

وجود هرمنوتیک فلسفی در شعر حافظ؛ تأملی هستی‌شناسانه

خدیدجه حاجیان*

زهرا داوری گراغانی**

چکیده

در هرمنوتیک فلسفی گادامر اثر هنری به منزله رخداد حقیقت است و جنبه‌های هستی‌شناسانه دارد، اما شعر «پارادایم» (paradigm) متن است. دلیل این اهمیت بیش از آن‌که ویژگی‌های زبانی مانند وزن، موسیقی، قافیه، و نظایر آن در شعر باشد، رابطه تفکر شاعرانه با وجود و حقیقت است. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که رابطه شعر را با وجود توضیح می‌دهند عبارت‌اند از: خودقانون‌گذاری و یکتایی، استمرار، طنین‌افکنی، و لحن. به نظر می‌رسد بتوان دلایلی مبنی بر وجود ظرفیت‌های هرمنوتیکی خویشاوند با ایده‌های هرمنوتیک فلسفی گادامر در شعر حافظ برشمرد: ۱. شعر حافظ نمونه شعر کلاسیک ایرانی و به بیان گادامر «مثل اعلای هستی تاریخی» ماست؛ ۲. بهترین نمونه اجرای کامل به معنای مورد نظر اوست که با ویژگی مهم معناداری «در هر زمان» و «برای هر کس» شناخته می‌شود؛ ۳. به سبب رابطه‌اش با اسطوره، مذهب، و به طور کلی فرهنگ ایرانی و با تجربه غنایی بشری می‌توان آن را «صدای بلند» سنت دانست که هنوز شنیده می‌شود؛ و ۴. بر گفت‌وگوی «من» و «تو» مبتنی است. مجموع این ویژگی‌ها امکان جست‌وجوی جنبه‌های هستی‌شناختی در شعر او را فراهم کرده است. در مقاله حاضر سعی شده است امکان فهم شعر حافظ بر اساس آرای گادامر بررسی شود، سپس با الهام از دیالکتیک پرسش و پاسخ گادامر نشان داده شود که چگونه «وجود» به معنای گادامری در شعر حافظ «آشکار» می‌شود.

کلیدواژه‌ها: هانس گئورگ گادامر، هرمنوتیک فلسفی، هستی‌شناسی، وجود، تفسیر شعر حافظ.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول)
hajjyan@modares.ac.ir

** دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه تهران davari.zahra@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۲/۲۵.

۱. مقدمه

هرمنوتیک فلسفی مدعی است که فهم متن فهمی این‌جایی و اکنونی از خود و زندگی است. بر اساس این ادعا، فهم ما از آثار کهن و کلاسیک ادبی‌مان چگونه ممکن است؟ تعامل ما در «این‌جا» و «اکنون» با گذشته فرهنگی خود چگونه تعاملی خواهد بود؟ بدون چنین تعاملی دست‌مایه‌های ما برای زیستن در «این‌جا» چه خواهد بود؟ آیا زمینه‌ها و ظرفیت‌های فهم (تفسیر) هرمنوتیکی و به بیان گادامری ظرفیت‌های معاصر شدن در میراث ادبی ما وجود دارد؟

پیش از اندیشیدن به هر یک از پرسش‌های مذکور، که بیش‌تر برای درک ضرورت این نگاه و رویکرد به شعر کلاسیک فارسی مطرح شده‌اند و ادعای پاسخ به تمامی آن‌ها در این نوشته نیست، توجه به دو نکته مهم ضروری است: نخست، چنان‌که جرال‌ال. برنز در مقدمه کتابش بر یادداشت‌های گادامر درباره شعر پل سلان، آن‌جا که این شرح او را (هرچند عمیقاً شخصی) محور مهم‌ترین پروژه فلسفی گادامر بعد از حقیقت و روش دانسته است، تصریح کرده است که هدف پروژه گادامر در این زمینه «نمایاندن ادعای زیبایی‌شناسی مدرن است» (Burns, 1991: 1). هر چند دل‌مشغولی گادامر در این پروژه جستن راهی برای نجات هنر مدرن (از جمله اشعار پل سلان و مالارمه) از ورطه بی‌معنایی است، اما باید توجه داشت که مسئله مواجهه و خوانش آثار کلاسیک، با تمسک به ایده هگل، یعنی هنر کلاسیک به مثابه هنر اعلا، موضوع اندیشه هرمنوتیکی گادامر بوده است (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۲۱۸).

گونه بی‌معنایی در دو دسته آثار مدرن و کلاسیک متفاوت است، اما در صورت عدم امکان معاصر شدن آثار کلاسیک خطر بی‌معنایی درباره آن‌ها نیز صادق است؛ زیرا چنان‌که واینسهایمر در توضیح مقصود گادامر از اثر کلاسیک به منزله «مثل اعلائی خصیصه عام هستی‌تاریخی» می‌گوید، در دگرگونی است که اثر کلاسیک هستی خود را می‌یابد. بنابراین، «هم خودش است و هم غیرخودش» (همان: ۲۰۸). چنین خصیصه‌ای با توجه به فاصله تاریخی، که کم و بیش از ویژگی‌هایی است که اثر را کلاسیک می‌کند، مسئله معنا و اطلاق را برای ما مطرح می‌کند.

اطلاق را می‌توان غایت هرمنوتیک فلسفی دانست که تجربه هرمنوتیکی محور آن است. این غایت متضمن وسعت بخشیدن و تحقق امکان‌های بهتر زیستن از طریق فهم «خود» در جریان فهم‌های تاریخی از یک متن است. فهم همواره‌نوشونده از زندگی جز در تأثیر و تأثر تاریخی ممکن نیست. بنابراین، آیا نمی‌توان نتیجه گرفت که هر گونه فهم هرمنوتیکی از

خود وابسته به فهم سنت فرهنگی مان نیز است؟ با توجه به اندیشه هرمنوتیکی گادامر، که صاحب نظرانی مانند واینسهایمر، آیلزورث، ایگلتون، و پالمر بر فایده‌های فراوان آن برای فهم متن و نظریه و نقد ادبی تأکید کرده‌اند، به نظر می‌رسد برای ایرانیان نیز در برخورد با متن امکان چنین برداشت یا فهمی ممکن می‌شود.

