فلسفه و شعر*

نوشتهٔ هانس گئورگ گادامر

ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی

تقرّب غریب میان فلسفه و شعر که پس از هِردِر (Herder) و رومانتیسیسم آلمانی راهش را به آگاهی عام یافت همواره با حسن استقبال مواجه نشده است. این امر شاید شاهد خوبی باشد بر فقر عصر بعد از هگلی. فلسفه‌ای که در دانشگاههای قرنهای نوزدهم و بیستم پیدا شد شأن و منزلت خود را از دست داد، و این فقط نتیجهٔ عنان گسیختگیهای شنیع شوپنهاور نبود. این امر وقتی رخ داد که نویسندگان بزرگی که غریب نیز بودند با آن مواجه شدند، مانند کی یرکه‌گور و نیچه، اما حتی بیشتر وقتی واقع شد که اختران تابناك و بزرگ رمان، بویژه نویسندگان فرانسوی (استاندال، بالزاك و زولا) و روسی (گوگول، داستایفسکی و تولستوی) بر آن سایه افکندند. فلسفه یا خود را در قلمروهای تحقیق تاریخی بر باد داد یا از خصلت علمی خود در متن مسائل معرفتی سترون دفاع کرد. وقتی که در زمان خود ما فلسفهٔ دانشگاهها دوباره اعتبار خاصی به دست آورد ـ اینجا فقط از فلاسفهٔ به اصطلاح وجود یاد می کنیم، کسانی همچون یاسپرس، سارتر، مرلوپونتی، گابریل مارسل، و مهمتر از همه، مارتین هایدگر ـ جرأت آن را نکرد که به ثغور زبان شاعرانه نزدیك شود. این امر غالباً با انتقاد تندی مواجه شده است: شیطانِ جُبّهٔ پیامبر فیلسوفی شد که می خواست در عصر علم جدّی تلقّی شود. چرا هر فیلسوفی می خواهد از دستاوردهای بزرگ منطق جدید، منطقی که با شگفت‌آوریش بر ارسطوپیشی می گیرد، در طول صدسال اخیر غافل شود و به طور دم افزونی خود را در میان سایه‌هایی که شعر می افکند پنهان سازد؟

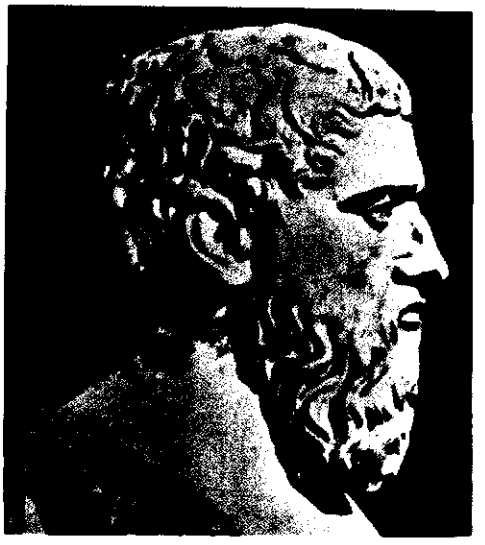
با این همه، این تقرّب و فاصله، این تشنّج پر ثمر میان شعر و فلسفه، صرفاً مسئلهٔ تاریخ اخیر یا بی واسطهٔ ما نیست، زیرا همواره ملازم طریق تفکّر غربی بوده است که از هر گونه حکمت شرقی دقیقاً به واسطهٔ حمایت از این تشنّج متمایز است. افلاطون از «نزاع قدیمی»[1] میان شعر و فلسفه سخن می گوید و شعر را از قلمرو مُثُل و خیر طرد می کند. و با این همه، در عین حال، خود شعر را در مقام قصه‌گوی قصه‌های اساطیری اختیار می کند و می داند که چگونه به طرزی تقلیدناپذیر شادی را با ریشخند و استبعاد افسانه را با وضوح تفکّر درهم آمیزد. پس، خوب است بپرسیم که چه کسی خواهد توانست شعر و فلسفه، صورت مخیّل و مفهوم، را چنانکه در عهد جدید و عهد عتیق و تاریخ هزار سالهٔ تفکّر و ادبیات مسیحی متحّدند از یکدیگر جدا کند.

همواره پرسشی وجود داشته است در باب اینکه چرا و چگونه زبان، در مقام تنها رسانهٔ شعر و تفکّر، قادر است بر آنچه در آنها مشترك است و مشترك نیست محیط شود. یقیناً در استفادهٔ روزمرّهٔ ما از زبان این خویشاوندی ظاهر نمی شود و شعر و تفکّر حتی با یکدیگر معارضه نمی کنند. طبیعةً، هر نوع سخنی همواره قادر به برانگیختن صورت مخیّل و تفکّر است. اما به طور کلّی، سخن ما تعیّن و وضوح پرمعنای خود را از متنی زنده کسب می کند که به طور انضمامی در موقعیتی که در آن ما مورد خطابیم تحقق می یابد. کلمه‌ای که در چنین متن انضمامی و عمل گرایانه‌ای گفته شود صرفاً قیام لنفسه ندارد؛ درواقع، اصلاً «قیام» ندارد، بلکه به عکس، از آنچه گفته می شود صرف نظر می کند. حتی وقتی که چنین سخنی با نوشتن فرو می افتد هیچ چیز تغییر نمی کند، گرچه وظیفهٔ فهمیدن متنی که بدین طریق جدا شده است دشواریهای تأویلی خاصّ خود را دارد. از سوی دیگر، زبان شعر و فلسفه می تواند بنفسه قیام کند و در متن جدا شده‌ای که آن را

بیان می‌کند مرجعیت خاصّ خود را داشته باشد. اما زبان چگونه می‌تواند این وظیفه را به انجام رساند؟

مسلّم است که زبانی که در استفادهٔ روزمرّه با آن مواجه می‌شویم از انجام دادن این کار ناتوان است، و نیازی هم به انجام دادن چنین کاری نیست: زبان چه به کمال مطلوب تشخّص بی‌ابهام آنچه مقصود است نزدیک شود و چه از این کمال مطلوب فاصله‌ای بعید داشته باشد (برای مثال، همان‌گونه که در سخنان سیاسی مشاهده می‌کنیم)، هرگز خود را باز نمی‌نمایاند. زبان چیزی را باز می‌نمایاند که در فعالیتهای عملی زندگی یا در تجربهٔ علمی با آن مواجه می‌شویم، و در این متن است که اظهار نظرهایی که می‌کنیم خود را اثبات می‌کنند یا در انجام دادن این کار ناکام می‌مانند. کلمات به اعتبار خود «قیام» نمی‌کنند. معنای کلمات، مکتوب یا ملفوظ، به طور کامل فقط در متن زندگی تحقق می‌یابد. والری در مقایسهٔ مؤثری که تلمیحی است به ایّام قدیم، نمونهٔ طلایی کلمهٔ شاعرانه را با استفادهٔ روزمرّه از زبان مقابل می‌نهد: زبان روزمرّه به پول خُردی شبیه است که، مانند پول کاغذی خود ما، واقعاً ارزشی را که در آن به صورت رمز درآمده، ندارد.[۲] از سوی دیگر، مسکوکات طلای مشهوری که قبل از جنگ جهانی اول مورد استفاده بودند، در مقام فلز واقعاً همان ارزشی را داشتند که بر آنها ضرب شده بود. به همین طریق، زبان شعر اشاره کنندهٔ صرفی نیست که به چیزی دیگر اشاره کند، بلکه، مانند مسکوک طلا، همانی است که باز می‌نمایاند.

در خصوص زبان فلسفه گفتهٔ مشابهی نمی‌شناسم، مگر همانی که در حملهٔ مشهور افلاطون بر سخن مکتوب و ناتوانی آن در دفاع از خود بر ضدّ سوء استفادهٔ دیگران نهفته است.[۳] زیرا انتقاد او در حقیقت اشاره به شأن وجودی تفکر فلسفی است. مفاوضهٔ افلاطونی بنفسه قیام می‌کند و تا اندازهٔ بسیار زیادی به واسطهٔ محاکات (میمه سیس) شاعرانه‌اش می‌تواند خصلت دیالکتیکی مفاوضه را به کرسی بنشاند. مفاوضه در حقیقت نوع خاصی از متن است که بارها خواننده ر مجذوب مفاوضه‌ای می‌کند که تصویر می‌کند. زیر فلسفه در مقام «کار سخت مفهوم»[۴] نامتناهی تنها د



افلاطون

ارسطو

مفاوضه تقوّم یافته است یا در درونی شدگی صامتش که اندیشیدن می نامیم. سخن روزمرّه با پندارهای هر جایی و هر وقتیش (*doxai*) بسی پشت سر گذاشته می‌شود. اما آیا این بدان معنا نیست که فلسفه کلمهٔ صرف را نیز پشت سر می گذارد؟

شعر و فلسفه هر دو از مبادلهٔ زبان آغاز می شوند، چنانکه در فعالیت عملی و در علم صورت می گیرد، اما ظاهراً تقرّب آنها در انتها در نهایتهای کلمه‌ای که قیام می کند و کلمه‌ای که در ناگفتنی محو می شود فرومی شکند. بحثی که خواهد آمد در تعقیب این تقرّب است، تقرّبی که وجود دارد و می توان توجیه کرد.

در مقام اولین نشانه در این جهت مایلم خاطرنشان کنم که ادموند هوسرل، بنیانگذار پدیدارشناسی، با طرد تمامی بدفهمیهای روان شناسانه و طبیعت گرایانه‌ای که در اثنای اواخر قرن نوزدهم شایع شده بودند، روش خوداندیشی را برای فلسفه به منصهٔ ظهور آورد. او این خوداندیشی را «تحویل به صورت مثالی» (eidetic reduction) می نامید و با استفاده از آن هر تجربه‌ای از واقعیت ممکن به امکان خاص در مقام یکی از مواد روش در میان دو هلال قرار می داد(یعنی از آن عزل نظر می کرد. م) و این واقعاً همان چیزی است که در هر تفلسف حقیقی روی می دهد. زیرا تنها ساختارهای ذاتیِ ما تقدّم تمامی واقعیت است که همواره و بی استثنا قلمرو مفهوم، یا به قول افلاطون، قلمرو مُثُل را شکل داده است. هر کس که طالب توصیفی از خصلت اسرارآمیز هنر است و سخن از گرایش به صورت مثالی در آورندگی(idealizing tendency) هنر می گوید، مهمتر از همه شعر، نمی تواند طور دیگری سخن بگوید. هنرمند چه سالك طریق واقعگرایی باشد یا انتزاع مطلق، واقعیت آنچه را که آفریده است و ارتقای آن را تا سطح واقعیت معنوی آرمانی انکار نمی کند. هوسرل که تعلیم می داد که تحویل به صورت مثالی، به معنای تعلیق مسلّم گرفتن واقعیت در مقام خود، روش فلسفه است، می توانست بگوید که تحویل به صورت مثالی در قلمرو هنر فرایندی است که «خودبخود و به صرافت طبع صورت می گیرد.»[5] هر جا که هنر بوده است، این گذاشتن در دو

کانت

هلال، به اصطلاح [حکم پرهیزی] «اپوخه» (*epoche*) همواره از قبل رخ داده است: در واقع، هیچ کس یك نقاشی یا مجسمه را با شیء واقعی اشتباه نمی کند، نه حتی در مورد حدّ نهایت آن نقاشی توهّمی، که در سپهر مثالیت (ideality) توّهم واقعیت را پدید می آورد تا لذّت عظیم زیباشناسانهٔ آن را به یغما ببرد. ما از سقف گنبدی شکل قدیس ایگناتیوس در رم تنها تصوّری داریم.[6]

در مورد جایی که زبان رسانه است، باید بویژه در خصوص نسبت میان فلسفه و ادبیات پرسش کنیم: چگونه این دو صورت عالی و با این همه در عین حال متقابل زبان ـ متن شاعرانه که به اعتبار خود قیام می کند، و زبان مفهوم که خود را به حال تعلیق درمی آورد و واقعیت روزمرّه را پشت سر می گذارد ـ به یکدیگر مربوط می شوند؟

به پیروی از اصلی پدیدارشناسانه و آزموده، می خواهم به این مسئله از موردی درحدّ نهایت نزدیك شوم. به این دلیل، نقطهٔ شروع را شعر غنایی و مفهوم دیالکتیکی انتخاب می کنم. شعر غنایی موردی درحدّ نهایت است؛ چون به روشنترین وجه ممکن، چنانکه ترجمه‌ناپذیری چنین اشعاری نشان می دهد، متضمن

