



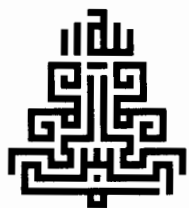
ہانس گئورک گادامر

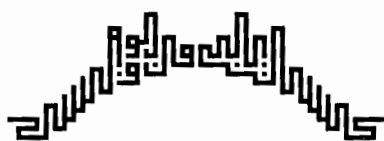
# من کیسٹم و تو کیسٹی؟

شرحی بر مجموعہ شعر «بلور تنفس» پاول سلان

و دو مقالہ دیگر

ترجمہ مازیار چابک





[www.molapub.com](http://www.molapub.com)



[molapub](https://www.instagram.com/molapub)



<https://t.me/molapub>

---

ہانس گئورک گادامر

# من کیسٹم و تو کیسٹی؟

شرحی بر مجموعہ شعر «بلور تنفس» پاول سلان

و دو مقالہ دیگر

ترجمہ ماز یار چابک



انشارات مولیٰ

سرنشانه: گادامر، هانس - گئورگ، ۱۹۰۰ - ۲۰۰۲ م.

Gadamer, Hans - Georg

عنوان و نام پدیدآور: من که هستم و تو که هستی؟ شرحی بر مجموعه شعر بلور تنفس پاول سلان-!

هانس گئورگ گادامر؛ ترجمه مازیار چابک.

مشخصات نشر: تهران: مولی، ۱۴۰۰.

مشخصات ظاهری: بیست و دو، ۱۷۰ ص ۱۴/۵۰ × ۲۱/۵ س.م

شابک: 978-600-339-133-8

وضعیت فهرست نویسی: فیا

یادداشت: عنوان اصلی: Wer bin ich und wer bist Du ?

Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge Atemkristall, c1973

موضوع: سلان، پل، ۱۹۲۰-۱۹۷۰ م. -- نقد و تفسیر

موضوع: Criticism and interpretation -- Celan, Paul, 1920-1970

موضوع: شعر آلمانی -- قرن ۲۰ م. -- تاریخ و نقد

موضوع: German poetry -- 20th century -- History and criticism

شناسه افزوده: چابک، مازیار، ۱۳۷۲ - مترجم

رده بندی کنگره: PT۴۶۲۶

رده بندی دیویی: ۸۳۱/۹۱۴

شماره کتابشناسی ملی: ۷۳۴۴۶۴

## Wer bin Ich und wer bist Du Hans-Georg Gadamer



انتشارات مولی

تهران: خیابان انقلاب - چهارراه ابوریحان - شماره ۱۱۵۸، تلفن: ۶۶۴۰۹۲۴۳ - شماره: ۶۶۴۰۰۰۷۹

وب سایت: [www.molapub.com](http://www.molapub.com) • اینستاگرام: molapub • تلگرام: molapub • ایمیل: [molapub@yahoo.com](mailto:molapub@yahoo.com)

من کیستم و تو کیستی؟ • شرحی بر مجموعه شعر «بلور تنفس» پاول سلان و دو مقاله دیگر

هانس گئورگ گادامر • ترجمه: مازیار چابک

چاپ اول: ۱۴۰۰ - ۱۴۴۲ • ۵۲۰ نسخه • ۳۲۶/۱  
۱۴۰۰

شابک: 978-600-339-133-8 ۹۷۸-۶۰۰-۳۳۹-۱۳۳-۸

طرح جلد: علی اسکندری • حروفچینی: دریاچه کتاب • لیتوگرافی و چاپ: کامیاب • صحافی: نوری

کلیه حقوق مربوط به این اثر محفوظ و متعلق به انتشارات مولی است



انتشارات مولی  
۹۰۰۰۰۰  
ریال

با احترام،  
این کتاب واگذار می‌شود به  
علی مسعود هزارجریبی و احمد بهرنگ  
که من‌های بسیار به تو رساندند.

۴۰۴ ج



## فهرست مطالب

نه	مقدمه مترجم
۳	پیشگفتار
۵	پیشگفتار چاپ تجدیدنظر شده
۱۱	تو می توانی
۱۶	زدوده از رویاهای نادیده
۲۲	درون شیارهای
۲۸	در رودخانه های
۳۴	پیش از واپسین چهره ات
۳۸	از میان شتاب های اندوه
۴۲	شماره ها، در پیوند
۴۶	راه هایی در سایه های - کلزار
۴۸	خاکستری روشن
۵۱	با دیرک های آوازخوان به سمت زمین
۵۴	انبرک شقیقه
۵۶	هنگام تگرگ
۵۹	ایستادن
۶۲	رؤیاهای شاخ زنده تو از بیداری
۶۵	با تعقیب شدگان
۶۹	نخ های خورشید
۷۱	در ازابۀ ماران
۷۴	نقاط خشدار
۸۰	پرتاب کلمه
۸۵	من تو را می شناسم
۸۷	پاک شده



