-- Hekmat va Falsafeh------
Vol. 22, No.85, Spring 2026, P 61-87
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/wph.2026.92245.2392

ATU PRESS

Original Research
Published Online: June 15, 2026
Accepted: April29, 2026
Revised: April29, 2026
Received: April17, 2026
eISSN: 2476-6038
ISSN: 1735-3238

The Name as a Work of Art

Muhammad Husayn Salimian Rizi *

Department of Philosophy, Faculty of Persian Literature & Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Ahmadali Heydari

Department of Philosophy, Faculty of Persian Literature & Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Extended Abstract

1. Introduction

This article attempts to investigate the question of the truth of the name through the philosophical hermeneutics of Hans-Georg Gadamer. It argues that the question of the name and its truth, from its very inception in ancient Greek thought, remains caught in a fundamental impasse, most notably in Plato's Cratylus. Gadamer reformulates the traditional inquiry into the truth of names as a question concerning the being of the name in and for itself. Through this reformulation, he demonstrates how the ontological status of the name in the Cratylus remains subordinated to and dependent upon the thing that it names. Consequently, the name fails to attain an autonomous mode of being and is understood primarily through its referential relation to an external object.

2. Mimesis and the Ontology of the Artwork

The article proceeds by showing how Gadamer's reflections on the ontology of the work of art provide an alternative pathway for

* Corresponding Author: mh1993sr@gmail.com

How to Cite: Salimian Rizi, M. H., Heydari , A. (2026). The Name as a Work of Art, *Hekmat va Falsafeh*, 22(85), 61-87. doi: 10.22054/wph.2026.92245.2392

reconsidering the being of the name. Central to this undertaking is the Greek concept of mimesis, which Gadamer reinterprets as a key to understanding the mode of being characteristic of artistic works. By approaching the name through the lens of the artwork, the study seeks to free it from a merely representational or referential framework and instead illuminate its distinctive ontological character.

The discussion begins with Gadamer's understanding of mimesis and its significance for artistic presentation. In the performance or enactment of an artwork, what is familiar is identified anew, yet this identification is not reducible to a simple reproduction or exact duplication of an original. Mimesis should not be understood according to the traditional opposition between original and copy. Rather, the essential feature of artistic presentation is the re-presentation of something familiar in a manner that establishes its own independent mode of being each time it is performed or encountered. The resemblance between a performance and an original remains secondary. What is decisive is the event of identification through which the familiar becomes present again in a new and living way. This insight serves as the first guiding clue for thinking about the name as an artwork and for exploring its autonomous ontological status.

3. Four Dimensions of Artistic Being

Building upon this foundation, the article draws on Jean Grondin's formulation of the concept of *Darstellung* (presentation). Taking as its point of departure Grondin's argument that an artwork comes into being only through its presentation, the study examines the four fundamental dimensions that characterize the being of the artwork. According to this interpretation, every genuine artwork must be performative, interpretive, epiphanic, and festive. These four dimensions provide the conceptual framework through which the ontological structure of the artwork can be understood and, subsequently, through which the being of the name can be reconsidered.

3.1. The Performative Dimension

The performative dimension of the artwork manifests itself differently depending on the type of art involved. Following Grondin's classification of the arts into performing arts, literary arts, and figurative arts, three corresponding modes of performance can be distinguished. In the performing arts, realization occurs through the activity of the actor or performer. In literary works, performance is carried out by the reader, whose engagement actualizes the work. In figurative arts, the performance belongs to the spectator who stands before the work and brings it into meaningful presence through attentive participation. In all three cases, the artwork exists fully only in and through its enactment.

3.2. The Interpretive Dimension

The interpretive dimension of the artwork emphasizes that every work is always presented to someone. However, this presentation is not merely subjective. Rather than being constituted solely by the viewer's or interpreter's perspective, the artwork itself opens diverse horizons of interpretation and invites engagement with its meaning. The interpretive character of the artwork is therefore inseparable from its epiphanic dimension. The artwork reveals itself by disclosing possibilities of meaning that exceed any individual act of subjective understanding.

3.3. The Epiphanic Dimension

This leads to an examination of the epiphanic aspect of artistic being. The article argues that every artwork necessarily involves the disclosure or manifestation of something. To clarify the nature of this disclosure, Gadamer's discussions of symbol and representation are revisited, particularly his analyses of the concepts *Vertreten* and *Representation*. These concepts illuminate how an artwork does not merely point toward something absent but rather makes that which is represented genuinely present. The artwork is therefore not a neutral sign standing in place of an external reality; it is a mode of manifestation through which meaning comes to appearance. The

epiphanic structure of the artwork thus reveals its capacity to bring forth truth in the event of presentation.

4.4. The Festive Dimension

The fourth dimension explored in the article is the festive character of the artwork. Drawing upon Gadamer's analysis of play and its distinctive temporality, the study considers artistic being from the perspective of a festive event. Play possesses a unique temporal structure because it is its own end and does not exist for the sake of an external goal. For this reason, the temporality of play differs fundamentally from the temporality of everyday life. Ordinary time is organized around future-oriented purposes and practical objectives; moments succeed one another as containers filled by activities directed toward external ends. The time of play, by contrast, is not governed by such instrumental orientation. It constitutes a self-contained temporal experience in which participants are gathered into a meaningful event. Gadamer understands the artwork in a similar way: as a festive occurrence that transcends ordinary temporal calculation and creates a shared space of participation and presence.

4. The Name as Artwork

In the final part of the article, these four dimensions—performative, interpretive, epiphanic, and festive—are employed as criteria for examining the being of the name as an artwork. Regarding its performative dimension, the name is understood as something that comes into language through an act of calling or invocation. Its being is not exhausted by a static semantic function but unfolds in the event of linguistic enactment. Concerning its interpretive and epiphanic dimensions, the analysis turns to Gadamer's conception of understanding as a hermeneutical event. Understanding is interpreted not as a purely subjective operation but as an interpretive determination that occurs within the ontological structure of beings and, in its most comprehensive sense, within language itself. From this perspective, understanding can be described as the transformation and actualization of the artistic structure of the name. Through the

play of language and within a particular interpretive horizon, the name discloses the ontological structure of that which is named.

5. Conclusion

Finally, by reflecting on the relationship between the festive dimension of the artwork and the being of the name, the article argues that language itself should be understood as a festival into which human beings are always already thrown. The enactment of a name as an artwork constitutes a moment within this broader linguistic celebration. The name is therefore not merely a conventional sign or linguistic designation but an event of disclosure that participates in the living movement of language. Through this perspective, the truth of the name is revealed not in its correspondence to an external object but in its capacity to present, disclose, and celebrate being within the hermeneutical event of language itself.

Keywords: Hans-Georg Gadamer, truth of the name, Plato's Cratylus, mimesis, work of art, philosophical hermeneutics

مقاله پژوهشی تاریخ ارسال: ۱۴۰۵/۰۱/۲۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۲۵
ISSN: 1735-3238 eISSN: 2476-6038

فصلنامه علمی حکمت و فلسفه
سال بیست و دوم، شماره ۸۵، بهار ۱۴۰۵، ص ۶۱ تا ۸۷
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/wph.2026.92245.2392

نام به‌مثابه اثر هنری

محمد حسین سلیمیان ریزی *
گروه فلسفه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

احمدعلی حیدری
گروه فلسفه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

در این مقاله کوشش می‌شود که پرسش از «حقیقتِ نام» با کمک گرفتن از آرای هانس گئورگ گادامر، در معنایی نو طرح شده و پاسخ داده شود. بدین منظور نخست کاوش در پی زبان به‌مثابه لوگوس نزد یونانیان که در اثرِ گادامر، «حقیقت و روش»، آمده است تمهیدات اولیه بحث را فراهم می‌آورد. در این مسیر پرسش از «نام» به‌منزله آنچه در خود و برای خود هستی دارد، پیگیری می‌شود. در گام بعد، با بررسی مفهوم واژه‌ی «Darstellung» در نسبت با اثر هنری، آن را سنجه‌ای قرار می‌دهیم که هستی اثر هنری را از وجوه مختلف آشکار می‌کند. نشان می‌دهیم که چهار وجه «اجرایی»، «تفسیری»، «اپیفانتیک» و «عیدگونه» دریچه‌هایی هستند که از درون آن‌ها می‌توان به قضاوت درباره هستی اثر هنری نشست. سپس به سراغ «نام» می‌رویم و رویارویی با آن را به‌عنوان یک اثر هنری با کمک از مفهوم «Darstellung» تبیین می‌کنیم.

