محمّد رضا ریخته گران

تأمّلی در اصول و مبادی هنر

مبانی تفسیر و تأویل* شعر شاعران

به پیش آینهٔ دل هر آنچه می‌دارم
به جز خیال جمالت نمی‌نماید باز
بیا که بلبل مطبوع خاطر حافظ
به بوی گلبن وصل تو می‌سراید باز

شعر شاعران از نظرگاه‌های مختلف مورد تفسیر و تأویل قرار گرفته است. کسانی با شیوهٔ نقد ادبی و تحقیق و تتبّع و عده‌ای با ابتناء بر فلسفه و حکمت و دیگران براساس عرفان و تصوّف و دسته‌ای بر پایهٔ هنر و مسائل زیبائی شناختی به این امر روی آورده‌اند. انحاء دیگر تفسیر و تأویل نیز ممکن است صورت گرفته باشد اما هرکدام از این شیوه‌ها مبنا و مبدأ خاصّ خود را دارد. سخن در این است که حجّیّت و اعتبار این مبانی ــ که در انحاء مختلف تفسیر ملحوظ است ــ بر چه پایه‌ای استوار است.

پاسخ به این سؤال آسان نیست و بسته به اینکه ما از «شعر» چه مراد می‌کنیم، مسأله متفاوت است. شعر چیست؟ اگر شعر هنر است، مقصود از هنر چیست؟ اگر بگوئیم هنر همان است که هنرمندان پدید می آورند، دراینصورت، هنرمندان چه کسانی هستند؟ و باز اگر بگوئیم هنرمندان آنهایند که آثار هنری پدید می آورند، سخن به دور می انجامد. نمی‌گوئیم چون سخن به دور می‌کشد، پس اینطور نگوئیم. بلکه مقصود این است که چون پای دور به میان آمد، نمی توان به فراسوی آن رفت و مسأله حل ناشده باقی می ماند.

بررسی مبنای تفسیر و تأویل شعر شاعران موکول به پاسخ گفتن به این سؤالات است. اما وقتی این سؤالات مطرح می شود، در واقع، با تاریخ آراء نظری مربوط به هنر، و به تعبیری، با بخشی از سنّت متافیزیک غرب روبرو هستیم. ولی آیا راه را درست پیموده‌ایم؟ این درست است که پی بردن به مقصود شاعران و تفسیر شعر آنان و به بیانی انس و همدلی با آنها، در گرو مسائل نظری هنر و مبادی زیبائی شناسی، و به بیان دیگر، در گرو مسائل متافیزیک غرب باشد؟

ما اگر هنر ــ و بویژه شعر ــ را صرفاً امری بدانیم که عواطف و احساسات را برمی انگیزد، دراینصورت شعر شاعران را بر پایهٔ تأثّرات عاطفی و انفعالات نفسانی ناشی از آن، نقد و تفسیر خواهیم کرد. بدین ترتیب، شعری که تاثّر قوی‌تر و انفعال شدیدتری ایجاد کند، سرایندهٔ آن هنرمندی بیشتری داشته است.

اما اگر همچون افلاطون هنر را تقلید[1] اشیاء و امور این جهان دانستیم، از آنجا که در نظر این فیلسوف اشیاء و امور این جهان اظلالند و تنها به جهت بهره‌مندی آنها از حقایق معقول عالم مُثُل است که قرار و دوام دارند، در واقع با پرداختن به هنر، از اقبال و روی آوردن به حقایق معقول عالم مثل انصراف جسته‌ایم. بهمین جهت

---

* در اینجا مقصود از کلمهٔ «تأویل» صرفاً معنای لغوی آن یعنی بازگردانیدن چیزی به اصل اولی و اعراض از ظواهر صوری آن و از این طریق، دریافتن مقصود اصلی شاعران بوده است و با تأویل در نظر اسماعیلیه و دیگران مناسبتی ندارد.

