فضا در تئاتر از دیدگاه هایدگر

• دبورا لویت
○ شهرام گیل‌آبادی

پردهٔ اول. صحنهٔ اول: بیانات فریبورگ[1] - پاریس

مارتین هایدگر[2]: ... شیءوارگی‌ای که در هر زمان، طبیعت، انسان، تاریخ و زبان در آن خود را نشان می‌دهند، همیشه به عنوان یک نمونهٔ حضور باقی می‌ماند؛ در واقع در یک لحظه آن‌چه حضور می‌یابد، می‌تواند آشکار شود، اما هرگز قطعاً آشکار نمی‌شود.

چیزی که قرار نیست پخش شود... نفوذ خود را در اصل و اساس هر علمی حفظ می‌کند. بنابراین آیا این چیز، حالت عادی و معمولی امور نیست که ما می‌خواهیم آن را مورد توجه قرار دهیم؟ آری و خیر.

آنتونن آرتو[3]: ما قصد داریم که تئاتر را قبل از هر چیز دیگری بر اساس صحنهٔ آن مورد توجه قرار دهیم و در این صحنه، تصور جدیدی نسبت به فضا را که در تمامی سطوح ممکن و در تمامی درجات پرسپکتیو بکار می‌رود، عمیقاً ایجاد کنیم و در این تصور ایدهٔ خاصی در مورد زمان به آن حرکت اضافه خواهد شد... بنابراین تئاتر نه تنها در ابعاد و حجم‌های ظاهری آن، بلکه در زیرساخت‌های آن نیز مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد.

ژاک دریدا[4]: ما در این‌جا با یکی از مشکل‌ترین نکات این مسأله

روبه‌رو هستیم؛ این مشکل در آن هنگام است که مجبوریم زبان را بدون زبان پیدا کنیم، و در این‌جا است که مشکل بروز می‌کند و آن تأثیر متقابل نیروهای خاموش، اما از قبل به تسخیر درآمدهٔ نوشته‌هاست که شرایطی برای اجراکننده و همین‌طور قوانین این بازی و محدودیت‌های واژگونی یا براندازی را شکل می‌دهد.

مارتین هایدگر: بررسی حقیقت در این کار عبارت است از به میان آوردن چیزی به شکلی که قبلاً هرگز وجود نداشته و در آینده نیز هرگز دوباره به‌وجود نخواهد آمد... حقیقت در اثری ایجاد می‌شود که کسی آن را به وجود آورده باشد. حقیقت تنها در درگیری بین روشن کردن و مخفی نگاه داشتن، در مخالفت با دنیا و زمین است که ظهور می‌یابد. حقیقت مایل است تناقضاتی بین دنیا و زمین پدید آید. این اختلافات تنها از طریق مادهای که به این منظور به میان آورده می‌شود، برطرف نمی‌گردد، و فقط در آن جا مطرح نمی‌شود، بلکه اختلاف را همین ماده پدید می‌آورد. بنابراین، این ماده باید در داخل خود، دارای ویژگی‌های اساسی این اختلاف باشد. در این درگیری و کشمکش، وحدت دنیا و زمین بیرون می‌شود. به محض آن‌که یک مادهٔ دنیوی پدید می‌آید، پرسش‌هایی دربارهٔ پیروزی و شکست، دعا و نفرین، سروری و بردگی را برای انسان تاریخی مطرح می‌کند.

دنیای در حال ظهور، آن‌چه را که هنوز راجع به آن تصمیمی گرفته نشده و مورد سنجش قرار نگرفته است، آشکار می‌سازد و از ضرورت پنهان سنجش و قطعیت پرده برمی‌دارد و ضرورت سنجیدن ماده و قطعیت آن را مطرح می‌کند.

ژاک دریدا: ادبیات، در لحظهٔ گذرا و کوتاهی که قانون را اجرا می‌کند از ادبیات رد می‌شد. در هر دو جنبهٔ این مسأله، قانون از قانون‌شکن جدا است. ـ ادبیات در برابر قانون بودن را می‌سنجد. ادبیات در یک زمان مانند مردی از یک کشور است، در برابر قانون و مقدم بر قانون[۵]. مقدم بر رعایت قانون که کار دربان‌ها نیز هست، اما آیا ادبیات در داخل چنین مکان بعیدی اتفاق می‌افتد؟ آیا این برای نام ادبیات مناسب است؟ ـ

گروه همخوان‌ها: ما می‌خواهیم کار خود را با متن‌سازی این بحث در فضای بسیار وسیع با طرح یک مسأله آغاز کنیم که البته قصد نداریم به‌طور کامل به آن اشاره کنیم، اما می‌خواهیم به‌وسیلهٔ نمودار تصورهای خاص مارتین هایدگر، گریزهایی به این مشکل بزنیم. سئوال ما مربوط به روشی است که در آن فضا در یک زمان و مکان خاص، در یک شناخت خاص و یا به عنوان آن ساخته می‌شود و می‌خواهیم بدانیم چگونه فضای ادبیات یا فضاهای ادبیات، این ساختارها را مشخص و دوباره طراحی می‌کنند. به عبارت دیگر، چگونه می‌توانند قانون را پیاده کنند...

بنا بر نظر هایدگر، فضا نمی‌تواند وجود نداشته باشد، مگر این‌که اول مکانی مهیا باشد و وجود یک مکان نیز بدون حضور مرز و محدودیت ممکن نیست؛ «مرز این نیست که در آن چیزی متوقف شود، آن‌طور که یونانیان تشخیص داده‌اند، بلکه جایی است که یک پدیده حضورش را از آن شروع می‌کند.» به عبارت دیگر، حد و مرز یا علامت‌گذاری، همیشه قبل از یک فضا می‌آید و وجود آن را ممکن می‌سازد. هایدگر، علاوه بر این به ما می‌گوید، که خصیصهٔ اصلی وجود «انسان» همان سکنی‌گزیدن در این فضا است. که انسان نشانه یا مرزهای وجود خودش را در آن پیدا کرده و در آن به زندگی خاصی رسیده است. این زندگی مشخص‌کنندهٔ ویژگی انسان هر عصر است. بنابراین باید گفت، هستی منوط به آن می‌باشد و توسط آن مرکز، فضا و مکان خاص است که وجود می‌یابد.

نظریات مربوط به فضا و مکان در شماری از مقالات هایدگر، از جمله «سرآغاز اثر هنری»[۶]، «عصر نقش جهان»[۷] و «علم و تفکر»[۸] دیده می‌شوند. در هر صورت، هایدگر در این مقالات به فضاهایی توجه دارد که توسط اشکال گوناگون و همیشه متغیر ایجاد می‌شوند. هایدگر شروع قراردادی و سنتی تصویرگری در دنیای تصویر را تغییر داد و آن را پدیده‌ای دانست که جایگزین پدیدهٔ دیگر می‌شود. تقریباً می‌توان گفت که او تصویرگری را از دیدگاه یک ترتیب فضایی خاص در نظر می‌گیرد و به بیانی دقیق‌تر، با نگاهی در برخی از تصویرگری‌ها، آنها را به عنوان نقاط موجود در تاریخ بیان می‌کند؛ به‌طور کلی تصویرگری نمودار خودش را دارد. بنابراین اشکال تصویرگری، حقیقت یک عصر را تعیین می‌کنند. نمودار اول، نمودار افلاطونی است. در این جا بیننده‌ای که یک پدیده را مشاهده می‌کند، فرم یا بخش‌های موجود «در برای» آن را نیز می‌بیند و این دیدار به نحوی مستقیم از داخل فضای داخلی، به ابدهٔ ثابت متصل می‌گردد. دومین نموداری که هایدگر آن را توصیف می‌کند، نمودار جدید دکارتی است که تحت نفوذ و تسلط حرکت جلو و عقب رابطهٔ ذهن با عملت می‌باشد که تشکیل‌دهندهٔ دنیا به صورت یک تصویر و به صورت یک نظام محاسبه‌ای عینی است. سومین نموداری را که راجع به آن بحث خواهیم کرد، می‌توان نمودار پیش از سقراطی هایدگر نام نهاد. در این جا «مابعدالطبیعه دیدن» به نفع یک فیزیک مکانی جابه‌جا می‌شود. تعیین جا، مستقرسازی و فاصله‌گذاری، محصول حقیقت را که هم اکنون دقیقاً به عنوان یک محصول تصور می‌شود، تعیین می‌کنند. نمودار سوم تصویرگری که مشخص‌کنندهٔ ویژگی دو نمودار اولی است جدا شده و به یک مدل تصویرگری می‌رسد. این نمودار نسبت به دو نمودار اولی که به قانون‌هایی عمل می‌کنند، واکنشی آشکارتر و تعیین‌کننده‌تر نشان می‌دهد.

هایدگر، اول رشته‌ای که بیننده و چیز را به این ایدهٔ ساکن متصل کرده، قطع می‌کند. سپس او شکل جدیدِ حرکت ذهن و هدف ـ که بنابر اظهار هایدگر منجر به موضع بالاتری می‌شود که دنیای عینی و واقعی را مورد حمله و هجوم خود قرار می‌دهد ـ را مجدداً طراحی می‌کند. (حقیقت در نمودار سوم، از طریق درستی و صحت، یا عدل اشاره‌ای که به واسطهٔ آن یک پدیده به جهت اشاره‌ای که به پدیدهٔ دیگری دارد به عنوان یک پدیدهٔ درست تلقی می‌شود). حقیقت به وجود نمی‌آید، بلکه حقیقت در یک رویداد، یعنی یک «واقعه» ایجاد می‌شود. پرسش، چه چیزی است؟ واقعه که نشانهٔ افتتاح فلسفه است، به این ترتیب تغییر می‌کند و هایدگر می‌پرسد «کجا و چگونه اتفاق می‌افتد»؟

با این‌که خطر منحرف‌شدن از موضوع اصلی وجود دارد، اما بگذاریم ابتدا مفهوم حقیقت را به عنوان کشف حجاب [aleth ia] و نحوهٔ ظهور و شکل تصویرگری و ارائه‌ای که ویژگیِ سومین نمودار هایدگر است مشخص کنیم.

او حقیقت را در فضای نقد خود در این باره، به عنوان صدق و صحت معرفی می‌کند. او اظهار می‌کند که تعیین مفهوم مرسومِ حقیقت، به نحو تطابق و انطباق نحوهٔ تطابق یک شیء با شیء دیگر انجام می‌شود. یک شیء واقعیت دارد، زیرا با یک تبیین ارتباط دارد (همان‌طور که افلاطون گفته). این ایده به جهت ارتباطش با شرایط «واقعی» یک شیء مادی درست است (همان‌طور که در الگوی تحقیق علمی وجود دارد).

بنا بر گفتهٔ هایدگر، این مدل حقیقت به عنوان مدلی کافی، ما را به دور یک حلقه می‌گرداند. چگونه می‌توان «حقیقت» را از شیء اول به وجود آورد، چطور حقیقت آن شیء (مورد اول) «مرئی می‌شود». بنابر گفتهٔ هایدگر، تنها راه مشاهدهٔ یک شیء، قرار گرفتن آن در یک فضای باز است؛ فضایی که در آن دو شیء یا دو موجود، با یکدیگر مواجه می‌شوند. در این فضای باز، این موجودات یا اشخاص به همدیگر توجه می‌کنند و فقط آن زاویه‌هایی را که توسط وضع خاصِ ایستادن یا تعیین جای هرکدام قابل مشاهده شده‌اند را می‌بینند. سپس هر ماده‌ای (چیز) نه به عنوان یک پدیده یا شیء‌ای قطعاً شناخته‌شده یا قابل شناخت، بلکه به عنوان جنبه‌های خاصی از آن‌که در مفهوم ارتباط خاص پنهان نشده‌اند، ظاهر می‌شود.

به بیان بسیار ساده‌تر ـ و صرف نظر از [پرسش‌هایی مانندِ] این که تصور و باور ما از پیش‌زمینه و پس‌زمینه، یعنی رابطهٔ بین موجود و موجودی که تعیین‌کنندهٔ این رابطه است، چه می‌تواند باشد؟ ـ هنگامی که شما به چیزی نگاه می‌کنید، فقط «جلو» و «پشت» آن را می‌بینید. و همان‌طور که آرتو بیان کرده است؛ «زیر» آن مخفی باقی می‌ماند. هایدگر با استفاده از همین معنی در مورد حقیقت صحبت کرده است و آن را چیزی می‌داند که هم به‌وسیله‌ای مخفی شده و هم به‌وسیله‌ای مخفی نشده یا با پوشیده ساختن و سرپوش برداشتن تعیین می‌شود. هیچ پدیده‌ای به‌طور مطلق «ظاهر» نمی‌شود، بلکه شیء یا پدیده تقریباً به روشی خاص که توسط مکان آن و مکان «بیننده» دیگر تعیین شده، حضور پیدا می‌کند ـ می‌گوییم [بیننده]، دیگر، زیرا شیء همیشه نگاه را برمی‌گرداند: یک پدیده هرگز تنها یک شیء نیست ـ . هایدگر با همین حس و معنی، حقیقت را به عنوان چیزی از اصل تاریخی تصور می‌کند که به موقعیتی که در آن آشکار می‌شود بستگی دارد؛ موقعیتی که تحت کنترل فاصله‌گذاری و شرایط موقت که از رابطهٔ بین موجود و موجود به عنوان چیزی موقت، جدانشدنی است. بنابراین باز بودن، و همان‌طور که راجع به آن بحث خواهیم کرد، بازی و آزادی که توسط کار هنری به وجود می‌آید، به گونه‌ای تصور می‌شود که بنابر برداشت من یک نوع فضای تئاتری است، اما یک فضای تئاتری که مجدداً طراحی شده و بینندگان یا تماشاگران بیرون از آن نیستند، بلکه داخل یا روی آن هستند. یعنی صحنه، صحنه‌ای که در آن مکان، جانشینِ دیدن شده، فضایی که ـ در دو نمودار اولی، به طرق مختلف به گذشته یا به زمینه‌ای از پیش ایجادشده وصول شده بود ـ رو به آینده باز می‌کند [که در قسمت‌های بعدی راجع به آن بیشتر بحث خواهیم کرد]. در این‌جا «مفهوم باز ارتباط‌ها» و ـ البته با سایه‌ها و مخفی‌کننده‌هایش ـ باز بودنِ فضا را به صورت یک آغاز جدید و آغاز جدید را به عنوان بازی فضا برآورد می‌کند و موقعیت آن را مشخص می‌کند.

تئاتر حقیقی هایدگر، یک حقیقت است که از طریق یا در میان سایر مدل‌ها و کارهای هنری یا جست‌وجوی خلاق ایجاد می‌شود. برای آن‌که نگاهی در این‌جا به سوی اظهارات فریبورگ در پاریس داشته باشیم، می‌گوییم که یک نوع تئاتر بی‌رحمی یا خشونت است. در آثار هایدگر و آرتو، هر دو (تئاتر و بدل آن «منشاء» ـ اصل ـ کار هنری و «سن تصور دنیا» که همگی در دههٔ سی نوشته شده‌اند) شکل خاصی از تئاتر با مکان‌شناسی جایگزینِ آن به‌صورت نوعی پاسخ به آن‌چه آنها تصور می‌کرده‌اند، به روش‌هایی کاملاً مختلف، وجود داشته که به عنوان همپایه‌های سرکوبگر، شکل جدید تصویرگری بوده است و این امر به آن جهت بوده که یک فرمولاسیون نسبتاً کلی بکار گرفته شود. نقش آرتو در این مقاله به آن بزرگی که من در ابتدا تصور می‌کردم، نیست. در هر حال، به جهت آن‌که آرتو، مستعارشناسی را از طریق آن‌چه من فضای هایدگری می‌دانستم، تحت خطر ساده‌سازی بسیار زیاد انجام داده، جنبه‌های خاصی از نقد او را راجع به «تئاتر وحشت» و نظریه‌هایش در مورد تئاتر خشونت، مطرح

خواهم کرد. آرتو نیز همانند هایدگر، ذهنش درگیر واسازیِ شکل جدید و خاصی از تصویرگری‌ای بوده است که در نقد خود در مورد تئاتر جدید، ویژگی‌هایش را مشخص کرده است. آرتو تئاتر سنتی را که بر پایهٔ متن استوار است و در آن حرکت‌های روی صحنه با یک حس سنتیِ مرسوم ارائه می‌شود، یعنی در جای جای طراحی می‌شود، و در جایی که متن شخصیت‌های «واقعی» را نشان می‌دهد، مورد سئوال قرار داده و رد می‌کند. این زنجیر تصویرگری که بازی را به دنیای واقعی، یا بنابر پیشنهاد آرتو به «روان‌شناسی» و «وقایع جاری» ربط می‌دهد، یک اتصال دیگر هم دارد: «با وجود صحنه در یک سو و تماشاگران در سوی دیگر، تنها چیزی که به گروه تماشاگران نشان داده می‌شود، انعکاس آن چیزی است که هستند. این سری تصویرگری‌ها تنها از جهت درجه یا موقعیت، با یکدیگر متفاوتند و هرکدام توسط تصویرگری، یا به‌وسیلهٔ نقش انعکاسی و عقیدهٔ اصلیِ انسان و جهات روان‌شناختیِ آن ارتباط دارند.

پاسخ آرتو این است که باید فضای تئاتر پدید آید:

کار جدا از صحنه انجام شود، تماشاگران در دل حرکت نمایش قرار گیرند، فضا طوری ساخته شود که به تماشاگران نیز به اندازهٔ بازیگران در اجرای نمایش نقش داده شود.

تصورات آرتو در مورد بازیگر و تماشاچی، معانیِ سنتی و مرسوم این کلمات را از اعتبار می‌اندازد. این کلمات، که تئاتر خشونت جدایی بین آنها را از بین می‌برد، به عنوان موجود تصور می‌شوند. موجوداتی که به‌طور همزمان مشتاق هستند که خودشان و دنیای اطرافشان و عناصر خنثی و منفعل را از اصل تغییر دهند. تماشاگر در تئاتر طوری گرفتار می‌شود که گویی در گردباد نیروهای قوی‌تر گیر افتاده است. آرتو می‌نویسد: دیدگاه مضطرب ما در مورد تئاتر با ایدهٔ آشفته‌مان در موارد فرهنگی بدون سایه‌ها یا هم مرتبط هستند؛ جایی که فکرمان صرف‌نظر از این‌که به کدام راه می‌رود، اگر چه فضا پر است، اما با خلاء مواجه می‌شود. اما تئاتر حقیقی چون حرکت می‌کند و از لوازم زنده استفاده می‌نماید، تصویرها را در جایی که زندگی هرگز به جست‌وجوی راه خود در تاریکی خاتمه نداده، به حرکت در می‌آورد. در تئاتر واقعی یا تئاتر خشونت که آرتو در نظر دارد، آن را جانشین تئاتر وحشت‌زده کند، از این فضای پر استفاده می‌شود. آرتو می‌نویسد: «مشکل این است که چگونه فضا را طوری بسازیم که صحبت کند و حرکت بازیگران در یک فضا، بدین معنی است که اثرات نورپردازیِ یک اجرا همان‌طور که به شخصیت‌ها می‌چسبد، تماشاگران را هم بگیرد...

این وارونگی‌ها در شکل و این جابه‌جایی‌ها که در معنی صورت می‌گیرند، می‌توانند از نظر تئاتری، عنصر اساسیِ آن شعر فضا که حوزهٔ انحصاریِ صحنه‌پردازی است، باشند. اگر بخواهیم بحث خود را با شرح و توصیفی که هایدگر در مورد فضا داشته دنبال کنیم، باید بگوییم که هیچ چیزی به عنوان فضا بدون حد و مرز وجود ندارد. بنابراین فضا خودش قادر به صحبت کردن نیست؛ تنها فضاهای خاص یا فاصله‌گذاری‌ها می‌توانند صحبت کنند. بنابراین همان‌طور که دریدا[۶] اشاره داشته است؛ تئاتر خشونت و قساوت هرگز به عنوان محصول تئاتری «واقعی» وجود نداشته و نمی‌تواند چنین باشد.

انکار کامل تصویرگری در نمایش توسط آرتو، منطبق بر تلاش برای از بین بردن تکرار و همچنین تصور یک فضای بدون حد و مرز است، تا به عبارت دیگر، محصول تئاتری را به عنوان یک محصول قطعی و بنابراین یک اصل غیرممکن بسازد ـ همان‌طور که از صحبت‌های هایدگر مشخص است، تکرار قبل از اصل ابتکار می‌آید و فضا و حد و مرز رابطه هم منشایی دارد ـ .

در هر حال، مفهوم و برداشت آرتو از صحنه‌پردازی و شاید، مکان واقعیِ آن در محدودهٔ مشکل تصویرگری نمایش و نوعی وضعیت نهاییِ افراطی را در رابطه با نمودار سوم هایدگر یا مکان تئاتری بوجود می‌آورد. در حالی‌که تئاتر خشونت ایجاب می‌کند، انسانی که قرار است از تشکیلات یا سازمان‌ها محروم شود، تغییر شکل و دگرگونیِ کاملی یابد، در تئاتر هایدگر تلاش می‌شود تا بوسیلهٔ طرح‌ریزی نسخهٔ جدیدی از مکان تحویری و مطرح کردن آن جهت تصمیم‌گیری، رابطهٔ جدیدی بین گذشته و آینده‌ای که هنوز ناشناخته است، ایجاد شود. بنابراین نمودار سوم، پیچیده‌ترین مکان را مطرح کرده است، زیرا هم یک نقش توصیفی و هم یک نقش تجویزی، یا بهتر است بگوییم نقشی توصیفی متنی دارد.

البته، اینها طراحی‌های مجددِ مکان در ادبیات هستند، یا به عنوان آن رخ می‌دهند. بیانیه‌های آرتو در مورد تئاتر خشونت، بیش از هر چیز دیگر، اظهاراتی در مورد شعرهای خودِ اوست. هایدگر در طراحیِ مجدد خود از مکان، این شکل دوگانهٔ مفهوم «لفظی» که نوشتهٔ اجرا شده را نیز در بر می‌گیرد، می‌گوید: «منشاء» نقد او در مورد ساختار موضوعی، با معکوس هماهنگ [ثابت]، و تغییرات از فعال به منفعل و از مورد یا ذهن به هدف است. (در جایی که حقیقت خودش را به کار می‌اندازد و یا به کار انداخته می‌شود، آن‌جا، جایی است که بازیگر [هنرمند] منشاء کار و کار منشاء بازیگر است). در هر صورت، مشکلی که وجود دارد، کاملاً «ادبی» یا فلسفی یا فنی نیست، بلکه به‌طرز نامناسبی همهٔ اینهاست. این مشکل در مفهوم گستردهٔ «نامناسب» خود، ادبی است. گرچه من اصلاً نمی‌خواهم تئاتر خشونت را به عنوان نوعی امکان رهایی‌بخش فرض کنم، اما به نظر

می‌رسد که این طراحی مجدد مکان تصویرگری نمایش، احتمالاً نوعی اخلاقیات را بر پایهٔ یک دید تاریخی، و به گفتهٔ پچی کاموف[10]، به عنوان یک «تاریخ‌نگری آینده» و همچنین بر پایهٔ پویایی‌شناسی تئاتر هایدگر ـ که بنا بر عبارتی که خود او به کار برده ـ دیگری را مانند خود می‌کند یا اجازه می‌دهد دیگری طوری دیگر باشد، در نظر می‌آورد.

هایدگر و آرتو هر دو اظهار می‌کنند که دقیقاً «ناآشکاری‌ها»، «زیرها» و «سایه‌ها»ی آن‌چه در تصویرگری نمایش ظاهر می‌شود به مکانی برای طراحی مجدد مکان تبدیل می‌گردد. چطور و چگونه، آن‌چه در این سایه آشکار می‌شود به یک صحنه تبدیل می‌گردد؟ آیا شکل جدید نمایش و تصویرگری آن، خواهان طراحی مجدد مکان اجرایی و ظهور تئاتر است؟ آیا این تقاضا، تقاضایی برای دست یافتن به «یک جاره»، جاره است یا یک شکل جایگزینی که تصویری در مورد یک آیندهٔ همیشه ناشناخته را به معرض تصمیم‌گیری بگذارد؟ آیا ما می‌توانیم از نمودار تصویری هایدگر و درخواستی که به این نمودار توجه دارد، نیازی که بیش از هر چیز دیگر، در مورد یک واکنش یا یک مسئولیت است، و هم نیازی را که بر پایهٔ مفهوم وابستگی «حقیقتاً» به غرابت واقعی چیز دیگری قرار دارد، برداشت کنیم؟

صحنهٔ دوم: از تئوری تا تئاتر

هایدگر در مقالهٔ «علم و تصویر»، تعریف نوین علم و دانش علمی را از طریق توجه به آن‌چه او به عنوان تعریف علم می‌داند تجزیه و تحلیل می‌کند: «علم تئوری حقیقت است». او می‌نویسد: «واقعیت، در مفهوم آن‌چه حقیقی است، رویهٔ دیگر چیزی را شکل می‌دهد که به‌صورت یک پدیدهٔ ضمانت‌شده، و به‌طور محکم وجود ندارد و به عنوان ظاهری صرف، یا چیزی که تنهاست، ارائه می‌شود.

در جست‌وجوی علمی از آن جهت که تنها به چیزی که قبلاً ضمانت شده، پرداخته می‌شود (و آن قابل شناخت بودن چیزها در توانایی‌شان جهت اندازه‌گیری است). آن‌چه را که هایدگر در شناخت یک چیز اساسی می‌داند، یعنی نحوهٔ آشکار شدن یا قابل رؤیت‌شدن چیز، نادیده گرفته می‌شود. بدین ترتیب شناخت جنبه‌های آن چیز یا پدیده، به جهت ساختار فضای باز یا قرار دادن نسبی موجودات در هستی تعیین‌کنندهٔ شرایط قابل رؤیت آن است که به اجبار مخفی نگاه‌داشته می‌شود.

هایدگر اظهار می‌کند: معنی واقعی تئوری، نشان می‌دهد که منبع این لغت در تفکر یونانی است و نه تنها به‌وسیلهٔ آن‌چه در یک «پدیده» قابل شناخت یا اندازه‌گیری است، بلکه تقریباً بوسیلهٔ باقی ماندن با آن پدیده در ظاهر بیرونی‌اش تعیین می‌شود، که حداقل بخشی از این معنی را می‌توان در مفهومی از تئاتر که پدیده در آن به «باقی نگاهدارنده‌ها» معرفی می‌شود، ردیابی کرد. ریشهٔ لغت «تئوری» از واژهٔ یونانی theorein است. اسمی که به این لغت اطلاق می‌شود، theorin است. فعل تئورین از درهم ادغام شدن دو لغت ریشهٔ thea و horao بوجود آمده است. تئا (تئاتر)، نمای بیرونی است: جنبه‌ای که یک چیز یا پدیده یا شیء خود را در آن نشان می‌دهد، ظاهر خارجی که چیز در آن خودش را ارائه می‌کند. افلاطون این جنبه را که در آن، آن‌چه حضور پیدا می‌کند، «ایده»[11] نام گذاشته است. دیدن این جنبه ـ یعنی ایده ـ یعنی شناختن. دومین لغت ریشه‌ای در theorein - horao است که به معنی نگاه کردن به چیزی با دقت، سراسر آن را نگاه کردن و دقیقاً نگاه کردن به آن می‌باشد. بنابراین باید گفت که theorein همان thean horan است. یعنی با دقیق نگاه کردن به ظاهر خارجی که درون آن به آن چه حضور می‌یابد، قابل رؤیت می‌شود و از طریق دید، یعنی دیدن، این ظاهر بیرونی با آن‌چه درون آن حضور یافته باقی می‌ماند.

به عقیدهٔ هایدگر، تصویر باید این مسیر را تا رسیدن به تئاتر دنبال کند.

صحنهٔ سوم: بازنمایی (تصویرگری، نمایش) چیست و شکل آن چگونه است؟

هایدگر در مقالهٔ خود با عنوان «منشاء» زمت افتتاحی فلسفه، یعنی پرسش «چیستی؟»، که بعد از یک ماهیت ساکن راکاوش می‌کند، برهم زده و به جای آن می‌پرسد کجا و چگونه؟ او مقالهٔ خود را با گرداندن ما به دور حلقه‌ای مربوط به پرسش در مورد اصل و منشاء کار، آغاز می‌کند.

منشاء در این‌جا بدین معنی است که یک چیز از منشاء و به‌وسیلهٔ آن‌چه هست و به عنوان آن‌چه هست ظهور نماید.

آن‌چه یک چیز هست و به عنوان آن وجود دارد را ماهیت یا ذات آن می‌نامیم. مبداء یک چیز، منشاء آن است. پرسش مربوط به منشاء و مبداء اثر هنری نیز در مورد منبع ماهیت آن است [در این باره است که سئوال مطرح می‌شود]. با یک نگاه معمولی، این‌طور به نظر می‌رسد که کار هنری به‌وسیلهٔ فعالیت هنرمند بوجود می‌آید. اما هنرمند از کجا و به‌وسیلهٔ چه چیزی است که هنرمند می‌شود؟ به‌وسیلهٔ اثر؛ زیرا کار هنری در درجهٔ اول باعث می‌شود که هنرمند به عنوان استاد هنر خود ظاهر شود. منشاء این اثر هنری است. کار هنری منشاء هنرمند است. هیچ کدام بدون دیگری ممکن نیست. با وجود این، نه هنرمند و نه کار هنری، تنها حامی یکدیگر نیستند. هنرمند و کار هنری در خودشان و در روابطی که با هم دارند، به‌وسیلهٔ مزیت

یک چیز سوم که بر هر دوی آنها مقدم است، وجود دارند، و آن چیزی است که به هنرمند و اثر هنری نام می‌دهد، یعنی هنر. همان‌طور که لزوماً، هنرمند منشاء کار به روشی متفاوت از اثر که منشاء هنرمند است می‌باشد. بنابراین به همین اندازه قطعی است که هنر هم به روشی متفاوت، منشاء هنرمند و کار هنری باشد. اما هنر می‌تواند یک منشاء باشد؟ هنر از کجا و چطور بوجود می‌آید؟

هایدگر هستی را ابتدا به روشی شرح می‌دهد که ممکن است خیلی تعجب‌آور نباشد. شرح او این است: یک پدیده از پدیده‌ای و به‌وسیلهٔ آن، وجود پیدا می‌کند و به عنوان آن‌چه هست، در یک حیطهٔ بسیار خاص و دائمی، از آشکار شدن موقتیِ فضای بدید آمدنِ پدیده، که در این‌جا کار هنری است، مشتق می‌شود. اما در هر صورت، نباید سریعاً بگوییم که «اثر هنری» به جهت آن که هایدگر این‌گونه بیان کرده است، تنها به‌طور قطعی در مورد هنرمند بکار می‌رود. هنرمند و کار هنری، هر یک در خودشان و در روابطی که با هم دارند، از طریق مزیت یک پدیدهٔ سوم که بر هر دوی آنها مقدم است، هستی پیدا می‌کنند و آن چیزی است که نام هنرمند و اثر هنری را مشخص می‌کند؛ یعنی هنر. رویکرد کار هنری و وقوع آن تعیین‌کنندهٔ ماهیت یا ذات هنرمند و اثر یا بهتر بگوییم هر دو می‌باشد. هنر به‌وجود می‌آید و از طریق به‌وجود آمدنِ آن است که هنرمند و اثر، ماهیت‌شان را پیدا می‌کنند. همان‌طور که قبلاً هم بیان شد، شرحی که هایدگر در مورد ماهیت، به عنوان قرار داده شده در زمان و مکان و به عنوان فضای موقت ارائه کرد، بر خلاف تعریف افلاطون از ماهیت است و بنا بر گفتهٔ هایدگر، ماهیت شکل جدید تصویرگری، که مهیاکنندهٔ راهی برای توسعهٔ آن است را بنا می‌کند. حرکتی که در این قسمت می‌خواهیم داشته باشیم ـ و امیدوارم که در آن، نظریات هایدگر را دنبال کنیم ـ این است که پرسش «چیست» را با شکل جدید تصویرگری مربوط سازیم که بنا بر اظهار هایدگر بر اساس رابطه بین علت و موضوع بوده و دنیا را به عنوان یک تصویر می‌سازد. در این‌جا به منظور روشن کردن مشکل خاصِ تصویرگری و رابطهٔ آن با هنر، همان‌طور که هایدگر آن را نشان می‌دهد، مسیر بحث را به‌صورتی مختصر به سمت «جمهوری» منحرف کرده و شرایط مسألهٔ هنر و تصویرگری را آن‌طور که افلاطون توصیف کرده، بررسی کنیم. باید به یاد آوریم که افلاطون می‌خواهد جمهوری‌خواهیِ ایده‌آلِ خودش را برای شاعران ممنوع سازد. [چون اگر شما به ذوق هنری تحسین‌آمیز در غزل و داستان حماسی اجازهٔ ورود دهید، به جای قانون، لذت و درد، فرمانروایان شهر شما می‌شوند و این ذوق هنری در هر زمانی خود را با دلائل عادی به عنوان بهترین معرفی خواهد کرد.] در هر صورت، بعضی از اشکال شعر، از بقیه بدترند.

افلاطون مخالفت خود را با روایت محض مطرح می‌سازد؛ روایتی که در آن شاعر در عین نگاهداشتن نقاب شخصیت خود، ارتباط خود با «تقلید در صدا و ژست» که در آن نقاب شخصیتش را تغییر می‌دهد و در بدترین سناریوها، شکل زن‌ها یا مردهای دیوانه را به خود می‌گیرد، به شرح و

گزارش می‌پردازد.

آن‌چه ظاهراً افلاطون با آن مخالف است، تشکیل یک صحنهٔ دوم است. یک شاعر «خوب» آن چه را که قبلاً اتفاق افتاده، دوباره نشان می‌دهد. اما یک شاعر «بد» صحنهٔ دومی را می‌سازد، یعنی واقعه‌ای دیگر

که به اولی اشاره ندارد. بنابراین شاعرِ مقلد، به جهت یک سری دلائل، که به هم‌پوششیِ یکدیگر می‌پردازند، افلاطون را آزرده می‌سازد. دانش حقیقی برای افلاطون، دانشی است که همیشه وجود داشته باشد، نه آن که گاهی اوقات بیاید و بعد از بین برود. دانشی که از یک ایدهٔ اصیل به‌وجود آمده باشد و عقیدهٔ درست خوب بودنِ آن را کنترل کند. شاعر با تقلید کردن هم، چیزی را به‌وجود می‌آورد که از ایده بسیار دور است و هم ماهیت خودش را با تغییر دادن فرم منحرف می‌کند. آن‌چه می‌خواهم در رابطه با افلاطون خاطرنشان کنم، این است که اولاً روش او در توصیف آشکارسازیِ فضای موقت در طراحی مکان به یک عقیدهٔ ثابت متصل است و ثانیاً این‌که محافظه‌کاری این طرح کلی، روشی است که در آن سعی می‌شود هنر به یک گذشته یا یک قانون نامتغیر وصل شود؛ قانونی که در هر زمان خود را با دلایل عادی به عنوان بهترین تأیید خواهد کرد. اگر بخواهیم این نکته را با مبالغه‌آمیز مطرح کنیم، باید بگوییم که زمان می‌گذرد، اما دلائل عمومی و «بهترین» ماندن هم باقی می‌مانند.

همان‌طور که هایدگر در مقالات «علم و تصویر» و «عصر تصویر دنیا» به مشکل جدید تصویرگری می‌پردازد، طبق اظهارات وی باید گفت که این مسأله یعنی مشکل مدرن تصویرگری با یک انحراف سرشتی که دسکارتز[۱۲] انجام داده از طرح کلی افلاطون به‌وجود آمده است. چنان‌چه تصویرگری را در طرح کلیِ افلاطونی از دیدگاه ذهنی (اگر چه شاید این کلمه در این‌جا قابل قبول نباشد) مجسم کنیم، طوری که به یک شیء نگاه می‌کند و ایده‌ای که در پشت آن است ـ همان‌طور که در بحث معروف افلاطون راجع به روانکاوی هم ذکر شده ـ را می‌بیند، آن وقت ساختار تصویرگری نو حتمیت نه به ایده یا ماهیت پایه، بلکه به خودِ مورد تبدیل شده و با نظریهٔ دکارت تفاوت و تعارض پیدا می‌کند. می‌توان ساختار تصویرگری دکارت را از ساختار موضوعیِ او جدا و درک کرد ـ اگر چه تحلیل دستوری، در چنین شرایطی عمل نخواهد کرد ـ. در این نظریه ـ و من در این‌جا اظهارات هایدگر را دنبال می‌کنم و هنوز به بیانات دسکارتز اشاره نکرده‌ام ـ ذهن یا مورد خود را هم به عنوان ذهن و هم به عنوان منظور (شیء) می‌سازد، «من فکر می‌کنم» می‌شود جوهر موضوع و «من هستم» می‌شود منظور (هدف) آن.

شرایط حتمیت سپس از طریق نوع جدیدی از شباهت (تطابق) و منظور (هدف) به تصویرگری ذهنیِ ذهن (مورد)، وارد ذهن متفکر می‌شود، یعنی حتمیت سرشت دنیایی که اکنون عینی (واقعی) است به توانایی ذهن در آشکار شدن، وابستگی پیدا می‌کند. هایدگر، همواره توجه ما را به جنبه‌های قضاییِ این شکل بازنمایی‌شده و پیامدهای این آرایش جلب می‌کند:

در این‌جا نشان دادن خود به معنی قرار دادن چیزی در برابر خود و محافظت از آن چیزی که قبلاً در مکان قرار داده شده، به عنوان یک پدیدهٔ قرارگرفته در مکان است...

ارائه کردن درک آن‌چه حضور پیدا می‌کند، به معنی درک آشکار آن به عنوان یک آشکاری منحصر به‌فرد به چیزی آشکار و نمایان نیست.

آشکار شدن دیگر یک خود نمایاندن نیست، بلکه یک تسلط عنوان‌شده و درک‌شده است. آن‌چه آشکار می‌شود، سلطه حفظ نمی‌کند، بلکه تقریباً با قوانین مبارزه می‌کند... آن‌چه وجود دارد، دیگر چیزی که آشکار می‌شود نیست، بلکه آن چیزی که وجود دارد، چیزی است که در آشکار شدن ابتدا در مقابل قرار می‌گیرد. آن چیزی که به‌طور ثابت در مقابل می‌ایستد، خصوصیت شیء را دارد... آشکار کردن یعنی در مقابل قرار گرفتن و یک عینیت بخشیدن که پیش می‌رود و کنترل می‌کند. آشکار کردن در این روش همهٔ چیزها را با همدیگر به یکپارچگی‌ای که از آن به شیء داده شده، می‌کشاند.

صحنهٔ جدید بازنمایی از آن‌چه افلاطون ارائه کرده متفاوت است، زیرا در این روش همهٔ چیزها را با همدیگر به یکپارچگی‌ای که از آن به شیء داده شده می‌کشاند.

صحنهٔ جدید بازنمایی از آن‌چه افلاطون ارائه کرده متفاوت است، زیرا در این صحنه دو موقعیت یا شرایط وجود دارند که تعیین‌کنندهٔ این رابطه هستند ـ به جای آن سه موقعیتی که به بیان دقیق‌تر می‌توانند در نظریهٔ افلاطون، به یک سری تبدیل شوند که فقط از جهت درجهٔ متفاوت بودن، فاصله داشتن از ایده با هم فرق دارند ـ . یک ذهن متفکر آشکارکننده وجود دارد که در برابر آن‌چه اکنون ویژگی شیء را دارد، قرار می‌گیرد. همان‌طور که هایدگر بیان می‌کند: این محیط در مکان، همان چیزی است که شرایط را برای یک سری مفاهیم که مشخص‌کنندهٔ ویژگی دنیای مدرن است را فراهم می‌کند: تسلط، قابلیت اندازه‌گیری سیستماتیک، «تصویر دنیا» که یک سری از نمودارهای افلاطون مشتق شده یا به‌وسیلهٔ آن تهیه می‌شوند: هویت و هویت شخصی، یکپارچگی (بر خلاف چندگانگی) و تفاوت‌های درجه که جایگزین تفاوت‌های نوع است (مانند آن‌چه در رابطه بین شیء و نمایش تصویریِ آن وجود دارد). محیط در مکان ماهیت آن‌چه را که سئوال چه چیزی است تغییر می‌دهد، اما سئوال را تغییر نمی‌دهد. حالا ماهیت یک شیء طبق آن‌چه هایدگر می‌گوید، درون چیزی قرار دارد که توسط علم قابل سنجش و اندازه‌گیری است. و ارائه کردن این موضوع، تمامیِ چیزهای عینی را در مجموعهٔ آشکارشده جمع می‌کند. و این

مجموعه است که باعث قابل سنجش شدن چیزها می‌شود، چیزهایی که هیچ‌یک طی روند آشکار شدنِ خود مشاهده نمی‌شوند، اما تقریباً به عنوان بخشی از سیستمِ ایجاد شده به‌وسیلهٔ مجموعه و در مقایسه با یکدیگر و با سیستم‌های گوناگونِ اندازه‌گیری، دیده می‌شوند. به عبارت دیگر، شکل بازنمایی چیز را به آن صورت که آشکار می‌شود، می‌سازد و هنگامی که سئوال «چه چیزی است» توسط علم مطرح می‌گردد، «پاسخ» آن به‌وسیلهٔ شکل نشان دادن قبلاً تعیین شده است. بنا بر گفتهٔ هایدگر، آن‌چه در برابر جست‌وجوی علمی قرار می‌گیرد، در برگیرندهٔ آن‌چه در نمایان بودنِ خود هست نمی‌باشد، بلکه تقریباً می‌تواند آن را با شرایطی که قبلاً توسط بازنمایی تعیین‌شده، توصیف کند.

صحنهٔ چهارم: از سایه تا صحنه

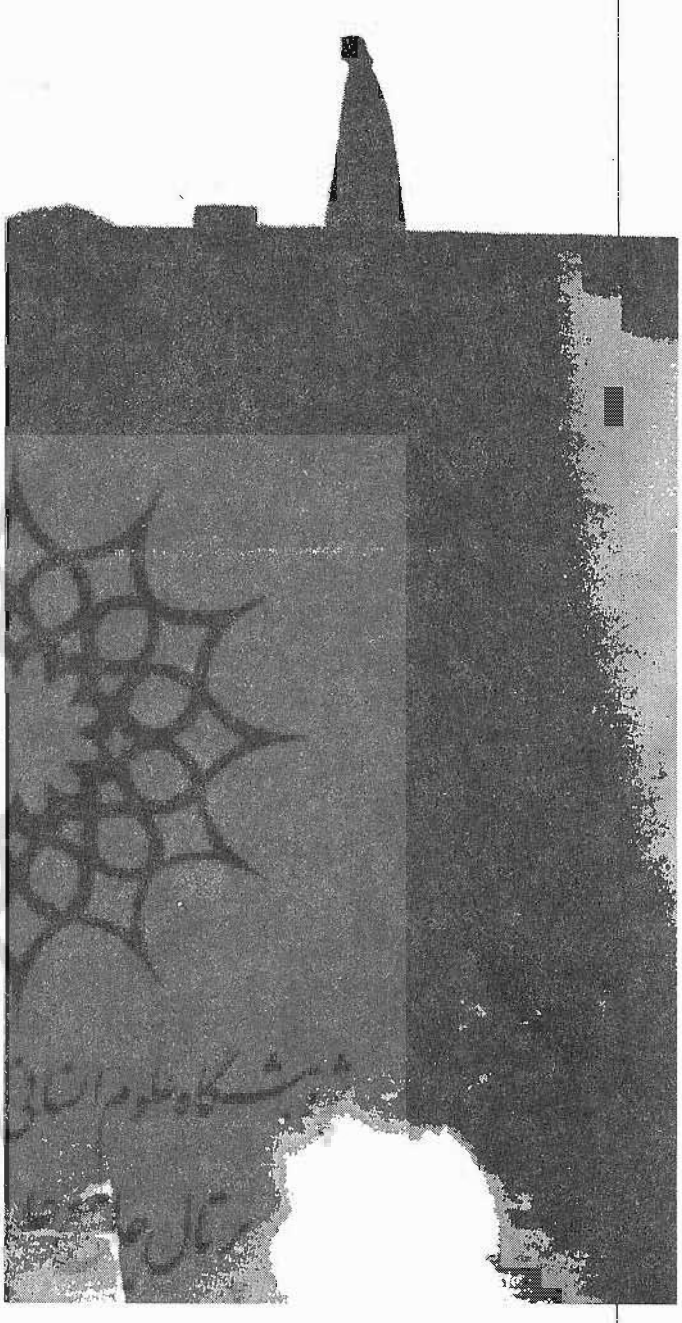
ممکن است که در نقل قول قبلی متوجه شده باشید که هایدگر سومین نمودار را معرفی کرد. اگر اولین نموداری که من شرح آن را بیان کردم، افلاطونی و دومی نمودار مودم دکارت باشد، سومین نمودار نیز نمودار پیش از سقراطیِ هایدگر است. این صحنه یک مکان پیچیده و اساسی را در مقاله‌های هایدگر به خود اختصاص داده است و دقیقاً مکانی است که در آن هایدگر پرسش «چه چیزی است» را طبق سئوال اساسیِ خود مجدداً طراحی کرده است. سئوال او این است: «یک چیز کجا و چطور اتفاق می‌افتد»، و او از طریق این سئوال به بحث در مورد محصول حقیقت، یعنی کار انعکاس و فعالیت کار هنری می‌پردازد. من قبل از آن‌که با این قسمت و بحث و پرسش مربوط به آن مواجه شوم، می‌خواهم این صحنه را مستقر سازم تا مکانی که این صحنه و پرسش در آن عنوان می‌شوند، روشن گردد. تغییر و حرکت هایدگر از پرسش چه چیزی است؟ به پرسش کجا و چگونه اتفاق می‌افتد؟ در یک خلاء اتفاق نمی‌افتد، بلکه باید گفت که در سایهٔ تصویر دنیا به وقوع می‌پیوندد. هایدگر این سایه را در متن، بحث بزرگ معرفی می‌کند، که ویژگی آن را «کوچکی فزاینده» که به عنوان کیفیت خاصِ عصر تاریخیِ «ما» است، می‌داند:

... همزمان با آن که عظیم‌بودن در طراحی و محاسبه و تنظیم و محافظت کردن از کمّی بودن خارج شده و یک کیفیت خاص می‌شود، در آن موقع، آن چیزی که عظیم است و آن چیزهایی که ظاهراً همیشه می‌توان آنها را به‌طور کامل محاسبه و سنجش کرد، دقیقاً غیرقابل محاسبه می‌شوند. این غیرقابل محاسبه‌شدن به صورت سایه نامرئی باقی می‌ماند که در هر جایی که انسان به آن مراجعه نماید، دنیا به تصویر تبدیل شده است. دنیای جدید به وسیلهٔ این سایه، خودش را به داخل فضای بیرون‌آمده از بازنمایی وارد کرده است و بنابراین هم قطعیتی را که مخصوص شیء غیرقابل محاسبه است و هم همین‌طور، یک انحصار به آن می‌بخشد.

آن‌چه من می‌خواهم از بیانات هایدگر ترسیم کنم، ساختار یا صحنه «سایه» در جایی است که تفاوت‌های طبقه و تفاوت‌های نوع را به‌وجود می‌آورند. در این‌جا، ما می‌توانیم احساس مبهمِ آن‌چه را که هایدگر به عنوان محدودیت‌های شکل جدید علمیِ تصویرگری می‌دیده است، درک کنیم. اگر محاسبه و قابلیت محاسبه را بتوان به عنوان خصوصیت اساسی دیدِ جدیدِ علمیِ دنیا در نظر گرفت، (دنیای فعلی ما کاملاً تحت تأثیر و کنترل تمایل به دانستن علم جدید است) آن وقت، آن‌چه از بازنمایی (تصویرگری) محاسبه کردن بیرون می‌آید، چیزی است که نمی‌توان آن را اندازه‌گیری کرد؛ مانند جنبهٔ بیکران آن «چیز». اما این یک کیفیت کامل یا اساسی «بی‌کران» یا «غیر قابل سنجش» نیست و به عنوان تأثیر قابلیت محاسبه، به‌وجود می‌آید. این چیزی است که اتفاق می‌افتد، می‌آید و با تأکید بر روی جنبهٔ موقتیِ این بیانات، هنگامی که اعداد خیلی بزرگ می‌شوند می‌گذرد... و ما نباید خیلی سریع «به‌طور جدلی» از این سایه (تصویر) تعبیر و برداشت داشته باشیم. هایدگر ـ در آن‌چه ظاهراً پاسخی بر ضد معاصران او در مکتب فرانکفورت است ـ این شیوه را نمی‌پذیرد و به روش دیگری اشاره می‌کند: «به‌وسیلهٔ این سایه (تصویر)، دنیای مدرن، خودش را تا درون فضای ایجادشدهٔ بازنمایی گسترش می‌دهد و بنابراین قطعیت مخصوصِ چیز غیرقابل محاسبه و همچنین بی‌نظیریِ تاریخی را به آن اعطاء می‌کند. در هر حال این سایه به چیز دیگری اشاره دارد که نمی‌گذارد ما انسان‌های امروزی آن را بدانیم. اما انسان‌ها هرگز نمی‌توانند این چیزِ انکارشده را تا زمانی که در پوچیِ محضِ عمر وقت می‌گذارند، تجربه کرده و یا در مورد آن فکر کنند. این حرکت به سوی سنت، خارج از ترکیب انسانیت و جسارت، قادر نیست به جز خودفریبی و غفلت در رابطه با این لحظهٔ تاریخی، چیز دیگری را از خود بروز دهد.

انسان هنگامی که با دقت از جانب حقیقت خود محافظت می‌شود، تنها از طریق پرسش خلاق و پیش‌رفتن به‌وسیلهٔ نیروی فکرِ منحصر به‌فردِ خود، چیز غیرقابل محاسبه را خواهد شناخت. فکر، انسانِ آینده را به میانه‌ای که او در آن متعلق به موجود زنده است، منتقل می‌کند، اما انسان در میان آن چیزی که وجود دارد یک غریبه باقی می‌ماند.

تصویر سایه (البته خودِ سایه‌ها همیشه معین هستند) و ترکیب سایه‌ها هم توسط اشکالی که به‌وسیلهٔ آنها قالب‌ریزی می‌شوند و هم به‌وسیلهٔ نور خاصی که آنها را قالب‌ریزی می‌کند، شکل می‌یابند. ـ اساساً باید



به‌خاطر داشته باشیم که «تصویر»، «صحنه» (مکان، جا) و «نور»، هر سه از اصل تاریخی هستند. این صحنه سایه، ما را به بیاناتی که در آشنایی با اولین صحنه گفته شد برمی‌گرداند ـ.

بنابراین اظهار هایدگر، این سایه «خود را به درون فضایی که از بازنمایی بوجود می‌آید، می‌کشاند» و تا درون آن فضا خود را گسترش می‌دهد. این سایه امکان «شکل» فضایی دیگر را تصویر جدید بازنمایی معرفی می‌کند که بدون سایه‌ها، از طریق یک ترکیب فضایی عمل می‌کند: ترکیبی که برآوردکنندهٔ نگاه گسترده‌شدهٔ ذهن در اطراف فضای خالی بین او تا هدف است. در این‌جا به سراغ تصویرهای (شکل‌های) آرتو می‌رویم که گفته است: نظریهٔ مضطرب ما در مورد تئاتر به نظریهٔ وحشت‌زدهٔ ما در مورد یک فرهنگ بدون سایه‌ها ارتباط دارد که در آن، ذهن ما صرف‌نظر از راهی که از طریق آن وارد می‌شود، و با وجود پربودن فضا تنها با پوچی مواجه می‌شود. اما تئاتر واقعی، به جهت آن‌که حرکت دارد و از ابزارهای زنده استفاده می‌کند، به جنباندن سایه‌ها در جایی که زندگی هرگز در تاریکی به دنبال راه خود نگشته است، ادامه می‌دهد. آرتو پیشنهاد می‌کند که برای تغییر دادن تئاتر و بنابراین تغییر دادن «فرهنگی» که تماشاگران را در داخل فضای خالی که بین او تا صحنه قرار داده شده و به یک رابطهٔ صرفاً نوسان‌گر با ساکن متصل می‌کند، از سایه‌های تصویر مدرن تصویرگری استفاده شود. آرتو می‌گوید: «حرکت دادن سایه‌ها، نوسان دایمی را که تماشاگران و صحنه‌های تماشایی، هر دو را مکان‌های از قبل تعیین شده‌شان نگاه می‌دارد، از بین می‌برد و همان‌طور که در بالا ذکر شد، این طرح‌ریزی مجدد فضا به تلاش آرتو برای تغییر «ذهن» مرتبط است؛ ذهنی که با آزاد شدن از موضع خاص خود، روی هم‌رفته به چیز دیگری تبدیل می‌شود. هایدگر نیز به عنوان پاسخی برای اتصاف به فضای تحقیقی جدید علمی که تنها به سئوالاتی اشاره دارد که شرایط پاسخ‌های آن بعداً ایجاد می‌گردد، یک نوع تئاتر را در نظر دارد. سئوال واقعی او به مسیری که به انسان‌های آینده می‌رسد، اشاره دارد و در فضای سایه پرسیده می‌شود.

در رابطه با این موضوع جالب، به این نکته اشاره می‌کنیم که در زبان انگلیسی، لغت «سایه» و لغت «صحنه»، ریشه‌ای یکسان دارند. اریک پارتریج[۱۳] در ریشه‌شناسی خود که در مورد این لغت انجام داده، یک حلقهٔ مرموز هایدگری را نشان می‌دهد [که چگونه این لغت به‌طور حلقه‌وار به لغات دیگر از منشاءهای دیگر مرتبط است] لغت «صحنه» [Scence] از واژهٔ لاتین Scena به وجود آمده که خود Scena مشتق از واژهٔ یونانی Skena است که به معنی یک مکان سرپوشیده ـ مثلاً یک چادر ـ می‌باشد. پس یک جا است. بنابراین روی آن یک صحنه وجود دارد، در نتیجه در کل یک صحنه است. این لغت یونانی از لغت سانسکریت، Chayo به معنی «لوستر درخشان»، مشتق شده، اما پارتریج می‌گوید: با توجه به انحرافی که در زبان وجود دارد Chayo همان «سایه» [Shade] است.

صحنهٔ پنجم: رویداد

شاید «مسکل» وضوح که در صحنه سایه ارائه شد، به روشنی در جهت

لزوم رعایت احتیاطی خاص در خواندن بیانات هایدگر در مورد نمودار سوم به عنوان فضای تئاتری هنر اشاره داشته باشد، که بعد از آن هایدگر بیان می‌دارد که «هنر احتمالاً هر آن‌چه باشد، یکی از سئوالاتی است که در این مقاله هیچ جوابی به آن داده نشده است. آن‌چه باعث فکر کردن به چنین پاسخی و ارائه آن می‌شود، راهنمایی‌ها برای طرح سئوال است.» و در جایی دیگر می‌گوید: «تصویرهایی که قبلاً ذکر شد در رابطه با معمای هنر هستند، این معما که خود هنر چیست؟ این تصویرها ادعای حل معما را ندارند. کاری که قرار است انجام شود، این است که این معما را ببینیم.»

وظیفه‌ای که این معما بر من به عنوان خوانندهٔ مطالب هایدگر واگذار می‌کند، چیست؟ اگر هنر آن چیزی که هایدگر می‌گوید نیست، پس اعتبار و اهمیت متن خود هایدگر چه می‌باشد؟ به نظر می‌رسد که ما باید فلسفه یا حداقل فلسفهٔ هایدگر را مطالعه کنیم، همان‌طور که هایدگر اثر هنری را به عنوان یک محصول یا رویداد مطالعه می‌کند؛ واقعه‌ای که پدیدآورندهٔ مجدد یک حقیقت از قبل موجود نیست، بلکه امکان را برای آینده یا در مورد آینده بوجود می‌آورد.

«بنابراین هنر، به‌وجود آمدن و به‌وقوع پیوستن حقیقت است. پس آیا حقیقت از چیزی به‌وجود می‌آید؟ آیا حقیقت برخاسته از چیزی نیست؟ در واقع اگر هیچ چیز، به معنی نیستی محض آن چیزی که وجود دارد باشد و اگر ما آن‌چه را که وجود دارد، به عنوان یک شیء حاضر به روش معمولی بدانیم که بعداً آشکار می‌شود و وجود اثر به عنوان تنها چیز احتمالاً درست، که آن را مورد سئوال قرار می‌دهد، پس حقیقت برخاسته از هیچ چیز است. حقیقت هرگز از علت اشیاء موجود و معمولی به دست نمی‌آید، بلکه باز شدن فضای باز و آشکار شدن آن چیزی که هست، تنها هنگامی اتفاق می‌افتد که آشکار بودن به تصویر کشیده شود، طرح کلی آن ترسیم شود و در حرکت ظهور پیدا کند.»

هنر به عنوان وقوع حقیقت، از تصویر و از طریق حرکت، از مجموعهٔ خاص امکان‌های وجود که توسط طبیعت تاریخی یک سن تعیین گشته و سپس به انسان داده می‌شوند، به‌وجود می‌آید و مسئولیت خود را دارد. کدام‌یک از این امکان‌ها تشخیص داده خواهند شد؟ کدام‌یک در اثر هنری یا در پرسیدن سئوالات خلاقانه نمود پیدا می‌کنند؟ از میان شمار تقریباً نامحدودی از امکان‌های واقعی (امکان‌های یک سن) کدام‌یک در تصویر کار، حقیقت پیدا می‌کنند؟ و هنگامی که این تصویرها (ترکیب‌ها) جهت تصمیم‌گیری مطرح شوند، چه اتفاقی خواهد افتاد؟ و این تصمیمات چگونه تاریخ و انسان‌های آینده را به آینده سوق خواهند داد؟

امیدوارم که این مجموعه سئوالات، دلائلی را برای بخش‌های مختلف این مقاله که در آن جزئیات نقد هایدگر در مورد اشکال تاریخی تصویرگری (بازنمایی) مطرح شده، بیان کرده باشد. همان‌طور که اشاره شد، نمودار سوم، با دو نمودار اولی بازی می‌کند. هایدگر اظهار کرده است: «اگر هیچ چیز به معنی نیستی محض آن چیزی که وجود دارد باشد و اگر ما آن‌چه را که وجود دارد به عنوان یک چیز حاضر به روش معمولی بدانیم که بعداً آشکار می‌شود و وجود اثر (کار) به عنوان تنها چیز احتمالاً درست، آن را مورد سئوال قرار می‌دهد، پس می‌توان گفت که حقیقت از هیچ چیز به‌وجود می‌آید. آن چیزی که هست، به‌وسیلهٔ یک رژیم خاص ارزیابی (تصویرگری) تعیین می‌شود؛ «نیستی محض» در «تصویر دنیا». بنابر سفارش هایدگر، نافی آن‌چه وجود دارد نیست، بلکه تقریباً سایهٔ آن است، یا اگر بیشتر بخواهیم این مورد را بسط دهیم، شرایط مخفی حضور یک چیز است که باعث می‌شود آن چیز آن‌طور که هست ظاهر شود. این سایه شامل بخشی از امکان‌های واقعی است که در تصویر، یعنی اثر بازنمایی فلسفی یا تحلیل، تشخیص داده می‌شود. اما فضا و مکان و محیط بیرون تصویر ترسیم طرح‌ها سایه نیست، بلکه در نمایش‌های فضای باز به‌وقوع می‌پیوندد. به عبارت دیگر، این سایه، تنها بازیگر در نمایش است و صحنه به‌وسیلهٔ تمامی سایه‌های هم‌پوشاننده و متقاطع شکل می‌گیرد و ساخته می‌شود. اما در این‌جاست که ما با پندار فلسفهٔ هایدگر، برخورد می‌کنیم. یعنی سکانی که تصویرهای هنری و تفکر در شکلی که هایدگر به آنها نسبت داده به هم می‌رسند؟

دوگانگی واقعی معنای فضای باز، دشواری کار هایدگر، و نقطهٔ تلاقی آن با دشواری کار آرتو را به‌وجود می‌آورد. این دوگانگی معنا، فضای باز موقتی‌بودن را به فضا مربوط می‌سازد. فضای باز، باز شدن به سوی آینده، به سوی یک آغاز همیشه جدید است. باز شدن فضا با یک پرسش زمانی و یک کشمکش در رابطهٔ خود با فضا روبه‌روست یا با یک سئوال در مورد فضا و کشمکشی موجود در رابطه‌اش با زمان روبه‌روست. اگر به نیروهای محافظه‌کارانهٔ فرهنگ که اغلب به‌صورت ساختارهای ساختمانی است بیندیشیم، هم تئاتر و فضای بازکار هنری هایدگر و هم تئاتر خشونت آرتو، هر دو نوعی فضای بالقوه و دگرگونی (متغیر) را فرض می‌کنند، که نه به گذشته بلکه به آینده وابسته است. فرق بین آرتو و هایدگر این است که آرتو مایل است برای گویا ساختن صحنه، رویداد غیرممکن نخستین را ایجاد کند. هیچ فضایی برای هیچ فردی وجود ندارد، تنها فضاهای خاصی وجود دارند. هایدگر کاری می‌کند که این فضاها (امکان‌ها) صحبت کنند: فضای نمودار افلاطون نیروی محافظه‌کارانهٔ ایده را به عنوان ضامن حقیقت بیان می‌کند، نمودار جدید کارتز[۱۴] مفهوم صحت و درستی به دنیای عینی را

نشان می‌دهد؛ هایدگر با تئاتر خود پاسخ می‌دهد...

هایدگر، مقاله «منشاء» خود را با جست‌وجوی منشاء اثر در شیء آغاز می‌کند، ولی در آخر به این سئوالات می‌رسد که آیا این اثر، اصلاً یک چیز هست یا خیر؟ این مقاله حول این پرسش و جست‌وجوی اولی می‌گردد که در یک روال کار علمی به نمایش گذاشته شده و در آن قصد بر این است که ابتدا با تعیین شالودهٔ شیءای (موضوعیِ) یک چیز، به جست‌وجوی آن پرداخته شود. در هر حال هایدگر، سئوالی که در تحقیق علمی پرسیده شده و در فضای نمودار جدید مطرح شده است را مورد نقد قرار داده و مجدداً طراحی و ترسیم می‌کند. او در انتهای مقاله‌اش این‌طور می‌نویسد:

اکنون می‌توانیم به پرسش آغازینِ خود باز گردیم؛ امور چگونه با ویژگی موضوعی اثر که ضمانت‌کنندهٔ حقیقت بی‌واسطهٔ آن است، در یک جا قرار دارند؟ آنها (امور) طوری قرار دارند که ما دیگر این پرسش را در مورد عنصر شیءای (موضوعیِ اثر) مطرح نکنیم؛ چون تا زمانی که ما این سئوال را می‌پرسیم، اثر را مستقیماً و به عنوان نتیجه‌ای که از آن صرف نظر شده، به عنوان شیءای که به سادگی وجود دارد، به دست خواهیم آورد. و در این روش ما دیدگاه اثر را مورد سئوال قرار نمی‌دهیم، بلکه دیدگاه خودمان را مورد پرسش قرار می‌دهیم. ما از دیدگاه خودمان هم، به اثر اجازه نمی‌دهیم که یک اثر باشد، بلکه آن را به عنوان بستری می‌بینیم که قرار است یک حالت ذهنی (فکری) را برایمان بوجود آورد.

تحلیل هایدگر در مورد «در واقع اثر چه چیزی است؟» به این بستگی دارد که «بگذاریم اثر یک اثر باشد». هایدگر، به جای پرسیدن سئوالی که شرایط پاسخ آن بعداً ایجاد می‌شود، منتظر می‌شود تا خودِ اثر صحبت کند. اثر در یک نمایش آشکارکننده به یک بازیگر تبدیل می‌شود. هایدگر در مورد نقاشی‌های معروف یا غیرمعروف ونگوگ می‌نویسد: «این نقاشی حرف زد. ما در اثر، ناگهان نه در آن جایی که معمولاً تمایل داشتیم، بلکه در جایی دیگر بودیم». اثر چنان‌چه ما به آن واکنش نشان دهیم، ما را به درون تئاتر حقیقت منتقل می‌کند. در این قسمت قصد داریم، جابه‌جایی «ما»ی هایدگر را در دو نقل قولی که از متن او در بالا وجود دارد دریابیم. این حرکت «ما» [جابه‌جایی‌ها] «من»، یا «همهٔ ما» را به قلب مفهوم هایدگر از فضا (مکان) که او در مقالهٔ «ساختن، زندگی کردن، اندیشیدن[15]»، مفصل‌ترین توضیح را راجع به آن داده، نزدیک می‌کند. ما می‌توانیم؛ ما اول را به این اظهار او (که در زیر آمده) ربط دهیم:

ما چیزهای دور (که در دوردست قرار دارند) را، آن‌طور که در کتاب‌های درسی انجام می‌شود، تنها در فکر خود راه نمی‌دهیم، طوری که بازنمایی ذهنیِ چیزهای دور به عنوان جایگزین چیزها به فکر و سرِ ما راه پیدا می‌کند. هایدگر، در این جمله نیز به همان مشکلی که در «ما»ی اولی داشت اشاره می‌کند: چیزها هنگامی که از دیدگاه خودِ ما، مورد مشاهده قرار می‌گیرند. در این جا هایدگر به زمینهٔ قبل تحقیق اشاره دارد که سئوالات آن در مورد عنصر موضوعیِ اثر است، که نوعی حالت فکری یا بازنماییِ ذهنی را ایجاد می‌کنند. این شکل جست‌وجو و پرسش، ما را در نوسان بین ذهن و علت (شیء) که ویژگی نمودار جدید دکارت است نگاه می‌دارد؛ نموداری که در آن بازنماییِ ذهنی، ضامن عینیت چیز است. همان‌طور که در بالا راجع به آن بحث کردیم، با توجه به بیانات هایدگر و آرتو ـ هر دو ـ آن‌چه ضامن، یا نگهدارندهٔ ذهنیت، ذهن و همچنین عینیت هدف است را دقیقاً همین تعیین موقعیت و نوسان آن می‌دانند. در این‌جا بگذارید که نمونهٔ کامل‌تری از بیانات هایدگر را مطرح سازیم:

حتی زمانی که ما خود را به آن چیزهایی که در دسترسی بلاواسطهٔ ما نیستند ربط می‌دهیم، آن وقت نیز ما با خودِ چیزها باقی می‌مانیم (در کنار آنها).

ما چیزهای دور را، همان طور که در کتاب‌ها هست، تنها در ذهن خود نمی‌آوریم. بازنمایی‌های ذهنی چیزهای دور هستند که به عنوان جانشین آن چیزها به فکر و مغز ما راه پیدا می‌کنند. بدین صورت اگر همهٔ ما، درست از جایی که هستیم به یک پل قدیمی در هیدلبرگ فکر کنیم، این فکر راجع به آن مکان، یک تجربه در درون افرادی که در این‌جا حاضرند نیست، بلکه متعلق به ماهیت تفکرِ ما راجع به آن پل است. ما در این‌جا و در این نقطه، در آن جایی که پل وجود دارد قرار می‌گیریم و در ذهن خود به هیچ عنوان مضمون و محتوای بازنمودنی نداریم. ما ممکن است از همین جا، به آن پل و آن چه مکانی برای اشخاص است تا روزانه از آن به عنوان یک مسیر معمولی جهت گذشتن از رودخانه استفاده کنند، نزدیک‌تر باشیم.

هایدگر، در این متن دو تا «ما»یی که در مقاله‌اش با آن برخورد داشتیم، «ما»ی تفکر بازنمودنی و «ما»ی انتقال‌یافته به اثر، را با هم مقایسه می‌کند. چنان‌چه ما در درون محدوده‌های فضاییِ رژیم جدید فکر نکنیم، می‌توانیم به آن چیز خارج از ذهن و مغز خود و در جای خودش فکر کنیم.

اما این عبارت نه تنها مسألهٔ ما را در مورد لغت «ما» حل نمی‌کند، بلکه تازه شروع آن است. زیرا پرسش منظور از «ما» چه کسی است هم، بعداً در این متن تعیین نشده است. ما به عنوان موجوداتی از قبل ساخته‌شده یا آن‌طور که هایدگر اضافه می‌کند، به عنوان پیکرهای در خود خلاصه‌شده، فقط این طرف و آن طرف نمی‌پریم و به‌طور اتفاقی راجع به چیزهای مختلف نمی‌اندیشیم. فکر کردن در مورد چیز، به بیان دقیق‌تر، «ما»یی را می‌سازد که در حال فکر است.

اما در این بیانیهٔ آخر احتمالاً صراحت بیشتری وجود دارد. هایدگر می‌نویسد: «گفتن این‌که موجودات فانی وجود دارند، بدین معنی است که آنها در زندگی کردن داخل فضاها و ماندنشان در میان چیزها و مکان‌ها باقی می‌مانند. زندگی کردن خصوصیت اصلی انسان است که موجودات فانی در مطابقت با آن به زندگی خود ادامه می‌دهند. انسان‌ها بنابر گفتهٔ هایدگر، به‌واسطهٔ زندگی‌شان، یا ماندنشان، در فضاهای خاص وجود دارند. اگر بتوان هستی را به عنوان ویژگی خاص یک عصر تعریف کرد، به موجودات اجازه می‌دهد آن‌طور که عمل می‌کنند ظاهر شوند. پس زندگی کردن نیز همان‌طور که هایدگر در این مقاله تصریح کرده، دارای این ویژگی تاریخی است: اشارهٔ ما به خانهٔ کساورز در جنگل سیاه به هیچ وجه به معنی آن نیست که ما می‌توانیم به عقب برویم و چنین خانه‌هایی را بسازیم یا باید چنین کاری را بکنیم، بلکه این اشاره به زندگی کردن در آن، توضیح می‌دهد که چگونه توانایی ساختن این خانه وجود داشته است. آفت واقعی زندگی کردن در این است که موجودات فانی، همیشه در جست‌وجوی ماهیت زندگی‌کردن هستند و همیشه باید زندگی‌کردن را یاد بگیرند. بنابراین، ویژگی تاریخی هستی و موجود زنده، هر دو همیشه به سوی آینده گرایش دارد و همیشه در حال اتفاق افتادن است. روش خاص اتفاق‌افتادن هستی و موجود زنده، به ساختن خانه‌های خاص، یعنی ایجاد مکان‌های خاص بستگی دارد. اگر ما به مکان آن پل فکر می‌کنیم و اگر فکر کردن به معنی زندگی کردن در یک مکان خاص است، پس ویژگی واقعی فکر کردن ما و این‌که، «چه کسی هستیم»، به‌وسیلهٔ فکر ایجاد شده در این زندگی تعیین می‌شود. اما تغییر شکل هرچه باشد، تأثیرات جابه‌جایی همیشه برخلاف وضعیت موجود زنده اتفاق می‌افتند. روش فکر کردن ما به آن پل، اول به‌وسیلهٔ موجود زنده‌ای تعیین می‌گردد که باعث شده پل آن‌طور که هست ظاهر شود [کسی که پل را ساخته]، اما این موجود زنده نیز همیشه به‌وسیلهٔ تفکر خاص مکانی تغییر پیدا می‌کند و همان‌طور که در بخش بعدی راجع به آن بحث خواهیم کرد، ممکن است شکل خاصی را برای تصمیم انسانیت تاریخی بوجود آورد.

□ □ □

حال اگر به عقب و به بحث دربارهٔ اثر برگردیم، فکر می‌کنم بتوانیم ببینیم که چگونه مفهوم هایدگر از کار هنری به مسأله «ما» وابسته است. بنابراین اثر یک نوع موجود است، زیرا همانند یک چیز محض یا یک شیء غیرقابل فعال نیست، بلکه فعالانه مکانی را به‌وجود می‌آورد که یک درام می‌تواند در آن‌جا آشکار شود. معبد، در مقام و جایگاه خود، در آن‌جایی که وجود دارد، ابتدا باعث می‌شود که چیزها به آن بنگرند و سپس نگرشی به خودشان داشته باشند. این نگاه تا زمانی که این اثر، یک اثر است و خدا از آن حذف نشده است، باقی می‌ماند. در مورد مجسمهٔ خدا و نذری که برای برندهٔ بازی‌های ورزشی پیشنهاد شده است نیز همین‌طور است. در چهرهٔ نقاشی‌شده، هدف آسان کردن تشخیص این‌که خدا چگونه به نظر می‌رسد، نیست، بلکه اثر است که باعث می‌شود خدا آشکار شود و بنابراین، اثر خودِ خداست. در مورد اثر زبانی نیز همین‌طور است (یعنی آثاری که از حرف زدن در آنها استفاده می‌شود مانند آثار تئاتر و نمایشنامه). در تراژدی، هیچ چیز به جز جنگی که بین خدایان جدید بر ضد خدایان قدیم در حال انجام است، به روی صحنه نمی‌رود. این اثر زبانی که از صحبت مردم به‌وجود می‌آید، به این جنگ اشاره ندارد. این اثر گفتار مردم را تغییر می‌دهد، طوری که حالا هر لغتی با این درگیری مخالف است و این‌که چه چیزی مقدس است و چه چیزی مقدس نیست؛ چه چیزی بزرگ است و چه چیزی کوچک؛ چه کسی شجاع است و چه کسی ترسو، و چه کسی سرور است و چه کسی برده را، به بوتهٔ تصمیم‌گیری می‌گذارد.

هایدگر دقیقاً از تصویر معبد استفاده می‌کند، زیرا به بیان او بنا را نمی‌توان به صورت بازنمودنی، آن‌طور که یک چیز در جای دیگر قرار می‌گیرد، در نظر گرفت. اما معبد، منظر اطراف خودش را ایجاد می‌کند و به‌وسیلهٔ ساختن فضایی که در آن هیچ چیز به صورت تئاتری نمایش داده نمی‌شود یا روی صحنه نمی‌رود، و به‌وسیلهٔ ایجاد یک مکان و یک موقعیت، این منظره را با آن‌چه می‌توان نام آن را تابلوگذارد، یکسان می‌کند. اما جنگ بین خدایان جدید و قدیم هنوز در جریان است. تئاتر خشونت یا شقاوت آرتو، دیگر مکان نمایش نیست که در آن صحنهٔ حرکت شیر به جنگی که جای دیگری که حال انجام است، اشاره داشته باشد. بلکه این کار هنری، مکانی را که در آن خودِ جنگ در حال جریان است را ایجاد می‌کند. در این قسمت می‌خواهم بخشی طولانی‌تر از مقالهٔ هایدگر را بیاوریم که در آن ویژگی این مکان ـ مکان تئاتری ـ توضیح داده شده است:

...یک اثر به کجا تعلق دارد؟ مانند کار به‌طور منحصر به‌فرد، به حیطه‌ای متعلق است که این حیطه به‌وسیلهٔ خودش باز شده است...

یک ساختمان، مثلاً یک معبد یونانی، هیچ چیزی را نشان نمی‌دهد. این معبد به سادگی در آنجا در میان دره‌ای قرار دارد. این ساختمان شکل خدا را در خود محصور کرده و در این پنهان‌کاری به تصویر خدا اجازه می‌دهد که داخل رواقی در محوطهٔ مقدس قرار گیرد و این تصویر تنها از آنجا معلوم است.

خدا به‌وسیلهٔ این معبد ظاهر می‌شود. این حضور خدا به خودیِ خود تعیین حدود این محوطه، به عنوان یک محوطهٔ مقدس است. این کار معبد

است که یکپارچگی مسیرها و رابطه‌هایی که در آن مرگ و تولد، وجود دارد را کنار هم گذاشته و در عین حال آنها را در خود جمع کند. مصیبت و نعمت، پیروزی و رسوایی، و استقامت و سقوط، شکل مقصد را برای انسان تعیین می‌کنند. پهنهٔ حاکم بر موقعیت نسبی، دنیای این مردم تاریخی است. مردم درست در همین پهنه و از همین طریق به خودشان رجوع می‌کنند تا وظیفه‌شان را انجام دهند.

این ساختمان که در این‌جا قرار دارد، بر روی زمینی سنگی تکیه دارد. این آرام گرفتن اثر، راز حمایت این ساختمان است که در این‌جا مستقر است و زمین خود را در برابر طوفانی که درخروش است حفظ می‌کند، بنابراین او به طوفان اجازه می‌دهد که خشونت خودش را آشکار کند. درخشش و روشنایی سنگ، اگر چه خودش آشکار، از لطف خورشید است، اما ابتدا نوروز، وسعت آسمان و تاریکی شب را آشکار می‌کند. برج‌های محکم و راسخ معبد، مکان نامرئی هوا را آشکار می‌سازند. استواری و پای‌بندی این اثر با خروش موج قابل مقایسه است، و حالت قرارگرفتن آن، تلاطم دریا را نشان می‌دهد. درخت و چمن، عقاب و گاو نر، و مار و جیرجیرک، ابتدا در قالب‌های مختلف خود وارد شده و سپس به عنوان آن‌چه هستند ظاهر می‌شوند... اثر، معبدی که آن‌جا مستقر است، دنیایی را می‌گشاید...

هیچ چیزی نمی‌تواند بیرون از مکان خود ظاهر شود. مکان و موقعیت، حضور را کنترل می‌کنند. هیچ چیزی نمی‌تواند خارج از بافت و موقعیت خود آشکار شود یا در معرض دید قرار گیرد. در تئاتر خشونت هایدگر، همانند تئاتر خشونت آرتو، نگاه متافیزیکی جای خود را به فیزیک می‌دهد. دیدن و آشکار بودن، تنها در مکان خود اتفاق می‌افتند. مکان همیشه وجود دارد، اما نباید آن را با هر چیزی اشتباه گرفت. مکان، جا (فضا)، همیشه در حال تغییر است. در تئاتر معبد، جایی که جنگ در حال وقوع است، خدایان جدید، خدایان قدیمی را نابود می‌کنند و معبد جدیدی برپا می‌نمایند. آرایش منظر تغییر پیدا می‌کند. اگر ما هایدگر را در مکان معبد جدید که نمی‌توان بعداً آن را به عنوان معبد در نظر گرفت، دنبال کنیم، پس در مکان ناشناختهٔ آینده، باید بپرسیم که چطور آن چیزی را که ما اکنون به عنوان جیرجیرک و مار می‌شناسیم، ظاهر می‌شوند و آیا اصلاً ظاهر می‌شوند یا خیر؟ علاوه بر این، باید بپرسیم که ما چگونه آشکار خواهیم شد؟

این نظریه در تئاتر، که ممکن است شما با آن مخالف باشید، نه تنها در مورد یک متن، یک نمایشنامه، و رابطهٔ تماشاگران یا یک منظر تماشایی بر روی صحنه، بلکه در مورد مکان ثابت تئاتر، یعنی تئاتر به عنوان یک عمارت نیز بیان می‌شود. حتی آرتو نیز، که در تئاتر خشونت او، اساسی‌ترین اتفاقات و تغییرات به وقوع می‌پیوندد و قرار است مثلاً اندام‌های انسان از او گرفته شوند، مختل شوند و دوباره سازمان‌دهی گردند، از تئاتر به عنوان مکانی صحبت می‌کند که همیشه همان مکانی است که بازیگران و تماشاگران به آن وارد شده و در آن مستقر می‌شوند. تئاتر خشونت هایدگر، همیشه در همان مکان قبلی اتفاق نمی‌افتد، بلکه در این حالت، برخلاف تئاتر خشونت آرتو در جای دیگری اتفاق می‌افتد؛ در جایی که بعداً نیز شناخته نمی‌شود. برای درک و تصور طراحی مجددی که هایدگر از فضای بازنمودنی به عنوان تئاتر انجام داده، لازم است که این مفهوم را قدمی جلوتر از آن‌چه آرتو انجام داده ببریم. شاید گفتن این مطلب در این‌جا مبالغه باشد، اما باید گفت که تئاتر خشونت هایدگر همیشه در یک مکان وجود دارد، اما نه هرگز در همان مکان ـ که تئاتر معمولی اجرا می‌شود ـ خود هایدگر نیز این نکته را تصدیق می‌کند:

... فضای باز موجود در میان موجودات زنده، فضای خالی، هرگز صحنهٔ محکوم و ثابتی که روند حرکت نمایش موجودات زنده و هستی بر روی آن طی می‌شود، نیست... ظهور موجودات زنده هرگز تنها یک وجود نیست، بلکه یک رویداد یا اتفاق است.

روشنی که در آن محصول حقیقی کار هنری به مستعارشناسی تئاتر می‌رسد، در مفهوم محصول تئاتری، به عنوان یک اتفاق یا رویدادی است که شماری از بازیگران آن را به‌وجود می‌آورند. رویدادی که شاید مهم‌تر از همه، حقیقت را از طریق جایگزین کردن نگاه به جای مکان، ایجاد شرایط فضای باز روابط و گشودن فضایی موقتی ـ به عنوان چیزی که از طریق نظام‌های مختلف بازنمایی ساخته می‌شود ـ به این طریق که: باز شدن فضابه‌عنوان یک‌آغاز، یک شروع جدید به عنوان مقدمهٔ فضا ایجاد می‌کند.

بینش و تفکر عینی، علمی و جهانی هایدگر در یک ایدهٔ پایدار، این شکل کاری را عرضه می‌کند. در بحثی که راجع به افلاطون داشتیم، اشاره کردیم که افلاطون از صحنهٔ دوم هنرمند یا مقلد که انحرافی از حقیقی‌بودن داستان خالص است، بیزار است. برای هایدگر، حقیقت به عنوان صحنهٔ دوم به‌وجود می‌آید، به عنوان صحنهٔ دومی که صحنهٔ اول قبل از آن نمی‌آید؛ تصویر این نیست که هدف آن ساده کردن تشخیص چهرهٔ خدا باشد، بلکه این اثر است که باعث می‌شود خدا حضور داشته باشد، و بنابراین خود خداست (در تصویر «تصویر چهره»، هدف ساده کردن تشخیص این‌که چگونه به نظر می‌رسد وجود ندارد) ماهیت این اثر ـ همان‌طور که در صحنهٔ سوم راجع به آن بحث شد ـ نه به‌وسیلهٔ مطابقت آن با یک اثر اصیل، بلکه توسط مکان و چگونگی حضور آن تعیین می‌شود. اما همان‌طور که در بالا بیان شد، اثر تنها در یک مکان خاص که متصل‌کنندهٔ تعدادی از بازیگران

است ـ آنها را کنار هم جمع می‌کند ـ و به عنوان این مکان ظاهر می‌شود. اثر همیشه یک رویداد است. اثر اجرایی است نه فقط از این جهت که با داشتن اطمینان کامل از حالت‌ها یا جنبه‌هایش از ثابت بودن یا بازنمایی فراتر می‌رود، بلکه به خاطر این‌که شکل آن به عنوان اثر، به ترکیب و اجرایش در مکان تئاتری بستگی دارد. در این‌جا لازم است «ساختار هم‌منشاء» (هم‌اصل) را که هایدگر به عنوان موجود و مکان به اثر و به تمامی بازیگران در محصول حقیقیِ اثر، نسبت داده است، به خاطر آوریم. یک اثر به کجا تعلق دارد؟ اثر، به عنوان اثر به‌طور منحصر به‌فرد، به حیطه‌ای که در آن خود را می‌گشاید و ظاهر می‌کند، تعلق دارد.

در آخر به بازیگران می‌رسیم که در محصول آشکارکنندهٔ اثر و حقیقت، به‌وسیلهٔ مکانی که اثر ایجاد می‌کنند، گرد هم جمع می‌شوند.

...ساختن حقیقت در اثر به میان آوردن موجودی است که قبلاً هرگز وجود نداشته و در آینده نیز هرگز مجدداً به وجود نمی‌آید...

حقیقت، خود را در اثر ایجاد می‌کند. حقیقت تنها به عنوان درگیری و نزاع بین روشنی و تیرگی، در مخالفت با دنیا و زمین حضور پیدا می‌کند. حقیقت می‌خواهد در اثر تضاد هستیِ دنیا و زمین، ایجاد شود. این درگیری و نزاع نه در موجودی که به این منظور آورده شده، از بین می‌رود و نه قرار است که فقط در آن‌جا جای داده شود؛ برعکس، توسط همین موجود بوجود می‌آید. بنابراین این موجود باید صفات اساسیِ این درگیری و نزاع را در خود داشته باشد. در این مبارزه و درگیری، وحدت هستی دنیا و زمین پیروز می‌شود. همین که دنیایی خود را می‌گشاید پرسش پیروزی و شکست، نعمت، موهبت، نفرین و سروری و بردگی را به انسان تاریخی عرضه می‌کند. دنیایی که به‌تدریج آشکار می‌شود، آن چیزی را که هنوز راجع به آن تصمیمی گرفته نشده و بدون اجازه و سنجش باقی مانده است را پیش رو می‌آورد و بنابراین لزوم پنهان‌شدهٔ اندازه‌گیری و قاطعیت را آشکار می‌سازد و نشان می‌دهد اندازه‌گیری و قاطعیت برای شیء لازم است.

(نورپردازی) نور و مخفی‌سازی: از ما خواسته می‌شود که در مورد این دو نکته نه به عنوان حاشیه یا تأثیرات اضافی، بلکه به عنوان بازیگران، در محصول حقیقت فکر کنیم. آن‌چه آشکار می‌شود به شرایطی بستگی دارد که نوربردازی و مخفی‌سازی (آشکار کردن و پنهان کردن) بوجود می‌آورند. نور هنگامی که بر روی صحنه می‌افتد، قالب سایه‌ها را به‌وجود می‌آورد. مخفی‌سازی فریبکاری است، و نه تنها در حالت ناآشکار، بلکه از طریق تزویر یا مخفی‌کاریِ دوگانه نیز انجام می‌شود. حقیقت تا جایی که به یک منبع کشف‌شده که کشف‌نشدن آن به معنای مخفی‌ماندن است تعلق داشته باشد، دروغ و کذب است. حقیقتِ به‌وجود آمده توسط اثر، چیزی است که برای شخصیت‌ها و حامیان آشکار می‌شود. اما آن چیزی که آشکار می‌شود، به میزان خاص فریبکاری، یعنی پوشیده و مخفی نگاهداشتن بستگی دارد. حقیقت صحنه‌پردازی نیز به همان اندازه که توسط مخفی‌کاری بوجود می‌آید، توسط نورپردازی یا آشکارسازی نیز ایجاد می‌شود. ماهیت حقیقت، که از جنس رفع پنهان ماندن است، سرتاسر توسط یک تکذیب کنترل می‌شود. در هر حال این تکذیب یک شکست یا نقص نیست، انگار حقیقت، آشکاریِ محضی بوده که خود را از شر تمامی چیزهای پنهان خلاص کرده است. اگر حقیقت می‌توانست این کار را انجام دهد، دیگر خودش نبود. این تکذیب در شکل یک پنهان‌کاریِ دوگانه، به عنوان آشکارشدن به ماهیت حقیقت تعلق دارد. نور و پنهان‌کاری، حداقل بخشی از ماهیت یک چیز را تا جایی‌که برای تعیین ظاهرِ آن کار می‌کنند، مشخص می‌نمایند. حقیقت تحت تسلط هویت یا به بیان سنتی تحت تسلط ماهیت قرار ندارد، بلکه به‌وسیلهٔ یک روند دائمیِ شبیه‌سازی و تزویر، یعنی به‌وسیلهٔ تأثیر همیشه مصنوعیِ محصول تئاتری کنترل می‌شود.

زمین: لغت یونانیِ آن Phusis است. آن‌چه معنی این لغت می‌گوید یعنی توده‌ای از امور که در جایی گذاشته شده، یا معنی دیگر که صرفاً در خصوص مسائل نجومیِ یک سیاره است. زمین، در نمایش نیز یک شخصیت فعال است. Phusis موجودی است که به خواست خود به‌وجود می‌آید. این یک نیروی فعال است که بدون دخالت انسان عمل می‌کند. حرکت جوهریِ دنیا، روند فعال ظهور، رشد، اتفاق افتادن و تولید آن تقلید نیست، تقلید هرگز به گونه‌ای که ایجاد دوبارهٔ Phusis به عنوان یک شیء باشد، اطلاق نمی‌شود.

حالت خود پایانیِ زمین، مخفی است. هیچ نوری نمی‌تواند آن را به‌طور کامل آشکار کند؛ زمین با کارهای هستی‌بخش دنیا مخالفت می‌کند و در برابر آن ایستادگی و مقاومت می‌کند... زمین هم مانند بازیگران دیگر، حقیقت قطعیِ خودش را ندارد، بلکه در محصول حقیقت به عنوان رفع

پنهانی و ظهور، شرکت می‌کند. زمین تنها در تضاد خود با هستی دنیا ظاهر می‌شود.

دنیا: دنیا تنها مجموعهٔ محض چیزهای قابل شمارش یا غیرقابل شمارش و آشنا یا ناآشنا که فقط در آن وجود داشته باشند، نیست. اما دنیا یک ساختار صرفاً تصور شده که توسط بازنمایی و تصویرگری ما به میزان چیزهای داده‌شده، اضافه شده باشد، نیست. دنیا فضای بزرگی است و هستی و وجود آن کامل‌تر از یک قلمرو محسوس و قابل ملاحظه‌ای که ما خود و خانهٔ خود را در آن احساس می‌کنیم، است. دنیایی که همیشه در حال اتفاق افتادن است، نه آن چیزی است که وجود دارد و نه آن چیزی است که ما تصور می‌کنیم وجود دارد، بلکه دنیا یک روند دائمی است که از طریق آن حیطهٔ همیشه غیر عینی‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم از طریق جنگ مداوم با زمین و از طریق تولیدات حقیقت (کارهای هنری و پرستگری خلاقانه) که دنیای در حال اتفاق افتادن را در معرض تصمیم‌گیری قرار می‌دهند، تغییر می‌کند.

بنابراین دنیا به عنوان دنیایی قدیمی در نمایش، آشکارکنندهٔ حقیقت یک بازیگر است. اثر نیز یک دنیا است، یک دنیای حاضر و آشکار یا در حال ظاهر شدن و امکان رسیدن به یک دنیای جدید را به‌وجود می‌آورد. اثر به‌وسیلهٔ گسترش فضای باز، حافظان خود را وارد رابطه‌ای می‌کند که توسط پیوند آن با یک زمینهٔ از پیش تعیین‌شده، و از طریق نصب خاص آن به‌وجود آمده باشد. یک اثر بوسیلهٔ اثر بودن، فضایی را برای آن فضاییت بوجود می‌آورد. فضاسازی در این‌جا مخصوصاً به معنی آزادکردن فضای باز و ایجاد آن در ساختار خودش است. این نصب و کارگذاری از طریق جریان پیدایشی که پیش‌تر به آن اشاره شد اتفاق می‌افتد. اثر به عنوان اثر، یک دنیا را بنا می‌کند. اثر فضای باز دنیا را باز می‌دارد.

شکاف؛ ضربه یا شکافی که توسط آن یک دنیا به دنیایی تبدیل می‌شود، و امکان یک دنیای جدید را هم برای دنیای قدیمی و هم برای زمین خود پنهان‌کار بوجود می‌آورد. این شکاف، مکان یا یک سیار است که توسط یک ضربه بوجود آمده و خصوصیت یا ویژگی خاص این شیار را دارد.

تصویر؛ این مبارزه به شکاف کشیده شده و بنابراین به عنوان ترکیب، شکل، در یک فضا به زمین برمی‌گردد. ایجاد اثر به این معناست که؛ حقیقت در مکان موجود در تصویر ثابت شده است... آن‌چه در این‌جا «شکل» یا «گشتالت» نامیده می‌شود، همیشه به عنوان چیزی متصور است که در مورد قرار دادن، بنا کردن یا ساختار است. ایجاد اثر، همان‌طور که به نقل از هایدگر اشاره شد، به شکل (ترکیب) مربوط است. نقش خالق این نیست که چیزی را از «هیچ چیزی» به‌وجود آورد، بلکه خالق شکل و ترکیب شکاف را منتشر می‌کند. در هر صورت، این ترکیب بازنمایی یک طراحی از پیش موجود نیست، بلکه در جریان منتشر شدن خود بوجود می‌آید. این ترکیب توصیف‌کنندهٔ نزاع و درگیری بین دنیا و زمین ظاهرشده در شکاف است، یا از آن به‌وجود می‌آید و یا از طریق بنای خود، یک موجود جدید را بوجود می‌آورد. خالق، مکان این شکاف را درون مکان یک تئاتر خلق می‌کند. سپس دنیایی را که به عنوان تئاتر توسط کار هنری ساخته شده است، خود را به زمین و شکاف برگردانده و علاوه بر طراحی مجددِ آنها، یک دنیای جدید و یک پیگیری و نزاع جدید را آغاز می‌کند.

حافظان؛ چون یک اثر بدون به‌وجود آمدن ممکن نیست، بلکه اساساً به خالق‌ها نیاز دارد، بنابراین آن‌چه ایجاد شده نیز نمی‌تواند بدون حافظها وجود داشته باشد. تسلیم‌شدن به جایگزینی که تحت تأثیر اثر قرار گرفته به معنی تغییر دادن روابط عادی ما با دنیا و با زمین و بنابراین کنترل تمامی کار و هدف معمولی، شناختن و نگاه کردن، به منظور باقی‌ماندن در حقیقتی میباشد که در اثر شکل گرفته است. تنها این کنترل و این باقی‌ماندن است که باعث می‌شود آن‌چه به‌وجود آمده، اثری باشد که هست. ما این موضوع را که به اثر اجازه داده یک اثر باشد؛ «پاسداری از آن اثر» می‌نامیم. اثر تنها به‌خاطر همین پاسداری و محافظت است که خود را در خلقتش به عنوان حقیقی به حساب می‌آورد، مثلاً حالا به شکل یک اثر ظاهر می‌شود. سپس این اثر نمی‌تواند به عنوان اثری بدون حافظه وجود داشته باشد. اثر بدون حافظه، غیرواقعی باقی می‌ماند، یعنی یک واقعیت تشخیص داده‌نشده یا بالقوه است. عمل حفاظت مستلزم یک واکنش یا پاسخ (مثلاً توجه به اثر یا باقی‌ماندن با آن) و یک تصمیم است. حافظه، به خاطر لذت بردن از اثر حفاظت نمی‌کنند، اما همانند بازیگر برای اثر که به عنوان یک محمول حقیقت است، ضروری هستند.

حافظه‌ها، به جای این‌که از خارج اثر بیایند، از درون اثر آمده و در آن‌چه هایدگر می‌گوید در حفاظت اثر شرکت می‌کنند.

تصمیم؛... اثر... آن چیزهایی که مقدس و غیرمقدس، بزرگ و کوچک، شجاع و ترسو، عالی و بوالهوس و سرور و برده هستند را در معرض تصمیم‌گیری قرار می‌دهد. دنیای در حال آشکار شدن آن چه را که هنوز راجع به آن تصمیم‌گیری نشده نمایان می‌کند، بنابراین لزوم مخفی‌شدن سنجش و تصمیم‌گیری را برملا می‌کند. هایدگر اظهار می‌کند که اثر از ما می‌خواهد تا در مورد آن‌چه قرار است انجام شود، راجع به خودمان که در حول و حوش اثر قرار داریم، تصمیم‌گیری کنیم (از ما تصمیمی راجع به این دو موضوع می‌خواهد). ما همیشه این تصمیم را بدون دانستن عواقب بعدیِ آن اتخاذ می‌کنیم و این تصمیم بر به‌وجود آمدن موجود، انسان و تاریخ

تأثیر می‌گذارد. ما می‌توانیم با اطمینان بگوییم که این موارد نیستند که تصمیم‌گیری می‌کنند، آنها هم مانند ما هستند، و در تئاتر اثر مانند ما خواهند شد.

اگرچه برای هایدگر، دشواری بازنمایی در حال گستردهٔ آن، یکی از مؤلفه‌های موقتی یا رابطه‌های گذشته با احتمالات یک آیندهٔ ناشناختی است، اما او مسائل بازنمایی را در مورد ترتیبات فضایی آنها، یعنی اشکال آنها آغاز می‌کند، زیرا این فضاست که عموماً به‌نظر می‌آید که از طریق نظام‌های محافظه‌کارانهٔ بازنمایی یا به‌طور مشخص‌تر، از طریق محدوده‌های بناهای یادبود و سازمانی، حال و آینده را به گذشته متصل می‌کند. به‌نظر می‌رسد مشکلی که بعداً هایدگر و آرتو با آن مواجه شدند، این بوده است که چگونه یک فضای تغییر شکل‌یافته را باید تصویر و درک کرد، و یا چگونه فضایی را رو به آینده باز کنند و چگونه فضایی را که در واقع، به جهت آن‌که بعداً قابل شناخت نیست و غیرقابل تصور است را بشناسند و آن را ترسیم کنند. هایدگر این طرح کلی را که بیشتر از آن به عنوان نمودار سوم یاد کردیم، توسط رها کردن کار هنری از زمینه‌های از قبل ایجادشده که ابتدا توسط نظریه و بعد توسط فرضیهٔ علمی قابلیت سنجش جهانی تشکیل شده‌اند، به‌وجود می‌آورد. جایی که شما در آن قرار گرفته‌اید، تعیین‌کنندهٔ آن چیزی است که می‌بینید و بنابراین برای هایدگر، مکان در آن چیزی که حالا یک محصول حقیقت است (یعنی ایجاد دوبارهٔ حقیقت نیست بلکه محصول آن است تا ایجاد دوبارهٔ آن)جانشین نام دارد. اما همان‌طور که قبلاً اشاره شد، هایدگر بسیار مراقب است که بیشتر این طرح کلی را به‌صورت یک طرح نشان‌دهنده قرار دهد تا این‌که آن را به عنوان نمودار آن چیزی که هست بگذارد.

فضای تئاتری هایدگر، نوع خاصی از روند جایگزین و جانشین‌شدن را در سبک‌های قدیمی تصویرگری عرضه می‌کند. این فضای تئاتری نگاه سرکوب‌شدهٔ غریبه را باز می‌گرداند؛ طوری که غریبه نگاه را برمی‌گرداند. یا شاید بهتر باشد بگوییم این فضای تئاتری، نگاه سرکوب‌شدهٔ غرابت را باز می‌گرداند؛ چه این غرابت با آن‌چه اکنون (مثلاً در تجدد و برای علم) هدف ذهن ارائه کننده است، یا غرابت کار هنری که از نظر نوع یا آن‌چه ارائه می‌کند متفاوت می‌باشد، یا غرابت آینده‌ای که باز بودن و غیرقابل شناخت‌بودن آن در نقش فعالی که تصمیم در ایجاد حقیقت در کار دارد پذیرفته می‌شود. باز شدن فضا به سوی آینده، یعنی دگرگونی بالقوه؛ مثلاً نمودار تئاتری در مورد یک پیش خاص در آینده که هایدگر آن را در معرض تصمیم‌گیری گذاشته، تأمل می‌کند. هایدگر از سایهٔ تصویر دنیا، صحنه را طور دیگری می‌سازد؛ این صحنه غیرقابل محاسبه می‌شود، یعنی شیء مورد هدف از نظر اندازه‌گیری و فاصله‌اش از یک اصل و آینده که بر پایهٔ گذشته است، غیر قابل پیش‌بینی می‌شود. در این صحنه، حقیقت ـ همان حقیقت تئاتر ـ حقیقت ظواهر همیشه مبهم، حقیقت موجوداتی که هرگز برای یک خود قبلی قابل شناخت نیستند و حقیقتِ دید، تصمیم تماشاگرانی است که در داخل صحنه یا روی آن هستند.

حقیقت همیشه با یک چیز دیگر رابطه دارد ـ رابطهٔ بین یک غریبه با یک غریبه ـ من در مورد این‌که یک ساختمان یا یک جنبهٔ اخلاقی ساخته‌شده از نمودار سوم چگونه به نظر برسد، مطمئن نیستم. اما مطمئن هستم که این ساختمان یک ذهن قابل شناخت را به یک هدف قابل محاسبه تبدیل می‌کند.

اما هایدگر، یک صحنهٔ خاص، یعنی یک بنای خاص را تجویز نمی‌کند، بلکه فضای متن خودش را عرضه می‌کند و آن را در معرض تصمیم‌گیری قرار می‌دهد. در اینجا، ما در جایی که وجود داریم باقی می‌مانیم؛ به گونه‌ای که در آن دنیا در لزوم خود، بوجود می‌آید؛ در جایی که ما همیشه بین ذهن و هدف آن‌چه احتمالاً نمی‌خواهیم آن را یک مسأله بنامیم و در فضای سئوالاتی که مطرح می‌شوند، همیشه برای این که دوباره مطرح شوند قرار داریم.■

یادداشت‌ها

1. Freiburg
2. Matin Heidegger
3. Antonin Artaud
4. Jacques Derrida
5. devant la loi et avant labi
6. The origin of the work of
7. The Age of the world piture
8. Scienic and Reflection
9. Derrida
10. Peggy Kamof
11. eidos
12. Descartes
13. Eric partridge
14. Cartesian - Modern
15. Building Durelling, Thinking