

زیبایی شناسی و هنر از دیدگاه هایدگر: هنر، مجالای حقیقت

مهدی رضائی جهد کن

کارشناس ارشد فلسفه دانشگاه شهید بهشتی

چکیده: فلسفه هنر و زیبایی شناسی همواره در دیدگاه بزرگان اندیشه و تفکر جایگاهی ویژه داشته و مورد اهتمام و توجه بوده است. این مقوله اغلب در قالب زیبایی شناسی پیگیری شده است. اهمیت هایدگر، در این زمینه به مخالفت کلی او با شیوه و نگرش مابعدالطبیعی آغاز شده از نظریات افلاطون، و دیدگاه خاص مبتنی بر آن، یعنی زیبایی شناسی به طور خاص و نیز نقطه نظرات خاص هایدگر در رابطه با "منشأ اثر هنری"، "شاعرانه سکنی گزیدن انسان"، و "راه نجات بودن هنر در عصر عسرت بار کنونی" و لزوم واکاوی محتوای این اندیشه و تفسیر و شرح آن، از سوی دیگر، مربوط می شود. در مقاله حاضر سعی شده است تا با اشاره ای گذرا بر چرایی مخالفت هایدگر با رویکرد زیبایی شناسانه به هنر، نوع نگاه وی به این مقوله تا جای ممکن و با رجوع به آثار متعدد وی بررسی و تبیین گردد. تأکید اصلی هایدگر در مقوله هنر، بر مفهوم "چیز" استوار است. که یک طریق تقرب به آن، با شروع بررسی مفهوم آن و نیل به مفهوم اثر هنری تحقق می یابد و می توان آن را شروعی از مابعدالطبیعه و تعالی از آن محسوب کرد. و طریق دوم، شرح و تفسیر "چیز" به عنوان بیانگر عالمیدن چهارگانه آسمان، زمین، قدسیان و فانیان است که حاصل آفرینش و سکنا گزینی شاعرانه انسان است. در نهایت این شاعری است که نجات دهنده انسان از عصر عسرت بار کنونی حاصل از تفکر مابعدالطبیعی به وجود آورنده تکنولوژی می باشد.

واژگان کلیدی: هایدگر، هنر، زیبایی شناسی، سکنا گزینی، شعر

۱. مقدمه

از دیدگاه هایدگر آنچه در زیبایی شناسی (Aesthetic) همچون دیگر رویکردهای مبتنی بر تفکر مابعدالطبیعی اهمیت دارد، سوژه یا انسان خود بسنده است. در مابعدالطبیعه این انسان و حس و ادراک حسی اوست که هنر و اثر هنری را معین می‌کند. زیبایی شناسی نیز همانگونه که از نامش پیداست، همچون دیگر رویکردهای مابعدالطبیعی، رویکردی مبتنی بر انسان شناساست. در اینجا هنر آن است که از منظر انسان زیبا شناخته می‌شود. هایدگر در تبیین «استتیک» و وابستگی زیبایی به انسان می‌گوید:

«استتیک لحاظ حالت احساس انسان است در نسبت با امر زیبا... چون هنر امر زیبا را به شیوه خویش فرا می‌نهد... پس تأمل در باب هنر می‌شود استتیک. بنابراین، استتیک به لحاظ شناخت هنر و تحقیق در آن عبارت است از آن نوع تأمل در باب هنر که در آن وابستگی انسان به امر زیبا در هنر ظاهر می‌شود و معیاری برای همه تعاریف و تبیین‌ها و حالت احساس انسان، که مبدأ و مآل آن تأمل است، وضع می‌نماید» (رک: خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۲ و ۱۳).

هایدگر با این رویکرد مخالف است و همان‌طور که رویکرد مابعدالطبیعی در شناخت موجودات را نوعی تباهی آنها میدانند؛ این رویکرد به مقوله هنر را نیز از وصول به کنه آن عاجز می‌داند. البته نباید فراموش کنیم که هایدگر بارها تأکید کرده که مخالفت او با برخی دیدگاه‌های مطرح و مشهور، به معنی مخالفت با کنه معانی آن امور نیست. مثلاً وقتی با تفکر مابعدالطبیعی در قالب «فلسفه» مخالفت می‌کند به معنی مخالفت با تفکر نیست. یا مثلاً وقتی با «اخلاق» یا «انسان‌گرایی» در قالب تفکر مابعدالطبیعی مخالفت می‌ورزد، به معنی مخالفت با مفاهیم یا هنجارهای اخلاقی یا توجه به انسان نیست. در اینجا نیز مخالفت او با نگاه «زیبائی‌شناسانه» نباید به معنی مخالفت او با نگاه و توجه به زیبائی یا مخالفت با ارزش‌ها تعبیر شود. بلکه عمده مخالفت او در تمام این امور به عبارت ساده و روشن، مخالفت با «بژه‌سازی» است. بر همین مبنا او سرمستی را راه خروج از ابژکتیویته و دستیابی به «زیبایی» معرفی می‌کند: «سرمستی همچون یک حالت احساس (درونی) سوژکتیویته سوژه را بی‌بنیاد می‌کند. با داشتن یک احساس (درونی) نسبت به زیبائی، سوژه اساساً از خویش به در می‌شود. او دیگر نه سوژکتیو است و نه سوژه» (همان ص ۲۳۹). زیبائی ای که با «وجود» تناسب و قرابت دارد:

«امر زیبا در حالی که وقتی با ما به عنوان یک موجود روبه روست، هم زمان ما را برای دیدار وجود آزاد می‌کند ... انسان را از طریق و فراسوی خویش به سوی وجود بما هوهو می‌کشاند... دیدار وجود آنچه را مستور است برمی‌گشاید و آن را نامستور می‌کند؛ این نسبت اساسی با امر حقیقی است. آنچه حقیقت اساساً فرا می‌آورد بی‌حجابی وجود است و این همان است که زیبایی را فرامی‌آورد و لاغیر ... حقیقت و زیبایی به خودی خود با یک ذات نسبت دارند: با وجود آنها در یک (چیز) به هم تعلق دارند؛ آن یک چیز مسلم است: گشودن وجود و گشوده داشتن آن» (همان ص ۲۴۰)

از همین تعبیر، می‌توان به این نکته اشاره کرد که در دیدگاه هایدگر وجه مشخصه هنر، انکشاف و یا رخداد حقیقت است. امری که او ریشه‌های آن را در تفکر آغازین یونان پی‌جوئی می‌کند؛ «در یونان، در بدو پیدایش تقدیر غرب، هنر به اوج قله انکشافی صعود کرد که به آن عطا شده بود، هنر حضور خدایان را، گفت و گوی تقدیر الهی و تقدیر آدمی را، روشن می‌کرد و هنر به سادگی‌تخنه (Thechne) خوانده می‌شد (هنر انکشافی واحد [و در عین حال] چند جانبه بود) هنر متقی پروموس بود، یعنی استیلای حقیقت و پاسداری از آن را به جان می‌خرید» (هایدگر، ۱۳۸۴: ۴۰).

و باز باید تأکید کرد که رخداد حقیقت بودن هنر با توجه به معنی‌ای است که هایدگر برای حقیقت قائل است؛ یعنی؛ «آشکارگی» (Unconcealedness) موجودات را یونانیان «آلتیا» (Aletheia) می‌نامیدند و ما آن را حقیقت می‌نامیم. ولی بسیار کم درباره این کلمه می‌اندیشیم. هرگاه در یک اثر هنری موجودی رخ بنماید از این نظر که این موجود چیست و چگونه است، حقیقت رخ می‌نماید (Happening of Truth)» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۲۸). هایدگر خود از شبهه‌ای که در زمینه نسبت حقیقت و هنر، علی‌الخصوص در زمانه‌ای که زیبایی‌شناسی استیلا دارد، واقف است. این شبهه بر این مسئله مبتنی است که آنچه حقیقت با آن سروکار دارد منطوق و معرفت است، و آنچه هنر با آن سر و کار دارد زیبایی و احساس است، حال چگونه ممکن است مابین این دو جمع کرد.

