امر تغزلی به‌مثابه پارادایم: هگل و نمونه‌ی نظری شعر در هرمنوتیک گادامر

جی.ام. بیکر
ترجمه‌ی ماندانا منصوری

چکیده
از آنجا که گادامر زبان شاعرانه را نمونه‌ی بنیادین تجربه‌ی هرمنوتیکی ــ و نه صرفاً موضوعی در میان دیگر موضوعاتی که هرمنوتیک بر آن اعمال می‌شود ــ به شمار می‌آورد و نیز از آنجا که فهم بنیادی هرمنوتیک گادامر در گرو فهم رابطه‌ی خاص میان گفتار شاعرانه و فلسفه‌ی نظری است، نویسنده تلاش می‌کند تا به بررسی این موضوع بپردازد. وی در گام نخست بر آن است تا گستره‌ی هرمنوتیکی آن چیزی را بکاود که گادامر آن را «تحقق» یا «به فعل درآوردن» اثر هنری می‌نامد. نویسنده با سرمشق قراردادن خود گادامر، شعر غنایی را الگوی چنین تحققی تلقی می‌کند. وی در عین حال هرمنوتیک گادامر و تفسیر وی از شعر را به‌عنوان بدیل راستینی برای تفسیر هگل از شعر به شمار می‌آورد و این هدف را دنبال می‌کند که با تأکید بر ارتباط و مناسبت خصلت نظری شعر با مضمون جهان‌مندی، تفسیر گادامر از هگل را بسط و گسترش دهد.
کلیدواژه‌ها: هرمنوتیک، زبان شاعرانه، نشانه، تصویر، شعر، هنر، جهان.

I

جمله‌ی موجز «هنر در تحقق آن است[1]»، از مقاله‌ی متأخرِ "wort und Bild-'so wahr, so seiend'" (مجموعه آثار گادامر، ج. ۸، ص. ۳۹۱)، چکیده‌ی جنبه‌ای از تجربه‌ی هرمنوتیکی است که نشان‌گر تأکیدی خاص در مرحله‌ی نهایی اندیشه‌ی گادامر است. چنان که از ترجمه‌ی سردستی من برمی‌آید، این گزاره به‌دلیل فرم آلمانی دقیق‌اش، به ترجمه تن نمی‌دهد. آن تحققی که گادامر از آن سخن می‌گوید، کنشی نیست که هنرمند بدان طریق

اثری هنری را تکمیل می‌کند بلکه آن تحققی است که به‌معنای «به عمل درآوردن» یا «از قوه به فعل درآوردن» است که در تک‌تک لحظاتی رخ می‌دهد که اثر هنری به‌شکلی تفاهم‌آمیز خوانده، شنیده یا دیده می‌شود. در این مقاله بر آنم که گستره‌ی هرمنوتیکی آن‌چیزی را بکاوم که گادامر آن را تحقق یا به فعل درآوردن اثر هنری می‌نامد. من با سرمشق قرار دادنِ خودِ گادامر، شعر غنایی را پارادایم (الگوی) چنین تحققی به شمار می‌آورم، اگرچه نتایج به دست آمده درمورد فهم گادامر از تجربه‌ی زیباشناختی به‌طور کلی صادق است. از همین رو، مقاله‌ی حاضر با [مرور] سویه‌های اصلی تجربه‌ی هرمنوتیکی به‌مثابه پدیداری زبان‌شناختی آغاز می‌شود و سپس به نگاهی ژرف به بُعدی از کلامِ شاعرانه (پوئتیک) می‌رسد که به شکل درخوری نظری است.

به‌زعم گادامر، زبان شاعرانه نه سویه‌ای استثنایی، بلکه سویه‌ی بازنماینده و نمونه‌وار کاربرد زبان در کل است تا بدان‌جا که زبان شاعرانه به نوعی کمال یا مثل‌گونگی[۲] دست می‌یابد. این مثل‌گونگی [زبان شاعرانه] در خود، «پیوستگی خاطره» را دربر می‌گیرد. متن شاعرانه به جای آن که گذشته را به‌شکل تکه‌تکه مستند سازد، به‌گونه‌ای تثبیتی به ما متصل می‌سازد، آن هم به‌عنوان امری معاصر و هم‌زمان با ما (حقیقت و روش، صص. ۳۹۰-۱). از همین رو [گادامر معتقد است که] هر متن شاعرانه‌ی راستینِ زمانِ حال را به‌عنوان امری حاضر مورد خطاب قرار می‌دهد. بنابراین متن شاعرانه، به‌دلیل تفسیرپذیری‌اش، برای تجربه‌ی هرمنوتیکی نمونه‌ای عالی و نوعی پارادایم به شمار می‌آید: متن شاعرانه را که نشان‌گر هرگونه اکنونِ متعاقب است، می‌توان درمورد تمامی اکنون‌های متعاقب به کار برد. البته از این واقعیت نتیجه نمی‌شود که معنای چنین متنی صرفاً عملکرد خودفهمی یا فهمِ نفسِ اکنون یا هر امرِ حاضری نیست. این‌گونه نسبی‌گرایی اگزیستانسیالیستی مغایر با این نظریه‌ی گادامر است که مفاهیم تفسیری که «چیستیِ» متن را آشکار می‌سازند، واجد این خصلت ناسازه‌گون‌اند که در پسِ آن «چیستی» ناپدید می‌شوند (حقیقت و روش، ص. ۳۹۸).

این دو جنبه‌ی نمونه‌ای و پارادایمی زبان شاعرانه، یعنی مثل‌گونگی و قابلیت کاربرد آن درمورد هرگونه اکنونِ متعاقب، به هستی‌شناسی یا انتولوژی بنیادین زبان مرتبط‌اند، البته هستی‌شناسی‌ای که در بخش نهایی حقیقت و روش، «تکوین مفهوم زبان در تاریخ تفکر غرب» مطرح شده است. در این بخش، آن‌جا که از تفکر یونانی صحبت می‌شود، گادامر بر مبنای قرائتی کاملاً متمایز و استثنایی از رساله‌ی کراتیلوس[۳] دو دیدگاه متقابل زبان به‌مثابه تصویر (ایکون) و زبان به‌مثابه نشانه (سمه‌یون/سماینون) را مورد تعمق قرار می‌دهد. او ضعف‌های این دو دیدگاه را ــ البته بدان صورتی که در این مکالمه‌ی افلاتون پیش نهاده شده‌اند ــ آشکار می‌سازد، لیکن آشکارا این کار را به‌منظور احیای امری انجام می‌دهد که با

دیدگاه اول مرتبط است. گادامر در اواخر گزارش خود از تفکر یونانی، این موضوع را گوش‌زد می‌کند که «از آن زمان به بعد، در هر بحثی در باب زبان، مفهوم تصویر ... جای خود را به مفهوم نشانه داده است...» (حقیقت و روش، ص. ۴۱۴). از این رو، گادامر رخداد برآیند یا لحظه‌ای تاریخ‌ساز را ثبت می‌کند، آن هم زمانی که وجه مشخصه‌ی تلقی‌اش از تفکر یونان کهن را با این قضاوت نشان می‌دهد که نقادیِ نام‌ها در رساله‌ی کراتیلوس «نخستین گام به سوی نظریه‌ی ابزاری زبان [در عصر مدرن] است ... [که بنا به این نظریه] هستیِ زبان را، که در لولای تصویر و نشانه محکم شده است، می‌توان تا سطح نشانه‌ی ناب تقلیل داد» (حقیقت و روش، ص. ۴۱۸). گادامر در مقابل این دیدگاه انتزاعی از کاربرد زبان، بر بازگشتی مشروط به مفهومی از زبان به‌منزله‌ی رونوشت یا تصویر تأکید می‌کند (حقیقت و روش، ص. ۴۱۶). بدیهی است که منظور گادامر از تصویر به هیچ‌وجه رونوشت برحسب تناظر کلمه و چیز نیست، بلکه او قدرت آشکارکننده یا نشان‌دهنده‌ی گفتار یا دیسکورس (لوگوس) را مد نظر دارد، آن هم در چارچوبی متمایز چارچوبی که کلمات را نشانه‌های ناب به شمار می‌آورد. اگر جهان صرفاً تا گستره‌ای جهان است که در زبان به بیان می‌آید، زبان نیز تنها تا گستره‌ای زبان است که جهان را بازگو می‌کند (حقیقت و روش، ص. ۴۴۳). به‌همین دلیل، بنا به گفته‌ی گادامر، متن شاعرانه به‌هیچ وجه جهان گذشته را ثبت یا گزارش نمی‌کند بلکه به‌شکلی ایجابی آن جهان را به ما منتقل می‌کند. این [خصلت]، و نه هیچ‌گونه حق دل‌بخواهی یا من‌عندیِ اکنون، موجد تفسیرپذیری متن می‌شود.

بنابراین، گادامر در «Wort und Bild _ 'so wahr, so seiend'» ــ مقاله‌ای که در ابتدای این نوشته از آن نقل‌قول کردیم ــ توضیح می‌دهد که «هنر در تحقق آن است» بدان معنا است که «آن حقیقتی که ما از طریق گواهی هنر جست‌وجو می‌کنیم، حقیقتی است که از طریق تحقق هنر به چنگ می‌آید» (مجموعه آثار گادامر، ج. ۸، ص. ۳۹۴). این تلقی از حقیقت هنر در مقام چیزی را که باید به‌وسیله‌ی آن کسی تحقق یابد که دریافت‌کننده‌ی اثر هنری است، باید با آن خطی مرتبط ساخت که گادامر در انتهای حقیقت و روش ترسیم می‌کند تا آن پیوندی را پررنگ سازد که در رساله‌ی فایدروس میان مشارکت متِکسیس[۴] و تعلق به امر زیبا به‌مثابه عرضه یا نمایش نفس برقرار شده است (حقیقت و روش، ص. ۴۸۱). باید امر زیبا را به‌عنوان تصویری درک کرد که جلوه می‌فروشد و نظاره می‌شود. به‌گفته‌ی گادامر، درمورد امر زیبا عبث و بی‌معناست که پرسیده شود آنچه در تصویر امر زیبا ظاهر می‌شود، خود چیز [یا امری اصیل] است یا رونوشت است؛ چرا که زیبایی واجد مشخصه‌ای خالصاً بدیهی از آن چیزی است که جلوه می‌فروشد (حقیقت و روش، صص. ۵-۴۸۳). گادامر با توسل به تجربه‌ی کهن از امر زیبا به‌مثابه چیزی که در سنت علم بلاغت (رتوریک) خالصاً

بدیهی [یا تکرار مکرر] خوانده می‌شد ــ یعنی چیزی که اگرچه اثبات‌شده یا مطلقاً یقینی نیست، صدق خویش را به رخ می‌کشد ــ مبنایی هستی‌شناختی برای مفهوم خاص خویش فراهم می‌آورد، یعنی مفهوم «بی‌اعتنایی زیباشناختی» یا عدم تمایزگذاری میان «شیوه‌ی خاصی که بدان طریق اثر هنری تحقق می‌یابد و هویت خود اثر هنری» (حقیقت و روش، ص. ۱۱۷). برآیند دوران‌ساز این توسل گادامر به مفهوم یونانیِ زیبایی به‌مثابه حقیقت (الثیا[5])، به‌منزله‌ی «شیوه‌ای که بدان طریق، خیر پدیدار می‌شود»، ناشی از متصل‌ساختن این مفهوم به مقوله‌ی زبان است. در این نوشتار بر آن‌ام که رابطه و مناسبت مقوله‌ی شعر را با صورت‌دهی مجدد پرسش زیبایی‌شناسی در نزد گادامر نشان دهم.

II

اگرچه هانس گئورگ گادامر عمدتاً اصیل‌ترین و توان‌مندترین مفسر هرمنوتیک در دوران متأخر قرن بیستم خوانده می‌شود، ارتباط اندیشه‌های او با نظریه‌ی ادبی و بوطیقا چندان مورد توجه قرار نگرفته است. این موضوع حتی درمورد کتاب تحسین‌برانگیزی چون هرمنوتیک گادامر، نوشته‌ی جوئل واین‌شایمر، نیز صادق است که وقع چندانی به پرسشی که همواره مد نظر گادامر بود نمی‌گذارد: چه رابطه‌ی خاصی میان گفتار شاعرانه (پوئتیک) ــ به‌ویژه غنایی ــ و فلسفه‌ی نظری وجود دارد؟ این رابطه برای درک هرمنوتیک گادامر امری اساسی است، چرا که گادامر زبان شاعرانه را نمونه‌ی بنیادین تجربه‌ی هرمنوتیکی می‌شمرد نه صرفاً موضوعی در میان دیگر موضوعاتی که هرمنوتیک بر آن اعمال می‌شود. مناسبت هرمنوتیکی گفتار شاعرانه با فلسفه صرفاً در مشغولیت این گفتار با مضامین و موضوعات فلسفی نیست، بلکه از طریق خصلت نظریِ خودِ این گفتار نیز با فلسفه مرتبط می‌شود. با در نظر داشتن این آموزه‌ی بنیادین است که می‌توان مدعای گادامر را مبنی بر آن که شعر واجد خصلت نظری خاص خویش است، درک کرد.

پرداختن به استدلال گادامر در دفاع از این آموزه، مستلزم توضیحاتی مقدماتی است. دوگونه رویّه یا تحوّل مانع از تشخیص سهم گادامر در پیش‌برد نظریه‌ی ادبی شده است. اول این که نظریات ادبی متأخر عمدتاً با ارجاع به ادبیات روایی و به بهای [بی‌توجهی به] شعر غنایی شکل گرفته‌اند (وضعیت تأثیرگذار و در عین حال استثناییِ پل دومن، که عمده‌ی آثارش به شاعران غنایی می‌پردازد، معرف او به‌عنوان چهره‌ای انتقالی میان روش انتقادیِ قدیمی‌تر، پدیدارشناختی و درون‌ماندگارگرا، از یک طرف، و پساساختارگرایی از طرف دیگر است). دوم، و مهم‌تر این که، نظریه‌ی ادبی در نظری‌ترین اشکال خویش اغلب به امر منفی یا نفی ارجحیت داده است، به‌ویژه به رد و انکار ظاهری هرگونه ادعایی به ارجاع

هستی‌شناختی، آن هم در چارچوب خودِ گفتار شاعرانه. در ناب‌ترین اشکال واسازی، یعنی آثار ژاک دریدا و پل دومن، این روح انکار به قرائت مالارمه و هگل بازمی‌گردد. درمورد تحول اول، این ارجحیتِ [ادبیات روایی نسبت به شعر غنایی] که برآمده از روایت است، قطعاً به‌دلیل توجه کنونی به وجوه طرح‌افکنی یا پی‌رنگ‌سازی[۶] و به مجازهای اصلی‌ای است که بر نظام عرضه یا نمایشِ متن حاکم است. در عین حال، این تحول واکنشی است علیه ارجحیتی که تی.اس. الیوت و نقد نو [انگلیسی ـ آمریکایی] به ژانر غنایی می‌دادند. این ایراد را نمی‌توان به گادامر وارد کرد چرا که پسند شعر غنایی از جانب او مبتنی بر پایه‌ها و زمینه‌هایی است که به‌شکلی شایسته فلسفی است، نه متکی بر آن‌گونه پیش‌داوری‌های فرهنگی و تاریخی‌ای که ناظر بر نظریات الیوت و نقد نو است. این نکته ما را به تحول دوم رهنمون می‌شود. از آن‌جا که علاقه‌ی گادامر به شعر غنایی خصلتی فلسفی دارد، او عمیقاً به نقش نفی در گفتار شاعرانه آگاه است، چنان که آشکارا از برخورد او با شعر مالارمه معلوم می‌شود، شعری که نمونه‌ای سرنمون یا پارادایمی برای منفی بودنِ گفتار شاعرانه است. از آن‌جا که بعدتر به این بحث می‌پردازم، فعلاً به این نکته بسنده می‌کنم که گادامر مخالف این دیدگاه است که به یک اندازه در میان طرفداران واسازی و سارتر مشترک است که مالارمه دقیقاً شاعر واقعیت‌زداییِ هستی‌شناختی است. با این حال، مخالفت گادامر به‌هیچ وجه ساده‌اندیشانه و یک‌جانبه نیست. این موضع‌گیری گادامر از نظرگاه ایده‌آلیسم زیباشناختی نیست، بلکه برآمده از فهم خاص او از دیالکتیک نظری هگل است. اگرچه «نفی» موتور محرکه‌ی دیالکتیک است، نیروی آن به‌هیچ وجه مطلق نیست؛ بر عکس، هرجا که نفی هست، همیشه در همان حال مدعایی حداقلی به واقعیت هستی‌شناختی نیز وجود دارد. استدلال گادامر، تا آن‌جا که به مالارمه مربوط می‌شود، این است که شعر مالارمه بازنماینده‌ی موردی حدی است که دیالکتیک نظری هگل را تکمیل می‌کند. مالارمه از طریق کشاندن گرامر اسناد دستوری به نقطه‌ی شکست، از ریشه‌ای‌ترین یا رادیکال‌ترین نیات هگل در حوزه‌ی منطق تقلید می‌کند: هر دو اسناد را به حدودش می‌کشانند لیکن هر دو نیز در سودای چیزی هستند که بطلان نمی‌پذیرد؛ چیزی که در واقع، هر دو آن را ایده یا فکر می‌خوانند. گادامر با چنین برهان و استدلالی به نفع مناسبت نظری شعر غنایی، زمینه را برای بحث در دفاع از حقیقت شعر آماده می‌سازد، بحثی که از تنگناهای میان ایده‌آلیسم و آنچه شکاکیتِ جزمیِ اصحاب واسازی و اغلب پساساختارگرایان نظریه‌پردازی‌اش می‌کنند، به سلامت می‌گذرد.

در مقابل، در این‌جا در دفاع از سهم هستی‌شناختیِ ایجابی [در مقابل منفیِ] شعر، بر مبنای شماری از مدعیات مکرر در آثار گادامر، بحث می‌کنم. اول از همه این ادعای گادامر

که شعر خصلتی آشکارکننده یا نشان‌دهنده دارد. این خصلتِ زبان شاعرانه به‌مثابه «التزام» در برابر آن چیزی عمل می‌کند که شعر از طریق زبان به حضور می‌رساند. گادامر این نکته را از طریق اشاره به هولدرلین روشن می‌سازد، لیکن به‌شیوه‌ای که نشان می‌دهد آنچه درمورد هولدرلین صادق است، سرنمونی برای کل شعر است. دوم، حداقل از زمان رومانتیسیسم و آشکارا از زمان مالارمه به بعد، بر شعر مهر نوعی بیگانگی فزاینده از جهان خورده است. این بیگانگی دارای نوعی نیروی منفی است که باید به‌درستی ارزیابی و فهمیده شود. در منفیت شعر مدرن ــ در این‌جا باید از مالارمه و ریلکه نام برد ــ آنچه مطرح است، نه نوعی کوچک‌شماری کلی جهان که بازاندیشی و توضیح مجدد جهانیت یا درجهان‌بودن[۷] است. مدعای سوم و آخرین که در این‌جا می‌آورم، آن است که این دو مدعا مرتبط با تفسیری است که گادامر از زیباشناسی هگل ارائه می‌دهد. قصد دارم با مد نظر داشتنِ توأمان این سه مدعا، به نکته‌ای ترکیبی در باب خصلت نظری شعر برسم که هیچ‌گاه آشکارا و به‌معنای درست کلمه در نوشته‌های گادامر بدان اشاره نشده است.

III

گادامر در آغاز مقاله‌ی «در باب سهم شعر در جست‌وجوی حقیقت» بر این نکته پای می‌فشرد که «شعر زبان به مفهوم والای آن است» (مناسبت امر زیبا، ص. ۱۰۶). او در همین مقاله، به این جمله‌ی لوتر اشاره می‌کند که «این چیز نوشته بر جای خواهد ماند[۸]»، بدین‌منظور که بر کامل بودن جهان شاعرانه صحه بگذارد. شعر برای محافظت از واقعیتِ زبان خویش، به هیچ چیزی جز گفته‌ی خود نیاز ندارد: «شعر گواه خویش است و هیچ چیزی را که ممکن است تأییدی بر آن باشد، نمی‌پذیرد» (همان، ص. ۱۱۰). گادامر اگرچه به این موضوع اشاره نمی‌کند، مسلماً می‌داند که این مضمون مکرر را هولدرلین نیز در نتیجه‌گیری سرود عظیم خویش ــ «پاتموس» ــ آورده است. در این‌جا، شاعر «پرورش ادبیات پابرجا و تفسیر آنچه هست» را وزارت درخور شعر می‌نامد. هولدرلین نحوه‌ی کلام این سرود را پیش‌تر، در نوامبر سال ۱۸۰۲، در نامه‌ای مشهور به کازیمیر بولندورف پخته بود و «والاترین خصوصیت هنر» را در این رسالت تعریف کرده بود: «ثابت نگه‌داشتن هر چیز در خویش، چرا که پاسداری در این معنا والاترین شکل نشانه است». بنابراین، چیست آن چیزی که در کلام شاعرانه چنین پاسداری و حفظ می‌شود، و مناسبت آن با گفتار شاعرانه کدام است؟

گادامر، همانند هایدگر، بر این نکته تأکید می‌کند که تفسیر در برابر آوای متن به‌لحاظ مفهومی ناپدید می‌شود. «کلمات تفسیر باید ... پس از برانگیختن چیزهایی که قصد کرده بودند، ناپدید شوند. اگر شعر دوباره خوانده شود، نباید آنچه پیش‌تر درموردش گفته شده بود

به یاد آورده شود، لیکن باید این تأثیر بر جای بماند: اینک [شعر است که] باقی است. [تفسیر] در کلمات شعر وجود دارد، نه در چیزی که درمورد شعر گفته شده است» (گادامر در باب آموزش، شعر و تاریخ، ص. ۷۶). در میان منتقدان ادبی، این نظرگاه اغلب مورد سوء تفاهم قرار گرفته است، چرا که پنداشته می‌شود منظور از این دیدگاه جانب‌گیری از نوعی انفعال پذیرش یا دریافت از طرف خواننده در برابر ابژه‌ی اندیشه‌گون یا مفهومیِ تفسیر است. یا به‌شکلی ظریف‌تر، گادامر متهم می‌شود که از نوعی ایده‌ی شمایلیِ تفسیر ابژکتیو دفاع می‌کند ــ از این ایده که متن نهایتاً به‌خودی خود و بی‌هیچ کمک یا مکملِ بیرونی سخن می‌گوید؛ این دفاع با آموزه‌های هرمنوتیکی خود او در باب مکالمه و تغییرپذیری یا دگرگون‌شوندگی در تعارض است. در واقع، هیچ‌یک از این دیدگاه‌های ظاهراً انتقادی قضاوت درستی درمورد درک گادامر از دستاورد شگفت شعر ندارد. ناپدیدشدنِ تفسیر دقیقه یا برآیندی هرمنوتیکی است. برآیند ناپدیدشدن تفسیر نه بیانی از حشو تفسیر یا تصنع آن است، بلکه مرحله‌ای است که در آن فهم شعر به مشارکت در معنای آن تبدیل می‌شود. از این لحظه، شعر دیگر جزئی از خود ما است و زبان آن ملازم و همچنین شکل‌دهنده‌ی تجربه‌ی ما از جهان است.

وقتی گادامر می‌گوید شعر زبان به‌معنای والای آن است، توجهات را به کامل بودن غریب جهان شاعرانه معطوف می‌سازد. در حالی که اهداف ارتباطات مستلزم آن است که هرگاه زبان ما به تأثیر قصدشده نرسد آن را تغییر دهیم، هیچ‌گاه پیش نمی‌آید که در برخورد با شعری دشوار یا سخت‌فهم به فکر تغییر زبان آن بیفتیم، همچنان که هیچ‌کس هنگام مواجهه با گفته‌ای ثقیل در کتاب مقدس، در پی تغییرِ کتاب مقدس برنمی‌آید. وقتی شعری خوانده می‌شود، کلمات آن نشانه یا مابه‌ازای چیز دیگری نمی‌شوند، بلکه این کلمات، خود، تحقق یا بازنمون نمونه‌ای حضوری‌اند که هر تفسیری [از شعر مذکور] آن را هدف قرار می‌دهد اما هیچ‌یک از آن‌ها جانشینی برای آن نیستند (مناسبت امر زیبا، ص. ۱۱۰). گادامر با ارجاع به ارسطو، بر این نکته صحه می‌گذارد که «زبان شاعرانه به‌عنوان والاترین تحقق آن آشکارکنندگی‌ای [دیلون[۹]] رخ می‌نماید که دستاورد کلام در کل است» (همان، ص. ۱۱۲).

این آشکارکنندگی چیست؟ بی‌تردید این موضوع به‌هیچ وجه با ارجاع به امور ایجابی سروکار ندارد. گادامر با پیروی از دیلتای و هایدگر، استدلال می‌کند که آشکارکنندگی در سطح جهانِ نوعی رخ می‌دهد؛ اما جهانی که شعر آشکار می‌سازد وابسته به ابژه‌های موجود نیست. همچنین این آشکارکنندگی با کلیات شبیه‌سازی‌شده‌ای که از طریق ابزارِ به‌شدت پیشرفته‌ی بازتولید تکنیکی در دسترس‌مان قرار می‌گیرد نیز سروکار ندارد. این کلیات جعلی صرفاً بازتولید کلیات ابژه‌ها هستند، حال آن که آنچه شعر بر ما می‌گشاید تقلید یا بدل چیزی نیست

و نمی‌توان آن را با هیچ‌چیز دیگری متناظر ساخت. از همین رو، دفاع قاطع و منسجم گادامر از مفهوم محاکات، چنان که خود نشان می‌دهد، به واقع‌نمایی یا بازتولید [چیزی از روی] چیزی اصیل ربطی ندارد.

> چرا که جهان [شاعرانه] واجد قدرتی نامحدود و کمالی آرمانی است. شعر چیزی است که به چنان شیوه‌ای ساخته می‌شود که به چیزی مجال حضور دهد. هیچ‌گونه ملاحظه و نسبتی وجود ندارد که بر آن اساس، اثر هنری زبان‌شناختی الزاماً مابه‌ازا یا به‌جای چیزی باشد؛ به‌بیان بهتر، اثر هنری چیزی «ساخته‌شده» است.
>
> در ضمن، اثر هنری آن چیزی را تحقق می‌بخشد که ما از محاکات (میمسیس) ــ به‌معنایی خاص ــ مراد می‌کنیم ... [چرا که] معنای واژه‌ی «میمسیس» به‌طور خلاصه مبتنی بر آن است که چیزی به خود رها شود تا باشد، بی‌هیچ کوششی برای مشغولیت بیش‌تر با آن. (همان، ص. ۱۱۹)

گادامر مفهوم محاکات را به بیان‌گری و تشخیص‌پذیری پیوند می‌زند. چنان که گادامر پیش‌تر در حقیقت و روش نشان داده بود، بیان‌گری آن نیست که به تجربه‌ای درونی شکلی بیرونی بخشید، بلکه قابلیت ایجاد تأثیر یا نقشی ــ یا می‌توان گفت اثری ــ است که نمی‌توان آن را ترجمه‌ای از نگرشی روان‌شناختی از جانب هنرمند شمرد[۱۰]؛ برعکس، بیان‌گری هنر با قابلیت آن در گشودن جهانی محتمل در برابر ما سروکار دارد. به‌همین ترتیب، برداشت گادامر از تشخیص‌پذیری با بازنمایی هنرمندانه‌ای که به واقعیتی داده‌شده یا برنهاده برمی‌گردد، ربطی ندارد. در واقع گادامر می‌نویسد: «شعر در حقیقت عالم مشارکت می‌کند» (همان، ص. ۱۲۰). این مشارکت از آن رو رخ می‌دهد که هنر، حتی وقتی با امر تصادفی سروکار دارد، خود را از تصادف رها می‌سازد و بدین‌گونه به امری جاودان بدل می‌شود و از همین رو، تشخیص‌پذیر می‌شود. صدالبته تشخیص‌پذیری مانع دشواری‌های تفسیری نمی‌شود. گذشته از این‌ها، گادامر هرمنوتیک را به‌عنوان رسالتی تعریف می‌کند که دقیقاً هنگامی آغاز می‌شود که احتمال فهم دشوار یا محل تردید شده است. با این حال، هرقدر دسترسی به ابژه‌ی هنر دشوار باشد بازنمایی هنر همیشه در عام‌ترین معنای خویش تشخیص‌پذیر است. در حقیقت و روش دفاع گادامر از مفهوم محاکات مبتنی است بر «بی‌اعتنایی زیباشناختی»: عدم تمایز میان آنچه بازنموده می‌شود و بازنمایی آن. بیان‌گری هنر همین حضور چیزی معنادار و تشخیص‌پذیر است. مناسبت شاعرانه و هرمنوتیکی مفهوم گادامریِ بی‌اعتنایی زیباشناختی در همین‌جا رخ می‌نماید. نمونه یا مظهر عرضه یا نمایش زیباشناختی، با معیارِ تفاوت آن از امر بازنموده سنجیده نمی‌شود بلکه با نشستن آن

به جای امر بازنموده، و بدان شیوه سنجیده می‌شود که شکل یا فرم امر بازنموده، آن هم فرم در مفهوم مثال یا ایده، از دست نرفته باشد. این بدل بودن یا «نشستن‌به‌جای» برسازنده‌ی فرم منفیت خاص خویش است، منفیتی که گادامر آن را در چارچوب حرکت انعکاسی تفکر به‌طور کلی مستقر می‌سازد، نه آن که مناسبت و پیوستگی‌اش را به عرصه‌ی خودارجاعی متنی محدود کند. یک نظام مشابه فکری بر مفهوم هگلی [منفیت یا نفی] حاکم است.

برای مناسبت اصل اعتبارناپذیری با مفهوم جهانی‌بودن می‌توان نخستین سرود از سونات‌هایی به اورفئوسِ ریلکه را نمونه آورد که شاعر در آن بی‌واسطه در پی آن است که تعریف مجدد خود از اسطوره‌ی اورفئوس را ارائه دهد. در این‌جا که دیگر از سلطه‌ی جادویی طبیعت خبری نیست، سرود اورفئوسی حالا وجود کاملاً شنیداریِ آنچه را که سروده می‌شود، در بر می‌گیرد. این درختی که در برابر ما برافراشته می‌شود، درختی است که از طریق کلمه پرداخته شده است:

Da stieg Baum. O reine Uebersteigung!
O Orpheus singt, O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Versschwiegung
Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

[این‌جا درختی قد برافراشت. آی، تعالی ناب!
ای، اورفئوس می‌خواند! ای درخت بزرگ در گوش!
و همه‌چیز ساکن بود. لیک در این تعلیق حتی
آغازهای نو، نشانه‌ها بودند و تغییرات]

درختی که به ناب‌ترین شکل درخت است، آن درختی است که به‌گفته‌ی شعر در گوش قد می‌افرازد. این درخت که مانند گل غایبِ مالارمه به‌شکلی ناب سنجیده و ارادی است، تابع اعتبار یا تردید نیست. حقیقی‌بودن این درخت را می‌توان در چه جهانی و براساس چه معیاری مورد قضاوت قرار داد؟ زبان [شاعرانه‌ی] ریلکه نمونه‌ای را برای این حکم گادامر فراهم می‌آورد که زبان شعر غنایی مدرن بدین شیوه سرنمونی است که در عین ارائه یا نمایش چیزی، به درون خویش پس می‌نشیند. در شعر، در لحظه‌ی نشان‌دادن، در دیلوذِ آن نیز لحظه‌ی انسداد هست. از نظر گادامر، این لحظه یا برآیند امتناع از نشان‌دادن جنبه‌ای از جهانی‌بودن ذاتی شعر است، زیرا همان‌گونه که آنچه جهانی را می‌سازد، صرفِ مجموعه‌ای از امور ایجابی قابل شمارش نیست، آنچه از شعر زبانی اساسی یا ذاتی می‌سازد نمایش دادن کلیت است، کلیتی که مفهوم آن از مفهوم دستوری یا حتی مفهوم معنایی گزاره‌های شعر تخطی فراتر می‌رود.

هنوز مناسبت خصلت نظری شعر با گفتار فلسفی به‌شکلی درخور تعریف نشده است. گادامر در شماری از مطالعاتش در باب شعر، به این گفته‌ی هوسرل در ایده‌هایی درباره‌ی نوعی پدیدارشناسی ناب ارجاع می‌دهد که شعر به‌طور خودانگیخته تقلیل ایده‌تیک یا اپوخه را به اجرا درمی‌آورد (همان، ص. ۱۱۲). گادامر بر این دیدگاه هوسرل صحه می‌گذارد لیکن با این قید احتیاطی که این عبارت فی‌نفسه برسازنده‌ی نوعی نیمه‌حقیقت است، چرا که اگر این جمله کاملاً صادق باشد که کلمه‌ی شاعرانه از طریق به تعلیق درآوردن امر ایجابی به «نوعی تحقق ارادی خودانگیخته» می‌رسد و به ما تصویری ارائه می‌دهد که در سطحی بالاتر از خاص‌بودگی یا جزئیت انضمامی پدیدار شده است؛ این موضوع نیز صحت دارد که کلمه‌ی شاعرانه به بیش از این می‌رسد، چرا که کلمه‌ی شاعرانه تحققی را به انجام می‌رساند که واقعیت آن متکی به واقعیتی داده‌شده و تجربی نیست ــ واقعیتی که هگل از آن به‌عنوان جزم ادراک حسی بیرونی انتقاد می‌کند. این خصوصیت برمبنای حرکت دوگانه‌ی شعر شکل می‌یابد. گادامر در مقاله‌ی «فلسفه و شعر» حرکت دوگانه‌ی دلالت‌های شاعرانه را چنین تعریف می‌کند: «در شعر، حتی یک کلمه هم نیست که آنچه را معنی می‌دهد قصد کند؛ مع‌الوصف، کلمات شعر در عین حال، خود را به خود بازمی‌گردانند تا مانع از غلتیدن به درون نثر و بلاغت ملازم آن شوند» (همان، ص. ۱۳۶). اینک شاید چنین بنماید که آنچه گادامر به‌عنوان خطری تعریف می‌کند که باید از آن پرهیز کرد، بنا به چشم‌انداز هگلی دقیقاً همان سرنوشت شعر است، این سرنوشت که به نثر گفتار فلسفی، یا بنا به اصطلاحات هگل، گفتار علمی تبدیل شود. لیکن از نظرگاهِ برترِ گادامر این حکم تنها وقتی صادق است که ما فلسفه‌ی هگل را در چارچوبی قرائت کنیم که به‌طرزی خام غایت‌گرا است و فلسفه‌ی هگل را نسخه‌ای برای نوعی تکوین تاریخی خاص به شمار می‌آورد. با این حال، اگر ما این نظریات گادامر را بدان شیوه‌ای که در این‌جا اجمالاً بدان پرداخته شد ــ یعنی به‌عنوان پاسخ و در عین حال، نقدی به هگل ــ قرائت کنیم، آن‌گاه درمی‌یابیم که گادامر هرمنوتیک موشکافانه‌ای از شعر را به ما عرضه می‌کند که بدیلی راستین برای آن‌گونه قرائتی از هگل ــ و هولدرلین، مالارمه و کلاً شعر مدرن ــ است که پل دومن و اشکال متنوع واسازی عرضه می‌کنند.

در کلمه‌ی شاعرانه «همیشه چیزی در کار فهمیده‌شدن است» (فلسفه و ادبیات، ص. ۲۵۱). زبان شاعرانه هرقدر هم که قطعه‌قطعه و پراکنده باشد، همواره در کار نمایش چیزی به ما است، «همیشه نزدیکی و پیوند خاصی با جهان معنا را [به ما] ارزانی می‌دارد» (همان، ص. ۲۵۱). از این منظر، هرمنوتیک شعر مدرن در نزد گادامر چیزی از تقلیل پدیدارشناختی هوسرل را حفظ می‌کند، اگرچه بی‌تردید اجرای شعر از تقلیل را نباید در چارچوب مفهوم

دقیق [تقلیل در نزد] هوسرل فهمید؛ در ضمن، همین‌جا است که نظر گادامر درمورد مثل‌گونگی کلام شاعرانه وارد می‌شود. آنچه شعر می‌نماید یا نشان می‌دهد، و نمایش آن یکی است. در این‌جا می‌توان به‌عنوان مثال به زبان پیش‌گویانه‌ی [شعر] هولدرلین در باب خدایان اشاره کرد. ما زبان [شاعرانه‌ی] هولدرلین را به جد پیش‌گویی رخدادی آتی به‌شمار نمی‌آوریم، لیکن آن را به جد شعر می‌خوانیم و آنگاه تصدیق می‌کنیم که این پیش‌گویی در این شعر گفته یا بیان شده است، آن هم در مقام چیزی که پیشاپیش در شعر کامل شده است (همان، ص. ۲۵۲). چنین چیزی اما، فقط هنگامی رخ می‌دهد که ما در مقام خواننده قادر باشیم متن را واگذاریم تا به‌عنوان «کلیتی راستین و معتبر» رخ نماید (همان، ص. ۲۵۲). گادامر چنین پیش‌گویی کامل‌شده‌ای را فراخوانی یا تجدید خاطره می‌خواند. این امر سومین مرحله از فرایندی هرمنوتیکی است که با قصد و تحقق (هوسرل) آغاز می‌شود و به سوی شاکله‌سازی ادامه می‌یابد. آنچه در این فرایند نهایتاً ظاهر می‌شود، متن ادبی به شخصیت مکتوب آن در مقام ادبیات است، یعنی به شخصیت خود به‌منزله‌ی چیزی که این‌گونه نوشته شده است و نه به شکل دیگری. در این‌جا شاهدِ توجه گادامر به دلالتِ فرامذهبی مَثَلِ لوتر، «این [کتاب مقدس] نوشته باقی می‌ماند» هستیم. از این منظر، می‌توان گفت متن به روی خودش پیچیده می‌شود، البته این گفته به‌هیچ وجه به‌مفهوم نهایتاً مبتذل خودآینه‌گی نیست، بلکه بدین مفهوم است که زبان متن مستلزم نیرویی مشروط است: این زبان شرایط یا موقعیت را برای هرگونه وساطت بیش‌تر مهیا می‌سازد: «این همان است که هست ... در این‌جا زبان نوعی استمرار ارزشی یکتا را به چنگ می‌آورد که همواره به‌واسطه‌ی حضور خویش پدید می‌آید» (همان، ص. ۲۵۳).

جایی دیگر، گادامر به «فراموش‌کاری زبان» به‌عنوان جنبه‌ای از بی‌اعتنایی زیباشناختی اشاره می‌کند: «آنچه فهمیدن را ممکن می‌سازد، دقیقاً همین فراموش‌کاری زبان است، فراموش کردن عناصر صوری‌یی که بدان‌وسیله، گفتار متن پوشیده شده است» (گفت‌وگو و دیالکتیک، ص. ۳۲). این‌جا گادامر تفکیکی را مد نظر دارد که عمدتاً در نقادی ادبی اخیر کنار گذاشته می‌شود ــ یعنی تفکیک میان متن در مقام نحوه‌ی گفتن، و متن در مقام آنچه گفته می‌شود. بی‌تردید، دومی را می‌توان به‌عنوان برداشتی از حضور متافیزیکی مورد انتقاد قرار داد. مع‌الوصف، گادامر به‌درستی این موضوع را مطرح کرده است که در وسواس واسازی نسبت به موضوع حضور چیزی سطحی و اعتیادگونه هست. هرمنوتیک به‌هیچ وجه مدعی نشده است که آوای مؤلفِ متن حضور ممتازی است که در آن، معنا[ی متن] به سر می‌برد؛ برعکس، گادامر تذکر می‌دهد که متن شاعرانه Zeitigung von Sinn است: متن شاعرانه مانند رخداد همواره «معنا را زمان‌مند می‌سازد» (مجموعه آثار گادامر، ج. ۹، ص. ۳۳۷).

اینک دقیقاً همین خصلت رخدادوارگی شعر مدرن است که آن را به‌عنوان semantische Poesie مشخص می‌سازد (همان، ص. ۳۳۹). زبان شعر مدرن دیگر برگرفته از افسانه، اسطوره و تاریخ رستگاری[۱۱]، و نیز برگرفته از صناعات بلاغیِ سنتی نیست و همین امر انتقال از شعر سنتی به شعر مدرن را، چنان که خواهیم دید، انتقال از درک پیشاهگلی به درک هگلی هنر می‌نامد. این موضوع، جدای از آن که شاعری مدرن همچنان اساطیر یا افسانه‌های زمان گذشته را فرامی‌خواند یا نه، به یکسان صادق است. شعر به شعر معنا تبدیل شده است: جایی که دیگر تجربه‌ای مشترک یا خاطره‌ای مشترک از رخدادها وجود ندارد، معنا نیز دیگر چیزی نیست که وجودش از پیش بدیهی فرض شده باشد، بلکه امری است محتاج آوایی:

> ... با این وصف، رسالت شاعر بخشیدنِ وحدت گفته ــ گفته‌ی خودش ــ به کلام است. شعر جمعیتِ معنی است و چنین خواهد ماند، حتی اگر صرفاً جمعیت یا جمع‌آمدنی پریشان و تکه‌تکه از معنی باشد. پرسش وحدت معنای شعر همچنان به‌عنوان پرسشی نهایی قد علم می‌کند، پرسشی که پاسخ خود را در شعر می‌یابد (همان، ص. ۳۳۹).

این بدان معناست که شعر، مانند فلسفه، واجد مدعیِ نظری خاص خود است، چرا که نوعی جهت‌داری خاص را اراده می‌کند. مع‌الوصف، این مشخصه‌ی جهت‌داری امری است که تنها در مقام زبان، در مقام جمعیت معنا، در شعر ظهور خواهد کرد. گادامر می‌گوید شعر همواره «کلمه‌ای در حال تفکر بر افق امر ناگفته است» (همان، ص. ۳۴۳). شعر در مقام تشریح امر ناگفته، همیشه گفت‌وگویی با آینده و لذا با خواننده‌ی بالقوه‌ی خود است.[۱۲]

گادامر به‌دلیل دل‌مشغولی‌اش با مدعای شعر مبنی بر استمرار، آن هم در دوران فروپاشی حافظه‌ی فرهنگی، در پروژه‌ی شعر ناب[۱۳] مالارمه نوعی حقانیت غریب می‌بیند (مناسبت امر زیبا، ص. ۱۳۶). در این‌جا گادامر به مقایسه‌ی مالارمه و میراثش با هگل می‌پردازد. شعر ناب و مفهوم نظری در دو چیز مشترک‌اند: هر دو بازنماینده‌ی موارد حدی‌اند و هیچ‌کدام ابطال را به خود راه نمی‌دهند. از آن‌جا که هر دو در حداکثر فاصله از معنا و زبان روزمره عمل می‌کنند، مشخصه‌ی بارز هر دو این است که به‌شکلی از پیش بطلان‌ناپذیرند. هیچ‌یک را نمی‌توان با توسل به واقعیت ارجاعی یا تجربی مورد مناقشه قرار داد، تنها می‌توان با ورود به آن‌ها و مشارکت در گفتار آن‌ها به تشخیص حقیقت نظری آنان رسید.

در این‌جا باید به طور خلاصه به کلیاتِ امری بپردازیم که اصولاً گادامر را بر آن داشته تا به مالارمه ارجاع دهد، به شاعری که گادامر در هیچ جای دیگر چندان توجهی به او نشان نداده است. پاسخ این سؤال در این حکم گادامر است که مالارمه نوعی مورد حدی برای آن‌گونه زبانی بازمی‌نماید که در بالا شرحش رفت. باید گفت [شعر] مالارمه زبانی را پیش

کشیده که گویا امری دسترس‌ناپذیر را به حضور می‌رساند و در عین حال هرگونه تلاش برای نامیدن این حضور یا اسناد هرگونه واقعیتی خارج از ساختار خالصاً زبان‌شناختیِ شعرش را به آن عقیم می‌گذارد. از همین رو چنین می‌نماید که آثار مالارمه مدعای گادامر را تصدیق و در عین حال رد می‌کند، این ادعا را که حتی «ناب‌ترین» شعر چیزی را آشکار می‌سازد، این که چنین شعری واجد محتوایی است که غیر قابل تقلیل به نوعی خصلت زیباشناختی ادراک‌شده است. این تناقض مسئله‌ای است که پیش‌تر گادامر در حقیقت و روش آن را مسئله‌ی تمایزیابی زیباشناختی خوانده بود: تمایزیابی زیباشناختی موجد منزلت مستقل اثر هنری است، لیکن با انجام چنین کاری، اثر هنری را از رابطه‌اش با جهان عاری می‌سازد (حقیقت و روش، ص. ۸۵). نوشته‌های گادامر پس از حقیقت و روش، از جمله «پس‌گفتاری» که در ویرایش‌های بعدی این کتاب ظاهر شد، آشکار می‌سازند که بازنمایی این مسئله محتاج تدقیق بیش‌تر است. گادامر، به‌شکلی معنی‌دار و بااهمیت، با توسل به زیباشناسی هگل با این مسئله روبه‌رو می‌شود. او به‌ویژه به این بحث هگل اشاره می‌کند که از زمان ظهور ادیانِ وحیانی و فلسفه به‌عنوان علم، هنر به صِرف هنر تبدیل شده است تا آن‌جا که از بندگی دین و اسطوره رهایی یافته است. مع‌الوصف این «صرف [هنر] و بس» مجموعه‌ای جدید از احتمالات خاص برای هنر را در خود دارد. به‌زعم گادامر، مهم‌تر از همه‌ی این احتمالات، خصلت خودانعکاسی هنر به‌مثابه چیزی اساسی‌تر از یک نشانه است که هنر، پس از هگل، خود را در مرحله‌ای متأخر از تکوین خود می‌یابد. در عوض، گادامر بر این نکته تأکید می‌کند که اگرچه این [مرحله از] تکوین [هنر] بازنمایانندهٔ پایان‌یافتن مرحله‌ای در تاریخ هنر است، بازنمایانندهٔ انتقالی به مرحله‌ای جدید نیز هست. گادامر این گذر را «انتقال از هنر انعکاسی به هنر تأمل» می‌خواند، چرا که در این مرحله‌ی جدید، شعر رابطه‌ای ویژه با تفکر نظری برقرار کرده است که به‌شکلی جدید خودبنیاد است (حقیقت و روش، ص. ۵۴۷). به‌عبارت دیگر، چنین نیست که با مدرنیته صرفاً گفتار علم قابلیت‌های خود را آشکار کرده باشد بلکه زبان هنر نیز، که شعر غنایی سرنمونی برای آن به شمار می‌آید، برای اولین‌بار قابلیت‌های خاص خود را به فعل درآورده است. ارجاع گادامر به مالارمه را باید در این بافت و زمینه قرار داد. گادامر در این بافت و زمینه، این آموزه‌ی راینر وایل را نقل می‌کند که ریسمان نظری مشترک در شعر و تفکر دیالکتیکی مفهوم کنش است: «شعر غنایی نمایش کنش کلامی ناب است، نه نمایش کنشی در شکل کنش کلامی» (همان، ص. ۵۷۵). شعر غنایی در مقام کنش کلامیِ ناب، جایی است که «برای اولین‌بار زبان‌شناختی‌بودن، به‌معنای دقیق کلمه، ظاهر می‌شود» (همان، ص. ۵۷۴). این که خود هگل چنین توان بالقوه‌ای را در شعر غنایی تشخیص نداده بود، چندان اهمیتی ندارد. به‌گفته‌ی گادامر، امری که از اهمیتی

حیاتی برخوردار است، درهم‌آمیزی هنر انعکاسی یا وقوف شعر از خصلت زبان‌شناختی خویش با هنر تأمل یا ویژگی تأملی آن، به‌معنای دقیق کلمه است.

گادامر در متونی چون «آیا شاعران به ورطه‌ی سکوت درمی‌افتند؟» (گادامر در باب آموزش، شعر و تاریخ، صص. ۸۲-۷۳)، «شعر و گفت‌وگو» (مجموعه آثار گادامر، ج. ۹، صص. ۳۳۵-۴۶) و «فلسفه و ادبیات» توجهات را به دو ویژگیِ برجسته‌ی تفکر هگل، که شکل‌دهنده‌ی تفسیر فلسفی شعر مدرن‌اند، جلب می‌کند. ویژگی نخست آن چیزی است که هگل جنبه‌ی ثانویه و مغفول‌مانده‌ی نظریات هگل می‌نامد، یعنی این آموزه که نه‌تنها هنر به امری متعلق به گذشته تبدیل شده است، بلکه همچنین این تعلق به گذشته با این خصلت هنر سروکار دارد که در عصر مدرن، هنر قاطعانه از رابطه‌ی سنتی‌اش با دین و اساطیر یونانی ـ مسیحی گسسته است. پیامدهای این امر شماری از وجه مشخصات عمده‌ی شعر مدرن را شکل می‌دهد: این مشخصه که شعر به چیزی که گادامر semantische Poesie می‌خواند تبدیل شده است؛ یعنی تماماً به منابع و امکانات کلمه اتکا می‌کند، و این مشخصه که به تمام و کمال با آن چیزی رخ می‌نماید که گادامر احتیاط و قید و شرط نهایی در هرگونه ثبت معنایی است که پیش‌تر با دین و اسطوره مرتبط بوده است. مشخصه‌ی دوم کاملاً با مشخصه‌ی اول پیوند خورده است. مشخصه‌ی اول همان چیزی است که باید هسته‌ی نظری شعر خوانده شود، مفهومی که شالوده‌ی آن در بحث گادامر در باب نظریه‌پردازی و تأمل در حقیقت و روش ریخته شده است.

بیش از صد سال پس از مرگ مالارمه، شعر او همچنان معمایی‌ترین نمونه از درسی است که گادامر از زیباشناسی هگل برگرفته است، چرا که متن مالارمه هم نمونه‌ای است برای این مدعای زیباشناختی گادامر که شعر فعالیتی خودبسنده یا خودغایت است؛ و با این همه شعری است که در عین حال، در خود منفیت خویش، در انکار هرگونه ارجاع به ورای خویش به جز «فکر» یا «ایده»ای گنگ، نوعی مکاشفه را پیش می‌نهد؛ از همین رو، به‌ناچار باید به‌گونه‌ای ناسازه‌گون از نوعی تجلی یا نشان‌دادن منفی در آن سخن گفت. بنا به اصطلاحات گادامر، تحقق قابلیت‌های خاص شعر، کشف مثال و خصلت کلام خاص شعر، با کشف منفیت درونی آن تلاقی می‌کند، یا در واقع با آن یکی است. نتیجه بوطیقایی است که بنا به آن، همین محال‌بودن اسناد و بیان‌کردن به خصلت برسازنده و ساختاریِ زبان شاعرانه بدل می‌شود. شعر مالارمه قصد چیزی را دارد [یا به سوی آن معطوف است] لیکن این چیز ظاهراً از هرگونه کیفیت زمینی یا این‌جهانی خالی است: بنا به جمله‌ی مشهور خود مالارمه، «گلی غایب از هر دسته‌گلی». با این حال، به نظر گادامر این منفیت ــ به‌دلیل خصلت زبان‌شناختی‌اش ــ نمی‌تواند دال بر حذف تام و تمام مفهوم نمایش‌دادن یا محتوا باشد. با

این حال، بنا به مطالعات ادبی چند دهه‌ی اخیر که نتیجه‌ی بوطیقای مالارمه شمرده می‌شوند، گویا «خم» یا «جهت» انعکاس [نظریه‌ی انعکاسی‌بودن شعر در نزد] مالارمه تنها به یک جهت بوده است[۱۴]؛ یعنی به سوی محال‌بودن تعالی یا فرارَوی نشانه به هر چیزی خارج از عالم نشانه‌های خویش. و در واقع همین یک‌سویه‌نگری، یا به‌اصطلاح گادامر، قرائت عمداً غیرنظری و غیرتأملی از نظریه‌ی بازتابی مالارمه‌ای افشاکننده‌ی «طغیانی» است که بنا به استدلال ژولیا کریستوا، مشخصه‌ی تعریف‌کننده‌ی عمل خاص شاعر است. کریستوا درمی‌یابد که مالارمه ماهیت نشانه را با تکه‌تکه کردن و در واقع «خردکردن» گرامر جملات شعر، به امری انقلابی بدل می‌سازد. بی‌شک این انقلاب به لحظه‌ی تخلیه‌کردن منجر می‌شود، به آن خالی ساختن دال که اینک مدت‌هاست به امضای نظریه‌ی پساساختارگرا بدل شده است. با این حال، این انقلاب به گفته‌ی گادامر، به لحظه‌ی جمعیت یا گردآمدنی هم منجر می‌شود که مالارمه در متنی آن را «Sollenite» نامیده است که بی‌تردید می‌توان آن را غنا خواند.

گادامر به‌دلیلی قانع‌کننده چندان خود را مشغول منفیت ریشه‌ای پروژه‌ی poesie pure مالارمه نمی‌سازد. مالارمه به غلط باور داشت که کشف او در باب هیچی هستی‌شناختی ــ کشفی که گزارشش در نامه‌های مالارمه به دوستش، آنری کازالس، در اواخر دهه‌ی ۱۸۶۰ آمده است ــ هماهنگ با مفهوم نفی است، مفهومی که در کتاب منطق هگل ظاهر شده است. گادامر به هیچ وجه این پیوند را دنبال نمی‌کند چرا که قصدش نشان‌دادن چیزی است که همواره در رویه‌ی نظری مالارمه و هگل معتبر است. و تنها در این سطح است که وجوه نفی در میان این دو، بر یکدیگر پرتو می‌افکنند. قصد شعر نابِ مالارمه گفتن چیزی است که به هر گونه مفهوم ایجابی کلمه نیست. اگرچه این گفته با برخی از پیش‌فرض‌های موجود در نظریه‌ی ادبی [معاصر] در تناقض است، قصد [مالارمه] با فرضیات جزمی پساساختارگرایانه درمورد وضعیت رها یا «شناور» دال در مقابل مدلول، هم‌گستره نیست؛ چرا که وقتی مالارمه از قدرت نحو شاعرانه در حذف ارجاع سخن می‌گوید، صرفاً به خصلت خودارجاعی شعر اشاره نمی‌کند. گزین‌گویه‌ی مشهور مالارمه این است که آنچه زبان شاعرانه‌ی ناب یا پالوده فرا می‌خواند «گلی است مفقود از هر دسته‌گلی»، در واقع تأیید این نکته نیست که شعر از به صدا درآوردن زنگ در خلأ هستی‌شناختی سرمست می‌شود.[۱۵] کل جمله‌ای که این مجاز در آن ظاهر شده، به این قرار است:

Je dis: une fleur! Et, hors de'oubliouma voix relegue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se leve, idee meme et suave, l'absente de tous bouquets.

(«من می‌گویم: یک گل! و، برآمده از نسیانی که با آن آوای من هرگونه طرح و شکلی را از خود می‌راند، تا آن‌جا که این چیزی سوای کاسبرگ‌های مألوف است که [آوایم] به‌شکلی موسیقایی برمی‌انگیزد، خود مفهوم [ایده] و عطر، آن که از همه‌ی دسته‌گل‌ها غایب است».)

تفاوت ظریف و اساسی نثر مالارمه [از گزین‌گویه‌ای که مکرراً نقل می‌شود] آن است که در این‌جا خبری از «گل غایب» نیست، بلکه فقط «آن غایب»، l'absente، است ــ دقیقاً آن چیزی، حالا هیچی، که ممکن است به‌شکل مفهوم یا ایده ظاهر شود. این همان عام‌بودگیِ جزئی ارجاع هستی‌شناختی است که شعر مالارمه صرفاً به آن رخصت داده برآید، آن هم با منعی اکید، به‌جز رخصت به برآمدن. آن نفی‌ای که گزاره‌ی مالارمه به اجرا درمی‌آورد، واجد تأثیر غیبت است، لیکن این غیبتی است که «از والاترین عامیت کلام جدایی‌ناپذیر است».[۱۶] حذف ارجاع انضمامی و ایجابی محو ارجاع در کل نیست بلکه تقلیلی است که «باید پیش از آن که "مفهوم ناب" کلمه بتواند از آن نشأت بگیرد، رخ دهد».[۱۷] تأثیر نفی شاعرانه‌ی رهاساختن خصلتی است که در غیر این صورت تشخیص‌ناپذیر می‌ماند:

معجزه‌ی انتقال واقعیتِ طبیعی به درونِ ناپدیدیِ تقریباً لرزان مفهوم ناب به چه کار می‌آید، ناپدیدی‌یی که اگرچه به‌وسیله‌ی کنشِ کلمه پدید می‌آید، از آن نشأت نگرفته است و از جانب تذکر بی‌واسطه یا انضمامی مانعی بر سر راهش ایجاد نشده است؟

چنان که گادامر استدلال می‌کند، اگر رابطه‌ی دوطرفه‌ی هگل و مالارمه در این واقعیت نهفته است که هر دو خصلت نظری گفتار فلسفی و گفتار شاعرانه را به حدودشان می‌کشانند، بنابراین به‌گفته‌ی گادامر، وجوه مرتبط هریک از این گفتارها سطحی نو از ارجاع را در جهان مدرن می‌کشانند ــ سطحی از ارجاع که رومانتیک‌ها تنها اندکی به کار تعمق در آن به‌عنوان سوبژکتیویته‌ای گسترش‌یافته پرداخته‌اند.[۱۸] در بالا، اظهار نظر آلبرت کوک را نقل کردم مبنی بر آن که منفیت یا غیابی که فرض می‌شود در کلام مالارمه خانه دارد، «از والاترین عامیت کلام جدایی‌ناپذیر[۱۹]» است. این اظهار نظر در عمل جزئی از مدعای بزرگ‌تری از کوک است مبنی بر این که «در "عامیت" دلالت و معنا در نوشتار مدرن، موضوع خاص و کاملاً منحصربه‌فردی هست». قرائت گادامر از زیباشناسی هگل آن چیزی را بسط می‌دهد که کوک به شهود و به‌شکلی ابتدایی دریافته است. گادامر به‌جای آن که صورت ظاهری و تحت‌اللفظی این ادعای هگل را مد نظر قرار دهد مبنی بر آن که «هنر بنا به والاترین رسالت خود امری متعلق به گذشته است»، به این فرضیه‌ی هگل، رگه و تفسیر نظری خاص خویش را می‌بخشد. حتی اگر هنر از جهان مرئی و متجسم آئین و اسطوره گریخته باشد، بدان معنا نیست که هنر تماماً ناپدید شده است یا صرفاً به‌شکلی تحلیل‌رفته به همان وجه

وجودی خود ادامه می‌دهد. چنان که پیش‌تر اشاره شد، نظریه‌ی پساهگلیِ خاص گادامر آن است که تبدیل هنر به چیزی متعلق به گذشته یا به اصطلاح مرگ آن، در عین حال، رهایش آن به سوی وجه جدیدی از وجود و دلالت است. وجه مشخصه‌ی این وجه جدید [هنر] دقیقاً همین سطح منتشر و تعمیم‌یافته‌ی ارجاعی است که معرف وجود گونه‌ای رگه‌ی نظری در شعر مدرن است. علاوه بر این، اشاعه و ناپیدایی مذکور که ناپیدایی‌ای را شامل می‌شود که گادامر آن را تشخیص می‌دهد، معرف جهانی است که از آن زبان پیشین آئین و اسطوره پس نشسته است. با این همه، این حکم بدان معنا نیست که از آن پس، آئین و اسطوره موضوعیت خود را از دست داده است، بلکه حداکثر نشانه‌ی آن است که در شعر مالارمه، استحاله‌ی نحوی ابژه‌ها به تأثیرات موسیقایی به‌معنای آن است که شعر مالارمه دیگر مرجعی خارج از خویش ندارد. این بدان معناست که حضور آن‌ها [یعنی آئین و اسطوره] دیگر مرئی نیست. این کلمه [یعنی نامرئی] را نباید به‌سادگی به‌عنوان متضاد مرئی، بیرونی و مادی درک کرد. [نامرئی بودن] موضوعی است که باید نهایتاً بدین صورت فهمیده شود که چیزها در بیرونیت مادی‌شان واجد نوعی نامرئی‌بودن هستند که باید در وهله‌ی اول [به این بیرونیت] پیوند، یا کلاً شرح داده شوند. شرح و تفصیل این نامرئی بودن، یا به این مفهوم، «یافتن» آن رسالت مقرر زیباشناسی پساهگلی است. تفسیر خاص گادامر از هگل این بصیرت است که هنر در دست کشیدن از اقامت در جهان مرئی به‌شیوه‌ی سنتی دین و اسطوره، از هنر بودن دست نمی‌شوید بلکه در عوض به فرمی از فلسفه بدل می‌شود، لیکن به سمت جدیدی وارد می‌شود.

