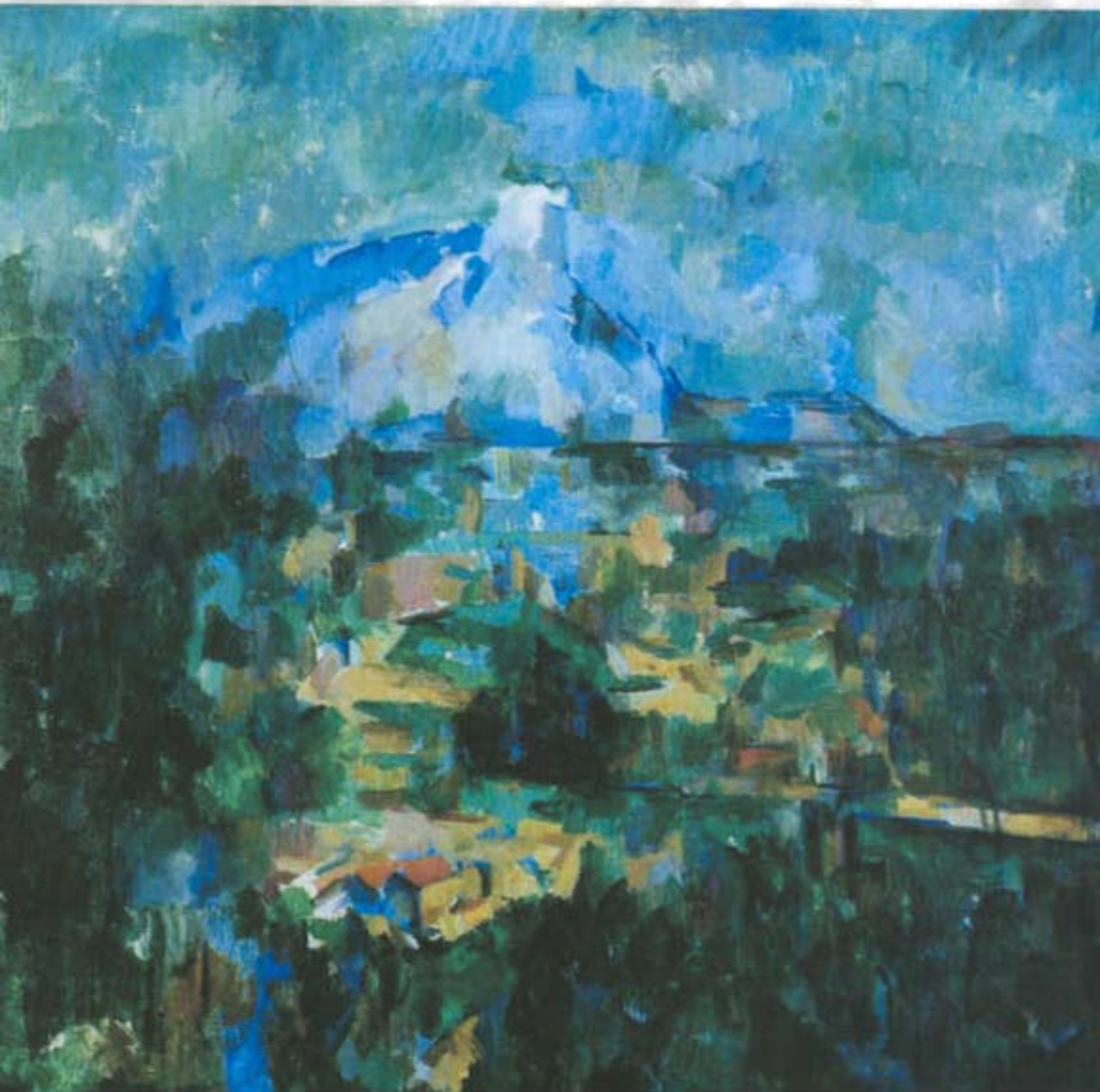
فلسفهٔ هنر هایدگر

جولیان یانگ
ترجمهٔ امیر مازیار



فلسفه هنر

گامنو

فلسفهٔ هنر هایدگر

جولیان یانگ

امیر مازیار

گام نو

تهران، خیابان شریعتی، بالاتر از سه‌راه طالقانی،
خیابان نیرو، شماره ۷/۱، واحد ۱۲
صندوق پستی: ۸۹۴-۱۱۳۶۵، تلفن: ۷۵۲۹۹۰۷

فلسفه هنر هایدگر

نویسنده: جولیان یانگ

مترجم: امیر مازیار

● چاپ اول ۱۳۸۴ تهران ● شمارگان ۱۵۰۰ نسخه
● لیتوگرافی: خدمات فرهنگی صبا ● چاپ: غزال ● صحافی: فارسی
● طرح روی جلد: پارسا بهشتی

شابک: ۰-۵۲-۷۳۸۷-۹۶۴ ISBN: 964-7387-52-0

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است Printed In Iran

یانگ، جولیان Young, Julian
فلسفه هنر هایدگر/ جولیان یانگ؛ [مترجم] امیر مازیار.ـ ـ تهران: گام نو، ۱۳۸۴.
۲۹۰ ص.
ISBN 964-7387-52-0
عنوان اصلی: Heideggar's philosophy of art.
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
واژه‌نامه.
کتابنامه به‌صورت زیرنویس.
نمایه.
۱. هایدگر، مارتین، ۱۸۸۹-۱۹۷۶ م. Heideggar, Martin. ۲. هنر ـ ـ فلسفه. الف. مازیار، امیر، مترجم. ب. عنوان.
۲ی۲۹هـ/ B۳۲۷۹ ۱۱۱/۸۵۰۹۲
۱۳۸۴
کتابخانه ملی ایران ۸۴-۱۷۰م

فهرست

مقدمه ۱۳

(۱) «منشأ اثر هنری» ۱۹

هگل و «مرگ هنر» ۲۱

موافقت هایدگر با هگل ۲۲

«زیبایی‌شناسی» و مرگ هنر ۲۳

«زیبایی‌شناسی» و «روشنگری» ۳۱

مخالفت هایدگر با هگل ۳۳

پرسش: هنر چیست؟ ۳۵

گسترش مفهوم هنر ۳۷

هنر به مثابهٔ «برگشودن عالم» ۴۰

«عالم» چیست؟ ۴۳

وجودشناسی و اخلاق ۵۰

«برگشودن» چیست؟ ۵۶

زمین چیست؟ ۷۰

«زمین» در اثر هنری ۷۵

مشکلات تبیین «زمین» در اثر هنری ۸۳

هنر بزرگ «همگانی» است ۸۹
اثر هنری آفرینندهٔ یک قوم است ۹۲
اثر هنری حافظ یک قوم است ۱۰۰
وضوح و تقدم شعر ۱۰۴
نقدهای هایدگر بر خود ۱۰۶

(۲) هولدرلین: متون اولیه ۱۱۷
ذات شعر ۱۲۲
غیبت و حضور خدایان ۱۲۳
شعر، اندیشه و سیاست ۱۲۷
شاعر نه بلکه متفکر ۱۳۱
یونانی‌گرایی ۱۳۳

(۳) هولدرلین: متون متأخر ۱۴۱
جشن ۱۴۲
طرد شاعر مدرن از «والاترین ذات هنر» ۱۴۹
شاعران در «زمانهٔ عسرت» به چه کار می‌آیند؟ سرمشق مدرن ۱۵۶
امر آپولونی و امر دیونوسوسی ۱۵۹
شعر حماسی و شعر غنایی ۱۶۵
آیا هولدرین شاعری برای «زمانهٔ عسرت» است؟ ۱۶۶
شعر و نثر ۱۷۰
Ereignis ۱۷۳
از امر والا به امر مقدس ۱۷۷
از غلبه‌گرایی به انتظار ۱۸۲
معرفت یا ایمان؟ ۱۸۸

(۴) هنر مدرن ۱۹۵
هنر ضد مابعدالطبیعی ۱۹۹
«چرخش» دیگر ۲۰۱
«سکنی گزیدن» چیست؟ ۲۰۸
فراطبیعت‌گرایی ۲۱۵
طبیعت‌گرایی ۲۲۵
ریلکه ۲۲۸
هنر آسیای شرقی ۲۳۵
سزان ۲۴۰
کله ۲۵۱
کوبیسم ۲۵۷
هنر انتزاعی ۲۶۲
موسیقی ۲۶۵
یک فلسفهٔ هنر؟ ۲۷۰

نمایه ۲۷۵
واژه‌نامه انگلیسی ۲۷۹

دربارهٔ نویسنده:

جولیان یانگ استاد فلسفه در دانشگاه اوکلند است. برخی از آثار او از این قرارند: اراده و عدم اراده: پژوهشی در فلسفهٔ آرتور شوپنهاور (۱۹۸۷)، فلسفهٔ هنر نیچه (۱۹۹۲) هایدگر، فلسفه، نازیسم (۱۹۹۷).

اختصارات

آثار هایدگر

وجود و زمان:

BT Being and Time, tr. J. Macquarrie and T. Robinson (Oxford: Blackwell, 1962).

ارجاعات به شمارهٔ صفحات چاپ هفتم آلمانی «*وجود و زمان*» است که در حاشیهٔ ترجمهٔ انگلیسی آمده است.

BP The Basic Problems of Phenomenology, tr. A. Hofstadter (Bloomington: Indiana University Press, 1988)

مسایل اساسی پدیدارشناسی

BW Martin Heidegger, Basic Writings, ed D. F. Krell (San Francisco: Harper and Row, 1977)

نوشته‌های مهم مارتین هایدگر

D Denkerfahrungen 1910-1976 (Frankfurt-on-Main: Klostermann, 1983)

DK `Denken und Kunst' in Japan und Heidegger - Gedenkschrift der Stadt Messkirchzum hundertsten Geburtstag Martin Heideggers (Sigmarinen: J.

Thorbecke, 1989), pp. 211-15

تفکر و هنر

DT Discourse on Thinking. tr. J. M. Anderson and E. H. Freund (San Francisco: Harper and Row, 1966)

گفتار در تفکر

GA Martin Heidegger. Gesamtausgabe, ed. F. W. von Herrmann (Frankfurt-on-Main: Klostermann, 1977 and onwards).

مجموعه آثار مارتین هایدگر

HE `Hölderlin and the Essence of Poetry' in Existence and Being, ed. W. Brock (London: Vision, 1949), pp. 291-315

هولدرلین و ذات شعر

ID Identität und Differenz (Pfullingen: Neske, 1990)

این‌همانی و تفاوت

IM An Introduction to Metaphysics, tr. R. Mannheim (New Haven: Yale University Press, 1959)

مقدمه بر مابعدالطبیعه

Ister Hölderlin's Hymn `The Ister'. tr. W. McNeill and J. Davis (Bloomington: Indiana University Press, 1996)

نیایش «ایستر» هولدرلین

N Nietzsche, 4 volumes, tr. D. F. Krell (San Francisco: Harper-Collins, 1979-82)

نیچه: اعداد رومی مربوط به شمارهٔ مجلداتند

OWL On the Way to Language, tr. P. D. Herz (San Francisco: Harper and Row. 1982)

در راه زبان

P Pathmarks, ed. W. McNeill (Cambridge: Camvridge University Press, 1998)

PLT Poetry, Language, Thought, tr. A. Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971)

شعر، زبان، تفکر

QCT The Question Concerning Technology and Other Essays, tr. W. Lovitt (San Francisco: Harper and Row, 1977)

پرسش درباب تکنولوژی و دیگر جستارها

SvG Der Satz vom Grund (Pfullingen: Neske, 1978)

اصل دلیل

ZSD Zur Sache des Denkens (Tübingen: Niemeyer, 1976)

دربارهٔ امر اندیشیدن

آثار دیگران

E Erinnerung an Martin Heidegger, ed. G. Neske (Pfullingen: Neske, 1977)

یادنامهٔ مارتین هایدگر

HPN Heidegger, Philosophy, Nazism, by Julian Young (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)

هایدگر، فلسفه، نازیسم

KuT Kunst und Technik, ed. W. Biemel and F. W. von Hermann (Frankfurt-on-Main: Klostermann, 1989)

هنر و تکنیک

HC The Heidegger Controversy: A Critical Reader, ed. R. Wolin (Cambridge, Mass: MIT Press, 1993)

معضلهٔ هایدگر

مقدمه

۱ـ بحث‌های مربوط به فلسفهٔ هنر هایدگر معمولاً با جستار برجسته (و معروف) ۶ـ۱۹۳۵ او، ***منشأ اثر هنری*** آغاز و انجام می‌یابند. اینکه این بحث‌ها از اینجا آغاز می‌شوند، مناسب و مقتضی است ــ درواقع سال ۱۹۳۵ نشانگر آغاز دغدغهٔ فلسفی جدی هایدگر به هنر است ــ اما اینکه در همین نقطه نیز به پایان می‌رسند، دست‌کم به دو دلیل، بسیار نابجاست. دلیل نخست این است که به‌رغم عمق، تازگی و اثرگذاری ***منشأ اثر هنری*** این اثر ــ چنانکه بعداً هایدگر به وضوح درمی‌یابد ــ از جنبه‌های مهمی نیز جداً ناکافی است. دلیل دوم این است که این جستار، به‌رغمِ آغازین بودنش، چیزی جز آغاز طی‌طریق فکری (Denkweg) هایدگر درباب هنر نیست. طی‌طریقی که عمدتاً به‌واسطهٔ آگاهیِ نمایان هایدگر از ناکافی بودن آن آغاز شکل می‌گیرد.

اندیشهٔ هایدگر در نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰ تحت‌الشعاع برنهادهٔ معروف هگل درباب «مرگ هنر» بود. هایدگر نیز با هگل موافق است که هنر «بزرگ» ــ و نه هنر کوچک ــ از زمان یونان، یا در بهترین صورت، از پایان قرون میانه امری در گذشته است. اگرچه هایدگر برخلاف هگل معتقد است که هنر

بزرگ روزی *ممکن است* بازگردد و معتقد است که به جد باید در طلب چنین بازگشتی بود (بازگشتی که درواقع «نجات» غرب را شکل می‌بخشد)، اما در این امر با هگل موافق است که عصر حاضر ذاتاً "بی‌هنر» است. در فصل نخست، این تلقی از هنر را که به چنین نتیجه‌ای منجر می‌شود، طرح می‌کنم و آن را «سرمشق یونان» می‌خوانم.

۲ـ هایدگر در دهه‌های پایانی عمرش علاقهٔ وافری به تعداد قابل ملاحظه‌ای از هنرمندان مُدرن پیدا کرد؛ از جمله ریلکه، استفان گئورگه، لوکوربوزیه، استراوینسکی، جرج براک، کله و سزان و دلمشغولیِ شخصیِ جدی‌ای به عالم هنر یافت. بنابراین، به‌روشنی برای آنکه نظریه‌پردازی خود را دربارهٔ هنر با علاقه و معرفتش به هنر مُدرن هماهنگ سازد، باید در «سرمشق یونان» دخل و تصرفی انجام می‌داد. اما حتی در سال ۱۹۳۵ هم نظریه و معرفت هایدگر با هم در تنش بودند، چراکه در زمان نگارش *منشأ اثر هنری* هایدگر علاقهٔ اندیشه‌ناک و محکمی به آثار شاعر آغاز دورهٔ رمانتیک، فردریش هولدرلین، داشت.

بحث من در فصل ۲ مربوط است به تلاش هایدگر برای حل و رفع این تنش در آنچه که آن را بحث‌های «اولیه» مربوط به هولدرلین در ۶ـ۱۹۳۵ می‌خوانم. تلاش من این است که نشان دهم چگونه هایدگر که قادر نیست از سرمشق یونان درگذرد و آگاهست که امکان معرفی هولدرلین به عنوان شاعری از سنخ هومرو سوفکل نیست، به ناگزیر اهمیت هولدرلین را نه به شکل یک شاعر بلکه بیشتر در هیأت متفکری فلسفی تحریف می‌کند. بالاتر از این، متفکری که اندیشه‌هایش به نوعی تداعی‌گر اندیشه‌های خود هایدگر است.

در فصل ۳ نشان می‌دهم که چگونه هایدگر از خلال فهم عمیق‌تر و آزادانه‌تر هولدرلین ــ یا به تعبیر منْ، از خلال بر خود هموار ساختن اینکه

از شاعر «بیاموزد» ــ در متون «متأخر» مربوط به هولدرلین (۴۶ـ۱۹۳۹) نهایتاً نه از خود سرمشق یونان ــ که آنچنان جذاب، مهم و به تعبیر نیچه «آبستن آینده» است که در معرض چنین آسیبی نیست ــ، بلکه از جایگاه منحصر و یگانه‌ای که برای آن در اندیشه‌اش قایل بود، دست می‌شوید. هایدگر از شرح فراشعری هولدرلین از کار خود، یعنی شرح او از اینکه «در زمانهٔ عسرتِ» مُدرنیته (در برابر «زمانهٔ دولتِ» یونان) شاعران به چه کار می‌آیند» به دومین سرمشق بزرگی یا دست‌کم اعتبار (PLT, p96) در هنر دست می‌یابد. سرمشقی که آن را «سرمشق مُدرن» می‌خوانم. به نظر من، این کثرت‌گرایی جدید در اندیشهٔ هایدگر، در نهایت او را به فهم تحریف نشدهٔ [مقام] شاعری هولدرلین رساند.

در فصل ۴ نشان می‌دهم که چگونه اذعان به سرمشق مُدرن، هایدگر را قادر ساخت که بر بیگانگی تام و تمام خود نسبت به هنر زمانه‌اش فائق آید. نشان می‌دهم که چگونه این باور مُلهَم از هولدرلینِ او که وظیفهٔ اصلی هنر در زمانهٔ «بی‌افسون» مُدرنیته «یافتن امر قدسی» است، مبنای علاقهٔ ویژهٔ هایدگر به ریلکه، سزان و کله شد و به قرائت او از آثار اینان شکل بخشید. همچنین خواهم گفت که همین امر موجب رویکرد تازهٔ هایدگر به هنر شرق و به‌ویژه به هنر ذن‌بودیسم شد.

پس حکایت من، تاریخ یک تحول فکری و همگرایی شخصی است؛ حکایت اینکه چگونه متفکری بزرگ به‌واسطهٔ برگزیدن شرحی از هنر، که او را در مقام یک فیلسوف از بیگانگی کامل با هنر زمانه‌اش برحذر می‌داشت، طریق خود را در موضعی نابجا دید؛ موضعی که خود همواره به عنوان علاقمندی پرشور، آن هم به حجم عمده‌ای از هنر مُدرن و به عنوان شاعری فراتر از حد متوسط، عملاً آن را خطا دانسته بود. قهرمان ــ یا دیگرِ قهرمان ــ حکایت من، هولدرلین است زیرا چنانکه خواهم

گفت، هولدرلین برای هایدگر، به لسان خود شاعر، «قدرت نجات‌بخش» بود آن هم نه صرفاً در هنر بلکه چنانکه خواهیم دید در سیاست هم.

۳ـ من باید همچنانکه مراحل طی طریق فکریِ هایدگر درباب هنر را مشخص می‌کنم، شمارهٔ بالقوه گیج‌کنندهٔ هایدگرهای متفاوت را نیز بیان کنم. بنابراین نکته‌ای درباب نحوهٔ ارتباط این هایدگرها با هم باید بگویم. خود هایدگر «چرخشی» را در فلسفه‌اش مشخص نموده که در ۱۹۳۰ آغاز شده است. اما از آنجا که باز خود او تصریح کرده که این چرخش تا گذر به «حقیقت‌اندیشی» [Ereignis-thinking] در ۸ـ۱۹۳۶ تکمیل نگشته (بنگرید به p366 و GA 15, p344) ما را بر آن می‌دارد که سه متفکر (البته مرتبط به هم) را به تصور درآوریم؛ هایدگر اولیه (پیش از ۱۹۳۰)، متفکر میانی یا در حال گذار (۸ـ۱۹۳۰) و هایدگر متأخر (بعد از ۱۹۳۸). اما من در فصل چهارم (بخش سوم) از تشخیص «چرخش» دیگری در اندیشهٔ هایدگر سخن خواهم گفت که در حدود ۱۹۴۶ رخ داده است. بنابراین من اضافه بر سه هایدگر، هایدگر چهارمی را تشخیص می‌دهم که گاه آن را هایدگر «پس از جنگ» می‌خوانم.

۴ـ یک نکتهٔ مقدماتی دیگر (برای محققان، خوانندگانی که هیچ آشنایی قبلی با هایدگر ندارند باید از این بخش بگذرند). عمدهٔ مشکل در تلاش بر سر فهم «sein» در «seinphilosophie» هایدگر [«وجود» در «فلسفهٔ وجود» هایدگر] ناشی از این واقعیت است که هایدگر معمولاً «sein» را بی‌آنکه خیلی واضح یا مَددرسان باشد در دو معنای اساسی اما کاملاً متفاوت به کار می‌برد. البته دست‌کم در یک‌جا، در «شاعران به چه کار می‌آیند» او این معانی را به وضوح از هم جدا می‌سازد.[1] هایدگر

---

۱. همچنین در P 309-10, DT p.76 و در

Martin Heidegger in conversation, ed wisser, tr S. Murthy (New Delhi, Heinemann, 1970) pp 44-5

می‌گوید از یک جهت «وجود معنای حضورِ روشنگر ـ وحدت‌بخش» را دارد. این معنایی است که هایدگر در جای دیگر آن را «*وضوحی*» می‌خواند که ممکن می‌سازد همهٔ موجودات عالمِ ما، همانگونه که هستند، معقول و مفهوم گردند. وجود از طرف دیگر به گفتهٔ هایدگر معنای «موجودات در همهٔ چهره‌های (seiten) کثیرشان (vollzahligkeit) را دارد (PLT p124)» که آنچه را برای ما نامعلوم و درواقع نامعقول است شامل می‌شود؛ «آن منظرهایی از مظاهر متعلق به اشیا، که به «وجه» دیگر «افق» معقولیتِ ما تعلق دارد». (DT pp 64-5)

چنانکه هایدگر در *وجود و زمان* می‌گوید ذاتِ sein [وجود] در معنای نخستش «معقولیت» است. (BT 152) اما در معنای دوم دقیقاً در برابر این است: «نامعقولیت»، «راز» (P, 136ff) و «به چنگ نیامدنی» (Ister. p136) است. گاهی، اما نه به هیچ‌وجه به گونه‌ای سازگار، هایدگر معنای دوم را با نگارش sein با «y» کهن به جای «i» مشخص می‌کند. (این عمل بیشتر در هایدگر اولیه تکرار می‌شود اما بعد هم چنین باقی می‌ماند (مثلاً بنگرید به P. p144 پانوشت a) من به تقلید از این عمل در سراسر این پژوهش Being [وجود] را با حرف بزرگ برای مشخص ساختن معنای دوم و being [وجود] با حرف کوچک را برای مشخص ساختن معنای اول به‌کار می‌برم. هرگاه بخواهم نسبت به این دو معنا بی‌تفاوت باشم، همان واژهٔ آلمانی sein را به‌کار خواهم برد.*

* مترجم در سرتاسر این ترجمه همواره از معادل «وجود» استفاده خواهد کرد و برای مشخص ساختن تمایز موردنظر نویسنده، معادل اصلی را به صورت Being یا being یا sein در قلاب خواهد آورد. م.

۱ـ «منشأ اثر هنری»

۱ـ چنانکه در مقدمه ذکر شد، هایدگر نخست در نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰ به تفکر گسترده درباب هنر پرداخت.[۱] او در فواصلی نزدیک به هم سخنرانی‌های «*ژرمن‌ها*» و «*راین*» هولدرلین (GA 39) ۵ـ۱۹۳۴، *مقدمه بر مابعدالطبیعه* (IM) ۱۹۳۵، که در آن توجه قابل ملاحظه‌ای به هنر شده، «*هولدرلین و ذات شعر*» (HE) اوایل ۱۹۳۶، تقریر نهایی (از سه تقریر)[۲] «*منشأ اثر هنری*» (PLT. pp 17-87) اواخر ۱۹۳۶ و «*ارادهٔ معطوف به قدرت به مثابهٔ هنر*» (NI) (جلد نخست از چهار مجلد مربوط به نیچه) ۷ـ۱۹۳۶، را انجام داد.

در میان همهٔ این آثار «*منشأ اثر هنری*» (از این پس «*منشأ*») تاکنون به بیشترین حد مورد توجه بوده است. توجه یکسره‌ای که مانع از مراجعه به دیگر آثار هایدگر شده است. (خیال‌پردازی‌های این اثر دربارهٔ *نقاشی*

---

۱. استثنای مهمی بر این، بحث جدی هایدگر درباب فقره‌ای از «دفترهای مالده لائوریس بریگه» ریلکه در *مسایل بنیادی پدیدارشناسی* (۱۹۲۷) است. (BP pp 171-2)

۲. بنگرید به

Jacques Taminiaux's "The origin of "The origin of the work of Art" In Reading Heidegger, ed sallis (Bloomington: Indiana University press, 1993) p. 392-404

کفش‌های ون‌گوگ ــ که گواهی بر علاقهٔ اولیه هایدگر به ون‌گوگ است، هر چند که با سخن اصلی رساله کاملاً نامربوط و چنانکه خواهیم دید ناسازگار است ــ در نوشته‌های درجهٔ دوم، شاخ و برگ بی‌تناسبی یافته که هر چه کمتر و کمتر به خود هایدگر مربوط است). بحث‌های مربوط به فلسفهٔ هنر هایدگر معمولاً خود را به این اثر محدود می‌کنند و آن را بیان کامل و نهایی این فلسفه می‌دانند. اما این تلقی، چنانکه اشاره شد، به چندین دلیل بسیار نابجاست. نخست به دلیل اینکه تنها امید برای فهم این اثر پیچیده و اُغزگونه، مرتبط ساختن آن با متونی پیرامونی است که در همین دورهٔ اندیشهٔ هایدگر شکل گرفته‌اند. دوم، به این دلیل پیش‌تر ذکر شده که این اثر صرفاً آغاز طی‌طریق فکری هایدگر درباب هنر است و سوم، به این دلیل که این اثر نواقص و کمبودهایی دارد، و چهل‌ودو پانوشت بسیار نقادانه‌ای که هایدگر (GA 5 p379) در ویرایش نهایی این اثر در «مجموعه آثار» وارد ساخت (GA5 1-74)، روشن می‌سازد که هایدگرِ متأخر به خوبی از این نواقص آگاه بود. در این فصل، ابتدا به درک خود این اثر خواهیم پرداخت و سپس به مهم‌ترین نقدهای خود هایدگر بر آن می‌پردازیم.[۳]

یکی از این انتقادات اهمیت خاص دارد. چراکه تحول بعدی «طی‌طریق» هایدگر، چنانکه خواهیم گفت، عمدتاً به‌واسطهٔ آگاهی او از دشواری برآمده از این نقد و کوشش در راه حل آن شکل می‌گیرد.

---

۳. دلیل دیگری که این توجه یکسره به «منشأ» را در جهان انگلیسی‌زبان نابجا کرده در کیفیت غیرقابل اعتماد تنها ترجمه انگلیسی این اثر توسط هوف اشتاتر در *«شعر، زبان اندیشه»* (PLT) است. همانطور که به نظر من دریافت بسیار بهتر هایدگر اولیه بسیار مرهون ترجمه‌های عالی مک‌کواری و رابینسون از *وجود و زمان* است. [این پانوشت که در آن نویسنده اشاره‌هایی به ضعف‌های ترجمهٔ انگلیسی *«منشأ»* کرده بود، خلاصه شده است لازم به ذکر است که برخی از ترجمه‌های فارسیِ *«منشأ»* براساس ترجمهٔ هوف اشتاتر انجام گرفته‌اند. م]

هگل و «مرگ هنر»

۲ـ هایدگر در موخره بر «*منشأ*» (PLT pp 79-81) که در زمانی نامشخص بین ۱۹۳۶ و ۱۹۵۶ تکمیل شده است (PLT 82-7) و در فصل ۱۳ «*ارادهٔ معطوف به قدرت به مثابهٔ هنر*»، محورهای بنیادین جستارش را با مرتبط ساختن آن به برنهادهٔ معروف «مرگ هنر» هگل، مشخص می‌کند. چنانکه هایدگر می‌گوید، برنهادهٔ هگل را می‌توان در چهار قضیهٔ ذیل عرضه کرد: (۱) هنر در والاترین وظیفه‌اش ــ به بیان هایدگر «هنر بزرگ» (PLT p40)[۴] ــ هنری است که در آن «حقیقت موجودات به مثابهٔ یک کل، یعنی امر نامشروط و مطلق، خود را بر وجود تاریخی انسان‌برمی‌گشاید» (NI p78) یعنی خود را بر فرهنگی که در موقعیت تاریخی خاصی واقع شده برمی‌گشاید. (۲) هنر بزرگ (البته نه هر هنری، یا حتی همهٔ هنرهای ممتاز) برای ما امری در گذشته است و تنها تا زمان افلاطون یا اگر بسیار بالا بیاییم تا پایان قرون میانه برجای بوده است. (۳) هنر بزرگ نه تنها (دست‌کم در غرب) مرده است بلکه *باید چنین بماند*. قوانین دیالکتیکی و برگشت‌ناپذیر تاریخ، وظیفه آشکار نمودنِ «حقیقت» را به دین می‌سپارند و دین نیز به نوبهٔ خود جایش را به علم می‌دهد. این قوانین بازگشت‌ناپذیرند و تاریخ هیچگاه مرحلهٔ آغازین خود را تکرار نمی‌کند، بلکه تاریخ ثبتِ پیشرفتِ قطع ناشونده و مدام رو به جلوی کمالِ عالَم است. (۴) از آنجا که چنین است، «مرگ هنر» همچون گذر از دورهٔ طفولیت، اگرچه شاید احساسی نوستالژیک یا ستایش‌گرانه را بر انگیزد، اما وجهی برای تأسف خوردن ندارد.

---

۴. هایدگر میگوید تنها نوعی از هنر که در این جستار مدنظر اوست، هنر «بزرگ» است (PLT p40) به این معنا که او، هنر، اثر هنری و نظایر آن را در حکم مخففی برای هنر بزرگ و اثر هنری بزرگ می‌آورد. در این فصل من هم اغلب از هایدگر تبعیت می‌کنم.

موافقت هایدگر با هگل

۳ـ نظر هایدگر درباب موضع هگلی چنین است: درباب قضیهٔ اول یعنی تعریف هگلی هنر (بزرگ) هایدگر کاملاً با هگل موافق است. هایدگر در کتاب *نیچه* می‌گوید که «هنر بزرگ، از آن حیث بزرگ است که حقیقت موجودات به مثابهٔ یک کل، یعنی امر نامشروط و مطلق را آشکار می‌سازد» (NI p84) آنچه در اینجا مهم است لفظ «یعنی» است. هایدگر در اینجا اصطلاح خاص هگل یعنی «مطلق» را برابر با «حقیقت موجودات» که اصطلاحِ خودِ اوست قرار داده است. اندیشهٔ راهبر هایدگر در «منشأ» چنانکه خواهیم دید این است که اثر هنری بزرگ «روی دادن حقیقت» است، یعنی روی دادن حقیقت موجودات است (PLT p39). بنابراین روشن است که از لحاظ محتوایِ اثر هنری، یعنی آنچه که این اثر آشکار می‌سازد، هایدگر خود را تکرارگر (یا شاید مفسر) سخن هگل می‌بیند. افزون بر این، از لحاظ مخاطبان اثر هنری، یعنی آنهایی که این آشکارگی برای آنهاست، هایدگر باز هم با هگل موافق است. آنجا که هگل معتقد است که هنر بزرگ «حقیقت» را بر (در خلاصه‌سازی هایدگر) «وجود تاریخی بشر» آشکار می‌سازد (NIP 84) خود هایدگر می‌گوید که هنر بزرگ «قوم را به عطیهٔ (Mitgegebene) خویش رهنمون می‌شود» (PLT p77). با فرض اینکه، بنابر یک حدس محققانه این «عطیه» واژهٔ دیگری برای «حقیقت» است، سخن هایدگر در اینجا در توافق با هگل است که پذیرفته شدن اثر هنری از جانب کل یک فرهنگ (قوم) امر کافی برای تثبیت «بزرگی» آن است. هنر صرفاً هنگامی بزرگ است که همچون معبد یونانی یا کلیسای جامع قرون وسطی، اهمیت تاریخی-جهانی داشته باشد.

هایدگر در قضیهٔ دوم هم با هگل موافقت دارد. هگل در سخنرانی درباب زیبای‌شناسی ۹ـ۱۸۲۵ می‌گوید (و هایدگر نقل می‌کند):

هنر دیگر برای ما والاترین حالی که در آن حقیقت برای خود وجود می‌یابد، به حساب نمی‌آید. شاید کسی آرزو برد که هنر به پیشرفت و کمال خود ادامه دهد. اما قالب هنر از اینکه والاترین نیاز روح باشد، فرو افتاده است. به همهٔ این دلایل، هنر برای ما از وجههٔ وظیفهٔ والایش، امری در گذشته است و چنین خواهد ماند (PLT p80) روزگار باشکوه هنر یونان، همچون دورهٔ طلایی قرون وسطای متأخر سپری گشته است. (NI p84)

هایدگر می‌گوید که این حکم برای ما هم «معتبر» است (PLT p80). در نظر هایدگر، همچون هگل، کلیت هنر پس از قرون وسطی، یعنی هنر عالم مُدرن، حتی در بهترین صورت امری فروتر (درواقع بسیار فروتر) از هنر بزرگ است.

زیبایی‌شناسی و مرگ هنر

۴ـ چرا باید چنین باشد؟ چرا هیچ‌کدام از هنرهای عصر مدرنیته «بزرگ» محسوب نمی‌شوند؟ پاسخ هایدگر در یک کلمه خلاصه می‌شود: «زیبایی‌شناسی» [aesthetics]

«زیبایی‌شناسی» اثر هنری را ابژه خود می‌داند. ابژهٔ *آیستسیس*: ابژهٔ ادراک حسی در معنایی گسترده. امروزه ما این ادراک را تجربه می‌خوانیم. گمان می‌رود که «این شیوهٔ تجربهٔ اثر هنری» اطلاعاتی را دربارهٔ ذات اثر هنری برای بشر فراهم می‌آورد. تجربه نه تنها

منشأ اعتبارِ ادراک و لذتِ هنری است بلکه منشأ آفرینش هنری هم هست. اما، احتمالاً، تجربه عاملی است که هنر در آن می‌میرد. این مرگ چنان آهسته روی می‌دهد که چند قرن به طول می‌انجامد. (PLT 79)

هایدگر در مجلد *نیچه* این امر را مورد ملاحظه قرار می‌دهد که «زیبایی‌شناسی» به عنوان مترادفی برای «فلسفهٔ هنر» [philosophy of art] در نتیجهٔ تقسیم‌بندی دقیقی به وجود آمد که اولین‌بار به وضوح در قرن هجدهم انجام گرفت.[۵] چنانکه «منطق» را تحقق معرفت نظام‌مند به *لوگوس*، یعنی به حکم و اندیشه می‌دانستند و «اخلاق» را معرفت نظام‌مند به رفتار و شخصیت، زیبایی‌شناسی را هم معرفت به aisthetike [آیستتیک] به حساب می‌آورند یعنی معرفت به «احساسات و ادراکات و اینکه این امور چگونه شکل می‌گیرند.» (NI pp 77-8) نکته‌ای که هایدگر در پی تأکید بر آن است این است که طرح این ترادف (درواقع، با نگاه به فضای معاصر، نشاندن ارزشمدار زیبایی‌شناسی بر جای فلسفهٔ هنر) امری صرفاً مربوط به اصطلاح‌شناسی نیست، بلکه پیروزیِ علمی و نظریِ یک تلقی خاص از هنر بر تلقی، به عبارتی، کهن‌تر است. یعنی بر تلقی «اخلاقی» که مسلم می‌داشت مقصود از هنر آشکار کردن حقیقت است، آشکار کردن ــ دست‌کم اجمالی ــ شکلِ حقیقی زندگی برای مخاطبش. هایدگر بر این باور است که نشستن زیبایی‌شناسی بر جای فلسفهٔ هنر، نشانگر ترک تلقی اخلاقی از هنر از جانب ماست. هایدگر معتقد است هنر نه دیگر هدایتی برای چگونه زندگی کردن مهیا می‌سازد و نه از آن انتظار می‌رود که چنین کند، بلکه از هنر می‌خواهند «تجربه‌های زیبایی‌شناسانه» فراهم آورد.

---

۵. مشخصاً توسط آلکساندر بومگارتن در *تأملات درباب شعر* (۱۷۳۵).

هایدگر می‌گوید تلقی زیبایی‌شناسانه از هنر به عنوان یک *نظریه* از زمان باستان (PLT p79) و به‌خصوص با افلاطون آغاز شد (NI pp60-3) اما صرفاً پس از برپا شدن مدرنیته هنر *در عمل* هم زیبایی‌شناسانه شد. بنابراین در نظر هایدگر تاریخ هنر غرب که او خطوط اصلی‌اش را در فصل ۱۲ مجلد *نیچه* مشخص کرده است، تاریخ «چندقرنی» است که در آن هنر بزرگ مُرد. تاریخ به عمل درآمدن تدریجی نظریه (افلاطونی) است.

۵ـ تلقی «زیبایی‌شناسانه» از هنر چیست؟ امر ذاتیِ هنر در این رهیافت این است که هنر زیباست. آلمان پس از قرن هجدهم حتی این تلقی را در تعریف هنر وارد ساخت: در برابر فن و مهارت واژهٔ آلمانی "die schönen kunste"، قرار داد که معنای تحت‌الفظی آن «هنرهای زیبا» است. یک اثر هنری موفق، اثری است که زیبا باشد یعنی «جاذبهٔ زیباشناسانه» داشته باشد. از هنر انتظار می‌رود که «تجربه‌های زیباشناسانه» ایجاد کند که به این معناست که هنر، و همچنین طبیعت، برمبنای قابلیت آنها در ایجاد حالت زیبایی‌شناسانه مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرند. (NI p90)

حالت زیبایی‌شناسانه [aesthetic state] چیست؟ بنابر سنتی که به‌زعم هایدگر در دورهٔ مدرن غالب بوده است، مشخصهٔ درک اصیل هنر، به بیان کانت، بی‌غرضی [disinterestedness] است. مثلاً، اروین پانوفسکی مورخ مشهور تاریخ هنر، می‌نویسد:

> هر امری را، چه طبیعی و چه مصنوع، می‌توان به نحو زیبایی‌شناسانه تجربه کرد. ما چنین می‌کنیم هنگامی که به شی می‌نگریم (یا بدان گوش می‌سپاریم) بی‌آنکه آن را به نحو عقلانی یا عاطفی، به امر دیگری خارج از آن مرتبط سازیم. هنگامی که

یک فرد از منظر یک نجار به درخت می‌نگرد، او درخت را به استفاده‌های متنوعی که می‌تواند از چوبش ببرد، پیوند می‌دهد و هنگامی که به درخت از منظر یک پرنده‌شناس می‌نگرد درخت را به پرندگانی که ممکن است در آن آشیان کنند، پیوند می‌زند. هنگامی که یک شخص در مسابقهٔ اسب‌دوانی به حیوانی می‌نگرد که می‌خواهد بر روی آن شرط‌بندی کند، او واقعیت حیوان را با آرزوی بُرد خود پیوند می‌زند. صرفاً شخصی که خود را از متعلّق ادراک خود دور می‌سازد، آن را به نحو زیبایی‌شناسانه ادراک خواهد کرد.[۶]

در چنین رهیافت زیبایی‌شناسانه‌ای، امر ذاتی درباب تجربهٔ زیباشناسی، جدا ساختن آن از هرگونه بستر و زمینه‌ای است. ما به دیدار متعلق ادراک در خودش و برای خودش می‌رویم یعنی جدا از هرگونه ربطی که آن متعلق ممکن است با اغراض عملی یا عقلی ما داشته باشد.

ممکن است پرسیده شود هنگامی که همهٔ پیوندهایی که یک شیء در زندگی معمول دارد در پرانتز قرار گرفت، چه چیز باقی می‌ماند؟ می‌توان پاسخ داد که صرفاً کیفیات صوری و انتزاعی‌اش باقی می‌ماند. این پاسخی است که به‌زعم هایدگر از نظریهٔ «حالت زیبایی‌شناسانه برمی‌آید.» هایدگر می‌گوید که «زیبایی‌شناسانه کردن **خبرگی**، در هنر به معنای لذت بردن از «وجوه صوری و کیفیت‌ها و جذابیت‌های هنر است.» (PLT p68)

البته هنرِ تجسمی «انتزاعی» در قرن هجدهم وجود نداشت، هنر همواره «بازنمودی» [representational] بوده اما بازنمود هدف اثر نبود بلکه اقتضای آن بود. هدف هنر، بنابر نظریهٔ موردنظر هایدگر، بازنمود به

6. Meaning in the Visual Arts (Gargen city, NY Doubleday, 1955) p11

شیوه‌ای بود که کیفیات صوری سازندهٔ «زیبایی» یعنی، هارمونی، توازن، تمام و کمال بودن، نبود تصنع، سادگی در پیوند کامل با پیچیدگی و نظایر آن را برجسته سازد، به این منظور که این بازنمود ورود به «حالتِ زیبایی‌شناسانه» را تسهیل کند. (اینکه ریشه‌های هنر انتزاعی قرن بیستم را می‌توان در نظریهٔ حالت زیبایی‌شناسانه دید، سررشته مهمی برای فهم بیزاری هایدگر متأخر از هنر انتزاعی است. (بنگرید به فصل ۴ بخش ۲۵))

چرا ما خصلت بی‌غرضی و جدا بودن از بستر و زمینه را در تجربهٔ زیبایی‌شناسانه لذت‌بخش می‌یابیم. زیرا در چنین تجربه‌ای اشیا از همه پیوندهایشان با اغراض عملی ما همچنین از همه پیوندهایشان با بیم و امید و احتیاط جدا می‌شوند. هنگامی که ذهن کاملاً مجذوب تجربهٔ زیبایی‌شناسانه شد ما از رنج و اضطراب و فشار آزاد می‌شویم. ما به تعبیر شوپنهاور دیگر «تابع اراده» نیستم بلکه «تابع بی‌اراده و محض معرفت» هستیم. هنگامی که ما به چنین حالتی دست می‌یابیم، وارد:

> حالت فراغت از دردی می‌شویم که اپیکور آن را والاترین خیر و حالِ خدایان می‌دانست، چراکه در این لحظه ما فارغ از فشار تحمل‌ناپذیر اراده‌ایم. ما فراغت از بردگیِ مشقت‌بار اراده را جشن می‌گیریم. چرخ اکسیون[۷] در این هنگام ایستاده است.[۸]

---

۷ Ixion پادشاه لاتیا، که به خاطر گناه پدرکشی و بی‌حرمتی به زئوس به گردونه‌ای آتشین بسته شد که جاودانه در گردش بود. م

8. The world as will and Representation. 2 vols ed E.E.J payne (New York, Dover, 1996) I pp 195-6

درواقع شوپنهاور معتقد بود که در تجربهٔ زیبایی‌شناسانه نه تنها به آرامش دست می‌یابیم بلکه به نوعی بصیرت و به ذات واقعی اشیا می‌رسیم (بنگرید به فصل هفتم کتاب ما: willing and unwilling, A study in philosophy of Arthur shopenhaver (Dordrecht, Nigh off, 1987)

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

به‌جای آنکه اینجا و آنجا از بیم‌ها و امیدها و اضطراب‌هایمان هراسان شـویم، بـه لحـظه‌ای از سکـوت و سکـون، بـه نـوعی یگـانه از آرامش می‌رسیم.

۶ـ پس هنر مُدرن ــ یا به بیان دقیق‌تر مقام هنر در دورهٔ مدرنیته ــ به نظرهایدگر، نمایانگر غلبهٔ تلقی زیـبایی‌شناسانه در هـنر است. امـا چـرا تجربه زیبایی‌شناسانه «عاملی» است که هنر بزرگ در آن «می‌میرد»؟

هایدگر می‌پرسد چـرا تـجربهٔ زیـبایی‌شناسانه بـرای مـا دارای ارزش است و اساساً پاسخ شوپنهاور را بازگو می‌کند، البته نـه در چـنان لحـن رفیعی. تجربهٔ زیبایی‌شناسانه برای ما دارای ارزش است زیـرا «آرامش و تسکین می‌دهد». (IM p131) ما از حالت زیبایی‌شناسانه لذت مـی‌بریم زیرا این تجربه نوعی از آرامش روانی است. لحظه‌ای از آسودگی خیال در میانهٔ مشغله است. فراغت از جهان مضطربِ اراده و کار است.

اما اگر همه ارزش هنر در این باشد، پس هنر بـرای زنـدگی اهـمیتی فرعی دارد. هایدگر در «هولدرلین و ذات شعر» می‌گوید اگر هنر «ربطی به عمل ندارد» اگر هنر «بی‌اثر و بی‌زیان» است، آنگاه دیگر چیزی نیست که ما نیاز به جدی گرفتن آن داشته باشیم. (HE pp294-6) هایدگر در مجلد *نیچه* می‌گوید:

> آنچه هنر بزرگ را می‌سازد صرفاً و در وهلهٔ نخست، کیفیت والای آنچه آفریده می‌شود نیست، بلکه، هـنر بـزرگ است زیـرا [پاسخی به] یک نیاز مطلق است. (NI p84)

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

این امر نشان می‌دهد که تلقی صورت‌گرایانه از حالت زیبایی‌شناسانه، تنها تلقی ممکن از آن نیست همچنین این فرض هایدگر که این تلقی، تلقی غالب در سراسر قرن هجدهم و نوزدهم بوده است، به نظر من صحیح نمی‌آید.

هنر یونان به چنین نیازی پاسخ می‌دهد. زیرا، به نحو بدیهی، فهم چگونه زیستن، امری است که همه ما به آن محتاجیم. اما آرامش روانی، اگرچه لذت‌بخش است اما ضرورتی مطلق ندارد.

ما ممکن است برای آنکه روحیهٔ کاری داشته باشیم ترجیح دهیم که بی‌آن زندگی کنیم. حتی اگر ترجیح ما چنین نباشد، باز هم این امر صحیح نیست که ما به خود هنر احتیاج داریم. هایدگر می‌گوید که هنر، در مقام امر زیبایی‌شناسانه، وارد حوزهٔ «صنعتِ هنر» (PLT p40) شده است، صنعتی که هدف از آن ایجاد تجربه‌های لذت‌بخش برای اهلِ آن است (همان). همچنانکه صنعتِ مُد، اشیای لذت‌بخش را برای مصرف‌کنندگان مُد فراهم می‌آورد، صنعت هنر نیز اشیای لذت‌بخشی را برای مصرف‌کنندگان هنر مهیا می‌سازد. بدین‌ترتیب هنر صرفاً به «بخشی از فعالیت فرهنگی» تبدیل می‌شود (QCT p34). صرفاً یک «بخش» که همچون خامه بر روی کیک زندگی قرار می‌گیرد. آن هم با توجه به اینکه بسیاری از بخش‌های دیگر به همین‌سان قابل حصول‌اند: سفر، تفریح، سکس، ورزش، گپ زدن، فلسفهٔ تحلیلی، غذا و شراب و نظایر آن. هنر به عنوان آرامش روانی، مقامی همچون یکی از گزینه‌ها در بوفهٔ پیشنهادات گوناگون را دارد که هیچکدام ترجیح خاصی بر دیگری ندارند. هنگامی که هنر «زیبایی‌شناسانه» می‌شود به گفته هایدگر به امری مانند پخت‌وپز تبدیل می‌گردد. (IM p131) یعنی قلمرو تجربه‌های مطبوع اهلِ هنر، مهم‌تر از قلمرو تجربه‌های مطبوع اهل شکم نیست.[۹] (در اینجا گفته برلیوز به یاد می‌آید که ایتالیایی‌ها غذا و اپرا را به یک دیده می‌نگرند.)

---

۹. البته این بیان، تحقیر عامدانهٔ متفکران قرن هجدهم نظیر کانت است. کانت سعی داشت زیبایی‌شناسی را به‌خصوص برتر از تجربه‌های مربوط به خورد و خوراک بنشاند بر این مبنا که در حالی که تجربهٔ خورد و خوراک امری مربوط به احساس صرف است اما در تجربهٔ زیبایی‌شناسانه عامل حکم وجود دارد. ملاحظهٔ ضمنی هایدگر این است که در اینجا ممکن است تفاوت باشد اما هر دو به یک اندازه جزیی‌اند.

پس یک دلیلِ اینکه هنرِ «زیبایی‌شناسانه» از «بزرگ بودن» فرو می‌افتد ــ و درواقع جزیی می‌شود ــ این است که این هنر حتی در زندگی آنانی که از آن «استقبال می‌کنند» نمایانگر یک «گزینهٔ اختیاری» است و نه یک «امر ضروری». ما نیاز «مطلق» به آرامش روانی در هر نوعش نداریم و حتی اگر داشته باشیم برای ارضای آن به هنر حاجت نداریم.

اما دلیل مرتبط دیگر دقیقاً راجع به اندیشهٔ «استقبال کردن» از هنر است. هایدگر می‌گوید در حالی که هنر هومر و سوفکل فرهنگ کاملی را گرد هم می‌آورد و متحد می‌ساخت، هنر در دوران مدرنیته، «صرفاً برای لذت‌بخش‌های معدودی از مردم» وجود دارد (NI p85) این امر ناشی از آن چیزی است که پیشتر بیان گشت. اگر هنر صرفاً بخشی از بوفهٔ «فعالیت‌های فرهنگی» است، پس آشکارا صرفاً برای آن بخش‌هایی از مردم وجود دارد که ترجیح می‌دهند به اینگونه از تفریح و استراحت بپردازند. از آنجاکه لذت بردن از هنر (دست‌کم لذت بردن از هنر عالی) نیازمند وقت آزاد و تحصیلات است ــ یعنی برای جماعت‌هایی است که شیرینی‌های استعاری را ترجیح می‌دهند ــ هنر زیبایی‌شناسانه قلمرو خرده‌فرهنگ اجتماعی نخبگان می‌شود.

پس زیبایی‌شناسی از دو جهت عاملی است که هنر در آن «می‌میرد» و از بزرگی به خردی سقوط می‌کند. هنر برای آنانی که ترجیح می‌دهند به سراغ آن بروند، امری حاشیه‌ای می‌شود و برای حیات کل فرهنگ هم به امری حاشیه‌ای تبدیل می‌گردد و از اهمیت تاریخی-جهانی خود که در نظر هگل و هایدگر، هنر بزرگ باید دارا باشد، دور می‌ماند.

زیبایی‌شناسی و روشنگری

۷ـ زیبایی‌شناسی عاملی است که در آن هنر به عنوان یک تلاش غیرجزیی می‌میرد. اما هایدگر تحلیل عمیق‌تری هم از مرگ هنر عرضه می‌کند. آن هم با تبیین اینکه چرا رهیافت زیبایی‌شناسانه در آغاز دورهٔ مدرن فضای غالب آفرینش هنری شد.

هایدگر در سخنرانی «*ایستر*» می‌گوید که ««زیبایی‌شناسی» طریقی است که در آن ذات امر زیبا و هنر، براساس مابعدالطبیعه طرد می‌شود.» (Ister p88) او مدعی است نگاه زیباشناسان به هنر، اِعمال مابعدالطبیعه در هنر است، یا به تعبیر ما در عمل آوردن «مابعدالطبیعه» است. هایدگر توضیح می‌دهد که در اینجا مراد او از «مابعدالطبیعه» «روشنگری» است.[۱۰] یعنی این دیدگاه که معرفت به حقیقت عالم مِلک‌طلق «عقل» است. (Ister pp111-12) هایدگر مدعی است، روشنگری به عنوان یک جریان عقلی، با سوفسطاییان، سقراط و افلاطون آغاز شد. اما صرفاً در قرون هفده و هجده غلبه تاریخی‌ـجهانی به دست آورد. به همین دلیل است که روشنگری را به عنوان نامِ یک عصر تاریخی بر این دوره اطلاق کرده‌اند. (همان)

«روشنگری» در زبان معمول‌تر، معادل «علم‌گرایی» و «پوزیتیویسم» [اثبات‌گرایی] است. چرا این امر به زیبایی‌شناسانه کردن هنر می‌انجامد؟ در دههٔ ۱۹۲۰ «پوزیتیویسم منطقی» به مواجهه با اخلاق در مقام یک

---

۱۰. باید متذکر شد که این استعمال، استعمالی نامتعارف از «مابعدالطبیعه» است. هایدگر عموماً چنانکه خواهیم دید این واژه را به معانی گوناگونی به‌کار می‌برد و «حقایق مربوط به واقعیت که در «چارچوبِ محکم» مفاهیم عقلی به نحو کافی و وافی قابل بیانند» (Ister pp111-12) صرفاً یکی از انواع مابَعدالطبیعه به حساب می‌آید.

مسألهٔ نظری رفت. اینان با این اعتقاد که صرفاً علم می‌تواند به حقیقت دست یابد، نتیجه گرفتند که اظهارات اخلاقی ممکن نیست بیانگر حقیقتی باشند، چراکه به روشنی گزارهٔ «قتل بد است» مستعد آزمون تجربی نیست، استعدادی که شرط لازم «علمی بودن» یک گزاره است. اما واضح است که اظهارات اخلاقی نقش مهمی در حیات بشر ایفا می‌کنند. بنابراین باید تبیینی از چیستی آنها به‌دست داد. پاسخی که پوزیتیویست‌ها طرح کردند تقریری کم‌وبیش پیچیده از «عاطفه‌گرایی» [emotivism] بود. اظهارات اخلاقی به جای آنکه گزارشگر حقایق باشند، همچون فریادها و ناله‌ها نشاندهندهٔ احساساتند. به عبارت دیگر، پوزیتیویست‌ها با طرد اخلاق از قلمرو حقیقت آن را به قلمرو احساسات وارد ساختند.

به نظر من، هایدگر معتقد است که پوزیتیویست‌ها به گونه‌ای مشابه با این هنر را زیباشناسانه کردند. با طرد کردن هنر از حوزهٔ حقیقت (افلاطون نیز به جهت شهرتِ شاعران به آشکار کنندگان حقیقت ــ که به نظر او سزاوار ایشان نبود ــ ایشان را از دولت آرمانی خویش طرد می‌کند.) بدیلی نماند مگر آنکه آن را به قلمرو احساسات بفرستند. یک قطعه نقاشی عظیم کلیسایی مربوط به قرون میانه، برای مخاطبان اصلی‌اش، دست‌کم دو جنبه داشت: مهم‌تر از همه، «حقیقت» عالم مسیحی را مکشوف می‌ساخت اما، در وهلهٔ دوم، در شکلی زیبا چنین می‌کرد. پس اگر به هنر در جو و فضای پوزیتیویستی بیندیشیم، با از میان رفتن کارکرد حقیقت‌یابی هنر، همه آنچه برجای می‌ماند نقش «زیباشناسانهٔ» آن است.

پس در نظر هایدگر، مبنای غایی غلبهٔ دیدگاه زیبایی‌شناسانه بر هنر، سلطه‌طلبی عقل است. یعنی غلبهٔ این دیدگاه که علم (در معنایِ وسیع آلمانی‌اش) و صرفاً علم راه به حقیقت دارد. باید متوجه بود که این سخن در نهایت کم‌وبیش تکرار تحلیل هگل از مرگ هنر است. هنر بزرگ

می‌میرد زیرا علمِ بدتر یا بهتر (در نظر هگل بهتر و در نظر هایدگر بدتر) نقشی که آن را بزرگ می‌ساخت، برعهده می‌گیرد.

مخالفت هایدگر با هگل

۸ـ چنانکه دیدیم هایدگر با دو قضیهٔ نخست هگل کاملاً موافق بود. اما هایدگر قضیهٔ سوم هگل را رد می‌کند. این حکم که هنر بزرگ مرده و برای ابد رفته است، اگرچه در زمان کنونی معتبر است «اما هنوز قطعی نگشته است.» (PLT p80) اینکه هنر ممکن است دوباره روزی، «طریقهٔ ضروری و اساسی‌ای شود که در آن، آن حقیقتی که برای وجود تاریخی ما مقرر است، روی دهد» (همان) امکانی است که هیچ‌چیزِ آن را از میان نبرده است. دلیل مخالفت هایدگر با هگل در اینجا این است که هایدگر مخالف این اندیشه است که تاریخ مطابق قوانین هگل، یا هر شخص دیگری، سیر می‌کند. قانون قابل کشفی برای تاریخ وجود ندارد. هر کوششی برای «محاسبهٔ» آن، در نهایت توهمی تکنولوژیکی و برآمده از تفکر ضبط و مهار است. در عوض، تاریخ بر ما به‌واسطهٔ «وجودی» [Being] که نمی‌توانیم درک و پیش‌بینی و مهارش کنیم، «فرستاده می‌شود.» بنابراین خصلت و موقع تغییراتِ تاریخی‌ـجهانی امری است که «کسی نمی‌داند و ضروری هم نیست که بداند. چنین معرفتی، مصیبت‌بارترین چیز برای بشر خواهد بود، زیرا ذات بشر، منتظر ماندن است، بشر موجودی است که به پیشواز به حضور آمدن وجود [Being] می‌رود.» (QCT p42)

هایدگر قضیهٔ چهارم هگل را هم رد می‌کند. هنر نه تنها امری نیست که ما بتوانیم بی‌آن شادان باشیم، بلکه *صرفاً* اگر هنر بزرگ بازگردد، امکان

وقوع «مواجههٔ قطعی» (QCT pp34-5) با «فلاکت» (PLT p91) این عصر خواهد بود. بنابراین بازگشت هنر بزرگ امری است که ما بیش از هر چیز دیگری به آن نیازمندیم.

هایدگر در صفحهٔ پایانی «منشا» می‌گوید که تأمل درباب خصلت هنر بزرگ نمی‌تواند آن را «به‌وجود آورد» بااین‌حال، این تأمل «تمهید لازم برای به‌وجود آمدن هنر است، صرفاً چنین تأملی «فضایی» برای هنر مهیا می‌سازد.» (PLT p78)

هایدگر، برخلاف آرتور دانتو، معتقد نیست که هنر همواره در جو و فضای یک نظریه وجود دارد و از آن شکل و قالب می‌گیرد. بزرگ‌ترین عصر هنر غرب، یعنی قرن هشتم تا چهارم پیش از میلاد در یونان، «بدون یک تأمل مفهومی-شناختی متناظر با آن وجود داشت». تأمل درباب هنر صرفاً با افلاطون آغاز شد، آن هم در زمانی که بزرگ‌ترین عصر هنر به پایان می‌رسید. (NI p80)

اما هنر مُدرن در جو و فضای نظریه و به نظرهایدگر نظریه‌ای بد وجود دارد. و اگرچه نظریه قادر به ساختن هنر نیست اما قادر به از میان بردن آن هست. با توجه به این، قصد هایدگر این است که شکافی در فضای نظری غالب ایجاد کند. آن هم با عرضه مجدد نظریه‌ای کهن دربارهٔ هنر ــ نظریه‌ای که به‌زعم او، اگر پیش سقراطیان مجبور به نظریه‌پردازی درباب هنر می‌شدند، طرح می‌کردند. صرفاً از طریق چنین شکافی، بازگشت هنر بزرگ ممکن می‌شود. «*منشا*» مشارکت هایدگر در ایجادِ امکانِ تولد مجدد هنر است.

پرسش: هنر چیست؟

۹ـ اولین چالش از چالش‌های بسیاری که بر سر راه فهم «منشا» وجود دارد، مسأله پرسش اصلی این رساله است. هایدگر در جست‌وجوی تدارک پاسخ برای چیست؟ البته آن‌چنانکه از عنوان رساله برمی‌آید، پرسش این رساله دربارهٔ «منشا» (ursprung) اثر هنری است. اما به این پرسش در همان بند اول پاسخ گفته می‌شود. منشا اثر هنری، در معنایی که هایدگر به آن توجه دارد، هنرمند نیست بلکه «هنر» است (PLT p17). هایدگر در بحثی ــ به اذعان بعدی خود او ــ مبهم[۱۱] می‌گوید که «منشا یک چیز، منبع ماهیت آن است» (همان) بنابراین احتمالاً مقصود این است که اگرچه بی‌شک هنرمند منشا ***علی*** اثر هنری است اما او منشا شأن آن به عنوان یک اثر هنری و بدین‌سان، منشا ***منطقی*** ماهیت آن به عنوان یک اثر هنری نیست. پس، «منشا» به معنای مورد توجه هایدگر، منشا ***مفهومی یا منطقی*** است، یعنی امری که به‌واسطهٔ آن هویتی از یک نوع خاص، [متعلق به] این نوع خاص به حساب می‌آید.

از آنجا که «هنر» ***خاصه‌ای*** است، یا به بیان فلاسفه، امری کلی است که آشکارا و به درستی موجب می‌شود یک اثر هنری اثر ***هنری*** تلقی شود، «پرسش از منشا اثر هنری تبدیل به پرسش از ماهیت (wesen) هنر

---

۱۱. «این‌گونه سخن گفتن از منشا در معرض بدفهمی است» ***ملاحظهٔ خشکی*** که مربوط به پانوشت سال ۱۹۶۰ است (پانوشت‌هایِ «منشا» چاپ شده در ***مجموعه آثار*** منتخبی از حواشی‌ای است که هایدگر بر نسخه‌های چاپ ۱۹۵۷ و ۱۹۶۰ خود از ***کوره‌راه‌های جنگلی*** نوشته است. هنگامی که من به حاشیه‌های ۱۹۵۷ یا ۱۹۶۰ ارجاع می‌دهم منظورم این نیست که این حاشیه‌ها در این سال‌ها نوشته شده‌اند، بلکه منظورم این است که این حاشیه مربوط به یکی از این دو کتاب است. (هایدگر عادت به حاشیه‌نویسی بر کتاب‌ها داشت. شنیده‌ام که دانشگاه فرایبورگ مجموعه‌ای دارد از کتاب‌های کتابخانهٔ آنجا که هایدگر در آنها ــ با مداد ــ حاشیه نوشته است.))

می‌شود (PLT p18). بدین‌سان، پرسش اولیه منحل به پرسش سنتی از ماهیت هنر (بزرگ) می‌شود. (پس از نگارش «شیء» چیست»، «هنر چیست» می‌توانست عنوان هایدگر برای این رساله باشد، اگر که تولستوی پیشتر بر کتابش این عنوان را نداده بود.)

معمولاً فیلسوفان به این پرسش یا با محوریت دادن به آفرینندهٔ هنر (رهیافت نیچه) یا مخاطب هنر (رهیافت کانت و شوپنهاور) پاسخ داده‌اند و سپس از منظر متماز برگزیدهٔ خودشان به نتیجه‌گیری درباب ماهیت اثر هنری دست یازیده‌اند. اما هایدگر می‌گوید که او قصد انجام هیچ‌کدام از این دو کار را ندارد بلکه او به خود اثر محوریت می‌دهد. (دلیل این امر این است که یقیناً در رهیافت متکی بر ناظر یا آفریننده این احتمال وجود دارد که ذات هنر، مبدل به یک حالت روان‌شناسانه گردد و بنابراین فلسفه هنر به ورطهٔ «زیباشناسی» فرو افتد.) بنابراین، پس از طرح بسیاری از مطالب عمدتاً غیرضروری، پرسش بنیادینی که «منشا» در پی پاسخ به آن است، این است که «اثر هنری... چیست؟» (PLT p18)

این پرسش، چنانکه صورت سقراطی آن نشان می‌دهد، طلب یک تعریف است. طلب این تعریف، پیش‌زمینهٔ اصلی این جستار و ساختار آن را تشکیل می‌دهد. این جستار، از خلال مجموعه‌ای از تعریف‌های ناموفق از اثر، به شیوه‌ای که به‌طور مبهم یادآور محاورات افلاطونی است، ابتدا به پاسخی کلی و موقتی (PLT p51) و در نهایت به پاسخی که امید می‌رود تهذیب، تعمیق و تکمیل شده باشد، دست می‌یابد. تعریف اولیه، این اندیشهٔ [Grundgedanke] هگلیِ هایدگر است که هنر «رویداد حیقیقت» است. (PLT p39. p57)

گسترش مفهوم هنر

۱۰ـ اما هایدگر در میانهٔ این رساله، این فهم از ماهیت برنامه‌اش را در گیرودار ابهاماتی جدی قرار می‌دهد. ظاهراً معلوم می‌شود هنر صرفاً یکی از طرقی است که در آن «حقیقت روی می‌دهد»:

«یکی از طرق اساسی‌ای که در آن حقیقت خود را تحقق می‌بخشد، این است که حقیقت خودش را در اثر قرار می‌دهد. طریق دیگری که در آن حقیقت رخ می‌دهد عملی است که یک دولت سیاسی را بنیان می‌گذارد. طریق دیگر، نزدیک شدن آن چیزی است که صرفاً یک موجود نیست بلکه بالاترین وجود است. باز هم طریق دیگر ایثار بزرگ است. (PLT p62)

ممکن است تا حدودی با تبعیت از هیوبرت دریفوس،[۱۲] این ارجاعات را [به ترتیب] به بنیان نهادن دولت نازی توسط هیتلر یا بنیاد نهادن دموکراسی آتن توسط پریکلس،[۱۳] به میثاق خداوند با یهودیان و به تصلیب مرتبط دانست. ما چنین وقایعی را «وقایع کاریزماتیک» می‌خوانیم. پس، پیشنهاد نگران کنندهٔ [مطرح در اینجا] این است که «حقیقت» در هنر بزرگ و وقایع کاریزماتیک روی می‌دهد.

---

12. "Heidegger on the connection Between Nihilism, Art, Technology and Politics" In **the cambridge companion to Heidegger**. ed C. Guignon (Cambridge University press, 1993) pp 289-316 at p301

۱۳. هایدگر، پیشتر در ۱۹۳۵، در ***مقدمه بر مابعدالطبیعه*** بسیاری از توهمات خود درباب نازیسم را کنار نهاده بود و به نقد نژادپرستی، نظامی‌گری و اقتدارگرایی آن و حماقت موجود در جلسات نورنبرگ پرداخته بود. البته تردید در این امر که در اینجا قصد اشاره به هیتلر بوده، دشوار است. این اشاره را باید مربوط به هیتلرِ رویایی وآرزویی ۱۹۳۳ هایدگر دانست و نه واقعیت نازیسم آن‌گونه که در پایان ۱۹۳۶ در برابر چشمان هایدگر آشکار گشت. (بنگرید به HPN pp96-5, 116-17)

نکتهٔ ذاتاً مشابهی در پایان این رساله هم مجدداً طرح می‌شود. به بیان هایدگر، همه هنرها به عنوان «فرافکنان حقیقت»، «شعر» (Dichtung) هستند (PLT p71). البته نه شعر ادبی، بلکه شعر در معنای وسیع خود که معادل رویدادِ حقیقت است. اما هایدگر می‌گوید «شعر در اینجا در چنان معنایِ وسیعی در نظر گرفته شده که باید در این امر تأمل کرد [یعنی باید انکار کرد] که صرفاً هنر در همهٔ اشکالش از معماری گرفته تا شعر ادبی، تمام ماهیت شعر را دربربگیرد.» (PLT p74) هنوز بر ما لازم است که بدانیم چرا هایدگر شعر را این چنین به فرافکنی حقیقت نزدیک می‌داند. (بنگرید به فروتر، بخش ۱۸ و خصوصاً پانوشت ۳۱) اما دلیل این امر هرچه باشد، مقصود این است که در اینجا هم، وقایع کاریزماتیک، به اندازهٔ آثار هنری، شعر در معنای «وسیع» آن تلقی شده‌اند. یعنی، آنها نیز «رویدادهای حقیقت» به حساب آمده‌اند. این جواز آشکار برای آنکه رویداد حقیقت در خارج از حیطهٔ آثار هنری هم رخ دهد، به دو دلیل نگران‌کننده است. دلیل نخست این است که از آنجا که گمان می‌رود تعاریف شرایط لازم و *کافی* را برای شناسایی امر تعریف شده فراهم می‌آورند، انتظار می‌رود که با توجه به خصلت رسالهٔ هایدگر، همهٔ آثار هنری و *صرفاً* آنها مواضعی برای [رویداد] «حقیقت» باشند. دلیل دوم این است که اگر حقیقت در خارج از هنر هم روی می‌دهد، اصلاً آشکار نیست که چرا ما باید از مرگ هنر در رنج باشیم و چرا نباید بی‌تأسف در جشن وداع با هنر به هگل بپیوندیم. با این حال، چنانکه دیدیم، هایدگر معتقد است که صرفاً هنر می‌تواند علاج قطعی «فلاکت» زمانه ما را تدارک ببیند.

اما درواقع هایدگر از عرضهٔ شرایط کافی [برای تعریف] هنر بازنمی‌ماند، بلکه این مفهوم را گسترش می‌دهد تا وقایع «عالم‌گیر» از هر

نوعی را شامل شود. به گفتهٔ هیوبرت دریفوس هر چیزی که یک «سرمشق فرهنگی» را فراهم می‌آورد،[۱۴] در نظر هایدگر، «اثر هنری» محسوب می‌شود. این امر که هایدگر کاملاً آگاهانه چنین می‌کند، از این واقعیت آشکار می‌گردد که او در جایی معبد یونانی، درام یونانی و بازی‌های المپیک را به عنوان نمونه‌هایی از «آثار [هنری]» پیش می‌نهد که اعتباری برابر با هم دارند. (PLT p43)

آیا مفهومی از هنر که بنا بر آن معبد یونانی، نقاشی کلیسایی، مَس پالسترینا، مسابقهٔ فوتبال، کنسرت راک و شاید حتی چیزی نه‌چندان نامشابه با گردهمایی‌های نورنبرگ، همه «آثار هنری» محسوب می‌شوند، سرهم کردن تصنعی اشیای جداگانه نیست.

هایدگر در *نیچه* (و در بسیاری جاهای دیگر) اشاره می‌کند که یونانیان مفهومی مطابق با مفهوم «هنرهای زیبا»یِ ما نداشتند. هم هنر و هم فن، به همراه همهٔ اشکال آشکار کردن حقیقت در نظر آنان «*تخته*» بود. پس اگر ما به شیوهٔ اندیشهٔ یونانی بازگردیم، «خواهیم فهمید که واژهٔ «هنر» کاملاً عام و به معنای هر نوع قابلیتی است که حقیقت را «ظاهر سازد»، یعنی آن را به گونه‌ای می‌فهمیم که مطابق مفهوم یونانی «تخته» است.» (NI p82)

مفهوم «هنرهای زیبا» به عنوان یک نوع متمایز، اول‌بار در قرن هجدهم پدید آمد. آن هم به‌واسطهٔ ــ اگر هایدگر برحق باشد ــ تبدیل هنر به «زیبایی‌شناسی». پس نتیجه می‌شود که از منظر هایدگر، این اندیشه که «هنر برابر با «هنرهای زیبا» است» حاصل یک انحطاط است. بنابراین، تقلای هایدگر برای تعویض این تلقی، جزء و بخشی از تلاش او برای بازگرداندن ما به تلقی‌ای کهن‌تر و سالم‌تر از ماهیت و اهمیت هنر است.

یک نکتهٔ مرتبط با این امر این است که، چنانکه هایدگر در ملاحظهٔ

14. Nihilism, Art, Technology and politics p298

حاشیه‌ای ۱۹۶۰ بیان می‌کند، «متمایزسازی هنر» در معنای مدرن‌اش «محلِ تأمل» [drage-wurdig] است. (GA 5, p60) یعنی، هنرمندان مدام درحال معارضه با مرزهای پذیرفته شده هنرند. مدام می‌گویند که ما باید آثاری را هنری بدانیم که در ورای قلمرو و قدرت «صنعت هنر»، ورای «قلمرو سنت و محافظه‌کاری» قرار داشته باشند. مثلاً کسانی که ساختمان‌ها و پل‌های عمومی بزرگ را می‌پوشانند شاید تا حدودی در پی بیان این نکتهٔ هایدگری باشند که هنر نباید همچون متعلقی برای «خبرگی زیبایی‌شناسانه»، در موزه‌ها قرار داشته باشد بلکه باید همچون «رویداد» عمومی «حقیقت» به مکان‌های عمومی تعلق داشته باشد. از این جهت، بازنگری هایدگر در تلقی موجود از هنر، پیشگویی و پیش‌بینی کاملِ وجوهی از جریان *آوانگارد* معاصر به نظر می‌آید.

هنر به مثابهٔ «برگشودن عالم»

۱۱ـ بنابراین، هنر در معنای وسیع یونانی‌اش، «رویداد حقیقت» است. اثر هنری، چیزی است که در آن و از خلال آن، حقیقت روی می‌دهد. معنای این عبارت چیست؟

اولین قدم هایدگر برای توضیح این تعریف موقتی، جابه‌جا کردن عبارت «رویداد حقیقت» با «برگشودن عالم» است. اثر هنری چیزی است که «عالمی را برمی‌گشاید.» (PLT p44)

اثر هنری کدام عالم را برمی‌گشاید؟ هایدگر می‌گوید: «اثر، به عنوان *اثر*، منحصراً به عالمی تعلق دارد که توسط خود آن برگشوده می‌شود.» (PLT, p41)

معبد پایستوم (PLT p40) به عالم یونان و کلیسای جامع بامبرگ (PLT p40) به عالم مسیحی قرون وسطی تعلق دارند. در خود *منشا* هایدگر صرفاً سه عالم (غربی) را ــ آن هم به طورکلی ــ از هم متمایز می‌سازد. عالم یونان، عالم قرون وسطی و عالم مدرن. (PLT pp76-7)[۱۵] اما در جای دیگر، او عالم یونانی را از عالم رومی و عالم مدرنیته اولیه را از مدرنیسم «تام و تمام» متمایز می‌سازد.

عالم‌ها می‌آیند و می‌روند. عوالم یونان و قرون وسطی هر دو در معرض فرایندِ سقوط و اضمحلال قرار گرفتند و «زوال یافتند» و «نابود شدند». (PLT p41) معنای این عبارت این است که اثر هنری بزرگ هم محمول و صفتی است که می‌آید و می‌رود. آن معبد و آن کلیسای جامع از آنجا که عوالم‌شان ناپدید شده است، دیگر نمی‌توانند «اثر»* «برگشودن» را داشته باشند، بلکه آنها به قلمرو سنت و محافظه‌کاری در افتاده‌اند. (همان) و در یک کلام، موزه‌ای شده‌اند.

بنابراین ممکن است یک اثر، بزرگی خود را به‌واسطه «انقطاع عالم» از دست بدهد. اما همچنین ممکن است که بزرگی خود را نه به‌واسطه منقطع شدن عالم از آن، بلکه برعکس به جهت منقطع شدن این اثر از عالم، از دست بدهد. مثلاً بدین‌ترتیب ممکن است در قرن نوزدهم یک توتم سرخپوستی به این دلیل که از محوطهٔ خود خارج گشته و در موزهٔ نیویورک جای داده شده است و یک نماد حاصلخیزی آفریقایی به جهت

---

۱۵. برای ارجاع بعدی، متذکر باشید که هر «عالمی» دارای اثر هنری نیست. عصر مدرنیته «عالم جدید و مستقلی» را می‌نمایاند. با این حال عصری است که در آن هنر بزرگ «مرده» است. یعنی ممکن است عالم‌هایی باشند که اثر هنری نداشته باشند.

* work در اینجا معنای دیگر این واژه که عموماً به کار ترجمه می‌شود، موردنظر است. [معنای اولیه این واژه «اثر هنری» است] ما تا آنجا که بتوانیم از یک واژه برای انتقال معنا استفاده کنیم، چنین می‌کنیم. م

نصب شدن بر روی میز اتاق نشیمن، قدرت عالم‌گشایی‌شان را از دست داده باشند. در دههٔ ۱۹۶۰، هایدگر دربارهٔ نقاشی محراب رافائل مشهور به «سیکستینا» این ملاحظه را داشت که این نقاشی متعلق به کلیسایش در پیسنزا [Piacenza] است، «آن هم، نه صرفاً در معنایی تاریخی و باستان‌شناسانه، بلکه براساس ذات تصویری‌اش». این نقاشی آشکار نمودن مکانی است که در آن قربانیِ مردم باید مورد تکریم قرار گیرد. به گونه‌ای که اگر این نقاشی از جایش جدا می‌گشت و در موزه نصب می‌شد و بدین‌ترتیب از عالمش جدا می‌گشت، «حقیقت اصیلِ» خود را از دست می‌داد و به جای آن صرفاً به یک «شیء زیبایی‌شناسانه» تبدیل می‌شد. (Ppp70-1)

بنابراین، دو راه وجود دارد که ممکن است اثر هنری به‌واسطهٔ آنها، از انجام اثری که زمانی داشت باز بماند و بدین‌ترتیب، از نظر هایدگر، بزرگی‌اش را از دست بدهد؛ یا عالم از اثر منقطع شود یا اثر از عالم منقطع شود.

باید متوجه بود که اگرچه ارتباط ادعایی بین اثر و عالم، هایدگر را به این دیدگاه ملتزم نمی‌سازد که تحسین هنر فرهنگ‌های بیگانه ناممکن است اما او را به [قبول] جزئیت نسبی و خصلت «زیبایی‌شناسانه» چنین تحسینی ملتزم می‌سازد. تاج‌محل برای ما صرفاً یک شیء زیبایی‌شناسانه است مگر آنکه ما به چیزی بسیار بسیار متفاوت با یک گردشگر مبدل شویم. (اینکه هایدگر، چنانکه خواهیم دید، در دههٔ ۱۹۵۰ عمیقاً دلمشغول هنر ذن بودیسم می‌شود، میزانی برای پی بردن به عمق تغییراتی است که در او از خلال طی‌طریق فکری‌اش درباب هنر رخ می‌دهد.)

«عالم» چیست؟

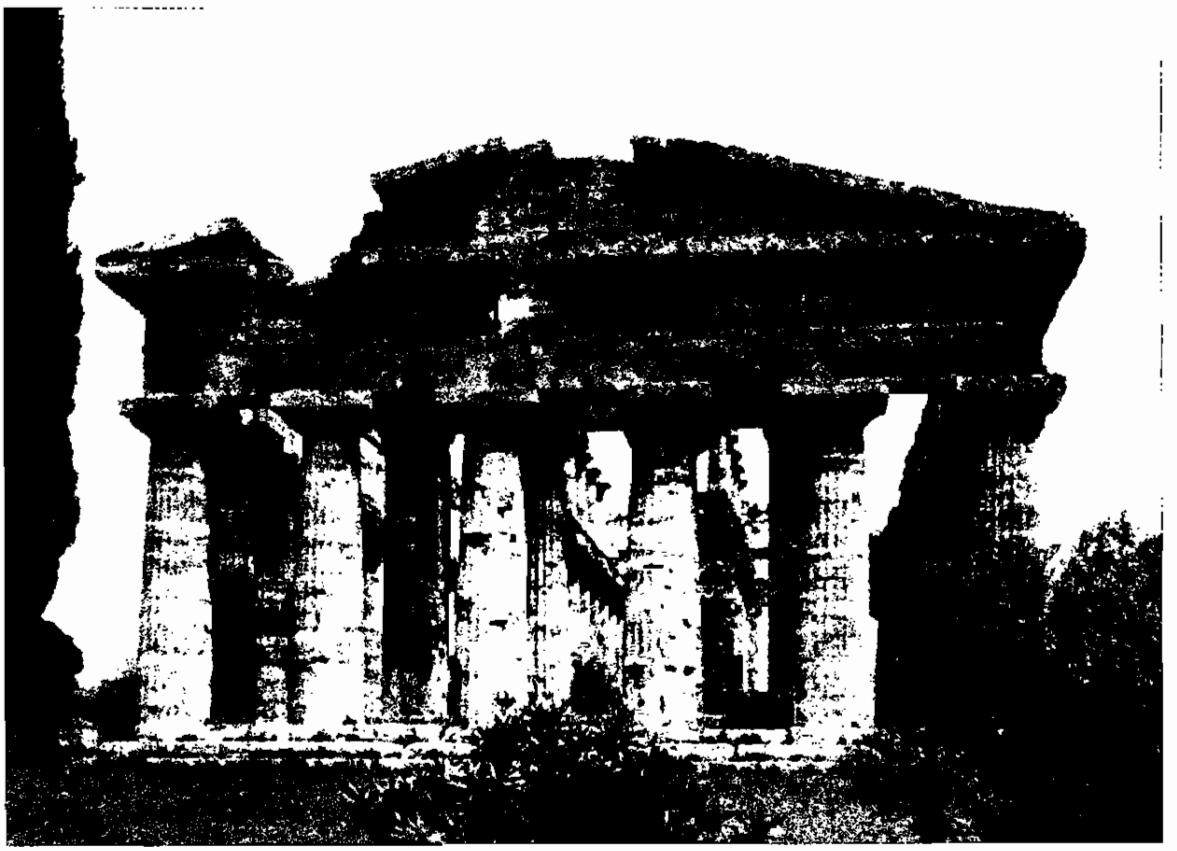
۱۲ـ «عالم» چیست؟ هایدگر خود این پرسش را در پیش‌زمینهٔ فقرهٔ معروف مربوط به «معبد» طرح می‌کند. بخشی از این فقره چنین است:

«یک بنا، معبد یونانی... آنجا در میانهٔ صخره‌ها پابرجاست. این بنا پیکرهٔ خدا را در خود پنهان می‌سازد و با این اختفا معبد را به‌واسطهٔ ایوان روبازش به شکل محوطه‌ای مقدس جلوه‌گر می‌سازد. خدا از طریق معبد در معبد حاضر است. این حضور خدا، فی‌نفسه، حد و گسترهٔ این محوطه به عنوان یک محوطهٔ مقدس است. اما این معبد و محوطهٔ آن در بی‌تعینی محو نمی‌شوند. این معبد ـ اثر است که برای نخستین‌بار آن راه‌ها و روابطی را که در آنها مرگ و زایش، رحمت و مصیبت، فتح و ننگ، بقا و فنا، به شکل تقدیر آدمیان درمی‌آیند متناسب می‌سازد و در پیرامون خویش گرد می‌آورد.

قلمرو فراگیر این بستر گشودهٔ روابط، عالم این قوم تاریخی است. صرفاً در این قلمرو است که این قوم نخستین‌بار برای ایفای وظیفه‌اش به خویش بازمی‌گردد.

این بنای پابرجا در اینجا، بر زمین صخره‌ای استوار است. و این استواریِ اثر راز بی‌شکلی صخره و در عین حال تکیه‌گاه بودن آن را بیرون می‌افکند. این بنای پابرجا در اینجا، برخلاف طوفان خروشندهٔ بالای سرش، بر زمینش ایستاده است و بدین‌سان برای نخستین‌بار خود طوفان را در خشونتش آشکار می‌سازد. درخشش و تابش سنگ، اگرچه خود از لطف خورشید است، با این حال برای نخستین‌بار نور روز را آفتابی می‌کند و پهنای آسمان را و

تاریکی شب را. قامت بلند و استوار معبد هوای نامریی را مـریی می‌کند. ثبات معبد با جوش و خروش امواج در تـعارض است و آرامش این، ناآرامی دریا را نشان می‌دهد. درخت و علف، عقاب و گاونر، مار و زنجره برای نخستین‌بار هـیأت مـجزای خـویش را می‌یابند و بدین‌سان بدان‌گونه که هستند، پدیدار می‌شوند... معبد با پابرجایی‌اش در اینجا برای نخستین‌بار به اشیا، منظرشان را و به انسان‌ها نظرگاهشان به خویشتن را عطا می‌کند.» (PLT p41-3)



معبد هرا II (معروف به معبد نپتون) پیستوم.

آگاهی از این واقعیت مهم است که خصلت کلی این فقرهٔ زیبا، همچون فقرهٔ به همین اندازه معروف (اما تا حدود زیادی نامربوطِ) یادآوری نقاشی کفش‌های ون گوگ (PLT pp33-4) شاعرانه است نه تحلیلی. به نظر من مقدار زیادی از بدفهمی‌های «منشا» ناشی از خوانش ادیبانهٔ فقرهٔ معبد است. در فصل‌های بعدی مکرراً با این امر مواجه می‌شویم که هایدگر ترجیح می‌دهد از طریق تفسیر متون شاعرانه، فلسفه‌ورزی کند؛ اشعار کسانی همچون سوفکل، ریلکه، تراکل، گئورگه و بالاتر از همه هولدرلین. اما در «منشا» هایدگر، به عبارتی خودش متن شاعرانه‌اش را مهیا می‌کند. (چنانکه به زودی خواهیم دید، این متن براساس قطعهٔ مربوط به یادآوریِ عالم کودکی ریلکه در کتاب مذکور در پانوشت ۱، شکل گرفته است). به نظر من مقصود از این فقره، فراهم آوردن مدخلی شهودی برای تجربه‌ای است که احتمالاً یونانیان در مقابل این معبد داشتند؛ فهمی شهودی که در باقی رساله سعی می‌شود به نحو فلسفی صورت‌بندی گردد.

۱۳ـ براساس این فقره «عالم»، «بستر گشودهٔ روابط...» فراگیر یک فرهنگ «تاریخی» است. یعنی نوعی مکان است. اما چه نوع مکانی؟

از آنجا که «عالم» معادل «حقیقت» است ــ «حقیقت موجودات» یا به تعبیر هایدگر «وجودِ موجودات» (PLT p39) ــ فهم عمیق «عالم» مبتنی بر فهم نظریهٔ هایدگر درباب حقیقت است. نظریه‌ای که نخست در ۱۹۲۵ بیان گشت،[۱۶] در بخش ۴۴ ***وجود و زمان***[۱۷] قسم عمدهٔ آن دوباره طرح

---

۱۶. در

"Plato's Sophist" tr Rojcewicz and André schuwer (Bloomington: Indiana University, Press 1997)

۱۷. اگرچه این نظریه در ***وجود و زمان*** بیان گشته اما به اعتقاد من لوازم آن به درستی فهم

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

شد، بیان بسیار بسط و تحول‌یافتهٔ آن در سال ۱۹۳۰ در «ذات حقیقت» مطرح گردید و به‌طور خلاصه در خود «منشا» هم (pp50-5) تکرار شد.

سخن بنیادین این نظریه این است که «حقیقت» به منزلهٔ «تطابق» یا «مطابقت» با امور واقع ــ نظریه‌ای درباب حقیقت که از زمان رومیان توسط سنت فلسفی عرضه شده ــ درواقع متضمن حقیقت «بنیادی»تری است. حقیقتی که وظیفهٔ آن اثبات و اظهار نوعِ «واقعیاتی» است که گزاره‌ها ممکن است با آنها مطابقت داشته یا نداشته باشند. هایدگر این نظریه را «حقیقت» به منزلهٔ آشکارگی، یا «آلتیا» [aletheia] می‌خواند. (PLT p58) که گاه آن را برای تأکید بر اینکه بنیاد حقیقت عبارت است از از ـ فراموشی ـ درآوردن، به‌صورت a-letheia* می‌نویسد.

به میزی که من مشغول نوشتن بر روی آنم، تأمل کنید. ما آن را «اسمیت» می‌خوانیم. فرض کنید که من با اشاره به اسمیت می‌گویم که «اسمیت بی‌رنگ است». به نظر آشکار می‌آید که من سخن اشتباهی می‌گویم. اما فرض کنید که من (به دلایل خاص خودم) درواقع نه به میز بلکه به مجموعه مولکول‌هایی که اسمیت آنها هم هست، ارجاع می‌دهم. امکان دیگر آن است که من نه به میز و نه به مجموعهٔ مولکول‌ها ارجاع

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)
نگشته است. «*ذات حقیقت*» در سال ۱۹۳۰ پیشرفت قابل‌ملاحظه‌ای را در متناسب ساختن کل فلسفه هایدگر با این لوازم نشان می‌دهد که دلیل این امر است که هایدگر این رساله را آغازگر «چرخش» خود می‌دانست. (BW p208) اما به گمان من ایجاد تناسب کامل نیازمند دیگر تأملات فلسفی هایدگر بود. یک موقف مفید برای فهم «طی‌طریق فکری» هایدگر این است که سیر او را تلاش مداوم برای فهم همهٔ لوازم نظریهٔ حقیقت خودش بدانیم.

* حرف «a» در یونانی پیشوند نفی است و « Letheia» امر پنهان و محجوب است. می‌توان a-letheia را به نا ـ مستوری یا چنانکه برخی می‌پسندند، کشف‌المحجوب، ترجمه کرد. م

دهم بلکه به قلمرو زمانی-مکانی‌ای که آنها اشغال می‌کنند ارجاع دهم. یا ممکن است به نیمه‌خدایی که محل اقامتش درست همانجاست ارجاع دهم. نکته‌ای که این مثال آشکار می‌سازد این است که حقیقت به عنوان مطابقت متضمن ارجاع است و ارجاع متضمن یک «افق آشکارگی» است. و این نکته‌ای است که اغلب مغفول می‌ماند. افق آشکارگی‌ای که به‌واسطهٔ عدم ابهامش، در وهلهٔ نخست، ارجاع را ممکن می‌سازد. صرفاً هنگامی که بدانیم چه نوع از موجودات به قلمرو خاصی از گفتار تعلق دارند، علم خواهیم یافت که چه نوع واقعیاتی وجود دارند که قضایا با آنها مطابقت یا عدم مطابقت خواهند داشت.

البته در مثال من، موضوع ارجاع در یک نوع نسبتاً مکانی طرح شده است. اما هایدگر، همه افراد بشر را زاده شده در یک افق آشکارگی بنیادین و «استعلایی» می‌بیند. (DT p63) افقی که به عبارتی، افق همهٔ افق‌های فردی است و این چیزی است که او «عالم» می‌نامد. هایدگر، چنانکه خواهیم دید پس از ۱۹۳۰ تاریخِ عالم (دست‌کم، غربی) را، به تبع هگل، به دوره‌های کاملاً مجزا و به «عوالم» تاریخی تقسیم می‌کرد. این عالم‌های تاریخی (که هایدگر آنها را «وضوح» و «گشودگی» هم می‌خواند) به‌واسطه افق‌های آشکارگی متفاوت‌شان تعریف و از هم متمایز می‌شوند. این عالم‌ها در آنچه هایدگر «زبان» می‌خواند، متجسم می‌شوند (بنگرید، به فروتر بخش ۱۸) از همینجاست که او اغلب تکرار می‌کند که «زبان خانهٔ وجود است». پس به‌طور خلاصه «عالم»، فهم پیشین و معمولاً غیرصریح و پنهانی است که برای اعضای یک فرهنگ تاریخی، آنچه را به نحو بنیادین هست، مشخص می‌سازد. به‌عبارتی عالم، متشکل از شرایط ورود، طرح بنیادین و «وجودِ موجودات» است به این معنا که هر چیز برای آنکه بتواند در عالم مورد بحث موجود تلقی شود باید [مقتضیات] این امور را برآورده سازد.

هایدگر در نخستین تقریر *منشا*، عالم را «چهارچوبی برای شیء پیشِ دست»[۱۸]* می‌خواند که بازگوکنندهٔ توصیف *وجود و زمان* از عالم به عنوان یک «ساختار وجود شناسانه» است (BT 74-5) بنابراین می‌توان فهم عالم یک شخص را به معنای در دست داشتن نوعی نقشهٔ مابعدالطبیعی دانست (به یاد آورید که عالم نوعی مکان است). نقشه‌ای که در آن هم حوزه‌های وجود و هم انواع موجوداتی که در آنجا ساکنند، به دقت مشخص شده است. نقشه‌ای که در همه اعضایِ تربیت شده یک فرهنگ، درونی شده است. «نقشهٔ» یونان، عالم را (دست‌کم) به زمین (که موجودات فانی در آن ساکنند) و آسمان (که خدایان در آن ساکنند) تقسیم می‌کند (هایدگر متأخر این نقشه را «چهارگانه» می‌داند). و نقشهٔ قرون وسطی عالم را به زمین (فانیان) بهشت (خدایان) و جهنم (ارواح شریر) تقسیم می‌کند.

بنابراین، فهم عالم یک شخص به معنای فهم آن چیزی است که به نحو

---

18. Von Urspung des Kunstwerk: Erste Ausarbeitung, Heidegger studies 14 1998, pp6-22

* شیء پیش‌دست: به نظر هایدگر ما به دو گونه با اشیا مواجه می‌شویم. گاهی شیء، شی پیش‌دست ماست [ready-to-hand]. شی پیش‌دست ما مورد توجه اهتمام عملی ماست. ما آن را در چهارچوب شبکهٔ پیچیدهٔ روابط مربوط به عمل می‌فهمیم و معمولاً آن را به‌طور مستقل مورد توجه قرار نمی‌دهیم مگر زمانی که اتفاقاً از جایگاه خویش در شبکه روابط خارج شود. مثلاً وقتی داریم با چکش کار می‌کنیم به‌طور معمول به چکش نگاه نمی‌کنیم و در خصوصیات آن دقیق نمی‌شویم مگر اینکه از قضا هنگام کار، چکش در سر جای همیشگی‌اش نباشد و خللی در شبکه روابط کار با چکش ایجاد شود. آنگاه امکان دارد که به‌طور مستقل در چکش نظر کنیم در این صورت چکش برای ما تبدیل به شی پیش‌رو [present at-hand] می‌شود. شی پیش‌رو امری است که ما آن را به‌طور مستقل مورد توجه نظری قرار می‌دهیم [شی پیش‌رو را به شی تودستی هم ترجمه می‌کنند که از لحاظ لفظی نزدیک‌تر به اصل آلمانی است اما به نظر ما در فارسی معنای مبهمی دارد. این اصطلاح در زبان آلمانی روزمره به ماه و ستاره هم اطلاق می‌شود اما در فارسی بیان اینکه ماه و ستاره اشیای تودستی هستند به سختی قابل فهم است.] .م

بنیادین هست. می‌توانیم این امر را وجه «وجود شناسانهٔ» عالم بخوانیم. هایدگر اغلب برای توصیف فعالیتِ آشکارگرانه اثر هنری به این مفهوم متوسل می‌شود. او می‌گوید: «اثر، آنچه موجودات به عنوان یک کل [یعنی به عنوان یک ساختار سامان‌یافته] هستند را آشکار می‌سازد. (NI p84) اثر «وجود موجودات... را برمی‌گشاید.» (PLT p39)

اما به نظر می‌آید که بیان هایدگر از عالم در حول‌وحوش فقرهٔ مربوط به معبد چندان بر وجودشناسی متمرکز نیست بلکه بر اخلاق متمرکز است. بر آنچه «**هست**» متمرکز نیست بلکه بر آنچه «***باید باشد***» متمرکز است. در اینجا امر مهم در فهم عالم یک شخص، فهم تفاوت میان «فتح و ننگ» است، تفاوت میان آنچه شجاعانه است و آنچه بزدلانه، آنچه اصیل (edel) است و آنچه گذرا (Flüchtig) آنچه آزاد است و آنچه برده. (PLT p44) در کل، هنگامی که اثر هنری، عالمِ ما را بر ما برمی‌گشاید ما آنچه را مقدس است و آنچه نامقدس (همان)، «شکل تقدیر بشری را» (PLT p42)، خطوط کلی تصمیمات ساده و اساسی‌ای را (PLT p48) که راه حقیقی زندگی را برای ما شکل می‌دهند، به اصطلاح من، اتوس [[طریق] ethos] بنیادین خود را درمی‌یابیم.

این خصلت دوگانهٔ عالم برنهاده‌ای را وامی‌نماید که در همه دوره‌های تفکر هایدگر اساسی است، یعنی جداناپذیری وجودشناسی و اخلاق، هست و باید و ضرورت بنیاد داشتن امر دوم [اخلاق و باید] در امر اول [وجودشناسی و هست]. (به خصوص بنگرید به ***مقدمه‌ای بر مابعدالطبیعه*** pp196-9 و ***نامه درباب انسان‌گرایی***. (BW pp225-39))

این ادعا دو وجه دارد که من به ترتیب مورد بحث قرار خواهم داد: این که وجودشناسی برای بنیاد بخشیدن به اخلاق شرط لازم است. این که وجودشناسی برای بنیاد بخشیدن به اخلاق شرط کافی است.

وجودشناسی و اخلاق

۱۴ـ به عقیدهٔ هایدگر، اندیشه مدرن، یعنی اندیشه‌ای که با جداسازی مثال خیر از مثال‌های دیگر توسط افلاطون آغاز می‌شود، تحت سیطرهٔ جدایی بین واقعیت و ارزش و به بیان هیوم، جدایی میان «باید» و «هست» است. اما آنگاه که چنین دوگانگی‌ای برقرار می‌شود، آنگاه که این نظریه دیگر صرفِ نظریهٔ فیلسوف نباشد، بلکه شیوه‌ای باشد که مردم عموماً بدان شیوه ارزش‌های فرهنگ‌شان را تجربه کنند، نیست‌انگاریِ اخلاقی برقرار می‌شود. دلیل این امر به‌طور خلاصه چنین است: قلمرو وجود، قلمرو «واقعیت»، شکل‌دهندهٔ آن چیزی است که *ماکشف* می‌کنیم آنچه که ما صرفاً به بودنش *اذعان* می‌کنیم. پس اگر ارزش‌ها از این قلمرو بیرون رانده شوند، آنها متعلق به قلمرویی دانسته خواهند شد که ما بودنش را *می‌سازیم*، یعنی قلمرو اختراع انسان یا چنانکه هایدگر در «نامه درباب انسان‌گرایی» می‌گوید قلمرو «جعل» انسان (BW p279). اما بدین‌ترتیب دیگر ممکن نیست که ارزش‌ها برای ما اصالتاً اقتدار داشته باشند. اگر ارزش‌ها جعلِ کسان *دیگر* باشند تنها منبع اقتدار آنها قدرت دیگری است، اقتداری که بسیار با خصلتِ به زبان کانت «نامشروط» اقتدار اخلاقیِ اصیل متفاوت است. از طرف دیگر اگر ارزش‌های یک شخص، جعلِ خود او باشند ــ هایدگر در اینجا به‌طور خاص به این تلقی سارتر می‌تازد که خود شخص باید ارزش‌های بنیادین خود را *برگزیند* ــ، اگر جریان امور جدی شود، شخص به‌سادگی می‌تواند آنها را جعل نکند یا برنگزیند به‌طوری که آنها مجدداً فاقد اقتدار اصیل شوند. هایدگر می‌گوید «ارزش‌ها»، و منظورش ارزش‌های جداشده از واقعیت است، «عقیم» هستند؛ «هیچ‌کس خود را صرفاً برای ارزش‌ها فدا نمی‌کند». (QCT p142) نتیجهٔ

هایدگر این است که تنها با مبنا یافتن وجود تاریخی بشر در موجودات به مثابه یک کل است (NI p90) که تحقق یک اخلاق مقتدر ممکن می‌شود.

شاید اعتراض شود که ما مجبور نیستیم ارزش‌ها را متعلق به یکی از دو قلمرو موجودات یا مجعولات تلقی کنیم. مثلاً" شهودگرایان اصرار می‌ورزند که قملرو سومی هم هست، قلمرو «واقعیت‌های اخلاقی»، واقعیت‌هایی که در عین اینکه عینی‌اند و بدین‌ترتیب کاملاً" مستقل از گزینش انسان‌اند، خودمختارند و کاملاً" از قلمرو واقعیت‌های غیراخلاقی جدا هستند. بد بودن قتل امری است که ما «ادراک» می‌کنیم نه اینکه بد بودنش را برگزینیم. اما این ادراک به معنای ادراک امری مربوط به قلمرو امور غیراخلاقی نیست.

هایدگر بر این موضع، که میان معاصران آلمانی‌اش محبوب بود،[۱۹] در *مقدمه بر مابعدالطبیعه* می‌تازد. (p198-9) هایدگر می‌گوید که این موضع صرفاً" کوششی است که از طریق مبهم نمودن منشا ارزش‌ها می‌خواهد برای آنچه درواقع چیزی جز جعل انسان نیست اقتداری مشکوک فراهم آورد. به نظر من برحق بودن هایدگر را می‌توان از طریق آزمودن پاسخ شهودگرایان به مسألهٔ عدم توافق اخلاقی دریافت. شهودگرایان مجبورند با کسانی که «ادراکات» اخلاقی مشابه ایشان ندارد همچون انسانی‌هایی اخلاقاً" منحرف برخورد کنند، یعنی کسانی که قوای ادراک اخلاقی‌شان دچار خلل است. به عبارت دیگر آنها مجبورند به قدرت متوسل شوند و از این طریق، نوع اقتدار واقعی پنهان در پس جعل‌شان آفتابی می‌شود.

۱۵ـ بنابراین مبنا داشتن در وجودشناسی شرط لازم برای اخلاقی با اقتدار اصیل است. اما هایدگر مدعی است که این امر شرط کافی هم

۱۹. بنگرید به HPN pp206-8

هست. هایدگر می‌گوید «فهم حقیقی عالم فرد، صرفاً علم به «اطلاعات و مفاهیم مربوط به یک موضوع» نیست، بلکه آنکه به آنچه هست علم واقعی دارد، می‌داند که در میانهٔ آنچه هست می‌خواهد که چه انجام دهد.» (PLT p67) همچنین آنکه فهم واقعی از «حقیقت موجوات به مثابهٔ یک کل» دارد، «موضعِ خود را در میانهٔ موجودات» می‌داند. (NI p88) علم حقیقی به وجودشناسیِ فرد، صرفاً کمالی «نظری» نیست، بلکه «عملی» هم هست. این علم به گونه‌ای قطعی بر اراده و عمل تأثیر می‌گذارد.

برای فهم این ادعا اجازه دهید بر واژهٔ «موضع» [position] آنگونه که در عبارت «موضعِ [خود را] در میانهٔ موجودات» به‌کار رفته، متمرکز شویم. البته «موضع» یک تصور مکانی است. اما شاید بتوان گفت که این واژه معنایی «دو وجهی» دارد و تصور فیزیکی (یا مابعدالطبیعی) مکان را با تصور اخلاقی مکان به هَم می‌پیوندد.

از طرفی علم به موضع فرد به معنای علم به طول و عرض جغرافیایی است و از طرف دیگر علم به موضع اخلاقی فرد علم به حقوق و وظایف فرد است، به عبارتی علم به طول و عرضِ جغرافیایِ اخلاقی فرد است.*

موضع، مستلزم ساختار است. ساختاری که معمولاً سلسله‌مراتبی است؛ خصیصه‌ای از عالم یونان که هایدگر در نقل‌قول‌های مکررش از پارهٔ ۵۳ هراکلیتوس بر آن تأکید می‌کند: *پولموس* (که معمولاً به «تعارض» «جنگ» یا «نزاع» ترجمه می‌شود). به بیان هایدگر، هراکلیتوس چنین می‌گوید:

برای هر آنچه (حاضر است) خالقی است که علت ظهور آن

---

* «موضع» در این معنا معادل «شأن» [sitution] است چنانکه در این عبارت به‌کار رفته: «شأن من و وظایف [ناشی از] آن»

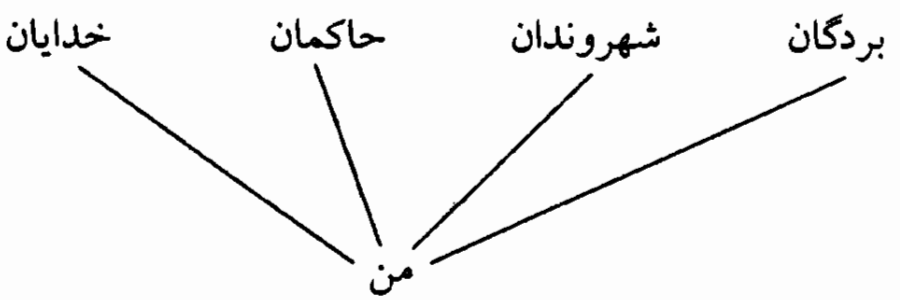
بوده است، اما (همچنین) برای هر قلمروی حافظی است. زیرا خالق، برخی را چون خدایان آشکار می‌کند و برخی را چون انسان‌ها، خالق برخی را برده خلق می‌کند (نشان می‌دهد) و برخی را آزاد (IM pp61-2 جملات داخل پرانتز اضافات هایدگر است).

هایدگر این فقره را در «منشا» نیز وارد ساخته است. آنجا که می‌گوید آثار هنری یونان «آنچه را مقدس است و نامقدس آنچه را بزرگ است و آنچه کوچک، آنچه اصیل است و آنچه گذرا، آنچه را برده است و آنچه صاحب» آشکار می‌سازد. (مقایسه کنید با پارهٔ ۵۳ هراکلیتوس) (p43 PLT)

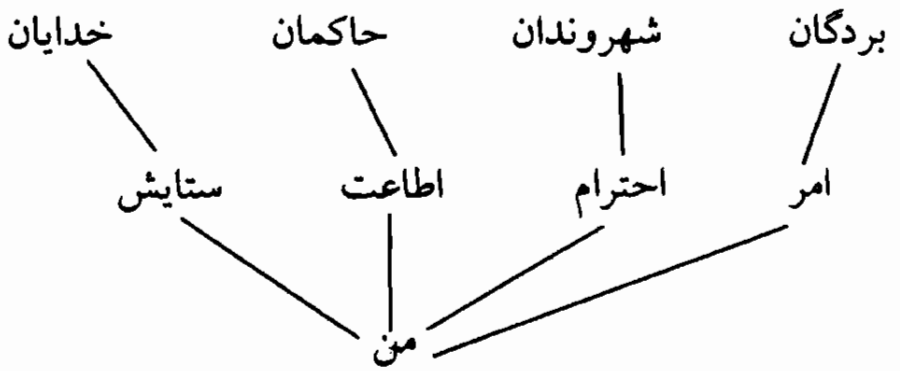
هایدگر «پولموس» را در اینجا به Aus-einandersetzung تقطیع می‌کند که در آلمانی روزمره به معنای «مواجهه» یا «تقابل» است، اما با خط تقطیع هایدگر «جدا ساختن» یا «برقرار ساختن تفاوت» معنا می‌دهد. هایدگر می‌گوید در هراکلیتوس گسترشی است که

> نخست قلمرو وجود را به اضداد تقسیم می‌کند، ابتدا موضع و نظم و مقام را برپا می‌دارد... در این Aus-einandersetzung، [برقرار ساختن تفاوت] عالم به وجود می‌آید. (IM p62)

پس فرض کنید که ما شهروندان «ازاد» ***پولیس*** یونانی هستم. (هایدگر می‌گوید: «دولت شهر» معادل مناسبی برای ***پولیس*** نیست. اگر بخواهیم همچون یونانیان بیندیشیم پولیس «صحنه و مکانِ تاریخ» است (IM p152) به عبارت دیگر «عالمِ» یونانی است) با فهم عالم خود، ما می‌فهمیم که در درون ساختاری واقعَ شده‌ایم که اصول آن را می‌توان چنین نشان داد.



هایدگر می‌گوید که ــ تکرار می‌کنیم ــ «کسی که علم واقعی به آنچه هست دارد، می‌داند که در میانهٔ آنچه هست چه می‌خواهد». او در سخنرانی‌های *ایستر* در سال ۱۹۴۲ این مسأله را با بیانی یونانی‌تر توضیح داد. فهم واقعی *پولیس*، به معنای فهم این است که زندگی مناسب و مقتضی فرد چه هست. زیرا «از این محوطه و جا (statt) هر آنچه بجا (gestattet)[۲۰] هست و هر آنچه این‌گونه نیست، هر آنچه نظم هست و آنچه نظم نیست، آنچه مناسب است و آنچه مناسب نیست» سرچشمه می‌گیرد. (Ister p82) بدین‌ترتیب در موضع و مقام من [به عنوان شهروند یونانی] من مثلاً" می‌دانم که تحت چنین الزاماتی قرار دارم:



۲۰. "gestattet" در آلمانی روزمره به معنای «مُجاز» است. هایدگر در اینجا می‌کوشد تا پیوندی برمبنای فقه‌اللغه بین جای و ethos برقرار کند، تا این سخن را طرح کند که امر اخلاقی امری مربوط به جای است، زندگی درست زندگی «متناسب، یا مقتضی است، زندگی‌ای است که با جای فرد «هم‌نشینی» [in place] دارد. هایدگر در *نامه درباب انسان‌گرایی* ادعا می‌کند که ethos در اندیشهٔ یونانی دقیقاً" به معنای «مکان» بوده است «مکانِ سکنی گزیدن» (Autenthalt des Wohnens) (BW p233)

تصمیمات ساده و اساسی‌ای که خطوط کلی زندگی حقیقی مرا شکل می‌دهند، به‌واسطهٔ موضع من در ساختاری که عالم من است، تعین می‌یابند. اگر من نفهمم که باید خدایان حقیقی را (و مکان زیارت آنها را) مورد ستایش قرار دهم، که باید از حاکمان اطاعت کنم، که باید با شهروندان هم‌پایه‌ام متفاوت با بردگان برخورد کنم، آنگاه فهم درستی از خدا، حاکم و شهروند ندارم. (به عبارت دیگر منِ اشرافی ناکافی به «زبان» دارم، من یونانی نیستم بلکه «بربر»م). بخشی از علم به چیستی خدا یا حاکم، علم به گونهٔ رفتارِ مقتضیِ حضور آنهاست.[۲۱] به‌طورکلی علم به ساختار عالم فرد به معنای علم به نوع زندگی‌ای است که مقتضی شأن فرد در آن عالم است.

(اما هایدگر می‌گوید کسی که علم واقعی به آنچه هست دارد، «علم دارد که در میانهٔ آنچه هست، چه می‌خواهد» به عبارت دیگر، فهم کاملِ عالم فرد، صرفاً علم به زندگی مناسب آن نیست بلکه برانگیخته شدن برای انجام چنین زندگی‌ای هم هست. با این حال، یقیناً ممکن است فردی علم مناسبی به نوع رفتار مقتضی با خدایان، حاکمان، شهروندان و نظایر آن در یک عالم مفروض داشته باشد اما تمایل به اینکه به این شیوهٔ مقتضی رفتار کند، نداشته باشد. این امر نشان می‌دهد که [به نظر هایدگر] در «علم واقعی به آنچه هست» امری بیش از آنچه تاکنون طرح شد، وجود دارد. آنچه که من در فروتر بخش ۲۴ مورد بحث قرار خواهم داد)

---

۲۱. البته گاهی ستایش خدایان و «قوانین» آنها (HE p312) با اطاعت از حاکمان در تعارض قرار می‌گیرد. *آنتیگونه* سوفکل، دست‌کم به قرائت هایدگر، دربارهٔ چنین تعارضی است.

«برگشودن» چیست؟

۱۶ـ پس، به‌طور خلاصه، نباید عالم را مجموعه‌ای از اشیا تلقی کرد، بلکه عالم ساختارِ موجودات است. موجوداتی که به طبقات متفاوتی تعلق دارند و بر کسانی آشکار می‌شوند که واقعاً و تماماً با یک هویت اخلاقی به آن عالم تعلق داشته باشند. هویتی که به زندگی ایشان معنا و هدف می‌بخشد. بودن ـ در ـ عالم، در اصطلاح ***وجود و زمان***، به معنای دانستن این است که ما که و کجا هستیم و چه باید بکنیم.

پرسش بعدی این است: اثر هنری به چه معنا عالمی را «آشکار می‌سازد» یا «برمی‌گشاید»؟

در فقرهٔ معبد تأکید بسیاری بر ایدهٔ «آغازگر بودن» می‌شود؛ معبد «***برای نخستین‌بار***... عالم این قوم تاریخی را (بر گرد خویش ایجاد می‌کند)... ***برای نخستین‌بار*** نور روز را هویدا می‌کند... درخت و علف، عقاب و گاونر، مار و زنجره ***برای نخستین‌بار*** هیأت مجزای خویش را می‌یابند... معبد با پابرجایی‌اش در آنجا ***برای نخستین‌بار*** به اشیا، منظرشان را و به انسان‌ها نظرگاهشان به خویشتن را عطا می‌کند.» (تأکید از من است)

این تأکید مکرر به همراه سخن هایدگر از هنر به مثابهٔ «آغاز» (PLT p77) و Ur-sprung (PLT p78)ــ «منشا» اما با خط فاصل هایدگر «جهش‌گاه» ــ منجر به این قرائت شده است که ***منشا*** را موید این دیدگاه، به تعبیر من، «پرومته‌ای» بدانند که هنر عالم را «می‌آفریند». نسبت دادن این دیدگاه به هایدگر لوازم سیاسی مهمی دارد: این امر موجب پیدایش این تلقی از ***منشا*** شده است که ***منشا*** مدافع پنهان برطرف ساختن نیست ــ انگاری اروپایی، از طریق به‌وجود آمدن عالم جدید و مهیجی است که اثر

هنری آفریدهٔ هیتلر، تحقق‌بخش آن بود. اثری هنری که می‌توان آن را در یک کلام (روایت دیگری از) گردهم‌آیی نورمبرگ خواند.[۲۲]

در آنچه در پی می‌آید، من بر ضد قرائت پرومته‌ای از *منشا* استدلال می‌کنم. البته من می‌پذیرم که این موضوع، با آنکه برای قرائت کلی این اثر، بسیار اساسی است، اما دشوار و مبهم است. به نظر من کاملاً ممکن است که با تأکید بر فقرات مشخصی و فرو نهادن فقرات دیگری از متن قرائتی پرومته‌ای از متن عرضه کرد که هم معقول باشد و هم سازگار. هیوبرت دریفوس، آن‌چنانکه من می‌فهمم، چنین کرده است.[۲۳] به نظر من خود هایدگر نیز این موضوع را دشوار و ابهام‌زا ساخته است. چنانکه به‌زودی نشان خواهم داد، هر چند مواضع بنیادین پرداخته شده در *وجود و زمان* رد پرومته‌گرایی را لازم می‌آورند، اما فقرات معینی در *مقدمه بر مابعدالطبیعه* و، چنانکه جاکیوس تامیتیاکوس نشان داده است (بنگرید به پیشین پانوشت ۲)، دست‌نوشته‌های اولیه *منشا* ظاهراً آن را تأیید می‌کنند. دیگاه من این است که هایدگر به یقین تحت تأثیر روح و تبلیغات نازیسم از سال ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۶ به پرومته‌گرایی گرایش داشت و تا حدودی الزامات بنیادین مطرح در *وجود و زمان* را مورد غفلت قرار داد.[۲۴] اما معتقدم تا زمان نگارش دست‌نویس نهایی *منشا* ــ در اینجا هم توافقی اساسی بین من و تامینیاکوس برقرار است ــ هایدگر خطای گرایش خود را دریافت و به‌طور قاطع به آموزه‌های *وجود و زمان* بازگشت.

اولین دشواری قرائت پرومته‌ای این است که حتی اگر یک اثر هنری قادر به آفرینش عالم یونانی باشد، فهم اینکه *معبد مورد نظر هایدگر* چنین

---

۲۲. بنگرید به HPN pp109-14

23. In Nihilism, Art, Technology and Politics

۲۴. یک ضعف HPN این است که من در آنجا این گرایش را تصدیق نکرده‌ام.

می‌کند، بسیار دشوار است. چنانکه هایدگر به‌خوبی می‌دانست در ورای این معبد سنگی قرن ششمی [ق.م]، تاریخِ تحولاتِ طولانی مدتی وجود داشت. معبد نخست محوطه‌ای مقدس بود، سپس قربانگاهی روباز، بعد پناهگاهی چوبی شد تا قربانگاه را بپوشاند و محافظت کند و در نهایت تبدیل به بازنمایی باشکوه این پناهگاه (و خانهٔ یونانی) به کمک سنگ شد. الهیات همواره بر ساختمان‌های مقدس، مقدم نبود. مثلاً" امپراطور آگوستوس، برای حفظ اقتدار خود، و از این طریق حفظ اتحاد امپراطوری روم، خود را خدا اعلام کرد و دستور داد در سرتاسر امپراطوری قربانگاه‌هایی برای او برپا شود. اما در مورد معبد یونانی الهیات بر آن تقدم داشت و اگر الهیات یونانی ــ که به بیان هایدگر با اسطوره‌شناسی یونانی واحد و یگانه است (Ister p111) پیش از ساختن معابد برجای بوده است، یقیناً" «عالم» یونانی هم چنین بوده است.

درواقع هایدگر چنین می‌گوید: «بنیاد وجود [founding of Being][۲۵]

---

۲۵. امری آزاردهنده درباره استفادهٔ مکرر هایدگر از عبارات اضافی نظیر «خانهٔ وجود»، «حقیقت وجود»، «گشودگی وجود» و در اینجا «بنیاد وجود» این است که اغلب مشخص نیست این اضافه‌ها ناظر بر فاعل‌اند یا مفعول (داستان‌های هافمن، را می‌توان به معنای «داستان‌هایی دربارهٔ هافمن» دانست که ناظر بر مفعول است و «داستان‌های گفته شده توسط هافمن» که ناظر به فاعل است) این امر موجب ابهام واژهٔ sein [وجود] در بین دو معنا شده است: Being آنچه اصالتاً" هست. (QCT p44) به عبارت دیگر «واقعیت» (QCT p18) و being «موقف ما در واقعیت» (به گمان من در اغلب موارد وقتی هایدگر با ایجاد تمایز میان sein-seyn رفع ابهام نمی‌کند (بنگرید به پیشتر، بخش چهارمِ مقدمه) او هر دو معنای عبارات اضافی و sein را در نظر دارد. اما ایجاز در بیان به هیچ‌وجه توجیه‌گر عدم وضوح نیست.) اما در مورد حاضر از آنجا که هایدگر seyn را به‌کار برده است من عبارت اضافی را ناظر به فاعل می‌دانم چراکه این being است که ممکن است مبنا بیابد، نه Being. Being را باید فاعلی دانست که (از طریق هومر) بنیاد (یا با دیگر واژه‌ای که هایدگر به‌کار می‌برد: «تقدیر») عالم ما را به نهایت خویش می‌رساند. (این پانوشت برای محققان است و برای فهم متن اساسی نیست.)

برای بشر غربی با هومر به نهایت خویش رسید.[۲۶] (GA 39, p184) یعنی دو قرن پیش از آنکه این معبد حتی در خاطر معمار خطور کند.

اگر در فقرهٔ مربوط به معبد، تکرار «برای نخستین‌بار» را نباید به معنای پرومته‌ای آن گرفت، پس باید پرسید که معنای آن چیست؟ پاسخ چنانکه پیشتر اشاره کرده‌ام، این است که باید آن را در معنای *شاعرانه*اش در نظر گرفت. اندیشهٔ «آغازگر بودن» اغلب با تجربه‌های عمیق حاصل از هنر پیوسته است. مثلاً شلی [Shelley] نوشته است که ذات شعر این است که

«از درون ما آن تصویر آشنایی را که حیرت وجود را از ما زدوده است، پاک می‌گرداند. شعر پس از آنکه از اذهان ما تأثرات مکرر آشناییِ کور و گنگ را به کنار می‌نهد، عالم را از نو خلق می‌کند.»[۲۷]

همچنین گفته شده که نقاشی‌های سزان عالم ما را «در روز خلقتش» نشان می‌دهد و اجراهای آلفرد برندل از سونات‌های پیانوی بتهوون «ما را با خود عمل آفرینش مواجه می‌سازد» به گمان من خود هایدگر به ما می‌گوید که آغازگر بودن را باید به این معنا بفهمیم.

هایدگر می‌گوید تراژدی یونانی «که از گفتار (Sagen) مردم ریشه می‌گیرد دربارهٔ منازعهٔ خدایان جدید بر ضد خدایان قدیم نیست» بلکه تراژدی چنان گفتار مردم را تغییر می‌دهد که اکنون هر واژهٔ اساسی در گیرودارمنازعه‌ای است و این پرسش را مطرح می‌کند که چه چیز مقدس است و چه چیز نامقدس (PLT p43). یعنی درام راجع به وقایع مشهور مربوط به گذشته (اساطیری) نیست، بلکه این مسأله که چه چیز مقدس

---

۲۶. مشکوک بودن این اندیشه که نه صرفاً عالم یونانی بلکه عالم غربی (به عبارت دیگر عالِم ما) در قرن هشتم پیش از میلاد تماماً شکل یافته بود، موضوعی است که بدان باز خواهم گشت.

27. The Time's Literary Supplement, 5016, 21 May 1999, pp 14-15

است و چه چیز نامقدس، امری است که هم‌اکنون و درست پیش چشم ما مطرح است. مثلاً اگر ما مجذوب اجرایی از نمایش ***هنری پنجم*** شویم و در هیجان هنری در شب آگنیکورت شریک شویم، ما نتیجهٔ نزاع را نمی‌دانیم. به بیانی پدیدارشناسانه، نزاع بین هنری و فرانس ***برای نخستین‌بار*** در پیش‌روی ما در معرض داوری قرار می‌گیرد. به همین نحو، یونانیان، تحت تأثیر عمیق این معبد، یا عباداتی که در آن رخ می‌داد، خطوط «ساده و اساسی» عالمشان را در پیش روی خود با یک تازگی تکر ارشونده «برای نخستین‌بار» حاضر می‌دیدند و این امر را بارها و بارها مشاهده می‌کردند ــ در اینجا می‌توان اهمیتِ تکرار و نظم را در انجام عبادات مسیحی به خاطر آورد. فرد مذهبی یا اهل هنر در سرتاسر زندگیش مکرراً عالمش را «برای نخستین‌بار» تجربه می‌کند.

۱۷ـ دومین دلیل اینکه قرائت پرومته‌ای از «منشا» پذیرفتنی نیست، این است که، چنانکه پیشتر اشاره شد، این قرائت با مواضع بنیادینی که هایدگر پیشتر در ***وجود و زمان*** اختیار کرده، ناسازگار است.

در ***وجود و زمان*** «عالم» همان «پرتاب‌شدگی» [thrownes] است ***که هر*** انسانی (دازاین) هنگام که به بلوغ می‌رسد، خود را ***«از پیش»*** در آن می‌بیند. انسان بودن به معنای «از پیش (در عالمی) بودن است.» (BT 327). هایدگر در ***مسایل اساسی پدیدارشناسی*** که همچون ***وجود و زمان*** به سال ۱۹۲۷ تعلق دارد، آموزهٔ ***وجود و زمان*** دربارهٔ عالم را به وضوح با هنر مرتبط می‌سازد.

این امر در فقره‌ای (BP pp171-3) انجام می‌پذیرد که با تکرار برنهادهٔ ***وجود و زمان*** آغاز می‌شود. «ما به عنوان موجودات، پیشاپیش فهمی از عالم پیش رویمان داریم» مثلاً از آنجا که «معقولیتِ» کفش‌ها بستگی به

کلیت به هم پیوسته و پیچیدهٔ اعمال آدمی دارد که به کفش‌ها کارکرد خاص آنها را می‌بخشد، کفاش صرفاً به‌واسطه فهم پیشین این عالم، قادر خواهد بود کاری را که انجام می‌دهد، بفهمد. البته برای کفاش عالم به دلیل روزمرگیِ معمول در زمینه‌ای «ناپیدا» پوشانده شده و صرفاً به صورت ضمنی، و نه به صورت صریح، شناخته می‌شود. صرفاً دازاین اصیل است که «قادرست عالمی را که ***همواره از پیش، در برابر وجود او فاش و آشکار است*** به طور صریح ***ببیند*** و آن را در زبان بیاورد و از این طریق آن را به طور صریح برای دیگران مربی نماید» (تأکید از من است) سپس هایدگر دازاین اصیل را معرفی میکند. «شعر، ادبیات خلاق، چیزی نیست مگر این ظهور اولیه و مکشوف شدنِ وجود به عنوان «وجود-در-عالم» که به قالب کلمات در آمده است.»

هایدگر برای توضیح این مطلب، یادآوری ریلکه را از عالمِ تیرهٔ شهری در اواخر قرن نوزدهم پراگ، که ریلکه در آن پرورش یافته بود، نقل می‌کند. یادآوری ریلکه به زمینه‌ای می‌رسد که در آن دیوارهای برجا مانده از خانه‌ای مخروبه، [یادآور] دیوارهای [سالم] سابق می‌شوند:

«در طبقه‌های مختلف، دیوارهای اتاق‌ها را که هنوز کاغذ دیواری داشتند، و همچنین جابه‌جا محل اتصال کف یا سقف را می‌شد دید. کنار تیغه‌ها در سرتاسر طول دیوار هنوز فضای سفید چرک‌مرده‌ای به‌جا مانده بود که لوله‌های زنگ‌زدهٔ فاضلاب مستراح با پیچ و تاب‌های عجیب و نفرت‌انگیزی، کرم‌وار به درون آن می‌خزید و گویی در آن تحلیل می‌رفت. در نقاطی که چراغ‌های گازی وجود داشتند، ذرات گردوغبار خاکستری رنگی بر سقف بر جای مانده بود. زندگی چسبیده به این اتاق‌ها، از اینکه خود را از آنها جدا سازد، سرباز می‌زند... هنوز در آنجا غروب‌ها و

بیماری‌ها، سال‌های سپری شده و غبار ایام... بوی فتیلهٔ نفتی دستگاه جوش و گرفتگی تخت‌خواب‌های بچه‌های نابالغ... برجا هستند.*

(نقل‌قول هایدگر از ریلکه بسیار بیش از این است). هایدگر از ما می‌خواهد متوجه باشیم که «به چه شیوهٔ اولیه‌ای عالم ــ وجود در عالم، که ریلکه آن را زندگی می‌خواند، ــ از اشیایی که شاعر توصیف می‌کند به سمت ما روان می‌شود.»

نکته مورد توجه در اینجا ــ چنانکه بحث ***وجود و زمان*** از عالم گویای آن است ــ مسألهٔ «مفهوم ساختن» است (BT p74-5). کفاش عالم را به طور ضمنی می‌شناسد، چراکه کفش‌ها را می‌شناسد. اما او نمی‌داند که می‌داند. این امر برعهدهٔ چشم «اصیل» هنرمند است که آنچه را ما در «روزمرگی معمولی‌مان» از آن ناآگاهیم، مفهوم گرداند و آن را «به‌طور صریح مریی سازد.»

این فقره بسیار مهم است چراکه به نظر من، دربردارندهٔ الگویی برای [فهم] فقرات مربوط به کفش‌های ون گوگ و معبد در ***منشا*** است (باید متوجه پیوند محکم بین این فقره و فقرهٔ مربوط به ون گوگ بود). به نظر من هایدگر در هر دو فقره با تقلید از ریلکه، شی را به گونه‌ای عرضه می‌کند که عالم یا «محیطی» (BT 60) را که کفش و معبد به آن تعلق دارند مفهوم گرداند. (باید متوجه پیوند «اصالت»، به عبارت دیگر، «آغازگر بودن» با هنر در متن ریلکه هم بود).

پس نتیجه این است که نقش اثر هنری خلق عالم نیست بلکه مریی ساختن و مفهوم کردن عالمی است که «***از پیش موجود است***» مگر آنکه هایدگر سال ۱۹۳۶ این اندیشه‌های متعلق به سال ۱۹۲۷ را رد کرده باشد.

---

* نیمهٔ اول این ترجمه را از برگردان فارسی این اثر نقل کردم:
«دفترهای مالده لاتوریس برگه» ترجمهٔ مهدی غبرایی، نشر دشتستان (۱۳۷۹). م

درواقع، به‌رغم یک دورهٔ اولیهٔ آشفتگی ــ که پیشتر به آن اشاره شد ــ هایدگر نهایتاً این نتایج اندیشه‌های دورهٔ اولیه‌اش را رد نمی‌کند زیراکه آنها با وضوح کامل در صورت نهایی *منشأ* از نو پدیدار می‌شوند. هایدگر در *منشأ* می‌گوید «فراافکنی شاعرانهٔ اصیل برگشودن آن چیزی است که انسان به عنوان موجودی تاریخی از پیش در آن در تکاپوست» یعنی «هر آن چیزی که از پیش»، «برای یک قوم تاریخی» وجود دارد «اگرچه هنوز بر خود ایشان پنهان است» [بر خود ایشان مفهوم نگشته است] (PLT p75) هایدگر کاملاً آگاهانه با استفاده از اصطلاحات خاص *وجود و زمان* می‌گوید که «اثر هنری با برگشودن این امرِ گشوده» آن را در وضعیت پرتاب‌شدگی آشکار می‌سازد». (PLT p71)

اما «پرتاب‌شدگی» یک شی [object] نیست. در این قسمت از *منشأ* برنهادهٔ *وجود و زمان* مبنی بر ناپیداییِ معمول عالم تکرار می‌شود. برخلاف کفش‌ها «عالم به هیچ‌وجه شی‌ای نیست که در مقابل ما قرار بگیرد و بتواند که دیده شود» بلکه عالم «همواره شیئیت‌ناپذیر است» (PLT p44) از آنجا که آگاهی روزمره و اشیا درهم تنیده‌اند، این آگاهی به امری همچون «اصالتِ» اثر هنری نیازمند است تا عالم اشیا را «مربی» سازد.

بنابراین، برگشودن عالم توسط اثر هنری به معنای خلق پرومته‌ای آن نیست بلکه «مفهوم گردانیدن» آن و «به صراحت مربی ساختن» آن است. این بیان در خلال نوشته‌های اواخر سال ۱۹۳۶ تکرار می‌شود. «اثر هنری آنچه را که معمولاً خود را پنهان و محجوب می‌سازد»، «واضح می‌گرداند» (PLT p74) اثر هنری *امور* معمولاً مبهم را روشن می‌سازد. (NI p88) و به امور معمولاً ضمنی «صراحت می‌بخشد». (NI p84)

۱۸ـ اگر اثر هنری عالمش را نمی‌آفریند پس چه چیز آن را می‌آفریند؟

پاسخ هایدگر به این پرسش روشن است: «زبان» عالم را می‌آفریند نه اثر هنری. اثر هنری «با وضوح بخشیدن به آنچه هست، به آن‌چه که پیشتر، بی‌جلب توجه، در زبان روی داده است» عالم را ظاهر می‌سازد. (PLT p74)

هایدگر در «هولدرلین و ذات شعر» می‌گوید که ذات زبان «نام [گذاری]» است. البته، برخلاف مفروضات خام، یک نام آنچه را که پیشتر موجود بوده، عنوان نمی‌دهد بلکه نام‌گذاری به معنای «تثبیت و تحقق وجود از طریق کلمه» است. (HE p304)

این بیان، تقریری است از آنچه که می‌توان آن را «کانت‌گرایی زبانی» خواند. موضعی که در میان فیلسوفان آلمانی پس از کانت معمول و متداول بوده و هایدگر آن را در این جمله که «زبان خانه وجود است» تجسم بخشیده است.

اما «زبان» چیست؟ هایدگر با شعر (Dichtung) خواندن زبان، وضعیت را مبهم می‌سازد. (PLT p74). با این ترادف، «زبان عالم را می‌آفریند» اینگونه معنا می‌شود که «شعر نام‌گذاری آغازین خدایان و ذات اشیاست» (HE p306). از آنجا که ظاهراً شعر متضمن یک «شاعر» است، نتیجه می‌شود که عالم آفریدهٔ شاعر است و این امر بار دیگر ما را به فهم پرومته‌ای رابطهٔ اثر-عالم می‌کشاند. هایدگر در سخنرانی‌های ژرمنها می‌گوید که «شعر زبان نخستین (ursprache) مردمان است» (GA.39 p64) این امر روان شاعر اصیلی همچون هومر را آفرینندهٔ غرب جلوه می‌دهد. اما درواقع منظور هایدگر از «زبان شعر است» این است که زبان به موجودات عنوان نمی‌دهد بلکه آنها را ***وضع می‌کند***. اینکه، با استفاده از واژه‌ای که نیچه طرح کرد، زبان موجودات را «***شاعرانه وضع***

می‌کند» [poeticize][۲۸] «زبان، شعر است» به این معناست که زبان صرفاً به *تصدیق* عالم نمی‌پردازد بلکه آن را «فرا می‌افکند» ــ همان‌گونه که نقشهٔ یک ساختمان «عالمِ خود را فرا می‌افکند». زبان شعر است زیرا ــ به خاطر آورید که ــ شعر در این دورهٔ اندیشهٔ هایدگر، شعر در معنای «وسیع» و «ذاتی» خود (PLT p74)، به هر نوع «گفتار فرا افکنانه» (همان) *تعریف می‌شود*.[۲۹] پس، به طور خلاصه «زبان شعر است» بی‌هیچ کم‌وکاست (در زمینهٔ بحثی دربارهٔ ابهام‌زایی هنر) جمله‌ای مربوط به کانت‌گرایی زبانی است. لازمهٔ این جمله نه این است که «زبان» اثری هنری است که مسألهٔ آفرینشگری را در پی داشته باشد نه این است که عالم آفریدهٔ هنرمند است.

پس ضرورتی ندارد که ما «زبان» را آفریدهٔ شاعری نخستین بدانیم. اما اگر شاعر «زبان» را به وجود نمی‌آورد، چه چیزی این کار را می‌کند؟ هایدگر در *هولدرلین و ذات شعر* می‌گوید بنا بر پدیدهٔ عالم‌آفرینی (یا در اصطلاحات امروز عالم‌سازی) مورد توجه فیلسوف، زبان را نباید نظام

---

۲۸. البته هایدگر از اصطلاح «شاعرانه وضع کردن» نیچه به خوبی آگاه است. هایدگر در مقدمه بر مابعدالطبیعه: اندیشه و شعر (۱۹۴۴) می‌گوید که نیچه انسان را «شاعر» می‌خواند زیرا ــ به تفسیر هایدگر از نیچه ــ کل عالم آفریدهٔ «ارادهٔ معطوف به قدرت» اوست. (GA50 pp109-10)

۲۹. تصمیم بر استعمال واژهٔ «شعر» به گونه‌ای نیچه‌ای در جستاری مربوط به هنر، دست‌کم به سه دلیل، تصمیم بدی است. نخست، اینکار برانگیزانندهٔ قرائت پرومته‌ای از نقش هنرمند است. دوم، این امر مجاز می‌دارد که مثلاً مکانیک کوانتومی هم «شعر» باشد. و سوم، که نکته مرتبطی است این است که گمان اینکه «گفتار فرا افکنانه» ذات شعر را بازگو می‌کند مانع از این می‌شود که هایدگر توجه شایسته‌ای به تفاوت بین شعر و نثر داشته باشد (بعدها، چنانکه خواهیم دید، زمانی که هایدگر به تأمل دقیق درباب ماهیت خود زبان شاعرانه می‌پردازد، هیچ امری برای او مهم‌تر از این تفاوت نیست) به گمان من، هایدگر هنگامی که در ملاحظهٔ حاشیه‌ای ۱۹۶۰ استعمال واژهٔ «شعر» در *منشا* را «پرسش‌برانگیز» و «نامناسب» می‌خواند (GA.5 p59) همهٔ این نواقص را مدنظر دارد.

مجردی از الفاظ و قواعد نحوی فهمید، بلکه زبان محاوره (HE p301) (Gesprach) و همگرایی‌ای است ــ به بیان من ــ میان الفاظ و اشیا و اعمال که به تدریج گردهم می‌آیند و شکل فراگیری از زندگی را شکل می‌دهند. بدین‌ترتیب، زبان آفریده هیچ شخص یا حتی «گروهی» از اشخاص نیست (مقایسه کنید با QCT p32) بلکه «صدای مردمان» است که عنوان یکی از شعرهای هولدرلین هم هست. هایدگر در خود *منشا* هم این نکته را تکرار می‌کند وقتی که می‌گوید: «اثر زبانی» ــ تراژدی یونانی ــ «از گفتار (sagen) مردمان ریشه می‌گیرد، [و] به این گفتار حضوری جاندار می‌بخشد» (PLT p43) وظیفهٔ شاعر آفریدن صدای مردمان نیست بلکه این است که زمانی که این صدا، چنانکه همواره متمایل به آن است، «گنگ و مبهم شد» (HE p312) آن را «به خاطر ایشان بیاورد».

به اعتقاد من، این سخن درباب ماهیت «زبان» بسیار شبیه آن چیزی است که در بخش ۳۴ *وجود و زمان* گفته می‌شود. اینکه زبان در یک عبارت، عملی اجتماعی است. مجموع الفاظ اشیا، حالات، احساسات، اعمال و تفسیرهایِ واردِ بر اعمال است که به تعبیر ویتگنشتاین یک «شکل زندگی» را می‌سازد. بدین‌ترتیب زبان امری است که ما دریافتگر آنیم نه آفرینندهٔ آن، امری که منشا آن نه در قصد فرد است و نه در قصد مجموعه‌ای از انسان‌ها، بلکه منشا آن در واقعیتِ ورای قصد این و آن است. زبان‌های سازندهٔ فرهنگ‌های تاریخی همواره، به تعبیری که همهٔ ما به‌کار می‌بریم، زبان‌های «طبیعی»اند نه زبان‌های «ساختگی» (یا غیرواقعی). به شیوهٔ سخن هایدگر، آنها به‌واسطهٔ وجود بر ما «فرستاده» یا «مقدر» شده‌اند. بنابراین هنرمندِ پرومته‌ای در کار نیست که مشغول آفریدن عالم از طریق زبان باشد. دست‌کم هیچ *انسان* هنرمندی بدین کار مشغول نیست؛ ممکن است ــ اگر به استعاره متمایل باشیم، نسبت بین

وجود و عالم را همچون هنرمند و اثر بدانیم، هنرمندی که اثر هنری‌اش، خودش است.

۱۹ـ پس «زبان» است که عالم را می‌آفریند نه اثر هنری. نقش اثر هنری آفریدن عالم نیست بلکه مفهوم ساختن و واضح گردانیدن آن است. این است که عالم را از «ناپیدایی» خارج سازد و در معرض چشم قرار دهد.

در اینجا دو پرسش برای ما مطرح می‌شود: نخست چرا معمولاً" عالم «ناپیدا» است؟ دوم، اثر هنری چگونه این «ناپیدایی» را از بین می‌برد؟

چنانکه دیده‌ایم، هایدگر می‌گوید که «عالم» به دستهٔ اشیایی که ما با آنها «مأنوسیم» تعلق ندارد، چراکه عالم «همواره» شیئیت‌ناپذیر است، و «شی‌ای نیست که پیش‌روی ما قرار بگیرد و بتوان آن را دید.» (PLT p44) آنچه ما در زندگی روزمره متوجه آنیم، اشیای دلمشغولی‌های عملی ما هستند. اما هیچگاه «چهارچوبِ» واقع در پس‌زمینه آنها (PLT p22) که موجب می‌شود آنها آن اشیایی باشند که هستند، مورد توجه ما نیست.

به اعتقاد من، مقصود هایدگر را می‌توان باز هم به شیوهٔ خاص خود او، یعنی از طریق نیچه فهمید، نیچه چنین می‌نویسد (به یاد داشته باشید که نیچه هم هنر را امری می‌دانست که به از میان بردن ناپیدایی روزمرهٔ عالم، ارتباط می‌یابد):

> آنچه مستحق سپاسگزاری ماست ــ صرفاً" هنرمندانند و خصوصاً" هنرمندان نمایش [یونانی]. آنها به بشر چشم و گوش دادند، تا با لذت ببیند و بشنود که هر فرد چیست... صرفاً" آنها به ما آموختند که قهرمان را که در اشخاص روزمره از میان رفته بود دریابیم، صرفاً" آنها به ما هنر نگریستن به خود همچون قهرمانان ــ با فاصله و به عبارتی به نحو ساده شده و مبدل شده ــ، هنر به

صحنه درآوردن و به نظاره نشستن خویش را آموختند. صرفاً بدین شیوه ما می‌توانیم به برخی از دقایق اساسی خود بپردازیم. بدون این هنر ما صرفاً چیزی در پیش‌رو هستیم و کاملاً در فریب آن چشم‌اندازی زندگی می‌کنیم که آنچه را دم دست‌ترین و آشناترین است همچون خود مکان و خود واقعیت جلوه می‌دهد. شاید باید ستایش مشابهی را [در مورد نیچه با اکراه] نثار دین کنیم که بشر را از طریق آیینه‌ای شکوه‌آفرین، به دیدن گناه‌آلودی هر فرد وادار نمود و این گناه کار را به جنایتکاری عظیم و ابدی مبدل ساخت. دین با قرار دادن این فرد در چشم‌اندازهایی ازلی ابدی، به او آموخت که خود را با فاصله و همچون امری در گذشته و کامل ببیند.»[۳۰]

به عبارتی در حیات روزمره ما چنان به زندگی‌هایمان نزدیکیم که خود را در حیرانیِ جزییات، تضمیمات و الزامات روزمره گم می‌کنیم. در نگرانی برای رسیدن به قطار، برای قرار به پایان بردن آنچه همین حالا هم دیر شده است، در نزاع صبحگاهی برای شست‌وشو و چگونگی حل آن، ما نور «تصمیم‌گیری‌های ساده و اساسی‌ای» (PLT p48)[۳۱] که عالم ما را شکل می‌دهد، گم می‌کنیم. نور چوب را به جهت درختان از دست می‌دهیم.

---

30. The Gay Science, tr, W, Kafmann (New York: Vintage press) 1974 section 78

۳۱. فهم این نکته اساسی است که استعمال واژهٔ «تصمیم» در اینجا، به هیچ‌وجه تأییدی برای قرائت پرومته‌ای *منشا* فراهم نمی‌آورد. آنچه هایدگر به آن اشاره دارد «تصمیمات ساده و نادر تاریخ است که [نه توسط بشر بلکه] به‌وسیله طریقی که ذات اصیل حقیقت به نحو ذاتی آشکار می‌سازد، طرح می‌گردد. (P p146) این تصمیمات به *تاریخ*، به عبارت دیگر وجود [Being] در تقدیر و تصمیمش برای عالم ما مربوط‌اند نه به ما.

هایدگر از «وضوحی» سخن می‌گوید که با «اختفا»[۳۲] یا «التباس» از میان می‌رود. (PLT p54) امر اساسی خود را در «حجاب» و «ابهام» پنهان می‌سازد. (PLT p34) به نظر من بهترین واژه در اینجا «استتار» است. حیات روزمره، ارزش‌های بنیادین ما را مستتر می‌سازد تا حدودی به همان شکل که تمرین‌های (به نظر من نسبتاً بیهوده) یادگیری لغات بیگانه، واژه‌ای را با حروف نابه‌جا چنین مستتر می‌سازند:

در انسان می

در حیات روزمره آنچه از وجود ما غایب می‌شود معانی «ساده و اساسی»ای است که «موضع ما را در میانهٔ موجودات» تعیین می‌کنند و از این طریق به زندگی ما معنا و جهت می‌دهند.

هایدگر در *وجود و زمان* از موقعیت‌هایی صحبت می‌کند که در آنها نوعی شکسته شدن، جریان آرامِ وجود روزمره را قطع می‌کند. به تعبیر او این موقعیت‌ها آناتی هستند که در آنها عالم به دور از ناپیدایی معمولش در پیش‌روی ما قرار می‌گیرد. (BT p74-5) مثلاً ماشین استارت نمی‌خورد. هایدگر می‌گوید در چنین موقعیتی احتمال دارد که فرد به ناگاه از شبکهٔ روابط حیاتی‌ای آگاه شود که عالم فرد است و در آن این ماشین نقشی اساسی ایفا می‌کند.

اگرچه در *منشأ* از اثر هنری چونان نوعی شکستن [نظم امور] سخن نمی‌رود اما به نحو مشابه در آن، عالم زمانی و صرفاً زمانی پیدا می‌آید که جریان وجود روزمره قطع می‌شود؛ به بیان هایدگر، هنگامی که تحت تأثیر

---

۳۲. هایدگر به دقت دو شکل اختفا را از هم تمییز می‌دهد: اختفا به‌وسیلهٔ وضوح یافتن عالم ــ یعنی اختفا از همه دیگر «افق‌های آشکارگی» که به‌واسطهٔ افق فعلی کنار رفته‌اند و اختفایِ در درون این وضوح. صرفاً این امر اخیر است که «التباس» است (PLT p60) و صرفاً این التباس است که در متن فعلی موردنظر ماست.

قدرتِ اثری که در معرض آنیم، «از جای خود خارج می‌شویم» این اثرما را از قلمرو «هرروزگی»، از «روزمرگی معمول» *وجود و زمان* به «گشودگی موجودات» که خود مکان آن است، منتقل می‌کند. (PLT p60)

این انقطاع از «ابهام و تاریکیِ» روزمرگی که عالم در آن، خود را محجوب و پنهان می‌سازد، چگونه روی می‌دهد. هایدگر فعل «برپا کردن (aufstellen)» را مترادف با «برگشودن» قرار می‌دهد. برمبنای این واقعیت که برگشودن عالم تا حدودی مشابه «برپا کردن» چیزی برای نمایش در معرض عموم است. (PLT p43) یعنی تا حدودی مشابه است با طریقی که در آن شی‌ای مفغول و پنهان مانده با به نمایش گذاشته شدن در معرض دید عموم قرار می‌گیرد. می‌توان اثر هنری را نیز «به نمایش» گذارندهٔ عالم خود دانست.

برای توضیح این پدیده می‌توان به نقشی که کلیسا ــ یا عبادت کلیسایی ــ در سنت مسیحی دارد، اشاره کرد. یعنی به طریقی که در آن وضوح و سادگی وعظ و آیین کلیسایی فردی را که به‌واسطهٔ ضرورت‌های ظاهری زندگی هر روزه، متفرق و منحرف و عاجز و پریشان شده، به «تصمیمات ساده و اساسی» حیات مسیحی بازمی‌گرداند. چنانکه اشاره شد این ارزشی است که نیچه به‌رغم خصومتش، با اکراه برای مسیحیت قائل می‌شود.

زمین چیست؟

۲۰ـ پس، اثر هنری عالمی را «برپا می‌کند»، [یعنی] عالم را از ناپیدایی درمی‌آورد و به عالم حضور می‌بخشد، عالم را «به نمایش می‌گذارد». اما

هایدگر می‌گوید این تنها کار اثر هنری نیست. برپا کردن صرفاً «در جایی قرار دادن نیست» بلکه اثر هنری عالم خود را «تقدیس می‌کند» و به آن «شرف و شکوه» می‌بخشد و این امکان را به آن می‌دهد که «چونان امری مقدس» جلوه نماید (PLT p44). به عبارتی، اثر هنری به عالمش حضوری *کاریزماتیک* می‌دهد.

به نظر من، هایدگر برای اینکه حق این جنبه از اثر هنری را ادا کند، اصطلاح کاملاً جدیدی را در بحث وارد می‌سازد: «زمین». نقش بنیادین «زمین»، در *منشأ*، این است که زمین اصل تقدس است.

هایدگر در میانهٔ جستارش، با بازنگری و گسترش تعریف اثر هنری، مفهوم زمین را طرح می‌کند. حال هایدگر می‌گوید که کار اثر هنری صرفاً «برپا کردن» عالم نیست، بلکه اثر «زمین» را هم «ظاهر می‌سازد». (herstellen که معنای تحت‌الفظی آن *در پیش* ما قرار دادن است) (PLT p46) حاصل این بازنگری چیست؟ «زمین» چه معنایی دارد؟

۲۱ـ به یاد آوریم که اندیشه بنیادین هایدگر این است که اثر هنری «رویداد حقیقت» است. بنابراین، جوهرهٔ تلقی او از اثر هنری باید در شرح او از حقیقت نهفته باشد. به نظر من، دوگانگی عالم-زمین در تناظر با دوگانگی موجود در شرح هایدگر از حقیقت طرح شده است. پس باید مختصراً به این شرح بازگردیم.

ما می‌دانیم که (پیشتر بخش ۱۳) حقیقت به عنوان مطابقت، متضمن حقیقت به عنوان آشکارگی یا aletheia [آلتیا، رفع حجاب] است. چنین آشکارگی‌ای در زبان متجسم می‌شود و «عالمی» را شکل می‌دهد.

چنانکه درمثال من دربارهٔ «اسمیت» دیدیم، قلمرو واحدی از وجود [Being] می‌تواند به گونه‌هایی متفاوت آشکار شود. آن را می‌توان همچون

یک میز یا مجموعه‌ای از مولکول‌ها یا یک جایگاه زمانی ـ مکانی یا به عنوان موطن یک خدا آشکار کرد. حتی اگر ما خود را به آن دسته از آشکارگی‌های «اسمیت» محدود کنیم که ما انسان‌های معاصر می‌توانیم آن را برای خود معقول سازیم، حتی اگر این امکان را به کنار نهیم که مثلاً فیزیک شخص دیگری ممکن است این قلمرو را چنان آشکار سازد که کاملاً برای ما نامعقول باشد، حتی در این صورت هم مشخص است که برای آشکارگی‌های ممکن این قلمرو از وجود، *حدی* نمی‌توان قرار داد.

اما در هر زمان صرفاً یک آشکارگی ــ یا چنانکه هایدگر گاه به تبعیت از نیچه می‌گوید، یک منظر [perspective] (P p304) ــ پابرجاست. همانگونه که ممکن نیست یک تصویر مهم در آنِ واحد هم خرگوش باشد و هم مرغابی، وجود [Being] آشکار شده در چهارچوب فیزیک اتمی ممکن نیست [در همان زمان] همچون اشیای هر روزه آشکار شود. بنابراین، به تعبیر هایدگر، حقیقت همواره در «اختفا»ست، زیرا معنای برپا بودن یک افق آشکارگی یا به تعبیری مطلوب بودن یک افق آشکارگی، این است که همه *دیگر* افق‌های آشکارگی «نفی» یا انکار شوند (PLT pp 55, 60) و پنهان گردند.

البته «عالم» صرفاً یک «افق» یا صرفاً یک «منظر» متداول به اشیا نیست، بلکه عالم، به تعبیر من، افقِ همهٔ افق‌های ماست. افقی است که دربرگیرندهٔ همهٔ منظرهای قابل حصول برای ماست. عالم (همچون «مقولات» کانت) نهایی‌ترین حد چیزهای معقول برای ماست.[۳۳] با این

---

۳۳. به این دلیل است که کوبیسم مثال نقضی برای این اصل نیست که حقیقت همیشه در اختفاست. یک پرترهٔ کوبیستی برای ما میسر می‌سازد که در آن واحد چند منظر بصری برپا باشند. اما با این حال بازنمایی در چهارچوب گرایش‌های خاص و پس از رنسانسی به معقولیت بصری صورت می‌گیرد که به‌طور ضمنی بسیاری از «زبان‌های» بدیل، مانند زبان هنر ماثورایی را به کنار می‌نهد.

حال این اصل که حقیقت مستلزم اختفاست بر آن هم اِعمال می‌شود. این امر بدین معناست که ما از خلال تأمل بر خصلت حقیقت می‌دانیم که تعلق داشتن به «حقیقت» ما، یعنی به «عالم» ما، در کسوف قرار گرفتن پنهانی و طولانی دیگر حقیقت‌های ممکن، دیگر افق‌های آشکارگی و نظرگاه‌هایی است که «وجوه» دیگر عالم موجودات ما را آشکار می‌سازند. (DT. pp64-5) این نظرگاه‌ها هم آشکارکنندهٔ وجود (واقعیت)[۳۴] هستند، اما با این حال به‌واسطه [افقِ] آشکارگی ما مسدود شده‌اند، و درواقع به کلی برای ما نامعقولند. این حوزهٔ بیان‌ناپذیر و به عبارتی «عمق» معرفتی وجود [Being] است که هایدگر آن را «زمین» می‌خواند. هایدگر می‌گوید «زمین آن چیزی است که گشوده نیست... [به لحاظ مفهومی] عیان نگشته... و در اختفاست، آنچه که [به لحاظ مفهومی] تشویش‌برانگیز است (Beirrendes) (PLT p55).[۳۵] زمین آن قلمرو «غیرقابل دست‌یابی» است (PLT p128، مقایسه کنید با p180) تاریکی‌ای است که «وجه دیگر روشنایی‌ای را که عالم است، شکل می‌دهد.» (PLT p124)

بنابراین وجود [Being] هم «عالم» و هم «زمین» است. در تصویری که هایدگر بعدها آن را از ریلکه وام می‌گیرد، وجود همچون ماه است. در ورای وجهی از وجود که به‌واسطهٔ ما و بر ما روشن است، قلمرو قیاس‌ناپذیر و «به چنگ نیامدنی» (Ister p136) تاریکیِ درک ناشده وجود دارد. (PLT p124)

باید آگاه بود که دوگانگی عالم-زمین هایدگر بسیار شبیه تمایز نیچه بین امرِ آپولونی، آنچه به لحاظ مفهومی قابل درک و فهم است، و امر «دیونوسوسی» است، یعنی آنچه فراتر از صورت‌بندی مفهومی و فراتر از

---

۳۴. «آنچه اصالتاً هست، منحصراً وجود [Being] است (QCT p44) «واقعیت» است (das Wirkliche).

۳۵. به پانوشت ۳۲ بنگرید.