۲. اهداف و سؤالات تحقیق

فهم شعر حافظ با رهنمودهایی که گادامر به ما می‌آموزد در نگاه نخست ممکن است نقض غرض جلوه کند؛ زیرا در خوانش متون عادت بر آن است که نظریه‌ای روش را به ما بنمایاند. در حالی که این ایده، که همه حقیقت با روش به دست می‌آید، در پروژه فلسفی گادامر به چالش کشیده شده است. همین چالش است که راهی نو فراروی نظریه ادبی گشوده است و «کار فهم متن بر اساس آرای او برنامه‌ای است که پس از انتشار حقیقت و روش در ۱۹۶۰، در دستور کار تفسیر ادبی در جهان قرار گرفته است» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۹۲).

با چنین چالشی، کار تفسیر بدون توجه به الگوهایی عملی از نحوه مواجهه با متن، که خود گادامر به ما آموخته است، دشوار خواهد بود. نوشته‌های او درباره شعر کسانی هم چون گوته، ریلکه، و پل‌سلان، که حاصل تعلق خاطر فراوان گادامر به مسئله معنا و فهم شعر و رابطه آن با حقیقت است، گونه انضمامی اثر بزرگ حقیقت و روش است. این الگوهای خوانش ذیل برنامه فلسفی او فراروی ماست، اما همین که می‌خواهیم چنین کاری را آغاز کنیم، با مسائل بنیادی‌تری مواجه می‌شویم. مهم‌ترین مسئله انتقادی‌ای که از تفاوت فرهنگ‌ها برمی‌خیزد مربوط به «سنت» به معنای گادامری است؛ من ایرانی چگونه می‌تواند امید داشته باشد که اندیشه او راهی برای فهم سنت ایرانی فراروی نهد یا حتی چنان‌که ایگلتون تصریح می‌کند: «آیا اساساً می‌توان امیدوار بود آثاری را که به لحاظ فرهنگی و تاریخی با ما بیگانه‌اند بتوان درک کرد؟» (همان).

با توجه به ماهیت کار، هر گونه قضاوت درباره موفقیت ادعایی بیش نخواهد بود، بلکه آنچه خواهید خواند فقط تلاشی است محتاطانه برای گام نهادن به عرصه‌ای که ناشناخته‌ماندنش دیر پاییده است.^۱ شاید آگاهی به مخاطرات چنین کاری و گزیدن جانب احتیاط، به‌ویژه در پیمودن راهی نرفته که ما در آستانه آنیم، اندکی از مشکلات آن را توجیه کند؛ بنابراین، همین‌جا اضافه می‌کنیم تا کنون خوانشی از شعر حافظ با روش به کار گرفته شده در این مقاله انجام نشده است و درباره پیشینه بحث سخنی نمی‌توان گفت.

۳. چهارچوب نظری

تفسیر متن خود نوعی راه و رسم (praxis) است که بی‌تردید آغازی دارد. پالمر در این زمینه می‌گوید: «نقطه شروع برای تأویل ادبی می‌باید آن واقعه زبانی باشد که خود متن تجربه می‌کند» (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۷۳). معنی این سخن بیش از هر چیز آن است که کار تفسیر را به هیچ روی نمی‌توان بر سنت انفکاک صورت از محتوا و بنا بر عادت آغازیدن از صورت بنا نهاد. بنابراین، کار تفسیر در شعر بیش از هر چیز متمرکز خواهد بود بر آنچه «می‌گوید» یا آنچه از طریق زبان آشکار می‌شود؛ یعنی همان «وجود» و دیگر این‌که از نظر گادامر «هر فهمی یک تفسیر است» (هوی، ۱۳۸۵: ۱۴۲).

در این جا می‌خواهیم ببینیم چگونه از نظر گادامر اثر هنری جنبه وجودی یا هستی‌شناسانه دارد؟ دیگر این‌که رابطه شعر و وجود چند سویه دارد: یکی مربوط است به شعر در جایگاه اثر هنری یا همان شناخت «جنبه‌های هستی‌شناختی اثر هنری»، دیگری زبان شعر که ویژگی‌هایی (غیر از فرم) دارد که این ویژگی‌ها با وجود در ارتباط‌اند و سوم، آشکار شدن وجود در شعر، به معنای حکمتی که جنبه‌های هستی‌شناسانه دارد. از نظر گادامر هر شعر برجسته‌ای واجد این خصلت است. آخرین ویژگی (آشکارشدگی وجود)، که به کار تفسیر شعر می‌آید، غایت این پژوهش است. دو جنبه نخست مربوط به کلیت آرای هرمنوتیکی گادامر است و سومی تلاشی است برای به کار گرفتن بصیرت او در تفسیر ابیاتی از دو غزل حافظ. بر همین اساس، مقاله در سه بخش صورت‌بندی شده است: «جنبه‌های هستی‌شناسانه اثر هنری»، «شعر به منزله رخدادی هستی‌شناسانه»، و «تفسیر ابیاتی از شعر حافظ؛ جست‌وجوی سویه‌های هستی‌شناسانه».

گفتنی است دلیل انتخاب این غزل‌ها علاوه بر ظرفیت‌های هرمنوتیکی مد نظر مقاله، که در ادامه شرح داده خواهد شد، حضور دو مفهوم «عشق» و «رنج» و مبتنی بودن آن‌ها بر مکالمه بین «من» و «تو» است.

۱.۳ جنبه‌های هستی‌شناسانه اثر هنری

۱.۱.۳ بازی به منزله الگوی نحوه هستی متن

گادامر در حقیقت و روش، نخستین بخش بزرگ‌ترین اثر هرمنوتیک فلسفی‌اش، به منظور تبیین هستی‌شناختی اثر هنری یکی از مفاهیم مهم در تاریخ فلسفه هنر، یعنی «بازی» (spiel/ play) را به کار می‌گیرد. او پس از تشریح تمایز مقصود خود از مفهوم بازی با

معنای سوپژکتیو آن نزد کانت و شیلر سازوکار آن را به منزله استعاره‌ای برای نحوه وجودی اثر هنری تشریح می‌کند و نشان می‌دهد که متن هم‌چون بازی فراتر از آن‌که موضوع ادراک زیبایی‌شناختی واقع شود، خود تجربه است. بنابراین، پرسش از آن پرسش از نحوه وجود است.

نخست این‌که، بازی چیزی است غیر از آنچه بازیگر انجام می‌دهد و اگرچه جدی نیست، با امر جدی یعنی با غایت بازی، که به تعبیر ارسطو زدودن ملال و رفع خستگی است، رابطه‌ای درونی دارد؛ بنابراین، بازی در جهانی انجام می‌شود که غایت‌های آن جدی است. بازیگر این را می‌داند، اما این دانستن متضمن آگاهی بلاواسطه او نیست؛ زیرا بازی هنگامی به غایت خود می‌رسد که بازیگر محور در بازی شود و اساساً آنچه بازیگر را به بازی (پدیدار شدن و تجسم) می‌کشاند نیز همین است. به همین سبب، بی‌معناست که ما از بازیگر درباره ماهیت بازی پرسیم، اما او می‌تواند درباره تجربه بازی سخن بگوید.