کلیدواژه‌ها: گادامر، حقیقتِ نام، رساله کراتولوس، اثر هنری، هرمنوتیک فلسفی.

* نویسنده مسئول: mh1993sr@gmail.com

مقدمه

گادامر در مقاله «در فتادِ حقیقتِ کلام[1]»، ابتدا پرسش از حقیقت زبان را به‌طورکلی مطرح می‌کند. (Gadamer, 1993, S. 37) از نظر او جواب‌های احتمالی ما مثل‌اینکه زبان ابزاری برای انتقال معناست و یا آنکه زبان برآمده از قراردادی جمعی است، کاملاً از هستیِ خود زبان دور افتاده است، چراکه همواره غلبه فضای ایده افلاطونی، ما را نه‌تنها در طرح این پرسش به‌اشتباه انداخته، بل به‌کلی هستیِ زبان را پوشانده است و این موضوع در پیوند با تفسیر او از رساله کراتولوسِ افلاطون روشن خواهد شد. او حتی رویکرد فرم‌محور زبان شناسانی چون الکساندر فون هومبولت[2] به زبان را نیز قبول نمی‌کند. رویکردی که در پی پرسش از چگونگی تنوع زبان‌ها در عین وجود وحدتی به‌عنوان برابرایستای[3] زبان، سربرآورده بود. (Gadamer, 1960, S. 415-417) در نگاه او تمامی این دیدگاه‌ها درباره حقیقت زبان، به فروکاهیدن آن به یک حامل که امری، معنای خود را در آن افکنده است، محکوم هستند و جایی برای حقیقت زبان از برای خودش باز نمی‌کنند.

اما این حقیقتِ از برای خود زبان، چگونه بر ما آشکار می‌شود؟ گادامر برای پاسخ به این پرسش ابتدا در بخشِ «زبان به‌مثابه لوگوس[4]» در اثرش «حقیقت و روش» با نظر به رساله کراتولوسِ[5] افلاطون به وارسی مفهوم زبان در تاریخ مغرب زمین می‌پردازد. او با اشاره به این‌که یونانی از همان ابتدا خود «کلمه» را «نام» خوانده است از گره خوردگی «کلمه» و «چیز»[6] در میان یونانیان سخن می‌گوید. در حقیقت یونانی واژه را «ὄνομα»[7] می‌خواند که به همان معنای «نام» است، آنچه با آن اشخاص یا «چیزها» صدا زده می‌شوند. (Gadamer, 1960, p. 383). لذا در اینجا به نظر می‌رسد «نام» کاملاً وابسته به آن «چیزی»

1 Von der Wahrheit des Wortes
2 Alexander von Humboldt
3 Gegenstand
4 Sprache als Logos
5 Kratylos
6 Die Sache در اینجا «چیز» ترجمه شده است و برای اینکه میان آن و دیگر کاربردهای این واژه در فارسی که در متن آمده است خلطی صورت نگیرد همیشه در این معنا با گیومه استفاده شده است.
7 Onoma

است که آن را صدا می‌زند، اما این پرسپکتیو نسبت به «نام» و «چیز» خصوصیتی است که گادامر تحت عنوان «چیزوارگی زبان»[1] به فضای الثایی در یونان نسبت می‌دهد که بعدها روح آن خود را در رویکرد افلاطون نسبت به زبان نشان می‌دهد. (Gadamer, 1960, pp. 421-422) به دیگر سخن، اینکه «نام» هستیِ خود را وابسته به «چیز» دریافت می‌کند در سراسر دیالوگ کراتولوس جاریست. (Gadamer, 1960, S. 385)

کراتولوس و پوشیده شدنِ حقیقت زبان و نام

درباره دیالوگ کراتولوس پژوهش‌های بسیاری انجام شده است، اما آنچه گادامر با چشمانی تیزبین به آن اشاره می‌کند، موضعی است که در این دیالوگ پیشاپیش نسبت به نام گرفته شده است. رساله این‌طور شروع می‌شود که هرموگِنِس[2] خطاب به سقراط می‌گوید: «کراتولوس معتقد است که برای هر «چیزی» از جانب طبیعت نام‌گذاری درستی وجود دارد.» (Platon, 2021: 383a) این شروع افلاطون، دست‌کم برای شخصی همچون گادامر که با پرسش از حقیقتِ زبان به رساله چشم می‌دوزد، خود گواه بر چند پیش‌فرض است. اولی همان‌طور که پیش‌تر در مقدمه به آن اشاره شده وابستگی نام به «چیز» است و دوم آنکه در بستر این وابستگی، پرسش از درستی یا نادرستی نام‌گذاری «چیز» پا گرفته است یعنی آنکه نام درست «چیز» را همان‌گونه هست به بیان درمی‌آورد و نام نادرست خلاف آن. درواقع نقد سقراط چه در نسبت با رأی هرموگنس، مبنی بر قراردادی بودن نام‌گذاری روی «چیزها» و چه در مواجهه با نظر کراتولوس که خاستگاهی طبیعی برای نام‌ها قائل است، بر پایه همین درستی و نادرستی نام‌گذاری نهاده شده است و دیالوگ هرگز از وابستگی هستیِ نام به «چیز» رهایی نمی‌یابد.

در نظر هرموگنس درستی و نادرستی از یک توافق و قرارداد سرچشمه می‌گیرد که به عقیده او می‌تواند کاملاً دلبخواهی عوض شود. او از «عادت» و «مورداستفاده» سخن می‌گوید که هیچ‌گونه ارتباطی با طبیعت خود «چیز» ندارد. (Platon, 2021: 385a).

---

1 Die Sachlichkeit der Sprache
2 Hermogenes

سقراط در رویارویی با این رأی بی‌درنگ رو به سمت خود «چیزها» می‌کند. او گزاره‌ها را به‌عنوان ساختمانی که از واژگان تشکیل شده‌اند، توصیف‌گر چگونگی «چیزها» قلمداد می‌کند و در ادامه گزاره حقیقی را آنی می‌داند که «چیز» را همان‌گونه که هست بیان می‌کند و گزاره غیرحقیقی، «چیز» را آن‌گونه که نیست.(Platon, 2021: 385b) و در اینجا با این استدلال جلو می‌رود که پس خود نام‌ها باید به‌عنوان بخشی از گزاره‌ی درست یا نادرست، حقیقی یا ناحقیقی باشند؛ اما هرموگنس با طرح اشکالی در برابر این استدلال یادآور می‌شود که نامِ بعضی «چیزها» همچون شهرها نزد اقوام مختلف‌اند و به‌این‌ترتیب دیالوگ به لایه بعدی خود وارد می‌شود. (Platon, 2021: 385e)

در این لایه و در بحث با هرموگنس سقراط با عبور ازنظر پروتاگوراس[1] و ایوتودموس[2] سعی می‌کند میدانی را برای تحقق معرفت در بستر حکم باز کند. حکم به این معنا که درستی گزاره از دامنه فردی خارج شود و ساحتی هستی شناسانه به خود بگیرد. سقراط با دنبال کردن نظر پروتاگوراس مبنی بر این‌که معیار همه «چیز» انسان است، مثال خوب بودن و یا بد بودن افراد را پیش می‌کشد که بنابر رأی پروتاگوراس وابسته به سوژه است و نتیجه آن این می‌شود که یک شخص درعین‌حال هم می‌تواند خوب باشد هم بد، چیزی که هرموگنس به محال بودن آن معترف است؛ و از سوی دیگر برای سقراط کنار راندن رأی ایوتودموس نیز آسان است. چراکه بنابر رأی ایوتودموس تمام «چیزها» نزد همگان به شکلی یکسان رخ می‌دهند، حال‌آنکه بدیهی است که افراد در مورد خوب بودن و بد بودن دیگری می‌توانند نظری متفاوت داشته باشند. لذا سقراط شرایط تحقق حکم را، یعنی جایی که حقیقتِ هستنده مستقل از سوژه در آن خانه دارد را، این‌گونه برمی‌شمارد: «بنابراین، هنگامی‌که نه این‌گونه باشد که همه‌ی «چیزها» به‌گونه‌ای یکسان و همزمان و در همه حال نزد همه دریافتنی باشند و نه آنکه هرکدام نزد هرکس به‌گونه‌ای متفاوت، روشن می‌شود که «چیزها» ذات پاینده خویش را دارند و نه آنکه وابسته به ما باشند و در یدِ

1 Protagoras
2 Euthydemus

تصورمان بالا و پایین شوند، بل آن‌ها از برای خودشان و در نزد ذاتشان آنچنانی رفتار می‌کنند که رفتار هرآن چیزی است که از جانب طبیعت است.»(Platon, 2021: 386a-e) لذا آنجایی که همه «چیز» یک «چیز» نباشد و همه «چیز» نزد هرکس به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد، می‌توان از هستنده مستقل از سوژه سخن گفت و بدین ترتیب معرفت ممکن می‌شود. لذا افلاطون با کنار زدن نظریه قراردادی، یعنی نظریه‌ای که در آن هستنده از برای خودش هیچ موضوعیتی ندارد، هم‌هنگام موضع خود نسبت به‌درستی و نادرستی را مشخص می‌کند. درست برای افلاطون تنها وقتی معنا دارد که ما به حقیقت «چیز» همانگونه که هست دست یابیم. این نقطه‌ای است که سقراط و کراتولوس در آن هم نظرند، اما وجه اختلافشان در چیست؟

در ادامه و در رویارویی با کراتولوس، دیالوگ با محوریت تئوری اصل و روگرفت جلو می‌رود، یعنی جایی که حالا نام باید چیزی از هستنده را در خود داشته باشد. مقایسه انجام شده میان نقاشی و نام کاملاً این موضوع را روشن می‌کند. نقاشی خوب و نقاشی بد نظیرهایی هستند برای نام درست و نام نادرست. در اینجا نیز این «چیز» است که پیشاپیش اصالت دارد، اما این نام‌های درست چگونه حقیقت «چیز» را در خود جای داده‌اند؟(Platon, 2021: 429-431) این پرسش حاصلِ موضعی افلاطونی است که پاسخ خود را از پی کاوش در ساخت واژگان در ادامه دیالوگ دنبال می‌کند. موضعی که در آن نام بدل به حاملی برای معنا می‌شود. در بحثی دامنه‌دار درباره معنایی که هریک از حروف یونانی می‌توانند در پس خود داشته باشند، سقراط نتیجه می‌گیرد که هیچ لزوم ذاتی برای چنین معنایی در خصوص این حروف وجود ندارد. بلکه در اینجا حتی می‌توان میدان را تا حدی برای نظریه قراردادی هرموگنس باز کرد چراکه در میان اقوام، یک «چیز»، با حروف مختلف به کار رفته است.(Platon, 2021: 435b) بدین ترتیب رأی کراتولوس نیز مبنی بر وجود خاستگاهی طبیعی برای نام‌ها شکست می‌خورد، اما افلاطون با کنار زدن هر دو نظریه در پی چیست؟ گادامر معتقد است که افلاطون با مطرح کردن این دو نظریه‌ی زمانه خود در پی آن است که نشان دهد زبان به‌خودی‌خود هیچ امکانی برای دسترسی به

حقیقتِ «چیز» نمی‌گشاید و هستنده درواقع بدون نام و پیراسته در نزد خودش به شناخت درمی‌آید. (Gadamer, 1960, S. 384) اما بدین ترتیب زبان چه جایگاهی نزد افلاطون خواهد داشت؟ نزد او زبان تنها مؤلفه‌ای است که توسط آن و در جریان دیالوگ به حقیقت ذات چیزها می‌رسیم. «دیالوگ، همانی که قصد آن می‌شود، سر آن دارد که تفکر برپای خویش ایستد و آن برابرایستای حقیقی‌اش را، یعنی ایده را، بگشاید، (Gadamer, 1960, S. 384) تا بر آن نیروی واژگان و آن تکنیک‌وارگی اهریمنی‌شان در نزد استدلال‌های سوفسطایی غلبه کرد.» چراکه «تفکر نابِ ایده، دیانویا، دیالوگ خاموشِ روح است با خودش». (*ebd.*) به‌این‌ترتیب گرچه سوفیست‌ها در استفاده‌های به‌جا و نابه‌جایشان از زبان تنها هنر خود را بسط می‌دادند، افلاطون نیز اما با طرح از بحث از ایده‌ها به‌نوعی دیگر پرسش حقیقت نام را می‌پوشاند. (*ebd.*)

در جمع‌بندی از این بخش می‌توان گفت ما با دو رویکرد نسبت به زبان در رساله کراتولوس مواجه هستیم. یکی رویکردی که زبان را به ابزاری برای نشانه‌گذاری‌های قراردادی فرو می‌کاهد و به‌این‌ترتیب زبان را بدل به سیستمی از نشانه‌ها می‌کند و دیگری رویکردی که در آن زبان ذیل الگوی روگرفت و اصل معنا می‌شود، یعنی زبان به‌عنوان حامل معنایی که به «چیزها» نسبت می‌دهیم نقش ایفا می‌کنند.

اما آیا پرسش از حقیقت زبان به‌این‌ترتیب دفن می‌گردد؟ لحظه‌ای از دیالوگ وجود دارد که به گفته گادامر شبیه آذرخشی کوتاه پیدا و سپس پنهان می‌شود. جایی که سقراط در برابر کراتولوس و در توضیح آنچه او دلالت[1] می‌فهمد میان نقاشی و نام جدایی می‌اندازد. سقراط که پیش‌تر با مثال نقاشیِ یک مرد و دلالت آن نقاشی به آن مرد و درعین‌حال دلالت نامِ مرد به او، سعی داشت منظور خود را از دلالت درست و نادرست به کراتولوس بفهماند، ناگهان می‌گوید، در مورد نام این دلالت نه‌تنها درست که حقیقی یا آلته«ἀληθῆ» است. (Platon, 2021: 430d) این حقیقی بودن نام‌ها که ناگهان از چهارچوب

1 Zuweisung

انطباق روگرفت و اصل بیرون می‌زند، جایی است که گادامر تفسیر خودش را از حقیقتِ نام پیش می‌کشد. او می‌گوید «این مطلب که کلمه، برابرایستا[1] را همان‌طوری که هست به نام می‌کشد، آن هم به این دلیل که خود برابرایستا معنایی نزد خود دارد و به مدد همین معناست که [برابرایستا] به‌مثابه آنچه معنای آن مراد شده، به نام کشیده می‌شود، به‌هیچ‌وجه شامل رابطه‌ی روگرفت و اصل نمی‌شود.» (Gadamer, 1960, S. 387) اما منظور گادامر در اینجا چیست؟ چه رابطه دیگری میان نام و برابرایستا می‌تواند وجود داشته باشد؟ به نظر می‌رسد نقطه‌ای که ما در آن ایستاده‌ایم چنین است: ما در پی اعاده حیثیت برای هستیِ خودینِ امری هستیم که در نمایش امری دیگر محقق شده است. با بحث از «میمیسیس» خواهیم دید که چنین هستی‌ای نزد گادامر همان هستیِ اثر هنری است، اما پرسش ما معطوف به «هستی اثر هنری به‌طورکلی» نبود، بلکه ما از هستیِ نام به‌مثابه اثر هنری پرسیده‌ایم. به این منظور، باید وجوه مشترک و متمایز این نوع اثر را بازشناسیم. این کار به کمک تبیین مفهوم «دارشتلونگ» انجام می‌شود. لذا در ادامه ابتدا به مفهوم میمسیس و پس از آن به مفهوم دارشتلونگ می‌پردازیم.

«میمسیس»(μίμησις) به‌مثابه حاضر شدنِ امرِ آشنا

گادامر در مقاله خود با عنوان «شعر و میمسیس»[2] این آموزه مشهور نزد زیبایی‌شناسی کلاسیستی[3] را که بر طبق آن هنر تقلید طبیعت است را نقد می‌کند. او تلاش می‌کند نشان دهد، آنچه از میمسیس به‌عنوان تقلید فهمیده شده تا چه اندازه از معنای اصلی خود دور افتاده است. (Gadamer, 1993, S. 81)

ارسطو در اثر خود «فن‌شعر»[4] میمسیس را عملی می‌داند که انسان از همان کودکی در آن شادی را تجربه می‌کند و دلیل آن را «شناسایی»[5] آن چیزی می‌داند که قبلاً می‌شناخته

1 Gegenstand
2 Dichtung und Mimesis
3 Klassizistische Ästhetik
4 Poetik
5 Identifikation

است(Aristoteles, 2023: 1448b) . مثالی که گادامر می‌آورد، ابتهاجی است که کودک به هنگام پوشیدن لباس‌های یک نمایش تجربه می‌کند. او از همین در نقش بودن است که لذت می‌برد. لذا گادامر تأکید می‌کند اینجا مسئله اصلی خود مجال دادن به شناسایی است. اینکه با تماشای کودک در لباس‌ها، مجال پیدا می‌کنیم تا بفهمیم که او نقش چه کسی را بازی می‌کند، کدام قهرمان یا کدام الهه و ... . اینکه این اجرا چقدر خوب از آب درآمده امری ثانوی است. پس آنچه اهمیت دارد خود مجال برای بازشناسی[1] است و نه تشخیص تفاوت میان آنچه اجرا می‌شود و آنچه اجرا به آن اشاره دارد. (Gadamer, 1993, S. 83)

اما این بازشناسی به چه معناست. آیا این بازشناسی به معنای یک شناخت دیگر، شناخت بار دوم، در کنار شناخت بار اول است؟ گادامر توضیح می‌دهد این بازشناسی به‌هیچ‌وجه یک تکرار عین به عین نیست، بل چیزی کاملاً متفاوت است، چیزی که در آن تصادفی بودن مواجهه قبلی ما از بین می‌رود و موجب ترفیع مواجهه ما به «ذات مانای[2]» آن می‌شود. (Gadamer, 1993, S. 83-84) اما منظور دقیقاً چیست؟ ما نباید در دام واژه شناخت بیفتیم و در بازشناسی، یک شناخت دوباره را در نظرآوریم. سخن در اینجا بر سر شناسایی و یا آشنایابی است. برای توضیح این امر مثالی که گادامر می‌زند نمایشی است که بازیگر و تماشاگر در آن‌چنان غرق هستند که دیگر هیچ فاصله‌ای میان «نمایش»[3] و «آنچه نمایش داده می‌شود»[4] وجود ندارد. (Gadamer, 1993, S. 84-85) بنابراین نمایش، حاضر شدن امر آشنا است آن‌چنان‌که دیگر مرز نمایش و آنچه نمایش داده می‌شود از بین می‌رود. میمسیس خود این حاضر شدن امر آشنا است، از همین رو گادامر می‌گوید: «میمسیس به معنای آن نیست که چیزی به چیز دیگر ارجاع دهد، یعنی به همان صورت آغازین، بل به معنای آن است که چیزی در خود و به‌عنوان چیزی معنادار آنجا است». (Gadamer, 1993, S. 83)

---

1 Wiedererkennen
2 Beleibendes Wesen
3 Darstellung
4 Dargestellte

بنابراین هستیِ اثر هنری به خود «حضورِ»[1] امرِ آشنا گره خورده، چیزی که خود را در «آنجا-بودن» نشان می‌دهد؛ اما این «آنجا-بودنِ» اثر هنری به چه معناست؟ و در نسبت با «نام» خود را چگونه آشکار می‌کند؟ «آنجا-بودنِ» یک نمایش، یک تابلو، یک مجسمه، قطعه موسیقی با «آنجا-بودن» یک نام چه تفاوتی دارد؟ در ادامه سعی می‌کنیم با تبیین مفهوم «دارشتلونگ» جنبه‌های مختلف این «آنجا-بودگی» اثر هنری را روشن سازیم.

«دارشتلونگ»(Darstellung)

ما در این بخش با نظر به کوشش‌های ژان گروندن[2] ابتدا معنای مفهوم دارشتلونگ را با نظر به ساخت واژه آن و چالش‌های موجود در ترجمه این واژه در زبان‌های دیگر پیش چشم می‌آوریم. سپس دسته‌بندی ارائه شده از گستره این مفهوم را در ارتباط با اثر هنری مطرح می‌کنیم و نشان می‌دهیم دارشتلونگِ اثر هنری چگونه چهار وجه «اجرایی»، «تفسیری»، «اپیفانتیک» و «عیدگونه» را درون خود جای داده است. این تبیین به ما کمک می‌کند تا در پایان مقاله و در بحث از امکان سخن گفتن از «نام» به‌مثابه اثر هنری محکی را در اختیار داشته باشیم.

ژان گروندن در مقاله‌ای با عنوان «هنر به‌مثابه ارائه در اندیشه هانس‌گئورگ گادامر: گستره و مرزهای یک مفهوم[3]» به بررسی مفهوم «دارشتلونگ» در آثار گادامر می‌پردازد. از نظر او این مفهوم جزء مفاهیم کلیدی در «حقیقت و روش» است که فهم لایه‌های معنایی آن برای روشن‌شدن وحدت این اثر ضروری است. (Grondin, 2007, p. 337) او ابتدا ترجمه‌های پیشنهادی این واژه را در فرانسوی و انگلیسی بررسی می‌کند. دارشتلونگ توسط برخی از مترجمان در زبان فرانسه représentation و در انگلیسی نیز representation ترجمه شده است، اما گروندن این ترجمه‌ها را به چند دلیل اشتباه می‌داند. او تصریح می‌کند که این واژه‌گزینی در خود طنینی از یک «باز ارائه» و یا «ارائه ثانی» را

1 Gegenwertigkeit
2 Jean Grondin
3 L'art comme présentation chez Hans-Georg Gadamer. Portée et limites d'un concept

داراست که ما را از معنای دارشتلونگ دور می‌کند. این همان مطلبی است که پیش‌تر و در بررسی معنای میمسیس گادامر از آن احتراز داشت. اثر هنری در هر بار اجرای خود، هستیِ منحصربه‌فرد خود را ارائه می‌کند نه چیزی شبیه به بازتولید یا کپی‌برداری. گروندن با وقوف به این نکته تذکر می‌دهد که representation همچنین تأکیدی بیش‌ازحد را به بازنمایی امر بازنمایی شده دارد و این تا حدی معنای این واژه را به Vertretung آلمانی نزدیک می‌کند؛ آنچه ما پیش‌تر در پارسی به «نیابت» برگرداندیم. از سوی دیگر گروندن representation را نزدیک به معنای Vorstellung در آلمانی می‌داند یعنی آنچه در زبان پارسی توسط برخی از مترجمان «تصور» برگردانده شده است و حکایت از بازنمایی ذهنی یک امر دارد. درنهایت گروندن با توجه به ساخت کلمه دارشتلونگ (Dar-stellung) توضیح می‌دهد که این کلمه در حقیقت به معنای «چیزی را پیش نهادن» و یا «گشوده نهادن» است[۱]. ازنظر او آنچه در معنای این واژه تأکید شده است، خود «نهادن» یا «برپاساختن» است که از قسمت دوم واژه یعنی «Stellung» می‌آید. همچنین گروندن Dar-stellung را در پیوند با Da-stellung تفسیر می‌کند، یعنی «آنجا نهادن» و تأکید می‌کند که «آنجا بودن» اثر هنری که گادامر به‌مثابه هستیِ اثر هنری می‌فهمد در خود معنای واژه دارشتلونگ مستتر است. درنهایت با در نظر گرفتن تمام این نکات گروندن ترجمه presentation را برمی‌گزیند که در پارسی معمولاً به «ارائه دادن» برگردانده می‌شود. (Grondin, 2007, p. 338) با توجه به نکاتی که گفته شد ترجیح داده‌ایم در این مقاله از خود واژه آلمانی استفاده کنیم تا ظرایف این واژه در برگردان آن از بین نرود.

با مقدمات گفته شده پیرامون معنای واژه دارشتلونگ به سراغ این گفته گروندن می‌رویم: «اگر اثری هنری تنها به‌واسطه «دارشتلونگ» آن به هستی درمی‌آید این یعنی آن اثر باید «اجرایی»، «تفسیری»، «اپیفانتیک» و «عیدگونه» باشد.» (Grondin, 2007, p. 345)

ما در ادامه به توضیح هریک از این وجوه می‌پردازیم تا در سایه این تبیین نهایتاً «به

---

۱ خود پیشوند Dar- معنای پیشنهاد دادن یا در میان گذاشتن چیزی را به واژه الحاق می‌کند. برای مثال در واژه darreichen به معنای هدیه دادن و یا Darbietung به معنای ارائه و یا اجرای یک نمایش.

هستی درآمدن» اثر هنری و یا «در آنجا بودن» آن روشن شود.

