید حنایی کاشانی در مقاله «رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی» می‌گوید که موفقیت متفکران مسلمان در به‌وجودآوردن مشروعیت برای هنر، با تلاش‌های هرمنوتیکی یا تأویلی، تنها به رواج و توسعه هنر در جامعه اسلامی نمی‌انجامد. در این میان، خود هنر نیز طبیعتی هرمنوتیکی می‌یابد. سرشاری هنر اسلامی از بیان‌های نمودگارانه، تمثیلی، استعاری و رمزی، همه حاکی از این است که هنر اسلامی نمی‌تواند یا نمی‌توانسته‌است بدون استفاده از این صنایع بیانی وجود یابد یا به حیات خود ادامه دهد. بنابراین، هنر اسلامی به دو معنا طبیعتی هرمنوتیکی دارد؛ نخست آنکه نمی‌تواند بدون کسب مشروعیت از جهان‌بینی مسط بر زمانه و زمینه خود حیاتی مختار داشته باشد، بنابراین باید خود را تأویل کند؛ دوم اینکه امکان‌های تأویلی بسیاری را در خود نهفته دارد که هم می‌تواند بازتابی از تسلیم به جهان‌بینی مسلط زمانه و زمینه خود، هم به صورتی متناقض‌نما، شورشی بر ضد آن باشد (۱۳۹۳: ۳۳۸). جرالد ال برونس در مقاله «هرمنوتیک صوفیانه غزالی» ضمن اینکه عقیده دارد هرمنوتیک صوفیانه، هرمنوتیک تجربه است و این تجربه را باید غیر ذهن‌گرایانه در نظر گرفت، می‌نویسد: ساختار کلی هرمنوتیک غزالی را فرار فکری‌اش از فلسفه رایج و تعلیمات قیم‌مآبانه روزگارش به سوی حالتی از مشاهده مستقیم، شکل می‌هد؛ یعنی حرکتی به‌سوی اولویت تجربه عرفانی با دورزدن تفاسیر مرسوم (۱۳۸۹: ۱۷۸).

سماع نزد امام‌محمد غزالی راهی برای به‌ظهوررساندن حقیقت باطنی و لحظه یکی‌شدن با معبود و ازخودبی‌خودشدن است. نحوه مشارکت در سماع عارفانه و حقیقی که وی در *احیاء علوم‌الدین* شرح می‌دهد، تجربه عارفانه‌ای است که با مشارکت در یک جریان و مراسم خاص دریافته می‌شود و لحظه‌ای را می‌سازد که تجلی حقیقت باطن افراد است و بسته به درجات ادراک معنوی هر فرد و حال شخصی؛ افراد در هر بار تجربه، دریافتی جدید خواهند داشت.

تجربه زیباشناختی هرمنوتیکی گادامر در مفهوم بازی بیان می‌شود. او تمام جریان فهم یک اثر هنری را در جریان بازی شرح می‌دهد که ما در حقیقت جزئی از آن هستیم و اثر هنری را نیز جایی معرفی می‌کند که حقیقت در آن دریافت می‌شود. در عین حال ظهور اثر هنری نیز به مخاطبش وابسته است و در این جریان همواره چیزی تولید می‌شود یا اثر هنری همواره در حال تولید است. در رویکرد هرمنوتیکی او اثر هنری نماینده حقیقت است. از نظر گادامر تجربه زیباشناختی همواره در ارتباط مخاطب با اثر هنری در حال تجلی است.

ریچارد پالمر در کتاب *علم هرمنوتیک*، نظریاتی در باب تأویل ارائه می‌کند که در بخش تجربه هرمنوتیکی از این نظریات، به بیان چنین مواردی می‌پردازد؛ تجربه هرمنوتیکی دیالکتیکی است؛ تجربه هرمنوتیکی هستی‌شناختی است؛ تجربه هرمنوتیکی واقعه است؛ تجربه هرمنوتیکی عینی است؛ تجربه هرمنوتیکی افشای حقیقت است؛ زیبایی‌شناسی باید در کام علم هرمنوتیک فرو شود (۱۳۸۴: ۲۶۷– ۲۷۱). مفهوم تجربه

زیباشناختی نزد این دو متفکر را می‌توان ذیل این مجموعه از تجربه هرمنوتیکی دسته‌بندی کرد.

نتیجه

تجربه سماع و تجربه هرمنوتیکی مواجهه با اثر هنری، اگرچه از دو سنت فکری و مذهبی متفاوت هستند؛ می‌توان میانشان مشابهت‌هایی هم در فرم و صورت ظاهری اعمال و هم در محتوا یا آن‌گونه که غزالی بیان می‌کند صورت باطن، دریافت. غزالی سماع را عالی‌ترین درجه یعنی تجلی معنی باطن در صورت، یا یکی‌شدن این دو می‌داند. با مقایسه سماع و تجربه هرمنوتیکی گادامر از اثر هنری، موارد مشترک میان آن‌ها را می‌توان این‌گونه برشمرد: غیر قابل تکراربودن تجربه زیباشناختی که موجب می‌شود هر تجربه‌ای منحصربه‌فرد باشد؛ اهمیت شرکت مخاطب که تأکید بر تعامل در هر دو تجربه را بیان می‌کند؛ توجه به ادراک فردی، که ناشی از منحصربه‌فردبودن هر تجربه است و با توجه به تعامل و دسته‌جمعی‌بودن این ادراک، فهم و ادراک فردی هم ارزشمند است؛ ازخودبی‌خودشدن و فراموش‌کردن خود در این تجربه هنری در ناب‌ترین حالت خود موجب ازدست‌دادن زمان عادی خواهد بود؛ اهمیت و توجه به مخاطب به‌عنوان یکی از عوامل شکل‌دهنده این تجربه زیباشناختی نیز نزد هر دو متفکر جای مهمی دارد و گویی مخاطب برای این تجربیات برگزیده می‌شود. یکی از جالب توجه‌ترین نکات مشترک میان این دو تجربه، اصالت‌دادن به حالی است که تجربه می‌شود یا مسیری که برای دریافت طی می‌شود؛ نه صرفاً انتقال پیام. اگرچه اگر تمامی عناصر فراهم باشد و ارتباط به‌خوبی برقرار شود، درنهایت دریافت حقیقی صورت خواهد گرفت.