به‌زعم گادامر، ریلکه شاعری است که این تغییر به سوی مسیر جدید در او به کامل‌ترین شکل صورت می‌پذیرد؛ لذا قصد من این است که نشان دهم این گفته‌ی گادامر درمورد ریلکه، روشنگر بحث دیگر گادامر در باب هگل و مالارمه است.

گادامر نشان داده است که «تعکیس اسطوره‌ای ـ شاعرانه» خصلت مرکزی شعر ریلکه است.[۲۰] این تعکیس که در شعر ریلکه تبیین شده است، تعکیس از جهان به اسطوره است: جهان جان آدمی در برابر و علیهِ ما آدمیان، در مقام جهان اسطوره‌ای قد علم می‌کند. از همین رو، ضربه یا هول از مرگ فردی جوان به هیئت خود آن جوان بدل می‌شود؛ عزاداری یا ماتمی که جان انسان را می‌انبارد، به هیأت یا چهره‌ای بدل می‌شود که فرد جوان دنبال می‌کند. به‌عبارت دیگر، رنج و تألم خود ما به‌مثابه رن به‌شکلی استحاله‌یابنده بازنمایی می‌شود. فرشتگان ریلکه آشکارا والاترین نمونه از چنین تعکیسی است. این فرشتگان تظاهری به انسان‌اند که ورای قابلیت انسان به درک خویشتن می‌رود. جزء پایانی سرود دوم قصاید دوئینو مثالی روشن و دقیق از این

موضوع ارائه می‌دهد:

Denn das eigene Herz ubersteigt uns
Noch immer wie jene. Une wir konnen ihm nicht mehr
Nachschaun in Bilder, die es besanftigen, noch in
Gottliche Korper, in denen es grober sich mabigt

[چرا که دل ما بر ما پیروز می‌شود
درست مانند آن که بر دیگران پیروز می‌شود. و ما دیگر نمی‌توانیم
پس از آن به چهره‌هایی خیره شویم که دل را تسلی می‌دهند،
یا به بدن‌های خداگونه‌ای که از طریق آن‌ها، دل به خویشتن‌داری بزرگ‌تری می‌رسد.]

چنین می‌نماید که این ایده هیچ‌گونه مکملی در مالارمه ندارد، اما در این عملِ او در تبدیل امر جزئی به عامیتی که در مقابل دلالت صریح مقاومت می‌کند، همتایی وجود دارد. ارجاعات تعمیم‌یافته‌ی مالارمه صرفاً انتزاعاتی از امر جزئی ــ گونه‌ای استعاره‌ی غریبه‌ی رفتارگرایانه‌ی پرزرق‌وبرق ــ نیست، بلکه انتزاعات مالارمه مبتنی بر تعلیق اکید هرگونه ارجاع هستی‌شناختی به امور جزئی یا خاص است، تعلیقی که تا سطح ایده‌ها یا مفاهیم ارتقا می‌یابد. مالارمه تقلیل ارجاع انضمامی را به عمل درمی‌آورد، تقلیلی که به غیاب منجر می‌شود، لیکن غیابی که از آن l'idee meme [خود ایده] نشأت می‌گیرد.

تعریف گادامر از اسطوره زمینه‌ی مشترکی را برای تلاش‌های خاص این دو شاعر بنیان می‌نهد: کلام شاعرانه در کل اسطوره است، لیکن تا گستره‌ای که بر خویش صحه می‌نهد، آن هم از طریق صرف وجود خود و نه هیچ چیز دیگر (ادبیات و فلسفه در گفت‌وگو، ص. ۱۵۸). در این استغراق مطلق در لحظه‌ی گفته‌شدن رگه‌ای از فراموشی نفس اسطوره وجود دارد. در این‌جا مسئله‌ی هرمنوتیکی خاصی پیش می‌آید که گادامر آن را «توجه» می‌نامد. چهره‌های فرشته، کودک و سوگواری در اشعار ریلکه را نمی‌توان به تجربیات بازگرداند یا ترجمه کرد، تجربه‌ی اموری که خود پیشاپیش ترجمه‌اند. تفاوت تاریخی است که مالارمه و ریلکه را حتی از شاعر پیشاهنگ و آینده‌نگری چون هولدرلین متمایز می‌سازد. در هولدرلین، خدایان کهن برای آخرین بار، به‌عنوان ظروفی درخور برای ترجمه‌ی تجربه‌ی انسانی به شکل یا فرم اسطوره‌ای ـ شاعرانه به کار می‌آیند. مع‌الوصف، مالارمه و ریلکه در حالی که از تشخیص نابسندگی تاریخی اسطوره‌شناسی سنتی و طرد بیان‌گرایی پسارومانتیکی آغاز می‌کنند و از این طریق، عرصه‌ای از دلالت را فرا می‌افکنند که تفکیک‌های میان سوژه و ابژه، درون و بیرون، و زندگی و مرگ را ملغی می‌کند. قطعه‌ای که در بالا از دومین قصیده‌ی دوئینو نقل شد همین موضوع را دقیقاً بیان می‌کند: قلب خود ما، که به‌شکلی استحاله‌یابنده با خود ما به‌عنوان دیگری، به‌عنوان امری اسطوره‌گون در تقابل است، صرفاً به‌لحاظ مجازی، در حال

تغییر مبنا به وجهی تمثیلی که از نظر سنتی شکل‌دهنده‌ی اسطوره و دین است، نیست. زمانی که [در شعر ریلکه] حرکت تعکیس آغاز می‌شود، به‌هیچ وجه راه برگشت از آن وجود ندارد، مگر خطر آن فضاهای بازی را پذیرفت که مدعی شعر ریلکه‌اند. به‌همین منوال، ابژه‌های شعر مالارمه را نمی‌توان به ابژه‌های انضمامی بازگرداند که از آن‌ها انتزاع شده‌اند: تنها فضای تشدیدکننده‌ای وجود دارد که ورای آن، فراخوانی‌های مالارمه صورت می‌پذیرند. اما در هر مورد، صرف این واقعیت که شعر در کار گفته‌شدن است چیزی جدید را به وجود می‌آورد، لیکن تنها می‌توان [امور را] به حال خود گذاشت تا برای ما به نمایش گذاشته شوند ــ آنچه در این شعرها گفته می‌شود یا به‌زعم گادامر، آنچه این گفتار شاعرانه را به درون گستره‌ی گفتار نظری می‌کشاند.

نه ریلکه و نه گادامر، هیچ‌یک این حکم را پیش نمی‌کشند که شعر به امری غیراین‌جهانی تبدیل می‌شود یا باید به این سمت حرکت کند؛ برعکس، موضوع بازاندیشی در باب مفهوم جهانیت در میان است. بینش ریلکه، و همچنین بینش مکمل گادامر در باب مفهوم تعکیس، این است که چیزها در این آرایش جدید آن وجودی را که زمانی بوده‌اند ادامه نمی‌دهند، بلکه به سطح نامرئی وجود ترجمه می‌شوند. این که چنین چیزی چه بُعدی از هستی است، دقیقاً همان معمایی است که قصاید دوئینو به آن اشاره می‌کنند. ریلکه در قصیده‌ی هشتم، این موضوع را برحسب اصطلاحاتی منفی که مع‌الوصف تصدیق‌کننده‌اند، تعریف می‌کند:

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
Den einen Raum vor uns, in den die Blamen
Unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
Und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine
Unuberwachte, das man atmet und
Unendlich weib und nicht begehrt

[ما هیچ‌گاه، حتی شده یک روز،
نداشته‌ایم آن فضای ناب روبه‌رویمان را، که در آن گل‌ها
بی‌پایان باز می‌شوند: هماره جهان هست،
و هیچ‌گاه هیچ‌جا بدون نه: آن عنصر
ناب و بی‌سرپرست که آدمی نفسش می‌کشد
و الی‌الابد می‌شناسدش و هیچ‌گاه غبطه‌اش را نمی‌خورد.]

این‌جا ریلکه با در تقابل قرار دادن «جهان» با «فضای ناب»، تعکیس دیالکتیکی خاص خود را به اجرا درمی‌آورد، چرا که آشکار است که ریلکه به پدیداربودگی جهان پشت نمی‌کند

یا آن را خوار نمی‌شمرد، بلکه سویه‌ی مخفی آن را می‌گشاید (آشکار می‌سازد): مسوده‌ی نابِ امر گشوده‌ای که در برابر آن، چیزها ــ نظیر گل‌ها ــ برای اولین‌بار ظاهر می‌شوند. آنچه به‌لحاظ جهان‌مندی با این «فضای ناب» نفی می‌شود اما با این نفی شدن به درون نوعی گشودگی آزاد می‌شود، به‌شکلی بی‌پایان گشوده است. گل‌های ریلکه که همواره شکوفا می‌شوند، محتملاً یادآور گل غایب مالارمه‌اند. این‌ها صرفاً انتزاعاتی از جهان ابژه‌ها و چیزها نیستند، بلکه فرافکنی‌های فضایی دلالت‌بخش‌اند که در آن، ابژه‌های جهان‌مند هم حفظ و هم ملغی می‌شوند. همین موضوع است که می‌خواهم در نتیجه‌گیری بر آن توقف کنم.[۲۱]

IV

شعری که از زمان هگل به هنری معطوف‌تر به درون تبدیل شده است، با جدایی شعر از گفتار دین و اسطوره مقارن بوده است. این جدایی بی‌تردید به شعری منجر شده است که مدعیاتش مبنی بر کسب توجه عمومی خاضعانه‌تر است، اما به‌شکلی ناسازه‌گون شعری را نتیجه داده است که به‌شکلی ریشه‌ای‌تر به جهان چنگ زده است.[۲۲] کم‌ترین سهم گادامر [در توضیح شعر مدرن] ردگیری پاسخی به پیش‌گویی هگل درمورد آینده‌ی هنر در ریلکه است، پاسخ شاعری که بی‌تردید چیزی از هگل نمی‌داند و در عین حال، پاسخش ادامه‌ی نظری آن پیش‌گویی است.