افلاطون

افلاطون نسبت به هنر حسن تلقّی نداشته و از آن روی برمی تابد. اما اگر نظر افلاطون در مورد هنر به تفصیل باز نموده شود، صورت دیگری غیر از آنچه بیان شد پیدا می‌کند. در اینجا قصد آن نیست ــ و شاید بی مناسبت هم باشد ــ که نظر افلاطون دربارهٔ هنر به تفصیل آورده شود. تنها به ذکر این نکته اقتصار می شود که افلاطون در این روی‌گردانی و اعراض از هنر، پروای آن داشته است که مبادا هنر به غلبه و استیلای «فرد منتشر»[2] بینجامد و بدین ترتیب «خویشتن نامتأصل»[3] انسان اصالت یابد و بی آنکه سیر ارتقاء و انصراف از جهان محسوس که در معرض فنا و دثوراست، صورت پذیرد و حقایق ثابتهٔ معقول مثالی در نظر آید، تفکر صورت حصول بندد. این چیزی است که در تاریخ تفکر روی داده است و در قرن نوزدهم کیرکگورد و در قرن بیستم متفکّرانی چون کارل یاسپرس و گابریل مارسل و از همه بیشتر مارتین هیدگر ما را به این نکته تذکّر داده‌اند. افلاطون گوئیا در اقبال به هنر غلبهٔ سانتی مانتالیزم و غوغای شهوات و نفسانیات را می دید. او که حقایق مجرّدهٔ معقول مثالی را ــ که نیل بدانها را تنها با سیر ارتقائی و استکمالی و گذار از مرتبهٔ محسوس میسر می دانست ــ منظور نظر می داشت، خیالی را که بر پایهٔ آن هنر آن روزگار شکل گرفته بود، خیالی می دید که با انصراف و عزل نظر از حقایق معقول همراه است و داعی به مرتبهٔ اهواء و شهوات و نفسانیات است. لامحاله آن را نمی پذیرفت. اما از طرف دیگر از آن خیالی که به راستی نقش روی یار است و شاعر بزرگ ما حافظ تا وقت صبحدم نقش آن را بر کارگاه دیده می‌کشید نیز غافل بود. این غفلت ازسویی غفلت افلاطون است، اما از سوی دیگر مستند به اسمی است که در ظلّ آن افلاطون به تفکّر پرداخته است. به بیان دیگر افلاطون جز آنچه که دید نمی توانست چیز دیگری ببیند. لهذا در نظر راقم سطور افلاطون از آن نظر که نسبت به آن خیال که در هنر روزگار خود ظهور یافته بود، حسن تلقّی نداشته است، محقّ بوده است. اما قصور افلاطون ــ که در واقع عین حوالت تاریخی او بوده است ــ همانا عزل نظر و بی توجهی نسبت به خیال حقیقی ــ آن خیال که عکس مهرویان بستان خداست ــ بوده است.

اما اگر چون ارسطو، هنر را تقلید و محاکاة[4] امر محسوس بدانیم، و از محاکاة نیز جلوهٔ محسوس عالم در آیینهٔ خیال را مراد کنیم می توانیم نسبت به هنر حسن تلقّی و اقبال داشته باشیم.

آراء و افکار دیگری نیز در طول تاریخ درمورد هنر و شعر و حقیقت آن بیان شده است و مبنای تفسیر و تأویل قرار گرفته است که از آن جمله می توان به آراء: فلوطین، اگوستین، اکوئیناس، کانت، هگل و شوپنهاور و نیچه و سارتر و یاسپرس و هیدگر اشاره کرد. البته باز نمودن حقیقت شعر و هنر، نزد این متفکران، امر ساده‌ای نیست و بیرون از حوصله و بردباری راقم سطور و نیز بیرون از حدّ بضاعت علمی اوست. در این مورد تنها به اشارهٔ مختصری دربارهٔ هیدگر اقتصار می شود.

در نظر هیدگر حقیقت ذوات موجود، در اثر هنری

(بنیاد) نهاده می شود. «نهاده شدن» در اینجا یعنی سکنی گزیدن و مقام گرفتن.

وجههٔ هنری یک اثر هنری مبتنی بر این امر است که همواره «عالَمی» در اثر هنری متجلّی می شود و در واقع عالَم ــ به معنای یک گشایش و فتوح خاص برای انسان ــ در افق و در ساحت زمین (خاک)، صورت می بندد. این بدان معناست که انسان بهرحال، زمینی است. و از خاک سر برمی‌کند و از این لحاظ با فرشتگان ــ که خاکی نیستند ــ و با حیوانات ــ که اصلاً سر برنمی‌کنند ــ فرق دارد. بهمین جهت، تنها انسان است که عالَم دارد و «عالَم داشتن» نه تنها با «زمینی بودن» منافات ندارد، بلکه این هر دو لازم و ملزوم یکدیگرند. در اینجا باید توجّه داشت که عالم با دنیا (جهان) یکی نیست. دنیا در واقع مجموعه‌ای است از اشیاء و اموری که بشر با آنها مأنوس و آشناست. همهٔ ما با اشیاء و وسایلی که در اطراف ماست و با دوستان و خویشان خود آشنا هستیم و خود را در کنار آنها آسوده و راحت احساس می‌کنیم و به تعبیری خود را عضوی از مجموعهٔ جهان می دانیم. مقصود از عالم این نیست. امّا فی المثل وقتی تعبیر «عالم قرون وسطی» را بکار می بریم، مقصود ما از عالم، مجموعهٔ اشیاء و امور آن دوران نیست. در این تعبیر مقصود از عالم، «مجموعهٔ نسب و روابطی است که در آن تولّد و مرگ، نیکبختی و تیره‌بختی، پیروزی و رسوایی، مصائب و شداید و نگرانی ها و جدّ و جهدها و شوق و شعف ها و مهر و کین ها، تقدیر آدمی را رقم می زنند.»[5] در هر عالم برای انسان فتوحی خاص هست که در آن فتوح و گشایش، وضع و موقع و مقام این مجموعهٔ نسب و روابط روشن می شود. از این جهت انسان با حیوانات و فرشتگان و دیگر موجودات بکلّی فرق دارد. تنها انسان است که عالَم دارد. اما همانطور که بیان شد انسان، زمینی هم هست و با زمین انس دارد. اینطور نیست که همواره منعزل از زمین در ساحات و آفاق عالم سیر داشته باشد.