از سوی دیگر شبهه دیگری که درباب نسبت حقیقت و هنر مطرح می‌گردد، زنده شدن دوباره نظریه مطابقت هنر و واقعیت است. هایدگر خود این شبهه‌ها را طرح و به پاسخ آن می‌پردازد:

«اثر هنری به شیوه خود، بودن موجودات را آشکار می‌سازد. این آشکار ساختن (Oppening up) و یا به عبارت دیگر حقیقت موجودات، در اثر هنری روی می‌دهد» در اثر هنری حقیقت آنچه هست خود را نمایان می‌سازد. هنر، حقیقت است در کار نمایاندن خویش (Art is Truth setting itself to work) (همان: ۳، ۱۳۲).

در کار بودن حقیقت در اثر، عمده دعوی هایدگر در مورد هنر است. اما این به چه معنی است؟ هایدگر به دو روش به این سوال پاسخ می‌دهد. یک پاسخ بر مبنای تفکری مشابه تفکر زیبایی‌شناسانه و فلسفی است که از منشاء هنر پرسش کرده و با پی جویی آن از اثر هنری به عنوان نوعی «چیز» (Thing) سردر می‌آورد و در نهایت به این امر منتهی می‌شود که بر مبنای چیزانگاری اثر هنری نمی‌توان به ماهیت دقیق آن پی برد، بلکه با توضیح و تبیینی که ارائه می‌شود، اثر هنری، از آن رو اثر هنری نامیده می‌شود که چیزها را چنانکه هستند آشکاری می‌کند. یعنی رخداد حقیقت در اثر هنری رخ می‌دهد. اما راه دوم با نوع تفکر هایدگر قرابت بیشتری دارد و آن توجه به عسرت زمانه و تنگنایی است که انسان در عصر حاضر، که سیطره تکنولوژی همه جا را فرا گرفته، با آن روبرو است. او با مخاطره آمیز خواندن این سیطره، برای یافتن راه نجات (Salvation) به وجهی از سکنی گزیدن (Dwelling) انسان اشاره می‌کند که خود آن را «شاعرانه سکنی گزیدن» (Poetically Dwells) می‌نامد. در این سکنی گزیدن، عالم (World) و چیز در تمایزی هماهنگ با همبودی، عالمیدن (Worlds) انسان را فراهم می‌آورند (عالمیدنی که از هماهنگی چهارگانه (Fourfold)؛ قدسیان (Divinities)، فانیان (Mortals)، زمین (Earth) و آسمان (sky) فراهم آمده است و بروزی از حقیقت است. فصل مشترکی که برای این دو طریق وجود دارد، همان «چیز» با تعریف خاص هایدگر است. ما ابتدا طریق اول را تبیین می‌کنیم و در ادامه و با تعریفی که از چیز در این طریق آشکار می‌شود، راه دوم را شرح و بسط می‌دهیم.

۲. منشأ هنر چیست؟

هایدگر مسیر خود را برای رسیدن به مفهوم چیز در طریق اول از پی جویی منشأ اثر هنری آغاز می‌کند. او با تعریف منشأ به عنوان؛ «چیزی که یک شی، چیستی و چگونگی خود را از طریق آن به دست آورده است» (Heidegger, 1975, P.17) و بررسی آن در رابطه با هنر، در نهایت منشأ اثر

هنری را خود هنر می‌داند. به عبارتی در مقابل دیدگاه زیبایی‌شناسانه که مخاطب اثر هنری را منشأ اثر هنری قلمداد می‌کرد، و نیز در مقابل دیدگاه نیچه که خالق اثر هنری یا هنرمند را منشأ اثر هنری می‌دانست، هایدگر هنر را منشأ اثر هنری می‌داند؛ «هنر منشاء هنرمند و اثر اوست» (Ibid). اما در عین حال، او تأکید می‌کند که ما با هنر بواسطه اثر هنری مواجهیم و از سوی دیگر، پیش از شناخت هنر چگونه می‌توانیم اثر هنری را مشخص کنیم. در این راه مطالعه تطبیقی آثار هنری و مقایسه مفاهیم کلی یا تعریف اثر با خود اثر وافی به مقصود نخواهد بود.

به نظر می‌آید که در دور گرفتار شده ایم ولی این بار نیز هایدگر بجای گریز از دور با آغوش باز از آن استقبال می‌کند. راه حلی که او پیشنهاد می‌کند این است که با توجه به اینکه اثر هنری نیز یک چیز است، یا به عبارت بهتر «چیزگونه» است؛ ما بررسی خود را با بررسی خود «چیز» دنبال کنیم. و هدف خود را چنین بیان می‌کند: «هدف ما این است که موجودات هم‌سنخ یا چیزها را از موجودات هم‌سنخ دیگر یا آثار هنری متمایز کنیم» (Ibid, P. 21). هایدگر از تعریف فلسفی «چیز» شروع کرده و تا «چیزصرف» پیش می‌رود. لکن از آنجا که چیزصرف در هدفی که به دنبال آن است، یعنی تمایز چیز از چیزی که اثر هنری است، کمکی نمی‌کند در حیطه گسترده تری از مفهوم چیز با کمک گرفتن از تعاریف مشهور آن به سه گونه چیز دست می‌یابد؛ چیزصرف، چیزهمچون ابزار و چیز همچون اثر هنری.

۳. تعاریف سه‌گانه چیز

هایدگر با احصاء سه تعریف مشهور از چیز، می‌کوشد وجه تمایز چیز، ابزار و اثر هنری بیابد؛ تعاریف سه‌گانه عبارتند از:

۱. آنچه که ویژگی‌ها به گرد آن جمع آمده‌اند.
 ۲. آنچه که به واسطه حواس و یافته‌های حس قابل ادراک است.
 ۳. چیز عبارت از ماده‌ای است که صورت یافته است (Ibid, p22-26).
- هایدگر تعریف اول را متناسب با ساختار جمله، که از یک نهاد و گزاره تشکیل می‌شود، دانسته و این سؤال را مطرح می‌کند که آیا این ساختار جمله است که چیز بودن چیز را چنین معرفی می‌کند یا بالعکس؟ و به طور ضمنی آنرا بی‌پاسخ قلمداد می‌نماید. در عین حال تأکید می‌کند که این مفهوم تنها در مورد چیزصرف به معنای محدود خود صدق نمی‌کند، بلکه هر

موجودی را در بر می‌گیرد. از این رو به وسیله آن نمی‌توان چیزها را نسبت به غیر چیزها مشخص کرد. عمده دعوی هایدگر در نقد دیدگاه دوم، تقدم چیز بر خصوصیات است که از آن در حواس ما منعکس می‌شود. و درمقایسه با تعریف اول خاطر نشان میکند که گرچه مفهوم نخست، بیش از حد میان ما و چیز فاصله انداخته و آن را از ما دور کرده، لکن تفسیر دوم، چیز را بیش از اندازه مطلوب به ما نزدیک می‌کند. لذا در هر دو تفسیر خود چیز از بین می‌رود. بنابراین چنین به نظر می‌رسد که شیوه درست آن است که از افراط این تفسیر و تفریط آن دیگری اجتناب بورزیم. در نقد تعریف سوم که مبتنی بر تمایز ماده و صورت است، هایدگر شمول کلی این تعریف را بر همه اموری که چیز خطاب می‌شوند مانع نیل به چیز بودن اثر هنری، از آن لحاظ که اثر هنری است، برمی‌شمرد. به عبارت بهتر، این هر سه تعریف برای چیزها به گونه‌ای هستند که امکان تمایز چیز صرف (برفرض داشتن مصداق) و چیز همچون ابزار و چیز همچون اثر هنری را فراهم نمی‌سازند. نکته حائز اهمیت در نسبت میان چیز، ابزار و اثر هنری آن است که ابزار از لحاظ مستقل بودن و قابل اتکا بودن با چیز صرف مشترک است و از لحاظ آفریده شده بودن با اثر هنری. از این روست که ابزار در میان چیز صرف و اثر هنری قرار می‌گیرد (Ibid, P 26-29). اما کارآمدی و کارکرد یک ابزار اولاً در کار و کاربرد آن به ظهور می‌رسد و دوم در اثر هنری. نگاه علمی صرف از نشان دادن کارائی یا کارآمدی یک ابزار چنان که هست ناتوان است. هایدگر برای تبیین این دعوی خود از مثال کوزه استفاده می‌کند (Heidegger, 1975, P.167- 168).

آنچه کارآمدی کوزه را نمایان می‌کند فضای تهی آن است. اما وقتی که از فضای تهی یا یک هیچ، به عنوان ویژگی یک ابزار صحبت می‌کنیم خواه ناخواه از گفتمان علمی خارج شده ایم چرا که علم به ما می‌آموزد که کوزه هیچ گاه تهی نیست. هایدگر با تأکید بر اینکه در دیگر زمینه‌ها هم همینطور است. هر سه تعریف را برای بیان چیز بماه‌وحقه ناتوان ارزیابی کرده و مدعی است که این اثر هنری است که چیز بودن چیز را می‌نمایاند، اما نه آنگونه که تعاریف سه گانه به ما معرفی می‌نمایند؛ و به عبارت بهتر، نه آنگونه که چیز به عنوان ابژه‌ای در برابر سوژه شناسا نمایان می‌شود. هایدگر با بررسی تابلویی از ونگوگ که کفش‌های کهنه یک زن روستائی را به تصویر کشیده، مدعی است که نقاش، آن کفش‌ها را در رابطه با عالم آن زن کشاورز ترسیم نموده و اینگونه است که چیستی حقیقی این «چیز» را آشکار می‌کند و از این روست که تأکید می‌کند جائی که چیز به حقیقت خود نمودار می‌شود، اثر هنری است. او با جمع بندی مسائل مطروحه، به

این نتیجه اشاره می‌کند که اصولاً هر سه تعریف چیز مبتنی بر برخوردی برتری جویانه و نهاجمی، بر مبنای دیدگاه سوژه - ابژه محور است که موجودات را نه آنچنان که هستند، بلکه آنگونه که در رابطه با انسان معین می‌گردند می‌نگرند. و در نهایت تنها راه نیل به «چیز» را انس با غرابت آن می‌داند.

۴. باید از اثر هنری به «چیز» پی برد و نه بالعکس

اشکال آغاز کردن از چیز در بررسی منشأ اثر هنری از آنجاست که نمایاندن چیزها چنانکه هستند، مرتبط است با بودن آنها و تفکر راجع به وجود، که در این روش مغفول واقع می‌شود. از سوی دیگر با پی گیری چیزبودن اثر هنری نمی‌توان به اثربودن آن پی برد و تنها چیزبودن آن در کنار دیگر چیزهاست که آشکار می‌گردد. البته دست آورد این تلاش پی بردن به این مهم بود که وجه مشخصه اثر هنری، آشکارکنندگی ماهیت چیزها بود نه چیزبودن خود آن. به یک عبارت؛ اثر هنری علاوه بر چیزبودن دارای چیز دیگری است که آن را اثر هنری ساخته و از همین رو می‌توان آن را "چیزگونه" (Thingly) نامید. اثر هنری چیزی است که چیز دیگری را بیان می‌کند. به عبارتی اثر هنری یک نماد (Symbol) است (Heidegger, 1975, p.19). این چیز دیگر، همانا ماهیت چیزی است که اثر هنری آن را نمایان می‌سازد. ماهیت آن، چنان که هست و به عبارت دیگر رخ داد حقیقت. هایدگر در این مرحله از بررسی خود اذعان می‌کند از جستجوی چیز، در معنای مابعدالطبیعی اش، نمی‌توانیم به چستی اثر هنری پی ببریم. بلکه چنانچه دیدیم این خود اثر هنری است که چیز را آنگونه که هست می‌نماید؛ یا به عبارت بهتر رخداد حقیقت در اثر هنری روی می‌دهد. او تأکید می‌کند که از این روست که باید اذعان کنیم که راه را اشتباه آمده ایم و از چیز نمی‌توان به اثر هنری رسید بلکه از اثر هنری باید به چیز رسید. چرا که در اثر هنری است که ماهیت چیزها رخ می‌نماید (Ibid, p.68-70).

۵. تعارض میان زمین و عالم، گشایش حقیقت

هایدگر بازم تأکید می‌کند که چیز بودن چیز در اثر هنری هویدا می‌شود و حتی هنر پنهان در طبیعت نیز در اثر هنری است که آشکار می‌شود. این امر یعنی؛ «در اثر، رخداد حقیقت در کار است». اما حقیقت در یک تعارض و کشمکش بروز و ظهور می‌یابد؛ در آشکارگی و اختفا، در

نهان و ناهان بودن. حال این تعارض چگونه در اثر هنری جلوه می‌کند؟ هایدگر پاسخ می‌دهد در تعارض زمین و عالم؛ «از آنجا که اثر هنری عالم را بنا می‌کند و زمین را جلوه‌گر می‌سازد، بر انگیزاننده (Instigating) این مبارزه (Striving) است.» و «حقیقت اثر عبارت است از به اجرا در آوردن (Accomplishes) همین مبارزه میان عالم و زمین» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۴۶، ۷). او در شرح آن می‌گوید؛ «برای دستیابی به یک تفسیر وزین و با معنی از ویژگی چیز بودن چیزها، می‌باید به تعلق داشتن چیز به زمین توجه کنیم. سرشت زمین، خود را در رفتار آزاد و دور از شتابزدگی و قایم به خود آشکار می‌سازد؛ منتهی تنها در جهش زمین به جهان و در تقابل این دو با یکدیگر، این تعارض در نقش اثر تثبیت می‌شود و به وسیله آن بروز می‌یابد» (همان: ۱۷۴). به یک عبارت، زمین زمینه بروز و هویدا شدن عالم است. هر چیزی در بستر زمین امکان بروز و ظهور می‌یابد. اما آنچه در واقع و با واسطه پدیدارها پدیدار می‌گردد همانا عالم است. با اختفای زمین عالم روشن و روشن تر می‌گردد و در نبود عالم آنچه هویدا است خود زمین است.

در اثر هنری نیز اشیاء و چیزها به عبارت مابعدالطبیعی شان حضور دارند، اما آنگاه که آنها به نمایاندن عالم در اثر هنری مشغولند به یک معنا خود در اختفا قرار می‌گیرند. آنها از لحاظ مابعدالطبیعی در اختفا قرار می‌گیرند، اما پدیدارگونه در پرتو عالم دوباره آشکار می‌گردند. در مثال نقاشی ونگوگ، آنچه مطرح است یک جفت کفش معین نیست. آن جفت کفش بهانه‌ای است که دنیا یا عالم زن روستائی را نمایان سازد و هنگامی که آن دنیا یا عالم، نمایان شد این بار این کفش‌ها در آن عالم باردیگر نمایان می‌گردند. در این میان نقش هنر برانگیختن مبارزه میان زمین و عالم است. در این مبارزه است که حقیقت روی می‌دهد؛ «زمین بدین سبب از عالم سربر می‌آورد و عالم از آن روی بر زمین استوار می‌گردد که حقیقت به عنوان نزاع دائمی روشنی و مستوری رخ می‌نماید» (همان: ۱۵۵). این تعارض و مبارزه نه تنها منافاتی با وحدت ندارد بلکه در وحدت حاصل از این تعارض است که موجود، موجود می‌شود. موجودی که در حقیقت آشکار می‌شود و آشکار کننده حقیقت است. (Heidegger, 1975, P. 63-64)، نمای کلی اثر، که در دل آن این جدائی و تعارض صورت می‌گیرد، نقش نامیده می‌شود. این نمای کلی چارچوب این تعارض را مشخص می‌کند؛ «نقش (Figure) آن ساختاری است که در شکل آن جدائی آرام می‌گیرد و تسلیم می‌شود. این جدائی و فاصله آرام گرفته تناسب و پیوند پرتو افشانی حقیقت است. آنچه در

اینجا نقش نامیده می‌شود، یعنی نمای کلی، همواره بایستی برحسب استقرار یا چارچوب به عنوان آنچه اثر به هنگام تمهید و نمایاندن خویش حادث می‌کند، در نظر گرفته شود» (همان: ۴۹).

۶. اثر هنری، استقرار عالم

تعارض موجود در اثر هنری یا برخاسته از آن، در درون یک چارچوب یا نمای کلی رخ می‌دهد. این چارچوب یا نمای کلی عالمی است که اثر در دل آن معنی پیدا می‌کند. شاید بتوان گفت این چارچوب همان عالمی است که در اثر به تعارض با زمین برخاسته و عیان را محقق می‌کند؛ «اثر هنری بودن یعنی استقرار یک عالم... عالم تجمع صرف چیزهای قابل شمارش و غیرقابل شمارش شناخته و ناشناخته نیست. همچنین نمی‌توان آن را قالبی صرفاً خیالی به شمار آورد که با بازنمایی ما به چنین مجموعه‌ای از چیزها اضافه شده است. عالم می‌عالمد و بدین سان از همه چیزهای قابل لمس و قابل ادراکی که در شعاع آنها و در خانه خود احساس می‌شود، نیز فراتر می‌رود. عالم هرگز آن چیزی نیست که در پیش روی ما قرار گرفته باشد تا بتوانیم آن را نظاره کنیم. عالم همواره آن «نه چیزی» است که ما را به بودن وامی‌دارد و یا از آن باز می‌دارد، آنجا که تصمیمات ماهوی تاریخ رقم می‌خورند و ما نیز آنها را در می‌یابیم یا از آنها سر باز می‌زنیم، در نمی‌یابیم و از نو پرسش می‌کنیم؛ در آنجا عالم می‌عالمد و اثر هنری مواد کار را برپایه عیانی عالم اثر به ظهور می‌رساند» (همان: ۱۴۲، ۱۳۹).

۷. چیستی «چیز»

قبل از اینکه در چیستی عالم و چگونگی عالمیدن بیشتر برویم، بهتر است کمی درنگ کنیم و با توجه به ارتباط چیز و عالم در اندیشه هایدگر، و از آنجا که با چیزشدن، چیزها چیزهایند. و مولود آنها عالم است (هایدگر، ۱۳۸۱: ۸۸) بحث را از چیستی چیز دنبال کنیم. با توجه به اینکه در اثر هنری است که «چیز» آشکار می‌شود. یک بار دیگر به سراغ نگاه هایدگر به «چیز» برویم. از نظر او چیز از نظر مابعدالطبیعی، شامل هرآنچه هست می‌شود؛ و از همین رو بسیار کم بهاست (Heidegger, 1975, P. 153-176). وی با نقد این دیدگاه تأکید می‌کند که از آن جهت که چیز تعین یافته، عینیت دارد و قایم به خود است راهی به چیزبودن چیز وجود ندارد و با اشاره به اینکه این نوع نگاه، همانا نگاه علمی به چیز است، آن را عامل از بین برنده چیزها قلمداد می‌نماید. و این

امر را خطرناک تر از بمب اتم، که به ظاهر بسیاری از چیزها را نابود می‌کند، می‌داند (Ibid). (P.168-171) و در نهایت هایدگر راه صحیح مواجهه با چیز را، چنان که هست، در اجتناب از تفکر مبتنی بر بازنمایی و روی آوردن به تفکر می‌داند: «چیزها به عنوان چیز، چه هنگام و چگونه ظهور می‌یابند؟ آنها از طریق ساختن انسان ظاهر نمی‌شوند ولی در عین حال بدون هوشیاری انسانهای فانی هم ظهور نمی‌یابند. گام اول برای رسیدن به چنین هوشیاری یک گام به عقب برگشتن و اجتناب از آنگونه اندیشیدنی است که فقط ویژگی بازنمایی و تبیین کنندگی دارد؛ و سپس روی آوردن به اندیشیدنی که پاسخ می‌دهد و به یاد می‌آورد» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۵۰). هایدگر در طریق شناخت و معرفی چیز، توجه به خود چیز و خود نشان دهندگی آن را لازمه سیر صحیح آن معرفی می‌کند. و دلالتی همچون حقیقت برای آن قائل است؛ «حقیقت» همان دلالتی را دارد که «چیز» دارد، «چیزی که خود نشان دهنده است» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۴۸۷). از نظر هایدگر چیز، عبارت است از گردآمدن چهارگانه؛ زمین، آسمان، قدسیان و فانیان.

۸. چهارگانه، عالمیدن، چیز

قدم بعدی نشان دادن نسبت چیز و جهان یا عالم در تناسب با چهارگانه است. چهارگانه، به عبارتی، چارچوب عالم است. چهارگانه در ترکیب خود می‌آید و در چیز، خود را نمایان می‌سازد. البته باز به شرطی که به این چهارگانه با دید مابعدالطبیعی نگریسته نشود: «این نمایش آینه ای تعلق یک دست و ساده زمین و آسمان و قدسیان و فانیان را جهان می‌نامیم. جهان با جهان شدن ظهور و حضور می‌یابد و این یعنی اینکه جهان شدن جهان با هیچ چیز دیگری قابل توضیح نیست، و نمی‌توان آن را از طریق چیز دیگری درک کرد. اما این نادراکی به سبب ناتوانی اندیشه آدمی برای درک اینگونه مقولات نیست؛ بلکه تبیین ناپذیری و غیرقابل درک بودن عالمیدن جهان در آن نهفته است؛ زیرا دو مقوله علل و اصول برای عالمیدن جهان نامناسبند. به محض اینکه درک انسانی گونه ای از تبیین را می‌طلبد از رفتن به فراسوی سرشت جهان باز می‌ماند و بدان دست نمی‌یابد. این میل انسانی به تبیین، نمی‌تواند به سادگی یکدستی عالمیدن دست بیابد» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۳۹).

از سوی دیگر نسبت چیز و عالم در رابطه با چهار گانه چنین است: «چیزهایی که نامیده شده و فراخوانده شده بودند، آسمان، زمین، فانیان و فرشتگان را به خویش می خوانند. این چهارتا با همسوئی خود همانند یک چهار گانه یکپارچه وحدت یافته اند. چیزها اجازه می دهند که چهار گونگی این چهارتا با آنها باشد. این گرد آوردن (Gathering)، مرتب کردن (Assembling) و اجازه دادن (Letting – stay) همان چیز بودن چیزهاست. چهار گانگی همبسته (Unitary) آسمان، زمین، فانیان و فرشتگان را، که در چیز بودن (Thining) چیزها نهفته است، عالم می نامیم. چیزهای نامیده شده، با نامیده شدن به چیز بودنشان فراخوانده شده اند. چیز بودن این چیزهاست که عالم را می گستراند، زیرا آنها در چیزها خانه دارند و ساکنان خانه به شمار می آیند. با چیز شدن، چیزها محمل جهان می شوند» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۸۸).

۹. چهار گانه و سکناى انسان

چهار گانه با ترکیب خود در چیز نمایان می شود که عالم را هویدا می کند و در پرتو عالم است که چیز، چیز می شود. این امر دور یا حلقه ای است که در ارتباط عالم، چهار گانه و چیز در جریان است. از سوی دیگر می توان گفت چیز شدن یا چیز بودن همانا بودن چیزهاست. البته بودن انسان را نیز شامل می شود. نکته اولی که در رابطه با بودن انسان در ارتباط با چهار گانه مطرح است این است که بودن انسان با سکنی گزیدن همراه است. سکنی گزیدن انسان همانا عبارت خواهد بود از حفظ چهار گانه؛ «سکنی گزیدن در موقعیت هایی از قبیل حفظ زمین (Saving)، درک و فهم (Receiving) آسمان، انتظار کشیدن (Awaiting) برای قدسیان و آگاه کردن (Initiating) فانیان است که پدید می آید؛ به مثابه حفظ کردن چهار گانه چهار وجهی؛ نگهداری کردن و حفظ کردن، یعنی مورد توجه قرار دادن و مراقبت از چهار وجهی در حضور یافتن (Presencing) آن» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۲).