گادامر در مقاله‌اش با عنوان «در باب سهم شعر در جست‌وجو برای حقیقت»، پیوندی را میان مناسبت نظری شعر و مفهوم جهان ترسیم می‌کند. در این‌جا، او شعر را به نوعی احساس Einhausung یا «خود را در خانه پنداشتن» (راحت بودن) پیوند می‌زند، اگرچه بدین صورت مشخص می‌سازد آنچه در شعر ظاهر می‌شود «نه جهان [به‌طور کلی] است و نه این یا آن چیز دیگر در جهان» (مناسبت امر زیبا، ص. ۱۱۵). به‌گواه عبارت‌پردازی بسیار دقیق گادامر، این قطعه مکث و توجه بیش‌تری می‌طلبد. عملاً گادامر لحظه یا برآیند نشان دادن شاعرانه را از این فرایند سهیم شدن در جهان [یا خانه شمردن جهان] متمایز می‌سازد. در واقع، گادامر می‌گوید که شعر «مانند آینه‌ای که روبه‌رویش [روبه‌روی جهان] گرفته شده باشد»، در برابر این فرایند می‌ایستد (همان). این گویاترین انتخاب واژگان است. در این‌جا منظور گادامر، چنان که کلمات نقل‌شده حکایت می‌کنند، آن نیست که شعر بازتولیدکننده‌ی ظواهر جهان است بلکه آینه‌وارگیِ شعر واجد نوعی مفهوم نظریه‌پردازی و نظرورزی[۲۳] است که گادامر ابتدائاً در بخش آخر حقیقت و روش آن را مورد ارزیابی قرار داده بود. شعر گفتاری نظری است که از طریق ایستادن در برابر جهان، نوعی «نزدیکی یا آشنایی» را برای ما پدید می‌آورد یا می‌گشاید که از آن طریق می‌توان نخست چیزی شبیه جهان را تجربه کرد؛ چیزی

که به ابژه‌ی مشارکت تبدیل می‌شود. زبان شاعرانه به این مفهوم «والا» زبان است: زبان شاعرانه نه جهان که در جهان بودن یا پدیده‌ی جهان‌مندی را آشکار می‌کند. همین خصلت زبان شاعرانه است که آن را در مجاورت زبان نظری قرار می‌دهد. طبیعتاً این جمله بدان معنا نیست که هیچ‌گونه محکی برای محقق‌کردن ارزش شعر [یا زبان شاعرانه] وجود ندارد. آنچه شعر عرضه می‌کند ممکن است پوچ از آب درآید ــ به گفته‌ی گادامر این شعر ممکن است صرفاً به شعر شباهت داشته باشد یا ممکن است صرفاً پژواکی از شعر باشد اما گفتار شاعرانه، فی‌نفسه کذب‌پذیر نیست (همان، ص. ۱۳۹).

علاوه بر این، چنین تعریفی از تجربه به‌هیچ وجه برای خود بسنده نیست، بلکه در عوض همواره چیزی ورای خود را قصد می‌کند: «هر چیزی که ذیل نام زبان قرار می‌گیرد، هماره به چیزی ارجاع می‌کند که به منزلت قضیه می‌رسد» (گفت‌وگو و دیالکتیک، ص. ۲۵). این موضوع تلویحاً درمورد تمامی اشعار بزرگ صادق است، لیکن در شعر مدرن کسانی چون هولدرلین، مالارمه، تی.اس. الیوت و پل سلان به‌شکلی خاص و بارز صدق می‌کند، در اشعاری که آنچه گفته می‌شود، از همان ابتدا به‌مثابه بیان یا گفته‌ای تکه‌تکه پرداخته می‌شود. این موضوع به آموزه‌ی هرمنوتیکی ناسازه‌گون اما کاملاً منسجمی میدان می‌دهد، مبنی بر آن که هرگاه چیزی را که در متن شاعرانه گفته می‌شود درک نکردیم، باید به خود متن بازگردیم. اگرچه بازگشت به خود متن، تنها آن هنگامی مولد است که ما در پی آن باشیم که به آن قلمرو دیگر منتقل شویم، به آن فراسوی زبان، فراسویی که متن شاعرانه آشکارش می‌سازد: «... هر آن چیزی که در نوشتار محکم شده است، به آنچه که ابتدائاً گفته شده بوده است، بازمی‌گردد، لیکن در عین حال، باید رو به جلو نیز باشد؛ چرا که هر آنچه گفته می‌شود، همیشه پیشاپیش معطوف به فهم است و در خود، دیگری را هم شامل می‌شود» (همان، ص. ۳۴). به‌همین دلیل است که گادامر درمورد متون شاعرانه می‌گوید که آن‌ها هنگامی اصالتاً وجود دارند که به سوی خویش بازگردند». این عبارت یادآور آموزه‌ی هایدگر در «سرچشمه‌ی اثر هنری» است مبنی بر آن که آثار هنری، در عین پیش کشیدن جهان به فضایی که خود «زمین» می‌نامد، پس می‌نشینند. هم هایدگر و هم گادامر به خصلتی بنیادین از هنر ادبی اشاره می‌کنند: شعر به‌مثابه زبان به مفهوم و معنا معطوف می‌شود، اما به‌عنوان هنر، نوع غریبی از اصرار به نفس [یا خودبسندگی] را دامن می‌زند. در ادبیات، غایت‌شناسی معنا قابل تشخیص اما محدود است. در این‌جا، [در این نظریات] نوعی هم‌پوشانی با واسازی پل دومن دیده می‌شود، اما باید به این موضوع با احتیاط نگریست؛ زیرا به نظر گادامر این موضوع بدان‌جا ختم نمی‌شود که مفهوم معنا تماماً بی‌موضوع شود و به شکلی غیرممکن غیرقابل اتکا شود، بلکه برعکس بدان معنا است که ما ناچاریم معنای

متن را در خود آن بیابیم، در وجه غریب و ویژه‌ی خود آن در به حضور رساندن آن چیزی که تنها از طریق نظرورزی گفته می‌شود.

این نکته مستلزم توضیح بیش‌تر است. گادامر در ارزیابی مجددِ غایت‌شناسیِ درونیِ اثر هنری، زیباشناسی کانتی و قاعده‌ی غائیت بدون مقصود آن را از نو قرائت می‌کند. گادامر از آن‌جا که به‌هیچ وجه با منفیت ناب این قاعده‌ی کانتی کنار نمی‌آید، نوعی عنصر تصحیح‌کننده و گسترش [این قاعده] را در هگل می‌یابد. چنان که چارلز تیلور نیز این موضوع را مطرح می‌سازد، در اندیشه‌ی هگل غائیت بدون مقصود کانت به «خودمقصودی» بدل می‌شود.[۲۴] از این منظر، هنر در غایت‌شناسی درونیِ روح مشارکت می‌کند و به عامل یا کارگزار «شهود هستی‌شناختی» بدل می‌شود. این همان چیزی است که تیلور بُعد «بیان‌گرایانه»ی تفکر هگل می‌نامد ــ دقیقاً همان چیزی که جایش در زیباشناسی کانتی خالی است. گادامر همین مضمون را در هگل می‌پروراند، آن هم با این فکر که اثر هنری بازنماینده‌ی چیزی نیست بلکه آن را نشان یا نمایش می‌دهد. در تفسیر تیلور از هگل، هنر وجهی از آگاهی فکر یا ایده است و نه بازنمایی آن. از آن‌جا که هنر تجسم ایده و نه بیان مفهومی آن است، هیچ‌گونه معیار بیرونی برای اثر هنری وجود ندارد که بتوان اثر را با آن سنجید یا مورد داوری قرار داد. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، این قضیه‌ای صرفاً منفی نیست چرا که به‌گفته‌ی هگل، «کلیت هستی و مفهوم‌پردازی مقوله‌ای آن هیچ‌جا بدیهی و داده‌شده نیست». کلیت رابطه‌مندی هستی صرفاً از طریق گفتار کذب‌ناپذیر نظریه‌پردازی توضیح می‌یابد، حال چه گفتار شعر باشد و چه گفتار فلسفه (فلسفه و ادبیات، ص. ۲۵۷).

در دورانی که از زمان هگل گذشته است، فضایی که در آن شعر شنیده یا دریافت می‌شود ضرورتاً کوچک‌تر و حقیرتر می‌شود. در این حقارت، سرنخی وجود دارد به‌دلیل علاقه‌ی گادامر به ریلکه، شاعری که گادامر محتاطانه‌تر، و از برخی جهات به‌شیوه‌ای محتاطانه‌تر از هایدگر، تفسیرش می‌کند. چنان که پیش‌تر دیده‌ایم، گادامر به این واقعیت اشاره می‌کند که در ریلکه، قلمروِ امر نامرئی به خانه‌ی شعر بدل شده است. به‌گفته‌ی ریلکه، اگر چیزها آن حضوری را که سابقاً در جهان ما داشتند از دست داده‌اند، تنها در سطح دیگر و ارتقایافته‌تر کلام شاعرانه می‌توانند این وضعیت و جایگاه را از نو به چنگ آورند. از این منظر، به نظر گادامر، ریلکه به چالشی پاسخ می‌گوید که هگل و مالارمه تلویحاً ایجاد کرده‌اند. و از این‌جا مشخص می‌شود که دو سویه‌ی دغدغه‌ی گادامر نسبت به نمونه‌ی گفتار غنایی واجد ریشه‌ای مشترک است. چرخش ظاهراً رو به درون شعر مدرن ــ مشغولیت ظاهری آن با خویش ــ در عمل نشانه‌ی آن است که شعر به عرصه‌ی خاص خویش وارد شده است. جدایی [شعر مدرن] از دین، اسطوره و خود جهان مرئی معرف آغاز، و نه پایان،

خودتحقق‌بخشی شعر است؛ تحقق‌بخشیدنی که بدان طریق، در استعلا و فراروی از حدود اعتبار یا اثبات، با گفتار نظری مشترک است.

در این بافت و زمینه، باید بر این واقعیت تأکید کرد که وقتی گادامر درمی‌یابد پیش‌گویی هگلی در باب آینده‌ی هنر منوط به قطع رابطه‌ی تاریخی هنر با آئین (فرهنگ) و دین است، به‌هیچ وجه این نظرگاهِ زیباشناسی‌گرا را تکرار نمی‌کند که هنر می‌تواند جای دین را بگیرد. همچنین گادامر موضع آرتور دانتو را نیز اتخاذ نمی‌کند که سرنوشت اثر هنری آن است که به فلسفه تبدیل شود.[۲۵] مع‌الوصف، چنان که در مالارمه شاهد بودیم، حتی اگر چنین بنماید، این تناظر به‌هیچ وجه ساده و سرراست نیست. قرائت گادامر از هگل دیالکتیکی است و در واقع، از یک جهت ضرورتاً قرائت [گادامر از] مالارمه را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد. تفاسیر گادامر از هولدرلین و ریلکه نشان می‌دهند که جدایی شعر از دین، و در واقع جدایی شعر از اسطوره، در عین حال بی‌اثر ساختن و مستحیل کردن آن رابطه است به‌طوری که عنصر دینی خانه‌ای جدید در بعد روبه‌درونِ کلام شاعرانه می‌یابد. بی‌شک، این چرخش دیالکتیکی دیگری که گادامر به هگل می‌دهد از خود هگل نیز فراتر می‌رود، و با این همه جنبه‌ای ضروری و درونی از زیباشناسی هگلی را نیز به‌شیوه‌ای برجسته حفظ می‌کند. برای گادامر، چنان که برای هگل، شعر «پس از» هگل ــ «پس از» چرا که در واقع این شعری است که با هولدرلین آغاز می‌شود ــ بنا به رسالت خویش، نسبت به هرگونه شعری که در گذشته بوده است حقیقتاً فلسفی‌تر است. آن‌جا که گادامر به‌شکلی طبیعی از هگل متمایز می‌شود، به‌دلیل این بصیرت گادامر است که تحقق رسالت نظری شعر نه‌تنها در رسانه یا محیط نثر، بلکه در محیط امر غنایی نیز رخ می‌دهد. آن ژانری که به‌طور سنتی موسیقایی‌ترین و باطنی‌ترین ژانر ادبی شمرده می‌شود ژانری است که در آن، در دوران مدرن متأخر، مناسبت نظری شعر به اصیل‌ترین صورت مطرح می‌شود.