ارسطو

انسان بر خاک زندگی می‌کند و از خاک برمی آید و بر خاک می شود و به تعبیری «خاک‌نشین» و به بیان شاعر بزرگ ما خواجه شمس‌الدّین محمّد حافظ شیرازی، انسان «راه‌نشین» است.[6]

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند

انسانِ خاک‌نشین، عالَم دارد و چون چنین است اهل سیر است. اهل احوال و مقامات است. لذا «سیر» اقتضای «خاک‌نشین بودن» از یک طرف و «عالم داشتن» از طرف دیگر است. انسان در این سیر، از باطل سوی حق می رود و به تعبیری این «سیر» همان تفکّر است.

تفکّر رفتن از باطل سوی حق
به جزو اندر بدیدن کل مطلق

در نظر هیدگر در این سیر «شاهد وجود» برقع از

سورن کیرکگورد

مارتین هیدگر

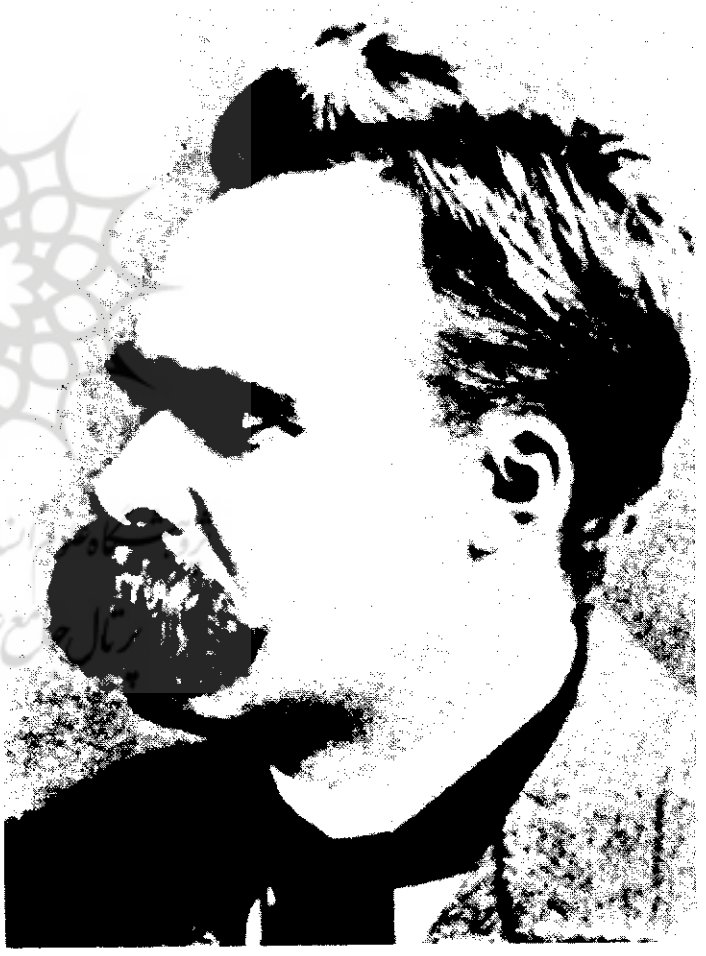
رخسار برمی‌گیرد و بدینطریق حقیقت ذوات موجود، در اثر هنری متجلّی می شود و به تعبیری پدیدار می‌گردد و چون این حقایق در اثر هنری مقام گیرد، هنر پدید می آید. لهذا در اثر هنری «انکشاف و انفتاحی» روی می دهد. این امر با معنای لغوی لفظ «حقیقت» در عربی و با معنای لغوی لفظ Aletheia در یونانی، که هر دو به معنی ظهور و انکشاف است، ارتباط دارد.

تفسیر و تأویل شعر شاعران مبانی دیگری نیز می تواند داشته باشد. از آن میان به شیوهٔ مبتنی بر پدیدارشناسی و نیز به طریقهٔ هرمنوتیک به اجمال اشاره می شود. در روش پدیدارشناسی، بایستی روش پدیدارشناسی را در مورد آثار هنری بکار بندیم و چون آنچه که در پدیدارشناسی ـ بخصوص مطابق آنچه که ادموند هوسرل از این اصطلاح مراد می‌کند ـ مطمح نظر است، ماهیات محضهٔ غیرمخلوط است، از اینطرق، به ماهیت هنر و زیبائی دست یابیم. این شیوه اکنون در بین بعضی از مکاتب در اروپا رایج است.

اما مسأله در مورد هرمنوتیک پیچیده‌تر است. در تاریخ تفکّر ابتدا شلایرماخر[۷] (۱۷۶۸ ـ ۱۸۳٤) و دیلتای[۸] (۱۸۳۳ ـ ۱۹۱۱) این مسأله را مطرح کرده‌اند و در قرن بیستم نیز این طریقه مورد توجّه اگزیستانسیالیست ها و پدیدارشناسان بوده است و کسانی چون پل تیلیش و رودلف بولتمن، جرج هانس گادامر، کارت بارت و ژاک دریدا و در رأس همهٔ آنها مارتین هیدگر به این طریقه توجّه کرده‌اند. منتهی هرکدام مطابق اصول و قواعد خود چیزی از آن مراد کرده‌اند.

مطلب اساسی در هرمنوتیک «انکشاف معنا» است و این امر به مسألهٔ «زبان» و «تفکّر» مؤدّی می شود. سخن اصلی در طریقهٔ هرمنوتیک این است که در هر نحوهٔ «تفکر» حضوری هست و حصولی که با حضور و

حصول در انحاء دیگر تفکّر متفاوت است. بنابراین، در تفسیر و تأویل کتب مقدس و یا شعر شاعران در ابتدا باید روشن شود که رجوع تفکّر در آن‌ها به کدام حضور و کدام حصول است. و از آنجا که حضور و حصول امری تاریخی است و در هر دور تاریخی حضوری هست و حصولی، مسأله به ادوار تاریخ و به تفکّر خاصّی که در آن دوره استیلا دارد، راجع است. و ادوار تاریخ نیز با ظهور اسماء و صفات الهی مرتبط است که «هر زمان نوبتِ ظهور و سلطنت اسمی است و چون نوبت او منقضی شود مستور گردد در تحت اسمی که نوبتِ نیچه



دولتش رسیده باشد.»[۹] لهذا در این طریقه، توجه به زبان و بررسی کلمات از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. زیرا کلمات در هر دوره وضع و مقامی مناسب با غلبهٔ صورتِ خاصّ تفکّر در آن دوره به خود می‌گیرد. از همین رو برای دست یافتن به معنی حقیقی کلمات بایستی حجب ادوار تاریخی، که در هر یک از آنها کلمات وضع و مقام خاصّی که با آن دوره مناسبت داشته است به خود گرفته است، منکشف گردد و بدینطریق معنای حقیقی آنها روشن شود. این است که در این طریقه ــ که در واقع نحوی تأویل و رجوع به معنای اصیل و اوّلیِ کلمات است ــ توسّل به اشتقاق لغات Etymology و توجه به زبان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.[۱۰]

مبانی دیگری نیز برای تأویل و تفسیر شعر شاعران وجود دارد. در اینجا، از میان مبانیِ مختلف تفسیر و تأویلِ شعر شاعران، تنها به شیوهٔ نقد و تحقیق و تتبّع ادبی می پردازیم واصول و مبادی آن و نیز لواحق و لوازم آن را مورد بررسی قرار می دهیم.

* * *

مسألهٔ مهمّی که در اینجا مطرح می شود «چگونگی مناسبت و ارتباط انحاء مختلف تفسیر و تأویل شعر» با «انس و همدلی و همزبانی» با شاعران است. آیا همهٔ این طرق و مناهج مختلف نقد و تفسیر به یکسان با انس و همدلی و همزبانی ارتباط دارند؟ و یا طریقه‌ای از این طرق می تواند رابطه و مناسبت بیشتری با انس و همدلی داشته باشد؟ و آیا اصلاً همگی این طرق مسبوق به انس و همزبانیند و یا اینکه می تواند طریقه یا طریقه هایی از میان طرق مختلف تأویل و تفسیر، بکلی با انس و همزبانی بی رابطه باشد؟ دراینصورت اگر مبنای تفسیر و تأویل انس و الفت نیست، پس چیست؟

در اینجا از میان انحاء مختلف تفسیر و تأویل، تنها به شیوهٔ نقّادی و پژوهش و تتبّع ادبی ادبا می پردازیم و مبانی نظری آن را مورد بررسی و امعان نظر قرار می دهیم

و رسیدگی به دیگر انحاء را به وقت دیگری وامی‌گذاریم.

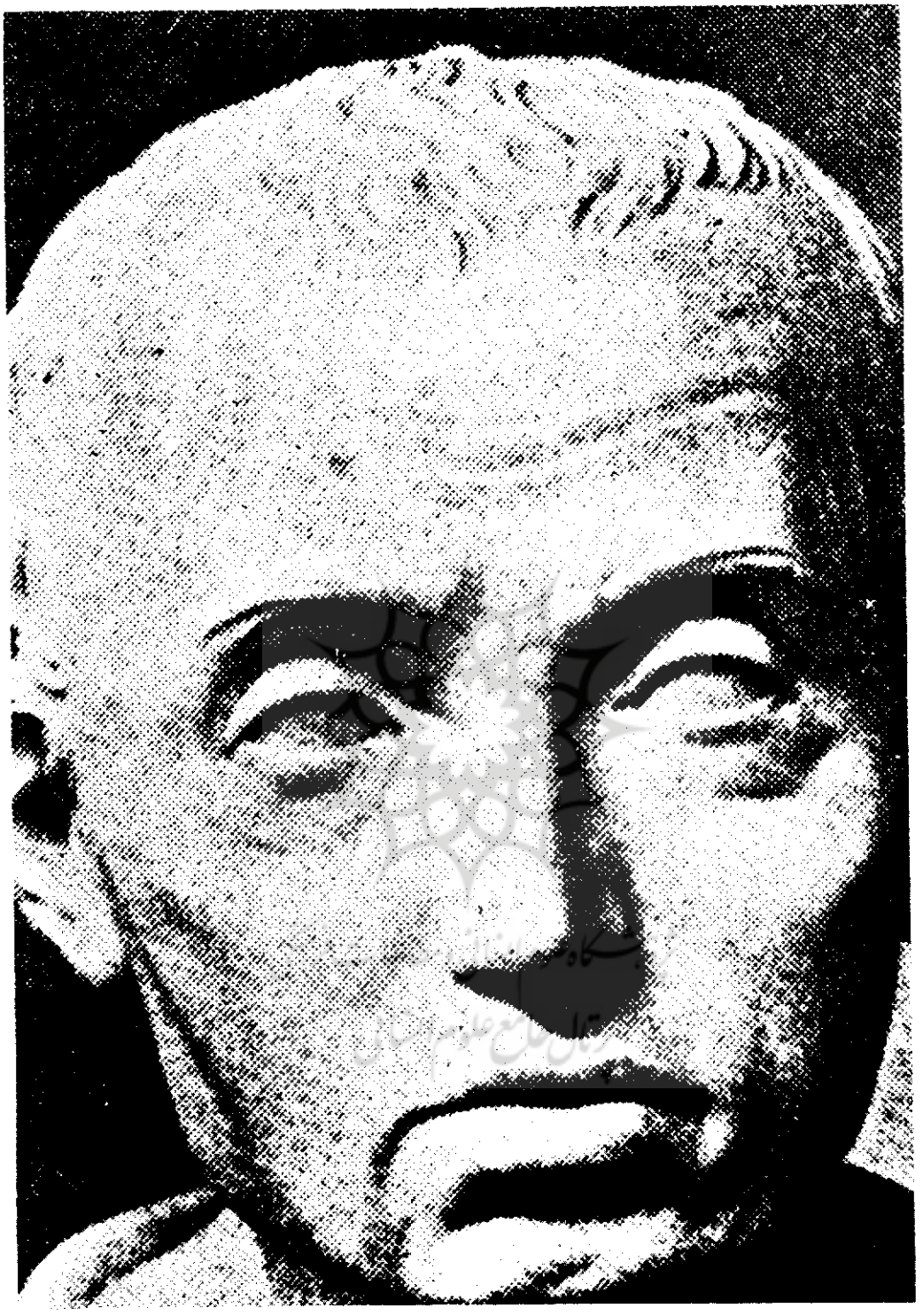
رولان بارت در کتاب «مقالات انتقادی» میان دو شیوهٔ نقد فرق می‌گذارد: «ما اکنون در فرانسه دو سبک نقد داریم: یکی نقدی است که برای سهولت کار خود آن را دانشگاهی می‌نامم. سرمایهٔ این نقد، روش فلسفهٔ اثباتی (تحصّلی) است. دیگر، نقدی است تفسیری و نمایندگانش متفاوت از یکدیگر. هم مردی نظیر ژان پل سارتر به این نقد می پردازد و هم مردی مانند گاستون باشلار. هم در برگیرندهٔ لوسین گلدمن است و هم شامل ژان پیرریشار. وجه مشترک همهٔ آنها این است که می‌توان بینش آنان را، البته به شیوه‌ای آگاهانه، زیر عنوان یکی از مرام‌های کنونی جای داد. این مرام‌ها عبارتند از: اگزیستانسیالیزم، مارکسیسم، پسیکانالیز، فنومنولوژی. به همین دلیل، چنین نقدی را می‌توان نقد مرامی[11] هم نامید.»[12]

