

شعر و تجربه

Dilthey, Wilhelm

سرشناسه: دیلتای، ویلهلم، ۱۸۳۳-۱۹۱۱ م.

عنوان و نام پدیدآور: شعر و تجربه: نقادی هنر

مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۴.

مشخصات ظاهری: ۵۹۸ ص.

فروست: گزیده آثار؛ ۵.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۱۵۶-۷

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبای مختصر

یادداشت: فهرست‌نویسی کامل این اثر در نشانی: <http://opac.nlai.ir> قابل دسترسی

است

شناسه افزوده: صانعی دره‌بیدی، منوچهر، ۱۳۲۵-، مترجم

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۸۵۴۳۳۸

گزیده آثار
جلد پنجم

ویلهم دیلتای
شعر و تجربه
[نقادی هنر]

ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی



این کتاب ترجمه‌ای است از:
Poetry and Experience
Wilhelm Dilthey
Princeton University Press, 1985



انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات ققنوس

* * *

ویلهم دلتای

شعر و تجربه

ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی

چاپ اول

۱۳۲۰ نسخه

۱۳۹۴

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۷-۱۵۶-۲۷۸-۶۰۰-۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 156 - 7

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۴۵۰۰۰ تومان

فهرست

۹	مقدمه مترجم
۱۵	پیشگفتار بر کل مجلدات
۱۹	یادداشت ویراستاران بر جلد پنجم
۲۱	فهرست اختصارات
۲۵	مقدمه بر جلد پنجم

بخش اول

فن شعر

۶۳	۱. تخیل شاعر: عناصر فن شعر (۱۸۸۷)
		برگردان: لوئیس آگوستا و رودلف ای. مکریل
۷۵	قسمت اول: بصیرت‌های ستی و وظایف جدید فن شعر
۱۰۳	قسمت دوم
۱۰۳	فصل اول: توصیف سرشت شاعر
۱۲۱	فصل دوم: کوشش برای تبیین خلاقیت شعری از دیدگاه روان‌شناسی
۱۷۷	فصل سوم: تأیید برآمده از گواهی خود شاعران
۱۸۹	قسمت سوم: صورت نوعی در شعر

- قسمت چهارم: چشم اندازهایی برای نوعی نظریه فن شعر که
 باید از این بنیادهای روان شناختی استنتاج شود ۱۹۵
- فصل اول: خلاقیت شعری و انطباق زیبایی شناختی ۱۹۷
- فصل دوم: فن شاعر ۲۰۸
- فصل سوم: شأن تاریخی فن شعر ۲۵۵
۲. سه دوره زیبایی شناسی جدید و وظیفه کنونی آن (۱۸۹۲) ۲۷۵
 برگردان: مایکل نیویل
۱. سه روش قبلی زیبایی شناسی ۲۸۲
۲. اندیشه‌هایی در باب راه حل وظیفه امروزی زیبایی شناسی ۳۱۹
۳. قطعاتی برای فن شعر (۱۹۰۷-۱۹۰۸) ۳۴۵
 برگردان: رودلف ای. مکریل
- تجربه زیسته ۳۴۵
- روان شناسی ساختاری ۳۵۲

بخش دوم

شعر و تجربه زیسته

۴. گوته و تخیل شعری (۱۹۱۰) ۳۶۱
 برگردان: کریستوفر رودی
- زندگی ۳۶۴
- تخیل شعری ۳۶۶
- تخیل شعری گوته ۳۷۵
- شعر و تجربه زیسته ۳۸۴

- شکسپیر ۳۸۹
- روسو ۴۰۵
- گوته ۴۱۲
۵. فریدریش هولدرلین (۱۹۱۰) ۴۶۱
برگردان [به انگلیسی]: جوزف راس
- میهن و اولین کوشش‌های شعری تفننی ۴۶۴
- هولدرلین جوان: سرودهای آرمان‌های انسانیت ۴۶۸
- بلوغ ۴۹۰
- داستان هوپریون ۵۰۹
- تراژدی امیدوکلس ۵۳۳
- شعرها ۵۶۱
- پایان ۵۷۸
- نمایه اشخاص ۵۸۵
- نمایه موضوعی ۵۹۳



مقدمه مترجم

کتابی که پیش رو دارید جلد پنجم از مجموعه شش جلدی گزیده آثار دیلتای است که جلد اول تا چهارم آن پیش از این به همت انتشارات ققنوس چاپ و منتشر شده و در دسترس علاقه‌مندان است. ویراستاران آثار دیلتای این مجلد را «شعر و تجربه» نامیده‌اند و محتوای آن نقد ادبی یا بهتر بگوییم نقد هنر است. خود دیلتای در نوشته‌هایی که در این مجلد گردآوری شده، آن را به تقلید از ارسطو «فن شعر» نامیده است و در واقع شعر و تجربه او جایگزین فن شعر ارسطوست. ادعای دیلتای این است که دوران فن شعر ارسطو سپری شده و چون هر زمانی نیاز به تدوین یک فن شعر خاص خود دارد، باید برای این زمان فن شعر جدیدی نوشته شود.

این کتاب شامل دو بخش یا دو پاره است. بخش اول آن شرح و بسط فنون فن شعر جدید است و بخش دوم به تحلیل آثار دو شاعر بزرگ آلمانی، گوته و هولدرلین، پرداخته که ضمن آن به آرای شکسپیر و روسو و بعضی شعرای دیگر نیز پرداخته است.

در بخش اول عنوان «تخیل شاعر» شامل چهار قسمت است. در قسمت اول ماهیت فن شعر بازمانده از ارسطو با اقتضائات فن شعر جدید در آثار نویسندگان و شاعرانی چون گوته، شیلر و برادران شلگل بررسی شده است و زمینه را برای تدوین یک فن شعر جدید فراهم می‌کند.

قسمت دوم شامل سه فصل است: در فصل اول دیلتای به ذکر سرشت و

خصلت شاعر پرداخته است. در فصل دوم ماهیت آفرینش شعری را از دیدگاه روان‌شناسی تشریح کرده است. در این‌جا از تفاوت تصور، احساس و اراده و تعامل آن‌ها در شکل‌گیری مفاهیم زیستی سخن می‌گوید و سپس مفاهیم زیبایی‌شناختی را از آن‌ها استنتاج می‌کند. در فصل سوم نمونه‌هایی از رفتار و آثار شاعران را به عنوان شاهد ادعا می‌آورد. در این مورد نمونه‌هایی از گوته و شکسپیر و بعضی شاعران دیگر آورده است.

قسمت سوم به مبحث مهم، ظریف و دشوارفهم «صورت نوعی» (کنایی = Typical) در شعر پرداخته، و احساسات شاعرانه را به عنوان بازتاب‌های تجربه‌های زیسته در ذهن شاعر ذکر کرده است.

در قسمت چهارم کوشیده است اصول فن شعر جدید را از داده‌های تجربه زیسته استنتاج کند. این قسمت شامل سه فصل است؛ در فصل اول به خلاقیت ذهن شاعر پرداخته است. در فصل دوم فنون شاعری را بررسی می‌کند. در فصل سوم به تحلیل این مطلب پرداخته که یک فن شعر کلی (جهانی) و ضروری وجود ندارد بلکه فن شعر دارای ساختار و شرایط تاریخی است. به این مطلب در فصول قبلی اجمالاً اشاره شده است. در این‌جا به نکته تاریخی دقیق و مهمی پرداخته که اولین بار در عصر جدید در قرن هجدهم مورد توجه ویکو و هیوم واقع شد و آن تجانس و هماهنگی عناصر فرهنگی و تاریخی است: اقتصاد، حقوق، سیاست، علم، اخلاق و... در یک دوره تاریخی مفروض با هم تناسب و تجانس دارند؛ یا با هم رشد می‌کنند، یا با هم درجا می‌زنند، یا با هم فرومی‌پاشند و این مورد اخیر مرگ آن تمدن است.

سپس در همین بخش به تشریح سه دوره زیبایی‌شناسی در عصر جدید می‌پردازد: اول این‌که الگوی زندگی متعارف و سنتی کهنه و فرسوده شده و باید آن را رها کرد. دوم این‌که شعر جدید در فکر احیای طبیعت‌گرایی دوره یونانی است. الگوی این دوره علوم آناتومی و فیزیولوژی است که اندام‌های

زنده را آن‌گونه که هست نشان می‌دهند. در این دوره چاقوی شاعران از چاقوی جراحان تیزتر است. سوم این‌که حرکت هنر به جلو بر اساس طبیعت خالق آن یعنی انسان است. سپس به شرح اصول و مبانی و موضوعات و مسائل زیبایی‌شناسی در سه قرن هفدهم، هجدهم و نوزدهم پرداخته است. در قرن هفدهم اصول زیبایی‌شناسی بر اساس قوانین عقلی و ریاضی علوم طبیعی برآمده از فلسفه لایبنیتس و در قرن هجدهم تحلیل انطباعات حسی-زیبایی و در قرن نوزدهم روش تاریخی تحلیل مفاهیم زیبایی‌شناسی مورد توجه بوده و دیلتای به تشریح آن‌ها پرداخته است.

مطالب فوق جمعاً بخش اول کتاب را تشکیل می‌دهد. نویسنده در بخش دوم به شرح آرا، تخیل و زندگی دو شاعر بزرگ آلمان، گوته و هولدرلین، پرداخته، و در خلال آن‌ها اشاره‌هایی به آرای شکسپیر و روسو و بعضی دیگر از شاعران آلمانی کرده است. «تجربه‌های زیسته» این شاعران مورد تحلیل و بررسی واقع شده است. دیلتای در ضمن این بررسی‌ها بسیاری از آرای بدیع خود را در مورد ماهیت «فن شعر جدید» آورده است.

به نظر دیلتای دانش فن شعر کلیت و ضرورتی از نوع علوم طبیعی ندارد که بتوان یک بار و برای همیشه یک دانش فن شعر کلی تدوین کرد بلکه اصول و مبانی آن متناسب با شرایط تاریخی معتبر است و برای هر دوره تاریخی باید یک فن شعر خاص تدوین کرد.

و اما صرف‌نظر از آرای دیلتای، دانش فن شعر یا نقد ادبی (و متناسب با درک دیلتای در این کتاب نقد هنر) از زمان ارسطو تا دوران معاصر موضوع بحث و تحلیل‌های گوناگون بوده است. بر اساس درک دیلتای، ادبیات و هنر شاخه‌ای از علوم انسانی است و اصول کلی آن تابع قوانین این علوم در مقابل علوم طبیعی است. اجمالاً «نقد ادبی» را می‌توان «سخن‌سنجی» و «سخن‌شناسی» نامید (زرین‌کوب، نقد ادبی، ص ۵). در شکل‌گیری «نقد ادبی» مذاهب و آرای فلسفی و دیدگاه‌های ادبی دخالت

داشته است (همان، ص ۳۷). مبدأ هنر آفرینش روح انسان است و غایت آن آزاد شدن انسان. در واقع فرایند آزاد شدن انسان، بریدن از قید و بندهاست یا آزاد شدن از قید و بندها. این وضعیت روحی در یونان در پرتو باور به تعدد خدایان فراهم شده است. «این تعدد خدایان شاید یونان را از پابندی به عقاید جزمی تا حدی مانع می‌شد...» (زرین‌کوب، ارسطو و فن شعر، ص ۷۹). آثار هومر، ایلیاد و ادیسه، منبع بزرگ الهام‌بخش عواطف انسانی و کوشش انسان برای بقای خویش در پرتو صفات بشری است که گاهی در آن کار به جنگ با خدایان هم می‌کشد. این خاصیت آزادسازی انسان در پرتو صفات برجسته خود او البته در شاهنامه فردوسی بسیار قوی‌تر است. اگر آثار هنری کلید رهایی انسان باشد شاهنامه در رأس آنهاست.

آنچه ما امروز «هنر»^۱ می‌نامیم در سنت ارسطویی سومین بخش حکمت است به نام حکمت تولیدی^۲ در مقابل دو بخش دیگر به نام حکمت نظری و عملی. حکمت تولیدی از اصل واژه «پویسیس» یونانی است که حکمت شعری هم ترجمه شده است و تسمیه آن به «شعر» به دلیل تولید و آفرینش است، زیرا شاعر خالق و آفریدگار اثر هنری است. اقسام شعر در سنت یونانی سه قسم نمایشی، حماسی و غنایی (تغزلی) بوده است. شعر نمایشی شامل سه قسم درام، تراژدی و کمدی است؛ درام نمایش‌کنش‌های قهرمانانه است؛ تراژدی بیان احوال اندوهبار است؛ و کمدی بیان احوال به زبان مضحک (همان، ص ۸۹).

به نظر زرین‌کوب، انواع شعر حماسی، غنایی (تغزلی) و تمثیلی (دراماتیک) متناسب با شرایط اجتماعی شکل و رونق گرفته است؛ پس از مرحله بدویت دوران ملوک‌الطوایفی پدید آمده و شعر متناسب آن دوره، شعر حماسی است. سپس شعر غنایی (تغزلی) در حدود قرن هشتم پیش از میلاد به وجود آمده و بعد از آن شعر تمثیلی (دراماتیک) شکل گرفته است

(زرین کوب، نقد ادبی، ص ۲۷۶). شعر تمثیلی (دراماتیک) به تراژدی و کمدی تقسیم می شود. سوفوکلس و آشیل و اورپیدس بزرگترین تراژدی نویسان یونان اند و آریستوفانس از کمدی نویسان بزرگ است (همان). ارسطو به شعر غنایی (تغزلی) نپرداخته و از سه نوع شعر حماسی، تراژدی و کمدی سخن گفته است (ارسطو، ص ۱۱۳).

فن شعر ارسطو کوششی است برای کشف و درک اصول زیبایی؛ و منبع زیبایی در نظر ارسطو هنر (مبدأ تولید = *techne*) است. ماهیت زیبایی یا عنصر شیء زیبا نظم، هماهنگی، تناسب و اندازه است (زرین کوب، ارسطو و فن شعر، ص ۱۰۴). در نظر ارسطو، ماهیت هنر تقلید از امر زیباست و «انسان معارف اولیه خود را از همین طریق تقلید به دست می آورد» (ارسطو، ص ۱۱۱). به باور ارسطو، شاعران فرومایه اعمال دون صفتان را تقلید می کنند و شاعران دارای طبع بلند به سرودهای دینی و ستایش می پردازند (همان، ص ۱۱۸). کمدی تقلید از اخلاق زشت و ناپسند است، یعنی تقلید از اعمال شرم آوری که موجب استهزا می شود (همان، ص ۱۲۰). تراژدی تقلید از کار شگرف است و ترس و شفقت را برمی انگیزد (همان، ص ۱۲۱). کار تراژدی القای عواطفی چون ترس و شفقت است و از این طریق تزکیه روح از این عواطف ممکن می شود (زرین کوب، ارسطو و فن شعر، ص ۱۰۵).