هایدگر در نسبت متقابل انسان، سکنی، چهار گانه و چیز برای دیدگاه است که سکنی گزیدن با تبلور حضور چهار گانه در چیزها از آنها محافظت می کند؛ ولی چیزها هم تنها در زمانی که به عنوان چیز حضور می یابند، تامین کننده چهار گانه به شمار می آیند. این چگونه انجام می گیرد؟ بدین گونه که فانیان چیزهایی را رشد می دهند، مراقبت می کنند و می پروراندند؛ و چیزهایی را که قابل رویش نیستند به وجه خاصی می سازند. کاشتن در معنای محدود خود، بنا کردن و ساختن

است. وقتی سکنی گزیدن، حضور چهارگانه را در چیزها نگاه می‌دارد و تامین می‌کند، در واقع می‌سازد» (همان). تا اینجا بیشتر با عناوین چهارگانه و آنچه که از تیندن یا ترکیب آنها حاصل می‌شود یعنی چیز و عالم و به عبارتی نیز عالمیدن آشنا شدیم. اما تعبیر مختصر هریک از آنها توسط هایدگر به صورت زیر بیان می‌شود:

«زمین حامل سازندگی است. ... آسمان مسیری برای خورشید و ماه است. ... قدسیان پیام آوران بشارت دهنده رب النوع هستند. خداوند آنگونه که هست از دل سیادت پنهان آنان رخ می‌نماید. ... انسانهای فانی که میرندگان نام گرفته اند نیز کسانی هستند که می‌توانند بمیرند. مردن یعنی: مردن را چونان مردن توانستن. تنها آدمی است که می‌میرد، حیوان نابود می‌شود. او مرگ را نه در پیش رو و نه در پس همراه ندارد. مرگ بارگاه نیستی است، یعنی بارگاه آنچه که هرگز چیزی که تنها وجود دارد نیست، بلکه آن چیزی است که به هر حال حضور می‌یابد؛ حتی به عنوان رمز خود بودن به عنوان بارگاه نیستی، مرگ حضور بودن را در خود دارد و به عنوان بارگاه نیستی سرپناه بودن است. ما انسانها را فانی می‌نامیم، نه بدین سبب که زندگی زمینی آنها به پایان می‌رسد، بلکه بدان سبب که آنها مستعد مرگ چونان مرگ هستند. فانیان کسانی هستند که هستند، به عنوان فانی در سرپناه بودن حضور دارند. آنها رابط حضور بودن به عنوان بودن هستند.» و «هریک از این چهار بگونه ای حضور دیگران را منعکس می‌کند و خود را نیز بگونه ای خاص خود متجلی می‌سازد. ... هیچ یک از چهار بر ویژگی انحصاری خود پای نمی‌فشارد. بلکه هر یک در تعلق متقابلشان به خود، واگذاشته می‌شود. این تعلق واگذار کننده، نمایش آینه ای آن چهارگانه است که از دل آنها یک دستی ساده آن چهار پدید می‌آید» (همان ص ۴۷-۴۶).

۱۰. سکونت، مکان، فضا

در دیدگاه عادی، سکونت با سکنی و مسکن مرتبط است و مسکن نیازمند مکان. اما در دیدگاه هایدگر این بناهای اصیل هستند که به سکنی گزیدن شکل می‌دهند. از سوی دیگر، سکنی گزیدن است که برای حضور بناها، مکان ایجاد می‌کند و علاوه بر این، هر دو، این مکان برآمده از بناهاست که فضا را برای حضور چهارگانه فراهم می‌کند. همان دوری که به یک عبارت هم ذات نحوه تفکر هایدگر است، اینجا هم خود نمائی می‌کند؛ چهارگانه و تیندن آنها، بودن را فراهم می‌آورد. بودن انسان همراه است با سکنی، سکنی برای حضور بناها، مکان را ایجاد می‌کند و مکان

فضا را مهیا می‌سازد و فضا امکان ورود چهارگانه را میسر می‌کند. هایدگر با مثال یک پل، این مسائل را بیشتر توضیح می‌دهد. او بیان می‌کند که این پل است که مکان را معین می‌کند و با پدیدار شدن مکان در پرتو پل است که فضا فراهم می‌آید؛ و از سوی دیگر با باز شدن فضا در پرتو مکان پل، چهارگانه در ترکیبی هماهنگ نمودار می‌شود و این ترکیب است که پل را پل می‌کند؛ یعنی همچون یک نماد. البته این بدان معنی نیست که ابتدا پلی داریم و بعد این پل به نماد تبدیل می‌شود، بلکه از آغاز این پل همچون نماد آشکار می‌شود (Heidegger, 1975, p.152).

یک بار دیگر باید تأکید کنیم که این نوع نگاه به مکان و فضا، نگاهی متفاوت از نگاه مابعدالطبیعی و علمی است که مکان و فضا را در قالب فاصله‌های قابل اندازه‌گیری با ریاضیات می‌سنجد و مابین انسان و فضا تمایزی همچون دو متعین برقرار می‌دارد. در نگاه هایدگر، رابطه انسان و فضا در یک نسبت محقق می‌گردد. مکان و فضا بدون انسان و سکنی گزیدن او بی‌معنی است. در میان مکان‌هائی که با سکنی گزیدن انسان فراهم شده اند نیز فاصله‌ای وجود دارد که فضای آن را هایدگر به عنوان «امتداد ناب» معرفی می‌کند که در سنجش آن ریاضیات کاربردی ندارد (Ibid, p.155-158).

۱.۱. سکنی و ساختن

سکنی، مکان، فضا و چهارگانه در بنا، بایکدیگر مرتبط می‌شوند و بنا با ساختن مرتبط است. اینکه ساختن چیست و اینکه آیا این سکنی است که بر ساختن مقدم است یا بالعکس و یا اینکه اصولاً چه رابطه‌ای با یکدیگر دارند موضوع مهم دیگری است که هایدگر از آن غفلت نمی‌کند. این تأملات از آنجا که با خلاقیت و آفرینش، که از ویژگی‌های اثر هنری هستند، مرتبطند در بحث مورد نظر حائز اهمیت می‌باشند. هایدگر ساختن را همان سکونت کردن قلمداد می‌نماید؛ «ساختن (Building) تنها یک وسیله و یک راه برای سکونت کردن (Dwelling) نیست. ساختن به خودی خود و پیش از هر چیز سکونت کردن است.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۴، ۵). وی با اشاره به معنی مصطلح کلمه Bauen که عبارت است از کاشتن و بنا کردن، تحدید معنی این کلمه به این معانی را موجب فراموشی معنی عمیق آن، که همانا سکنی است، دانسته و اشاره می‌کند که این معنی سکنی گزینی کلمه "ساختن" است که کاشتن و بنا کردن را به دنبال دارد (Heidegger, 1975, 146-149). ساختن وارد کردن چهارگانه به بنا و یا همان چیز است و از همین روست که از یک سو در پرتو سکنی گزیدن انجام می‌شود؛ و از سوی دیگر زمینه سکنی گزیدن را فراهم می‌کند. «دور» باز

نمایان می‌شود؛ ساختنی که به معنی وارد کردن چهارگانه در چیز است و ایجاد کردنی که به معنی به بار آوردن است، معنی ای از تخته را به همراه دارند که همانا «به ظهور آوردن» (To make appear) است. ساختن، اجازه به ظهور آمدن ترکیبی از چهارگانه است که در بنا روی می‌دهد و این همه در پرتو سکنی‌گزینی ذاتی آدمی است. جالب آنکه هایدگر به قرابت همراه با تمایز ساختن و فکر کردن در سکنی‌گزینی اشاره می‌کند. این امر وقتی جالب تر می‌شود که هایدگر خود به «شاعرانه سکنی‌گزینی انسان» اشاره می‌کند: «تفکر، خود به همان معنای ساختن به سکنی تعلق دارد، اگرچه به گونه ای متفاوت، می‌تواند در روند اندیشیدن تصدیق شود.... ساختن و فکر کردن، هریک به گونه ای خاص خود، برای سکنی‌گزیدن اجتناب ناپذیر به نظر می‌رسند زیرا اگر هریک خود را با امور خویش، منفک از دیگری، مشغول کند؛ این دو ناکافی خواهند بود» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۲۴).

۱۲. انسان شاعرانه سکنی‌می‌گزیند

هایدگر تأکید خاصی بر این قطعه از شعر هولدرلین دارد که «انسان شاعرانه سکنای می‌کند» (Poetically man dwells) و معتقد است که باید آن را اندیشمندانه اندیشید. به یک معنی، آنچه تاکنون درباره سکنای انسان گفتیم در این جمله خلاصه می‌شود و در تقابل است با آن سکنایی که بر مبنای مسکن و ساختمان معنی می‌یابد. سکنای انسان نه زندگی در مسکن ساخته شده، بلکه نیل به عالم و مواجهه با چیزها، چنان که هستند و بودن در جوار آنها در آرامش است؛ «عبارت «انسان شاعرانه سکنای می‌کند» می‌گوید: شعر موجب می‌شود که سکونت، سکونت باشد، در واقع شعر آن چیزی است که می‌گذارد ما منزل‌گزینیم. اما به چه طریقی می‌توانیم به مکانی برای سکونت دست یابیم؟ به وسیله بنا کردن. آفرینش شعری، که به ما اجازه سکنای می‌دهد، خود نوعی ساختن است.» و «شعر نخست و پیش از هر چیز راه قرار گرفتن انسان در ماهیت خود است و حضور موجودیتش او را در خود باز می‌گشاید. شعر عرصه اصیل سکنی‌کردن است» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۵۳، ۷۱).

هایدگر قابلیت انسان در سکنای غیر شاعرانه را نیز منوط به داشتن توانائی سکنای شاعرانه دانسته و فهم ما از نحوه سکنای غیر شاعرانه مان را موقوف به شناخت شاعرانه و شاعرانه سکنای گزیدن می‌داند.

۱۳. زبان، شعر، سرودن

برای شناخت بهتر شعر، ابتدا باید به سراغ زبان برویم. گفتار، گشودگی دازاین و مکشوفیت هستندگان است. لکن گفتار قابلیت بازگویی دارد، در این بازگویی از کشف سرآغازین خود بی بهره خواهد (هایدگر، ۱۳۸۶: ۵۰۶). فرق است بین گفتار همچون مکاشفه و گفتار همچون بازگویی گزاره ای تودستی که دلالت به امر کشف شده ای دارد. هایدگر گفتار به معنی اول را گفته ناب و دومی را گفته ناسره و تصادفی می نامد و مورد اول را همانا شعر خطاب می کند؛ «سخن ناب آن چیزی است که کمال و تناسب آن با آنچه گفته شده، به نوبه خود آشکار باشد. سخن ناب همانا شعر است» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۸۱). البته باید توجه داشت که زبان نخستین بروز شاعری است، اما شعر نیست بلکه شاعری را در خود پدید می آورد؛ زبان سرشت اصلی شعر را حفظ می کند (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۸۰).

از سوی دیگر از نظر هایدگر زبان نه بیان است و نه فعالیت، زبان سخن می گوید. به عبارت بهتر زبان تجلی بودن انسان است و پاسخی است به فراخوان هستی. و البته می دانیم که انسان همواره این گونه نمی اندیشد و اغلب خود را حاکم بر زبان و مسلط بر آن قلمداد می کند. وقتی از شعر همچون گفتار ناب صحبت می کنیم به دو نکته اشاره می کنیم؛ یکی آنکه نثر با شعر در تضاد نیست، و دوم آنکه منظور از شعر خیال بافی نیست. یعنی آنچه را که در دیدگاهی زیبایی شناسانه به شعر نسبت داده می شود نفی می کنیم؛ «شعر تصویری شگفت و بی هدف و یا پرواز مقولات و خیالات صرف به قلمرو غیرواقع نیست. آنچه شعر به عنوان یک فرافکنی روشنگرانه از نامستوری بروز می دهد و آن را در طرح نقش به پیش فرامی افکند عیان است که شعر به آن اجازه داده است واقع گردد، و آن هم به گونه ای که در میان موجودات، عیان موجودات را به درخشش و طنین وادارد» (همان: ۱۷۷). به عبارت بهتر زبان گشودگی است که در پرتو آن هستندگان مکشوف می گردند و این مکشوفیت همچون ساختن به سکنا ی انسان مدد می رساند. اگرچه وقتی به عادت مبتلا شد همه این کمالاتش رنگ می بازد؛ «سخن گفتن انسان خطایی است که نامگذاری می کند. فراخوانی است که از طریق یک دستی ساده تمایز چیز و جهان را به حضور فرا می خواند. آنچه به طور خالص و ناب در کلام و بیان، آدمی را فرا می خواند، آن چیزی است که در شعر بیان شده است. شعر به معنی دقیق آن هرگز به معنی گونه ای برتر از زبان روزمره نیست. بلکه برعکس زبان

روزمره، یک شعر فراموش شده و مستعمل است که به سختی از آن ندائی به گوش می‌رسد» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۹۸). این گشودگی زبان و فراخوان آن که هستندگان را همچون ساختن، مکشوف می‌سازد، و زمینه سکناى انسان است، به یک معنا آشکار کننده معنی این عبارت است که؛ «در اثر، حقیقت در کار است»؛ «حقیقت چونان آشکاری و مستوری آنچه هست در سروده شدن رخ می‌دهد، بدان گونه که شاعر شعر را می‌سراید. تمامی هنر، به معنای اجازة رخ دادن ظهور آنچه هست، ذاتا شعر است. سرشت هنر که هم کار هنری و هم هنرمند به آن وابسته اند، خود، جای دادن حقیقت در اثر است. سرشت شعر گونه هنر است که هنر در متن آنچه هست وارد عیان می‌شود، عیانی که در گشودگی آن همه چیز غیر معمولی است» و «سرشت هنر، شعر است و سرشت شعر به نوبه خود بنیان نهادن حقیقت است» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۷۶، ۷).

۴.۱. آیا معیاری برای شعر هست؟

یکی از مسائل کلیدی مبحث هنر، تعیین معیار برای اثر هنری است. چه چیز واقعا اثر هنری است و چگونه می‌توان یک اثر هنری را از غیر آن متمایز نمود. هایدگر در قالب شعر اصیل و غیراصیل به این مهم می‌پردازد. از نظر او هر شعری که با سکناى انسان قرابت بیشتری داشته باشد اصالت بیشتری نیز دارد. چه آنکه انسان شاعرانه سکنا می‌گزیند و سکناى او چنان است که در کنار هستندگان به آرامش می‌رسد و از همین رو چنان است که پیوندی است میان آسمان و زمین (Heidegger, 1975, P 228-9).

به عبارت دیگر معیار شعر قلب انسان است و پیوندی میان او که بر روی زمین است با آسمانیان برقرار می‌کند و سنجش انسان همواره در پیمایش بعد رو به آسمان خواهد بود. «انسان به مثابه انسان همواره خویشتن را با چیزهای آسمانی می‌سنجد (Measured) سکونت انسان وابسته است به پیمایش روبه آسمان (Upward looking)، بعد (Dimension)، پیمایشی که در آن زمین و آسمان به یک اندازه تعلق دارند» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۶۳). طی این مسیر، یعنی پیوند برقرار کردن میان آسمان و زمین که به عبارتی معیار شعر اصیل است از طریق علم ممکن نیست. بلکه شیوه پیمودن آن همانا شعر است: «پیمایش علم نیست. پیمایش مابین زمین و آسمان را پیوند می‌دهد و می‌سنجد. این پیمایش معیار خویش را داراست. سنجش توسط انسان در بعدی که به او اختصاص یافته است، سکونت بر روی سطح زمین را به طرح بنیادین می‌رساند، پیمایش بعد، عاملی است که به سکونت