هشت / من کیستم و تو کیستی؟

- ۹۱ پیگفتار
- ۱۱۷ پیگفتار چاپ تجدید نظر شده
- ۱۱۷ ۱. خواننده چه چیز را باید بداند؟
- ۱۲۲ ۲. خوانش نسخه‌ها
- ۱۳۰ ۳. روش هرمنوتیکی؟
- ۱۳۷ معنا و حجاب آن نزد پاول سلان
- ۱۵۱ دسترسی پدیدارشناختی و معناشناختی به سلان
- ۱۶۳ فهرست منابع مترجم
- ۱۶۷ فهرست اعلام

## مقدمه مترجم

در ره عشق نشد کس به یقین محرم راز  
هر کسی بر حسب فهم گمانی دارد  
حافظ

### ۱

کتاب پیشارو حاصل تلاش و تجربه فهمانی هانس گنورگ گادامر<sup>۱</sup>، نظریه پرداز هرمنوتیک فلسفی، - به عنوان یک خواننده در این کتاب - بر دفتر شعر «بلور تنفس»<sup>۲</sup> پاول سلان<sup>۳</sup> است که در نهایت به نام «چرخش تنفس»<sup>۴</sup> در سال ۱۹۶۷ منتشر می شود، و از آثار متأخر و ارزشمند او در ادبیات آلمان پس از آشویتس به شمار می رود.

کوتاه و انتزاعی شدن اشعار، نمود اصطلاحات علمی، و افزایش غلظت ابهام از طریق وارونه سازی واقعیت های واقعی و شکست جسم واژگان از جمله دلایلی هستند که فهم شعر سلان را نسبت به دفاتر اولیه اش مانند «خشخاش و حافظه»

1. Hans-Georg Gadamer (1900-2002)

2. Atemkristall

3. Paul Celan (1920-1970)

4. Atemwende

دشوارتر و مرموزتر می‌کند. اصطلاحات علمی دفتر شعر «چرخش تنفس» را می‌توان در رشته‌های معدن، زمین‌شناسی، سنگ‌شناسی، بلورشناسی، یخ‌شناسی، دیرینه‌شناسی، جغرافیا، و حتی پزشکی جستجو کرد.<sup>۱</sup> اما یکی از زمینه‌هایی که می‌تواند علت رجوع سلان به شناسایی علم رسوب، خاکستر، گرد و غبار و شن و ماسه باشد، پیشینه تاریخی است، یعنی این علوم بازتاب‌دهنده همان چیزهایی هستند که از قربانیان شوآه (= هولوکاست) باقی مانده‌اند.<sup>۲</sup> اما شعر سلان هیچگاه محدود شده به واژگان علمی نیست، زیرا در آنجا دگردیسی معنا اتفاق می‌افتد. او معنای پیشین کلمه را برمی‌دارد و با نسبت دادن روابط و کنش‌های جدید به آن، لباسی متعلق به خود را به تن کلمه می‌کند. به عبارتی دیگر، اصطلاحات علمی بکاررفته در اشعار به عنوان استعاره در متن نیستند، بلکه ظاهر طبیعی خود را دارند. بنابراین، واژگانی مانند *انبرک شقیقه*، *نمودار رز*، و *نقاط خشدار* استعاره‌های زیبایی نیستند که توسط ذهن خلاق شاعر ساخته شده باشند، بلکه به ترتیب یک ابزار پزشکی مربوط به زایمان، نموداری برای نشان دادن شکاف‌های زمین، و نقاط خشداری است که بر اثر تکان زمین و گسل روی سنگ‌ها به وجود می‌آیند.

آنچه در این دفتر اهمیت دارد، برخورد زیباشناسانه سلان با کلمه است. به همین دلیل کلمات شعری سلان استعاری نیستند. او به صراحت مطرح می‌کند که شعر حقیقی از اساس ضد استعاری است.<sup>۳</sup> این نظر درست در نقطه مقابل سنت ارسطویی در باب شعر است. ارسطو به روشنی مطرح می‌کند که در شعر، بزرگ‌ترین صفات و خصوصیات، استفاده از استعاره است،<sup>۴</sup> و فهم ما از شعر

1. Groves, J. (2011). 'The stone in the air': Paul Celan's other terrain. *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(3), 469-484.
2. Tobias, R. (2006). *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*: JHU Press. p. 15.
3. Räsänen, P. (2007). *Counter-figures: An Essay on Anti-metaphoric Resistance*. Paul Celan's Poetry and Poetics at the Limits of Figuralty: Helsinki University Printing House.
۴. استیون هالیول (۱۳۸۸). پژوهشی در فن شعر ارسطو. ترجمه مهدی نصراله‌زاده، انتشارات مینوی خرد،

ناشی از درک استعاره شعر است. زیرا در سنت ارسطویی استعاره به انتقال واژه‌ای به جای واژه دیگر تلقی می‌شود.<sup>۱</sup> اما سلان با رد استعاره، بر عنصر ابهام در شعر تأکید می‌کند. درست است که هیچ کلمه‌ای در شعر از استعاره مصون نیست و ابهام فرصتی است برای تولد استعاره، اما به اعتقاد سلان، ابهام باید موجب دقت در شعر شود. به همین دلیل، سلان «ابهام بدون ماسک» را مطرح می‌کند.<sup>۲</sup> یعنی با فاصله گرفتن از ماسک استعاره، به ذات کلمه نزدیک‌تر شدن و فهمیدن آن تنها از راه دقیق خواندن خود متن. پس برای فهم ابهام شعر سلان باید شعر را به دقت بخوانیم: «بخوانید، بارها و بارها بخوانید، سپس فهم به دست خواهد آمد».

مجموعه شعر «چرخش تنفس» تحول بزرگی از سبک دستگاه شعری سلان است. آنچه امروز در شعر سلان بی‌نظیر است، اثر یا رد کلمات اوست. معناهای پیشین به دورادور تبعید می‌شوند، و کلمات شعر تنها بازمانده‌ای از آن است که نمی‌تواند هر تفسیر را هضم کند.<sup>۳</sup> از همین روست که مهم‌ترین خاصیت شعر غنایی در شکوفایی زبان نهفته است.<sup>۴</sup> کار سلان یک فرازبان (= Metasprache) است، یعنی زبانی که برای فهم کلمات آن به بیرون ارجاع داده نمی‌شود. به ویژه در دفاتر پس از شعر «فوک مرگ»، مخاطب محکوم می‌شود به خواندن و شنیدن کلمات و تعلیق‌های سلان در یک فضای انتزاعی در درون شعر، زیرا شعر او خودبنیاد و خودبسند است. از این رو، برای فهم مفاهیم سلان با خود زبان سروکار داریم نه با چیزها.<sup>۵</sup> در شعر او کلمات نامی ندارند، بلکه تنها ردی از آنان در شعر

۱. بورشه (و دیگران) (۱۳۸۹). زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح). (هـ و اینریش: استعاره). ترجمه کورش صفوی، چاپ سوم، انتشارات هرمس، ص ۲۹۲.

2. Huppert, H. (1988). «Spirituell». Ein Gespräch mit Paul Celan, p. 321.

3. Franke, W. (2014). Poetics of Silence in the Post-Holocaust Poetry of Paul Celan. *Journal of Literature and Trauma Studies*, 2(1), 137-158.

۴. کریس لان (۱۳۹۵). ویتگنشتاین و گادامر به سوی فلسفه پساتحلیلی. ترجمه مرتضی عابدینی فرد، چاپ دوم، نگاه نشر و ترجمه کتاب پارسه، ص ۲۳۹.

5. Bleiker, R. (1999). 'Give it the Shade': Paul Celan and the Politics of Apolitical Poetry. *Political Studies*, 47(4), 661-676.

وجود دارد. خواننده با پیگیری کنش‌ها و رفتارهایی که به کلمه نسبت داده می‌شود، می‌تواند معنای حقیقی آن کلمه را دریابد.

سلان در سخنرانی نصف‌النهار بیان می‌کند که: «ادبیات: می‌تواند به معنای چرخش تنفس باشد»<sup>۱</sup>. در بوطیقای سلان، نفس کشیدن ماده‌ای از زبان است که تن شعر را جان می‌بخشد<sup>۲</sup>. شعر خواننده‌اش را به عمق می‌کشد (در لحظه‌ای که دم می‌گیرد)، و خواننده در درون شعر شروع به نفس کشیدن می‌کند. به عبارتی دیگر، کار شعر دعوت به تنفس است. چرخش تنفس یک رویداد تکرارناپذیر است، از نظر جسمانی و شعری. حتی از نظر عرفان یهودی نیز – که یکی از زمینه‌های مهم فهم سلان است – به عقیده ابراهیم ابوالعفیاء، نفس کشیدن راه اتصال با امر مقدس است<sup>۳</sup>. نفس کشیدن، ارتباط شدید بدنی با محیط پیرامون است که می‌تواند به عنوان مجازی از کل زندگی تعبیر شود. به باور سلان، همان‌طور که چرخش و بازگشت تنفس برای ادامه حیات ضروری است، برای شعر نیز حیاتی است، زیرا چرخش تنفس گشایش سکوت است که خودش را به سوی شعر و خواننده می‌گشاید، به سوی من و تو<sup>۴</sup>. او در ادامه می‌گوید: «شعر – شعر امروز – نشان می‌دهد که تردیدناپذیر و یک تمایل قوی به سمت سکوت است»<sup>۵</sup>. سکوت در شعر سلان در سطرهای نانوشته است. اما سطرهای نانوشته سلان قرار نیست به استراحت منتهی شوند. بخشی از معنای کلمات او اتفاقاً در همین سکوت به دست می‌آید، در همین وقفه‌ها که برای نفس کشیدن در شعر به خواننده داده می‌شود. از همین‌رو موریس بلانشو، سکوت شعر سلان را «یک خلاء

1. Celan, P. (1968). *Ausgewählte Gedichte*: Nachwort von Beda Allemann: Suhrkamp. p. 141.
2. Salminen, A. (2014). On Breathroutes: Paul Celan's Poetics of Breathing. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 12(1), 107-126.
3. Salminen, A. (2014). *Ibid*.
4. Hirvonen, A. (2013). Sounds of Void: Paul Celan's and John Zorn's Hopeful Horizons. *Theory & Event*, 16(4), 1-17.
5. Derrida, J. (2005). *Sovereignties in question: The poetics of Paul Celan*: Fordham University Press. p. 184.

اشباع شده از خلاء» می‌نامد<sup>۱</sup>. سکوت تنها رد ممکن است که نمی‌تواند در شعر نامیده شود یا در زبان گفته شود. پس «بلور تنفس» می‌تواند، بلور مرگ باشد، نشانه‌ای از آخرین دم گرفتن<sup>۲</sup>. سلان بخش مهمی از فهم را در گرو اجازه نفس کشیدن «او» در شعر می‌داند. وی در پاسخ نامه‌ای به رنه شار<sup>۳</sup> می‌نویسد: «کار شما به ادراک من راهی ندارد\_ یا دست‌کم هنوز گشوده نشده است، با این حال من با احترام و انتظار پاسخ داده‌ام: هیچ‌کسی نمی‌تواند ادعا کند که همه چیز را می‌فهمد، این بی‌احترامی به امر ناشناخته است که در شاعر یا در شعر وجود دارد. یعنی فراموش کنیم که شعر نفس است، فراموش کنیم که او در شعر نفس می‌کشد»<sup>۴</sup>.

اما سکوت سلان می‌تواند از منظر شاهدان آشویتس وحشتناک باشد. تودور آدورنو می‌گوید: «اشعار سلان می‌خواهند با مسکوت گذاشتن، منتهای وحشت و ترس را ابراز کنند»<sup>۵</sup>. اما زبان سلان از رویداد آشویتس تقلید نمی‌کند، بلکه «از زبانی در زیر زبان مستأصل هستی انسانی تقلید می‌کند»<sup>۶</sup>. آدورنو می‌پذیرد که گفتن اینکه کسی نباید پس از آشویتس شعر بنویسد، بی‌اساس بوده است، زیرا «پیوسته اندوه و غم حق دارند که شکنجه‌ها را فریاد بزنند»<sup>۷</sup>. و با وجود اشعار سلان است که گزاره «شعر نوشتن پس از آشویتس بربریت است» را به «تنها پس از آشویتس می‌توان شعرهایی درباره آشویتس نوشت» تغییر می‌دهد<sup>۸</sup>.

1. Franke, W. (2014). Ibid.

2. Salminen, A. (2014). Ibid.

3. René Char (1907–1988)

4. Celan, P. (2000). Die Goll-Affäre: Dokumente zu einer Infamie. Ed. Barbara Wiedemann. Frankfurt: Suhrkamp. p. 575–576.

5. Adorno, T. W. (1970). Ästhetische Theorie Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. p. 322.

6. Adorno, T. W. (1970). Ibid.

7. Adorno, T. W. (2003). Negative Dialektik, Gesammelte Schriften 6: Frankfurt am Main: Suhrkamp. p. 355.

8. Pöggeler, O. (1998). Lyrik als Sprache unserer Zeit? Paul Celans Gedichtbände: Springer-Verlag. p. 8.

زبان شاعرانه سلان از طریق رشدی بی صدا از سکوت صحبت می کند. بنابراین، بهترین و موثق ترین مفسر سلان خودش است، یعنی کسی که به صدای سکوت او در شعر گوش دهد. با وجود این، هیچ تضمینی برای رسیدن به فضای سلان نیست، حتی مفسری مانند گادامر هم اعتراف می کند که «تنها در موارد نادری در کنار سلان هستیم». این فاصله با خواننده از زیباشناسی سلان ناشی می شود: «من در فضا و سطح زمان دیگری نسبت به خواننده ام می ایستم؛ او می تواند فقط مرا "در دوردست" بفهمد، او نمی تواند مرا به چنگ بگیرد، او همیشه فقط زرده حائل بین ما را چنگ می زند»<sup>۱</sup>.

## ۲

از اشعار پاول سلان، به عنوان نمونه ای ممتاز از شعر غنایی یاد می شود. اثر غنایی، کلامی موجز و مختصری است که دربرگیرنده احساسات فردی است و مولفه هایی مانند ذهنی گرایی، درون گرایی، تعلیق فراوان، و فشرده گویی را شامل می شود.<sup>۲</sup> عنصر غنا در یونان باستان، حامل همزمان شعر و موسیقی، بخشی از اجزای شعر تراژدی (همسرایان) و بزرگ ترین آرایه آن بود.<sup>۳</sup> و هیچگاه به عنوان یک واحد شعری مستقل دیده نشد. اما پس از جدا ماندن موسیقی از شعر غنایی، و فرصت شعرنویسی به صورت مستقل، مضمون این سبک بیشتر شرح و بیان آلام و مشقات زندگی تبعیدیان بود، مانند آلكئوس (Alcaeus) و سافو (Sappho).<sup>۴</sup> از این رو، آرتور شوپنهاور<sup>۵</sup> نیز معتقد است که شعر غنایی، «شاعر مطرود» را پدید می آورد.<sup>۶</sup> در آلمان، سنت شعر غنایی به قرون وسطی برمی گردد، آنجا که دودمان

۱. Huppert, H. (1988). Ibid. p. 319.

۲. اسکات بروسر (۱۳۹۵). شعر غنایی. ترجمه رحیم کوشش، انتشارات سبزان، ص ۱۳.

۳. استیون هالیول (۱۳۸۸). همان. ص ۶۷.

۴. عبدالحسین زرین کوب (۱۳۸۷). ارسطو و فن شعر. چاپ ششم، انتشارات امیرکبیر، ص ۹۰.

۵. Arthur Schopenhauer (1788-1860)

۶. بورشه (و دیگران) (۱۳۸۹). همان. {ف. مارتینی و ا. هوگلی: شعر غنایی}. ترجمه کورش صفوی، چاپ سوم، انتشارات هرمس، ص ۲۸۶.

بابنبرگ در دربارشان، آوازهای عاشقانه شعر غنایی را از والتر فون فوگل واید<sup>۱</sup> می‌شنیدند<sup>۲</sup>، و تا قرن‌ها بعد نیز این سبک قلمرو خاص ملت‌های آلمانی‌زبان نامیده می‌شود و از گوته<sup>۳</sup>، به عنوان زیباترین مثال شعر غنایی در آلمان<sup>۴</sup>. به نظر دیلتای<sup>۵</sup>، شعر غنایی «ریشه در فرایندی روحی دارد که تماماً زیسته شده است»<sup>۶</sup>. دوری از وطن به غالب شدن نوعی مضمون تو-خواهی منجر می‌شود، به گونه‌ای که شعر غنایی همواره خطاب به کسی است و همیشه در حال گفتگوست. اما «من» شعر غنایی قطعی نیست، و موجودیتی مبهم است که گاه اجازه می‌دهد من شاعر باشد، یا من خواننده یا یک من فراگیر، منی که به همه کس تعلق دارد، و مال کسی نیست<sup>۷</sup>. پرسش معمول شعر غنایی این است که من و تو کیست؟

این پرسش مهم، ما را وارد دیالکتیک من-تو می‌کند. نسبت‌هایی که ممکن است گاه «من» بر «تو» غالب شود، یا اینکه «من» صدای «تو» را می‌شنود و از این طریق، همدیگر را می‌فهمند. بیشترین اشاره به رابطه بین من و تو در عرفان یهودی، از مارتین بوبر<sup>۸</sup> است. او مطرح می‌کند هر کس که «تو» می‌گوید، در آستانه یک رابطه است<sup>۹</sup>. و کار اصلی «من» این است که با تمام وجود «تو» را مورد خطاب قرار دهد<sup>۱۰</sup>. بوبر در یک تشبیه زیبا از روح به عنوان مواجهه «من» با «تو» یاد می‌کند: «روح به خون نمی‌ماند که در شما جاری است بلکه به هوا می‌ماند، که شما در آن تنفس می‌کنید... زیستن در روح یعنی مواجهه با تو»<sup>۱۱</sup>.

1. Walter von der Vogelweide (1170-1228)

2. Pöggeler, O. (1998). Ibid. p. 8.

3. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

4. ویلهلم دیلتای (۱۳۹۴). شعر و تجربه: نقادی هنر. ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، انتشارات ققنوس، ص ۱۵۶.

5. Wilhelm Dilthey (1833-1911)

6. ویلهلم دیلتای (۱۳۹۴). همان. ص ۵۶۷.

7. اسکات بروسر (۱۳۹۵). همان. ص ۵۳.

8. Martin Buber (1878-1965)

9. مارتین بوبر (۱۳۹۸). من و تو. ترجمه ابوتراب سهراب و الهام عطاردی، چاپ چهارم، انتشارات فرزانه روز، ص ۵۳.

10. مارتین بوبر (۱۳۹۸). همان. ص ۶۰-۵۹.

11. همان. ص ۸۶.



با وجود این پیشینه، رابطه «من» و «تو» از مباحث مهم گادامر در کتاب «حقیقت و روش» است. او رابطه ما با زبان را مثل رابطه «من» با «تو» قلمداد می‌کند.<sup>۱</sup> متن زمانی می‌تواند ارزش تفسیری خود را به خواننده نشان دهد که «تو»ی شعر مانند «من» مستقل باشد و در چنبره «من» سرکوب‌گر قرار نگیرد. متن نباید از «تو» به مثابه یک برابریست<sup>۲</sup> یاد کند، مانند اشیا. گادامر می‌گوید: «روشن است که تجربه تو باید خاص باشد، به شرطی که تو برابریست نباشد، بلکه خودش را به کسی نسبت دهد»<sup>۳</sup>. در رابطه‌ای از من-تو که در آن «تو» برابریستایی برابریستایی در متن داشته باشد، مشابه رابطه من-آن مارتین بوبر است که «آن» همان چیزی است که به انجماد درمی‌آید و مال «من» می‌شود. در چنین سطحی، سخنی از گفتگو نیست، و این «من» است که تمام سخنان «تو» را می‌گوید. آنچه باعث تأویل‌پذیری اثر هنری می‌شود این است که من و تو هر دو سوژه باشند. یعنی تو به عنوان تو تجربه شود، نه به عنوان یک ابژه خنثی. تو باید در متن کنش و رفتار کند. پس «وقتی تجربه، تجربه تو است، تجربه، تجربه هرمنوتیکی است»<sup>۴</sup>. گادامر در بحث خود ادامه می‌دهد که: «باید تو به عنوان تو به‌طور واقعی تجربه شود. یعنی بگذارید چیزی از او گفته شود. گشودگی یعنی این. اگر دو نفر همدیگر را می‌فهمند، به این معنا نیست که یکی دیگری را «می‌فهمد»، یا مسلط است. به این ترتیب، گوش دادن به کسی، به این معنا نیست که کسی کورکورانه آنچه را دیگران می‌خواهند، انجام دهد. ما کسی را که به آن وابسته‌ایم، صدا می‌زنیم. در اینجا نسبت تجربه هرمنوتیکی برقرار است»<sup>۵</sup>. گادامر در پیگیری «من» و «تو»ی سلان اذعان می‌کند که تو: «نامی را نشانه می‌رود، اما برابریستایی ندارد»، و در هر شعر پاسخ متقن و قطعی برای این پرسش - من و تو کیست - مطرح نمی‌کند. هر شعر، من و توی خودش را دارد.

1. Gadamer, H.-G. (1990). *Gesammelte Werke/1: Hermeneutik; 1 Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*: Mohr Siebeck. p. 363.

2. Gegenstand

3. Gadamer, H.-G. (1990). *Ibid.* p. 364.

4. Gadamer, H.-G. (1990). *Ibid.* p. 365.

5. Gadamer, H.-G. (1990). *Ibid.* p. 367.

از نگاه گادامر هرمنوتیک هنر توانایی شنیدن است، و هیچ روش هرمنوتیکی برای فهم شعر تجویز نمی‌کند. مهم‌ترین وظیفه هرمنوتیک اساساً فهم متن است نه مؤلف.<sup>۱</sup> فهم اثر یعنی یگانگی و ذوب شدن افق خواننده با افق متن. پس فهم گفتگوست<sup>۲</sup>، و مانند نفس کشیدن، یک رفت و برگشت است، و بناگاه ما را فرا می‌گیرد و زنده می‌کند. بنابراین فهم یک رخداد است. فهم بهتری وجود ندارد، بلکه «تنها می‌توانیم متفاوت بفهمیم»<sup>۳</sup>. گادامر به حقیقت‌مند بودن هنر اعتقاد دارد و هنر را تجربه‌ای از حقیقت برمی‌شمارد که چون پوشیده می‌ماند، به نظر تهی می‌نماید، در حالی که هرمنوتیک، هنر گفتن چیزی است که از دست رفته است.

شعر بزرگ‌ترین درجه از هرمنوتیک است<sup>۴</sup>. برای فهم شعر نیازی به فن و تکنیک نیست و هیچ مقدماتی را نمی‌طلبد. هیچ اطلاعاتی، مادامی که مجوز آن از خود متن صادر نشود، مجاز به دخالت در متن نیست. گادامر با توجه به قبول پیش‌فهم‌هایی که در هر خواننده وجود دارد، در همین کتاب بیان می‌کند که نمی‌توان مخاطبی را بدون اطلاعات یا دارنده کامل آن فرض کرد. اطلاعاتی که در رابطه با زندگی‌نامه شاعر یا نامه‌های او وجود دارد، نباید به کر شدن خواننده در قبال شنیدن صدای خود متن منجر شود. به همین دلیل، مجوز اطلاعات بیرون از متن تنها از خود متن صادر می‌شود.

در تجربه فهم گادامر از سلان، شاهد هستیم که کمترین اطلاعات بیرونی در شرح او وارد می‌شوند. گادامر هیچ استنادی به منابع عرفانی {قبالا}، دینی، اسطوره‌ای، و حتی تاریخی-اجتماعی سلان نمی‌کند و اساساً از این درگاه‌ها برای فهم بهتر شعر او بهره نمی‌گیرد. وی معتقد است که با پیگیری کنش‌ها و مناسبات

۱. ریچارد ا. پالمر (۱۳۹۳). علم هرمنوتیک: نظریه تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هابدرگر، گادامر. ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی. چاپ هشتم، انتشارات هرمس، ص ۲۰۴-۲۰۵.
۲. ژان گروندن (۱۳۹۵). درآمدی به علم هرمنوتیک فلسفی. ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، چاپ دوم، انتشارات مینوی خرد، ص ۱۹۷.
۳. ژان گروندن (۱۳۹۵). همان. ص ۲۱۹.
۴. ریچارد ا. پالمر (۱۳۹۳). همان. ص ۱۷۲.

کلمات (اجزا) می‌توان به حقیقت (کل) رسید، زیرا شعر، به‌ویژه شعر هرمسی، خودبسنده است. از این‌رو، گادامر با اُتو پوگلر<sup>۱</sup> و پیتر سوندی<sup>۲</sup> در مورد تفسیر سلان به اختلاف برمی‌خورد. برای مثال پوگلر، که بر عرفان و سنت یهودی تسلط کامل دارد، شعر زیرین را این‌گونه شرح می‌دهد:

راه‌هایی در سایه‌های - کِلزار  
دست تو.

از شیار چهار انگشت  
من می‌کنم برای خودم  
آمزش سنگ‌شده را.

(صفحه ۴۶)

واژه Gebräch { = کِلزار } به دو معناست. یکی به معنای صخره‌های فرسوده‌ای است که به سنگ‌قبرهای مقبره‌های قدیمی یهودیان، به‌ویژه در پراگ اشاره دارد، که روی آنان یک دستِ آمرزنده حک شده است. و معنای دوم زمینی است که توسط گرازهای وحشی کنده شده باشد. ادعای پوگلر این است که سلان در سال ۱۹۶۰ از ایریش و کاتیا آرنه<sup>۳</sup> کارت‌پستالی دربارهٔ گورستان یهودی پراگ دریافت می‌کند<sup>۴</sup>. و مبتنی بر این اطلاعات بیرونی، جهت‌دهی شرح را به سوی عناصر یهودی سوق می‌دهد. اما گادامر بیان می‌کند که باید از طریق خودِ متن به معنا پی ببریم، نه اطلاعات خارج از آن. از این‌رو، شرح می‌دهد که: «اگر دست اندکی تا

1. Otto Pöggeler (1928–2014)

2. Peter Szondi (1929–1971)

3. Erich und Katja Arendt

4. Pöggeler, O. (1998). Ibid. p. 30.

شود، و چین‌ها سایه بیاندازند، آنگاه در «کلزار»<sup>۱</sup> دست، یعنی در شبکه‌ای از علفزار چین و شکن‌ها، بیشه‌زار همچون راه‌های قابل‌رویتی می‌شود که کف‌بین تعبیر می‌کند». جهت‌گیری گادامر به طرف دست‌آمرزنده است که آمرزش را نوید می‌دهد، اما چیزی جز آمرزش سنگ‌شده نصیب «من» نمی‌شود. یعنی از نعمت الهی تنها یک آمرزش سنگ‌شده نتیجه کلزار دست‌اوست.

در مورد مثال سوندی، اتفاق عجیب‌تری رخ می‌دهد. سوندی ادعا می‌کند که در هنگام سرایش شعر «تو آرام گرفتی» کنار سلان بوده است و همراه با آن زمان و مکان دقیق شعر را ۲۲ یا ۲۳ دسامبر ۱۹۶۷ اعلام می‌کند که در مدت‌زمان اقامت سلان در آکادمی هنرهای زیبا در برلین، نزدیک هتل عدن و زندان پلوتسنزی، و بازار شب‌عید کریسمس بود. و اظهار می‌کند که شعر در مورد مرگ رزا لوکزامبورگ<sup>۲</sup> و کارل لیب‌کنشت<sup>۳</sup> است.

تو آرام گرفتی در شنیدنی بزرگ،

محاط بویه، محاط برف‌دانه.

به سوی شهری برو، به سوی هافل برو،

برو به سوی قناره، به سوی سیب‌آویزهای قرمز

از سوند -

میز با موهبت می‌آید، او در اطراف عدن خم می‌شود -

مرد آبکش شد، زن

می‌بایست شنا کند، ماده‌خوک،

۱. کل زدن عملی است که کشاورزان شمالی ایران، زمین را با ایجاد شیارهایی توسط گاواهن یا تراکتور برای کشت محصول آماده می‌کنند، و کلزار زمینی است که کل‌زده شده است. یکی از دلایلی که از واژه بومی استفاده می‌شود این است که معادل آلمانی Gebräch نیز تنها در فرایبورگ توسط شکارچیان آن منطقه بکار می‌رود و واژه متداولی نیست.

2. Rosa Luxemburg (1871-1919)

3. Karl Liebknechts (1871-1919)

برای خود، برای هیچ کس، برای هر کس -  
کانال لاندورِ خروشناک نخواهد شد.

هیچ چیزی بند نمی‌آید.

(صفحه ۱۰۵)

حرف گادامر این است که ما بدون دانستن اطلاعات بیرونی، می‌توانیم در متن به مرگ این دو برسیم. پیداست که «قناره»، «سیب‌آویزهای قرمز از سوند»، «اطراف عدن»، «مرد آبکش شد»، «زن می‌بایست شنا کند»، و از همه مهم‌تر واژه «کانال لاندور» که واقع در برلین است، همه و همه نشان‌دهنده مرگ یک مرد و زن در کانال لاندور است. و این رخداد وحشتناک منسوب به مرگ رزا و کارل است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، خوب خواندن خودِ متن کلید ورود گادامر به حقیقت متن است. او دشوارترین شعرهای سلان را با رهاسازی خود و گوش دادنی عمیق به صدای متن می‌فهمد. گادامر در موارد بسیاری با سلان هم‌عقیده است، به‌ویژه در این باور که: «هر شعر در دازاین<sup>۱</sup> خودش شکل گرفته است و از خالقش جدا شده است».

#### ۴

کتاب حاضر بیش از هر چیز دیگری وجه عملی هرمنوتیک فلسفی گادامر را نمایش می‌دهد. کتاب «من کیستم و تو کیستی»، شرحی است بر بخش یکم از کتاب شش‌بخشی سلان، که بیست‌ویک شعر را شامل می‌شود. چاپ نخست کتاب گادامر در سال ۱۹۷۳ است، اما اتفاق‌های عجیبی در آن کتاب رخ می‌دهد. برای مثال، پس از مرگ سلان (۱۹۷۰)، گادامر متوجه تغییر یافتن برخی از کلمات در شعر می‌شود. یعنی نسخه‌ای که گادامر روی آن شرح نوشته بود، با آنچه منتشر

شد، متفاوت بود. گادامر با نهایت صداقت، این حق را برای شاعر قائل است که هر زمان مختار است کلماتش را جابه‌جا کند، از این‌رو، گادامر خود را ملزم به بازنگری در شرح‌ها می‌بیند. او از تغییر به عنوان یک فرصت بهره‌مند می‌شود و سعی می‌کند دامنه شرح شعرها را گسترده‌تر کند و ضمن اینکه ما را در جریان جابه‌جایی‌ها قرار می‌دهد، گاه هر دو شرح نوشته‌شده (شرح پیشین و جدید) را با هم گزارش می‌دهد و مقایسه می‌کند.

نسخه ترجمه‌شده به زبان فارسی برای سال ۱۹۸۹ است که کامل‌ترین پیشگفتارها، شرح‌ها، و پیگفتارها را دارد. آنچه در جلد دوم از مجلد نهم آثار گادامر منتشر شده است، نسخه ۱۹۸۶ است که فاقد پیشگفتار و پیگفتار اولیه است.<sup>۱</sup> مطالعات گادامر در مورد سلان تنها به این کتاب خلاصه نمی‌شود، و دو مقاله دیگر در سال ۱۹۷۵ و ۱۹۹۱ نوشته است که در پایان همان مجلد به طبع می‌رسد، و هم‌اکنون در اختیار مخاطبان فارسی‌زبان قرار می‌گیرد. در نتیجه، کتاب حاضر کلیه آثار گادامر مربوط به سلان را پوشش می‌دهد و هم‌زمان یک منبع عالی برای علاقه‌مندان به هرمنوتیک است که مشاهده کنند گادامر چگونه وارد چرخه هرمنوتیکی متن می‌شود و چگونه مباحث نظری در عمل بکار گرفته می‌شوند.

## ۵

در طول ترجمه کتاب همواره از دانش دوستانم بهره‌مند بوده‌ام. بیشترین سهم را مسعود کریم‌خانی (روزبهان) در کتاب دارد که مشتاقانه و هم‌زمان فوق‌العاده و سواسانه متن و شعرها را سطر به سطر همپای مترجم بررسی کرد و پیشنهادهای ارزنده‌ای ارائه نمود، که نتیجه آن مسلماً نزدیک‌تر شدن متن فارسی به آلمانی است، از ایشان بی‌نهایت سپاسگزارم. دانش دوست گرامی ایمان خداترس در مورد برخی از ظرافت‌های ترجمه شعر در زبان مقصد کمک شایانی به بهبود خوانایی

1. Gadamer, H.-G. (1993). *Gesammelte Werke: Band 9: Ästhetik und Poetik II: Hermeneutik im Vollzug* (Vol. 9): Mohr Siebeck. p. 383-451.

بیست و دو / من کیستم و تو کیستی؟

متن کرده است، که از ایشان تشکر می‌کنم. از دکتر مهران عباس‌زاده سپاسگزارم که در رابطه با «بلور یخ» و اصطلاحات علمی مربوط به زمین‌شناسی توضیحات اثربخشی ارائه نمودند. همچنین قدردان مه‌میترا چابک، همسر و معشوق صبور و همراه هستم که با خواندن نسخه نهایی و ارائه پیشنهادها سازنده، ترجمه‌ای روان‌تر در دست مخاطبان قرار می‌گیرد. در پایان نیاز به اشاره است که تمامی پانویس‌های کتاب از مترجم است.

تابستان ۱۳۹۹ / ساری