وجه اجرایی

وجه اجرایی یک اثر هنری بسته به نوع آن می‌تواند به صورت‌های مختلفی محقق شود. ژان گروندن به‌طورکلی با استفاده از دسته‌بندی هنرها به هنرهای نمایشی، هنرهای ادبی و هنرهای تجسمی سه نوع اجرا را درباره اثر هنری برمی‌شمارد. گروندن در توضیح این دسته‌بندی اضافه می‌کند که اجرای هنرهای نمایشی با فعالیت یک بازیگر گره خورده است، درحالی‌که در هنرهای ادبی این اجرا توسط خود خواننده صورت می‌گیرد. همچنین در هنرهای تجسمی باز این اجرا بر عهده مخاطبی است که اثر برابر آن قرار گرفته است[۱]. (Grondin, 2007, pp. 340-341) این وجه از دارشتلونگ اثر هنری رابطه تنگاتنگی با وجه «عیدگونه» دارد. اجرا به‌واقع آن رویدادی[۲] است که سازه هنری در آن تبدل[۳] می‌یابد به‌طوری‌که ما خود را در میانه یک بازی پیدا می‌کنیم، اما درعین‌حال اجرای متفاوت هر اثر هنری حکایت از تفاوت در چگونگی این تبدل دارد.

وجه تفسیری و اپیفانتیک

گروندن درباره وجه تفسیری معتقد است که بر طبق نظر گادامر اثر هنری همواره به کسی ارائه می‌شود، اما این نباید به شکلی سوبژکتیو درک شود. بل از نظر گادامر این خود اثر است که «افق‌های تفسیری» مختلفی را می‌گشاید. از سوی دیگر گرچه ابتدا به نظر می‌رسد وجه تفسیری اثر هنری متعلق به هنرهای نمایشی و ادبی باشد، اما حتی هنرهای تجسمی نیز، دارای این خصیصه هستند. برای مثال یک مجسمه در نگاه اول به نظر شیئی عینی است که مقابل تماشاچیان قرار گرفته و معنایی واحد را در میان نهاده است، اما واقعیت آن است که

---

۱ درباره این تقسیم بندی می‌توان این ایراد را وارد کرد که در خود هنرهای نمایشی، تماشاگر بخشی از اجرا را داده است.

2 Geschehen
3 Verwandlung

خود مجسمه برای هرکدام از تماشاچیان «افق تفسیری» متفاوتی را ارائه می‌دهد. نکته بسیار حائز اهمیت در اینجا گره خوردگی وجه تفسیری و اپیفانتیک است. ما برای فهم بهتر «افق تفسیری» در مواجهه با اثر هنری ناچاریم به مفهوم واژه التیا نزد گادامر بپردازیم. این توضیح در پیوند با تبیین وجه اپیفانتیک و در بحث از نماد ارائه شده است.

گروندن در توضیح وجه اپیفانتیک اثر هنری می‌گوید اثر هنری همواره «آشکارسازی»[1] چیزی است. او اذعان می‌کند که گادامر در توضیح این وجه از اثر هنری، هیچ ابایی از به کاربردن واژه «ذات»[2] ندارد به این معنای که اثر هنری حاضر کردن دوباره یک «ذات» است. (Grondin, 2007, p. 343) گادامر برای بیان وجه اپیفانتیک اثر هنری از واژه‌های «نیابت»[3] و «نمایندگی»[4] استفاده می‌کند و بین این دو واژه و آنچه «اشاره»[5] می‌خوانیم و خودش را در میان «نشانه‌ها»[6] (که اثر هنری نیستند) آشکار می‌سازد، تفکیک قائل می‌شود. (Gadamer, 1960, S. 144) همچنین او در این زمینه از دوگانه‌ی «انکشاف»[7]، «پرده برداشتن»[8] و «گشوده‌نهادن»[9] از یک سو و «مستوری»[10] و «پناه‌گرفتن»[11] از سوی دیگر، استفاده می‌کند. ما برای روشن شدن این مفاهیم در ادامه به مقایسه نماد، تصویر و نشانه می‌پردازیم و خواهیم دید که این روشن‌سازی چگونه ما را در انتهای مقاله و در بخش پرسش از نام به‌مثابه اثر هنری یاری خواهد کرد.

نشانه و نماد

در این بخش سعی داریم با شرح تفاوت نماد و نشانه به معنای مفهوم «نمایندگی» نزدیک

---

1 révélation
2 Wesen
3 vertreten
4 representation
5 verweisen
6 Zeichnungen
7 Aufdecken
8 Entbergen
۹مترجم پارسی زبان Offenlegen آشکارسازی ترجمه کرده اند.
10 Verborgenheit
11 Geborgensein

شویم. نشان خواهیم داد که چرا نشانه اثری هنری نیست و چگونه نماد با نمایندگی کردن از یک امر آشنا وجه میمسیس اثر هنری را درون خود داراست. همچنین نماد در اجرایِ خود، تنها انکشاف صرف نیست بل می‌بینیم که گادامر در کنار این انکشاف از یک مستور ماندن در نماد سخن می‌گوید که وجه دیگری از اثر هنری است.

گادامر در بخش «بنیادهای هستی‌شناختی هنرهای اکازیون و دکوراتیو[1]» در حقیقت و روش، به مقایسه نماد و تصویر به‌مثابه اثر هنری می‌پردازد و از طرفی تفاوت آن‌ها را با نشانه بیان می‌کند. در نظر گادامر نشانه و نماد دو سر طیفی هستند که تصویر در میانشان قرار می‌گیرد. (Gadamer, 1960, S. 144)

با این مقدمه اکنون می‌پرسیم نشانه چیست؟ ذات نشانه تنها با کارکرد آن گره خورده است. ما به‌محض مواجه‌شدن با نشانه در آن نمی‌مانیم بل به مدلول اشاره داده می‌شویم. علائم راهنمایی و رانندگی در اینجا مثال خوبی است. نشانه‌ها در اشاره به مدلول، رفع می‌شوند. در نشانه برعکس روگرفت هیچ همانندی موضوعیت ندارد بل آنچه اهمیت دارد ارجاع دقیق است. (Gadamer, 1960, S. 390) لذا وقتی زبان سیستمی از نشانه‌ها فهمیده شود، «ما دیگر حتی با نظر به خود چیز از هستی کلمه و هستی واسطه‌ای آن نمی‌پرسیم، بل با نظر به هستی واسطه‌ایِ کلمه از آنی می‌پرسیم که قرار است در میان نهاده شود، یعنی آنچه به کار بسته می‌شود.» (Gadamer, 1960, S. 390). لذا مهم نیست که نشانه چیزی از پیچ جاده نشان دهد، مهم این است که راننده فرمان را بچرخاند.

اما نماد چیست؟ گادامر در مقاله اکنونیت امر زیبا که در آن به سه رخداد بازی، نماد و عید می‌پردازد، دو نمونه از استفاده از نماد را نزد یونانیان مطرح می‌سازد. یونانیان به هنگامی که مهمان قصد ترک میزبان را می‌کرد، شیئی را دو تکه می‌کردند و تکه‌ای را نزد خود و دیگری را به مهمان می‌دادند تا اگر سال‌ها بعد آیندگانی از نسل او گذرشان به آنجا

1 Der ontologische Grund des Okkasionellen und des Dekorativen

افتاد، با نشان دادن آن تکه، همدیگر را به جا آورند. لذا گادامر نماد را «تکه-یادبود»[1] معنا می‌کند. (گادامر، ۱۴۰۳, ص. ۸۱) مثال دومی که از واژه یونانی سمبول (σύμβολον) آورده شده، برگرفته شده از دیالوگ سمپوزیوم[2] افلاطون است. جایی که او به نقل از آریستوفانس[3] افسانه‌ای را درباره عشق مطرح می‌سازد. بر طبق این افسانه انسان‌ها در ابتدا گوی‌های گردی بودند که به دلیل بی‌حرمتی و جسارتشان به خدایان به دستور زئوس از وسط دو نیم می‌شوند. بدین ترتیب انسان‌ها در پی نیمه دیگرشان سرگشته‌اند تا شاید نیمه دیگر را بازیابند و کامل شوند. «این همان σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου است، به این معنا که هر انسانی به‌نوعی قطعه [ای از یک کل] است. این انتظار که قطعه مکملی وجود دارد که می‌تواند ما را کامل کند و بار دیگر به یک کل مبدل سازد در تجربه عشق برآورده شده است.» (گادامر، ۱۴۰۳, ص. ۸۲)