شعر را به تقلید از ارسطو دارای ماده و صورت دانسته اند: ماده شعر معنی و مضمونی است که اساس آن را تشکیل می دهد؛ و صورت، وزن و آهنگی است که آن را از صورت دیگر سخن یعنی نثر متمایز می کند (زرین کوب، نقد ادبی، ص ۵۰). معنی و مضمونی که ماده شعر را تشکیل می دهد کار قوه تخیل است و تخیل شعری دارای انگیزه و محرکی است به نام «جذبه». در مورد ماهیت این حالت گفته اند جذبه عبارت است از فروپاشی آگاهی انسان به نحوی که او خود را زیر نفوذ محرک عالی تری احساس کند و این حالت موجب بهجت و سرور در وجود او می شود (همان، ص ۵۲). حصول جذبه

موجب بروز حالت دیگری می‌شود به نام «الهام» که خود نوعی از آگاهی است که برآمده از مقدمات علمی نیست. به عبارت دیگر، الهام حالتی از نفس است که ضمن آن، ذهن هنرمند مقاصد و غایات و وسایل و اسباب را یکجا با هم درک می‌کند. به عبارت دیگر، الهام عبارت است از ظهور بخشی از ناخودآگاه در خودآگاه ذهن (لایب‌نیتس کل آگاهی انسان را مشمول چنین فرایندی می‌دانست) (همان، ص ۵۵).

ارسطو شعر را با تاریخ مقایسه کرده و می‌گوید: «تفاوت آن دو در این است که یکی از آن‌ها سخن از آن‌گونه حوادث می‌گوید که در واقع روی داده است و آن دیگر سخنش در مورد وقایعی است که ممکن است روی دهد. پس شعر فلسفی‌تر از تاریخ است و مقامش بالاتر از آن است» (ارسطو، ص ۱۲۸).

منوچهر صانعی درّه‌بیدی

تهران

۱۳۹۳/۲/۱۵

منابع مقدمه

۱. زرین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، جلد اول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۴.
۲. زرین‌کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، تهران، امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۹۲.
۳. ارسطو، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۹۲ (مندرج در کتاب ارسطو و فن شعر).

پیشگفتار بر کل مجلدات

این ترجمه شش جلدی از نوشته‌های اصلی دیلتای (۱۸۳۳ - ۱۹۱۱) برای رفع نیازی دیرپای انجام گرفته است. این اقدام متون کاملی را که سرتاسر گستره فلسفه دیلتای را نشان می‌دهند در اختیار خوانندگان انگلیسی‌زبان می‌گذارد. این چاپ چندجلدی از این راه پایه وسیعی نه فقط برای تحقیق در تاریخ و نظریه علوم انسانی، بلکه همچنین برای تحقیق در زمینه درک فلسفی دیلتای از تاریخ، زندگی و جهان‌بینی‌ها فراهم می‌آورد. نوشته‌های اصلی او در روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی، اخلاق و تعلیم و تربیت در کنار بعضی رساله‌های تاریخی و نقدهای ادبی او در این مجلدات مندرج است.

در حالی که زبان اسپانیایی، که زودتر از این و عمیقاً تحت تأثیر ارتگای گاست^۱ دیلتای را پذیرا شده و از ۱۹۴۴ - ۱۹۴۵ ترجمه‌ای هشت جلدی از نوشته‌های او فراهم آورده است، زبان انگلیسی با تأخیر بیشتر به دیلتای روی آورده است. کوشش‌های ایچ. ای. هاجز^۲ برای آشنا کردن خوانندگان انگلیسی‌زبان با دیلتای تنها موفقیت محدودی داشت. ایچ. پی. ریکمن^۳ بخش‌هایی از نوشته‌های دیلتای را ترجمه کرده است و در مقدمه‌های خود کوشیده است بدگمانی نسبت به فلسفه قاره اروپا را، که مشخصه اولین مراحل جنبش فلسفه تحلیلی بود، برطرف کند. در حالی که چند اثر منفرد از

1. Ortega y Gasset 2. H. A. Hodges 3. H. P. Rickman

دیلتای قبلاً ترجمه شده است، چاپ مجموعه منظمی از آثار او به شکل منسجم‌تری تعبیرات و اصطلاحات و مفاهیم مهم او را ارائه خواهد کرد. علاقه روزافزون به تفکر قاره اروپا (هوسرل، هیدگر، سارتر، هرمنوتیک، ساختارگرایی و نظریه انتقادی) فضایی به وجود آورده است که در آن فلسفه دیلتای، که هنوز آن‌طور که باید و شاید شناخته نشده است، می‌تواند جذب شود. همچنان که نظریه‌های متعلق به پدیدارشناسی و هرمنوتیک در مسائل پیچیده‌تر و مبهم‌تری به کار می‌رود، به همین نسبت روشن‌تر می‌شود که ریشه‌های قرن نوزدهمی این نظریه‌های فلسفی باید دوباره بررسی شود. این مسئله بخصوص در مورد مباحث راجع به نظریه علوم روحانی^۱ بیشتر صدق می‌کند. این نظریه که صورت‌بندی متعارف آن را دیلتای ارائه کرد در زبان انگلیسی به عنوان «مطالعات انسانی»^۲ شناخته شده است تا از آرمان تحصیلی «علم واحد»^۳ متمایز باشد. اکنون عنوان روشن‌تر «علوم انسانی»^۴ اختیار شده است. اما به قیمت غرق شدن در نوعی هرمنوتیک کلی و فلسفه علم دوران بعد از کوهن.^۵ با فرض این وضعیت جدید، تفاوت بین علوم طبیعی و علوم انسانی باید دوباره مورد توجه واقع گردد. اگر تفسیر و دوره مربوط به آن از لوازم ذاتی علوم انسانی و علوم طبیعی هر دو باشد، آن‌گاه باید تعیین کرد که چه نوع تفسیری از لوازم هر کدام است و در چه سطحی.

ترجمه آثار نظری اصلی دیلتای در مورد علوم انسانی نشان خواهد داد که موضع کلی او انعطاف‌پذیرتر از آن است که شناخته شده است. مثلاً تمایزی که بین فهم (verstehen) و تبیین نهاده است به این منظور نبود که تبیین را از علوم انسانی طرد کند بلکه او فقط می‌خواست حوزه آن را محدود کند. علاوه بر این، اهمیت تأمل در باره روش در علوم انسانی باید روشن‌تر می‌شد تا به کمک آن بتوان دریافت‌های نادرست پایدار از فهم به عنوان همدردی یا، بدتر از آن، به

1. Geisteswissenschaften 2. human studies 3. unified science
4. human sciences 5. Kuhn

عنوان نوعی عقل‌گریزی را برطرف کرد. اصطلاح آلمانی Geisteswissenschaften دربرگیرنده علوم انسانی و علوم اجتماعی هر دو است، و نظریه و آثار ديلتای هیچ ثنویت عقیم و عبثی را که ریشه در تقابل فرضی بین هنرها و علوم دارد برنمی‌تابد.

محدودیت‌های انتشار یک دوره شش‌جلدی از آثار ديلتای اجازه شمول آن را بر بعضی از آثار مهم او به ما نداد: رساله‌های تاریخی کامل او از قبیل زندگی شلایرماخر، رساله‌های بزرگی از جهان‌بینی و تحلیل انسان از روزگار رنسانس و اصلاح دین، و تاریخ جوانی هگل. اطمینان داریم که این مجلدات [شش‌گانه] به آن اندازه سبب‌ساز علاقه به اندیشه ديلتای خواهد شد که ترجمه دوباره این آثار و دیگر آثار او را در آینده، توجیه کند. [در ادامه نام سازمان‌ها و افرادی که در این ترجمه همکاری داشته‌اند آمده است.]

ترجمه نوشته‌های ديلتای دشوار است. برای این که ترجمه‌ها [ی افراد متفاوت] تا حد ممکن منسجم و هماهنگ باشد، ویراستاران واژه‌نامه جامعی برای مترجمان فراهم آوردند. برای تضمین کیفیت، ترجمه‌ها به دقت ویرایش شده‌اند. ابتدا کمک‌ویراستار مسائل حل‌نشده ترجمه‌ها را به کمک واژه‌نامه به دقت بررسی کرده است و اطلاعات لازم را برای ارجاعات مربوط به شرح حال افراد فراهم آورده است. سپس ما هر متنی را مرور کرده‌ایم و هر جا که لازم بوده است تجدیدنظر کرده‌ایم: (۱) برای اطمینان از این که اشارات و معانی تعبیرات و اصطلاحات آلمانی به درستی حفظ شده است و (۲) برای آن‌که نثر پیچیده و پر از تعقید ديلتای برای خوانندگان انگلیسی‌زبان امروز قابل فهم گردد. [و باز هم نام برخی از کسانی آمده است که کمک‌های آن‌ها در این ترجمه مؤثر بوده است.]

رودلف ای. مکریل

فریتهوف رُدی

یادداشت ویراستاران بر جلد پنجم

در پیشگفتار شیوه‌های کلی کار خود را در بازبینی ترجمه‌ها برای چاپ توضیح دادیم. انسجام و هماهنگی اصطلاحات در سرتاسر کار مورد توجه ما بوده است. اما وقتی ديلتای اصطلاحات را به روش غیرفنی به کار می‌برد، جایز دانسته‌ایم که بهترین معادل انگلیسی برحسب سیاق مطلب به کار رود. بنابراین، در حالی که به طور معمول واژه «Erlebnis» را به «تجربه زیسته» ترجمه می‌کنیم، وقتی ديلتای این تعبیر را با صفات دیگری از قبیل «شخصی» به کار می‌برد، ترجیح می‌دهیم واژه «زیسته» را حذف کنیم تا از به کار بردن تعبیرات نامناسب و ناخوشایند پرهیز کرده باشیم. یادداشت‌هایی کوتاه در مورد بعضی از مهم‌ترین تصمیم‌هایی که درباره برخی اصطلاحات گرفته‌ایم، وقتی چنین اصطلاحاتی اولین بار به کار رفته است، اضافه کرده‌ایم.

واژه‌ها و عباراتی که ویراستاران مجموعه مصنفات^۱ ديلتای [به آلمانی] افزوده‌اند در < > نهاده شده است و آنچه به دست ویراستاران گزیده آثار^۲ اضافه شده است در [] قرار گرفته است.

عنوان کتاب‌ها و آثار، اگر قبلاً به انگلیسی ترجمه نشده باشند، به همان شکل آلمانی (داخل پرانتز به انگلیسی) آمده است. در غیر این صورت، فقط عنوان انگلیسی به کار رفته است. آن‌جا که ديلتای از شخصیت‌ها و آثاری نام برده که

امروز دیگر چندان شناخته نیستند حواشی کوتاهی در توضیح آن‌ها نوشته‌ایم. اما چون این‌ها تکرار نشده‌اند، برای آگاهی از این‌که اولین بار این نام‌ها در کجا ذکر شده‌اند باید به نمایه رجوع کرد.

کوشیده‌ایم مأخذ بسیاری از قطعاتی را که دیلتای بدون ذکر منبع نقل کرده است مشخص کنیم. این کار بخصوص در بعضی موارد بسیار دشوار بوده است. بعضی قطعات را حتی با مشورت کارشناسان نتوانسته‌ایم مشخص کنیم.

چون تعداد یادداشت‌های ویراستاران از یادداشت‌های خود دیلتای بسیار بیشتر است، مورد اول را بدون ذکر نشانه [در ترجمه فارسی با عنوان «ویراستاران»] و مورد دوم را با حرف D [در ترجمه فارسی با عنوان «مصنف»] مشخص کرده‌ایم. [در ادامه چند سطر در ذکر نام همکاران و سپاسگزاری آمده است.]

فهرست اختصارات

- CE* *Conversations of Goethe with Eckermann*, trans. by John Oxenford.
- ED* Dilthey, *Das Erlebte und die Dichtung*.
- F* Goethe, *Faust*, trans. by Walter Kaufman.
- GCE* *Goethe: Conversations and Encounters*, ed. and trans. by David Luke and Robert Pick.
- GS* Dilthey, *Gesammelte Schriften*.
- GSA* Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Grosse Stuttgarter Ausgabe.
- GSM* Ludwig Lewisohn, *Goethe: The Story of a Man*.
- H* Hölderlin, *Hyperion: Or the Hermit of Greece*, trans. by Willard R. Trask.
- HPF* Hölderlin, *Poems and Fragments*, trans. by Michael Hamburger.
- SW* Dilthey, *Selected Works*.
- TF* *The Autobiography of Goethe, Truth and Fiction: Relating to My Life*, trans. by John Oxenford.
- WA* *Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe.



شعر و تجربه

مقدمه بر جلد پنجم

در این مجلد آن مقالاتی از ديلتای را گزينش کرده‌ايم که حاوی مهم‌ترين مشارکت‌های او در فهم فلسفی شعر و نقد ادبی است. مقاله «سه دوره زیبایی‌شناسی جديد و وظیفه آن در عصر حاضر» را، که به زیبایی‌شناسی به عمومی‌ترین معنی آن می‌پردازد، نیز آورده‌ايم.

اگرچه ديلتای فیلسوفی حرفه‌ای بود، نزدیکی خاصی به شاعران و فیلسوف‌شاعرها از قبیل گوته، شیلر و هولدرلین حس می‌کرد. ديلتای مدعی است که از زمان رنسانس، وقتی هنرهای بصری هنوز مستعد آن بود که جهان‌بینی اعصار را تجسم بخشد، تصور ما از واقعیت چنان پیچیده شده است که فقط ادبیات هنوز می‌تواند آن را بیان کند. در حالی که موسیقی محدود است به توالی اصوات (تُن‌ها) در زمان و هنرهای بصری محدود به چیزی است که می‌تواند در یک چهارچوب آنی بگنجد، وساطت واژه‌ها می‌تواند تخیل ما را در آن واحد در جهات مختلف هدایت کند.

همه هنرها تجربه‌های ما را تقویت می‌کنند اما موفقیت شعر در این مورد به حدی بیشتر است که می‌توان هر تقویت تجربه ما را «تأثیر شعری» نامید خواه از طریق شعر به دست آمده باشد یا نه. به نظر ديلتای این تأثیر شعری به ما امکان می‌دهد فرایند طبیعی تفکر در معنی وجود خود را استمرار دهیم - فرایندی که بخشی از خود زندگی است. شعر زندگی را به طریقی غیرعلمی

تقویت می‌کند و به زندگی امکان می‌دهد که خود را، به تعبیری، شرح دهد. از این قرار، این زندگی از دیدگاه شعری پرورش یافته را فلسفه مطابق روش‌های علوم انسانی به لحاظ مفهومی فصل‌بندی می‌کند.