پی‌نوشت‌ها

(۱) این واژه در زبان آلمانی، هم به معنی بازی در معنای مصطلح آن و هم به معنی رقص به‌کار می‌رود. در انگلیسی می‌توان آن را بازی یا نمایش هم ترجمه کرد.

منابع

اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۷۳). «زیبایی از نظر غزالی». ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، *فصلنامه هنر*، شماره ۲۷، ۲۷– ۳۳.

احمدی، بابک. (۱۳۸۳). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

اقتداری، سپیده؛ مازیار، امیر. (۱۳۹۵). «بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر». *کیمیای هنر*، سال پنجم، شماره ۲۱، ۱۷– ۲۷.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

برونس، جرالد ال. (۱۳۸۹). مجموعه مقالات *غزالی‌پژوهی*. به‌کوشش سیدهدایت جلیلی، تهران: خانه کتاب ایران.

پالمر، ریچارد. (۱۳۸۴). *علم هرمنوتیک*. ترجمه محمدسعید حنایی‌کاشانی، تهران: هرمس.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷۶). *شعر و شرع: بحثی درباره فلسفه شعر از نظر عطار*. تهران: اساطیر.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۱). *دو مجدد*. تهران: سمت.

جلالیان، سمیه؛ کشاورز، مهدی. (۱۳۹۶). «ماهیت و غایت هنر در اندیشه ابونصر فارابی و ابوحامد محمد غزالی». *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، دوره دهم، شماره ۱۹ (بهار و تابستان)، ۵– ۲۲.

حنایی کاشانی، محمدسعید. (۱۳۹۳). رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی. در مجموعه مقالات *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*. تهران: فرهنگستان هنر.

خاتمی، محمود. (۱۳۸۷). *درآمدی بر پدیدارشناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.

شیخ، سعید. (۱۳۶۹). *مطالعات تطبیقی در فلسفه اسلامی*. ترجمه مصطفی محقق داماد، تهران: خوارزمی.

غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۵۹). *احیاء علوم‌الدین*. ترجمه مؤیدالدین‌محمد خوارزمی، به‌کوشش حسن خدیوجم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

کربن، هانری. (۱۳۵۸). *تاریخ فلسفه اسلامی*. ترجمه اسدالله مبشری، تهران: امیرکبیر.

گادامر، هانس گئورگ. (۱۳۸۴). *آغاز فلسفه*. ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: هرمس.

مجتهدشبستری، محمد. (۱۳۸۴). *هرمنوتیک، کتاب و سنت*. تهران: طرح نو.

واعظی، احمد. (۱۳۸۰). *درآمدی بر هرمنوتیک*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

وایسنهایمر، جوئل. (۱۳۸۲). *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*. ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.

Gadamer, Hans-Georg. (2001). *Truth & Method*. London: Sheed & Ward.

Gadamer, Hans-Georg. (2002). *The Relevance of Beautiful and Other Essays*. Cambridge University Press.

Gadamer, Hans- Georg. (1996). *Reason in The Age of Science*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

A Comparative Study of the Aesthetic Experience in Hans-George Gadamer and Imam Mohammad Al-Ghazali

Azarm Markazi[1]
Mohammad Reza Sharifzadeh[2]

Abstract

During the early Islamic Centuries, Persian Muslim thinkers initiated a particular type of mysticism to gain insight into religious concepts, and Imam Mohammad Al-Ghazali is one of the most influential of these philosophers. One of the mystical experiences which he considers as a means of reaching the truth is *Sama'*. Al-Ghazali has explained in detail about conditions, types, levels and the dancers' states in his book, *Ehya al-Uloom al-Din* (*The Revival of Religious Sciences*). This unique mystical experience in perceiving truth is quite distinct and does not have a parallel in the Western philosophy. Hans George Gadamer, a contemporary Continental philosopher who pursues a new approach to the ancient philosophy in his critique of subjectivism, tries to explicate the concept of human understanding through art (theatrical performance) by delineating what occurs in the perception of a work of art. Since cognition is always based on analogy and comparison, even though the concept of art in its modern sense was not problematic to the sixth century Muslim jurists, the present research, which is premised on Gadamer's hermeneutic concerns, seeks to descriptively and analytically compare these two thinkers' approaches to aesthetic experiences. The goal is to offer a new reading of one of the most influential Persian thinkers compared to a leading contemporary European philosopher.

Keywords: Aesthetic experience, Al-Ghazali, Gadamer, Hermeneutics, *Sama'*.

[1] Ph.D. Student, Comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran azarmmarkazi@gmail.com
[2] Associate Professor of Comparative and analytical history of Islamic art, Faulty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir