University of Zanjan
The Journal of
Ethical Reflections
Original Research
Vol. 3, Issue 1, Spring 2022, pp. 7-26.
Online ISSN: 2717-1159 / Print ISSN: 2676-4810
http://jer.znu.ac.ir

The Relation Between Art, Life And Ethics in Heidegger's Thought

Mahdi Zakeri,[1] Hamed Ṭooni [2]

Abstract

The question of Being as the most important issue in Heidegger's intellectual life has a close relationship with the truth of art from his point of view. Heidegger, in opposition to Kant, who believed in the complete separation of the realm and criteria of "critique of judgment" from theoretical reason and practical reason, argues for the interconnectedness of the two. In his view, true art in its essence is fundamentally linked to human life and his biological relationships. The present research aims to first show that for Heidegger, there is a fundamental relationship between art and life and ethics, and this relationship stems from the world-maker essence of the work of art. Secondly, it seeks to explain the truth of the world arising from works of art and the role and relation of this world in human life. Finally, an attempt is made to show that the refutation of the aesthetics that is separate from ethics in Heidegger's point of view does not require art to be considered as a tool of ethics and this idea is inconsistent with the foundations of Heidegger's thought.

Keywords: Aesthetics, Life, Ethics, World, Heidegger, Philosophy of Art.

Received: 03 March 2022 / **Accepted**: 08 May 2022 / **Published**: 15 May 2022

1. **Corresponding Author**: Associate Professor, Department of Philosophy, University of Tehran, Tehran, Iran. zaker@ut.ac.ir.
2. Ph.D. Student at Philosophy, University of Tehran, Tehran, Iran. hamedtooni@ut.ac.ir.

دانشگاه زنجان

فصلنامه تأملات اخلاقی

دورهٔ سوم، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۱، صفحات ۷-۲۶.

شاپا الکترونیکی: ۱۱۵۹-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۴۸۱۰-۲۶۷۶

مقالهٔ پژوهشی

نسبت هنر، زندگی و اخلاق در اندیشه هایدگر

مهدی ذاکری[۱]، حامد طونی[۲]

چکیده

«پرسش از هستی» به منزلهٔ مهم‌ترین مسئله در حیات فکری هایدگر، نسبتی وثیق با حقیقت هنر دارد. هایدگر در برابر دیدگاه کانت که معتقد به تفکیک تام قلمرو و معیارهای داوری «قوهٔ حکم» از قوای عقل نظری و عقل عملی بود، بر پیوند دیگرباره این ساحت‌ها با یکدیگر احتجاج می‌کند. از نظر او هنر راستین در حقیقت خود، پیوندی بنیادین با زندگی و مناسبات زیستی آدمی دارد. هدف از این پژوهش، اول، نشان دادن این است که از نظر هایدگر نسبتی بنیادین میان هنر با زندگی و اخلاق وجود دارد و این نسبت برآمده از ذات عالم‌ساز اثر هنری است. دوم، در صدد است تبیینی از حقیقتِ عالمِ سربرآورده از آثار هنری و نقش و نسبت این عالم در زندگی و حیات انسانی به دست دهد. در پایان نشان می‌دهیم نفی زیبایی‌شناسی جدا از اخلاق در بیان هایدگر، مستلزم این نیست که هنر به منزلهٔ ابزار اخلاق متصور شود. چنین تصوری با مبانی اندیشهٔ هایدگر سازگار نیست.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی، زندگی، اخلاق، عالَم، هایدگر، فلسفه هنر.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۶ | **تاریخ پذیرش**: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸ | **تاریخ انتشار**: ۱۴۰۱/۰۲/۲۵

۱. **نویسندهٔ مسئول**، دانشیار گروه فلسفه، دانشکدگان فارابی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، zaker@ut.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری فلسفه، دانشکدگان فارابی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، hamedtooni@ut.ac.ir

مقدمه

مسئله و دغدغه‌ی اصلی مارتین هایدگر، اندیشمند بزرگ آلمانی، در تمامی حیات فکری‌اش، «پرسش از هستی» بود. این پرسش و تلاش برای دریافت پاسخی به آن، نسبتی وثیق با درک هایدگر از هنر راستین دارد. مسئله‌ی اصلی در این مقاله، نسبت و رابطه مهم و کمتر توجه شده‌ی هنر با زندگی و اخلاق در اندیشه هایدگر است.

چنان‌که می‌دانیم کانت با تفکیک قلمروهای «شناخت» در عقل نظری، «اخلاق» در عقل عملی و «زیبایی‌شناسی» در قوه‌ی حکم و تمایز در معیارهای حاکم بر هر یک از این ساحت‌ها دیواری میان این سه ساحت کشید. در این تلقی که پیش‌تر توسط باومگارتن (Baumgarten, 1954) مطرح و سپس توسط کانت در هیئت یک نظام فلسفی به‌هم‌پیوسته صورت‌بندی می‌شود، هنر صرفاً منحصر به بعد زیبایی‌شناسی است و در ماهیت خود نسبتی با حقیقت و اخلاق ندارد. از نظر باومگارتن کاری که زیبایی‌شناسی عهده‌دار است، «منطقِ» داوری و مواجهه با «امر زیبا» است؛ همان‌سان که ارغنون، منطق مواجهه با قیاس و استدلال‌های فلسفی است. باومگارتن شعر را «گفتار حسی کامل» تعریف می‌کند. بر اساس این تعریف وجه امتیاز ذاتی شعر، «ایجاد احساس و برانگیختن آن در مدرِک» و هدف از تولید آثار هنری، ایجاد لذتی حسی در مدرِک است (Baumgarten, 1954, p. 37-39). از نظر کانت نیز قوه‌ی حکم و سازوکارها و معیارهای آن، با درک پدیدارها از مجرای قوه عقل نظری «به کلی متفاوت است». آنچه در مواجهه‌ی زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد «آگاهی از یک تصور همراه با حس رضایت» است. در مواجهه‌ی زیبایی‌شناسانه، «تصور یکسره با ذهن و با احساسش از زندگی، تحت نام احساس لذت یا الم نسبت دارد» (کانت، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۰). بر این اساس مسئله‌ی هنر تنها برانگیختن حس زیبایی‌شناسانه است. هایدگر می‌نویسد: «بنا بر آن است که «زیبایی‌شناسی» در حوزهٔ حسی بودن و احساس، همان چیزی باشد که منطق در عرصهٔ تفکر؛ از این روست که آن را «منطق حسی» می‌خوانند» (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۵).

با تسری نگرش کانتی در حوزهٔ زیبایی‌شناسی و تفکیک آن از زندگی، هنر از امری که به کار زندگی می‌آید و در ساخت مناسبات حاکم بر زندگی نقشی بی‌بدیل دارد، فاصله می‌گیرد و به یک امر مستقل تبدیل می‌شود و عملاً برخی از امور که در گذشته ذیل قلمرو هنر بودند، از قلمرو هنر خارج می‌شوند. هنر به یک حرفه‌ی مستقل تبدیل می‌شود و با بیرون آمدن از متن زندگی نسبت خود را با جامعه از دست می‌دهد. هنرمندان نیز به مثابه‌ی یک صنف مجزا، بریده از مردم، به تولید آثاری با قواعد و مناسبات مستقل خود می‌پردازند.

همین دریافت از هنر که به شدت مورد نقد و اعتراض هایدگر است، زمینه را برای شکل‌گیری مکاتبی در فلسفه‌ی هنر بر پایه زیبایی‌شناسی کانتی نظیر «هنر برای هنر»، «فرمالیسم» و... فراهم آورد. در این رویکردها به همان سیاق که کانت میان سه ساحت «شناخت»، «اخلاق» و «زیبایی‌شناسی» تفکیکی تام، چه در قلمرو موضوعات و چه در قوه داوری، قائل شد، اثر هنری در ذات خود نسبتی با حقیقت ندارد و نسبت به دغدغه‌های اخلاقی و مسائل جاری زندگی

انسانی بی‌تفاوت است؛ از حیث مخاطب، به مثابه امری مستقل، محدود به صنف زیبایی‌شناسان و منقطع از مردم است و به‌طبع در ماهیت خود نسبتی ضروری با ساخت تاریخ و روندهای کلان زیست انسانی ندارد. دریافت هایدگر از هنر، تفاوت‌های بنیادینی با این تلقی متعارف پساکانتی دارد. هایدگر تلقی زیبایی‌شناسانه از هنر را، به‌طور عمیق، تحت تأثیر سوبژکتیویسم و ریشه‌دار در تفکر متافیزیکی می‌داند.