در این نوشته بر آن بودم تا معیارهای تفسیر گادامر از هگل را گسترش دهم، آن هم با تأکید بر ارتباط و مناسبت خصلت نظری شعر با مضمون جهان‌مندی. قصد داشتم که با این کار برخی از سوء تفاهم‌ها را رفع کنم. ماهیت شخصیت‌زدایانه‌ی بزرگ‌ترین اشعار مدرن ــ خصوصیتِ شعر مدرن مبنی بر خویشتن‌داری و حذف دقیق، خصوصاً در نسبت با امر مقدس و در نسبت با هر واقعیتی که ورای زبان شعر است ــ بسیاری را به این باور غلط کشانده است که شعر مدرن درصدد بیگانگی و بریدن از جهان است. مع‌الوصف، گادامر می‌فهمد که این خویشتن‌داری شعر در عمل شیوه‌ی خاص شعر در بنیاد نهادن مجدد مفهوم جهان‌مندی است. ریلکه این ضرورت بنیاد نهادن مجدد را در هفتمین سرود از قصاید دوئینو تبیین می‌کند:

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen
Unser Leben geht hin mit Verwandlung.
Und immer geringer schwindet das Auben

[محبوب، هیچ‌جای جهان نخواهد بود الا در درون.
زندگی با استحاله می‌گذرد.
و، هر دم نقصان‌یابنده‌تر،
جهان بیرون محو می‌شود.]

نیازی به گفتن نیست که منظور ریلکه از «درون» به‌هیچ وجه درونیت رومانتیک نیست. «درون» ریلکه معادل نه درونیت و نه بیرونیت، بلکه معادل صفحه‌ای از دلالت است که بنا به شرح گادامر، صرفاً به اشاره در زیباشناسی هگل از آن یاد شده است. مشارکت شعر در بریدن لوگوس از اسطوره و آئین [یا فرهنگ] متضمن آن چیزی نیست که گادامر سکوت شاعران می‌نامد، بلکه متضمن رهایش شعر به سوی مسیری تازه است. دیالکتیک هگلی و شعر نابِ مالارمه بر این موضوع صحه می‌گذارند که این مسیر و آرایش جدید به‌شکلی نقض‌ناپذیر تحت نشانه‌ی نفی عمل می‌کند ــ لیکن با رگه و حالتی جدید. بار دیگر این ریلکه است که بی‌خبر از هگل، واژه‌ی درخور را بیان می‌کند:

Immer ist es Welt
Und niemals Nirgends ihne Nicht.

[همیشه کلمه است
و هیچ‌گاه، هیچ‌جا بدون نفی]

این «هیچ‌جا» که مع‌الوصف بدون نفی نخواهد بود، این «هیچ‌جا» که نفی‌ای ورای غیاب است، همان چیزی است که فضای پساهگلی‌ای را می‌نامد که در آن احتمالاً جهان‌مندی برپا خواهد ماند. جهان‌مندی که با کالایی‌شدن عام تمامی ابژه‌ها و کالاها هرچه بیش‌تر و بیش‌تر نحیف شده است، به فضای چنان شعری بدل می‌شود که از طریق فضای شعر، جهان را به ابژه‌ها بازمی‌گرداند. چنان که گادامر نشان می‌دهد، این امر همان چرخش زبان‌شناختی، البته از گونه‌ای دیگر است.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

J.M. Baker, JR., "Lyric as Paradigm: Hegel and the Speculative Instance of Poetry inGadamer's of Poetry in Gadamer's Hermeneutics", in The Cambridge Companion to Gadamer, Ed. by Robert J. Dostal, Cambridge University Press, 2001, pp. 143-167.

پی‌نوشت‌ها:

1. Die Kunst ist im Vollzug

۲. ideality کمال یا مثل‌گونگی در این‌جا بدان معنی است که زبان شاعرانه نمونه‌ی والای کاربرد زبان است، لیکن با توجه به خصلت نمونه‌واری و بازنماینده‌ی (representative) زبان شاعرانه، صفت «مثل‌گونه» نیز آورده شد که نه به نظریه‌ی افلاتون، بلکه به بُعد توانشی زبان شاعرانه اشاره دارد. ـ م.

3. Cratylus

4. methexis

5. aletheia

6. emplotment

7. worldliness

8. es stecht geschrieben

9. deloun

۱۰. در این‌جا باید توجه داشت که بیان (expression) و تأثیر (impression) را، به‌دلیل تضاد پیشوندهای ex- و in- می‌توان متضاد هم برشمرد. از همین رو «بیان» تأثیر یا نقشی بیرونی است و «تأثیر» نوعی بیان درونی. اما چیزی که در این میان مهم است، چنان‌که در متن اشاره می‌شود، تناظر بیان و نقش یا اثر یا همان رد چیزی (imprint) است. به‌عبارت دیگر، بیان گذاردن نقش یا اثری در بیرون است. در این‌جا مشخص می‌شود که درونی نیست، چرا که تأثیر یا بیان درونی نیز، خود، اثر یا نقش چیزی است. از همین رو، بیان ترجمه‌ی چیزی از اعماق وجود یک انسان نیست. ـ م.

۱۱. تاریخ رستگاری (salvation history) یا تاریخ مقدس (sacred history): تاریخ رستگاری نوع بشر به دست خداوند، تاریخ به‌عنوان امری برآمده از این رستگاری. ـ م.

۱۲. گادامر به‌طور کل به شعر و تفسیر می‌پردازد و در عین حال مفهوم افقِ زمان‌مند باز خود را از نظر دور نمی‌دارد؛ چرا که از مشغولیت وسواسی دریدا و پساساختارگرایان با شبح حضور، یا همان کلام‌محور (لوگوسنتریسم) مبهوت و سردرگم شده است.

۱۳. در این‌جا، نویسنده از جناسی ساده استفاده می‌کند، بدین‌صورت که از هم‌ریشه‌بودن «خم» یا «تاب» (flexion) و «انعکاس» یا «بازتاب» (reflection) استفاده می‌کند. منظور نویسنده آن است که بازتاب نظریه‌ی «خودبازتابی شعر» تنها یک تاب داشته است. ـ م.

14. poesie pure

۱۵. آنچه در بالا آورده شده است، ترجمه‌ی تحت‌اللفظی عبارت "ontological void...ringing of a bell in an" است که شاید منظور نویسنده را بهتر از معادل‌گذاری معنایی این عبارت به فارسی برساند، زیرا با توجه به اصطلاح «ringing a bell» (به‌خاطر آوردن) باید ترجمه می‌شد: «شعر از بیدار کردن خاطره در خلأ هستی‌شناختی سرمست نمی‌شود». البته اگر اصطلاح «have a hollow ring» (پوچ‌بودن، بی‌مایه‌بودن) را هنگام ترجمه‌ی جمله‌ی مورد بحث در خاطر داشته باشیم، می‌توان گفت به‌زعم مالارمه شعر از بی‌مایگی هستی‌شناختی سرمست نمی‌شود. اگر این بازی با ترجمه را ادامه دهیم، می‌توان با ارجاع به اصطلاح «the bell ring» (محک‌زدن برای تخمین توانایی یک مصنوع)، منظور مالارمه را این‌طور فهمید که «شعر از محک خوردن در خلأ هستی‌شناختی به وجد نمی‌آید». شاید ترجمه‌های دوم و سوم از آنچه خود مؤلف در نظر داشته کمی دور باشد، اگر چه باید گفت به هیچ وجه با بافت و زمینه‌ی متن مغایر نیستند. ـ م.

16. Albert Cook, Prisms: Studies in Modern Literature (Bloomington: Indiana University Press, 1967), p. 43.

17. *Ibid*., p. 44.

۱۸. این «سوبژکتیویته‌ی گسترش‌یافته» که اصطلاحی است که از نووالیس وام گرفته‌ام، به گزارش چارلز تیلور در منابع نفس جریان «بیان‌گرا» در فرهنگ مدرن است. به‌گفته‌ی تیلور، ضرورت بیان‌گرایانه‌ی سنت

رومانتیک و پساورمانتیک «هنر تجلی‌گرا» را پرورانده است، هنری که به تجربه‌ای شکل بخشیده است که در غیر این صورت، در جهان دسترس‌ناپذیر می‌ماند. تیلور مالارمه را درون این سنت به‌عنوان نمونه‌ای از «تجلی منفی» جای می‌دهد. من با این نکته موافقم که از نظرگاه رومانتیکی، مالارمه مثالی منفی است حال آن که به نظر من، تیلور به‌شکلی ضمنی این نکته‌ی مورد نظر گادامر را از قلم انداخته است که شعر مالارمه و ریلکه تابع اعتبارسازی مطابق مفاهیم سنتی سوبژکتیویته و ابژکتیویته، یا حتی «سوبژکتیویته‌ی گسترش‌یافته»ی رومانتیک‌ها نیست.

19. Cook, p. x.

20. See "Mythopoietic Reversal in Rilke's Duino Elegeis", translated by Robert Paslick, in Literature and Philosophy in Dialogue, edited by Dennis Schmidt (Albany: SUNY, 1994), pp. 153-171.

۲۱. در این‌جا شایسته است به دو نکته اشاره شود: اول آن که مفهوم ریلکه از امر گشوده امری مجازی نیست. بی‌تردید، امر گشوده فضایی است واجد نوعی 'بُعدمندی، اگر چه این بعدمندی سنجش‌پذیر نیست. امر گشوده سویه‌ی نامرئی جهان‌مندی است. دوم این که واقعیت درک ریلکه از امر گشوده در مقام فضا واجد اهمیت و معنای خاصی است. به‌نظرم این مفهوم تاحدی متأثر از دل‌مشغولی هایدگر متأخر با ماهیت فضامندی است. علاوه بر این، از فضای دلالت‌بخشی نیز متأثر است: این چه فضایی است که شعر بر ما می‌گشاید؟ با این حال، فکر نمی‌کنم مفهوم «فضاسازی» (spacing) یا «در فواصل مستقر ساختن» (espacement) دریدا با آنچه ریلکه در شعرش دست می‌یابد، معادل باشد.

۲۲. این برداشت هگلی به آموزه‌ی آدورنو درمورد هنر ــ خصوصاً آن‌طور که در مقاله‌ی «شعر غنایی و جامعه» آمده است ــ شبیه است؛ این که شعر غنایی با بریدن از جامعه و خودبنیادی‌اش، به بهترین وجه به جامعه می‌پردازد. ـ م.

۲۳. در وهله‌ی اول ممکن است پیوند میان آینه‌گی (mirroring) و تأمل یا نظرورزی (speculation) بی‌معنا بنماید، لیکن با توجه به معادل این کلمات در زبان مبدأ (و صدالبته در خود زبان فارسی نیز) این مشکل حل خواهد شد. ابتدا باید گامی به عقب برداشت: در انگلیسی، «تأمل‌کردن» و «منعکس ساختن»، هر دو، با لفظ واحد to reflect بیان می‌شود، حتی میان reflection و reflexion هم تفاوتی نیست و در لغت‌نامه‌ها، واریاسیون یکدیگر به شمار می‌آیند. درمورد speculation هم وضع به همین صورت است، زیرا این کلمه با کلماتی چون spectacle (منظره، نمایش) هم‌ریشه است. در لغت‌نامه‌ی آکسفورد، در مقابل speculation اولین معادلی که گذاشته شده است، reflection است که آن را به انعکاس و آینه‌گی مرتبط می‌سازد. در فارسی نیز نظریه‌پردازی با نظر به‌معنای دیدن و تأمل با امل به‌معنای رؤیا و تصور هم‌ریشه‌اند. همین موضوع ممکن است اثباتی باشد بر ریشه‌دار بودن این نظریه که فکر آینه‌ی وجود است (چنان که فکر یا ایده idea به‌معنای تصویر است) و از همین رو، در فلسفه‌ی تحلیلی که می‌شود گفت آغاز چرخش زبانی در تفکر معاصر است، نخستین فیلسوفان این نحله بر این باور بودند که زبان جهان را منعکس می‌سازد. ـ م.

24. Charles Taylor, Sources of the Spurces of the Self: The Making of Modern Identity(Cambridge: Harvard University Press, 1989), p. 470.

25. See, for example, Arthur Danto's The Philosophical Disenfranchisement of Art (New York: Columbia University Press, 1986).

نیازی به گفتن نیست که از دید من، نظر گادامر نه‌تنها تیزبینانه‌تر، بلکه حقیقتاً هگلی‌تر از نظر دانتو است.