هوسرل

انفکاك ناپذیری اثر هنری زبانی و تجلی اصیل آن در مقام زبان است. و در قلمرو شعر غنایی به ریشه‌ای‌ترین صورت آن برمی‌گردیم: «شعر محض»، بدان‌گونه که مالارمه از روی طرح و برنامه به منصهٔ ظهور آورد. خود مسئله ترجمه‌ناپذیری ـ اما شاید پاسخ ما منفی باشد ـ اثبات می‌کند که حتی در این مورد درحدّ نهایت، جایی که موسیقایی بودن کلمهٔ شاعرانه تا بالاترین درجه تشدید شده است، هنوز مسألهٔ موسیقایی بودن زبان باقی است. صورت شعر به طور مداوم با توازن جابه‌جایی میان صدا و معنا ساخته می‌شود. برای مثال، اگر تمثیلی را که هایدگر مطرح می‌کند تعقیب کنیم، وقتی که می‌گوید رنگ موقعی که در نقاشی استادی بزرگ پدیدار می‌شود رنگ‌تر نیست، و سنگ وقتی که جزو ستون حامل سنتوری معبد یونانی است سنگ‌تر نیست (و ما همه می‌دانیم که تنها در موسیقی است که طنین نخست طنین می‌گردد)، پس می‌توانیم بپرسیم که برای کلمه و زبان شعر برای اینکه کلمه و زبان به معنایی عالی باشد چه چیزی را باید درنظر گرفت.[۷] این امر دربارهٔ تقوّم وجودی زبان شاعرانه چه چیزی به ما می‌گوید؟ ساختار صدا، قافیه، وزن، تغییر طنین، شباهت ویلی، والخ، عوامل مستحکمی را تعبیه می‌کند که عقب می‌نشیند و کلمهٔ گریزانی را که به ورای خود اشاره می‌کند متوقف می‌سازد. وحدت این ابداع بدین طریق تقوّم می‌یابد، اما ابداعی که در عین حال واجد وحدت سخن روزمرّه است. این بدان معناست که دیگر صورتهای دستوری ـ منطقی سخنِ معقول نیز در شعر درکارند، حتی اگر به ملاحظهٔ دقایق ساختاری ابداع که اکنون برشمردیم به زمینه عقب نشینند. وسایل نحوی در واگذاری زبان شاید به نهایت و به صورت اضافی مورد استفاده باشد. کلمات منفرد با قیام لذاته قدرت اشراق و حضور به دست می‌آورند. بی تعیّنی نحوی هم مسئول بازی آزاد بارهای عاطفیی است که کلمه محتوای غنی خود را مرهون آن است و هم، حتی بیشتر، مسئول وزن معنایی است که هر کلمه‌ای را مسکون می‌کند و متضمن گستره‌ای از معانی ممکن است. ابهام و تیرگی بعدی متن شاید تأویل کننده را مأیوس سازد، اما این عنصر ساختاری این نوع شعر است.

با این کار کلمهٔ سخن روزمرّه را برای امکان اصیلش، یعنی نامیدن، حفظ می‌کنیم. نامیدن چیزی همواره خواندن آن چیز به حضور است. البته، بدون مقداری تعیّن متنی، کلمهٔ منفرد من‌حیث هی هرگز نمی‌تواند وحدت معنا را فراخواند، وحدت معنایی که تنها به واسطهٔ تمامیت آنچه گفته می‌شود پدید می‌آید. مثلاً، وقتی که شعر جدید وحدت تصویر تخیّلی را پاره پاره می‌کند و همراه با آن تلقّی توصیفی را به جهت غنای شگفت‌آوری که با مربوط ساختن اشیاءِ کاملاً جدا و بی ارتباط پدید می‌آورد، کنار می‌گذارد، در آن صورت می‌توانیم از خودمان بپرسیم که این کلماتی که واقعاً نام را معنا می‌کنند چیستند؟ در این مورد چه نامیده می‌شوند؟ درست است که این نوع شعر غنایی خَلَف شعر باروك است، اما ما زمینهٔ قبلی و یکپارچهٔ سنّت فرهنگیی بهره‌مند از صورتهای مخیّل مشترك را از آن قبیل که عصر باروك واجد بود از دست داده‌ایم. چگونه می‌توان براساس مشاکلتهای صدا و پاره‌های معنا یك کلّ را شکل داد؟ این پرسش به خصلت سر به مُهر «شعر محض» منتهی می‌شود.

هولدرلین

سرانجام، آسان می‌توان فهمید که چرا در عصر ارتباط جمعی شعر غنایی ضرورتاً چنین خصلت سر به مُهری دارد. در میان سیل خروشان اطلاعات کلمه هنوز چگونه می‌تواند تاب بیاورد؟ جز با بیگانه کردن ما با همهٔ چرخشهای بسیار آشنای سخن که همه بدان چشم داریم چگونه می‌توان آن را برای خودش از ما بیرون کشید؟ساختمانهای لفظی متوالی به تدریج تحمیل می‌شوند تا شعر را در کلّ تقوّم دهند، گرچه حدّ فاصلهای هر یك از چنین برشهایی در جای خود مورد تأکیدند. این فرایند، در برخی اشعار بسیار جدید، می‌تواند تا بدان جا رود که وحدت معقول سخن نیز به عنوان خواستی نامناسب ردّ شود. به گمان من این اشتباه است، زیرا، وحدت معنا هر جایی که سخن وجود دارد باقی می‌ماند. اما این وحدت به طرزی پیچیده متمرکز می‌شود. تقریباً مثل اینکه چنین می‌نماید که واقعاً نمی‌توانیم مسمّای «اشیاء» را درك کنیم، زیرا نظم کلمات را نه می‌توان با وحدت رشته‌ای از افکار فراهم کرد نه خود می‌گذارند که در صورت مخیّل وحدت یافته‌ای منحل شوند. و با این همه، این دقیقاً نیروی حوزهٔ معنایی است، تشنّج میان نیروهای دلالت کننده و طنینی زبان بدان گونه که با یکدیگر مواجه و جابه‌جا می‌شوند کلّ را قوام می‌دهد. کلمات صورتهای مخیّلی را فرا می‌خوانند که خوب می‌توانند جمع شوند، یکدیگر را قطع و خنثی کنند، و با این همه صورتهای مخیّل باقی بمانند. در شعر یك کلمه هم وجود ندارد که آنچه را که از آن مقصود است مُراد نکند. با این همه، شعر در عین حال به سمت خود عقب می‌نشیند تا مانع لغزیدن به نثر و خطابه که ملازم اویند شود. دعوی و مشروعیت «شعر محض» همین است.

طبیعتاً، «شعر محض» موردی درحدّ نهایت است که ما را قادر می‌سازد تا صورتهای دیگر سخن شاعرانه را نیز توصیف کنیم. نمودار کامل ترجمه‌پذیری از شعر غنایی تا حماسی و تراژدی را دربرمی‌گیرد ـ مورد خاص انتقال به محسوس ـ و به رمان و هر نثر مطلوبی منتهی می‌شود. در تمامی این موارد، صرفاً وسایل زبانی و متنوعی که اندکی قبل گفتیم نیست که استحکام اثر را تضمین می‌کند. اینجا بحث ما به ترتیب به از برخوانی یا به صحنه آوردن اثر مربوط می‌شود، یعنی رمان نویس یا نویسنده‌ای که مانند خطیب به طریق ادبی سخن می‌گوید. در نتیجه، به همین ترتیب، ترجمه کردن چنین صورتهایی آسانتر است. ولی حتی در قالب شعر غنایی نیز صورتهایی مانند لید [یکی از قالبهای شعر غنایی آلمانی] هستند که در شیوه‌های سبکی تهلیل و ترجیع با آواز موسیقی وجه مشترك دارند یا مانند قصیده متعهد سیاسی که همین صورتهای خطابی و غیره را نیز به کار می‌گیرد. با این همه، حتی در میان این موارد، وقتی که آنها را برحسب استفاده‌شان از زبان می‌نگریم، مورد «شعر محض» متشخّص می‌ماند: تا حدّی که صورت غنایی لید به ندرت ممکن است، بی‌آنکه از دست برود، به رسانهٔ موسیقی تبدیل شود، مگر آنکه خودش آواز بوده باشد. زیرا در آن هنگام، به قول هولدرلین[۹]، «طنین» خاصّ خود را دارد، تا بدان حدّ که ممکن نیست با هیچ صورت آهنگین دیگری جا عوض کند. همین معیار، در حقیقت و در درجهٔ اوّل، به شعر