هایدگر بر این عقیده است که شکاف میان «باید» و «هست» در تاریخ تفکر فلسفی، ریشه در طرح «مثال خیر» به عنوان ایدهٔ ایده‌ها در اندیشهٔ افلاطون و در نتیجه، تفوق آن به منزله معیار معیارها بر «هستی» دارد (هایدگر، ۱۳۹۶ ب، ص. ۲۹۸). در مقابل، از نظر هایدگر، فهم تنها علم به مفاهیم نظری مرتبط با موضوع نیست، بلکه آن کس علم واقعی به آنچه هست دارد، به اینکه در آن میانه چه می‌خواهد بکند، هم وقوف خواهد داشت. به عبارت دیگر، علم حقیقی علاوه بر جنبه‌ی نظری، واجد جنبه‌ی عملی نیز هست.

هدف از این پژوهش نشان دادن این است که اولاً از نظر هایدگر نسبتی وثیق و بنیادین میان هنر، زندگی و اخلاق وجود دارد. این نسبت برآمده از ذات عالم‌ساز اثر هنری است. ثانیاً این پژوهش در صدد است تبیینی از حقیقتِ عالمِ سربرآورده از آثار هنری و نقش و نسبت این عالم در زندگی انسانی به دست دهد. بخش پایانی مقاله به نسبت هنر و اخلاق مربوط است. در این بخش نشان می‌دهیم از نظر هایدگر دو برداشت ناصواب از نسبت هنر با زندگی وجود دارد. نخست، این تلقی زیبایی شناسانه است که هنر امری منفک از زندگی یا بی‌تفاوت نسبت به آن است. سویه نادرست دوم نوعی تلقی است که در آن هنر به ابزاری برای به‌کاربستن مقاصدی از پیش تعیین شده تقلیل داده می‌شود. از نظر هایدگر هنر از آن جا که عالم‌ساز است، در ذات خود واجد نسبت با زندگی و اخلاق است؛ اما این منجر به درافتادن به این نتیجه نیست که هنر به منزله ابزار اخلاق متصور شود.

۱. هایدگر در برابر اخلاق و در دفاع از اخلاق

پرسشی که همواره دربارهٔ هایدگر مطرح بوده است این که چرا او در طول حیات فکری‌اش، به خلاف پرداختی تفصیلی به بسیاری از مولفه‌های تفکر فلسفی، بحث از «اخلاق» و علم اخلاق را به اجمال رها کرده است. اجمالی که به رغم پاره‌ای تلاش‌ها کمابیش در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. کم‌گویی هایدگر از اخلاق در مواجهه اولیه این انگاره را به ذهن متبادر می‌کند که او نسبت به این حوزه بی‌رغبت و بی‌تفاوت است. مسئله وقتی جدی‌تر می‌شود که نقدهای بنیادی هایدگر از علم اخلاق در آثار او تکرار می‌شود؛ اما بنظر نمی‌رسد که این انگاره راه به صواب برده باشد. برای هایدگر دو صورت از بحث پیرامون اخلاق قابل تصور است. صورتی از بحث اخلاقی در سایه متافیزیک سنتی و در جهت تکمیل آن و صورتی بر پایه پرسش از هستی و فهم دیگرباره و نامشروط از هستی آدمی به منزله دازاین. برای هایدگر صورت دوم مسئله است و صورت نخست صورتی غیرقابل پذیرش. نقدهای صریح

او به دانش اخلاق و احترازش از پرداخت به این حوزه، معطوف به صورت نخست است؛ صورتی که از منظر هایدگر بر بنیاد پرسشی اصیل از هستی بنا نشده است. پذیرش صورت دوم به عنوان مسئله در اندیشهٔ هایدگر، بدین معناست که بعدی اخلاقی همپای تفکر هایدگر در جای‌جای فلسفه او حضور دارد و به خلاف برداشتی سطحی، اخلاق مسئله‌ای قطعی در اندیشه اوست (Hodge, 1995, pp. 1-2).[۱]

تفصیلی‌ترین بحث مستقل ایدگر دربارهٔ «اخلاق» به رسالهٔ «نامه‌ای در باب اومانیسم» برمی‌گردد. رساله با این جمله آغاز می‌شود: «ما هنوز به گونه‌ای مصممانه به ماهیت عمل کردن نمی‌اندیشیم» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۲۸۲). هایدگر دریافت علت این نیندیشیدن را مستلزم بازگشت به ریشه‌های تاریخی آن در افلاطون و ارسطو می‌داند و می‌نویسد: «باید خودمان را از تعبیر فنی [تکنیکی] اندیشه که ریشه‌های آن به افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد، رها سازیم». از نظر هایدگر، آنها پیشاپیش اندیشه را امری منفک از عمل و آن را منحصر در حیطه نظر (thēoria) می‌دانند (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۲۸۳). او ظهور منطق را به منزلهٔ چارچوبی برای اندیشیدن نظری در همین راستا تحلیل می‌کند. تحلیل انحاء اندیشیدن در چارچوب منطق را تقلیل بخش اندیشه و آن را معیاری نامتناسب با ظرفیت اندیشه می‌داند.[۲]

هایدگر چنین احتجاج می‌کند که یونانیان در عصر بزرگی شان فارغ بال از دسته‌بندی‌ها و اصطلاحات فلسفی می‌اندیشیده‌اند. این دسته‌بندی و تفکیک‌ها وقتی پیدا می‌شوند که اندیشه اصیل رو به افول است. هایدگر در بیانی روشنگر می‌نویسد:

> این رشته‌ها در عصری متولد شدند که اندیشه به فلسفه، فلسفه به ēpistmē، و خود علم به موضوع مدرسه و پژوهش های مدرَسی تبدیل شده بود... قبل از این دوران، اندیشمندان نه «منطق» را می‌شناختند، نه «اخلاق» را و نه «فیزیک» را. با این همه اندیشه‌ی آنها نه غیرمنطقی بود، نه غیراخلاقی. آنها physis را با چنان ژرفا و وسعتی اندیشیدند که هیچ «فیزیک» متأخری هرگز توان آن را نداشته است (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۳۱۱).

در این نقدِ هایدگر بصیرتی وجود دارد که او در نوشته‌های دیگری آن را می‌پرورد. با تفکیک ساحت‌های برآمده از اندیشه، خاستگاه مشترک آنها از چشم پنهان می‌شود و این ساحت‌ها از یکدیگر جدا می‌شوند و به تدریج قلمرو و

---

۱. یکی از شاهدمثال‌هایی که می‌توان در طرح اخلاق و مواجهه عملی دازاین با پدیده‌ها به منزله مساله‌ای قطعی در اندیشه هایدگر به آن استناد کرد، بحثی است که هایدگر در کتاب «سوفیست افلاطون» دربارهٔ انحاء وجودی دازاین طرح می‌کند. هایدگر در بخشی از این کتاب، از طریق تفسیر کتاب ششم اخلاق نیکوماخوس ارسطو، به بررسی نحوه‌های گشودگی دازاین می‌پردازد. هایدگر در این بخش به خلاف ارسطو که سوفیا را به منزله عالی‌ترین فضیلت عقلانی طرح کرده است، فرونسیس (*die Umsicht/ Phronesis*) را به منزله امکان اصیل و نحوه برتر انکشاف و گشودگی دازاین برمی‌شمارد. بازتاب این تحلیل، دو سال بعد از درس‌گفتارهای سوفیست افلاطون، در کتاب هستی و زمان ضمن مباحث گسترده‌ای که هایدگر در تحلیل مواجهات عملی دازاین با پدیده‌ها ارائه می‌کند، حضوری اساسی دارد (برای مطالعه در این بحث رجوع کنید به: صمدیه و ملایوسفی، ۱۴۰۰).

۲. او در تمثیلی متهورانه می نویسد: «این گونه داوری همسنگ شیوه‌ای است که بکوشد ماهیت و قوای «ماهی» را مطابق با ظرفیتی که برای زندگی در خشکی دارد ارزیابی کند. از مدت ها پیش اندیشه در خشکی به گل نشسته است» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۲۸۳).

معیارهای خود را متمایز از دیگری خواست می‌کنند. دربارهٔ هنر، این تمایز وقتی به اوج خود می‌رسد که در فلسفه کانت مرزی تام میان «زیبایی‌شناسی»، «شناخت» و «اخلاق» برقرار می‌شود. در نتیجهٔ این تفکیک، نه تنها هر کدام از ساحت‌های ذکرشده، محدود به خود می‌شوند و به جهت بی‌ارتباطی با دیگر ساحت‌ها در مسیری بی بنیاد یا ناکامل قدم می‌گذارند، بلکه با کنار رفتن ریشه مشترک آنها، خاستگاه آنها (هستی) نیز واگذاشته و محجوب می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت به همان سیاقی که متافیزیک سنتی از نظر هایدگر تاریخ غفلت از هستی است، علم اخلاق نیز تاریخ غفلت از اخلاق در معنای اصیل کلمه آن است. اندیشه اصیل برای هایدگر اندیشه‌ای است که هستی را یکپارچه در کلیت خود مورد توجه قرار دهد، نه در پس رشته‌ها و اصطلاحاتی از پیش بسته شده. دقیقاً در همین راستا می‌توان کاری را که رسالهٔ «*منشأ اثر هنری*» هایدگر می‌کند، تحلیل کرد. یکی از رسالت‌هایی که این رساله به نحوی پنهان به دوش می‌کشد، انکار تقسیم فلسفه به رشته‌های فرعی است که هایدگر بعدتر در «نامه‌ای در باب اومانیسم» به صورتی صریح‌تر به آن می‌پردازد (Hodge, 1992, p. 263). نقد زیبایی‌شناسی مدرن به منزلهٔ ساحتی جداافتاده از حقیقت و اخلاق در رسالهٔ *منشأ* از یک سو و ارائه نمونه‌هایی از آثار هنری بزرگ که حقیقت و مناسبات زیستی و اخلاقی یک قوم از دل آن سربرآورده است، در مسیر رد تقسیم فلسفه به شاخه‌هایی مجزا عمل می‌کنند.

بحث دیگر هایدگر دربارهٔ اخلاق بحثی است که در کتاب *درآمد به متافیزیک* طرح می‌کند. هایدگر در آنجا تمایزات چهارگانه‌ای را دربارهٔ هستی مطرح می‌کند که جایگاه مهمی در شکل‌گیری و بسط تفکر فلسفی داشته‌اند. تمایز چهارم از این زوج‌ها، تمایز «هستی و بایستن» است. چکیدهٔ نقد هایدگر به جدایی «هست و باید» را در دورهٔ مدرن می‌توان در نقد او به کانت ملاحظه کرد. بر مبنای این شکاف، ارزش‌ها به‌ضرورت می‌بایست به خود تکیه داشته باشند، «خودبنیاد» باشند؛ به این معنا که پس از این می‌بایست خود را بر خود بنیاد گذارند. هر نوع دعوی و داوری در ساحت ارزش‌ها می‌بایست بر مبنای خود ارزش‌ها (منقطع از هست‌ها) صورت گیرد. در نتیجه، کانت ابتدا هست را از باید جدا کرد و سپس بایدها را به نحوی خودبنیاد، متکی به خود بایدها کرد. اما نکته همین جاست. ارزش‌ها از آنجا که در برابر هستی/ وجود قرار دارند، خود نمی‌توانند وجود داشته باشند.

> ارزش‌ها از آن جهت که ارزش‌اند، بنیاد بایستن قرار گرفتند؛ ولی از آنجا که ارزش‌ها در مقابل وجود موجودات، به معنای امور واقع قرار دارند، آنها خود نمی‌توانند موجود باشند (هایدگر، ۱۳۹۶ب، ص ۳۰۰-۳۰۱).

از نظر هایدگر با تمایز دو قلمرو «هست» و «باید»، بایدها از قلمرو هستی خارج می‌شوند. نتیجهٔ چنین تفکیکی میان هستی‌شناسی و اخلاق، از اعتبار افتادن گزاره‌های اخلاقی از طریق بی‌بنیاد شدن آنهاست. هایدگر در ادامه می‌نویسد: «دربارهٔ آنها [= بایدها/ارزش‌ها] گفته می‌شود که معتبرند؛ یعنی آنها را به وصف ارزشمند بودن، متصف می‌کنند» (هایدگر، ۱۳۹۶ ب، ص ۳۰۱)؛ لذا قلمرو بایدها با خارج شدن از قلمرو هست‌ها دیگر قلمروی محتاجِ کشف نخواهد بود، بلکه قلمروی است که ما آن را می‌سازیم. قلمروی که اعتبار خود را از «جعل» انسان می‌گیرد. طبیعی است که در

چنین شرایطی ارزش‌ها دیگر از اقتدار و معیاری مستحکم برخوردار نیستند. او می‌نویسد: «اینک ارزش‌ها را «کلیت‌ها»[1] می‌خوانند؛ اما با این اصطلاح، فقط لفظ تغییر کرد؛ هرچند هنگامی که آنها کلیت‌ها خوانده شده باشند، آسان‌تر می‌توان دریافت که در اصل چه هستند؛ یعنی می‌توان دریافت که نیمه‌معیارند» (هایدگر، ۱۳۹۶ ب، ص. ۳۰۱). وقتی که ارزش‌ها به جای ابتنا بر هستی و واقعیت بر جعل آدمی مبتنی باشد، اقتدار اصیل خود را از دست می‌دهند. هایدگر در «پرسش از تکنولوژی» چنین ارزش‌هایی را «عقیم» می‌خواند. ارزش‌هایی که دیگر کسی حاضر نیست از خود در راه آنها درگذرد. «هیچ کس خود را صرفا برای آنها فدا نمی‌کند» (Heideggar, 1977, p. 142).

اما راه حل هایدگر چیست؟ هایدگر چگونه ارزش‌ها را به اقتدار اولیه و اصالت خود بازمی‌گرداند؟ آیا این راه از بازگرداندن ارزش‌ها به هست‌ها سرچشمه می‌گیرد؟ هایدگر بیش از آن که خود را در موضع پاسخگویی به این پرسش‌ها قرار دهد، در صدد برگذشتن از این پرسش‌هاست. او پاسخ می‌دهد «این اندیشه نه نظری است نه عملی؛ بلکه پیش از چنین تمایزی ایجاد می‌شود. چنین اندیشه‌ای، تا جایی که هست، بازاندیشیدنِ هستی است و دیگر هیچ» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۳۱۴). در اندیشه هایدگر هر گونه پرسش از «اخلاق» فرع بر پرسش از هستی است. او نخست پرسش از هستی و گشودگیِ دیگربارهٔ آدمی به هستی را ضروری می‌داند، تا در پرتو این فهم دیگرباره از ماهیت آدمی، بتوان از اخلاق و مناسبات زیستی آدمی هم سخن گفت (Hatab, 2000, p. 51). مادام که این گشودگی و گوش سپردن به ندای هستی رخ ندهد، صحبت از مناسبات زیستی آدمی و چیزی نظیر اخلاق بیراهه است.

هایدگر در رسالهٔ *اومانیسم*، در پاسخ به پرسشی که از او شده بود (چه وقت یک اخلاق می‌نویسید؟) پیش‌شرطی را طرح می‌کند. پیش‌شرط او نخست پرسش اصیل از هستی و در سایهٔ این پرسش فهم اصیل از ماهیت انسان (به منزلهٔ برون‌ایستی و در هستی بودن) است. اینها پیش‌شرط‌هایی برای امکان تحقق اخلاقی اصیل از منظر اوست: «آنجا که ماهیت انسان به‌گونه‌ای اساسی اندیشیده شده است، یعنی منحصراً بر پایه پرسش دربارهٔ حقیقت هستی، اما بدون اینکه انسان به مرکز هستنده‌ها ارتقا یابد». هایدگر تمنای رسیدن به اخلاقی اصیل را در سر داشت. با این وجود این تمنا نیازمند تمهیدات و شرایطی است تا بتواند در مسیری صحیح پیش رود: «به‌ضرورت باید نیاز به دستورالعملی واجب بیدار شود و نیز به قواعدی که بگویند چگونه انسان، تجربه‌شده بر پایه‌ی برون-ایستی به سوی هستی، باید موافق با سرنوشتش زندگی کند. آرزوی یک علم اخلاق، به همان نسبت که سردرگمی آشکار و نیز پنهان انسان از هر معیاری فراتر می‌رود با ابرام بیشتری طالب تحقق است» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۳۱۰).

با نظر به آنچه گفته شد، اولاً به خلاف برداشت‌هایی که گاه از برخی نوشته‌های هایدگر انجام می‌شود، برای هایدگر اخلاق و مناسبات زیستی اموری فرعی و یا کم اهمیت نیستند. ثانیاً هر اندیشه‌ی راستین می‌بایست استوار بر پرسش از هستی باشد. هر چیزی مؤخّر از این پرسش و متوقف به پاسخ آن است. از منظر هایدگر بحث دربارهٔ اخلاق

1. Genzheiten/ totalities

متوقف بر پرسش از هستی و نیز فهم اصیل از ماهیت انسان (به منزله برون ایستی به سوی هستی بودن) است. ثالثاً هایدگر در صدد است با بازگرداندن راه به مسیری اصیل از دوگانه هست/باید عبور کند و از این رهگذر زمینهٔ پاسخ به مناسبات زیستی آدمی را تدارک کند. چنانچه خواهیم دید از نظر هایدگر یکی از دو راه اساسی برای عبور از وضع موجود و سامان دیگرباره به حقیقت آدمی و زندگی او، «هنر بزرگ» است. هنر بزرگ و اندیشه اصیل دو راه اصلی است که هایدگر امید به افق‌گشایی به واسطه آنها بر وجود تاریخی بشر دارد. هایدگر بر این عقیده است که عالم هنرمندان و اندیشمندان پیشاسقراطی، پیش از تمایز هست/باید ایجاد شده و به جهت همین عالم متمایز، نیازهای اساسی و خطوط کلی مناسبات زیستی آدمی را بیشتر و اصیل‌تر از نظریه‌های فلسفی بعد از خود برآورده کرده‌اند:

> اگر مجاز باشیم چنین مقایسه‌ای بکنیم، باید بگوییم تراژدی‌های سوفوکل به گونه‌ای اصیل‌تر از درس‌های ارسطو دربارهٔ اخلاق، [حقیقتِ] ēthos را در گفته‌هایشان حفظ می‌کنند (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۳۱۱).

۲. برافراشتن عالم و سامان زندگی در پرتو اثر هنری

هایدگر به خلاف دیگر فلاسفه که با شکاف میان انسان و جهان خارج به منزلهٔ مسئله و چالشی جدی مواجه بودند، از همان ابتدا انسان و عالم را در نوعی وحدت تقرر می‌دهد. او با این وحدت در ماهیت آدم و عالم از ثنویت دکارتی بین ذهن و عین و شکاف سوبژکتیویستی میان سوژه و ابژه و لوازم و تبعات این شکاف در همان آغاز درمی‌گذرد. با تعریف آدمی به منزلهٔ «در-عالم-بودن» دیگر شکافی میان آدمی و جهان خارج وجود ندارد که این دو نظیر دیگر فلسفه‌ها هم محتاج اثبات باشند و هم محتاج پیوند و رابطه‌ای با یکدیگر. «دازاین بدواً و غالباً دربربوده و سرسپردهٔ عالم است. این نوع هستی دازاین انجذاب در عالم است» (هایدگر، ۱۳۹۶ الف، ص. ۲۹۸).

در میان موجودات، این تنها آدمی است که واجد عالم است. اشیاء پیرامونی ما نظیر سنگ، گیاه، میز و ... عالم ندارند. تنها آدمی است که عالم دارد و نه تنها عالم دارد که عالم‌مند است و به اشیاء و موجودات، به نحوی ناگزیر آگاهانه یا ناآگاهانه از دریچهٔ این عالم می‌نگرد. هایدگر عالم را امری پیشاهستی‌شناختی می‌داند. امری که ما پیش از هر گونه تامل فلسفی خود را در احاطه آن می‌یابیم. ساختاری که به کمک آن انسان‌ها خود و اشیاء و جهان پیرامونی‌شان را تجربه می‌کنند (Hodge, 1992, p. 266). بحث از آدمی به منزلهٔ «دازاین» (Da-Sein) به معنای اینجا/آنجا بودن در پیوندی تامّ با «عالم» در اندیشه هایدگر است. «برون‌ایستیِ» دازاین به این معناست که آدمی ذاتاً در نسبت با عالم است که آدمی می‌شود. دازاین و عالم دارای رابطه‌ای درهم‌تنیده هستند، به نحوی که نه دازاین بدون عالم و نه عالم بدون دازاین ممکن و محقق هستند؛ به بیان دیگر، همان طور که دازاین عبارت است از: «در عالم بودن»، عالم نیز ذاتاً به منزلهٔ «برای دازاین بودن» است (Sheehan, 2005, p. 202).

اما مقصود از عالم چیست؟ عالم «مجموعهٔ چیزهای موجود و پیشِ دست، از شمردنی‌ها و ناشمردنی‌ها، شناخته‌ها

و ناشناخته‌ها نیست»، بلکه آن چیزی است که اشیاء و موجودات را در یک زمینهٔ تاریخی به منزلهٔ اموری معنادار برای ما آشکار می‌کند و ما در سایهٔ آن، امور مختلف را فهم می‌کنیم. «عالم می‌عالمد» و نزد ما «از هر چیزی دست‌یافتنی‌تر» و حاضرتر است (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۲۸). عالم به کالبدی فیزیکی که در آن ساکن هستیم، یا به مجموع اشیائی که پیرامون ما یافت می‌شوند، اطلاق نمی‌شود؛ بلکه استفادهٔ هایدگر از این واژه به کاربرد محاوره‌ای دیگری که برای همه ما آشنا است، نزدیک‌تر است؛ مانند زمانی که ما از «دنیای کسب‌وکار» یا «دنیای سرگرمی» صحبت می‌کنیم. عالم زمینه‌ای ارتباطی است که به موجودات اجازه می‌دهد که به طرق گوناگون به عنوان اموری معنادار ظاهر شوند (Palmer, 1998, p. 404).

اما اثر هنری چه نسبتی با «عالم» دارد؟ هایدگر پاسخ می‌دهد «کار بودن یعنی: عالمی را برافراشتن» (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۲۸). اثر هنری برگشایندهٔ عالم است؛ برگشایندهٔ فضا و عالمی که اشیاء در نسبت با آن نمایان شده و دیگرباره از این طریق فهم می‌شوند.

هایدگر از طریق تحلیل پدیدارشناختی آثار هنری بزرگ، پلی پدیدارشناسانه به ذات و حقیقت هنر می‌زند. برای تبیین مقصود وی از «برافراشتن عالم» و در پی آن رابطه اثر هنری با زندگی و مناسبات زیستی به دو نمونه از آثار هنری مورد توجه او اشاره می‌کنیم. اثر نخست «قطعه ادبی ریلکه» که هایدگر در مسائل اساسی پدیدارشناسی به آن می‌پردازد و اثر دوم «معبد پایستوم» که در رساله منشا جایگاهی مهم دارد.

استناد هایدگر به قطعه ادبی ریلکه[1] بسیار مفصل است. این قطعه به تفصیل و با ذکر جزئیات توصیف‌گر نوعی زندگی نامطبوع شهری در پراگِ قرن نوزده است که ریلکه در آن پرورش یافته و آن را به تصویر می‌کشد (هایدگر، ۱۳۹۸: ۲۲۰-۲۲۲). در اینجا تنها به عبارتی بسیار کوتاه از آن بسنده می‌کنیم:

> کنار دیوارهای اطاق‌ها در تمام طول دیوار، محوطه‌ی سفید کثیفی بود با آبراهه‌ی روبازِ لوله‌های زنگ‌زده‌ی آبریزگاه و خزیدن‌های مهوع کرم‌ها. [...] اما فراموش‌نشدنی‌ترین چیز، خودِ دیوارها بود. نتوانسته بودند که زندگی سمجِ این اطاق‌ها را زیر پا له کنند. زندگی هنوز این‌جا پابرجا بود، خود را به میخ‌های باقی‌مانده آویخته بود. [...] می‌شد در رنگ‌هایی بینیش که سال‌به‌سال به کندی دگرگون می‌شد: آبی به سبزِ کپک‌زده، سبز به خاکستری، زرد به سفید پوسیده. در جاهای تازه‌سازتر نیز زندگی پشت آینه‌ها، عکس‌ها و گنجه‌ها قایم شده بود.[...] و هنوز از لکه‌های کثیفِ کهنه می‌تراوید (هایدگر، ۱۳۹۸، ص. ۲۲۱).

آنچه در این قطعه به‌وضوح به‌چشم می‌آید، «تراویدنِ» نحوه‌ای «زندگی» (در اینجا یک زندگی تیره و تار شهری) است که از اشیاء مختلفی که در این فضاسازی به تصویر کشیده شده، به سمت مخاطب روان می‌شود. از اشیاء در

---

۱. قطعه ادبی‌ای که هایدگر از ریلکه ذکر می‌کند، قطعه‌ای است از «یادداشت های مالته لاوریدس بریگه» (Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge).

تمامیت و کلیت‌شان چیزی می‌تراود که ریلکه آن را «زندگی» می‌خواند و این همان چیزی است که هایدگر لازمه «عالم» برآمده از اثر هنری می‌داند. او پیش و پس از استناد به متن ادبی ریلکه می‌نویسد: «شعر جز بکر و بدیع در-عبارت-آمدن، یعنی مکشوف‌شدنِ اگزیستانس که «در عالم بودن» است، نیست. «عالم» در عبارت که بیاید برای دیگرانی که پیش‌تر نمی‌دیدندش دیدنی می‌شود» (هایدگر، ۱۳۹۸، ص. ۲۲۰) و «عالم که ریلکه بدان زندگی می‌گوید، از چیزهای بکر و بدیع به ما برمی‌جهد» (هایدگر، ۱۳۹۸، ص. ۲۲۲). با این تفاصیل از نظر هایدگر، شعر «آشکارگی و مکشوف‌سازی عالم» است و در پی این آشکارگی، نحوه ای زندگی به سمت مخاطب روان می‌شود.

«در عالم بودن» شاعرانه و «در عالم بودنِ» روزمره در این متمایزند که «در عالم بودنِ» شاعرانه، به اشیاء درون‌جهانی این امکان را می‌دهد که خود را مکشوف و مشهود سازند، امکانی که در مواجهه روزمره با عالم فراهم نیست. تمایز مواجهه شاعر با مواجهات روزمره در این است که شاعر به‌تبع امکان‌هایی که به‌جهت انس و همنوایی[1] او با اشیاء فراهم آمده، نزد اشیاء منزل دارد و با آن‌ها در رابطه است. شاعر ضمن همنوایی با اشیاء، به آنها امکان دیده شدن و به‌چشم-آمدن می‌دهد و از این طریق عالم و اشیاء موجود در آن دیدنی‌تر، روشن‌تر و سرشارتر می‌شوند. در نتیجه این امکان فراهم می‌شود که مردمان هم از طریق اثر هنری به اشیاء و عالم تازه فراخوانده شوند و آنها را مشهودتر و سرشارتر از گذشته بیابند (هرمان، ۱۴۰۰، ص. ۲۳۹). با این تفاصیل، شاعر درکی از عالم، درکی از اشیاء و درکی از آدمی در نسبت با عالم و اشیاء ارائه می‌کند که موجبات زیست و سکونت اصیل آدمی در میانه‌ی جهان و مجاورت اشیاء را فراهم می‌کند. در این درک، نمی‌توان میان آدمی، عالم و اشیاء مرزگذاری کرد و این هر سه از یکدیگر است که قوام می‌گیرند.

از نظر هایدگر این درکِ شاعرانه در نسبت با درکی که فلسفه‌های متعارف از جهان بیرون ارائه می‌کند، از آن حیث که در مواجهه با جهان و اشیاء گشوده‌تر و شنونده‌تر است، درکی اصیل‌تر است. اگرچه تا کنون فلسفه در جایگاه بحث از ذات اشیاء و جهان قرار داشته، اما آن‌قدری که شعر از طریق گشودگی و مکشوف‌سازی ذات حقیقی اشیاء را می‌نمایاند، ذاتی که در پیوند با جهان و آدمی و مناسبات زیستی اوست، فلسفه‌ی متعارف پروای چنین امری را نداشته است.

گستره‌ای وسیع‌تر از عالم‌سازی و تأثیر اثر هنری بر زندگی را در اثر هنری «معبد پایستوم» می‌توان نظاره کرد. معبد پایستوم نمونه‌ای از آثار هنری است که پیش از آن که بخواهد توصیف‌گر چیزی باشد، مجموعه توصیفات و عالم انسانی را دستخوش دگرگونی می‌کند. معبد جایگاهی کانونی در زیست‌جهان مردم خود داشته و تحت تاثیر آن امورات مختلف و جاری زندگی معنادار شده و سامان یافته است. عالم یونانیان باستان، عالمی از خدایان، قهرمانان و انسان‌های فانی بود و معبد فهمی از هستی را به منزلهٔ نقطه‌ای مرجع برای تمام فعالیت‌های انسان یونانی وحدت می‌بخشید. زندگی شهروندان

1. Befindlichkeit / attunement

یونانی، تولد و مرگ، نزاع و کشمکش و به‌طور کلی مفاهیم پایه‌ای که زندگی حول آنها سامان می‌یابد، پیرامون وجود استوار معبدی سامان یافته بود که در مقابل آنها ایستاده بود (Palmer, 1998, p. 405). «معبد گرداگرد خود، رشته و سلسله نسبت‌هایی را سامان و وحدت می‌دهد که از آنها انسان چهرهٔ حوالت خود را، از زایش و مرگ، شکر و شکایت، پیروزی و شکست، پایندگی و فروپاشی نصیب می‌برد» (هایدگر، ۱۳۹۴، ص ۲۶).

به‌طور مشابه هایدگر اشاره‌ای به تراژدی یونان باستان اورستیا[1] از آیسخولوس دارد. هایدگر می‌نویسد این تراژدی «گفتار مردم را ارتقا داده» (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۲۷) و آن را سامان تازه‌ای بخشیده است. آثار بزرگ ادبی توانایی نوکردنِ گفتار مردم در سایهٔ حقیقت برآمده از اثر ادبی را دارند. کار هنری در نمونه‌ای نظیر این تراژدی صرفا چیزی را که قبلا شناخته شده و آشناست به نمایش نمی‌گذارد؛ بلکه رخدادها را به گونه‌ای تازه برای قوم خود رقم می‌زند (Guignon, 1989, p. 115). حول این مناسبات و فهم تازه در پرتو این تراژدی است که مردمان درمی‌یابند که «مقدس چیست و نامقدس کدام است؛ بزرگ چیست و کوچک کدام است؛ دلیر کیست و بزدل کیست؛ همایون چیست و گذرا کدام است؛ خواجه کیست و برده کدام» (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۲۷). مجموعه‌ای از مفاهیم و مناسبات که در پرتو اثر هنری به منزله یک کل گرد هم جمع می‌شوند و از رهگذر آنها هویت جمعی یک قوم شکل می‌گیرد.

گسترهٔ تأثیر عالم برآمده از آثار هنری تنها محدود به توصیفات تازه از اشیاء و عالم نیست. از آنجا که هایدگر ساحت دانسته‌ها و ساحت خواست‌ها را در پیوند با یکدیگر می‌بیند. خواسته‌ها و کنش‌های انسانی هم در پرتو اثر هنری دستخوش تغییر می‌شوند.

> پیگیر این روی‌گردانی شدن یعنی: برهم زدن نسبت‌های معتاد با عالم و زمین و از این سپس کنش و ارزش، بینش و نگرش شایع را واگذاشتن و در حقیقتِ درکارتحقق‌یابنده مقام کردن. ... دانستن صرفاً آن نیست که چیزی را بشناسند و آن را تصور کنند. کسی که حقیقتاً موجودی را می‌داند، می‌داند که در میانه‌ی موجودات چه می‌خواهد (هیدگر، ۱۳۹۴: ۴۸ – ۴۹).

با نظر به آنچه در این بخش آمد، کار هنرمند گشودگی به هستی است و نتیجه این گشودگی برافراشتن عالمی تازه است. این عالم هم به نسبت ما با خود، اشیاء، محیط و عالم پیرامونمان وضوح و شفافیت می‌بخشد، هم ضمن ایجاد مناسباتی تازه ساحت دانسته‌ها و خواست‌ها و کنش‌های ما را دستخوش تغییراتی می‌سازد و از این رهگذر سامان تازه‌ای به زندگی آدمی می‌بخشد. «برافراشتن عالم» روی دیگری از «سامان زندگی» است. در زندگی روزمره، ما در زندگی غرق می‌شویم و به نوعی در آن گم می‌شویم. این هنرمند است که با خلق شخصیت‌هایی نظیر ما و یا خلق قهرمان‌هایی به ما قدرت نظاره به عنوان یک ناظر بیرونی می‌دهد؛ قدرت تشخیص و دیدن دوبارهٔ آنچه در پیرامون خود داریم و امکان تمییز بایسته از نابایسته را از نو به ما می‌بخشد.

1. Oresteia

۳. اخلاق و هنر

۳–۱. نفی زیبایی شناسی منفک از اخلاق

یکی از ادعاهای مهم هایدگر در جلد نخست درس‌گفتارهای نیچه این است که تسری نگرش زیبایی‌شناسانه، سبب مرگ هنر شده است. ریشه‌های این مرگ را هایدگر تا فلسفه یونان و دوران افلاطون و ارسطو پی می‌گیرد (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۰ – ۱۲۱). این نگرش پس از فلسفه کانت، با تبدیل شدن به یک نظام در قالب زیبایی‌شناسی به اوج خود می‌رسد.

هنر پیش از ظهور تلقی‌های زیبایی‌شناسانه، یک نیاز ضروری بود. نیازی که حقیقت اشیاء و موجودات، نوع نگاه ما به جهان و سامان‌بخشی به زیست ما را عهده‌دار بود. وقتی هنر خود شانه از بار مسئولیت بنیادی‌اش خالی می‌کند و از درون، ذات خود را تهی می‌کند، پیشاپیش به استقبال مرگ خود رفته است. این آن چیزی است که هایدگر از مرگ هنر به دست زیبایی‌شناسی فهم می‌کند.

هایدگر هنر بزرگ را نه فقط «به جهت کیفیت والای آفریده‌هایش و بزرگی تاثیراتش» پاس می‌دارد بلکه از آن جهت که به بیان او «نیازی مطلق» است. هنر از نظر او نیازی مطلق و ضروری است برای زیست آدمی، برای «اقامت و سکونت آدمی» در پرتو عالم برآمده از این آثار (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۵ – ۱۲۶).

> هنر بزرگ و آثارش در برآمدن تاریخی و هستی خود از این رو بزرگند که در عرصه دازاین تاریخی انسان رسالتی سرنوشت ساز را به انجام می‌رسانند: یعنی به شیوه خاص آثار موجود به مثابه یک کل را آشکار می‌کنند و این آشکارگی را در اثر محفوظ می‌دارند (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۵).

هنر وقتی می‌میرد که خود پیشاپیش مرگ خود را تدارک کرده باشد. مرگ هنر از منظر هایدگر، ارتباط وثیقی با جدایی هنر از زندگی و مردم دارد. بخش مهمی از علت مخالفت هایدگر با زیبایی‌شناسی جدید به این بازمی‌گردد که هنر، به‌خصوص بعد از کانت، آشکارا میان خود، مردم و زندگی آنان دیوار کشیده است. پساپشت نگرشی که هایدگر به هنر به منزلهٔ امری سامان‌بخش زندگی و بنیادگذار تاریخ دارد، نوعی زمینهٔ تفکر ماقبل سقراطی دربارهٔ هنر وجود دارد که هایدگر در تلاش است بدان بازگشت کند. بازگشت به آن تلقی از هنر که روزگاری راهنمای چگونه زندگی کردن آدمی بود (بولت، ۱۳۹۹، ص. ۱۸۱). نزد یونانیان باستان هنر و زندگی آنچنان درهم‌تنیده بوده که این پرسش که چه نسبتی میان هنر و زندگی است، برای آن‌ها طرح نشده و به چنین پرسشی احتیاج نیز نداشتند (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۰). اساساً بزرگی هنر بزرگ در همین سامان‌بخشی هنر به زندگی آدمی و تأثیر تاریخی آن است، حال آن که در دورهٔ مدرن این نقش و جایگاه از هنر غایب می‌شود و هنر دیگر، نه برای مخاطب و نه برای هنرمند، نسبتی با حیثیت اجتماعی آدمی ندارد.

طرحی که هایدگر به منزلهٔ جایگزینی برای دانش اخلاق دنبال می‌کند، در نسبتی وثیق با شعر و هنر است. هایدگر با

ریشه‌شناسی واژهٔ Ethics تلاش می‌کند تا این واژه را به خاستگاه پیشافلسفی خود بازگرداند. او با ذکر قطعهٔ ۱۱۹ هراکلیتوس (ēthos anthrōpōi daimōn) ترجمهٔ مرسوم این عبارت را به «سرشت هر انسان اله اوست»، ترجمه‌ای آمیخته با چارچوب‌های فکری مدرن می‌داند. سپس خود این عبارت را به دو صورت زیر ترجمه می‌کند: «انسان، تا جایی که انسان است، در نزدیکی خدا سکونت دارد». «سکونت‌گاه (آشنا) برای انسان منطقه‌ای گشوده است بر حضور خدا (نا-آشنا)» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۳۱۱ و ۳۱۳). هایدگر بر مبنای همین ریشه‌شناسی معنای حقیقی Ethos را «کاشانه یا سکونت‌گاه» می‌شمارد. از طریق این کاشانه است که انسان آنچه را در ماهیتش بدان متعلق است، در خود نگاه می‌دارد و حفظ می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۳۱۱). بر همین اساس اخلاق در اصیل‌ترین معنایش نزد هایدگر به معنای سکنی گزیدن در جوار هستی، جستجوی آن و پاسخگویی به آن است (Lewis, 2005, p. 1).

طرح واژهٔ Ethos به منزله «سکونت‌گاه» وقتی حائز اهمیتی مضاعف می‌شود که هایدگر در رسالهٔ معروف دیگرش «*انسان شاعرانه سکنی می‌کند*»[1] که ذیل سطری از شعر هولدرلین با همین عنوان نوشته شده، پیوندی آشکار میان شعر و سکونت آدمی برقرار می‌سازد. نسبتی که هایدگر میان سکونت شاعرانه و آدمی قائل است نه یک نسبت عارضی که نسبتی وجودی و ذاتی است. او می‌نویسد ابتدا بایست «از این پندار که سکونت فقط شکلی از رفتار انسانی در کنار دیگر رفتارهای اوست دست بکشیم... هنگامی که هولدرلین از سکنی سخن می‌گوید، سیرت جوهری وجود انسان را مد نظر قرار می‌دهد» (هایدگر، ۱۳۸۹، ص. ۵۵). بر همین اساس لازمهٔ شاعرانگی سکنی گزیدن در قرب اشیاء و لازمهٔ سکنی گزیدن قرار یافتن شاعرانه است. به بیان هایدگر، «شعر و سکنی نه تنها با یکدیگر مانعةالجمع نیستند، بلکه با یکدیگر پیوند و تعلق دارند؛ هر کدام از آنها در طلب دیگری است» (هایدگر، ۱۳۸۹، ص. ۷۲).

هایدگر با روش خاص ریشه‌شناسی خود، مدعی ریشه‌ای مشترک میان سه مفهوم «ساختن»، «سکونت» و مصدر فعل «هستم» می‌شود. وی برای برقراری پیوند میان «ساختن» و «سکونت» به ریشه فعل آلمانی «ساختن» (Bauen) اشاره می‌کند و معنای حقیقی این فعل را که امروزه به فراموشی سپرده شده است، سکونت کردن می‌شمارد. (هایدگر، ۱۳۸۹، صص. ۳ -۶) اما مسئله فراتر از این است. از نظر او مصدر ساختن (Bauen) و فعل هستم (Bin) در عبارت «Ich Bin» (من هستم) ریشه‌ای مشترک دارند. بر مبنای این ریشه‌شناسی هایدگر نتیجه می‌گیرد که جمله «من هستم» به این معناست که «من سکنی دارم». بر این اساس، هستیِ آدمی گره‌خورده با سکونت داشتن و سکنای اوست. سکنی داشتن نحوهٔ هستی بنیادین آدمی است و آدمی بی سکنی داشتن، از آدمی بودن خود تهی شده است؛ سکونت داشتنی که خود در پرتو شعر و هنر ممکن می‌شود. «شعر موجب می‌شود که سکونت، سکونت باشد. شعر آن چیزی است که می‌گذارد ما منزل گزینیم» (هایدگر، ۱۳۸۹، ص. ۵۶). بر همین اساس شعر و سکونت شاعرانه آن چیزی است که

---

۱. این رساله نخست در سال ۱۹۵۱ بصورت سخنرانی ارائه و سپس در سال ۱۹۵۴ در مجموعه «سخنرانی ها و مکتوبات» منتشر شد. پس از آن نیز در کتاب «شعر، زبان، اندیشه» به چاپ رسید. در این مقاله هایدگر به تفسیر «نحوه زیستن و سکونت شاعرانه آدمی» می‌پردازد.

می‌گذارد آدمی آدمی باشد. از نظر هایدگر شاعرانگی و سکنی گزیدن هر دو در گرو یکدیگرند. لازمهٔ شاعرانگی سکنی‌گزیدن در قرب اشیاء است و لازمه سکنی‌گزیدن قرار یافتن شاعرانه است. این افق دید، فهم تازه‌ای به ما از علت برجستگی جایگاه شعر و هنر در اندیشه هایدگر می‌دهد. از نظر او سکونت دیگرباره آدمی مبتنی بر یک اخلاق پیشامتافیزیکی (Ethos) در پرتو شعر و هنر است. این شعر و هنر است که امکان تأسیس سکونت‌گاهی تازه برای اخلاق و زندگی آدمی فراهم می‌آورد.

تا به‌اینجا از لزوم عدم انفکاک هنر از زندگی و اخلاق گفته شد، اما آیا اینها به معنای درافتادن در یک «زیبایی‌شناسی اخلاقی» است؟ پاسخ هایدگر به این پرسش پاسخی هوشمندانه است. اگر منظور از زیبایی‌شناسی اخلاقی، «ابزارانگاری هنر در خدمت اخلاق» است، پاسخ منفی است و این تلقی از نظر هایدگر مردود است. در برابر این تلقی، از نظر هایدگر از آنجا که اثر هنری در ذات خود عالم‌ساز است، توام با خود مناسبات زیستی و اخلاقی را هم فراهم می‌آورد.

۳-۲. نفی هنر به منزلهٔ ابزار اخلاق

نفی «هنر به منزله ابزار اخلاق» را از دو زاویه به تناظر استناداتی که به دو بحث از هایدگر می‌کنیم، پی می‌گیریم. بر اساس این دو بحث، فرض هنر به منزلهٔ ابزار اخلاق با مبانی نگرش هایدگر سازگار نیست. نخست «کاربودگی کار هنری» و دوم این موضوع که «منشا اثر هنری هنر است». این دو زاویه نگاه، البته خاستگاه و ریشه مشترکی دارند. پیرامون زاویه نخست (کاربودگی کار) هایدگر می‌نویسد:

> لازم است کار از جمیع نسب و اضافات به آنچه جز خودِ آن است، منتزع شود، تا مگر بتوان گذاشت به خود بر خود استوار گردد. صافی‌ترین نیت هنرمند هم متوجه به چنین جهتی است. هنرمند باید کار را به خودِ کار واگذارد، تا کار صرف به خود قائم تواند بود. مشخصاً در هنر بزرگ، و این‌جا فقط از آن هنر سخن در میان است، در برابر هنر، هنرمند، بود و نبودش یکسان است. تا بدان غایت که تو گویی در [مقام] ابداع، تا هست شود کار، خود را نیست باید کرد (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۲۴).