انسان مصونیت می‌دهد، که با آن در ایمنی دوام می‌یابد. آنچه در سکونت شاعرانه است، همین پیمایش است. شعر، خود پیمایش است» (همان: ۶۴). در این پیمایش، آسمان نماد اوئی است که شناخته و ناشناخته است. پنهان و ناپنهان است. آسمان، مظهر نمایانگر اوست، ولی او نیست. او خداست که معیار سنجش است. و «خداوند به هر حال ناشناخته است و با وجود این معیار سنجش است. گذشته از این خداوندی که ناشناخته است می‌باید با نمایان ساختن خویش به مثابه یگانه، همچون یک ناشناخته ظاهر گردد. باری، عیان شدن خداوند، و نه فقط خود وی، اسرار آمیز است. بنابراین شاعر بی‌درنگ پرسش بعدی را مطرح می‌کند: «آیا خداوند به مانند آسمان آشکار است؟» هولدرلین پاسخ می‌دهد: «به دومی بیشتر اطمینان دارم» ... خدای ناشناخته به عنوان ناشناخته از طریق آشکارگی آسمان ظاهر می‌شود. این ظهور معیاری است که با آن انسان خود را می‌سنجد» (همان: ۶۶). هنر، در کار بودن حقیقت است. حقیقت در کشاکش و نزاع پنهان و ناپنهان محقق می‌شود. و آنچه در گشودگی حقیقت آشکار می‌گردد، وجود، ظاهر و ناپیدا است. آشکار و ناآشکار است. و «شاعر در ظواهر آشنا آن چیزی را بیگانه خطاب می‌کند که ناپیدا خود را در آن می‌نماید؛ تا همان که هست یعنی ناشناخته بماند» (همان: ۶۹). این رمز زیبای شعر است. پس برای سنجش این امر با این خصوصیات نمی‌توان از سنجش علمی یا به عبارتی سنجشی مبتنی بر تفکر مابعدالطبیعی که بر سنجش ناشناخته‌ها با شناخته‌ها استوار است تکیه نمود. در یافتن معیار و تعیین آن نیز با «دور» مواجهیم؛ انسان سکنا دارد. سکنا با چهارگانه و تنیدن آنها یا به عبارت دیگر با عالمیدن محقق می‌شود. عالمیدن از سوی دیگر با پیمایش زمین تا آسمان و نیز با قرابت خدا همراه است. خدا آشنای ناآشنا و ظاهر پنهان است. تنها با شعر است که قرابت به چنین حقیقتی ممکن می‌شود، انسان شاعرانه سکنا می‌گزیند.

۱۵. این عصر، شب تاریخ و عصر فقدان خدایان است و غفلت از «بودن»

هایدگر نظر خاصی نسبت به این عصر دارد. او این عصر را چنان که دیدیم عصر غلبه تکنولوژی یا علم بر تمامی امور می‌داند. و راه حل آن را «انفتاح از برای راز» و پناه بردن به «هنر» که مجلای مواجهه با حقیقت است، می‌داند. در ادامه دیدیم که اوج هنر در نظر او در «شعر» رخ می‌نماید که عبارت است از اظهار ناپیدا و آشکاری مستور. و معیار آن خدا است که البته در رب النوع و آسمان تجلی می‌کند. یعنی خدا هیچ‌گاه آشکار و ظاهر محض نخواهد بود. همچون

وجود که هیچگاه موجود نخواهد بود. حال او تأکید می‌کند که در عصر غلبه تکنولوژی، خدایان نمی‌رسند و این عصر فاقد آنها است. او بنا بر همین ادعا از این عصر به عنوان «دوران عسرت بار» (Destitute time) یاد می‌کند (Heidegger, 1975, P 19) اما خدا در تفکر هایدگر به چه معنی است؟ بی‌شک او موجودی ماورائی که با الهیات بدان بتوان دست یافت را مد نظر ندارد. اگرچه خدای ادیان و مذاهب می‌تواند در قالب نگاه او به خدا، مندرج گردد.

در یک جمع بندی و به طور خلاصه می‌توان گفت که از نظر او، مخصوصاً در مقابل خودبنیادی انسان، محور اساسی ای که انسان، عالم و چیز می‌توانند حول آن با یکدیگر هماهنگ و در تعامل قرار گیرند عنصر خودبنیاد و مبنائی ای است که متعین نگشته و در این مفاهیم و معانی نمایان و ظاهر می‌گردد. این محور و مبنا از نظر او همانا خدا است؛ «چه این زمانه حتی دیگر قادر به تشخیص فقدان خدایان به عنوان فقدان نیست. به خاطر این فقدان، جهان فاقد مبنائی برای بنیان است.... مبنا، زمینی برای ریشه دواندن و استقرار است. زمانه ای که برای آن مبنائی نیست در بی‌بنیانی معلق است اگر هم بتوان برای آن تغییر متصور بود تنها زمانی چنین خواهد شد که جهان از بنیان متغیر شود، و این صراحتاً یعنی از بی‌بنیانی به دور بودن» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۸۷). در این عصر عسرت بار، مسئله عسرت بارتر این است که عسرت باری آن نیز پنهان است. و در این شب بسیار بسیار تاریک، خطر پرتگاه، خطرناک تر می‌شود. پرتگاه همانا، «بودن به معنای مابعدالطبیعی آن» یا بسنده کردن به آن است. بودن به معنای مابعدالطبیعی آن موجب غفلت از بودن به معنای حقیقی اش می‌شود. در زمانه عسرت بار، حوزه ای که رنج، مرگ و عشق بدان تعلق دارند، یعنی «بودن به معنی حقیقی آن» ناآشکار تر و تاریک تر می‌گردد (Heidegger, 1975, P 92-98).

۱۶. شاعران، تجربه کنندگان شب جهان

راه خروج از عسرت باری عصر عسرت بار، درک این عسرت باری است. چه آنکه عسرت بارترین امر عصر عسرت بار، پنهان بودن عسرت باری آن است و شاعران هستند که توانائی این تجربه را دارند. آنان هستند که توانائی پی‌جویی رد گامهای خدایان گریخته را دارند و می‌توانند با تاباندن بارقه قدسی، یک بار دیگر جائی برای بازگشت خدایان مهیا نمایند و در این طریق «مستی» است که برای ایشان چنین توانائی ای را فراهم می‌آورد. این طریق شاعری، همانا مخاطره است. و شعری است که شاعرانه می‌جوید. شعر پیوند زمین و آسمان، و شاعر در این راه در جستجوی این

پیوند است. شاعر در پی «بودن» است. نه بودن در معنای مابعدالطبیعی آن که شاعر در رویارویی با آن است. «بودن» در معنای حقیقی اش همانا مخاطره است. چرا که نه بودن مابعدالطبیعی است که حضور و وضوح کامل است و نه هیچ (Ibid).

۱۷. مخاطره گام نهادن در بی بنیانی برای رسیدن به بنیان

در مقابل بنیان شاعرانه عالم انسان، نگاه مابعدالطبیعی، همواره فراهم آورنده بنیان‌هایی بوده که مبنای تقرر عالم برای انسان بوده و هست. عالم در این نگاه مجموع موجودات به عنوان یک کل است و موجودات آنانند که نگاه متعین‌کننده مابعدالطبیعه معین نموده است. این دیدگاه در نهایت به علم و در مرحله‌هایی آن به تکنولوژی منتهی می‌گردد. این دیدگاه عالم را چون بی کرانه‌ای به تصویر می‌کشد که انسان، انسان بازنمائی شده بر مبنای بنیانی معین، در درون آن محصور گردیده است. سامان دادن بدین جهان و حضور در کنار موجودات آن نیز مخاطره و در عیان بودنی است که با مخاطره و در عیان بودن شاعرانه متفاوت و متقابل است. در نگاه شاعرانه انسان در عیان عالم است و در جهان، انسان، در جهان بودن، است. «محصور شدن (Confinement) در دل بیکران (Boundless) به وسیله بازنمائی (Representation) انسان پدید می‌آید. تقابلی که با انسان روبه‌رو می‌شود به طور مستقیم اجازه در عیان (Open) بودن را از وی می‌گیرد؛ این وضعیت در حالت مشخصی انسان را بیرون از جهان قرار می‌دهد (Exclude) و او را در مقابل جهان می‌گذارد. جهان در اینجا به معنی همه موجودات به عنوان یک کل است. در مقابل آنچه ویژگی جهان را دارد همین عیان است» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۲۰۷). در میان انسان‌ها نیز آنهایی از همه دلیرتر یا متهورتر هستند که در بی بنیانی، نادیده گرفتن بنیان مابعدالطبیعی، قدم می‌گذارند. مخاطره و محافظت معمولی، جهان موجودات و تعین موجودات را فراهم می‌آورد. اما مخاطره اصیل که تنها از انسان بر می‌آید انسان را در مقابل عیان قرار می‌دهد و او را به سپهر «دل» که گسترده‌ترین مدار موجودات است بالا می‌کشد و موجودات آشنا را در کلیتی بنیادین و اساسی می‌آورد؛ «گسترده‌ترین مدار موجودات در فضای باطن دل حضور دارد. در اینجا است که کلیت جهان به حضوری بنیادین و اساسی در همه کشش‌هایش دست می‌یابد» (همان: ۲۳۵).

