

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۹/۰۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۰۸/۱۵

شیرین بزرگمهر<sup>۱</sup>، مهدی فیضی<sup>۲</sup>

## هایدگر و درام امر گشوده؛ خوانشی تئاتری از «ذکر بر دار کردن حسنگ وزیر»<sup>۳</sup>

### چکیده

این مقاله گزارش «رویاری» ما با «ذکر بر دار کردن حسنگ وزیر» در تاریخ بیهقی به عنوان یک درام حقیقت است. در این رویاری «نسبت فضایی» تعیین‌کننده‌ی بالقوگی اندیشه‌ها و تصمیم‌هاست. اما در این میان، هدف ما ناگزیر رسیدن به چشم‌اندازی است که از آن، بار دیگر پیوند گریزناپذیر اثر هنری، حقیقت و سیاست، نمایان می‌شود. از این رو نخست در «سرچشمه‌ی اثر هنری» مارتین هایدگر در پی مفهوم اثر خواهیم بود. بنابراین بحث را از سرچشمه آغاز خواهیم کرد، سپس، در گریز از «سرچشمه‌ی اثر هنری»، به سوی «تئاتر اثر هنری» خواهیم رفت. «تئاتر اثر هنری» یا «تئاتر حقیقت»، راه گریز از سرچشمه‌گرایی هایدگر خواهد بود. اما در گام سوم، وظیفه‌ی ما تنها این است که نشان دهیم «حسنگ-بر-دار-شده» (دار-حسنگ)، تئاتری را فراهم آورده و برپا کرده بود. در این بخش، دوباره به سرچشمه که این بار به‌مثابه‌ی درام «امر گشوده» فهمیده می‌شود، باز خواهیم گشت. در پایان، این مسئله بررسی خواهد شد که آیا دار-حسنگ، به‌مثابه‌ی یک اثر، بالقوگی سیاسی وضعیت را حفظ نکرده بود؟

کلیدواژه‌ها: امر گشوده، باز‌نمایی، تئاتر اثر هنری، دار-حسنگ، مارتین هایدگر

<sup>۱</sup> دانشجویار گروه آموزشی نمایش، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: shirinbozorgmehr@yahoo.com

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: Feizi.Mehdi@ymail.com

<sup>۳</sup> این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد مهدی فیضی با عنوان «بررسی نسبت امر گشوده و تئاتر با تمرکز بر «ذکر بر دار کردن حسنگ وزیر»» با راهنمایی شیرین بزرگمهر بوده و در تاریخ ۸۷/۱۲/۰۸ در دانشگاه هنر تهران ارائه و داوری شده است.

## ۱- مقدمه

تئاتری که می‌شناسیم، با وجود هر کاتارسیس دیرپایی، بر سازنده‌ی سوژه‌ی بی‌تفاوت (و نه بالقوه) است. این بی‌تفاوتی، هم به ساختار زمانی تئاتر بازنمایی و هم به ساختار فضایی آن مربوط می‌شود (به ساختار زمانی زیرا درام «اجرا» می‌شود چون پیش‌تر پایان یافته است؛ به ساختار فضایی زیرا «شکل» صحنه پیشاپیش به هر دو طرف حاضر، «نام»‌شان را عطا کرده است: بازیگر و تماشاگر). از این رو، پژوهش حاضر می‌کوشد به فضاهایی دسترسی یابد که گهگاه خود و ما را از حاکمیت بازنمایی‌ها<sup>۱</sup> می‌رهانند. اگرچه تا رسیدن به چنین فضاهایی راهی طولانی در پیش است.

## ۲- هایدگر و سرچشمه‌ی اثر هنری

سرچشمه این‌جا به معنای امری است که از آن و به واسطه‌ی آن، چیزی آن‌چه هست و چنان که هست، هست. آن‌چه چیزی هست، چنان که هست، را ماهیت یا گوهرش می‌خوانیم. سرچشمه‌ی چیزی، منبع گوهرش است. پرسش مربوط به اثر هنری از منبع گوهر اثر می‌پرسد. در نگرش معمول، اثر بر پایه و به واسطه‌ی فعالیت هنرمند روی می‌دهد. اما به واسطه‌ی چه چیزی و از چه رو، هنرمند هنرمند است؟ به واسطه‌ی اثر؛ این اثر است که به هنرمند اعتبار می‌بخشد، به این معنا که این اثر است که نخست به هنرمند اجازه می‌دهد به عنوان صاحب اثرش شناخته شود. هنرمند سرچشمه‌ی اثر است. اثر سرچشمه‌ی هنرمند است. یکی بدون دیگری نیست. با این حال، یکی تنها پشتیبان دیگری نیست. در خودشان و در مناسبات متقابل‌شان، هنرمند و اثر، هر یک به واسطه‌ی یک امر سومی وجود دارند که مقدم بر هر دوی آن‌هاست، یعنی آن‌چه که به هنرمند و اثر هنری نام آن‌ها را می‌بخشد - هنر.

با همان ضرورتی که هنرمند به شیوه‌ای متفاوت از اثر که سرچشمه‌ی هنرمند است، سرچشمه‌ی اثر است، بی‌تردید و به همان‌سان، هنر به شیوه‌ای متفاوت سرچشمه‌ی اثر و هنرمند است. اما هنر اصلاً می‌تواند سرچشمه باشد؟ هنر کجا و چگونه روی می‌دهد؟ (هایدگر، ۱۹۷۵، ۱۷)

چرا هایدگر بحث را از سرچشمه آغاز می‌کند؟ و چرا در ادامه می‌پرسد که هنر اصلاً می‌تواند سرچشمه باشد؟ به نظر نمی‌رسد تردیدی که هایدگر پیش می‌کشد، منش دیالکتیکی داشته باشد، یعنی برای پیش‌برد بحث مطرح شده باشد. در واقع پرسشی که او بعد از بیان این تردید مطرح می‌کند، هرگونه تصویری از بازی دیالکتیکی «تردید و تقویت» را بی‌اثر می‌کند: «هنر کجا و چگونه روی می‌دهد؟» - پرسشی که بر خلاف بحث آغاز شده، کاری با «سرچشمه» ندارد. اما روشن نیست که چرا هایدگر این پرسش را وامی‌گذارد و چند سطر بعد، باز می‌پرسد «آیا آثار هنری و هنرمندان تنها به این دلیل وجود دارند که هنر به‌مثابه‌ی سرچشمه‌ی آن‌ها وجود دارد؟»، یا می‌گوید «آن‌چه اثر هنری هست را می‌توانیم از گوهر هنر بدانیم و بشناسیم» و این‌که «برای کشف گوهر هنر که به راستی در اثر حاکم است، بگذارید به سراغ اثر بالفعل برویم و بپرسیم اثر چیست و چگونه هست». حال این پرسش گریزناپذیر که به‌راستی تقدم با کدام است - اثر یا هنر - موضع ما را نسبت به سرچشمه تعیین خواهد کرد. رویکرد انتقادی به فلسفه‌ی هنر هایدگر، مسئله‌ی تقدم را به‌درستی حل شده می‌بیند: «در حقیقت به‌خودپیوسته‌اش، هر اثر هنری نه تنها آثار هنری دیگر، بل خود مفهوم هنر را نیز نفی می‌کند...» (فرهادپور، ۱۹۹۲).

مفهوم هنر، هر اندازه هم که اوج بگیرد، نفی خواهد شد. چرا که

راز هنر در این واقعیت ریشه دارد که هر اثر هنری، «تعریف» خاص خودش را از آن‌چه که هنر هست یا باید باشد، به دست می‌دهد و در عین حال به ناممکن بودن تحقق هنر از دل وجود انضمامی سلبی‌اش، اشاره می‌کند. (همان).

البته مسئله از همان عنوان رساله آغاز می‌شود:

علاقه‌ی هایدگر به عینیت انضمامی و گرایش‌اش به رازورزی انتزاعی، به تنشی می‌انجامد که در رساله‌ی او نفوذ کرده و کل آن را به شکل گزاره‌های منفرد درآورده است. این تنش خود را در همان عنوان رساله، در اختلاف میان دو قطب متضاد «سرچشمه» و «اثر هنری»، آشکار می‌کند. از همان آغاز، اثر هنری انضمامی منفرد (تکین) در سایه‌ی علاقه‌ای منحصر به فرد به سرچشمه و اندیشیدن سرچشمه‌ای، قرار می‌گیرد. (همان)

هدف اصلی که خود هایدگر ترسیم کرده است، تنش یادشده را تأیید می‌کند: «هدف ما رسیدن به واقعیت تام و بی‌واسطه‌ی اثر هنری است، زیرا تنها از این راه است که هنر واقعی درون آن را کشف خواهیم کرد» (هایدگر، ۱۹۷۵، ۲۰).

«هدف» رسیدن به واقعیت تام و بی‌واسطه‌ی اثر، خود «وسیله»‌ای برای کشف هنر واقعی است. برای هایدگر رابطه‌ی هنر و اثر، رابطه‌ی هدف و وسیله است. اگرچه با قبول این رابطه نیز، تقدم ناگزیر با اثر (وسیله) خواهد بود، اما دلیل اول و آخر هایدگر برای تقدم هنر، نیت واقعی او را آشکار می‌کند:

هنر می‌گذارد حقیقت سرچشمه بگیرد (آغاز شود). هنر . . . چشمه‌ای است که در اثر، تا حقیقت آن چه هست می‌جهد (خیز برمی‌دارد). سرچشمه بخشیدن به چیزی به واسطه‌ی یک جهش، به وجود آوردن چیزی از منبع گوهرش در جهشی بنیان‌بخش، همان معنای واژه‌ی آلمانی Ursprung (به طور تحت‌اللفظی، جهش آغازین)، است.

سرچشمه‌ی اثر هنری - یعنی، سرچشمه‌ی آفرینش‌گران و نیز حفظ‌کنندگان، سرچشمه‌ی وجود تاریخی یک ملت، هنر است. چرا که هنر در گوهرش یک سرچشمه است: شیوه‌ی متمایزی که در آن، حقیقت به وجود می‌آید، یعنی، تاریخی می‌شود. (همان، ۷۷ و ۷۸)

هنر در گوهرش یک سرچشمه است! هایدگر به هیچ‌رو نمی‌تواند «سرچشمه» را نادیده بگیرد یا آن را پشت سر بگذارد. اینجا اوج‌گیری مفهومی «هنر» را از هرگونه پیش‌روی است؛ علی‌رغم رسیدن به انتهای رساله، ما حتی یک گام هم از «سرچشمه» دور نشده‌ایم.

اما حقیقت مسئله آفرین است: آن را چگونه می‌توان با «سرچشمه» آشتی داد؟ پاسخ این است: «جای دادن [حقیقت] در اثر، همچنین به این معناست: کشاندنِ اثربودگی به جنبش و رخداد. این در قالب حفظ کردن [اثر] اتفاق می‌افتد. بدین‌سان هنر حفظ‌کردنِ خلاقانه‌ی حقیقت در اثر است. بنابراین هنر، شدن و روی‌دادن حقیقت است» (همان، ۷۱).

اگر این حقیقت، حقیقتی باشد که روی می‌دهد و اتفاق می‌افتد، آن‌گاه هیچ «سرچشمه»‌ای نخواهد داشت. اما اگر حقیقت ناپوشیدگی<sup>۲</sup> باشد و نه حقیقتی انضمامی، تاریخی و حادث، باز خود این ناپوشیدگی نیز، در نظر هایدگر، «رخداد مداوم» است:

«... جای گشوده در میان هستندگان، روشنی، هرگز صحنه‌ای ثابت و ساکن نیست که بازی هستندگان در آن جاری شود... ناپوشیدگی هستندگان... هرگز نه یک وضعیت صرفاً موجود، بلکه یک رویداد است...» (همان، ۵۴)

نتیجه این که در تمام رساله، «سرچشمه»، همچون «وسیله»‌ای برای پیوند دادن هنر به حقیقت (به‌مثابه‌ی ناپوشیدگی)، یا حقیقت به هنر، عمل کرده است.

در آغاز بحث دیدیم که هایدگر چگونه با بازگشت مدام به «سرچشمه»، رساله‌ی خود را به پیش برده بود. اما حال، حتی اگر نخواهیم از «سرچشمه» و هم‌راه «سرچشمه» حرکت کنیم، می‌توانیم در منزلگاه‌هایی که خود متن فراهم کرده، توقف کنیم: در پناهگاه «زمین» در «جهان» اثر، در درام «امر گشوده»<sup>۲</sup>. البته

بحث ما این خواهد بود که هر درامی باید تتاثر خود را بیافریند و فضا یا فضایی را بگشاید. در واقع، بدون درام‌های خاص و انضمامی، درام «امر گشوده» تجریدی بیش نخواهد بود.

در اثر هنری، مهم‌تر از «هنری بودن» - که به زبان هایدگر یعنی سرچشمه‌ای، گوهرین، آغازین و اصیل بودن - خود «اثرهستن» است که اهمیت دارد. اثرهستن یا اثربودگی نخست باید چیزبودگی باشد. زیرا تنها چیز می‌تواند اثر باشد و اثر بماند. با وجود این که خود هایدگر پیش و بیش از همه برای اوج‌گیری مفهوم «چیز» کوشیده است، اما در سرچشمه‌ی اثر هنری (۱۹۳۶)، «چیز» همان نیست که در ساختن باشیدن اندیشیدن (۱۹۵۱) است. البته، «چیز» باید چیزی انضمامی‌تر از یک پل قدیمی<sup>۴</sup> باشد که ما را در چارگانه‌ی «خدایان - میرایان - آسمان - زمین» جای می‌دهد (شاید چیزی همچون یک بسته‌ی شناور از کاه و گیاه که در فیلم پاپیون، آنری شاریر (پاپیون) را از جزیره‌ی بی‌بازگشت به دریا می‌رساند و در یگانه‌ی تاریخ جای می‌دهد - اوپی را که همراه با دیگر محکومان، به گویان فرانسه، جایی بیرون از تاریخ هستی، یا همان چارگانه‌ی محض و تحمل‌ناپذیر، تبعید شده بود). بدون «چیز»، که در نظر هایدگر یک مکان نیز هست، تتاثری - فضایی گشوده‌ای - در کار نخواهد بود. بی‌شک بحث از چیز - مکان‌ها و فضایی که برای زندگی فراهم می‌آورند به معنای تحسین و تأیید تتاثری که خود آن‌ها برپا می‌کنند، نیست.<sup>۵</sup> با این وجود مسئله این است که برای برهم‌زدن، برچیدن، یا گریختن از تتاثر چیزها، باز نیازمند چیز دیگری هستیم. چیزها حاکمان وضعیت‌اند.

تتاثری که می‌شناسیم اجرای صحنه‌ای «بازنمایی‌ها» (دولت، فرهنگ، جامعه و ...) و به بیان دقیق‌تر ساختار آن بازنمایی‌هاست. از این رو، دبرا لویت، در مقاله‌ی هایدگر و تتاثر حقیقت (۱۹۹۸)، می‌کوشد «تتاثر اثر هنری» را در فضای اتفاقی دریغ‌شده از بازنمایی‌ها، باز یابد. به این ترتیب «تتاثر اثر هنری» همچون تأویلی از سرچشمه‌ی اثر هنری ظاهر می‌شود و پیوند آن را با دیگر نوشته‌های هایدگر درباره‌ی چیز، فضا و بازنمایی، برجسته و از نقد آن اجتناب می‌کند:

همسو با آرای هایدگر، فضایی نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر، نخست، مکانی وجود داشته باشد و بدون وجود یک حد یا مرز، مکانی هم نمی‌تواند وجود داشته باشد. «یک حد چیزی نیست که چیزی در آن متوقف شود و بازایستد، بلکه چنان که یونانیان دریافته بودند، حد و مرز چیزی است که از آن، چیزی حضورش را می‌آغازد». به عبارت دیگر، حد و مرز، یا مرزبندی، همواره خود را پیش می‌اندازد و فضایی را ممکن می‌کند. علاوه بر این، هایدگر به ما می‌گوید که منش گوهرین وجود «انسان» اقامت‌گزیدن در فضایی است که حد و مرزهای آن وجودش را طرح‌ریزی می‌کنند و طرح‌ریزی این وجود، شیوه‌ی اقامت‌گزیدن خاصی که به هستی آدمی در هر دوره‌ای منش می‌بخشد، به واسطه‌ی حد و مرزهای خاص، مکان‌ها، و فضاهایی که آنجا وجود دارند، صورت می‌گیرد.

مباحث فضا و مکان در شماری از مقاله‌های هایدگر، شامل سرچشمه‌ی اثر هنری، دوران تصویر جهان و علم و تعمق، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. اما در این مقاله‌ها، هایدگر بر فضاهایی متمرکز می‌شود که توسط شکل‌های گوناگون - و همواره متغیر - بازنمایی تولید می‌شوند. هایدگر تعریف قراردادی بازنمایی را، به‌مثابه‌ی چیزی که به جای چیز دیگری می‌ایستد، دگرگون و بازنمایی را بر اساس یک آرایش فضایی خاص، تصور می‌کند، یا به بیان دقیق‌تر، نمودار خاص هر یک از آن‌ها را - که دورانی را در تاریخ تعیین می‌بخشد - تشریح می‌کند. از این رو، این شکل‌های بازنمایی «حقیقت هر دورانی» را برای ما تعیین می‌کنند. نمودار نخست، افلاطونی است. اینجا، ناظر نگرنده بر یک چیز، شکل یا آیدوس آن را که «در پس» آن وجود دارد، می‌بیند؛ دیدن، به واسطه‌ی یک مسیر مستقیم از دل فضایی تهی (خلأ)، به ایده‌ای ایستا می‌رسد. نمودار دومی که

هایدگر توصیف می‌کند، نمودار دکارتی-مدرن، توسط حرکت پس‌رونده و پیش‌آینده‌ی نسبت سوژه با امر ابژکتیو اداره می‌شود و جهان را به‌مثابه‌ی «تصویر» و به‌مثابه‌ی نظام ابژکتیو محاسبه‌ای، برمی‌سازد. نمودار سومی که من از آن بحث خواهم کرد، می‌تواند هایدگری پیشاسقراطی خوانده شود. اینجا «متافیزیک منظر و تماشا» جای خود را به فیزیکی مکان می‌دهد. جای‌دهی، جای‌گیری، فضایی، تولید حقیقت را که اکنون دقیقاً تولید قلمداد می‌شود، تعیین می‌کنند. نمودار سوم از بازنمایی (Vorstellung) ای که دو نمودار نخست را منس می‌بخشد، به سوی الگویی از نمایش (Darstellung) [نمایش، نمایی، خود را نمایاندن] حرکت می‌کند. اما نمودار سوم آشکارا نسبت به دو نمودار قبلی، با به بازی گرفتن قوانین‌شان، واکنش نشان می‌دهد. هایدگر، نخست ریسمانی را که ناظر و چیز، هر دو را به ایده‌ی ایستا مقید می‌کند، قطع و در گام دوم، جنبش سوژه-اثره‌ی شکل مدرن را (که هایدگر می‌گوید به آن «سالاری» می‌انجامد که «حمله» به جهان ابژکتیو را به صحنه می‌آورد) بازپیکربندی می‌کند. در نمودار سوم، حقیقت تولید می‌شود، نه از راه درستی و مطابقت، یا از طریق الگویی از ارجاع که در آن چیزی چون به چیز دیگری ارجاع می‌دهد، حقیقی فرض می‌شود، بلکه حقیقت در و همچون یک پیشامد، یک «رخداد»، تولید می‌شود. پرسش «چیست» به‌مثابه‌ی ژست آغازین فلسفه دگرگون می‌شود، آن چنان که هایدگر به جای آن می‌پرسد: «کجا و چگونه روی می‌دهد». (لویت، ۱۹۹۸)

لویت سپس به امر گشوده می‌پردازد:

به رغم خطر دور شدن از موضوع، اینک اجازه دهید که نخست به مسئله‌ی حقیقت به‌مثابه‌ی aletheia، بپردازیم. هایدگر aletheia را در فضای نقد خود از حقیقت به‌مثابه‌ی درستی، مطرح می‌کند. او می‌گوید تعیین قراردادی حقیقت از طریق تکافوی یک چیز با چیز دیگر، پیش می‌رود. «چیز» حقیقی است زیرا با ایده‌ای مطابقت می‌کند (افلاطون)، یا ایده حقیقی است زیرا با شرایط «واقعی» یک چیز مادی مطابقت می‌کند (شیوه‌ی پژوهش علمی). او می‌گوید این الگوی حقیقت به‌مثابه‌ی تکافو، یا درستی، ما را به گونه‌ای دور و تسلسل می‌کشاند. چگونه می‌توانیم «حقیقت» چیز نخست را ثابت کنیم، حقیقتش چگونه «دیدنی می‌شود»؟ او می‌گوید، تنها شیوه‌ای که بر اساس آن چیزی می‌تواند دیدنی شود در فضای امر گشوده است، فضایی که در آن دو چیز، یا موجود، با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند. در امر گشوده، این هستندگان به یکدیگر می‌نگرند اما فقط آن زوایایی را می‌بینند که به واسطه‌ی قرارگیری - یا جای‌گیری - خاص هر یک دیدنی می‌شود. پس هر هستنده<sup>۲</sup> نه به‌مثابه‌ی یک موجود مطلقاً شناخته‌شده یا شناختنی، بلکه در جوانب خاصی از خودش که در بافت آن رابطه‌ی خاص ناپوشیده‌اند، ظاهر می‌شود. . . . هرگاه شما به چیزی می‌نگرید شما فقط «نمای جلوی» آن را می‌بینید؛ «نمای پشت» اش، و با استفاده از یک اصطلاح آرتویی، «جوانب زیرین» اش، هر دو، پوشیده باقی می‌مانند. در این معناست که هایدگر از حقیقت تعیین شده، هم توسط ناپوشیدگی و هم پوشیدگی، یا ناپنهانی و پنهان‌کاری، سخن می‌گوید. هیچ چیزی به طور مطلق «ظاهر نمی‌شود» بلکه در یک شیوه‌ی خاص تعیین شده توسط موضعش و موضع «نگرنده»ی دیگر، «حضور می‌یابد». . . . در این معناست که هایدگر حقیقت را به‌طور ریشه‌ای تاریخی تصور می‌کند، وابسته به وضعیتی که در آن، آن [حقیقت] «دیدنی می‌شود»، وضعیتی که هم توسط فضایی و هم توسط شرط زمانی همواره درونی نسبت هستنده با هستی همچون امری زمانی، اداره می‌شود.

پس امر گشوده و . . . گشایش به وجود آمده توسط اثر هنری، بر اساس آن چه می‌خواهیم نوعی فضای تئاتریک بخوانیم تصور می‌شود، اما فضای تئاتریک بازپیکربندی شده که در آن نگرندگان، یا تماشاگران، نه بیرون صحنه، بلکه در یا روی صحنه‌اند و . . . (همان).

او در ادامه‌ی بحث خود از درام امر گشوده، نظریه را به نظرگاه وابسته می‌یابد:

در علم و تعمق<sup>۷</sup>، هایدگر تعریف مدرن علم و شناخت علمی را از طریق تأمل در آنچه او به مثابه‌ی تعریف علم می‌داند، تحلیل می‌کند: «علم نظریه‌ی واقعیت است». او می‌نویسد، «واقعیت به معنای آنچه واقعی است، اکنون مورد متضاد آنچه را که تضمین شده نمی‌ماند و همچون نمود صرف یا همچون چیزی که فقط گمان می‌شود چنین باشد بازنمایی می‌شود، برمی‌سازد» (علم و تعمق، ۱۶۲). از آنجا که پژوهش علمی فقط آنچه را که پیشاپیش تضمین شده است، به کار می‌گیرد (یعنی شناخت‌پذیری چیزها در قابلیت‌شان برای اندازه‌گیری شدن)، به آنچه برای هایدگر، امری اساسی در «شناخت» یک چیز است، بی‌اعتنا می‌ماند، یعنی، به شیوه‌ای که در آن، چیز حضور می‌یابد یا دیدنی می‌شود و از همین روست که شناسایی جوانبی از چیز - به دلیل ساختار امر گشوده با جای‌دهی نسبی‌اش به موجوداتی که شرایط دیدنی بودن‌اش را تعیین می‌کنند - ناگزیر باید پوشیده باقی بماند.

هایدگر می‌گوید معنای «راستین» نظریه، با توجه به سرچشمه‌ی واژه در اندیشه‌ی یونانی، نه به واسطه‌ی آنچه که می‌تواند در یک «چیز» شناخته یا اندازه‌گیری شود، بلکه به واسطه‌ی درنگی، تأملی در نمود بیرونی‌اش، تعیین می‌شود که دست‌کم از یک جهت، مفهومی از تناثر را که در آن چیزها خود را به دقت و تأمل دیگران می‌سپارند، در خود دارد: «واژه‌ی «نظریه» از واژه‌ی یونانی *theorein* سرچشمه می‌گیرد. اسم متعلق به آن *theoria* است. از ترکیب دو بُن‌واژه‌ی *thea* و *horao*، فعل *theorein* ساخته شده است. *Thea* (مقایسه کنید با *theatre*) ظاهر بیرونی است، سویه‌ای که در آن چیز خود را می‌نمایاند، نمود بیرونی که در آن خود را نمایش می‌دهد. افلاطون این سویه را که در آن، آنچه حضور می‌یابد آنچه را که [خود] هست نشان می‌دهد، *eidos* می‌نامد. دیدن این سویه، *eidonai*، دانستن و دانایی است. بن‌واژه‌ی دوم در *theorein*، *horao* به معنای با دقت و از روی توجه به چیزی نگریستن، نظر کردن و در آن دقیق شدن است. بدین‌سان چنین به نظر می‌رسد که *thean horan*، *theorein* است: با دقت بر نمود بیرونی که در آن‌جا آنچه حضور می‌یابد دیدنی می‌شود، نگریستن، و از طریق چنین دیدی - دیدنی - درنگ کردن در آن (علم و تعمق، ۱۶۲). (همان)

سپس سرچشمه‌گرایی هایدگری را باژگونه می‌کند، یا این‌که، در خودباژگونگی این سرچشمه‌گرایی را نمایان می‌کند:

در سرچشمه، هایدگر «ژست آغازین فلسفه»، پرسش «چیست» را که در پی گوهری ایستاست، با پرسش کجا و چگونه، عوض می‌کند. . . . هایدگر گوهر یا ماهیت را چنان تعریف می‌کند که در ابتدا چندان هم شگفت‌آور نمی‌نماید: «از آن و به واسطه‌ی آن، چیزی آنچه هست و چنان که هست، هست»، اما، به جای کشف یک آیدوس ایستا، قطعی، در قلمروی غیرزمانی، فرامکانی، گوهر یا ماهیت از آشکارگی و آشکارگری فضایی-زمانی چیز - در این مورد، اثر هنری - سرچشمه می‌گیرد. اما، نباید به سرعت از «اثر هنری» سخن بگوییم، زیرا هایدگر یادآور می‌شود که این «صورت‌بندی» در مورد هنرمند نیز با همان قطعیت به کار می‌رود. «در خودشان و در مناسبات متقابل‌شان هنرمند و اثر، هر یک به واسطه‌ی یک امر سومی وجود دارند که مقدم بر هر دوی آن‌هاست، یعنی آنچه که به هنرمند و اثر هنری نام آن‌ها را می‌بخشد: هنر.» «رویداد» اثر هنری، «رخداد» اش، گوهر یا ماهیت هنرمند و اثر را تعیین می‌کند. هنر «روی می‌دهد» و از طریق «رخداد» آن است که هنرمند و اثر «گوهر‌هایشان» را می‌یابند. (همان)

شکل مدرن بازنمایی، شکل آشنای تناثر از زمان پیدایش آن است: در یک سو، «صحنه»، در سوی دیگر، «بیننده». به عبارت دیگر، صحنه ابژه‌ای «تصویری» شده و بدین‌سان نسبت «فضایی» اش انکار می‌شود. لویت (۱۹۹۸) این فراشد بازنمایی کردن به مثابه‌ی ابژه‌کردن را چنین توصیف می‌کند:

شکل مدرن بازنمایی چنان که هایدگر در علم و تعمق و در دوران تصویر جهان<sup>۱</sup> بحث می‌کند، از الگوی افلاطونی، با میان‌بر بر سازنده‌ای توسط دکارت (چنان‌که هایدگر می‌گوید)، سرچشمه می‌گیرد. اگر ما بتوانیم بازنمایی را در الگوی افلاطونی بر اساس سوژه‌ای (اگرچه شاید این اصطلاح سوژه اینجا به‌راستی پذیرفتنی نباشد) نگرنده بر یک ابژه و بیننده‌ی ایده‌ی پشت آن، تصور کنیم، ساختار بازنمایی با می‌اندیشم دکارتی تغییر می‌کند، آنگاه که بنیاد ایقان نه ایده یا گوهر «بنیان‌گذار»، بلکه خود سوژه است. می‌توانیم ساختار دکارتی بازنمایی را از ساختار گزاره‌ای خود می‌اندیشم بخوانیم (البته در این شرایط یک تحلیل دستوری کارکردی نخواهد داشت). در گفتن «می‌اندیشم پس هستم» (اینجا من هایدگر را دنبال می‌کنم و به دکارت بازنگشته‌ام)، سوژه خود را هم به عنوان سوژه و هم به عنوان ابژه برمی‌سازد: «می‌اندیشم» سوژه‌ی گزاره و «هستم» ابژه‌ی آن. پس شروط ایقان، از طریق گونه‌ی جدیدی از مطابقت، مطابقت ابژه با بازنمایی ذهنی سوژه، همان یقین از جهان ابژکتیو به واسطه‌ی توانایی بازنمایی ذهنی سوژه، به سوژه‌ی اندیشنده و اگذار می‌شود. هایدگر توجه ما را پیوسته به ابعاد فضایی این شکل بازنمایی (Vorstellung) و بر آیندهای این پیکربندی جلب می‌کند:

«بازنمایی کردن این‌جا به این معناست: نشان دادن چیزی از خویشتن پیشاروی خویشتن و محکم‌نگاه داشتن آنچه نشانده‌شده، همچون چیزی که در جایی قرار داده شده است... تصور یا بازنمایی کردن دیگر به معنای دریافتن یا ادراک کردن آنچه که حضور می‌یابد نیست، که خود ادراک به درون ناپوشیدگی اش [ناپوشیدگی آنچه حضور می‌یابد] تعلق دارد، در حقیقت، همچون گونه‌ی یگانه‌ای از حضور یافتن، به آنچه که حضور می‌یابد و ناپوشیده است، تعلق دارد. بازنمایی کردن دیگر نه خود را ناپوشیده کردن، بلکه از آن خود ساختن و گرفتار کردن [آنچه حضور می‌یابد] است - آنچه حضور می‌یابد حکم نمی‌راند و سلطه نمی‌یابد، بلکه این حمله [ی سوژه به آنچه حضور می‌یابد] است که حکم می‌راند... آنچه هست، دیگر آنچه حضور می‌یابد نیست؛ بلکه همان است که در بازنمایی نخست برابر [سوژه] نشانده می‌شود، آنچه در برابر [سوژه] محکم می‌ایستد، که منش ابژه [یا برابر ایستا] را دارد... بازنمایی برابر ایستاسازی است، ابژکتیوسازی‌ای که پیش می‌رود و سلطه می‌یابد. به این ترتیب بازنمایی کردن، هر چیزی را به درون وحدتی می‌راند که به آن منش ابژه عطا می‌شود. بازنمایی کردن coagitatio [گردهم آوردن و وحدت بخشیدن (برای ابژه کردن)] است» (دوران تصویر جهان، ۱۵۰-۱۴۹).

صحنه‌ی مدرن بازنمایی از صحنه‌ی افلاطونی متمایز می‌شود... یک سوژه‌ی اندیشنده / بازنماینده ایستاده در مقابل «برابرایستا» وجود دارد، که اکنون منش ابژه را می‌یابد. همان‌طور که هایدگر می‌گوید، این «به جای نشان دادن» همان چیزی است که شرایط را برای پی‌رفتنی از مفاهیم که، برای او، «جهان» مدرن را منش می‌بخشد، مهیا می‌کند: سالاری، محاسبه‌پذیری، نظام‌مندی، «تصویر جهان» (و نیز پی‌رفتنی مشتق شده از، یا آماده شده توسط، نمودار افلاطونی: این همانی و خودهمان‌بودگی، یگانگی (در مقابل چندگانگی)، تفاوت‌ها در درجه «به جای» تفاوت‌ها در نوع (در نسبت میان چیز و بازنمایی تصویری اش)). جهان مدرن الگوی ماهیت را که پرسش «چیست» را در پی دارد، عوض می‌کند، اما خود پرسش را عوض نمی‌کند. ماهیت یا گوهر چیز اکنون، چنان‌که هایدگر می‌گوید، در آنچه می‌تواند توسط علم اندازه‌گیری یا محاسبه شود نهفته است. «در coagitatio، بازنمایی کردن هر آنچه را که ابژکتیو است در «همه با هم» بازنمودگی گردهم می‌آورد» (دوران تصویر جهان، ۱۵۲)، و این «همه با هم» است که محاسبه‌پذیری چیزها را ممکن می‌کند / برمی‌سازد - که نه در «حضور یافتن» خاص خودشان، بلکه به‌مثابه‌ی بخشی از نظام بر ساخته‌ی «همه با هم» و در رابطه / مقایسه با یکدیگر و با نظام‌های مختلف اندازه‌گیری، داوری می‌شوند. (همان)

در مقابل، به نظر می‌رسد که «آزاد کردن امر گشوده و مستقر کردن آن در ساختارش» (هایدگر، ۱۹۷۵، ۴۵) تنها راه مقابله با بازنمایی‌های بر ساخته باشد:



همان دوگانگی معنای امر گشوده، برای هایدگر - و به شیوه‌ای همگرا، برای آرتو - مسئله آفرین می‌شود. آن زمان‌مندی را به مکان‌مندی پیوند می‌دهد. امر گشوده هم گشایش هستنده به روی آینده، به روی سرآغازی همواره نو است و هم گشایش یک فضا که در آن آینده‌ای اتفاق می‌افتد: فضای رخداد. معنای امر گشوده با «پرسشی از زمان و دگرگونی نسبت‌اش با فضا»، یا، با پرسشی از فضا و دگرگونی نسبت‌اش با زمان، مواجه می‌شود. اگر نیروهای (به معنای دقیق) محافظه‌کار فرهنگ بر اساس ساختارهای معماری فرض می‌شوند (یعنی، موضع «ضدمعماری» باتای و نقدش به بناهای یادبود، تیمارستان و زندان گرد فوکو)، هم امر گشوده و تئاتر اثر هنری هایدگر و هم تئاتر بی‌رحم آرتو نوعی فضای بالقوه دگرگون‌شونده، نه مقید به گذشته، بلکه راهسپار آینده، را فرض می‌گیرند. تفاوت میان آرتو و هایدگر این است که آرتو، با خواست «به‌حرف آوردن فضا» می‌خواهد رویدادی ناممکن را بنیان نهد. هیچ «فضا»یی فی‌نفسه وجود ندارد، فقط فضاهای خاص وجود دارند. هایدگر این فضاها را به حرف می‌آورد: فضای نمودار افلاطونی از نیروی محافظه‌کار ایدوس به‌مثابه‌ی ضامن حقیقت سخن می‌گوید، نمودار دکارتی - مدرن از حمله‌ی «درستی» علمی به جهان ابژکتیو؛ هایدگر با تئاترش پاسخ می‌گوید... (همان)

لویت معتقد است که پرستش‌گاه یونانی توصیف‌شده در سرچشمه‌ی اثر هنری می‌تواند تئاتر هایدگر باشد (به‌ویژه به این دلیل که «معماری نمی‌تواند بازنمود چیزی تلقی شود»):

پرستش‌گاه، با ایستادن در آنجا، نخست به چیزها چهره‌شان و نیز چشم‌داشت‌شان از خود را می‌بخشد. این نظرگاه تا زمانی که اثر یک اثر است، تا زمانی که خدایان از آن نگرینخته‌اند، گشوده باقی می‌ماند. این امر در مورد ساختن پیکره‌ی خدایان نیز که ادای نذر قهرمان رقابت‌های پهلوانی بود، صدق می‌کند. هدف از این پیکره‌سازی و سیمانگاری ساده‌کردن فهم این موضوع نیست که خدایان چگونه ظاهر می‌شوند؛ بل این اثری است که می‌گذارد خدایان [در آنجا] حاضر و این‌سان خود خدایان باشند. این امر در مورد اثر زبانی نیز صادق است. در تراژدی، چیزی به روی صحنه برده نمی‌شود، یا چیزی به طور تئاتریک نمایش داده نمی‌شود، بلکه این پیکار خدایان جدید با خدایان قدیم است که در آن انجام می‌پذیرد. اثر زبانی که از گفتار مردم سرچشمه می‌گیرد، به این پیکار اشاره نمی‌کند؛ بلکه سخن مردم را دگرگون می‌کند آنچنان که اکنون هر واژه‌ی زنده‌ای پیکار می‌کند و آنچه را که مقدس یا نامقدس، بزرگ یا حقیر، ترس یا ترسان، بلند یا پست، ارباب یا برده است، در معرض تصمیم می‌گذارد. (هایدگر، ۱۹۷۵، ۴۳)

اثر به کجا تعلق دارد؟ اثر، به عنوان اثر، تنها به درون قلمرویی که خود می‌گشاید تعلق دارد... یک بنا، یک پرستش‌گاه یونانی، چیزی را به تصویر نمی‌کشد. به سادگی، آنجا، در شکاف کوه ایستاده است. پیکره‌های خدایان را در میان می‌گیرد و می‌پوشاند و اجازه می‌دهد که آنان از میان ایوان گشوده در حریم مقدس جای گیرند. به واسطه‌ی پرستش‌گاه، خدایان در پرستش‌گاه حاضرند. این حضور خدایان، فی‌نفسه تمدید و تحدید مرزهای این حریم به‌مثابه‌ی یک حریم مقدس است. اما پرستش‌گاه و حریمش در ابهام و ناروشنی گم نمی‌شوند. کار پرستش‌گاه این است که مسیرها و مناسباتی را که در آن‌ها زایش و مرگ، مصیبت و موهبت، پیروزی و رسوایی، دیرپایی و فروپاشی، تقدیر آدمی نام می‌گیرند، یگانگی بخشد و به دور خود گرد آورد.

پرستش‌گاه آنجا، پشت به صخره‌ها ایستاده است. این ایستادگی اثر از صخره راز زمختی و نتراشیدگی، و با این حال، پشتیبانی خودانگیخته‌اش را بیرون می‌کشد. بنا ایستاده آنجا، به زمین گرداگرد خود در برابر طوفانی که بر فراز آن می‌غزد، پناه می‌دهد و طوفان نخست این چنین شدت خود را آشکار می‌کند. برق و جلای سنگ، هرچند در ظاهر تنها به لطف خورشید می‌درخشد، اما نخست این سنگ است که نور روز، پهنای آسمان، و تاریکی شب را نمایان می‌کند. بلندای استوار پرستش‌گاه فضای نادیدنی آسمان را دیدنی می‌کند. استواری اثر با امواج سهمگین مقابله



و آرامشش خشم دریا را آشکار می‌کند... پرستش‌گاه - اثر، ایستاده آنجا، جهانی را می‌گشاید... (همان، ۴۱-۴۲)

### بنابراین تئاتر اثر هنری

دیگر جای «نمایش» نیست، جایی که صحنه‌ی دیدنی و تماشایی کنش به پیکاری ارجاع دهد که جای دیگری انجام می‌پذیرد، بلکه اثر هنری فضایی را بر پا می‌کند - یا می‌گشاید - که خود پیکار در آن انجام می‌پذیرد... بر این اساس، تولید حقیقت توسط اثر هنری، تولیدی تئاتریک خواهد بود، یعنی، در رویدادی که به واسطه‌ی شماری از کنش‌گران «تولید» می‌شود حقیقت از طریق «جای‌گزینی» وضعیت مکانی به جای منظر تماشایی،... «تولید خواهد شد»... گوهر اثر به واسطه‌ی کجایی و چگونگی ظهورش و نه به واسطه‌ی مطابقتش با یک امر اصیل تعیین می‌شود. اثر فقط در و همچون یک مکان خاص که شماری از کنش‌گران را وحدت می‌بخشد، ظاهر می‌شود. اثر همواره یک رویداد است. بدون نسبتش با حفظ‌کننده‌ها و به‌معرض تصمیم‌گذاشتن چیزی، اثر نیست. اثر امری جاری شونده است نه فقط به این معنا که برخی سویه‌هایش از توصیف صرف - یا بازنمایی - فراتر می‌روند، بلکه به این معنا که جایگاهش به عنوان اثر به برساختن مکان تئاتریک و جاری شدنش در آن مکان، بستگی دارد. (لویت، ۱۹۹۸)

از آن‌چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که برای هایدگر، یک اثر هنری امری زمانی، مکانی و روی‌دادنی است. اما نتیجه‌ای که لویت، در پایان، ترسیم می‌کند گونه‌ای «تاریخ‌زدن»<sup>۹</sup> وجود از راه فضاست:

هرچند برای هایدگر مسئله‌ی بازنمایی، در معنای وسیعش، مسئله‌ی زمان‌مندی یا نسبت گذشته با امکان‌های یک آینده‌ی ناشناختنی است، اما او مباحث بازنمایی را بر اساس آرایش فضایی‌شان و پیکربندی‌های‌شان، طرح می‌کند، زیرا، می‌خواهم بگویم که این فضاست که به طور کلی اکنون و آینده را از میان رژیم‌های «محافظه‌کار» بازنمایی یا، به طور انضمامی‌تر، از میان مرزهای معماری‌های رسمی و تاریخی، به گذشته پیوند می‌زند. بنابراین به نظر می‌رسد مسئله‌ای که هایدگر (و آرتو) با آن مواجه شدند چگونگی تصور یک فضای دگرگون‌شونده، و چگونگی پیکربندی آن، چگونگی گشودن آن فضا به روی آینده، و چگونگی پیکربندی و طراحی فضایی است که، در واقع، چون پیشاپیش ناشناختنی است، شکل‌ناپذیر است. هایدگر این پیش‌طرح را به واسطه‌ی آزاد کردن اثر هنری از بنیادهای پیش - بنیاد برساخته‌ی «ایده»، و فرض علمی محاسبه‌پذیری همه‌شمول، بسط می‌دهد. جایی که شما هستید تعیین می‌کند آن‌چه را که شما می‌بینید و بدین‌سان، برای هایدگر، مکان جای منظره و تماشا را، در آن‌چه اکنون تولید حقیقت به جای بازتولید آن است، می‌گیرد. اما هایدگر بسیار مراقب است که این پیش‌طرح را (طرح) انداخته شده در نظر بگیرد تا نموداری از آن چه هست. (همان)

### ۳- تئاترِ حسنگ

#### ۳-۱- اندیشیدن در جای چیز

... حسنگ عبدوس را گفت: «امیرت - سلطان مسعود - را بگوی که من آن‌چه می‌کنم به فرمان خداوند خود می‌کنم، اگر وقتی تخت ملک به تو رسد حسنگ را بر دار باید کرد.» لاجرم چون سلطان پادشاه شد این مرد بر مرکب چوبین نشست...  
بوسهل و غیر بوسهل در این کیستند که حسنگ عاقبت تهور و تعدی خود را کشید...  
امیر مسعود در شهر خلیفه شهر را فرمود داری زدن بر کران مصلاهی بلخ، فرود شارستان. و خلق

روی آنجا نهاده بودند. بوسهل بر نشست و آمد تا نزدیک دار، و بر بالای بایستاد. و سواران رفته بودند با پیادگان تا حسنک را بیارند... و حسنک را به پای دار آوردند. و دو پیک را ایستانیده بودند که از بغداد آمده‌اند. و قرآن خوانان قرآن می‌خواندند. حسنک را فرمودند که: «جامه بیرون کش.» وی دست از زیر کرد و ازار بند استوار کرد و پایچه‌های ازار بست و جبه پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار بایستاد و دست‌ها در هم زده، تنی چون سیم سفید، و رویی چون صدهزار نگار. و همه خلق به درد می‌گریستند. خودی روی پوش آهنی بیاوردند عمداً تنگ چنانکه سر و رویش را نپوشیدی، و آواز دادند که سر و رویش را بپوشید تا از سنگ تباه نشود، که سرش را به بغداد خواهیم فرستاد نزدیک خلیفه. و حسنک را همچنان می‌داشتند، او لب می‌جبنانید و چیزی می‌خواند، تا خودی فراخ‌تر آوردند. و در این میان احمد جامه‌دار بیامد سوار، و روی به حسنک کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید: «این آرزوی توست که خواسته بودی، و گفته «چون تو پادشاه شوی ما را بر دار کن.» ما بر تو رحمت خواستیم کرد، اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای، و به فرمان او بر دار می‌کنند.» حسنک البته هیچ پاسخ نداد. پس از آن، خود فراخ‌تر که آورده بودند، سر و روی او را بدان بپوشانیدند. پس، آواز دادند او را که بدو، دم نزد و از ایشان نیندیشید. هرکس گفتند: «شرم ندارید مرد را که می‌بکشید [به دو] به دار برید؟» و خواست که شوری بزرگ بر پا شود. سواران سوی عامه تاختند و آن شور بنشانند و حسنک را سوی دار بردند و به جایگاه رسانیدند و بر مرکبی که هرگز ننشسته بود بنشانند، و جلادش استوار بست و رسن‌ها فرود آورد. و آواز دادند که سنگ زنید. هیچ‌کس دست به سنگ نمی‌کرد، و همه زار زار می‌گریستند خاصه نشابوریان. پس مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند، و مرد خود مرده بود که جلادش رسن به گلو افکنده بود و خبه کرده... و چون از این فارغ شدند، بوسهل و قوم از پای دار بازگشتند، و حسنک تنها ماند چنانکه تنها آمده بود از شکم مادر...

و حسنک قریب هفت سال بر دار بماند چنانکه پایهایش همه فرو تراشید و خشک شد چنانکه اثری نماند... (تاریخ بیهقی، ۱۸۹-۲۰۵)

شهودپذیری یا شهودانگیزی زبان، به ما نیز اجازه می‌دهد که ببینیم بر سر حسنک چه آمد. اما در این شهود کردن چنان می‌اندیشیم که گویی به جایی، در جایی می‌اندیشیم: به -در «آن‌جا». اما این «آن‌جا» کجاست؟ درون ذهن ما؟ یا «جای» خود چیز؟ جای دار حسنک، بر کران مصلاهی بلخ، فرود شارستان؟

هنگامی که ما از انسان و فضا حرف می‌زنیم، چنین به نظر می‌رسد که انسان در یک سو ایستاده، و فضا در سویی دیگر. ولی، فضا امری نیست که در برابر انسان قرار گیرد. فضا نه شیئی خارجی است و نه تجربه‌ای درونی. چنین نیست که آدمیانی وجود داشته باشند و بر فراز آنان، فضایی باشد... حتی هنگامی که ما خود را به چیزها ربط می‌دهیم، چیزهایی که در دسترس ما قرار ندارند، باز با خود آن چیزها هستیم. بر خلاف آنچه در کتاب‌های درسی آمده است، ما چیزهای دور دست را صرفاً در ذهن مان بازنمایی نمی‌کنیم، به طوری که فقط باز نمود ذهنی آن‌ها به عنوان جایگزین خود چیزها در ذهن ما قرار گیرند. اگر همه‌ی ما، هم‌اکنون، از همین جایی که در آن قرار داریم، به پل قدیمی در هایدلبرگ بیندیشیم، این اندیشیدن به آن مکان صرفاً به تجربه‌ی درونی افرادی که اینجا حاضرند نیست، بلکه به گوهر اندیشیدن ما به آن پل تعلق دارد و این اندیشیدن در خود از دور تا آن مکان امتداد می‌یابد. از این نقطه، از همین جا، ما در آنجا قرار می‌گیریم، روی پل. ما به هیچ رو، در یک محتوای باز نمودی در آگاهی خود نیستیم. درست از همین جا، ما شاید به آن پل، و به راهی که برای عابران خود می‌گشاید، نزدیک‌تریم تا عابرانی که هرروزه از پل، بی‌اعتنا برای گذر از رودخانه استفاده می‌کنند. (هایدگر، ۱۳۷۹، ۷۶)

چه بسا ما نیز در اندیشیدن مان، به مصلاهی بلخ و دار حسنک نزدیک‌تر باشیم تا خلقی که روی آنجا

نهاده بودند. در درام گشوده‌ای که ما را «دربرگرفته‌است»، «فاصله» با «تصمیم»ی برای اندیشیدن به خود «رخداد»، از میان برداشته می‌شود.

اگر ما درون مرزهای فضایی رژیم مدرن بازنمایی نیندیشیم، از بازنمایی ذهنی بیرون می‌رویم؛ ما بیرون از «ذهن»مان و در جای اندیشه‌ی چیز، می‌اندیشیم. اما این صورت‌بندی چیزی را «حل» نمی‌کند؛ بلکه همانا مسئله‌ی «ما» را آغاز می‌کند. زیرا «ما که هستیم؟» از پیش تعیین نمی‌شود. «ما» همچون موجودات پیش‌برساخته یا، چنان که هایدر اضافه می‌کند «جسم‌های در خود فشرده»، در حال اندیشیدن، از چیزی به چیزی دیگر، نمی‌پریم. بلکه اندیشیدن در [جای] چیز است که «ما»یی که می‌اندیشد را برمی‌سازد. (لویت، ۱۹۸۸)

«ما که هستیم؟» در تئاتر اثر تعیین خواهد شد. اما در مورد پل، چیز چگونه جایی را به خود اختصاص می‌دهد؟

پل تنها دو ساحل پیش‌پیش‌بوده را به هم متصل نمی‌کند. دو کناره‌ی رود، فقط وقتی چون کناره نمایان می‌شوند که پل از روی رودخانه بگذرد. به طور خاص، این پل است که سبب می‌شود که این دو ساحل این سو و آن سو قرار گیرند. پل یک جانب را در برابر جانب دیگر قرار می‌دهد. چنین هم نیست که کناره‌های رود به‌سان نوارهای مرزی بی‌اهمیت، در خشکی، در امتداد رود ادامه داشته باشند. پل، از طریق کناره‌ها، پهنه‌ی چشم‌انداز هر دو سو را به رودخانه می‌آورد. پل، رودخانه و ساحل و خشکی را همسایه‌ی هم می‌کند. پل زمین را همچون چشم‌انداز، دورتادور رودخانه گرد می‌آورد... به اعتبار واژه‌ای قدیمی در زبان ما، گردهم آوردن «چیز» خوانده می‌شود.

شکی نیست که پل در نوع خود منحصر به فرد است، زیرا چارگانه را چنان گردهم می‌آورد که جایی برایش فراهم شود. اما فقط چیزی که خود یک مکان باشد می‌تواند برای یک جا فضایی ایجاد کند. مکان، پیش از آنکه پل باشد، وجود ندارد. پیش از این که پل برپا شود، البته، در امتداد رود جاهایی وجود دارد که می‌تواند به وسیله‌ی چیزی اشغال شود. اما یکی از آن‌ها به شکرانه‌ی پل مکان می‌شود. به این ترتیب، این پل نیست که نخست، در مکانی که برای آن وجود دارد، برپا می‌شود...

فضا در گوهر خود، چیزی است که برایش جایی باز شده است، امری است که در محدوده‌اش، رها شده است، چیزی که برایش جایی باز شده و همواره به اعتبار یک مکان همچون یک پل پذیرفته شده، پیوند داده شده و گرد هم آمده است. بدین‌سان فضاها هستی گوهرین خود را از مکان (location) به دست می‌آورند، و نه از «فضا» (space). (همان، ۷۴-۷۰)

اکنون ساده است که ببینیم دار-حسنک نیز یک «چیز-مکان» بود. می‌توان به این اندیشید که: دار-حسنک بر کران مصلا‌ی بلخ ایستاده بود، خاموش و فراموش‌شده؛ بر خلاف پل، برای مردم بلخ راهی نمی‌گشود، بلکه راهشان را کج می‌کرد - راه آنان که از دار او پرهیز می‌کردند؛ چشم‌اندازی در بلخ، ناگزیر متعلق به این دار بود - چشم‌اندازی که به هم پیوستگی چشم‌اندازهای دیگر را انکار می‌کرد؛ این دار «چیز»ی بود که فضای مصلا را بر هم می‌زد و تئاتر خود را بر پا می‌کرد. البته چیزبودگی دار-حسنک، تنها راهی به سوی اثربودگی آن است.

### ۳-۲- درام دار-حسنک

آن‌گاه که همه «از پای دار بازگشتند و حسنک تنها ماند»، درام دار-حسنک، به مثابه‌ی یک اثر، آغاز شد. دار-حسنک دیگر آن داری نبود که به فرمان امیر مسعود زده شده بود. می‌توان اندیشید که دار-حسنک

«نسبت» خود را برمی‌ساخت و همه را به این نسبت می‌کشاند.

نسبت فضایی دار-حسنک، شکافی که در به هم پیوستگی بلخ پدید می‌آورد، تثاتری که برپا می‌کرد، بالقوگی سیاسی که همچنان حفظ می‌کرد، از «اثر-شدن» دار-حسنک خبر می‌داد؛ اثر-شدنی که حقیقتی را جاودانه می‌کرد.

حقیقت در اثر - پرستش‌گاهی که آنجا ایستاده است روی می‌دهد. نه به این معنا که اینجا چیزی به درستی بازنمایی و منتقل می‌شود، بلکه به این معنا که آنچه هست، به مثابه‌ی یک کل، به ناپوشیدگی کشانده شده و در آنجا نگاه داشته می‌شود. . . . به این ترتیب این حقیقت است که در اثر حضور دارد و نه فقط چیزی حقیقی. (هایدگر، ۱۹۷۵، ۵۶)

به عبارت دیگر، در اثر این «تثاتر حقیقت» است که در کار است. حقیقت از تثاترش جدا نیست. اما در مقابل، آیا خودِ اثر، دار-حسنک، حقیقت‌بار نیست؟ در این خصوص، تقدم با درام خود اثر است یا با درام امر گشوده (پیکار پوشیدگی و ناپوشیدگی)؟ آیا اثر، دار-حسنک، در درام امر گشوده حل می‌شود؟ اثر در درام امر گشوده حل نمی‌شود؛ این «اثر [است که] امر گشوده‌ی جهان را گشوده نگاه می‌دارد» (همان، ۴۵). دار-حسنک، تا زمانی که برپا بود، تثاتر حقیقت (aletheia) بود و حقیقتی را گشوده نگاه داشته بود.<sup>۱۰</sup>

### ۳-۳- سیاست اثر

تردیدی نیست که برای هایدگر یک پارادایم سیاسی (در واقع پارادایم سیاسی به تمام معنا) در دیالکتیک میان پوشیدگی و ناپوشیدگی، در کار است. در درس‌گفتارهای پارمنیدس، polis دقیقاً به واسطه‌ی پیکار میان Verborgenheit (پوشیدگی) و Unverborgenheit (ناپوشیدگی) تعریف می‌شود. . . .

پارادایم هستی‌شناسانه‌ی حقیقت به مثابه‌ی پیکار میان پوشیدگی و ناپوشیدگی، در [اندیشه‌ی] هایدگر، در اصل و بی‌واسطه، پارادایمی سیاسی است. چرا که انسان در اصل، در گشودگی یا گشایش، در مقابل فروبستگی، که در آن چیزی همچون یک polis یا یک سیاست امکان [ظهور] دارند، یافت می‌شود. (آگامبن، ۲۰۰۴، ۷۳-۷۲)

پس اگر بپذیریم که در اثر هنری - در پیکار میان جهان آشکارکننده و زمین خودپوشاننده - دیالکتیک میان پوشیدگی و ناپوشیدگی در کار است، دیگر پرسش این نخواهد بود که فلان اثر سیاسی است یا نه، بلکه اثر تنها به شیوه‌ای سیاسی است که می‌تواند اثر-شدن خود را آغاز کند؛ چرا که آغاز شدن (پیکار میان پوشیدگی و ناپوشیدگی)، خود ناگزیر آغاز پیکاری با بازنمایی‌ها / فروبستگی‌ها خواهد بود. سیاست اثر این است که آغاز شود.

### ۳-۴- تصمیم

«... اثر ... پیکار می‌کند و در معرض تصمیم می‌گذارد. . . .» (هایدگر، ۱۹۷۵، ۵۷).

دار-حسنک، به مثابه‌ی یک اثر که بالقوگی وضعیت را حفظ می‌کرد، چه امری را در معرض تصمیم گذاشته بود؟ به کنش‌رساندن این بالقوگی را؟ همان تصمیم آنتیگونه (اجرای سیاسی قانونی که علی‌رغم اعتبارش، معلق شده بود<sup>۱۱</sup>) را؟ یا «حفظ اثر» را در معرض تصمیم گذاشته بود؟ اثری که «قریب هفت سال» خود را حفظ کرد تا آن که «اثری نماند».

این که بگذاریم اثر یک اثر باشد را حفظ اثر می‌خوانیم . . . حفظ اثر به این معناست: ایستادن درون گشودگی هستندگانی که در اثر روی می‌دهند. این «ایستادن درون» حفظ کردن، دانستن [چیزی هم] هست. اما دانستن، اطلاعات و عقاید صرف درباره‌ی چیزی نیست. آن که آن چه هست را به راستی می‌داند، می‌داند که می‌خواهد در میانه‌ی آن چه هست چه کند . . . دانستنی که خواستن باقی می‌ماند و خواستن که دانستن، ورود و پاسخ انسان به ناپوشیدگی هستی است. مصمم‌بودگی در هستی و زمان، نه کنش حسابگرانه‌ی یک سوژه، بلکه گشایش انسان به روی گشودگی هستی بر پایه‌ی به‌تسخیردرآمدنش در آن چه هست، است . . . حفظ کردن اثر، مردم را به تجربه‌ی شخصی‌شان فرو نمی‌کاهد، بلکه آنان را به نسبت و پیوندشان با حقیقت روی‌دهنده در اثر می‌کشاند. (همان، ۶۶-۶۷)

حفظ اثر، حفظ نسبت‌مان با اثر است.

#### ۴- نتیجه‌گیری

اگر تعریف هایدگر از فضا را دنبال کنیم، فضای بدون مرز وجود ندارد و از این رو فضا «خود» نمی‌تواند به حرف آید، فقط فضاهای خاص، یا فضایی‌ها، می‌توانند سخن بگویند. از این رو، همان طور که دریدا نشان داده است، تئاتر بی‌رحم آرتو، هرگز به‌مثابه‌ی یک تولید تئاتریک «واقعی» وجود نداشته و نمی‌تواند وجود داشته باشد. (لویت، ۱۹۹۸)

تئاتر بی‌رحم آرتو، تئاتر حقیقت هایدگر، و تئاتر حسنگ را نمی‌توان به صحنه برد. تنها گهگاه می‌توان خود را در این تئاترها یافت - در درام‌های گشوده‌ای که ما را در بر می‌گیرند. تئاتر چیز، تنها در چیزهای مادی خلاصه نمی‌شود. همان‌طور که هایدگر در مقاله‌ی چیز، همبستگی معنایی (و فضایی) میان چیزها (things) و امور (affairs) را برجسته کرده، درام «امر» گشوده‌ای است که خود را همچون فضایی آزاد می‌کند یا فضا را می‌گشاید - فضایی که در آن امتداد می‌یابیم:

. . . واژه‌ی thing در آلمانی قدیم به معنای گردهم‌آوردن، و به‌ویژه گردهم‌آوردن برای تعمق [همگانی] درباره‌ی موضوع مورد بحث یا مورد اختلاف، است. در نتیجه، واژه‌های آلمانی قدیم thing و dinc نام‌هایی برای امر یا موضوعی که نسبتی را برمی‌سازد، هستند. اشاره‌ی این دو واژه به هر چیزی است که به هر شیوه‌ای آدمیان را به خود نسبت می‌دهد، علاقه‌یشان را برمی‌انگیزد، نگرانیشان می‌کند، و در نتیجه موضوع بحث و گفتار است [یعنی، موضوعیت یافته است]. رومی‌ها موضوع گفتار را res می‌خواندند<sup>۱۲</sup>. . . Res publica نه دولت، بلکه آن امری است که همگان را درگیر خود می‌کند و از این رو همگانی [توسط همگان انضمامی] اندیشیده می‌شود. (هایدگر، ۱۹۷۵، ۱۷۴)

Res publica، امر همگانی که امروز امر سیاسی، یا سیاست، خوانده می‌شود، اگر گشوده شود - یعنی، خود را همچون فضایی آزاد کند - «امر گشوده (the Open) را آزاد و آن را در ساختارش مستقر خواهد کرد». بدین سان به‌واسطه‌ی امور حقیقت‌بار گشوده است که «امر گشوده»، به‌مثابه‌ی ناپوشیدگی-پوشیدگی هستی، به‌مثابه‌ی «یکی از نام‌های هستی و جهان» (آگامبن، ۲۰۰۴، ۵۷)، ساختارش را بازمی‌یابد. می‌توان به این اندیشید که دار-حسنگ، «قریب هفت سال» امر سیاسی گشوده‌ای برای مردم بلخ بود و این امکان برای آنان وجود داشت که نسبت‌شان را با آن حفظ کنند.

## پی‌نوشت‌ها

1. Representations.
2. Aletheia.
3. The Open.
۴. در تئاتر حسنگ، به بحث پل و «چیز-مکان»ها خواهیم پرداخت.
۵. اگر بپذیریم که میزانشن (mise-en-scene) حقیقی به خود چیزها تعلق دارد، تئاتر مدرن را بازتابی از تئاتر چیزها خواهیم یافت.
۶. همان طور که در ادامه نیز خواهیم دید، برابری‌های فارسی مفاهیم و اصطلاحات هایدگر، به دو کتاب هایدگر و پرسش بنیادین و هایدگر و تاریخ هستی بابک احمدی تعلق دارند (تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱).
7. «Science and Reflection» (1977), in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, translated by William Lovitt, Harper & Row, New York.
8. «The Age of the World Picture» (1977) in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, translated by William Lovitt, Harper & Row, New York.
۹. در هستی و زمان، دازاین (انسان) زمان را «تاریخ می‌زند»، یعنی آن را به گذشته، اکنون و آینده ارجاع می‌دهد. بنگرید به: احمدی، بابک (۱۳۸۱)، هایدگر و پرسش بنیادین، نشر مرکز، تهران، ص ۵۸۰.
۱۰. هر اثری حقیقت‌بار است؛ حقیقتی خاص را می‌گوید. اما ناپوشیدگی (aletheia)، ساختار حقیقت است. هر اثر-حقیقتی که روی می‌دهد این ساختار را آزاد و خود را در آن گشوده نگاه می‌دارد.
۱۱. قانون در اجرای سیاسی‌اش، اجرا نمی‌شود؛ نفی می‌شود.
۱۲. Res در لاتین به معنای چیز و شیء است.

## منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۱)، هایدگر و تاریخ هستی، نشر مرکز، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲)، هایدگر و پرسش بنیادین، نشر مرکز، تهران.
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۴)، تاریخ بیهقی، تصحیح ع.ا. فیاض، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد.
- هایدگر، مارتین (۱۳۷۹)، «ساختن باشیدن اندیشیدن» در نیچه و دیگران، هرمنوتیک مدرن گزینه‌ی جستارها، ترجمه‌ی ب. احمدی، م. مهاجر، م. نوی، نشر مرکز، تهران.
- Agamben, Giorgio (2004), *THE OPEN: Man and Animal*, trans. Kevin Attell, Stanford University Press, Stanford.
- Farhadpour, Morad (1992), "Critical remarks on Heidegger's 'The Origin of Art-works'", *Thesis 11*, Internet Magazine, at [www.thesis11.com](http://www.thesis11.com).
- Heidegger, Martin (1975), "The Origin of the Work of Art" & "The Thing", in - *Poetry, Language, Thought* - trans. Albert Hofstadter, Harper & Row, New York. pp. 15-87&161-185.
- Levitt, Deborah (1998), "Heidegger and the Theatre of Truth", *Tympanum*-A Journal of Comparative Literary Studies, Internet Magazine, at [www.usc.edu](http://www.usc.edu).

Received: 26 Nov 2012

Accepted: 6 Nov 2013

## Heidegger and the Drama of the Open

### A Theatrical Reading of the Story of HASANK–E VAZIR Being Hanged

**Shirin Bozorgmehr**, Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

**Mehdi Feizi**, MA in Theater Directing, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

#### Abstract

The theatre, in a sense, consists in the “performance” of the Representation: re–presenting the “Representation” (The Representation whose forms determine the “truth of an age”). In fact, despite any lasting catharsis, theatre, which has become the scenic performance of the representations (State, Culture, Society, and so on), bring forth an indifferent (but not potential) subject. This indifference is related to both temporal and spatial structures – to temporal structure: drama is “performed” because it is already the finished drama; to spatial structure: the “form” of scene itself has already named both sides: actor and spectator. The problem, of course, is that the “scene” has become the dominant spatial structure in the human community. On the other hand, like any other vital sphere, precisely it is by this absolute sovereignty of representations that “space–theaters”, not dialectically but accidentally, withdraw themselves from representation. Theatre, in this sense, will expose itself as an exact opposite of the representative theatre. Thus, it will strive to disclose the unconcealedness of any open affair repressed by the constituted forms of representation. Thanks to this strife, “we” also can dwell in place of the “all–together of representedness”, in the theatre of “truth”. This paper is a report of our “confrontation” with the drama and theatre of HASANK–E VAZIR as a theatre of truth, in which “spatial relations” would determine the potentiality and contingency of roles, of tensions, and of thoughts. In this paper, in other words, it has been tried to make clear a relation between an open drama (affair) and the Open (“to liberate the Open and to establish it in its structure” (Heidegger 1975: 45) is the only way to cope with the constituted representations. The Open is a space in which beings confront one another, seeing only those angles made visible by the particular standing – or placement – of each). Our aim is to arrive at a viewpoint from which, once again, the indispensable connectedness among the Work of Art, the True and the Political would be appeared. In the first place, we pursue the concept of artwork by its origin: “The Origin of the Work of Art” by Martin Heidegger. Then, we would leave the origin of the artwork for the theatre of the artwork. The theatre of the artwork or the theatre of truth would be an escape line that redeems us from origin and origin–thinking. In third step, our task would be only to show that gallows–HASANAK had installed a theatre (Here we come back to “the Origin” but as the drama of the Open). Thus, we would talk over “thing–being” of and then “work–being” of gallows–HASANAK– because thing–being of gallows–HASANAK is the path to its “work–being” and its “work–being” opens its theatre. In conclusion, the discussion will end up with clearing this idea that gallows–HASANAK, as a work, had preserved the political potentiality of the situation.

**Keywords:** The Open, Representation, Theatre of Art–Work, Gallows–HASANAK, Martin Heidegger