چنانچه می‌بینیم هایدگر در این بند لازمهٔ تحقق اصیل اثر هنری را مصون‌داشت اثر از «جمیع نسب و اضافات» بیرونی می‌داند، تا آنجا که حتی «صافی‌ترین نیت هنرمند» نیز در اثر هنری راه نیابد. هایدگر به تصریح می‌نویسد: «در برابر هنر، هنرمند بود و نبودش یکسان است» و «خود [= هنرمند] را نیست باید کرد» (هایدگر، ۱۳۹۴، ص ۲۴). از منظر هایدگر، تنها از این رهگذر است که کار به خود کار واگذارده می‌شود و اثر هنری اصیل ظهور می‌یابد.

هایدگر در اینجا هنرمند را تنها به منزلهٔ «گذرگاهی برای رخداد اثر» می‌بیند. هنرمند آنگاه هنرمندی راستین است که خود را در مسیر ابداع هنری نیست سازد و به اثر اجازه دهد خود را و تنها خود را در کار نشاند. در طی خلق اثر، هنرمند حتی از نیّات محتمل ابتدایی خود نیز می‌بایست فارغ شود و با کناره‌گرفتن در مقام ابداع به اثر و تنها اثر امکان

دهد تا خود را در خودبودگی اصیلش محقق سازد. به نحوی که اثر تنها قائم به خود باشد و خود را بنمایاند، نه اینکه هنرمند یا هر چیز دیگری را بنمایاند.

> نه پیش از این که از ابداع نامی رفت یک سوژه در اندیشه بود و نه اکنون که از خواستن نام می‌آید؛ سوژه‌ای که از عهده کار بیرون می‌آید و خود را غایت می‌نهد (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۴۹).

برای هایدگر هنر برافراشتن عالم است. این برافراشتن برافراشتنی است که نوع نگاه آدمی به خود، اشیاء و عالم را دگرگون می‌کند و سامان تازه‌ای به ساحت دانستن‌ها و خواستن‌ها می‌بخشد. با این وجود این برافراشتن مطلقاً برافراشتنی سوبژکتیو و استیلاطلبانه نیست. هنر اساساً در مقام تحققش حاصل نوعی گشودگی است، حاصل شنوندگی ندای خاموش هستی است.

نتیجهٔ رخداد آثار هنری اگرچه برافراشتن عالمی تازه است، اما در این برافراشتگی نقش هنرمند به منزله گذرگاهی گشوده به آشکارگی هستی، نقشی سوبژکتیو یا استیلاطلبانه و تحمیل‌گرانه نیست، چه اینکه در همین ظهور اثر هنری و به تبع آن عالم‌سازی «صافی‌ترین نیت هنرمند» نیز جایگاهی ندارد. هایدگر دربارهٔ دیوار ریلکه می‌نویسد: «آن‌چه ریلکه با جمله‌هایش از دیوار برجامانده برمی‌خواند، نه چیزی است که شاعرانه در دیوار نهاده باشد...» (هایدگر، ۱۳۹۸، ص. ۲۲۲). و یا در *منشأ* می‌نویسد: «شعرسرایی نه بافتنِ دلبخواهی پندارهاست و نه به‌هم‌بردوختن تصورات محض و تخییلات غیرواقعی است» (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۵۳). با این تفاصیل، می‌توان گفت خاستگاه هنر اساساً خواست انسانی نیست، بلکه چنانکه در ادامه می‌بینیم این ذات سرایش‌گر هنر است که با ناپوشیدگی، حقیقت را از مجرای اثر و هنرمند اعطا می‌کند.

از زاویهٔ دیگری نیز می‌توان به مسئلهٔ این بخش یعنی نفی هنر به منزله ابزار اخلاق پرداخت. از این زاویه که از نظر هایدگر اساساً «منشأ اثر هنری هنر است»، نه هنرمند و خواست و اراده‌اش و نه چیزی دیگر. هایدگر بند آغازین رسالهٔ *منشأ* را با همین بحث آغاز می‌کند. او در آنجا به‌خلاف رویکردهای مرسوم، منشأ و سرآغاز هنر را نه به هنرمند، نه به اثر هنری و نه به مخاطب اثر هنری، که به «هنر» ارجاع می‌دهد:

> هستی هر یک از هنرمند و کار، به خودی خود و نسبتی که این به آن و آن به این دارد از امری است سوم. سومی که چون هنرمند و کار هنری هر دو نام از آن گرفته اند، اول است و آن هنر است. ... هنر هم سرآغاز هنرمند است و هم سرآغاز کار (هایدگر، ۱۳۹۴، ص ۱).

هایدگر در بخش‌های دیگری از رساله *منشأ* مجدد به این بحث رجوع می‌کند. «ذات هنر که هم کار هنری بر آن استوار است و هم هنرمند، عبارت است از: خود را در کار نشاندنِ حقیقت. از ذات سرایش‌گرِ هنر است که در میانه‌ی موجود گشایش موضعی به تحقق می‌رسد که در گشودگی آن هر چیزی جز آن است که عادتاً هست» (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۵۲).

هایدگر دیدگاه مشابهی نیز دربارهٔ خاستگاه «زبان» دارد که اشاره به آن در اینجا بی تناسب نیست. زبان که در آثار بزرگ روی می‌دهد، اگرچه از زبان طبیعی و موجود مردم جدا نیست، با این حال چیزی ورای آن است و مهم‌تر از آن خاستگاهی برآمده از خواست و اراده انسانی ندارد. هایدگر می‌نویسد: «زبان کارِ انسان نیست»، بلکه «زبان سخن می‌گوید. انسان‌ها فقط تا زمانی که به زبان پاسخ می‌دهند، سخن می‌گویند» (Heideggar, 1976, p. 25). شاعران «برای آوردن سخنانِ بی‌صدا به صدای زبان» نقش‌آفرینی می‌کنند. تنها شاعر به روشی اصیل سخن می‌گوید چرا که وی آنچه را زبان می‌گوید، می‌شنود (Heideggar, 1971, p. 126-9). بر این اساس این ذات سرایش‌گر هنر است که با ناپوشیدگی، حقیقت را از مجرای اثر و هنرمند اعطا می‌کند.

موضع هایدگر دربارهٔ منشأیت هنر در آثار هنری، که با نظریهٔ حقیقت و کلیت تفکر او نیز هماهنگ و همبسته است، متمایز از دیدگاه فلاسفه دیگر نظیر کانت و نیچه دربارهٔ هنر است. از نظر هایدگر آفرینش اثر هنری، نه محدود به چارچوب‌های از پیش‌تعیین‌شدهٔ تجربهٔ زیبایی شناسی است، آن‌گونه که کانت قائل بود، و نه حاصل خواست و ارادهٔ معطوف به قدرت هنرمند است، آن‌گونه که نیچه بر این نظر بود. از نظر هایدگر، هنرمند از طریق گشودگی به هستی تبدیل به مجلایی برای ظهور حقیقت می‌شود. این هستی و حقیقت است که در اثر هنری ظهور کرده و هنرمند تنها گذرگاهی برای ظهور حقیقت است. نقش هستی ناپوشیده کردن و آشکارگی است و نقش هنرمند گشودگی به این ناپوشیدگی است. در پی اینهاست که هستی، اثر هنری و عالمی تازه را اعطا می‌کند. کوکلمانس با توجه به همین فرازهای منشأ، نقش هنرمند را در آفرینش هنر بزرگ نقشی ناچیز در قیاس با نقش هنر می‌داند. نقشی که آن را به جاده تشبیه می‌کند که در تولید هنری بایست از میان برخیزد تا هنر خود بتواند پیدایش یابد (کوکلمانس، ۱۳۹۵، ص ۲۵۲).

در نگرش ابزارانگارانه به شعر، این شعر نیست که امکان ظهور می‌یابد؛ بلکه خواست‌های سوژه است که به‌نحوی خودبنیاد و بر اساس خود بروز می‌یابد. در مقابل، از نظر هایدگر، «کار ابزاری آراسته به ارزش زیبایی‌شناختی نیست» (هایدگر، ۱۳۹۴، ص ۲۳). شاعر در معنای اصیلش گوش‌سپرده به هستی است و در این گشودگی، آنچه ناپوشیده می‌شود، از گذرگاه شاعر به ارمغان می‌آید، نه اینکه شاعر بر طبق خواست و چارچوب‌های ذهنی ازپیش‌تعیین شده‌اش شاعری کند. طبیعی است که مقصود هایدگر، ردّ امکان این موضوع نیست که کسانی که شاعر خوانده می‌شوند، در نگرشی سوبژکتیو به شعر به منزله ابزار بنگرند، بر مبنای پیش‌داشته‌ها و غایاتی از پیش معین اهتمام به هنرورزی کنند، بلکه مسئله اینجاست که چنین چیزی هرقدر هم شعر بخوانندش از نظر هایدگر شعر اصیل نیست. شعر در معنای اصیل کلمه‌اش عاری از سوبژکتیویسم و نگرشی استیلاجویانه و اساساً راه عبور از این نگرش‌هاست. شاعری به منزله نحوه‌ای از ظهور سوژه، اگرچه امروزه رایج است و دورانی از اوج ظهور خود را طی می‌کند، در این تبیین هایدگری از هنر اساساً و پیشاپیش منتفی است و چنین چیزی وداع با آن است که هایدگر هنر و اثر هنری می‌نامد.