ادموند هوسرل

رولان بارت در جای دیگری از مقالهٔ خود نقد دانشگاهی را که مبتنی بر پوزیتیویسم است، نحوی نقد مرامی می خواند «چون همانطور که مانهایم[13] نشان داده است، فلسفهٔ اثباتی (تحصّلی) نیز مرامی است مثل سایر مرام‌ها، و این مانع از فایدهٔ آن نیست.»[14]

شیوهٔ نقّادی و پژوهش و تتبع ادبی، در واقع، همان است که رولان بارت آن را نقد دانشگاهی نامیده است و مبنای آن را بحق پوزیتیویسم دانسته است. پوزیتیویسم بدین معناست که در تحقیق فلسفی ما صرفاً با موجود متحصّل که در برابر ما «نهاده شده» است سر و کار داریم ولاغیر. این فلسفه مبتنی بر اصولی چند است که از جملهٔ آنها می‌توان به فنومنالیزم (اصالت ظواهر) و نومینالیزم (اصالت تسمیه) اشاره کرد. در پوزیتیویسم صرفاً به ظواهر امور توجّه می شود و اعیان اشیاء را نفی و یا بی اهمیّت قلمداد می‌کنند. لهذا مبنای نقد پوزیتیویستی، مبتنی بر ظاهربینی است. وقتی شعر با این شیوه تفسیر می شود تنها به ظواهر شعر و علوم بلاغی و صنایع ادبی و از این قبیل توجه می شود و باطن شعر شاعران مورد غفلت قرار می‌گیرد.

فلسفهٔ تحصّلی (پوزیتیویسم)، با اصالت تسمیه (نومینالیسم) نیز ملازمه دارد. این بدین معناست که در فلسفهٔ تحصّلی رجوع معانیِ کلّیه و اعیان ثابته به صرف الفاظی است که با وضع بشری شکل گرفته اند و لهذا مستند زبان‌شناسی تنها «آوا»هایی است که از تاریکخانهٔ درون آدمی به بیرون می پراکند و علم زبان‌شناسی جدید تحقیق در آن را عهده‌دار شده است. باین ترتیب، در نقد پوزیتیویسی با معانیِ کلیّه و اعیانِ ثابته و اسماءِ حقیقی و



علم‌الاسماءِ تاریخی سر و کاری نیست بلکه دانسته و ندانسته، همهٔ اینها به «الفاظ قراردادی بشری» تحویل می شود. دراین گونه نقد، زبان شعر تنها «وسیله»ای برای بیان معانیی چند توسط شاعر دانسته می شود. و زبان به صرف «وسیله» تحویل می شود. و اگر گفته شود که زبان مَجلای ظهور و تجلّی معانی و عین معانی و عین تفکّر است، یا مفهوم واقع نمی شود و یا اینگونه سخنان را بی اهمیت و به اعتباری «خروج موضوعی» از بحث می دانند. شیوه نقّادی و پژوهش و تتبّع ادبی با این معانی بکلّی بیگانه است. در این شیوه ابتدا شعر بمنزلهٔ «شیئی» در میان اشیاء دیگر دانسته می شود و سپس در آن به پژوهش و تفحّص می پردازند. اساس کار در این شیوه، اتکاء به ظاهرِ کلمات و تشابهاتِ ظاهری است. به بیان دیگر، این شیوه با ظاهربینی ملازمهٔ تامّ و تمام دارد. البته در این شیوه تا آنجا که به بحث در معانی لغوی و ذکر مستندات و منابع تاریخی، روایی، حِکمی و... پرداخته می شود، غبنی نیست و حتّی شاید بتوان آن را امری لازم شمرد. امّا مسأله در این سطح نمی ماند و ملازمات و توالی دیگری در پی دارد. به تعبیر رولان بارت، شیوهٔ نقد و تتبّع و پژوهش ادبی ــ که او آن را نقد دانشگاهی می خواند ــ با محدود کردن تحقیقات خود به «وقایع» مربوط به اثر ادبی، دربارهٔ موجودیتِ یک اثر ادبی سکوت اختیار می‌کند و آن را امری طبیعی و جاودانی می داند. با اتّخاذ چنین وجههٔ نظری دیگر نمی توان پرسید که: «ادبیات خود چیست؟ چرا نویسندگان می نویسند؟ آیا راسین شاعر و نمایشنامه‌نویس قرن هفدهم به همان دلیلی می نوشت که پروست در دورهٔ ما می نویسد؟»[۱۵]