معقولیت است.[۳۶] اتفاقی نیست که در پایان سخنرانی‌های مربوط به شعر «راینِ» هولدرلین (و در سرتاسر سخنرانی‌های مربوط به هولدرلین در دههٔ سی‌وچهل) هایدگر روشن می‌سازد که پیرو این تمایز اساسی نیچه است. تنها ملاحظه هایدگر برای پذیرش این امر، این است که هولدرلین این تمایز را زودتر [از نیچه] دریافته و رابطهٔ بین این دو اصل را عمیق‌تر مورد اندیشه قرار داده است. به همین دلیل هایدگر اصطلاحات هولدرلین را بر اصطلاحات نیچه ترجیح می‌دهد، و ترجیح می‌دهد که این تمایز را بین «وضوح حضور» (klarheit der Darstellung)، و «آتش آسمانی» یا «انفعال قدسی» بداند. (GA. 39 pp290-4)

به نظر من دوگانگی عالم-زمین هایدگر با دوگانگی «وضوح حضور» ــ «آتش آسمانی» هولدرلین یکسان است.[۳۷] چنانکه خواهیم دید، «زمین»، به معنایی که در *منشا* به‌کار رفته، از واژگان هایدگر کنار نهاده می‌شود. اما مفهومی که این واژه بیانگر آن است چنین نمی‌شود، بلکه با عباراتی که تا حدودی روشن‌تر و گویاترند بیان می‌شود. عباراتی نظیر «امر مرموز»، «به چنگ نیامدنی»، «دیگری»، «تابش *الوهی*»، و از همه محوری‌تر «امر قدسی».[۳۸]

---

۳۶. بنگرید به کتاب من:

Nietzsche's Philosophy of Art. (cambridge: cambridge University Press, 1992) chapter 2

۳۷. با توجه به اینکه زمین در تصویر ریلکه تبدیل به «تاریکی غیرقابل دست‌یابی» می‌شود (که من آن را در بند پیشین به‌کار برده‌ام) شاید خوانندهٔ دقیق متعجب شود از اینکه چگونه ممکن است زمین «آتش آسمانی» باشد. این جمع شدن که «برای اندیشهٔ هرروزی» تناقضی خام است، دقیقاً نشان دهندهٔ فهم هایدگر از امر دیونوسوسی است که تحت تأثیر آرای هولدرلین شکل گرفته است. تجربهٔ این امر، تجربهٔ «نورِ تاریکِ» خلسهٔ مستی است. امری که (شاید نظیر یاقوت) «از دل تاریکی به درخشش درمی‌آید.» (GA52 p149 قس با GA4 p117)

۳۸. بی‌هیچ شکی، هایدگر با در خاطر داشتن این بیت هولدرلین که «انسان با آنکه سرشار

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

«زمین» در اثر هنری

۲۲ـ از آنجا که حقیقت همیشه در اختفاست، از آنجا که «بی‌حقیقتی» همواره «وجه» دیگر آن است، از آنجا که عالم چیزی نیست مگر «سطح» روشن شدهٔ حوزهٔ بی‌نقشه و مرز «*تاریکی معرفتی*»، حقیقت اساساً یک راز (P p148ff) و امری مرموز است (PLT p54). اما ما معمولاً رازگونگی حقیقت را فراموش می‌کنیم. ما بر این باوریم که در «حلقهٔ موجوداتی که بی‌واسطه بر گرد ما قرار دارند، سکونت داریم» حلقهٔ اشیایی که «آشنا، قابل اعتماد و معمولی‌اند.» (PLT p54) هایدگر در جای دیگر این امر را « Seinsvergessenheit» فراموشی [عمق] وجود [Being] می‌خواند. (فراموشی اینکه قلمرو وجودی ما صرفاً یک آشکارگی واقعیت است و در درون خود امکان بی‌نهایت قلمروهای وجودی دیگر را دربردارد.) براساس تمثیل ماه، تجربهٔ روزمرهٔ ما به فهم کودک از ماه شبیه است که آن را صفحه‌ای مسطح و نورانی می‌داند. یکنواختی روزمره و فقیرکنندهٔ ما (یا تعصب علمی ما) که روشنایی ما را همهٔ آنچه که هست می‌داند ــ یکنواختی‌ای که بیان فلسفی خود را در این رای می‌یابد که حقیقت چیزی جز مطابقت نیست، آن اختفایی را که به این عدم اختفا متعلق است فراموش می‌کند، وجه تاریک ماه را فراموش می‌کند.

از طرف دیگر، اثر هنری چنین فراموشی‌ای را می‌زداید و آن را کنار

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

از شایستگی است، اما شاعرانه در این زمین سکنی می‌گزیند»، بیانی مدح‌گونه از «زمین» عرضه می‌کند: زمین «عرصه‌ای» است که انسان بر آن سکونت خود را برقرار می‌سازد (PLT p42). در *منشأ* هیچ‌گاه ربط بین سکونت و اندیشهٔ درک‌ناپذیریِ قدس تبیین نمی‌شود. اما، چنانکه در بخش ۴ خواهیم دید، این امر در اندیشهٔ بعدی هایدگر درباب سکونت، نقشی محوری ایفا می‌کند.

می‌نهد (PLT p66) چراکه در اثر، «زمین» از طریق عالم آشکار می‌شود. (PLT p49) زمین به عنوان امری که پنهان‌گر خویش است آشکار می‌شود (PLT p55). یعنی زمین در فهم‌ناپذیری‌اش آشکار می‌شود. اگر بخواهیم این نکته را براساس پارادوکس ظریفی بیان کنیم که هایدگر در سخنرانی‌های ایستر در سال ۱۹۴۲ بیان نمود، باید بگوییم ما توسط اثر هنری «امر درک ناشدنی را و خودمان را رودررو با امر درک ناشدنی» درک می‌نیم. (Ister p136)

اما پرسش پیش‌روی ما این است: چرا باید به این امر اعتقاد داشته باشیم؟ چرا باید اعتقاد داشته باشیم که هنر بزرگ ما را به فهم حقیقی حقیقت دعوت می‌کند و فراموشی معمول ما را نسبت به «زمین» از میان می‌برد؟ چرا ما باید باور داشته باشیم که این بخشی از دریافت حقیقی هنر بزرگ است که از خلال آن ما زندگی‌هایمان را آنگونه که رودررو با امر درک ناشدنی زیسته می‌شود، درک می‌کنیم؟

برای تکرار می‌گویم که هایدگر معتقد است هنر بزرگ صرفاً" عالم را به حضور نمی‌آورد بلکهِ آن را با «شرف و شکوه» و «همچون امر مقدس» به حضور می‌آورد. (باید آگاه بود که توصیف ریلکه از دیوار، برحسب این شرط، هنر «بزرگ» نیست. عالم او پست و نفرت‌انگیز ظاهر می‌شود. در نظر هایدگر، همچون نیچه، هنر *بزرگ مؤید* زندگی است) هایدگر بعدها همین نکته را اینگونه بیان می‌کرد که در اثر، «حقیقت» با حرمت غیرمعمول روی می‌دهد (PLT p68) عالم با چنین حرمتی حاضر می‌شود. حقیقت به گونهٔ حرمت‌آمیز روی می‌دهد؛ چرا که عالم به گونهٔ امری مقدس پدیدار می‌گردد. حرمت و احترام، فعل و انفعالی هستند که ضرورتا" با ادراک امر مقدس چونان امر مقدس همراهند. بنابراین، به نظر من، «زمین» برای تبیین این جنبه از اثر هنری طرح شده است.

۲۳ـ به گمان من، اصلِ موضوعِ محوریِ اندیشهٔ هایدگر این است که (به بیان صوری): الف همچون امر مقدس و امر «حرمت‌برانگیز»[۳۹] فهمیده می‌شود اگر و صرفاً اگر الف در رازآلودگی بی‌نهایتش و در نامعقولیتش فهم گردد.

جملهٔ بسیار مهمی که سه بار در جستارِ «گفتار آناکسیماندرِ» هایدگر در سال ۱۹۴۶ تکرار می‌شود، این است که «وجود [Being] همانگونه که خود را در آنچه هست، آشکار می‌سازد، پنهان نیز می‌کند.» (GA. 5 pp321-74) این همان اندیشه‌ای است که در تشبیه ماهِ عرضه شده در جستارِ مربوط به ریلکه در همین سال هم بیان می‌شود.

آن بخش از این نقل‌قول که در سیاق کنونی لازم است بر آن تأکید کنیم عبارت «وجود... خود را» است. یعنی اینکه وقتی ما به عالم دست می‌یابیم، به خود وجود دست می‌یابیم. عالَم برخلاف «نمود» و «پدیدار» کانتی، امری نیست که به لحاظ هستی‌شناسانه از وجود جدا باشد. این سخن اقتضای تشبیه ماه هم هست. زیرا آنچه ما وقتی به آسمان شب می‌نگریم، می‌بینیم، هویتی جدای از ماه نیست. «پدیدار» یا «بازنمایی» ماه نیست که در ورای آن «ماه فی‌نفسه» همچون امری کاملاً ناشناخته پنهان باشد (آنگونه که آلات فنی تلویزیون در پس تصویر آن پنهانند). بلکه آنچه ما می‌بینیم صرفاً *ماه* است، یا اگر می‌پسندید ماه «فی‌نفسه» است. اما از طرف دیگر عالم صرفاً یک جنبه، یک «چهره» (PLT p124) از وجود [Being] است. یک چهره از واقعیتی است که به دلیل آنکه «سرشار» از چنین چهره‌هایی است کاملاً «پنهان»، «فروبسته»، «در خفا» و «نامعقول» برجای می‌ماند. به نظر هایدگر اینکه امری دربردارندهٔ چنین

---

۳۹. این ترادف امر حرمت‌انگیز و امر مقدس، مشکل‌زاست. من در فصل ۳ (بخش‌های ۱ـ۲) به این مشکل خواهم پرداخت.

کـنه غـیرقابل دست‌یـابی و عـمق و رازی بـاشد، مـوجب مـی‌گردد تـا «حرمت‌انگیز»، «مقدس» یا به تعبیر من، با استفاده از یک اصطلاح معمول مربوط به فلسفهٔ هنر، «والا» باشد.[۴۰] (در جوهرهٔ امر والا در فلسفهٔ هنر قرن هجدهم و نوزدهم ایدهٔ عـظمتی چـنان گسترده قـرار دارد کـه درک مفهومی را ناکام می‌گذارد). به نظر من این تحلیل جالبی از امر مقدس یا والاست. دریانورد خام و دریانورد باتجربه، تجربهٔ بصری واحدی دارند. اما در حالی که دریانورد بی‌تجربه یک قطعه یخ شناور را می‌بیند ــ چیزی که متعلق به قلمرو امور «آشنا، قابل اعتماد و مـعمولیِ» هـایدگر است ــ دریانورد با تجربه یک کوه یخی[۴۱] را می‌بیند و با چنین مشاهده‌ای، امری والا را تجربه می‌کند. «حرمت» در اختفا ریشه دارد. به گفته هایدگر خدا صرفاً تا زمانی که «راز آلودگی فاصله‌اش» را حفظ کند امری «مـقدس و متعال» باقی می‌ماند (QCT p26). یعنی تا زمانی که فـراتـر از افـق درک مفهومی ما باشد. مردم نیز بنا بر راز آلودگی‌شان والا می‌شوند. اگر کسی احساس کند که به قلب رازهـای کسـی راه دارد، یـعنی احـاطهٔ مـفهومی کاملی بر همه امور شخص دیگر دارد ــ وقتی که به زبان هایدگر آن شخص کـاملاً «مـحاسبه‌پذیر» بـاشد ــ آنگـاه دیگـر حـرمت‌انگـیز یـا حـتی احترام‌برانگیز نـیست. آنـتیگونه یـا مـادام بـاترفلای شـخصیت‌هایی والا هستند چراکه بنا بر اصولی عمل می‌کنند که فراتر از معیارهای محاسبات

---

۴۰. من «والا [sublime] را مترادف «حرمت‌انگیز» می‌دانم. هایدگر واژهٔ والا را به‌کار نبرده است تا حدی به این دلیل که او واژهٔ «مقدس» را ترجیح می‌دهد. اما به گمان من تا حدی هم به این دلیل که از کوچک‌ترین همراهی با سنت غربی فلسفه‌ورزی درباب هنر ابا دارد. سنتی که او آن را به صراحت چیزی جز «زیبایی‌شناسی» نمی‌داند. (البـته چـنین نـظری دوگانگی معمول بین امر والا و امر زیبا و آن وجه از سنت را که به امـر والا مـی‌پردازد مغفول می‌نهد)

۴۱. با تصویر ریلکه از آگاهی روزمرهٔ به عنوان «نوک هرم» مقایسه کنید که هایدگر آن را در PLT p128 نقل کرده است.

معمول است و خود را، بنا بر معیارهای معمول، غیرمعقول می‌نمایانند. به همین سان است دیگر نمونهٔ معمول شخص والا (نمونه‌ای که مورد توجه هایدگر هم هست مثلاً بنگرید به (GA9 pp309-10)) یعنی فرد قهرمان، کسی است که زندگیش را به جهت سرنوشت نامعلوم «مردم» یا «سرزمین» به خطر می‌افکند یا حتی آن را فدا می‌کند.

این ادعای هایدگر که در هنر بزرگ حقیقت به گونه‌ای حرمت‌برانگیز روی می‌دهد، بنابر طریقی که در آن هنر سنتاً مورد پذیرش و تفکر قرار می‌گرفت، تقویت می‌شود. اثر هنری ــ معبدی که جایگاه خدا بود یا کلیسای جامع با محرابش ــ مکان سنتی عبادت دینی بود، رسانه‌ای که از طریق آن کلام *مقدس* به بیان درمی‌آمد. زمانی که دین رسمی سقوط کرد، هنر نیز خصلت خود را تغییر داد. با این حال حرمت مربوط به خالق اثر و خود اثر همانطور بر سر جای خود باقی ماند. خالق اثر شخصی بود که مجذوب موزها* بود یا حتی خود (آنگونه که هولدرلین شاعر را وصف می‌کند) یک نیمه‌خدا بود. حتی کانتِ معتدل و معقول نیز هنرمند بزرگ را «نابغه» می‌داند، یعنی کسی که برای آعمال او «قاعدهٔ معینی نمی‌توان مشخص کرد.»[۴۲] و حتی ما امروزه از «استادان بزرگ» سخن می‌گوییم.

در فلسفه سنتی هنر حرمت‌برانگیزی اثر، به عنوان یک ویژگی معرّف هنر بزرگ مورد اذعان بود. حرمتی که حاصلِ ناکامی در درک مفهومی اثر بود. مثلاً کانت می‌گوید که هنر بزرگ هنری است بیانگر محتوایی

که موجب اندیشهٔ بسیار می‌شود بی‌آنکه هیچ اندیشه معینی، یعنی *مفهومی* متناسبِ با آن وجود داشته باشد، و در نتیجه

---

* الهه‌های پیام‌آور هنر در یونان باستان. م

42. The Critique of Judgment, tr J. C. Meredith (Oxford: Oxford University Press, 1952)

محتوایی است که هیچگاه زبان نمی‌تواند به اصطلاحاتی همپای آن دست یابد یا آن را کاملاً معقول گرداند.[۴۳]

و شوپنهاور روشن‌تر گفته است که ما صرفاً هنگامی کاملاً از تأثیر اثر هنری ارضا می‌شویم که اثر چیزی از خود برجای نهد که ما نتوانیم آن را به سطح تمایزات مفهومی تنزل دهیم (*جهان همچون اراده و بازنمود* II, p409)

پس با فرض این ملاحظه که حقیقت به نحو حرمت‌برانگیزی در هنر بزرگ روی می‌دهد و با فرض تحلیل هایدگر از این حرمت‌برانگیزی، به اعتقاد من می‌توان استدلال هایدگر را بدین صورت تقریر کرد:

۱) مخاطبان اصیل (حافظان (PLT pp66-8)) هنر بزرگ، عالم یا «حقیقت» را به گونهٔ حرمت‌برانگیز و مقدس درمی‌یابند.

۲) یک امر به‌گونه حرمت‌برانگیز و مقدس دریافته می‌شود اگر و صرفاً اگر آن امر در نامعقولیت بی‌نهایتش دریافته شود. یعنی به عنوان چیزی که آشکارکنندهٔ خود به عنوان امری است که بی‌نهایت خود پوشاننده است.

۳) عالم به گونه‌ای حرمت‌برانگیز و مقدس دریافته می‌شود اگر و صرفاً اگر عالم در نامعقولیت بی‌نهایتش دریافته شود یعنی به نحو استعاری، به عنوان «وجه» روش امری دریافته شود که وجه دیگرش «زمین» است.

۴) زمین از طریق عالم در اثر هنری بزرگ سربرمی‌آورد و ظاهر می‌شود. من عبارت «از طریق.. سربر می‌آورد» را عبارتی برای درک آن چیزی می‌دانم که مثلاً در مورد بخش پنهان کوه یخی انجام می‌گیرد هنگامی که قطعهٔ یخ شناور، کوه یخی دانسته می‌شود. این بخش پنهان

۴۳. همان p210

اگرچه بخشی از تجربهٔ بصری نیست، با این حال به یک معنا در آنجا دیده می‌شود یعنی «با چشم عقل» دیده می‌شود.

استعارهٔ دیگری که هایدگر متأخر گاهی برای انتقال این معنا به‌کار می‌برد، «شفافیت» است یا «وضوح بخشیِ» امرِ واضح است. (QCT p44) هایدگر، به تبع ریلکه، می‌گوید که عالم در تجربهٔ هرروزهٔ ما «مات» است (PLT p108). از طرف دیگر وقتی عالم در و از طریق هنر بزرگ تجربه می‌شود، نیمه‌شفاف می‌شود و با «شفافیت» خود «زمین» را می‌نمایاند. عالم هنگامی که به عنوان امری تجربه گردد که خود را همچون یک «رازِ» دست‌نیافتنی آشکار می‌سازد، نور و تلالو پیدا می‌کند. و، به بیانی، مکانی «مقدس» و «قدسی» می‌شود.

۲۴ـ «ظاهر شدن» زمین توسط اثر هنری چه چیزی بر «برپا شدن» عالم توسط آن می‌افزاید؟ این ایده که اثر رویدادِ *شفاف* حقیقت است چه چیز بر اینکه اثر صرفاً رویداد حقیقت است، می‌افزاید؟ یعنی چرا این امر اهمیت دارد که اثر صرفاً عالمش را به حضور نمی‌آورد بلکه آن را همچون امری مقدس، همچون عالمی که «شرف و شکوه» به آن اعطا شده به حضور می‌آورد؟ (عالمی که درعبارات هایدگر متأخر، اشیا در آن «شیئیت» دارند. (PLT pp177ff)) به این دلیل که «شرف»، «شکوه» و «کاریزما» [موجب] *اقتدارند*.

چنانکه گذشت، اثر هنری به «قوانین» اخلاقی و بنیادینِ فرهنگ خود «وضوحِ حضور» می‌بخشد (HE p312) اما وضوح صرف کافی نیست یعنی برای آنکه *مراعات* قوانین حاصل آید، کافی نیست. فرد با قرار گرفتن در تبای کرئون، آلمان نازی، روسیهٔ استالین، صربستان میلسویچ (شاید حتی، عالَم دیوار ریلکه) مستعد دریافت بقایایِ واضح و ثابت ارزش‌های

بنیادین فرهنگ است اما در عین حال مستعد این است که خود را عمیقاً از این ارزش‌ها بیگانه بداند. یا شاید ممکن است این شخص یک انسان‌شناس مشاهده‌گر باشد و با دقت بسیار آداب و رسوم اخلاقی جوامع بدوی را ثبت کند اما با این حال هیچ الزامی برای زندگی با آن آداب و رسوم نداشته باشد.

این امر آشکار می‌سازد که معرفت به یک شیوهٔ بنیادین زندگی و ملتزم بودن به آن، دو امر متفاوتند. به زبان کانت، احترام به «قانون اخلاقی» امری متفاوت و اضافه بر معرفت به آن قانون است.

اینجا جایی است که «زمین» به میدان می‌آید. از آنجا که «عالم» با شفافیت خود «زمین» را می‌نمایاند، از آنجا که عالم به عنوان امری ظاهر می‌شود که خود را همچون چیزی بی‌نهایت «حرمت‌دار» آشکار می‌سازد، خود عالم به گونه‌ای کاریزماتیک و همچون مکانی «مقدس» ظاهر می‌شود. این عالم قوانین خود را با اقتداری غیرمشروط طرح می‌کند که خصیصه الزام اخلاقی است. زیرا در عین اینکه برای آنتیگونه کاملاً معنادار است که بپرسد چرا باید از قوانین دولت کرئون تبعیت کند، معنا ندارد که بپرسیم چرا باید از امر مقدس تبعیت کنیم یا به بیان هایدگر از «مقدرات *الوهی*» تبعیت کنیم. (QCT p34 تأکید از من است)[۴۴]

---

۴۴. فهم پیشا (یا پسا) روشنگرانهٔ هایدگر از خصلت اقتدار اخلاقی، به عنوان امری ذاتاً کاریزماتیک، البته *خطرناک* است (البته این دیدگاه افراد خوشبینی همچون واسلا و هاول و ایروس مردوخ نیز هست ــ مردوخ در *حاکمیت خیر* از اخلاق به عنوان امری که مبتنی بر «رازوری غیرباطنی» است، سخن می‌گوید.) این امری است که باعث شد هایدگر برای زمانی، هیتلر را خدایی جدید و یک‌الگویی جدید اخلاقی بداند. همچنین دلیل این امر است که هایدگر پس از به خود آمدن، علیه عبادتِ بت‌های «دروغین و خدایان ساختگی» هشدار می‌دهد (PLT p150). قدرت کاریزماتیک هیتلر محصول درک پیشتاز او و گوبلز از قدرت‌های مؤثر رسانه‌های جمعی بود. پس یک وظیفه اخلاقی، متمایز ساختن تقدس

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

بنابراین اثر هنری، به عنوان امری که به‌واسطهٔ فرهنگ «حفظ می‌شود» نه تنها جهت‌گیری‌های «ساده و اساسی» را دربارهٔ آنچه باید انجام داد واضح می‌سازد، بلکه اوامر خود را با اقتدار مطلق طرح می‌کند. افرادی که به عزم «راسخ»* طرح شده در ***وجود و زمان*** دست می‌یابند (PLT p67) ملتزم می‌شوند که در راستای حقیقتی که در اثر روی می‌دهد همه اعمال و ارزیابی‌ها و معرفت و نگرش خود را متوقف سازند (PLT p66). فرهنگ تا زمانی که اثر هنری، قدرت به حضور آوردن «زمین» و «عالم» را داشته باشد، دوام می‌یابد. «محقق عالی» ***برادران کارامازوف*** داستایوفسکی «معجزه، راز و اقتدار» را «سه قدرتی» می‌داند که با آنها کلیسا آگاهی‌های حامیانش را «برای خیر خود آنها» در زندان قرار می‌دهد. اما به نظر هایدگر تنها یک «قدرت» وجود دارد. اقتدار در راز است. (واژه‌ای که او بارها برای اثر هنری بزرگ به‌کار می‌برد. (مثلاً در GA39, p212)).

مشکلات تبیین «زمین» در اثر هنری

۲۵ـ یکی از مسایل مرتبط با وارد ساختن «زمین» در تحلیل اثر هنری این پرسش است که آیا، آنگونه که ظاهراً مورد نظر هایدگر است، هنر

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)
اصیل از سحر باطل است. بسیار خوب می‌بود اگر چنانکه کانت آرزو داشت قواعد و جداولی برای این کار وجود می‌داشت اما چنین قواعدی وجود ندارد، چنانکه برای زندگی نیز وجود ندارد. زندگی، چنانکه یونانیان می‌فهمیدند و هایدگر در سخنرانی‌های ایستر تأکید می‌کند، ذاتاً یک Wagnis، یک خطر است که در آن توهم ــ التباس (PLT p54) ــ مدام جایگاه حقیقت را تهدید می‌کند.

* resoluteness

مسیحی قرون وسطی را می‌توان واقعاً هنر بزرگ محسوب کرد. این مسأله مولود این واقعیت است که در الهیات قرون وسطی، «عالم» در معنای عالم طبیعی، چنانکه هایدگر اشاره می‌کند (GA39, p195, Ister pp30-1, 44-8, 103-4) مکان مقدسی نیست بلکه عزلتکده‌ای پرعیب و نقص است. پاسخ به این دشواری باید این باشد که «عالم قرون وسطی» عالمی که مثلاً *جیوتو** آن را برمی‌گشاید نه تنها طبیعت بلکه آسمان را نیز دربرمی‌گیرد. اما، برمبنای تحلیل هایدگر، برای اینکه این عالم در چنین معنای توسعه داده شده‌ای نیز مقدس به نظر آید، به یک مبنای تقدس نیاز دارد، به «زمینی» که *خارج* از آن قرار بگیرد. اما مثلاً در *نیایش سرورمان* گفته می‌شود که خدا «در آسمان» قرار دارد. یعنی *در* عالم است جایگاهی که به این بدعت منجر می‌شود که موجودی حرمت‌برانگیزتر از خدا وجود دارد. برای اجتناب از چنین بدعتی خدا را باید خارج از «عالم» قرار داد و، به‌طور خلاصه، با آنچهٔ هایدگر «زمین» می‌خواند مترادف دانست. تأکید بر غیرقابل توصیف بودن خداوند در گرایش‌های عرفانی سنت مسیحی قویاً بیانگر این ترادف است (مثلاً در نزد کسی چون مایستر اکهارت که یکی از منابع عمدهٔ الهام هایدگر است). همچنین است این واقعیت که در بسیاری از بازنمایی‌های سنتی از آسمان، خدا با غیبت تصویری‌اش، ظاهر می‌شود، یعنی تنها در نور طلایی‌ای که همه چیز را دربرمی‌گیرد، حضور می‌یابد. (شاید تمایز بین خدای «پدر» و «روح‌القدس» ربطی به این مسأله پیدا کند.)

۲۶ـ مسألهٔ جدی‌ترِ مربوط به حضور «زمین» در تحلیل اثر هنری به این واقعیت ربط می‌یابد که هایدگر صرفاً ادعا نمی‌کند که زمین به همراه عالم

* نقاش بزرگ اوایل دوران رنسانس (۱۳۳۷ـ۱۲۶۶). م

در اثر هنری حضور دارد بلکه علاوه بر این می‌کوشد تا تبیین کند که این حضور *چگونه* است.

هایدگر می‌گوید که در ابزار و وسایل، چکش‌ها و نظایر آن، «مواد» در استفاده‌ای که ابزار دارند، ناپیدا می‌شوند. این تکرار سخن *وجود و زمان* است که اجزاءِ ابزار در استفادهٔ معمولی، خود را به نحو کاربردی آشکار می‌سازند (یعنی به عنوان امور پیش‌دست) نه درهیأت مواد و *مصالح شیء* (یعنی به عنوان امور پیش‌رو). برای ما غیرعادی است که از جنس دستهٔ چکش، درخشش سر آن، بوی خفیف اما تند فلز سر چکش آگاه باشیم. اما وقتی ما به اثر هنری، از آن جهت که اثر هنری است، توجه می‌کنیم، مواد حضور پیدا می‌کنند و «درخشش می‌یابند» و ما متوجه کیفیات حسی می‌شویم؛ [*مانند*] «برق و جلایِ» (PLT p42) سنگ در معبد، و رنگ‌های نقاشی ون گوگ و آهنگ کلمات در یک شعر هولدرلین. اما مواد اثر هنری «پنهانگر خویش»اند. شاید بتوان رنگ‌ها و اصوات را بنا بر امواج محاسبه‌پذیر بازنمایاند یا سنگینی سنگ را با عدد نشان داد، اما ما می‌دانیم که خود رنگ و صوت و سنگینی به هیچ‌وجه با چنین بازنمایی‌هایی کاملاً به چنگ نمی‌آیند. از این‌روست که ما در فهم اثر هنری از بی‌کفایتی همهٔ فرا افکنی‌های [ذهنی‌مان] برای به چنگ آوردن ماهیت این مواد آگاه می‌شویم. آگاه می‌شویم که درباب طبیعت، دربارهٔ موجودات، همواره بی‌نهایت چیز وجود دارد که ما از معقول ساختن آنها برای خود ناتوانیم.

در این مواد، یعنی در عنصر «زمینی» اثر هنری، «زمین» در «خودپنهانگری‌اش» (PLT pp46-7) ظاهر می‌شود.[۴۵]

---

۴۵. شرح بیان شده، تقریری پیراسته شده از قطعه‌ای از متن است که به نظر من تا حدودی آشفته می‌نماید.

هایدگر بنا بر نظریه‌اش درباب حقیقت، کاملاً محق است که اشاره کند، هر شی مادی وجوه «کثیر» نامحدودی را دربردارد که ورای قلمرو آنچه بر ما معقول است، قرار دارند. یعنی، تمثیل ماه نه تنها بر عالم به مثابه یک کل اطلاق می‌شود بلکه قابل اطلاق بر هر امر جزیی موجود در عالم هم هست. همچنین صحیح است که تأمل بر مادیت اشیای پیش‌پاافتاده ممکن است ما را به تجربهٔ راز حیرت‌انگیزشان بکشاند؛ تأمل بر امر «زمینی» ممکن است ما را به تجربه «زمین» در معنای هایدگری بکشاند. با این حال، به نظر من، این فرض که چنین تأملی *ضرورتاً* به ادراک هنر بزرگ مربوط است، دست‌کم دربردارندهٔ دو اشتباه بزرگ است.

اشتباه نخست، این فرض است که در درک و دریافت حقیقی هنر ما همواره نسبت به مواد موجود در اثر، به بافت آن، یا عام‌تر به «ارزش‌های صوری» آن توجه پیدا می‌کنیم. گاهی یا حتی اغلب چنین توجهی دارای اهمیت محوری است. براک، دوست هایدگر، ماسه و دیگر اشکالِ «زمین» را با مواد رنگی درهم می‌آمیخت. زیرا، به نوعی می‌خواست واکنشی به زمینی بودن وجود ما نشان دهد. چنانکه هایدگر اشاره می‌کند، اعتنا به سنگ نیز در معبد تا حدود زیادی غیرقابل اجتناب است. تأثیر نفوذناپذیری ازلی با چوب به دست نمی‌آید. اما از طرف دیگر کلیسای جامع عصر گوتیک با گریز از ثقل و سنگینی، و عروج آسمانی‌اش دقیقاً از ما می‌خواهد که از سنگینی سنگ آن *غفلت ورزیم* و وانمود کنیم که این اثر همچون روح از ماده‌ای اثیری ساخته شده است (آرزوی ساخت کلیسایی که تماماً از شیشه باشد، از اینجا در رمان *اسکار و لوسیندای* پیترکری راه یافته است) و درباب فیلم، مثلاً توجه به ظرافت ترتیب‌بندی فریم‌ها معمولاً نشانهٔ این است که درام از جلب توجه ما به خود بازمانده

است ــ نشانهٔ اینکه این فیلم در هنری بودن ناکام گشته است ــ و نشان این است که فرد بهانه‌ای برای فرار از خستگی و ملال می‌جوید. هنر ممکن است گاهی از این جهت با ابزار و وسایل مشابه باشد؛ هنر ممکن است مواد خود را بپوشاند یا وانمود کند که آنها چیزی غیر از آنچه هستند، می‌باشند. و اصرار بر اینکه اگر آنها این‌چنین باشند، ممکن نیست هنر *بزرگ* به حساب آیند، حکمی بی‌مبناست.

جدای از این ایراد، این مسأله باقی می‌ماند که شیوهٔ استدلال هایدگر به نظر، در اصطلاحات فلسفهٔ تحلیلی، یک مغالطهٔ مفهومی* است. به نظر می‌آید هایدگر ادعا می‌کند که: (الف) در مواجههٔ حقیقی با اثر هنری ما مثلاً از رنگ آن آگاهیم و (ب) این رنگ ذاتاً «پنهانگر خویش» است. بنابراین نتیجه می‌گیریم که (ج) در مواجههٔ حقیقی با اثر هنری ما به درک خود پنهانگر بودن مواد آن می‌رسیم. اما این یک مغالطه است. مانند این استدلال که ما با دانستن اینکه سعدی در پارک است، بدانیم یک شاعر در پارک است. صرفاً به این جهت که این واقعیت صحیح است که سعدی شاعر است. (درواقع احتمال دارد که کسی از این واقعیت آگاه نباشد). این هم کاملاً غیرمعقول است که فرض کنیم در چنین مواقعی، یعنی هنگامی که فرد به مواد موجود در اثر توجه می‌کند، این فکر در خاطرش خطور می‌کند که «چه رنگ‌های شگفتی، چه رازآلود است که علم نمی‌تواند تماماً به فهم این شگفتی دست یابد.»

دلیل این امر این است که هنگامی که ما به ارزش‌های مربوط به مواد اثر هنری توجه می‌کنیم، آنچه که احتمالاً ما را مجذوب خود می‌سازد، درک‌ناپذیری مفهومی آن نیست بلکه زیبایی حسی آن است. به هر حال، زیبایی آن چیزی است که، بنابر «زیبایی‌شناسی»، هنگامی که مقولات

---

* Intensional fallacy

ابزاری تجربهٔ عادی‌مان را به کنار می‌نهیم به آن توجه می‌کنیم. واقعیت متناقض‌نما این است که در اینجا هایدگر، در این مسیر تفکر، به نحو مؤثری به دامن «زیبایی‌شناسی» می‌لغزد و بر این امر پا می‌فشارد که لازمهٔ مواجههٔ حقیقی با هنر اتخاذ رویکرد «بی‌غرضی» و «زیبایی‌شناسانه» است. همین واقعیت به تنهایی برای آشکار کردن اینکه کل این فقره از متن قابل چشم‌پوشی است، کفایت می‌کند.

۲۷ـ اگر اعتنا به مواد حضور امر «درک ناشدنی» را در اثر تبیین نمی‌کند، اگر حضور «زمین» (امر نامعقول)، پیوندی ذاتی با حضور «زمین» (مواد) ندارد، چه چیزی تبیین‌گر این حضور است؟ این پرسش متضمن فرضی نادرست است زیرا به اعتقاد من یک نظریهٔ عام در این باره وجود ندارد که چرا هنر درک ما را از زندگی آنگونه که رودررو با امر «درک ناشدنی» زیسته می‌شود، تسهیل می‌کند.

هایدگر در بحث از کله، سزان و نمایشِ نُو ژاپنی، چنانکه در بخش چهار خواهیم دید، عمیقاً به طریقی توجه دارد که در آن حقیقت در این آثار هنری، به تعبیر من، «به گونه‌ای شفاف» روی می‌دهد، به طریقی که در آن این آثار «زمین» مطرح در *منشا* را از طریق عالم به درخشش وامی‌دارند و آن را قدسی می‌سازند. در این بحث‌ها نیز هایدگر در پی ایضاح طریقی است که در آن چنین چیزی روی می‌دهد. هایدگر گمان دارد در کله‌چاپْ نقش‌های تنک‌مایه و شیشه‌ای‌اش اهمیت دارد، در سزان، ساختارشکنی نسبی اشیا و در نمایش‌های نو این امر اهمیت دارد که محیط در آنها صرفاً با اجرای پانتومیم در یک فضای خالی افسونگرانه پدیدار می‌شود. امر قابل توجه در این ملاحظات این است که اولاً در اینجا هیچ اشاره‌ای به مواد نیستَ و ثانیاً ویژگی صوری تشخیص داده

شده در هر مورد متفاوت است. به نظر من این مسأله حقیقت امر را می‌نمایاند. «حقیقت» در بسیاری از آثار هنری به گونه‌ای «حرمت‌برانگیز» روی می‌دهد. اما دربارهٔ اینکه *چگونه* چنین چیزی روی می‌دهد، هر اثر را باید براساس ارزش‌های خودش مورد بررسی قرار داد. هزار و یک روش وجود دارد که در آن «زمین از طریق عالم» برای مخاطب حقیقی ظاهر می‌شود. در کلیساهای جامع قرون وسطی پنجره‌های شیشه‌ای رنگی، استعاره خوبی برای شفافیت عالمند. در محراب طلا است که امر قدسی را *از طریق* عالم به درخشش وامی‌دارد.

اگر ما گاهی ایده‌ای برای چگونگی این تأثیر نداشته باشیم نباید متعجب شویم و هیچ‌گاه نباید گمان بریم که اشارات و توضیحاتی که هایدگر دربارهٔ کله و سزان فراهم آورده، یک *نظریه* را دربارهٔ امر قدسی طرح می‌کنند یا معرّف *تکنیکی* جامع برای به حضور درآوردن زمین هستند. البته نقد هنری تکنیکی، به صورت ظنی و به گونهٔ مرسوم امکان‌پذیر است. اما نظریه‌ورزی هنری ــ به معنای دست یافتن به کنه راز هنر ــ امکان‌پذیر نیست. هنر بزرگ نه تنها «راز» را ظاهر می‌سازد بلکه خود نیز ذاتاً رازآلود است. به بیان کانت، اثر هنری بزرگ، امری است که امکان طرح هیچ قاعده‌ای بر آن نیست (بنگرید به ۷۹) وظیفه ما، چنانکه هایدگر خردمندانه در تکملهٔ *منشا* بیان می‌دارد ــ اما در فقرهٔ مورد بحث آن را فراموش می‌کند ــ این است که «معمای (Ratsel) هنر را دریابیم نه آنکه آن را حل کنیم.» (PLT p79)

هنر بزرگ همگانی است

۲۸ـ پس هنر بزرگ رویداد شفاف حقیقت است؛ یعنی پدیدار شدن

«عالم» و «زمین» در اثر است به این صورت که «زمین» از «طریق عالم ظاهر شود» یا از طریق آن مشهود گردد. اما این تعریف کامل اثر هنری نیست و یک شرط دیگر باقی مانده است.

به گفته هایدگر برای آنکه اثر هنری، «بزرگ» باشد، باید مورد پذیرش قرار گیرد یا به زبان خود او «حفظ شود». باید کسانی باشند که تحت «قدرت» آن واقع شوند (GA39, p214). کسانی که «در مقابل گشودگی موجودات که در اثر روی می‌دهد» قرار بگیرند. (PLT p67) و در نتیجه تمام زندگی‌شان، تمام «اعمال و ارزیابی‌های معمول‌شان» (PLT p66) به‌طور قطعی تحت تأثیر آن باشد.

این شرط تا حدودی شگفت‌انگیز است. زیرا در آن جایگاهی برای اثر هنری‌ای که بزرگ باشد اما مورد ستایش واقع نشده باشد، نیست. (با آنکه در داستان‌های رایج یک شرط معرف آثار بزرگ این است که آنها در زمان خود مورد ستایش قرار نمی‌گیرند. معاصرین بتهوون کوارتت‌های متأخر او را غیرقابل اجرا می‌دانستند. ون گوگ در زمان حیاتش تنها یک تابلویش را فروخت. شاعران حقیقی در اتاق‌های نمور و فقیرانه زندگی می‌کردند و نظایر این) اما هایدگر به صراحت چنین امکانی را رد می‌کند:

> همانطور که یک اثر بدون خلق شدن امکان وجود ندارد، به همین‌سان آنچه خلق شده نیز بدون اشخاصی که حافظ آن باشند، امکان به وجود آمدن ندارد. اما اگر یک اثر محافظانی نیابد، یعنی سریعاً کسانی را نیابد که متوجه حقیقتی باشند که در اثر روی می‌دهد، معنای این امر این نیست که این اثر می‌تواند بدون محافظان، اثر باشد. اثر [بزرگ] بودن همواره مشروط به وجود محافظان است. (PLT pp66-7)

استدلال هایدگر چنین است: اثر، برای آنکه در معنایی واقعی *اثر*

هنری باشد، باید «اثر داشته باشد» (واژهٔ werk [اثر] در Kunstwerk [اثر هنری] در ریشه با « wirken» به معنای کارا و مؤثر بودن مرتبط است) اگر این اثر هنوز مورد پذیرش قرار نگرفته، پس تاکنون، اثری نداشته است ــ یعنی فاقد یک «وجود اثرگذار» بوده است (PLT p39) و در بهترین صورت یک اثر هنری *بالقوه* است. (اگر اثر هنری دیگر «اثر نداشته باشد»، اگر اثر «به قلمرو سنت و محافظه‌کاری فرو غلتد» آنگاه محتملاً نظیر ناطوطی جان کلیز، نااثرهنری خواهد بود)

این «محافظان» چه کسانی هستند؟ تک‌تک افراد نیستند بلکه کل فرهنگ است. هایدگر با تکرار این آغازگاه هگلی که هنر بزرگ آشکار شدن حقیقت بر «وجود تاریخی بشر» است می‌گوید: «هرگاه هنر [بزرگ] روی می‌دهد یا تاریخ آغاز می‌شود یا حرکت خود را از نو آغاز می‌کند». و از آنجا که «تاریخ»، منتقل ساختن یک قوم به وظیفهٔ مقررشان همچون دخول به عطیهٔ آن قوم است» (PLT p77) صرفاً هنگامی که معنا داشته باشد که کل یک فرهنگ یا یک قوم،[۴۶] پذیرای اثر شوند، آن اثر در نظر هایدگر «محافظت شده» به حساب می‌آید. در اینجا نقش الگووارِ معبد یا کلیسای جامع کاملاً مشهود است.

این شرط، این شرط که اثر هنری باید، به تعبیر من، مورد پذیرش «همگانی» قرار گیرد، تا حدود زیادی تلقی هایدگر از «بزرگ بودن» را آشکار می‌سازد. چنانکه هایدگر اشاره می‌کند (NI p84) «بزرگی» امری مربوط به «عظمت» است. اما عظمتی که او دربارهٔ هنر در ذهن دارد،

---

۴۶. هایدگر در سخنرانی «ژرمن‌ها» به شدت بر تلقی‌های زیستی و نژادی از «قوم Volk» که متفکران نژادپرستی همچون روزنبرگ و کلبنهیر [Kolbenheyer] مطرح می‌کردند، می‌تازد (GA39 pp26-7). بنابراین روشن است که «قوم» در نظر هایدگر یک مفهوم نژادی نیست بلکه مفهومی فرهنگی ــ و فراتر از آن، زبانی ــ است. هایدگر مشکلی در پذیرش ترک‌هایی که در آلمان زاده و تربیت شدند، به عنوان «ژرمن‌ها» نمی‌داشت.

اهمیت تاریخی-جهانی است. اثر بزرگ به گونهٔ «مردان بزرگِ» تاریخ بزرگ است. اثر هنری، نظیر این مردان، همچون شخصیتی بسیار برجسته، نگهدار عصر و زمانش است.

۲۹ـ ممکن است پرسیده شود که چگونه یک اثر هنریِ *یکه*، نگهدار یک عصر و زمان می‌شود؟ آنچه در اینجا قابل ذکر است این است که هنگامی که هایدگر از «معبد» سخن می‌گوید، دست‌کم صرفاً از معبد پایستوم سخن نمی‌گوید. چنانکه آرای او دربارهٔ «کلیسای جامع» محدود به کلیسای جامع بامبرگ نمی‌شود. یعنی «معبد» و «کلیسای جامع» ساختمان‌هایی جزیی نیستند بلکه *انواعی* کلی از ساختمان‌ها هستند که از طریق فرهنگ‌هایشان در ساختمان‌هایی جزیی مکرراً مصداق می‌یابند. البته این ساختمان‌های جزیی و اشکال عبادتی که در آنها واقع می‌شود، دقیقاً مشابه نیستند. آنها، در معنای اصیل لفظ *تخنه*، یعنی «پیش آوردن»، منعکس کنندهٔ محیط، مواد و مصالح و تفاوت‌های فرهنگی خاص خودشان هستند. خدا یا قدیسی که به عنوان محافظ یک شهر مورد احترام قرار می‌گیرد غیر از خدا و قدیس مورد احترام در شهر دیگر است. با این حال در یونان یا مسیحیت، آن اندازه شباهت بین ساختمان‌ها و اشکال عبادت وجود دارد که سخن از یک (نوع) اثر هنری واحد را توجیه کند. اثری که در سرتاسر این فرهنگ تکرار می‌شود و بدین‌سان آن را به هم می‌پیوندد.

اثر هنری آفرینندهٔ یک قوم است

۳۰ـ اکنون در پیش‌روی ما تعریف کاملی از اثر هنری قرار دارد. اثر هنری

بزرگ امری است که، نخست، «عالم» را از پس‌زمینهٔ ناپیدایی خارج می‌سازد و به وضوحِ حضورِ در پیش‌رو می‌رساند. دوم، عالم را نسبت به زمین شفاف می‌کند تا زمین به گونه‌ای «مقدس» (و در نتیجه قاطع) جلوه کند و سوم کل فرهنگ را شاهدِ حضور قدسی عالمی می‌سازد که در اثر روی می‌دهد. پرسش دیگری که باید به آن پاسخ گفت این است که دقیقاً چرا چنین اثری مهم است؟ چرا چنین اثری امری است که ما، به عبارتی که در مجلد نیچه آمده است، به آن «نیاز مطلق» داریم؟ (NI p48)

پاسخ هایدگر (برخلاف مضمون این پاسخ) نسبتاً آشکار است:

> هر زمانی که هنر روی دهد، یعنی هر زمانی که آغازی باشد، تاریخ جان می‌گیرد، تاریخ یا آغاز می‌شود یا حرکتش را از نو آغاز می‌کند. تاریخ در اینجا به عنوان توالی حوادث ــ با هر اهمیتی ــ نیست. تاریخ منتقل ساختن یک قوم به وظیفهٔ مقدرشان همچون دخول به عطیهٔ آن قوم است. (PLT p77)

و باز:

> شعر [یعنی هنر] مبنای این امکان را فراهم می‌آورد که بشر... تاریخی شود به عبارت دیگر به یک قوم تبدیل شود. (GA39, p216)

در ظاهر این دو پاسخ با هم ناسازگارند، زیرا در عین اینکه در پاسخ دوم از هنر به عنوان آفرینندهٔ یک «قوم» سخن می‌رود، در پاسخ اول از هنر به گونه‌ای سخن گفته می‌شود که امری را در قبالِ یک قومِ از پیش موجود، انجام می‌دهد. اما این ناسازگاری ظاهری است و با فهم این نکته قابل حل است که «قوم» در نقل‌قول نخست، یک «قوم بالقوه» است و در نقل‌قول دوم یک قوم «بالفعل» یا «کاملاً تحقق‌یافته». بنابراین «منتقل ساختن یک قوم [بالقوه] به... عطیهٔ آن قوم» توسط اثر هنری به معنای تبدیل شدن آن

قوم به یک قوم بالفعل است یا اگر اصطلاحات را تغییر دهیم تبدیل یک جماعت[۴۷] بالقوه به یک جماعت *زنده* است.

بدین‌ترتیب، اگرچه من پرومته‌گرایی مربوط به عالم را رد کرده‌ام اما در کل نوعی پرومته‌گرایی در *منشا* وجود دارد. اثر هنری یک قوم را، یک جماعت زنده را می‌آفریند (محقق می‌سازد). چرا باید چنین باشد؟

به نحو مستدلی روشن است که «عطیهٔ» یک قوم همان است که در بخش ۷۴ *وجود و زمان* «میراث» قوم خوانده شده است. (ترادف این واژه‌ها اساسی است) و آن چیزی است که در *منشا* تصمیمات ساده و اساسی خوانده شده و من آن را «شیوهٔ حیات بنیادین» (اتوس) عنوان داده‌ام. در *وجود و زمان*، دازاین غیراصیل، فردی است که در زندگی ارزش‌های بنیادین فرهنگ و (از آنجا که او در نهایت «ساختهٔ» فرهنگ است) خودش را «فراموش کرده» و خود را تابعِ مُدهای زودگذرِ نظرگاهِ عمومیِ فعلی قرار داده است «یکی» [همچون دیگران شده است]).

در مقابل، دازاین اصیل به‌طور فعال میراثش را «به خاطر دارد» و از این جهت دارای دو چیز است: نخست، فاصلهٔ نقادانه‌ای با نظرگاهِ عمومیِ فعلی دارد ــ هویت خود را داراست ــ و دوم فرا افکنی خود را، «وظیفهٔ» خود را نسبت به آینده دارد. فرا افکنی‌ای که به‌واسطه جمع میراثش با موقعیت عینی خودش ــ یعنی استعدادها، محدودیت‌ها، بستر تاریخی و نظایر آن ــ حاصل می‌آید. این دو ویژگی در کنار یکدیگر (که من آنها را در فصل دوم HPN «خودمداری» و «تمرکز» خوانده‌ام) شکل‌دهنده به آن چیزی است که در *وجود و زمان* «راسخ شدن» خوانده شده یعنی «به نحو اصیلی تاریخی شدن.» آنچه فرد را از میراث و از «دیکتاتوریِ» یکی شدن [با جماعت] آزاد می‌سازد، این است که فرد اصالتاً وجودی مرگ آگاه

۴۷. هایدگر در BT 384 «قوم» و «جماعت» را مترادف هم قرار می‌دهد.

باشد. یعنی به جای گریختن، به مواجهه با این واقعیت برود که به تنهایی و به زودی و در هر لحظه امکان دارد که بمیرد.[۴۸]

تا زمان نگارش *منشا* دو تغییر در اندیشهٔ هایدگر رخ داده بود. نخست اینکه توجه او از اصالت دازاین فردی به اصالت دازاین جمعی میل کرده بود. دوم، عامل این اصالت دیگر «وجود مرگ آگاه» نبود بلکه اثر هنری بود. اما به‌رغم این تغییرات تبیین چگونگی اصالت یافتن دازاین جمعی ــ تبدیل شدن آن به «قوم» که دازاین، بالقوه آن است ــ تفاوت ساختاری با تبیین عرضه شده در مورد دازاین فردی ندارد. بدین‌رو، اصالت دازاین جمعی، پیش از همه، به یادآوری فعالانه میراثش و قدردانی از آن بازمی‌گردد. یعنی به «دخول به عطیه‌اش».

در *وجود و زمان* هر جامعه‌ای، حتی یک جامعهٔ غیراصیل، به معنایی، میراثش را به یاد می‌آورد. ارزش‌های بنیادین آن در ادبیاتش، در فرهنگ عامه، در اساطیر و گونهٔ فرهنگی‌اش حفظ می‌شود. در این میان تبیین این جامعه از منشا خود ــ که نوعاً، عمدتاً یا کاملاً اساطیری است ــ اهمیت خاصی دارد. اگر این جامعه خود را هبوط کرده از یک عصر طلایی پیشین تصویر کند آنگاه این جامعه عمیقاً غیراصیل است و به این گونه بودنش علم هم دارد. یعنی خودش نیست و به شیوهٔ حقیقی‌اش زندگی نمی‌کند. هایدگر متأخر مدرنیتهٔ غربی را عمیقاً غیراصیل می‌داند.

اگرچه میراث این جامعه «در امر الوهی یونان، درنبوت یهودی و در آموزه‌های مسیح وجود دارد و شناخته شده است اما دیگر مورد قدردانی» نیست (PLT p184) و دیگر انسان‌ها و اشیا را به گونه‌ای مشهود و صریح در خود گرد نمی‌آورد تا با چنین گردآوردنی تاریخ عالم و جایگاه

---

۴۸. البته این خلاصه‌ای بسیار خام و ناکامل از بخش دوم *وجود و زمان* است. برای بیان کامل‌تر، بنگرید به HPN فصل ۲.

انسان در آن را مشخص نماید. (PLT p91) برای اصیل شدن، برای آنکه یک‌بار دیگر جماعتی زنده باشیم باید از نو در «عطیهٔ»مان داخل شویم. ما باید روایت‌های غلط و ملتبس از میراثمان را که در حیات فعلی‌مان جریان دارد به کنار نهیم (هایدگر متأخر، چنانکه خواهیم دید، عامل التباس مدرنیته را «قالب‌بندی» [گشتل] می‌دانست یعنی تحویل هر چیزی به «منبع») میراث یک‌بار دیگر باید فهمیده و قدر دانسته شود.

هنگامی که میراث از طریق اثر هنری قدر دانسته می‌شود، این امر در پیوند با موقعیت فعلی فرهنگ (وضعیت سیاسی و اجتماعی-موقعیت تاریخی-جهانی و نظایر آن) «شکل» کلیِ آیندهٔ حقیقی فرهنگ را، یعنی «تقدیر» آن را، معین می‌سازد. ورود این فرهنگ به عطیه‌اش، «منتقل شدن به وظیفهٔ مقدر» آن هم هست، و به معنای «تاریخی‌شدن» آن فرهنگ است. اعضای این فرهنگ از طریق قدر نهادن میراث، به‌واسطهٔ التزام به یک طرح مشترک، وحدت می‌یابند. از طریق چنین التزامی، یک جامعه به یک «قوم»[۴۹] زنده تبدیل می‌شود.

این نتیجه‌ای است که پیشتر در بحث از جماعت اصیل، «وجود-با-یکدیگرِ اصیل»، در بخش ۲۶ ***وجود و زمان*** مورد ملاحظه قرار گرفته بود. در آنجا هایدگر «وجود با یکدیگر افرادی را که به کار واحدی گمارده می‌شوند» امری که «اغلب بی‌اعتمادی را افزایش می‌دهد» (که آشکارا تبیینی است از آنچه که در نظریهٔ اجتماعی آلمان، Gesellschaft، یعنی جامعه خوانده می‌شود) در برابر وجود با یکدیگر افرادی قرار

---

۴۹. هگل معتقد بود که یک قوم صرفاً زمانی آغاز به «ایجاد تاریخ» می‌کند که خود را به صورت یک دولت سیاسی نظام بخشد. هایدگر نیز ادعایی مشابه دارد جز اینکه او نقش کلیدی را نه به دولت بلکه به اثر هنری می‌دهد. این اختلاف آشکار می‌سازد که علت بنیادین مخالفت هایدگر با این برنهادهٔ هگل که مرگ هنر را موجب تأسف نمی‌داند، در چیست.

می‌دهد که «خود را وقف کارِ واحدِ مشترکشان می‌سازند». این عمل [وجودی] آنها... حاصلِ وضعیتی است که در آن دازاین آنها، هر کدام به طریقهٔ خاص خود، قویاً حفظ شده است.

در مورد دوم (Gemeinschaft ، جماعت) افراد به نحو اصیل به یکدیگر پیوند می‌یابند. (BT122) بنابراین تحقق «جماعت حقیقی»، یعنی تحقّق «قوم» (BT 348) مربوط است به *التزام* مشترک، به یک فرافکنی مشترک. در خود *وجود و زمان* تبیینی دربارهٔ اینکه این التزام مشترک چگونه به دست می‌آید، نیامده است. اما *منشا* با بیان اینکه این اثر هنری است که التزام مشترک را ممکن می‌سازد، این خلاء را پر می‌کند. بنابراین، این اثر هنری است که وجود جماعت اصیل، وجود یک «قوم» را ممکن می‌سازد.

بنابراین، اثر هنری یک قوم را محقق می‌سازد و جماعت اصیلی را حاصل می‌آورد. اما، اگر به پرسشمان دربارهٔ اهمیت اثر هنری بازگردیم که این بخش را با آن آغاز کردیم، چرا چنین امری باید مهم باشد؟ چرا تبدیل یک جامعه به یک قوم، باید یک «نیاز مطلق» باشد؟

چنانکه پیش‌تر گفتیم «یکی از طرق اساسی‌ای که در آن حقیقت خود را در موجوداتی که برگشوده، ظاهر می‌سازد... فعلی است که یک دولت سیاسی را بنیاد می‌نهد.» (PLT p62) چنانکه اشاره شد، در اینجا اشارهٔ آشکاری به هیتلر وجود دارد، البته نه هیتلر واقعی سال ۱۹۳۶، بلکه هیتلر خیالی موجود در رؤیاهای هایدگر در سال ۱۹۳۳. (بنگرید به پانوشت ۱۳) چنانکه محققانی نظیر فیلیپ لوکو-لابارته به درستی تأکید کرده‌اند. رؤیای سال ۱۹۳۳ هایدگر درباب یک دولت سوسیال ناسیونالیستی بود که، همچون یک «اثر هنری» بزرگ، آلمان سقوط کرده را به یک جماعت اصیل مبدل می‌نمود و این امر را از طریق، به بیان هایدگر، گرد هم آمدن

درونی مردم، محقق می‌ساخت. (نقل شده در HPN p17). (هایدگر در فقرهٔ معبد می‌گوید که تنها از طریق معبد این قوم برای نخستین‌بار برای انجام وظیفه‌شان به خود بازمی‌گردند (PLT p42).) پس اگر ما اهمیت این امر را دریابیم اهمیت اثر هنری را کشف نموده‌ایم.

در «نطق انتخاب به ریاست دانشگاه» و دیگر سخنرانی‌های سیاسی ۴ـ۱۹۳۳ این «علم اصیل است که ملت آلمان باید از طریق آن خود را متحقق سازند، یا مشخصاً اصلاح دانشگاه به منظور اینکه در مقام وظیفهٔ تاریخی‌ـمعنوی ملت آلمان اراده‌ای برای علم باشد» اما تا زمان *منشا* هایدگر ایمان خود به علم را از دست داده بود؛ «علم یک رویداد اصیل حقیقت نیست.» (PLT p62) و هنر را به جای آن نشاند. اما همهٔ تغییرها در همین خلاصه می‌شود. هر چیزی که هایدگر در سال ۱۹۳۳ از علم می‌طلبید در ۱۹۳۶ از هنر می‌جست.

آنچه او می‌طلبید، مانند خواسته‌اش از یک دانشگاه اصلاح شده، این بود که باید یک «مرکز متمرکز» به وجود بیاید که «مکانی برای قانون‌گذاری معنوی» باشد. (HC pp31-8) به عبارت دیگر، باید وجودی باشد که برای آلمانی‌ها به مثابهٔ یک کل معرفت واضح و کاملی از «ذات آلمانی» (میراث) و از این‌رو از «تقدیر تاریخی» آلمان فراهم آورد. (HC p36) به عبارت دیگر، این مرکز قانون‌گذاری باید مکان «رهبری معنوی» باشد و آلمان‌ها را ــ و به جهت مرکز بودن این کشور که «نیروهای جدید معنوی» از آن آشکار می‌شوند ــ کل غرب را (IM p39) رهبری کند و از شب نیست‌انگاری خارج سازد و به «وظیفهٔ تاریخی‌ـمعنوی» خود بازگرداند.

چرا *این امر* مهم است، پیش از همه برای آنکه:

«همدمی حقیقی صرفاً تحت فشار یک خطر مشترک و بزرگ

یا در نتیجه یک الزام مدام گسترش‌یابنده نسبت به یک وظیفه مشترک و به روشنی درک شده حاصل می‌آید. همدمی حقیقی ربطی به قبول ظاهری برخی ممنوعیت‌های روانی توسط افرادی که زیر یک سقف می‌خورند و می‌خوابند و آواز می‌خوانند، ندارد. (HC p26)

به‌طور خلاصه، صرفاً در بافت و زمینهٔ قومی که به‌واسطهٔ قدر نهادن میراث، خود را در التزام مشترک به یک وظیفهٔ معین و معلوم کاملاً متحقق ساخته‌اند، وجود یک جماعت حقیقی ممکن است. «وجود با یکدیگر» اصیل نه در مواجههٔ چهره به چهره ارواح با یکدیگر بلکه صرفاً در التزام دوشادوش نسبت به یک فرافکنی مشترک امکان می‌یابد.

بنابراین متحقق گشتن یک قوم مهم است زیرا پیش‌شرط حصول روابط من-تویی حقیقی است. البته همچنین مهم است زیرا پیش‌شرط معناست. هایدگر می‌گوید: اثر معنادار، صرفاً «عنوان هر عمل صحیحی است که به کار قوم می‌آید.» (HC p59) زندگی فرد معنادار می‌گردد اگر و فقط اگر فرد، «و هر فرد به طریق خاص خود» (BT 122) در وظیفهٔ «تاریخی» قوم سهمی به دوش بگیرد. تنها چنین چیزی می‌تواند ما را از شبِ بی‌معناییِ معاصر نجات دهد. (GA39, p135)

بدین‌سان، متحقق شدن یک قوم توسط اثر هنری مهم است زیرا از طریق این امر و صرفاً از طریق این امر همگرایی یا معنا ممکن می‌گردد. الگوی هایدگر در دهه ۱۹۴۰ از یک جامعه که هم نشان بیگانگی را با خود داشته باشد و هم نشان بی‌معنایی را، آمریکاست. او جامعه آمریکا را یک جامعهٔ «بی‌تاریخ» (Ister p55) می‌خواند. جالب است که نویسندهٔ آمریکایی نورمن میلر فقدان میراث زنده در کشورش را به فقدان اثر هنری بزرگ در آن کشور پیوند می‌زند. او در مرور «مرد کاملِ» ***نام‌ولف*** به عنوان

اثـری کـه در نـهایت یک داسـتان مـوفق است و نـه یک «رمـان بـزرگ آمریکایی» که آرزو می‌داشت بـاشد، اشـاره مـی‌کند کـه «ایـن وضـعیت آمریکا، حاصل این واقعیت است که هیچ نویسندهٔ آمریکایی موفق نگشته است یک اثر بزرگ بیافریند که دیدگاه این مـلت را بـه خـودش وضـوح بخشد. کاری مانند آنچه تولستوی در *جنگ و صلح* یا *آناکارنینا* انجام داده و استاندال در *سرخ و سیاه*».[۵۰]

اثر هنری حافظ قوم است

۳۱ـ بنابراین، اثر هنری با حضورِ واضح و قاطع بخشیدن به عالمش، یک جامعه غیراصیل را، جامعه‌ای که تاکنون یک قوم نبوده، یا دیگر یک قوم نیست، برای اول‌بار یا برای دیگربار (حرکت مجدد تاریخ (PLT p77)) به یک قوم تبدیل می‌کند. البته اهمیت اثر صرفاً در آفرینش یا دوباره‌آفرینی قوم نیست بلکه اثر به این دلیل هم مهم است که آنچه را آفـریده، ***حـفظ می‌کند***.

واژه‌ای که هایدگر بیش از هر واژهٔ دیگری برای توصیف رابطهٔ اثر و عالم به‌کار مـی‌برد «بـنیاد نـهادن (stiften)» است. اثـر عـالمش را «بـنیاد می‌نهد» (PLT p75: GA39 et passim) عالمی که «پیشتر بی‌جلب توجه در زبان روی داده است.» (PLT p74)

در اینجا به‌نظر می‌آید تناقضی وجود دارد. از آنجا که «بـنیاد نـهادن» مفهومی کاملاً پرومته‌ای به نظر می‌آید، درک این امـر سـخت است کـه چگونه آنچه «پیشتر روی داده» ممکن است بنیاد نهاده شود. به گمان من

50. New York Review of Books 45/20 December 1998, p18

استفادهٔ مکرر هایدگر از «بنیاد نهادن» در رابطهٔ با اثرِ اثر، سهم عمده‌ای در قرائت پرومته‌ای *منشا* داشته است. اما درواقع هنگامی که به بستر و زمینه‌ای که «بنیاد نهادن» از آن برگرفته شده و آنچه که معنای این واژه را برای هایدگر تثبیت می‌کند بنگریم، روشن می‌شود که معنای اصلی این کلمه «خلق کردن یا آفریدن» نیست بلکه «حفظ کردن» است. این بافت و زمینه، پایان شعر «یادآوری» هولدرلین است:

اما آنچه دوام می‌یابد، شاعران بنیاد می‌نهند.

(was bleibet aber, stiften die Dichter)

هایدگر در شرح این بیت در ***هولدرلین و ذات شعر*** می‌گوید:

> این بیت بر پرسش ما دربارهٔ ذات شعر [یعنی هنر] پرتوی می‌افکند. شعر عمل بنیاد نهادن عالم است. چه چیز بنیاد نهاده می‌شود؟ امر همیشگی (das Bleibende) اما آیا امر همیشگی را می‌توان بنیاد نهاد؟ آیا امر همیشگی چیزی نیست که همواره حاضر بوده است؟ خیر، حتی امر همیشگی را باید در مقابل نیروهایی که ممکن است آن را از میان بردارند (gegen den fortriss) برپا داشت (zum stehen gebracht) امر ساده را باید از ابهام به درآورد، معیار را باید درمقابل آنچه فاقد معیار است، پیش نهاد. آنچه کل موجودات را تدبیر و حمایت می‌کند باید آشکار گردد... اما حتی امر همیشگی نیز ناپایدار است. [هولدرلین] می‌گوید «بدین‌سان هر آنچه آسمانی است نیز به آسانی درمی‌گذرد»... اما آنچه برجای می‌ماند «با تکیه بر خدمت و مراقبت شاعر است.» (HE p304 و GA39 GA4 p41 با pp215-16).

این فقره آشکار می‌سازد که اثر هنری صرفاً عالم را «برنمی‌گشاید»

بلکه وجود فعلی آن و آن «قومی» را که به‌وجود آورده حفظ هم می‌کند. این کارکرد دوگانه در خود *منشا* هم به وضوح بیان می‌شود. هایدگر می‌گوید اثر عالمی را برمی‌گشاید و آن را دائماً در کار نگه می‌دارد (in waltenden verblieb) (PLT p44) هایدگر می‌گوید اثر هنری دارای اهمیت حیاتی است زیرا، صرفاً اگر وجودی در گشودگی باشد عالمْ خود را «محقق» می‌سازد، [عالم] در این گشودگی [درمقابل همهٔ نیروهایی که آن را از میان برمی‌دارند] برپا می‌ایستد و ثبات می‌یابد. (PLT p61) [standigkeit]

اجازه دهید به‌طور گذرا اشاره کنم که روح هایدگر ـ هولدرلین تا چه حد از آنچه من اگزیستانسیالیسم آنارشیسم می‌خوانم،[۵۱] دور است. ایشان هر واقعیتی را یک ساختار قدرت ظالمانه می‌دانند و وظیفه ما را این می‌دانند که واقعیت را از میان برداریم تا آزادی برای «آفریدن خود» به‌دست آید. اما در نظر هایدگر، آنچه دقیقاً برای همگرایی و معنا ضرورت دارد حضور قاطع و مدام «عالم» است. هنگامی که عالم در حجاب می‌رود و خود را پنهان می‌سازد (PLT p74) هنگامی که درک ما از آن به ورطهٔ ابهام و انحطاط می‌افتد، بیگانگی و نیست‌انگاری سربرمی‌آورد. پس وظیفهٔ ما ــ درست برخلاف تلقی اگزیستانسیالیسم آنارشیسم ــ *حفظ* عالم است و برپا داشتن آن درمقابل تغییر هر اکلیتوسی است. روح هایدگری، در معنای مثبت کلمه، عمیقاً محافظه‌کار است.

رابطهٔ اثر هنری و دوام عالم و قومش چیست؟ در *وجود و زمان* اصالت هیچگاه برای ابد حاصل نمی‌آید. سقوط، تهدیدی همواره پابرجاست. به همین‌سان درباب دازاین جمعی هم، «انقطاع عالم و انحطاط عالم» که در نهایت عوالم معبد پایستوم و کلیسای جامع بامبرگ را از میان بردند،

۵۱. منظورم برخی از دانشجویانم است.

(p40-1 PLT) تهدیدی همواره پابرجاست. دلیل این امر هم مشابه دلیل آن است یعنی همواره درمعرض خطر «سقوط» بودن دازاین فردی است. به این دلیل که ما به ناچار مخلوقاتی روزمره‌ایم؛ عالم و میراث مدام در معرض اینند که در کثرت جزییات گذرا و آشفته‌ای که «روزمرگی معمول» را شکل می‌دهند، ناپدید شوند.

اثر هنری چه باید باشد تا نه تنها ما را از «قلمرو روزمرگی» بیرون بکشد بلکه ما را بیرون از آن باقی نگاه دارد؟ هایدگر می‌نویسد که یک فرهنگ اصیل «هیچگاه نمی‌تواند که به‌طور مستقیم تمام پویندگی خویش را حفظ کند. تنها راه ممکن برای حفظ تمام پویندگی فرهنگ تکرار کردن خاستگاه است و این است که یک‌بار دیگر و عمیق‌تر از همیشه از آن خاستگاه برآید.» (I, p191)

خاستگاه همان میراث است. البته چنین برآمدنی را ــ «تکرار» میراث مطرح در ***وجود و زمان*** را ــ نباید به معنای تقلید صرف گرفت. «ما باید با نظر خلاقانه به سنت بنگریم.» (IM p38) نه آنکه محافظه‌کارانی سرسخت باشیم که بخواهیم «امر پیش‌تر موجود» عیناً بازگردد. (BT 386) برای آنکه اثر هنری در این بستر نیز مقتضی و کارا باشد باید مدام خود را از نو ابداع کند ــ عوالم معبد و کلیسای جامع احتمالاً هنگامی از میان رفتند که آثار هنری مربوط به آنها دیگر چنین نمی‌کردند. در همراهی با این طلب است که هایدگر می‌گوید شاعر نه تنها باید صدای مردم را هنگامی که گنگ و مبهم شده است به یاد آنها بیاورد بلکه گاهی هم باید آن را «تفسیر» کند (HE p312) و اینکه اگرچه تراژدی یونانی از گفتار قوم ریشه می‌گیرد اما همچنین «گفتار مردم را چنان تغییر می‌دهد که اکنون هر واژهٔ اساسی درگیرودار منازعه‌ای است و این پرسش را طرح می‌کند [یعنی ما را به فهم این امر می‌رساند] که چه چیز مقدس و چه چیز

نامقدس است، چه چیز کوچک و چه چیز بزرگ است.» (PLT p34) تراژدی‌های بزرگ برای یونانیان قرن چهارم «*ارجاع*» به نزاعی نداشتند که در گذشته کهن میان خدایان درگرفته بود، بلکه اثر، نشاندهندهٔ نزاعی است که در بستر کنونی بین ارزش‌های[۵۲] المپی (مدنی) و تیتانی (بربری) برقرار است.[۵۳] (در اینجا می‌توان از نهضت انجیلی جماعت‌های بومی و «اجراهای مدرن» آثار شکسپیر و واگنر یاد کرد. مثلاً اجرای ریچارد سوم برای نشان دادن سقوط فاشیسم و اجرای دورهٔ «حلقه»* به عنوان پیروزی سوسیالیسم بر سرمایه‌داری)

وضوح و تقدم شعر

۳۲ـ آخرین ملاحظه تفسیری ما درباب *منشا*؛ هایدگر در مجلد *نیچه* منتقد

---

۵۲. ارزش‌ها در ساختار بنیادین «عالم» ریشه دارند و از آن جدایی‌ناپذیرند. عالمی که انسان آن را خلق نمی‌کند بلکه خود را از پیش در آن می‌یابد. البته هایدگر هم واژه «ارزش» را طرد می‌کند. اما صرفاً به خاطر اینکه «ارزش» در اندیشهٔ معاصر از واقعیات جدا شده است نه به خاطر اینکه هایدگر گمان می‌کند ارزشی در کار نیست: «بر ضد «ارزش‌ها» اندیشیدن به این معنا نیست که آنچه «ارزش» تعبیر می‌شود، فاقد ارزش است.» (BW p228)

۵۳. برخی خوانندگان، تحت تأثیر قرائت هگل از تراژدی یونان، معتقدند که هایدگر می‌گوید تراژدی دیالکتیک بین ارزش‌های نو و کهنه را حاضر می‌سازد نه اینکه راه‌حل مشخصی برای این دوراهی طرح کند. اما این نظر اشتباه است به نظر هایدگر، تراژدی یونان «محاوره بین مقدرات *الهی* و بشری را روشن می‌سازد.» (QCT p34، تأکید از من است) بین چنین طرفین ناهمسانی، توازنی در کار نخواهد بود. چنانکه از *منشا* فهمیده می‌شود، هنر همچون یک آیین کلیسایی به صرف «طرح بحث» راضی نمی‌شود. بلکه مقصود آن *هدایت کردن* است، هدف آن این است که برای ما «موضعی بنیادیافته و مشخص در میانهٔ موجودات» فراهم آورد. (NI p88)

* اثر معروف واگنر

سرسخت درام‌های موسیقایی ریچارد واگنر است. البته او منتقد *هدف* واگنر نیست. اندیشهٔ موجود در ورای Gesamtkunstwerk، اثر هنری جامع، صرفاً جمع کردن همهٔ هنرها در کنار یکدیگر نیست، بلکه به نظر هایدگر این است که چنین اثری «دین قوم شود» دینی که «نکوداشتِ جماعت ملی» است. (NI pp85-6) هایدگر با این هدف (که درواقع هدف خود او نیز هست) مخالفتی ندارد. آنچه هایدگر به نقد می‌کشد این است که واگنر کلام را فروتر از موسیقی قرار داده است: «غالب ساختن موسیقی و بدین‌سان غالب ساختن صرف احساس ـ هذیان و آشفتگیِ احساسات» (همان). به دلیل این بازنماییِ «امر مطلق» به شکل «بی‌تعینی محض و تجزیه آن به احساس محض»، «تلاش واگنر محکوم به شکست است.» (NI p87) زیرا واقعیتی که در نظر واگنر مغفول می‌ماند این است که «موضع عمیقاً ریشه‌دار و متعین در میانهٔ موجودات» امری است که «صرفاً شعر و اندیشهٔ بزرگ می‌توانند آفرینندهٔ آن باشند.» (NI p87)[۵۴] به‌طور خلاصه، کلمات ــ «شعر» در معنای محدود آن ــ همواره باید اصل نظام‌بخش اثر هنری باشند. زیرا اثر هنری صرفاً به عنوان صورت‌بندی واضح «حقیقت» و «عالم» می‌تواند «آدمیان و اشیا را بر گرد خویش جمع کند، و با چنین جمع ساختنی، تاریخ عالم و مقام انسان در آن را مشخص نماید. (PLT p91) و به عبارت دیگر «یک قوم» را بیافریند.[۵۵]

با توجه به این ملاحظات اگر ما آثار زبانی را فروتر از معبد و کلیسای جامع قرار دهیم به اشتباهی نظیر اشتباه واگنر دچار شده‌ایم. آثار زبانی‌اند

---

۵۴. به بیان من، شعر بزرگ که *همان* اندیشهٔ بزرگ است.

۵۵. اندیشهٔ هایدگر ناپخته‌تر از آن است که بتواند پاسخ درخوری برای این مسأله تدارک ببیند که *اساساً* چرا موسیقی باید در اثر هنری مهم باشد. برای بحث دربارهٔ نقص اندیشه هایدگر دربارهٔ موسیقی بنگرید به فصل ۴، بخش ۲۶.

که به معبد و کلیسا کارکرد خاص آنها را می‌بخشند و به آنها معنا می‌دهند. معناداری معبد مبتنی بر فهم پیشین الهیات (یعنی، اسطوره‌شناسی) یونانی است و معناداری شکل صلیبی کلیسای جامع مبتنی بر فهم زبانیِ پیشین از معنای صلیب است.

هایدگر تقدم داشتن اثر زبانی را با توصیف «شعر ادبی ــ شعر در معنای محدود آن ــ به عنوان بنیادی‌ترین صورت شعر در معنای ذاتی آن بیان می‌دارد.» (PLT p74) معنای این امر این است که با وجود حضور بسیار معبد [در *منشا*] بنیادی‌ترین الگوی هنر بزرگ در نظر هایدگر، همچون هگل، هولدرلین و نیچه تراژدی یونانی است. (بنگرید به فروتر فصل ۳، بخش ۵ـ۲)

نقدهای هایدگر بر خود

۳۳ـتا اینجا رویکرد من به *منشا* عمدتاً تفسیری بود. اما حال می‌خواهم به نقد آن، آن هم به گونه‌ای بنیادین بپردازم. به‌طور مشخص‌تر به آنچه می‌پردازم که هایدگر متأخر خود آنها را عمده اشتباهات جدی جستارش می‌دانست. پس درواقع به نقدهای هایدگر بر خویش می‌پردازم. در این میان، دو انتقاد اهمیت خاصی دارند: نخست، این انتقاد که این جستار، نظریهٔ حقیقت مطرح شده در آن را، با افزودن کم‌وبیش بی‌جهتِ آنچه «تعارض بنیادین» خوانده شده، بی‌اعتبار می‌سازد و دوم اینکه، برداشتِ مطرح شده در این جستار از مؤلفه‌های اثر هنری شدیداً ناقص است. پس مبنای نقد اول اضافی بودن محتوای جستار و مبنای نقد دوم نقصان محتوای آن است.

۳۴ـ من در توضیح تلقی مطرح در *منشا* گفتم که هنر حضور عالم و زمین در کنار یکدیگر است. درخشندگی یافتن زمین از طریق عالم است. اما من با این بیان، عامدانه، مسأله‌ای را که در «منشا» توجه بسیاری به آن شده، کنار نهادم: تعارض بنیادین (urstreit). مطابقِ بیان واقعی هایدگر اثر هنری صرفاً عالم و زمین را پدیدار نمی‌سازد. اثر هنری عالم و زمین را در «*نزاع بنیادینشان با یکدیگر*» پیدار می‌سازد. از این‌رو اثر هنری ذاتاً اثری «متلاطم» است. (PLT p48)

به گمان من سریعاً می‌توان پی برد که امر غلطی در اینجا وجود دارد. یقیناً برخی آثار هنری متلاطمند. چنانکه وین‌سنت اسکالی تأکید کرده است.[۵۶] با در نظر گرفتن اینکه معبد یونانی و محوطهٔ نوعاً ناهمواریِ طبیعی آن چونان یک کل هنری در نظر گرفته شده‌اند، این سخن صحیح است که معبد تجسم‌بخشِ تنشی پویا بین خطوط «عقلانی» قویاً افقی و هندسیِ آرام خود ساختمان و خطوط طبیعی، «غیرعقلانی» و ناهموار محوطه است. هایدگر این نوع تعارض را در فقرهٔ معبد چنین ثبت کرده است:

> این بنای پابرجا در اینجا، برخلاف طوفان خروشندهٔ بالای سرش بر زمین ایستاده است. و بدین‌سان برای نخستین‌بار خود طوفان را در خشونتش آشکار می‌سازد... ثبات معبد با جوش و خروش امواج در تعارض است و آرامش این، ناآرامی دریا را نشان می‌دهد. (PLT p42)

اما فرض اینکه *همهٔ* آثار هنری بزرگ متلاطمند، مثلاً فرض اینکه سیکستینایِ رافائل نیز چنین است (اثری که (چنانکه در ص (۴۲) دیدیم)

---

56. The Earth, the temple, and the Gods (New Haren, Yale University Press, 1962) p2

هایدگر در دههٔ ۵۰ مورد بحث قرار داد) انکار تفاوت میان، فی‌المثل رنسانس متأخر و شیوه‌گرایی یا باروک است. درست است که در آثار بزرگ رنسانس به اصطلاح هایدگر «زمین» و «عالم» پدیدار می‌شوند ــ یعنی درست است که این آثار حیرت‌برانگیزند ــ اما عمدتاً این دو در حالت مواجههٔ با هم پدیدار نمی‌شوند، بلکه در هماهنگیِ آرام با یکدیگر آشکار می‌گردند.

اما دلیل اصلی اینکه *منشا* به «تلاطم» ذاتی اثر هنری ملتزم است، حساسیت زیبایی‌شناسانه خام نیست بلکه نحوهٔ رویکرد آن به نظریهٔ حقیقت است.

چنانکه دیدیم، *دوگانگی* زمین و عالم از تبیین هایدگر از حقیقت به عنوان آشکارگی ناشی می‌شوند. اما *منشا* نظیر *نطق انتخاب به ریاست دانشگاه* در سال ۱۹۳۳ و *مقدمه بر مابعدالطبیعه* سال ۱۹۳۶، تنش خاصی را در این دوگانگی داخل می‌سازد. در پایان این ماجرا حقیقت صرفاً «روی نمی‌دهد» بلکه در حکم نتیجهٔ تعارض بنیادین بین سلطه‌طلبی‌هایِ رقیب دو تقلا و دو گرایش (PLT p65) دو اراده (PLT p62) یا دو قدرت (IM pp149-50) اولیه، برنده می‌شود. در اینجا یکی، گرایش «عالم»، نمی‌تواند با چیزی پنهان مدارا کند، دیگری، گرایش خود پوشانندهٔ «زمین»، همیشه در تقلا است تا همه چیز را پنهان سازد و می‌کوشد «تا عالم را به خود بازگرداند و در آنجا نگاه دارد.» (PLT p49) از آنجا که این «وجود» [Being] است که روامی‌دارد، گشودگیِ روی دهد (PLT p61) هر دو گرایش، گرایش به «تاریکی» و گرایش به «روشنایی» برای وجود ذاتی‌اند، وجودی که در نتیجه هویتی متلاطم و متعارض با خود دارد.

اگر دلیلی برای داخل ساختن این تنش خاص در دوگانگی عالم ـ زمین وجود داشته باشد، دلیلی باطل است. هایدگر فکر می‌کند که با فرض

اینکه حقیقت را آلتیا، بدانیم، همواره «تقابل (Gegnerschaft) غریبی» (p53 PLT) بین زمین و عالم برقرار است. البته، «تقابل» به معنای تفاوت و چنانکه هایدگر اغلب می‌گوید Aus-einandersetzung [اختلاف] ـ آشکارا وجود دارد. اما گذر از این معنای تقابل به تقابل در معنای جنگ و نزاع، ـ گذری که ظاهراً هایدگر انجام می‌دهد ـ صرف یک مغالطه است. تفاوت مستلزم عدم توافق یا دشمنی نیست.[۵۷]

البته منبع اصلی این تلقی از تعارض بنیادین، خطای منطقی نیست بلکه نوعی هراکلیتوس‌گرایی رمانتیسم متأخر است ک در آن دو معنایِ «تقابل»، همپای منطقی همند. هایدگر در ***مقدمه بر مابعدالطبیعه*** منبع سخن خود را با این گفته آشکار می‌سازد که «تعارض بنیادین» و «پولموس» (نزاع) هراکلیتوس امر واحدی‌اند. (IM p62)

هایدگر با نقل قطعه ۵۳ مربوط به هراکلیتوس می‌گوید که ***پولموس*** «برای هر آنچه (که حاضر است) آفریننده‌ای است که علت به ظهور آمدن آنهاست اما حافظ هر آنچه هست نیز می‌باشد» (IM p61-2) ما در بخش ۱۵ بر مفهوم ***پولموس*** متمرکز شدیم و آن را Aus-einandersetzung، اختلاف دانستیم، اختلافی که ***حافظ*** عالم است. اما تا آنجا که تعارض

---

۵۷. تا زمان نگارش Wege zur Aussprache (GA13. pp15-21) در سال ۱۹۳۷ هایدگر به روشنی بر این نظر بود. در این اثر هم، در زمینهٔ بحث از روابط آلمان ـ فرانسه، هایدگر از ضرورت وجود Auseinandersetzung [مواجهه] برای هر فرهنگ سخن می‌گوید، برای آنکه هر فرهنگ کاملاً به خود بیاید و کاملاً و خودآگاهانه خودش باشد اما در اینجا Auseinandersetzung، مواجهه، در معنایی متفاوت با جنگ و نزاع است، زیرا هایدگر از «فهم متقابل» و «شهامت برای شناخت» (Anerkennung ـ یعنی احترام) امور مختص به دیگری» به عنوان شرط اصلی این تعامل غنی و خلاق بین «همسایگان» سخن می‌گوید. در سخنرانی‌های ایستر در سال ۱۹۴۲ او خصوصیت این مواجههٔ محترمانهٔ دوجانبه را در عبارت «پیوند داشتن در عین تمایز» خلاصه می‌کند. (Ister p54) امری که کاملاً با نزاع نیروهای متخاصم مطرح در ***منشا*** متفاوت است.

بنیادین مطرح است، هایدگر *پولموس* را جنگ می‌داند. هایدگر در سال ۱۹۳۶، وجود [Being] را اساساً جنگی بین نیروهای آشکارگی و نیروهای پوشیدگی می‌داند. جنگی که در ذاتِ وجودی خودمتعارض قرار دارد.

به نظر من، فهمیدن این امر دشوار نیست که طرح تعارض بنیادین، هم بی‌ربط به مسایل مهمی است که *منشا* باید دربارهٔ حقیقت و هنر بگوید و هم دگرگون سازندهٔ آنهاست. این مسأله هیچ پیوند ذاتی با نظریهٔ حقیقت ندارد و شاید با نیافتن ریشهٔ آن در *منشا* منبع آن را در تبلیغات توده‌ای پرطمطراق نظامی در دورهٔ نازی باید دانست. (اگر روشنایی «عالم» باید راه خود را در وجود با منازعه برگشاید آنگاه می‌توان از افراد خواست که نیروی بازوان خود را بر پشت «نور» قرار دهند و بر ضد «تاریکی» بکوشند.) فهم این امر بدین‌معناست که این جستار نیاز به مداوایی عمیق دارد. خارج کردن urstreit [تعارض بنیادین] از آن. و این امر دقیقاً همان کاری است که هایدگر در یادداشت حاشیه‌ای سال ۱۹۶۰ انجام می‌دهد: «این اندیشهٔ متن ۱۹۳۶ که «ذات حقیقت فی‌نفسه دارای تعارض بنیادین است» باید با این اندیشه که حقیقت « Ereignis» [روی دادن] است، تعویض کرد» (GA5 p42، همچنین بنگرید به p1 پانوشت a و p25 پانوشت a) چنانکه خواهیم دید، در تلقی هایدگر از مفهوم Ereignis بار معنایی بسیار بیشتری از معنای روزمرهٔ این واژه، یعنی روی دادن، وجود دارد. هایدگر متأخر معتقد نیست که «حقیقت» راه خود را در وجود با منازعه می‌گشاید بلکه حقیقت صرفاً ــ و حتی با آرامش ــ روی می‌دهد. هایدگر با توجه به این امر، تعارض بنیادین را از اندیشه‌اش خارج می‌سازد. پس از گذر هایدگر به «حقیقت‌اندیشی» در ۸ـ۱۹۳۶ (بنگرید به بخش سوم مقدمه) دیگر نشانی از این مفهوم چه در رابطه با هنر و چه در موضوعات دیگر نمی‌بینیم.

۳۵ـ این اندازه دربارهٔ نقد اول هایدگر بر خود؛ اما نقد دوم و ــ برای مقاصد این پژوهش ــ مهم‌تر هایدگر، خصلتی کاملاً متفاوت دارد.

هایدگر در خلال سال‌های دههٔ پنجاه آثار پل‌کله را کشف کرد. کشفی که به تفصیل در فصل ۴ مورد بحث قرار خواهد گرفت. تأثیر این کشف چنان عظیم بود که هایدگر به اتو پوگلر گفته بود که این کشف او را به ضرورت نگارش «تعلیقه»ای بر *منشا* واداشته است.[۵۸] هاینریش پتزت نیز نکتهٔ مشابهی را ثبت کرده است. اهمیت بسیار زیاد هنر کله، به همراه موفقیت نسبی، البته صرفاً نسبی تلاش‌های هنرمند برای مفهوم ساختن اهمیت آنها در آثار نظری خویش، هایدگر را به ایدهٔ نگارشِ «بخش دومی» برای *منشا* واداشته بود.[۵۹] (البته هیچگاه این «بخش دوم» به نگارش درنیامد. به نظر من، به همان دلیل که بخش دوم طرح ریخته شده برای *وجود و زمان* هیچگاه به نگارش درنیامد؛ این بخش اساساً و عمدتاً با «بخش اول» ناسازگار می‌افتاد)

چرا باید فهم این نکته که کله (و چنانکه خواهیم دید، سزان، ریلکه، براک و درواقع تعداد زیادی از هنرمندان بزرگ) هنرمندی با اهمیت بسیار است و حتی در معنایی هنرمند «بزرگ» است، هایدگر را به این نتیجه برساند که *منشا* ذاتاً ناکامل است؟

اجازه دهید یک‌بار دیگر رئوس مطالب را تکرار کنیم. چنانکه دیدیم، هنر بزرگ، هنری است که نخست، عالم را از پیش‌زمینهٔ ناپیدایی‌اش خارج می‌کند و به صراحتِ وضوح در پیش‌رو می‌رساند (این را شرط «حقیقت» می‌خوانیم) دوم، به عالم احساس «تقدس» می‌بخشد (شرط

---

58. "Neue Wege mit Heidegger" in philosophische Rundschau 29, pp39-71; p47

59. Encounters and Dialogues with Martin Heidegger (Chicago: University of Chicago Press, 1993) p.149

«زمین») و سوم، کل فرهنگ را به شهادت این حضور کاریزماتیک عالم می‌نشاند. (شرط «همگانی بودن») من این تلقی از هنر را با نظر به اهمیت محوری تراژدی و معبد یونانی در ساختار آن، «سرمشق یونان» می‌خوانم.

آشکار است که نه کله و نه سزان را، بنابر سرمشق یونان نمی‌توان خالقان هنر بزرگ محسوب کرد. چراکه هیچ کدام شرط «همگانی بودن» را برآورده نمی‌سازند. اگرچه خود نقاشی از ایفای نقش گردهم آوردنِ جماعت بازنمانده است ــ محراب قرون وسطی چنین کارکردی را داشت ــ اما روشن است که کله و سزان هیچکدام چنین نمی‌کردند. اغلب در موارد بسیار معدودی نقاشی‌های سزان و کله به موزه‌ها یا خانه‌های شخصی اختصاص می‌یافتند و بنابراین مثال‌هایی از هنر شخصی، نه عمومی و فردی نه جمعی به نظر می‌آیند. (البته این امر دربارهٔ نقاشی کفش‌های ون گوگ هم صادق است. به همین دلیل، ذکر این نقاشی در *منشا* به عنوان الگوی روشنی از هنر بزرگ چنین ناهنجار است).

این ناکامی در برآوردن شرایط سرمشق یونان، به خودی‌خود، بازاندیشی در موضع سال ۱۹۳۶ را ایجاب نمی‌کند، زیرا هایدگر به راحتی می‌تواند بگوید ــ مانند هولدرلین ــ نقاشی‌های کله و سزان *به نحو بالقوه* آثار هنری بزرگ‌اند (و خالقان آنها ــ به عنوان خالقان چنین آثاری ــ *به نحو بالفعل* هنرمندان بزرگ‌اند) یعنی آثاری‌اند که «در انتظار محافظانند» (PLT p67) تا از قوه به فعل درآیند. بازتولید مکانیکی [آثار] که اندیشمند معاصر هایدگر، والتر بنیامین، را بسیار به تأمل واداشته بود با رفع ایراد از غیرهمگانی بودن این آثار، این مشکل آثار کله و سزان را حل کرد. اما درواقع هایدگر نمی‌توانست چنین چیزی بگوید، چراکه در عین اینکه (چنانکه در فصل ۴ خواهیم دید در نظر هایدگر و خود من) این آثار شرط «زمین» را برآورده می‌کنند اما شرط «حقیقت» را برنمی‌آورند.

دربارهٔ کله استدلال درباب این نکته به خاطر ابهام نسبی آثارش تا حدی دشوار است (خود این امر، دلیلی برای شک در این است که آیا اساساً هنر کله ممکن است به هنری همگانی تبدیل گردد. آن هم با توجه به اینکه هنر گردآورندهٔ جماعت باید قابل فهم و به معنایی هنری «مردمی» باشد) اما به نظر من مشهود است که «بنا نهادن وجود تاریخی یک قوم به سمت موجودات به مثابهٔ یک کل» (GA39 p59) زبانی بلند بالاتر از آن است که با آن بتوان دربارهٔ آثار کله سخن گفت.

به نظر من یک دلیل این امر چنین است: بنابر آنچه می‌دانیم هنر مطابق با سرمشق یونان صرفاً موجودات را آشکار نمی‌ساخت. این هنر همواره موجودات را در رابطهٔ با ما آشکار می‌ساخت. یعنی از منظر «نیاز مطلق» *ما* به دانستن اینکه چگونه باید زندگی کرد. هنر مطابق با سرمشق یونان «موضع» *ما* را در میانهٔ موجودات مشخص می‌کرد و *ما* را در مرکز این تصویر جای می‌داد. به بیان دقیق‌تر، هنر بزرگ ــ چنانکه در دورهٔ *منشا* تصور می‌رود ــ همواره «دربارهٔ پیوند بین خدایان و انسان‌هاست» (GA52 p72) یعنی دربارهٔ پیوند ما با روش بنیادین زندگی، دربارهٔ «قوانینِ نشانه‌های خدایان» (HE p312) و دربارهٔ «مقدرات الوهی» است که عالم ما را شکل می‌دهند.

اما هنر کله از لحاظ موضوع ظاهراً ارتباطی جزیی ــ و قطعاً نه سراسری ــ با ما می‌یابد. گرچه این امر درست است که اشکال آدم‌مانند، اغلب در کارهای او ظاهر می‌شوند، اما آنها صرفاً در کنار دیگر چیزها، به همراه ماهی، جلبک، بچه‌ها، باغ‌های زیر آب، ماه‌ها و ماشین‌های چهچهه‌زن ظاهر می‌شوند. افزون بر این حتی هنگامی که موجوداتی ظاهر می‌شوند که به‌طور مبهم به ما می‌مانند دارای کیفیاتی رویاگونه و متفاوتند. آنها بیشتر به ساکنان قلمرو ناخودآگاهِ شب می‌مانند تا به ساکنان عالم عملِ روز.

این اندیشه که به آثار کله بنگریم ــ چنانکه به آیین مذهبی می‌نگریم ــ تا «تصمیمات ساده و اساسی» را کشف کنیم، به این معناست که در فضایی مضحک و طنزآلوده به سر بریم.

اما دربارهٔ ناکامی سزان دربرآوردن شرط آشکار کردن حقیقت، موقعیت روشن‌تر است. هنر سزان دربارهٔ ما نیست یعنی به اصطلاح *وجود و زمان* درباره وجود ـ در ـ عالم ما نیست زیرا آثار او به جز استثناآتی اساساً فاقدِ انسانند. درباره آثاری که چنانکه خواهیم دید بسیار بر هایدگر تأثیر گذاشته بودند، یعنی طرح‌های متأخر سزان از کوه سنت ویکتور، وضع کاملاً چنین است. البته در برخی مواقع انسان‌ها ظاهر می‌شوند. اما وقتی چنین می‌شود آنها نه به شکل موجودات اجتماعی بلکه نظیر سیب‌ها و اشیای طبیعی در میان دیگر موجودات ظاهر می‌شوند (سزان به همسرش می‌گفت که باید شبیه به این اشیا بنشیند) مثلاً، *حمام کنندگان* سزان که بسیار مورد ستایش‌اند اغلب از فاصله‌های میان درختان قابل تشخیص نیستند. سزان، بسیار بیگانه از اینکه متوجه به «محاورهٔ بین مقدرات الوهی و بشری» باشد عموماً تا حدود زیادی به وجود انسان بی‌تفاوت است و به ندرت به حضور انسان اشاره دارد.[۶۰]

پس بنابر سرمشق یونان نمی‌توان تبیینی از اهمیت سزان و کله داشت. حال بحث‌های هایدگر دربارهٔ «زیبایی‌شناسی» (بخش‌های ۶ـ۴) را به یاد

---

۶۰. ادعای من این نیست که آثار کله و سزان به هیچ‌وجه دارای *اثر* اخلاقی نیستند. به‌طور خاص، سزان، بسیار از ویرانی زیبایی طبیعی توسط حمله صنعتی‌سازی متأثر بود و ممکن است چیزی از این دغدغه را به ما منتقل سازد. اما تأثیر اخلاقی داشتن یک اثر به هیچ‌وجه معادل این نیست که این اثر در مضمون خود دربردارندهٔ عالم ــ یعنی روش زندگی است ــ در نظر من آشکار است که در عین اینکه می‌توان درباب سوفکل یا هومر گفت که آنها برای محافظانشان وحدت آن راه‌ها و نسبت‌هایی را برمی‌گشودند که در آنها زایش و مرگ، رحمت و مصیبت، فتح و ننگ، بقا و فنا به شکل تقدیر برای بشر درمی‌آمدند، هیچ‌چیز مشابه با این بینش فشرده را در آثار کله یا سزان نمی‌توان دید.

آورید که بنابر اندیشهٔ هایدگر در میانهٔ دههٔ سی، در آن تنها دو مقوله برای بحث درباب هنر وجود دارد. از طرفی هنر مطابق با سرمشق یونان وجود دارد و در طرف دیگر جزئیت منحط، «زیبایی‌شناسی». یعنی به یاد آورید که در تاریخ هنرِ غربِ طرح شده در مجلد *نیچه* صرفاً دو بازیگر وجود دارد: در طرفی هنر و در طرف دیگر آنچه که هدفش ایجادِ تجربهٔ «مهیج» است، نوعی تجربه که «عاملی است که هنر در آن می‌میرد.» (PLT p79)

هایدگر با دریافت اینکه هیچ امری در هنر مدرن مطابق سرمشق یونان نیست و اساساً امکان انطباق با آن را ندارد ــ هیچ معبد یا کلیسایی برای دورهٔ مدرنیته وجود ندارد ــ وادار به این نتیجه‌گیری شد که تمام هنر مدرن‌از جنس جزئیت منحط است. این نتیجه که هنر مدرن برای ما صرفاً آن چیزی است که فراغت و آرامش می‌آورد، امری که از جنس امور مربوط به پخت‌وپز است. (IM p131) پس با توجه به پایبند بودن هایدگر به عقاید سخت میانه دههٔ سی، او مجبور بود که به‌طور خاص کله و به‌طور عام هنر مدرن را به عنوان خرده‌ریزهای منحط کنار بگذارد.

بنابراین، این کشف که همهٔ هنر مدرن چنین خصلتی ندارد، کشف اینکه (چنانکه ممکن بود هایدگر اینک بگوید) آندرو لیوید وبر، سارا بریجمن و آندرو بوچلی *کاملاً* نمایندهٔ هنر مدرن نیستند، بازاندیشی عمیقی را در *منشا* ایجاب می‌کرد. باز اندیشی‌ای که به معنای *نفی* اندیشهٔ مطرح در *منشا* نیست (شرح این اثر از ماهیت و اهمیت یکی از انواعِ مهم هنر، بسیار دقیق، مهم و به تعبیر من «آبستن آینده» است) بلکه به معنای ورود نوعی کثرت‌اندیشی در آن است: طرح دست‌کم یک سرمشق برای هنر بزرگ یا دست‌کم «معتبر» (PLT p69) که ضرورت نداشته باشد آثار منطبق با آن، به صورت بالقوه یا بالفعل، «عالم را بر یک جماعت به مثابهٔ یک کل برگشاید». آنچه هایدگر لازم دارد، سرمشقی است که دست‌کم

هنر کله و سزان را مشروع سازد. به‌طور خلاصه، آنچه لازم است، رد انحصار سرمشق یونان است یعنی رد دوگانگی منحصر در سرمشق یونان و پخت‌وپز. لزوم «بخش دومی» برای *منشا* از این‌روست. برای این است که هایدگر بتواند در طی‌طریق فکری‌اش در عالم هنر قدم‌های دیگری بردارد. قدم‌هایی برای کشف یک راه میانه در بین دو قطب سرمشق یونان و «زیبایی‌شناسی».

۲ـ هولدرلین: متون اولیه

۱ـ در فصل پیش دیدیم هنری که باید جدی گرفته شود، یعنی هنر بزرگ، هنری است که منطبق با سرمشق یونان باشد. اما هیچ اثرِ هنریِ مربوط به دورهٔ تاریخی ما چنین نیست. هومر و کلیسای جامعی برای مدرنیته وجود ندارد. بنابراین، هنر مدرن جزیی است. به بیان دقیق، «زیبایی‌شناسی» است، حاصلِ «پخت‌وپز» است.

موضع رسمی هایدگر در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ چنین است. اما در همین زمان، هایدگر عمیقاً ستایشگر فردریش هولدرلین، شاعر آلمانی اوایل دوران رمانتیک بود. ستایشی که از دوران دانشجویی او آغاز شده بود و تا زمان مرگش با او ماند. هایدگر آغاز این علاقه را در مقالهٔ «ماهیت زبان» (مربوط به سال ۸ـ۱۹۵۷) چنین ثبت کرده است:

> در ۱۹۱۰، نوربرت فن هلینگراف، که بر اثر تصادف پیش از ۱۹۱۶ درگذشت، نخستین‌بار ترجمه‌های پیندارِ هولدرلین را از روی نسخهٔ دست‌نویس به چاپ رساند. درپی آن، در ۱۹۱۴ نخستین چاپ سرودهای متأخر هولدرلین به بازار آمد. این دو کتاب مانند زلزله‌ای ما دانشجویان را تکان دادند. اشتفان گئورگه که

توجه هلینگراف را برای اولین‌بار به هولدرلین جلب کرده بود، حال از این چاپ‌ها الهامات بسیار می‌گرفت، چنانکه ریلکه نیز. (OWL p78)

و چنانکه در این فصل و فصل بعدی خواهیم دید، خود هایدگر نیز چنین می‌کرد. هایدگر در مصاحبه با اشپیگل در سال ۱۹۶۶، به شیوهٔ معمول خود، دقیق و بی‌هیجان، هولدرلین را تأثیرگذارترین فرد بر تفکرات خود دانسته است. هایدگر می‌گوید: «اندیشهٔ من در ربط و پیوند معینی با شعر هولدرلین قرار دارد.» (HC p112)

هولدرلین نظیر هر شاعر مدرنی از انطباق با سرمشق یونان ناتوان است. هیچ قرائت همگانی‌ای از هولدرلین وجود ندارد. و هیچگاه نیز امکان انطباق با این سرمشق [در مورد هولدرلین] وجود ندارد. این تصور که هولدرلین به عنوان مَثَل ابهام و پیچیدگی، اساساً هومر دوران مدرنیته شود، تصور مُحالی است. هولدرلین نمونهٔ شاعری است که نه برای یک جماعت بزرگ، بلکه برای گروه کوچکی از مَحرمان می‌نویسد ــ نکته‌ای دارای اهمیت که به آن بازخواهم گشت. اما در نظر هایدگر هولدرلین شاعری با اهمیت بسیار است و دست‌کم به نحو خاص خود «بزرگ» است. بنابراین موضع هایدگر در میانه دههٔ ۱۹۳۰، با خود در تناقض است. تناقضی شبیه به اینکه کسی از افراد خارجی متنفر باشد اما دوستان خارجی داشته باشد. وقتی هایدگر به‌طور وسیع دربارهٔ هنر مدرن می‌اندیشد آن را به کلی و بدون استثنا رد می‌کند. اما دست‌کم در یک مورد، هنگامی که او توجهش را معطوف به یک مورد عینی و خاص می‌کند، هنر مدرن احترام بسیار می‌یابد. (و درواقع، در بیش از یک مورد، زیرا او مدت‌های مدید ستایشگر ون گوگ بود. چنانکه ملاحظه کردیم تحسین ون گوگ در *منشا* تناقض موجود در اندیشهٔ هایدگر را عیان

می‌سازد. *منشا* از طرفی در طلب هنر همگانی است و هنر شخصی را کنار می‌زند، اما از طرف دیگر، ون گوگ را به عنوان سرمشق بزرگی پیش می‌نهد.)

چنانکه در این فصل و فصل بعد خواهیم دید، هایدگر از میانه دهۀ ۱۹۳۰ تا میانۀ دهۀ ۱۹۴۰ عمیقاً دلمشغول هولدرلین بود. در *مجموعه آثار* هایدگر بیش از چهار مجلد به هولدرلین اختصاص دارد. پرسش پیش‌روی ما این است: چرا هایدگر در این بحث‌ها تناقض موجود در اندیشه‌اش را *درنمی‌یافت*؟ با توجه به عمق ستایش هایدگر نسبت به هولدرلین به همراه این واقعیت خطاناپذیر که این شاعر در انطباق با سرمشق یونان ناکام می‌ماند، چرا هایدگر پیشتر در دهۀ ۱۹۳۰ لزوم شکست انحصار سرمشق یونان را درنیافت، تا سرمشق دومی را طرح کند که دست‌کم قابل انطباق بر هولدرلین باشد؟ به عبارت دیگر، چرا او باید در دهۀ ۱۹۵۰ و در پی مواجهه با کله به اندیشۀ لزوم ضمیمه ساختن «بخش دوم» به *منشا* دست می‌یافت؟

پاسخ به این پرسش بنابر استدلال من در دو بخش خواهد آمد. بخش اول اختصاص دارد به آنچه که من «متون اولیۀ مربوط به هولدرلین» می‌خوانم. یعنی متونی که در دورۀ فکری *منشا* نوشته شده‌اند. (درواقع اندکی پیشتر از تقریر نهایی آن). بخش دوم اختصاص دارد به آنچه که من «متون متأخر مربوط به هولدرلین» می‌خوانم، یعنی متونی که بین سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۶ نگارش یافته‌اند.[1]

---

۱. هایدگر تا زمان مرگ به تفکر و نگارش درباب هولدرلین ادامه داد. اما به اعتقاد من ۴۶ـ۱۹۳۴ دورۀ دلمشغولی عمیق اوست. دورۀ تقلا برای فهم اینکه این شاعر برای او چه معنایی دارد. به نظر من او تا سال ۱۹۴۶ در «شاعران به چه کار می‌آیند» تحسین خود را نسبت به هولدرلین کامل می‌کند. از این پس این رابطه تبدیل به نوعی وحدت و اتحاد آرام

(ادامۀ پاورقی در صفحۀ بعد)

متون اولیه متونی‌اند که تاکنون ارجاعات عمده‌ای به آنها صورت گرفته است. سخنرانی‌های «ژرمن‌ها» و «راین» مربوط به سال‌های ۵-۱۹۳۴ (GA 39) و «هولدرلین و ذات شعر» (HE) مربوط به سال ۱۹۳۶ و تا حدی «مقدمه بر مابعدالطبیعه» (IM) سال ۱۹۳۵ را می‌توان در میان این متون وارد ساخت زیرا، اگرچه بحث مجزایی دربارهٔ خود هولدرلین ندارد، اما دربردارندهٔ بررسی مفصلی از *آنتیگونهٔ* سوفکل است؛ متنی که به اعتقاد هایدگر، هولدرلین در پیوندی اساسی با آن قرار می‌گیرد. (بنگرید به Ister بخش ۹ و ۱۰)

من با توجه به این متون در این فصل خواهم گفت که ستایش هایدگر از هولدرلین گریزی از سرمشق یونان به حساب نمی‌آید، زیرا، اگرچه هایدگر به هولدرلین همچون شاعری دارای بالاترین حد اهمیت می‌پردازد اما این اهمیت حاصل *حیث شاعری* هولدرلین نیست. هایدگر بی‌آنکه کاملاً از این امر آگاه باشد چنان به آثار این «شاعر-متفکر» (GA52 p197) می‌پردازد که گویی آثار متفکری است که از قضا اندیشه‌هایش را به نظم سروده است اما ممکن بود که در نثر هم اندیشه‌هایش را به همین شکل بیان کند.

اما هایدگر در متون متأخر به عدم کفایت این نحوهٔ برخورد با آثار هولدرلین پی می‌برد. در این متون این امر فهمیده می‌شود که اهمیت هولدرلین *ذاتاً* به خاطر شاعر بودن اوست. همچنین با فهم اینکه این اهمیت به هیچ‌وجه براساس سرمشق یونان قابل درک نیست، سرمشق دومی برای هنر بزرگ یا دست‌کم «معتبر» (PLT p96) طرح می‌شود.

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)
می‌شود و آن حس تقلا و فهم و در جریان کوبیده شدن و باز کوبیده شدن بودن، که در متون اولیه قابل درک است، در متون متأخر غایب است.

سرمشقی که نظریه‌پردازی هایدگر را با آنچه او همواره *به عنوان* شاعر و مخاطب شعر از آن آگاه بود، منطبق می‌سازد: اینکه هولدرلین یک *شاعر* بزرگ است. پس سخن من این است که درواقع هایدگر «بخش دومِ» *منشا* را پیشتر در سال ۳ـ۱۹۴۲ و به تبع عمیق‌تر شدن مواجهه‌اش با هولدرلین نگاشت. (به نظر من، اندیشه‌ای که پس از مواجهه با آثار کله به ذهن هایدگر خطور کرد اندیشه «بخش دومی» است که به‌طور خاص مربوط به هنرهای *تجسمی* است.)

شکستِ انحصار سرمشق یونان از جانب هایدگر صرفاً در نتیجهٔ *اندیشه درباب هولدرلین* صورت نگرفت. بلکه به نظر من در نتیجهٔ فهم عمیق‌تر هایدگر از شعر هولدرلین و شروح شاعرانه هولدرلین درباب شعر رخ داد. یعنی در نتیجهٔ اندیشه دربارهٔ ماهیت و وظیفه یا وظایف شعر که حجم عمده‌ای از اشعار هولدرلین را دربرگرفته است. سخن من این است که در معنایی عمیق (در معنایی که ربطی به سرقت ادبی ندارد) دستیابی هایدگر به اندیشهٔ دومین «ذات» شعری ابداعی نبود بلکه حاصل مطالعهٔ بیشتر و دقیق‌تر هولدرلین بود، می‌خواهم بگویم که هولدرلین به هایدگر *درس آموخت*، هم دربارهٔ ماهیت شعر و هم، چنانکه در فصل بعد خواهیم دید، دربارهٔ مسایل دیگر. فهم عمیق هایدگر از شعر هولدرلین منجر به خروج او از برخی مواضع عقلانی ــ و حتی سیاسی ــ ناگوار میانه دههٔ ۱۹۳۰ شد و او را به آرامش (Gelassenheit) اندیشهٔ متأخرش رهنمون گشت. یکی از گواهی‌های این دین عمیق به هولدرلین این واقعیت است که آن زبان متمایز و بسیار شاعرانهٔ اندیشهٔ متأخر هایدگر، زبان تقسیم چهارگانهٔ «زمین» (در معنایی متفاوت با معنای مطرح در *منشا*)، «آسمان»، «خدایان» و «فانیان» چنانکه خود هایدگر اذعان کرده (GA4 p170) مستقیماً از هولدرلین اخذ شده است. هایدگر در اذعان به این آموزش

معنوی و تشریح این غیرابداعی بودن اندیشهٔ متأخرش (البته در عمیق‌ترین معنای این امر) است که در مصاحبه با اشپیگل ربط و پیوندش با هولدرلین را پیوندی «قطعی» می‌داند.

ذات شعر

۲ـ بنابراین، مدعای من این است که در متون اولیه به هولدرلین همچون یک متفکر پرداخته می‌شود نه یک شاعر. همچون فردی که آثارش اگرچه *صورتاً* شعرند اما با نظر به *محتوا*، متمایز از آثار یک متفکر (فلسفی) نیستند. حال، اندیشهٔ هولدرلین در بازنمایی هایدگر از آن چیست؟

چنانکه عنوان «هولدرلین و ذات شعر» مشخص می‌نماید، هولدرلین، پیش از همه درباب «ذات» شعر می‌اندیشد. هولدرلین تنها کسی در میان شاعران است که باید طرف مشورت این سؤال قرار بگیرد که چه چیز شعر اصیل را شعر می‌سازد. زیرا:

«شعر هولدرلین با این مشغلهٔ شاعرانه زاده شد که به‌طور واضح دربارهٔ ذات شعر باشد. هولدرلین برای ما، در معنای غالب، ***شاعر شاعر*** است.» (HE pp294-5 همچنین بنگرید به GA39 pp214-220)

پاسخ هولدرلین به پرسش از ذات [شعر]، بنابر قرائت هایدگر از او، در بیتی داده می‌شود که پیشتر با آن مواجه شدیم (فصل ۱ بخش ۳۱) بیت پایانی شعر «یادآوری»: «آنچه دوام می‌یابد... شاعران بنیاد می‌نهند.»

به تفسیر هایدگر: «شعر عمل بنیادْ نهادنِ آن چیزی است که دوام می‌یابد... از طریق واژه» (HE p304). به عبارت دیگر عمل بنیاد نهادن «عالم» است. بنابراین هولدرلین در یک کلمه به سرمشق یونان می‌اندیشد. «ذات» شعر را همین سرمشق شکل می‌دهد.

در اینجا به حرف تعریف واژهٔ «ذات» توجه داشته باشید [در متن «ذات» essence یا حرفِ تعریف the آمده است که افادهٔ کلیت می‌کند.م] که نشانگر این فرض است که یک معیار و صرفاً یک معیارِ اصالت در شعر وجود دارد. هایدگر می‌گوید که پرسش از ذات پرسش مهمی است زیرا این پرسش است که معلوم می‌سازد باید شعر را جدی گرفت یا خیر. ممکن است که شعر صرفاً نوعی «خیال» یا «بازی» گذرا باشد یعنی «غیرمؤثر» باشد، و از آنجا که «ربطی به عمل پیدا نمی‌کند» فاقد «جدیت» باشد (HE pp294-6). آنگاه شعر دیگر امری نیست که باید آن را جدی گرفت. بنابراین *یا* شعر راهنمای زندگی (اخلاقی) است به‌گونه‌ای که در سرمشق یونان چنین است *یا* ماده‌ای است برای پخت‌وپز. بنابراین، با توجه به نزدیکی ***هولدرلین و ذات شعر*** با جستار ***منشا***، این رساله، چنانکه انتظار می‌رود، یکسره در سیطرهٔ قبول انحصاری سرمشق یونان است.

غیبت و حضور خدایان

۳ـ بنابر نظر هایدگر، دومین امری که هولدرلین به آن می‌اندیشد، «پریشانی» و «فلاکت» معنوی انسان معاصر است (PLT p91)، «عسرت» اوست. هایدگر می‌گوید شاعر «عسرت را بنیاد می‌نهد». (همه‌جا GA39)

هایدگر از هولدرلین چنین نقل می‌کند که مدرنیته زمانه «هجرت خدایان» و زمانهٔ «سقوط معنوی است». (IM p38) هایدگرـ هولدرلین معتقدند[۲] که «خدایان» بنیادِ لاینفک اصالت جماعت‌اند. صرفاً با

۲. در بحث‌های هایدگر دربارهٔ هولدرلین، او در هیچ‌جا فاصلهٔ نقادانه‌ای بین خود و شاعر

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

سکونت در «سایه‌سار خدایان» است ــ یعنی حضور مشهود و کاریزماتیک «مقدرات الوهی» است[۳] ــ که بشر می‌تواند «تاریخی شود» یعنی به یک «قوم» تبدیل شود. (GA39 p216) از آنجا که افراد صرفاً در جماعت همگرایی پیدا می‌کنند و در التزام به «تقدیر» جمعی خود معنا می‌یابند، مدرنیته ــ چنانکه دیدیم ــ عصر بیگانگی و «بی‌معنایی» و به زبان نیچه «نیست‌انگاری» است. (IM p203)

البته، اغلب مردم، نظیر «آخرین انسانِ» *زرتشت* نیچه از شرایط زمانه‌شان غافلند. آنها بی‌توجه به موقعیت منحط کنونی، در خواب خوش

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)
نمی‌افکند (امری که دربارهٔ رابطهٔ هایدگر با هیچ متفکر دیگری، شاید به استثنای سوفکل صادق نباشد). هرچند بحث‌های متأخر تبیین متفاوتی از خصلت اندیشهٔ هولدرلین به دست می‌دهند که از هر جهت با تبیین فراهم آمده در بحث‌های اولیه متفاوت است اما عبارت «هولدرلین می‌اندیشد / می‌گوید / مراد می‌کند» همیشه مستلزم این است که «منِ» هایدگر چنین می‌اندیشم. هولدرلین برای هایدگر، یک معدن طلای الوهی محک‌خورده و سرشار از حقایق بی‌عیار است. وظیفه همواره کشف این طلاست و نه پرسش از اصالت آن.

۳. هایدگر می‌گوید، تراژدی یونان، خدایان را به حضور می‌آورد یعنی محاورهٔ بین مقدرات الوهی و انسانی را آشکار می‌ساخت. (QCT p34) هایدگر همواره «خدایان» و «شیوه‌های بنیادین زندگی» جماعت را مترادف هم می‌داند. اما هیچگاه سخن واحدی دربارهٔ چرایی این ترادف نمی‌گوید. گاهی به نظر می‌آید شمایل خدایان طرقی هستند که جماعت در آن *اقتدار* خاص خود را نسبت به قوانین تجسم می‌بخشد. در این معنا خدایان اولاً *ضامنان* قوانین هستند. اما اغلب ــ که دیدگاه پخته و نهایی هایدگر هم هست ــ او خدایان را *الگوهای عالی* قوانین می‌داند. «پیام‌آورانی» (PLT p150) که از طریق وجود خدای‌گونه‌شان، محتوای «نانوشتهٔ» قوانین را جان می‌بخشند. (GA p169) (از این جهت «الوهیت‌های» هایدگرِ متأخر پدیدار شدن دوبارهٔ *اتوس* [شیوهٔ زندگی] (میراث)» و تجسم بخش «قهرمانان» (و به‌طورکلی الگو نقش‌های) *وجود و زمان*اند. (BT 385)) برای بحث کامل‌تری دربارهٔ خدایان هایدگر بنگرید به مقالهٔ من با عنوان «سکنی گزیدن چیست، بی‌خانمانی مدرنیته و عالم شدنِ عالم» در
Heidegger: Authenticity and Modernity: Essays in Honor of Hubert L. Dreyfus (Cambridge Mass: MIT Press, 2000) pp 187-203

خویش آرمیده‌اند، در شبِ بی‌خدا خفته‌اند.[۴] این امر به این دلیل است که ایشان به *نحو* غیراصیل زمان‌مندند. (هایدگر در اینجا (GA39 p109) به وضوح از تبیین *وجود و زمان* دربارهٔ «زمان‌مندی»[۵] مدد می‌گیرد) آنها با «به فراموشی سپردن» گذشته و از این‌رو ناتوانی در «فرافکنی» آینده، افقِ گزینه‌های زندگی‌شان را محدود به وضعیت فعلی کرده‌اند. اما شاعران به آن دستهٔ قلیل «آفرینشگران اصیل» تعلق دارند که از درهٔ بی‌اصالتی گذشته‌اند تا بر «بلندای قله‌های زمان» بایستند و در فضای نادر اما پاک «زمان‌مندی اصیل» قرار بگیرند (همان). آنها از این موضع رفیع نه تنها امروز بلکه دیروز را هم می‌بینند. به عبارتی، شاعران اصیل، از خواب برخاستگان دورهٔ مدرنیته‌اند. اندک افراد اصیلی‌اند که با یادآوری گذشته حقیقتاً از ویرانی امروز آگاهند. آنچه هولدرلین را از فقر معنوی عصر حاضر آگاه می‌سازد، « Andenken» (یادآوری) است که عنوان یکی از اشعار مشهور او و در عین حال قلب همه اشعار اوست. یادآوریِ جشن باشکوه یونان، تکریم «پیوند» خدایان و انسان‌ها و خاطرهٔ «غنایی» (PLT p184) منشا یونانی ماست که فقر عصر حاضر را مشخص می‌نماید.

به جهت همین آگاهی از تقابل گذشته و امروز، شعر هولدرلین سرشار از یک غم عمیق است، غم عمیقی از فقدان یا غیبت. «حالِ بنیادین» (Grundstimmung) همهٔ اشعار پختهٔ هولدرلین، «سوگ مقدس» (heilige Trauer) است، سوگِ جدایی از خدایان (GA 39 p146). هایدگر تأکید می‌کند که این حال را نظیر همهٔ احوال نباید «seelische» (روان‌شناسانه)

---

۴. نیچه از زبان زرتشت و در استهزای خطابه بر بالای کوه عیسی چنین می‌نویسد «خوشا به حال آنانی که در خواب خوشند، زیرا آنها باید چرت بزنند». چنانکه خواهیم گفت قرائت اولیهٔ هایدگر از آثار هولدرلین عمیقاً متأثر از قرائت او از آثار نیچه است که هایدگر به‌طور همزمان بر آثار او نیز کار می‌کرد.

۵. بنگرید به HPN فصل ۲، بخش ۱۹ـ۷

فهمید بلکه باید آن را همچون پدیده‌ای «geistige» (عقلانی، روحانی) فهمید. (GA39, pp82, 89). این حال یک حالت «درونی» نیست بلکه طریق آشکار شدن عالم به مثابهٔ یک کل است. در آثار هولدرلین، عالم ما بیش از همه به عنوان عالمی که انباشته از *غیاب* است، آشکار می‌شود.

هایدگر می‌گوید سوگ مقدس را به هیچ‌وجه نباید با حسرت خواریِ [نوستالژیا] بیهوده درهم آمیخت بلکه درست برعکس، این امر یک روان‌پریشی بی‌ثمر نیست (GA39 p170) بلکه ذاتاً «خلاق و ثمربخش» (schöpterisch-erzeugend) (GA39 p94) است. خلاق است زیرا که، اندیشیدن یادآورانه یا به بیان بهتر، متذکرانه[۶] درباب خدایانی است که بوده‌اند و همچنین بنیاد نهادن فرافکنانهٔ «وجود تاریخی آیندهٔ ژرمن‌هاست.» (GA39 p146)

به زبان *منشا*، هولدرلین با بازبخشی «عطیهٔ» ما به ما وظیفه ما را نشان‌مان می‌دهد.

۴ـ پس به نظر هایدگر هولدرلین دو اندیشهٔ مهم دارد. اندیشهٔ نخست او که محور «هولدرلین و ذات شعر» است، دربارهٔ شعر است، دربارهٔ اینکه چه چیزی شعر را مهم و شایستهٔ توجه «جدی» می‌سازد. اندیشه دوم او که محور «ژرمن‌ها» و «راین» است، دربارهٔ جامعه است. دربارهٔ ویرانی‌ای که دچار آنیم و آنچه باید در برابر آن انجام دهیم. حال باید بپرسیم که این دو اندیشه چگونه به هم ارتباط می‌یابند؟

می‌دانیم مکانی که در آن خدایان به حضور می‌آیند، آنچه «محاوره بین

---

۶. commemoretive thinking که ترجمه روشنگر مک‌نیل و دیویس از Andenken است (هایدگر اغلب این واژه را به صورت An-denken می‌نویسد که معنای تحت‌الفظی آن درباب چیزی تفکر کردن است). این امر دین هایدگر را به ایدهٔ تاریخ به عنوان امری که وجوه گذشته را برای خلق «الگوهای نقش‌ساز» آینده «خاطره‌مند» می‌کند، نشان می‌دهد. ایده‌ای که نیچه آن را در *فایده و مضار تاریخ* طرح کرده است.

مقدرات الوهی و انسانی را ظاهر می‌سازد» (QCT p34) اثر هنری مطابق با سرمشق یونانِ است. بنابراین آنچه هولدرلین آشکار می‌سازد، آنچه به عنوان وظیفهٔ «ما» آشکار می‌سازد، احیای چنین اثری است؛ آفرینش اثر جدیدی است که مطابق با سرمشق یونان باشد. دلیل اهمیت هولدرلین در این است. آثار هولدرلین صرفاً تحلیل آکادمیک شعر یونان نیست، صرف‌حسرت‌خواری برای بهشت گمشده نیز نیست، بلکه آثار او دربارهٔ شعر یونان، «جدیت» عمل را دارد. آثار او هم بیماری عصر ما را تشخیص می‌دهد و هم به ما تجویز می‌کند که چگونه آن را درمان کنیم؛ یعنی تبیین واضح و خطاناپذیری از «وظیفهٔ» ما فراهم می‌آورد. هایدگر می‌گوید هولدرلین:

> هنوز قدرتی در تاریخ ملت ما نیست، چراکه هنوز آنچه باید باشد، نشده است. (GA39 p214)

کار ما این است که هولدرلین را به «قدرت» برسانیم.

شعر، اندیشه و سیاست

۵ـ اما این «ما»یِ مورد بحث کیست؟ و معنای «به قدرت رساندن هولدرلین» چیست؟ ما چگونه باید، در معنایی عینی، اثر هنریِ جدیدی مطابق با سرمشق یونان بیافرینیم؟ در اینجا هایدگر از نقش خود به عنوان مفسر هولدرلین فراتر می‌رود و کاملاً از زبان خود سخن می‌گوید:

> حالِ بنیادین آثار هولدرلین، که آشکارگی عالم است و نه احساسی درونی و معنایش حقیقت وجود (دازاین) یک قوم است، نخست و به نحو اصیل توسط شاعر بنیاد نهاده می‌شود اما متفکر

است که این وجودِ آشکار شدهٔ موجودات را به عنوان وجود می‌فهمد و نظام می‌بخشد. وجودی که چنین فهم شده، جدی‌ترین موجودات است یعنی باید به یک حقیقت تاریخی معین (be-stimmt) تبدیل گردد تا قوم را به قومیت خویش برساند. این عمل از طریق آفرینش دولت انجام می‌گیرد. دولتی که در ذات خویش پیشتر به‌واسطه آفرینندهٔ دولت حاصل آمده است.» (GA39 p144)

ناممکن است که این ملاحظات را به دل‌سپردگی هایدگر به نازیسم و هیتلر مربوط نسازیم. آنچه هایدگر ترسیم می‌کند، یک برنامهٔ عمل است. برنامه‌ای برای تجدید حیات آلمان معنوی و حقیقی، برای بر گردهم جمع شدن قومِ (volk) «ژرمن». البته چنانکه دیدیم هایدگر از طریق این امر تجدید حیات کل غرب را در نظر داشت. هایدگر می‌گوید: «این وظیفه خاص ژرمن‌ها به عنوان مابعدالطبیعی‌ترین ملت‌هاست که تاریخ غرب را از نو به قلمرو بنیادین قدرت‌های وجود [Being] برسانند، آن هم از طریق «نیروهای معنوی تازه‌ای که به نحو تاریخی از این مرکز [آلمان] رو می‌نمایند.» (IM pp38-9) آغاز این فرایند، یعنی گردهم جمع شدن ژرمن‌ها، با هولدرلینِ شاعر شکل می‌گیرد که «بنیادگذار» حقیقت موجودات برای ماست. متفکر ــ هایدگر ــ احتمالاً در زبانی ساده‌تر و بنابراین قابل فهم‌تر، حقیقت بیان شده توسط شاعر را صورت‌بندی می‌کند و در نهایت بنیادگذار دولتِ ــ هیتلر ــ قرار دارد که جزییات نهایی را معین می‌سازد و حقیقتِ شاعرانهٔ آشکار شده را به آثار عملی خویش می‌رساند. به دلیل این نقش واسطه‌ای متفکر بین شعر و سیاست ــ و به دلیل برتری تعیین شده برای شاعر (شاه شاعر، به‌جای شاه فیلسوفِ افلاطون) ــ است که هایدگر می‌گوید شعر «سیاست در والاترین و اصیل‌ترین معنای آن است» (GA39, p214)

اما این «والاترین سیاست» در معنای عینی‌اش، چیست؟ برنامهٔ هولدرلین که سیاستمدار به کمک متفکر باید آن را به عمل برساند، چیست؟

«بنیادنهادن» شاعر همان امری است که ما مورد بررسی قرار دادیم: «یادآوری» فرافکنانه و ناظر به آیندهٔ منشا یونانی «ما»ست. اما هولدرلین نویسنده‌ای دارای ابهام فوق‌العاده است. حضور متفکر برای آنکه او را برای جمع بزرگ‌تری بیش از حلقه کوچک محققان ادبی قابل‌فهم کند، ضروری است. مثال نوعی این اثرِ توضیحی هم «ایضاح اشعار هولدرلین» است (عنوان جلد چهارم *مجموعه آثار*)

اما دولتمرد با این ایضاحات چه باید بکند؟ وظیفه او به روشنی این است که یک جماعت گردهم آمدهٔ جدید، یک اثر هنری منطبق با سرمشق یونان بیافریند. اما چگونه و از چه نوعی؟ آیا مثلاً" مقصود این است که *خود هولدرلین* «شاعر ژرمن‌ها» (GA39 p214) شود، درست به همان معنایی که هومر و سوفکل «شاعر یونانیان» بودند؟ آیا ما باید شاهد باززایش یک ملت از طریق قرائت «سرودهای» هولدرلین در برنامه‌های شبانهٔ رسانهٔ به‌تازگی کشف‌شدهٔ رادیو باشیم؟ این سخن مُحال است زیرا چنانکه دیدیم هولدرلین نمونهٔ شاعری است که صرفاً" برای عدهٔ قلیلی از افراد بسیار تحصیل‌کرده قابل درک است. چنانکه هایدگر صریحاً" در سال ۱۹۴۶ تشخیص داده:

> [کاملاً"] اشتباه خواهد بود که باور داشته باشیم عصر هولدرلین صرفاً" زمانی خواهد آمد که «همه انسان‌ها» شعر او را بفهمند. این عصر هیچگاه به چنین شیوه ناصحیحی نخواهد آمد.» (PLT p142)

نکته نهفته در این ملاحظات این است که هنر منطبق با سرمشق یونان

هر چند که والاست اما چنانکه دیدیم ذاتاً هنری *مردمی* است.[۷] یک اثر هیچگاه یک جماعت را به مثابهٔ یک کل گرد نخواهد آورد مگر اینکه برای این جماعت به مثابهٔ یک کل قابل درک باشد. اما هیچگاه ممکن نیست که هولدرلین به این معنا مردمی شود. بنابراین هنر او هنر مطابق با سرمشق یونان نیست و نمی‌تواند باشد.

پس دولتمرد چه باید بکند؟ هایدگر بنا به عادت اُلمپی خودش هیچگاه خود را به جزییات مشغول نمی‌کند، اما کلیت آنچه او می‌خواهد روشن است. اگر «یادآوری» هولدرلین از یونان، فرافکنی آینده «ما»ست پس به نظر هایدگر و بسیاری از متفکران و هنرمندان پیوسته به نازیسم، آنچه ما نیازمند آنیم در یک کلمه «رنسانس یونانی» است (بنگرید به بخش ۸ فروتر). بنابراین وظیفهٔ دولتمرد حمایت از آن دست از آثار هنری است که در سطحی مردمی در دسترس باشند. آثاری که کل جماعت را به تأیید دوباره ارزش‌های دورهٔ کلاسیک بنشانند. فیلم‌های لِنی ریفنشتال ــ به‌خصوص *پیروزی اراده* و *المپیاد* ــ امری نظیر برنامه‌های معمارانهٔ آلبرت اسپر، روایت تجدیدنظر شده از تلقی نیچه‌ـواگنر از بایروت و امری احتمالاً نه چندان نامشابه با گردهم‌آیی‌های نورنبرگ، ظاهراً نمونه‌هایی از امری‌اند که هایدگر در نظر دارد. اما اجازه دهید یک بار دیگر تأکید کنم که خود هولدرلین نمی‌تواند از جمله «شاعران ژرمن‌ها» باشد.

*

۷. گرترود فیوسینگر [Gertrud Fussenegger] درباب یکی از مراسم کاتولیک‌ها گفته است که «این مراسم بنایی والاست که در عین حال زیبایی‌شناسی بسیار مردمی‌ای دارد. هر کودکی می‌تواند آنچه این مراسم بیان می‌دارد، احساس کند اما ذکاوت بسیار هم به کنه آن نمی‌رسد.»

شاعر نه، بلکه متفکر

۶ـ به‌رغم وجود بصیرت‌های بسیار عالی در متون اولیهٔ مربوط به هولدرلین، بصیرت‌هایی که هایدگر آنها را به اندیشهٔ متأخرش نیز منتقل می‌سازد، متون اولیه، در کل، به گونه‌های کم‌وبیش مشهودی دچار نواقص و معایب جدی‌اند. مناسب‌تر این است که برخی از این معایب در بخش متون متأخر مربوط به هولدرلین که در جریان آنها نقدهای ضمنی هایدگر بر خود ظاهر می‌شوند، مورد بحث قرار بگیرند. در اینجا من صرفاً به دو مورد اشاره می‌کنم.

۷ـ نقد اصلی مطلبی است که در آغاز این فصل طرح شد؛ یعنی اینکه اگرچه هدف مشخص این متون اولیه بیان اهمیت والای شاعری هولدرلین است اما آنچه درواقع رخ می‌دهد، ناپدید شدن هولدرلینِ *شاعر* و جانشینی هولدرلینِ *متفکر* است. متفکری که اغلب، اندیشه‌هایش از اندیشه‌های خود هایدگر متمایز نیست. چنانکه دیدیم برنامه هایدگر برای تجدید قوم ژرمن، با سه تن رهبری می‌شد ــ همراهی (نا) مقدس سه «ه». همراهی میان هولدرلین، هیتلر و هایدگر. اما سه‌گانگی این ساختار جعلی است. زیرا درواقع تمایزی میان شاعر و متفکر در کار نیست. «شاعرِ» اصطلاحی ما متفکری اجتماعی است که از سر اتفاق (و شاید کسی گمان برد که به نحو کسالت‌آوری) به نظم پیچیده و برجسته‌ای نگاشته است. اما کاملاً ممکن بود یا بهتر بود که به نثر می‌نوشت. متفکر معنای موردنظر شاعر را در نثری (نسبتاً!) ساده و واضح، برمی‌گشاید. بنابراین آنچه ما درواقع داریم، دو متفکر است یکی استعاری و مبهم و دیگری ساده و به گمان واضح.

هایدگر در سخنرانی‌های ایستر در سال ۱۹۴۲ دیدگاه «روشن‌گری» (پوزیتیویسم) را درباب نسبت میان «شاعرانگی» و تفکر چنین هجو می‌کند:

> دیدگاهی که تفکر فلسفی را عبارت از رهاسازی شعر اسطوره‌ای از اسطوره و طرح دوبارهٔ محتوای باقیماندهٔ آن در مفاهیم تهیِ خشک و خشن می‌داند. براساس این دیدگاه تفکر در کل چیزی جز «اسطوره‌زدایی» از اسطوره نیست. می‌توان این فرایند را همچون خشک کردن یک مرداب دانست، فرایندی که پس از اتمام، زمین «خشک» را برجای می‌نهد. گویی که تفکر از پیش در دامن شاعرانگی درافتاده بود و صرفاً" نیاز داشت تا از «شعر بودن» رهایی یابد» (Ister p111-12)

هایدگرِ سال ۱۹۴۲ این دیدگاه صدف و گوهری به شعر* را مطلقاً" رد می‌کند: «این دیدگاه نه شاعرانگی را می‌شناسد و نه ذات تفکر را می‌فهمد» (همان). اما آنچه هایدگر آن را گزارش نکرده است ــ و شاید حتی به آن اشاره نکرده ــ این است که این دیدگاه دقیقاً" دیدگاه خود او در هفت سال پیش از این در مواجهه با هولدرلین بود.

هایدگر در سخنرانی‌های «ژرمن‌ها» مدعی است که دو جنبه از اثر شاعر را از هم متمایز می‌سازد. هایدگر می‌گوید هولدرلین نه تنها «شاعرِ شاعر» است بلکه «شاعر ژرمن‌ها»، هم هست (GA39 p214). اما این تمایز جعلی است. چنانکه در اثنایِ بازنماییِ هایدگر مشخص می‌شود، یگانه اهمیت هولدرلین در شارح شعر بودن اوست؛ یعنی کسی که وظیفه شاعر را در زمانه کنونی مشخص می‌سازد. وظیفه‌ای که صرفاً" توسط شاعران دیگر می‌تواند انجام گیرد. شاعرانی که ذاتاً" با هولدرلین تفاوت

---

* منظور این است که اندیشه گوهر و بیانِ شاعرانه صدف شعر است. م

نوعی دارند. تنها محتوایی که هایدگر برای «شاعر ژرمن‌ها» برجای می‌نهد این است که آن برنامهٔ بازآفرینی فرهنگی که او مدعی است در هولدرلین کشف کرده، برنامه‌ای است که «ما» ژرمن‌ها اکنون می‌توانیم و باید به عمل درآوریم.

علت غایی و پنهان حذف شاعر و فروکاهش هولدرلین به خود، انحصار سرمشق یونان است. زیرا، کاملاً آشکار است که هیچگاه ممکن نیست هولدرلین با آنچه یگانه سرمشق اهمیت در هنر تلقی شده، منطبق باشد. در درون آن چهارچوب نظری که هایدگر بر خویش تحمیل کرده، هیچگاه نمی‌توان اهمیت هولدرلین را در مقام *هنرمند* نشان داد. بنابراین تنها چیزی که باقی می‌ماند عرضهٔ او در مقام یک *متفکر* بزرگ است. کسی که بر قله‌های رفیع زمان ایستاده و گذشته و امروز ما را می‌فهمد و از این‌رو قادر است آینده ما و وظیفهٔ ما را «فرافکند».

باید آگاه بود که هیچ امر اختصاصاً *شاعرانه‌ای* در *ایستادن بر فراز قله‌ها* وجود ندارد. این چنین بودن صرفاً به معنای «اصیل بودن» است در معنایی که در *وجود و زمان* طرح شده و البته ضرورتی ندارد که شخص اصیل، شاعر باشد. در همراهی با تعریف *منشا* از شعر به هر نوع «سخن فرافکنانه» (PLT p74)، حذف هولدرلین شاعر، نتیجهٔ ضروری کوشش برای فهم اهمیت او بر اساس ساختارهای نامتناسب مطرح در *وجود و زمان* است.

یونانی‌گرایی

۸ـ دومین انتقادی که می‌خواهم درباب این متون اولیه طرح کنم، راجع به

یونانیان است. «یادآوری» هولدرلین از جشن تکریم «پیوند» خدایان و یونانیان به گفته هایدگر فرافکنی آیندهٔ «ما»ست و از این‌رو وظیفه ما این است که آن را به عرصهٔ وجود آوریم. اما چرا ما باید به چنین چیزی معتقد باشیم؟ چرا باید معتقد باشیم که «تفکر متذکرانهٔ» هولدرلین درباب «خدایان» یونانی، در عین حال آشکار نمودن «خدایان» *ما* بر ما نیز هست؟ چرا باید معتقد باشیم که «غیبت [خدایان یونانی] *و بازگشت خدایان [ما]* خود را در حالِ بنیادین [اشعار هولدرلین] آشکار می‌سازند.» (GA39 p146 تأکید از من است)؟

سرنخ این مسأله در این واقعیت نهفته است که هایدگر تقریباً همیشه ــ برخلاف نیچه ــ نه به «مرگ» خدایان، بلکه به هجرت و بازگشت *خدایان* قوم (همان) اشاره می‌کند. گویی که خدایانِ جداشدهٔ یونانیان با خدایان حقیقی ما *یکی* هستند و آنانی هستند که با تکمیلِ برنامهٔ «هولدرلینی» بازآفرینی فرهنگی، بازخواهند گشت و درواقع هایدگر چنین فکر می‌کند. هایدگر می‌گوید اگر خدایان اُلمپی را به‌درستی بشناسیم، درخواهیم یافت که آنها موجوداتِ «درگذشته» (Vergangene) نیستند ــ موجودات عینی‌ای که در گذشتهٔ از میان رفته، متوقف شده باشند ــ بلکه موجوداتِ gewesene (در کار) هستند (GA39 pp108-9). کهن الگوهایی ازلی‌اند که قادر به بازگشت و قدربینی دوباره‌اند. البته چنین بازگشتی باید در هیأتی مدرن صورت گیرد. چنانکه پیشتر دیدیم ما باید «نگاه خلاقانه‌ای به سنت داشته باشیم.» (IM p38) «تکرار» (wiederholung) اصیل گذشته کوشش برای انتقال عینی گذشته به حال یا «امکان رخداد دوبارهٔ آنچه در گذشته بود، نیست».(BT 386-7) در «ژرمن‌ها» شاعر دیگر به تصویر کردن خدایان سرزمین باستان (GA39 p10) خوانده نمی‌شود بلکه سخن این است که، آنگونه که هایدگر می‌فهمد، خدایان کهن باید به گونه‌های

جدیدی که در بستر معاصر بامعنایند تصویر شوند. کهن الگوهای الوهی، باید بدین شیوه‌ها عینیت یابند. (بنگرید به فصل ۱ بخش ۳۱)

بدین‌سان، پاسخ هایدگرِ سال‌های ۵ـ۱۹۳۴ به این پرسش که چرا «یادآوری» خدایان یونان توسط هولدرلین، فرافکنی وظیفهٔ «ما» است، در یک کلام این است که «عالم» یا «میراث» یونان و میراث حقیقی (اما فراموش شده و فروخفته) خود ما **یکی** هستند. «یادآوری» یونان از جانب هولدرلین، به بیان «هولدرلین و ذات شعر»، «آگاه ساختن» ما نسبت به «صدای» اصیل خود ماست. صدایی که در دورهٔ مدرن، «گنگ و مبهم» شده است. (HE p311) خدایان یونانی و خدایان حقیقی خود ما، «تصمیمات ساده‌و اساسیِ» شیوه زندگی یونانی و تصمیمات ساده و اساسی‌ای که شیوهٔ زندگی ما را شکل می‌دهند، یکی‌اند. پس آنچه هایدگرِ سال‌های ۵ـ۱۹۳۴ می‌طلبد، به تکرار، «رنسانس یونانی» است. البته نه یونان‌گرایی تصنعی و قشری و عوامانهٔ نازی‌ها، بلکه رنسانسی که به باطن و به «حقیقت و بزرگی درونی‌ای» (IM p199) که یونان داشت و دارد، دست یابد. (در نتیجه رد قاطع هرگونه «رنسانس» یونانی در متون متأخر مربوط به هولدرلین و پافشاری آنها بر بیگانه بودن و «غیریت» کامل یونانیان را (فی‌المثل بنگرید به Ister p80-1, 124, 136) می‌توان نقد ضمنی هایدگر بر خویش دانست)

۹ـ این علاقهٔ مبالغه‌آمیز به یونان در این متون اولیه، یعنی این دیدگاه که الزامات اخلاقی حقیقی ما همان الزامات یونانیان است ــ اینکه هر چیزی که در روش زندگی یونانی مندرج نیست، امری است که از «بزرگی» خود در «سرآغاز» ما (IM p191) فرو می‌افتد ــ واقعاً بسیار غیرعادی است. اما چنانکه دیدید هایدگر بسیار صریح آن را بیان می‌کند.

«شاعر وجود [Being] را بنیاد می‌نهد. این بنیاد نهادن وجود برای هستیِ غرب در هومر به *نهایت خویش* رسید هولدرلین [به این جهت] هومر را «شاعر شاعران» می‌خواند.» (GA39 p184، تأکید از من است)

هومر نخستین کسی است که عالم غرب را «بنیاد نهاد» و تنها چیزی که برای شاعران بعدی باقی ماند ــ از سوفکل گرفته تا هولدرلین ــ تجدید بنیاد آن و عرضه مجدد ذات لایتغیر غرب بود به گونه‌هایی که برای دوره‌های آنها، زنده و مقتضی باشد. شاید به تعبیری، شعر اصیل عرضه مجدد یا حاشیه‌هایی بر شعر هومر باشد.

این امر روشن است که هایدگر در تقریر نهاییِ *منشا* این دیدگاه ایستا و غیرعادی به خلقیات غربی را به کنار نهاد. زیرا او در آنجا می‌گوید که با برآمدن مسیحیت، عالم غربی نه تنها زوال یافت بلکه «نابود شد» آن هم به گونه‌ای که «دیگر بازنخواهد گشت» (PLT p41). عالم یونانی با جانشینی «عالم جدید و اصیل» مسیحیت قرون میانه، برای همیشه ناپدید شد. (PLT p77)

البته میراث اخلاقی غرب عمیقاً مدیون یونانیان است. اما این میراث با در آمیختگی با سنت و اندیشهٔ مسیحی-یهودی عمیقاً تغییرشکل یافت. در آمیختگی‌ای که نهایتاً صورت‌بندی کاریزماتیک خود را در کلیسای جامع قرون وسطی یافت. می‌توان این در آمیختگی را، به شکلی کلی، چنین ترسیم کرد؛ آنچه‌رخ داد این بود که ارزش‌های «والای» مسیحیت در کنار ارزش‌های «سبخت» (یا به تعبیر نیچه «سر ارزش‌های») عالم باستان نشستند و با چنین عملی عمیقاً قلمرو و ماهیت ارزش‌های عالم باستان را دگرگون ساختند.

از آنجا که سنت اخلاقی ما چنین تغییرشکل داده، یونان‌گرایی هایدگر نه تنها بی‌مبناست بلکه ظالمانه است. دلیل اینکه فیلم‌های ریفنشتال، با

همهٔ نبوغ سینمایی‌شان، نوعی احساس ظالمانه دارند این است که آنها درواقع، عملی با حمایت دولت و در جهت تأیید سیاسی بودند ــ کوششی از جانب نخبگان صاحب قدرت برای تحمیل وسیع بالاترین ارزش‌ها بر جامعه بودند ارزش‌هایی که متفاوت و بیگانه با ارزش‌های خود جامعه بودند. اینکه هایدگر نیز در طرح همراهی نامقدس و یونانی‌گرایِ «شاعر، متفکر و بنیادگذار دولت»، مشتغل به نوعی رنسانس یونانی تحمیلی ــ یا دست‌کم مورد حمایت دولت ــ است، نشان می‌دهد که اندیشهٔ او، دست‌کم برای دورهٔ کوتاهی، نزدیکی خطرناکی با تمامیت‌گرایی فاشیستی پیدا نمود.[۸]

۱۰ـ نه تنها یونان‌گرایی هایدگر (به شکلی که در متون اولیه مطرح است) ظالمانه است بلکه به درک نادرست هولدرلین نیز منجر شده است. با توجه به اینکه بنیاد نهادن غرب توسط هومر به اتمام رسیده است، هایدگر باید این واقعیت را تبیین کند که چرا هولدرلین مسیح را در میان «سه تن یگانه‌ای» قرار می‌دهد که فراقشان آغاز «شب» عالم بود:

---

۸ باید تأکید کرد که «نزدیکی» به معنای «اتحاد» نیست. تأیید سیاسی نیز ضرورتاً تمامیت‌گرایی نیست. چنانکه پیشتر اشاره شد هایدگر، نظیر واگنر، درپی آفرینش یک دین ملی (NI p86) از طریق زایش دوبارهٔ هنری مطابق با سرمشق یونان بود. اما همچنانکه مشارکت لودویگ باوارایی [حاکم بایروت .م] در پروژهٔ بایروت [ساختمانی که واگنر برای اجرای آثارش با حمایت لودویگ ساخت و در دوره نازی‌ها مورد استفادهٔ تبلیغاتی آنها قرارگرفت. م] نشانگر فاشیست بودن او نیست، به همین سان در برنامه بازآفرینی فرهنگی هایدگر نیز ضرورتاً امری فاشیستی وجود ندارد. سؤال مهم این است که آیا هایدگر در پی یک دین ملی جدید ***به حمایت*** دولت بود یا ***به تحمیل*** دولت. اما این متون کلی‌تر از آنند که نشانگر ترجیح امر دوم از جانب او باشند. با این حال یک ضعف HPN این است که من در آن به نزدیکی هایدگر با فاشیسم در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ به درستی اذعان نکرده‌ام. البته چنانکه در فصل بعد خواهیم دید هایدگر به سرعت خود را از این نزدیکی، رها ساخت.

«هراکلس، دیونوسوس و مسیح». (PLT p91) هولدرلین در اینجا به مسیح شأنی برابر با شأن خدایان یونانی می‌دهد. هایدگر مدعی است مراد هولدرلین از «چرخش غربی» (wendung) و روگرداندن از «شرقیت» یونان، «پرواز به مسیحیت» نبود، چراکه تا آنجا که هولدرلین به مسیح اشاره می‌کند به او همچون یکی از خدایان یونانی می‌پردازد. (GA39 pp220، GA52 pp140-1)

این تفسیر بر این فرض استوار است که هولدرلین تفاوت عمیق بین اخلاق مسیحی و یونانی را درک نمی‌کرد. اما این امر کاملاً غیرقابل قبول است. یقیناً هولدرلین مسیح را در میان آن «سه تن یگانه» قرار داد زیرا تغییر شکل اساسی اخلاق یونانی را در خلال مواجهه با فضایل نجیب مسیحیت، فهمیده بود. خدایانِ خود هولدرلین، انواع خدایانی که او تصور می‌کرد ما در «جشن» آینده‌مان مورد تکریم قرار خواهیم داد، بسیار بیگانه از خدایان قدرتمند، اغلب خشن، شهوتران، حریص، و هوسباز اساطیر یونانند. آنها «فرشتگان» ظریف، پیام‌آوران، یا فراتر از همه، تجسم فضایل *کاریتاس* هستند. (GA4 p20) در یک کلمه هولدرلین خدایان یونانی را مسیحی کرد و یونانی و مسیحی را چنان با هم ترکیب کرد که در میان آن «سه تن یگانه» نهایتاً مسیح از همه پیشتر است.

نشانه‌های تنزل قدر مسیحیت در اندیشه هایدگر تا دههٔ ۱۹۴۰ باقی می‌ماند. اما در دههٔ ۱۹۵۰ او از یونان‌گرایی ظالمانه خویش دست می‌شوید و به مقام حقیقی مسیحیت در سنت غربی اذعان می‌کند و دربارهٔ این سنت می‌گوید «کمال و غنای پنهانی که متعلق به الوهیت عالم یونانیان... و همچنین، نبوت یهودی و موعظه عیسی بوده است (PLT p184). و در همین زمان مسیحی کردن خدایان از جانب هولدرلین چنان قدر می‌بیند که خود «پیامی» می‌شود ــ یعنی الوهیت‌های «چهارگانه» هایدگر را در کار می‌آورد. (PLT p150)

آنچه این ملاحظات نشان می‌دهند این است که تلاش برای اینکه «یادآوری» هولدرلین از یونانیان را به معنای آگاه نمودن ما نسبت به خدایان حقیقی‌مان بدانیم، خطای فاحشی بوده است. هدف از آن یادآوری هر چه بوده باشد، به معنای طلب تشکیل یک رنسانس یونانی از جانب ما نیست. پس آنچه هایدگر لازم دارد آن است که عمیق‌تر و به نحو پیچیده‌تری دربارهٔ خصلت و غرض «یادآوری» هولدرلین بیندیشد. در فصل بعد خواهیم دید که چگونه چنین اندیشه عمیق‌تری در متون متأخر مربوط به هولدرلین در کار می‌آید.

۳ـ هولدرلین: متون متأخر

۱ـ من در ذیل «متون متأخر» به ترتیب تاریخی این موارد را قرار می‌دهم: سخنرانی «چنانکه در تعطیلات...» که نخست در ۱۹۳۹ ایراد شد (GA4 pp43-78) نیایش «یادآوری» هولدرلین؛ مجموعه سخنرانی‌های فرایبورگ که در نیم سال تحصیلی زمستان ۲ـ۱۹۴۱ ایراد شدند (GA52) نیایش «ایستر» هولدرلین، که در نیم سال تحصیلی تابستان ۱۹۴۲ ایراد شد (GA33, Ister)، «یادآوری» بحث دیگری دربارهٔ این شعر که به صورت جستاری در سال ۱۹۴۳ برای بزرگداشت صدمین سال درگذشت هولدرلین نگاشته شد (GA4 pp79-151) و «بازگشت به خانه» سخنرانی‌ای که در سال ۱۹۴۲ و باز به مناسب سالگرد درگذشت هولدرلین ایراد شد. (GA4 pp9-32) در نهایت من پنج‌ونیم صفحهٔ آغازین سخنرانی «شاعران به چه کار می‌آیند؟» سال ۱۹۴۶ را نیز می‌افزایم. اگرچه این سخنرانی عمدتاً مربوط به ریلکه است نه هولدرلین، اما صفحات مقدماتی آن خلاصهٔ مهمی از ماحصل یک دهه تحقیقات عمیق هایدگر درباب هولدرلین را در اختیار ما قرار می‌دهد.

چنانکه در آغاز فصل پیش اشاره کردم (پانوشت ۱) هایدگر تا پایان عمرش درباب هولدرلین می‌اندیشید و می‌نوشت. در این میان به‌خصوص «انسان شاعرانه سکنی می‌گزیند...» ۱۹۵۴ (PLT pp211-29) و «زمین و

آسمان هولدرلین» (GA4 pp152-81) مهم‌اند. اما من معتقدم که سال‌های ۵ـ۱۹۳۴ تا ۱۹۴۶ *دورهٔ* دلشمغولی هایدگر به هولدرلین است، دوره‌ای که در خلال آن ــ به تعبیر من ــ *آموزش* هایدگر توسط هولدرلین انجام می‌گیرد و تکمیل می‌شود.

جشن

۲ـ هر چند این بحث‌های متأخر درباب هولدرلین، در ظاهر متنوع و پیچیده‌اند، اما ساختار اساسی آنها نسبتاً ساده است، چنانکه در متون اولیه نیز چنین است: بیانِ یک مسأله که طرح راه‌حلی ــ یا دست‌کم راه‌حلی نسبی ــ را به دنبال دارد.

مسأله ــ مانند دورهٔ پیشینِ ــ «فلاکت» ماست (PLT p91). این واقعیت که عصر ما «شبِ» زمانه است (GA52 p92) یا در تشبیهی دیگر «زمستان» است (GA4 p54). باز هم چون قبل دلیل این امر ــ به تعبیر هولدرلین ــ «هجرت خدا» است، یعنی این واقعیت که، به بیان هایدگر، «دیگر هیچ خدایی به نحو مشهود و بی‌ابهام، انسان و اشیا را به گرد خویش جمع نمی‌کند، تا با چنین جمع کردنی تاریخ عالم و مقام انسان در آن را مشخص نماید». (PLT p91) یعنی این واقعیت که «سه تن یگانهٔ» هولدرلین ــ هراکلس، دیونوسوس و مسیح ــ عالم را ترک کرده‌اند و این واقعیت که گریز «خدا و خدایان» (PLT p91-2) مستلزم فقدان یک شیوهٔ بنیادین زندگی است که «تاریخاً» متعین شده باشد و از این‌رو مستلزم فقدان «جماعت» و «معنا» در زندگی است.

اما آنچه در این متون متأخر متفاوت است، شیوهٔ توصیف تازه و

غنی‌تر فقر معنوی زمانهٔ ماست. توصیفی که در نبود آنچه هولدرلین «جشن» می‌نامد، خلاصه می‌شود. شایسته است که این موضوع را بشکافیم. زیرا این امر فهم ما را از سرمشق یونان عمیق‌تر می‌سازد و در نتیجه، تلقی هایدگر از «نجات» نهایی ما را که در عبارت اندیشه‌برانگیز اما مبهم «تنها یک خدا می‌تواند ما را نجات دهد.» (HC p91) مندرج است، بهتر درمی‌یابیم.

۳ـ در شعر «یادآوری» شاعر دستخوش «رؤیایی طلایی» است (GA4 pp112-13 و GA52 pp20, 117-19) رؤیای یک «جشن». در وهلهٔ اول، جشنِ «تعطیلات» در جنوب فرانسه، روزهایی که در آن «زنان برنزهٔ» داردگن بر «زمین نرم» (مکان جشن) قدم برمی‌دارند؛ اما شاعر از اینجا به جشن‌های دیگرْ مکان «جنوبی» ما یعنی یونان باستان منتقل می‌شود. هایدگر مدعی است که مقصود نهایی شعر «یادآوری» هولدرلین «ملاقات انسان‌ها و خدایان» است که در جشن یونانی روی می‌داد.[۱]

«جشن‌ها» [festivals] یا «تعطیلات» [holyday] چه هستند؟ هایدگر می‌گوید در وهلهٔ اول «بزرگداشت ایام تعطیل (feiern)» به معنای «خارج ساختن خویش از مشغلهٔ هرروزه است، متوقف ساختن کار است.»

---

۱. هایدگر اغلب به خاطر تحمیل یونان‌گرایی خویش بر این شعر، که در نگاه بی‌طرفانه به نحو کاملاً مشهودی صرفاً و صرفاً درباره فرانسه است، مورد انتقاد قرار گرفته است. اما دلیل هایدگر بر اینکه مقصود شاعر چنین چیزی بوده است، متقاعدکننده به نظر می‌آید. دلیل هایدگر نامه‌ای است که هولدرلین اندک زمانی پس از بازگشت از فرانسه به دوستش بوهْلِندورف نگاشته است. هولدرلین می‌نویسد: «قهرمان‌گرایی‌هایِ مردمان جنوب [فرانسه] در ویرانه‌های یک روح باستانی [و درواقع رومی] مرا با ذات حقیقی یونانیان آشناتر ساخت. من به فهم سرشت و حکمت آن‌ها، بدن‌های آنها، طریقی که آنها در آن به اوج و رفعت خویش رسیدند و طریقی که در آن آنها از نبوغ والای [دیونوسوسی] خود در برابر عنصر [آپولونی] محافظت کردند، رسیدم (GA52 pp80-1)

(GA52 p64) در روزگار جدید، تعطیلات معنایی جز این ندارد. تعطیلات صرفاً «فراغت از کار (Arbeitspause)» است. (GA4 p102) (صرفاً تفریح و آسایش است).[۲] اما چنین تلقی‌ای کاملاً دور از ذات حقیقی و اولیه تعطیلات است. ذاتی که همچنان در ریشهٔ اجزای این کلمات باقی مانده است: « Feier-tag» به معنای روز تکریم و holiday یا بهتر holy-day [یعنی روز مقدس].

هایدگر می‌گوید در تعطیلات اصیل ما به «سرای حیرت (wunder) گام می‌نهیم حیرت از اینکه در پیرامون ما اساساً عالمی عالمیت دارد، از اینکه چیزی بیش از نیستی هست، از اینکه اشیا وجود دارند. و خود ما در میانهٔ آنها قرار گرفته‌ایم، از اینکه خود ما هستیم» (GA52 p64) ما خودِ عالم، حیات و وجود را بزرگ می‌داریم. قدم نهادن به حالِ جشن (یا وضع جشن، وضع آشکارگی، بنگرید به پیشتر ۱۲۶ـ۱۲۵) بیرون رفتن از «روزمرگی» است، زیرا روزمرگی ذاتاً از مقولهٔ کسالت و یکنواختی است. (GA52 p65)

این، یک وجه از تعطیلات اصیل است. وجه دوم این است که در حالت جشن اشیا و انسان‌ها نه آنگونه که در روزمرگی‌شان هستند یعنی «از منظر فایده‌مندی» بلکه آنگونه که فی‌نفسه هستند و مطابق با «ذات‌شان» درک می‌شوند. «خودبودگی» (Eigentlichkeit) اشیا برای اولین بار برای ما قابل فهم می‌شود به گونه‌ای که «دلشمغولی» [care]ما به آنها دیگر صرف «به‌کارگیری فنی» نیست بلکه «مراقبت» [caring for] است؛ یعنی «احترام برای محافظت» است. این امر از «تعلق به امر ذاتی در

---

۲. متوجه باشید که این امر درست همان اتهام تبدیل شدن هنر مدرن به «زیبایی‌شناسی» است. نقد هایدگر بر هنر مدرن را می‌توان در قالب این اتهام نیز بیان کرد که این هنر چیزی جز Arbeitspause ، تعطیلی کار نیست.

تمام موجودات» ناشی می‌شود. (همان) هایدگر می‌گوید که معنای اولیه و حقیقی واژهٔ (sorge) [دلمشغولی] همین است. می‌توانیم با استفاده از اصطلاحات *وجود و زمان* بگوییم که در حالت جشن، دلمشغولی برای اولین‌بار به دلمشغولی اصیل تبدیل می‌شود.[۳]

پیوند زدن «روزمرگی» با «منظر فایده‌مندی» در اینجا، یقیناً بیان پیشین آن چیزی است که هایدگر بعدها آن را به عنوان خصلت اساسی دورهٔ مدرنیته معرفی کرد: گشتل [Gestell]، عصر «قالب‌بندی جهان» که با این واقعیت تعریف می‌شود که برای اغلب مردم، در اغلب اوقات، موجودات ــ از جمله انسان‌ها ــ که در میانهٔ آنها خود را می‌یابیم، صرفاً و صرفاً به صورت «منبع» به چشم می‌آیند. اگرچه ممکن است که اشیا به عنوان منبع برای استفاده‌های آتی ذخیره شوند و به این معنا حفظ گردند اما آنها هیچ‌وقت در معنای «مورد مراقبت قرار گرفتن» حفظ نمی‌شوند. اشیا به عنوان منبع صرفاً یا مفیدند یا غیرمفید. در روزمرگی فرد، دیگری را نه همچون کسی که هست، انسانی با طبع و شخصیت و احساسات و الهامات و موقعیت‌هایی که منحصراً از آن اوست، بلکه صرفاً به عنوان «خریدار»، «فروشنده» یا «کارگر» و به عنوان «منبع انسانی» تجربه می‌کند. (QCT p18) یا دیگری را همچون منبع «منفی» تجربه می‌کند ــ به عنوان «یهودی»[۴] «از کار افتاده» یا «مضر». همین امر درباب طبیعت غیرانسانی

---

۳. متوجه باشید که هر چند تعطیلات اصیل درمقابل «روزمرگی» است اما برخلاف تعطیلات مدرن، درتقابل باکار قرار ندارد و *ضرورتاً* فراغت از کار نیست. اگرچه (به زبان وجود و زمان) جشن موجودشناسانه [ontic] فراغت از کار است جشن وجودشناسانه [ontological] که حال و حالت جشن‌گونهٔ آشکارگی عالم است، ممکن است همراه باکار باشد. به این ترتیب کار به کار *اصیل* تبدیل می‌شود، دقیقاً به این دلیل که «جشن» است. هایدگر این مسأله را در GA52 p65 مطرح می‌کند.

۴. این تفسیر تحلیل هایدگر از پاک‌سازی نژادی صنعتی‌ای است که قتل‌عام انسان‌ها بود. (بنگرید به HPN pp181-8)

هم مطرح است. حیوانات صرفاً به عنوان غذا یا بلایا نشان داده می‌شوند. درختان همچون موانع یا پلکان‌های توسعه. اشیا و انسان‌ها فضایی را که باید در آن ــ مطابق طبیعت خاص خود ــ موجودیت داشته باشند و تکامل پیدا کنند، نابود می‌کنند. آن هم به این دلیل ساده که هیچگاه اجازه داده نمی‌شود تا این طبایع پدیدار شوند.

این بیان پیشین هایدگر از گشتل در بحث‌های مربوط به «یادآوری» مهم است. زیرا آشکار می‌سازد که گشتل همان روزمرگی است که شأن معرّف یک دورهٔ تاریخی را پیدا کرده است. روزمرگی با «جشن» از میان برداشته می‌شود. این بحث آشکار می‌سازد که ***گشتل همواره*** تهدیدی پابرجاست، حتی در دورهٔ یونان اما یونانیان، به این دلیل که جشن داشتند از خطر تسلط تاریخی-جهانی آن، در امان بودند.

۴ـ چگونه چنین است؟ ما چگونه در «جشن» به فهم ذات اشیا دست می‌یابیم؟ هایدگر می‌گوید: جشن اصیل، روز «به خود آمدن» است (GA4 p102) نه در معنای اشتغال به خود یا ارضای خود، بلکه در معنای «به هوش آمدن» یا «قرار دادن اشیا در منظر [حقیقی‌شان[۵]]». تعطیلات حقیقی، رهایی است یا «وقفه»ای است، گریز از همهٔ امور معمول به امر نامعمول یا (در ترجمهٔ روشن مک‌نیل دیویس از "ungewöhnlich") (Ister p184) «امر غیرعادی» است. این گریز به معنای قدم نهادن به امر حسی و بیرونی نیست، بلکه درمقابل:

---

۵. در یک مصاحبه تلویزیونی در اواخر دههٔ ۸۰ یکی از مسئولین وقتِ کلوپ‌مِد [club Med] توضیح می‌داد که یکی از یافته‌های آنان این بوده که آنچه مردم از تعطیلات می‌طلبند، آرامش روانی نیست، بلکه به‌خویش آمدن است، و من معنای این را دوری آگاهانه از روزنامه‌ها و تلویزیون تفسیر می‌کنم.

«امر غیرعادی، امر همواره ذاتی، ساده و خودبودگی موجودات است که آنها به اعتبار آن منطبق با معیار (Mass) ذات‌شان قرار می‌گیرند و بدین‌سان از انسان‌ها می‌طلبند که به این معیار (das Masshalten) بنگرند.» (GA52 p66)

البته این واقعیت که افراد همچون موجوداتی که هستند آشکار می‌شوند و نه به شکل منبع، فی‌نفسه، حاصلی برای عمل ندارد یعنی حاصلی برای اینکه ما چگونه با آنها رفتار کنیم، ندارد. اما آنچه باید به خاطر سپرد این است که در حالت (حال) جشن، ما صرفاً در برابر «ذات» اشیا قرار نمی‌گیریم بلکه از عالمیت داشتن عالم هم متحیر می‌شویم (بنگرید به ۱۴۴) ما به حیرت و ستایش اشیایی که هستند، فرو می‌افتیم؛ به حال احترام نسبت به این واقعیت که آنها هستند و ما در میانه آنها قرار داریم. هایدگر به این نکته در فقرهٔ مورد بحث بازمی‌گردد. او می‌گوید در حالِ جشن، اشیا «درخشش» (Glanz) خاصی دارند، درخششی که از «نور و پرتوافشانی ذات ناشی می‌شود.» (GA52 p66)[۶] یعنی در حالت جشن، اشیا به عنوان اموری متعلق به نظامی مقدس آشکار می‌شوند و از این‌رو خود در این تقدس شریک می‌شوند و در ما عشق و احترام را برمی‌انگیزانند.

---

۶. هایدگر بر این نکته تأکید می‌کند که نور جشن به‌واسطهٔ «امر ذاتی» پرتوافشان است (به تعبیر من «عالم» نسبت به زمین شفاف می‌شود). هایدگر می‌گوید در نتیجه اگرچه رقص و بازی جزء ذاتی جشن‌اند اما آنها همچون آشفتگی بی‌حد فهم نمی‌شوند بلکه همچون امری «مقید» به قاعده و اقتضای پنهان موجودات، فهم می‌شوند. (GA pp66-7) آنها از قبیل رقص دیسکو نیستند، بلکه بیشتر رقص فلامنکو یا رقص‌های آمریکای لاتین هستند یعنی روایت‌هایی تکریم‌گرانه از عالمی‌اند که رقص‌کنندگان به آن تعلق دارند. هایدگر با تأمل در جشن یونانی (نکته نیچه را اما عمیق‌تر) بیان می‌کند که، جشن اصیل آشوب دیونوسوس‌گرایی محض نیست بلکه امر دیونوسوسی است که به‌واسطه امر آپولونی، و در اتحاد ذاتی با آن، منتقل می‌گردد.

هایدگر می‌گوید که جشن، «شادی پیوند بین انسان‌ها و خدایان است» و خـود « Ereighis» است.[۷] مـوقعیتی کـه در آن «انسـان‌ها و خـدایـان» به‌واسطه «امر مقدس» بزرگ داشـته مـی‌شوند. و بـدین‌جهت کـه بـزرگ داشته شده‌اند، بار دیگر قادرند که یکدیگر را بـزرگ دارنـد و بـا چـنین بزرگداشتی قادر به حفاظت از یکدیگرند (GA52 p70) و (همراه با نیچه) می‌گوید که تراژی یونانی تئاتر در معنای امروزی نبود بلکه دقیقاً چنین جشن پیوندی بود. (GA52 p72)

این امر آشکار مـی‌سازد کـه «جشـن» چـیزی نـیست مگـر تـوصیف گسترده‌تر شده‌ای از آنچه در *منشا*، «اثر هنری» خوانده شده است. زیرا جشن از این امور شکل گرفته است؛ نخست، به حضور درآمدن «عالم»، یعنی خارج شدن آن از ابـهام و از «التـباسی» (PLT p54) کـه مـتعلق بـه روزمـرگی است[۸] و ورود بـه ذات، و «مـعیار» حـقیقی‌اش (شـرط عـالم سرمشق یونان). دوم، در جشن عالم همچون امری مقدس ظاهر می‌شود و از این‌رو نظام اشیا اقتدار پیدا می‌کنند؛ ــ یعنی ساختار بنیادی اخلاقی عالم که خدایان، یا «مقدرات الوهی» ما هستند، بـه‌واسـطهٔ امـر مـقدس

---

۷. Ereignis در آلمانی روزمره به معنای «حادثه» یا «رویداد» است. اما چنانکه در بخش ۱۹ خواهیم دید، هایدگر می‌خواهد به آن معنای مناسب و مقتضی شدن (aneignen) نیز بدهد، که این واژه را در یک عبارت کوتاه غیرقابل ترجمه می‌سازد. (بـرای مـطالعهٔ نـوع نامعقولیت برآمده از تلاش برای ترجمهٔ آن بنگرید به PLT p179) به این دلیل است که من در سرتاسر این پژوهش این واژه را ترجمه نکرده‌ام.

۸. باید آگاه بود که بحث سال ۴۲ـ۱۹۴۱ هایدگر ظاهراً تبیین جدیدی از شیوه‌ای عرضه می‌کند که در آن روزمرگی امور را «ملتبس» می‌سازد. به نظر می‌آید که در «منشا» (فصل ۱ بخش ۱۹) التباس مربوط است به اینکه امر «ساده و اساسی» *در جزییات* زندگی روزمره ناپدید می‌شود. اما در «یادآوری» این خصلت *قالب‌بندی کردن* روزمرگی است که مهم است. به نظر من این تبیین‌ها را باید مکمل هم دانست نه متعارض با هم. به فرض اینکه فرد از فروکاهش موجودات به منبع رها شده باشد، باز هم برای اینکه به نحوی منسجم و روشن زندگی کند باید توانایی گذر از جزییات به «امر ساده و اساسی» را داشته باشد.

بزرگ داشته می‌شوند. (شرط «زمین») و سوم، خصلت ذاتی هر جشنی این است که جماعت در آن بر گرد «حیرتی» که در اثر روی می‌دهد، جمع می‌شوند. (شرط «همگانی بودن»)

از این‌رو توصیف عصر ما به عنوان عصری که جشن را فراموش کرده است ــ عصری که صرفاً پوستهٔ بی‌جانی از آن را حفظ کرده (مقایسه کنید با PLT p143) که «فراغت از کار» است ــ توصیف غنی‌تری از «فقدان» یا «فلاکتی» است که *منشا* آن را با توصیف مدرنیته به عنوان عصری بدون اثر هنری نمایانیده است.

۵ـ با توجه به این تحلیل، «راه‌حل»، همچون متون اولیه مربوط به هولدرلین، آشکار به نظر می‌آید. راه‌حل بنا کردن یک جشن تازه، یک اثر هنری تازه است و درواقع هایدگر در متون متأخر همچون متون اولیه می‌گوید که هدف شاعر ورود به جشنِ «در راه» است. (GA4 pp87,148)[۹] بنا نهادن «همراهی آینده بین خدایان و انسان‌ها است» (GA9 p105). وظیفهٔ شاعر، همچون متون اولیه، ساختن «خانه‌ای است که در آن خدایان، مهمان خواهند شد (GA4 p148). ساختن یک اثر هنری جدید منطبق با سرمشق یونان است اما با کمک اندکی از جانب دوستانش یعنی متفکر و بنیادگذار دولت.

طرد شاعر مدرن از «والاترین ذات هنر»

۶ـ اما پرسشی که در اینجا طرح می‌شود این است که آیا شاعران مدرن

۹. این مسأله که شاعر چگونه می‌داند که جشن «در راه» است و اینکه چرا جشن «در راه» است و نه صرفاً امری آرزویی در بخش ۲۴ مورد بحث قرار خواهد گرفت.

به‌طور عام و هولدرلین به‌طور خاص امکانِ دستیابی به چنین هدفی را دارند و آیا می‌توانند به این «والاترین... ذات» (QCT p35) هنر دست یابند. برخلاف متون اولیه که در آنها هیچگاه این پرسش به درستی طرح نگشته بود، متون متأخر به صراحت با آن مواجه می‌شوند و بی‌هیچ ابهامی پاسخی منفی به آن می‌دهند. «غیبت» (fehl) خدایان، به تعبیر هولدرلین، به معنای این است که «نام‌های مقدس در غیبت‌اند» (GA4 pp27-8). شاعر دوران مدرنیته که خود را بدین‌گونه «بی‌عالم» می‌بیند صرفاً می‌تواند «اصواتی آهنگین» ایجاد کند. (همان) او قادر نیست تا «جشن را بنا کند» زیرا *زبان* مناسبی که در آن چنین کند، موجود نیست.

فهم معنای این امر را یک ملاحظهٔ تفسیری که در سال ۱۹۵۰ نگاشته شده و ما پیشتر قسمتی از آن را نقل کردیم، میسر می‌سازد:

> «غیاب خدایان و امور الوهی غیبت است. اما غیبت نیستی نیست؛ بلکه دقیقاً حضور است. حضوری که در وهلهٔ اول باید آن را قدر نهاد. حضورِ کمال و غنایِ پنهان آنچه که بوده و آنچه که در الوهیت عالم یونانیان، درنبوت یهودی، در موعظه مسیح حاضر است.» (PLT p184)

بنابراین، غیبت خدایان «حضور است» اما حضوری که «قدر دانسته نمی‌شود» اگر بخواهیم این امر را براساس «نام‌ها» توضیح دهیم، معنای آن این است که اگرچه کثیری از نام‌های خدایان در دسترس شاعر هستند، اما هیچکدام آنها دیگر نام‌های *مقدس* نیستند یعنی هیچکدام از آنها دیگر حیرت‌برانگیز، کاریزماتیک و بنابراین دارای اقتدار نیستند. در دوره‌ای که در آن گسترده‌ترین کاربرد فرهنگی «مسیح» استفاده از این لفظ برای قسم خوردن است، شاعر نمی‌تواند با توسل به «امر مسیحی» تقدس امر قدسی را به حضور آورد.

آنچه در اینجا آشکار می‌شود، تغییر بنیادینی است که در متون متأخر نسبت به متون اولیه، در تشخیص فلاکت دورهٔ مدرنیته به‌وجود آمده است. در متون اولیه مشکل این بود که ما «غیراصیل» شده‌ایم، «میراث» خود را، خدایان اصیل خود را، خدایان یونانی را فراموش کرده‌ایم. بنابراین، آنچه نیاز داریم این است که شاعر ما را از این میراث یونانی‌مان «آگاه سازد» و آنگاه این یادآوری او، در سرتاسر فرهنگ، توسط دستگاه دولت تبلیغ شود. در یک کلام مشکل ناظر به شرط «عالم» در سرمشق یونان بود؛ این واقعیت که عالم اصیل ما در ابهام و تاریکی درافتاده است.

اما در متون متأخر علت «غیبت خدایان» امری «فاجعه‌انگیزتر» است ــ این واقعیت که در فرهنگ ما «پرتو الوهی»، «آن فضای اثیری که خدایان صرفاً در آن خدایان هستند»، «از میان رفته است». (PLT pp91-2) در عالم بی‌افسون «گشتل» [قالب‌بندی]، عصری که در آن هر چیزی در حکم منبع به شیوه‌ای خشک، یکنواخت و بنابراین ظالمان بیرون ریخته می‌شود یا انباشته می‌گردد (QCT p17) هیچ امری برای انسان مدرن به عنوان امر الوهی جلوه‌گر نمی‌شود و به‌طور خاص نام‌های خدا دیگر تقدسی ندارند. بنابراین از منظر متون متأخر، مشکل نه در شرط «عالم» بلکه در شرط «زمین» سرمشق یونان است.

به تبع این، در عصر مدرنیته ناممکن است که اثر هنری‌ای منطبق با سرمشق یونان خلق کرد. زیرا هیچگاه این اثر «محافظان» خود را نخواهد یافت و شرط «همگانی بودن» حاصل نخواهد آمد. چنانکه هایدگر به تکرار می‌گوید، مدرنیته «جایی» برای هنر ندارد. (KUT pxiii) «جایی» واقعی، آن هم به جهت این واقعیت که ما قادر به درک «زمین» و «امر مقدس» نیستیم.

البته هیچ‌چیز مانع از این نمی‌شود که ما بنایی عظیم به شکل معبد یا

تئاتر یونانی بسازیم. اما اگر در غیاب «پرتو الوهی» چنین کنیم، حاصل کار ــ چنانکه در متون اولیه اشاره شد ــ بنایی است که یا خالی است یا مملو از جمعیتی است که به زور اسلحه در آن جمع شده‌اند، اما در درون آن (همچون، آخرین انسان نیچه) به سادگی چشم بر شمایل خدا می‌بندند، یا سرشار از گردشگرانی است که شأن «زیبایی‌شناسانه» آن را تحسین می‌کنند.[۱۰] در عصر «الوهیت‌زدایی کردن» (Entgötterung) از عالم، (QCT p116) بنا کردن معبدی برای خدایان به بنا کردن یک اپرا در جنگل‌های آمازون می‌ماند.

۷ـ چنانکه بیان نمودم، در حالی که در این متون متأخر هدف نهایی هولدرلین بازگشت سرمشق یونان داشته می‌شود، اما در آنها به صراحت گفته می‌شود که این «والاترین ذات» شعر امری است که او خود قادر نیست به آن دست یابد. بنابراین، شرح شاعرانهٔ هولدرلین از شعر را به عنوان ترسیم‌گر سرمشق یونان باید غیرقابل ارجاع به خود او دانست. دغدغهٔ هولدرلین، نه توصیف خود یا هیچکدام از شاعران کنونی، بلکه ترسیم وظیفهٔ شاعران *آینده* است. هایدگر مکرراً می‌گوید که هولدرلین «ذات شاعران آلمانیِ *در راه* را بنا می‌نهد.» (GA4 p115، تأکید از من است)

هولدرلین ذات شاعرِ در راه را شاعرانه وضع کرده و همه‌چیز را در یک عبارت خلاصه کرده است: «اما آنچه دوام می‌یابد، شاعران بنیاد می‌نهند.» (GA52 p193)

---

۱۰. امکان دیگر این است که در معبدگریزی حقیقی از روزمرگی رخ دهد. گریز به مستی و سرخوشی‌ای که از الکل یا نوشیدنی‌هایی نظیر آن حاصل می‌آید. در آلمان نازی چنین شد. اما باید آگاه بود که چنین امری، بسیار دور از آنکه روشنایی اصیل امر ذاتی در سنت غرب باشد، مصداقی از آشفتگی بی‌مرز یاد شده در پانوشت ۶ است.

۸ـ پس با توجه به اینکه در دورهٔ تاریخی-جهانی کنونی، امکانی برای جشن و شعر نیست، مقصود از «رؤیا»ی هولدرلین دربارهٔ جشن آینده‌ای که شعر آینده آن را بنیاد می‌نهد، چیست؟ (اگر این «رؤیا» «سیاست در اصیل‌ترین معنایش» برای حال حاضر نیست، اگر برنامه‌ای برای عمل نیست، آیا هایدگر نباید این اظهار مربوط به «هولدرلین و ذات شعر» را مجدداً تأیید کند که اگر شعر «همچون یک رؤیا» است پس غیرمؤثر و فاقد «جدیت عمل» است و بنابراین چیزی نیست که ما باید «آن را جدی بگیریم.» (GE pp294-6)

اولین نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد این است که همچون متون اولیه، «یادآوریِ» عالم یونان توسط هولدرلین «چندجهتی» است (Ister p151) «پیش‌اندیشی»ای است که در مقام «یادآوری» یا «به خاطرسپاری»، «پس‌اندیشی» هم هست. (GA52 p194) یعنی «فرافکنی» جشنِ «در کار» (و نه «در گذشته» بنگرید به فصل ۲ بخش ۸) به آینده است. البته در تفسیر *محتوای* «یادآوری» هولدرلین بین متون اولیه و متون متأخر اختلافی وجود دارد. در متون اولیه شاعر «خدایان» خاصی را در یاد می‌آورد. البته خدایانی که برای معناداری در بستر معاصر احتیاج به تفسیر داشتند. به این دلیل اندیشهٔ هولدرلین چونان «سیاست» فهمیده می‌شد. چونان امری که تعیّن خاصی دارد و نیازمند یک برنامهٔ عمل است، برنامه‌ای برای خلقِ «رُنسانس یونانی». اما در متون متأخر، هایدگر به این امر توجه می‌کند که اگرچه شاعر حالِ «پیامبرانه» دارد اما «پیغمبر» نیست، «هر چند رؤیای او الوهی است اما هیچ خدایی در رؤیای او نیست.» (GA4 p114)

اگرچه «پس‌اندیشی» شاعر دربارهٔ «بنا کردن خانه» است. خانه‌ای که، «خدایان در آن مهمان خواهند شد» اما او را نباید با بنّایی که آن را می‌سازد و پس از تکمیل آن «جشن تقدیم (Richtfest)» را با تکریم برگزار می‌کند، اشتباه گرفت.

همچنین شاعر را نباید با معماری که طرح ساختمان را می‌کشد، اشتباه گرفت. بلکه وظیفهٔ شاعر برداشتن این قدم اولیه است که محوطه‌ای را که بر روی آن، روزی، این خانه ساخته خواهد شد «محدود و محصور کند.» (GA4 pp148-9)

به نظر من، در این قرائت متأخر از «یادآوری»، متفاوت با قرائت اولیه، تأکید می‌شود، که پیشگویی شاعر ربطی به *محتوای* جشن آینده ندارد بلکه صرفاً به *ساختار* آن مربوط می‌شود. به تفسیر هایدگر، هولدرلین می‌گوید که «قدرت نجات دهندهٔ» ما (QCT p33) در گردآمدن جماعت برای تأیید دوباره و شادمانهٔ بنیادهای قدسی خویش است، در به‌وجود آمدن اثر هنری تازه‌ای است که منطبق با سرمشق یونان باشد. او سخنی دربارهٔ محتوای این جشن، دربارهٔ امر قدسی‌ای که ظاهر خواهد شد و الوهیت‌هایی که مورد پرستش قرار خواهند گرفت، ندارد. (QCT p33)

باید آگاه بود که این تغییر در تفسیر، تغییر مهمی است. اگر هولدرلین از پیشگویی محتوای جشن آینده ناتوان باشد، حتی اگر «متفکر» و «بنیادگذار دولت» خواهان آن باشند که در او برنامه‌ای برای بازسازی فرهنگی غرب کشف کنند، اندیشهٔ او انتزاعی‌تر از آن خواهد بود که مادهٔ لازم برای کار آنها را فراهم آورد. پس متون متأخر، از پیوند بین هنر و سیاست و از عمل‌گراییِ سیاسی‌ای که در متون اولیه وجود داشت، عقب می‌نشینند. به این مسأله باز خواهم گشت.

۹ـ اما، باز مقصود از «فرافکنی» جشن آینده توسط هولدرلین چیست؟ فرافکنی‌ای که چنانکه اینک می‌دانیم، صرفاً فرافکندن *ساختار* آن است؟ فایدهٔ این امر برای *ما* چیست؟ آیا، چنانکه خود هایدگر این تردید را پیش می‌کشد، این کار یاوه و بیهوده (Schaum) نیست؟ (GA4 p112)

هایدگر پاسخ می‌گوید که مقصود فراهم آوردن «معیار فعلیت» (das wirkliche) است (همان). یعنی اندیشه دربارهٔ آنچه که ما بوده‌ایم و ممکن است مجدداً بشویم، معیاری را فراهم می‌آورد که ما با تکیه بر آن می‌توانیم از «فلاکت» امروز آگاه باشیم و مانع از درافتادن ما به خواب خوش آخرین انسانِ نیچه می‌شود. Andenken [یادآوری] حافظ بیداری ماست. و این امر آشکارا مهم است زیرا آگاه بودن از فلاکت ما پیش‌شرط هر نوع عملی برای خلاصی از آن است. (اگر فردی هیچ اطلاعی از شکوه حیات با موسیقی نداشته باشد غیاب آن را در زندگی فرزندانش یک *فقدان* نخواهد دانست و از این‌رو برای رفع آن برانگیخته نخواهد شد.)

اما هایدگر «رؤیای هولدرلین» را از جهت دیگری هم مهم می‌داند. هایدگر در «بنا کردن، سکنی گزیدن، اندیشیدن» (۱۹۵۱) می‌گوید که هر چند ما نمی‌توانیم خدایان را بازگردانیم اما می‌توانیم با انتظار برای علائم آمدن ایشان (PLT p150) مراقب (Schonen) آمدن خدایان باشیم. یعنی با خدمت کردن یا پروراندن این علائم. چنانکه هایدگر در «پرسش از تکنولوژی» (۱۹۵۵) می‌گوید، اگرچه نجات یافتن ما فراتر از نیروی بی‌مددکار ماست، با این حال ما می‌توانیم «اینجا و آنجا و در امور کوچک موجبات گسترش قدرت نجات‌دهنده را در حال بسط آن فراهم آوریم» (QCT p33) پس ما این توانایی را داریم که بازگشت خدایان را، در مقیاسی کوچک و محلی (در امور کوچک») از طریق پروراندن «علائم» چنین بازگشتی سرعت بخشیم.

چنین پروراندنی چیست؟ تصدیق و حمایت از مظاهر محلی امر قدسی که استثنائات «بی‌گاهی» بر روحیهٔ دنیوی مسلط بر عصر حاضرند. شاید بتوان بسیاری از قوانین و برکاتی را که پاپ ژان پل دوم آورد (که به گمان من تفکر او قرابت‌هایی با هایدگر دارد) از جمله اموری دانست که

هایدگر در ذهن دارد: تصدیق آیین‌های محلی خوب و خواست تکریم و حمایت از آنها در اشکال هنری و نهادینه شده.

مقصود این است که فرد نمی‌تواند در انتظار بازگشت خدایان یا دل‌نگران آنها باشد مگر تصوری از آنچه در انتظار آن است یا تلاش برای «فراهم آوردن موجبات آن می‌کند» داشته باشد. چنانکه در *وجود و زمان* طرح شده، هیچ فعالیت هدفمندی بدون آنکه پیشاپیش «پیش‌تصوری» (vorgriff) از حاصل کار داشته باشیم، ممکن نیست. (BT 150ff) پس مقصود هایدگر درواقع همانی است که در پایان *منشا* آمده است. آنجا که او می‌گوید، اگرچه ما قادر نیستیم هنر بزرگ را «با زور» حاصل آوریم، اما تأمل بر خصلت آن، از نوعی که در این جستار طرح شده «آمادگی لازم» برای بازگشت آن را فراهم می‌آورد. (PLT p78) تا زمانی که ما تصوری از آنچه این بازگشت به حساب می‌آید نداشته باشیم، نمی‌توانیم هیچ عملی را به قصد تسریع این بازگشت انجام دهیم.

شاعران در «زمانهٔ عسرت» به چه کار می‌آیند؟ سرمشق مدرن

۱۰ـ پس هولدرلین مهم است. او در مقام یک متفکر اصیل و فردی که نسبت به «فلاکت» زمان حاضر آگاه است، و همچنین در مقام فردی که با طرح سرمشق یونان، (به زبان نیچه) به ما «شاخصی راهنما» برای آیندهٔ راستین هنر و جامعه عرضه کرده، مهم است.

اما یقیناً هولدرلین را نمی‌توان صرفاً به عنوان یک متفکر، صرفاً به عنوان یک فیلسوف زندگی و هنر معرفی کرد که از قضا در عبارات دیگرگون و خوشایندی سخن می‌گوید. اگر ما چنین کنیم به خطای متون

اولیه دچار می‌شویم. متونی که از درکِ این واقعیت ناتوان بودند که آنچه درباب هولدرلین از همه مهم‌تر است، این است که او اولاً و بالاتر از هر چیز، *یک شاعر* است. یقیناً نمی‌توان هولدرلین را روشنگر «ذات» یگانه شعر دانست ــ یعنی مجموعه‌ای از شرایط که شعر صرفاً در تحت آنها جدیت دارد ــ اما خود او را بنابر آن ذات، شاعری جدی به حساب نیاورد!

آنچه برای اجتناب از این خطا لازم است (به نظر من در اینجا به مهم‌ترین نکته در همهٔ چرخش‌های هایدگر در طی‌طریق فکری‌اش در راه هنر می‌رسیم) این است که سرمشق *دومی* را برای هنر بزرگ یا دست‌کم هنر «معتبر» طرح کنیم. سرمشقی که روا بدارد که یک نویسندهٔ روزگار نو، شاعری حقیقی به حساب می‌آید. دیدیم که هولدرلین در مقام «شاعر شاعران»، شاعر مفسر شاعر، سرشت و وظیفهٔ شاعران *آینده* را مشخص می‌کند. اما آنچه اکنون نیاز داریم، شرحی از سرشت و وظیفهٔ شاعران *کنونی* است. هر چند ممکن است که سرمشق یونان در دورهٔ مدرنیته «مرده» باشد اما باید راهی باشد که روا بدارد هنر «معتبری» از نوع دیگر، زنده باشد.

عصری که خدایان از آن «غایب‌اند» و در نتیجه در آن اثرِ هنریِ مطابق با سرمشق یونان ناممکن است، چنانکه دیدیم، عصر «فلاکت» و «عسرت» است. بنابراین، آنچه ما نیاز داریم این است که قادر به پاسخ‌گویی به این پرسش شاعرانه خود هولدرلین دربارهٔ شعر باشیم، پرسشی که آن را در «نان و شراب» طرح کرده است، «شاعران در زمانهٔ *عسرت* به چه کار می‌آیند؟ (PLT p91، تأکید از من است) درمقابل آنچه می‌توانیم آن را زمانه *دولت* مثلاً یونان بخوانیم.

۱۱ـ در آغاز «شاعران به چه کار می‌آیند؟» که در سال ۱۹۴۶ و در میانهٔ

رسوایی‌هایی پس از جنگ جهانی دوم و در زیر خطر رو به افزایش جنگ سرد و بمب هیدروژنی نگاشته شده، هایدگر اندیشه‌های خود راجع به «فلاکت» دورهٔ مدرنیته را خلاصه می‌کند. او می‌گوید ما در زمانهٔ «غم بی‌نام»، «عدم صلح» و «اغتشاش روزافزون» زندگی می‌کنیم. (PLT p93) از آنجا که خدا در «غیبت» است، از آنجا که التزام عامی به یک شیوهٔ زندگی «واضح و بی‌ابهام» غربی وجود ندارد و مرکز «پنهانی» وجود ندارد که عمل از آن ناشی شود (Ister p28) غرب به حاشیه عالم «ارادهٔ معطوف به قدرت» درافتاده است ــ یعنی گرفتار تعارض عریان یا ملبّس گروه‌های قدرت رقیب شده است، تعارض افراد و ملت‌هایی که هر کدام غایات شخصی و خود بزرگ‌بینانه و در نتیجه متعارض خود را می‌جویند.

اما، چنانکه پیشتر اشاره شد، امر «فاجعه‌انگیزتر»ی از غیاب الوهیتِ نظام‌بخش به «تاریخ» هم در کار است (PLT p91) خاموشی «پرتو الوهی» (همان) و به عبارت دیگر خاموشی «امر مقدس». (PLT p94)

هایدگر در سرتاسر متون متأخر تأکید می‌کند که امر مقدس نه مترادف با خدایان است و نه وابستهٔ به آنهاست بلکه خدایان به امر مقدس وابسته‌اند. «امر مقدس به این دلیل مقدس نیست که الوهی (göttlich) است، بلکه امور الوهی به این دلیل که، به گونه خاص خود، مقدس‌اند، دارای الوهیت هستند. (GA4 p59) امر مقدس مقدم بر خدایان است از این جهت که، به بیان هولدرلین، آن فضای اثیری است که خدایان صرفاً در آن می‌توانند «مسکن» کنند (PLT p92)، عنصری که «خدایان صرفاً در آن خدایان هستند.» (PLT p94) بدین‌سان، فاجعه‌انگیزترین واقعیت مدرنیته، هجرت خدایان نیست، بلکه فاجعه‌انگیزترین واقعیت مدرنیته که هم علت هجرت خدایان و هم علت فاجعه‌انگیزترین واقعیت این عصر یعنی عدم امکان بازگشت خدایان است، آن چیزی است که ماکس وبر آن

را «افسون‌زدایی» (disenchantment) می‌خواند. اینکه دیگر هیچ امری برای ما ــ در هیأت یک فرهنگ ــ مقدس نیست. ما حواس خود را نسبت به امر مقدس از دست داده‌ایم *و به این* دلیل ــ و از آنجا که خدایان، ذاتاً مقدس‌اند ــ ما هیچ خدای زنده‌ای نداریم.

امر آپولونی و امر دیونوسوسی

۱۲ـ این تشخیص حاصلِ تأمل گسترده‌ای بر تمایز آپولونی-دیونوسوسی نیچه است که، چنانکه در فصل نخست اشاره شده، در سرتاسر متون مربوط به هولدرلین ــ هم اولیه و هم متأخر ــ وجود دارد.[۱۱] اگرچه، به دلایلی که پیشتر اشاره شد (فصل ۱ بخش ۲۱)، هایدگر ترجیح می‌دهد که این تمایز را با عبارات هولدرلین بیان کند نه نیچه. و از تمایز بین «وضوح حضور» از طرفی و «آتش آسمانی» یا «انفعال مقدس» در طرف دیگر سخن می‌گوید.

هایدگر می‌گوید، یونانیان کهن، به گونه‌ای، فاقد توازن بودند. اگرچه بهره‌مند از گشودگی قدرتمند «آتش» بودند اما توانایی‌شان در «وضوح حضور» دچار ضعف بود. حاصل این بود که اگرچه «سرنوشت مقدر» آنها پیشاپیش، «برای آنها مشخص گشته بود» اما صرفاً «به گونه‌ای مبهم و در حجاب» پدیدار شده بود. (Ister p130) به زبان *منشا* آنچه یونانیان کهن

---

۱۱. اگرچه بحث مهمی از تمایز آپولونی-دیونوسوسی در سخنرانی‌های «راین-ژرمن‌ها» (GA39) طرح شده، اما صرفاً در پنج صفحهٔ پایانی آن چنین گشته و همچون اندیشه‌ای پسینی بدان ملحق گشته است و به هیچ‌وجه با کل متن همراهی ندارد. اگر چنین باشد ــ چنانکه روشن خواهد شد ــ این اثر کاملاً متفاوت خواهد بود و خصوصاً ملتزم به سرمشق یونان به عنوان یگانه مهیاکنندهٔ شرحی از ذات هنر نخواهد بود.

قادر به انجام آن نبودند، «برگشودن» عالم‌شان بود، این بود که خصایص «ساده و اساسی»شان را از زمینهٔ ناپیدایی خارج کنند و به حضور در پیش‌رو بیاورند. بنابراین آنها «به گونه‌ای از منشا ذات خاص به خودشان» دور افتاده بودند. «سرنوشت مقدرشان برایشان پنهان بود» (همان). حاصل این بود که آنها مهار زندگی خویش را از دست دادند و از «بی‌اعتدالیِ تقدیرشان» (Ister p155) آسیب دیدند. با وجود افرادی که گه‌گاه بر اثر تحریکات لحظه‌ای برانگیخته می‌شدند (نظیر بچه‌ها یا ایرلندی‌های داستان‌های باستانی)، زندگی همگانی آنها فاقد کلیت نظم یافته و همگرا بود. کلیتی که برای تشکل آنها به صورت یک «قوم تاریخی» (Ister pp135-6) ضروری بود. آنها، ناتوان از اینکه «امر طبیعی» را به «طبیعت» تبدیل کنند (همان) ناتوان از اینکه، به زبان *منشا*، «عطیه‌شان را قدر نهند»، (PLT p77) هنوز، به اصطلاح هایدگر، «بشر تاریخی» نبودند. (Ister p130)

بنابراین، وظیفهٔ ایشان این بود که از همسایگانشان «وضوحِ حضور» و توانایی صورت‌بندی «موضع خود را در میانهٔ موجودات به مثابهٔ یک کل» بیاموزند. (NI p88) بزرگی آنها در این بود که نه تنها این کار را انجام دادند بلکه نهایتاً از آموزگاران‌شان در قابلیت صورت‌بندی درگذشتند. (برنهاد عجیب هایدگر دربارهٔ [آموختن] از آفریقا در دورهٔ معاصر، در اینجا به نظر من به این معناست که یونانیان هنر و ادبیات را از همسایگان‌شان به خصوص از مصری‌ها آموختند). آنها از این طریق توانستند (توسط اثر هنری) عالم‌شان را دارای «پرتو تابان وضوح محض» کنند و بدین‌سان برای اولین بار «خود» (Eigene) را قدر نهادند (aneignen) و حقیقتاً در خانه‌شان در Heimat خود، یعنی در عالم‌شان قرار گرفتند. (Ister p125)

اما ما[۱۲] دقیقاً به گونه‌ای عکسِ یونانیان کهن بی‌توازنیم و بنابراین وظیفهٔ ما دقیقاً عکس وظیفهٔ ایشان است. (Ister p136) وظیفهٔ ما «جنگیدن در نزاع یونانیان است اما در جبههٔ مقابل» (GA39 p293) ما خود را همواره بهره‌مند از توانایی درک و حذف می‌یابیم. (Ister p136) و توانا بر اینکه امر محجوب و مغشوش را به وضوحِ صورت‌بندی‌های مفهومی برسانیم. اما قدرت ما، با گرفتار ساختن ما در جنون شکل بخشی به «فرافکنی‌ها»، آشکارگی‌ها، چهارچوب‌ها، تقسیمات و ساختارسازی‌ها (همان) ما را تحلیل برده است. جنونی که در آن ما محیط‌زیستِ خود را نابود ساختیم و خویش را (با تبدیل هر چیز از جمله خودمان به منبع) برده ساختیم. بنابراین بیگانه از «آتش مقدس» ما معیار یا حد و حدودی برای آنچه باید با قدرت‌مان انجام دهیم، نداریم. از آنجا که هیچ امری به نظر ما مقدس نمی‌آید، هیچ‌چیز مانع از پیشرفتِ دنیاخوار *گشتل*، مانع از مسخ هر چیز به منبع و مانع از مسخ عالم به یک ایستگاه بنزین عظیم‌الجثه، نمی‌شود.

بنابراین وظیفهٔ ما به عکس یونانیان این است که «آتش» را از نو کشف کنیم، نه اینکه به‌واسطهٔ سرابِ اهمیت فراهم آوردنِ صورت‌بندی‌های هرچه دقیق‌تر و هرچه قدرت‌مندتر برای توانایی بر ضبط و مهار هرچه بهتر عالم، خود را تحلیل بریم. (و به «اقتصاد معرفت» به عنوان پیش‌شرط «رشد اقتصادیِ» همواره فزونی‌طلبی داخل شویم که سنگ بنای مفروض سیاست معاصر است) برخلاف این، وظیفهٔ ما این است که عالم را چنان صورت‌بندی کنیم که ــ به زبان *منشا* ــ نسبت به «زمین» شفاف شود یا

---

۱۲. هایدگر به تبع هولدرلین می‌گوید که «ما ژرمن‌ها» اما مراد او «ما غریبان» است. یقیناً برای او که در دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ می‌نگاشت با معناست که ژرمن‌ها را عالی‌ترین مظهر بیماری‌های مدرنیتهٔ غرب بداند.

چنانکه اکنون هایدگر می‌گوید «امر درک‌ناشدنی و ــ خودمان را رو در رو با امر درک ناشدنی درک کنیم.» (Ister p136)

این وظیفه محتوای روایی اغلب اشعار هولدرلین را شکل می‌دهد. مثلاً هم در «یادآوری» و هم در «ایستر» شاعران باید به جنوب، به «منشا»، سفر کنند تا آتش را بازیابند به گونه‌ای که یک روز، اَخلاف آنها بتوانند *عالم‌شان* را تجدید بنا کنند. شعر «یادآوری» اینگونه آغاز می‌شود:

باد شمال شرق می‌وزد
دلبندترین بادها برای من
به خاطر روح آتشینش
و به خاطر سفر خوشی که به ملوانان مژده می‌دهد

هایدگر توضیح می‌دهد که آلمانی‌ها برای قدر دانستن «خود»:

باید با آتش آسمان‌ها روشن شوند. به این جهت است که باد شمال شرق بشارت دهندهٔ تقدیر شاعرانهٔ آنهاست. به این جهت است که باد شمال شرق بزرگ داشته می‌شود.» (Ister p136)

۱۳ـ هایدگر در «شاعران به چه کار می‌آیند؟» ربط بازیافتن آتش را به حل و رفع «فلاکت» عصر ما روشن می‌سازد. هایدگر می‌گوید «چرخش این عصر»، یعنی گذر به دورهٔ پسامدرن، توسط خدایی جدید یا خدای کهنی که از نو شناخته می‌گردد، انجام نمی‌گیرد، خدایی که به ناگاه از کمین‌گاه خود، بیرون بیاید. هایدگر می‌پرسد چنین خدایی:

اگر بازگردد و بشر نخست مسکن او را آماده نکرده باشد، کجا می‌رود؟ اساساً اگر پرتو الوهی نخست آغاز به درخشش بر هر چیز نکرده باشد، امکان وجود یک خانهٔ مناسب برای خدا چگونه حاصل می‌آید؟ خدایی که زمانی اینجا بوده صرفاً در زمان

مناسب بازمی‌گردد، هنگامی که تغییر مناسبی در جهت مناسب در انسان‌ها ایجاد شده باشد. (PLT p92)

پس، وظیفهٔ شاعر زمانهٔ «عسرت» واضح است. البته سرمشق یونان «والاترین ذات» (QCT p33) هنر باقی می‌ماند و ایجاد چنین اثر هنری‌ای در عصر مدرن ناممکن است. با وجود این وظیفه مقدماتی‌تری باید بر دوش گرفته شود: آماده‌سازی امکان چنین بازگشتی با کشف دوباره، حفظ و از طریق کلام، بیدار کردن حساسیت دیگران برای تجربهٔ ــ در واژگان هولدرلین ــ «آن بقایای امر مقدس که همچنان در میان ما باقی است و از عصر حضور خدایان برجای مانده است.» (PLT p94) به تکرار می‌گوییم که شاعران دورهٔ مدرنیته بنّایانی نیستند که این خانه را بسازند و اتمام آن را بنگرند، خانه‌ای که «خدایان در آن مهمان خواهند شد». بلکه وظیفهٔ آنها محدود و محصور کردن این محوطه است. (GA4 p148) محوطه‌ای که صرفاً در آن امکان ساخت چنین خانه‌ای هست. وظیفه آنها استشمام آن فضای اثیری است که خدایان صرفاً در آن امکان تنفس دارند و این است که با «بنیاد نهادن» این فضای اثیری، آن را به دیگران منتقل کنند. «بنیاد نهادن» یعنی رواداشتن اینکه این فضا در شعر ایشان آشکار و نمایان شود.

پس وظیفه شاعر در دورهٔ مدرنیته، در یک کلام، بنا نهادن امر مقدس است (GA4 p148, Ister p132, GA 52 p193). نه امر مقدس در معنای محدودِ «مقدسات جامعه» ــ بنیادهای قدسی جماعت، مقدرات الوهی که «خدایان» هستند ــ بلکه امر مقدس در معنای وسیع «تقدس». وظیفهٔ شاعر این است که آن فضای اثیری و «جو مقدس» (PLT p150) را آشکار سازد. جو و فضایی که البته ذاتاً خدایان را دربر گرفته است اما، چنانکه به زودی خواهیم دید، می‌تواند به نحو حیرت‌انگیزی حتی در عصر غیاب خدایان، حضور همه‌جایی داشته باشد و دیگر موجودات را هم احاطه

کند. (GA4 p49) به زبان دیگر، شعری که «امر مقدس را بنا می‌نهد» شعری که خود را نه بر حسب سرمشق یونان بلکه به تعبیر من بر حسب سرمشق مدرن معتبر می‌سازد، شعری است که «امر دیونوسوسی» را حفظ می‌کند و انتقال می‌دهد. چنانکه هایدگر می‌گوید، خود هولدرلین به پرسش شاعرانهٔ خود دربارهٔ شعر چنین پاسخی می‌دهد:

شاعران در زمانهٔ عسرت به چه کار می‌آیند؟ هولدرلین پاسخ این پرسش را پنهانی در دهان دوست شاعرش هانیس قرار می‌دهد که در این شعر [نان و شراب] مورد خطاب قرار می‌گیرد «اما شما می‌گویید که ایشان به کاهنان مقدس خدای شراب *مانندهاند*، آنانی که در شب مقدس از سرزمینی به سرزمین دیگر می‌روند.»

هایدگر ادامه می‌دهد که «در تجربهٔ هولدرلین» دیونوسوس خدای شراب، بقایای تقدس را با خود به «دلِ ظلماتِ بی‌خدایِ شبِ عالم» می‌آورد.

چراکه خدای شراب در مو و میوه‌اش، در مقام محوطهٔ [زمین محصورِ (GA4 p148)] جشن پیوند بین انسان‌ها و خدایان، وجود آسمان و زمین را به هم می‌کشاند. صرفاً در این محوطه امکان دارد که بقایای خدایان گریخته برای انسان بی‌خدا برجای بماند. (PLT pp93-4، قس با GA52 p143)

من در بخش بعد به شرح «زمین و آسمان» مطرح در این فقره خواهم پرداخت.

شعر حماسی و شعر غنایی

۱۴ـ چنانکه پیشتر اشاره شد (بخش ۶) هولدرلین در شعر «بازگشت به خانه» می‌گوید که شعر او به دلیل «غیبت نام‌های مقدس» قادر به بنیاد نهادن عالم نیست. بنابراین شعر هولدرلین در معنایی خاص «بی‌عالم» است، به تعبیر خود او کلام نیست بلکه صوت آهنگین است. صوتی بر روی، یا به همراه، «یک ساز زهی»است. ("saitenspiel", GA4 p11)

هایدگر در شرح این امر می‌گوید که اگرچه شعر هولدرلین فاقد «نام‌های مقدس» است اما این شاعر ممکن نیست که *کاملاً* «بی‌عالم» باشد. زیرا در این صورت او قادر نبود که در «بیان امر مقدس» کامیاب شود، چنانکه شد. (GA4 p27) بنابراین به‌رغم غیبتِ «نام‌های مقدس» شعر هولدرلین دربردارندهٔ «کلمات مقدسی» است. (همان) به اعتقاد من کلماتی که هایدگر در ذهن دارد، کلمات مربوط به *طبیعت* است، کلماتی که، بنابر عبارتی که در انتهای بخش پیش نقل شد، روامی‌دارند «خدای شراب» در «آسمان و زمین» پدیدار شود و بدین‌سان «محوطه»ای را که جشن پیوندِ بین خدایان و انسان‌ها روزی بر آن از نو رخ خواهد داد، محصور و محدود می‌کنند. و آن «ساز زهی» که این کلمات با آن خوانده می‌شوند، به نظر، من «چنگ»[۱۳] است. پس، به عبارت دیگر، شاعری که «امر قدسی را بنیاد می‌نهد» شاعر *غنایی* است. شاعری که توجهش معطوف به *تاریخ* نیست بلکه نوعاً معطوف به *طبیعت* است.

---

۱۳. میچل هامبورگر [Michael Hamburger] که بهترین مترجم شعر هولدرلین به زبان انگلیسی است «saitenspiel» هولدرلین (نواختن یک ساز زهی) را به نواختن «چنگ» [Lyre] ترجمه کرده است. در ترجمه‌ای که در نظر دقیق ناموجه است. به نظر من تنها توجیه این امر این است که هامبورگر دقیقاً تأملاتی نظیر تأملات مطرح شده در این بخش داشت. (بنگرید به: Hölderlin: edited and with plain prose translations by Michael Hamburger (Harmondsworth: Pengain (1961) p134)

این بیان، طریق جدیدی را برای توصیف تفاوت میان سرمشق یونان و مدرن در اختیار ما قرار می‌دهد. شاعر سرمشق یونان شاعر *حماسی* است، اما شاعر سرمشق مدرن شاعر *غنایی* است.[۱۴] با توجه به این، می‌توانیم بگوییم که هرچند هنر حماسی در نظر هایدگر هنر دیروز و فرداست، هنر غنایی، هنر امروز است.

آیا هولدرلین شاعری برای «زمانهٔ عسرت» است؟

۱۵ـ آنچه تاکنون مورد ملاحظه قرار دادیم این است که هایدگر با توجه به تمایز هولدرلین بین امروز، از طرفی، و گذشته و آینده از طرف دیگر ــ یعنی تمایز هولدرلین بین زمانهٔ «عسرت» و «دولت» و تفاوت وظیفهٔ شاعرانهٔ متناسب با هر کدام ــ از انحصار سرمشق یونان درمی‌گذرد و سرمشق دیگری را کشف می‌کند. این سرمشق، در موضع نظری او این امکان را ایجاد می‌کند که کل هنر مدرن را به عنوان حاصلِ سرگرم‌کنندهٔ «پخت‌وپز» طرد نکند.

اما آیا هولدرلین صرفاً سرمشق مدرن را صورت‌بندی می‌کند یا خود

---

۱۴. البته واژه‌های «حماسی» [Epic] و «غنایی» [Lyric] را می‌توان به گونه‌های متفاوت تعریف کرد. مثلاً می‌توان معنای حماسی، را صرفاً «عظیم» دانست. اما من معنای موردنظر نیچه از «حماسی» را به‌کار می‌گیرم که عبارت است از «قصهٔ خدایان و قهرمانان یک فرهنگ که اهمیت همگانی بسیاری دارد، و همچنین ــ با پیروی از بخش ۵ *زایش تراژدی* [نیچه] ــ مراد از «غنایی» تقریباً «اثری است که محتوای اولیه آن بیان احساسات و عواطف عمیق باشد» این احساسات و عواطف عمیق، حالات روانی نیستند بلکه حال یا حالت آشکارگی هستند یا به گفتهٔ هولدرلین « Grandstimmung» هستند.

او با شرایط این سرمشق انطباق هم دارد؟ آیا خود هولدرلین، شاعری برای زمانهٔ «عسرت» است؟ و اگر چنین است آیا هایدگر به او چنین می‌نگرد؛ یعنی آیا هایدگر در متون متأخر هولدرلین را هم بیانگر سرمشق مدرن و هم منطبق با آن می‌داند و بدین‌سان آیا در نهایت او را هم سراینده و هم فیلسوف شعر می‌داند؟ تنها درنگ کوتاهی بر قرائت هایدگر از اشعاری که خود او، در دورهٔ متأخر، برای تأمل برگزیده نشان می‌دهد که پاسخ هایدگر به همهٔ این سؤال‌ها مثبت است. به‌خصوص با توجه به قرائت او از اشعار «در روز تعطیل» و «بازگشت به خانه / به سوی بستگان».

«روز تعطیل» (که از این پس عنوان این شعر را چنین خلاصه می‌کنم) این‌گونه آغاز می‌شود:

در روز تعطیل
برزگر، در طلوع روز
برای سرکشی به مزارع قدم پیش می‌نهد
هنگام که در سرتاسر شب خوفناک باران سرد
فرو ریخته است و طوفان همچنان می‌غرد
هنگام که آبِ طغیان کرده به جوی خویش بازمی‌گردد
و سبزه‌ها از نو می‌رویند
و قطرات شادی‌بخش آسمان
از درخت مو فرو می‌چکد
حال دسته درختان در نور آرامش‌بخش آفتاب درخشان ایستاده‌اند
ایشان [شاعران مدرنیته] بدین‌سان در هوای خوش می‌ایستند
اینان که ایشان را نه استادی

بلکه آنکه به نحو حیرت‌انگیز در همه‌جا حاضر است
در نوری که بر هر چیز احاطه دارد
درس آموخته است
آن با شکوه
طبیعت زیبای الوهی. (GA9 p49)

و «بازگشت به خانه» چنین آغاز می‌شود

در اینجا، در آلپ، همچنان شب روشنی است
و ابر
شاعرانه و شادی‌بخش، درهٔ سرگشوده را پوشانده است
اینجا، بر فراز کوه عشوه‌گر، باد می‌پیچد و می‌غرد
از میان صنوبرها، پرتو نوری می‌درخشد و محو می‌شود
آنگاه آرام آرام پیش می‌آید و می‌جنگد
این آشوبِ لذت و رُعب‌آفرین
در ظاهر جوان، اما قوی‌سرشت
مواجههٔ عاشقانه را جشن می‌گیرد
در میانهٔ صخره‌ها می‌جوشد و در مرزهای ازلی خویش می‌پیچد
برای شادمانی بیشتر
صبح را با خود می‌آورد.

اگرچه دغدغه‌هایی نسبت به شرح شعر و شاعری در این اشعار به‌خصوص در فقرهٔ مربوط به «روز تعطیل» آشکار است، اما این اشعار آشکارا و عمیقاً غنایی‌اند. اشعاری که در آنها «آنکه به نحو حیرت‌انگیز

در همه‌جا حاضر است»، «آشوب لذت‌آفرین»، «آشوب مقدس» (GA4 p49)[۱۵] به حضور می‌آیند. بنابراین اینها اشعاری‌اند که به اصطلاح هایدگر «امر مقدس را بنیاد می‌نهند» اشعاری که منطبق بر سرمشق مدرن‌اند. و هایدگر کاملاً از این امر آگاه است. هایدگر در شرح اینکه هولدرلین اشعار متأخر خود را «نیایش» می‌خواند، می‌گوید که نباید آنها را در معنای معمولِ *درباره* یا برای امر مقدس بودن، نیایش دانست، بلکه آنها «نیایشِ امر مقدس»اند، اگر این اضافه را به نحو فاعلی معنا کنیم نه مفعولی.[۱۶] یعنی گویندهٔ این اشعار را نباید یک فرد خاص، هولدرلین، دانست بلکه باید خود امر مقدس دانست. هایدگر می‌گوید که در نیایش‌های هولدرلین «امر مقدس کلمه را عطا می‌کند و خود، کلمه می‌شود. کلمه Ereignis [رویداد] امر مقدس است.» (GA4 pp76-7)

---

۱۵. هولدرلین در «روز تعطیل» می‌نویسد که طبیعت محسوس که «مطابق قوانین ثابت» عمل می‌کند از آشوب مقدس آفریده شد. (GA4 p49) هایدگر در تلاش برای حل این تناقض اشاره می‌کند که «تقدس همه‌چیزآفرینِ» هولدرلین، «آشوب» به معنای «آشفتگی و اغتشاش» نیست. زیرا این امر قادر به «مهیا کردن زمینه‌ای برای تمایزاتی» که واقعاً در عالم محسوس وجود دارد، نیست، بلکه حقیقت این است که امر مقدس باید «همهٔ کلمات و ساختارها را در خود» داشته باشد. (GA9 p63) و خود «قانون پابرجایی باشد که در آن همه موجودات و روابط نظم یافته‌اند» (GA4 p73) در نتیجه هایدگر می‌گوید که آن «آشوب را باید آشوب معرفتی دانست نه وجودی» امر مقدس ممکن نیست که ذاتاً آشوبناک باشد، بلکه صرفاً در روشنایی ما «آشوبناک» است یعنی بنابر معیارهای ما، برای عقل ما، غیرقابل درک است.

۱۶. به عبارت دیگر، «نیایش‌های امر مقدس» شبیه «داستان‌های مریم» است، به معنای «داستان‌هایی که مریم گفته است، نه داستان‌هایی که دربارهٔ مریم گفته‌اند». من این شیوهٔ تفسیر نکتهٔ هایدگر را وامدار مقالهٔ مهم «طبیعت و امر مقدس» آندره شوور هستم:

André Schuwer "Nature and the holy" on Heidegger's Interpretation of Holderlin's Hymn "*wie wenn anm Feiertage*" Research in Phenomenology 7 1977, pp225-37

شعر و نثر

۱۶ـ یک پرسش دربارهٔ سرمشق مدرن همچنان برجا می‌ماند: چرا شاعر «کاهن مقدس خدای شراب» است و مسئولیت بنیاد نهادن دوبارهٔ امر مقدس و افسون دوبارهٔ عصر افسون‌زدایی شده بر دوش اوست؟ چرا صرفاً او «کلمات مقدس» را داراست (بنگرید به بخش ۱۴)؟ چرا «متفکر» و «بنیادگذار دولت» چنین نیستند؟ ·

پاسخ این پرسش را باید در *زبان* جست، یعنی در اختلاف بین شعر از طرفی و نثر از طرف دیگر. یک ضعف عمدهٔ *منشا* و «متون اولیهٔ مربوط به هولدرلین» این است که در آنها هیچگاه به ماهیت این اختلاف صراحتاً توجه نمی‌شود. شعر بی‌هیچ اساسی به هر نوع «گفتار فرافکنانه» اطلاق می‌شود (PLT p79) که هر متفکری را که سخنی دربارهٔ آینده داشته باشد، شاعری همپایهٔ هولدرلین می‌سازد.

متون متأخر مربوط به هولدرلین خصوصاً «یادآوری» (GA52) که در سال ۱۹۴۱ نگاشته شده، با توجه صریح به رابطهٔ خاص بین امر مقدس و کلام *شاعرانه* این ضعف را جبران می‌کنند.

۱۷ـ زبان روزمره، زبانی که به عنوان وسیله‌ای برای تبادل اطلاعات به کار گرفته می‌شود (GA52 p15) به گفته هایدگر "eindeutig" [بی‌ابهام] است.

«نام» روزمره «نامبهم» است یا دست‌کم گمان می‌رود که چنین است. این آرمانی است که به نحو فزاینده‌ای در عمل تحقق یافته و تطابق یک به یک واژه‌ها و مفاهیم در زبان ساختگی «سیبرنتیک» (Dp142) و «زبان اطلاعاتی رایانه» (Dp159) به اوج خویش رسیده است. از طرف دیگر،

«نام» شاعرانه "vieldeutig" است. اگر ما صرفاً به انتقال اطلاعات علاقمند باشیم، آنگاه این واژه را برحسب معنایِ منفیِ روزمره‌اش خواهیم فهمید: «مبهم». اما آشکار است که مقصود شعر انتقال اطلاعات نیست (و البته این امر به این معنا نیست که شعر فاقد «اهمیت‌شناختی» است) هایدگر می‌گوید اگر ما باید برای فهم ذات شعر، "vieldeutig" را به‌کار ببریم، باید این واژه را به معنای تحت‌اللفظی‌اش بفهمیم: «دارای معانی بسیار»، دارای «کثرت یا غنای معنایی». زیرا هر واژهٔ شاعرانهٔ «اصیل» دارای قملرو «غیرقابل احتسابی» از «نوسانات [معنایی] پیچیده است. (vielfaltige Schwingungsraume) حاصل این امر این است که برخلاف واژهٔ مربوط به مبادلهٔ اطلاعاتی (دست‌کم، آرمانی)، واژهٔ شاعرانه «تعریف‌بردار» نیست. (GA52 p15، همچنین OWL pp69, 192) این واژه معانی‌ای را منتقل می‌سازد که هیچگاه در واژگان به چنگ نمی‌افتد و اگر بخواهیم یک اصطلاح مأنوس فلسفه هنر را به‌کار ببریم «تعبیرناپذیر» است.[۱۷]

---

۱۷. [unparaphrasable] اگرچه این اصطلاح مأنوس و مفهوم است اما رابطهٔ بین شعر و امر مقدس، با توجه به اینکه فهم هایدگر از این پدیده با فهم، مثلاً کانت متفاوت است، چندان مأنوس و مفهوم نیست. به گمان من این تفاوت به این شرح است؛ کانت اگرچه واژهٔ شاعرانه (یا در تعبیر او «تصور زیبایی‌شناسانه») را دارای انعکاس‌های معنایی نامحدودی می‌داند، اما گمان دارد که همهٔ این انعکاس‌ها در یک افق غایی (استعلایی) معقولیت رخ می‌دهند. به تعبیر من، «در افق همهٔ افق‌ها» رخ می‌دهند. می‌توان همهٔ این انعکاس‌ها را، انعکاس‌های معنایی «عالم‌دار» خواند. از طرف دیگر، هایدگر سوای اینکه معتقد است واژهٔ شاعرانه چنین انعکاس‌های معنایی دارد که کانت تشخیص داده، معتقد است که این واژه محتوای خود را همچون امری که «چهره‌های» بسیار نامحدودی دارد، به حضور می‌آورد. چهره‌هایی که به «مکان‌های» بسیارِ نامحدودی تعلق دارند، مکان‌هایی که ورای افق غایی معقولیت ما قرار می‌گیرند. مثلاً نام دادن شاعرانه عشق، نام دادن یک چهره، یک خصلت، یک رفتار، یک گل، یک روز تابستانی، یک دعا، یک.... آنچه در

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

«زبانِ» eindeutig، زبان روزمرگیِ یکنواخت است، در تجربهٔ مربوط به عالم "eindeutig" غنای چندچهرهٔ (PLT p124) وجود [Being] در قفس تنگِ زبان از میان می‌رود. افق یک‌بعدی آشکارگیِ این زبان، که تنها افق موجود و تنها افق ممکن تلقی می‌شود، این غنا را از بین می‌برد. (چنانکه در فصل بعد خواهیم دید هایدگر این یکنواختی را «مابعدالطبیعه» می‌خواند.) درمقابل، زبان شاعرانه این غنا را برمی‌گشاید. هنگامی که شعر «اثر می‌کند»، هنگامی که مثلاً تحت تأثیر «یادآوری» هولدرلین یا «غروب زمستانی» تراکل:

پنجره را برف‌ها آر استه‌اند
بانگ شام طنین‌انداز است
خانه مهیاست
و میز برای بسیاری چیده شده است... (PLT p194)

ما توسط شعر عالم را تجربه می‌کنیم، به تعبیر هایدگر متأخر، موجودات آغاز به «شیئیت» می‌کنند (PLT pp190-200) و ترانه وجود [Being] را سر می‌دهند و «دست‌نیافتنی»، «احتساب‌ناپذیر» بودن (PLT p180) و غنای وجود را منعکس می‌سازند. موجوداتی که در بازنمایی‌های بی‌ایهامِ روزمره «مات» هستند، (PLT p108) در شعر نسبت به وجود [Being] یعنی نسبت به امر مقدس، شفاف می‌شوند. هرچند شعر تراکل، همچون همهٔ اشعار خوب، دارای «وضوح حضور» مطلق است (بنگرید به

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)
اینجا مهم است نقطه‌چین‌ها است. به زبان هایدگر اینها نه تنها مشخص می‌کنند که ویژگی‌های «عالم‌دار» کلام شاعرانه احتساب‌ناپذیرند بلکه همچنین مشخص می‌کنند که قلمرو این ویژگی‌های به ورای آنچه ما یا شاعر می‌تواند درک کند، کشیده می‌شود.

بخش ۱۲) ــ یعنی ابهامی دربارهٔ «بانگ»، «خانه» یا «میز» وجود ندارد ــ با این حال «نام‌های» آن در غنای معنایی‌ای که قلمرو احتساب‌ناپذیر فضاهای شاعرانهٔ آن است، روانند، در خود امر مقدس روانند. بنابراین در نام دادن شاعرانه ما «امر خود پوشاننده» را در اشیا تجربه می‌کنیم. امر بی‌نهایت را، امر غیرقابل دست‌یابی را، حیات رازآمیزی را که به هر وجودی تعلق دارد، تجربه می‌کنیم. به عبارتی، وجود توسط شفافیت حضورش به ما اجازه می‌دهد که ژرفای بی‌نهایتش را احساس کنیم. وجود رایحه‌ای به دست می‌آورد که آن را فراتر از یک وجود صرف به امر مینوی تبدیل می‌کند. در نامیدن شاعرانه وجود، امر قدسی خود را نشان می‌دهد، به این دلیل است که شاعران و صرفاً شاعران، دارندگان اصیل «کلام مقدس»اند. صرفاً آنکه دارای زبان شاعرانه است می‌تواند امر نام‌ناپذیر را بنامد و «معما را در مقام معما به ما نزدیک سازد.» (Ister p136) و به ما اجازه دهد که «امر درک‌ناشدنی» را و خودمان را رودررو با امر درک‌ناپذیر درک کنیم.

Ereignis

۱۸ـ تا اینجا، دو تعارض مرتبط به هم را در متون اولیه و متون متأخر مربوط به هولدرلین یافتیم که درواقع دو تحول در اندیشهٔ هایدگر و دو وجه از «درس‌آموزی» او درنزد هولدرلین هستند. نخست اینکه از خلال قرائت عمیق و گسترده‌تر شاعر در متون متأخر، هایدگر سرمشق مدرن را کشف کرد و به‌واسطه آن از انحصار سرمشق یونان گریخت. و دوم، همزمان و به تبع این کشف، هایدگر دیگر اهمیت هولدرلین را در شکل یک متفکر فلسفی اصیل نشان نداد بلکه برای نخستین‌بار به درک بزرگی حقیقی هولدرلین، در مقام *شاعر* نائل آمد.

تعارض سوم تحول عمیق فهم هایدگر از خصلت بنیادین اشعار هولدرلین است. به خاطر آورید که بنابر متون اولیه، «حال بنیادین» *همهٔ* اشعار پختهٔ هولدرلین «سوگ مقدس» بود (فصل ۲، بخش ۳) اما، بنابر متون متأخر، حال بنیادین این اشعار، احترام یا شکر (daw Danken) است. (GA52 p197)

این امر نتیجهٔ آشکار و بلافصل قرائت هولدرلین بنابر سرمشق مدرن است. اگر هولدرلین عالم را چونان مکانی مقدس آشکار می‌سازد، حاصل این است که، حتی در غیاب خدایان، Grundstimnung [حال بنیادین] این شعر و درک و دریافت حقیقی آن، ضرورتاً از نوع «شکر» باشد. تجربه عالم به عنوان مکانی مقدس، بنابر ضرورت مفهومی، به معنای این است که حال احترام به جهان در فرد پدید آید و فرد به خاطر «موهبت» زیستن در چنین عالمی «شکرگزار» باشد.

چنانکه دیدیم هایدگر از نخستین بحث‌های خود دربارهٔ Grundstimmung (GA39 pp82-3 بنگرید به فصل ۲ بخش ۳) تأکید می‌کند که احوال «احساسات درونی» نیستند که در رابطه‌ای علی به شکل تجربه‌های شناختی درآمده باشند، بلکه در آنها «موجودات به مثابهٔ یک کل» آشکار می‌شوند. حاصل این است که حالِ (Grundstimmung) احترام به جهان، به معنای تجربهٔ عالم به مثابهٔ یک کل است در هیأت امری که سرشار است از حضورِ ــ به قول هولدرلین ــ «آنکه به نحو حیرت‌انگیز در همه‌جا حاضرست» (بنگرید به صفحهٔ ۱۶۸ GA4 p52) در هیأت امری که از تابش «پرتو الوهی» روشن شده است (PLT p91) و به زبان *منشا* در هیأت امری که نسبت به «زمین» شفاف شده است. به عبارت دیگر این حال به معنای تجربهٔ عالم در هیأت امری مقدس است. بنابراین تجربهٔ تقدس عالم و احترام به جهان صرفاً دو امر مرتبط به هم نیستند بلکه اساساً امر واحد و یگانه‌ای‌اند.

۱۹ـ چنانکه در بخش ۳ مقدمه اشاره شد، هایدگر از «چرخشی» در اندیشهٔ خود خبر می‌دهد که در «مُساهمت‌هایی در فلسفه» (۸ـ۱۹۳۶) رخ می‌دهد؛ چرخشی به « Ereignis اندیشی». بنابراین، « Eriegnis» مفهوم محوری در اندیشه پس از ۱۹۳۸ هایدگر است. اما معنای این واژهٔ اسرارآمیز چیست؟

نخستین معنای این واژه، یعنی معنای آن در آلمانی روزمره «حادثه» یا «رویداد» است. Ereignis در نظر هایدگر رویدادِ ــ بنابر تعبیرات مختلفی که خود او به‌کار برده ــ «حقیقت»، «وضوح»، «وجود» «وجودِ موجودات»، «حضور» یا «به حضور آوردن» است. (Pp302) به عبارت دیگر، رویدادِ آن افق غایی آشکارگی است که «عالمِ» یک فرهنگ تاریخی را مشخص می‌کند. هایدگر با «رویداد» خواندن وجود یا عالم این نکته را مطرح می‌کند که معقولیت ــ آن ساختار بنیادینی که موجودات بر حسب آن بدان‌گونه که هستند، ظاهر می‌شوند ــ امری مستقل از بشر نیست، بلکه امری است که در «زبان» «روی می‌دهد». یعنی در سنن انسانی یا «شکل‌های زندگی» روی می‌دهد. (بنگرید به فصل ۱ بخش ۱۸) و بنابراین وابسته به بشر است.[۱۹] (Pp310) و به دلیل این نوع وابستگی، هنگامی که سنن انسانی تحت تغییرات تاریخی واقع می‌شوند ــ مثلاً عالم «تازه و اصیل» مسیحیت قرون وسطی جایگزین عالم باستان می‌شود، وجود هم دوباره و دوباره «روی می‌دهد.»

پس، Ereignis روی دادن عالم است. اما این تنها یک بخش و بخش کم‌اهمیت‌تر این مفهوم است. هایدگر با بیان اینکه در نظر او Ereignis به معنای «واقعهٔ متناسب شدن» (BT p19) است، این امر را روشن می‌سازد.

---

۱۹. البته ممکن نیست که وجود[Being] (واقعیت) دارای این وابستگی باشد. اگر چنین بود ما در نهایت به نوعی ایده‌آلیسم مُحال می‌رسیدیم.

این «واقعه» ما را متناسب می‌سازد. هنگامی که ما از این متناسب شدن آگاهیم «تجربهٔ» Ereignis را داریم (GA65 p70). «متناسب شدن» چیست و تجربهٔ آن به چه معناست؟

در *مساهمت‌هایی در فلسفه*، در بخشی که عنوان Das Ereignis را دارد، هایدگر می‌گوید که هنگامی که «روشنی-اختفا» ــ یعنی حقیقت ــ به منزلهٔ Ereignis (متناسب شدن) تجربه شود، در هیأت «بی‌خودی و افسون»، (Entrückung Und Berückung) روی می‌دهد. (GA65 p70) هایدگر در روز تعطیل «نیز برای توصیف تجربه شاعر از «آنکه به نحو حیرت‌انگیز در همه‌جا حاضر است» همین الفاظ را به‌کار می‌برد (GA4 p54) نتیجه این است که به نظر من سهیم شدن در «انکشاف» شاعر (همان)، یعنی تجربهٔ شورمندانهٔ او از تقدس عالم (به عبارت دیگر حالت جشن که در آن این حیرت بزرگ داشته می‌شود که «در پیرامون ما عالمی عالمیت دارد» اینکه چیزی بیش از نیستی هست و اینکه اشیا وجود دارند و ما خودمان در میانهٔ آنها قرار داریم (بنگرید به صفحهٔ ۱۴۴)) تجربهٔ Ereignis است. پس Ereignis در معنای حقیقی‌اش، به تعبیر هایدگر، Ereignis [رویداد] امر قدسی است. (GA9 pp76-7)

از آنجا که تجربهٔ تقدس عالم ــ (به تعبیری که هایدگر متأخر اغلب به‌کار می‌برد «عالمیت داشتنِ» تابان آن (مثلاً در PLT p179)) ــ و حالِ «احترام» به جهان، یک امرند، نتیجه می‌شود که تجربهٔ Ereignis و حالِ عالمْ آشکارْسازِ احترام به جهان نیز یک امرند. هایدگر می‌گوید که چرخش دوم او چرخش به Ereignis اندیشی بوده است، یعنی نوعی اندیشه که متناسب است با و سرشار است از ــ *متناسب شده است* با ــ تجربهٔ عالم به عنوان Ereignis [رویداد] امر مقدس. لازم به ذکر است که زمان این چرخش، ۸-۱۹۳۶، دقیقاً فارقِ بین متون اولیه و متون متأخر

مربوط به هولدرلین است. بین درک حالِ بنیادین اشعار هولدرلین به عنوان «سوگ مقدس» و درک آن به عنوان احترام به جهان. بنابراین سخن من این است که چرخش سال ۸ـ۱۹۳۶ و تحول فهم هایدگر از هولدرلین، فرایندهای یگانه‌ای‌اند.[۲۰]

یعنی این تحول امری غیر از تحول در تفسیر هایدگر از هولدرلین نیست. با توجه به یکسانی ماده سخن در تمام بحث‌های هولدرلین، این تحولی در خود هایدگر است. بنابراین، توصیفی که همه وجوه درس‌آموختگی هایدگر از هولدرلین را دربرمی‌گیرد این است که هایدگر توسط تغزلات متأملانه هولدرلین درباب خویش، هم به کشف مفهوم و هم به تجربهٔ Ereignis می‌رسد. او به این دلیل این امر را کشف می‌کند که ــ به تکرار ــ کلامِ [هولدرلین] Ereignis امر مقدس *است*. (GA pp76-7 تأکید از من است)

از امر والا به امر مقدس

۲۰ـ اما در اینجا یک پرسش (پرسشی که درواقع از آغاز بحث ما دربارهٔ مفهوم «زمین» در *منشا* در فصل نخست همراه ما بوده) ضرورتاً نیاز به پاسخ دارد؛ این پرسش که چرا ما باید به این مدعا *اعتقاد داشته باشیم* که عالم مکان مقدسی است. گیریم که تأمل بر این واقعیت که حقیقت

---

۲۰. اگر این امر درست باشد، «مساهمت‌هایی در فلسفه» ــ که اغلب، به دلایل ناروشن، دومین کتاب مهم هایدگر خوانده می‌شود ــ درواقع از متون متأخر درباب هولدرلین، کم‌اهمیت‌تر است. اگرچه این کتاب به لحاظ نگارش پیش از آنها قرار می‌گیرد اما به نظر من به لحاظ محتوا باید پس از آنها و حاصل آنها دانسته شود.

