فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ودوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص: ۲۴۰-۲۱۹

عشق در تجربهٔ عرفانی به مثابهٔ بازی در تجربهٔ اثر هنری بر اساس نظریهٔ «تخصیص» پل ریکور[1]

سید مجید حسینی دستجردی[2]

چکیده

هرمنوتیکِ فلسفی کوشیده است مسئله نظام‌مند زیباشناسی را به پرسش از تجربهٔ هنری تغییر دهد و از تقلیل به زیباشناسیِ سوژه دوری کند. در این تلاش، استعارهٔ «بازی» نقش برجسته‌ای دارد. ریکور، بر خلاف گادامر، با نظریهٔ «تخصیص»، همهٔ امکانات هرمنوتیک را در مسیر تأویل و خودفهمی قرار می‌دهد. فهم، از تنش میان فاصله‌گذاری و خودفهمی روی می‌دهد؛ به عبارتی، تأویل متن در خودتأویلی سوژه‌ای است که پس از تأویل، خود و امکاناتش را بهتر درمی‌یابد. غایت تخصیص نیز، بخشیدن ظرفیت‌های جدید در وسعتی تازه، برای شناخت خویشتن است. او با استفاده از استعارهٔ بازی علاوه بر دگرگونی سوژه، دگرگونی واقعیت و نویسنده را نیز بر دگرگونی سوژه مقدم می‌کند. استعارهٔ «عشق» نیز کارکرد مشابهی در دگرگونی سالک و جهان او در تجربهٔ عرفانی عطار برای تقرب به حقیقت دارد. آیا استعارهٔ عشق می‌تواند معادلی برای استعارهٔ بازی (عید، جشن، آیین، سوگواری، رقص و...) باشد؟ از آنجا که روایت تجربهٔ واقعهٔ عشق از رویداد بازی، عمر بسیار طولانی‌تری دارد و برای درک تأویل جاافتاده و ملموس‌تر است، آیا می‌توان عشق عرفانی را معادلی برای بازی هرمنوتیک در تجربهٔ اثر هنری تلقی کرد؟ مقایسهٔ دو کلان‌استعارهٔ «عشق» و «بازی» راهی برای درک بهتر هر دو در تأویل می‌گشاید.

کلیدواژه‌ها: عشق، تخصیص، بازی، هرمنوتیک فلسفی، تأویل.

---

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ دکتری با عنوان «خوانش و تأویل هرمنوتیک متن روایی منطق الطیرِ عطار نیشابوری بر اساس نظریهٔ هرمنوتیک روایی پل ریکور» است.

۲. دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشگاه ادیان قم (hosseinidastjerdi@gmail.com).

مقدمه

هرمنوتیک، تلاش انسان برای تقرب به حقیقت است. در دو قرن اخیر، هرمنوتیکْ انحصار شناخت علمی و فلسفی را در رسیدن به حقیقت به پرسش کشیده است. تقرب به حقیقت، به طور کلی دو راه پیموده است؛ زیست منطقی و عقلانی که سعی در استنتاج حقیقت از راه منطق، برهان و علم دارد، و زیست هنری و شعری که فنّ سرمستی و ازخودبرون‌شدگی است. این صورت‌بندی نیچه از راه‌های نزدیک شدن به حقیقت در زیستِ «آپولونی» و «دیونوسیوسی»، هنوز هم روشن‌ترین بیان از اختلاف در دو مسیر کلی تقرب به حقیقت است؛ هرچند مسیر هرمنوتیک و عرفان با آنچه نیچه می‌گوید، متفاوت است.

مسائل اساسی هرمنوتیکِ فلسفی به «فهم» بازمی‌گردد. فهم در هرمنوتیک فلسفی از قوای شناختی نیست؛ بلکه وجه وجودی انسان است. تأویل هرمنوتیک، مشارکتی است میان مخاطب و متن، همراه با اجازهٔ انکشاف به حقیقت. «پل ریکور» سعی می‌کند با استفاده از تبیین در کنار فهم، ملاحظات روشی را نیز به کار بگیرد؛ لذا هرمنوتیک، هنرِ فهم و تبیین است؛ هنر است، زیرا اجازه می‌دهد کنش متن آنچنان‌که هست ظهور کند و فهم است، زیرا انسان را درگیر کنش متن می‌کند.

هرمنوتیکِ فلسفی با فهم بازی‌گونه در زیباشناسیِ اثر هنری، در پی دو هدف است؛ شعر و هنر یک بار در دورهٔ افلاطون از دایرهٔ حقیقت خارج شدند و بار دیگر در دورهٔ کانت (در نقد سوم)، هنر در حکم استتیک مستحیل و به حکم حسی تقلیل یافت. تلاش هرمنوتیکِ فلسفی بر مبنای فلسفهٔ هایدگر در این دو جهت، اول شکستن انحصار انگارهٔ افلاطونی حقیقت به معنای تطابق با واقع، و دوم زدودن سوژهٔ کانتی از فهم حقیقت است. حقیقت و حقیقتِ هنری نه چیزی است در انحصار سوژه و نه ابژه‌ای است کاملاً بیرون از سوژه که

دست‌مایهٔ سرگرمی و تقلید و فرمان‌بردار عواطف و احساسات محض باشد؛ بلکه هنر، شکلی از حقیقت است دربارهٔ جهان. حقیقتِ هنری محل دسترسی به حقایق بنیادین دربارهٔ چیستی جهان و آدمی است. بر این اساس، معنای هنر نیز دیگر مفهومی معین و ثابت نیست. دیدن هنر به مثابهٔ بازی، نشان می‌دهد که ظهور معنای اثر هنری، در «نوسان پیوسته میان جهان اثر و تأویل‌گر گشوده می‌شود» (لان، ۲۰۰۶: ۹۱) و معنا در این نوسان، ناتمام است.

ریکور با دست شستن از هستی‌شناختی کردن فهم، تلاش کرد با تبیین، آن را در گسترهٔ علوم انسانی به کار گیرد؛ تلاشی که مستلزم راهی طولانی و انضمامی است. «او با اشاره به تمایز افلاطون[1] میان راه کوتاه و راه طولانیِ دیالکتیک» (گروندن، ۲۰۱۵) یادآوری می‌کند که فقط در مسیر بازگشت است که می‌توانیم دست به استنتاج بزنیم؛ چراکه از افلاطون آموخته‌ایم «دیالکتیک صعودی، آسان‌ترین راه است و فیلسوفِ حقیقی تنها در راه بازگشت، یعنی دیالکتیک نزولی است که قدرت خود را آشکار می‌کند» (ریکور، ۱۹۹۱ (الف): ۱۷).

متن عرفانی نیز یکی از روایت‌های تجربهٔ زیستهٔ بشری است که تأویل آن می‌تواند شکلی از حقیقت جهان را برای مخاطب بگشاید و به خواننده توانایی دهد تا با سیر در این جهان، به خویشتن‌فهمی برسد. علاوه بر این، فهم عرفانی از حقیقت، دور از نظرورزی معرفت‌شناسانه و از جنس کنشِ هستی‌شناسانه است. در استعارهٔ عشق و بازی، کلیدواژهٔ اصلی «دگرگونی» است. عارف با عشق دگرگون می‌شود و با رستن از خود، در مسیر تجربهٔ سلسله‌مراتب حقیقت قرار می‌گیرد. بحث به هیچ وجه، بر سر تطبیق عشق عرفانی بر هرمنوتیک فلسفی نیست؛ پرسش اصلی این است کارکرد عشق در فرهنگ عرفانی که به خودزدایی سالک منجر می‌شود، آیا می‌تواند همچون بازی به فهم تخصیص و معضلات هرمنوتیک فلسفی دربارهٔ فهم کمک کند؟ به نظر می‌رسد عشق (دست‌کم برای ما از روایت تجربهٔ عطاری) با معنای فراگیر و همه‌فهم‌تری که نسبت به بازی هرمنوتیک دارد، می‌تواند امکانات بیشتری برای این هدف فراهم آورد. استعارهٔ بازی برای غیرآلمانی‌زبان‌ها (و احتمالاً حتی برای خود آنان نیز) دشواری‌هایی دارد. نگریستن به عشق از زاویهٔ بازی هرمنوتیک، به فهم هر دو استعاره کمک می‌کند. علاوه بر این‌که هرمنوتیک ریکور با غلبه بر ذهنیت مدرن نسبت به حقیقت، هنر و جهان متن، امکاناتی برای خوانش خویشتن به واسطهٔ جهان متون کهن به ما می‌دهد، می‌توانیم در این دادوستد، از امکانات متن عرفانی برای درک بیشتر رویکرد تأویلی استفاده کنیم و از طریق سنت عرفانی و بومی از زاویه‌ای دیگر به این رویکرد کمک کنیم.