شیوهٔ نقد ادبی از آنجا که مبتنی بر پوزیتیویسم (فلسفه تحصّلی) است به شعر تنها از آن حیث که یک «چیز واقع و متحصّل و نهاده شده در برابر ما» است نظر می‌کند و نسبت به عالَم ــ و به بیانی ــ به فتوحی که شاعر داشته است، بیگانه و غافل است. شیوهٔ نقد و تتبّع

آرتور شوپنهاور

ژان پل سارتر

ادبی، در واقع، تعمیم روش دکارت در تفسیر و تأویل‌های ادبی است، به همان نحو که دکارت در کتاب «گفتار در روش درست بکار بردن عقل» بیان نموده است. دکارت در قاعدهٔ اول از قواعد روش خود می‌گوید در راه رسیدن به حقیقت باید «هیچ چیز را حقیقت ندانم، مگر اینکه بر من بدیهی باشد و در تصدیقات خود از شتابزدگی و سبق ذهن و **تمایل** بپرهیزم...»[16] لهذا جرأت کرده و می‌گوئیم که در این شیوه شرط اصلی برای تتبّع، **عدم تمایل** و به تعبیر امروز عدم گرایش است که ما آن را به «فقدان انس و همدلی حقیقی» برمی‌گردانیم.

تفسیر و تأویل صحیح شعر شاعران لامحاله با تعلّق و همدلی همراه است. تعلّق و همدلی یعنی مشارکت در عالَم شاعر و ورود به قلمرو فتوحات معنوی او. تحقیقی که با عدم تعلّق و همدلی صورت پذیرد در واقع، قبل از ورود به آستانهٔ رازآلود فتوحات شاعر است. در این نحوهٔ نقد وتحقیق، شعر اصلاً چنین معنایی ندارد. راز و فتوح و عالَم همه منتفی است. شعر هم «چیزی» است در عداد چیزهای دیگر. در این نحوهٔ تحقیق اگر انس و همدلی ــ و به تعبیر سطحی و متداول، گرایش ــ در میان باشد تحقیق و تتبّع به‌خوبی صورت نمی بندد. اما چگونه می توان شعر شاعران را بی مدد انس و همزبانی تفسیر و تأویل کرد در این صورت حاصل تحقیق و تتبّع ما چه خواهد بود؟ آیا شعر شاعران فقط چیزی است که ما می‌توانیم به صرف «شیئیت» در آن به پژوهش بپردازیم؟

در ابتدا ببینیم که «چیز» چیست؟ «چیز چیست؟» خود عنوان کتابی است از مارتین هیدگر. در نظر این فیلسوف در طول تاریخ متافیزیک معانی چندی از «شیء» (یا چیز) مراد شده است. او کوشش‌های مختلفی را که برای تعریف شیء صورت گرفته است، چنین خلاصه می‌کند. «شیء (می تواند) بمنزلهٔ حامل خصوصیات، و یا بمنزلهٔ وحدت داده‌های حسّی کثیر و متنوّع و یا بمنزلهٔ مایه‌ای (مادّه‌ای) که شکلی بخود گرفته است، باشد. او شیء محض را، یعنی چیزی که بالطّبع در بیرون وجود دارد، چیزی که برای استفاده در نظر گرفته شده است (ابزاری که انسان آن را ساخته است)، از اثر هنری (بعنوان یک شیء) تفکیک و متمایز می سازد.»[17] اما این تمایز بر چه اصلی استوار است؟ چرا یک اثر هنری از یک ابزار متمایز می شود درحالیکه هر دو شیء هستند؟ بنظر هیدگر تعاریف فوق از شیء در این زمینه نمی تواند پاسخی داشته باشد.