در مواجهه با اثر هنری (متن) آنچه می‌توان از آن سخن گفت، نه ادراک زیبایی‌شناختی، بلکه خود تجربه هنری و در نتیجه وجود اثر هنری است. «وجود» به این معنا که این تجربه در کسی که آن را تجربه می‌کند تحولی ایجاد می‌کند که با غایت بازی قیاس‌پذیر است. منشأ این تجربه همواره در بازی (اثر هنری) پایدار خواهد ماند، و از این نظر، چیزی است جدای از بازیگر (مفسر). بنابراین، بازی یا همان اثر هنری در جایی نیز وجود دارد؛ به بیان دیگر، بازی‌ای در کار است (Gadamer, 2004: 102-109).

در توضیح دومین جنبه، گادامر الگوی بازی بی‌غایت طبیعت را تشریح می‌کند: «طبیعت از آن نظر که یک بازی آزاد است که هر دم نو می‌شود، می‌تواند الگوی هنر (متن) قرار گیرد».^۲ چنین الگویی بیش از پیش، نشان‌دهنده وجه هستی‌شناختی اثر هنری است. به این معنا، در هرمنوتیک فلسفی به طور مشخص شعر تجربه‌ای هستی‌شناختی است که چیزی را بر ما «آشکار» می‌کند. این آشکارگی وجهی پویتیک به معنای عام دارد، یعنی ما در این آشکارگی مشارکت داریم و این مشارکت وجهی آفرینندگی نیز دارد. آنچه برای ما روی می‌دهد نوعی بازشناسی است.

۲.۱.۳ تعامل هستی‌شناسانه ما با متن هنگام خوانش؛ بازشناسی

گادامر برای تبیین نحوه تعامل هستی‌شناختی ما در مواجهه با متن از مفهوم «دگرگونی» (versammlung) مدد می‌جوید که گویای تغییری است که در آن متن به تکامل ایده‌آل خود می‌رسد؛ یعنی «به منزله متن بازشناخته می‌شود و هم توضیح‌دهنده ماهیت تجربه»

هرمنوتیکی ما در رویارو شدن با آن است» (ibid: 109). او تصریح می‌کند این بازشناسی چیزی است بیش از شناخت زیبایی‌شناسانه یا شناخت مجدد آنچه می‌شناخته‌ایم، در واقع این شناخت نوعی تجربه پویتیک است، یعنی ما در این بازشناسی چیزی بر متن افزوده‌ایم یا به دست آورده‌ایم. به قول پالمر این تجربه «پیش از هر چیز تجربه نبودگی است، یعنی چیزی آن‌چنان که ما پنداشته بودیم نیست» (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۱۶).

گادامر برای توضیح ماهیت چنین شناختی از مفهوم ارسطویی فرونسیس (prognosis) کمک می‌گیرد که به بیان ساده نوعی معرفت و حکمت عملی مبتنی بر تجربه در برابر حکمت نظری یا اپیستمه است. «فهم هم‌چون فرونسیس است که نه فقط تأمل، بلکه ادراک و تجربه را هم شامل می‌شود» (هوی، ۱۳۸۵: ۱۵۴). این مفهوم با «کاربرد یا اطلاق» مهم‌ترین مسئله مرکزی تمام هرمنوتیک از منظر گادامر مرتبط است. مقصود او از کاربرد «از آن خود کردن متن» است که بدون آن کار تفسیر ناتمام و چه‌بسا بیهوده است. در جریان تفسیر «توجه ما به این است که یک اثر چه قدر حقیقی است؟ یعنی چه قدر می‌توانیم خود را در آن بیابیم» (ibid: 113-114).

۲.۳ شعر به منزله رخدادی هستی‌شناسانه

پایان فصل دوم از نخستین بخش حقیقت و روش، پس از بحث درباره جنبه‌های هستی‌شناسانه آثار هنری گوناگون مانند نقاشی و مجسمه‌سازی به ادبیات اختصاص یافته است. پرسش مهم گادامر این است که آیا چنین هستی‌شناسی‌ای در ادبیات نیز دیده می‌شود یا خیر؟ زیرا در ادبیات تجسم، که توضیح‌دهنده نحوه وجودی سایر هنرهاست، وجود ندارد و خواندن متن ادبی مطالعه‌ای درونی است. او در پاسخ می‌گوید که هر خواندن (فهمیدنی) نوعی بازآفرینی است؛ زیرا شخص آن را «برای خودش» می‌خواند. علاوه بر آن، ادبیات نوعی تجسم زبانی است، گو این‌که با گفت‌وگویی درونی همراه است. گفت‌وگو درباره «حقیقتی» که خود را در متن آشکار کرده است (ibid: 153-156). بنابراین، این گفت‌وگوست که جنبه هستی‌شناختی دارد.

برای فهم جایگاه شعر نزد گادامر فراموش کردن مرزبندی سنتی بین شعر و فلسفه و به‌ویژه تصور سنتی از هر یک ضروری است. از نظر او، هم‌چنان که هیدگر می‌اندیشید، شعر تا آن‌جا که بیان وجود است خود فلسفه است. گادامر توجه خود را به شعر، نه «به منزله یک موضوع در حدود سایر موضوعات یا صرف نوعی علاقه» می‌داند، بلکه «زبان شعری را نمونه‌ای اساسی در تجربه هرمنوتیکی» لحاظ می‌کند (ibid: 481).

برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های متن شعری که از نظر گادامر با آشکارگی وجود در ارتباط‌اند عبارت‌اند از: «خودقانون‌گذار» (autonomy)، «یکتایی» (uniqueness)، «استمرار» (continuously)، «طنین افکنی» (ton/ tone)، و «لحن» (resonance).