بدین ترتیب به نظر می‌رسد ما در نماد نیز با آشکاری سازی یک امرِ آشنا روبه‌روییم. لذا گادامر در اینجا از «نیابتی» سخن می‌گوید که مجال آن را فراهم می‌کند که غایب بی‌واسطه حاضر باشد. (Gadamer, 1960, S. 146) در مثالی که او از نماد برای شناسایی مهمان نزد رومیان می‌زند می‌گوید: «tessera hospitalis[4]، باقی‌مانده زندگی طولانی و سپری شده ایست که با هستی‌اش بر آنچه به آن اشاره می‌کند گواهی می‌دهد، یعنی موجب می‌شود گذشته خودش، حاضر باشد و معتبرشناخته شود.» (*ebd.*) در مثال دوم نیز، هر فرد جدا افتاده از مکمل خود، درعین‌حال از مکمل خود و از عشقشان به یکدیگر به‌مثابه بازیابی به امر آشنا خبر می‌دهد. این حضورِ امر آشنا، وجه اپیفانتیک نماد را می‌رساند چیزی که ما در معنای اصلی واژه میمسیس دیدیم یعنی «آنجا-بودنِ» امرِ آشنا؛ اما

---

۱ مترجم مقاله اکنونیت امر زیبا Erinnerungsscherbe را لوحِ یادبود ترجمه کرده‌اند که رسا به نظر می‌رسد. اما Scherbe به معنای تکه کردن هرچیزی است و نه فقط لوح. از این رو در اینجا این واژه «تکه-یادبود» ترجمه شده است

2 Symposion
3 Aristophanes

۴ نمادی میان رومیان که میهمان نزد صاحب خانه با آن شناخته می‌شد

این «آنجا-بودن» همزمان باید به مفهوم «افق‌های تفسیری» گره بخورد. این دقیقاً جایی است که اثر هنری همزمان با انکشاف خود، مستوری را حفظ می‌کند؛ اما این فهمی نیست که در عصر روشنگری و تحت تأثیر فلسفه ایدئالیست از نماد و به‌طورکلی اثر هنری درک می‌شد. در حقیقت فضای ایدئالیست آلمان متأثر از افلاطون نماد را نهایتاً تجربه‌ای از محسوس می‌داند که به سمت ایده حرکت می‌کند و این در این رأی هگل به‌وضوح آشکار است که زیبای هنری همان «نمود حسی ایده» است. نزد هگل نماد چیزی از ایده را باید در خود داشته باشد و با گذر از خود در خود رفع شود، اما گادامر با گذر از فضای سنت ایدئالیستی آلمان و به مدد تأملات هایدگر در باب مفهوم التیا می‌گوید[1]: «...آنچه هنر می‌کند به آشکار ساختن معنایش خلاصه نمی‌شود، بلکه باید گفت نهان کردنِ معنا در امری ثابت است، به‌طوری‌که از آن نگریزد یا ناپدید نشود، بلکه خود را در ساختار سازه بند کند و پناه گیرد. درنهایت این امکان برای ما فراهم آمد که از مفهوم ایدئالیستی معنا خلاص شویم و به‌اصطلاح به «ملأِ وجود»[2] یا حقیقتی که از دریچه‌ی هنر با ما سخن می‌گوید، آن‌هم در حرکت دوگانه «انکشاف»[3]، «پرده برداشتن»[4] و «گشوده‌نهادن»[5] از یک سو و «مستوری»[6] و «پناه‌گرفتن»[7] از سوی دیگر گوش سپاریم» (گادامر، ۱۴۰۳, ص. ۸۶) لذا اثر هنری در خود همزمان انکشاف و مستوری را دارد و هر افق تفسیری در عین اینکه چیزی از اثر را برملا می‌کند درعین‌حال چیزی را می‌پوشاند.

بدین ترتیب سعی کردیم با بحث از نماد، مفاهیمِ نیابت، نمایندگی، میمسیس و نهایتاً

۱گادامر توضیح می‌دهد که واژه آلتیا به معنی ناپوشیدگی یا نامستوری ابتدا میان یونانیان به معنای ناپوشیدگی نزدِ من معنا می‌داد. مثلا در سخن زئوس به هرا: μή με λάθῃς به معنی آن که از جلوی چشمانم پنهان نشو. اما هایدگر نشان می‌دهد که چگونه معنای این واژه در دگرگونی خود به معنای اصلی، یا واقعی چرخش پیدا می‌کند. طوری که آلتیا مثلا برای گفتن طلای واقعی، یا دوست واقعی استفاده می‌شود. (Gadamer, 1993, S. 38)

2 Seinsfülle
3 Aufdecken
4 Entbergen

۵مترجم پارسی زبان Offenlegen آشکارسازی ترجمه کرده اند.

6 Verborgenheit
7 Geborgensein

آلتیا را در پیوند با وجه تفسیری و اپیفانتیک روشن کنیم. این مفاهیم تمهیدی خواهند بود برای مواجهه ما با وجه اپیفانتیکِ نام به‌مثابه اثر هنری.

وجه عیدگونه

در بحث پیرامون وجه «عیدگونه» اثر هنری گروندن استفاده گادامر از مفهوم بازی را در رابطه با اثر هنری یادآور می‌شود. «به درون بازی کشیده شدن»[1]، مشارکت در بازی یا «همبازی شدن»[2] و «زمانمندیِ»[3] متفاوت بازی با زمانمندیِ دیگر تکه‌های زندگی‌مان ازجمله مهم‌ترین عناصری است که گروندن در مواجهه با پیوند عید و بازی برمی‌شمارد. (گروندن، ۱۳۹۹, ص. ۵۰–۵۸) این‌ها مؤلفه‌هایی هستند که باید بتوانیم در وجه «عیدگونه» اثر هنری نشان دهیم. درباره «به درون بازی کشیده شدن» یا حتی «سر از بازی درآوردن» و همچنین «همبازی شدن» مطلب تا اندازه‌ای روشن است، اما منظور از «زمانمندیِ» اثر هنری چیست؟ گادامر میان زمانمندیِ اثر هنری به‌مثابه بازی با زمانمندی فعالیت‌های روزانه ما تفاوت قائل می‌شود. از نظر او در زمانمندیِ فعالیت‌های روزمره‌ی ما، زمان چیزی خالی است که با برنامه‌های ما پر می‌شود، لذا او چنین زمانی را زمان «گذرانده شونده»[4] می‌نامد. ما با این زمان معمولاً در دو حالت ملال و سر شلوغی سروکار داریم. هر دوی این‌ها به نحوی باید پر شده و سپری شوند. ازاین‌روست گادامر می‌گوید: «لفظ «جشن گرفتن»[5] به‌صراحت تصور مربوط به غایتی را که فرد به‌سوی آن حرکت می‌کند، به تعلیق درمی‌آورد. جشن گرفتن شامل رفتن و به‌جایی رسیدن نیست. در خلال جشن گرفتن عید، عید همواره و در همه‌ی زمان‌ها حضور دارد. ماهیت زمانی عید عبارت از این است که «جشن گرفته شود» بی‌آنکه به آناتی تقسیم شود که در طول زمان جای یکدیگر را می‌گیرند» (گادامر، ۱۴۰۳, ص. ۱۰۰).

---

1 Im Spiel hineinziehen zu lassen
2 mitspielen
3 Zeitlichkeit
4 vertrieben
5 Begehung

با این مقدمات سعی می‌کنیم تا پرسش از حقیقت نام را به‌مثابه اثر هنری پیگیری کنیم.