هیدگر این تمایز را مبتنی بر این اصل می داند که در اثر هنری همواره عالَمی **اقامه** می شود. رجوع این عالم به فتوح و گشایشی است که هنرمند داشته است. در آن فتوح و گشایش است که حقیقت ذوات در اثر هنری نهاده می شود. اما در مورد یک ابزار ــ بخصوص ابزار آلات جدید ــ فتوحی در میانه نیست و فقط جنبهٔ سودرسانی و انتفاع ملحوظ بوده است. این مطلب اساسی، در نظر هیدگر، وجه تمایز یک اثر هنری از اشیاء دیگر است.

در شیوهٔ تحقیق و تتبّع ادبی، شعر شاعران «شیء» دانسته می شود. شیءای که در میان اشیاء دیگر است و حتی در مواردی جنبهٔ سودرسانی و انتفاع را در آن جستجو می‌کنند. این است که در این شیوه، چون همراه با انس و همدلی نیست ــ و نباید هم باشد ــ به صرف تشابهات ظاهری اکتفاء می شود. و آن را دلیل بهره‌مندی یک شاعر از فلان منبع می‌گیرند. درحالیکه اگر به باطن شعر و عالم شاعر توجه شود چه‌بسا هیچگونه مناسبتی بین آن دو نباشد. لهذا این شیوهٔ نقد با انس و همزبانی ملازمه‌ای نداشته، و با «شیءانگاشتن» شعر و هنر و سپس تحقیق و مداقّه در آن «شیء» مناسبت دارد.

سخن آخر تذکّر این نکته است که باید خصوصیات و لوازم و لواحق این شیوهٔ نقد را از خصوصیات خود منتقد ومتتبع وتفکرات ودریک کلمه از «عالَم» اوتفکیک کرد. سخن دراین است که خود این شیوهٔ نقد وتتبّع، بنفسه با

انس و همزبانی نسبتی ندارد و حتّی اقتضای آن دور بودن و بی اعتنایی از ساحت انس و همزبانی است. اما ممکن است منتقد و متتبّعی که معمولاً با این شیوه با شعر شاعران روبرو می شود،احیاناً اهل انس و همدلی باشد. سخن در این است که رجوع و مستند این همدلی و انس به چیزی است غیر از شیوهٔ نقد و تتبّع او. انس و همدلی با شاعران، خود اقتضای حقیقت ذات آدمی است. انسان در مقام ذات،اهل انس و همدلی و مأنوس با شاعران است. لیکن از آن جهت که با شیوهٔ تحقیق و تتبّع ادبی به تفسیر و تأویل شعر شاعران می پردازد، نمی تواند مأنوس با شاعران باشد. زیرا عدم انس و بیگانگی، اقتضای خود شیوه نقد و تتبع ادبی است و به شخصی که با آن شیوه به تفسیر و تأویل شعر شاعران می پردازد، ارتباطی ندارد.

زیرنویس

1- Imitation (mimesis)

2- Das Man

3- Unauthentic being of human existence

4- Imitation (mimesis)

5- Martin Heidegger, Walter Biemel, Translated by J.Mehta, P.97

۶. در اینجا مقصود این نیست که آراء هیدگر دربارهٔ هنر، دقیقاً در مورد شعر و هنر حافظ نیز صادق باشد.

7- F.E. Schleiermacher

8- W. Dilthey

۹. شرح کلمات حضرت عیسی علیه الصّلوة والسّلام، میبدی، چاپ سنگی، صفحه ۳۲.

۱۰. تفصیل این مسأله در مقاله‌ای تحت عنوان «هرمنوتیک و نسبت آن با تفسیر شعر شاعران» خواهد آمد. بعون ا...تعالی.

11- Idealogic

۱۲. نقد تفسیری، رولان بارت، ترجمهٔ محمّد تقی غیاثی، چاپ اوّل، صفحه ۱۸.

13- Mannheim

۱۴. نقد تفسیری، رولان بارت، ترجمهٔ محمّد تقی غیاثی، چاپ اوّل، صفحهٔ ۲۰.

۱۵. نقد تفسیری، رولان بارت، ترجمهٔ محمّد تقی غیاثی، چاپ اوّل، صفحه ۲۰.

۱۶. سیر حکمت در اروپا، محمدعلی فروغی، انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۶۱، صفحهٔ ۱۶۷.

17- Martin Heidegger, walter Biemel, trans. by J.L. Mehta, P.94