«اتونومی یا خودقانون‌گذاری» از نظر گادامر ویژگی متمایزکننده شعر از سایر هنرهاست. به این معنا که «شعر می‌تواند بدون نیاز به داده‌های اضافی در باب علت یا شرایط تاریخی شکل‌گیری خود تفسیر شود» (Gadamer, 1992: 73). او در توضیح ویژگی اتونومی شعر، از استعاره سکه پل والری کمک می‌گیرد. به این معنا که زبان شعری اساساً با دیگر صورت‌های فناشونده سخن، که کارکرد ارتباطی دارند، متفاوت است و غایت آن نه در کارکرد ارتباطی آن، بلکه در خود زبان است. مانند سکه طلا که بی‌نیاز از پشتوانه، ارزش آن به خودش وابسته است (همان). بنابراین، شعر بر خود استوار است؛ یعنی معنای آن خود آن است و از همین روی از نظر او شعر ترجمه نمی‌شود؛ زیرا در شعر خوب صورت و معنا از یک‌دیگر انفکاک‌ناپذیرند. همان که در شعر حافظ برجسته است:

هر که شد محرم دل در حرم یار بماند وانکه این کار ندانست در انکار بماند

(غزل ۱۷۸)

یا

مگرم چشم سیاه تو بیاموزد کار ورنه مستوری و مستی همه کس نتواند

(غزل ۱۹۳)

این جدایی‌ناپذیری جان‌مایه چیزی است که ما آن (کلمه و صدا) را تجربه می‌کنیم. مفهوم دیگر برای توضیح پیوستگی انفکاک‌ناپذیر صورت و معنا «یکتایی» است. شعر بر خلاف نثر رخدادی است در زبان که تجربه‌ای یگانه از جهانی معنادار را به زبان می‌آورد. معنای شعر هرگز در نثر یا در سایر اشکال هنری در نمی‌افتد؛ شعر خود سخن می‌گوید. «بنابراین، قابل تقلیل نیست؛ نه به سرچشمه‌های تاریخی و فرهنگی و نه به سایر اشکال هنری؛ یعنی معنا و رخداد یکی‌اند» (Aylesworth, 1991: 69).

و اما «استمرار» به این معناست که شعر قدرت نو شدن دارد و خودش را در آینده‌ای طرح می‌افکند که همیشه زمان را در هر خواندنی استعلا می‌بخشد. به این معنا که دیگری در زبان شعری حضوری پنهان دارد و شعر همواره محل ظهور و سخن گفتن او (دیگری) است (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۲۰۴-۲۰۶). گادامر در این زمینه آثار کلاسیک را «مثل اعلائی خصیصه عام هستی تاریخی» می‌داند (همان: ۲۰۴). بر این

اساس، شعر حافظ را می‌توان مصداق دیگر و همان «alter et idem» دانست. به بیان دیگر، شعر او «به طور ایجابی گذشته را هم‌چون امری معاصر با ما به حال می‌آورد» (همان: ۲۰۳؛ Gadamer, 2004: 390).

گادامر تصریح می‌کند که «علی‌رغم فقدان اسطوره‌ای مشترک یا باوری بنیادی از قرن هجدهم به این سو، شعر از طریق تشدید صدایش در جهان زبانش کار می‌کند» (Aylesworth, 1991: 70). او از این تشدید صدا به «طنین‌افکنی» تعبیر می‌کند. مقصود او از این بیان که با ایده تأثیر و تأثر تاریخی در ارتباط است، این است که متن شعری خود هم‌چون اسطوره کار می‌کند و می‌تواند زبان مشترک شود.

مهم‌ترین ویژگی متن شعری، که به‌ویژه در هرمنوتیک فلسفی بسیار اهمیت دارد، ویژگی‌ای است که گادامر آن را با اصطلاح لحن توضیح می‌دهد. این اصطلاح از هیدگر و هولدرلین وام گرفته شده است. لحن به طور ضمنی نوعی وابستگی مشخص به فونتیک و ساختارهای مادی دارد و به چیزی اطلاق می‌شود که متضمن معنای تقویت‌کنندگی، دوام‌بخشی، و دگرگونی است. می‌توان گفت که این تعبیر با این ایده فلسفی «کل چیزی بیش از اجزاست» نسبت دارد. گادامر می‌گوید از آغاز یک شعر، آنچه ما را به پیش می‌برد لحن است؛ ما از طریق کل به انتها کشیده می‌شویم. معنای دیگری که با لحن درآمیخته است، دریافت بسیار درونی و جزئی (دریافت با جان) است که ابداً نمی‌توان آن را مفهومی کرد. لحن یک شعر همان ویژگی‌ای است که شعر را ترجمه‌ناپذیر می‌کند، به طوری که شعر ترجمه‌شده شعری به زبان دیگر است.

مجموع ویژگی‌های مذکور نشان می‌دهد:

اگرچه شعر از کلمات ساخته شده است؛ به هیچ روی به معنای به‌کارگیری کلمات نیست و اگرچه می‌توان مقولات نشانه‌ای آن را به کلمات فروکاست؛ اما فقط به معانی مفهوم، اجرای معطوف به قصد یا نیت، وصف جهان، یا بیانی از سوژکتیویته تقلیل‌یافتنی نیست (Burns, 1991: 3).

در شعر کلمه و معنا یکی است. معنا پشت کلمه وجود ندارد، بلکه «فاصله میان معنا و رخداد دقیقاً چیزی است که گادامر آن را انکار می‌کند» (Aylesworth, 1991: 69). در حقیقت از این منظر شعر متشکل از کلمه در حکم نشانه نیست؛ در شعر کلمه همان معناست؛ به همین سبب است که برخی آن را ترجمه‌ناپذیر می‌دانند. گادامر بر این باور است که «شعر حد-زبان است، بر خلاف زبان گفتار که به بیرون از خود اشاره دارد» (Burns, 1991: 3; Risser, 1997: 129-130).

بنابراین، در شعر معنا هرگز در واژه در نمی‌افتد و چیزی است ورای کلمات. گادامر کل تلاش فهم را «معطوف به فراموش نکردن حد» (Grenez/ limite) می‌داند، یعنی آنچه «در هر تجربه هرمنوتیکی از معنا» وجود دارد.

۴. تفسیر شعر حافظ؛ جست‌وجوی سویه‌های هستی‌شناسانه

وقتی قرار است فهم/ تفسیر خصلت دیالکتیکی داشته و مبتنی بر پرسش و پاسخ باشد، اکنون در تفسیر شعر حافظ مهم‌ترین تحلیل ما تحلیل وجودی خود اثر است؛ یعنی هستی شعر/ اثر.

پیش از هر چیز باید روشن شود که این هستی چه معنایی دارد؟ گادامر هستی هنر را در اجرای کامل (fulfillment) آن می‌داند (J. R., 2002: 143). جی. آر. تصریح می‌کند که مقصود گادامر کنش یا عمل هنرمند نیست که در طی آن یک اثر هنری کامل می‌شود، بلکه مقصود گونه‌ای سرشاری در شعر است که می‌تواند «در هر زمانی و برای هر کس از طریق خواننده شدن، شنیده شدن یا دیده شدن معنادار باشد و فهمیده شود» (ibid: 143). به بیانی بسیار ساده، شعری هستی یافته است که در آن امکان اطلاق، یعنی از آن خود کردن شعر برای همیشه و همه کس وجود دارد.

گادامر می‌گوید: «برای فهم شعر قرار نیست خواننده لزوماً دانش ادبی خاصی داشته باشد، بلکه فقط با خواندن چندین باره شعر و با صبوری می‌تواند به معنا دست یابد» (Gadamer, 1997: 67). هر چند تصریح او درباره زبان غیرتصویری و غیرمفهومی شعر مدرن است، برای ما نیز با توجه به فاصله تاریخی مان از زبان حافظ مسئله معنا (اطلاق) مطرح است؛ یعنی این‌که چگونه زبان زمانه حافظ اکنون برای ما معنادار است و چگونه «هر کسی» می‌تواند حافظ را به اکنون خود بیاورد.

بحث درباره چستی ملاک فهم و اطلاق و ملاک اعتبار تفسیر چالشی است که کل هرمنوتیک فلسفی گادامر کم و بیش با آن مواجه است. اما صرف نظر از این مسئله کلی، در هستی شعر حافظ تردیدی نمی‌ماند. اکنون باید در چرایی وجود آن اندیشید. پیش‌تر جنبه‌های هستی‌شناختی شعر به منزله رخداد ملاحظه شد، اما پاسخ جزئی به چرایی وجود شعری خاص، از جمله شعر حافظ، متضمن تأمل در رابطه بین زبان و جهان در هرمنوتیک فلسفی است. شعر به منزله رخدادی زبانی تا آن‌جاست که «همواره حرفی برای گفتن و ظرفیتی برای هم‌سخن شدن با خواننده داشته باشد» (Gadamer, 2004: 469)؛ زیرا تجربه

هرمنوتیکی، که ساختاری دیالکتیکی دارد، بیش از هر چیز دیالکتیک بین «من» و «تو» (thou) است (Aylesworth, 1991: 63).

شعر حافظ به آنچه ما آن را سنت و متعلق به خود می‌دانیم، تعلق دارد. این تعلق هستی‌ای را بر ما آشکار می‌کند که صرفاً «هستی تاریخی» متن نیست، بلکه به قول پالمر هستی خود ما نیز است (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۶۷). ما در مواجهه با شعر او «خود را با صورت‌هایی هم‌ساز می‌کنیم که به طور تاریخی برایمان به ارث رسیده‌اند، یعنی در بطن سستی از نحوه‌های فهم و دیدن جهان» کسانی که پیش از ما همواره به آن می‌اندیشیده‌اند و مهم‌تر از آن، با آن زیسته‌اند (همان: ۲۶۸). از این دیدگاه، شعر او «تجربه‌ای است که به حقیقتی بدل شده است که دوام می‌آورد» و تا اکنون هست. این هستن به بیان گادامر نوعی «استمرار حافظه» [جمعی] است که مبتنی است بر زیست‌جهان فرهنگی ما، اعم از اسطوره و مذهب و به طور کلی سنت. بنابراین، هنگام خواندن شعر او در حال گفت‌وگو با سستی هستیم که خود در آن ریشه داریم و به بیان دیگر، ما خود در ساختن و هستی بخشیدن به چنین شعری مشارکت می‌کنیم. چنین شعری «همواره هست» (همان).

اکنون آیا می‌توان پرسید شعر او اساساً «درباره» چیست؟ پاسخ گادامری به موضع هرمنوتیکی او در مواجهه با متن مربوط است. به طور کلی ایده‌دربارگی تا آن‌جا که متضمن عینیتی در متن است، برخورداردی سوژکتیو با متن است که هرمنوتیک فلسفی آن را نفی کرده است. به جای آن با توجه به سازوکار استعارای فهم، شعر به منزله حقیقت فهم می‌شود و فقط با معرفت به نفس است که درمی‌یابیم حقیقت کدام است. از این دیدگاه، تفسیر شعر به جای جستن متعلق‌دربارگی باید «پاسخی به تاریخ اثرگذار متن» باشد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۶۲). «دور افتادن از تجربه اصیل شعر هنگامی است که آدمی ... به داستان زیربنایی آن رجوع کند» (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۸۸).

سازوکار استعارای فهم، به چنگ درنیامدن معنا، دگرگونی در جریان خواندن، چنان‌که مقصود و غایت هرمنوتیک فلسفی است، و درآمیختگی ماهوی شعر با سکوت و خاموشی به سبب «ماهیت تأملی زیان»، سامان بخشیدن به آنچه در فهم شعر روی می‌دهد را دشوار و چه بسا ناشدنی می‌کند (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۳۲-۲۳۳). بدیهی است صورت مکتوب بخشیدن به تفسیر شعر بر اساس آرای گادامر فقط جرئت ورزیدن به تأمل و تمرین برای کشف ظرفیت‌های معاصر شدن سنت ادبی مان خواهد بود، نه چیزی بیش. در این‌جا به مخاطره اندیشیدن به شیوه او در چند بیت از اشعار حافظ مبادرت کرده‌ایم. نخستین ابیات برگرفته از غزل ۲۵۵ است:

یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم‌مخور	ای دل غم‌دیده حالت به شود دل‌بد مکن
گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن	دور گردون‌گر دو روزی بر مراد ما نرفت
هان مشو نومید چون واقف نئی از سرّ غیب	ای دل‌ار سیل فنا بنیاد هستی برکنند
در بیابان‌گر به شوق کعبه خواهی زد قدم	گر چه منزل بس خطرناک است و مقصد بس بعید
کلبه احزان شود روزی گلستان غم‌مخور	وین سر شوریده باز آید به سامان غم‌مخور
چتر گل در سر کثی ای مرغ خوشخوان غم‌مخور	دائماً یک‌سان نباشد حال دوران غم‌مخور
باشد اندر پرده بازی‌های پنهان غم‌مخور	چون تو را نوح است کشتیان ز طوفان غم‌مخور
سرزنش‌ها گر کند خار مغیلان غم‌مخور	هیچ راهی نیست کان را نیست پایان غم‌مخور

در این شعر سه ویژگی مهم هرمنوتیکی وجود دارد: نخست، تجربه‌ای است مبتنی بر اسطوره (فراق یعقوب و یوسف، سرزمین انتظار کنعان، و طوفان نوح) که در آن گونه‌ای اسطوره‌زدایی رخ داده است؛ دوم این که شعر انتظار، رنج، و تناهی است که رگه‌های تراژدی در آن وجود دارد؛ سوم، این شعر مبتنی بر گفت‌وگو با «تو»/ سنت است.

در این شعر حافظ، از طریق دگرگونی اسطوره یوسف، نوعی اسطوره‌زدایی شده است (Gadamer, 1994: 86-87). پیش از این شعر، یوسف نامی در کتاب مقدس ما بود و فراق و انتظار او بیش از آن که وضعیت ممکن همه ما باشد، وضعیتی قدسی و در «آسمان» بوده است. گادامر در جایی درباره هولدرلین می‌گوید: «شاعر سعی می‌کند مسیح را با دیگران قابل مقایسه کند» (ibid: 76). در شعر حافظ وضعیت گم‌گشتگی و به‌ویژه وصال یوسف دیگر خبری قدسی نمی‌ماند، بلکه شعر چنان با یقین از بازآمدن یوسف می‌گوید که گو این که آن را تجربه کرده است و بدین ترتیب، امکان این تجربه را کلیت می‌بخشد؛ زیرا «در زبان شعر نسبتی تازه با هستی» این اسطوره برقرار شده است (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۳۴). پس از آشکار شدن این امکان است که بسیار کسان گم‌گشته خویش را یوسف نامیده‌اند و این یوسف بی‌تردید، یوسف حافظ است؛ زیرا دیگر وقتی می‌خواهیم از هر یوسفی یا از وضعیت انتظار سخن بگوییم، با زبان شعر می‌گوییم: «یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم‌مخور» و در حقیقت زبان شعر زبان تجربه مشترک می‌شود.^۳

یوسف حافظ نیز جدا از یوسف کتاب مقدس ما (تا زمانی که به این وضعیت می‌اندیشیم یا آن را تجربه می‌کنیم) باز شناخته نخواهد شد. به طوری که اکنون دیگر نمی‌توانیم جدا این دو داشته باشیم. اکنون، نام خاص یوسف نامی عام بر همه گم‌گشته‌هاست؛ چنان که گویی از ابتدا چنین بوده است.

این شعر شعر انتظار و شعر رنج و تناهی است. آنچه تجربه می‌شود تناهی است.

تجربه تقریباً سرخوردگی چندسویه از انتظار و توقع است ... زیرا به نظر می‌رسد که در بطن ذات وجود تاریخی انسان باید سویه‌ای از نفی‌کنندگی موجود باشد که در ذات تجربه آشکار می‌شود (گادامر به نقل از پالمر، ۱۳۷۷: ۲۱۷).

به قولی تناهی وضعیت ما در جهان یا انتظار وضعیت ابدی ماست. در این شعر، آیا یوسف نام خود ما و نام کسی که در خود به انتظارش نشسته‌ایم نیست؟ گو این‌که تا پیش از شعر حافظ کسی نامی بر این وضعیت ما ننهاده بود. مسئله این است که در این متن چه خصلتی وجود دارد که ما آن‌قدر به آن اعتماد می‌کنیم که انگار نامی برای ماست. پاسخ گادامری این خواهد بود: زیرا زبان شعر به منزله حالت حقیقت، بیان چنین تجربه‌ای است. این تجربه بیش از هر جای دیگر در جهان ادبی نمایانده شده است (هوی، ۱۳۸۵: ۱۵۵).

در تراژدی منشأ اضطراب ترس از فناست. خواننده شعر را می‌توان تماشاگر کل هستی به مثابه صحنه تراژدی دانست: «ای دل ار سیل فنا بنیاد هستی برکنند»، آدمی در برابر آن خود را از بنیاد ناتوان می‌یابد و «دیگر هیچ کاری برای انجام دادن وجود ندارد» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۵۹). این ترس را فلسفه هرمنوتیکی هم ممکن است برانگیزد؛ ترس ناشی از گونه‌ای تقدیرگرایی در این ایده که فهم به منزله نحوه هستی ما در جهان «رخداد» است. در بحبوحه ترس و نومیدی در جهان این شعر خود راهی برای درآمدن از اضطراب فنا به ما می‌نمایاند. او ما را به جهانی دعوت می‌کند که در آن خود فنا فانی است. او از ما می‌پرسد که اساساً این جهانی که اکنون در آن زندگی می‌کنیم کشتی نجات یافته از طوفان نیست؛ زیرا استوار بر امید است.^۴

آیا وجود نجات از عدم نیست؟ آیا اکنون که در حال گفت‌وگو با متن هستیم، همین اکنون و این‌جا درون این کشتی نیستیم؟ آیا این «دوام» جهانی نیست که از طوفان نجات یافته، به شعر درآمده، و اکنون ما به آن درمی‌آییم. بدین ترتیب، «چیزی» در درون ماست که در گفت‌وگو با متن آن را می‌یابیم و می‌پذیریم که متن حرف دل ما را می‌زند، که «بازشناختن آن‌چه از آن خودمان است در آن‌چه بیگانه است، در آن خانه گزیدن، جنبش بنیادی روح است که هستی‌اش فقط مبتنی است بر بازگشت از آن‌چه غیر است به خویشتن» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۱۴).

به زعم ما، یکی از ویژگی‌هایی که به شعر حافظ امکان معاصر شدن (gleichzeitig) می‌دهد دیالکتیک «امید» است؛ مثلاً این شعر «خاطره» سه واقعه دهشتناک، یعنی گم‌گشتگی

یوسف، طوفان، و تنهایی در بیابان است. همواره امید یافتن راهی تا پایان وجود دارد؛ «هیچ راهی نیست کان را نیست پایان». با این واژه‌ها متن هم‌چنان که به پایان صوری خود رسیده است، پایانی تجربه‌شده را هم‌چون گشایشی فراروی ما قرار می‌دهد. کنعان جایی است که ما در آن به انتظار نشستیم و فقط با امید آن را تاب می‌آوریم. با این دیدگاه، آیا کنعان وضعیت واقع‌شدگی (fact city) تناهی ما در جهان را توضیح نمی‌دهد؟ (Risser, 1997: 123)؛ و اما غزل بعد:

هر که شد محرم دل در حرم یار بماند	وان که این کار ندانست در انکار بماند
اگر از پرده برون شد دل من عیب مکن	شکر ایزد که نه در پرده پندار بماند
صوفیان واستندند از گرو می همه رخت	دلق ما بود که در خانه خمار بماند
محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد	قصه ماست که در هر سر بازار بماند
هر می لعل کز آن دست بلورین ستدیم	آب حسرت شد و در چشم گهربار بماند
جز دل من کز ازل تا به ابد عاشق رفت	جاودان کس نشنیدیم که در کار بماند
گشت بیمار که چون چشم تو گردد نرگس	شیوه تو نشدش حاصل و بیمار بماند
از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر	یادگاری که در این گنبد دوار بماند
داشتم دلقی و صد عیب مرا می‌پوشید	خرقه رهن می و مطرب شد و زناز بماند
بر جمال تو چنان صورت چین حیران شد	که حدیثش همه جا در در و دیوار بماند
به تماشاگاه زلفش دل حافظ روزی	شد که باز آید و جاوید گرفتار بماند

(غزل ۱۷۸)

این غزل نیز مانند غزل پیشین شعر رنج عشق و تناهی است و حرف اصلی‌اش مبتنی بر تجربه است:

در بیت نخست «دانستن» بی‌تردید تجربه کردن است. این دانستن به هیچ روی از جنس دانش نیست، بلکه نوعی فهم مبتنی بر تجربه است که مدعای هرمنوتیک فلسفی گادامر و البته هیدگر است (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۴۴). رهایی از پندار نیز در گروهی همین تجربه است. رسوایی، یکه‌گی و تنهایی همه آثار به بار آمده از عشق است که خود تجربه تناهی و عدم است. آیا این رنج زوال‌پذیری عشق نیست که گوینده (متن) را بیمار کرده است؟

گشت بیمار که چون چشم تو گردد نرگس	شیوه تو نشدش حاصل و بیمار بماند
-----------------------------------	---------------------------------

این بیماری ناشی از تمنای بی‌پاسخ یکی شدن و البته والاتر از سلامتی است. به همین سبب است که ترجیح این است که «بیمار بماند». این ماندن ابدی است؛ دست کم تا آنجا که متن خوانده می‌شود، گوینده بیمار است. علت این رخداد هم فقط در جهان شعر فهمیده شده است «گو این که هستی تازه‌ای بر ما آشکار شده است» (همان: ۱۸۷-۱۸۹). در این شعر معنای مرسوم بیماری دگرگون شده است و ما نسبت تازه‌ای با این واژه، یعنی با این حالت آدمی، پیدا می‌کنیم (Gadamer, 1994: 171). استعاره نرگس از طریق یافتن معنایی تازه، هم‌چون پدیدار نرگس در شعر، تا «اکنون» توسط هر خواننده‌ای/ بیننده‌ای خواننده و دیده می‌شود. پس از در وجود آمدن این نرگس‌ها در شعر حافظ است که ما آن‌ها را یادگار عشق به چشم «تو» و میل به یکی شدن با او می‌دانیم. به بیان ساده‌تر برای همه حافظ‌دانان یا حافظ‌خوانان این نرگس‌ها نوعی زبان مشترک است که از طریق آن یک‌دیگر را می‌شناسند (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۲۱۰). گویی از شعر حافظ آن‌ها را چیده‌ایم، چون ردی از آن جهان در آن‌ها هست (Ayelsworth, 1991: 77).

در قسمت بعدی شعر، متن پرده از پرسش برمی‌دارد:

از صدای سخن عشق ندیدم خوش‌تر یادگاری که در این گنبد دوار بماند

ضمن این که اساساً «شعر یادگار زبان است، یادگار خاطره آن چیزی است که نیست» (Bruns, 1991: 1; Gadamer, 1994: 82). صدا در این شعر حافظ یادگاری است که در این گنبد دوار رو به زوال مانده است. یادگار هم‌چنین گذشته را به اکنون می‌آورد و در واقع گذشته و اکنون است؛ بیانی از زمان‌مندی محتوم هرمنوتیک فلسفی که به قول واینسهایمر «عنصری از قدری‌مشربی هم در آن وجود دارد» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۵۹). یادگار، نه آن چیزی است که در گذشته بوده و بر تجربه‌ای مشترک مبتنی است؛ یادگار میل کشیدن گذشته با خود به اکنون است و با این همه گذشته هم است.

اکنون که یادگار صداست پس شنیدنی است؛ زیرا در «حال» یادگار را می‌شنویم؛ یادگار طنین‌افکن است؛ یعنی قدرت تقویت صدا در خود صداست. در متن است که می‌خوانیمش و صدای به یادگار مانده را از آن می‌شنویم؛ زیرا ما وجه اشتراکی با گنبد دوار رو به زوال داریم. این زیباترین صدایی است که متن، که بسی بیش از ما زیسته است، گواهی می‌دهد خوش‌تر از آن نشنیده است؛ متن صدها سال زیسته و دارد تجربه‌اش را به ما می‌گوید و ما را مطمئن می‌کند که چنین است؛ زیرا متن با بسیار کسان در تأثیر و تأثر تاریخی خود گفت‌وگو کرده است. این تجربه را گو این که ما بی‌واسطه در خود می‌یابیم؛ زیرا مادام که ما می‌ایم، مادام که جهان متن وجود دارد، وضعیت همین خواهد بود.

۵. نتیجه‌گیری

از دیدگاه هستی‌شناسانه هرمنوتیک فلسفی گادامر فهم نحوه هستی ما در جهان است. ملاک فهم یک متن اطلاق، یعنی از آن خود کردن متن است که در جریان سنت رخ می‌دهد. چنین برداشت هستی‌شناسانه‌ای از فهم دستاوردهای فراوانی برای نظریه و نقد ادبی، فهم ادبیات و شعر، و اساساً هرگونه فهم متن داشته است. برای ما، که بخش مهمی از سنت فکری‌مان مبتنی بر ادبیات است، درک بصیرت‌های او ضروری به نظر می‌رسد.

در این مقاله تلاش کرده‌ایم امکان فهم شعر حافظ به منزله نمونه شعر هرمنوتیکی را در پرتوی ایده‌های گادامر بیازماییم. کار تفسیر متن، چنان‌که خود گادامر تصریح کرده است، به هیچ روی از «صورت» آغاز نمی‌شود، بلکه به جای آن تفسیر شعر مبتنی است بر آنچه شعر «می‌گوید»؛ یعنی بر جنبه‌های وجودی آن؛ زیرا شعر اساساً رخدادی هستی‌شناختی است. گادامر برای توضیح جنبه‌های هستی‌شناسانه شعر از استعاره بازی کمک می‌گیرد؛ مانند بازی که وجودی مستقل از بازیگر دارد، شعر و هنر ذهنیت آن کسی نیست که متن را تجربه می‌کند، بلکه خود متن است. هم‌چنین متن مانند بازی است که مادام که خواننده می‌شود غایتی جدی دارد. علاوه بر جنبه‌های کلی اثر هنری، متن شعری به سبب داشتن ویژگی‌هایی مانند خودقانون‌گذاری، استمرار، یکتایی، و لحن و به‌ویژه جدایی‌ناپذیری صورت و معنا در آن با وجود و حقیقت رابطه دارد.