آشکارگی است و آشکارگی همیشه اختفاست ــ یا درک ضمنی محتوای این تأمل ــ معلوم سازد که عالم مکانی والا، «حیرت‌برانگیز» و «زمین‌دار» است، اما باز می‌توان امر والا و امر مقدس را یکی ندانست. زیرا در عین اینکه در مفهوم امر مقدس ــ دست‌کم آنگونه که *ما* آن را درمی‌یابیم ــ ضرورتاً خیر بودن، یعنی نوعی کمال اخلاقی نیز مندرج است، اما امر والا ممکن است به لحاظ اخلاقی خیر نباشد و حتی شیطانی باشد. هایدگر، همراه با هولدرلین، مکرراً بر خصلت «موهبت‌بخش» و «لطف‌آمیز» امر مقدس تأکید می‌کند (GA4 p55 GA9 pp309-10) چنانکه باید چنین کند اگر که حقیقتاً این امر، امر مقدس باشد. اما چرا ما باید معتقد باشیم که عالم، زندگی و وجود چنانکه ما آنها را می‌شناسیم موهبت‌اند و آنگونه که مثلاً شوپنهاور معتقد است، نکبت نیستند؟ چرا باید معتقد باشیم که امر والا، مقدس هم هست؟ چرا باید هایدگر را بر شوپنهاور ترجیح دهیم؟

البته هولدرلین، امر والا را بی‌نهایت لطف‌آمیز جلوه می‌دهد. شاعر در «روز تعطیل» در حال جشن ــ و بدین‌سان ورای یکنواختی «روزمرگی» ــ به آنچه هایدگر «وجه دیگر» (GA52 p178) می‌خواند، عروج می‌کند یعنی «ورای مکان (همهٔ) موجودات به سمت وجود [Being] عروج می‌کند» (همان). هولدرلین وجود [Being] را به لسان خودش، در هیأت «آفرینندهٔ همه‌چیز» (آشکارکنندهٔ خویش) و بنابراین «باشکوه» تجربه می‌کند. هایدگر می‌گوید در نتیجه هولدرلین با «هیبت» (GA4 p63) امر مقدس آشنا می‌شود. اما از آنجا که این هیبت به لسان شاعر، تحت ملایمت «آن نور که همه چیز را احاطه کرده» پنهان است، (همان) نوری که «به نحو حیرت‌انگیز همه‌جا حاضر است»، امر مقدس، نه تنها در هیأت امری بی‌نهایت قدرتمند بلکه به صورت امری «لطف‌آمیز» نیز تجربه

می‌شود. (GA4 p55) چنانکه هایدگر اشاره می‌کند، در «بازگشت به خانه» نیز والاترین موجود به عنوان امر «فرح‌بخش» و «لذت‌آفرین» توصیف شده است و به عنوان امری که با مژده «لذت» شاعر را «*تهیت* می‌گوید».

قرائت‌های مربوط به دورهٔ متأخر هایدگر از هولدرلین مطلقاً صحیح است. شکی نیست که حال بنیادین هولدرلین «شکر» شورانگیز نسبت به جهان است. اما این پرسش برجاست که چرا ما باید حال هولدرلین را چیزی بیش از حال هولدرلین بدانیم؟ چرا ما باید آن را چیزی بیش از طرح و تصویر کلی یک شخص [گشتالت فرد] از «موجودات» به مثابه یک کل بدانیم طرحی که کمتر یا بیشتر از مثلاً حال بنیادین شوپنهاور ــ که نفرین جهان است ــ دارای صحت نیست. آیا در اینجا گرفتار مسألهٔ بی‌پاسخ و کهنه نگریستن به نیمهٔ پرلیوان یا نیمهٔ خالی آن نمی‌شویم؟ اما اگر حال هولدرلین (و هایدگر) بخواهد دارای اهمیت *فلسفی* باشد، باید به نحوی از انحاء، ممکن باشد که بگوییم این حال صحیح است.

۲۱ـ پل دومن گفته است که نقش هولدرلین برای هایدگر نقش یک «گواه» است.[۲۱] وجود مقدس است زیرا هولدرلین انسانی دارای بصیرت شبه‌الهی است (و در «نزدیکی» وجود منزل دارد) و اجازه داده است که بصیرتش در شعرش آشکار شود. اما دومن می‌گوید که این امر استدلال را پیش نمی‌برد. طرفداران شوپنهاور هم می‌توانند توماس هاردی را شاعری دارای بصیرت شبه‌الهی معرفی کنند و نتیجه بگیرند که وجود شیطانی است.

هایدگر زمانی که می‌خواهد اعتباری نظری برای بینش هولدرلینی

---

21. "Heidegger's Exegesis of Holderlin" in Blindness and Insight (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983) pp246-66

فراهم آورد معلوم نیست که بر *بودن* عالم تکیه می‌کند یا بر *چگونگی* آن. گاهی به نظر می‌آید که صرفاً *بودن* عالم مهم است. مثلاً، بار دیگر به خاطر آورید که، در زمان جشن، ما به سرای این حیرت «قدم می‌گذاریم که در پیرامون ما اساساً عالمی عالمیت دارد، اینکه چیزی بیش از نیستی هست، اینکه اشیا وجود دارند و ما خودمان در میانهٔ آنها قرار داریم.» (بنگرید به صفحهٔ ۱۴۴)

این تأملات، موضوعی است که به سخنرانی «مابعدالطبیعه چیست؟» (۱۹۲۹) بازمی‌گردد. در آنجا ادعا شده است که حال حقیقی فلسفه «حیرت» از این است که چیزی بیش از نیستی هست، ادعایی که هایدگر را به ارسطو می‌پیوندد. ارسطو می‌گفت که فلسفه با «تحیر» در امور روزمره آغاز می‌شود (اگرچه به نظر هایدگر خود ارسطو خصلت این «تحیر» را به درستی درنیافته بود) و هایدگر را به ویتگنشتاین می‌پیوندد که نوشت:

> چگونگی اشیا در عالم نسبت به آنچه بالاتر است کاملاً بی‌اهمیت است. خداوند خود را در عالم آشکار نکرده است ــ این *چگونگی* اشیا در عالم نیست که رازگونه است بلکه *وجود* آن‌ها است. (Tractatus logico-philosophicus 6432-644)

اما مشکل این سیر اندیشه جهش بی‌توجیه و بی‌مبنا از امر والا به امر مقدس است. گیریم که وجود عالم «حیرت‌زا» و «رازگونه» باشد، اما به هیچ‌وجه نتیجه این نیست که وجود عالم «حیرت‌آلود» است، به این معنا که ما خود را در مکانی بسیار *خوش* می‌یابیم، به این معنا که خداست که خود را در وجود آشکار ساخته است. شوپنهاور هم تحیر نسبت به جهان را آغاز فلسفهٔ حقیقی می‌دانست. بنابر ادعای شوپنهاور فلسفهٔ حقیقی نظیر اپرای *دون‌ژوانی* موزارت، با نغمهٔ سوگواری آغاز می‌شود. (The World as will and Representation II p17)

پس به نظر می‌رسد که ما صرف این واقعیت را که وجود داریم ــ به تعبیر هایدگر صرف «وضوح» و «نور» را ــ نمی‌توانیم اثبات‌گر خصلت «لطف‌آمیز» امر والا بدانیم و چیزی درباب *سرشت* این وضوح و ***چگونگی*** وجود را هم باید مورد تأمل قرار داد. اگرچه در لحظهٔ شور، ممکن است چنین ***به نظر آید*** که صرفاً وجود عالم مورد تأمل است اما گریز از این نتیجه دشوار است که وجوهی از چگونگی عالم نیز، دست‌کم به‌طور ضمنی، در این امر دخیل‌اند.

چنانکه هایدگر در بحث‌های مربوط به «روز تعطیل» مشخص می‌سازد، خصلتِ شور هولدرلین یقیناً چنین چیزی است. دلیل اینکه امر «باشکوه» و «آفرینندهٔ همه‌چیز» لطف‌آمیز است، و قدرتش تحت «ملایمت [آن] مخفی است» این است که «آفریده‌اش ــ یعنی طبیعت ــ امری دارای زیبایی الوهی» یا «شبه‌خدایی» است (بنگرید به صفحهٔ ۱۴۴) طبیعت زیباست زیرا دارای «اندیشه»ای است که «روح» آن است. (یکی از نام‌هایی که هولدرلین، تحت تأثیر دوستش هگل در «روز تعطیل» برای امر مقدس به‌کار می‌برد، «روح جمعی» (Geist) است. (GA4 p50))

بنابر شرح هایدگر، این «اندیشه»، «وحدت یگانه‌بخشی» است که «هر چیز را در مرزهای مجزای خویش قرار می‌دهد و به حضورش سامان می‌بخشد.» (GA4 p60) این امر «کوه» و «دره» را، بالاترین آسمان و اعماق تاریک خاک را در وحدت یک «صلح» بنیادین در کنار هم نگه می‌دارد. اما این صلح به هیچ‌وجه از مقوله «یکسانیِ و یکنواختی» نیست، بلکه وحدتِ «امور کاملاً مخالف» است وحدتی که ذات «زیبایی» را شکل می‌دهد. (GA4 pp53-4) پس زیبایی «در ارتباط» قرار گرفتن امور کاملاً «مخالف» (همان) در یک وحدت هارمونیک است. (برای روشن شدن موضوع یک صورت را در نظر آورید. از طرفی باید بین مثلاً دو

وجه صورت، هارمونی و توازن باشد» اما از طرف دیگر، باید اختلاف کاملاً مشخصی بین عناصر تشکیل‌دهندهٔ صورت وجود داشته باشد. در یک صورتِ زیبا گوش شبیه بینی و بینی شبیه گوش نمی‌تواند بود.)

پس در نظر هولدرلین و هایدگر، از این جهت که متفکری هولدرلینی است، «شکر» نسبت به جهان موقف «صحیحی» نسبت به عالم به مثابهٔ یک کل است زیرا ما خود را در مکان زیبایِ عالم می‌یابیم. وجود مقدس است زیرا طبیعت زیباست.

من فکر می‌کنم که ما در اینجا به قلمرو آشنایی وارد می‌شویم: آنچه هولدرلین-هایدگر دربارهٔ چگونگی خلقت پیش می‌نهند، قرین زیبایی‌شناسانهٔ «برهان نظم» است. اینکه آیا در اینجا هم ما با ایراد وارد بر حالِ احترام به جهان مواجهیم یا خیر ــ یعنی این ایراد که این سخن چیزی جذاب‌تر از طرح و تصویر کلی یک فرد (یا شاید دو فرد) از موجودات به مثابهٔ یک کل نیست ــ پرسشی است که سریعاً به آن بازخواهم گشت.

از غلبه‌گرایی* به انتظار

۲۲ـ اما اجازه دهید که برای لحظه‌ای فرض کنیم که ما متقاعد شده‌ایم امر والا امر مقدس هم هست و حالا با توجه به این فرض بپرسیم که چه تفاوتی ایجاد می‌شود؟ فهم عالم به عنوان مکانی مقدس چه تفاوتی در زندگی و اندیشهٔ فرد ایجاد می‌کند؟ چگونه اندیشهٔ (و زندگیِ) مبتنی بر «تجربهٔ Ereignis» از اندیشه‌ای که چنین نیست، متفاوت می‌شود؟ و به‌طور خلاصه، Ereignis اندیشی چیست؟

* Nikeism

هایدگر می‌گوید آنانی که به Ereignis اندیشی گذر نکرده‌اند، قادر به *شکیبایی* نیستند. «قادر به شکیبایی بسیار در انتظار موهبت» نیستند، زیرا بـرای ایشـان شکـیبایی، صـرفاً «ضـعف» است. در عـوض آنـچه آنـها می‌طلبند، عمل شدید، آنی و هرجا که لازم شد، خشن است: «سـختی» است. (die Harte) (GA52 p181) آنها، به تعبیر ما، غلبه‌گرا، هستند. آنها می‌خواهند که ما «صرفاً» کار را به انجام رسانیم.»

هایدگر ارنست یونگر و یار همراهش نیچه را متفکرانـی از ایـن نـوع مـی‌دانـد (GA52 p180). مـتفکرانـی کـه فـلاکت یـا بـه تـعبیر نـیچه «نیست‌انگاری» مدرنیته را درمی‌یافتند و برای مواجهه با آن نجات کنونی را می‌طلبیدند، می‌طلبیدند که عدهٔ کثیرِ در شب مانده توسط عدهٔ قـلیل روشنایی یافته آناً به بازنگری در همه ارزش‌ها رهنمون شوند. اما هایدگر همچنین می‌گوید هنگامی که عمل «شدید» (یعنی غیرمردم‌سالارانهٔ) آنها حاصل مطلوب را نداشته باشد، نـتیجه ایـن مـی‌شود کـه غـلبه‌گـرا (کـه اصطلاح من است نه اصطلاح هایدگر) به نـوعی «مسـتی» پـناه مـی‌برد. مستی‌ای که به آسانی به «مستی از خون» تبدیل می‌شود. (GA52 p181)

این ملاحظهٔ مربوط به سـال ۱۹۴۱، قـطعاً اشـاره بـه نـازیسم دارد؛ بازنمایی نازیسمِ در جنگ به عنوان نازیسمی که در مقام انقلاب اجتماعی ناکام مانده است. اما در کنار این، یقیناً ارجاعی هم به غلبه‌گرایی پیشین خود هایدگر وجود دارد؛ التزام پیشین خود او به عمل آنـی و شـدید کـه مندرج بود در فراخوان او از شاعر و متفکر و بنیادگذار دولت برای اینکه *هم‌اکنون* سیاست را در والاترین و اصیل‌ترین معنایش محقق سازند.[۲۲]

---

۲۲. این امر در آنچه من در HPN (فصل ۱ بخش ۱۴ و ۲۱) «پولپوتیسم» هایدگر خوانده‌ام هم مندرج است. هایدگر در سخنرانی‌هایی که در مقام ریاست دانشگاه فرایبورگ، یعنی

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

پس نقد هایدگر بر غلبه‌گرایی، نقد اندیشهٔ پیشین خود او نیز هست.

در تعارض با غلبه‌گرایی، آنانی که به Ereignis اندیشی گذر می‌کنند «شکیبایی بسیار و آرام» پیدا می‌کنند. (GA52 p181) آنچه باید در اینجا اشاره کرد، ظهور یکی از محوری‌ترین و مشاجره‌برانگیزترین مضامین فلسفهٔ پس از جنگ هایدگر است، اظهار اینکه «ذات بشر منتظر ماندن است» انسانی که به جای تلاش برای *برپاکردن* تاریخ، «به پیشواز به حضور آمدن وجود [Being] می‌رود.» (QCT p42)

۲۳ـ چرا گذر به Ereignis اندیشی، گذر از غلبه‌گرایی به انتظار است؟ به نظر من به دو دلیل. دلیل اول راجع به بیهودگی و دلیل دوم مربوط به زاید بودن غلبه‌گرایی است.

هایدگر می‌گوید غلبه‌گرا در «مابعدالطبیعه» منزل دارد (GA52 p180) ــ بحث مفصل‌تری در این باره در فصل ۴ خواهد شد. ــ هایدگر می‌گوید هنگامی فرد در «قلمرو واقعی مابعدالطبیعه ساکن می‌شود که ناتوان از خروج از «مکان موجودات» و عروج به «وجه دیگر» آن باشد.» (GA52 p178). (در اینجا قیاس ریلکه‌ای را بین ماه و وجود [Being] به‌خاطر آورید) از آنجا که برای غلبه‌گرا ــ یعنی مابعدالطبیعه‌دان ــ امری ورای

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

یک مقام رسمی نازی، در سال ۴ـ۱۹۳۳ انجام داده است، حل و رفع نیست‌انگاری مدرنیته را از طریق صنعت‌زدایی می‌طلبد. کارگران. صنعت آلمان که روحیهٔ انسانی آنها از آنها گرفته شده بود، از طریق تبدیل شدن به کشاورزان (و نزدیک شدن به «زمین») در سرزمین‌های فتح شده در شرق (می‌توان ادعا کرد که هایدگر چنین می‌گفت) معنویت خویش را بازمی‌یابند. (اینکه چگونه یک حکومت صنعت‌زدایی شده می‌تواند فتوحات جنگی‌اش را در برابر دشمنان دارای اسلحه‌های صنعتی *حفظ کند*، مسأله‌ای است که هایدگر به جهت سرمستی‌اش لَذ را فراموش می‌کند. با توجه به این مستیْ، بازگشت سریع او از موضع سال ۱۹۳۳ عجیب نیست)

موجودات وجود ندارد، صرفاً و صرفاً موجودات‌اند که مسئول چگونه بودن موجودات‌اند. به بیان غیرانتزاعی‌تر، اهرم‌های تاریخ تماماً در دستان انسان است. انسان است که سازنده و راهبر تاریخ است. اما در نظر متفکر Ereignis اندیش، از آنجا که از سمت موجودات به «وجه دیگر» عروج کرده است، بی‌واسطه آشکار است که هر کوششی برای «بنانهادن تاریخ» هر کوششی برای آنکه تنها از طریق تلاش انسانی یک دورهٔ تاریخی جدید را بسازیم و «بازنگری در همه ارزش‌ها» را در سطح کلان فرهنگی انجام دهیم، ***پوچ*** است. زیرا فرد با فهم اینکه عالم به‌واسطه امر خود آشکارگر و امری که به نحو حیرت‌انگیز خود را پنهان می‌سازد «مقدر» شده است، بی‌واسطه می‌داند که «وجود [Being] برابری ندارد.» (QCT p44) می‌داند که عالم «هیچگاه بر خود روانمی‌دارد که فعلی انسانی که صرفاً بر خویش بنیاد دارد، چه به نحو مثبت و چه منفی، راهبر آن شود». (QCT p38) درست همانطور که اگر کسی خود را راهبر خداوند بداند، نشان می‌دهد که خدایی ندارد، به همین‌سان اگر کسی خود را راهبر وجود [Being] بداند، نشان می‌دهد که دقیقاً وجود را به «فراموشی» سپرده است.

دلیل دوم و دلیلی که برای رد غلبه‌گرایی به نفع «انتظار» در متون مربوط به هولدرلین بیشتر از آن استفاده شده است، این است که فرد با گذر به Ereignis اندیشی درمی‌یابد که هر تلاشی برای حل و رفع «فلاکت» زمانهٔ حاضر از طریق اعمال شتابزده، ***نالازم*** است. با توجه به اینکه ما در عالمی زندگی می‌کنیم که توسط وجودی لطف‌آمیز بر ما «مقدر» شده است، زندگی ما، به عبارتی، در دستان موهبت‌بخش او خواهد بود. به بیان دقیق‌تر، تلاش برای اجبار «بازگشت خدایان» یا «برگزاری» جشن، اجبار برای آوردن آن چیزی است که ***پیشاپیش*** «در راه» است.

ما می‌دانیم که مدرنیته «شب» عالم است. در متون اولیه (پیش از Ereignis) هایدگر این تشبیه هولدرلین را همواره به عنوان ظلمتی مطلق و بی‌رؤیا درمی‌یابد. «تاریکی عالم و هجرت خدایان» (IM p38) بر «شر مطلق» و «شیطانی» دلالت دارند. (IM p46) اما از خلال فهم عمیق‌تر هایدگر از هولدرلین در متون متأخر مفهوم این شب مورد تجدیدنظر اساسی قرار می‌گیرد. چنانکه دیدیم، هایدگر اشاره می‌کند که در «نان و شراب» «کاهنان خدای شراب» در خلال «شب *مقدس*» سفر می‌کنند و در «بازگشت به خانه» او شب را به عنوان امر «فرح‌بخش» و «لذت‌آفرین» تجربه می‌کند. هولدرلین به هایدگر می‌آموزد که دلیل این امر این است که اگرچه زمانه ما درواقع عصر «غیبت خدا»ست اما این غیبت غیاب صرف نیست، بلکه، زمانهٔ گنجِ پنهان در انبان است. هایدگر نتیجه می‌گیرد «بنابراین غیبت خداوند» نقص (Mangel) نیست، و در «خواندن شاعر» با گسترش رد و امتناع هولدرلین از «اختراع» می‌گوید

«شهروندان نباید با اختراع به نزاع با هم درافتند برای آنکه به اجبار خدایان خاص خود را ایجاد کنند و از نقص مفروض‌شان رها شوند.» (GA4 p18)

این ممانعت از غلبه‌گرایی یک دهه بعد در «بناکردن، سکنی گزیدن، اندیشیدن» از نو پدیدار می‌شود. هایدگر می‌گوید، آنانی که با بصیرت به آنچه هست، «خدایانی برای خویش نمی‌سازند و بت‌ها را پرستش نمی‌کنند، در اعماق سیه‌بختی در انتظار سعادتی که رخت بربسته است، می‌مانند». (PLT p150)

کارستن هریس* با اشاره به این فقره که در یک خطابهٔ عمومی در سال ۱۹۵۱ ایراد شد، به درستی می‌گوید که عدهٔ قلیلی از مخاطبان ممکن بود

* Karsten Harries

متوجه اشاره به هیتلر در این عبارت نشوند.[۲۳] اما همین امر باید درباب اشاره‌ای که نخست، باز هم در سخنرانی‌ای عمومی در فرایبورگ، در شرایط ناامن‌تر سال ۱۹۴۳ انجام گرفت، صادق باشد. اشارهٔ هایدگر به غلبه‌گرایی نازیسم و بنابراین مجدداً علیه دل‌سپردگی اولیه خود او به آن است.

اما چرا جشن آینده پیشاپیش و به شکل «ذخیره شده» در زمانهٔ حاضر موجود است؟ چرا پیشاپیش «در راه آمدن» است؟

چنانکه دیدیم، «لطف‌آمیزی» وجود [Being] در زیبایی «طرح و نظم» عالم تجلی پیدا می‌کند. طرح و نظمی که دربردارندهٔ «اضداد» است. مثال‌های هایدگر در بحث مربط به «روز تعطیل» از «اضداد»، شامل اضداد «همزمان» می‌شود: مانند کوه و دره (بنگرید به صفحهٔ ۱۸۱) اما در نظر هایدگر وحدتِ زیبای اضداد شامل اضداد ناهمزمان هم می‌شود: گردش‌های دوری مانند چرخهٔ فصل‌ها. هایدگر تحت تأثیر هولدرلین می‌گوید که تاریخ بشر دوری و فصل‌وار است. ما می‌دانیم که غیبت خدا شب عالم است. هایدگر نوعاً (مثلاً در قرائت‌های اولیه‌اش از هولدرلین) شب را کاملاً منفی می‌بیند؛ شب چیزی غیر از غیاب روز نیست. اما درواقع اگر ما طلوع و غروب را فراموش کنیم دچار چنین تصوری می‌شویم. درواقعیت، شب نیز امر «مثبتی» است (GA52 PP86-8) شب «مادر روز» است، مکان مقدسی است که در آن خدایان «در گذشته» پنهان شده‌اند. اقامتی که همچنین آمادگی برای آمدن است. (GA4 pp109-10)

---

23. Lessons of a Dream. Chora. vol. II, eds. A. Perez-Gomez and S. Parcell (Montreal and kingston: Mc Gill and Queen's University Press 1988) pp 91-108, at p104

در «روز تعطیل» این نکته با وضوح بیشتر برحسب استعارهٔ فصول آمده است. هولدرلین می‌گوید که زمانهٔ غیبت خدا، «خزان» تاریخ عالم است. با عدم درک این امر به نظر می‌آید که همه چیز به خواب انجماد می‌رود. اما، آشنایان می‌دانند که طبیعت هیچگاه به خواب نمی‌رود «استراحت زمستانی... مهیا ساختن خویش برای آمدن است» هولدرلین می‌گوید اینان «همواره اشارتگران تابستانِ در راهند.» (GA4 pp54-5)

با توجه به این منظر، روشن می‌شود که همانطور که زمستان فصلی «معیوب» نیست، عصر غیبت خدا نیز عصری «معیوب» نیست، بلکه همچون زمستان جایگاه خود را در ضرباهنگ دوری «اضداد» دارد. اضدادی که زیبایی ناهمزمانِ خودآشکارگی وجود [Being] را شکل می‌دهند.

معرفت یا ایمان؟

۲۴ـ اندیشهٔ دوری از نوع مذکور نه تنها در متون متأخر مربوط به هولدرلین، بلکه در فلسفه پس از جنگ هایدگر هم شایع و رایج است. مثلاً در «پرسش درباب تکنولوژی» گفته می‌شود که ما باید «موجبات گسترش قدرت نجات‌بخش را دو حال بسط آن فراهم آوریم.» (QCT p33) (توجه کنید که نه *بسط آرزویی آن*). در *چرخش* روایت هولدرلین تأیید می‌شود که «طلوع در تاریک‌ترین ساعت آغاز می‌شود»:

اما آنجا که خطر هست
قدرت نجات‌بخش نیز سَر برمی‌آورد (QCT p42)

و اینگونه ادامه می‌یابد که هیچکس نمی‌داند که «چرخش» به دورهٔ

بعد از دورهٔ مدرن و پس از زمانهٔ نیست‌انگاری چه زمانی رخ می‌دهد. (QCT p41) اما اینکه این امر رخ خواهد داد ظاهراً هیچگاه مورد شک واقع نمی‌شود.

اما شأن دیدگاه دوری و «فصلی» به تاریخ در فلسفهٔ هایدگر چیست؟ آیا از ما خواسته شده که «در راه» بودن «جشن» آینده را چونان ***واقعیتی*** که دارای بنیاد مابعدالطبیعی است بپذیریم؟ آنگونه که در هگل یا مارکس، پیشرفت برگشت‌ناپذیر ــ به عنوان خصلت خودآشکارگی روح ــ بر بنیاد قوانین دیالکتیکی تاریخ استوار گشته است. اگر چنین است واکنش مناسب ما به این نظر این ملاحظه است که هیچ دلیلی برای دیدگاه دوری به تاریخ عرضه نشده است. استقرای متعارف و استوار (به نظریات علمی اشاره نمی‌کنیم) به ما می‌گوید که زمستان، تابستان را درپی خواهد داشت، اما (خصوصاً اگر چنانکه در ***منشا*** طرح شده صرفاً سه دوره در تاریخ غرب وجود داشته باشد یعنی دورهٔ باستان، میانه و مدرن) ما هیچ دلیل استقرایی برای این اعتقاد نداریم که تابستان شکوهمندی خواهد آمد و ما را از «زمستان نامطلوب» کنونی دور خواهد کرد. دیدگاه فصلی به تاریخ اگر به صورت یک واقعیت مابعدالطبیعی پیش نهاده شده باشد، صرفاً مضحکه بدی است. طرح و تصویر یک شخص است که جامهٔ اقتداری را بر تن کرده که هیچگاه صاحب آن نبوده است.[۲۴]

---

۲۴. آیا نمی‌توان دیدگاه «فصلی» به تاریخ را ــ «زیبایی» ناهمزمان عالم را ــ از قیاس با وحدت اضداد در زیبایی همزمان عالم نتیجه گرفت؟ شاید، تنها مشکل این است که زیبایی همزمان عالم خود یک طرح و تصویر فردی است. شوپنهاور مدعی است که آنچه «طرح و نظم» عالم خوانده می‌شود، بسیار دور از آنکه بتواند خالقی خیرخواه را اثبات کند، ***حداقل*** شرط وجود عالم است البته ***اگر اساساً عالمی باشد***. یک نبوغ شرور که بخواهد اتاق شکنجه‌ای برای سرگرمی خویش بسازد نیز مجبور است این حد از وحدت بین اضداد را ایجاد کند. باید پذیرفت که این هم یک نظرگاه است.

اما، نمی‌توان پنداشت که هایدگر از دوری بودن تاریخ، بیان یک واقعیت مابعدالطبیعی را در قصد داشته است. چرا که او، در سخنرانی‌های نیچه، می‌گوید که به دلیل همهٔ آنچه ما می‌دانیم *عصر گشتل* [قالب‌بندی] ممکن است به نحو نامتعینی «ابدی‌ساز خویش» باشد (NIII p6) (چنانکه برخی دربارهٔ اقتصاد «گلدی لاک آمریکایی» که در دههٔ ۱۹۹۰ آغاز شد چنین ادعایی کردند) هایدگر در *چرخش* این نکته را چنان تعمیم می‌دهد که همهٔ تلاش‌ها برای کشف یک الگو برای تاریخ عالم را دربر بگیرد. هایدگر می‌گوید، هر تلاشی برای پیشگویی ریخت‌شناسانهٔ واقعیت موجود، فاقد حقیقت و بی‌مبناست. (QCT p48) با این حال یقیناً هیچ امری، ریخت‌شناسانه‌تر از دیدگاه «فصلی» به تاریخ نیست آنگاه که درمقام واقعیت مابعدالطبیعی نشسته باشد.

دلیل بنیادین اینکه چرا هایدگر باید همهٔ این‌گونه تلاش‌ها را رد کند، آشکار است. هر تلاشی برای تعیین حدود ــ و بنابر این محدود ساختن ــ خصلت وجود [Being]، برای تحمیل الگو و از این‌رو قوانینی بر فرایند خودآشکارگی آن به صورت عالم، تلاش برای تحمیل یک سرشت خاص (و انسان‌وار) بر وجود است و از این‌رو درهم شکستنِ محاسبه‌ناپذیر بودن آن است. «زمین»، «راز»، «امر دست‌نیافتنی» و «وجه دیگر» موجودات، صرفاً موجود دیگری می‌شود (البته، چنانکه در فصل بعدی خواهم گفت، موجودی که نسبت به موجودات مشهود دارای نوع «برتری» است). بنابراین این تلاش با ناکامی در فرارفتن از «مکان موجودات» مستقیماً در مقولهٔ «مابعدالطبیعه» فرو می‌غلتد. هایدگر با اشارهٔ خاص به نظریهٔ «بازگشت ابدی» «نیچه» او را «آخرین مابعدالطبیعه‌دان» می‌خواند و خودش را نخستین متفکرِ درگذشته از مابعدالطلبیعه قلمداد می‌کند. اما یقیناً دیدگاه دوری به تاریخ صرفاً تقریر مبهم‌تر و نامشخص‌تر تلقی نیچه

از تاریخ به عنوان «تکرار ابدی» هر آنچه روی داده با کوچک‌ترین جزییاتش است. بنابراین، این دیدگاه دوری در مقام یک واقعیت مابعدالطبیعی ناگزیر «*مابعدالطبیعی*» است.

بنابراین، دلیل قوی‌ای داریم برای آنکه گمان کنیم هایدگر دیدگاه دوری به تاریخ را به عنوان معرفتی عمیق به چگونگی جریان واقعیت پیش نمی‌نهد. اگرچه در *چرخش* صرفاً بیان می‌شود که زمان و چگونگی این «چرخش»، یعنی بازگشت «جشن»، معلوم نیست، اما درواقع هایدگر باید اشاره می‌کرد که اینکه *آیا* این چرخش روی می‌دهد را هم کسی نمی‌داند. (QCT p41) (کسی ممکن است به وسوسه این گمان بیفتد که «همه امور ممکن روزی محقق خواهند شد» اما این سخن، مابعدالطبیعه آن هم ــ به تعبیر کانت ــ از جزمی‌ترین نوع آن است)

اما چرا هایدگر پرسش *آیا* را دربارهٔ این چرخش حذف می‌کند و تا دههٔ ۱۹۵۰ چنان سخن می‌گوید که گویی صرفاً امر غیرقطعی دربارهٔ آن، «زمان» آن است؟

چنانکه دیدیم، هایدگر، به تبعیت از هولدرلین، شاعرانِ فصل زمستان را «اشارتگران همواره» آمدن بهار و تابستان می‌داند. (GA4 pp54-5) به پیروی از دومن، می‌توان این سخن را بیانگر این دیدگاه دانست که آنانی که ورای فانیان روزمره قرار می‌گیرند ــ یعنی بین انسان‌ها و خدایان (HE p312) ــ معرفت غیبی به آینده دارند. اما قرائت دیگر این سخن این است که نه اینکه ایشان می‌دانند بلکه ایشان ***همواره چشم انتظار*** نشانه‌های بازگشت جشن‌اند. چنین نشانه‌هایی همواره حاضرند، زیرا چنانکه هایدگر مدام می‌گوید، دوره‌های فرهنگی همواره پدیده‌های مختلطی هستند. دوره‌های فرهنگی در زیر خصلت غالب و معرف‌شان همواره «گذری و نظری هم» به آمده و نیامده دارند. (PLT p185) مخلوطی از

بقایای دورهٔ گذشته و نشانه‌ها، کنایات و «اشارات» دوره آینده هستند. در این قرائت، شاعران فصل زمستان و متأثران از آنها، درپی این نشانه‌ها، کنایات و اشاراتند. «ایشان منتظر اشارات آمدن [خدایان]» (PLT p150) هستند اما چنانکه دیدیم (بخش ۹) چنین انتظاری، یک *انتظار* منفعلانهٔ صرف نیست بلکه خدمت فعالانه است. فراهم آوردن موجبات گسترش قدرت نجات‌بخش «در اینجا و اکنون، در هر امر خردی است». به عبارت دیگر، اِعمال «نگاهبانی» ذاتی بشر است، تبدیل شدن به «فردی است که نگران به حضور آمدن وجود [Being] در آن چیزی است که نگاهبان آن است.» (QCT p42)

به نظر من قرائت درست «اشارت» این است. اشارت از مقوله علم غیب نیست بلکه پروراندن بذرهایی است که امکان آیندهٔ آرزویی را در خود دارند.

البته از ویژگی‌های افعال بشر این است که تا زمانی که ایمان به دستاورد *نهایی* مقصود مورد نظرش نداشته باشد، قادر نیست که امر مورد نظرش را، به تعبیر هایدگر، به نحو «راسخ» دنبال کند. کانت در *نقد قوه حکم*، در تقریر نهایی «استدلال اخلاقی» بر وجود خدا به چنین امری اشاره دارد. خدایی که در این دوره پایانی اندیشه کانت ذاتاً همچون تاریخ تصویر می‌شود. کانت می‌گوید انسان فضیلت‌مند اگر ایمان نداشته باشد که جریان تاریخ به همان سمتی می‌رود که افعال او می‌خواهند یعنی اینکه عالم تبدیل به مکان بهتری می‌شود، درنهایت به یأس اخلاقی خواهد رسید. به نظر من هایدگر را می‌توان دارای اندیشه‌ای مشابه با این دانست. اگر پروراننده اشاراتِ حاکی از بازگشت خدایان، ایمان نداشته باشد که آنها نهایتاً بازخواهند گشت، اگر او باور نداشته باشد که تاریخ نهایتاً «در جانب او خواهد بود» قادر نخواهد بود که به گونه‌ای ملتزم و متقاعد کننده عمل پرورانیدن را انجام دهد.

به باور من به این دلیل است که هایدگر در فلسفهٔ پس از جنگش، نه از جشن «آرزویی» یا «ممکن» بلکه از جشن «در راه» سخن می‌گوید، نه از «فراهم آوردن موجبات گسترش قدرت نجات‌بخش» در بسط یافتنِ آرزویی‌اش، بلکه صرفاً «در حال بسط آن» سخن می‌گوید. دیدگاه دوری به تاریخ ــ حال احترام به جهان هولدرلین ــ الگو و نمونه است. نه به این دلیل که با حقایق معلوم مابعدالطبیعی انطباق دارد، بلکه به دلیل اینکه ایمانی است که پیش‌شرط «راسخ شدن» برای فراهم آوردن موجبات [گسترش] «قدرت نجات‌بخش» است.

۲۵ـ بنابراین در حالی که والایی وجود امری است که می‌توان بدان علم یافت، تقدس در قلمرو ایمان است. ایمانی که به خود هایدگر توسط هولدرلین تلقین شده است. هایدگر در پایان *چرخش*، برای لحظه‌ای از این ایمان خویش قدم بیرون می‌گذارد تا روشن سازد که تقدس درواقع چنین شأنی دارد. یعنی هایدگر برخلاف باقی جستار که در سراسر آن چنان سخن گفته بود که گویی صرفاً زمان این چرخش نامعلوم است، حال اجازه می‌دهد که وقوع این چرخش هم [مسأله «آیا»] چنین باشد. او اینک می‌پرسد که *آیا* این چرخش روی خواهد داد؟

> آیا از آنچه خود را آشکارا به وقوع خواهد رساند، خبری خواهد شد؟ آیا ما به خانه بازخواهیم گشت، به پرتو درخشان وجود..؟ آیا ما نظیر آنان که در خانه‌اند، در «قرب» منزل خواهیم کرد، به طوری که از درون و بنیاد به قلمرو چهارگانهٔ آسمان، زمین، فانیان و خدایان متعلق باشیم؟ آیا از آنچه خود را آشکارا به وقوع خواهد رساند، خبری خواهد شد؟

و او خود بدین پرسش‌ها پاسخ می‌دهد، نه پاسخ مثبت بلکه پاسخی نیایش‌وار:

باشد که عالم در عالمیتش نزدیک‌ترین همه نزدیک‌ها شود که نزدیک‌اند. آنگونه که حقیقت وجود [Being] را به ذات انسان نزدیک سازد و بشر را در آشکارگی وقوع قرار دهد که به خود آمدن خود او نیز هست. (QCT p42)

وقتی هایدگر در «نامه به دانشجوی جوان» می‌گوید که او نمی‌تواند گواهیاتی برای آنچه گفته است و قراینی برای اینکه آنها با واقعیت موافقت دارند، فراهم آورد. (PLT p186) شاید تا حدودی به این عامل ایمانِ مندرج در چرخشْ به Ereignis اندیشی ارجاع می‌دهد.

پس ــ با بازگشت به بحث رها شده در پایان بخش ۲۱ ــ آیا وجهی وجود ندارد که در آن بتوان طرح و تصویر هولدرلینی از «شکر» جهان را نشانگر موضعی صحیح نسبت به زندگی و عالم دانست؟ یک نکته قابل ذکر این است که در عین اینکه دیدگاه «فصلی» به تاریخ صرفاً یک طرح و تصویر فردی است، *اما دست‌کم* یک طرح و تصویر هست. کاملاً ممکن است که تاریخ «فصل‌وار» باشد و ما درواقع مقیم زمانی باشیم که در آن «جشن» در راه باشد. زمانه‌ای که می‌توان آن را «روزگار نو» خواند. با توجه به این و با توجه به اینکه این طرح و تصویر پیش‌شرط عمل مداواگرایانه است، پس چرا *نباید* بر این گزینش پافشاری کرد و آن را بر موضع مثلاً شوپنهاوری یعنی یأس از جهان ترجیح داد؟ بنابراین، با توجه به اینکه موضع هولدرلینی هم ممکن است و هم مطلوب، به نظر من وجه خوبی وجود دارد که در آن اتخاذ این گزینه «صحیح» هم هست.

۴ـ هنر مُدرن

۱ـ دیدیم که آغاز طی‌طریق فکری هایدگر در هنر تحت سیطرهٔ اندیشهٔ مرگِ هنر بود. شگفت آنکه در نوشته‌های پس از جنگ نیز که اکنون به آنها می‌پردازم این تفکر مقبره‌ای برجای می‌ماند و حتی عمیق‌تر می‌شود. ما کشف می‌کنیم که در این متون، بحث از هنر با تکرار تعمیم‌های کلی که حاکی از غیبت هنر (به مثابهٔ پدیده‌ای غیرجزیی) از عالم مدرنیته غربی‌اند، تندتر شده است. بار دیگر به نظر می‌آید که نه تنها خدایان بلکه هنر نیز ما را ترک گفته‌اند.

از این‌رو مثلاً گفته می‌شود که هنر مدرن چیزی جز بخش لازم و مکمل «قلمرو ساختار علمی‌ـتکنیکی عالم» نیست (SVG p41) آثار آن «ابزارهای تابع یا متبوعِ زبان سیبرنتیک مبادلهٔ اطلاعات هستند. (ZSD p64) از آنجا که هنر دیگر شکل دهندهٔ مرزهای یک عالم قومی یا ملی نیست بلکه در ساختار و اساس خود پیرو تکنولوژی علمی و حاصل آن است، «کلیت هنرِ مدرنِ تمدن و عالم ما، وداع با هر آن چیزی است که هنر در گذشته بود» (Dp140) با نظر به هنرهای خاص، درمی‌یابیم که شعر در نظام صنعتی جذب شده و صرفاً «فرآوردهٔ ادبی» شده است. (Dp153)

در حالی که فیلم، فی‌نفسه جزء لازم «اروپایی گردانیدن انسان و زمین است که به هر چیزی که دارای طبیعت اصیل باشد، می‌تازد». (OWL p16) و با نظر به درک و دریافت هنر، یعنی با نظر به ظرفیت انسان مدرن برای پاسخ‌گویی معنی‌دار به هنر، درمی‌یابیم که ــ به ادعای هایدگر ــ هنر در یک «مکان تهی» رخ می‌دهد زیرا «ما دیگر رابطهٔ ذاتی با هنر نداریم». (Kut p xiii)

اگر ما از منظر *منشا* به هنر مدرن و جایگاه هنر در دورهٔ مدرنیته بیندیشیم، این ردیات تند کاملاً طبیعی‌اند. زیرا، چنانکه پیشتر ملاحظه شد، کاملاً مشهود است که در مدرنیته غربی هیچ امری وجود ندارد که ایفاگر نقش معبد یا محل اجرای نمایش در یونان و کلیسا و کلیسای جامع در قرون وسطی باشد. افزون بر این، اگر به خصلت جهانی شده و در عین حال جزیی شدهٔ مدرنیته بیندیشیم، یعنی به غیب مکان عمومی و همگانی و جزیی شدن ــ زیبایی‌شناسانه شدن ــ توقعات مدرنتیه از هنر بیندیشیم، به نظر کاملاً مشهود خواهد بود که نه تنها اثر هنری مطابق با سرمشق یونان در دورهٔ مدرنیته وجود ندارد بلکه اساساً امکان وجود آن نیست. گذشته از نبود تغییرات تاریخی-جهانی، پیش‌شرط‌های اجتماعی چنین اثر هنری‌ای نیز وجود ندارد.

اما آنچه موجب می‌شود که موقف هایدگر پس از جنگ نسبت به هنر زمانه‌اش آشکارا ابهام‌زا باشد این است‌ه‌که در تناقض کلی و آشکار با تعمیمات مربوط به «مرگ هنر»، نخست او احترام بسیاری برای تعداد قابل ملاحظه‌ای از هنرمندان [معاصر] قائل است و دوم، واقعیات مربوط به زندگی اوست. هایدگر ستایش زیادی از استراونیسکی و کارل ارف در موسیقی، جرج تراکل، پل سلان، رنه شار، استفان گئورگه و راینر ماریا ریلکه در شعر، لوکوربوزیه در معماری، برنارد هیلیگر و ادوادو چیلیدا در

مجسمه‌سازی، و ون گوگ، براک، کله و سزان در نقاشی کرده است. و در «مشاغل هنری» رسمی و خوار شمرده شدهٔ (Kut pxiii) مدرنیته تعداد قابل ملاحظه‌ای دوست و آشنا داشته است، از جمله گئورگ اشمیت، مدیر گالری بازل و دوست پل کله، ارنست بیلر مجموعه‌دار هنری و تاریخ‌نگاران هنر: هانس جانسن و هاینریش پتزت. (که مُشوق چاپ ***نامه‌هایی به سزان*** ریلکه و پی‌گیرِ چاپ کتاب‌هایی مربوط به کله و سزان بود). هایدگر در نیمهٔ دههٔ پنجاه برای دیدن آثار ون گوگ، در موزهٔ تازه‌گشوده شدهٔ کرولر-مولر در خارج از آرنهم، سفری به هلند کرد و با گالری ارکر [Erker] در سنت‌گالن سویس رابطه‌ای مداوم داشت و برای آنجا جستاری دربارهٔ مجسمه با عنوان «هنر و مکان» نوشت (و درواقع بر روی ورق‌های لیتوگرافی چاپ کرد)[1] همچنین کم‌اهمیت‌تر نیست که هایدگر به نگارش اشعارش هم ادامه داد چنانکه در تمام طول حیاتش چنین کرد. اشعاری که گاه بسیار برجسته بودند. پس هایدگر متأخر تا فرق سر غرق در «مشغلهٔ هنری» زمانه‌اش بود. زندگی او، روابط او و نظرات او درباب هنرمندان [معاصر] کاملاً در تعارض با اظهارات تعمیم‌یافته او راجع به خصلت هنر مدرن‌اند.

البته ما با به اتمام رساندن پژوهش‌مان درباب متون مربوط به هولدرلین، می‌دانیم که چه چیز امکان ستایش هایدگر را از هنرمندان

---

۱. منبع اصلی این مطلب و دیگر جزییات زندگی‌نامه‌ای کتاب زیر است:
Heinrich Petzet "Encounters and Dialogues" (Chicago: University of chicago Press 1993)

همچنین مقالات هارتوت بوخنر، فرانکو فدیر و دیتر جانتیگ در این کتاب مهم است:
Erinnerung an Martin Heidegger ed. C Neske (Pfullingen, Neske, 1977)
همچنین مقالهٔ جانینگ در Kunst and Technik (Kut) منبع مهمی دربارهٔ بسیاری از ملاحظات منتشر شده ــ و نه گزارش شدهٔ ــ هایدگر دربارهٔ هنرمندان است. «هنر و مکان» در Man and World 6, 1973, pp3-8 به چاپ رسیده است.

منفرد دورهٔ مدرنیته یا دست‌کم امکان جمع این ستایش را با یک آگاهی نظری صریح فراهم آورد. رها شدن هایدگر از انحصار سرمشق یونان که درمتون متأخر مربوط به هولدرلین انجام گرفت، موجب شد که نظریه‌پردازی او درباب هنر با ستایشش از هولدرلین درمقام یک شاعر سازگار افتد و همچنین جایگاهی در اندیشهٔ او برای ستایش از دیگر هنرمندان مدرنیته ایجاد شود. آن هم نه تنها «هنرمندان مدرنیته» در معنای گسترده‌اش که شامل هولدرلین هم می‌شود بلکه معنای محدودتر و مأنوس‌تر آن که صرفاً «هنرمندان معاصر» را دربر می‌گیرد. آنچه واضح است این است که به وجود آمدن آنچه من آن را «سرمشق مدرن» خوانده‌ام، به هایدگر اجازه داد که به نحو سازگاری تصدیق کند که مدرنیته صرفاً شامل هنر «پخت‌وپز» نیست بلکه هنر «بزرگ» یا دست‌کم «معتبر» را نیز دربردارد. پس چرا اظهارات تعمیم‌یافتهٔ او درباب مرگ هنر ادامه یافت؟

این اظهارات را باید مبالغه‌های خطابه‌ای تلقی کرد. موضع واقعی هایدگر (غیردر اماتیک‌تر، کمتر خیره‌کننده و کمتر شعارمانند) این اظهار است که *اغلب* هنر مدرن جزیی است.[۲] (یا همچنین، چنانکه خواهیم دید، مضر است). بدین‌سان حاصل این تعمیم، برقراری یک دوگانگی بین خصلت عام هنر مدرن از طرفی، و استثنائات مهم اما اندک‌شمار این قاعده از طرف دیگر است. بنابراین، به نظر من، مقصود عمده از این تعمیم، عرضه هنرمندان مورد علاقهٔ هایدگر است، نه به عنوان قله‌های

۲. در لحظه‌ای جالب در مصاحبه با *اشپیگل*، مصاحبه‌کننده، رودلف آگوستیس، صرفاً با تکرار مؤدبانهٔ بیان هایدگر، او را متقاعد به کنار نهادن این مدعا که هنر مدرن «ویرانگر» است، می‌نماید. (HC p115) هایدگر بی‌هیچ‌وجه بی‌توجه به ارزش جاذب شعار مرگ هنر خود نبود و می‌دانست که کی گرفتار آن می‌شده است.

رفیع عالم عموماً جزیی شدهٔ هنر بلکه به عنوان امری کاملاً متفاوت ــ به تعبیر نیچه ــ استثنائات «بی‌گاه» بر آن قاعده؛ یعنی هنرمندانی در حاشیه که ناهمراه و در تعارض با نظام غالب زیبایی‌شناسانه قرار دارند.

این سخن این مسأله را پیش می‌کشد که اصل انتخابی که براساس آن این استثناها، استثنا تلقی می‌شوند، چیست؟

هنر ضد مابعدالطبیعی

۲ـ می‌دانیم که مدرنیته زمانهٔ «فلاکت» بی‌حد است، فلاکتی است که سرشت آن خاموشی پرتو الوهی است، افسون‌زدایی مدرنتیه است، ناکامی مدرنیته در زندگی در پرتو «امر مقدس» است. علت این امر، در وهلهٔ نخست «قالب‌بندی» دانسته شده است. یعنی تحویل هر چیز به «منبع». اما بر تخت‌نشینی تاریخی-جهانی «قالب‌بندی» ــ یعنی این واقعیت که آشکارگیِ اندیشهٔ «قالب‌بندی» معرّف دورهٔ مدرن شده است ــ در نظر هایدگر، صرفاً با تکمیل یک فرایند تاریخی دراز آهنگ و تدریجی ممکن گشته که برحسب آن، انسان غربی ــ به تعبیر من ــ حالت آشکارگیِ «جشن» را از دست داده است. (بنگرید به فصل ۳ بخش ۳) علت این امر آن چیزی است که هایدگر «مابعدالطبیعه» می‌خواند.

دو پرسش دربارهٔ استعمال هایدگر از واژهٔ «مابعدالطبیعه» در معنایی که قطعاً منحصر به خود اوست، باید طرح شود: «مابعدالطبیعه» چیست؟ و چگونه به وجود می‌آید؟

پاسخ به پرسش نخست پیشتر داده شد. مابعدالطبیعه ــ که ممکن است به صورت یک نظریهٔ فلسفی واضح یا به‌طور ضمنی در موقف

شهودی افراد عامی رخ دهد ــ ناکامی در «عروج» از «مکان موجودات» به «وجه دیگر» آن است؛ یعنی جهل از «وجه دیگر» است. از آنجا که وجود [Being] عبارت از موجودات (beings) به همراه وجه دیگر آنهاست، وجه روشن کرهٔ وجود [Being] *به همراه* وجه تاریک آن است، «عالم»[۳] به همراه «زمین» است، بنیادی‌ترین توصیف هایدگر از مابعدالطبیعه را می‌توان «نسیان وجود [Being]» خواند. (Pp318)

ما پیشاپیش می‌دانیم که نسیان وجود مستلزم چیست؟ مستلزم نسیان «حرمت‌بر انگیزی» حقیقت و والایی عالم است. وارد شدن به این وضعیت به این معناست که عالم «به گونه‌ای خشک، یک‌سویه و بنابراین ظالمانه به جمع و طرد دست بیازد (QCT p17)، به این معناست که عالم افسون‌زدایی شود، تبدیل به مکانی بی‌راز شود که همان عالم مدرنیته است.

پاسخ هایدگر درباب پرسش دوم به‌طور خلاصه این است که از طریق فهم (ضمنی یا صریحاً) نادرست حقیقت، به سرزمین غربی مابعدالطبیعه فرو می‌افتیم. (Pp280) (در بخش ۲۰ سخن بیشتری در این باره خواهم گفت). اشتباه بنیادینی که مابعدالطبیعه را ایجاد می‌کند ناکامی در فهم وابستگی حقیقت (به عنوان مطابقت) به آشکارگی‌های گوناگون عالم است. آشکارگی‌هایی که صرفاً و صرفاً در سنت‌های «زبانی» بشر و در «شکل‌های زندگی» بشر روی می‌دهند (بنگرید به فصل ۱ بخش ۱۸) یعنی به این دلیل که شخص از فهم خصلت فرافکنانه بودن افق آشکارگی‌اش بازمی‌ماند ــ به زبان *وجود و زمان* ــ از فهم «معنای وجود» یا

---

۳. «عالم» در اینجا به معنای افق معقولیت و ساختارگشودگی نیست بلکه به معنای کلیت موجودات است. هایدگر بین معانی، در اصطلاح *وجود و زمان*، «وجودی» و «وجودشناسانه» عالم نوسان دارد.

فهم «هستی‌شناسی بنیادینی» که در آن ساکن است، بازمی‌ماند و صورت‌بندی خود را یگانه صورت‌بندی صحیح ساختار بنیادین خودِ واقعیت محسوب می‌کند. فهمی که، به تعبیر هایدگر، هر امکان آشکارگیِ دیگری را خارج می‌سازد. (QCT p27) هنگامی که این «مطلق‌سازی» افق آشکارگی رخ می‌دهد، این بینش که حقیقت وابسته است به آشکارگی‌ای که همواره اختفا هم هست، ناپدید می‌شود. نتیجهٔ این امر نسیان امکاناتِ محجوب آشکارگی و نسیان «وجه دیگر» موجودات و از این‌رو نسیان شکوه وجود [Being] است.

از آنجا که ریشه مشکل مدرنیته، مابعدالطبیعه است، اصلی که بر اساس آن هایدگر هنرمندان استثنایی خود را که به نظر او اهمیت حقیقی دارند، برمی‌گزیند، اصل رد مابعدالطبیعه است. هنری که برای زمانه «عسرت» ما مهم است، هنری است که امر متضاد با مابعدالطبیعه را فراهم می‌آورد و والایی و تقدس عالم ما را دوباره از آن ما می‌سازد. ما پیشاپیش می‌دانستیم که هنرمندان در زمانهٔ عسرت *به این‌کار* می‌آمدند. اما دقیقاً چرا، رفع مابعدالطبیعه، یعنی افسون‌مند کردن دوبارهٔ عالم، چنین اهمیت حیاتی‌ای دارد؟ چه چیز هنر منطبق با سرمشق مدرن را به عنوان امری که پاسخ‌گوی «عسرت» حقیقی است، از جزیی بودن «زیبایی‌شناسی» جدا می‌سازد؟ اجازه دهید که دوباره بر این پرسش تأمل کنیم.

«چرخش» دیگر

۳ـ ما با یک پاسخ این پرسش، از پیش آشناییم. زمانه ما به دلیل غیاب خدایان مفلوک است، به دلیل اینکه، هیچ خدایی آدمیان و اشیا را به گرد

خویش نمی‌آورد و بدین‌سان تاریخ عالم را مشخص نمی‌کند، به عبارت دیگر به این دلیل که اثر هنری‌ای منطبق با سرمشق یونان وجود ندارد. اهمیت هنری که ما را در شفای از مابعدالطبیعه یاری می‌کند، این است که این هنر امکان بازگشت خدایان را با محافظت و پروراندن «منزلی» که آنها ممکن است یک‌بار دیگر در آن پیدا آیند، زنده نگاه می‌دارد و می‌پروراند. صرفاً محافظت شاعر از فضای مقدسِ اثیری است که خطر خاموشی کامل آن فضا را ــ یعنی رسیدن عصر بی‌پایان بی‌خدایی را ــ رفع می‌کند. صرفاً با القای معنایی نو شده از امر مقدس می‌توان «موجبات گسترش قدرت نجات‌بخش را در حال بسط آن فراهم آورد». به بیان غیر استعاری‌تر، در شاعرانه وضع شدن «زمین» از جانب شاعر است که این امکان حفظ می‌شود که ارزش‌های بنیادین فرهنگ غربی، یک‌بار دیگر، برای آن مقدس شوند و یک‌بار دیگر اقتدار پیدا کنند و ارزش‌هایی مبتنی بر تاریخ گردند.

هایدگر هیچگاه این پاسخ را به پرسش از اهمیت رفع مابعدالطبیعه کنار ننهاد. با این حال آنچه در نظر من در مورد متون پس از جنگ شاخص است، این است که آنها برخلاف متون پیشین پاسخ اضافی دومی را به این پرسش فراهم می‌آورند.

۴ـ این پاسخ دوم با تحلیل ــ دست‌کم ظاهراً ــ تازه از «فلاکت ما» آغاز می‌شود. در «نامه درباب انسان‌گرایی» گفته می‌شود که فلاکت بنیادین مدرنیته «بی‌خانمانی» است (BW pp217-8) در «بنا کردن، سکنی گزیدن، اندیشیدن» گفته می‌شود که بحران ما، بحران «سکنی گزیدن» است. (PLT p161)

این «سکنی گزیدن» و «در خانه بودن» که گفته می‌شود ما در مدرنیته

فاقد آنیم، چیست؟ هایدگرِ پس از جنگ سکنی گزیدن را ذات انسان می‌داند: «انسان بودن به معنای اسکان داشتن است» چنانکه bin در ich bin (من هستم) از buan آلمانی قدیم و انگلوساکسون گرفته شده که به معنای «سکنی گزیدن» است. (PLT p147) هایدگر می‌گوید سکنی گزیدن یک دستاورد اتفاقی و جداافتاده نیست، بلکه متعلق به همهٔ انسان‌ها در همهٔ زمان‌هاست. (PLT p213)

چگونه ممکن است که «انسان» «در همهٔ زمان‌ها» اسکان داشته باشد، اما «بی‌خانمانی» وضعیت «انسان معاصر» باشد. (BW pp217-18) واضح است که هایدگر باید دو معنای متفاوت از «سکنی گزیدن» مراد کرده باشد. اجازه دهید که سکنی گزیدنی را که ذاتیِ انسان است «اسکان ذاتی» و آنچه را بشر در دورهٔ مدرنیته فاقد آن است «اسکان روزمره» بخوانیم. (گاهی «روزمره» را می‌اندازم و صرفاً «اسکان» می‌گویم.)

در نظر هایدگر، اسکان ذاتی به معنای «نزدیکی به وجود» است. (ex-sistence) انسان است؛ یعنی ــ با بازآوردن ریشهٔ لاتین این واژه ــ «برون‌ـاستادن» او است. (BW p217) بیرون ایستادن از وضوح عالم و قرار گرفتن در «وجه دیگر» آن، یعنی در آن امر «دیگرگون» از موجودات است. (GA15 p361) این امر را «تعالی» می‌خوانم.

اینکه تعالی امری است که همه ما دارای آنیم، نتیجه سادهٔ فهم حقیقت به عنوان اختفای آشکارشونده است. از آنجا که این عالم صرفاً یکی از بی‌شمار آشکارگی‌های بالقوهٔ وجود است، نتیجه می‌شود که من به همراه هر موجود دیگری، کثرتی از «چهره»ها هستم که از این وضوحِ آشکارشده تعالی دارد.

هایدگر می‌گوید بی‌خانمانی ــ یعنی فقدان اسکان روزمره ــ ناکامی در «تجربهٔ حقیقی اسکان [ذاتی] و جای گرفتن در آن» است. (BW p217) به

عبارت دیگر، علت بی‌خانمانی صرفاً «مابعدالطبیعه» است. به این دلیل که ما به وسیلهٔ مابعدالطبیعه زندانی شده‌ایم و در قفسی تنگ گرفتار آمده‌ایم، به این دلیل که ما قربانیان «نسیان وجود» گشته‌ایم، از فهم تعالی و از به خود ــ و به هر فرد دیگر ــ اختصاص دادن آن بازمانده‌ایم. به تعبیری ما از فهم تعالی‌مان نسبت به عالم بازمانده‌ایم.

بنابراین ــ براساس این پاسخ دوم ــ هنر ضد مابعدالطبیعی مهم است زیرا در رها ساختن ما از مابعدالطبیعه به ما اجازه می‌دهد که سکنی گزینیم. «انسان شاعرانه سکنی می‌گزیند» نقل‌قولی از هولدرلین است[۴] که بیش از هر نقل‌قولی در متون پس از جنگ تکرار می‌شود. با رها شدن از قلمرو مابعدالطبیعه و ورود به «امر شاعرانه» (PLT p228) ــ یعنی امر مقدس (چرا که شاعران زمانهٔ عسرت این امر را بنیاد می‌نهند) ــ ما به اسکان دست می‌یابیم.

۵ـ روشن است که وظیفهٔ مهم در اینجا توضیح رابطهٔ بین رفع مابعدالطبیعه، از طرفی، و اسکان گزیدن از طرف دیگر است. یعنی پرسش مهم این است که چرا دست یافتن به «اسکان ذاتی» امری را ایجاد می‌کند که می‌توان آن را اسکان یافتن در معنای روزمره خواند و آن رادر خانه بودن در عالم دانست. اما پیش از پرداختن به این مقوله، باید به نکتهٔ ذیل عطف توجه کرد. رفع مابعدالطبیعه امری است که من و شما (به

---

۴. این نقل‌قول که به‌طور کامل چنین است: «با آنکه بسیار سزاوار است، اما انسان شاعرانه بر این زمین سکنی می‌گزیند» از شعری است که با «در آبی عاشقانه» آغاز می‌شود. اصالت این شعر در بین محققان مورد بحث بوده است. به این دلیل که این شعر در هیچکدام از دست‌نوشته‌های برجای مانده از اشعار هولدرلین وجود ندارد. هایدگر در Das Wohnen des Menschen (اسکان بشر) مربوط به سال ۱۹۷۰ (P pp153-60) با یک تحقیق استادانهٔ ادبی به این معارضه پاسخ گفته است.

شرط اینکه برای ما حتمی باشد که تحت قدرت فکر و هنر ضد مابعدالطبیعی درآییم) می‌توانیم *اینجا و اکنون* به‌دست آوریم. بنابراین اسکان گزیدن هم چنین است. اگر ما به کمک هنر منطبق با سرمشق مدرن نه تنها امر شاعرانه را عقلاً تأیید کنیم بلکه آن را تجربه کنیم و در آن قرار گیریم، یعنی در آن اقامت کنیم، اگر از طریق این هنر تجربهٔ تعالی خود ما و هر شی دیگری جزء لازم زندگی ما قرار گیرد ــ اگر هایدگر برحق باشد ــ ما اسکان می‌گزینیم. بنابراین حتی در عصر غیبت خدایان سکنی گزیدن ممکن است: «*همین‌که* انسان در بی‌خانمانی‌اش تأمل کند»، «دیگر بی‌پناه نیست، زیرا چنین تفکری فانیان را به اسکان *فرامی‌خواند*». (PLT p161، نخستین تأکید از من است)

این تأملات به منظر جدیدی نسبت به هنر مطابق با سرمشق مدرن منجر می‌شود. هایدگر در «پرسش درباب تکنولوژی» می‌گوید که با نظر به صورت حقیقی حقیقت ــ به عبارت دیگر با فهم اینکه حقیقت اختفای آشکارشونده است و اینکه عالم صرفاً «وجه» معقول آن «راز» دست‌نیافتنی است ــ ما باز هم نجات نمی‌یابیم. (PLT p33) هایدگر به این دلیل این امر را می‌گوید که در اینجا «نجات» را پدیده‌ای تاریخی-جهانی می‌داند. نجات را رسیدن «خدایی» جدید یا اثر هنری منطبق با سرمشق یونان می‌داند که یک‌بار دیگر «تاریخ عالم را مشخص خواهد نمود». «نجات» در اینجا و در عنوان مصاحبه *اشپیگل* (تنها یک خدا می‌تواند ما را نجات دهد) به عنوان «چرخش عالم» فهم شده است چرخش فرهنگ غربی به مثابهٔ یک‌کل به سمت زمانهٔ جدید پسامدرن و درگذشته از فلاکت.

اما، درواقع، تلقی دیگر ــ و غالب‌تری ــ از نجات در متون پس از جنگ وجود دارد که دیگر معطوف به جمع نیست بلکه معطوف به فرد

است و می‌توان آن را «چرخش *فردی*» خواند. از این منظر، نجات، شکستن قفسِ مابعدالطبیعه توسط فرد و خروج به قلمرو به تعبیر ریلکه، «گشودهٔ» (PLT 128) تعالی و تقدس است.

توجه اولیه هایدگر در *وجود و زمان* (البته نه توجه انحصاری او) معطوف به فرد ــ دازاین فردی ــ است. اصالت، اضطراب در برابر مرگ، فنا و دیگر مفاهیم کلیدی *وجود و زمان* همه اولاً صفات فردی‌اند. اما در خلال دههٔ ۱۹۳۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۱۹۴۰ این توجه قویاً از فرد به سمت دازاین جمعی تغییر جهت داد. آنچه در این دوره، بیش از همه مورد توجه هایدگر است سلامت یا امور دیگر فرهنگ به مثابهٔ یک کل است.

اما، حال، در متون پس از جنگ و بیش از همه در «شاعران به چه کار می‌آیند؟» با تمرکز بر اسکان ما به صفتی بازگشتیم که افراد دارا یا فاقد آنند. (سخن از اسکان یا عدم اسکان فرهنگ معنای چندانی ندارد، اگر اساساً داشته باشد) البته اینگونه نیست که دغدغه نسبت به سلامت فرهنگ غربی به مثابه یک کل ناپدید شده باشد. این دغدغه، مثلاً در نیایش برای بازگشت اثر هنری منطبق با سرمشق یونان در پایان «چرخش» (بنگرید به فصل ۳ بخش ۲۵) و در عنوان مصاحبهٔ اشپیگل ظاهر می‌شود. اما این دغدغه در پیش‌زمینه قرار می‌گیرد. به نظر من چنین می‌آید که در متون پس از جنگ پرسش کانونی این نیست که «ما برای تسریع در پایان یافتن نیست‌انگاری دورهٔ تاریخی ـ جهانی‌مان چه باید بکنیم؟ بلکه این است که «من و شما» در اینجا و اکنون، در این زمانهٔ غیبت خدایان چگونه باید بدون بیگانگی زندگی کنیم؟ (محوریتِ «متانت» (Gelassenheit) یا «رهایی» در اندیشهٔ پس از جنگ هایدگر، نشان دیگری از چرخش او (یا بازگشت او) از جمع به فرد است.)

چنانکه گفتیم چنین نیست که هایدگر متأخر دغدغه‌های اولیهٔ خود را

نسبت به نجات جمعی رها کرده باشد. دلیل این امر این است که همین که برنامهٔ مهندسی اجتماعی تاریخی-جهانی کنار نهاده می‌شود، پاسخ به «من برای سکنی گزیدن چه باید بکنم؟» با پاسخ به این پرسش یکی می‌شود که «من برای تسریع احیای فرهنگ به مثابه یک کل چه باید بکنم؟» در هر دو مورد پاسخ یکی است: «رفع مابعدالطبیعه». اما آنچه در هایدگر پس از جنگ فی‌الواقع رخ می‌دهد، تکثر دیگری در ارزش‌هاست. «چرخشِ» فرد به عنوان یک غایت فی‌نفسه ارزشمند می‌شود و دیگر صرفاً وسیله‌ای برای رسیدن به «چرخش» عالم نیست. به گمان من، این بازگشت به فرد است که اندیشهٔ پس از جنگ هایدگر را از بسیاری از اندیشه‌های قویاً (و البته نه هیچگاه انحصاراً) جمع‌گرای پیش از آن، جذاب‌تر می‌سازد.

این تکثر دغدغه‌ها، در نظر من، نشانگر «چرخش» مهم دیگری هم در اندیشهٔ هایدگر هست. چرخشی که لوازمی هم برای هنر دارد. تا زمانی که هایدگر به اشیا صرفاً از منظر تاریخی-جهانی می‌نگرد، هنرمند مطابق با سرمشق مدرن هیچگاه نمی‌تواند در بالاترین رده قرار بگیرد. زیرا تنها اهمیت او در فراهم ساختن زمینه برای هدفی است که صرفاً هنرمندی از نوعی کاملاً متفاوت می‌تواند به آن دست یابد؛ بنابر تمایزی که در بحث‌های پایانی فصل پیش طرح شد، هدفی که هنرمند «حماسی» و نه «غنایی» می‌تواند به آن دست یابد. اما با طرح نجات فردی به عنوان ارزشی که جایگاه خاص خود را دارد، منظری پا به عرصه می‌نهد که دیگر دربردارندهٔ مقایسه‌ای تبعیض‌آمیز بین هنرمند منطبق با سرمشق مدرن و آنچه تجسم بخش والاترین ذات هنر است، نیست. حال می‌توان هنرمند منطبق با سرمشق مدرن را بی‌هیچ قید و احتیاطی، «بزرگ» محسوب کرد. چنانکه به زودی خواهیم دید این امر دقیقاً نظر هایدگر در مورد، دست‌کم سزان و کله است.

«سکنی گزیدن» چیست؟

۶ـ حال با بازگشت به پرسش از رابطهٔ بین رفع مابعدالطبیعه و سکنی گزیدن که حل ناشده در آغاز بخش ۵ رها شد، می‌پرسیم که چرا هنرمند ضد مابعدالطبیعی، سکنی گزیدن را تسهیل می‌کند؟ سکنی گزیدن «روزمره» چیست؟

هایدگر در «بنا کردن، سکنی گزیدن، اندیشیدن» می‌گوید که «*خصلت بنیادین سکنی گزیدن*... نگهداری و محافظت* (schonen) است.» (PLT p149 تأکید از هایدگر است)

اما همچنین در فقره‌ای زیبا که نیازمند قرائت دقیق است، اشاره می‌کند که این «نگهداری و محافظت» (schonen را می‌توان «مراقبت»** هم ترجمه کرد) دو وجه دارد. از طرفی اسکانْ داشتنْ آن چیزی است که در آلمانی کهن آن را «das Frye» می‌خواندند: مکانِ «آزاد»، مکانی که در آن فرد «در آرامش» است. «در محافظت از آزار و خطر است... و نگاهبانی می‌شود» (همان) در اینجا ساکن، در معرض «نگهداری و محافظت» است. اما از طرف دیگر ساکن «عاملِ» نگهداری و محافظت است.

در این وجه، اسکان به معنای «نگهبانی کردنِ» [ساکن] از هر چیز در سرشت خاص خویش است. (همان) فانیان سکنی می‌گزینند یعنی آنها «مُراقب قلمرو چهارگانهٔ زمین، آسمان، فانیان و قدسیانند. (PLT p150-1) که عبارت برگزیدهٔ هایدگرِ پس از جنگ به جای عالم است. (PLT p179)[5]

---

* Sparing and Preserving ** Caring for

۵. هایدگر در *وجود و زمان*، *بودن-در-عالم* انسان را برحسبِ تعدادی از ساختارها یا ویژگی‌های ضروری تحلیل می‌کند که آنها را «امور وجودی» [existentials] می‌خواند. من در بخش «سکنی گزیدن چیست؟» می‌گویم که «پیشاروی قدسیان»، «بر زمین»، «زیر

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

پس، اسکان، نخست، نوعی امنیت بنیادین است، فرد ساکن خود را مورد مراقبت عالمش می‌بیند و به واسطهٔ آن از خطر در امان است و دوم، به معنای حفظ و مراقبت عالم توسط ساکن است. پس به‌طور خلاصه سکنی گزیدن به معنای مراقبت کردن و مراقبت شدن است.

این تحلیل ظاهراً انعکاس‌دهندهٔ تلقی‌های معمول ما از اسکان است. در خانه بودن به معنای این است که فرد مکانش را چونان مکانی آزاد یا Heimat (خانهٔ خویش) تجربه کند و بنابر ضرورت مفهومی، به این معناست که در اینجا امنیتی را احساس کند که در مکانی بیگانه فاقد آن است و حس «خانگی» (در معنای heimisch آلمانی) به معنای در مراقبت قرار گرفتن به گونه‌ای است که مکان بیگانه فاقد آن است. مردم در خانه‌شان همانگونه نمی‌خوابند که در بزرگ‌راه‌ها.

۷ـ این دو وجه از سکنی گزیدن چه ارتباطی به رفع مابعدالطبیعه دارد یعنی چه ربطی به تجربه کردن و قرار گرفتن در اسکان ذاتی دارد؟ چرا انجام این امر باید چنان نتیجه‌ای را حاصل کند؟ اجازه دهید که از وجه دوم سکنی گزیدن آغاز کنیم.

می‌دانیم که رفع مابعدالطبیعه به معنای تجربهٔ عالم چونان امری است

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

آسمان» و «درمیان فانیان بودن»، تبیین بازنگری شدهٔ هایدگر پس از جنگ از امور وجودیِ «بودن» در عالم «انسان» است. هنگامی که این ساختار چهاربخشی شاعرانه تابان می‌شود یعنی هنگامی که ارزش‌های بنیادین فرهنگ فرد *در هیأت* «قدسیان» (پیام‌آوران اشارت‌گویِ خداوندگار)، قسم ما در این سیاره در هیأت «زمین» (شکوفاگری و ثمربخشیِ خدمتکار و شراب‌آور) جَو درَ هیأت «آسمان» (مسیر بلند خورشید... انوار سرگردانِ ستارگان) و انسان‌ها در هیأت فانیان. (صندوقچه‌های نیستی) جلوه کنند، هنگامی که همهٔ این امور روی دهد، گفته می‌شود که فرد به این قلمرو چهارگانه تعلق دارد. (PLT pp150-170) یعنی در آنها «ساکن» است. (QCT p47)

که خود پنهانگری خویش را آشکار می‌سازد.[۶] به زبان *منشا* شفاف شدن عالم نسبت به زمین است. رفع مابعدالطبیعه به معنای تجربه عالم چونان مکانی «مقدس» و والا است.

اما پاسخ مناسب ــ یا به زبان فلسفی ــ تنها پاسخ ممکن به عالمی که چونان امر مقدس تجربه شده مراقبت و محافظت است.[۷] بدین‌سان رفع مابعدالطبیعه ما را از بهره‌برداری شدن توسط عالم از طریق «قالب‌بندی» می‌رهاند و ما را به «ذات‌مان» برمی‌گرداند. ما دوباره نگاهبانان وجود یعنی نگاهبانان «حقیقت» وجود، نگاهبان خود آشکارگی وجود در هیأت عالم، می‌شویم. پس رفع مابعدالطبیعه فرد را به «حفظ» عالمش وامی‌دارد، حفظ آن از بهره‌برداری و غارت. حال، چرا این امر باعث می‌شود که فرد خود را در آن در امان ببیند و حس کند عالم او را حفظ می‌کند؟

تأمل کنید که از منظر شخصیِ که در بند مابعدالطبیعه است، چه چیزی

---

۶. «خود... آشکار می‌سازد» زیرا افق غایی آشکارگی هیچگاه دست ساز آدمی نیست. (QCT p18) و همواره امری است که «*دریافت*» می‌کنیم امری که توسط وجود بر ما «مقدر» می‌شود. این امر یک تعمیم تاریخی نیست بلکه به نظر من یک حقیقت ضروری است. از آنجا که تفکر «بازنمودی» همواره باید در یک افق معقولیت رخ دهد، تصور اینکه ما خود افق غایی خود را طرح کنیم و بسازیم به معنای این است که پیش از آنکه بتوانیم تفکر کنیم، تفکر کرده باشیم. در یک‌جا و به گمان من تنها یک‌جا در خلال دورهٔ کوتاه سرمستی هایدگر از پرومته‌گرایی، هایدگر به این ناسازگاری فرومی‌غلطد: او می‌گوید که «آفرینندگان» عالم «آپولیس»اند یعنی فاقد شهر و مکان‌اند. فاقد حد و وضع‌اند، فاقد ساختار و نظم‌اند. چرا که خود باید نخست همه چیز را بیافرینند. (IM pp152-3) محال‌بودن این وظیفه آشکار است.

۷. باید متوجه بود که ظهور *گشتل* [قالب‌بندی] یعنی ظهور آشکارگی واقعیت در هیأت «منبع» به عنوان امری که باید مورد بهره‌برداری قرار گیرد، صرفاً با غیاب «افسون» ممکن شده است. ما در فصل ۳ (بخش ۳) دیدیم که چگونه «جشن»، قالب‌بندی را کنار می‌زد. بنابراین، افول جشن، افول «حال جشن» پیش‌شرط ظهور *گشتل* است.

در «ورای» موجودات قرار دارد؟ «نیستی»، «خلاء» مطلق (PLT p151; ID p28) امر منفی (GA15 p363) «امر» ناپیمودنی (PLT p92; BT 152) «نابودی» (DWL p19) و نیستی نابودگر. یعنی ورود مرگ به معنای ورود نیستی مطلق است. مرگ نابودگری است، اما ما می‌دانیم که مرگ اجتناب‌ناپذیر است و همچنین می‌دانیم که در هر لحظه‌ای ممکن است روی دهد (این وجهِ معنویِ آگاهی‌بخشیِ درد است که یادآور فناست (قس PLT p96). بنابراین برای قربانیان مابعدالطبیعه عالم چونان نقطهٔ نوری است که در محاصرهٔ تاریکیِ بی‌نهایت، ازلی، نهایی و مطلق قرار دارد. افزون بر این تاریکی‌ای که تهدید می‌کند هر لحظه داخل این «وضوح» می‌شود و فرد را می‌رباید. نتیجه این است که انسانِ در معرضِ مابعدالطبیعه، عالم را مکانی «بی‌حفاظ» می‌داند که مکان آزادی نیست. خصلت بنیادین زندگی مابعدالطبیعی ــ به تعبیر هولدرلین «حال بنیادین» آن ــ اضطراب است. اگر ما مرگ را در روبرو ببینیم وحشت و هراس نیستی را تجربه می‌کنیم.[۸] بنابراین اینکه ما اغلب اوقات از مواجهه با مرگ فرار می‌کنیم، دلیلی دارد. (وجود و زمان به تفصیل به این مسأله اشاره

---

۸. هیوبرت دریفوس به من گفته است که میشل فوکو مرگ را هم نیستی می‌دانست و هم ناگزیر، اما وحشتی احساس نمی‌کرد. اما تاریخ چندهزار سالهٔ ادیان در این امر تردید روا داشته‌اند. زیرا، چنانکه شوپنهاور اشاره کرده، کار بنیادین ادیان همواره این بوده که نسبت به پایان راه نبودن مرگ در ما اطمینان ایجاد کند. شوپنهاور کنایه‌وار می‌گوید که اگر تا حدودی اثبات شود که فناناپذیری ما، غیروابسته به، یا حتی جمع‌ناپذیر با وجود خدایان است، همه سریعاً به جانب الحاد پناه می‌برند (جهان همچون اراده و بازنمود pp161-2II) شاید فوکو حقیقتاً متفکری «مابعد دینی» بود. اما اگر چنین بود چرا این همه کتاب نوشت؟ چنانکه خواهیم دید هایدگر، تحت تأثیر ریلکه، می‌گوید که زندگی «نفی‌کردن مداوم مرگ برای خویش است». ما وجود خودمان را در امور فناناپذیر مانند ــ اولاد، مالکیت، شهرت ــ و کتاب‌ها ــ گسترش می‌دهیم. اغلب به این خاطر که خودمان را مطمئن سازیم که *اگوهای* ما ــ یعنی خودمان آنگونه که خود می‌شناسیم ــ در کل نامیرایند. (همچنین بنگرید به بخش ۱۷)

دارد) به این دلیل که ما با خوش‌بینی و خوش‌باشی مرگ را می‌پوشانیم، به این دلیل که ما آن را امری می‌دانیم که برای دیگران روی می‌دهد نه برای خود ما (آن هم صرفاً زمانی که به نحو غیرعادی و نامتوقع حادثه‌ای یا «خللی در نظام سلامت فرد» روی دهد) به این دلیل که ما همیشه گمان داریم که مرگ فردا روی می‌دهد نه امروز، وحشت مرگ تبدیل به پریشانی، ناراحتی و اضطراب می‌شود. اما درحال اضطراب فرد عالم خود را تهدیدکننده می‌یابد، مکانی بی‌حفاظ که بدین‌ترتیب نمی‌تواند «خانه» فرد باشد.

به نظر من، این عالم عالم توصیف‌شده در *وجود و زمان* است که واژگان کلیدی آن «پرتاب‌شدگی»، «رهاشدگی»، «آواره بودن»، «دلشوره»، «اضطراب»، «مرگ» و «نیستی» است (باید آگاه بود که این فهرست، فی‌نفسه، یک داستان (خیلی) کوتاه را شکل می‌دهد با درون‌مایه‌ای سه بخشی و آهنگی قاطع). هایدگر در *وجود و زمان* هم جمع‌ناپذیری اضطراب را با اسکان تشخیص می‌دهد و «مرموز» بودن وضع بشر را طرح می‌کند. اما همچنین تأکید می‌کند که «در خانه نبودن» (un-heim-lichkeit) ــ به عنوان امری ناگزیر ــ ویژگی وجودی وضع بشر است. (BT 189) درست است که در *وجود و زمان* تلاش می‌شود تا تصوری از حیاتی سالم طرح شود، حیاتی که در پرتو مواجههٔ اصیل با مرگ و التزام به «تقدیر» جمعی شکل می‌گیرد، اما به نظر من این حیات، زندگی *به‌رغم* و براساس بی‌خانمانی است نه براساس رفع آن.

به عبارت دیگر، چنانکه بسیاری گفته‌اند، به نظر من، *وجود و زمان*، اثری است که می‌توان آن را «نیست‌انگاری قهرمانانه» خواند. قهرمانانه است زیرا مدافع زندگی حقیقی در کنار مرگ است و نیست‌انگارانه است زیرا «حقیقتی» که این اثر در ورای عالم معقول موجودات مکشوف

می‌سازد، نیستی مطلق است، «مُغاک» است (BT152). بنابراین، به‌رغم آنکه در بخش ۴۴ *وجود و زمان* تبیینی از حقیقت به عنوان آشکارگی مندرج است، که بنیاد اندیشهٔ متأخر هایدگر می‌باشد، و به‌رغم عرضه راهی برای رفع «فراموشی وجود» این اثر، به نظر من، اثری «مابعدالطبیعی» است، اثری است که در آن هایدگر هنوز نتوانسته است خود را از بند مابعدالطبیعه آزاد سازد. می‌توان اشاره کرد که این قضاوتِ بازنگرانهٔ خود هایدگر هم هست. هایدگر می‌گوید *وجود و زمان* اثری است که هنوز در آن «مابعدالطبیعه» غالب است. (P p256)

۸ـ پس، در مابعدالطبیعه فرد در اضطراب زندگی می‌کند و در اضطراب نمی‌توان سکنی گزید. اما اگر قفس مابعدالطبیعه را بشکنیم و چنانکه هایدگر در بحث از هنر *ذن* می‌گوید (بنگرید به بخش ۱۸) به سمت «منشا» برویم، چه روی می‌دهد؟

هایدگر متأخر، همچون هایدگر متقدم، تأکید دارد که «ورای موجودات» «نیستی» است. اما با آزاد شدن هایدگر از بند مابعدالطبیعه خصلت این نیستی در معرض بازنگری اساسی قرار می‌گیرد و دیگر نیستیِ «هولناک»، «تهی» یا «منفی» نیست بلکه به نحو مثبت باید آن را نیستی [متعلق به قلمرو] «کثرات» دانست؛ یعنی یقیناً "امری است که کاملاً" و مشخصاً" دیگرگون از موجودات است» اما به همین دلیل، بی‌شک «چیزی» (etwas) است. (GA15 p363). رفع مابعدالطبیعه، چنانکه شوپنهاور به خوبی وصف کرده، به این معناست که آن «دیگرگون» از موجودات، نیستی «مطلق» نیست بلکه صرفاً" نیستی «نسبی» است. به عبارت دیگر، آن را باید نیستی معرفتی دانست نه نیستی وجودی. یعنی نیستی در این معنا و صرفاً" در این معنا که ورای معیارهای غایی معقولیت ماست، یعنی در (نسبت با) ما نیستی است، رازگونه است.

چرا گذر از نیستیِ متعلق به تهی بودن به نیستیِ متعلق بـه «کـثرت»، اجازه می‌دهد که فرد عالم را مکان «امنی» بیابد؟ زیرا نظیر هـر مـوجود دیگری فرد بـا تشـخیص ایـنکه ورای وضـوح [عـالمش] ایسـتاده است، درمی‌یابد که بین «اگو»ی (ego) او و «خویشتن» او تفاوت است. درمی‌یابد که خویشتن او از فردی که مرجع «من» روزمره است، تعالی دارد (بنگرید به GA4 pp102, 174 GA39 pp86-8). فهم اینکه فرد (بـه زبـان کـانتی) عضو «قلمرو رازگونهٔ» کثرت است، اضطراب را متوقف می‌کند و فـرد را در عالم خوش کاملاً در امان قرار می‌دهد. زیرا حال فرد می‌داند که آنچه وضوح را احاطه کرده است دیگر هـولناک نـیست بـلکه غـنای هـمه آن امکانات پنهان (و نامعقول) آشکارگی است که فرد علاوه بر اگوی خود، آنهاست. فرد احساس امنیت می‌کند، یـعنی در فـناپذیری خـود سکـنی می‌گزیند زیرا با علم بـه ایـنکه بـه قـلمرو فـناناپذیری هـم مـتعلق است، می‌تواند، به سخن ریلکه که هایدگر آن را نقل می‌کند، «مرگ را بدون نفی» پذیرا شود. (PLT p125) یعنی اسکان خصلت متناقض‌گونه‌ای دارد: فرد می‌تواند همچون یک فانی روزمره همچون یک موجود-در-عالم، سکنی گزیند صرفاً به این دلیل که، همزمان، در ورای عالم مسکن می‌کند. فهم تعالی فرد، عالم او را بی‌قید و شرط به مکانی «امن» تبدیل می‌کند. زیرا او می‌داند که هر چه پیش آید، نمی‌تواند خویشتن اصلی او را نابود سازد.

هایدگر همهٔ این نکات را در «بنا کردن، سکنی گزیدن، اندیشیدن» و «شی» بیان کرده است. او می‌گوید: فـانیان، تـا بـدان حـد کـه خـود را بـا سرشت‌شان آشـنا سـازند، سکـنی مـی‌گزینند. بـه‌طوری‌که گـویی مـرگ خوشی در کار است. (PLT p151) اما انجام این کار، ستاره‌دار کردن شب نیستی نیست بلکه پذیرای «مرگ خویش» بودن، وحشت‌زده و مضطرب نبودن از مرگ (و هر جا که لازم بود آمـاده «ایـثار» نـهایی بـودن (GA54

pp242-50, GA9 pp309-10)) و درک مرگ است. درک مرگ به عنوان «صندوقچهٔ نیستی»ای که متعلق به قلمرو کثرات است. حاضر ساختن راز [عمق رازگونه] خود وجود است (PLT p178) (همچنین بنگرید به بحث ریلکه در بخش ۱۷)

۹ـ پس، در جمع‌بندی باید بگوییم که هایدگر در مرور هنر مدرن در جست‌وجوی هنری است که با رفع «مابعدالطبیعه»، با «بنیاد نهادن»، و «به حضور آوردن»، «مفهوم ساختنِ» «امر مقدس»، عالم را چونان مکانی مقدس آشکار می‌سازد. مکانی که در آن ما «نخست» کاملاً" (بی‌قید و شرط) در امانیم و دوم اشیایی که ما خود را در میانه آنها می‌یابیم. چونان اشیای مقدس آشکار می‌شوند. اشیایی که باید ستایش شوند و مورد مراقبت قرار بگیرند.[۹] آنچه هایدگر می‌جوید هنری است که اسکان را ــ چرخش فردی از مابعدالطبیعه به سوی «امر مقدس» را ــ ممکن می‌سازد. آنچه او می‌جوید هنری است که به ما، در مقام افراد، اجازه دهد که سکنی گزینیم و البته همزمان ما را در آماده ساختن منزلی برای بازگشت خدایان ــ یعنی برای امکان چرخش عالم‌گیر ــ مدد کند.

فراطبیعت‌گرایی

۱۰ـ بنابراین، سکنی گزیدن نیازمند هنری است که مابعدالطبیعه را رفع

۹. توصیف هایدگر از Ereignis هم (که در فصل ۳ بخش ۱۹ ملاحظه کردیم) دو وجه دارد: تجربهٔ Ereignis از مقوله «بی‌خودی و افسون» است. به اعتقاد من این دو وجه با دو وجه اسکان تلازم دارند، «بی‌خودی» تعالی‌ای است که فرد را در امان قرار می‌دهد و افسون طلسمی است که با تقدس اشیا فرد را در اختیار می‌گیرد.

کرده باشد. حال، هنرمندانی که به این امر دست یافته باشند، چه کسانی‌اند؟

هایدگر که دست‌کم ما را نسبت به بخشی از هنر دورهٔ مدرنیته امیدوار کرده بود، حال ظاهراً یک‌باره ما را ناامید می‌کند. او می‌گوید: «مابعدالطبیعه قلمرو اصلی هنر غربی است.» (Ister p18)

هایدگر در یادداشت‌های کله (بنگرید به بخش ۲۲) می‌نویسد که هنر غرب «فی‌نفسه» مابعدالطبیعی است. و از آنجا که هنر مدرن غربی در محدودهٔ «هنر غرب» قرار می‌گیرد، ظاهراً این امکان نفی می‌شود که ما بتوانیم از طریق هنر تجربهٔ غیرمابعدالطبیعی عالم را بیاموزیم.

البته، درست نظیر تعمیمات ضد هنر مدرن که این فصل را با آنها آغاز کردیم، این تعمیمات هم، مبالغات خطابی‌اند. و قصد از بیان آنها صرفاً معرفی قاعده است تا توجه عمیق‌تری بر خصلت استثناآتی که ما در پی آنهاییم، صورت گیرد. به نظر من این تعمیمات را باید صافی‌ها و موانع دانست. این تعمیمات پرسش‌اند حتی اگر به صورت حکم بیان شوند و این مطلب سخن هایدگر در ملاحظاتش راجع به هنر در «هنر و مکان» است.

هایدگر برای این نتیجهٔ (صوری یا ظاهری) که همهٔ هنر غرب مابعدالطبیعی است، دو دلیل عرضه می‌دارد. البته او در بیان آنها موقعیت را چنان به هم می‌آمیزد که گویی آنها استدلال‌های واحدی‌اند. اما چنین چیزی ممکن نیست زیرا مقدمات این دو استدلال با هم قابل جمع نیستند. همچنین این واقعیت وضع را آشفته‌تر می‌سازد که او دو روایت از استدلال نخست عرضه می‌کند. باز هم بی‌آنکه آشکار سازد که دو روایت در کار است.

آنچه این دو استدلال درواقع انجام می‌دهند، معرفی دو نوع کاملاً

متفاوت هنر به عنوان هنرهایی است که با سکنی گزیدن غیرقابل جمع‌اند. به تعبیر من این دو نوع هنر، مرزهای هنری را که هایدگر می‌جوید، نشان می‌دهند. آن نوع هنری که هایدگر در طلب آن است هنری است که از «فراطبیعت‌گرایی» اجتناب کند بی‌آنکه بدین جهت در ورطهٔ «طبیعت‌گرایی» فرو افتد.

۱۱ـ دلیل نخست هایدگر، که آن را دلیل «نمادگرایی» می‌خوانم، حاوی این مدعاست که همهٔ هنر غربی مابعدالطبیعی است زیرا، بسیار دور از آنکه مابعدالطبیعه را رفع کرده باشد یا به معارضه گرفته باشد، آن را پیش‌فرض خود دارد و تأیید می‌کند. دلیل این امر «نمادین» بودن آن است. این به هم پیوستن «نمادگرایی» و «مابعدالطبیعه» در جاهای گوناگونی پدیدار می‌شود اما در بخش ۳ سخنرانی ایستر که «تفسیر مابعدالطبیعی از هنر» نام دارد و در Denken und Kunst (تفکر و هنر) عمیق‌تر ظاهر می‌شود. «تفکر و هنر» (DUK) پیوندنامهٔ یک گفت‌وگو است که در هجده می۱۹۵۸ بین هایدگر و فیلسوف ژاپنی هاسوکی شیندیچای هیساماتسو انجام گرفت.

واژهٔ «نمادین» ترجمهٔ sinnbild هایدگر است که می‌توان آن را «تصور نمادین» یا تحت‌اللفظی‌تر «تصویر نمادین» هم ترجمه کرد. هایدگر در بحث *ایستر* می‌گوید که این واژه شامل افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه، مَثَل‌ها، اسطوره، استعاره و تشبیه می‌شود. (p16) هایدگر می‌گوید که هنر غرب به‌طور عام و شعر به‌طور خاص همواره خود را ذاتاً مرتبط با نمادپردازی فهمیده است و چنین فهمیده شده است؛ یعنی مرتبط با «اظهار» امری به‌وسیلهٔ امری دیگر، به وسیلهٔ امر مأنوس‌تری که بتوان آن را به‌طور حسی تجربه کرد. (همان) یعنی مقصود از یک «تصویر» ـ امری

که ذاتاً محسوس است ــ عرضه غیرمستقیم امری است که «خودش» «نا-محسوس» است (p17). (اگر خود آن امر هم «محسوس» می‌بود دیگر این عرضه غیرمستقیم معنایی نداشت و می‌شد به‌طور مستقیم خود شی را عرضه کرد).

شکی نیست که دست‌کم حجم عمده‌ای از هنر غرب چنین خصلتی دارد، اما آنچه معمابرانگیز است این مسأله است که چه ارتباطی ممکن است بین «نمادپردازی» و «مابعدالطبیعه» باشد. و امر معمابرانگیزتر این تصور است که یک اثر هنری اصیلِ غیرِ مابعدالطبیعی، باید عاری از نماد باشد. اما جا دارد که با شگفتی بپرسیم چگونه ممکن است مثلاً شعر بدون نماد باقی بماند. یعنی ــ با توجه به استعمال گسترده دامن هایدگر از واژه‌نماد ــ چگونه ممکن است شعر بدون استعمال هیچ‌گونه زبان تصویری برجای بماند؟ فی‌المثل آشکار است هولدرلین ــ که هایدگر موضع او را در *ایستر* «خارج از قلمرو مابعدالطبیعه...» و بدین‌سان خارج از قلمرو اصلی هنر غرب (Ister p18) می‌داند ــ رود ایستر (دانوب) را چونان تصویری از سفر شاعر به «منشا» به‌کار می‌گیرد؛ جایی که در آنجا او «آتش آسمانی» را کشف می‌کند. اما به نظر هایدگر، شعر نیایشی هولدرلین، به هیچ‌وجه معطوف به نمادها نیست. (همان)

مشخص است که هایدگر در تعریف «نماد» به عنوان امری که دلالت‌گر بر امر نا-محسوس است، درواقع «امر فراحسی، و به عبارت دیگر امر «فراطبیعی» را در نظر دارد مدعای دلیل او این است که در سرتاسر هنر غرب «امر محسوس در اثر هنری، دال بر... امر فراحسی بوده، دال بر آنچه که همچنین روحانی نام دارد.» (Ister p17) بنابراین ادعای واقعی این است که عمدهٔ هنر غرب نه تنها نمادین است بلکه نماد واقعیت فرا-طبیعی است.

به محض درک این امر، آشکار می‌گردد که هدف اصلی دلیل نمادگرایی، نمادگرایی به‌طور عام نیست ــ به هر حال می‌توان پدیده‌های طبیعی همچون ایمان، امید، دستگیری و عشق انسانی را به‌طور کامل نمادپردازی کرد ــ بلکه هنر فراطبیعت‌گرای مسیحیت سنتی است که هایدگر آن را صرفاً قالبی می‌داند که در آن افلاطون‌گرایی به منظر غالب در اروپای قرون وسطی تبدیل می‌شود؛ هایدگر می‌گوید چهارچوبی که در آن نمادهای هنر غربی بنیاد می‌یابند، تمایز میان قلمروهای محسوس و فراحسی است که جداکنندهٔ اصلی آنها افلاطون بود. (Ister p17)

۱۲ـ اگر برای لحظه‌ای این مسألهٔ مشکوک را به کنار بگذاریم که آیا همهٔ هنر غربی (پس از دورهٔ کلاسیک) هنر مسیحی بوده است، سؤالی که هم‌اینک باید به آن پاسخ گوییم این است که چرا این واقعیت که یک اثر هنری مربوط به نمادپردازی (و از این‌رو مفهوم ساختن) یک قلمرو فراطبیعی است، چرا این واقعیت که علت وجودی آن طرح و تقویت حقایق ساده و اساسی مسیحیت سنتی است، موجب می‌شود که این اثر «مابعدالطبیعی» بشود.

در اینجا ما با یکی از ابهامات بی‌نهایت نامفید هایدگر درباب کاربرد واژگان کلیدی روبروییم. زیرا واقعیت این است که او واژه «مابعدالطبیعه» را دست‌کم در دو [۱۰] معنای کاملاً متفاوت به‌کار می‌برد. او درنقد متأخرتر از هنر «نمادگرا» در «هنر و تفکر» واژهٔ مابعدالطبیعه را در معنای منحصر به خود، که پیشتر به آن اشاره شد، به‌کار می‌برد. اما در نقد ایستر که متقدم‌تر است، به‌رغم اینکه پیشتر معنای منحصر به خود را جعل و طرح

۱۰. درواقع دست‌کم سه معنا، زیرا، چنانکه در فصل ۱ (بخش ۷) دیدیم او «مابعدالطبیعه» را به معنای «روشنگری» هم به کار می‌برد: عقل‌گرایی، اثبات‌گرایی، علم‌گرایی.

کرده بود (GA52 pp178-80)، به استعمال این واژه به گونه‌ای غیرشخصی و معمول بازمی‌گردد.

دلیلی که برای خصلت «مابعدالطبیعی» هنر نمادین در *ایستر* آمده این است که محتوای چنین هنری فراحسی است، به عبارت دیگر، مابعدالطبیعی است. از زمان افلاطون همهٔ تفسیرها و تلقی‌های غربی از عالم [مثلاً در هنر] «مابعدالطبیعی» بوده است. زیرا «در نسبت با امر طبیعی، قلمرو امر فراحسی، مابعدالطبیعه است.» (Ister p17) این استعمال از «مابعدالطبیعه» در میان ایده‌آلیست‌های قرن نوزدهم آلمان معمول بوده است. در نظر آنان «مابعدالطبیعه» پژوهش در امر ماورای طبیعی است و کاملاً با استعمال خاص این واژه توسط هایدگر، متفاوت است.

هولدرلین می‌گوید «انسان شاعرانه *بر این زمین* سکنی می‌گزیند.» سکنی گزیدن در نظر هایدگر ذات انسان را تشکیل می‌دهد، امری که اگر به نحو صحیح زندگی کنیم، اینجا و اکنون، در این عالم ـ طبیعی ـ به آن دست می‌یابیم. با توجه به این، فهم اینکه چرا هایدگر خصلت ماورای‌طبیعی هنر مسیحی را نامطلوب می‌داند، آسان می‌شود. از آنجا که این هنر «قلمرو زمینی» حیات انسان را «یک مرحلهٔ مقدماتی و واسطه‌ای در نسبت با امر ازلی» می‌داند و بنابراین امری می‌داند که «باید از آن گذشت»، از آن دست کشید و از این‌رو، امری می‌داند که باید «از دست برود» (Ister p30)، سکنی گزیدن را نه همچون یک امر انسانی بلکه صرفاً به عنوان امکانی پساانسانی مورد لحاظ قرار می‌دهد. اسکان در معنای موردنظر هایدگر ـ هولدرلین که سکنی گزیدن در مقام یک انسان «بر این زمین» است، از منظر تفسیر ما ورای طبیعی عالم امری ناممکن است.

بنابراین هایدگر دلایل خوبی برای رد هنر ماورای‌طبیعی مسیحی دارد.

اما، بنابر آنچه در *ایستر* بیان شده، ایراد هایدگر این *نیست* که چنین هنری «مابعدالطبیعی» ــ در معنای خاص مربوط به هایدگر ــ است. معنایی که براساس آن «مابعدالطبیعه»، علت اصلی «فلاکت»، مسأله مدرنیته، و «خطر بزرگ» آن است. (QCT p26) از آنجا که ما در عصر پس از مسیحیت زندگی می‌کنیم، هنر ما *پیشاپیش* این امر ماورای طبیعی را رفع کرده است و بنابراین لازم نیست که ما در جست‌وجوی نوعی تازه و استثنایی از هنر برای انجام چنین کاری باشیم. مشکل مدرنیته مابعد ـ الطبیعه نیست، بلکه مابعدالطبیعه در معنای یگانه‌ای است که برحسب فلسفهٔ وجود [Being] و حقیقت هایدگر تعریف می‌شود. نتیجه این است که از منظر فهم نوع هنری که ما اینک نیازمند آنیم، نقد *ایستر* از هنر فراطبیعت‌گرا، جالب توجه نیست.

۱۳ـ اما نقد متأخر هایدگر، که خصلت متفاوتی دارد، چنین نیست. براساس این نقد دلیل اینکه هنر *نمادپرداز* امری مابعدالطبیعی است و نیاز به «رفع» دارد، این است که این هنر در مقام هنر «نمادگرا» در کار ظاهر ساختن امر «شی‌وار» است (gegen-standlich) (DK pp213-14) پس نه خصلت مابعد ـ الطبیعی بلکه خصلت «شی‌وار» آنچه این هنر مفهوم می‌سازد است که ظاهراً در کانون ایراد دورهٔ متأخر به هنر مسیحی قرار دارد. اما ارتباط بین «شی‌وارگی» و «مابعدالطبیعه» چیست؟

هایدگر مدعی است که از زمان یونانیانِ نخستین فلسفه همواره به تعبیر او «وجود ـ خداشناسی» بوده است. (P pp287ff, ID p300ff, pp300ff) دغدغهٔ این فلسفه همواره اثبات خصلت کلی عالم مشهود بوده است، خصلت «وجودِ موجودات» (وجودشناسی) اما نه به عنوان غایتی فی‌نفسه بلکه در مقام پایه‌ای برای استنتاج موجودی که دارای مرتبهٔ

وجودی متفاوتی است؛ «والاترین موجود» دارای چنان سرشتی تلقی می‌شد که تبیین نهایی خصایل مشهود موجودات را فراهم می‌آورد. (خداشناسی). (بنابراین، مثلاً، «هماهنگی شگفت‌انگیز غایات و وسایل، یعنی خصلت نظام‌وار» وجود موجودات که در سرتاسر نظام طبیعت مشاهده می‌شد، مبنای استنتاج خداوندی قادر و خیرخواه قرار می‌گرفت، خداوندی که مبنای غایی طبیعت بود).

هایدگر مدعی است که خداشناسی مسیحی به این دلیل که «فلسفهٔ یونان را صاحب شد» (P p288) خصلت آن را یافت. و خدای خداشناسی مسیحی مشابه «خدا»ی وجود-خداشناسی یونانی شد. با توجه به این برداشت از مسیحیت قرون وسطی، این گمان پیدا می‌آید که هایدگر در نقد متأخر خود از هنر نمادین، آن را اساساً، تبلیغ خداشناسی قرون وسطی می‌داند و اینکه ایرادات او به آن مشابه ایراداتش بر وجود-خداشناسی است.

این ایرادات چه هستند؟ هایدگر می‌گوید که (دست‌کم در بستر دینی) وجود-خداشناسی از دل نادیده گرفتن پدیدهٔ «عدم اختفا»، از دل تفسیر ناصحیح «آشکارگی» سربر می‌آورد. (QCT p26) آشکارگی به معنای اختفا هم هست، حرمت‌برانگیزی «حقیقت» هم هست. حال فرد در طلب زنده کردن این معنا اما بدون ظرفیت (یا شجاعت روحانی) برای «تفکر شاعرانه» تلاش می‌کند تا آن را برحسب «تفکر بازنمودی» به چنگ آورد و تلاش می‌کند که هر چیز را در قالب «انسجام علی-معلولی» نمایان سازد. حاصل این است که بنیاد پنهان عالم «علت فاعلی» بسیار مقتدر آن تصور می‌شود. در این طریق، نسبت بین امر پنهان و امر ناپنهان «برحسب علیت ایجاد» تعریف می‌شود. اما هنگامی که چنین انحراف مفهومی‌ای رخ نماید «خداوند تبدیل به خدای فیلسوفان [یعنی خدای

وجود-خداشناسی یونان] می‌شود.» و «فاصله رازگونه» خود را از دست می‌دهد و با فرو افتادن در مرزهای معقولیت، «درک‌ناپذیری» خود را از دست می‌دهد و تبدیل به موضوعی معقول و مفهوم می‌گردد که راه‌حل یک مسألهٔ عقلانی است. از آنجا که راز عنصری است که امر مقدس را صرفاً باید در آن یافت حاصل این می‌شود که «خدا» برای تفکر بازنمودی، همه تقدس و تعالی خود را از دست می‌دهد. (QCT p26)

به‌طور خلاصه، در تلاش برای به چنگ آوردن، بازنمودن و تصویر کردنِ مفهومیِ «راز»، با تبدیل آن به امری «شی‌وار»، تفکر بازنمودی آنچه را درپی ارج‌گذاری به آن است، ویران می‌کند. خداشناسی قرون وسطی، با تفسیر ناصحیح آن امر دیگرگونِ از موجودات به موجود دیگر، به علت نهانی و فراطبیعی موجودات طبیعی، با دست یازیدن به فلسفه یونان برای صورت‌بندی معنای حرمت‌برانگیزش از حقیقت، آن دیگرگون از موجودات را از میان برداشت و از این‌رو نه تنها مابعد-الطبیعه بلکه «مابعدالطبیعه» در معنای خاص هایدگری شد. حاصل افسون‌زدایی از جهان بود. عالم، در تلقی خداشناسی قرون وسطا، مکان مقدسی نیست و قابلیت سکنی گزیدن ندارد.

۱۴- هنگامی که عالم مکان مقدسی نباشد، آنچه من «حال جشن» خوانده‌ام، ناپدید می‌شود. هایدگر می‌گوید که «در مقابلِ خدایِ علت فاعلی» یعنی خدای وجود-خداشناسی یونان، «نمی‌توان برای احترام به خاک افتاد و نمی‌توان موسیقی نواخت و رقصید.» (ID p26) اما در قرون وسطی، نیایش *می‌کردند*، می‌نواختند و می‌رقصیدند. تصور کردن خدای وجود-خداشناسی مسیحی به عنوان خدای کل قرون وسطی، تحریف این دوره است. به همین‌سان تصویر هنر قرون وسطی به عنوان تبلیغِ

صرف وجود-خداشناسی یک تحریف است. زیرا، چنانکه در فصل ۱ (بخش ۲۵) اشاره شد، هنز قرون وسطی (و حیات قرون وسطی) سرشار از راز طلایی آن دیگرگون الوهی است. و خود هایدگر وقتی در خط سیر فکریِ دیگری قرار می‌گیرد، کاملاً از این امر آگاه است. زیرا در غیر این صورت او نمی‌توانست هنر کلیسای جامع را هنر «بزرگ» در معنای تثبیت شده در سرمشق یونان، تلقی کند. (بدون چنین صفتی باید این اثر را در برآوردن شرط «زمین» ناکام دانست)

با آنکه، با نگاه از منظر فرضیهٔ کارای من، توصیف هایدگر از هنرِ طبیعت‌گرا و فراطبیعت‌گرا، درواقع، به قصد طرح برنهاده‌هایی جدی در تاریخ هنر بیان نگشته بلکه کاریکاتورهایی برای معرفی آسان‌تر آنهاست، اما خصلت هنر غیرمابعدالطبیعی اصیلی که هایدگر درپی آن است، و امر بسیار مهمی در اندیشهٔ او است از این بحث متأخر او دربارهٔ هنر «نمادین» پیدا می‌آید. آنچه پیدا می‌آید این است که هنری که درپی آنیم، «وجه دیگر» عالم را مفهوم می‌سازد *بی‌آنکه* در این دام درافتد که آن را به موجودی دیگر اما محجوب تبدیل کند. هنری که درپی آنیم هنری است که اجازه می‌دهد معما، به عنوان معما، به حضور آید. (Ister p35) و امر نامعلوم و نادانستی را به امر طبیعی و معلوم تبدیل نمی‌کند. معنای این امر این است که هنری که مابعدالطبیعه را رفع می‌کند مفهوم‌ساز آن چیزی نیست که بازنمایاننده است. زیرا همین‌که «تفکر بازنمودی» سربرآورد ــ تفکری که محدود و محصور در افقی است که واقعیت را در عالمِ معقولِ موجودات صورت‌بندی می‌کند ــ آنچه مفهوم می‌شود به یک موجود تبدیل می‌شود. (DT p67) اینکه چگونه این تصورِ مشکل از به حضور آوردن آنچه که بازنمایاننده نیست، باید فهم شود، امری است که تلاش هایدگر را برای توضیح آن در بحث او از هنرمندان منفرد دورهٔ مدرنیته

خـواهـیم دیـد. هـنرمندانـی کـه بـه اعـتقاد او «بـنیادگذاران اصـیل امـر مقدس‌اند.»

طبیعت‌گرایی

۱۵ـ بنابر ملاحظهٔ من، ادعای اینکه «نمادین بـودن هـنر غـربی» مـوجب «مابعدالطبیعی» شدن آن و خارج ساختن امر دیگرگون از آن شده است، اگر توصیفی جدی از هنر غربی باشد، تحریف آن قسمت از هنر غـرب است که واقعاً «نمادین» می‌باشد.

اشکال آشکارتر این است که، چه این نقد از فراطبیعت‌گرایی به‌جا یا نابه‌جا باشد، دلیل نمادگرایی کاملاً بی‌ارتباط به هنر غـربی‌ای است کـه پس از «مـرگ» فـراطـبیعت‌گرایـی عـالم مسیحی، آفـریده شـده، یـعنی بی‌ارتباط به هنری است که اگرچه برخی ظواهر نمادگرایی مسیحی در آن حفظ گردید، اما محتوایی انسان‌گرا جانشین مـعنای فـراطبیعی آن شـد. (نظیر عمدهٔ هنر رنسانس ایتالیا) و همچنین بی‌ارتباط به هنری است که در آن حتی این ظواهر هم حاضر نیستند. (تقریباً همهٔ هنر قرن بیستم)

با توجه به این محدودیت‌های تاریخی، عـجیب نـیست کـه هـایدگر، بدون اینکه تصریح کند، دلیل دومی را برای پشـتیبانی از ایـن نـقد طـرح می‌کند. دلیلی که خط سیر کاملاً متفاوتی دارد و من آن را دلیل «بازنمود» می‌خوانم. مقدمهٔ این استدلال ــ کاملاً متعارض با مقدمهٔ دلیل نمادگرایی ــ این است که همه هنر غرب «بازنمودی» است. این هنر در ذات خود، واقع‌گراست. (OWL p17) میمسیس است. «بازنمود» است (DK p213) هایدگر نتیجه می‌گیرد که از این‌رو این هنر ذاتاً مابعدالطبیعی است، یعنی

کنار زنندهٔ آن امر دیگرگون از موجودات و از این‌رو کنار زنندهٔ وجود [Being] است.

پیش از تلاش برای فهم میزان معقولیت این مدعا، شایستهٔ ذکر است که اگر هایدگر برحق باشد افق موجوداتی که هنر «بازنمودی» در ورای آن امر دیگرگونی را نمی‌شناسد، افقی است که، منحصراً، موجودات طبیعی را دربر می‌گیرد. زیرا میمسیس [تقلید]، صرفاً از موجودات «محسوس» و قابل ادراک انجام می‌گیرد و اگر اثر هنری ذاتاً *میمسیس* باشد ممکن نیست که راجع به عالم فراطبیعی باشد. بنابراین قلمرو مؤثر دلیل «بازنمود» کاملاً متفاوت با قلمرو دلیل «نمادگرایی» است و قابل اطلاق بر هنر مابعدمسیحی و مابعدفراطبیعت‌گراست. هنری که باید آن را «طبیعت‌گرایی» محض خواند. اگرچه هایدگر کمکی برای دسته‌بندی امور به این شکل نمی‌کند، این دو استدلال را می‌توان به لحاظ تاریخی مکمل هم دانست. دلیل «نمادگرایی» بر هنر مسیحی سنتی و اصیل و دلیل «بازنمود» بر هنر مابعد و غیرمسیحی وارد می‌شود.

البته هایدگر می‌داند که هنر «بازنمودی» غرب دقیقاً همچون عکاسی (از عالم) نیست یعنی صرفاً آینه‌ای نیست که در برابر طبیعت نگاه داشته شده باشد. (بنگرید به GA52 p178. GA9 pp134-44) نظریه‌پردازان هنر غرب ــ به‌خصوص نیچه و شوپنهاور ــ معمولاً با بیان اینکه این هنر اشیا را *به کمال می‌رساند*، این تفاوت را تبیین کرده‌اند: هنر غربی اشیا را اصیل می‌سازد، تعالی می‌بخشد، زیبا می‌گرداند و *آرمانی* می‌کند. در این سنت این سخن معمولاً این‌گونه بیان می‌شود که آنچه هنر بازمی‌نمایاند *ایدوس* (افلاطون) است یعنی ایده یا مثال اشیا است. (هایدگر هم‌چنین می‌گوید) به اعتقاد هایدگر این تبصره در *میمسیس* [تقلید] محض بودن هنرغرب، دقیقاً سرشت آن را به دست می‌دهد. هنر اروپایی ذاتاً با خصلت

بازنمایی (Darstellung) متمایز می‌شود و بازنمایی *ایدوس* را مشهود می‌سازد. (DK p213)[۱۱] اما اینکه هنر وظیفهٔ اصلی خود را بازنمایی اشیای ایده شده یا ایده نشده بداند، تفاوت مهمی ایجاد نمی‌کند. در هر دو صورت، هنر مورد بحث، بی‌مشاجره فهمی از واقعیت را می‌پذیرد و تقویت می‌کند که مابعدالطبیعهٔ طبیعت‌گرایی است.[۱۲]

۱۶ـ دلیل «بازنمود» به عنوان یک تبیین جدی از خصلت کلی هنر مابعدمسیحی، به وضوح موفق‌تر از دلیل نمادگرایی در تبیین هنر مسیحی

---

۱۱. هایدگر در *منشا* به جهت تبیین خود از اثر هنری به عنوان برگشایندهٔ عالم، لازم می‌دید که این اندیشه را نفی کند که بزرگی هنر حاصل دقت در بازنمایی است. او این نظر را که بزرگی «کفش‌های» ون گوگ حاصل طراحی «موفق یک جفت کفشِ دهقانی واقعی است» به عنوان نظری آشکارا باطل به کنار می‌نهد. اما هایدگر آگاه است که ممکن است مدافع بازنمایی «مثال‌ها» را مدنظر داشته باشد. شاید چنین شخصی کار ون گوگ را «بازنمایی ذات کلی شی» بپندارد. هایدگر برای رد این افلاطون‌گرایی شوپنهاوری ــ در مقام دست‌کم یک تبیین کلی از سرشت هنر ــ است که از اثر ون گوگ به معبد یونانی گذر می‌کند. هایدگر به کنایه می‌پرسد این ذات کلی کجا و چگونه است، تا اثر هنری با آن تطبیق یابد. [یعنی بازنمایی آن باشد]؟ معبد یونانی منطبق با چه نوع سرشتی از کدام نوع شی است؟ چه کسی می‌تواند معتقد به این دیدگاه ناممکن باشد که مثال معبد در این بنا بازنمایی شده است؟ (PLT p37) البته آن بنا، مثال نقض بسیار خوبی بر ضد شوپنهاورگرایی است و به همین جهت هم مثال نقض بسیار خوبی برای ادعای متأخر خود هایدگر درباب «ذات هنر اروپایی» است. البته ما پیشاپیش می‌دانیم که مقصود از این ادعای متأخر، صدق همه‌گیر آن نیست.

۱۲. باید آگاه بود که این تبیین از هنر غربی به عنوان هنری که ذاتاً معطوف به مثال اشیاست ــ به گفته کله معطوف به اشیاست، آنگونه که ما می‌خواهیم آنها باشند. (بنگرید به فروتر بخش ۲۲) همبستهٔ این تحلیل اولیه از هنر غربی است که این هنر در سیطرهٔ «زیبایی‌شناسی» قرار می‌گیرد. اصلاً مطابق با نظر هایدگر، انگیزه تکمیل نواقص مربوط به هماهنگی، توازن، مناسب، وحدت ارگانیک و نظایر آن، یعنی انگیزه شبیه کردن هر شخص به جولیا رابرتز، فراهم آوردن احساسات خوشایند و «تجربه‌های ناشی از امر زیبا» برای مشاهده‌گر است.

نیست. این رأی که سرتاسر هنر غرب یا تقلید کورکورانه طبیعت است یا تقریر گسترده‌دامن‌تری از چنین تقلیدی است که مقصودش ایجاد احساسات خوش «زیبایی‌شناسانه» است، به اندازهٔ این رأی که همهٔ هنر قرون وسطی صرف تقلید نگرش بیمارگون خداشناسی مَدْرسی است، ناموجه است. اما چنانکه پیشنهاد کردم دلیل «بازنمود» نظیر دلیل نمادگرایی در مقام یک معارضه یا مانع بهتر فهم می‌شود، مانعی که قصد دارد به همراه دلیل مکملش، خصلت هنر غیرمابعدالطبیعیِ مورد جست‌وجوی هایدگر را روشن‌تر سازد. بنابراین اگر ما این دو مانع را در کنار هم بگذاریم چنین نتیجه می‌گیریم:

هنر منطبق با سرمشق مدرن، برخلاف هنر «بازنمودی» هنری است که در آن امر دیگرگون از موجودات طبیعی به حضور می‌آید و مفهوم می‌شود *بی‌آنکه* خود مبدل به موجودی در ردیف موجودات دیگر شود، چنانکه در هنر «نمادین» چنین می‌شد و آن امر دیگرگون تبدیل به موجود فراطبیعی دیگری می‌شد. هنر منطبق با سرمشق مدرن هنری خواهد بود که بین دو قطب طبیعت‌گرایی و فراطبیعت‌گرایی قرار دارد.

اکنون من به چهار مطالعهٔ موردی می‌پردازم: مواردی که خود هایدگر معتقد بود در آنها نمونه‌های حقیقی سرمشق مدرن را کشف کرده است. نمونه‌هایی از هنری که نه «نمادین» است نه «بازنمودی». مواردی که مورد بحث قرار خواهم داد عبارتند از، هنر ریلکه، شرق آسیا، سزان و کله. دیگرانی هم هستند ــ از جمله هبل، تراکل و استفان گئورگه ــ اما به نظر من این چهار مورد بیشترین اهمیّت را دارند.

ریلکه

۱۷ـ هایدگر همیشه به ریلکه علاقمند بود. ریلکه تنها هنرمندی است که

هایدگر به او در دورهٔ *وجود و زمان* اشاره‌ای جدی داشته، و چنانکه دیدیم (فصل ۱، بخش ۱۷) ریلکه تأثیر مهمی بر *منشا* داشته است. اگرچه هایدگر در خلال این دوره بسیار به ریلکه متمایل بود اما در حدود سال ۱۹۴۲ منتقد سخت او شده بود و در سخنرانی *ایستر* به «یک کاسه‌سازی‌های بی‌اندیشهٔ تفکر «خویش» دربارهٔ ریلکه که به یک کلیشه تبدیل شده» تاخته بود. درواقع هایدگر مدعی است که نوع اندیشه او و اندیشه ریلکه، به‌خصوص در استعمال عبارت «امر گشوده»* «کاملاً متعارض است». «امر گشودهٔ» ریلکه، درواقع «تلقی نکبت‌بار مابعدالطبیعی و مدرن از ناخودآگاهی است که صرفاً نوعی سطل زباله برای هر آن چیزی است که در ذیل «خودآگاهی (راتیو)» نمی‌گنجد». امر گشودهٔ ریلکه «نامعقول» است. «قلمرویی است که احساس و غریزه را در خود جای می‌دهد.» (Ister pp91-2)

ظاهراً نقد هایدگر حاکی از این است که افرادی که ناخودآگاه را طرح می‌کنند، گرفتار این تصورند که وجود [Being] صرفاً و صرفاً توسط عقل آشکار می‌شود. به عبارت دیگر، آنها به‌واسطهٔ این تصور که چگونگی وجود واقعیت، صرفاً توسط علم و فهم متعارف آشکار می‌شود، به دام مابعدالطبیعهٔ طبیعت‌گرایی در افتاده‌اند. اما صرفاً «طبیعتِ» علم و فهم متعارف وجود ندارد بلکه، چنانکه در *وجود و زمان* گفته می‌شود، طبیعتی وجود دارد که جنب‌وجوش می‌کند، و در مقام یک منظره به ما حمله می‌کند و ما را اسیر خود می‌سازد. (BT p70) «عقل‌گرا» برای آنکه این امر را، در مقام بخشی از آسیب‌شناسی انسان، در تبیین خود داخل سازد، «ناخودآگاه» را به عنوان «فکر و احساس و غریزه» طرح می‌کند و طبیعتِ شاعر را فرافکنی ناآگاه «رنگ‌آمیزی‌های ذهنی» او می‌داند بر آنچه که در عالم واقع هست.

---

* Open

به نظر هایدگر ریلکه به درستی مابعدالطبیعهٔ طبیعت‌گرایی علمی را رد می‌کند. اما صرفاً از این طریق که امر «نامعقول» (ناخودآگاه) را بالاتر از امر «معقول» (خودآگاه) می‌نشاند و بدین‌سان در ضدیت با علم‌گرایی به راه اشتباهی درمی‌افتد. هایدگر در بسیاری از مواضع تأکید می‌کند که گرایش به امر نامعقول، صرفاً روی دیگر سکه عقل‌گرایی و گرفتار همان معایب است. عقل‌ناگرا از خصلت مابعدالطبیعی طبیعت‌گراییِ علمی رهایی نمی‌یابد بلکه صرفاً جای آن را با مابعدالطبیعه خاص خود عوض می‌کند. مابعدالطبیعه‌ای که براساس آن چگونگی عالم نه با عقل بلکه *صرفاً* با «احساس و غریزه» آشکار می‌شود. (چنانکه خواهیم دید این امر در عمل به مابعدالطبیعه‌ای منجر می‌شود که اصطلاح کلیدی آن دیگر «ماده» نیست بلکه «اراده» است).

اما در سال ۱۹۴۶، زمانی که هایدگر برای بزرگداشت بیستمین سال درگذشت شاعر به نگارش «شاعران به چه کار می‌آیند؟» دست یازید، به نحو قابل ملاحظه‌ای انتقاد خود از ریلکه را، به عنوان شخصی که در دام مابعدالطبیعه گرفتار آمده، تعدیل کرد.

هایدگر می‌گوید اگرچه شاعر تحت تأثیر مابعدالطبیعهٔ آلمان، یعنی مابعدالطبیعه لایب‌نیتسی-نیچه‌ای «اراده» قرار گرفته اما اسارت او در مابعدالطبیعه «گذرا»ست (PLT p108) یعنی به‌رغم استعمال زبان نامناسب، جریان‌های متفاوت و غیر مابعدالطبیعی‌ای در شعر «معتبر» ریلکه وجود دارند. (PL1 p96) ریلکه در بهترین آثارش به تجربهٔ غیرمابعدالطبیعی وجود [Being] دست می‌یابد، یا دست‌کم به راه آن اشاره می‌کند و بنابراین شاعر بسیار بااهمیتی «برای زمانهٔ عسرت» است.

براساس شرح هایدگر، در نظر ریلکه « Urgrund»، یعنی «بنیاد اولیه» موجودات، یعنی وجود، «اراده» است. (PLT pp101-2) و «حقیقت» از

دل آن آشکار می‌شود. (PLT p60) اما ریلکه در بهترین اثرش « Urgrund» را نه «اراده» بلکه «امر مخاطره‌آمیز» و حتی بهتر، امر گشوده، می‌خواند. اگرچه درواقع، چنانکه هایدگر در سال ۱۹۴۲ گفته بود، «امر گشودهٔ» ریلکه متعارض با «امر گشوده» هایدگر است که در ترادف با «وضوح» قرار دارد، اما اینک هایدگر به ارزش استعمال ریلکه پی می‌برد. و پی می‌برد از آنجا که «امر گشوده» در طبیعی‌ترین وضع به معنای «امر بی‌مرز» است، (PLT p105) این عبارت (دیونوسوسی) به یک تجربهٔ غیر مابعدالطبیعی از وجود اشاره دارد. از آنجا که «مرز» هنگامی پدید می‌آید که موجود «حضورش را آغاز کند» (PLT p154) از آنجا که مرز شرط لازم موجودیت شی است،[۱۳] اینکه ریلکه وجود را بی‌مرز می‌داند نشان از آن دارد که او وجود را به شیوهٔ موجود محورانه درک نکرده است.

ریلکه می‌گوید که «امر مخاطره‌آمیز» استعاره‌ای شاعرانه برای تجربهٔ او از وجود است. امر مخاطره‌آمیز ما را در وجود پرتاب می‌کند اما در آن واحد ما را با نیروی جاذبهٔ خود به سمت خویش در مقام «مرکز» می‌کشاند. (PLT p104)

خطرِ در کمین انسان‌ها این است که آنها کاملاً ادراک خود را نسبت به «امر گشوده» و «نیروی آن» بر اثر مابعدالطبیعهٔ طبیعت‌گرایی، از دست بدهند. بذرهای این خطر در این واقعیت نهفته است که ما (برخلاف حیوانات) عالم را در اشیا «بازنمایی» می‌کنیم، یا مفهوم‌سازی می‌کنیم. (PLT pp115-16) اما «شی‌وارگی» (یا به عبارت دیگر، تسلیم ما به امر

---

۱۳. مرز آن چیزی نیست که شی در آن متوقف می‌شود [گویی که می‌توان شی را مستقل از تبیین مرزهای آن شناخت] بلکه چنانکه یونانیان می‌فهمیدند، مرز آن چیزی است که شی از آن «حضور و نمودش را آغاز می‌کند»به صورت یک قاعده (که همان سخن کواین را بیان می‌کند که هیچ موجودی بدون هویت وجود ندارد.) هیچ موجودی بدون مرز وجود ندارد.

«آپولونی») فی‌نفسه خطرناک نیست. زیرا تا وقتی که ما حالت آشکارگی «جشن» را حفظ کنیم اشیا برای ما، نسبت به امر گشوده «شفاف» می‌مانند. به عبارت دیگر نسبت به «زمین» شفاف می‌مانند. (بنگرید به فصل ۲ بخش ۴) اما وقتی حال جشن نهایتاً و کاملاً ما را ترک کند، چنانکه در این عصر که در آن اشیا صرفاً و صرفاً همچون منبع دیده می‌شوند، این اتفاق رخ داده است، اشیا کاملاً «مات» می‌شوند. (PLT p102) و تبدیل به پردهٔ کاملاً نفوذناپذیری بین ما و «امر گشوده» می‌گردند. این وضعیت زمانهٔ ماست. در عالم قالب‌بندی‌شدهٔ ما «امر گشوده» کاملاً «نامریی» شده است. و بدین‌ترتیب انسان در فلاکتِ از دست دادن نیروی جاذبهٔ آن امر دیگرگون، زندگی می‌کند و همچنین در توهم زندگی می‌کند. بشر در عدم توانایی ادراک «وجه دیگر» کرهٔ وجود، که حاصل مابعدالطبیعه است (PLT p127) به کودکی می‌ماند که با فراموش کردن وجه تاریک ماه آن را صفحه‌ای صاف و درخشان می‌پندارد.

چرا برای ریلکه-هایدگر پنهان شدن امر گشوده وضعیت «فلاکت» است؟ زندگی مدرن به تعبیر ریلکه «نفی مداوم مرگ» است. (PLT p127) زندگی به جهت «بی‌حمایتی ما» و فقدان «امنیت» ما (PLT p121) در برابر مرگ با اضطراب درآمیخته است. به گفتهٔ ریلکه انگیزه پنهان (و البته غیرمعقول) همهٔ اعمال ما طلب امنیت است، تلاش برای رفع مرگ است. ما در طلب گریز از اضطراب، در طلب «امنیت» نهایی، امنیت حاصل از سلامت،[۱۴] خود را در امور غیرفانی نظیر زاد و ولد، مالکیت و شهرت گسترش می‌دهیم و راهبردهای رانندهٔ مرگ را آن‌گونه که به تفصیل در

۱۴. شایستهٔ ذکر است که شاعر بزرگ اضطراب، نویسندهٔ پراگی و هم‌عصر ریلکه، فرانتس کافکا، در زندگی حرفه‌ای‌اش دلال بیمه و نظریه‌پرداز خطرات واقعی بود.

وجود و زمان طرح شده، اتخاذ می‌کنیم. البته این طلب پوچ است.[۱۵] ممکن نیست که امنیت ما با اتخاذ معیاری‌های «حفاظت به دست آید.» (همان) امنیت مطلق و غیرمشروطی که ما می‌جوییم صرفاً "خارج از همه دلمشغولی‌ها" امکان حصول دارد. (همان) یعنی خارج از همهٔ محاسبات عملی و معیارگذاری‌ها. چنانکه هولدرلین نیز پی برده است «انسان با آنکه سرشار از شایستگی است *اما* شاعرانه سکنی می‌گزیند.» اگرچه انسان درواقع اعتبار بسیاری برای دستاوردهای عملی خود قائل است، اما هنگامی که در امنیت نامشروط «سکنی می‌گزیند» این امنیت حاصل امر کاملاً" متفاوتی است. «امر شاعرانه» است که این امنیت را برای او حاصل می‌آورد.

دلیل اضطراب ما در برابر مرگ، دلیل اینکه ما نمی‌توانیم «کلمه مرگ را بخوانیم *بی‌آنکه* نفی‌اش کنیم» (PLT p125) چنانکه می‌دانیم این است که ــ گرفتار در چنگ مابعدالطبیعه ــ گمان می‌کنیم که «آن وجه زندگی که از ما دفع شده است» امری است که کاملاً" «منفی» و «تهی» است. اما ریلکه، که شاعران (و از جمله خودش را) «زنبوران عسل امر نامریی» می‌داند،

---

۱۵. هایدگر در این نکته تراژیک بارها به نقل گفتهٔ سوفکل می‌پردازد:
با سنجش کلام
و فهم سریع همهٔ آن
او راه خود را یافته است
حتی برای حکومت دلیرانه بر شهرها
و اندیشه کرده است که چگونه در زیر بارش تیرها
و در هوای سرد و شکننده بگریزد
هرجا، هر خطری، بی‌آنکه آزموده باشد و بی‌آنکه راه‌گریزی باشد
او بر همه غلبه می‌کند
تنها حملهٔ سنگین مرگ است که او با هیچ تقلایی نمی‌تواند مانعش شود
حتی در برابر این ضعف شوم نیز او بالاترین مهارت‌ها را برای اجتناب از آن به‌دست آورده است. (Ister p59; IM p147)

زنبورانی که «مدام عسلِ امر مریی را جمع می‌کنند تا آن را در کندوهای طلایی و شیرین امر نامریی ذخیره کنند» به ما می‌آموزد که یک‌بار دیگر نادیدنی را ببینیم و وجه تاریک «کره وجود»[۱۶] را احساس کنیم. به این طریق او ما را به این مشاهده می‌رساند که

«در گسترده‌ترین مدارهای قلمرو موجودات، حیطه‌ها و مکان‌هایی است که به نظر می‌آید تهی باشند اما اگر ما همه موجودات را در گسترده‌ترین مدار موجودات ببینیم چنین نیستند.» (PLT pp124-5)

فهم این امر، یعنی فهم وجه دیگر موجودات نه چونان «تهیت» بلکه به عنوان «کثرت» همهٔ چهره‌های ــ برما ــ ناشناختنی موجودات (همان)، به ما اجازه می‌دهد که بدون اضطراب به مواجهه با مرگ برویم.

بنابراین ریلکه با دادن این اجازه به ما که «شورمند» شویم، که ورای امر مریی و در «وجه دیگر» آن بایستیم، تجربه‌ای «شاعرانه» از وجود را به ما تقدیم می‌کند که به ما اجازه می‌دهد به نحو حقیقی اضطراب مربوط به مرگ را رفع کنیم. این شرط نخست «اسکان» است. اما او برآوردن شرط دوم را نیز برای ما آسان می‌کند. این شرط که عالم ما باید عالم قدسی شود، عالم اشیای مورد مراقبت شود، چراکه این شاعر با دادن این اجازه به ما که عالم را نظیر وجه روشن‌شده ماه و آشکارگی یک اختفای گسترده تجربه کنیم، با دادن این اجازه به ما که وجود را، نظیر یک کوه یخی، چونان امری که دارای «ابعاد» مریی و نامریی است، تجربه کنیم ــ به نحوی که امر دوم دارای نسبیت‌های «دست‌نایافتنی» است[۱۷] به تعبیر خود ریلکه،

---

۱۶. هایدگر می‌افزاید «این کره همهٔ موجودات به مثابهٔ یک کل است.» (PLT p124)

۱۷. هایدگر ریلکه را بیانگر این سخن می‌داند که عالم زمان و مکان هرچه هم گسترده

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

فـــرشته مـــاست. (PLT p138) فـــرشته‌ای کـــه در وجـــود [being] آواز «سلامت» و «تمامت» کرهٔ وجود [Being] را و از این‌رو آواز «امر مقدس» را سر می‌دهد (PLT p141) و بدین‌ترتیب بـه مـا اجـازه مـی‌دهد کـه در مکانی مقدس و «امن» سکنی گزینیم. بنابراین او حقیقتاً شـاعری بـرای زمانهٔ عسرت است. (پاسخ پرسشی که هایدگر در آغاز جستارش طـرح می‌کند)

هنر آسیای شرقی

۱۸ـ بـه‌رغم خـصلت مـثبت ارزیـابی سـال ۱۹۴۶ هـایدگر از ریـلکه، مـــلاحظاتی بـــرجـــای مـــی‌ماند. در اشـــعار ریـــلکه تـــفکر و تـــجربهٔ ضدمابعدالطبیعی وجود دارد اما تا حدودی به‌واسطهٔ زبان مابعدالطبیعی مخدوش شده است. و نه تنها به‌واسطهٔ زبان بلکه به‌واسطهٔ تصور و تخیل مابعدالطبیعی. زیرا تصویر ریلکه از وجود در هیأت یک «کره» که «وجه» روشن و تاریک دارد، با همه ارزشش، درواقع کاملاً مناسب با بی‌مرزی «امر گشوده» نیست و هایدگر می‌گوید به این جهت ما نباید بسیار بر آن تأکید کنیم. (PLT p124) اما هیچکدام از این ملاحظات در بحث هایدگر

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

باشد «به سختی قابل مقایسه با عمق ابعاد درون است که دست‌نایافتنی بودن آن، حتی همچون عالم نیاز به مشهود و مرئی شدن ندارد... در نظر من هر چه بیشتر و بیشتر چنین می‌نماید که آگاهی هر روزهٔ ما بر نوک هرمی جای دارد که قاعده آن در درون ماست (و به گونه خاصی در تحت ماست) و آن‌چنان گسترده است که ما هرچه در درک آن خـود را قادرتر ببینیم، عمیق‌تر در اشیایی فرو می‌رویم که در وجود زمینی ما و به گسترده‌ترین معنا در وجود ***این‌عالمی*** ما در پیش‌روی ما قرار دارند و این اشیا را در این حال مستقل از نسبت‌های زمانی و مکانی‌شان درمی‌یابیم. (PLT p128-9)

از هنر آسیای شرقی وجود ندارد. و به نظر من بـه یک مـعنا هـنر مـورد مواجهه در اینجا، دارای مرتبهٔ بالاتری از هنر ریلکه است.

اولین مکتوبات مربوط بـه مـواجـههٔ هـایدگر بـا هـنر آسـیای شـرقی پـیوندنامه مـحکم سـال ۱۹۵۸ است کـه حـاصل گـفت‌وگوی هـایدگر و فیلسوف و استاد ذن ژاپنی هوزکی هیساماتسو است و «هنر و تفکر» (DK) نام دارد و «گفت‌وگویی دربارهٔ زبان» که «بین ژاپنی و مـحقق» نـام گـرفته است. (OWL pp1-54) این اثراخیر، ظاهراً، حـاصل دیـداری است کـه هایدگر در سال ۱۹۵۴ به دعوت محقق ژاپنی ادبیات آلمان، تزوکو تومیو انجام داد.

چنانکه دیدیم، به نظر هایدگر ــ و دست‌کم براساس یکی از شروح او از «هنر غربی» ــ سنت هنرغربی ذاتاً دربردارندهٔ *میمسیس* است و وظیفه اصلی خود را بازنمایی طبیعت (متعالی شده) می‌داند. اما هـنر «آسـیای شرقی» چنین نیست. این هنر در عین اینکه بازنمودی ــ یا به بـیان بـهتر «تصویری» (bildhaft) (Dk p213) ــ است اما بنا بـر فـهم هـایدگر از آن وظیفهٔ اصلی خود را بازنمایی نمی‌داند.

مواجهه هایدگر با هنر شرقی عمدتاً مواجهه با هنر ژاپـنی و بـه‌طور خاص هنر ذن است و در پرتو این امر باید تبیین او را از ذات هنر شرقی فهمید. هایدگر می‌گوید مقصود هنر شرقی گزارش وضع طبیعت نـیست بلکه آن است که شکلی از تأمل باشد و تأمل را تسهیل سازد. هدف این تأمـل، دست‌یـابی بـه نـوعی آزادیِ است، «آزادی (Ledigsein) از هـمه اشکال محدودیت». (همان) برطبق تلقی ژاپنی از *جی‌ـدو* [Gei-do] هنر راهی است که در آن آدمی موانع را از سر راه منشا بـرمی‌دارد. (هـمان) مـنشایی کـه «نـیستی» دانسـته مـی‌شود. (Dk p212) یـعنی «امـر تـهی»، «بـی‌شکل»، «گشـوده» (در مـعنای ریـلکه‌ای) «سکـوت»، «سکـون» و

«آرامش» (که تلاش‌های گوناگون هایدگر برای ترجمهٔ واژهٔ ژاپنی Ku هستند) اما این امر «نیستی منفی» نیست (Dk p213) و هیچ امر نیست‌انگارانه‌ای در آن وجود ندارد. (OWL p19) بلکه «عالی‌ترین نام» است برای آنچه که هایدگر از واژهٔ «وجود» [Being] در نظر دارد. درواقع Ku همواره واژه بهتری از «وجود» است زیرا «وجود»، واژه‌ای است که در کل به قلمرو مابعدالطبیعه تعلق دارد. (همان)[۱۸]

پس مقصود اثر هنری ذن «نیستی» است. آن امر دیگرگون از موجودات مشهود است. اما این مقصود در حجاب «والاترین موجود» نمادپردازی نمی‌شود. این اثر هنری هیچ امر شیءواره‌ای را ظاهر نمی‌سازد، نماد و تصویر نمادینی در کار نیست. (Dk p213) بلکه به تعبیر هیساماتسو:

«در ذن، زیبایی اثر هنری در این واقعیت نهفته است که آن امرِ تقریباً بی‌شکل، در تصویر به حضور می‌آید (Anwesung). بدون حضور این امر بی‌شکل در امر دارای شکل اثر هنری ذن ناممکن است.» (Dk p214)

چگونه این حضور «نیستی» در تصویر ممکن می‌شود؟ چگونه ممکن است که «منشا» را حاضر در اشیای مشهود دید؟ (به زبان *منشا اثر هنری*، چگونه ممکن است که «زمین» از طریق «عالم» نمایان شود؟) هیساماتسو می‌گوید که:

«تا وقتی که انسان خود را در راه منشا ببیند، هنر ــ به عنوان حضور امر تصویری ــ مانعی برای اوست. اما وقتی که موانعِ بر سر راه منشا را کنار

---

۱۸. فلسفه سنتی همواره «وجود» [Being] را موضوع بنیادین خود می‌دانسته است. هایدگر متأخر معتقد بود، به علت اینکه فهم نادرست و «مابعدالطبیعی» وجود در سنت فراگیر بوده است، باید از به‌کار بردن این واژهٔ پربار امتناع کرد و از مضرات مابعدالطبیعی آن رها شد. هایدگر در «پرسش از وجود» این امتناع را با نوشتن «sein» و خط کشیدن بر روی آن انجام می‌دهد: ~~sein~~ (Pp310) اگرچه همواره خود به این دستور پایبند نیست.

زده باشد، آنگاه مربی ساختن امر دیداری (des Eidetischen) دیگر مانع نیست بلکه ظاهر شدن خود حقیقت آغازین است.» (DK p213)

هایدگر با استفاده از اندیشهٔ هیساماتسو، این نکته را به گونه خاص خود و از دل تجربهٔ خویش بیان می‌کند: «امر مکتوب و منقوش (Gezeichnete) نه تنها مانع نیست بلکه آزادی از مانع هم هست، فرصتی برای حرکت دادن خویش به سمت منشا است.» (همان)

پس امر تصویری ممکن است مانعی بر سر راه «کنار نهادن موانع از سر راه منشا» باشد و ممکن است درست عکس این باشد؟ چه چیزی مانع بودن یا نبودن آن را تعیین می‌کند؟

اگرچه بسیاری از غربی‌ها گمان می‌کنند که افسون‌های عالم ژاپنی را در فیلم مشهور کوروساوا «راشومون» درک می‌کنند اما هایدگر مدعی است که این فیلم درواقع کاملاً غیرژاپنی است.[۱۹] نمونه‌ای است از «اروپایی شدن مصرفی فراگیر» یا اگر ترجیح می‌دهید «آمریکایی شدن» (هالیوودی شدن) عالم. زیرا این فیلم انباشته از «واقع‌گرایی» و «طبیعت‌گرایی» مسری است. یعنی «ثقل حضور عالم ژاپنی در شیئیت سینما محصور و محدود شده است». البته این امر ضعف کوروساوا یا محدود به او نیست، چراکه خصلت *راشومون* درواقع خصلت همهٔ فیلم‌ها و درواقع همه سینما است. از آنجا که کلیت سینما «عالم را در قلمرو شی‌وارگی قرار می‌دهد»، «عالم شرق و فرآورده‌های زیبایی‌شناسانه ـ تکنیکی صنعت سینما غیرقابل جمع‌اند.» (OWL pp16-17)

۱۹. کوروساوا در نقاشی، ادبیات و فلسفه سیاسی غرب مطالعه داشت و *یوجیمبو* را براساس داستانی از دشیل همت، *سریر خون* را براساس *مکبث* و *آشوب* را براساس *شاه‌لیر* ساخت. اما او از هیچ جنبهٔ دیگر فیلم‌هایش را، آثار دورگهٔ فرهنگی نمی‌دانست.

فیلم کوروساوا و فیلم و سینما در کل در یک کلمه ـ کلمهٔ ریلکه ـ «مات»اند. سینما مانع از مفهوم ساختن امرِ دیگرگون از موجودات است. مانع از این است که اشیا دریچه‌هایی بر «امر دیگرگون» شوند. سینما تماماً بازنمودی و مابعدالطبیعی است. در این مورد، امر تصویری مانعی محتمل بر سر راه رفع موانع از «منشا» نیست بلکه مانعی بالفعل و مطلق است. «نیستی» هیچگاه در هالیوود روی نمی‌دهد.

اگر بخواهیم با هنر اصیل ژاپنی روبرو شویم، نه به تماشای فیلم کوروساوا بلکه باید به دیدار نمایش *نو* [Nô] سنتی ژاپن برویم. آنچه در این نمایش مهم است این است که در آن فضا کاملاً تهی است. امری که «تمرکزی نامعمول» را از مخاطب طلب می‌کند. به لطف این امر، کوچک‌ترین حالات بازیگر موجب می‌شود که اشیایی باشکوه از دل سکونی غریب جلوه‌گر شوند، مثلاً با بالا آوردن آهسته دست یا ابرو در حالتی باز، بازیگر یک منظرهٔ کوهستانی را پدید می‌آورد. (SWL p18)

نکتهٔ اصلی در اینجا چیست؟ مقصود از تعارض بین فیلم و نمایش نو چیست؟ ظاهراً این امر آشکار است. یک نمایش نو، در شرایط صحیح، اجازه می‌دهد که «نیستی» و «امر تهی» حضور یابد. زیرا تهیت به شکل ظاهری نیز حاضر است، فضا خالی است، اما فیلم از طرف دیگر، به این دلیل که نمی‌تواند از تراکم جزییات طبیعت‌گرایانه اجتناب کند، نمی‌تواند اجازه دهد که چیزی جز اشیا حاضر آیند.

من گاهی فکر می‌کنم که هایدگر در رد اندیشه‌ناک[۲۰] اما اغراق‌گونهٔ فیلم در مقام یک قالب هنری به خطا رفته است. به‌زودی به این مسأله

---

۲۰. و پیشگویانه زیرا یقیناً یکی از جریان‌های تجاری اخیر آن چیزی است که می‌توان آن را اسپیلبرگی ساختن فیلم خواند، یعنی تمایل فزاینده برای استفادهٔ هر چه بیشتر از جلوه‌های ویژه در فیلم که منطبق است با هر چه بی‌محتواتر ساختن رسانه فیلم.

بازخواهم گشت. اما نکته‌ای که در اینجا باید اشاره شود این است که برخلاف نفی ارزش هنر و تفکر شرقی برای غرب در اندیشهٔ قبلی هایدگر (BT 178) حال هایدگر آماده است که اجازه دهد هنر ژاپنیِ اصیل، هنری برای زمانهٔ عسرت (غرب) باشد. ممکن است ما غربیان از طریق خودادن خویش به درک هنر ژاپنی، و خوکردن به تجربه حضور آن امر غیرمابعدالطبیعی و «دیگرگون» از عالم، و از طریق این تجربه، سکنی گزیدن را بیاموزیم.

سزان

۱۹ـ احتمالاً هایدگر از طریق خواندن *نامه‌هایی به سزان*[۲۱] ریلکه و در خلال دورهٔ آماده‌سازی سخنرانی «شاعران به چه کار می‌آیند؟» به سزان توجه پیدا کرد. اندکی پس از این او چندین اثر سزان از جمله «کوه سنت ویکتور» (۶ـ۱۹۰۴) را در گالری هنر بازل دید، این رابطه زمانی عمیق‌تر و شخصی‌تر شد که هایدگر در نیمهٔ دههٔ ۱۹۵۰ به دیدار محل زندگی سزان رفت ــ منطقه‌ای در نزدیکی اکس آن پرووانس، منطقه‌ای که به گفته فرانکو فدیر [Francois Fedier] هایدگر آن را «خانهٔ» دوم خویش می‌دانست. (E p83)[۲۲] ــ نقل شده که هایدگر گفته است: روش سزان «طریقی است که روش خود من در مقام یک متفکر، از ابتدا تا انتها ـ به

۲۱. ریلکه منشی رُدن (مجسمه‌ساز معروف .م) در پاریس بود و با شگفتی و اعجاب از نمایشگاه مهم آثار سزان در سال ۱۹۰۴ دیدن کرد.

۲۲. اصرار بر این امر مشکل است که عشق هایدگر به هولدرلین و «یادآوری» او از دور داگنه، تمهیدی برای عشق متأخر هایدگر به پرووانس و سزان بوده است.

نحو خاص خود ـ انعکاس‌گر (مطابق) آن است» و در انتهای یکی از دیدارهایش از پروانس گفت «ارزش این روزها که در سرزمین زندگی سزان می‌گذرد بیش از ارزش [اقامت] در یک کتابخانه کامل کتاب‌های فلسفی است. کاش می‌شد درست همانگونه که سزان نقاشی می‌کرد، اندیشید.» این و دیگر یادداشت‌ها[۲۳] (نقل شده که هایدگر احتمالاً با نیم‌اشاره‌ای به *کوه جادو* توماس مان کوه سنت ویکتور را «کوه شگفت‌انگیز» سزان می‌خواند.) آشکار می‌سازد که هایدگر سزان را بسیار بزرگ می‌داشته و او را تا حدودی، الگویی برای تفکر می‌دانسته است. اما این یادداشت‌ها آشکار نمی‌سازد که هایدگر چه چیز نقاش را چنین ارج می‌نهاده یا چگونه او را الگویی برای تفکر قلمداد می‌کرده است.

هایدگر، برخلاف مورد ریلکه، مقالهٔ مهمی ننوشت که در آن، آنچه را در سزان این همه با اهمیت یافته، توضیح دهد. تنها متنی که ما باید تلاش کنیم تا براساس آن این امر را بفهمیم یک شعر است (یا دقیق‌تر به تعبیر خود هایدگر Gedachte نکته‌ـاندیشه است) که با الهام از یکی از آخرین نقاشی‌های سزان، پرترهٔ باغبانش نگاشته شده است:

---

۲۳. این یادداشت‌ها در اثر عالی کریستف جیمز جمع‌آوری شده است.

"The loss of Things: Cezanne-Rilke-Heidegger", Kunst & Muscumjurnal 2.1, 1990, pp33-44.

اثری عالی که رابطهٔ بین هایدگر و سزان را تحلیل کرده است این مقاله و همچنین این اثر است:

Gunter Seubold's "Der Pfad ins selbe, Philosophisches Jahrbuch 94, 1987, pp62-78

و مقالهٔ مهم دیگر او

Kunst als Enteignis (Bonn: Bourier, 1993)

خصوصاً بنگرید به صفحات ۱۸ـ۱۰۳.

سزان

صفای مملو از اندیشه
سکون ضروریِ شکلِ نگهبان پیر، والیه
که امر ناپیدا را در *شمین‌دولوو*، نگاهداری می‌کند

نقاش در این اثر مربوط به دورهٔ متأخر
دوگانگی آنچه حاضر است و حضور را

پل سزان، والیهٔ باغبان ۱۹۰۶

در آن واحد «تحقق بخشیده» و رفع کرده است
آن را به وحدتی رازآمیز بدل کرده است
آیا در اینجا طریقی آشکار است
که به اتحاد شعر و تفکر می‌انجامد؟ (Dp 163)

برخی از موضوعات مهم اندیشهٔ دورهٔ متأخر هایدگر در اینجا حاضرند. نخست، آرمان شخصی Gelassenheit (یعنی صفا، آرامش، رهایی، و می‌توان افزود اسکان) در اینجا با «سکون» بیان شده، سکونی که آمادگی «ضروری» و نه تفننی، برای عمل است. دوم موضوع «کوچک‌ـزیبا‌ـاست»؛ اهمیت «امر ناپیدا»، اهمیت «فراهم آوردن موجبات گسترش قدرت نجات‌بخش» نه با کوشش در جهت اَعمال تاریخی‌ـجهانی و بزرگ‌نما، نه با دخیل کردن کمکِ بنیادگذار دولت در بنای «معبد مدرنیته»، بلکه در حوزهٔ افعال شخصی و درونی، در «اشیای خرد» (Qct p32). سوم اهمیت نگاهبانی ــ نه اهمیت به‌کارگیری و بهره‌برداری از زمین در وضع گشتل [قالب‌بندی]ــ بلکه حفظ و گسترش و مراقبت آنچه بر آن ساکنیم، در اینجا بیان شده است.

اما قلب این شعر، قسمت دوم آن است: صحبت رازگونه از «تحقق» و «رفع» دوگانگی میان «حضور» و «آنچه حاضر است». به نظر من، قلب شعر، اینجاست. زیرا نگهبان به دلیل اینکه این دوگانگی را تحقق بخشیده و رفع نموده به صفا و آرامش دست یافته است. به دلیل اینکه او این دوگانگی را رفع کرده نگهبان است و نه بهره‌جو از عالم و به دلیل اینکه این دوگانگی را رفع کرده، وحدت شعر و تفکر را در خود تجسم بخشیده است. آنگونه که من بازآفرینی خیالی هایدگر از این نقاشی را قرائت می‌کنم، نگهبان شاعر‌ـمتفکر و به تعبیری خود هایدگر است، نگاهبانِ «امر ناپیدا» در کلبه‌ای در تدنابرگ.

پس وظیفه ما فهم این دوگانگی و رفع آن است. در آنچه «تقریر متأخر» این شعر خوانده شده،[۲۴] هایدگر ملاحظهٔ زیر را می‌افزاید:

> آنچه سزان La relisation [تحقق] خوانده، پدیدار شدن آنچه حاضر است در وضوح حضور است. درواقع به گونه‌ای که دوگانگی آن دو در یگانگی تابش محض نقاشی‌های او رفع گردد. این امر، برای تفکر، مسأله رفع تفاوت وجودشناسانه بین وجود و موجودات است.

با کنار هم قرار دادن این متن‌ها، بخش دوم شعر و ملاحظهٔ تبیین‌گر آن، ما با سه ایدهٔ محوری مواجه می‌شویم. نخست اینکه در آثار متأخر سزان دوگانگی «حضور» و «آنچه حاضر است» تحقق یافته یعنی آشکار شده است. دوم اینکه به‌طور هم‌زمان رفع گردیده و به یگانگی سرشار از راز و تابان بدل شده است و سوم اینکه این دو ویژگی در کنار هم رفع «تفاوت وجودشناسانه» را شکل می‌دهند. من از بحث دربارهٔ ایدهٔ سوم آغاز می‌کنم.

۲۰ـ نخست چرا «تفاوت وجودشناسانه» بین وجود [being] و موجودات امری است که *نیاز* به «رفع» دارد؟

البته اینکه بین وجود یعنی «حضور» (بنگرید به ID p18, BT p2) و موجودات ــ آنچه حاضر است ــ (بنگرید به P p299) *تفاوتی* اساسی هست، یک بینش بنیادین هایدگری* است. وجود، موجود نیست، بلکه آن «حقیقت» یا افق آشکارگی است که موجب می‌شود موجودات در آن امکان یابند و در مقام انواعی از موجودات که می‌توانند موجودیت داشته باشند، مشروعیت پیدا کنند. (P p309)

---

۲۴. این اثر به‌طور خصوصی و به عنوان هدیه کریسمس میان عده‌ای از دوستان در سال ۱۹۷۵ پخش شد. نقل‌قول مذکور در Seubold "Kunst als Entcignis, p107 آمده است.