اما نظریهٔ تخصیص یا از آنِ خود کردن (با توجه به این ترجمه‌های نامناسب و رهزن که بدفهمی‌هایی به بار می‌آورد) چیست؟ هدف ریکور از نظریهٔ تخصیص چیست و تخصیص به

1. Politicus، 265 a

مثابهٔ بازی، چه چیزی به هرمنوتیک فلسفی اضافه می‌کند و در نهایت، استعارهٔ عشق عرفانی چگونه می‌تواند در پروژهٔ سوژه‌زدایی از جهان هنر نقش‌آفرینی کند؟

تخصیص

ریکور با توجه به مسائل اساسی اعتبار، روش و کارکرد در هرمنوتیک به این نتیجه رسید که کنش خوانش متن، از تنش میان تبیین و فهم به دست می‌آید. شعار اصلی شیوهٔ او، دست‌کم در این دوره این است: تبیین بیشتر، فهم بهتر. ریکور، تبیین را به عینیتِ معنا گره می‌زند و آن را در ابتدای قوس هرمنوتیکی خود قرار می‌دهد. فهم نیز در انتهای این قوس قرار دارد. در دیالکتیک میان این دو، فاصله‌گذاری و تخصیص قرار دارند. تخصیص، اوج قوس هرمنوتیکی ریکور است. ریکور برای نشان دادن ضرورت مفهوم «تخصیص»، آن را به عنوان همتای مفهوم «فاصله‌گذاری» معرفی می‌کند.

۱. فاصله‌گذاری و تخصیص

یکی از وظایف اصلی هرمنوتیک پدیدارشناختی معاصر، «غیر روان‌شناختی کردن»[1] یا «غیر سوبژکیتو کردنِ»[2] معنا و در نتیجه ردّ مفهوم همدلانهٔ فهم است (مدیسن، ۱۹۹۴: ۲۴۲). در گرایشی که بعدها «تاریخ‌گرایی» نام گرفت، تبیینِ متن اساساً این بود که آن را به مثابهٔ بیان برخی جنبه‌های اجتماعی - فرهنگی در نظر بگیریم و متناسب با فضا و زمان، به برخی نیازها و ابهامات پاسخ دهیم. با پژوهش‌های هوسرل به تبع فرگه، نظریهٔ «عینیتِ معنا» جای تاریخ‌گرایی را گرفت. در این دیدگاه، عینیتْ معنایی است اشتراکی و بین‌الاذهانی. با توجه به تفاوت معنا و مرجع، مرجعِ متن یا گزاره همیشه با معنا و مفاد آن مساوی نیست. مثال معروف این تمایز، ستارهٔ صبحگاهی/شامگاهی است؛ همچنین تمایز «برندهٔ جنگ ینا» و «بازندهٔ جنگ واترلو» که مرجع هر دو، ناپلئون است؛ اما مفاد این دو عبارت به کل از هم دورند. در دیدگاه پدیدارشناسانه آنچه مهم است نه دیگر خود شیء است و نه پیش‌داوری‌های اپوخه‌شدهٔ مربوط به شیء؛ بلکه آگاهیِ روی‌آورنده به شیء است که برای ما پدیدار می‌شود. پدیدار هیچ‌گاه نمی‌تواند مساوی خود شیء باشد؛ چراکه روی‌آورندگی همیشه از زاویه‌ای خاص است. با این توضیح، معنا دیگر «محتوای ذهنی نیست؛ بلکه تصوری عینی است که افراد مختلف در دوره‌های متفاوت همچون وجودی یکسان، آن را به عنوان یک چیز، شناسایی و بازشناسی می‌کنند» (ریکور، ۱۹۸۱: ۱۴۶). عینیتِ معنا رویدادی است که سوژهٔ تجربه‌کننده، باید سوژه‌ای در میان سوژه‌های دیگر باشد. در واقع رسیدن

1. depsychologizing
2. desubjectivizing

به مرحلهٔ تجربهٔ عینی، مستلزم گذر از تجربهٔ منفرد و سولیپسیستی به تجربهٔ بین‌الاذهانی است. بنا بر این نظریه، صدق دیگر نمی‌تواند مطابقت با واقع باشد و عین دیگر بیرون از ما نیست؛ بلکه درون آگاهی بیناسوبژکتیو جای دارد. در این تغییر مهم که کل نظریهٔ علوم انسانی را تحت تأثیر قرار داد، کنشِ فهمیدن بیش از آن‌که تاریخی باشد، منطقی است.

ریکور با توسعهٔ دیالکتیک عینیتِ معنا، آن را واسطهٔ ضروری میان نویسنده و خواننده می‌داند. از نظر او، واسطگی عینیتِ معنا، نیازمند کنش تکمیلی است که سرشت وجودی‌تری دارد که «تخصیص» نام دارد. تخصیص، ترجمهٔ واژهٔ آلمانی "Aneignung" است. این واژه «به معنای به دست آوردن چیزی است که در ابتدا غریب و بیگانه است» (همان: ۱۴۷). طبق معنای این واژه، هدف هر هرمنوتیکی مبارزه با فاصلهٔ فرهنگی و بیگانگی تاریخی است. کار تفسیر، گردهم‌آوردن، یکسان‌سازی و ارائهٔ معاصر و مشابه است. این هدف تنها زمانی حاصل می‌شود که تفسیر، معنای متن را برای خوانندهٔ حاضر محقق کند. تخصیص، مفهومی است که مقتضی واقعی کردن معنا برای کسی است که خطاب قرار گرفته است.

ریکور در ایدهٔ اصلیِ حاکم بر روش تفسیرش، رابطهٔ خواندن - نوشتن را جایگزین رابطهٔ گفتن - شنیدن می‌کند. مخاطب متن، طرفِ گفت‌وگو نیست؛ خوانندهٔ توانمند، کسی است که متن فراهم می‌آورد. اصطلاح «جهانِ متن» به همین توانایی و ظرفیت فهم متن اشاره دارد. فهم، از جنس توانمندی وجودی و احاطه‌ای است بر بالاترین توان وجودی‌مان. «هایدگر از تعبیر آلمانی "sich auf etwas verestehen" استفاده می‌کند که به معنای "خود را به واسطهٔ چیزی فهمیدن" است. این واژه یعنی به کاری وارد بودن، یا توانایی کاری را داشتن. خود را فهمیدن، فعلی است ضمیری که کاربردش به خود ما بازمی‌گردد؛ زیرا در فرایند فهم، همواره امکان ماست که واگشوده می‌شود و خطر می‌کند؛ لذا فهمیدن به معنای توانستنِ چیزی است و آنچه در این توانستن، توانسته می‌شود همواره واگشایی امکان خود یا خود را فهمیدن است» (گروندن، ۱۳۹۳: ۳۹)؛ به گونه‌ای که خودفهمی یا به عبارتی خود-جهان-فهمیِ خواننده، به ورای وضعیت آنی حرکت کند و خواننده قادر به کشف «ابعاد جدیدِ بودن-در-جهان» باشد (ریکور، ۱۹۸۱: ۱۴۶).

در جهانِ متن، به‌ویژه در استعاره و روایت، واقعیت از طریق محاکات و پیرنگ، دگرگون می‌شود. کنشِ خوانشِ متن با آشکارگی متن آغاز و در خودفهمی مخاطب تمام می‌شود. «اگر بپذیریم که تفسیر در اصل به قدرت اثر در آشکار کردن جهان مربوط می‌شود، پس رابطهٔ خواننده با متن اساساً ارتباط او با نوع جهانی است که متن ارائه می‌کند» (همان: ۱۴۴).

ریکور با تأکید بر کنشِ متن، در آشکار کردن جهانی برای مخاطبان بالقوه، رابطهٔ بین‌الاذهانی فهم متقابل را (که محصول شکل گفت‌وگویی است) به رابطهٔ درک جهان اثر از

طریق خودفهمیِ خواننده (که محصول شکل تخاطبِ متنی است) تغییر می‌دهد. در رابطهٔ دوم، «فهم، طرح‌افکنی خودْ درونِ متن نیست؛ فهم، دریافتنِ خودِ ارتقایافته از طریق درک جهان‌هایی است که متن پیشنهاد می‌کند. این هدف واقعی تفسیر است» (همان). به این ترتیب، معنا با اجازه دادن به کنش آشکارگی و ظهور متن از سویی و از سوی دیگر، از کنش روی‌آورندگی یا التفاتیِ همراه با تأمل و تروّی به دست می‌آید. معنای حاصل‌شده از آنجا که التفاتی است، معنای نهایی متن نیست و متن همچنان به روی تأویل‌های دیگر گشوده است.

۲. «بازی» به مثابهٔ حالت وجودی تخصیص

ریکور با بازخوانی نظریهٔ بازی گادامری و نظریهٔ «تخیل اکتشافی»[1] نشان می‌دهد[۱] که در بازنمود بازی‌گونه نه تنها سوژهٔ خواندن، بلکه نویسنده و واقعیت نیز دگرگون می‌شوند؛ بنابراین دگرگونی خواننده ابتدا ناشی از دگرگونی واقعیات و سپس ناشی از دگرگونی نویسنده است. ریکور خطاهایی را که ممکن است دربارهٔ فهم تخصیص رخ دهد، ذیل توهمات سوژه جای می‌دهد. در این رویکرد، معنای سلبیِ تخصیص بیشتر آشکار می‌شود.

الف. جهانِ متن: دگرگونی واقعیت، نویسنده و خواننده

ارائه و نمود[2] جهان در اثر هنری و به طور کلی در اثرِ گفتمانی، نمودی بازی‌گونه[3] است؛ جهان‌ها در اسلوب بازی پیشنهاد می‌شوند. بازی، رخدادی است که ما را مسخّر می‌کند و چشمانمان را به حقیقت باز می‌کند. رابطهٔ میان بازی و ارائه جهان، جنبه‌ای از حقیقت را آشکار می‌شود. در بازنمایی بازی‌گونه، چیزی ظهور می‌کند؛ «اما "آن چیز" دیگر واقعیتِ روزمره نیست؛ بلکه به واقعیتِ تازه‌ای تبدیل می‌شود؛ یعنی چیزی که افق آیندهٔ احتمالات نامشخص را در بر می‌گیرد؛ چیزی که باید از آن ترسید یا به آن امید داشت؛ چیزی نامعین و بی‌خانمان» (همان: ۱۴۹).

بازنمودِ واقعیتِ دگرگون‌شده در گفتمان اثر رخ می‌دهد. زبانِ خلاق با نوآوری معنایی که به مدد استعاره و روایت دارد، جهان تازه‌ای می‌آفریند و به گونه‌ای «واقعیت را بازتوصیف می‌کند که با ارجاع به آن به لحاظ امری تخیلی به ما اجازه می‌دهد تا حظّی از واقعیت را از دریچهٔ آن کشف کنیم» (ریکور، ۱۹۹۱ (ب))؛ همچنین به ما کمک می‌کند روابط جدید و پیوندهای تازه‌ای را بین چیزها درک کنیم و «توانایی خود را در ابراز و اظهار خود، تأویل خویشتن و دگرگونی خود

1. heuristic fiction
2. presentation
3. playful presentation

گسترش دهیم» (کاپلان، ۲۰۰۳: ۴۸).

در جهانِ متن ما به جای شناختِ[1] چیزها، آن را بازشناسی[2] می‌کنیم و خیالی‌ترین آفرینش، موجب بازشناسی بیشتر می‌شود. «هستی به نمایش درآمده و ارائه شده در عین آن‌که بازشناخته می‌شود، چیزی است که در ذات خود حفظ می‌شود؛ چیزی است که از جنبه‌های حادثه‌ای جدا شده است» (گادامر، ۲۰۰۶: ۱۰۹). به لطف افشای ساختار ژرف زندگیِ انسان توسط شعر [در معنای عام که شامل تراژدی، اپیک، کمدی، اسطوره و حتی رمان می‌شود]، ممکن است «بار دیگر با ارسطو بگوییم که شعر بیش از تاریخ، به فلسفه نزدیک است. تاریخ گرفتار حکایات می‌ماند؛ اما شعر به اصل چیزها می‌رسد» (ریکور، ۱۹۹۱ (ب)).

تحلیل بازی، ما را قادر می‌سازد تا دیالکتیکی را میان تعلیق مرجع ابتدایی و ظهور نوع دیگری از مرجع، فراتر از اپوخهٔ پیشین به روش تازه‌ای بازیابی کنیم. حذف سرشت آشکار ارجاع «پدیده‌ای را ممکن می‌سازد که آن را "ادبیت متن" می‌نامیم؛ پدیده‌ای که ممکن است تمام ارجاع به واقعیت مشخص را از بین ببرد». در ادبیات، مخصوصاً جهانِ ادبیاتِ شاعرانه به معنای عام آن، ادبیات با ارجاع به جهانِ متن، در کار ویران کردن و دوباره ساختن جهان واقعی است و «به نظر می‌رسد نقش ادبیات بیشتر، ویران کردن جهان است». تز ریکور این است که گفتمان داستان و شعر، مرجع اول را برمی‌اندازد تا شرط امکان آزادسازی مرجع دوم مهیا شود. این تز مبتنی بر «زیست‌جهانِ» هوسرل و «در-جهان-بودنِ» هایدگر است. به باور ریکور، ارجاع منحصربه‌فرد گفتمان شعر و داستان، از بنیادی‌ترین مسائل هرمنوتیکی است (همو، ۱۹۹۱ (الف): ۱۰۴).

نویسنده نیز در متن به صورت دگرگون‌شده‌ای حضور دارد. تحلیل ساختاری اثر نه بازآفرینی نویسنده، بلکه «سنتزی است که ریکور از ترکیب هرمنوتیک رمانتیک شلایرماخر و ساختارگرایی» (سیمز، ۲۰۱۶: ۳۲۳) به دست آورده است. او فقط به نویسنده‌ای که درون متن است می‌پردازد، نه به نیت مؤلف. او، نویسنده و مؤلف را در خودِ اثر می‌یابد و به تحلیل ساختاری اثر که هم‌بستهٔ فردیت نویسنده و سبک اوست، می‌پردازد. گفتمان فقط در درون و از طریق ساختار اثر ارائه می‌شود؛ بنابراین، «تفسیر، پاسخ به فاصله‌گذاری بنیادینی است که توسط عینیت انسان در آثار گفتمان ایجاد می‌شود؛ عینیتی که با آنچه در محصول کار و هنر او بیان شده، قابل مقایسه است» (ریکور، ۱۹۸۱: ۱۰۱).

نویسنده می‌کوشد خود را در متن پنهان کند؛ اما خود را در داستان و شخصیت‌ها مجسم می‌کند و به روی صحنه می‌آورد؛ به عبارتی، نویسنده می‌تواند پنهان بماند، اما نمی‌تواند ناپدید شود. دو قطب متضاد دربارهٔ نویسنده وجود دارد؛ یکی، نویسنده را در زاویهٔ

1. cognition
2. recognition

دید خلاصه می‌کند و دیگری، با مرگ مؤلف، راوی را به جای نویسنده جا می‌زند تا با صداهای روایت بازی کند. در هر دو نگاه، نویسنده دیگر فردی با هالهٔ مقدس نیست که باید به هر ضرب و زور، به روانش دست بیابیم و متن را حتی از او بهتر بفهمیم. علی‌رغم این، نویسنده هرگز ناپدید نمی‌شود؛ نویسنده به صورت دگرگون‌شده‌ای در متن حضور دارد.

مخاطب نیز مثل تماشاگری است که بازی بر او حاکم است و اساساً بازی بدون او بازی نیست و او در فرایند تأویل و فهمِ روایی تغییر می‌کند. فهمِ کنشِ متن اساساً با دگرگونی سوژه به اوج و منتهایش می‌رسد. «تخصیص»، تأویل متن در خودتأویلی سوژه‌ای است که پس از تأویل، خود را بهتر می‌فهمد. اوج تأویل، فهم یا تأویل خویشتن است که مشخصهٔ فلسفهٔ تأملی است و ریکور آن را «تأمل انضمامی»[1] می‌نامد. از سویی، مسیر خودفهمی از طریق راه غیرمستقیمِ[2] فهمِ نشانه‌های فرهنگی که در فرهنگ مستند شده و شکل یافته‌اند، می‌گذرد؛ و از سوی دیگر، فهم متن، به واسطهٔ تأمل خوانندگانِ متن پایانی ندارد. سوژه در مدار کوتاه تأمل (رسیدن از خود به خود)، معنای زندگی خود را نمی‌یابد؛ اثرِ مورد خوانش، واسطهٔ ارتباط با خود سوژه است (همان: ۱۲۰).

اگر خواندن متن مثل اجرای یک پارتیتور (صفحه نت) موسیقی است، یا به تعبیر گوته: خواندن متن، اجرای آن در صحنهٔ درون است (گروندن، ۱۳۹۹: ۱۶۷)، پس سوژه در خوانش متن نمی‌تواند خود را بر متن تحمیل کند. خواننده، رویاروی متن نایستاده است؛ به عبارتی، خواننده در پی معنای متن می‌رود؛ پس، سائقی هست که ما را به سمت جهانی می‌برد و خواننده در مسیر جهانِ متن قرار می‌گیرد. متنْ دنیایی را برای خواننده ایجاد می‌کند؛ آن‌گاه خواننده باید تصمیم بگیرد که آیا اجازه خواهد داد جهانی که متن طرح افکنده است، فهم پیشین او از در-جهان-بودنِ خود را به چالش بکشد (ریکور، ۱۹۸۱: ۱۳۳).

ب. توهمات سوژه

فهمِ تخصیص گاهی قربانی خطاهای مرتبط با نقش سوژه در فلسفهٔ مدرن می‌شود. همهٔ خطاها، محصول تفکرِ «سوژه در برابر ابژه و سوژه به مثابهٔ امر محیط و حاکم بر ابژه» (همان: ۱۵۳) است. در این مرحله، باید آنچه از نقد خطاهای سوژه به دست می‌آید، در هرمنوتیک ادغام شود. این استنتاج منجر به مجموعه‌ای از خطاها در مورد معنای تخصیص می‌شود. ریکور سه اشتباه را یادآوری می‌کند:

خطای اول در انطباق نبوغ مفسر بر نبوغ مؤلف است؛ یعنی جست‌وجوی معنای متن در سوژهٔ نویسنده؛ نویسنده‌ای که قادر مطلق است و هرچه بر ذهنش خطور کرده، همچون

1. concrete reflection
2. Detur

لوحی محفوظ است و باید هزار جهد کنیم تا به آن نیتِ والا دست یابیم.

رسالت هرمنوتیک انتقادی، بی‌اعتبار ساختن واژگونی‌های ایدئولوژیکِ رابطهٔ اولیه میان امر واقعی و امر خیالی است که بخشی از راهبرد هرمنوتیک شبهه است. به نظر ریکور، دو قطب افراطی در هرمنوتیک وجود دارد؛ یکی به احیاء[1] و یادآوری[2] معنا اهتمام دارد و دیگری به راززدایی و کاهش توهم. ریکور در دیالکتیک میان هرمنوتیک ایمان و شبهه، از این «موقعیت اضطراب‌آور و در عین حال آموزنده» (ریکور، ۱۹۷۴: ۲۷) به عنوان نقد توهمات سوژه یا دست‌کم کاهش توهم سوژه استقبال می‌کند. ایدئولوژی، نقش فاصله از خویشتن را دارد و اتوپیا، نقش طرحی از بازنمایی خویش. فاصلهٔ انتقادی، بخش لاینفکی از حلقهٔ هرمنوتیکی است و با شکاف میان زمان حال - که واقعی است - و گذشته و آینده - که اغلب آرمانی است -، امکان فاصله‌گذاری تاریخی را در اختیارمان قرار می‌دهد (کرنی، ۲۰۱۷).

تخصیص به کمک هرمنوتیک سوءظن و بی‌اعتمادی، به معنای تحمیل خود بر متن نیست؛ تخصیص، شمشیرِ دولبه‌ای است که از سویی، می‌خواهد متن را از طریق سنت‌مندی بفهمد و از سوی دیگر، باید از خود چشم بپوشد. اگر یک طرفِ تخصیص پای گذاشتن در جهان متن است، طرف دیگر آن چشم‌پوشی از خود و سلب تخصیص است. «چشم‌پوشی»[3] بر سوژه، به معنای چشم‌پوشی بر خودشیفتگی‌های سوژه است؛ «پیدا کردن خود در متن، تحمیل نکردن خود بر متن و کشف دوبارهٔ خود.» به بیان فروید: «سوژه در خانهٔ خودش سروَر نیست» (ریکور، ۱۹۸۱: ۱۵۳). تخصیص در این معنا، دیگر تصرف و تصاحب نیست؛ لحظهٔ بنیادین تخصیصِ متن، چشم‌پوشی از من و خودشیفتگی‌های منِ خواننده است. در این فرایند، معنای متن می‌تواند از نیتِ نویسنده فراتر برود.

خطای دوم در تخصیص این است که به دنبال دریافت مخاطب اصلیِ متن باشیم. هرچند می‌توانیم نویسنده و شرایط فرهنگی دورهٔ نوشتن متن و مخاطب اصلی یا شأن نزول متن را کشف کنیم، اما نمی‌توانیم معنای اصلی و فرعی برای متن ایجاد کنیم. آنچه در وهلهٔ نخست به متنْ معنا و مرجع می‌بخشد، همان چیزی است که ریکور آن را «جهانِ متن» می‌نامد (پلاور، ۲۰۰۷: ۶۱)؛ یعنی از زمانی که متن از دست مؤلف و از موقعیت او خارج می‌شود، از قلمرو مخاطب اصلی نیز خارج می‌شود. معنا در زمان‌های بعدی، خود را به خوانندگانِ ناشناخته عرضه می‌کند. به تعبیر گادامر: «خطاب نامه‌های سن پل به من، کمتر از رومیان، گالاتیان، قرنتیان و غیره نیست. هویت گفت‌وگویی که "شما" دارد، از خودِ گفت‌وگو حاصل می‌شود» (ریکور، ۱۹۸۱: ۱۵۴). ریکور هویت تخاطب متن را به جای هویت گفت‌وگویی قرار می‌دهد.

---

1. restoring
2. recollecting
3. relinquishment

خطای سوم در این است که تصور کنیم تخصیص به معنای ارائهٔ تفسیر به ظرفیت‌های محدود فهمِ خوانندهٔ حاضر است. ترجمهٔ انگلیسی[1] "Aneignung" چنین گمانی را تقویت می‌کند. به نظر می‌رسد ترجمهٔ فرانسوی[2] (که در آن علاوه بر کسب علم، کسب مهارت نیز وجود دارد) از ترجمهٔ انگلیسی به واژهٔ آلمانی نزدیک‌تر است. ترجمهٔ فارسیِ «از آنِ خود کردن» و «تخصیص» نیز به همین اندازه دور از آبادی است.[3] "Aneignung" در آلمانی به دست آوردن چیزی است که متعلق به شما نیست. این کلمه بیشتر به «دزدکی به دست آوردن»[4] نزدیک‌تر است. خلاصه این‌که، ریکور ترجمه‌های این واژه را ناکارآمد می‌داند؛ زیرا ترجمه‌هایی از این دست، چنین گمانی را تقویت می‌کنند که تفسیرْ چیزی است از آنِ من و در ظرفیتِ محدودِ فهم و ذهن من محصور است؛ یعنی معنای متن در سیطرهٔ سوژه است.

توضیح انتهایی ریکور در مقالهٔ «تخصیص» در فرایند فهم تخصیص و نقد سوژه بسیار راه‌گشاست. ریکور با تأکید بر این‌که فلسفهٔ هرمنوتیک باید خود را در فاصلهٔ مساوی با دو سنت تأملی کانت و سنت نظری هگل قرار دهد، معتقد است مفهومِ ظهور و تجلی جهان که تمام مفاهیم هرمنوتیکی دیگر، گِرد آن سامان می‌یابند، به ایدهٔ «خود-نمایان کردنِ»[5] حقیقت، یعنی ایدهٔ هگل در مقدمهٔ *پدیدارشناسی ذهن*، نزدیک‌تر است تا به ایدهٔ «سازمان‌دهی ذهنیِ»[6] هوسرلی (همان: ۱۵۶). گویی حقیقت می‌خواهد بخشی از خود را به کسی که در پی آن است نمایش دهد. فهم، عملیاتی است چندسویه؛ خواننده به بازیِ فهم خوانده می‌شود. او با فاصله‌ای که از حقیقت دارد، با کنار گذاشتن پندار خود و تحمیل نکردن آن، صرفاً خود را در جریان این بازی قرار می‌دهد. اثر نیز می‌تواند به فراخور خواننده ظهوری داشته باشد. در دیالکتیک میان دور و نزدیک شدن و کسب اندک‌اندک است که فهم روی می‌دهد. فهمِ متن محصول این فرایند است.

۳. رویداد بازی

ریکور در مفهوم «تخصیص» از استعارهٔ «بازی» یاری گرفت؛ اما بازی چگونه رخ می‌دهد؟ بازی،

---

1. appropriation
2. acquisition
۳. در فارسی، یافتنِ واژهٔ معادلی که در آن معنای سلبیِ "Aneignung" لحاظ شود، دشوار است. به نظر می‌رسد واژهٔ «تحصیل» و «اکتساب» که در آن معنای تدریج و مشارکت در فراهم آوردن و حاصل کردنِ چیزی که از آنِ ما نیست، به مراتب معادل بهتری از «تخصیص» و «از آنِ خود کردن» باشد. این واژگان را می‌توان بر پایهٔ کلماتی مانند «المحصَّل» و «محصِّل» (مالیات) و «نظریهٔ کسبِ» اشعری، بر «تخصیص» که صرفاً معنای تصرف و تصاحب دارد، ترجیح داد.
4. misappropriation
5. Selbstdarstellung (self-presentation)
6. constitution

با آگاهی ما از آن تعیّن پیدا نمی‌کند. در بازی، دیگر سوژه مطرح نیست؛ بازی، رویدادی است که سوژه در آن دگرگون می‌شود. بازی، قوانین خود را بر بازیگران تحمیل می‌کند. جذابیت بازی به خطر کردن سوژه است. این‌طور نیست که سوژه در جای امنی پناه گرفته باشد؛ بازی با جدیّت رخ می‌دهد و طرف یا طرفین را کاملاً درگیر می‌کند؛ آن‌قدر جدی است که بازی‌کننده، فردیت و سوژگی خود را فراموش می‌کند. سوژه، هم بازی‌کننده است هم بازی‌شونده. بازی، او را به بازی می‌گیرد و سوژه را دگرگون می‌کند (همان: ۱۴۸). به تعبیر واینسهایمر[1]: «بازی عبارت است از: اجرای آنچه ابژه نیست، به دست آن‌که سوژه نیست» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۳۳). هستیِ بازی از جنس دیگری است. «وجودِ بازی در ذهن یا رفتار بازیگر نیست، بلکه به عکس؛ بازیگر را به قلمرو خود می‌کشد و از روح خود سرشار می‌کند؛ بازیگر، بازی را به عنوان واقعیتی تجربه می‌کند که فائق بر اوست» (گادامر، ۲۰۰۶: ۱۱۰).

در بازی‌های ورزشی شاید بتوان دگرگونی واقعیت و سوژه را بهتر دریافت. بازیکنی که وارد بازی می‌شود، در معرض امکانات جدیدی قرار می‌گیرد. او نیست که بر فضای بازی مسلط است؛ بلکه بازی است که بر بازیکنان حاکم است. بازیکنان با فرصت‌هایی که بازی برایشان می‌سازد، در افق احتمالات آتی قرار می‌گیرند؛ چیزی که هم می‌توان از آن ترسید و هم می‌توان به آن امید بست. در ضربهٔ پنالتی، هم دروازه‌بان و هم زنندهٔ پنالتی، هر دو، در این خوف و رجا هستند. هر دو بعد از ضربه می‌توانند قهرمان باشند. نه کسی که گل می‌زند بازیکنِ قبلی است و نه دروازه‌بانی که گل می‌خورد و نه تماشاگرانِ هر دو طرف. واقعیتِ بازی است که بر تمام جوانب زندگی آن‌ها اثر دارد. بیرون از این میدان می‌توانستند در معرض سرنوشت دیگری باشند؛ اما میدانِ واقعیتِ بازی است که اکنونِ آن‌ها را مسخّر کرده است و می‌تواند آن‌ها را در جهانشان از فرش به عرش برساند و گاه برعکس.

ارتباط بازی با هرمنوتیک همین‌گونه است؛ اثر، واقعیت را بازنمایی و ارائه می‌کند؛ واقعیتْ دیگر واقعیت نیست؛ بلکه واقعیتْ دگرگون شده است. سوژه نیز در این بازی، سوژه نیست؛ او نیز دگرگون شده است. واقعیت به این معنا به تعبیر ریکور «چیزی نامعین و بی‌خانمان» است و در درون زمین تغییر و تحول پیدا می‌کند. جهان بازی بر همهٔ شئون طرف‌های بازی، بازیکنان هر دو تیم و لیگ و تماشاگران، که آن‌ها نیز به نوعی طرف بازی هستند، تأثیر می‌گذارد. این جهان، واقعی‌تر از جهانی واقعی است که واقعیت و سوژه را دگرگون می‌کند. تصور این‌که بازیکنی که پشت ضربه ایستاده است یا دروازه‌بان یا تماشاگرانِ دو تیم در لحظهٔ زدن ضربه برای شناخت بازی در آنجا حضور دارند یا فرایند تعقل را در این رویداد طی می‌کنند، کاملاً بی‌معنا می‌شود.

این دگرگونی در نمایش نیز رخ می‌دهد. وقتی چراغ‌ها خاموش می‌شوند و پردهٔ تئاتر

1. Joel Weinsheimer (1964)

گشوده می‌شود، با حاکمیت شخصیت‌ها دیگر بازیگر هملت، بازیگر هملت نیست؛ بلکه خود هملت است. این صحنه را فرض کنید: «پیرمردی نابینا، لنگ‌لنگان در حالی که در یک دست عصا دارد و با دست دیگر به زن جوانی تکیه داده است، وارد صحنه تئاتر می‌شود» و در وسط صحنه روی تلّی از خاک می‌ایستد. با پیش‌فهمی که از کنش به دست آمده است، وقتی چراغ‌ها خاموش می‌شوند، دیگر نه صحنهٔ تئاتر، صحنهٔ تئاتر است و نه پیرمرد نابینا فلان بازیگر است؛ ناگهان فضا تغییر می‌کند و ادیپوس به سرزمین ممنوعه، یعنی «تپهٔ کولونوس» می‌رسد. او در جوانی طبق پیش‌گویی و خواست خدایان، به تبس رفته و پادشاه را کشته و با زنِ پادشاه هم‌بستر شده و بعد معلوم شده است که آن‌ها پدر و مادرش بودند؛ پدر و مادری که طبق پیش‌گویی پیش‌گویان، او را در نوزادی به چوپانی دادند تا از تبس دور کند. او اکنون برگشته و در تپهٔ کولونوس ایستاده است؛ زمینی که ورودش برای قاتل پادشاه، ممنوع است. زنِ جوان نیز خواهر اوست (وودراف، ۲۰۰۸: ۱۱۳). در این فضای دگرگون‌شده، بازیگر و تماشاگر، در میان جهان بازی قرار می‌گیرند. بازی است که در یک دگرگونی، همه‌چیز را به ذات خود تبدیل می‌کند. فهم نیز در این رویداد، بازشناختی است نه شناختی. آنچه موجب بازشناسی می‌شود، خیالین بودن آفرینش است و هرچه آفرینشْ خیال‌انگیزتر باشد، بازشناسی بیشتری پدید می‌آید. خود واقعیت این‌قدر نمی‌تواند خواننده را دگرگون کند؛ خواننده با «مشارکت» در آن (تعبیر گادامر) و «تخصیص» جهانِ اثر (تعبیر ریکور) دگرگون می‌شود.

عشق عرفانیِ عطار به مثابهٔ بازی هرمنوتیک

پیش از آن‌که به تشابه و کارکرد وجودی استعارهٔ بازی در تجربهٔ اثر هنری و استعارهٔ عشق در تجربهٔ عرفانی عطار بپردازیم، باید دید معنا و کارکرد «عشق» در تجربهٔ عرفانی عطار چیست. حکیم و عارف در نگاه به هستی، اضطراب وجود را می‌بینند. او سویه‌های عدم را دست‌کم در سه چیز مشاهده می‌کند:

۱. ساختار ناپایدار و فناپذیرِ جهان؛

۲. مرگ‌آگاهی که در نیمهٔ دومِ زندگی آدمی به بخشی از زندگی اکنون او تبدیل می‌شود؛

۳. پرسش از معنای زندگی.

تجربهٔ عدم به نسبتِ تجربه‌های هنری کمتر مورد توجه مردم عادی است. چشم دوختن در فناپذیری و سویه‌های عدم، اضطراب‌آفرین است؛ ازاین‌رو، زندگی و کاروبار جهان بر اساس غفلت ادامه می‌یابد؛ «اُستُن این عالم ای جان غفلت است / هوشیاری این جهان را آفت است»[۱]. چنین غفلتی، مردمان را گرم کار و زندگی می‌کند و تحمل بار هستی بر گردهٔ

۱. *مثنوی معنوی*، دفتر اول، پرسیدن صدیقه(س) از مصطفی(ص) دربارهٔ حکمت باران.

حکیم و عارف است. پاسخ حکیم و عارف به این پرسشِ دیرین می‌تواند خیامی باشد و همه‌چیز را فناپذیر بداند و برای رهایی از هوشیاری و چشم در چشم شدن با عدم، مشغول خوش‌باشی، سرمستی و نوعی دم‌غنیمتیِ حکیمانه شود؛ پاسخ دیگر، پاسخ عطاری است که فنا و عدم را به نوعی از بقا و جاودانگی تأویل می‌کند.

نزد عطار درک عدم، آغازی برای یافتن امکانات و زندگی اصیل است. انسان در مسیر سلبیِ سلوک و با زدودن خویشتن (داستان تمثیلیِ یافتن سیمرغ درون) از فنا می‌گریزد و راهی به سرچشمهٔ بقا می‌یابد. عارف با دیدن چیزی در پسِ چیزها و اجازهٔ ظهور و آشکارگی به آن، تلاش می‌کند تا سویهٔ تراژیک زندگی را به تنگیِ دیدِ آدمی مربوط کند نه به تنگی و زوال هستی. عدم در این دیدگاه، در برابر وجود نیست؛ بلکه مادرِ وجود است. «چون دو عالم هست فرزند عدم / پس وجودی بی‌سروسامان که یافت» (غ). از نظر عطار در داستانِ مرغان، کسی که درگیر «وجود و عدم» است، نمی‌تواند ارتباط میان عدم و جاودانگی را دریابد (م ۴۳۰۵):

«بگذر ز وجود و با عدم ساز / زیرا که عدم، عدم به نام است

«عطار ز هیچْ هیچِ دل یافت / آن دل که برون دال و لام است» (غ).

تجربهٔ عرفانی عطار از درک معنایی از عدم و نیستی برای رسیدن به هستی اصیل[1] برمی‌خیزد. او این تجربه را به دلایلی که مربوط به کارکرد آشکارگی - پوشانندگیِ روایت استعاری است، در داستان مرغان می‌گنجاند. مرکز این تجربه، دگرگونی حاصل از عشق است. سریان عشق از مهم‌ترین نظریات ادب صوفیه است. در این دیدگاه، عشقْ مغز و رشتهٔ پیوند کائنات است.[2] روایت عطار از داستان آفرینش را می‌توان از همین زاویه درک کرد: هستیِ واحد به سبب عشق در کائنات گسترده شده است و به دنبال دریافتن خویش است. عشق، رابطهٔ ذهنی یا حسیِ دو فرد نیست؛ بلکه درد عشق نیز مانند بازی، امری وجودی است. قصهٔ عشق، مشکلی است که با درد آغاز می‌شود (م ۱۱۷۹). دردِ بی‌دردی همان غفلت است که ستون عالمِ تنانه است. عشق چیزی نیست که او بخواهد و در او ایجاد شود؛ رویدادی است که با یک نگاه، سالک را وارد میدانی از جذبه می‌کند. کنشِ آشکارگی معشوق است که عاشق را وارد این بازی می‌کند. کنش وجودیِ عشق و بازی، اولین شباهت این دو مفهوم استعاری است.

میدان عشق، جای انتخاب و تأمل نیست و عاشق، سوژهٔ کنشگر نیست؛ او در عشق گرفتار است. عشق با ساخت‌شکنی، او را از دیگر چیزها جدا می‌کند و به یک جهت فرامی‌خواند. جهت‌یابی در سلوک نه با سالک، بلکه با مفهوم «عشق» معنا می‌یابد. استعارهٔ

---

۱. شبیه «پروا/دلواپسی» هایدگر است که ریکور در فلسفه‌اش آن را به «پروا/کنش» تبدیل کرد.

۲. «عشقْ مغز کائنات آمد مدام» (م ۱۱۸۲).

عشق در داستان *منطق الطیر* با حکایت شیخ صنعان بیان می‌شود. در این حکایت، شیخ با رؤیای سجده به صنمی در روم، به این جهت فراخوانده می‌شود. با دیدن دخترِ ترسا، اولین آشکارگی بر عاشق رخ می‌دهد. کنش سلبیِ شیخ از همین‌جا آغاز می‌شود و هرچه از علم و دین و آداب آموخته است به می کهنه‌ای از وجودش شسته می‌شود و تا خوکبانیِ دخترِ ترسا پیش می‌رود. توانایی به هم ریختن جهان شیخ که اعلم مجاوران کعبه در زهد و دین‌داری است، به قوّت بازوی عشق ممکن است. سلوک در عرفان عطار کاملاً معنای سلبی دارد. حکایتِ شیخ صنعان، نمودی از چشم‌پوشی سالک بر خودشیفتگی‌های خویش است. علاوه بر این، از قوّت استعارهٔ عشق در این حکایت هیچ معنایی از ابژگی در معشوق فهمیده نمی‌شود. عاشق و معشوق در این بازی مستحیل شده‌اند و هرچه هست خود عشق است. در نهایت، معشوق نیز دگرگون می‌شود و به دنبال شیخ راه بیابان می‌گیرد و حتی زودتر از شیخ به مقصد نهایی عشق می‌رسد و در دامان شیخ جان می‌دهد.

استعارهٔ عشق، استعارهٔ دگرگونیِ بنیادین است که خودزدایی و نیستیِ تنانه در آن به اوج می‌رسد. حلاج را پای دار می‌بردند. «درویشی در آن میان از او پرسید که عشق چیست؟ گفت امروز بینی و فردا بینی و پس‌فردا بینی. آن روزش بکشتند و دیگر روزش بسوختند و سوم روزش به باد بردادند؛ یعنی عشق این است» (عطار، ۱۳۹۴: ذکر حلاج).

آیا می‌توانیم مانند ریکور، دگرگونی عاشق را ناشی از دگرگونی جهان عاشق بدانیم؟ می عشق، نگاه و جهانِ شیخ را ویران می‌کند و جهان تازه‌ای را پیش روی او می‌نهد. در این نگاه که عشق بر آن گسترده شده، عاشق هر جا پای بگذارد، در عشق فرو می‌رود. «به صحرا شدم، عشق باریده بود و زمین تر شده بود؛ چنان‌که پای به برف فرو شود، به عشق فرو شدم» (عطار، ۱۳۹۴: ذکر بایزید بسطامی). همهٔ وادی‌های بعدی که بر سر راه سالک است، تحت معنای عشق معنا می‌یابد. هفت وادی را که بر سر راه مرغان است، «هفت شهر عشق» می‌نامند. در نگاه عارف، جهان اصیل، همان جهانی است که او بیرون از دیده‌ها در آن منزل گزیده است. به این ترتیب، انگارمندیِ ارجاع هرمنوتیک منقلب می‌شود. دربارهٔ ادبیات می‌گوییم: جهان شعر، جهانی است واقعی‌تر از واقعیت که مخاطب در آن سکنا می‌گزیند؛ اما در عرفان، پس از دگرگونی حاصل از عشق، فقط یک جهان باقی می‌ماند[1] و هستی به صورت کل درمی‌آید. راویِ *منطق الطیر* در لفافه، خبرهایی از جهانی که کسی از آن خبر ندارد به نوآموزان می‌رساند.[2]

---

۱. «این جهان و آن جهان مرا مطلب / کین دو گم شد در آن جهان که منم»؛ مولوی، غزلیات.

۲. «گفت ما را هفت وادی در ره است / چون گذشتی هفت وادی، درگه است
وانیامد در جهان زین راه کس / نیست از فرسنگ آن آگاه کس
چون نیامد باز کس زین راه دور / چون دهندت آگهی ای ناصبور؟
چون شدند آن جایگه گم سربه‌سر / کی خبر بازت دهد ای بی‌خبر؟» (۳۲۴۸.۳۲۵۱).

اگر بیرون از داستان، روایت شیخ صنعان را ادامه بدهیم، شیخ به کعبه و نقطهٔ اول بازمی‌گردد و در این دور محاکاتی میان حجاز و روم، در مقامی بالاتر می‌ایستد. دیگر آنچه از علم و زهد آموخته بود، به کارش نمی‌آید. آبرویی که طی پنجاه سال جمع آورده، از کف داده و مریدان و مردم دیگر به چشم پیشین به او نمی‌نگرند. شیخ ویران شده و مستعد یافتن چیزهای ارزشمندتری از جمله تأویل خویشتن است. شباهت سوم در همین ماهیت رفت‌وبرگشتی است. عشق به هیچ هدفی که آن را پایان دهد، بسته نیست. غایتمند است؛ اما غایتی کلان و فراگیر ندارد. غایتِ عشق، وصال است؛ اما وصال، رخدادی است بی‌پایان و نامعلوم. کسی نمی‌تواند پایان عشق را تصور کند یا حدس بزند؛ حکایتِ ققنوسی است که در نهایت، در آتش آشیان می‌کند و دوباره زاده می‌شود (م ۲۲۳۴).

ریکور در مناظره یا مباحثه‌ای که در باب اختلاف تأویل‌ها با گادامر دارد، معنای دقیق‌تری از «تراژدی» ارائه می‌کند که در آن تراژدی دیگر صرفاً تکرار رؤیای باستانی نیست. مسئله سوفوکلس این نبود که ادیپوس بعد از پدرکشی و ازدواج با مادر، به آگاهی می‌رسد و خود را کور می‌کند و در سرزمین ممنوعه به تپهٔ کولونوس پای می‌گذارد؛ بلکه تراژدی اصلی در این است که او در پی یافتن قاتل پدرش، به خودش می‌رسد و با انکار این‌که چنین کسی است، پای در بیابان می‌گذارد. گادامر در همان گفت‌وگو، این «توصیف درخشان» ریکور را «تراژدی خودشناسی»[1] و ریکور آن را «تراژدی حقیقت»[2] می‌نامد[3] (ریکور، ۱۹۹۱(ج)). این تراژدی را می‌توان به ظرافت در داستانِ مرغان و حکایتِ شیخ صنعان یافت. شیخ نیز پس از توبه و ترک روم، مبهوت از کردار خود، به ندایی بازمی‌گردد تا معشوقِ پابرهنه را در بیابان بیابد؛ حال آن‌که او در جست‌وجوی خویشتن است و در این رفت‌وبرگشت‌های جهانِ عشق است که خودیابی حاصل می‌شود.

پای مخاطب نیز در جهان بازی گیر است. تماشاگران بیرون از بازی نیستند. روای *منطق‌الطیر* در مهم‌ترین بخشِ قصهٔ شیخ صنعان که در اوج بخت‌برگشتگی‌هایش به هر ذلتی تن می‌دهد و در قبال کابین معشوق، به خوکبانی معشوق درمی‌آید و دیگر چهره‌اش از پیر گبری شناخته نمی‌شود، روی به ما می‌کند و می‌گوید:

«رفت پیر کعبه و شیخ کبار / خوکوانی کرد، سالی اختیار
در نهاد هر کسی صد خوک هست / خوک باید سوخت یا زنّار بست
تو چنان ظن می‌بری ای هیچ‌کس / کاین خطر آن پیر را افتاد و بس؟
در درون هر کسی هست این خطر / سر برون آرد چو آید در سفر

1. tragedy of self-cognition
2. tragedy of troth
۳. ریکور پیش‌تر این تعریف را در کتاب *نزاع تفاسیر* آورده بود. گادامر در این مباحثه که سال ۱۹۸۲ در دانشگاه نیویورک انجام شد، به آن اشاره می‌کند.

گر قدم در ره نهی چون مرد کار / هم بت و هم خوک بینی صد هزار» (م ۱۴۳۳).

همچنان‌که بازی با آگاهی ما از آن تعیّن پیدا نمی‌کند، عشق نیز با آگاهی عاشق متعین نمی‌شود. در حکایتی، خواجه‌ای غلامی داشت پاک‌باز و اهل سحر. خواجه به او گفت: شب‌هنگام که بیدار می‌شوی، مرا هم بیدار کن وضویی بگیرم و با تو عبادت کنم. غلام گفت: زنی که درد زایمان می‌گیرد، نیازی ندارد که کسی او را بیدار کند و بگوید وقت است. دردمند مانند آن زن است. اگر تو نیز دردی داشتی، بیدار و بی‌قرار می‌شدی، نه در شب که در تمام روز هم (م ۳۲۲۰-۳۲۱۲). درد عشق چنین است. عاشق، شب و روز درون بازی عشق است:

«ذره‌ای دردم دِه اِی درمان من / زان‌که بی دردت بمیرد جان من
کفر کافر را و دین دین‌دار را / ذره‌ای دردت دلِ عطار را» (م ۱۸۴-۱۸۵).

با درد عشق، سالک از طریق معرفت عقلانی و منطقی بیرون می‌آید. الگوی چنین دگرگونی‌ای در غزلیات عطار و سپس در حافظ و دیگر شاعران به این صورت نمایش داده شده است که خلاصهٔ حکایتِ شیخ صنعان است: معشوق شبانه به دیدار عاشق می‌آید و او را با می عشق دگرگون می‌کند:

«چون دل من بوی می عشق یافت / عقل زبون گشت و خرد زیردست
... نیک و بدِ خلق به یک‌سو نهاد / نیست شد و هست شد و نیست هست
چون خودی خویش به کلی بسوخت / از خودی خویش به کلی برست»[1] (غ).

عاشق، معجونی از نیست-هست است. این وجه استعاری در سی‌مرغ-سیمرغ تکمیل می‌شود؛ بالاترین وجه استعارهٔ زنده در کارکرد اسنادی ریکوری که دیگر جانشینیِ لفظیِ ارسطویی نیست.

شباهت دیگرِ بازی و عشق در این است که این دو هرگز از سر تفریح فهمیده نمی‌شوند و کاملاً جدی هستند. عطار، عشق حقیقی را به بازی با اژدها تشبیه می‌کند. عاشق با اژدها بر سر میزی نشسته است و با او مردانه جام می‌نوشد و بازی می‌کند و جانش را وسط می‌گذارد:

«پای در عشق حقیقی نِه تمام / نوش کن با اژدها مردانه جام
زان‌که اینجا پای داوِ[2] اژدهاست / عاشقان را سر بُریدن خون‌بهاست
آنچه جانِ مرد را شوری دهد / اژدها را صورت موری دهد
عاشقانش گر یکی و گر صدند / در ره او تشنهٔ خون خودند» (م ۲۲۹۹).

عاشق از می عشق، شوری یافته که اژدها را در صورتِ مور می‌بیند و در راه وصال یار، تشنهٔ خون خود است. عشق، سالک را به ورطهٔ چنین خطری می‌اندازد و عاشق از خطر نمی‌گریزد.

---

۱. مطلع غزل این بیت است: «نیم شبی، سیم برم، نیم مست / نعره‌زنان آمده و بر در نشست». حافظ نیز غزلی مشابه در این الگو دارد با این مطلع: «زلف‌آشفته و خِوی‌کرده و خندان‌لب و مست».
۲. «داو» به معنای نوبتِ بازی است و اصطلاحی در نرد است.

پای جان در میان است و عاشق ترسی از باختن آن ندارد. عشقِ حقیقی چنان ترس را از میان برمی‌دارد که دیگر وحشتی از هم‌پیاله شدن و قمار باختن با اژدها ندارد. علاوه بر این، بازی عشق انتخابی نیست و اعتراضی که به انتخاب سوژه‌محورانهٔ پیش از ورود به بازی گادامری می‌شود، بر استعارهٔ عشق وارد نیست.

در بازی‌گونگی هنرها تلاش می‌شود تا معنای بازی را با تماشاگر روشن کنند؛ لذا به خاستگاه واژهٔ آلمانی "spiel" که علاوه بر نمایش، به معنای رقصیدن است، متوسل می‌شوند. بازی مانند رقص به تنهایی و بدون حریف نیز ممکن است و با دیده شدن همراه است. سماع عارفانه، عشق در نهایتِ وجد و خلسه است و نیازی به تحلیل فیلولوژیک در واژهٔ «رقص» ندارد. غرق شدن در عشق به مراتب بیشتر از بازی است. اگر بازی، وجود بازیکنان را به بازی می‌گیرد، در عشقْ جانِ عاشق مستغرق در عشق است و همان‌طور که گفته شد، عشقْ معادل باختن جان یا جان‌بازی است.

برای وارد کردن مفهوم «زمان» در تجربهٔ اثر هنری، تلاش می‌شود که از نمایش‌های آیینی استفاده شود. در آیین‌ها، اعیاد و جشن‌ها نوعی درنگیدن و کش یافتنِ زمان وجود دارد. زمان در این مراسم بسط می‌یابد. در تجربهٔ عاشقانهٔ عارف نیز عشق، زمان را بسط می‌دهد و بر عاشق شبی هزار سال می‌گذرد. شیخ صنعان در اولین شبی که در کوی ترسا معتکف شد، مناجاتی دارد و آن شب را با شب‌هایی که به ریاضت گذرانده بود، مقایسه می‌کند؛ اما در نظر او، آن شب تمام نمی‌شود و خورشید دیگر طلوع نخواهد کرد. درنگی که در لحظهٔ عشق است، معادل درنگ آفرینش است؛ یک آن است که همهٔ زمان در آن جای می‌گیرد.

نکتهٔ آخر در مورد «حضور» است. در بازی کناره نگرفته‌ایم و نظاره‌گر نیستیم. در میدان بازی جای امنی نداریم که در آن پنهان شویم و مصون بمانیم. کاری که اثر هنری به مثابهٔ بازی می‌کند، حاضر کردن معنایی در جهانی است که اثر به سمت مخاطب گسترده است. عاشق کاملاً در آستان عشقْ حاضر، بلکه معتکف کوی عشق است و هر لحظه تیری از بلا به سمتش روانه می‌شود. توجه و حضور در عشق، مرادف با وارستگی و زدودن خود از آلودگی تن است. در حکایتی کوتاه، از بزرگی خواستند نکته‌ای دربارهٔ حضور بگوید؟ گفت: نکته‌گویی دربارهٔ حضور زمانی ممکن است که برخیزید و تن و رویتان را بشویید. «در نجاست، مشک بویی؟ زان چه سود؟» (م ۲۷۱۹). تمام تلاش مرغان در وارستن از قیود این است که در آن درگاه حاضر شوند و لحظهٔ اکسیریِ دیدار با سیمرغ به دیدار با خویشتن مبدل می‌شود.

جمع‌بندی

«دگرگونی»، کلیدواژهٔ اصلی دو استعارهٔ سترگ «عشق» و «بازی» است. بازی در تاریخ فلسفه

به پاره‌گفتاری از هراکلیتوس می‌رسد و عشق مبنای گنج عرفانی است. هرمنوتیک که نسبت به عرفان عمر کوتاهی دارد، تلاش می‌کند راه تازه‌ای از تقرب به حقیقت بجوید؛ راهی که سوژه‌محور نیست. این اتفاق به وجه دیگری در عرفان رخ داده است. در توضیح تجربهٔ اثر هنری به مثابهٔ بازی و زدودن انگارهٔ سوژه و ابژه، ظرافت‌هایی وجود دارد که از انسان‌شناسی «هویزنگا»[1] وام گرفته شده است. استعارهٔ بازی علی‌رغم تمسک به جشن، عید، رقص، سوگواری و مثال‌های بازی‌گونهٔ دیگر، در توضیح، دچار برخی تکلفات است. عشق در تجربهٔ عرفانی برای مخاطب، به‌ویژه برای ما ایرانیان، به مراتب جاافتاده و ملموس‌تر است و می‌توان در رویکرد به تجربهٔ هنری، به جای رخدادِ بازی از واقعهٔ عشق بهره برد؛ اگرچه عشق در تجربهٔ عرفانی کارکردی متفاوت و والاتر دارد. دست‌کم نگریستن از لنز بازی هرمنوتیک به عشقِ عرفانی، باعث می‌شود فهم بهتری از هر دو استعاره به چنگ آوَرد و راه تازه‌ای به سوی تأویل گشود و در این دادوستدِ فرهنگی چیزی بر این رویکرد افزود.

یادداشت‌ها

۱. ریکور با بسط نظریهٔ منطق تبیینی استعاره در فلسفهٔ علم به گفتمان، آن را نظریهٔ «تخیل اکتشافی» می‌نامد: عملکرد یک مدل توصیف شیء ناشناخته یا کمتر شناخته‌شده در قالب شیء شناخته‌شده‌تر، به لطف شباهت ساختاری است؛ بنابراین می‌توانیم شیء شناخته‌شده‌تر را بر اساس تشابه جزئی به میدانی منتقل کنیم تا توصیف شود. در این باره ر.ک:

Hesse, Mary, *Models and Analogies in Science,* University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1996.

1. Johan Huizinga

منابع

۱. عطار نیشابوری، *دیوان عطار نیشابوری؛ متن انتقادی بر اساس نسخه‌های خطی کهن*، تصحیح: مدائنی و افشاری، تهران، چرخ و چشمه، ۱۳۹۳.

۲. ـــــ، *تذکرة الاولیاء*، مقدمه: محمد قزوینی، تهران، هرمس، ۱۳۹۴ (الف).

۳. ـــــ، *منطق الطیر*، تصحیح: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن، ۱۳۹۴ (ب).

۴. گروندن، ژان، *هرمنوتیک*، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی، ۱۳۹۳.

۵. ـــــ، *از هایدگر تا گادامر، در مسیر هرمنوتیک*، ترجمه: سید محمدرضا حسینی بهشتی و سید مسعود حسینی، تهران، نشر نی، ۱۳۹۹.

۶. واینسهایمر، جوئل، *هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی*، ترجمه: مسعود علیا، تهران، ققنوس، ۱۳۸۱.

7. Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, Translated by J. Weinsheimer and D. G. Marshall, New York: Continuum, 2006.

8. Grondin, Jean, "Ricoeur's Long Way of Hermeneutics", The Routledge Companion to Philosophical Hermeneutics, London/New York, Routledge, 149-159, 2015.

9. Kaplan, David M., *Ricoeur's Critical Theory*, State University of New York Press, 2003.

10. Kearney, Richard, "Between ideology and utopia", On Paul Ricoeur: The Owl of Minerva (Transcending Boundaries in Philosophy and Theology), Routledge London and New York, 2017.

11. Lawn, Chris, *Gadamer: A Guide for the Perplexed*, London, continiume, 2006.

12. Madison, G.B., "Hermeneutics: Gadamer and Ricoeur" in: *Routledge History of Philosophy*. 20th Century Continental Philosophy (VIII), Ed, Kearney, Richard, London, Routledge, 1994.

13. Pellauer, David, *Ricoeur: A Guide for the Perplexed*, New York, continuum, 2007.

14. Ricoeur, Paul, *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language*, Action, and Interpretation, ed. and trans. John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

15. ____, *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*, trans. Kathleen Blamey and John B. Thompson. Evanston: Northwestern University Press, 1991(a).

16. ____, "Word, Polysemy, Metaphor: Creativity in Language", in: *A Ricoeur Read-*

er_ Reflection and Imagination, University of Toronto Press, Ed, Valdés, Mario J. Toronto and Buffalo, 1991 (b).

17. ـــــــ, , "The Conflict of Interpretations: Debate with Hans-Georg", in: *A Ricoeur Reader_ Reflection and Imagination,* University of Toronto Press, Ed, Valdés, Mario J. Toronto and Buffalo, 1991 (c).
18. Simms, Karl, "Textuality", *The Blackwell Companion to Hermeneutics*, Edited by Keane N. and Lawn C, London, Oxford, 2016.
19. Woodruff, Paul, *The Necessity of Theater_ The Art of Watching and Being Watched*, Oxford University Press, USA, 2008.