به نظر می‌رسد شعر حافظ به دلایل ذیل ظرفیت‌های هرمنوتیک ویژه‌ای دارد: نخست آن‌که «مثل اعلای هستی تاریخی» ماست؛ دوم این‌که نمونه اجرای کامل است؛ زیرا «در هر زمان» و «برای هر کس» معنادار است؛ سوم، به سبب رابطه‌اش با اسطوره، مذهب، و به طور کلی فرهنگ ایرانی و تجربه غنایی بشری می‌توان آن را «صدای بلند» سنت دانست، و چهارم این‌که این شعر مبتنی است بر گفت‌وگوی «من» و «تو».

با الهام از دیالکتیک پرسش و پاسخ گادامر، که مبنای هرگونه فهم و چه‌بسا تجربه هرمنوتیکی است، ما نیز سعی کردیم از متن بپرسیم و به آن پاسخ دهیم. در نخستین شعر با مطلع «یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم‌مخور/ کلبه احزان شود روزی گلستان غم‌مخور»، مهم‌ترین یافته‌ها اسطوره‌زدایی و در نتیجه تکوین هستی تازه‌ای در شعر است. ممکن شدن تجربه‌های تنهایی انتظار و رنج و فنا برای هر خواننده‌ای امکان زیستن در جهان هستی‌شناسانه شعر است. شعر دوم با مطلع «هر که شد محرم دل در حرم یار بماند/ وان که این کار ندانست در انکار بماند»، مانند شعر اول شعر عشق، رنج، و تنهایی است. هم‌چنین در استعاره‌های نرگس و یادگار ظرفیت‌هایی هستی‌شناختی می‌توان یافت.

تأمل در چند و چون تفسیر شعر بر اساس ایده‌های هرمنوتیک فلسفی و آزمودن این ایده نشان می‌دهد فهم شعر کلاسیک، که ظرفیت‌های هرمنوتیکی درخور توجهی دارد، چندان خالی از فایده نیست. دست کم قرار گرفتن در آستانه این راه ناپیموده به خطراتش می‌آرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. پیش از این در مقاله «متن؛ نقطه تلاقی هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی» که در شماره ششم مجله تخصصی نقد ادبی چاپ شده است، وجوه ضرورت و اهمیت چنین کاری نشان داده شده است.
۲. فهم دیدگاه هیدگر و گادامر درباره رابطه دو مفهوم یونانی فوژیس (physics) و لوگوس (logos) و تاریخ تطور مفهوم و تمایز آن‌ها به ما کمک می‌کند تا مقصود گادامر از این سخن را بهتر دریابیم. انفکاک بین این دو مفهوم، که بعدها به ترتیب نماینده طبیعت و اندیشه شدند، اتفاقی ثانوی بوده است که نتیجه تلقی و تعبیر رومی از فوژیس به منزله طبیعت (nature) است. گادامر در حقیقت و روش می‌گوید: «در قدیم معنای وحدت کلمه و شیء بدیهی بود و در یونان «کلمه» به معنای نام هم بود. به‌ویژه اسم خاص ...؛ زیرا آن کس را که با آن فرا می‌خوانیم پاسخ می‌دهد ...» (Gadamer, 2004: 406).
۳. شعر فراموش نکردن زبان است. به خاطر داشتن این‌که حالت وجودی زبان شعری رخداد و تجربه است که از طریق تجربه کسانی می‌زید که به این زبان سخن می‌گویند و آن را می‌شنوند و بنابراین هرگز خود - مانند نیست، بلکه همواره در راه است (Bruns, 1991: 16).
۴. گادامر در شرح خود بر یکی از شعرهای سلان که در آن از یک «من» انسانی در کشتی‌ای روبه غرق شدن فقط آوازش، هم‌چون چوب بر سطح آب، باقی مانده است و این آواز همه امید او به زیستن است، می‌گوید: «چنین امیدی فقط امید شاعر نیست، بلکه امید فرجامین هر باشنده‌ای است ... و مرزی میان شاعر و وجود انسانی، که با اندک توان پایانی خویش امید را نگه می‌دارد، وجود ندارد» (Gadamer, 1997: 98-100).
۵. آیا استعاره عید، که گادامر در حقیقت و روش از آن می‌گوید، خود نوعی یادگار نیست؟

منابع

- ایگلتون، تری (۱۳۶۸). *نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- پالمر، ریچارد ا. (۱۳۷۷). *علم هرمنوتیک*، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
- حافظ (۱۳۷۶). *دیوان حافظ*، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: امیرکبیر.
- واینسهایمر، جوئل (۱۳۸۱). *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.

هوی، دیوید کوزنز (۱۳۸۵). *حلقه انتقادی* (هرمنوتیک تاریخ، ادبیات، و فلسفه)، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- Aylesworth, Gray E. (1991). "Dialogue, Text, Narrative: Confronting Gadamer and Ricoeur", *Gadamer and Hermeneutics*, Hugh Silverman (ed.), New York: Routledge.
- Bruns, Gerard L. (1991). "The remembrance of Language: An introduction to Gadamer's poetics", *Gadamer on Celan, "who I am and who are you"*, New York: State university of New York.
- Gadamer, Hans Georg (1992). *On education, poetry and history*, Dieter misgeld and Graeme Nicholson (eds.), Lawrence Schmica et al. (trans.), New York: State University of New York.
- Gadamer, Hans Georg (1994). *Literature and Philosophy in dialogue, Essays in German Literary*, Albani: State University of New York Press.
- Gadamer, Hans Georg (1997). *Gadamer on Celan, Who am I and who are You?*, Richard Heinemann and Bruce Krajewski (trans.), New York: State University of New York.
- Gadamer, Hans Georg (2004). *Truth and Method*, Joel Weinsheimer et al. (trans.), New York.
- J. R., Fredrick and J. M. Baker (2002), "Lyric as paradigm: Hegel and the Speculative Instance of poetry in Gadamer's Hermeneutics", *The Cambridge Companion to Gadamer*, Robert J. Dostal (ed.), United States of America: Cambridge University Press.
- Risser, James (1997). *Hermeneutics and the voice of the other*, State University of New York Press, Albani.