هیدگر

«متعهد» نیز اطلاق می‌شود، زیرا به تمامی متوجّه به یك غایت است و چنانکه در شعر انقلابی یا رزمی می‌بینیم، به وضوح از آنچه «هنر» می‌نامیم متمایز است، و دلیلی غیر از این نیست که این نوع شعر مادام که صرفاً متوجّه به یك غایت است، آشکارا فاقد صورت متمرکز شدهٔ شعر است. این نیز مبنایی است برای مقارنت زمانی شعر در خلال اعصار که، با گشودن راه از میان فاصلهٔ تاریخی، در جریان زمان به طور مداوم خود را اعاده و تجدید می‌کند. و با اینکه ارتباط تنگاتنگ آن با زمان معاصر مرده است ـ و در مورد تراژدی یونانی، همراهی طراحی صحنه و موسیقی آن نابود شده است ـ متنِ صرف به زندگی خود ادامه می‌دهد چون در مقام صورتی از زبان به اعتبار خود قیام می‌کند.

این همه را با فلسفه و تقرّب میان شعر و تفکّر چه کار؟ زبان در متن فلسفه چیست؟ این تنها درس محسوسی است که، موافق با همان اصل پدیدارشناسانهٔ مورد درحدّ نهایت، از دیالکتیك موضوع خودمان می‌گیریم، بویژه در صورت هگلی آن. در این مورد، از سخن روزمرّه به طرز کاملاً متفاوتی فاصله می‌گیریم، مسئله این نیست که نثر روزمرّه نفوذ به زبان مفهوم را تهدید می‌کند، بلکه آن است که منطق قضایا ما را به جهت نادرستی می‌کشاند. چنانکه هگل این مطلب را گفته است: «قضیه به صورت حکم درخور بیان حقایق نظری نیست».[10] مقصود هگل از این گفته به هیچ وجه آن نیست که ماهیت خاصّ روش دیالکتیکی خود را محدود کند. به عکس، هگل در اینجا مشخّصهٔ عام هر نوع تفلسف را شرح می‌دهد، دست کم تا زمان «گشت» (turn) افلاطون به «لوگوی» (logoi).[11] روش دیالکتیکی خود او تنها نوع خاصی از تفلسف را باز می‌نمایاند. پیش فرض عام هر نوع تفلسفی این است که فلسفه، متناسب با وظیفه‌ای که برایش تعیین شده، من حیث هی واجد زبان نیست. البته، در فلسفه، چنانکه در هر سخنی، نمی‌توانیم از صورت قضیه و ساختار منطقی حمل که در آن محمول به موضوعی مفروض اسناد داده می‌شود، اجتناب کنیم. ولی این صورت پیش فرضی گمراه کننده را باعث می‌شود و فرض می‌کند که موضوع فلسفه، مانند فرایندها و اشیائی که در عالم مشاهده می‌کنیم، از پیش مفروض و معلوم است. اما فلسفه منحصراً در رسانهٔ مفهوم حرکت می‌کند: «در مُثُل، با مُثُل، به سمت مُثُل».[12] و نسبتی را که این مفاهیم با یکدیگر دارند رویّت «خارجی» تبیین نمی‌کند، رویّتی که مفهوم موضوع را از خارج ملاحظه می‌کند، یعنی، از این یا آن «دیدگاه». هگل به دلیل تحکّمی بودن این راه نگریستن به موضوع، جایی که یك صفت یا صفت دیگری محمول یك موضوع است، این گونه «رویّت خارجی» را دقیقاً «سفسطهٔ ادراك»[13] می‌نامد. اما به عکس، رسانهٔ فلسفه در مقام نمایش آینه‌وار مقولاتی که به واسطهٔ آن موضوع تفکر به طور درون ماندگار و پویا بیان می‌شود، نظری است. رسانهٔ فلسفه درون ماندگار است چون در مقام موجود و در مقام روح به مفهومی که تفکّر در مقام یك تمامیت انضمامی قصد کرده گرایش دارد. هگل پارمنیدس، اثر افلاطون، را بزرگترین شاهکار دیالکتیك قدیم می‌داند، دقیقاً به این دلیل که افلاطون در این اثر امتناع تعیّن حتی یك مثال بنفسه،

هگل

مستقل از تمامیت مُثل را اثبات می کند. هگل نیز به درستی می فهمد که منطق ارسطویی تعریف در مقام آلتی برای هرگونه ایضاح مفهومی تجربه نیز در قلمرو مبادی فلسفی به محدودیتهایش می رسد. این مبادی اول را نمی توان طبقه‌بندی کرد، بلکه تنها با نوع متفاوتی از رویّت که ارسطو، به پیروی از افلاطون، عقل (Nous) می نامد[14]، می توان به آن نزدیك شد. زیرا تمامی صورتهای دیگر آنها، این جامعترین مقولات «اول»، استعلایی اند، بدین معنا که در ورای هر قلمرو خاصی اند که جنس، مقوّم وحدت، آن را تحدید می کند. هگل همهٔ آنها را با لفظی واحد و مؤثر «مقوله»[15] وصف می کند. آنها همگی «تعاریف مطلق»اند تا تعاریف اشیاء یا انواعی از شیء به شیوهٔ منطق طبقه‌بندی ارسطو، که مطابق با آن ماهیت شیء را مفهوم جنس و فصل ممیّز تعیین می کند.[16] این مقولات ثغوری را باز می نمایانند که حدّ و تحدید در معنای لفظی کلمهٔ *Horos* اند.[17] آنها ثغوری اند که تنها به طور متقابل در درون تمامیت مفهوم تعریف می شوند و حقیقت تام مفهوم را تنها وقتی باز می نمایانند که همه با یکدیگر فرض شوند. این گونه قضایای نظری *Aufhebung* با زیر گذاشتن اصل موضوعهٔ درون ماندگار خود را منعکس می کنند. آنها به گفته‌های هراکلیتوس می مانند که واحد، حکمت واحد، را به صورتی متناقض بیان می کرد. آنها با بازگرداندن آن از هرگونه بیرونی شدگی به طریقی که «درخودش» منعکس شده است تفکر را در خود حفظ می کنند. زبانِ فلسفه زبانی است که خود را زیر می گذارد و چیزی نمی گوید و در عین حال به سوی کل برمی گردد.

درست همان طور که زبان «شعر محض» موردی نمونه و محدود است که هر نوع نثری را پشت سر می گذارد، یا به طور دقیقتر بگوییم همهٔ اشکال خطابی مرسوم را. همان طور دیالکتیك هگلی هم موردی نمونه و محدود است. کوشش خود هگل با استعانت از پیشرفت میانجی دار تفکر به طور دیالکتیکی این حدّ را در درون متغیرهای روش شناسی دکارتی مندرج می سازد که اکنون تنها یك نحوهٔ تقرّب است. شاید این کوشش به همان طریقی محدود می شود که تأویل هر شعری محدود می شود. به هر تقدیر، هگل نیك آگاه بود که تمامیت غنی تفکّر وظیفه‌ای باقی می ماند که هرگز نمی توان به انجام رساند. او خود دربارهٔ امکان اصلاح منطقش سخن می گفت، و غالباً اشتقاقهای دیالکتیکی اولیه را با اشتقاقهای مختلف عوض می کرد. استقرار تفکّر، مانند هر استقراری، به طور نامتناهی تقسیم‌پذیر است. و شعر؟ صرفاً این امر مطرح نیست که برای هیچ شعری هیچ‌گاه نمی توان تأویلی جامع و مانع داد؛ کمال مطلوب «شعر محض» همچنان وظیفهٔ هرگز به پایان نرسیده‌ای برای تصنیف شاعرانه باقی می ماند. در تحلیل آخر، این امر درخصوص هر شعری صادق است. مالارمه، مطرح کنندهٔ «شعر محض» ظاهراً از این تطابق میان شعر و فلسفه آگاه بوده است. دست کم می دانیم که چند سالی را صرف مطالعهٔ سفت و سخت آثار هگل کرد و از خلال آثار جایگزین ناپذیر او، قادر شد تا در زبان مواجهه با لاشیئیت و نیز نیایش مطلق تصرّف کند. بخشش خود و امساك خود، چنین دیالکتیك ناپوشیده و ممسکی ظاهراً هم برای شاعران و هم برای فیلسوفان، از افلاطون تا هایدگر، در سرّ زبان سلطه دارد.

پس هم سنخهای فلسفی و هم سنخهای شعر ی سخن ویژگی مشترکی دارند: ممکن نیست که «باطل» باشند. زیرا هیچ نمونهٔ خارجی وجود ندارد که بر ضدّ آن بتوان سنجید و با آن تطبیق کرد. ولی آنها از تحکّم بسی دورند. آنها نوع منحصر به فردی از مخاطره را باز می نمایانند، زیرا ممکن است در عمل ناموفق شوند در هر دو مورد، این امر به این دلیل روی می دهد که در منطبق شدن با امور واقع ناموفق اند، چون کلمهٔ آنها «تهی» از آب درمی آید. در مورد شعر، این امر وقتی روی می دهد که عوض صدای حق، صرفاً مانند اشعار دیگر یا مانند خطابه صدای زندگی روزمرّه باشد. در مورد فلسفه، این امر وقتی رخ می دهد که زبان فلسفی گرفتار برهان آوری صوری صرف شود یا به سفسطهٔ تهی انحطاط پیدا کند.

در هر دو صورت فروتر زبان ـ شعری که شعر نیست چون طنین «خاص» خود را ندارد، و ضابطهٔ تهی اندیشیدنی است که به موضوع تفکر دست نمی یابد ـ کلمه فرو می شکند. آنجا که کلمه خود را به انجام می رساند و زبان می شود، آن را باید از کلمه‌اش بدانیم.

حاشیه:

* ترجمه‌ای است از:

Hans-Georg Gadamer, *Philosophy and Poetry*, In The Relevance of the Beautifal, Cambridge University Press, 1986, pp. 131 – 140.

۱. جمهوری، کتاب دهم، ۶۰۷ ب. ـ ویراستار انگلیسی.

2. Paul Valéry, *Poetry and Abstract Thought, The Art of Poetry*, trans. by D. Folliot (London: Routledge & Kegan Paul, 1958), p. 56. – Ed.

۳. فایدروس، ۲۷۴ج ـ ۲۷۷الف. ـ ویراستار انگلیسی.

4. G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. by A.V. Miller (London: Oxford University Press, 1977), P.35. – Ed.

۵. مقایسه کنید با:

Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a phenomenological Philosophy*, First Book (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), trans. by F.Kersten, Sec. 70, p.160and Sec. 112, pp. 202 – 3.

همچنین نگاه کنید به

Oskar Becker, *Von der Hinfälligkeit des Schönen, und der Abenteuerlichkeit des Künstlers, Festschrift für Edmund Husserrl zum 70 to Geburtstag* (Halle: Max Niemeyer, 1926), p.36 nl. – Ed.

۶. این نقاشیهای روی دیوار را آندرئا پوتسو نقاش قرن هفدهم کشیده است و پیروزی قدیس ایگناتیوس را نشان می‌دهد. ـ ویراستار انگلیسی.

7. M.Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, trans.by A.Hofstadter, *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper & Row, 1971), p.46. – Ed.

۸. *Metabasis eis allo genos*. این عبارت ارسطویی درخصوص گذر ناموجّه به ورای ثغور را برای مثال در *De Caelo I, 1,268b1* می‌توان یافت. ویراستار انگلیسی.

۹. مثلاً:

On the Process of the Poetic Mind, trans. by Ralph Read III, *German Romantic Criticism*, ed. by A. Leslie Willson (New York: Continuum, 1982) p.235. – Ed.

10. G.W.F. Hegel, *Science of Logic*, trans. by A.V. Miller (London: George Allen & Unwim, 1969), p.90.

برای بحث کلاسیک هگل دربارهٔ قضیهٔ نظری، نگاه کنید به *Phenomenology of Spirit*, pp.36 – 41. ـ ویراستار انگلیسی.

۱۱. فدون، ۹۹ و. ـ ویراستار انگلیسی.

۱۲. جمهوری، ۵۱۱ج.

13. *Phenomenology of Spirit*, p.77. – Ed.

14. *Posterior Analytics*, II, 100b5 – 17. – Ed.

15. *Phenomemology of Spirit*, pp.142 – 143. – Ed.

16. *Topics*, VI, 139a27 – 30. – Ed.

۱۷. هگل در بحث خود از «حدّ» (the limit) در علم منطق، ص ۱۲۲ ـ ۱۲۹، به هر دو معنای کلمهٔ یونانی horos ـ معنای عادی «حدّ» (boundary) و نیز معنای «تعریف» (definition) برای ارسطو در رسائل منطقیش ـ اهمیت می‌دهد. ـ ویراستار انگلیسی.