۱۸. منطق دل، سرودن

عیان مبتنی بر مخاطره و محافظت ساده هستندگان در حضور و بازنمائی خلاصه می‌شود. این امر همچنین در گفتار مطابق با قواعد عقل محاسبه گر که همانا منطق مصطلح است تجلی می‌کند. اگرچه به این معنی این گفتار نیز نوعی حضور درمیان هستندگان محسوب می‌شود، اما حضور در میان هستندگان با مخاطره اصیل و رسیدن به بالاترین و گسترده ترین مدار عیان، که همان سپهر دل است و رهائی از بازنمائی، تنها با منطق دل حاصل خواهد شد. این منطق دل است که بر زبان حاکم می‌شود و سرود و سرودن را محقق می‌سازد که وحدتی عمیق تر و بالاتر و حضوری ناب تر را برای دازاین فراهم می‌آورد. حضوری که به یک معنا، «بودن در حقیقت است»؛ «گفتن کسانی که جسورتر (Venturesome) هستند و گفتنشان کامل تر است، سرودن (Song) است. ... واژه دازاین (Dasein) در اینجا به معنای سنتی حضور و به عنوان مترادف بودن (Being) آمده است. سرودن یا بیان حقیقی وجود، بیانی از سرزنده دلی یکدستی ناب کل است و بس؛ به دیگر سخن تعلق داشتن به حریم خود موجودات است. این حریم همچون سرشت زبان، خود بودن است. سرودن سرود یعنی حضور در آن چیزی که خود حاضر است؛ یعنی دازاین» (همان ص ۲۴۸). و سرودن دشوار است چرا که نه صرف بازنمایی است و نه خیالبافی ای که احساسی را در مخاطب فراهم آورد. در نهایت هایدگر نشانه شاعرانی را که این گونه می‌سرایند اینگونه معرفی می‌کند که، ماهیت شعر برایشان پرسش بر انگیز است. به یک معنی می‌توان گفت کل دیدگاه هایدگر درباره «هنر» در همین عبارت خلاصه شده است. این شاعران را ارضای مخاطب، یا آوردن کلامی بر زبان ولو به طور آهنگین و خوش نوا راضی نمی‌کند. ایشان در پی آنی هستند که در قالب شعر می‌توان گفت. ایشان در پی آنی هستند که گفتن از آن به عهده ایشان قرار داده شده است؛ «نشانه این شاعران آن است که ماهیت شعر برایشان پرسش بر انگیز است؛ زیرا آنها شاعرانه در پی آن چیزی هستند که باید به وسیله آنها بر زبان جاری شود» (Heidegger, 1975, P 138-9).

۱۹. نتیجه و جمع بندی

دیدگاه هایدگر در باره هنر در تقابل با دیدگاه مابعدالطبیعه قابل فهم می‌باشد. در رویکرد مابعدالطبیعی به عالم، اشیاء بر محور بنیانی مفروض تعین یافته و جایگاه و نقش خویش را بازمی‌یابند. این بنیان بر مبنای سوژه انگاری انسان و شناخت او استوار است. بر همین مبنا هنر نیز از این دیدگاه عبارت خواهد بود از بازنمایی اشیاء یا بیان احساسات که در قالب زیبایی‌شناسی طرح و نقد می‌گردند. اما از دیدگاه هایدگر اشیاء یا چیزها حاصل درهم تنیدگی آسمانیان، فانیان، زمین و آسمان است که بر روی هم عالم را تشکیل می‌دهند و درهم تنیدگی شان عالمیدن را که در چیز متبلور می‌شود. از همین رو چیز، همانا آشکارگی وجود در موجود است که اگرچه در گشودگی انسان امکان بروز و ظهور یافته لکن متکی به شناخت و خواست انسان نیست. آنجا که اشیاء در نگاه سوژه‌کتیو انسان معین و محصور می‌گردند. به عبارتی حقیقت خویش را ازدست داده و به ابزار و منابع، تقلیل می‌یابند. عصری که بر مبنای این دیدگاه فراهم آمده و با سیطره تکنولوژی معین گردیده از سوی هایدگر به "عصر عسرت بار" ملقب گردیده که در آن فراموشی وجود و بی‌توجهی به آشکارگی آن نیز مورد غفلت واقع گردیده است. در این میان کسانی هستند که با پی نهادن به بی‌بنیانی عصر عسرت بار، مجلا و فراخنایی برای آشکارگی حقیقت، که همانا بروز وجود در موجودات است فراهم می‌نمایند. تبلور این حرکت در شعر تجلی کرده و هنر که عنوان چنین حرکتی است همانا آشکارگی چیز در حقیقت خویش است که جلوه‌گری عالم در عالمیدن آن می‌باشد. جلوه‌گری عالمیدن برای انسان همان سکنی‌گزیدن اوست که عبارت است از آرامش ناشی از قرابت با اشیاء. انسان ربط و وثیقی با وجود دارد و پیوند او با وجود در میان موجودات همانا سکنی‌گزینی اوست. سکنی‌گزینی ای که به اشیاء اجازه می‌دهد که آن باشند که هستند؛ چرا که حقیقت عبارت است از آشکارگی وجود و اشیاء وجود آشکار شده‌اند. لذا هنر در کار بودن حقیقت است و این تنها هنر است که راه نجات از عصر عسرت بار تکنولوژی تواند بود و شاعرانند که این رسالت را برعهده دارند. شاعرانی که پرسش از آنچه باید بسرایند و وجه نظرشان می‌باشد.

منابع

۱. هایدگر، مارتین (۱۳۸۳)، متافیزیک چیست؟، ترجمه سیاوش جمادی، نشر ققنوس، چاپ اول.
 ۲. هایدگر مارتین (۱۳۸۴)، پایان فلسفه و وظیفه تفکر، ترجمه محمد رضا اسدی، انتشارات اندیشه روز، چاپ اول.
 ۳. هایدگر، مارتین (۱۳۸۴)، عصر تصویر جهان، ترجمه یوسف ابادری، مجله ارغنون، شماره ۱۱ و ۱۲.
 ۴. هایدگر مارتین (۱۳۸۲)، نامه در باب انسان گرایی، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، از کتاب «متن هائی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم»، نشر نی.
 ۵. هایدگر مارتین (۱۳۸۲)، راه بازگشت به درون سرزمین مابعدالطبیعه، محمد رضا جوزی، از کتاب «فلسفه و بحران غرب»، نشر هرمس، چاپ دوم.
 ۶. هایدگر مارتین (۱۳۸۱)، شعر، زبان و اندیشه، ترجمه عباس منوچهری، انتشارات مولی، چاپ اول.
 ۷. هایدگر، مارتین (۱۳۸۶)، تفکر و شاعری، ترجمه منوچهر اسدی، نشر پرسش، چاپ اول.
 ۸. هایدگر، مارتین (۱۳۸۲)، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز شهابی، نشر هرمس، چاپ دوم.
 ۹. هایدگر، مارتین (۱۳۸۷)، راههای جنگلی، ترجمه منوچهر اسدی - انتشارات درج - چاپ اول.
 ۱۰. هایدگر، مارتین (۱۳۸۶)، وجود و زمان، ترجمه محمود نوالی، موسسه سه علامه تبریزی، چاپ اول.
 ۱۱. هایدگر، مارتین (۱۳۸۶)، هستی و زمان، ترجمه سیاوش جمادی، نشر ققنوس، چاپ اول.
 ۱۲. هایدگر، مارتین (۱۳۸۵)، معنای تفکر چیست؟، ترجمه فرهاد سلمانیان - نشر مرکز - چاپ اول
 ۱۳. هایدگر، مارتین (۱۳۸۴)، پرسش از تکنولوژی، ترجمه شاپور اعتماد، از کتاب (فلسفه تکنولوژی)، نشر مرکز، چاپ دوم.
14. Heidegger, Martin (1975), Poetry, Language, Thought, translated by Albert Hofstadter, Harper Colophon Books.
 15. Heidegger, Martin (1984), The metaphysical foundation of logic, translated by Michael Heidegger, Indiana University Press.
 16. Heidegger, Martin (1992), Basic Question of Philosophy (selected "problems" of logic), translated by Richard Rojcowics & Andere Schuwer - Indiana University Press - second edition.
 17. Heidegger, Martin (1948), On the essence of truth.