نام به‌مثابه اثر هنری

اگر بخواهیم از دارشتلونگِ نام سخن بگوییم، باید بتوانیم چهار وجه «اجرایی»، «تفسیری»، «اپیفانتیک» و «عیدگونه» را در آن نشان دهیم. ابتدا به سراغ وجه اجرایی نام می‌رویم. پیش‌تر اشاره کردیم، آنچه از نام مراد می‌کنیم یعنی آنچه با آن «صدا می‌زنیم». اگر بخواهیم وجه دستور زبانی نام را روشن کنیم، می‌توان گفت اوج این صدا زننده بودن در زبان خودش را جملات منادا نشان می‌دهد. مطلبی که معمولاً به‌عنوان کیس وکاتیو[1] می‌شناسیم. البته این به این معنا نیست که در گزاره‌های دیگر نام‌ها صدا زده نشوند[2]. درواقع در اینجا خود به گفته در آمدن نوعی صدا زدن یا فراخوان است. باید توجه کنیم که مراد از صدازدن لزوماً بلند حرف زدن نیست. ما برای اجرای یک نام آن را درون ذهنمان صدا می‌زنیم. دلیل تأکید ما بر صدا زدن، تخاطبی است که بین ما و نام به‌مثابه اثر هنری صورت می‌گیرد. ما در مورد نوشته نیز از واژه «خواندن» استفاده می‌کنیم. «خواندن» در معنای اولیه خود یعنی صدا زدن و این در خود واژه فراخوان آماده است. در نیایش‌های زبان پارسی نیز ایزد خوانده می‌شود، اما خواندن در معنای جدید خود در معنای مطالعه کردن یک نوشته استفاده می‌شود. درحالی‌که خود نوشته به‌خودی‌خود نیاز به اجرا دارد. لذا گادامر معتقد است، «نوشته» همانی است که نام به‌گونه‌ای متدیک در آن ایزوله شده است. به‌بیان‌دیگر آنچه جمله می‌خوانیم، همان هستیِ گویندگی نام‌ها است که ایزوله شده است و با خواندن زنده می‌شود. (Gadamer, 1993, S. 41) بنابراین خواندن یک متن نوعی از صدازدن و یا فراخوان است و این اجرای سازه هنریِ نام است.

---

1 Vokativ

۲ برای مثال در هر دو مصرع: «نگارا تو گلی یا جمله قندی، که چون بینی مرا چون گل بخندی» و «نگارِ من که به مکتب نرفت و خط ننوشت، به غمزه مسأله‌آموزِ صد مُدَرِّس شد» نام نگار صدا زده شده است. اما اولی آشکارا مناداست و دومی وجهی خبری دارد.

به سراغ وجه اپیفانتیک و تفسیری نام می‌رویم. در مرحله اول می‌توان پرسید آیا نام از چیزی نیابت می‌کند؟ و باز اگر رو به میمسیس کنیم می‌توانیم بپرسیم آیا نام «آنجا-بودنِ» امری آشناست؟ ما در این مرحله در خطر همان سقوطی هستیم که در دیالوگ کراتولوس رخ داده است. اینکه به‌جای توجه به «آنجا-بودن» و «حضور» به «چیز» توجه کنیم. برای گذر از این مغاک و برای روشن شدن وجه «آنجا-بودنِ» نام، خودِ گادامر به اشعار پارمنیدس روی کرده است، جایی که «هستی» و «آلتیا» در بحرانی‌ترین نقطه خود در اندیشه پیشاسقراطی به کار رفته اند.[1] تفسیر گادامر از پارمنیدس که با پرسش از مسئله

۱در تفسیری که گادامر از لوگوس نزد ارسطو و از آلتیا نزد پارمندیس ارائه می‌دهد، تعبیر «آنجا-بودن» و «حضور» روشن تر می‌شود. گادامر معتقد است هنگامی که ارسطو ذات لوگوس را در دِلون «δηλῶν» و به معنای «نشان دادن» و یا «پیش چشم نهادن» بیان می‌کند، جایی می‌ایستد که در آن قدرت نخستینِ زبان و کلمه لمس می‌شود. «این گونه نیست که کلمه، این یا آن هستنده را نامدار سازد، و یا آنکه همچو سازه‌ای به کار این یا آن گزاره بیاید بل آن راز راستین زبان، [یعنی] به دید آورده شدن است، به گونه ای که «آنجا» چیزی است.»(sehen zu lassen, so etwas da ist) و این مطلبی است که گادامر در میان یونانیان، نخستین بار نزد پارمنیدس می‌یابد: « پارمنیدس برای [روشن ساختن این مطلب] دو عبارت «نوئین» (νοεῖν) و «نوس»(νοῦς) را به کار می‌برد و بدین طریق است که او آلتیا(ἀλήθεια) ،یعنی آن نامستوریِ راستین را، روشن می‌سازد. «νοεῖν» به معنای درک آن است که: «آنجا» چیزی است. گروهِواژگانی که پارمنیدس استفاده می‌کند تا این حضور را برجسته سازد، خاستگاهشان را از [معنای] شامه برگرفته‌اند، یعنی همانی که حیوانات وحشی دارای آن هستند(نوس(Nous) با بینی (Nase) نسبتِ زبانی دارد.) . [بنابراین] موضوع بر سر بی‌واسطگیِ «آنجا» است. و البته بر سر نامتعین بودن «آنجا چیزی است». هنگامی به این نقطه بازمی‌گردیم، جایی که در «هستی» و (نه چیز دیگر) دریافتِ «آنجا» فهم می‌گردد، آنگاه «حقیقت کلمه» دیگر نه نامستوریِ امر گفته شده در معنای یک هستنده، یعنی این یا آنی که «چیزی» است، بل [حقیقت کلمه] در باب «آنجا است» است و درباب نبودنِ «نیستی». بنابراین آن گامی که در اینجا هایدگر به عنوان تفکرِ متافیزیکیِ تحت سلطه منطق‌محوری برجسته می‌کند، والبته در پی غلبه برآن است، به هیچ وجه مقصود پارمنیدس نبوده است. سخن بر سر اندیشیدن به هستنده و به معنای رد «نادرستی/ناحقیقی» بودن نیست(نگاه کنید به تلقی هایدگر در پانوشت ۲۲). بل سخن بر سر رد «نیستی» است. این همان «راه ناپیمودنی» است. بنابراین سخن بر سر «هستی» است. تنها در هستیِ «آنجا» است که تفکر رخ می‌دهد. در آن است که «هست» «گفته» می‌شود، آن اندیشیده‌شدنِ حاضر. این آن چیزی است که پارمنیدس در سر دارد. و آنچه نزد هراکلیتوس است نیز چنان متفاوت به نظر نمی‌رسد، آری اویی که آشکارا از «دانایی یگانه» سخن می‌گوید.(ἓν τὸ σοφόν) و چه بسا همین سخن در مورد «خیرِ خودین» افلاطون هم سازگار باشد. (αὐτὸ τὸ ἀγαθόν). پرسشی که در اینجا به بحث در می‌یابد، به هیچ عنوان پدیدآمدن متافیزیک نیست، بل پرسشی است نسبت به آن پیشین، همانی که بنیاد مشترک میتوس و لوگوس است، همانی که از آلتیای کلمه می‌پرسد:

ادامه ←

هرمنوتیک، اشعار او را خوانده است، این‌گونه فهم می‌شود که پارمنیدس در ادامه مسئله وحدت در عین کثرت که میان اندیشمندان پیشاسقراطی مطرح بوده است، توجه خود را معطوف به خودِ هستی به‌مثابه «حضور» یا «در آنجا بودنی» می‌کند که «همه‌شمول»[1] است؛ اما این حضورِ همه‌شمول چگونه با زبان و به‌تبع آن با نام پیوند می‌خورد. گادامر می‌گوید: «هستی، همانی است که فهمیده می‌شود، یعنی زبان. پدیدارِ هرمنوتیک در اینجا همه‌شمول بودن خود را بر ساختارِ هستی‌گونِ آنچه به فهم درمی‌آید، به پس می‌افکند، به‌طوری‌که این ساختار را در معنایی همه‌شمول به‌مثابه زبان و رابطه خود با هستنده را به‌مثابه تفسیر تعین می‌بخشد.» (Gadamer, 1960, S. 450) در توضیح این عبارت می‌توان گفت، هستنده به‌مثابه آنچه ذیل ساختارِهستی و به نحوی همه‌شمول به زبان درمی‌آید، تفسیری برآمده از رویدادِ فهم است. به دیگر سخن، فهم همان تبدلِ سازه هنریِ نام است که در بازیِ زبان در افقِ تفسیریِ خاصی، ساختارِ هستی‌گونِ هستنده را آشکار می‌سازد.

اما باید اضافه کرد این بازیِ زبان که در آن رویدادِ فهم محقق می‌شود همان چیزی است که ما پیشاپیش در آن افکنده شده‌ایم. (Gadamer, 1960, S. 423) ما افکندگیِ پیشینی خود در بازی زبان را در بحث از وجه عیدگونه نام به‌مثابه اثر هنری پی می‌گیریم.

در واپسین گام می‌پرسیم، آیا می‌توانیم از ویژگی عیدگونه برای نام سخن بگوییم؟ در نگاه نخست به نظر می‌رسد نام با خصیصه عیدگونه کاملاً غریبه است. چراکه باید در اینجا بتوانیم از بازی‌ای سخن بگوییم که درون آن کشیده می‌شویم، همبازی می‌شویم. در اینجا وجهی از نام خودش را برملا می‌کند که از ابتدای مسیر با ما بوده است. ما در این مسیرِ تا اینجا پیش آمده، نام را چیزی بریده و جدا شده از زبان در نظر نگرفته‌ایم. برای مثال در وجه اجراییِ نام، سخن از خواندن و تخاطب کردیم و این یعنی آنچه ما نام خواندیم کاملاً با آنچه در دستور زبان کلمه می‌دانیم که در نقش‌های مختلفِ دستوری کنار هم قرار

آیا این، کلمه است، که انسان به دیگری می‌گوید؟ و یا آنکه این، کلمه است که در شعر چیزی را به انسان می‌گوید؟ و یا آنی که کلمه می‌گوید، آن «آنجا» است، و آنی که نمی‌گوید نیستی است.» (Gadamer, 1995, S. 80)

1 Universal

می‌گیرند و جمله را می‌سازند متفاوت است. در حقیقت با خواندن نام این کلِ زبان است که به اجرا درمی‌آید و بی‌معناست که بگوییم نام همچون تکه‌ای از زبان اجرا و تبدلی تکه‌وار را دارد. بدین ترتیب عجیب نیست که گادامر می‌گوید: «آنجایی که یک واژه به آهنگ درمی‌آید، تمام زبان است که فریاد می‌شود... بنابراین، این‌گونه نیست که از آن کلمه‌ی «گوینده» تک مؤلفه‌ای معنایی سر برآورد، بل این حضورِ کل است که توسط زبان برپا می‌شود» (Gadamer, 1993, S. 54) به گفته در آوردن نام، در میانه جهانی صورت می‌گیرد که پیشاپیش هستیِ جهان‌شمول زبانمند خود را داراست و هم‌سخنی و دیالوگ درواقع بخشی از یک اجرای بزرگِ زبان است. لذا می‌بینیم مفهوم بازی بدین گونه خود را پیش می‌کشد، یعنی به‌عنوان یک بازی که ما پیشاپیش در آن قرار گرفته ایم؛ اما آیا در اینجا با زمامندی خاص بازی روبه‌روییم؟ در بحث از وجه عیدگونه اثر هنری دیدیم که از نظر گادامر، زمان در فعالیت‌های روزمره به‌مثابه ظرفی خالی است که با فعالیت‌های مختلف پر می‌شود. بدین ترتیب از گذراندن زمان در طول یک فعالیت برای رسیدن به غایات مشخصی سخن گفتیم و سپس نشان دادیم که چگونه زمانمندیِ عید در پیوند با به تعلیق درآمدن هر غایت بیرونیِ خارج از آن، ماهیتی کاملاً متفاوت با زمامندی روزمره پیدا می‌کند؛ یعنی زمانمندی خاصِ بازی، بنابراین در اینجا به‌جاست بپرسیم، آیا بازیِ پیشینی زبان که پیشاپیش در آن افکنده شده‌ایم، غایتی بیرون از خود دارد؟ گادامر می‌گوید: «... [این] خودِ بازیِ زبان است که ما را مخاطب قرار می‌دهد، عرضه می‌کند و پس می‌کشد، می‌پرسد و در پاسخ خود را محقق می‌سازد.» (Gadamer, 1960, S. 464) بنابراین به نظر می‌رسد در نگاه گادامر زبان بازی ناتمام خود را به پیش می‌راند بی‌آنکه از پیش بخواهد به نقطه‌ای نایل شود. گادامر در جای‌جای حقیقت و روش از دیالوگ، به‌مثابه همسخنی‌ای یاد می‌کند که در آن نه افراد بل خودِ دیالوگ است که خودش را پیش می‌برد و آنچه از پیش با نقشه‌ای به سمتی غایتی حرکت می‌کند اساساً نمی‌تواند برای گادامر معنای دیالوگ را داشته باشد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی شد پرسش از حقیقتِ نام با توجه به آرای گادامر بررسی گردد. نشان دادیم که چگونه این پرسش در آغازِ خود و نزد یونانیان در دیالوگ کراتولوس در بن بست خود باقی می‌ماند. درواقع گادامر پرسش از حقیقتِ نام را پرسش از هستیِ از برایِ خودِ نام صورت‌بندی کرد و نشان داد که چگونه هستیِ نام در دیالوگ کراتولوس در وابستگی به «چیز» باقی می‌ماند. در ادامه نشان داده شد که چگونه گادامر با پیش چشم داشتن هستیِ اثرِ هنری، یعنی آنچه خود را نزد یونانیان در مفهوم واژه میمسیس آشکار ساخته است، ما را به پرسش از نام به‌مثابه اثری هنری هدایت کرده است. در بحث از میمسیس دیدیم که بازیابیِ امرِ آشنا در اجرایِ اثرِ هنری آن هم به‌گونه‌ای که هربار هستیِ مستقلِ خود را برپا سازد، اولین چراغ راهِ ما به سمت پرسش از هستیِ نام به‌مثابه اثر هنری بود. در ادامه با کمک گرفتن از صورتبندی مفهوم دارشتلونگ توسط گروندن و با مبنا قرار دادن استدلال او مبنی بر اینکه «اگر اثری هنری تنها به‌واسطه «دارشتلونگ» آن به هستی درمی‌آید این یعنی آن اثر باید «اجرایی»، «تفسیری»، «اپیفانتیک» و «عیدگونه» باشد»، پس از شرح وجوهِ چهارگانه این مفهوم در پیوندِ با هستیِ اثرِ هنری، آن را سنجه‌ای قرار دادیم برای خودِ نام به‌مثابه اثر هنری و درنهایت نشان دادیم که چگونه هرکدام از این وجوه چهارگانه خود را در هستیِ نام آشکار ساخته‌اند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

بیانیه نحوه استفاده از هوش مصنوعی

در این مقاله از هوش مصنوعی استفاده نشده است.

ORCID
Muhammad Husayn Salimian Rizi **https://orcid.org/0009-0004-3449-6638**
Ahmadali Heydari **https://orcid.org/0000-0002-4581-2016**

منابع

گادامر، هانس گئورگ. (۱۴۰۳). *اهمیت امر زیبا در زمانه ما*. (ف. فرنودفر، مترجم) تهران: بیدگل.

گروندن، ژ. (۱۳۹۹). *از هایدگر تا گادامر در مسیر هرمنوتیک*. (م. حسینی، و م. بهشتی، مترجم) تهران: نشر نی.

References

Aristoteles. (2023). *Poetik.* (M. Hose, Übers.) Berlin: Walter de Gruyter GmbH.

Gadamer, H.-G. (1960). *Wahrheit und Methode.* Tübingen: J. C. B. Mohr(Paul Siebeck).

Gadamer, H.-G. (1993). *Ästhetik und Poetik I, Hermeneutik im Vollzug (Gesammelte Werke)* (Bd. 8). Tübingen: J. C. B. Mohr(Paul Siebeck).

Gadamer, H.-G. (1995). *Hermeneutik im Rückblick (Gesammelte Werke)* (Bd. 10). Tübingen: J. C. B. Mohr(Paul Siebeck).

Grondin, J. (2007). L'art comme présentation chez Hans-Georg Gadamer. *Études Germaniques*, 337-349.

Platon. (2021). *Kratylos(Platon Werke, Übersetzung und Kommentar) Band II, erster Teil.* (P. Staudacher, Übers.) Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht.

References [In Persian & In Arabic]

Gadamer, H.-G. (2024). *Die Aktualität des Schönen.* (F. Farnood Far, Trans.) Tehran: Bidgol.[In Persian]

Grondin, J. (2020). *Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik.* (M. Beheshti, & M. Hosseyni, Trans.) Tehran: Nashreney.[In Persian]

استناد به این مقاله: سلیمیان ریزی، محمدحسین.، حیدری، احمدعلی. (۱۴۰۵). نام به‌مثابه اثر هنری، *فصلنامه علمی حکمت و فلسفه*، ۲۲(۸۵)، ۶۱-۸۷. doi: 10.22054/wph.2026.92245.2392