دیلتای توانست این رابطه تنگاتنگ بین شعر و فلسفه را بخصوص برای فرهنگ آلمانی در آغاز قرن نوزدهم خوب ترسیم کند. چنان‌که وی در مقالات متعددی نشان داده است، ادبیات عظیم آن زمان که با لسینگ و گوته و شیلر آغاز شده بود و با دوره رمانتیک استمرار یافت از تحولات فلسفی عظیم اصالت معنای کانتی به واسطه فیخته و شلینگ و هگل و شوپنهاور قابل تفکیک نیست. دیلتای ابتدا این پس‌زمینه متقابل را در شرح حال شلایرماخر، که [نگارش آن را] وقتی هنوز دانشجوی الهیات بود شروع کرده بود، ترسیم کرد. دیلتای کوشید نسبت شلایرماخر به شخصیت‌های ادبی رمانتیک معاصر را دریابد و همین وظیفه تاریخی است که رویکرد مبتنی بر تاریخ روحی^۱ او به ادبیات را به او الهام کرد. این رویکرد به تدریج کامل‌ترین صورت خود را در چهار رساله ادبی تجربه زسته و شعر بنا کرد که دو تا از آن‌ها، در مورد گوته و هولدرلین، در این مجلد ترجمه شده است. حالت تاریخ روحی مطالعه ادبیات در اصطلاح دیلتای که در اوایل قرن بیستم بسیار تأثیرگذار شد ترکیبی است از تحلیل آثار بزرگ یک مصنف با فهم رشد فکری او و سایر جنبش‌های فرهنگی مربوط در زمان او.

یکی از دلایل موفقیت دیلتای در مقام مورخ عبارت بود از توانایی او برای این‌که رمانتیک‌گرایی شلایرماخر و نسل او را در دسترس نسل بعدی، که به نزد آن‌ها علایق سیاسی و علمی اصولاً متفاوتی برجسته شده بود، قرار داد. دیلتای توانست به بصیرت‌های این شاعران رمانتیک و فیلسوفان ایدئالیست معنا ببخشد بدون این‌که با مفروضات نظری و ادعاهای نظام‌یافته آن‌ها موافق باشد. وی همچنین توانست آن حساسیت به متون تاریخی را که مکتب

تاریخی همان دورهٔ اولیهٔ پرورنده بود، احیا کند. اما دیلتای نمی‌کوشید اندیشه‌های بزرگ یک دورهٔ فرهنگی قبلی را صرفاً احیا کند، زیرا این اندیشه‌ها به عنوان آثار باقیمانده‌ای نیز به کار می‌رفتند که رویکرد تحصیلی معاصر به علوم انسانی، کل واقعیت زندگی [و این اندیشه‌ها] را «ابتر می‌کند». جواب به دیدگاه تحصیلی بازگشت به ایدئالیسم یا اصالت تاریخ (تاریخ‌گرایی) نیست بلکه این جواب در پروراندن مفهوم کامل‌تری از تجربه قرار دارد که حق غنای آن را ادا و محتوای فکری آن را با نیروی مؤثر و ارادی خود تکمیل خواهد کرد. رمز چنین نظریهٔ اصلاح‌شده‌ای در مورد تجربه، در تجربهٔ شاعران قرار دارد اما صورت‌بندی این نظریه نیازمند تفکر فلسفی است. در سطور بعدی که مقالات منفرد این مجلد مورد بحث مشروح‌تر قرار خواهد گرفت، مرتباً به موضوع تحول این معنی تجربه به عنوان «تجربهٔ زیسته»^۱ خواهیم پرداخت.

فن شعر^۲

مقالهٔ دیلتای با عنوان «تخیل شاعر» که معمولاً به مثابهٔ فن شعر او مورد ارجاع واقع شده است، مهم‌ترین اثر او در زیبایی‌شناسی به حساب می‌آید. این مقاله نه‌فقط مشارکت‌های اصلی تاریخی را در تفسیر آثار ادبی می‌آزماید، بلکه کامل‌ترین دریافت خود دیلتای را از اهمیت شعر نیز بیان می‌کند. تحلیل دیلتای از جایگاه فن و صورت در ادبیات، آگاهی فوق‌العاده دقیقی از شرایط متعددی به دست می‌دهد که با اثر هنری برخورد می‌کند و سبک و سیاق هنر را نه انتزاعی آرمانی بلکه برداشتی انضمامی از واقعیت نشان می‌دهد. این مقاله که در سال ۱۸۸۷ منتشر شد، و آن هنگامی است که دیلتای هنوز برای این باور بود که ممکن است قوانین تبیین‌کنندهٔ خاصی را برای علوم انسانی

پروراند، سه قانون از دیدگاه روان‌شناسی در مورد استعاره در کوششی برای توضیح قدرت خلاق ویژه تخیل شاعر ارائه می‌کند.^۱

عمومی‌ترین اهمیت نظری فن شعر را در کل اثر دیلتای می‌توان در سه نکته زیر خلاصه کرد:

۱. فن شعر الگوی تحلیلی‌ای فراهم می‌آورد که دستاوردهایش محتوای منظم و انسجام‌یافته‌ای برای سایر علوم انسانی خواهد داشت. آثار ادبی مانند کارهای علمی را سنت‌های جاافتاده و انسجام‌یافته حفظ می‌کنند. این سنت‌ها این امکان را برای اثری (علمی یا هنری) که آثار دیگر را تحت تأثیر قرار داده است فراهم می‌کنند که بتواند در کنار آن‌ها به موجودیت خود ادامه دهد. اما سنت ادبی فایده دیگری هم دارد. شاعران گزارش‌های مشروحی از خلاقیت‌های خود برای ما باقی گذاشته‌اند در حالی که دانش‌پیشگان^۲ که در درجه اول دل‌نگران نتایج کارشان هستند به‌ندرت اکتشافات و اختراعات خود را گزارش می‌کنند. همه این‌ها دیلتای را بر آن داشته است که می‌تواند از فن شاعری برای آزمودن تأثیراتی که در عالم انسانی بر جای نهاده می‌شود و چگونگی آشکار شدن انگیزه‌های خلاق در جهان تاریخی تعیین‌یافتگی‌های بشری استفاده کند. دیلتای می‌نویسد: «برداشت فلسفی ما از تاریخ از دل تاریخ ادبیات رشد کرده است. شاید فن شعر برای مطالعه منظم تعبیرات تاریخی زندگی اهمیت مشابهی داشته باشد» (بنگرید به ص ۷۳).

۲. کوشش دیلتای برای فهمیدن خلاقیت شاعر، فن شعر را بدل به اولین

۱. این قانون‌های استعاره‌های تخیلی در اثر فریتهوف رُدی با مشخصات زیر مشروحاً مورد بحث واقع شده است:

Frithjof Rodi, *Morphologie und Hermeneutik: Zur Methode von Diltheys Aesthetik* (Stuttgart: Kohlhammer, 1969)

و نیز در اثر رودلف مکریل با این مشخصات

Rudolf Makkreel, *Dilthey, Philosopher of the Human Studies* (Princeton: Princeton University Press, 1975). — ویراستاران.

گزارش همه‌جانبه از برداشت او از روان‌شناسی به عنوان یکی از علوم انسانی می‌سازد. اما بالاتر از این، شاید این رساله روشن‌تر از هر نوشتار دیگری نشان می‌دهد که ديلتای رابطه‌ی روان‌شناسی و تاریخ را چگونه تصور می‌کرده است. فن شعر در حد وسط بین علوم انسانی تاریخی از یک طرف و علوم انسانی منظم‌تر از طرف دیگر قرار دارد. با وصف این، برخلاف بسیاری از علوم انسانی منظم از قبیل جامعه‌شناسی و علوم سیاسی که اقتصاد و نهادهای اجتماعی در آنها تأثیر مستقیمی بر رویدادها و تعیین‌یافتگی‌های تاریخ دارند، در هنر و ادبیات این تأثیرها همواره به واسطه‌ی روح یک ذهن خلاق فردی مسدود شده است. در این جا بیشتر از هر حوزه‌ی دیگری می‌توان مطالعه و دریافت کرد که افراد چگونه به مرزهای زمینه‌ی تاریخی خود می‌رسند و چگونه حتی بعضی افراد می‌توانند دوره‌ی تاریخی خود را به صورت نوع یا گونه‌ای خاص درآورند.

۳. تا آن جا که می‌توان به معنایی از مشارکت‌های تاریخی و نفسانی مورد نظر در کار هنر دست یافت، ديلتای می‌کوشد آنچه را به طور غیرمعمول برای زیبایی‌شناسی معتبر است و آنچه را به لحاظ تاریخی مشروط و نسبی است تعریف کند. اغلب به نظر می‌رسد که ديلتای به نسبت تاریخی معتقد است اما واضح است که وی باور داشت که می‌شود نشانه‌های زیبایی‌شناختی کاملاً معتبری را مشخص کرد که به ما حق می‌دهند بعضی آثار هنری را آثاری متعارف (کلاسیک) ارزیابی کنیم. اثر هنری هنگامی متعارف محسوب می‌شود که به‌رغم شأن تاریخی اجتناب‌ناپذیر فنون آن، حتی امروز هم بتواند ما را به حرکت درآورد. دست یافتن ما به محتوای هنر بزرگی که می‌تواند با همه‌انسان‌ها سخن بگوید از طریق آن نوع روان‌شناسی ممکن است که اولین بار در این رساله تدوین شد و هفت سال بعد در رساله «اندیشه‌هایی در مورد روان‌شناسی توصیفی و تحلیلی» دوباره تعریف شد.^۱

1. Dilthey, *Selected Works* (hereafter *SW*), 6 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1985-), vol. 2.

یکی از طرقی که در آن جستجوی دیلتای در پی خصایص زیبایی شناختی کلاً معتبر آشکار می‌شود، در تحلیل او از شش سپهر اصلی احساس نهفته است که با واکنش ما نسبت به اثر ادبی مرتبط است (بنگرید به صص ۱۳۴-۱۴۸). این سپهرهای شش‌گانه ردیف یا سلسله‌ای از دریافت‌های صرفاً احساسی تا احساس‌های صوری برآمده از نسبت‌های آهنگین صداها تا احساس‌های برآمده از جنبه‌های گوناگون محتوای معنایی شعر را در بر می‌گیرد. دیلتای پیش از آن‌که توضیح دهد این احساس‌ها چگونه تولید می‌شوند، آن‌ها را توصیف و تحلیل می‌کند. وی پیش از طرح فرضیاتی در مورد این‌که چرا تکرار آهنگ (ریتم) به عنوان امر لذتبخش تجربه می‌شود، بر اهمیت توصیف‌های کامل واکنش‌های نفسانی معمولی به سطوح مختلف اثری که می‌تواند در قوانین زیبایی شناختی مقدماتی نشانه‌گذاری شود، اصرار می‌ورزد. یکی از نتایجی که دیلتای از تحلیل توصیفی خود از سپهرهای احساس برآورده این است که لذت را نمی‌توان به عنوان تعیین‌کننده مشترک این احساس‌ها به حساب آورد. این مفهوم سودجویانه که انطباق شعری باید برای افزایش لذت ما طراحی شده باشد به طور ویژه مورد نقادی واقع شده است (بنگرید به ص ۲۰۱). ما فقط موجودات عاقلی نیستیم که پیوسته در فکر محاسبه و سایل جلب لذت و دفع درد باشیم. مشاهده تجربه روزانه نشان می‌دهد که ما می‌کوشیم انگیزه‌هایی را ارضا کنیم که به هیچ‌وجه مولد لذت نیستند بلکه برعکس موجب اندوه و محرومیت‌اند. انگیزه قاطع و حتی غیرعقلانی ما این نیست که لذت‌مان را بیشینه سازیم بلکه این است که احساس زندگی‌مان را تقویت کنیم. آنچه از شعر انتظار داریم عبارت است از «انگیزه قوی حتی آمیخته با دردهای شدید» (بنگرید به ص ۲۰۲). غایت شعر این است که قلمرو تجربه زیسته ما را گسترش دهد.

گرچه آن درد شدید که هنگام مشاهده تراژدی تجربه می‌شود باید تسکین یابد به نحوی که ناظر در نهایت در حالت تعادل و آرامش قرار گیرد، آنچه

تراژدی را چنین صورت ادبی مهمی کرده است این است که تأثیر قدرتمند درونی آن بر ما موجب می‌شود که امر جزئی و بی‌اهمیت را رها کنیم و بر آنچه ذاتی زندگی ماست متمرکز شویم.^۱

در هر حال، دیلتای در بخشی که توضیحات نفسانی گوستاو فخنر درباره بعضی از اصول زیبایی‌شناختی را آورده (بنگرید به صص ۱۴۸-۱۵۷)، یک به اصطلاح قانون عالی ناظر به سازگاری زیبایی‌شناختی صورت‌بندی می‌کند که طبق آن، انگیزه‌های غیرلذتبخش می‌تواند توسط انگیزه‌های لذتبخش لاحق جبران شود (بنگرید به ص ۱۵۵). دیلتای در این اقدام به نوعی زیبایی‌شناسی محاسباتی بازمی‌گردد که آثاری کلی را از انگیزه‌های مقدماتی به وجود می‌آورد. در این جا فرض ضمنی او این است که انگیزه جزئی بدون توجه به زمینه اثری ماندگار دارد. این فرض مغایر قطعاتی در همین رساله است که دیلتای در آن‌ها حیات روحی را حیاتی مستمراً شکل دهنده و رو به رشد توصیف می‌کند. به این ترتیب انگیزه‌ای واحد نمی‌تواند در وجود ما اثری یکسان داشته باشد. وقتی دیلتای در سال‌های ۱۹۰۷-۱۹۰۸ رساله فن شعر خود را تدوین کرد تصدیق کرد که کل این بخش درباره توضیحات نفسانی باید حذف می‌شد (بنگرید به GS, VI, 312).

اگر این انکار بعدی قوانین به اصطلاح سطح عالی را با اعتراف قبلی صورت‌بندی شده در فن شعر، بدین مضمون که تحلیل زیبایی‌شناختی در جهت احساسات مقدماتی هرگز نمی‌تواند جامع باشد، با هم در نظر بگیریم، می‌توان دریافت که ممکن نیست کل تأثیرات یک اثر هنری را از طریق قواعد کلاً معتبر توجیه کرد. تحلیل، موقعیت عناصری را تعیین می‌کند که تأثیر آن‌ها کلاً معتبر است. با وصف این، «تعداد چنین عناصری به این دلیل نامحدود

1. Dilthey, *Gesammelte Schriften* (hereafter *GS*), 19 vol., 1914-1982. Vols. I-XII (Stuttgart: B. G. Teubner, and Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht); Vols. XIII-XIX (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht), XIX, 258; *SW*, vol. 1. — ویراستاران.

است که تقسیم‌پذیری اثر زیبایی‌شناختی جامع نامحدود است» (بنگرید به ص ۱۴۸). به این ترتیب، قوانین روان‌شناختی عمومی زیبایی‌شناسی که دیلتای در پیوند با تحلیلش از شش سپهر مقدماتی احساس صورت‌بندی کرده است فقط می‌تواند جنبه‌های جزئی اثر هنری را توضیح دهد. فهم ما از مفاد جامع آن مستلزم رویکرد دیگری است، رویکردی که اثر هنری را به عنوان محصولی نفسانی می‌آزماید. از این‌جا نتیجه می‌گیریم که اصل [یا تز] سومین نکته فوق، این‌که روان‌شناسی می‌تواند به امر کلی دست یابد، توسط اصل نکته دوم، در مورد برخورد امر روانی با امر تاریخی، محدود می‌شود. می‌توانیم با تفکیک تصنعی عناصر هنر، به آنچه در آن دارای اعتبار کلی است دست یابیم. اما برای به فهم درآوردن غنای اثر هنری به عنوان تعبیری از زندگی باید آن را در درون یک زمینهٔ نفسانی انضمامی [متحقق در خارج] بیازماییم. این رویکرد را دیلتای در بخش بعدی فن شعر پی می‌گیرد (بنگرید به صص ۱۵۷-۱۷۷).

ما مشارکت ممکنِ توصیف و تبیین روان‌شناختی در فن شعر را نشان داده‌ایم. در هر حال، رویکرد دیلتای به تخیل شاعرانه نوعی رویکرد روان‌شناختی به معنی درون‌ذهنی و عموماً پذیرفته‌شده نیست، زیرا وی هرگز حیات روانی شاعر را از زمینهٔ تاریخی زندگی او جدا نمی‌کند. به این ترتیب وی می‌نویسد: «فعالیت‌ها و عملکردهای تخیلی در خلأ رشد نمی‌کند. این اقدامات باید در روح قدرتمند سالمی که انباشته از واقعیت است ریشه بگیرند... هر شعر نبوغ‌آمیزی از واقعیت تاریخی تغذیه می‌کند» (بنگرید به ص ۱۰۵). این نبوغ شعری از آن امور واقع تاریخی‌ای تغذیه می‌کند که در تجربهٔ زیستهٔ شاعر ثبت و ضبط شده‌اند. تجربه‌های شاعر از واقعیت را شبکه‌ای روانی که دارای رشد تدریجی است تدوین و تنظیم می‌کند. تجربه‌های گذشته را این شبکهٔ روانی شکل‌گرفته می‌سازد که «نه فقط متشکل از محتواهاست بلکه حاوی پیوندهایی است که در میان این محتواها برقرار شده

است؛ این پیوندها به اندازه خود محتواها واقعیت دارند. پیوندها به عنوان رابطه‌ها و نسبت‌های بین محتواهای تصویری، به عنوان روابط ارزش‌ها با یکدیگر، و به عنوان ساختارهای غایات و وسایل زیسته و تجربه شده‌اند» (بنگرید به ص ۱۲۶). ذات آگاه^۱ از طریق این شبکهٔ روانی شکل گرفته با جهان مرتبط می‌شود، آنچه را مورد علاقه است برمی‌گزیند و اهداف خود را برقرار می‌کند. شبکهٔ روانی شکل گرفته و اکنش یا موضع‌گیری جامع ما را به واقعیت مجسم می‌کند که بعداً می‌تواند در آنچه ديلتای جهان‌بینی نامیده است بیان شود. آنچه در این جا محل توجه است این است که شبکهٔ روحی شکل گرفته چگونه تخیل شعری را می‌آگاهاند. این شبکه چهارچوبی فراهم می‌آورد برای توضیح این‌که چگونه صورت‌های خیالی را هنرمند تغییر شکل می‌دهد. مهم‌ترین فرایند دگرگونی صور خیالی عبارت است از فرایند تکمیل شدن که قوهٔ تخیل از طریق آن، تمامیت و غنای این شبکهٔ جامع را فراهم می‌آورد. «فقط وقتی کل شبکهٔ روانی شکل گرفته فعال شود صور خیالی می‌توانند بر اساس آن تغییر شکل دهند: تغییرات بی‌شمار، قیاس‌ناپذیر و تقریباً ادراک‌ناپذیر در هستهٔ آن‌ها رخ می‌دهد ... به این ترتیب ما از صور خیالی و پیوندهای آن‌ها چیزی به دست می‌آوریم که ذاتی وضعی از امور است: آنچه در شبکهٔ واقعیت به آن معنا می‌دهد. حتی سبک کار هنرمند از این طریق تحت تأثیر قرار می‌گیرد» (بنگرید به ص ۱۷۳).

در حالی که این شبکهٔ روانی شکل گرفته قاعداً توجه ما را بر تصوراتی متمرکز می‌کند که به بهترین نحو با واقعیت موجود و اهداف خاص آن لحظه منطبق‌اند، در وجود هنرمند هم به تکمیل و تقویت یا غنی‌سازی چیزی می‌پردازد که تصور شده است. هر صورت خیالی جزئی رانیروی شبکهٔ روحی شکل گرفته تقویت می‌کند و به این ترتیب صورت نوعی به خود می‌گیرد. فرایند تکمیل شدن بخصوص در تخیل شعری امری مرکزی است تا جایی که تجربهٔ زیسته را

دگرگون می‌کند به نحوی که «شیء خارجی را شیء داخلی زنده و جان‌دار می‌کند و شیء داخلی به شیء خارجی قابلیت رؤیت و نگرش می‌دهد...» (بنگرید به ص ۱۷۴). از طریق این تقویت متقابل حیات درونی احساس و واقعیت بیرونی جهان، فرایند شعری، تکمیل شدنِ وحدت بنیادی هستی روانی انسان را برمی‌انگیزد - وحدتی که سپس نه فقط در جهان‌بینی‌های شعری بلکه حتی در زبان، اسطوره و مابعدالطبیعه هم رشد می‌کند.

همان‌طور که نظریهٔ جهان‌بینی‌ها، که قرار است در جلد ششم این مجموعه منتشر شود، روشن خواهد کرد، دیلتای برای توانایی شعر در تکمیل تجربهٔ زیستهٔ واقعیت اهمیت بسیار قائل است، بدون این‌که بکوشد آن را مطلق گرداند. او بین تعبیرات شعری جهان‌بینی‌ها و تعبیرات دینی و فلسفی آن‌ها فرق می‌گذارد. جهان‌بینی‌های دینی می‌کوشند معنا و مفاد هستی بشری را از طریق توسل به چهارچوب متعالی غیبی‌ای تعریف کنند. جهان‌بینی‌های فلسفی می‌کوشند رمز جهان را از طریق یک نظام (دستگاه) مابعدطبیعی مفهومی دریابند. در هر دو مورد چهارچوب جامع مطلق برای زندگی ساخته می‌شود که ذات پویای آن را تخریب و منحرف می‌کند. غنا و گشودگی زندگی یا در راه یک هستی متعالی مطلق قربانی می‌شود یا در راه یک اصل مفهومی مطلق. از طرف دیگر، در شعر تجربهٔ زیستی ما بیشتر به واسطهٔ صورت نوعی یافتن^۱ کامل می‌شود تا از طریق تجمیع و انباشتگی.^۲ جهان‌بینی شعری با کوتاه کردن ادعای خود عملاً اثبات می‌کند که ارزش ماندگارتری دارد. شعر چون انباشتهٔ تخیلی تجربهٔ زیستی شاعر است، که خود مجموع نیروهایی تاریخی و روانی است که به زندگی فردی برخورد کرده است، می‌تواند به بهترین نحو دارای محتوایی نوعی^۳ باشد.^۴ اثر شاعر نمی‌تواند مدعی باشد که فی‌نفسه دارای

1. typified 2. totalized

۳. گونه‌ای؛ typical.

۴. برای آشنایی با معانی مختلف «گونه یا نوع» (type) در آرای دیلتای، بنگرید به، Makkreel, *Dilthey*, pp. 112, 240-242. - ویراستاران.

ارزش و اعتبار کلی است حتی اگر عناصر خاص آن بتواند از طریق انواع قوانین کلی که اخیراً تحلیل کردیم خواننده را تحت تأثیر قرار دهد.

شعر عبارت است از فصل‌بندی معنی‌دار تجربه زیسته و بنابراین قابل تبدیل به اندیشه‌های عمومی و کلی نیست. به همین ترتیب، وقتی دیلتای از روحیه شاعرانه‌ای سخن می‌گوید که اثری ادبی را می‌پروراند مقصودش صرفاً وضعیت روانی عامی نیست که در آن تعبیر شده باشد بلکه مقصودش خصیصه مابعدطبیعی است که آن اثر را در عین حال تعبیری از واقعیت قرار می‌دهد.^۱

دیلتای مدعی است که شاعر واقعیت را لمس می‌کند، اما می‌توان استدلال کرد که انسان معمولی حتی بیشتر با واقعیت در تماس است. این نکته محل نزاع دیلتای با طبیعت‌گرایان [طبیعیون] زمان اوست چنان‌که در رساله «سه دوره زیبایی‌شناسی جدید» مشاهده خواهیم کرد. طبیعت‌گرایان در مقابل تجلیل و تکریم دیلتای از شاعر به عنوان نابغه‌ای منزوی که از زندگی معمولی فاصله گرفته است، از جامعه زمان خود بریده است و یادآور شرف هستی است که به آرمان متعارف یونانیان وابسته است، واکنش نشان می‌دادند. در عوض، طبیعت‌گرایان می‌خواستند زندگی عامه مردم را در جامعه معاصر در کوشش‌هایشان برای جایگزین کردن زیبایی‌شناسی آرمانی در مورد زیبایی با زیبایی‌شناسی ناظر به حقیقت توصیف کنند. دیلتای گرچه منتقد زیبایی‌شناسی آرمانی [ایدئالیستی] و مفهوم رمانتیک نبوغ به عنوان جنون الهام‌گرفته از الوهیت است، بر این باور است که طبیعت‌گرایان بیش از حد شدت عمل به خرج داده‌اند. شاعر نباید محدود شود به توصیف و طرح جهان آن‌گونه که هست. وی باید بصیرتی داشته باشد که بتواند تخیلاتش را فراتر از آنچه صرفاً در تجربه داده شده است تعالی بخشد. اما برخلاف انسان

۱. برای اطلاع از تفاوت دانش مابعدالطبیعه و وضعیت مابعدطبیعی ما رجوع کنید به گزیده آثار، ج ۱، مقدمه بر علوم انسانی [ترجمه همین قلم، انتشارات ققنوس]، دفتر دوم (SW, vol. 1) ... ویراستاران.

جنون زده که به این دلیل که شبکهٔ روانی شکل گرفتهٔ او غیرفعال شده تخیلاتش به نحو تحکمی از واقعیت منفک شده است، تخیلات شاعر واقعیت را تغییر می‌دهد دقیقاً از آن رو که آنچه را در آن نشانه‌ای از نوع^۱ است برملا کند. به جای بازتولید واقعیت به صورتی که تجربه شده است، تحول تخیل شاعرانه بعضی جنبه‌ها را تقویت می‌کند، بعضی جنبه‌های کمتر مرتبط را حذف می‌کند و سرانجام آن را تکمیل می‌کند تا با ساختار جامع شبکهٔ روحی شکل گرفته منطبق شود. دیلتای فرض می‌کند که شاعری مثل گوته شبکهٔ روحی شکل گرفته‌ای دارد که آن قدر وسعت دارد که وضعیت تاریخی او را نوعی^۲ کند. اما این شبکه هر قدر گسترده باشد همچنان مستلزم چشم‌اندازی است که هرگز نمی‌تواند به نحو تام و تمام نمایانگر باشد. روح شاعر به ندرت به اندازهٔ روح هولدرلین منزوی است اما حتی آن‌گاه که دربرگیرندهٔ واقعیت است انحرافات شخصیتی او را نمی‌توان انکار کرد. رویکرد نفسانی-تاریخی دیلتای به شعر انزوای شاعر را برنمی‌انگیزد اما نمی‌تواند تضمین کند که ارتباط و تماس شاعر با واقعیت در حد کافی است. هر شبکهٔ روانی شکل گرفته‌ای شبکه‌ای است گزینشی حاکی از این که این شبکه نتیجه و تابع احساس‌های درون‌ذهنی است.

هدف اصلی دیلتای این بود که گزارشی از خلاقیتی فراهم آورد که به ما امکان دهد نبوغ هنری را بستاییم بدون این که آن را آرمانی کنیم. با وصف این، وی همچنین تحلیلی گسترده از فن شاعری می‌آورد که شعر را از جانب زیبایی‌پذیرندگی لحاظ می‌کند. دیلتای می‌پذیرد که برای او ممکن بود که با انطباق اثری ادبی در حوزهٔ عمومی آغاز کند و از آن‌جا به سوی فرایند خلاق شاعر به عقب بازگردد. نیتی که اثر را تصفیه می‌کند نباید ترکیب فرایندهای سازندهٔ خارج از قصد و نیت را تخریب کند. و همین‌طور فن شعر نباید چیزی را حذف کند که در شکل شعری قیاس‌ناپذیر است. این بدان معنی است که

1. typical 2. typify

فن باید از دیدگاه تاریخی تعریف شود. هیچ فن کلاً معتبری برای انواع گوناگون ادبی وجود ندارد.

دیلتای کتاب فن شعر خود را با این ادعا آغاز کرد که فن شعر ارسطو مرده است. با وصف این، کار خود را با تحلیل دریافتی غیرمعمولی از اثر ارسطو آغاز می‌کند که نشان می‌دهد ارزش آن در فصل‌بندی فن درام‌نویسی متعارف یونانی قرار دارد. فن شعر ارسطو هرگز ارزش آن را ندارد که پایه نظریه کلاً معتبر درام باشد. اما در هر حال این اثر می‌تواند به عنوان الگویی مقتدر برای ما باقی بماند اگر آن را به عنوان صورت‌بندی تاریخاً محدود آرمان‌های فن درام‌نویسی یونانی تفسیر کنیم. هر دوره‌ای به نظریه فن خاص خود نیاز دارد و می‌تواند از شیوه‌ای که ارسطو به این مهم پرداخت بیاموزد. در عصر درام‌نویسی متعارف فرانسوی زیبایی‌شناسان خودبه‌خود قواعد کار خود را از ارسطو اقتباس کردند، اما دیلتای نشان می‌دهد که چگونه لسینگ، گوته و شیلر توانستند جنبه‌های فن شعر ارسطو را به نحو خلاق به عنوان بخشی از کوشش‌های خود برای تولید یک نظریه زنده شعری دریابند.

دیلتای در رساله «سه دوره زیبایی‌شناسی جدید و وظیفه آن در حال حاضر» بین شأن تاریخی فن و مسئله سبک پیوند برقرار می‌کند. دقیقاً آگاهی از سبک است که دیلتای فقدان آن را در آرای نمایندگان و هواداران طبیعت‌گرایی در هنرها حس می‌کند. جستجوی آن‌ها به دنبال حقیقت و انکار باورهای آن‌جهانی ستودنی است اما اعتماد اصلی آن‌ها چنان سلبی است که ارج مشارکت‌های وحدتی سبکی را نمی‌شناسد. به نظر دیلتای طبیعت‌گرایی پدیده رایجی است که هر وقت بحرانی در هنرها پیدا شود سر برمی‌آورد. چنین بحران‌هایی هنگامی رخ می‌دهد که سبک‌های مسلط یک دوره شروع به فروپاشی می‌کند و معنای چیزی که خاص دوره‌ای تازه است هنوز رشد نکرده است.

پدید آوردن فهم خاصی از سبک «وظیفه کنونی» زیبایی‌شناسی است و

فقط با همکاری تغییرات درونی در میان هنرمندان خلاق، زیبایی‌شناسان، نقادان و حوزه عمومی می‌توان بدن دست یافت. امکان دفاع از این نظریه فراهم بود که کاستی‌های ادوار گذشته زیبایی‌شناسی ناشی از این واقعیت است که آنچه می‌توانست منازعه‌ای چهارطرفه باشد تبدیل شد به زنجیره‌ای از گفتگوهای برآمده توسط زیبایی‌شناسان فلسفی. به این ترتیب می‌توان گفت زیبایی‌شناسی عقلانی قرن هفدهم فقط به چشم‌انداز انتقاد توجه کافی مبذول داشت؛ تحلیل قرن هجدهم از تعبیرات زیبایی‌شناختی فقط به چشم‌انداز ناظر یا حوزه عمومی توجه داشت؛ زیبایی‌شناسی دارای آگاهی تاریخی قرن نوزدهم آلمان فقط به چشم‌انداز هنرمند خلاق نظر داشت. اما دیلتای مورخ بسیار خوبی بود که با این فرمول ساده اقتناع نمی‌شد و در عین حال نشان می‌داد که بزرگ‌ترین نماینده هر یک از این ادوار مرزهای مورد نظر خود را فراتر برده است.

اصالت عقل دکارتی چیزی را پروراند که دیلتای آن را نظام طبیعی قوانین زیبایی‌شناسی نامیده است. فرانسه خانه این نظام بود. این نظام در آثاری از قبیل هنر شعر بوئالو^۱ متبلور شد که قواعدی برای نقادی‌ای فراهم می‌آورد که داوری ما را در مورد شعر تدوین می‌کند. تفکر متعارف [کلاسیک‌گرایی]^۲ فرانسوی به منتقد اجازه می‌داد قواعدی برای نظم و کمال طراحی کند که از ماهیت اشیا برآمده است نه از تخیل شاعر.

دیلتای از طریق نشان دادن این‌که لایب‌نیتس چگونه این نظام زیبایی‌شناسی را پروراند و پیش برد، بصیرت دیگری را در مورد این دوره مطرح کرده است. آنچه مابعدالطبیعه لایب‌نیتس را نسبت به یک جهان عقلانی موزون آگاه کرد نگرشی الهام‌شده در مورد ماهیت حیات روحی بود که به او اجازه داد استدلال کند که آن سوی نظام معقول طبیعت یک نظام احساس‌شده پیش‌عقلانی برقرار است. حتی ادراک حسی حاکی از این عقلانیت پنهان است. ادراکات فقط

1. Boileau 2. classicism

داده‌های حسی نیستند که نظم منطقی باید بر آن‌ها بار شود بلکه کنش‌های خودجوشی هستند با خصلت‌ها و سرشت‌های تلویحی مشخصی که خود آن‌ها را حفظ و تکمیل می‌کند (بنگرید به صص ۲۸۵-۲۸۹). طبق نظر لایب‌نیتس آگاهی زیباشناختی ما از نظم و هماهنگی بسیار عمیق‌تر از آن است که پیش‌تر شناخته شده بود. دیدگاه لایب‌نیتس واجد خصلتی است که به ما امکان می‌دهد او را پیشگام ديلتای در زیبایی‌شناسی روان‌شناختی به حساب آوریم: «به این ترتیب بهجت در زیبایی نتیجه آگاهی از فعالیت افزایش‌یافته قدرت روحی است طبق قانون ذاتی آن که اقتضا می‌کند وحدت در کثرت به وجود آید» (بنگرید به ص ۲۸۸). لایب‌نیتس در این راه توانست نسبت بین زیبایی‌شناسی و یک اصل انتقادی وحدت را با هنرمند و حوزه عمومی به‌خوبی برقرار کند.

دوره بعدی زیبایی‌شناسی در قرن هجدهم بریتانیا شکوفا شد. این دوره به مطالعه انطباع زیبایی‌ای پرداخت که اثر هنری در حوزه عمومی ایجاد می‌کند و آن را به تعدادی احساسات اولیه تجزیه کرد. این رویکرد چیزی را پروراند که ديلتای روان‌شناسی ناظر نامیده است که گرچه برای «مطرح کردن احساسات به عنوان موضع درک زیبایی» مهم بود (بنگرید به ص ۳۰۱). قادر به درک و فهم فرایندهای خلاق هنرمند نبود. ديلتای عناصر نقادی^۱ کیمز^۲ را به عنوان بهترین تجسم این دوره در نظر می‌گیرد.^۳ هدف آن عبارت بود از تشریح توافق عمومی در مورد ذوق از طریق تحلیل اثر هنری به عناصر اولیه آن که هر یک از آن‌ها را می‌توان از باب تأثیرش در شخص ناظر آزمود. اما اثر هنری به عنوان چیزی تصور شده است که فراتر از انبوه انطباعات نیست به طوری که طرح‌هایی از قبیل سبک که مربوط است به اثر کلی آن، توجیه نشده

1. *Elements of Criticism* 2. Kames

۳. در «تخیل شاعر»، مقدمه بر زیبایی‌شناسی (*Vorschule der Aesthetik*) فخر به عنوان روزآمدترین نماینده به کار رفته بود. - ویراستاران.

است. علاوه بر این، دیلتای این فرض را خام و ابتدایی می‌داند که اجزای گوناگونی که اثر می‌تواند به آن تجزیه شود باید تأثیر جداگانه و ثابتی داشته باشد. وی مدعی است که بسیاری از واکنش‌های احساسی ظاهراً طبیعی یا بی‌واسطه ما در واقع از لحاظ تاریخی مقید و مشروط است و بنابراین ضرورتاً ثابت و ماندگار نیست (بنگرید به ص ۳۱۰).

دیلتای به‌رغم این محدودیت‌های تجربی به زیبایی‌شناسی در کتاب عناصر نقادی کیمز عظمتی می‌بیند که مناسبتی فراتر از دوره و زمان دارد. گرچه کیمز به اهمیت احساس برای درک زیبایی توجه داشت اما مانند کانت به تفکر زیبایی‌شناختی خاصی یا احساسی از لحاظ لذت بی‌طرف باور نداشت. در عوض، وی بین عواطف^۱ ناشی از حضور واقعی اشیا در اثر هنری و انفعالات^۲ ناشی از حضور واقعی اشیا فرق می‌نهد. عواطف حرکت‌های درونی‌اند؛ انفعالات عواطفی هستند که میل را تحریک می‌کنند و به این ترتیب موجب حرکت بیرونی هم می‌شوند. دیلتای تصور کیمز از حضور آرمانی را به عنوان صورت‌بندی محصل‌تری از تصور مشابهی لحاظ می‌کند که بعداً در نظریه شیلر در مورد شباهت زیبایی‌شناختی پیدا می‌شود. گرچه دیلتای درست بیان نمی‌کند که چرا آن را برتر می‌داند (بنگرید به ص ۳۰۲)، اگر گزارش کیمز را در مورد حضور آرمانی بیازماییم، دلیل آن روشن می‌شود. رابطه انتزاعی تصور شده بین فاعل شناخت و متعلق [یا موضوع] شناخت در شباهت زیبایی‌شناختی شیلر را کیمز به عنوان رابطه‌ای مستقیم‌تر ارائه می‌کند که در آن فاعل شناخت، خود را در متعلق شناخت می‌بازد. در حضور آرمانی، تصور صرفی از چیزی مربوط به گذشته به صورت خیالی کاملی تبدیل می‌شود که در آن گذشته‌ای وجود ندارد که متمایز از زمان حال باشد. همین استعداد و توانایی هنر در ارائه کردن گذشته در زمان حال است که به ما امکان می‌دهد نسبت به آنچه در زندگی واقعی جریان دارد واکنش عاطفی نشان دهیم.

چنان‌که کیمز می‌گوید «عواطف ما هرگز آنی و زودگذر نیستند».^۱ حضور آرمانی که در هنر آفریده می‌شود به ما اجازه می‌دهد واکنشی عاطفی به واقعیت طراحی کنیم که از آنچه به نحو دیگری ممکن می‌بود منسجم‌تر است. این دیدگاه پیش‌درآمد نظریه زیست‌مدار خود ديلتای در مورد هنر است و بخصوص نظریه او در مورد حضور گذشته در تجربه زیسته (بنگرید به «قطعاتی برای فن شعر»، صص ۳۴۹-۳۵۰).

سومین دوره زیبایی‌شناسی جدید با روشی تاریخی مشخص شده که ریشه در آرای وینکلیمان داشت اما فقط در آلمان قرن نوزدهم رشد کرد. معنای معمولی اصطلاح «تاریخی» بسیار نارساتر از آن است که نشان دهد ديلتای این دوره را چگونه درک می‌کرد زیرا ديلتای در این اصطلاح پیوند و ترکیب چهار عامل مختلف را می‌بیند. اول فلسفه فراتجربی [استعلایی] و مفهوم آن از عملکرد ذهن در شکل دادن فعال و تولید جهان‌بینی ما. این عامل در فهم نبوغ و خلاقیت هنری هم مشارکت و دخالت بسیار داشته است. عامل دوم متضمن علاقه منسجم‌تری به نسبت بین زیبایی طبیعی و زیبایی هنری است. ديلتای در این‌جا به شلینگ ارجاع می‌دهد و به این ادعای نظری او اشاره می‌کند که آنچه در طبیعت ناآگاهانه خلق شده است می‌تواند مورد تقلید واقع شود و به دست هنرمند آگاهانه شود. این ادعا یادآور مفهوم لایب‌نیتسی هماهنگی بین نظم زیبایی‌شناختی جهان و درک ذهن فردی است اما شلینگ بُعدی تاریخی به آن می‌افزاید و پیشنهاد می‌کند که نظم جهانی روبه‌گسترش نیازمند این است که به دست ذهن انسان تکمیل شود. نیروهای شکل‌دهنده فعال که فلسفه فراتجربی [استعلایی] مطرح می‌کند اکنون به عنوان فرایندهای رشد طبیعی مکمل لحاظ می‌شود. این عامل از آن چهارچوب پیشینی کانت که در نقد اول استوار کرد فاصله می‌گیرد و به سوی چشم‌اندازی انتقادی در تاریخ پیش می‌رود.

1. Kames, Lord Henry Home, *Elements of Criticism* (London: B. Blake, 1839), p. 35. ویراستاران.

دیلتهای این دو عنصر اول روش تاریخی را به این عنوان مورد انتقاد قرار داده است که بیش از حد انتزاعی و نظری هستند و بر فهم روانی هنرمندان منفرد بنا نشده‌اند و با تفاوت‌های انضمامی در میان هنرمندان گوناگون بیگانه‌اند. عامل سوم مندرج در روش تاریخی دقیقاً مربوط به این نکته اخیر است. این عامل دربرگیرنده آن پژوهش‌های خاصی است که نقاشان، شاعران و معماران در این خصوص انجام داده‌اند که رسانه یا ابزار خاص بازنمایی هنرهای مربوطشان، به چه نحوی صورتی را که عملاً تولید شده‌اند مشروط می‌سازند. وسایل و لوازم تصور هنری خاص محدودیت‌های صورتی و مادی خاصی بر چیزی که بتوان آن را خلق کرد اعمال می‌کنند.

عامل چهارم به روشن‌ترین نحو ممکن عاملی تاریخی است. این عامل متضمن کوشش‌های شیلر، فریدریش شلگل و هگل است برای تشخیص «دوره‌های اصلی هنر در تاریخ نوع انسان به عنوان زنجیره‌ای از موضع‌گیری‌های هنری در قبال واقعیت» (بنگرید به ص ۳۱۶). این انواع موضع‌گیری‌ها بر پایه محتوای معنایی بیان شده در هنر بزرگ تشخیص داده می‌شود. به نظر دیلتای این هم بیش از حد نظری است. اندیشه‌الگوی رشد مشترکی در همه هنرها شرایط صورتی و مادی متفاوت هنرهای گوناگون را نادیده می‌گیرد. ما می‌توانیم زنجیره‌ای از دوره‌ها را در تاریخ هنری خاص ترسیم کنیم اما نه تاریخ هنر را به نحو کلی.^۱

گرچه هر هنری صورت و حالت هستی خاص خود را دارد، در مواقعی شرایطی وجود دارد برای آفرینش اثر هنری جامع (Gesamtkunstwerk) که هنرهای گوناگونی در آن حضور دارند. ما معمولاً اندیشه‌ی اثر هنری جامع را با «درام موسیقایی» واگنر پیوند می‌دهیم، جایی که موسیقی، شعر و نمایش بسیار بیش از اپرای سنتی با هم جوش خورده‌اند و ترکیب آن‌ها برای علاقه اصلی کنش

۱. برای آگاهی از کوششی در تلخیص سهم دیلتای در تحلیل دوره‌ها، بنگرید به Makkreel, *Dilthey*, pp. 394-399. - ویراستاران.

دراماتیک مفید است. در هر حال ديلتای این جامعیت را پدیده‌ای نافذتر لحاظ می‌کند که در سرودهای ژرمنی قدیم هم متمثل شده است. وی در رساله شعر و موسیقی آلمانی می‌نویسد: «سرود اثر هنری جامع است در فضای بیان ... - عاطفه‌ای واحد و یکسان که همزمان در شعر و موسیقی و حرکات آهنگین [رقص] بیان شده است.»^۱ ديلتای همچنین به اندیشه زمیر^۲ در مورد معماری به عنوان یک اثر هنری جامع فضایی اشاره می‌کند که سایر هنرهای بصری را هم تکمیل می‌کند (بنگرید به صص ۳۳۰-۳۳۲). چنین آثاری کوشش‌های جسورانه‌ای هستند برای فصل‌بندی روح دوره‌ای تاریخی که ديلتای آن را وظیفه اصلی هنر می‌داند. اما حتی اگر اثری به این معنی جامع نباشد اگر سبک آن به تقویت آنچه تجربه‌ها را به عنوان جریانی معنی‌دار در زندگی هماهنگ می‌کند یاری رساند، دارای اهمیت است.

در «قطعاتی برای فن شعر» که یادداشت‌هایی است از سال‌های ۱۹۰۷-۱۹۰۸ برای استفاده از آن‌ها در فن شعر، ديلتای دوباره پژوهش در مورد معنا و مفاد در هنر را می‌آزماید. یکی از قطعات موسوم به «مفاد»^۳ به عنوان مقوله‌ای از زندگی می‌گوید مفاد را نباید به عنوان مقوله زیبایی خاصی لحاظ کرد بلکه چیزی است که در خود زندگی ریشه دارد. «مفاد اشیا پیشاپیش مستقر در ذات آن‌هاست» (بنگرید به ص ۳۵۶). اما چنان‌که ديلتای در جای دیگری گفته است، این مفاد به عنوان چیزی که در تجربه زیسته (Erlebnis) داده شده است هنوز نامعین است و کار شاعر است که آن را به مرحله تصریح برساند. ديلتای در «قطعات» تجربه‌های زیسته را با مایه‌های اصلی در ملایم‌نوازی [یا

1. *Von deutscher Dichtung und Musik* (Stuttgart: B. G. Teubner, and Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957), p. 45. - ویراستاران.

2. Semper

3. meaning؛ ديلتای میان این تعبیر و sense فرق می‌گذارد. ما اولی را «مفاد» و دومی را «معنا» ترجمه کرده‌ایم. - مترجم فارسی.

موسیقی] مقایسه می‌کند که باید تشریح و تصریح گردد و سپس تکرار شود به نحوی که دوباره به حالت اندراج و اجمال بازگردد.

در یادداشت‌های دیگری مرتبط با اصلاح و تجدیدنظر در فن شعر، دیلتای می‌گوید تحلیل قبلی او از حوزه‌ها و قلمروهای احساسات باید به عنوان تحلیل حوزه‌های تجربه زیسته از نو مطرح شود. اصطلاح «تجربه زیسته» گرچه قبلاً در رساله فن شعر به سال ۱۸۸۷ به کار رفته بود، در «قطعات» دوباره در معرض آزمون قرار می‌گیرد. در حالی که احساس، حالت ذهنی نسبتاً زودگذری مرتبط با آگاهی تصویری است، تجربه زیسته اکنون به عنوان حالت ماندگارتری توصیف می‌شود که حاوی واقعیت است. تجربه زیسته مانند تصویری که مبین واقعیت دیگری بیرون از خود آن است «به من داده شده» نیست. بلکه برعکس، تجربه زیسته مستقیماً به عنوان واقعیت خودش «برای من حضور دارد». تجربه زیسته در بنیادی‌ترین حالتش متضمن آگاهی بازتاب‌دهنده به فاعل یا «خودداده»^۱ ای است که یک آگاهی بی‌واسطه ماقبل بازتابی است در جایی که هنوز تمایز بین کنش و محتوا، فاعل و متعلق، وجود ندارد که آگاهی تصویری را مشخص کند. به این ترتیب آگاهی بازتاب‌دهنده به فاعل^۱ (Innewerden) که مندرج در تجربه زیسته است نباید با بازتاب^۲ (Besinnung) خلط شود. با وصف این، به دلیل ساختار موقتی تجربه زیسته، این آگاهی طبیعتاً وارد بازتاب می‌شود که ما به واسطه آن، تجربه‌های مرتبط با آن را مقایسه می‌کنیم. اهمیت تحلیل گسترده دیلتای از زمان در «قطعات» نشان می‌دهد که زمان حال برای تجربه زیسته یک حالت کنونی احساس شده زودگذر نیست بلکه «پیشرفت مستمری است پر از واقعیت در گذر زمان» (بنگرید به ص ۳۴۹). تجربه زیسته نوعی شبکه ساختاری است که زمان گذشته را به عنوان «حضور» در زمان حاضر حفظ می‌کند. هر تجربه زیسته‌ای بخشی از نظام تجربه‌های به هم مرتبط در یک متن می‌شود که به واسطه

فرایند بازتاب [تفکر] در مورد معنی آن مصرّح می‌شود. رابطهٔ جزء-کل که در مرکز رویکرد هرمنوتیکی دیلتای قرار دارد در تحلیل ساختاری تجربهٔ زیسته مضمون است.

چنان‌که در جلد چهارم [این مجموعه] دیده می‌شود، علاقهٔ دیلتای به هرمنوتیک به دههٔ ۱۸۶۰ بازمی‌گردد. در روایت اولیه‌ای از رسالهٔ گوته که قبلاً در سال ۱۸۷۷ منتشر شده بود دیلتای به نفع اهمیت متحد کردن بصیرت‌های هرمنوتیکی شلایرماخر و بُک در فن شعر استدلال کرده بود. در آن‌جا دیلتای از فهم به عنوان تسکین احوال نفسانی ذهن سخن گفته بود که مبین آن است که وی هرمنوتیک و روان‌شناسی را دو چیز ذاتاً متضاد نمی‌دانست. در هر حال، آنچه روشن است این است که به همان نسبت که رویکرد هرمنوتیکی به نحو فزاینده‌ای در نوشته‌های متأخر دیلتای برجسته می‌شود، ادعاها و موضع‌گیری‌های تبیینی روان‌شناسی^۱ باید مورد چون و چرا واقع شود. در رسالهٔ «اندیشه‌هایی در مورد روان‌شناسی توصیفی و تحلیلی» مربوط به سال ۱۸۹۴، کار تبیین در روان‌شناسی پیشاپیش بسیار محدودتر شده است تا در فن شعر سال ۱۸۸۷. و در «قطعات» می‌بینیم که دیلتای به‌صراحت از این ادعای مطرح‌شده در فن شعر فاصله می‌گیرد که بهتر است از داخل به طرف خارج حرکت کرد، از تبیین روانی تاریخی فرایند خلاق تحول شعری به تحلیل فن تاریخی نمایان‌شده از طریق محصول شعری.

هرمنوتیک، برعکس این جریان از بیرون به درون پیش می‌رود و دیلتای اکنون می‌افزاید که این درون لازم نیست همیشه از لحاظ روانی درک شده باشد. هرمنوتیک عبارت است از مطالعهٔ بیانات و تعبیرات انسان و تعیین‌یافتگی‌های او برای تعیین معنا و مفادی که در وجود او متبلور است. چون هر آنچه ما تولید می‌کنیم همواره دارای تبعات و لوازم خارج از آگاهی و نیت ماست، معانی و مفادهای مندرج در محصولات انسانی به استقلال و عدم وابستگی از آفرینندگان

۱. رجوع کنید به جلد دوم مجموعه حاضر، انتشارات قنوس. - مترجم فارسی.

خود می‌رسند. نویسنده و خالق اثر دیگر تنها مفسر اثر خود نیست. این اهمیت ادعای ديلتای است که عدم علاقه و پیوند، خاصیت تجربه زیسته هنرمند خلاق است (بنگرید به ص ۳۵۲).

تجربه زیسته شاعر متضمن نوعی کیفیت غیرشخصی است که آن را به چیزی بیش از نتیجه آگاهی خود او تبدیل می‌کند. به این ترتیب ديلتای ادعای اولیه خود را که گفته بود شبکه تجربه‌های زیسته صرفاً امری روانی [نفسانی] نیست تقویت می‌کند. زبان، اسطوره‌ها و سرودهایی که ما با آن‌ها رشد می‌کنیم پیشاپیش شیوه‌های اکتساب و سازماندهی تجربه‌های زیسته ما را فراهم می‌آورند که بسیار اصیل‌تر از آن است که صرفاً توصیفات و گزارش‌های نفسانی به حساب آید. علاوه بر این ديلتای مدعی است که چون تجربه‌های زیسته به عنوان احوال روانی‌ای تصور می‌شوند که مایل‌اند در هم ادغام شوند، تعیین حد و مرز آن‌ها باید کمتر متکی بر توصیفات مستقیم باشد و بیشتر بر روش غیرمستقیم مطالعه تعبیرات و تعیین‌یافتگی‌های آن‌ها تکیه کند. فقط از طریق تعبیر است که غنای تجربه زیسته می‌تواند فراجنگ آید. به این ترتیب تعبیر جایگاه ثانوی، به معنی صرف جابه‌جایی و ارتباط یا نشان دادن آنچه در درجه اول در آگاهی شاعر بوده است ندارد. «تعبیر چیز تازه‌ای به وجود می‌آورد» (بنگرید به ص ۳۵۲) که نه درون‌نگری می‌تواند آن را تشخیص دهد و نه توصیف روانی [نفسانی].

این تأکید بر تعبیر و تعیین‌یافتگی به عنوان امری ضروری برای فصل‌بندی یا آشکار ساختن تجربه زیسته، اصرار و تأکید دیگری بر فراخوانی ديلتای به مطالعه جدی‌تری توسط زیبایی‌شناسان رسانه‌ها و ابزارهای متمایز بازنمایی که در هنری خاص به کار رفته است می‌افزاید. چنان‌که ديلتای حتی در بحث متأخرتری در مورد موسیقی نوشت، هیچ روش روشنی برای تعیین حدود و متمایز کردن تجربه زیسته آهنگساز از تعبیرات او وجود ندارد زیرا تجربه او تماماً موسیقایی است: «هیچ دوگانگی‌ای در تجربه زیسته و موسیقی، هیچ

جهان دوگانه‌ای، هیچ انتقالی از اولی به دومی وجود ندارد. نبوغ صرفاً مستلزم زیستن در فضای آهنگین است چنان‌که گویی فقط این فضا موجود است» (بنگرید به «The Understanding of Other Persons» («به فهم درآوردن افراد دیگر»))، (GS, VII, 222; SW, vol. 3). این پیوستگی بین تخیل هنرمند و حلقه‌ واسط او خود را در طرح ۱۹۰۸ برای تجدیدنظر در فن شعر نیز نشان می‌دهد. در آن‌جا معلوم می‌شود که توصیفات عمومی تخیل شاعرانه نیازمند این است که از طریق یک «تخیل زبانی» مشخص شود که حاوی نوعی «تخیل آهنگین و آمیخته به لحن» است (بنگرید به GS, VI, 310). اما این طرح هنوز نظم فن شعر اصلی را از طریق پیشرفت از آزمون تجربه‌ زیسته تخیل و فرایندهای خلاق شاعر به سوی آزمون اثر حفظ می‌کند.

در هر حال، بر اساس چشم‌انداز هرمنوتیکی نهایی دیلتای، ساختار فن شعر باید به نحو بنیادی‌تری تجدیدنظر می‌شد. گرچه دیلتای هیچ‌وقت فن شعر تجدیدنظر شده‌ای پدید نیاورد، بعضی از تغییرات را در سایر آثار او می‌توان دید. در رساله‌ تشکیل جهان تاریخی در علوم انسانی (۱۹۱۰) می‌نویسد: «موضوعی که تاریخ ادبیات یا فن شعر با آن سروکار دارد اولاً از فرایندهای روانی در وجود شاعر یا خوانندگان آثار او کاملاً متمایز است» (GS, VII, 85; SW, vol. 3). در این‌جا می‌بینیم که دیلتای اقدام اولیه خود را در آغاز کردن با نوعی زیبایی‌شناسی نبوغ‌رها کرده است. اما آن اقدام اولیه را با یک زیبایی‌شناسی پذیرشی [انفعالی] جایگزین نمی‌کند که همه‌چیز را به انطباق اثر هنری که در روح خواننده به وجود می‌آورد وامی‌گذارد. برعکس، فن شعر باید با آزمون اثر هنری به عنوان بخشی از روح عینی آغاز کند. فن شعر باید در آغاز بکوشد رابطه‌ واژه‌ها را در متن با معنایی که آن‌ها بیان می‌کنند دریابد. این معنا قابل انتقال به چیزی نیست که مقصود خالق اثر بوده است بلکه شبکه‌ درونی مستقلی تشکیل می‌دهد. وقتی این معنا یک بار عیناً تعیین شود ممکن است اهداف خالق آن مورد توجه قرار گیرد. آن‌گاه این وضعیت متضمن انتقال از فهم (Verstehen) به تجربه مجدداً

(Nacherleben) است. در هر چیزی که برای ما معنی دار باشد آنچه دارای عالی‌ترین ارزش است فردیت است، خواه متعلق به شخصیت ادبی بزرگی مثل هملت باشد یا متعلق به شاعر بزرگی مثل گوته. به این دلیل است که ديلتای تجربه مجدد را عالی‌ترین کار هرمنوتیکی تلقی می‌کند.

فن شعر نباید سهم خلاق شاعر را نادیده بگیرد اما فقط پس از درک معنای تجسم‌یافته در شعر و تعیین این‌که رابطه آن با سنت چگونه است می‌تواند تصدیق گردد. ما دقیقاً وقتی به نقطه‌ای می‌رسیم که در آن اثر هنری تجربه‌های زیسته را متفاوت با نحوه‌ای سازماندهی می‌کند که قراردادهای زبان و فن هنری از ما انتظار دارد، باید متوسل به فهم نفسانی [روان‌شناختی] شویم. به این ترتیب رویکرد روان‌شناختی اولیه ديلتای را نباید کنار گذاشت بلکه باید آن را به رویکرد هرمنوتیکی بزرگ‌تری افزود. موضوع این‌گونه نیست که رنه وِلک^۱ از ما می‌خواهد که معتقد باشیم ديلتای در اواخر عمرش به این درک اندوهبار [تراژیک] رسید که رویکرد روان‌شناختی‌اش به ادبیات را باید ترک کند،^۲ در عوض، ديلتای مجبور شد تجدیدنظر دیگری در برنامه روان‌شناسی خود به عمل آورد. اما این الزام فقط بخش دیگری در زنجیره تجدید ارزش‌گذاری‌های او ارائه می‌کند.^۳ چون شعار هرمنوتیکی ديلتای این است که [نیت] یک نویسنده را می‌توان بهتر از خود او درک کرد، تجربه مجدد [تجدید تجربه] را دیگر نمی‌توان از طریق بازتولید فرایند بالفعل آفرینش یا حالت واقعی ذهن نویسنده دریافت. با این وصف، یک زمینه نفسانی [روان‌شناختی] برای فهم به قوت خود باقی است. به یقین امیدهای ديلتای برای

1. René Wellek

2. René Wellek, "Wilhelm Dilthey's Poetics and Literary Theory", *Wächter und Hüter, Festschrift für Hermann J. Weigand* (New Haven: Yale: University Press, 1957), pp. 126-127. — ویراستاران.

۳. برای ملاحظه مفصل‌تری در تجدید ارزیابی‌های ديلتای در روان‌شناسی بنگرید به Makkreel, *Dilthey*, pp. 294-304, 322-332. — ویراستاران.

تدوین فن شعر به عنوان شاخه‌ای خاص از علوم انسانی بسیار بلندپروازانه بود اما بسیاری از کوشش‌های اولیه او در روان‌شناسی برای تدوین فن شعر با ارزش باقی می‌ماند و باید در فرایند کلی فهم ادبیات به عنوان اقدامی که تأخیر و دیرکرد دارد به حساب آید.

شعر و تجربه زیسته

دیلتای پژوهش‌های ادبی متعددی نوشته است که امروز در مجلداتی همچون شعر کلان تخیل^۱ (*Die große Phantasiedichtung*)، درباره شعر و موسیقی آلمانی^۲ (*Von deutscher Dichtung und Musik*) و مجلدات پانزدهم و شانزدهم مجموعه مصنفات جمع‌آوری شده است. تنها مجلد حاوی مقالات ادبی که شاگردان دیلتای در زمان زندگی خود او منتشر کردند، کتاب تجربه زیسته و شعر^۳ (*Das Erlebnis und die Dichtung*) بود. این کتاب در سال ۱۹۰۶ منتشر شد و حاوی چهار مقاله از بهترین مقالات ادبی دیلتای است: «گوتهولد افرائیم لسینگ»، «گوته و تخیل شاعرانه»، «نوالیس»، و «فریدریش هولدرلین». این کتاب پیوسته مورد تحسین واقع شده و الگویی برای رویکرد روح تاریخی به تاریخ ادبیات به وجود آورده است که بعداً هرمان نول، رودولف اونگر، امیل ارماتینگر و یولیوس پترسن^۴ آن را گسترش دادند. این کتاب بی‌تردید آثاری چون معنا و هیئت^۵ اثر ارنست کاسیرر^۶ و صورت و روح^۷ اثر گئورگ لوکاچ^۸ را نیز تحت تأثیر خود قرار داده است.

ما در رساله تجربه زیسته و شعر آن دو مقاله را برگزیده‌ایم که مستقیم‌ترین تأثیر را بر نظریه شعر نهاده‌اند: مقاله‌هایی در مورد گوته و هولدرلین. گوته

1. *The Great Poetry of the Imagination* 2. *Of German Poetry and Music*

3. *Poetry and Lived Experience*

4. Hermann Nohl, Rudolf Unger, Emil Ermatinger, Julius Petersen

5. *Idee und Gestalt/ Idea and Gestalt* 6. Ernst Cassirer 7. *Soul and Form*

8. Georg Lukács

دیلتهای را به روشنگری آرمانی فن شعرش مجهز کرده است و هولدرلین او را به حرکت در فراسوی دیدگاه اولیه خودش واداشته است.

مقاله‌گفته به دلایل گوناگون کاری کانونی است. نه فقط یکی از بخش‌های آن عنوان کل کتاب را فراهم می‌آورد بلکه تاریخ آن هم اصولاً به فن شعر پیوسته است. همان‌طور که صورت اصیل سال ۱۸۷۷ رساله‌گفته حاوی بذره‌های فن شعر دیلتای است، صورت نهایی سال ۱۹۱۰ آن هم مبین همان صورت‌بندی تعبیری این نظریه است. قرابت خاص بین فن شعر و رساله‌گفته در این واقعیت نهفته است که هر دو رساله نظریه‌ای در مورد تخیل شاعرانه در بطن خود گنجانده‌اند. تخیل بصری فوق‌العاده نیرومند گفته و تفکرات او در مورد سرزندگی نیمه‌اندامی نگرش [شهود] بود که دیلتای را به سوی مطالعات روان‌شناختی‌ای هدایت کرد که امیدوار بود زیبایی‌شناسی خود را بر اساس آن بنا کند. مفهوم تحول^۱ که در مطالعات گفته در مورد نباتات و حیوانات گسترش یافته بود به دست تن‌کارشناس آلمانی یوهانس مولر^۲ و دو فقره از قانون‌های تحول تخیل شاعرانه به‌وضوح حامل نشانه تأثیر گفته است.

دیلتهای در تمام دوره زندگی اش به گفته علاقه بسیار نشان می‌داد و با بصیرت و نگرش او همدلی خاصی داشت. یادداشت‌های روزانه یک دانشجوی نوزده‌ساله الهیات در هایدلبرگ با نوعی گونه‌شناسی جهان‌بینی‌ها آغاز می‌شود که همه‌خدایی‌گفته و اسپینوزا در آن نفوذ بسیار دارد. چند سال بعد وی فصلی مرکزی در مورد ادبیات آلمانی به عنوان شکل جهان‌بینی‌ای جدید در کتابش در مورد شلایرماخر گنجانده. در آن جا گفته اهمیت برجسته‌ای در طرح روش تازه‌ای در «نگرش» [شهود] ارائه می‌کند. این اندیشه در در سگفتار عمومی سال ۱۸۶۷ دیلتای در بازل نیز بیان شد، جایی که وی مدعی است «چشم بصیرت گفته هنوز

آنچه را ما امروز انجام می‌دهیم هدایت می‌کند»^۱ - تلمیحی به کوشش‌های خودش دایر بر تلخیص دستاوردهای آنچه او این‌گونه نامید «جنبش ادبی و فلسفی آلمان بین سال‌های ۱۷۷۰ و ۱۸۰۰».

در هر حال، خط فکری دیگری در کار است که اندیشه‌های ديلتای را در شعر به گونه می‌پیوندد. وقتی ديلتای «مجموعه طبیعت بشری» را در مقابل هر نوع گزارش «بی‌سروته» در نظر می‌گیرد که با عقلانیتی یک‌طرفه مطرح می‌شود، پیش از هر کس دیگر گوته است که مورد ستایش او واقع می‌شود. در واقع تعداد چشمگیری از مفاهیم که ديلتای از طریق آن‌ها می‌کوشید غنا و سرزندگی تجربه انضمامی انسان را بیان کند، از آرای گوته به دست آمده است که بیشتر تعبیرات ديلتای را که با واژه *Leben* [زندگی] آغاز می‌شوند ابداع کرد: از قبیل *Lebenserfahrung* (تجربه زیستی)، *Lebensbezug* (رابطه زندگی)، *Lebensgefühl* (احساس زندگی) و نظایر آن‌ها. ریشه زندگی در تمام این تعبیرات دلالت می‌کند بر «با هم بودن» انسان‌ها و جهان بشری در تجربه زیسته. گرچه در این خط فکری ديلتای، اصطلاح کلیدی او یعنی *Erlebnis* [تجربه زیسته] از گوته اقتباس نشده است، رویکرد جامع‌نگری گوته را نشان می‌دهد. خود این واژه اشتقاق نسبتاً متأخری از فعل *erleben* (نزدیک به معنی *erfahren* = تجربه) است و در اواسط قرن نوزدهم استفاده شده است. ديلتای گاهی بعد از اوایل دهه ۱۸۷۰ این تعبیر را به کار برده، اما فقط در دهه پایانی زندگی خود است که آن را به عنوان اصطلاحی فنی پذیرفته و آن هنگامی است که وی از سه تعبیر *Erlebnis*، *Ausdruck* و *Verstehen* (به ترتیب به معنی تجربه زیسته، تعبیر و بیان، فهم) سخن گفته است. در تحقیقات اولیه ديلتای در مبحث معرفت‌شناسی، در تفکرات او در مورد روش کار تاریخ‌نگار، و از همه بیشتر در اولین طرح‌های نظریه او در زیبایی‌شناسی واژه‌های *Erlebnis* و *Nacherleben* [در پی تجربه زندگی] دقیقاً تعریف نشده

۱. *GS*, V, 24. - ویراستاران.

است اما اندیشه‌های گوناگونی را القا می‌کنند: این اندیشه که تجربه می‌تواند با غایت‌شناسی درونی خود وحدت داشته باشد؛ این اندیشه که چنین وحدتی می‌تواند به نحوی مبادله شود که بتوانیم آن را باز تجربه کنیم و آنچه را ملت‌های دیگر و حتی نسل‌های قبل تجربه و بیان کرده‌اند دوباره تجربه کنیم؛ و سرانجام این اندیشه که مفهوم اثر هنری ریشه در نوع به‌ویژه نیرومندی از تماس با واقعیت دارد در جایی که متحد شدن تجربه درونی و بیرونی رخ می‌دهد.

دیلتای به‌رغم کوشش‌های بعدی‌اش برای معرفی تعاریف دقیق‌تری برای بعضی از مفاهیم بنیادی [فلسفه]‌اش هرگز نتوانست بر ابهام خاصی و حتی ابهامی که در کاربرد مفهوم «تجربه زیسته» وجود دارد غلبه کند. این امر تا حدودی مربوط است به کوشش‌های او برای استفاده از اصطلاحاتی که هنوز ریشه در تجربه روزانه و زبان دارند. چون مقاله‌گفته حاوی قطعاتی است از مراحل گوناگون رشد اندیشه دیلتای، بسیاری از ناسازگاری‌های اندیشه دیلتای را نشان می‌دهد که قبلاً دیدیم در فن شعر موجود است.^۱ این ناسازگاری‌ها بخصوص مربوط به این پرسش است که آیا تجربه زیسته فرایندی درونی است که متضمن احساس، عاطفه و حالت است یا باید آن را به عنوان وحدت درون و برون درک کرد که تجدید قوای متقابل حیات درونی احساس و واقعیت خارجی جهان در آن رخ می‌دهد. در واقع با تکیه بر معنای «درون» و «برون» هر دو تفسیر صحیح است. دیلتای در فن شعر فرایند تجربه کردن را با فرایند تنفس مقایسه می‌کند: «همان‌طور که بدن ما نیاز به تنفس دارد روح ما نیز به تکمیل و گسترش موجودیت خود در واکنش‌های زندگی عاطفی نیاز دارد. احساس ما از زندگی مایل است در زیر و بم صدا، واژه و صورت خیالی طنین‌انداز شود. ادراک ما را کاملاً ارضا می‌کند اما فقط تا آن‌جا که با چنان

۱. بنگرید به

محتوایی از زندگی و با واکنش‌های احساسی پر شده باشد. این پس و پیش رفتن زندگی در کامل‌ترین حالتش، از ادراک بانشاط و سیراب از احساس و حس زندگی که در روشنایی صورتی خیالی می‌درخشد: این ویژگی ذاتی محتوای هر شعری است» (بنگرید به ص ۱۰۸). این مقایسه با فرایند تنفس بیش از مقایسه‌ای مبهم است: «مجموعه تجربه زیسته» (ص ۱۷۷) رابطه ساکن درون با بیرون نیست بلکه فرایند پویایی است که بین کنش‌های تجربه خارجی پرنشاط و احساس درونی زنده در خاطر در رفت و آمد است. در این جاست که دیلتای فرق می‌گذارد بین (۱) شاعرانی که معمولاً با تجربه زنده‌ای از وضعیت‌ها، کنش‌ها و صفاتی آغاز می‌کنند که سپس آن‌ها را با احساسات خود تقویت می‌کنند و (۲) شاعرانی که دستاورد بزرگ آن‌ها در یافتن قیاسات ادراکی‌ای نهفته است که به آن‌ها کمک می‌کند به زندگی درونی خود شکل دهند. دیلتای گرچه توصیف سرزنده‌ای از نمونه تفاوت‌های بین نویسندگانی از قبیل شکسپیر و دیکنز از یک طرف و روسو و گوته از طرف دیگر ارائه می‌کند (تقسیم‌بندی‌ای که از اولین اندیشه‌های فن شعر اوست)، مکرر در مکرر تأکید می‌کند که هر اثر هنری بزرگی باید ریشه در مجموعه تجربه زیسته داشته باشد و باید در واقع حاوی هر دو جنبش‌های درونی و بیرونی فرایند تنفس باشد.

در این زمینه طبیعی واژه‌های «درونی» و «بیرونی» به دو قلمرو واقعیت و بنابراین به دو طریق تجربه کردن که به فرایند خلاق می‌انجامد باز می‌گردد. اما به محض این‌که از تجربه زیسته به نحوی که در اثر هنری بیان شده است سخن می‌گوییم، معنای دومی هم اضافه می‌شود. تعبیر و بیان به عنوان ساخت بیرون‌ذهنی تجربه زیسته شاعر نمی‌تواند به عنوان تعبیر «بیرونی» لحاظ شود به همان نحو که ما از شکل دادن شاعر به حیات عاطفی درونی خودش از طریق صور بصری سخن می‌گوییم. ما باید دقیق‌تر از دیلتای فرق بگذاریم بین دو جنبه‌ای که می‌توان آن‌ها را تکمیل تجربه زیسته (وحدت تجربه بیرونی و درونی) و رابطه معنایی بین تجربه زیسته و تعبیر نامید. این ادعا که معنای

تجربه زیسته شاعر (به عنوان امری درونی) فقط می‌تواند از طریق بیان شدنش در اثر ادبی (به عنوان امری بیرونی) تأیید شود، در مرکز نظریه هرمنوتیکی متأخر دیلتای قرار دارد. اما این بیان [تعبیر] می‌تواند به طرق گوناگونی بازگردد که شاعر از طریق آن‌ها تجربه‌های درونی و بیرونی خود را گردآوری می‌کند. به این جنبه تکمیل‌کنندگی بیش از هر چیز در قطعاتی از فن شعر و رساله‌گفته پرداخته شده است که در آن‌ها طرح‌های کوتاه شکسپیر و روسو به روشن شدن مغایرت بین شاعران درون‌گرا و برون‌گرا کمک می‌کند. با تمایزگذاری بین این دو معنی درونی و بیرونی می‌توان از سوءتفاهمی اجتناب کرد که اگر خواننده بخش‌های متفاوت رشد اندیشه دیلتای را که در آن‌ها رساله‌های مندرج در این مجلد به نگارش درآمده‌اند به حساب نیاورد، گرفتار آن خواهد شد. مثلاً دیلتای در رساله فن شعر از «ترجمه مستمر تجربه زیسته به صورت و صورت به تجربه زیسته» سخن می‌گوید (بنگرید به ص ۸۷). تحلیل یک زمینه به‌خوبی نشان می‌دهد که دیلتای در این جا به دو عامل «تنفس» در مجموعه تجربه‌های زیسته نظر دارد و نه به رابطه معنایی بین تجربه زیسته، تعبیر و فهم. اما وقتی در رساله‌گفته در مورد شبکه ساختاری بین تجربه زیسته و بیان آن می‌خوانیم، جایی که گفته می‌شود شاعر می‌تواند تجربه شخصی خود را کلاً و تماماً بیان کند بدون این‌که فکر در میان تجربه زیسته و بیان دخالت کند، دیلتای شعر را از نوعی چشم‌انداز هرمنوتیکی می‌نگرد. همچنین باید به خاطر داشت که تفکرات نهایی دیلتای در مورد زیبایی‌شناسی چندان متوجه چهارچوب تغییر صور خیالی نیست که متوجه تعبیر موسیقایی و نسبت آن به تعبیر تغزلی [غنایی]^۱ است.

این جابه‌جایی مهم را در رساله‌گفته می‌توان دید، اما حتی بیش از آن در رساله در مورد هولدرلین. هر دو رساله متمرکز بر شعر تغزلی‌اند و نشان‌دهنده این واقعیت که شاعر چگونه جریان درونی احوال و احساسات

خود را از طریق وزن اشعارش قابل رؤیت - و حتی قابل شنیدن - می‌گرداند. در این جاست که دو معنی درونی و بیرونی تداخل می‌کنند. دیلتای از تجربه درونی یا «شخصی» سخن می‌گوید که از طریق شعر شکل می‌گیرد و او بر قدرت تعین‌یافتگی‌ها و «صورت درونی» آن‌ها تمرکز می‌کند تا ساختارهای نوعی تجربه زیسته را بگشاید. مقاله در مورد هولدرلین بخصوص مثال‌های خوبی از تحلیل دیلتای از این رابطه ساختاری بین تجربه زیسته و صورت شعر ارائه می‌کند. نقد ادبی او به‌هیچ‌وجه محدود به رویکرد فلسفی به معنی دقیق لفظ نیست: وی فقط به «اندیشه‌ها» [ایده‌ها] علاقه‌مند نیست بلکه به روش خاصی علاقه دارد که شاعر از طریق آن تجربه زیسته خود را بیان می‌کند. آنچه در مورد هولدرلین بیان شد، به نحو برجسته‌ای تجربه درونی شاعر است. هولدرلین متعلق به خانواده شاعران درون‌گراست در مقابل شاعران برون‌گرایی چون شکسپیر و دیکنز. هولدرلین را دیلتای «نبوغی موسیقایی» توصیف می‌کند اما تأکید می‌کند که مقصودش از «موسیقایی بودن» صرفاً «پرداختن به زبان یا شعر نیست بلکه صورت خاص فرایندهای درونی و ساختار آن‌هاست» (بنگرید به ص ۵۷۱). در آرای هولدرلین و معاصران رمانتیک او (از همه بیشتر نوالیس و تیک)^۱ دیلتای آغاز شعر تغزلی جدیدی می‌بیند «که مبین فراوانی احساس و قدرت غیربرون‌گرای حالتی است که از کم‌کاری درونی خود ذهن و آهنگ نامحدود حرکتی روحی برخاسته است که به نظر می‌رسد از فواصل نامشخص فقط برای این که دوباره در آن‌ها محو شود سر برآورده است» (بنگرید به ص ۵۷۳).

عبارتی که نقل شد از بخشی از رساله هولدرلین است با عنوان «اشعار» که حاوی طرح‌های نظریه‌ای در مورد شعر تغزلی است. این بخش متمم مهمی است برای رساله فن شعر که دیلتای در آن آشکارا به مسائل درام و داستان علاقه بیشتری نشان می‌دهد تا مسائل شعر تغزلی. دیلتای در یکی از قطعات

پایانی فن شعر ادعا کرده است که «نظریه داستان‌نویسی بی‌واسطه‌ترین و به‌مراتب مؤکدترین و مهم‌ترین وظیفه فن شعر معاصر است» (بنگرید به ص ۲۷۳). رساله در باب هولدرلین که حدود بیست سال بعد نوشته شده فهم دقیقی از امکانات زبان تغزلی جدید را به نمایش می‌گذارد. دیلتای از هولدرلین تا «سبک آهنگین نیچه» خطی ترسیم می‌کند و از آن‌جا تا شعر ورن،^۱ بودلر^۲ و سوئینبرن^۳ - شاعران نسل خودش که در مصنفات زیبایی‌شناختی اولیه او هنوز شناخته نشده بودند. بنابراین، تحلیل او از اشعار هولدرلین چندان تأکید بر منحصر به فرد بودن هولدرلین ندارد بلکه بیشتر به فکر معرفی امکانات شعر جدید به طور کلی است.

نکات اصلی مورد نظر او از این قرار است: شعر تغزلی ریشه در «فرایندی روحی دارد که تماماً زیسته شده است» (بنگرید به ص ۵۶۷) و ساختارهای «هدفمند»ش را تعیین می‌بخشد و همچنین افت و خیز حالت‌هایش را، مقابله جذب و دفعش را و آهنگ تحرک و سکونش را. اما تعیین‌یافتگی معمولاً تعبیر شفاهی بی‌واسطه حرکت درونی نیست (از این لحاظ گوته استثناست). شاعر «موسیقایی» مانند آهنگساز به تدریج آهنگ حالت‌ها و احساس‌ها را با وسایل هنری‌ای فصل‌بندی می‌کند که مستقیماً ریشه در حیات درونی ما ندارد به نحوی که اشارات و اظهارات ما از عواطف ما ریشه می‌گیرند. همان‌طور که آهنگساز از وسایل فنی از قبیل تکرار، تنوع و تغییر کلید استفاده می‌کند - وسایلی که در طول قرن‌ها رشد کرده است - شاعر هم ابتکارات زبانی به همان شکل تصفیه شده‌ای دارد از قبیل صرفه‌جویی پیچیده در استفاده از واژه‌های خاص، کاربرد سنجیده سیلاب‌های تأکید شده و تأکید نشده طبق ارزش زبانی آن‌ها، استفاده از اصطلاحات و معیارهای تاریخاً رشد کرده و از این قبیل.

صرف نظر از این مشارکت‌های مستقیم در فن شعر، رساله‌های گوته و

هولدرلین حاوی تعدادی ملاحظات زیست‌نگاشتی است که می‌تواند به عنوان توضیح نظریهٔ ديلتای در مورد جهان‌بینی‌ها به حساب آید. این هنوز فلسفه به معنی دقیق‌ترِ تمرکز بر محتوای فلسفی اثر ادبی و طبقه‌بندی آن به عنوان نوع خاصی از تفکر نیست. نقد ادبی به صورتی که در رساله‌های ديلتای به کار افتاده است وضعیت شاعر نسبت به زندگی و شیوه‌های پرداختن شاعر به زمان حال را بیان می‌کند؛ خواه کلاً تسلیم آن شود و تعبیر جامعی از احساسات بی‌واسطه‌اش بیان کند (گوته) یا این‌که در سایهٔ «گذشتهٔ عظیم یونانیان» زندگی کند و برای زندگی بهتر و خالص‌تری در آینده بکوشد (هولدرلین). این وضعیت‌ها تا آن‌جا که بتوانند به عنوان حالت‌های گوناگون فصل‌بندی معنای زندگی تفسیر شوند از لحاظ فلسفی مورد توجه‌اند. هولدرلین که گفته می‌شود همواره «در مجموعهٔ حیات درونی خویش» زندگی کرده است (بنگرید به ص ۵۶۴)، مایل به شعری است که «آهنگ خود زندگی» را بیان می‌کند. «آهنگ»^۱ بسیار شبیه است به رشد و گشودگی تاریخ که هگل آن را به عنوان قاعده‌ها [فرمول‌ها]ی بنیادی فلسفه‌اش به کار می‌برد. اما به نظر ديلتای در شعر هولدرلین آهنگ با معنایی انتزاعی یا معنایی به کاررفته در تاریخ برای وحدت بخشیدن به پدیده‌های فرهنگی بیان نشده است: بلکه آهنگ عین ساختار شعر اوست. هولدرلین «دیده است که چگونه نوعی حالت اصیل احساسی به اجزای خود تجزیه و از هم گشوده می‌شود و سرانجام به وضع اول خود بازمی‌گردد، اما دیگر در وضعیت عدم تعیین اولیهٔ خود باقی نمی‌ماند. احساسات با یادآوری فرایند گشودگی می‌توانند در یک هماهنگی کامل شوند که در آن، اجزای فردی طنین‌انداز می‌شوند» (بنگرید به ص ۵۶۸). این فرایند گشودگی و جمع‌شدگی مجدد شبیه است به پیشرفت موسیقایی [اجرای آهنگ] از تشریح تجربهٔ زیسته به در هم کشیده شدن نهایی‌اش که ما در بحث خود از «عناصر فن شعر» در مورد آن سخن گفتیم. اما

حالت تلویحی و درهم شدگی تجربه را نباید به عنوان نتیجه نهایی تلقی کرد. نه در موسیقی نه در شعر نه در خود زندگی به نتیجه‌ای نمی‌رسیم که بتوان معنایی نهایی از آن انتزاع کرد. در این جا دلتای با نیچه کاملاً موافق است که کسانی را که در موسیقی، آکورد^۱ نهایی را غایت رشد موسیقی تلقی می‌کردند به ریشخند می‌گرفت. معنا در هر مرحله‌ای به‌تنهایی مندرج و تعدیل شده است، اما لحظاتی و آناتی وجود دارد که دلالت‌ها و مفاهیم تعبیری تولید می‌کنند که غنای تجربه از طریق آن می‌تواند به دیگران منتقل شود.

مدلولات تجربه زیسته نشان داده‌اند که راه‌حل‌هایی نهایی محسوب نمی‌شوند بلکه باید در پرتو آنچه پیش از این در مورد حضور گذشته در زمان حال گفته شد تفسیر گردند. از این چشم‌انداز تقابل بین تسلیم تام و تمام‌گفته به زمان حال و ناتوانی هولدرلین در کنار آمدن با زمان حال تقابلی تام و تمام نیست. می‌شود به گذشته علاقه‌مند بود بدون این‌که احساس خود را از زمان حال قطع کرد. آگاهی قوی هولدرلین از گذشته می‌توانست زمان حال او را تقویت کند تا این‌که با آن قطع رابطه کند. در هر حال، ناامیدی او به توانایی‌های انقلاب فرانسه او را به این نتیجه رساند که آرمان‌های بشریت چنان‌که اولین بار از جانب یونانیان ابراز شده بود، همراه خود یونانی‌ها فوت شد. پس آرمان‌های هولدرلین در تاریخ زنده نیست بلکه در طبیعت دفن شده است.

گرچه لحظه کنونی برای هولدرلین معمولاً زیر سایه گذشته تیره و تار است، لحظات خاصی هم وجود دارد که چنان‌که در رساله هورپرون^۲ [هولدرلین] توصیف شده است دلنشین است. این لحظات دلنشین‌اند نه از این جهت که زمان حال را از گذشته پر می‌کنند بلکه به عنوان نوعی حضور الوهیت در طبیعت. به این ترتیب هولدرلین از لحظه عشق سخن می‌گوید که در آن، دیوتیما^۳ به عنوان آشکارشدگی نامتناهی در میان متناهی، یعنی انکشاف الوهیت در زمان، بر هورپرون آشکار می‌شود. سپس هولدرلین این

آشکارشدگی را با «پرتو خورشید نیمروز» مقایسه می‌کند که در آن «لحظاتی که خود زندگی در آن‌ها جاری می‌شود» استمرار می‌یابد (بنگرید به ص ۵۱۹). این گزارش از زمان حال به روشنی قطعاتی از چنین گفت زرتشت نیچه را از پیش ترسیم می‌کند.

اما نشاط و سرور هوپیون در زمان حال پیشاپیش در درون خود حاوی آگاهی از فناپذیری است. «در لحظه بزرگ‌ترین سعادت وقتی هوپیون اولین بار لبان دیوتیما را لمس می‌کند پیشاپیش می‌داند که این سعادت گذراست» (بنگرید به ص ۵۲۵). عشق فقط می‌تواند از طریق هماهنگی با طبیعت و سرانجام اراده به مرگ تحقق یابد.

گرچه دیلتای اغلب منتقد فلسفه نیچه و وضعیت غرورآمیز او نسبت به تاریخ بود، مناسب به نظر می‌رسد که بگوییم نه فقط هولدرلین در نیچه تأثیر داشته است، چنان‌که دیلتای بدان اشاره کرده است، بلکه آثاری چون زایش تراژدی و زرتشت کمک می‌کند به این‌که حساسیت دیلتای را به دستاوردهای شعری هولدرلین بستاییم. دیلتای به این دوگانگی در آرای هولدرلین رجوع می‌کند که شاخص هر موجودیت فردی است، احساس اندوهبار [تراژیک] فناپذیری که باید حتی نوعی همه‌خدایی زیست‌گرا را نیز ممکن گرداند. آیا در این جا [یعنی در آرای هولدرلین] قطب‌بندی آپولونی-دیونوسوسی نیچه پیش‌بینی شده است؟ به‌یقین چهره اصلی دیگر تخیل ادبی هولدرلین، امپدوکلس، با قالب یک قهرمان دیونوسوسی تراژیک منطبق است. به نظر دیلتای وی آماده است زندگی خود را در راه احیای سعادت از دست‌رفته قربانی کند. قلب فوق بشری امپدوکلس «چنان سرزندگی طبیعت را حس می‌کند که هرگز نمی‌ترسد از این‌که به آن بازگردد» (بنگرید به ص ۵۵۴).

دیلتای به قرابت دیگری بین هولدرلین و نیچه اشاره کرده است: این‌که هر دو «برابرنهاد بزرگ بین انسانیت عالی آینده ... و عوام‌زدگی حاکم بر آن و صدها راه که در آن‌ها انسانیت را از شکل انداخته است» حس می‌کنند

(بنگرید به ص ۵۳۳). از یک طرف به نظر می‌رسد باید پذیرفت که آرمان گوته‌ای تکمیل تام و تمام که برای ديلتای تا این حد جذاب است، دیگر برای انسان قرن بیستم جذاب نباشد. از طرف دیگر ديلتای امیدوار است که سبکی شعری بتوان یافت که به فراتر از برابرنهادی برود که مورد نظر هولدرلین و نیچه است. «سرودهای آن‌ها شعر در قالب نثر است و از طریق طنزبازی هنری کوبنده‌ای با دشمنانشان بازی می‌کنند» (بنگرید به ص ۵۳۳). طنز می‌تواند ابتکاری هنری باشد اما سلاح مخربی است و بنابراین نمی‌تواند مولد یا شعری به معنی صحیح لفظ باشد. گرچه گزارش ديلتای از زیبایی‌شناسی هولدرلین-نیچه به نحوی شگفت‌انگیز همدلانه است، او سرانجام نتیجه می‌گیرد که چهره‌هایی چون هوپریون و زرتشت سایه‌هایی غیرتاریخی^۱ اند. شاعر یا داستان‌نویس نابغه باید بتواند به چهره‌های [قهرمانان] خود زمینه قابل رؤیت ماندگاری در رویدادهای تاریخی بدهد. از این جهت ديلتای نسبت به یکی از ادعاهای مرکزی فن شعرش صادق باقی ماند.

۱. ahistorical: ناسازگار با معیارهای تفکر تاریخی و بی‌اعتنا به تاریخ. - مترجم فارسی.