هایدگر با این نقد تنها کسانی که به نحو صریح نگرشی ابزاری به شعر و هنر دارند را نقد نمی‌کند، بلکه ناگفته

زیبایی‌شناسی جدید را نیز به نقد می‌کشد. زیبایی‌شناسی جدید اگرچه در ظاهر مخالف ابزارانگاری شعر است؛ اما در حقیقت شعر و هنر را صرفاً به منزلهٔ ابزاری برای ایجاد تجربه زیبایی‌شناسانه محدود کرده است. هنر برای هنر اگرچه در ظاهر و بروز بیرونی‌اش درصدد آزادی هنرمند از چارچوب‌های از پیش‌تعیین شده است، اولاً از آنجا که پاگرفته از سوبژکتیویسم است و هنر را در شکاف و جدایش از حقیقت، زندگی و تاریخ می‌بیند و ثانیاً از آنجا که هدف اصلی و یگانه هنر را در ایجاد تجربه زیبایی‌شناسانه محدود می‌کند، تحقق بی‌سروصدای انقیاد هنر و تقلیل حقیقت آن است.

نتیجه‌گیری

چنانچه دیدیم از مقوم‌های رخداد اثر هنری، برافراشتن عالم است، برافراشتن عالمی تازه و امکان‌بخشی به سکونت آدمی در آن. از طریق این عالم تازه است که آدمی دیگرباره به اشیاء و محیط پیرامون، امکان آشکارگی می‌دهد و خود و اشیاء و عالم خود را در چشم‌اندازی تازه بازمی‌یابد. در این چشم‌انداز، علاوه بر ساحت دانسته‌ها، یعنی شناخت خود، اشیاء و عالم، ساحت خواستن‌ها، یعنی عمل به آنچه می‌بایست نیز نهفته است، مجموعه‌ای از مناسبات که می‌توان از آنها به منزله یک زندگی یاد کرد.

برافراشتن این عالم نه یک نتیجه فرعی یا عرضی، که از مقومات ذاتی رخداد اثر هنری است. در برافراشتن این عالم ذیل اثر هنری، نقش هنرمند به منزله گذرگاهی گشوده به آشکارگی هستی نقشی سوبژکتیو یا تحمیل‌گرانه نیست، چه اینکه در همین عالم‌سازی «صافی‌ترین نیت هنرمند» نیز جایگاهی ندارد. برافراشتن عالم حاصل ظهور هنر است، نه حاصل خواست و اراده هنرمند. بر این اساس، نفی زیبایی‌شناسی منفک از اخلاق در اندیشه هایدگر، منجر به درافتادن به این نتیجه نیست که هنر به منزله ابزار اخلاق متصور شود و بر اساس مبانی اندیشه هایدگر ابزارانگاری هنر مورد پذیرش نیست.

بر اساس طرح و دغدغه‌ای که هایدگر دربارهٔ زندگی دارد، می‌توان گفت او نوعی اخلاق ضمنی و پیشامتافیزیکی را ترویج می‌کند. اخلاقی که بر مبنای نحوه وجودی آدمی به منزلهٔ «در عالم بودن» طرح می‌شود. اخلاقی که در صورت و شکلی نامحسوس، اما با تأثیرگذاری و نفوذی ملموس و در نسبت با ذات آدمی پیش روی جامعه قرار می‌گیرد. برای او اخلاق و زندگی نه دانش‌ها و ساحت‌های مستقل از تفکر و هنر، که نظیر اندیشمندان یونان باستان، اموری درهم‌تنیده با تفکر و هنر و برآمده از آنها هستند.

منابع

بولت، باربارا. (۱۳۹۹). *هایدگر در قابی دیگر*. ترجمه مهدی شام‌روشن. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، چاپ اول.

صمدیه، مریم و ملایوسفی، مجید (۱۴۰۰)، *تفسیر هایدگر از فرونسیس در کتاب سوفیست افلاطون با نگاهی به کتاب هستی و زمان*، مجله تأملات فلسفی، دورهٔ یازدهم، شماره ۲۶، ص ۱۶۷-۱۹۱.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۷). *نقد قوه حکم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی، چاپ یازدهم.

کوکلمانس، یوزف. (۱۳۹۵). *هیدگر و هنر*. ترجمه محمدجواد صافیان. آبادان: نشر پرسش، چاپ سوم.

مک کواری، جان. (۱۳۹۷). *هایدگر و مسیحیت*. ترجمه شهاب‌الدین عباسی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، چاپ اول.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۴). «*نامه دربارهٔ انسان‌گرایی*» *در: از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*. ویراسته لارنس کهون. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی، چاپ چهارم.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۹). *شعر، زبان و اندیشه رهایی*. ترجمه عباس منوچهری. تهران: انتشارات مولی، چاپ دوم.

_____. (۱۳۹۴). *سرآغاز کار هنری*. ترجمه پرویز ضیاء شهابی. تهران: انتشارات هرمس، چاپ ششم.

_____. (۱۳۹۶ الف). *هستی و زمان*. ترجمه سیاوش جمادی. تهران: انتشارات ققنوس، چاپ هفتم.

_____. (۱۳۹۶ ب). *درآمد به متافیزیک*. ترجمه و تحقیق انشاءالله رحمتی. تهران: نشر سوفیا، چاپ اول.

_____. (۱۳۹۸). *مسائل اساسی پدیدارشناسی*. ترجمه پرویز ضیاء شهابی. تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ پنجم.

_____. (۱۳۹۹). *نیچه (جلد یکم)*. ترجمه ایرج قانونی. تهران: نشر آگه، چاپ هفتم.

هرمان، فردریش ویلهلم فون. (۱۴۰۰). *سوژه و دازاین: مفاهیم اساسی هستی و زمان*. ترجمه احسان پویافر و فلورا عسکری‌زاده. تهران: نشر پگاه روزگار نو، چاپ اول.

یانگ، جولیان. (۱۳۹۵). *فلسفه هنر هایدگر*. ترجمه امیر مازیار. تهران: نشر گام نو، چاپ سوم.

Baumgarten, Alexander. (1954). *Reflections on Poetry*. Trns. & eds. Karl Aschenbrenner and William Holther. Berkeley: University of California Press.

Dreyfus, Hubert L. (1993). *"Heidegger on the connection between nihilism, art, technology and politics" in The Cambridge Companion to Heidegger*. Edited by Charles B. Guignon. USA: The University of Cambridge.

Guignon, Charles. (1989). *"Truth as Disclosure: Art, Language, History" in: The Southern Journal of Philosophy*. Vol. 28. Memphis: Department of Philosophy at the University of Memphis.

Hatab, Lawrence J. (2000). *Ethics and Finitude: Heideggerian Contribution to Moral Philosophy*. USA: Rowman and Littlefield Publishing. First Edition.

Heideggar, Martin. (1971). On the Way to Language. Trans. Peter D. Hertz. New York: Harper and Row.

Heideggar, Martin. (1976). *The Piety of Thinking*. Trans. James G. Hart and John C. Maraldo. Bloomington: Indiana University Press.

Heideggar, Martin. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Translated by W. Lovitt. San Francisco: Harper and Row.

Heideggar, Martin. (1997). *Plato's Sophist*, translated by Richard Rojcewicz and Andre Schuwer. Bloomington: Indiana University Press.

Hodge, Joanna. (1992). *"Against Aesthetics: Heidegger on Art" in Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 23. No.3.

Hodge, Joanna. (1995). *Heidegger and Ethics.* London: Rutledge Press, First Edition.

Kant, I. (1397 SH). *Critique of Judgement.* Translated by: ʿAbdulkarīm Rashīdiyan. Tehran: Nashr-e Ney.

Lewis, Michael. (2005). *Heidegger and the Place of Ethics*. London and New York: Continuum Press, First Edition.

Palmer, Daniel E. (1998). *"Heideggar and the Significance of the Work of Art" in British Journal of Aesthetics*. Vol. 38. Oxford: Oxford University Press.

Sheehan, Thomas. (2005). *"Dasein" in a companion to Heidegger*. USA: Blackwell, p. 193-213.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی