مرده‌شناسی اندیشه‌های مرده

دربارهٔ هستی‌شناسی/عرفان و رندی [و] حافظ

محمد سعید حنایی کاشانی

وجـود مـا مـعمایی است حـافظ
که تحقیقش فسون است و فسـانه

با یکی از دوستانم از تاریخ ادبیات ایران حرف می‌زدم و به من گفت که در ایران تاریخ ادبیات وجود ندارد. تاریخ فلسفه هم وجود ندارد. گویی همه چیز جاودانی است ... یا همه چیز معاصر است ... این نکته هوشیارانه‌تر است ... مکتبها، تاریخها و قرابتهای نویسنده را با نویسندهٔ دیگر بررسی نمی‌کنند. نه ... شعر حافظ را به چشم شعر معاصر می‌نگرند و آن وقت، شاید بتوان گفت که لذت بیشتری از این شعر می‌برند. برای اینکه در عصر ما کوششهایی به کار برده می‌شود تا از کتابها بر سبیل تاریخی لذت ببرند ... و چنین کاری یک خرده ساختگی است. اگر متنی را چنان بخوانیم که گویی امروز صبح انتشار یافته است، می‌توان دانست که خوب است یا نه ...

باید در بارهٔ آثار ادبی، صرف نظر از نویسنده، داوری کرد. این را هم می‌توان گفت که هر نویسنده‌ای دو «اثر» از خود به جای می‌گذارد. یکی اثری که نوشته است و دیگری ــ که شاید از لحاظ افتخار یا شهرت و آوازه‌اش اهمیت بیشتری داشته باشد ــ تصویری است که از خود به جای می‌گذارد ... و آنچه زنده می‌ماند تصویر است. بجز آیینه و تصویر چیزی به جای نمی‌ماند. انسان محسوس و ملموس بسیار غیرواقعی و بسیار زودگذر است.[1]

(خورخه لوئیس بورخس)

سه سال پیش کتابی به قلم داریوش آشوری منتشر شد (نشر مرکز، تابستان ۱۳۷۷) با عنوان هستی‌شناسی حافظ. ویراست دیگر همین کتاب نیز در پاییز ۱۳۷۹ منتشر شد با عنوان عرفان و رندی در شعر حافظ. من در تابستان ۷۷ نقد کوتاهی بر این کتاب نوشتم، برای برنامهٔ رادیویی روزنه (BBC، چهارشنبه ۲۱ مرداد ۷۷)، و در آن به دو خطای اصلی در کتاب آشوری اشاره کردم: استفاده از اصطلاح *هستی‌شناسی* برای نامگذاری دستگاه فکری حافظ و دیگر فقدان روش و ناآشنایی نویسنده با مباحث هرمنوتیک و نقد ادبی جدید، و گفتم که روش هرمنوتیکی نویسنده برداشت ناقصی است از هرمنوتیک شلایرماخر و دیلتای (اکنون می‌افزایم برداشت کژ و کوژی است از تمامی نظامهای فلسفی). در آن کتاب هیچ اشاره‌ای به هرمنوتیک و نامهای شلایرماخر و دیلتای نشده بود. در همان ایام نقد مبسوطی برای این کتاب تدارک دیدم، اما به دلیل نامتعارف بودن حجم آن نقد آن را برای پیوست کردن به کتابی نگه داشتم که می‌خواستم دربارهٔ حافظ و نیچه بنویسم. اما این کتاب هنوز به انجام نرسیده است و چاپ و ویراست دوم کتاب آشوری منتشر شده است. چاپ و ویراست دوم کتاب آشوری با آنکه از جهاتی کاهش و افزایش بسیار دارد و دست کم به‌طور صوری ویراست دوم خواسته است آن دو عیب را ترمیم کند هنوز دارای مشکلات بسیاری است که برخی از آنها موضوع این نقد است. (آشوری در دیباچهٔ ویراست دوم می‌گوید که نام کتاب را به عرفان و رندی در شعر حافظ تغییر داده است چون درونمایهٔ کتاب را بهتر *می‌رساند*. اما واقعیت این است که اصطلاح *هستی‌شناسی* (در موارد بسیاری) و فصل مربوط به آن در چاپ اول، به‌کلی، از چاپ دوم حذف شده است و اصطلاح «هرمنوتیک» که در چاپ اول غایب بود میدان را از «هستی‌شناسی» گرفته است!) من در اینجا نمی‌کوشم که تمامی آنچه به نظرم مشکلات و بدفهمی‌های این کتاب می‌آید بیان کنم (ناگزیرم سعی کنم که طول این نوشته برای درج در مجله فقط اندکی از طول متعارف نقدهای معمول بیشتر باشد). فقط می‌کوشم با توجه به آنچه در این دو چاپ مشترک است به بررسی و نقد ادعاهایی بپردازم که نویسنده با صراحت بیان کرده است.

۱) ادعاها

دیباچه و درآمد هردو چاپ کتاب آشوری بازگوکنندهٔ طرحی (به تعبیر آشوری: پروژه‌ای) است که او برای این کتاب ریخته است. او در دیباچهٔ چاپ نخست ادعا می‌کند که تاکنون کتابی نیافته است که *به‌راستی* به پرسش «حافظ چه می‌گوید؟» پاسخی خرسندکننده دهد. بنابراین او ادعا می‌کند (۱) که «من در این کتاب کوشیده‌ام با

حاشیه:

۱) «خورخه لوئیس بورخس یا ذوق حماسه»، مصاحبهٔ ژی. ژ. بالار با او، ترجمهٔ؟، در تماشا (شنبه ۱۸ تیرماه ۲۵۳۶[۱۳۵۶])، ص ۲۲.

روش و اصولِ پیش‌اندیشیده‌ای به سراغِ این دیوان بروم تا ***سرانجام*** به پرسشِ "حافظ چه می‌گوید؟" پاسخیِ علمی و نظری داده باشم» (تأکید از من است؛ چ ۱، ص ۳-۲). درآمد چاپ اول شامل آن چیزی است که نویسنده در دیباچه ادعای انجام دادن آن را کرده است. بنابراین او ادعا می‌کند (۲) که «بر روی هم می‌توان گفت که بسا هر سخنی درباره‌یِ حافظ و مایه‌یِ اندیشه‌یِ نهفته در دیوان‌اش بیش از آن که *او* را بشناساند ما را می‌شناساند» (چ ۱، ص ۵). اما البته نویسندهٔ مورد بحث ما از این قاعده استثناست چون او می‌گوید «اگر نخواهیم حافظ را به خدمتِ هیچ ایدئولوژی و دستگاهِ نظری‌ای درآوریم که خوشایندِ ماست، می‌باید بگذاریم که او خود سخن گوید» (چ ۱، ص ۸). اما این کار چگونه ممکن است (۳): «برای چنین کاری ناگزیر از پژوهشی بر پایهٔ اصول و روش هستیم» (چ ۱، ص ۸)؛ و در ادامه می‌گوید (۴) که «رهیافتِ ما در این پژوهش یک رهیافتِ علمی و فلسفیِ مدرن است و دستاورد آن نیز ***ناگزیر*** می‌باید فهم ساختارِ جهان‌بینیِ حافظ را برایِ ما از این دیدگاه ممکن کند و بس» (تأکید از من است؛ چ ۱، ص ۱۰).

دیباچهٔ چاپ دوم این آگاهی را در بر دارد که نویسنده اذعان می‌کند «نکتهٔ مهمی که در نشر یکم ناگفته مانده بود روشِ این پژوهش و شیوه‌یِ رهیافت آن به جُستارمایه‌یِ خود بود که به‌طبع دشواری‌هایی در فهمِ آن پیش می‌آورد» (ص ۲). و در ادامه، پس از آن‌که ادعا می‌کند این کتاب از نظر «فرهنگ ـ درمانی» نیز اهمیت دارد، می‌گوید که «بنابراین، این کتاب پلی ست میانِ دیوانِ حافظ و تفسیرشناسیِ (هرمنوتیکِ) مدرن که، چنان که گفتم، کاری بیش از یک پژوهشِ ادبی ـ فلسفی در پیش دارد و می‌کوشد تا به یک بحران فرهنگی پاسخ گوید» (ص ۶).

من در این نقد سعی می‌کنم نشان دهم: (۱) کتاب، چه در چاپ اول و چه در چاپ دوم، فاقد تلقی منسجمی از روش است و (۲) تلقی هرمنوتیکی به کار گرفته شده در کتاب، به زعم نویسنده، نه تنها مدرن نیست بلکه ماقبل مدرن و حتی ضدمدرن و ضدادبیات است و (۳) شاکلهٔ ترسیمی نویسنده برای تأویل شعر حافظ دست سوم و در نهایت ناکارآمد است.

۲) مسئلهٔ روش

هر کس که اندکی با فلسفهٔ عصر نو/مدرن آشنا باشد می‌داند که مسئلهٔ روش یکی از، و شاید مهمترین، مفاهیم فلسفی در دوران جدید است. نویسندهٔ مورد بحث ما نیز از این امر استثنا نیست. پس باید در جای جای کتاب او به دنبال اشاراتی به مفاهیم روشی نویسنده باشیم. مرور کتاب آشوری به ما نشان می‌دهد که گویا هیچ مفهوم فلسفی جدیدی، و نیز مفاهیم نقد ادبی، نیست که در کتاب آشوری یادی از آن نشده باشد: «سرنمونهای ازلی» (یونگ)، «ریخت‌شناسی» و «آشنایی‌زدایی» (فرمالیستهای روس و مکتب پراگ)، اسطوره‌زدایی (بولتمان)، ***هستی و تاریخ*** و ***ناگفته‌ی*** متن را گفتن (هایدگر)، جهان‌بینی و تاریخیت و زندگی (دیلتای)، باستان‌شناسی و گفتمان/گفتار (فوکو)، ***چشم‌انداز*** و ***زندگی*** و تبارشناسی (نیچه)، ***افق*** و «زیست‌جهان» (هوسرل)، «مثال‌واره»/«سرمشق» (کوون) و بالاخره ساخت‌شکنی/واسازی (دریدا). در چاپ اول یادی از نام هرمنوتیک نیست. حال اگر کسی با مفاهیم و مکاتب فلسفی بیش از اندکی آشنا باشد می‌تواند تعجب کند که چگونه ممکن است در کتابی واحد نویسنده‌ای مفاهیمی را از فلسفه‌های متضاد به کار گیرد و، به زعم خود، یک نظام فکری واحد را با چند نظام تأویلی معنا کند و نتیجهٔ کارش برای خواننده مفهوم باشد (حتی تلویزیونهایی که می‌توانند چند سیستم تصویری را دریافت کنند یک نظام تصویری واحد را با چند سیستم دریافت و پخش نمی‌کنند!). به‌طور نمونه، تعریفی که آشوری از ساخت‌شکنی (به‌تعبیر او) و اطلاق آن به دیوان حافظ به دست می‌دهد (رویکردی که واقعاً با روان‌شناسی اعماق یونگ و تمامی نظامهای هرمنوتیکی در تضاد است) واقعاً شگفت‌آور است: «دیوانِ حافظ را، به گمان من، جز با ساخت‌شکنی (deconstruction [واسازی]) آن و بازنمودنِ ساختارِ کلّیِ هستی‌شناسیِ او ــ که ناگزیر از طیف جهان‌بینی‌هایِ دورانِ او بیرون نیست ــ و بر اساسِ منابعِ فکریِ او، نمی‌توان شناخت. تنها از این راه است که می‌توان به یک طرحِ کلّیِ یگانگی‌بخش در دیوانِ او دست یافت» (چ ۱، ص ۲۵). من واقعاً نمی‌دانم که نویسندهٔ دانشمند چنین تعریفی را دربارهٔ این مفهوم دریدایی از کجا یافته‌اند، این بیشتر تعریفی ارسطویی از تأویل معناست که با تعریف مولوی برای ما کاملاً آشناست، بدین معنا که لفظ صورت یا پوست است و معنا مغز آن و بنابراین ساخت‌شکنی (برخی دیگر نیز این گمان را کرده‌اند که مولوی اهل ساخت‌شکنی بوده است!؟) به روایت نویسندهٔ مورد بحث ما یعنی همین که ساختار کلی معنای دیوان را از آن بیرون بکشیم (منحصراً یک معنا). اگر کسی حتی یک تاریخ فلسفهٔ معمولی را نیز خوانده باشد می‌داند که مراد دریدا از این مفهوم دقیقاً این است که وقتی چیزی را از هم باز می‌کنیم دیگر هیچ ساختار کلی باقی نمی‌ماند که معنا داشته باشد! و او این کار را می‌کند تا به ما نشان دهد که اصلاً ساختار داستان است و هیچ چیزی بیرون از متن وجود ندارد. بنابراین «بیرون متن» وجود ندارد و در هیچ متنی نمی‌توان تنها یک معنا یافت. دریدا از تعدد معنا و طرد هرگونه ساختار کلّی و پاره‌پاره‌گی (اوراق‌کردن) دفاع می‌کند و کاری که نویسندهٔ کتاب هستی‌شناسی می‌خواهد انجام دهد این است که نشان دهد جهان‌بینی حافظ به «ناگزیر از طیف جهان‌بینی‌های

روزگار او بیرون نیست» (چ ۲، ص ۲۲). آشوری، چنانکه در جای جای کتابش به ما می‌گوید بر این گمان است که کلیدی یافته است که قفل دیوان حافظ را تا ابد گشوده است، و البته فرق نمی‌کند که این کلید نامش چه باشد، او همهٔ مفاهیم فلسفی را به کار می‌گیرد تا بگوید از شلایرماخر و دیلتای و هوسرل و یونگ و نیچه و هایدگر و بولتمان و فوکو و کوون و دریدا همه این کلید را به دست او داده‌اند. و، البته، «ساخت‌شکنی» و «ریخت‌شناسی» نیز از چاپ دوم کتاب حذف می‌شوند و به جای آنها هرمنوتیک گذاشته می‌شود. چراکه نویسندهٔ مورد بحث ما مکاتب فلسفی را از آخر به اول مطالعه می‌کند، *از دریدا تا شلایرماخر*. چاپ اول کتاب «ساخت‌شکنانه» بود (آخرین مُد فلسفی پایان قرن بیستم)، اما ناگهان کشفیات باستان‌شناسی احیای هرمنوتیک را در اوایل قرن هجدهم خبر دادند، بنابراین چاپ دوم، با حفظ جانمایهٔ چاپ یکم، شد: هرمنوتیکی. پس بهتر است ابتدا ببینیم آقای آشوری چه درکی از روش دارند، تا بعد برسیم به روش هرمنوتیکی ایشان.

■ الف) روش یا الگو؟

نویسندهٔ هستی‌شناسی می‌نویسد: «اگر هدف ما یک جست‌وجویِ به‌راستی علمی باشد و بخواهیم حافظ را در مقامِ یک شاعر اهل اندیشه ـ و نه بیشتر ـ بشناسیم، ناگزیر می‌باید همه‌یِ پیشداوری‌ها و خوشایندهایِ خود را کنار بگذاریم» (چ ۱، ص ۸). اما این کار چگونه ممکن است؟ اینجا، گرچه نویسنده یادی از پدیدارشناسی نمی‌کند، صفت مرعوب‌کننده‌تری را به کار می‌گیرد: علمی ــ اما آیا نویسندهٔ هستی‌شناسی /عرفان و رندی گذاشته است که حافظ خود سخن بگوید یا از همهٔ نظریه‌های فلسفی (پیشداوری‌ها) برای معنا کردن اندیشهٔ او سود جسته است؟ واقعیت این است که این مدعا با همهٔ ظاهر موجهی که در بادی نظر دارد در عمل بی‌فایده و دروغین از کار درمی‌آید و اثبات آن هم بسیار آسان است. نویسنده گمان می‌کند که روشها شفاف و نامرئی‌اند و فقط حقایق را نشان می‌دهند. بنابراین با همهٔ ادعاهایی که دربارهٔ عینی بودن کار خود و ذهنی بودن کار دیگران می‌کند فقط همان کاری را می‌کند که همه کرده‌اند. بنابراین او الگویی را به کار می‌گیرد که کارل گوستاو یونگ معرفی کرده است. تطبیق الگوی تأویلی یونگ بر دیوان حافظ، و آمیختن آن با عناصری از دیگر نظریه‌های فلسفی معاصر (در حد الفاظ صرف و برچسب و غالباً با معانی نادرست و مِن عِنْدی)، با این ادعا که این خود حافظ است که این گونه سخن می‌گوید، مضمون اصلی کتاب آشوری است. اما (۱) این کار آشوری در زبان فارسی بی‌سابقه نیست و (۲) نمی‌تواند ساختار کلی دیوان حافظ را روشن کند. شاید بد نباشد ابتدا مطالعه‌ای «میان متنی» از این کتاب انجام دهیم.

بیست و پنج سال پیش (۱۳۵۵) کتابی به قلم داریوش شایگان منتشر شد با عنوان *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*. این کتاب مجموعه مقالاتی بود که نویسنده به مناسبتهای گوناگون نوشته بود، اما بخش معتنابهی از آنها با یکدیگر وحدت مضمونی مشترکی داشت: بینش اساطیری. شایگان دربارهٔ اسطوره یا «میت» نوشت (چ ۲، امیرکبیر، ۱۳۷۱، ص ۴-۱۰۳):

> «میت» یا به قول یونانیان «موتوس» یعنی کلام و کلام به معنی اساطیری یا «لوگوس» ارتباط دارد و ارتباط این دو که مبحثی مهم در تفکر است، بعداً روشن خواهد شد. ولی «میت» تاریخ مقدسی است که حکایت از راز آفرینش می‌کند و منشأ ازلی هر آئین، هر پندار و کرداری است که در زمان آغاز اساطیری یکبار برای همیشه به وقوع پیوسته است و از آن پس به صورت «نمونه» درآمده است. یعنی نمونه‌ای که خط مشی انسانها و مراسم آئینی و عبادی آنها را تنظیم می‌کند و به آنها اعتبار می‌بخشد. ولی از آنجا که «میت» مربوط به وقایع ازلی‌ایست که در زمان بی‌زمان آفرینش رخ داده است، هر «میت» به یک اعتبار، «کوسموگونیک» یا «جهان‌بنیاد» است، یعنی «میت» پی می‌افکند و بن می‌بخشد، یا به قول رسالهٔ کهن پهلوی «بن دهشن» است. از آنجا که این «بن‌بخشی» خود صورت‌بخشی و به قول حافظ «طرح‌اندازی» نیز هست، هر «میت» در عین حال فراافکنی صور نوعی یا «ارکتیپی» است.... خلاصه اینکه از آنجا که «میت» به صورت «ارکتیپ» (صورت نوعی) نوعی «لوگوس» و خاطره‌ایست ازلی که گردآورندهٔ همهٔ «بود»ها و موجودات ازلی است، هر تذکر مندرج در نقل اساطیری و حامل پیام روز الست است و انسان با پاسخ دادن به این پیام به چشمهٔ فیاض اساطیر که ریشه و مبدأ خود او نیز هست، راه می‌یابد.

استفاده از یک الگو یا یک «مدل تئوریک» برای تأویل و تفسیر نه کار تازه‌ای است و نه کار ناموجهی. آنچه ناموجه است این است که الگوی خود را حقیقت مطلق قلمداد کنیم و عینی و دیگر الگوها را پیشداوری و ذهنی. تمام کاری که نویسندهٔ کتاب هستی‌شناسی می‌کند (۱) شرحی دربارهٔ اسطوره (مقایسه شود با کتاب شایگان، تا معلوم شود مساهمت آشوری در بحث از اساطیر تا چه اندازه جدّی است!)، (۲) آوردن شواهدی از اشعار حافظ (با مضامین کلامی و عرفانی که به زور به پنجاه نیز نمی‌رسد، البته ابیات بسیاری در کتاب نقل شده است، اما مقصود آن چیزی است که منحصراً به بحث اصلی مربوط می‌شود، از چیزی قریب به پانصد بیت)، (۳) و گزیده‌ای از دو متن کشف‌الاسرار و مرصاد العباد برای معرفی منابع حافظ و (۴) گنجاندن مطالبی از این در و آن در است، با عنوان هرمنوتیک. اما برای اینکه رابطهٔ متن آشوری

با شایگان روشن شود اجازه دهید یک نمونه از هردو متن را نقل کنم تا نشان دهم که شایگان چگونه با استفاده از الگوی یونگی کلید هستی‌شناسی حافظ را به دست نویسندهٔ مورد بحث ما داده است. داریوش شایگان می‌نویسد (همان، ص ۲۰۳):

> کافی است که انسان دیدی سطحی به نمونه‌های بزرگ شعر فارسی، به آثار متفکران ایرانی بیندازد تا به بُعد اساطیری تفکر آنان پی ببرد و ببیند قوم ایرانی تا چه حد طالب همان بینشی است که «کسیرر» آن را «فلسفهٔ صور تمثیلی» می‌نامد. به عنوان مثال این شعر زیبای حافظ به معنی واقعی کلمه اساطیری و «کوسموگونیک» است.
>
> بیا تا گل بر افشانیم و می در ساغر اندازیم
> فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم

و در جایی دیگر می‌نویسد (همان، ص۲ـ۸۱، ۸۴):

> با مطالعهٔ فضای مینیاتورهای ایرانی، با کمال حیرت ملاحظه می‌شود که هیچ کوششی برای کاوش بُعد سوم به کار نرفته و جای «پرسپکتیو» در آنها کاملاً خالی است... این موضوع به صورت «چند نوائی» سطوح و رنگهای متعدد، متجلی می‌شود و در شعر شاعری چون حافظ از طریق فضای شاعرانهٔ حالات متقارن و دیالکتیک عشق که همچون حرکت بیقرار روح در طلب محبوب ازلی است، بیان می‌گردد.

و داریوش آشوری می‌نویسد (چ ۱، ص ۳-۳۰۲؛ چ ۲، ص ۹-۳۹۸):

> در مینیاتور، همچون غزل حافظ (کذا، غزل می‌تواند بُعد سوم داشته باشد!؟)، بُعد سوم وجود ندارد. زیرا چیزها در آن از چشم بشری نگریسته نمی‌شوند که نسبت به نگرنده در فاصله‌های دور و نزدیک قرار گیرند.... شعر حافظ نیز همینگونه مینیاتورانه است و بهترین اثر از این نظر مینیاتوری است که عاشق و معشوقی را در میانه‌یِ صحنه نمایش می‌دهد.

اما برای اینکه هیچ شکی پیش نیاید که این عبارت را داریوش آشوری نوشته است و در چاپ دوم نیز در آن بازنگریده است، متن چاپ دوم را نیز نقل می‌کنیم (چ ۲، ۹-۳۹۸):

> در غزل حافظ، همچون مینیاتور، بُعدِ سوم وجود ندارد. در مینیاتور چیزها از چشمِ بشری نگریسته نمی‌شوند که نسبت به نگرنده در فاصله‌های دور و نزدیک قرار گیرند... والخ.

و البته آشوری در هیچ‌کجای کتابش هیچ اشاره‌ای به کتاب شایگان نکرده است. اما آن‌قدر در تقلید از او شتاب داشته است که به وجود غزل سه‌بعدی و عاری‌بودن غزل حافظ از بُعد سوم قائل شده است. کار آشوری، چنانکه گفتیم، اگرچه الگوبرداری از کار شایگان است، از این حیث با آن تفاوت دارد که شایگان به‌طور منسجم از یونگ بحث می‌کند و حال آنکه آشوری چنین نمی‌کند. این عدم انسجام ناشی از تلقی نادرست آشوری از جهان‌بینی و تاریخ و تاریخیت متن است. من از این دو قسمت در فروتر کلام بیشتر بحث می‌کنم، اما در اینجا برای اینکه بحث از یونگ، به روایت شایگان، را به پایان ببریم متذکر می‌شوم: آشوری گمان می‌کند که جهان‌بینی حافظ اساطیری است و متعلق به زمان گذشته و گذشته گذشته است و هیچ ارتباطی با حال ندارد. اما دقیقاً نکته این است، از نظر یونگ، که اولاً اسطوره چنانکه معمولاً پنداشته می‌شود اختراع ما نیست و ثانیاً زمان اسطوره هیچ‌گاه گذشته نیست بلکه «اکنون ابدی» است. به گفتهٔ داریوش شایگان (همان، ص ۱۴۱، ۲۱۲):

> این زمان آغاز از طرف دیگر نوعی «ابدیت دائمی» است، به این معنی که امروز همان‌قدر زنده است که دیروز بوده و می‌توان آن را نوعی «نوآغازی ابدی» نام نهاد ـ نوآغازی‌ای که توأم با بازآفرینی مدام باشد. این زمان، زمان دورانی است به این معنی که انتهای آن، به علت فعلیت پذیرفتن دایم آئین، همواره به اصل رجعت می‌کند و چون دایره‌ای است پیوسته و چرخی است که مدام دور خود می‌گردد،....
>
> یونگ می‌گوید: «این خدا نیست که "میت" (اسطوره) است این "میت" است که وحی کلام الهی در زبان است. این ما نیستیم که "میت" را اختراع می‌کنیم، این "میت" است که به ما چون کلام الهی الهام می‌شود».

▣ ب) روش هرمنوتیکی

من در اینجا اساس بحث را نه بر مناسب بودن تأویل یونگی از شعر حافظ می‌گذارم و نه بر آنچه نویسنده کوشیده است با عنوان «افق» تاریخی متن حافظ آشکار کند. فقط متذکر می‌شوم تأویل یونگی از اساطیر، و در نتیجه از شعر حافظ، تأویلی متعلق به عصر نو/مدرن است. اسطوره (استعمال خود این کلمه هم در زبان ما جدید است؛ کلمهٔ اساطیر در عربی صورت مفرد ندارد و استعمال آن در قرآن تحقیرآمیز است. اساطیر، یعنی قصه‌های پیرزنان. قدما، مثلاً، مسعودی مورخ، در ترجمهٔ کلمهٔ «موتوس» یونانی کلمهٔ «خرافات» را به کار می‌بردند. معادل فارسی اسطوره فسون و فسانه است که حافظ خود به کار می‌برد.) با ظهور فلسفه، ابتدا در نزد سوفسطاییان و سقراط و افلاطون با تأویل حفظ می‌شود، شاید به احترام افکار عمومی، اما ارسطو یکسره از اسطوره می‌برد و آن را در برابر فلسفه قرار می‌دهد: داستان در برابر تفکر برهانی. این تلقی از اسطوره تا قرن بیستم حفظ می‌شود تا اینکه انسان‌شناسان

و مردم‌شناسان و جامعه‌شناسان و روان‌شناسان و برخی فیلسوفان نکات تازه‌ای دربارهٔ اساطیر کشف می‌کنند، یا مدعی‌اند که کشف کرده‌اند (از نظر برخی این نشانهٔ شکست «نوبودگی» یا «مدرنیته» است). مهمترین اینان عبارت‌اند از: مالینوفسکی، لوی برول، لوی استروس، میرچا الیاده، یونگ، ارنست کاسیرر، مارتین هایدگر، هانس بلومنبرگ. برای شکستن شیشهٔ تأویل اساطیری از شعر رندانهٔ حافظ می‌توانیم این بیت را پرتاب کنیم: وجود ما معمایی است حافظ/ که تحقیقش فسون است و فسانه. نه شایگان و نه آشوری (دست کم آشوری باید این کار را می‌کرد چون بخشی از کتاب او می‌خواهد توضیح رندی حافظ باشد!) هیچ کدام از این بیت یادی نکرده‌اند، حتی نکوشیده‌اند به‌نحوی این تناقض آشکار را تأویل کنند. من در این بخش فقط به بخش کوچکی از ادعاهای نویسنده (که کم هم نیست) توجه می‌دهم که از حیث هرمنوتیکی و نقد ادبی نادرست و ضدادبیات است.

روش هرمنوتیکی نویسندهٔ مورد بحث ما چه در چاپ اول، که ناگفته مانده بود، و چه در چاپ دوم، که گفته شده است، مبتنی بر هرمنوتیک سنتی است (نویسنده در یک جا، چ ۲، ص ۲، هرمنوتیک را «تفسیرشناسی فلسفی» ترجمه می‌کند که کاملاً غلط است. «هرمنوتیک فلسفی» به هرمنوتیک هایدگر و گادامر گفته می‌شود در برابر هرمنوتیک سنتی یا هرمنوتیک شلایرماخر و دیلتای). البته، چنانکه پیشتر گفتیم، به‌طور کژ و کوژ. این هرمنوتیک یک فرض اساسی دارد و آن نیّت مؤلف است. نیّت مؤلف در دورهٔ باستان نیز مبنای اساسی تأویل است و «حس مشترک» (common sense) نیز بر آن مصرّ است. آیا ما در تأویل گفتهٔ شخصی نمی‌خواهیم بدانیم او واقعاً چه مقصود دارد؟ و آیا توقع نداریم دیگران آن چیزی را از سخنان ما دریابند که خود ما مقصود داریم؟ در امور روزانهٔ زندگی شاید ما برخی سوءِ تفاهم‌ها را ناشی از همین درنیافتن مقصودمان بدانیم و سعی کنیم مسئله را طوری روشن کنیم که به سوءِ تفاهم‌ها خاتمه داده شود. اما در موارد دیگر شاید این کار ممکن نباشد. کتابهای آسمانی و آثار هنری می‌توانند معانی متعددی را القا کنند و مؤلف نیز همیشه حاضر نیست تا مقصود خود را روشن کند و تازه اگر هم حاضر باشد شاید حاضر نباشد این کار را بکند و اگر هم این کار را بکند شاید ما حاضر نباشیم چنین تأویلی را بپذیریم. حافظ در این خصوص مثالی گویاست. آیا ستیز بر سر معنای شعر حافظ خاص دوران ماست یا در روزگار خود حافظ نیز عامی و شیخ و محتسب هریک معنای خاصی از آن مراد کرده‌اند و حافظ چها که از دست اینان نکشیده است. شعر حافظ خود گواه این است که چنین بوده است. بنابراین ما در عین حال که حافظ را نداریم چند چیز در اختیار داریم: متن آنچه حافظ گفته است، متن آنچه حافظ در آن زیسته است، متن آنچه دربارهٔ حافظ گفته‌اند. این سه متن باید به ما کمک کنند که حافظ را بشناسیم. اما آیا ما می‌توانیم، بر اساس دلایل شناختی، بگوییم یک چیز را می‌توانیم چنانکه واقعاً هست بشناسیم (شیءِ فی‌نفسهٔ کانت را به یاد آوریم). علم هرمنوتیک از همین جا ریشه می‌گیرد که چگونه می‌توانیم بفهمیم. شلایرماخر زبان و فردیت مؤلف را راه ورود ما به جهان مؤلف می‌داند و دیلتای تاریخ را راه ورود ما به جهان مؤلف می‌داند. اما این دو تن مقصودشان از این مفاهیم چیست. اجازه دهید اول ببینیم نویسندهٔ هستی‌شناسی از این دوتن و بسیاری دیگر چه آموخته است.

حافظ زبانی دارد که آن را خودش اختراع نکرده است. واژگان و مفاهیم او از سنتی می‌آیند که او در آنها و با آنها زیسته است. اما او فقط آنچه را از دیگران آموخته بود تکرار نکرد چون در این صورت این کسی که اکنون هست نمی‌بود. او از خود نیز چیزی بر این سنت افزود. همهٔ اینها درست. اما او برای ما چه دارد؟ هیچ! چون او متعلق به جهانی سپری شده است. ما (؟) مدرن هستیم و به این چیزهایی که او گفت هیچ اعتقادی نداریم. ما فقط از زیبایی نثر و نظم گذشتگان لذت می‌بریم و (نه از معنایشان) اگر معنایی برای این چیزها قائل شویم دلیلش این است که معانی امروزی را به این عبارات نسبت می‌دهیم و این اشتباه است. بنابراین نویسندهٔ هستی‌شناسی /عرفان و رندی می‌نویسد (چ ۲، ص ۲۲؛ ۷۱؛ ۲۴):

> دیوان حافظ را اگر بناست به زبان و منطق هرمنوتیکی بفهمیم، راه آن بازنمودنِ ساختار کلی جهان‌بینی اوست که ناگزیر از طیف جهان‌بینی‌های روزگار او بیرون نیست....
>
> ما امروزه این متن‌ها را اگر بخوانیم به عنوان ادبیات می‌خوانیم تا از زیبایی نثرشان لذت بریم....
>
> باری، اگر یک مسجد جامع یا کاتدرال (؟) امروزه به کار ما نیاید، درست نیست که آن را تبدیل به سوپر مارکت یا پارکینگ کنیم. این کار وهنی‌ست بزرگ در حق دست‌آوردهای عالی ایمان و هنر گذشتگان، و حکایت از بی‌خبری ما دارد. بلکه باید با آن همان کاری را کرد که دنیای مدرن با تمامی میراث بازمانده از گذشته می‌کند، یعنی نگاهداری آنها در بهترین شرایط ایمنی و بازسازی آنها آن‌چنان که در اصل بوده‌اند؛ و پرهیز از هرگونه دستکاری که آنها را از صورت اصلی بیرون آورد و بدان‌ها آسیب رساند، آن‌گاه درنگ در معنا و جایگاه‌شان در یک زندگانی تاریخی؛ و نیز لذت بردن از هنر و ذوقی که در آنها به کار رفته است. گذشتگان ما که با دید تاریخی به آثار پیشینیان خود نمی‌نگریستند، با دستکاری در آن‌ها آن‌ها را با خود همزمان می‌کردند و با این کار با این آثار همچون آثار روزگار خود می‌زیستند. اما ما امروزه به این آثار، بنا به دید مدرن، همچون آثار تاریخی می‌نگریم. یعنی چیزهایی بیرون از متن زندگی خود.

حاشا که این سخنان ربطی به هرمنوتیک داشته باشد.

هرمنوتیک «احیای» (و برخی خواهند گفت افزایش) معناست و نه «کاهش» معنا. و تاریخ چیزی گذشته و پاره پاره نیست. بلکه رودی خروشان و متصل است. شلایرماخر و دیلتای و هیچ ارباب هرمنوتیک دیگری چنین درکی از معنا و تاریخ نداشته است. این مفهوم که تاریخ و تاریخی بودن (معنا) به معنای آن است که جریان زمان برخی چیزها را دور می‌ریزد و کهنه می‌کند از آنِ پوزیتیویستها و برخی مارکسیستهاست. تاریخی‌نگری (پوپر از این اصطلاح برای اشاره به پوزیتیویستها و مارکسیستها استفاده کرده است، و کمی سوءِ تفاهم به وجود آورده است، اما این اصطلاح در اصل متعلق به مکتب تاریخی آلمان است: ماینکه، رانکه، دیلتای، مانهایم، با تمایزها و تفاوتهایی) به این معنا نیست که معنا در «تاریخ» می‌ماند و به پایان می‌رسد. پالمر مفهوم تاریخ را در تفکر دیلتای بدین گونه شرح می‌دهد:

> دیلتای کراراً به تأکید گفت که انسان «موجودی تاریخی» است. اما کلمهٔ «تاریخی» در اینجا به چه چیزی دلالت می‌کند؟... دیلتای تاریخ را چیزی گذشته تصور نمی‌کند که همچون عین یا موضوع شناسایی در برابر ما قرار می‌گیرد... تاریخیمندی (Geschichtlichkeit) دو معنا دارد:
>
> ۱)انسان خود را از طریق درون‌بینی نمی‌فهمد بلکه از طریق عینیت‌یافتگی‌های زندگی می‌فهمد... به عبارت دیگر، معرفت به نفس انسان مستقیم نیست بلکه غیرمستقیم است؛ باید از میان بیان‌های ثابت موجود در سرتاسر گذشته دوری هرمنوتیکی زد. پس وابستگی به تاریخ، ذاتاً و ضرورتاً **تاریخی** است.
>
> ۲) طبع و فطرت انسان ذاتی ثابت نیست؛... «تمامیت طبع و فطرت انسان فقط تاریخ است». از نظر دیلتای این امر به نسبی‌نگری تاریخی منجر می‌شود. او به تأکید گفت که «عقب رفتن به پسِ پشتِ نسبیت آگاهی تاریخی به هیچ وجه ممکن نیست... "انسان" نوعی در جریان تاریخ حل می‌شود و تغییر می‌کند». تاریخ نهایتاً مجموعه‌ای از جهان‌بینی‌هاست و ما هیچ معیار محکم و ثابتی در دست نداریم تا دربارهٔ برتری یک جهان‌بینی بر جهان‌بینی دیگر قضاوت کنیم.[۲]

روش هرمنوتیکی آشوری اولین کاری که می‌کند بیرون بردن متن از «زندگی» است. «متن» ورق‌پارهٔ پوسیده‌ای است که کوچکترین حرکتی ممکن است تار و پود آن را از هم بگسلد. اما چنین نگرشی برای ادبیات به معنای چیست؟ نخستین اشتباه مقایسهٔ نادرستی است که میان ادبیات و معماری صورت می‌گیرد (باز ناآشنایی با ابتدایی‌ترین مفاهیم فلسفهٔ هنر). چنانکه واضح است، معماری، بیش و پیش از آنکه هنر زیبا باشد، هنر مفید است: هیچ ساختمانی را صرفاً برای زیبایی نمی‌سازند. استفاده از ساختمان مهمترین مقصود از ساخته شدن آن است. معابد، مساجد، کلیساها، قصرها همه برای استفاده ساخته شده‌اند. و اینکه ما امروز از آنها (که در قدیم ساخته شده‌اند) دیگر استفاده نمی‌کنیم، حُسنی برای آنها نیست. در واقع، ما چون دیگر قادر به بازآفرینی آنها نیستیم یا چون دیگر استفاده‌ای برای ما ندارند از آنها به‌منزلهٔ اشیاءِ صرفاً زیبا استفاده می‌کنیم. اما ادبیات هنر زیبا نیست، هنر مفید نیز نیست، بلکه هنر معنایی است. اکنون اگر معنا را از ادبیات بگیریم دیگر چه چیزی از آن باقی ماند. نویسندهٔ مورد بحث ما ابتدا می‌کوشد بگوید (۱) حافظ اندیشه‌ای واحد دارد (تقلیل اندیشهٔ او به آنچه جهان‌بینی اساطیری نامیده می‌شود)، اما سپس ثابت می‌کند که (۲) این اندیشه «مرده» است و متعلق به زمان ما نیست، (۳) بنابراین این آثار دیگر برای خواندن با معنا نیستند و فقط باید برای زیبایی نثر و کلماتشان آنها را خواند، اگر بخوانیم. حال ببینیم دیلتای، به گفتهٔ شارحان چه می‌گوید:

> معنا تاریخی است: یعنی با زمان تغییر کرده است؛ معنا صِرفِ نسبت است و همواره با منظری مرتبط است که حوادث از آن منظر دیده می‌شوند. معنا ثابت و پابرجا نیست... تاریخ اجراهای آثار شکسپیر بر صحنه نشان می‌دهد که شکسپیری قرن هفدهمی، قرن هجدهمی، قرن نوزدهمی و قرن بیستمی وجود دارد، به همان سان که روایتی ارسطویی از افلاطون، افلاطون مسیحی اولیه، افلاطون قرون وسطایی، افلاطون قرن شانزدهمی، نوزدهمی و حتی قرن بیستمی وجود دارد. تأویل همواره در همان موقعیتی قرار می‌گیرد که تأویل‌کننده خود را در آن قرار می‌دهد؛ معنا وابسته به این تأویل است و دیگر اهمیتی ندارد که دم فروبستن آن در نمایشنامه یا شعر یا گفت و گو چگونه می‌تواند به نظر آید. پس ما به صحت نظر دیلتای مبنی بر اینکه معنا می‌تواند دارای انواع متفاوتی باشد، اما همواره دارای نوعی اتصال و نسبت یا نیروی اجباری است، پی می‌بریم؛ به عبارت دیگر، معنا همواره در زمینه و متن است....
>
> از آنجا که ما همواره از درون افق خودمان می‌فهمیم، افقی که جزئی از دوْر هرمنوتیکی است، هیچ فهم بی‌موضعی از چیزی نمی‌تواند وجود داشته باشد. ما با استناد و رجوع دائمی به تجربه‌مان می‌فهمیم. پس وظیفهٔ روش‌شناختی تأویل‌کننده این نیست که خود را به تمامی مستغرق در موضوع تأویلش کند (که به هر حال امری ناممکن خواهد بود) بلکه آن است که شیوه‌های قابل

حاشیه:

۲) ریچارد ا. پالمر، علم هرمنوتیک، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، انتشارات هرمس، ۱۳۷۷، ص ۱۳۰.

> اعتماد میانکنش افق خودش با افق متن را بیابد. و به‌طوری که نشان خواهیم داد، این پرسشی است که گادامر توجه شایانی به آن مبذول می‌کند: چگونه می‌توانیم، در حدود استفادهٔ مسلم از افق خودمان، به سعهٔ صدری نسبت به متن دست یابیم که مقولات خودمان را از قبل به آن تحمیل نکنیم.[۳]

هرمنوتیک از شلایرماخر و دیلتای تا هایدگر و گادامر و بولتمان و ریکور کوشش عظیمی بوده است برای حفظ و احیا و ارتقای معنا. اما البته این کار را به این سادگی انجام نداده است که معانی دلبخواهی به متن نسبت دهد یا به تک‌معنایی مطلق‌گرایانهٔ متن گردن بگذارد. چراکه اگر متون فقط یک معنا می‌توانستند داشته باشند دیگر چه نیازی به هرمنوتیک بود. هرمنوتیک فلسفی در ادامهٔ هرمنوتیک سنتی کوشیده است نشان دهد معنا «تاریخی» است، اما معناکننده نیز «تاریخی» است، معنا «زیست‌جهان» خاصی دارد، معناکننده نیز «زیست‌جهان» خاصی دارد، بنابراین در هر قرائتی دو «افق» وجود دارد، افق متن و افق خواننده و تلاقی این دو افق است که به طلوع معنا می‌انجامد. نادیده گرفتن هریک از این دو افق به معنای مطلق کردن طرف دیگر و از دست رفتن کل است.

از سوی دیگر، حافظ کسی معرفی می‌شود که گویی کارش فقط ترجمهٔ مفاهیم کلامی و عرفانی به زبان شعر بوده است. می‌توان پرسید از این حیث حافظ با شاعرانی همچون ناصر خسرو و سنائی و عطار چه تفاوتی دارد؟ و پاسخ داد: حافظ رند نیز هست. بنابراین حافظ با درآمیختن جنبهٔ حسی زندگی با جنبهٔ روحی آن می‌تواند پلی میان زمین و آسمان بزند و هردو جهان را باهم داشته باشد. آشوری در قسمت اول به متون عرفانی متوسل می‌شود تا با یافتن شباهتهایی ترجمهٔ شعری حافظ را نشان دهد و در قسمت بعد، بی‌آنکه از نیچه یادی کند، سخنان نیچه را در شعر حافظ می‌گذارد. این هردو کار بی‌هیچ روش سنجیده‌ای انجام می‌شوند. چراکه نویسنده برای استفاده از زرادخانهٔ مفاهیم فلسفی آن‌قدر شتاب دارد که گویی باید هرچه گلوله در اختیار دارد در مغز خواننده خالی کند. آیا معنای شعر، و معنا در شعر، همین است که ما اندیشه‌های حاضر و آماده‌ای در شعر بیابیم. آیا به دست دادن اطلاعات را می‌توان معنا کردن شعر قلمداد کرد؟ یا شعر می‌تواند برای خواننده در لحظاتی معنایی داشته باشد که حتی ناگفتنی باشد؟ به راستی وقتی که حافظ خود می‌گفت: ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه/که لطف طبع و سخن گفتن دری داند، از «دلکش» بودن شعر و «لطف طبع» و «سخن گفتن دری» چه چیزی را مراد می‌کرد؟ آیا او معیاری برای درک شعر، و پاسخ به ناقدان، به دست نمی‌داد؟ و آیا این انبوه مشتاقان حافظ جز با همین دو توشه به سراغ او می‌روند؟

۳) نتیجه

بهرام بیضایی زمانی گفت، و درست گفت، «ما اینجا یک روشنفکری خیلی شوخی و یک ضدروشنفکری خیلی جدّی داریم که حالا دیگر هردو مدعی شناخت فرهنگ شرق و غرب هردواند، ولی در تحلیل نهایی هردو با معیارهای غربی به فرآورده‌های خود نگاه می‌کنند».[۴] گمان نمی‌کنم که در وجود جریان ضدروشنفکری کسی تردیدی داشته باشد. اما شاید هنوز برخی باشند، از روشنفکران، که ندانند روشنفکری ما تا چه اندازه شوخی است. و شاید همین شوخی بودن روشنفکری ما سبب جدی شدن این ضدروشنفکری بوده باشد. به هر حال، امروز با زوال و ضعف هرگونه «حجت» (authority) در عرصه‌های فرهنگی و فکری جامعهٔ ما ظاهراً راه برای عرضهٔ هرچیزی باز شده است. این وفور بی‌گمان سودمند است، اما اگر به سیل تبدیل شود خودش را نیز باقی نمی‌گذارد. پیمودن راه طولانی تفکر فلسفی جز با صبر و حوصله و یادگیری پیوسته، و درست یاد گرفتن، ممکن نیست. بازی کردن با الفاظ، یا عاریه کردن آنها، برچسب زدن، فاضل‌نمایی، همه‌چیزدانی، سرانجام به سُخره‌گری می‌انجامد، نه تفکر. داریوش آشوری در نشر یکم کتابش داعیهٔ ساخت‌شکنی داشت و در بازنگری دویست سال به عقب بازگشت و هرمنوتیک شلایرماخر و دیلتای را کشف کرد. اما او شاید باید برای نشر سوم گامی بلندتر به عقب بردارد، دوهزارسال عقب‌تر رود، و ارسطو را کشف کند (و البته حاشا که ارسطو در نقد ادبی کم کسی باشد: هیرش، بتّی، مکتب شیکاگو در اندیشه‌های او ریشه دارند). این شاید به ما بیاموزد که برای یادگیری از کجا باید آغاز کنیم (تاریخی نیز یاد بگیریم) تا تنبیه شمس تبریزی در حق ما درست درنیاید:

> همان حکایت است که شخصی صفت ماهی می‌کرد و بزرگی او، کسی او را گفت: خاموش! تو چه دانی که ماهی چه باشد؟ گفت: من ندانم که چندین سفر دریا کرده‌ام؟ گفت: اگر می‌دانی نشانی ماهی بگو چیست؟ گفت: نشان ماهی آن است که دو شاخ دارد همچو اشتر. گفت: من خود می‌دانستم که تو از ماهی خبر نداری، اما بدین شرح که کردی چیزی دگرم معلوم شد، که تو گاو را از شتر واز نمی‌شناسی.[۵]

حاشیه:

۳) همان، ص ۱۳۴.

۴) زاون قوکاسیان، دربارهٔ مسافران، «گفتگو با بیضایی»، انتشارات روشنگران، ۱۳۷۱، ص ۱۶۲.

۵) شمس تبریزی، مقالات شمس تبریزی، تصحیح و تعلیق محمد علی موحد، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۹، ص ۲۸۳.