هایدگر نسبت بین وجود و موجودات را با نسبت بین یک حوزهٔ بصری و محتویات آن مقایسه می‌کند. بدین‌سان انکار تفاوت بین وجود و موجودات به اندازهٔ انکار تفاوت بین حوزهٔ بصری و محتویات آن، یاوه خواهد بود.

اما خطای جدی در این است که ما این تفاوت را تفاوتی وجودی بدانیم یعنی تفاوتی میان *دو امر موجود* بدانیم. زیرا این امر دقیقاً" انکار تفاوت بین موجودات از طرفی و امر متفاوت از موجودات از طرف دیگر است. این کار به معنای تبدیل وجود [being] به موجود است. اما هایدگر می‌گوید که این دقیقاً" همان کاری است که مابعدالطبیعه انجام می‌دهد.

چنانکه دیدیم (بخش ۲) مابعدالطبیعه، ساختارِ وابسته به انسانِ آشکارگی را با ساختارِ مستقلِ از انسان خودِ واقعیت اشتباه می‌گیرد. بدین‌سان رابطهٔ موجودات-وجود که با نظر دقیق رابطهٔ بین موجودات و یک امر ناموجود است به گفته هایدگر به نادرستی رابطه‌ای میان موجودات قابل جانشینی با هم و یک هویت [موجود] دیگر، تلقی می‌شود. (P p300) آنچه درواقع افق آشکارگی است و واقعیت براساس آن خود را بر ما معقول می‌سازد تبدیل به ساختار ازلاً" ثابتی می‌شود که توسط موجودات (دیگر) و با آمد و رفت‌شان حفظ می‌شود.

پس وظیفهٔ رفع مابعدالطبیعه، وظیفه رفع این تفاوت *وجودشناسانه* و برجا گذاشتن صرف «تفاوت» است. (ID p53-4) صرفاً" زمانی که ما به این امر دست یافته باشیم، حقیقت را به مثابه اختفای آشکارشونده خواهیم فهمید و صرفاً" آن زمان عالم «راز» مقدس خود را پدیدار خواهد ساخت.

هایدگر در *این همانی و تفاوت* می‌گوید که آنچه برای رفع مابعدالطبیعه لازم است، قدمی به عقب گذاشتن است، قدمی از مابعدالطبیعه به عقب

گـذاشـتن است. (ID p41) ایـن سـخن بـازگوکنندهٔ ایـن است کـه مـنبع مابعدالطبیعه در نزدیک شدن زیاد به اشیا قرار دارد.

ما در بخش ۲ دیدیم که «مابعدالطبیعه» خصلت فرافکنانه بودن وجود را مغفول می‌نهد. یـعنی واقـعیت وابسـتگی وجـود را بـه آن «شکـل‌های زندگی» معقولیت‌آفرینی که بشر خود را در آنها می‌یابد و در آنـها آنکـه هست می‌شود، نادیده می‌گیرد. تصور کنید که (با استفاده از یک تمثیلی که در زمان شوپنهاور برای شرح کانت تبدیل به کلیشه شده بود اما هنوز هم مفید است) فردی در تمام اوقات، عینک آفتابی سبزرنگی به چشـم زده باشد. ربط مابعدالطبیعه به این تمثیل در این است که مابعدالطبیعه از این واقعیت غفلت می‌ورزد و در نتیجه فرد این واقعیت را که هـمه چـیز سبزرنگ بر او ظاهر می‌شود، یکی از خصایل کلی و بـنیادین (P p287) خود واقعیت تلقی می‌کند و فهم خود را از ساختار *یک* آشکارگی در مقام *یگانه* تبیین ساختارِ واقعیت، مطلق می‌سازد.

به‌طور طبیعی ما نمی‌توانیم عینکی را که بر چشم زده‌ایم، ببینیم. (به دلیلی مشابه با این، به اعتقاد هایدگر مابعدالطبیعه نقص فیلسوف نیست بلکه وضع *طبیعی* بشر است. آگاهی ما چنان تماماً معطوف به شی است که ما به‌طور طبیعی تمایل داریم منحصراً بر *امر فرافکنده شده* تأمل کنیم و از این‌روی کاملاً از *عمل فراافکندن* غفلت می‌ورزیم. (BT pp70-1))

اما حال تصور کنید که فرد هر حالی که همچنان عـینک بـر چشـمش است، یک قدم از آن به عقب بازگردد. در این صورت فرد نه تنها اشیا بلکه منشا سبز بودن کلی آنها را هم می‌بیند. یعنی فرد خصلت *فرافکنانه بودن* آن سبزی را درمی‌یابد. از آنجا که هایدگر می‌گفت که سزان رفع این تفاوت وجودشناسانه و از این‌رو رفع مابعدالطبیعه را تسهیل می‌کند، می‌توانـیم دریابیم که آنچه هایدگر در «آثار متأخر» سزان کشف کرده بـود ــ یـعنی

مثلاً در پرتره باغبان اما به گمان من فراتر از آن در طرح‌های سزان از «کوه شگفت‌انگیز» ــ این «قدم به عقب گذاشتن» بوده است. این آثار تا حدودی به ما اجازه می‌دهند که خصلت فرافکنانه بودن وجود (حضور) عالم را تجربه کنیم. اما چرا باید چنین باشد؟

ویژگی برجستهٔ آثار متأخر سزان، «ماده‌شکنی» فزاینده و همیشه مورد اشارهٔ اشیا در آنهاست. برخلاف آثار اولیه اشیا مخدوش می‌شوند و فرو می‌ریزند و قادر نیستند که همگرایی خود را برپایهٔ طرح‌هایی که *نقشه* های آنها می‌آفرینند ــ عنوانی که خود سزان به ضرب قلم‌هایش می‌داد ــ، برپایهٔ غیاب نسبی الگو و نبود پرسپکتیو هندسی و رنگی حفظ کنند. اثر در مقابل ما، برای لحظه‌ای به صورت کاملاً انتزاعی و همچون فضایی دوبعدی جلوه می‌کند ــ اما آنگاه ــ به نحو جادویی ــ اشیا به خود شکل می‌دهند و دوباره پدیدار می‌شوند. اما این دوام آنها شکننده (و به همین دلیل بسیار باارزش) است؛ آنها مدام تهدید به پنهان شدن دوباره می‌کنند.

بنابراین، به گمان من تجربهٔ سزان، آن‌گونه که هایدگر آن را تفسیر می‌کند، حرکت بین دو وضع است: وضعی که در آن ما فضای انتزاعی و بی‌معنا را تجربه می‌کنیم و وضعی که در آن اشکال انتزاعی خود را به عالم اشیای معنی‌دار مبدل می‌کنند. اما به نظر من اهمیت اساسی در گذر از وضع اول به وضع دوم است. چراکه در این گذر است که ما رویداد، Ereiginis، عالمیت داشتن عالم را تجربه می‌کنیم.

در فصل پیشین دیدیم که هایدگر، همدل با هولدرلین، منشا خلاق عالم مربی را ــ آنچه که خود را در اختفا به صورت عالم آشکار می‌سازد ــ آشوب مقدس می‌خواند. (بنگرید به فصل ۳ بخش ۱۵ و به‌خصوص پانویس ۱۶) اما هایدگر با تأمل بر معنای عبارت هولدرلین می‌گوید که این امر مقدس در مقام منشا [عالم] باید ساختار داشته باشد زیرا در غیر این

صورت قادر نیست که «پایه‌ای» برای «تمایز» آنچه در عالم مریی وجود دارد، فراهم آورد. بنابراین «آشوب» نمی‌تواند به معنای «درهم‌آمیختگی و بی‌نظمی» باشد، بلکه معنای آن صرفاً نامعقولیت است یعنی برای ما بی‌معناست.

پل سزان کوه سُنت ویکتور ۶ ـ ۱۹۰۴

به نظر من این آن چیزی است که هایدگر از ما می‌خواهد در سزان تجربه کنیم: زایش عالم معنادارِ اشیا از دل یک زمینهٔ بی‌معنا و رازآمیز اما ساختارمند. به زبان نیچه، زایش امر آپولونی از دل امر دیونوسوسی.

باید دربارهٔ این تجربهٔ تسهیل شده توسط سزان، بر دو نکته تأکید کرد. نکتهٔ نخست این است که اگر «خصایل کلی» اشیا، چنان‌که مابعدالطبیعه‌دان می‌اندیشد، در خود واقعیت واقع شده باشد، این خصایل ***همواره*** با شیء خواهند بود و خود را در هر مواجهه با واقعیت به نحو اجتناب‌ناپذیری تحمیل می‌کنند. آنگاه دیگر امکان تجربه واقعیت بدون آنها نخواهد بود و از این‌رو امکانی برای تجربهٔ ***زایش*** یا Ereignis عالم نخواهد بود. اما در سزان ما چنین می‌کنیم و این همان امری است که سزان را از سنت مابعدالطبیعی هنر غرب جدا می‌کند. این امر به ما اجازه می‌دهد که خصلت فرافکنانه بودن عالم را دریابیم. اجازه می‌دهد دریابیم که این عالمِ زمین‌های سرخ، کاج‌های سبز، کوه‌های شگفت‌انگیز، باغبان‌های باصفا (و فانی) چیزی غیر از محتوای یکی از بسیار بسیار قرائت‌ها یا تفسیرها (P p245)یِ ممکن و محاسبه‌ناپذیر وجود [Being] نیست.

مراد هایدگر از اینکه سزان به «حضور» و «آنچه حاضر است» تحقق بخشیده ــ یعنی آن را مفهوم کرده و آشکار ساخته این است. در سزان ما «قدم به عقب می‌نهیم» چنانکه نه تنها از ***فرافکنانه بودن*** بلکه از ***فرافکندن*** نیز آگاه می‌شویم. ما خود «حضور» را درمی‌یابیم یا چنانکه هایدگر روشن‌تر می‌گوید «حضور داشتن» و «عالمیت داشتن» را درمی‌یابیم (P p298) امری که هیچگاه در هنر مابعدالطبیعی روی نمی‌دهد.

با فهم این امر، تنها قدمی با فهم این نظر فاصله داریم که دوگانگی حضور و آنچه حاضر است به «وحدت» تبدیل می‌شود. از آنجا که اشیا زایش خود را به عالمیت داشتن مرهونند و صرفاً تا زمانی دوام می‌یابند که این عالمیت ادامه یابد، به‌گونه‌ای بر عالمیت دلالت می‌کنند که دو به دویدن، آواز به آواز خواندن و طوفان به طوفانی بودن. یعنی، به تعبیری

آنها امور فعل‌گونه‌اند. و بدین‌ترتیب با آن فعالیتی که وجودشان مرهون آن است، وحدت دارند. همچنانکه دو دویدن است، عالم اشیای ما نیز چیزی جز عالمیت داشتن این عالم نیست.

نکته دومی که دربارهٔ تجربه هایدگری از سزان باید مورد تأکید قرار گیرد این است که تجربهٔ Ereignis، روی دادن عالم، ضرورتاً تجربه آن چیزی هم هست که *از دل آن* این عالم روی می‌دهد. نمی‌توان زایش عالم توسط «آشوب مقدس» را تجربه کرد بی‌آنکه به همراه تجربه عالمیت داشتن و عالم، خود آشوب مقدس را نیز تجربه نکنیم. بنابراین، سزان در مفهوم ساختن Ereignis عالم [روی دادن عالم]، وجه دیگر عالم را نیز مفهوم می‌سازد. بنابراین، می‌توان از طریق سزان «موانع پیش‌روی منشا را برداشت» یا به زبان *منشا* موانع پیش‌روی زمین را، یعنی آن «حیطهٔ نشأت‌بخشی» که «حقیقت» از دل آن پدید می‌آید. چنانکه در تجربهٔ ذن از تکوین عالم از دل «نیستی» چنین می‌شد. هایدگر در مواضع متعددی از «آن»ی صحبت می‌کند که عالم را به ما می‌بخشد، مقدر می‌کند یا می‌فرستد. «آن»ی که تاکنون توسط غرب اندیشیده نشده بلکه موضوع اندیشه باقی مانده است. این «آن» که برای تفکر «بازنمودی» قابل دست‌یابی نیست صرفاً در تفکر شاعرانه قابل درک است. البته اگر اساساً به درک آید. به نظر من به این دلیل که سزان این «آن» را مفهوم می‌سازد، و ما را قادر می‌سازد که امر «درک‌ناشدنی» را در «درک‌ناشدنی بودنش» درک کنیم و از این‌رو عالم را چونان مکان مقدسی تجربه کنیم، هایدگر او را در پایان شعر، «شاعر» می‌خواند، شاعری برای «زمانهٔ عسرت».

کله

۲۱ـ هایدگر در دههٔ پنجاه بحث درباب کله را با دوستِ مورخ هنرش هینریش پتزت آغاز کرد. البته به نظر می‌آید که مواجههٔ قطعی او با کله در دیدارش از خانهٔ ارنست بیلر در *بازل* در پایان این دهه صورت گرفته باشد. (بیلر مجموعه بزرگی از آثار کله را از دیوید تامپسون، یک کارخانه‌دار پطرزبورگی خریداری کرده بود و قبل از فروش آنها در شهر دوسلدورف، آنها را در خانه‌اش که در آن زمان به «خانهٔ کله» مشهور شده بود، در دسترس حلقه گسترده‌ای از دوستان، آشنایان و محققان قرار داد. (بنگرید به Petzet. Encounters and Dialogues with Martin Heidegger ((pp146-7)

ما از طریق اتو پوگلر می‌دانیم که کشف نقاشی‌ها و نوشته‌های کله دربارهٔ هنر، تأثیر عمیقی بر هایدگر گذاشت. تلاش‌های نقاش برای به‌دست آوردن فهمی نظری از اهمیت آثار خودش، که به‌زعم هایدگر صرفاً تا حدودی موفقیت‌آمیز بود، چنانکه دیدیم (فصل ۱ بخش ۲۵) هایدگر را به این اندیشه انداخت که «ضمیمه» و «بخش دومی» برای *منشا* بنگارد.

ملاحظات مکتوبی که هایدگر تا زمان مرگش دربارهٔ کله نوشت در مجموعهٔ نوشته‌های بازمانده[۲۶] از او قرار دارد و وضعیتی کاملاً آشفته و

---

۲۶. از آنجا که مجموعه نوشته‌های بازمانده از هایدگر برای ملاحظه عموم قابل حصول نیست، ملاحظات من تماماً بر اثر باارزش سی‌بولد متکی است که اجازه نگاه به یادداشت‌های مربوط به کله را یافت و بخشی از آنچه یافته بود را به چاپ رساند. بنگرید به

"Heidegger's nachgelassenc Klee Notizen" In Heidege studies9, 1998, pp2-21

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

نامرتب دارند. این مجموعه شامل اندیشه‌های هایدگر دربارهٔ کله و نقل‌قول‌هایی از نوشته‌های کله‌اند که در نظر هایدگر مهم آمده بودند. یکی از ملاحظات در مجموعه *نوشته‌های باقی‌مانده* این است که «آنچه سزان مهیا می‌کرد با کله آغاز شد» بنابراین باید متوقع بود که تحلیل ما از اهمیت کله نسبتاً شبیه تحلیل عرضه شده دربارهٔ سزان باشد.

۲۲ـ کله وظیفهٔ هنر، یا هنر مدرن را، در شعار از « Vorbildlichen به Urbildlichen» خلاصه کرده است. « Vorildlichen» در نظر کله، «امور مربی»اند، از نوع اموری که در هنر غربی «برای طراحی به‌کار گرفته می‌شوند» یعنی روایت‌های مثالی شده از اشیا، اشیایی که به عالم هر روزه تعلق دارند. (بنگرید به بخش ۱۵) (اگرچه هایدگر به وضوح از bildlich در Vorbildlich «امر تصویری» را می‌فهمد اما معنای هر روزه و اصلی Vorbildlich «الگویی» است؛ یعنی آنچه که مدل قرار می‌گیرد). کله می‌نویسد (و هایدگر کپی می‌کند) که

> در گذشته فرد دیدن اشیایی را بر روی زمین توصیف می‌کرد که دوست داشت یا دوست می‌داشت که ببیند. حال نسبیت اشیای مربی [انیشتین؟] آشکار ساخته که امر مربی در نسبت با عالم وجود [Being] به مثابه یک کل، صرفاً یک امر از زمینهٔ خود جدا شده [یک آشکارگی؟] است.[۹]

بنابراین در نظر کله شکل‌زدایی از عالم طبیعی برای آنکه قلمرو

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

و اثر بعدی Kunst als Entcignis. از آنجا که همه نقل‌قول‌های من در صفحات ۱۱۹ تا ۱۳۴ این اثر آمده‌اند به‌طور مجزا به فقرات آن ارجاع نمی‌دهم.

Vorbildlich ــ امر تصویری (و زیبایی‌شناسانه) ــ را بشکنیم ضروری است. چنین شکستی برای ممکن ساختن گذر تاریخی از سنت بازنمودی ـ زیبایی‌شناسانه هنر غربی به هنری که معطوف به آشکار ساختن urbildliche باشد، ضروری است. Urbildliche را که در آلمانی روزمره «پیش‌الگو» معنا می‌دهد در اینجا می‌توان به «امر تصویری اولیه» ترجمه کرد. اما اگر پیشنهاد مفید سی‌بلد [Seabold] را در جدا نوشتن Ur-bildliche (به تبعیت از عادت هایدگر) بپذیریم می‌توان آن را به «منشا» امر تصویری ترجمه کرد. کله Urbildliche را «قدرت‌های شکل‌دهنده‌ای» توصیف کرده که امر مریی را می‌سازند، «بنیاد پنهانی که قوانین بنیادین همهٔ ایجادها و گسترش‌ها در آن ذخیره شده است». کله ادامه می‌دهد که وظیفهٔ هنر این است که این امر تاکنون نامریی را مریی سازد (مقایسه کنید با زنبوران امر نامریی ریلکه). هنرمند برای انجام این کار دیگر نباید مثلاً همچون امپرسیونیست‌ها «در سطح بیرونی» شی بماند بلکه باید به «قلب آفرینش» نفوذ کند. ممکن است این امر شبیه مابعدالطبیعه وجود ـ خداشناسی به نظر آید، اما از آنجا که هایدگر، هنگام سخن از کله، بر روی کلمهٔ هنر خط می‌کشد، چنانکه خود وقتی واژهٔ وجود را می‌نویسد بر روی آن خط می‌کشد تا آزادی خود را از مابعدالطبیعه نشان دهد (بنگرید به پانوشت ۱۸) پس آشکارا تجربهٔ کله از آن «امر دیگرگون» از موجودات مشهود را تجربه‌ای غیرمابعدالطبیعی و محصور ناشده می‌داند.

پس هنر کله نظیر هنر ذن و سزان «برداشتن موانع از سر راه منشا» را تسهیل می‌کند. «منشا»یی که به گونه‌ای غیرمابعدالطبیعی پدیدار می‌شود. چگونه این امر روی می‌دهد؟

توجه کله معطوف به امری است که به صورت معمول نامریی است. به

زبان هایدگر، مریی ساختن «وجه دیگر» موجودات است. اما این امر باعث نمی‌شود که او امر مریی معمولی را فراموش کند و تماماً «انتزاعی» شود، بلکه هنر او به تعبیر خود او در «منطقه‌ای بینابین» واقع شده است، منطقه‌ای بین هنر «بازنمودی و غیربازنمودی». این خصلت میانی بودن است که اطلاق اصطلاح «نیمه انتزاعی» را بر او مناسب می‌سازد. هایدگر این امر را با تأیید ذکر کرده است: «در کله، اشیا ناپدید نمی‌شوند.»

بنابراین کله نظیر سزان هم امر مریی را و هم امر نامریی (غیرمابعدالطبیعی) را مفهوم می‌سازد. اما همچنین نظیر سزان امر دیگری را نیز مفهوم می‌سازد: او Ereignis [رویداد عالم] یا «عالمیت داشتن» امر مریی را از دل امر نامریی مفهوم می‌سازد. بنابر مشاهدهٔ هایدگر، در کله «اشیا» ناپدید نمی‌شوند بلکه قدمی به عقب می‌گذارند، قدمی به سمت «عالمیت داشتن» که باید آن را Ereignis فهمید. کله، نظیر سزان، ظاهر شدن ـ اشیا ـ از ـ دل ـ اختفا را مفهوم می‌سازد یعنی ظهور آنها را از دل بی‌معنایی در وضوح معقولیت [نشان می‌دهد]. چگونه این امر حاصل می‌شود؟

هایدگر می‌گوید، برای آنکه «عالمیت داشتن» در عالم روی دهد باید از جزییات بسیار در اثر اجتناب شود. هایدگر با تمرکز بر «*قدیس از پنجره*» و «*خدای شمالی*» می‌گوید که «هرچه معرفی اشیا تنک‌مایه‌تر باشد، خود را آشکارتر پدیدار می‌سازد. جزییات بسیار «مانع از «عالمیت داشتن» می‌شود، تنک کردن جزییات، و از طرف دیگر طرح‌وارگی، بیننده را مجبور به «قرائت» اثر می‌کند؛ فرایند زمان‌بری که در طی آن طرح‌های انتزاعی و بی‌معنا خود را ـ در برابر چشمان خود ما ـ تبدیل به معقولیت اشیا می‌کنند. بنابراین، آثار کله اشیایی «تمام‌شده» نیستند. چنانکه واژهٔ تصویر (Blid) مستلزم چنین امری است، بلکه آنها Zu-stände هستند؛

موجوداتی هستند که به عنوان فرصت‌هایی برای تجربهٔ «عالمیت داشتن» در پیش‌روی-فرد-حاضر-می‌شوند.

پل کله، قدیس از پنجره، ۱۹۴۰

به نظر من تصور هایدگر این است که در لحظه نخست، اثر کله را تماماً غیرفیگوراتیو می‌یابیم اما این لحظهٔ نخست ناپایدار و تصعیدشونده است. پس از آن (اگرچه این فاصله درواقع وجود ندارد و یک شکاف اعتباری است) ما کم‌کم (یا نسبتاً کم‌کم) در پیش چشمان خود می‌بینیم که ماهی، قایق‌ها، چهره‌ها و نظایر آن مادیت پیدا می‌کنند و از دل اشکال انتزاعی زاده می‌شوند. واقعهٔ رویداد [Ereignis] عالم از دل «آشوب مقدس» در حین تماشای ما، روی می‌دهد.

چرا هایدگر می‌گوید که کله آنچه را که سزان صرفاً «مهیا ساخته بود» آغاز کرد؟ چرا کله ما را در راه رابطه یافتن با «آنِ» رازآمیز که عالم را به ما می‌بخشد، بیش از سزان به جلو می‌برد؟

به گمان من تصاویر سزان نامبهم هستند. گرچه ممکن است که ما در قرائت آنها به صورت فیگوراتیو یا غیرفیگوراتیو دچار تردید شویم اما ابهامی میان «قرائت‌های» گوناگون فیگوراتیو آن‌ها وجود ندارد. هنگامی که درختان پدیدار می‌شوند، بی‌شک درخت‌اند، صخره‌ها صخره‌اند، آسمان آسمان است و کوه‌ها کوه‌اند. معنای این امر این است که اگرچه سزان عالم را همچون یک «قرائت» از وجود [Being] به ما نشان می‌دهد و از این‌رو امکان قرائت‌های دیگر و عالم‌های دیگر را به ما نشان می‌دهد، اما این امکان در تفکر شاعرانهٔ او ضمنی است، نه آشکار و صریح.

اما کله متفاوت است. به تفسیر هایدگر، تصویرهایی که کله علاقه خاصی به آنها دارد،[۲۷] تا حدودی، شبیه تصاویر گشتالتی‌اند. مرغابی /

---

۲۷. علاوه بر نقاشی‌های ذکر شده، هایدگر بر این نقاشی‌ها نیز ملاحظاتی داشته است
The God of Northern Wood (1922) little twon on Rocks (1932) Resting sphinx (1934) Penitent (1935) Harmonized strife (1937) faces of a Region (1938) serious face (1939) Higher Guard (1940) Death and fire (1940)

خرگوش، مکعب‌های مبهم، کاسه گُل / دو رُخ در یک نیم‌رخ و نظایر آن. هرچند اشتباه خواهد بود که این قیاس را خیلی گسترش دهیم. (نقاشی‌های کله در نهایت مبهم نیستند مگر آنکه فرد به جهت عنوان آنها، آنها را مبهم بیابد). هایدگر ــ در تکمیل طرح و تصویر خود از *قدیس از پنجره* ــ اشاره می‌کند که اگر فرد تمرکز دقیق‌تری به بخش صورت بکند (و عنوان اثر را فرموش کند) به تردید می‌افتد که آیا واقعاً «عناصر چهره» در اینجا وجود دارند و دیگر اشیای تداعی شونده را پیش می‌نهد: کلیسا، کشتی. معنای این امر این است که در حالی که کله، نظیر سزان، حضور داشتن عالم را مفهوم می‌سازد برخلاف سزان، آثار او حضور داشتن عالم‌های دیگر را به صراحت و به‌طور آشکار بر ما می‌نمایانند. امکان «مشکوف شدن‌های» دیگر که در سزان صرفاً به‌طور ضمنی وجود داشت درکله صراحت پیدا می‌کند و بدین‌سان کله ما را از خصلت آن امر دیگرگون از موجودات به مثابهٔ «کثرتِ» چهره‌های قابل جانشینی با هم، کثرتِ امکانات بدیل آشکارگی، آگاه‌تر می‌سازد.

با وجود این هم کله و هم سزان شاعران زمانه عسرت‌اند. زیرا هر کدام از آنها، به طریق خاص خویش، موانع را از راه «وجه دیگر» موجودات برمی‌دارند و از این طریق اجازه می‌دهند که عالم چونان مکانی مقدس و چونان مکانی برای سکنی گزیدن تجربه شود.

کوبیسم

۲۳ـ می‌خواهم این مطالعه را با طرح چند پرسش انتقادی راجع به مطالب مورد بحث در این فصل به پایان رسانم. برخی از این انتقادات صرفاً

شکلی‌اند و مقصود از آنها ایضاح بیشتر برخی موارد مبهم در اندیشهٔ هایدگر است. اما برخی هم محتوای انتقادی جدی‌تری دارند.

چندین‌بار تاکنون دیده‌ایم که رهیافت بنیادین هایدگر در بحث از هنر مدرن، در ابتدا رد ظاهراً شدید و قاطع آن و سپس کشف معدودی استثنای درخشان است.

اولین پرسش انتقادی من این است که چرا در کلِ هنر تجسمی دورهٔ مدرنیتهٔ غرب صرفاً دو هنرمند، کله و سزان، استثناتاتی بر آن قاعدهٔ مأیوس کننده هستند. یقیناً می‌توان این را نظری دلخواهانه و بی‌گواه تلقی کرد. به‌خصوص که ویژگی‌ای که هایدگر در سزان و کله مورد تحسین قرار می‌دهد، در حجم عمده‌ای از هنر مدرن وجود دارد. آنچه او مورد تحسین قرار می‌دهد، نیمهٔ انتزاعی بودن است؛ یعنی این واقعیت که در عین اینکه اشیا بر صحنه غلبه ندارند، «ناپیدا» نیز نیستند. اما «نیمه انتزاعی بودن» ویژگی برجسته تعداد بسیار زیادی از آثار هنر مدرن (دست‌کم در دورهٔ آغازین آن) است. به ویژه کوبیسم و جریان‌هایی که از آن تأثیر گرفتند. نتیجه این انتقاد این است که هایدگر با تحسین نیمه‌انتزاعی بودن آثار کله و سزان، باید تعداد زیادی از دیگر هنرمندان را نیز مورد تحسین قرار دهد. خصوصاً، پیکاسو.

به نخستین بخش این انتقاد به راحتی می‌توان پاسخ گفت. اگرچه هایدگر دربارهٔ کله و سزان (و در *هنشا*، ون گوگ) نوشته است اما قلمرو تحسین و دلمشغولی او نسبت به هنرمندان تجسمی غرب بسیار گسترده‌تر است، چنانکه اشارات زندگینامه‌ای آغاز این فصل گواه این ادعاست. اما بخش دوم این انتقاد مهم‌تر است. چراکه فرض آن سخن این است که یک ویژگیِ *تکنیکی* آثار هنری ـ آنچه می‌توان آن را واسازی ـ بازسازی اشیا نامید ـ شرط لازم و کافی به‌وجود آمدن اثری است که در آن، رفع موانع از

منشا رخ می‌دهد (در آن «زمین» از طریق «عالم» ظاهر می‌شود)، به عبارت دیگر، اثری که در آن سکنی گزیدن تسهیل می‌شود. به اعتقاد من مهم است که دریابیم هر دو بخش این فرض باطل است. «واسازی-بازسازی» نه شرط لازم و نه شرط کافی «بزرگی» مورد جست‌وجوی هایدگر در هنر مدرن است.

۲۴ـ تجربه تصاویر فیگوراتیوی که از اشکال ظاهراً انتزاعی ظاهرِ می‌شوند، اموری که هایدگر در بحث از کله و سزان این همه بر آن تأکید می‌کند، درواقع امری کاملاً عام است. هر فردی تجربه کشف چهره‌ای را در ابرها دارد. بسیاری از مردم گاه‌به‌گاه منظره‌ای را در خطوط چوبی درها، در کاغذدیواری، در مشمع سقف حمام، کشف می‌کنند. حتی ممکن است لذت و تفریح خاصی هم از چنین تجربه‌ای حاصل آید و ممکن است این امور گاهی اوقات ــ مثلاً در آزمون لکه‌های جوهر [رورشاخ] ــ به نحو مفیدی برخی وجوه شخصیت افراد را آشکار سازند و محرک مفیدی برای تخیل خلاق باشند. اما هیچکدام از این تجارب تجربهٔ Ereignis هایدگر محسوب نمی‌شوند. چنانکه دیدیم هایدگر می‌گوید که تجربهٔ Ereignis با احساس «بی‌خودی و افسون» همراه است (GA65 p70) اما به وضوح این توصیف بسیار پرطمطراقی از لذت کشف یک چهره در مشمع سقف حمام است.

دلیل اینکه چنین کشفی تجربهٔ Ereignis نیست این است که زمینه‌ای که از دل آن این چهره ظاهر می‌شود یک زمینهٔ «مقدس» نیست. می‌دانیم که (فصل ۳ بخش ۱۳) هنرمند منطبق با سرمشق مدرن هنرمندی است که «امر مقدس» را «بنیاد می‌نهد»، مفهوم می‌سازد و به حضور می‌آورد. به این دلیل است که در خط پایانی شعر، سزان «شاعر» محسوب شده است.

شاعر بودن در این معنا، مهم است، زیرا می‌دانیم که صرفاً در امر شاعرانه و «امر مقدس» است که فرد سکنی می‌گزیند.

هم در مورد سزان و هم در مورد کله این ملاحظه درست و مهم به نظر می‌آید که زمینه-عالمی که اشیا. [در آثار این دو] از دل آن زاده می‌شوند، زمینه‌ای قدسی است. چنانکه هایدگر در ملاحظهٔ تبیینی خویش دربارهٔ شعر سزان آورده، آثار آنها دربردارنده «تابش محض» هستند (در کله، این امر احتمالاً به خصلت خرده شمایل‌مانند آثار او بازمی‌گردد و در سزان به آبی یگانه و همه‌جا حاضر آثار او مرتبط است.)[۲۸] آبی‌ای که صرفاً نه در آسمان بلکه در درخت، زمینه و زمین نیز حاضر است. چنانکه هایدگر می‌گوید آبی رنگ امر مقدس است. «عمق آبی‌رنگ اثیر» (PLT p149) منطقه‌ای است که خدایان در آن منزل می‌کنند. (PLT p94)) اما آنچه تأمل بر چهره‌های مشمع حمام آشکار می‌سازد این است که واسازی-بازسازی فی‌نفسهٔ شرط کافی یک اثر هنری «شاعرانه» در معنای هایدگری آن، نیست.

هایدگر رابطهٔ دوپهلویی با پیکاسو داشت. هرچند او به هیچ‌وجه شکی در نبوغ عظیم پیکاسو نداشت و برخی آثار اولیه او هایدگر را عمیقاً تحت تأثیر قرار داده بود، اما آنگونه که پتزت نقل می‌کند تردید داشت که هنر پیکاسو در نهایت جایگاه اصیلی داشته باشد. پتزت نقل می‌کند که زمانی که یکی از دانشجویان مشتاق سابق او (یقیناً خودنمایانه) به هایدگر گفت که او «همان کاری را انجام می‌دهد که پیکاسو با شکستن شی انجام

---

۲۸. سزان می‌دانست که رنگ آبی اهمیت خاصی برای او دارد. او با توصیفی شاعرانه از تاریخ هنر و «زنجیرهٔ رنگی» که هر هنرمند بزرگ «حلقهٔ» جدیدی به آن اضافه کرده است به سهم خود با عبارت «حلقه آبی خود من» اشاره می‌کند. نقل شده در صفحهٔ ماقبل آخر کتاب زیر:

Theodore Rousseau, Paul Cézanne (London Collins, 1954)

می‌دهد» (در این زمان هایدگر در مقدمهٔ *وجود و زمان* از لزوم «ویران‌سازی» در فلسفه سخن گفته بود) هایدگر صرفاً با «سکوت» و لبخند به او پاسخ گفت (petzet Encounters and Dialogues, pp144-5) دلیل عدم علاقهٔ نهایی هایدگر به پیکاسوی متأخر این است که هایدگر پیکاسو را درمعنای خاص موردنظر خودش «شاعر» نمی‌دانست. (و یقیناً در این امر برحق بود) پیکاسو هم اشیا را «می‌شکست» اما واسازی-بازسازی شرط کافی «شعر» نیست.

و شرط لازم هم نیست. به نظر من خود هایدگر در ملاحظاتش دربارهٔ فیلم و تصویربرداری به این فرض خطا فرو می‌غلتد. (بنگرید به بخش ۱۸) (هرچند می‌توان این ملاحظات را تعمیمات تأمل‌برانگیز دانست، اما من بیشتر متمایلم که آنها را بیانگر جهل هایدگر از تنوع امکانات موجود در این رسانه تلقی کنم.) اعتبار ملاحظات هایدگر درباب *راشومون* کوروسارا هرچه باشد، آشنایی موجهی با فیلم‌های، مثلاً، برگمان، ویسکونتی یا وندرس آشکار می‌سازد که این مدعا که فیلم هیچگاه نمی‌تواند چیزی جز بازنمود طبیعت‌گرایانه غلیظِ عالم پیش‌چشم باشد و اینکه فیلم اساساً نمی‌تواند «شاعرانه» باشد، باطل است. و تا آنجا که صرف تصویربرداری مدنظر باشد، لازم نیست برای فهم اینکه عکس و تصویر هم می‌توانند «شاعرانه» باشند، به چیزی غیر از عکس‌های فوق‌العاده خاطره‌انگیزی اشاره کنیم که دیگنه ملر مارکویز [Digne Mellor Marcovicz] در زمان مصاحبهٔ سال ۱۹۶۶ اشپیگل از خود هایدگر در داخل و خارج کلبه تدنابرگ انداخت.[۲۹] (شاید نهایتاً از آنجا

۲۹. بنگرید به Martin Heidegger, Photos 23 september 1966 / 16 and 17 Junii 1968 (Frankfurt-on-Main: Klosterman 1985)

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

که هایدگر به‌رغم شک عمیق‌اش نسبت به این «رسانه» مارکویز را بـرای مجموعهٔ دومی از عکس‌ها به خانه‌اش در فرایبورگ دعوت کرد، به چیزی نظیر این پی برده بود).

خطای موجود در تلاش برای اینکه واسازی-بازسازی را شـرط لازم هنر «شاعرانه» تلقی کنیم، خطایی که در شرط کافی تلقی کـردن آن هـم موجود است، این است که فرض کنیم امکان مشخص کردن یک **تکنیک**، یا حتی بخشی از یک تکنیک، برای تولید هـنر «شـاعرانـه» وجـود دارد. چنانکه پیشتر اشاره شد، هرچند نقد هنری تکنیکی ممکن است ــ یعنی می‌توان به نحو محتاطانه و پسینی ویژگی‌های تکنیکی خاصی را در ایجاد یک اثر شاعرانه دخـیل دانست امـا تـعیین پـیشینیِ تکـنیکِ [تـولید اثـر] شاعرانه ممکن نیست. چنانکه کـانت مـی‌گفت هـنر را نـمی‌توان بـه یک قاعده فروکاهید. نمی‌توان هنر را «در میان مکتوبات خلاق» کشف کـرد. وظیفهٔ ما این است که «معما را دریابیم» نه اینکه آن را «حل کنیم». (PLT p79) به نظر می‌آید که هایدگر گـاهی ایـن حکـمت (کـانتی) خـودش را فراموش می‌کند.

هنر انتزاعی

۲۵ـ پرسش انتقادی دوم من دربارهٔ* هنر «نیمه‌انتزاعی» نیست بلکه دربارهٔ

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

آنچه درباب نزدیک به دویست عکس این مجموعه قابل ملاحظه است، ایـن است کـه هرچند تقریباً همه آنها هایدگر را در نوری شاعرانه و عمیقاً همدلانه تصویر می‌کنند اما خود مارکویز در گفت‌وگویی شخصی به من گفت که او هیچ علاقه شخصی و یقیناً هیچ علاقه سیاسی‌ای به هایدگر نداشته است. شاید این دلیل دیگری باشد بر جدایی اغـلب مورد ذکر میان اثر و هنرمند.

خود هنر انتزاعی است. حال می‌خواهم بپرسم که آیا رویکرد هایدگر به هنر انتزاعی را نباید نفی بی‌ضابطه و انکار ناعادلانه آن دانست؟

امری که دربارهٔ رویکرد هایدگر به هنر انتزاعی یا «غیر بازنمودی» روشن است، این است که او این هنر را در گذر از خصلت مابعدالطبیعی سنت غربی ناکام می‌بیند. هنر انتزاعی ما را به سمت امر مقدس رها نمی‌کند. ما را به سمت اسکان یافتن نمی‌برد. اما دلایل این حکم، متغیرند. مثلاً در *اصل دلیل* (۶ـ۱۹۵۵) هایدگر می‌گوید که «آنچه عنوان نامناسب «هنر انتزاعی» بدان داده شده، کارکرد مشروع خود را در قلمرو ساختار تکنیمی‌ـعلمی عالم می‌یابد» (SVG p41) او ادامه می‌دهد: «هنر غیربازنمودی نقطهٔ اوج تجربهٔ اشیا در دورهٔ معاصر چونان Betand، منبع است.» (SVG p66) اما هایدگر در نامهٔ سال ۱۹۶۴ به کر امر ـ بادونی که *منشا* را به خاطر غفلت از عصر هنر انتزاعی مورد نقد قرار داده بودند، گرچه باز هم بر این امر اصرار می‌ورزد که هنر انتزاعی به نظر او هنری درمانگر نمی‌آید، امانتیجه می‌گیرد که «این امر مستلزم این نیست که هنر انتزاعی شاخه‌ای از تکنولوژی مدرن باشد.»[۳۰]

چگونه می‌توان این دو بیان متفاوت را توضیح داد؟ به نظر من، هایدگر گمان دارد که دو نوع متفاوت از هنر در ذیل عنوان‌های مبهم «انتزاعی» و «غیربازنمودی» می‌گنجد. از این‌رو رویکرد او به هنر انتزاعی، درواقع به دو رویکرد متفاوت تقسیم می‌شود که ناظر بر این دو نوع متفاوت از هنر است.

در نقل‌قول نخست هایدگر می‌گوید که عنوان «غیربازنمودی» *به نحو گمراه‌کننده‌ای* بر هنر مورد بحث او اطلاق می‌شود. فهم اینکه این نوع از

---

۳۰. نقل شده در

R. krämer-Bodoni's Zwischen allen stèhlen (Munich / Berlin: Herbig, 1985), p182

هنر چه می‌تواند باشد، چندان مشکل نیست. بر اثر مشهور موندریان خیابان بوگی‌ووگی تأمل کنید. اگرچه این تصویر تماماً با قطعات مربعی‌شکلی پرگشته که رنگ‌های درخشانی دارند، اما می‌توان آن را خیابان شلوغی دانست که از فراز یک آسمانخراش بلند دیده می‌شود. درواقع عنوان تابلو هم ما را به چنین فهمی هدایت می‌کند. (همین امر دربارهٔ مجموعهٔ مشهور در خت ـ سیب‌های او نیز صادق است. موندریان با قرار دادن آخرین کارش که کاملاً از خطوط و برخوردها شکل گرفته به شکلی که از دل آن درختِ طبیعت‌گرایانه‌ای کم‌کم «ماهیت پیدا می‌کند» از ما می‌خواهد که این روایت پایانی را فیگوراتیو بدانیم.)

هایدگر هیچ‌جا از موندریان بحث نکرده است. اما اجازه دهید که ما به منظور روشن کردن موضع او، این فرض (نسبتاً نامحتمل) را اتخاذ کنیم که از جمله موندریان در نظر اوست. می‌دانیم که هایدگر اغلب جهانی شدن و یگانگی پیدا کردن را با گشتل مرتبط می‌ساخت. در قالب‌بندی هر چیزی به یک واحد یا مجموعه‌ای از واحدهای یکسان یک منبع فروکاهش می‌یابد. پس ممکن است خیابان بوگی‌ووگی را *تکریم* و مثالی کردن یا، به بیان نیچه «تعالی بخشیدن» گشتل بدانیم. (البته من به هیچ‌وجه نمی‌خواهم از این قرائت از کارهای شگفت‌انگیز موندریان *دفاع کنم*) بدین‌ترتیب این اثر به همان مقوله درمی‌غلتد که Der Arbeiter ارنست یونگر و بسیاری از آثار فوتوریست‌های فاشیست ایتالیایی به آن تعلق دارند همه این آثار تکریم از میان رفتن چیزی هستند که ما زمانی برای شرافت بشری اساسی می‌دانستیم و آن را مختص به ذات بشر تلقی می‌کردیم. پس به نظر من (چه هایدگر به‌طور خاص موندریان را در ذهن داشته باشد یا خیر) هنری از این‌گونه است که هایدگر آن را صرفاً به عنوان «شاخه‌ای» از گشتل ـ *شاخه‌ای* با «کارکرد» مهم شکوفا شدن ـ رد می‌کند.

یکی از راه‌های توصیف اینکه اثر موندریان برخلاف ظاهرش تماماً انتزاعی نیست، اطلاق واژه‌ای است که برای کله به کار بستیم. «نیمه‌ـانتزاعی». گونه دومی که هایدگر در ذهن دارد به نظر من هنری است که تماماً و حقیقتاً انتزاعی است. مثلاً اثر مشهور کازیمیر مالویچ با عنوان مربع سیاه. به اعتقاد من هنری از این نوع است که هایدگر در گفت‌وگو با کرامر ـ بادونی آن را صرفاً شاخه‌ای از تکنولوژی مدرن ندانسته است. اگر این اثر حقیقتاً بازنمود نیست نمی‌تواند بازنمود عالم *گشتل* باشد و به طریق اولی نمی‌تواند آن را شکوفا سازد. پس بی‌ضرر است.

اما در عین حال، هایدگر مدعی است که این هنر را نمی‌توان درمانگر «فلاکت» مدرنیته دانست. فلاکتی که حاصل مابعدالطبیعه است. اما چرا؟ از نظر هایدگر، این هنر دقیقاً به همان دلیل که بی‌ضرر است درمانگر هم نمی‌تواند باشد. اگر اثر هنری از بازنمایی عالم بازبماند قادر نیست که آن را همچون مکان مقدسی بنمایاند. هنر نمی‌تواند عالم را در هیأت مکانی برای اسکان بازنمایاند و به حضور آورد، مگر به این شرط که [اساساً] عالم را بازنمایاند. به این دلیل است که هایدگر این واقعیت را دربارهٔ کله برمی‌گزیند و مورد تأکید خاص قرار می‌دهد که در آثار او اشیا ناپدید نمی‌شوند بلکه در مقام اشیا به سمت عالمیت داشتن قدم به عقب می‌گذارند. اگر یک اثر هنری بخواهد راه را برای سکنی گزیدن باز کند، اشیا در آن *نباید* ناپدید شوند.

موسیقی

۲۶ـ این ادعا دربارهٔ نقاشی انتزاعی (حقیقی) ما را مستقیماً به پرسش از

غیبت بحثی جدی درباب موسیقی در اندیشهٔ هایدگر می‌کشاند. سومین پرسش انتقادی من این است: آیا هایدگر ناعادلانه ــ یا درست‌تر، غیرفیلسوفانه ــ موسیقی را کنار ننهاده است؟ آیا او ناتوانی خاصی را از این جهت نشان نداده است و این امر به ضرر او در مقام یک فیلسوف نیست؟

بنیادهای موضع هایدگر نسبت به موسیقی به نقد او بر واگنر بازمی‌گردد که در نیمهٔ دههٔ سی و مجلد اول *نیچه* انجام گرفت. هایدگر، نظیر نیچه (پس از قطع دوستی‌اش با واگنر در سال ۱۸۷۶) کیفیت صورت‌بندی نشده، بی‌ساختار و «دریا»وار موسیقی واگنر را مورد نقد قرار می‌دهد. اما، برخلاف نیچه، او این کیفیت را در نسبت با *خود* موسیقی مورد ملاحظه قرار نمی‌دهد. هایدگر می‌گوید، آنچه واگنر در نظریهٔ اپرا به منزلهٔ «اثر هنری جامع» می‌جست درواقع جمع آوردن همهٔ هنرهای منفرد بود. اما در این اثر به هیچ‌وجه حقوق یکسانی به همه هنرها تعلق نمی‌گرفت بلکه، بنابر ادعای هایدگر (با برجسته کردن تفاوت بین واگنر اولیه (پیش از *تریستان* و نظریه و کارهای متأخر موسیقایی او) آنچه واگنر می‌جوید:

> غالب ساختن هنر به صورت موسیقی است *و از این طریق*، غلبه بخشیدن بر حالت احساس صرف است. حالت آشفته و هذیانی حواس، تضادهای بی‌حد، پریشانی دل‌انگیزی که در لذت تحلیل می‌رود، جذب شدن در «دریای بی‌انتهای هارمونی‌ها» غوطه‌ور شدن در جنون و ناهمنوایی احساس محض است به گونه‌ای که گویی درمان دردهاست. (NI p86 تأکید از من است)

پس در سال ۱۹۳۶ ایراد بنیادین هایدگر به واگنر این است که از آنجا که آنچه واگنر می‌نگارد، درواقع موسیقی‌ای تماماً سازی است ــ به تعبیر خود واگنر موسیقی «مطلق» است ــ او نمی‌تواند عالمی را «ظاهر سازد» (عالم در معنای عینی و وجودی ـ اخلاقی‌اش که در سرمشق یونان نمایان می‌گشت).

در دورهٔ پس از جنگ، هایدگر از طلب چنین کارکرد بلندبالایی از هنر دست شست. اما گزیدهٔ آثار موسیقایی‌ای که هایدگر تمایل خاصی به آنها ابراز کرده است ــ کارمینا برونا کارل اُرف و آنتیگونهٔ او (Petzet, Encounters and Dialogaes pp80-161) و سمفونی مزامیر و پارسی‌فون استراوینسکی (P p113) دربردارندهٔ هیچ اثر موسیقایی مطلقی نیست. آنچه این امر قویاً طرح می‌کند این است که، تا آنجا که هایدگر اساساً دربارهٔ موسیقی می‌اندیشد، همچنان بر این امر مصر بود که در آثار موسیقاییِ معتبر، موسیقی همواره باید تابع متن زبانی باشد، به بیان *منشا* تابع «شعر» باشد.

با توجه به دغدغهٔ هایدگر نسبت به اسکان گزیدن، دنبال کردن خط فکری‌ای که باید در بن این اصرار باشد، آسان است. هنر قادر نیست که سکنی گزیدن را در عالم تسهیل کند، قادر نیست که عالم فرد را چونان مکانی مقدس حاضر آورد، مگر اینکه عالم را بازنمایاند یا به گونهٔ دیگری به حضور آورد. اما موسیقی (مطلق) قادر به انجام چنین کاری نیست. از این‌رو، گرچه موسیقی بی‌شک مطبوع است اما یک قالب اصیل هنری نیست. ما با این خط فکر چه می‌توانیم بسازیم؟

جایگاهی برای اشتغال عمیق به آنچه دقیقاً به‌طور کامل از اندیشه هایدگر غایب است یعنی فلسفه موسیقی وجود ندارد. بنابراین، من باید خود را با چند ملاحظهٔ ساده و جزمی ــ گرچه از آن واهمه دارم ــ متقاعد سازم.

ظاهراً عمدهٔ نظریه‌پردازان موسیقی با این سخن شوپنهاور موافقت دارند که، به استثنای موسیقیِ برنامه‌ای، موسیقی عالمِ مشهود «بیرونی» را بازنمایی نمی‌کند. به جز صورت‌گرایان که موسیقی را مرتبط به چیزی جز موسیقی نمی‌دانند، نظریه‌پردازان موسیقی متمایل به این نتیجه‌گیری‌اند که قلمرو موسیقی عالم «درونی» احساسات است. اغلب

گفته شده که اهمیت موسیقی در «بیان» عواطف یا دست‌کم امور بسیار نزدیک به عواطف است. تفکر دربارهٔ موسیقی را تعارض «درونی-بیرونی» و این تلقی که قلمرو موسیقی محدود به امر «درونی» می‌شود، دربرگرفته است.

هایدگر، تا آنجا که اساساً دربارهٔ موسیقی می‌اندیشد، در چهارچوب این تعارض می‌اندیشد، آن هم به‌رغم این واقعیت که فلسفه کلی هایدگر در جهت رفع این دوگانگی قدم برمی‌دارد. صرف ملاحظات هایدگر درباب واگنر، موید این امر است که موسیقی «حالت احساس صرف» را به حضور می‌آورد؛ واکنش ذهنی و درونی به اشیا و وقایعِ عالم‌دار، از واکنش عینی مکمل و معمول به آنها جدا می‌شود. حاصل بی‌شک لذتی «زیبایی‌شناسانه» و آرامش‌بخش است. اما این امر برای اینکه عالم ما به محلی برای سکنی گزیدن تبدیل شود، کمکی نمی‌کند.

نیچه دچار این اشتباه نبود که موسیقی را محدود به عالم «درونی» احساسات بداند. (با آنکه، چنانکه هانس فن بالو به او گفت، موسیقی خود نیچه کاملاً فاقد ارزش است، اما دست‌کم او موسیقی می‌نوشت و از این جهت درکی از موسیقی داشت که هایدگر نداشت.) عنوان کامل نخستین کتاب او این است: ***زایش تراژدی از دل روح موسیقی***. آنچه نیچه از این عنوان می‌فهمد این است که چنین نیست که تنها امکان موسیقی، برای آنکه عالم را به حضور آورد، همراه شدن آن با یک متن از پیش موجود است. لازم نیست که موسیقی نسبت به درام در مرتبهٔ دوم قرار بگیرد. زیرا خود موسیقی می‌تواند موجب «زایش» درام، عمل و عالم شود. چنانکه نقاشانی نظیر موندریان که از صوت و حال موسیقی الهام می‌گرفتند، همواره وجود داشته‌اند. واقعیت دیگری در همین راستا تمایل شوندگان است برای آنکه به آثار موسیقایی مطلق، عنوان و نام دهند مثلاً سمفونی

پاستورال و سونات مهتاب (که البته این عنوان‌ها ممکن است ارتباط بیشتر یا کمتری با اثر داشته باشند).

اگر آنچه نیچه می‌فهمد را به زبان هایدگر ترجمه کنیم حاصل این می‌شود که درواقع موسیقی به میزان کاملی این قدرت را داراست که یک تجربهٔ Ereignis باشد. بنابراین، به اعتقاد من تنزل قدر موسیقی مطلق توسط هایدگر یک خطای جدی است. چنانکه شاید به دلایل مشابه تنزل قدر کلی نقاشی انتزاعی چنین باشد.

هایدگر در نامه‌ای به مارتین زنک[۳۱] موسیقی‌دان می‌گوید که او نمی‌تواند «راه ورودی» به وِبرن* پیدا کند. هرچند این ملاحظه را در این مورد خاص می‌توان به کنار نهاد اما این امر درواقع، به میزان گسترده‌تری قابل اطلاق بر رابطهٔ هایدگر با موسیقی به‌طورکلی است. تنها فردی که گوش شنیدن موسیقی را نداشته باشد یا فاقد آموزش موسیقی باشد برای لحظه‌ای ممکن است به این وسوسه گرفتار شود که «بی‌ساختاری» واگنری، کیفیت کلی موسیقی غرب است.

کری موسیقایی هایدگر، اندیشه او را درباب هنر تنزل می‌دهد. اما هایدگر، به میزان بالایی از موهبت درک کلام شاعرانه برخوردار است. به نظر می‌آید که این یک حقیقت عام باشد که کسانی که نسبت به یک قالب هنری درک بسیار بالایی دارند نوعاً درک چندانی از قالب‌های دیگر ندارند. هزینه‌ای که ما برای بصیرت هایدگر نسبت به شعر ــ که به نظر من در میان فیلسوفان بی‌نظیر است ــ پرداخت می‌کنیم کیفیت نسبتاً پایین اندیشهٔ او درباب موسیقی است.

---

31. see seubold, Kust als Enteignis, p79, footnote 126

* Webern (آهنگساز معروف اتریشی ۱۹۴۵ـ۱۸۸۲).م

یک فلسفه هنر؟

۲۷ـ آخرین پرسش انتقادی‌ای که می‌خواهم از آن بحث کنم در دو بخش طرح می‌شود. بخش نخست برآمده از بحث هایدگر دربارهٔ هنر شرق است. به یاد آورید که علاقهٔ او به هنر شرق به این جهت به‌وجود آمد و شدت یافت که هایدگر در هنر اصیل شرقی، امری یافته بود که استثنایی بر «اروپایی شدن مصرفی همه‌جانبه» بود و در ورای حدود آن قرار می‌گرفت. (OWL p16) اما هایدگر سرانجام به کشف حضور آن امر «دیگرگون» از موجودات در هنر ذن دست می‌یابد. امری که ذات هنر ذن را شکل می‌دهد و همچنین همان امری که هایدگر آن را ذات هنر ریلکه کله و سزان دانسته بود. بنابراین، در نهایت، ذات هنر بزرگ شرقی همان ذات هنر بزرگ غربی می‌شود. بنابراین، بخش نخست پرسش من این است: آیا هایدگر در نهایت تفاوت بین شرق و غرب را نفی نمی‌کند و به عبارت دیگر دقیقاً در دامی نمی‌افتد که در جست‌وجوی رهایی از آن است؟

بخش دوم پرسش من، مبتنی بر این ملاحظه است که اگرچه هایدگر دربارهٔ هنرمندان غربی مورد تحسینش تفکری عمیق دارد اما بسیاری از مسایل دربارهٔ آنها باقی می‌ماند که هایدگر از آنها غفلت می‌ورزد. مثلاً درباب کله به‌رغم بصیرت‌های مهم ملاحظات هایدگر، آنچه نظرگیر است، این است که بسیاری از اموری که در هنر کله برجسته‌اند و محور تشخص آثار اویند ــ شوخ‌طبعی او، کودکانگی غیرکودکانه‌اش، غوطه‌وری او در رؤیاها و ناخودآگاه ــ کاملاً مورد غفلت قرار می‌گیرند. و درباب سزان، نه احساس‌برانگیزی شدید او، نه دغدغهٔ آشکارش نسبت به «محقق کردن احساساتش» از «غنای شکوهمند رنگ‌ها که به طبیعت جان

می‌بخشد» و علاقهٔ نوکلاسیک او به «توصیف طبیعت با استوانه، کره و مخروط»[۳۲] به هیچ‌وجه مورد اشاره قرار نمی‌گیرند. در اینجا این پرسش طرح می‌شود: آیا هایدگر هنر مورد تحسین خود را هایدگری نمی‌سازد؟ و اگر دو بخش این پرسش را در کنار هم بگذاریم، آیا هایدگر هنر شرق را اروپایی و هنر غرب را هایدگری نمی‌سازد و در نهایت همه چیز را هایدگری نمی‌سازد؟

نخستین بخش این پرسش را به سرعت می‌توان پاسخ گفت. چنین نیست که هایدگر تفاوت ذاتی بین هنر شرق و غرب را نفی کند. زیرا، چنانکه دیدیم، او معتقد است در عین اینکه سنت غربی (پسافراطبیعت‌گرایانه) ذاتاً تقلیدی و مابعدالطبیعی است، سنت شرقی، اگرچه «تصویری» است، اما تقلیدی نیست. آنچه هایدگر کشف می‌کند مشابهتی بین برخی هنرمندان خاص غربی و سنت شرقی است. آیا هایدگر تفاوت بین این هنرمندان خاص و همتایان شرقی‌شان را از میان برمی‌دارد؟ یقیناً خیر. هنرمندان مختلف ممکن است دغدغهٔ *غایی* واحدی داشته باشند اما این دغدغهٔ واحد تفاوت و ویژگی‌های فردی آنها را از میان برنمی‌دارد. همچنانکه این واقعیت که ادیان مختلف معطوف به «امر الوهی»اند یا زبان‌های مختلف معطوف به «سخن گفتن دربارهٔ واقعیت‌اند» تفاوت آنها را از میان برنمی‌دارد.

اما بخش دوم پرسش جذاب‌تر است؟ آیا هایدگر هنر غربی را و کلیت هنر مورد علاقه‌اش را «هایدگری نمی‌سازد»؟ به گمان من پاسخ این است که بنابر فهم خاصی از «هایدگری‌سازی» چنین هست. زیرا آنچه کاملاً صادق است این است که هم محتوای سخن او و هم شیوه سخن او را

---

32. Paul Cezanne: Letters, ed. J. Rewald (London: Bruno Cassirer, 1941) pp 262, 234

شیوهٔ یگانه‌اندیشه و نگارش او شکل می‌بخشند. اما چرا این مسأله مشکل‌زاست؟ زیرا، چنانکه متن مورد بحث ما نشان می‌دهد، چنین رهیافتی به هنر با نوع بی‌طرفی و عینیتی که یک رهیافت به هنر را به‌طور صحیح فلسفی می‌سازد، ناسازگار است.

یک پاسخ به این نقد، پاسخی که گانتر سی‌بولد طرح کرده، این است که از آنجا که بحث هایدگر از هنر به‌طور کامل در ساختار و اصطلاحات فلسفهٔ متأخر او «حل می‌شود» ــ یعنی در اصطلاحات «وجود»، «وضوح»، « Ereignis» و نظایر آن ــ بنابراین، کاملاً آشکار است که ***مقصود از آنها*** بحثی به گونهٔ فلسفهٔ هنر نبوده است. (Kunst als Enteignis p98). احتمالاً این اندیشه چنین دنبال می‌شود که هایدگر، بیش از همه به «فلسفه وجود» خود توجه دارد، به فهم نسبت موجودات با وجود [being] و به فهم نسبت being با Being. هایدگر لحظه به لحظه بصیرت و اصرار بیشتری نسبت به آثار این هنرمندان خاص پیدا می‌کند و هنگامی که چنین می‌کند، با فرصت‌شناسی آنچه را مفید می‌یابد برمی‌گزیند و از باقی غفلت می‌ورزد. با تعقیب این خط فکر ممکن است متمایل شویم که نوشته براک را نقل کنیم. جمله‌ای که او بر پشت یک لیتوگرافی نوشت و به مناسبت هفتادمین سال تولد هایدگر به او هدیه کرد: Echo begets echo / هر چیزی انعکاس می‌یابد / برای مارتین هایدگر. (نقل شده در petzet, Encounters and Dialogues p46) می‌توان گفت، چنانکه براک فهمیده بود، درمواقعی که مسیرهای این دو به هم نزدیکی پیدا می‌کند، هنر در اندیشهٔ هایدگر «انعکاس می‌یابد» و البته انعکاس هنر، فلسفهٔ هنر نیست.

اگرچه هایدگر اغلب متمایل است که اندیشهٔ خود را «پسا-فلسفی» بداند، اما به نظر من این پاسخ، پاسخ نادرستی به آن پرسش انتقادی است. به سه دلیل.

نخست، درواقع چنین نیست که بحث هایدگر از هنر محدود به ارجاعات گذرا و فرصت‌شناسانه به آثار هنرمندان خاص بشود. زیرا چنانکه دیده‌ایم، اگرچه این سخنان معمولاً اغراق‌گونه و مجادله‌ای هستند، گاه ناروشن‌اند و گاه، مثلاً در مورد فیلم، بر جهل ابتنا دارند، اما هایدگر دیدگاه‌های جداً قابل توجه و هدفمندی را دربارهٔ خصلت هنر غرب ***به‌طورکلی*** عرضه کرده است. همچنین دیدگاه جداً مهمی را نسبت به نقش هنر در دورهٔ مدرنیته ــ که تسهیل اسکان است ــ و نقش آن در دورهٔ پست‌مدرنیته ــ که ایجاد دوبارهٔ جماعت اصیل است ــ عرضه کرده است.

بنابراین بحث هایدگر از هنر فاقد کلیت نیست. (درواقع، کلیت زیادی دارد، اگر تعمیمات او محدودتر بود، مراد او اغلب واضح‌تر می‌بود)

خطای دومی که به نظر من در فلسفه هنر محسوب نکردن تلاش‌های هایدگر مندرج است توقعی نامعقول از جامعیت است. درست است که بیان هایدگر از هنرهای خاص نامساوی است؛ بحث از موسیقی لاغر و ضعیف است و دربارهٔ رمان، تئاتر (پس از یونان) و رقص بحثی وجود ندارد. و در نظر به هنرمندان خاص دورهٔ مدرنیته، به جای آنکه بی‌طرفانه و براساس وظیفه بر آن اشخاصی توجه شود که عامه آنها را «بزرگ» می‌شمارند، هایدگر صرفاً به کسانی توجه می‌کند که به‌طور خاص و قومی با آنها همزبانی دارد و دربارهٔ آنها حرف خاصی برای گفتن دارد. اما من برای فیلسوفِ هنر این الزام را قائل نیستم که به هنرها و هنرمندان توجه یکسانی داشته باشد.

درست است که در آغاز عصر روشنگری پیوند نزدیکی میان فیلسوفان و دانشنامه‌نویسان وجود داشت و درست است که فیلسوفان هنر سنتاً خود را ملزم می‌دانستند که روشمندانه در سلسله مراتب هنر سیر کنند (گواه این امر مثلاً توجه وظیفه‌شناسانهٔ شوپنهاور به نقاشی‌های

حیوانات و منظره است. قالب‌هایی هنری که او علاقهٔ نسبتاً اندکی به آنها داشت و در نتیجهٔ علاقهٔ نسبتاً اندکی داشت که دربارهٔ آنها سخن بگوید.) اما فیلسوف، دانشنامه‌نویس نیست و خطاست که وظایف دانشنامه‌نویس را بر فیلسوف تحمیل کنیم.

اما سومین و مهم‌ترین دلیلی که تلاش سی‌بولدرا برای «دفاع» از بحث هایدگر از هنر در نظر من اشتباه می‌نمایاند این است که او، بی‌بحث این شرط را می‌پذیرد که فلسفه هنر باید «عینی» باشد و نباید هنر را از منظر ساختارِ تفکر و اصطلاحات خاص خود مورد بحث قرار داد.

سی‌بولد خواهان آن است که بحث هایدگر از هنر را «تفسیری از هنر بداند» که خصلت فلسفهٔ هنر را ندارد. به نظر می‌آید که سی‌بولد هیچ بحثی دربارهٔ رویکرد و سبک کلی آن تفسیر ندارد. یعنی او مشکل کلی خاصی با دیدگاه هایدگر (که بعداً توسط شاگرد او گادامر استادانه پرداخته شد) ندارد. این دیدگاه که اولاً، در تفسیر اثر هنری معنایی نخواهد بود مگر آنکه تفسیر، تناسب یافتن با اثر هم باشد و ثانیاً اینکه این متناسب شدن همواره «ترجمه» این اثر به شبکهٔ ارجاعات فرد، یعنی ترجمه اثر به «افق» فهم فرد است (Ister pp61-3). به عبارت دیگر، این دیدگاه که هر تفسیری از منظری صورت می‌گیرد. من دلیلی برای این گمان نمی‌بینم که تفسیر فلسفی، از این جهت، باید از هر نوع تفسیر دیگری متفاوت باشد. تمایل به این طلب از فیلسوف که «از ناکجا بنگرد» به‌گمان من صرفاً حاصل این میل باستانی ــ اما اشتباه است ــ که فیلسوف (حقیقی) را به جایگاه موجودی دانای مطلق یا نیمه دانای مطلق ترفیع دهیم.

نمایه

آپولونی ۷۳، ۱۴۲، ۱۴۷، ۲۳۲، ۲۴۸
آتش آسمانی ۷۴، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۱۸
آشکارگی ۴۶، ۷۳، ۱۱۰، ۱۲۶، ۱۴۴، ۱۷۶، ۲۰۱، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۳۴، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۵۷
آلتیا ۴۶، ۷۱، ۱۰۹
اثر هنری جامع ۱۰۵، ۱۶۶
اثیر ۱۵۱، ۱۵۸، ۱۶۳، ۲۰۲، ۲۶۰
ارف، کارل ۱۹۶، ۲۶۷
استراوینسکی، ایگور ۱۴۰، ۱۹۶، ۲۶۷
اسکان ۲۰۲ـ۲۱۵، ۲۲۰، ۲۲۳، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۴۰، ۲۵۷، ۲۶۵، ۲۶۷
اصالت ۹۴، ۹۵، ۱۰۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۳۳، ۲۰۶
اضطراب ۲۷، ۲۸، ۲۰۶، ۲۱۱، ۲۳۳، ۲۳۴
اقتدار ۵۰ـ۵۱، ۸۱ـ۸۳، ۱۵۰
بازسازی ـ واسازی ۲۵۹، ۲۶۲
بامبرگ (کلیسای جامع) ۴۱، ۹۲
بتهوون، لودویک ۵۹، ۹۰
براک، جورج ۱۴، ۸۶، ۱۱۱، ۱۹۷، ۲۷۲
برگمان، اینگمار ۲۶۱
بی‌خانمانی ۲۰۲ـ۲۰۳، ۲۱۲
بی‌غرضی ۲۵، ۲۷
بیگانگی ۹۹، ۱۰۲، ۱۲۴
بیلر، ارنست ۱۹۷، ۲۵۱
پتزت، هینریش ۱۱، ۱۹۷، ۲۵۱

۲۶۰
پوگلر، اتو ۱۱۱، ۲۵۱
پیکاسو، پابلو ۲۵۸، ۲۶۰ـ۲۶۱
تراکل، جورج ۴۵، ۱۷۲، ۱۹۶، ۲۲۸
جانسن، هانس ۱۹۷
جماعت ۹۴ـ۹۷، ۱۰۵، ۱۲۳ـ۱۲۴،
۱۲۹، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۶۳
چیلیدا، ادوادو ۱۹۶
حرمت‌برانگیزی ۷۸ـ۸۰، ۸۹، ۱۵۰،
۱۷۸، ۲۰۰، ۲۲۳
دازاین ۹۴، ۹۵، ۱۰۲، ۱۰۳، ۲۰۶
دریفوس، هیوبرت ۳۷، ۳۹، ۵۷،
۲۱۱
دومن، پل ۱۷۹، ۱۹۱
دیگنه ملر مارکویز ۲۶۱ـ۲۶۲
دیونوسوس ۷۳، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۳،
۱۴۷، ۱۶۴، ۲۳۱، ۲۴۸
رافائل ۴۲، ۱۰۷
ریفنشتال، لنی ۱۳۰
ریلکه ۱۴، ۱۵، ۴۵، ۶۱ـ۶۲، ۷۳،
۸۱، ۱۱۱، ۱۱۸، ۱۴۱، ۱۸۴، ۱۹۶،
۲۰۶، ۲۱۴، ۲۲۸ـ۲۳۵، ۲۴۰ـ۲۴۱،
۲۵۳، ۲۷۰
زمین ۷۰ـ۸۹، ۹۰، ۱۰۷، ۱۱۲،
۱۲۱، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۶۱، ۱۶۴ـ۵،
۱۷۴، ۱۷۸، ۱۹۰، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۰۸،
۲۱۰، ۲۳۷، ۲۵۰، ۲۵۹
زنک، مارتین ۲۶۹
زیباشناسی ۲۳ـ۳۲، ۳۶، ۳۹، ۴۲،
۷۸، ۸۷، ۸۹، ۱۰۸، ۱۱۴ـ۱۱۷،
۱۵۲، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۲۸، ۲۵۳، ۲۶۸
سزان، پل ۱۴، ۱۵، ۵۹، ۸۸، ۸۹،
۱۱۱، ۱۱۶، ۱۹۷، ۲۰۷، ۲۲۸،
۲۴۰ـ۲۵۰، ۲۵۲ـ۲۵۷، ۲۵۸ـ۲۶۰،
۲۷۰
سقراط ۳۱، ۳۶
سلان، پل ۱۹۶
سوفکل ۱۴ـ۳۰، ۴۵، ۱۲۰، ۱۲۹،
۱۳۶
شار، رنه ۱۹۶
شکر / احترام ۱۷۴ـ۱۷۷، ۱۸۲،
۱۹۴
شکیبایی ۱۸۳، ۱۸۴
شوپنهاور، آرتور ۲۷، ۲۸، ۳۶، ۸۰،
۱۷۸ـ۱۸۰، ۱۹۴، ۲۱۳، ۲۲۶، ۲۴۶،
۲۶۸، ۲۷۴
عطیه ۲۲، ۹۱، ۹۳ـ۹۶، ۱۲۶، ۱۶۰
عکاسی ۲۲۶، ۲۶۱ـ۲۶۲
غلبه‌گرایی ۱۸۲، ۱۸۸
فراموشی وجود ۷۵، ۱۸۵، ۲۰۰،

۲۰۴، ۲۱۳
فیلم ۱۹۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۶۱، ۲۷۳
قالب‌بندی (گشتل) ۹۶، ۱۴۵، ۱۴۶،
۱۵۱، ۱۶۱، ۱۹۰، ۱۹۹، ۲۱۰، ۲۶۴
کانت، امانوئل ۲۵، ۵۰، ۶۴، ۷۲،
۷۷، ۸۱ـ۸۲، ۸۹، ۱۹۱ـ۱۹۲، ۲۴۶،
۲۶۲
کرامر، بودونی ۲۶۳، ۲۶۵
کله، پل ۱۴، ۱۵، ۸۸ـ۸۹،
۱۱۱ـ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۹۷، ۲۰۷،
۲۱۶، ۲۲۸، ۲۵۱ـ۲۵۷، ۲۶۵، ۲۷۱
کوبیسم ۲۵۷ـ۲۶۲
کوروساوا، آکیرا ۲۳۹، ۲۶۱
گئورگه، استفان ۱۴، ۴۵، ۱۱۷، ۱۹۶،
۲۲۸
لوکوربوزیه ۱۴، ۱۹۶
مان، توماس ۲۴۱
مالویچ، کازیمیر ۲۶۵
مرگ ۹۵، ۲۰۶، ۲۱۱ـ۲۱۵،
۲۳۲ـ۲۳۴
مرگ هنر ۱۳، ۲۱، ۲۳، ۲۸، ۳۰ـ۳۱،
۳۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸
موسیقی ۲۶۶، ۲۷۰
موندریان، پیت ۲۶۴
میراث ۹۴، ۹۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۳،
۱۳۵، ۱۵۱
میمسیس ۲۲۵ـ۲۲۶، ۲۳۶
نمایش نو ۸۸، ۲۳۹
نورمبرگ ۳۹، ۵۷، ۱۳۰
واگنر، ریچارد ۱۰۴ـ۱۰۵، ۱۳۰،
۲۶۶، ۲۶۷ـ۲۶۹
وبرن ۲۶۹
وضوح حضور ۷۴، ۸۱، ۱۵۹، ۱۶۱،
۱۷۲
وندرس، ویم ۲۶۱
ون‌گوگ، وین‌سنت ۲۰، ۴۵، ۶۲،
۸۵، ۹۰، ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۹۷، ۲۵۸
ویسکونتی ۲۶۱
ویتگنشتاین، لودویک ۶۶، ۱۸۰
هراکلس ۱۳۸ـ۱۴۲
هراکلیتوس ۱۰۲، ۱۰۹
هگل، فردریش ۱۳، ۲۱ـ۲۳، ۳۳ـ۳۴،
۳۶، ۴۷، ۹۱، ۱۸۱، ۱۸۹
هنر
ـ تلقی زیبایی‌شناسانه ۲۵، ۲۸
ـ ضد مابعدالطبیعی ۲۰۱، ۲۰۵،
۲۲۸
ـ مسیحی ۲۱۹ـ۲۲۱

ـ آسیای شرقی ۲۲۸،
۲۳۵ـ۲۴۰، ۲۷۰
ـ زیبا ۲۵، ۳۹
ـ بزرگ ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۳۳، ۳۴،
۳۶، ۹۰، ۹۱، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۹۸
ـ صنعت ۲۹، ۴۰
ـ طبیعت‌گرایانه ۲۱۷، ۲۲۵ـ۲۲۸
ـ غیر بازنمودی ۲۶۳
ـ فراطبیعت‌گرایانه ۲۱۵ـ ۲۱۹،
۲۲۴
ـ نمادین ۲۱۷ـ۲۱۹
هومر ۱۴، ۳۰، ۵۹، ۶۴، ۱۱۸، ۱۲۹
هیتلر، آدولف ۳۷، ۵۷، ۹۷، ۱۲۸،
۱۳۱، ۱۸۷
هیلیگر، برنارد ۱۹۶
یونگر، ارنست ۱۸۳، ۲۶۴

واژه‌نامه انگلیسی

absolute, the	امر مطلق
aether	اثیر
alienation	بیگانگی
anxiety	اضطراب
appropriation	تناسب یافتن
astonishment	حیرت
authenticity	اصالت
authority	اقتدار
awesomeness	حیرت برانگیزی
camouflage	استتار
care	دلمشغولی
care for	مراقبت
clarity	وضوح
clarity of presentation	وضوحِ حضور
collective Dasein	دازاین جمعی
commitment	التزام
community	جماعت
concealment	اختفاء
deeonstruction-reconstruction	واسازی ـ بازسازی
destiny	تقدیر
destitution	فلاکت
dewlling	سکنی گزیدن
dignity	شرف
disclosure	آشکارگی
disinterestedness	بی‌غرضی
dissembling	التباس
divine radiance	پرتو الوهی
endowment	عطیه

enframing	قالب‌بندی
festival	جشن
fire from heaven	آتش آسمانی
forgetfulness of being	فراموشی وجود
fundamental mood	حالِ بنیادین
happening	روی‌داد
holy, the	امر مقدس
homelessness	بی‌خانمانی
inconspicuousness	ناپیدایی
mourning, holy	سوگ مقدس
mystery	راز
needy tine	زمانه عسرت
nikeism	غلبه‌گرایی
opaque	مات
opening up	برگشودن
ownnes	خودبودگی
paradigm	سرمشق
patience	شکیبایی
primal conflict	تعارض بنیادین
projection	فرافکنی
rememberarce	یادآوری
representation	بازنمایی
salvation	نجات
saving power	قدرت نجات‌بخش
set forth	ظاهر می‌سازد
set up	برپا می‌کند
space of being	مکانِ موجودات
splendour	شکوه
sublim, the	امر والا
symbolic	نمادین
thankfulness	شکر
thinking path	طی طریق فکری
thrownness	پرتاب‌شدگی
transcendence	تعالی
transparent	شفاف
triviality	جزئیت
turn	چرخش
ungraspable, the	امر درک‌ناشدنی
validity	اعتبار
veil	حجاب
waiting	انتظار
worlding	عالمیت داشتن

گامنو

فلسفه هنر

در این کتاب برای بررسی فلسفهٔ هنر هایدگر صرفاً به رساله‌ی مشهور «منشا اثر هنری» اکتفا نشده بلکه دیگر نوشته‌ها و یادداشت‌های فیلسوف خصوصاً گفتارهای مربوط به هولدرلین و ملاحظات هایدگر در باب هنرمندان معاصر نظیر کله و سزان و نظرات او راجع به هنر آسیای شرقی مدنظر بوده است.
نویسنده همه‌ی این آراء را با توجه به کلیت اندیشه‌ی فلسفی هایدگر و مراحل تحول فکری او تفسیر و تحلیل کرده است.
شیوه‌ی تحلیلی، نثر روشن و دیدگاه جامع نویسنده این اثر را برای درک و فهم بسیاری از مضامین اندیشه‌ی هایدگر خصوصاً فلسفهٔ متأخر او برجسته و ممتاز ساخته است.
از این نویسنده کتاب فلسفه هنر نیچه قبلاً به فارسی ترجمه و چاپ شده است.

ISBN 964-7367-52-0

۲۹۰۰ تومان