پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نوزدهم، شمارهٔ اول، فروردین ۱۳۹۸، ۸۵-۱۰۸

نقد و بررسی ترجمهٔ فارسی کتاب *هایدگر در چهارچوبی جدید: شرح مفاهیم اصلی هایدگر برای هنرمندان*

مریم سلطانی کوهانستانی*

چکیده

هایدگر در چهارچوبی جدید: شرح مفاهیم اصلی هایدگر برای هنرمندان ترجمهٔ فارسی مهتاب کلانتری از کتاب انگلیسی *Heidegger Reframed:Interpreting Key Thinkers for the Arts* اثر باربارا بولت است که در آن کوشش شده است تا هنر معاصر جامعهٔ تکنوکرات برمبنای طرد چهارچوب‌بندی یا ساختارگشایی هایدگری واکاوی شود. در مقالهٔ حاضر، پس از مقدمه‌ای بر متن اصلی اثر، مشخصات صوری آن ازجمله ویژگی‌های کتاب‌شناختی و شکلی متن اصلی و نیز ترجمهٔ فارسی را معرفی خواهیم کرد؛ سپس محتوای اثر براساس متن ترجمهٔ فارسی، فصل‌به‌فصل، به‌اختصار، همراه با معادل‌گذاری عناوین فصول در متن، بررسی خواهد شد. درادامه به امتیازها و کاستی‌های کتاب ازمنظر صوری نگریسته می‌شود و بعدازآن، اثر مذکور ازمنظر محتوا در دو قسمت جداگانهٔ امتیازها و کاستی‌های ترجمه و امتیازها و کاستی‌های متن اصلی بررسی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: هایدگر، هنر، باربارا بولت، ترجمهٔ فارسی، بازچهارچوب‌بندی، هنر معاصر.

۱. مقدمه

پست مدرنیسم، که باوجود تشتت در معنای این اصطلاح مبین اوضاع اجتماعی ــ فرهنگی عصر پسانوگرایی است، در اواخر قرن بیستم در مقولاتی مانند هنر، ادبیات، معماری، فلسفه، تاریخ، و فرهنگ رخ نمود (مددپور ۱۳۸۵: ۳٤). این مفهوم به سیر تحولات گسترده‌ای در نگرش انتقادی به هنر، فلسفه، معماری، ادبیات، و فرهنگ پس از جنگ جهانی دوم گفته

*استادیار گروه فلسفه، دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه فلسفه
m.soltani@uma.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۳

می‌شود که از بطن مدرنیسم، در واکنش بـه آن، و بـا تردیـد در ایـده‌هـا و اعتقـادات دوران مدرنیته و ، بازبینی، سنجش، و نقد آن‌ها پدید آمد. محققان پیدایش پست‌مدرنیته را به طیفـی از عوامل گوناگون ازجمله فروکاستن ایمان به تبیین‌های عقل اسـتدلالی و افـزاری، پیـدایش جامعـهٔ پساصـنعتی مبتنـی‌بـر مصـرف‌گرایـی، و افـزایش چشـم‌گیـر قـدرت رسـانه‌هـا در به‌گردش‌درآوردن کثرتی از تصاویر و متون درمیان مخاطبان جهانی نسـبت داده‌انـد (بنگریـد بـه همـان: ۳۸–۲۷؛ داوری اردکـانی ۱۳۹۱: ۱۰–۵۶، ۱۲۲–۱۶۰؛ بـایزر ۱۳۸۵: ۳۳۵–۳۵۵). از مهم‌ترین تحولات در تفکر پست‌مدرن و از شاخصه‌هـای اصـلی آن طـرد شـالوده‌گرایـی و چهارچوب‌بندی است که متأثر از آرای فردریش هگل، سورن کیرکگارد، فـردریش نیچـه، و مارتین هایدگر است (بنگرید بـه مـددپور ۱۳۸۵: ۱۰۸–۱۸۶). هایـدگر فیلسـوفی اسـت کـه مسئلهٔ وجود، درجایگاه وحدت بنیادی آثارش، در همهٔ دوره‌های فکری‌اش دیـده مـی‌شـود (ورنو ۱۳۷۲: ۲۱۰)، وجودی که هایدگر آن را درمعنای حضـور، و نـه مابعدالطبیعـه، مبنـای به‌حضورآمدن موجودات می‌دانست (Heidegger 1993: 439)؛ زیـرا ازمنظـر او تـاریخ غـرب چیزی جز ظهور و رشد مابعدالطبیعه که درنهایت به تکنولوژی می رسـد نیسـت، امـری کـه نیچه از آن خبر داده بـود (Borgman 1984: 39-40). بـه‌بـاور هایـدگر، عصـر حاضـر عصـر تکنولوژی است؛ ازنظر او، انسان معاصر جامعهٔ تکنوکرات، به‌جـای هـم‌صـدایی بـا یونانیـان اولیه در مظهر وجود خواندن طبیعت، آن را به منبع ذخیره انـرژی فروکاسـته اسـت و بـدین وسیله از وجود غافل است و به‌واسطهٔ درک تکنولوژیک، گشتلی و چهارچوب‌بند از هسـتی دچار نیست انگاری و بـی خانمـانی شـده اسـت (هایـدگر ۱۳۸٤: ٤۰؛ هایـدگر ۱۳۸۱: ۱۲۸؛ اسمیت ۱۳۸۰: ۳٤۲). اهمیت هایدگر درزمینهٔ هنر معاصرِ جامعهٔ تکنوکرات به واکـاوی هنـر چهارچوب‌بند و راه نجات از آن مربوط می‌شود. ازنظر هایدگر، هنرْ نامستوری، انکشـاف، و آشکارگی رخداد حقیقت است که ریشه‌های آن در یونان باسـتان جـای دارد؛ امـا در دوران معاصر هنر هم گرفتار آشکارسازی چهارچوب بند و گشتلی شده است (هایـدگر ۱۳۸٤: ٤۰؛ هایدگر ۱۳۸۱: ۱۲۸). باربارا بولت، نویسندهٔ کتاب *بازچهـارچوب‌بنـدی هایـدگر*، در ایـن کتاب می‌کوشد تا هنر معاصر جامعـهٔ تکنـوکرات را برمبنـای طـرد چهـارچوب‌بنـدی یـا ساختارگشایی هایدگری، که از نوع رویکرد تأویلی و زندآگاهانـه اسـت، بکـاود و نشـان دهد که ازنظر هایدگر چگونه فعالیت هنری معاصر ارتباطی دوگانـه بـا تکنولـوژی دارد و گرفتار آشکارسازی تکنولوژیک یا چهارچوب‌بند شـده اسـت. پرسـش اساسـی بولـت در کتاب حاضر این است که نظر به تـأثیر شـگرف هایـدگر در اندیشـهٔ برخـی از فیلسـوفان بزرگ و مهم قرن بیستم اروپا ازجمله هانـا آرنـت (Hannah Arendt)، گـادامر، هابرمـاس،

سارتر، سیمین دوبوار، مرلوپونتی، فوکو، و دریدا نقش وی درمورد هنر و اندیشیدن به هنر چه بوده است و تفکر هایدگر چگونه به هنر مربوط می شود؟ (بولت ۱۳۹۵: ۱۷). بـه بـاور بولت، کلید فهم ارتباط هایـدگر و هنـر معاصـر در پرسـش گـری صـریح او نهفتـه اسـت مبنی براین‌که هستی چیست و هستی هنر **اکنون** چیست؟ آیا هنر هنـوز رسـانه ای ذاتـی و ضروری است کـه در آن بـرای انسـان حقیقـت رخ مـی دهـد؟ آیـا هنـر بـه اگزیسـتانس تاریخی‌مان مربوط است؟ آیا هنر هنوز شیوه‌ای ذاتی و ضروری برای فهم دنیایی است کـه در آن زندگی می‌کنیم یا قدرتش را از دست داده است؟ بولت می‌گویـد در کتـاب حاضـر به‌هیچ‌وجه قصد پاسخ به این پرسش ها را ندارد؛ زیرا او نیز مانند برخی دیگـر از متفکـران (ورنو ۱۳۷۲: ۲۰۹) معتقد است چنین چیزی خلاف روح فلسفهٔ هایـدگر اسـت کـه فقـط طرح مسئله می‌کند، نه این‌که به نتیجه‌ای دست یابد و بدین وسیله تلاش می‌کنـد مـا را از پیش‌پنداشت ها و چهارچوب هایمان دربارهٔ هنر بیرون بیاورد تا بهتر بتوانیم دربارهٔ جایگـاه هنر در جهان معاصر بیندیشیم (بولت ۱۳۹۵: ۱۸).

۲. معرفی صوری اثر

کتاب *Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*، نوشتهٔ باربارا بولـت، توسط خانم مهتاب کلانتری با عنوان *هایدگر در چهارچوبی جدید: شـرح مفـاهیم اصـلی هایدگر برای هنرمندان* ترجمه شده است. باربارا بولت[1]، با مرتبهٔ علمـی دانشـیاری، عضـو دانشکدهٔ هنرهای ویکتوریای دانشگاه ملبورن و عضـو انجمـن بـین‌المللـی پـژوهش‌هـای هنری است. بولت هنرمند معاصری است که بیش از هرچیـز بـرروی هنرهـای بصـری و تجسمی کار کرده است. او هنرمنـدی حرفـه‌ای و نظریـه‌پـرداز هنـری اسـت کـه تجربـهٔ هنری‌اش بالغبر ۲۵ سال است و حاصل این تجربه آثاری چون *فراتر از بازنمـایی: قـدرت اجرایی تصویر* (۲۰۰٤)، *بازچهارچوب‌بندی هایدگر: تفسیر متفکـران اصـلی بـرای هنرهـا* (۲۰۱۱)، و تحقیقاتی دربارهٔ امکانات مادی نقاشی درقالب محاوره است که این محـاورات در مقالاتی ازقبیل «نقاشی و منطق زیبایی» (۱۹۹۷)، «رهاشـدن نـور بـرای مـاده» (۲۰۰۰)، «ریتم و قـدرت اجرایـی شـاخص: درس‌هـایی از نقاشـی‌هـای کـاتلین پیتـار» (۲۰۰٦)، و دی‌وی‌دی «نئون آبی» (۲۰۰۹) است.[2] مهتـاب کلانتـری، متـرجم کتـاب، متولـد تهـران و فارغ التحصیل مقطع کارشناسی رشتهٔ میکروبیولوژی از دانشگاه اصـفهان در سـال ۱۳۷۲ و کارشناسی ارشد میکروبیولوژی از دانشگاه علوم پزشکی اصفهان در سـال ۱۳۷۷ اسـت. او

مدرس دوره‌های نویسندگی خلاق در حوزه‌ی هنری اصفهان است و از آثار او می‌توان به ترجمهٔ کتاب‌های چیستی *هنر* نوشتهٔ نایجل واربرتون (۱۳۹۲)، *ناخمن: پنج داستان و دو مقاله* نوشتهٔ لئونارد مایکلز (۱۳۸۵)، *گهوارهٔ گربه* نوشتهٔ کورت ونه‌گات جونیور (۱۳۸۳)، *تئاتر ابسورد* نوشتهٔ مارتین اسلین (۱۳۸۸)، *خواب و دو داستان دیگر* نوشتهٔ استیون دیکسون (۱۳۹٤)، *اورفئوس* نوشتهٔ تد هیوز (۱۳۹۵)، *ترانه‌های اریک کلیتون* نوشتهٔ اریک کلیتون (۱۳۸۲)، *بله و نه* نوشتهٔ گراهام گرین (۱۳۹۵)، و *هایدگر در چهارچوبی جدید: شرح مفاهیم اصلی هایدگر برای هنرمندان* نوشتهٔ باربارا بولت (۱۳۹۵) نام برد. طرح روی جلد ترجمهٔ فارسی کتاب به‌صورت پرترهٔ رئال هایدگر و پشت آن بخشی از پیش‌گفتار متن اصلی است. تصویر نگاتیوی از پرترهٔ هایدگر نیز ویترینی برای طرح روی جلد متن اصلی است. ترجمهٔ فارسی کتاب متشکل از شناسنامهٔ اثر، فهرست مطالب، شکل مخفف آثار هایدگر و ترجمه‌های فارسی آن‌ها، فهرست تصاویر، یک پیش‌گفتار، هشت فصل، نتیجه‌گیری، یادداشت‌ها، واژه‌نامهٔ مترجم، و کتاب‌شناسی است. محتوای متن اصلی را مجموعه‌کتاب‌های منتشرشده از فلاسفهٔ ساختارشکن توسط ناشر، شناسنامهٔ کتاب، فهرست مطالب، فهرست تصاویر، صفحهٔ قدردانی، پیش‌گفتار، هشت فصل، نتیجه‌گیری، یادداشت‌ها، کتاب‌شناسی، و فهرست واژگان فنی و تخصصی متن اصلی به‌همراه توضیحات آن تشکیل می‌دهد. صفحه‌آرایی متن اصلی از شیوه‌ای نو بهره گرفته است و صفحات، عناوین، و فصل‌ها در حاشیهٔ کتاب به‌صورت عمودی آرایش یافته است. صفحه‌آرایی ترجمهٔ فارسی شامل شمارهٔ صفحات در بالای آن‌هاست که با یک خط مورب از عنوان کتاب و عنوان فصول جدا می‌شود که در آن از شیوهٔ کلاسیک و مرسوم پیروی شده است. چینش کلمات نیز در هر دو متن ترجمهٔ فارسی و متن اصلی با فونت مرسوم و معمولی انجام شده است.

۳. معرفی محتوایی اثر

ناشر در متن انگلیسی، قبل از پیش‌گفتار بولت، با هدف معرفی مجموعهٔ کتاب‌های *شرح متفکران اصلی برای هنرها* به مخاطبان، کتاب حاضر را در این مجموعه جای داده است، مجموعه‌ای دربارهٔ ساختارشکنی و چهارچوب‌شکنی فلاسفهٔ مشهوری هم‌چون دلوز[۳]، دریدا[٤]، لاکان[۵]، بودریار[٦]، و کریستوا[۷] (Bolt 2011: II) که در این‌جا در بخشی جداگانه بررسی می‌شوند.

۱.۳ شرحی بر نویسندگان مجموعه‌کتاب‌های *شرح متفکران اصلی برای هنرها*

1. Damian, Sutton and David Martin-Jones (2008), *Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*, I. B. Tauris.

دامیان ساتون دانشیار دانشکدهٔ رسانه و هنرهای نمایشی در دانشگاه کاونتری انگلستان، عضو هیئت تحریریهٔ مجلهٔ *فیلم ـ فلسفه* از دانشگاه ادینبورگ انگلستان[۸] و دیوید مارتین جونز، استاد دانشگاه گلاسگو انگلستان در رشتهٔ پژوهش‌های هنرهای نمایشی[۹] نویسندگان کتاب *باز ـ چارچوب‌بندی دلوز: شرح متفکران اصلی برای هنرها* هستند. دامیان ساتون تحصیلات تخصصی خود را در رشتهٔ نظریه و فرهنگ عکاسی گذرانده است و پژوهش‌های بسیاری درباب عکاسی، هنرهای نمایشی، و فرهنگ بصری با هم‌کاری دانشگاه‌های انگلیس، استرالیا، و کانادا به‌انجام رسانده است که ازجمله می‌توان به کتاب فوق اشاره کرد. ساتون دربارهٔ مجموعه‌کتاب‌های *شرح متفکران اصلی برای هنرها* می‌گوید مجموعه‌کتاب‌های متفکران معاصر در بازچهارچوب‌بندی قصد دارد با استفاده از زبان هنر ایده‌های پیچیده را شرح دهد. این مجموعه که به‌طور خاص برای دانشجویان هنرهای تجسمی طراحی شده‌اند و برای آن‌ها نتایج ارزش‌مندی خواهد داشت آرای متفکران طراز اول را با استفاده از نمونه‌های واقعی از آثار هنری، فیلم‌ها، نمایش‌های تلویزیونی، آثار معماری، مُد، و حتی بازی‌های کامپیوتری توضیح می‌دهد و بررسی می‌کند.[۱۰]

2. Richards, K. Malcolm (2008), *Derrida Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*, I. B. Tauris.

کوین مالکوم ریچاردز نویسنده، مورخ هنری، هنرمند، استاد، و موسیقی‌دان تجربی است. او عضو ارشد گروه موسیقی تجربی «MFM» و اکنون رئیس بخش هنرهای لیبرال در آکادمی هنرهای زیبای پنسیلوانیاست. مالکوم دانش‌آموختهٔ دانشگاه برکلی کالیفرنیاست و دکترای خود را درزمینهٔ «تاریخ هنر» از کالج برین ماور زیر نظر استاد استیون لوین گرفته است[۱۱].

3. Levine, Z. Steven (2008), *Lacan Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts,* I. B. Tauris.

استیون ز. لوین، از سال ۱۹۷۵ تا کنون، استاد تاریخ هنر در دانشگاه برین ماور بوده است که در زمینه‌هایی هم‌چون هنر نقاشی‌های قرن شانزدهم تا عصر حاضر، تاریخچهٔ پرتره، هنر، و نظریات روان‌کاوی تألیفات بسیاری دارد.[۱۲]

4. Barrett, Estelle (2011), *Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts,* I. B. Tauris.

استل برت استاد دانشگاه دیکین استرالیا درزمینهٔ فلسفهٔ قاره‌ای معاصر است که در تحقیقات پژوهشی بسیاری با باربارا بولت هم‌کاری داشته است. تحقیقاتی هم‌چون:

Barrett, Estelle (2007), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, I. B. Tauris.

Barrett, Estelle (2013), *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*, I. B. Tauris.

Barrett, Estelle (2014), *Material Inventions: Applying Creative Research,* I. B. Tauris.[13]

Jones, Graham (2014), *Lyotard Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*, I. B. Tauris.

گراهام جونز در مقدمهٔ این کتاب می‌نویسد: لیوتار مکرراً در آثارش می‌پرسد آثار هنری چیستند و وقتی با آن‌ها مواجه می‌شویم چه اتفاقی می‌افتد؟ شاید برای بسیاری از مردم این مسائل حل شده باشند؛ آن‌ها ممکن است بگویند هنر ما را متمدن می‌کند، باعث شناخت بیش‌تر می‌شود، راه‌نمای اخلاقی خوبی است، سرگرم‌کننده و یا ازنظر اقتصادی سودمند است؛ اما هیچ‌کدام از این پاسخ‌ها لیوتار را راضی نمی‌کند. او سپس می‌گوید این کتاب یکی از مجموعه‌کتاب‌هایی است که دیدگاه‌های متفکران را دربارهٔ هنر تحت عنوان reframing یا reframed بررسی می‌کنند. درمورد ایده‌های حداقل چهار شخصیت در این مجموعه، لیوتار، هایدگر، دریدا، و دلوز، مفهوم بازچهارچوب‌بندی بسیار مناسب به‌نظر می‌رسد؛ هرچند هریک از آن‌ها شیوهٔ بررسی و سؤالات مخصوص به خود را دارند (Jones 2014: 1-12).

6. Toffoletti Kim (2010), Baudrillard Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, I. B. Tauris.

کیم توفولتی، نویسندهٔ کتاب فوق، استاد ارشد جامعه‌شناسی در دانشکدهٔ علوم انسانی و علوم اجتماعی دانشگاه دیکین استرالیا، عضو انجمن مطالعات زنان و جنسیتی استرالیا (AWGSA)، عضو انجمن جامعه‌شناسی استرالیا (TASA)، و یکی از چهره‌های برجسته در مطالعات زنان، ورزش، و فعالیت‌های جسمانی است. تحقیقات او بین‌رشته‌ای است که براساس مطالعات جنسیتی، جامعه‌شناسی، فرهنگ بصری، و رسانه‌ای صورت می‌گیرد و در مجلات علمی برتر جهان منتشر شده است. از آثار او می‌توان به *طرف‌داران ورزش زنان:*

شناسایی، ارائه، مشارکت (۲۰۱۷)، *بازچهارچوب‌بندی بودریار* (۲۰۱۱)، *سایبورگ‌ها و باربی عروسک‌ها* (۲۰۰۷)، و *ورزش و طرف‌داران زن آن* (۲۰۱۲) اشاره کرد.[۱۴]

۲.۳ شرح محتوایی کتاب بولت

نویسنده در فهرست تصاویر (list of illustrations) فهرستی از تصاویر مندرج در متن را تهیه کرده و توضیحی بسیار اجمالی درمورد آن‌ها آورده است (Bolt 2011: VII). بعدازآن، در صفحهٔ قدردانی (acknowledgements) از افراد و مؤسسات و مراکزی که به او در شکل‌گیری اثر یاری رسانده‌اند قدردانی کرده است (ibid.: IX). وی در پیش‌گفتار (introduction) کتاب (ibid.: 1-12) سخن خود را با بیان معنای «هستی» از کتاب *وجود و زمان* هایدگر آغاز می‌کند و سنگ بنای بحثش را بر فهم چیستی هستنده – انسان و پرسش‌گری او از هستی قرار می‌دهد. سپس اصطلاح «چهارچوب‌بندی» ازمنظر هایدگر را توضیح می‌دهد و می‌گوید چهارچوب‌بندی یا گشتل ساختار یا دستگاهی است که، دربارهٔ چگونه و به چه چیزی فکرکردن و چگونه در جهان حرکت‌کردن، امکان پذیری‌هایی را فراهم می‌کند و امکان‌های دیگری را منتفی می‌کند. چهارچوب‌بندی تعینی ویژه به ذهن انسان می‌بخشد و سبب می‌شود تا عالَم به‌شکلی خاص درنظر او تعیّن یابد که این شکل خاص همان نحوهٔ انکشاف عالم بر اوست (بولت ۱۳۹۵: ۱۲). بولت دربارهٔ هدفش از نوشتن کتاب حاضر می‌گوید تابه‌حال غالباً این فیلسوفان بوده‌اند که درباب هنر هایدگر می‌نوشته‌اند. در این کتاب عقاید هایدگر دربارهٔ هنر ازمنظر یک هنرمند نگریسته شده است و هدف از نوشتن آن معرفی مفاهیم اصلی تفکر هایدگر برای دانشجویان هنر و به‌ویژه هنرهای بصری برای پرداختن پرسش‌هایی است که به دغدغه‌های نظری و عملی هنرمندان مربوط می‌شود[۱۵] (همان: ۱۹). هرچند کل نوشته‌های هایدگر ازجمله *وجود و زمان* در این چهارچوب جدید گنجانده شده‌اند، تمرکز اصلی نویسنده بر نوشته‌هایی است که به بازنمایی، روابط انسان/ ابزار، تکنولوژی، کار هنری، و استتیک می‌پردازند. نویسنده باتوجه‌به شیوهٔ پدیدارشناختی هایدگر بحث خود را با پرسش از این‌که هنر چیست شروع می‌کند؛ سپس با بررسی و توصیف روش‌مند هنر و شروع کار خود از تجربهٔ معمولی و هرروزه آدمی از هنر مسائل بنیادینی را مطرح می‌کند تا نشان دهد که ازمنظر هایدگر ما آدمیان برای مواجهه با هنر به‌جای‌این‌که ببینیم اثر هنری چگونه خود را آشکار می‌کند چه پیش‌پنداشت‌ها و چهارچوب‌هایی با خود آورده‌ایم. به‌طور کلی نویسنده سعی کرده است

در فصول گوناگون امر هرروزه، هنر، بازنمایی، تکنولوژی، رابطهٔ نظریهٔ و عمل، جایگاه هنرمند، استتیک، و سرانجام حوزهٔ نوظهور هنر ـ به‌مثابهٔ ـ پژوهش را بررسی کند. او در هر فصل کتاب به مقاله‌ای خاص یا پاره‌ای از نوشته‌های هایدگر می‌پردازد و بحث خود را با نقل یک بخش از متون هایدگر آغاز می‌کند و با اشاره به یک اثر هنری، هنرمند، یا تجربهٔ هنری مشخص ایده‌های هایدگر را تحلیل می‌کند و ارتباط او با هنر و هنرمند معاصر را نشان می‌دهد. بنابراین ساختار هر فصل شامل خوانش متون هایدگر مربوط به مثال‌های ملموس از فعالیت‌های هنری است که همگان با آن سروکار دارند.

بولت در فصل اول، «Art and the Everyday» (Bolt 2011: 13-32)، با خوانش *وجود و زمان* (Heidegger 1962: 190-243) حول اثر سوفی کاله، *مراقب خودت باش*، چهارچوبی فراهم می‌کند که ازطریق آن مفاهیم اصلی تفکر هایدگر ازقبیل دازاین، هستی، هستی هستنده‌ها، هستن ـ در ـ جهان، مراقبت، و پرتاب‌شدگی توضیح داده شوند. نویسنده در فصل دوم کتاب، «Art, Art Business and the Work of Art» (Bolt 2011: 33-52)، با خوانش مقالهٔ «خاستگاه کار هنری» (Heidegger 2002: 152-202) تمایز هایدگر میان کار هنری و اثر هنری را بررسی کرده است تا ازخلال آن به تعریفی از هنر متناسب با هنر معاصر دست یابد. فصل سوم کتاب، «Representation» (Bolt 2011: 53-68)، با خوانشی از مقالهٔ «عصر تصویر جهان»، (Heidegger 1977a: 128-147) شرحی است بر نقد هایدگر به بازنمایی در هنر و به‌چالش‌کشیدن آن. نویسنده در این فصل نشان می‌دهد، اگر از دید هایدگری نگاه کنیم، هنر فعالیتی بازنمایانه نیست؛ کار هنری یعنی نامستورکردن چیزی که قبلاً هرگز آشکار نبوده است؛ در هنر هرگز نمی‌توانیم ازقبل پیش‌بینی کنیم که چه اتفاق خواهد افتاد. بولت در فصل چهارم کتاب، «Art and Technology» (Bolt 2011: 69-85)، با خوانش مقالهٔ «پرسش درباب تکنولوژی» (Heidegger 1977b: 128-147)، بررسی می‌کند که هایدگر چگونه فرضیات هرروزهٔ ما دربارهٔ تکنولوژی را به‌پرسش می‌کشد و می‌گوید ذات تکنولوژی ربطی به ساختن چیزها و دست‌کاری در آن‌ها ندارد، بلکه تکنولوژی حالتی از آشکارسازی با هدف فروکاستن همهٔ موجودات جهان تاحد منبع است؛ منبع به‌منزلهٔ وسیله‌ای است برای یک هدف. هایدگر این شیوهٔ از تفکر را آشکارسازی چهارچوب‌بند می‌نامد و آن را از آشکارسازی پوئتیک که مشخصهٔ هنر است متمایز می‌کند.

بولت در فصل پنجم، «Praxical Knowledge» (Bolt 2011: 86-103)، ازطریق خوانش ابزارکاوی هایدگر آن‌گونه‌که در *وجود و زمان* (Heidegger 1962: 65-103) طرح شده است، نظر هایدگر از دانش پروکسیکال را توضیح می‌دهد. هم‌چنین بولت در این فصل با آوردن

مثال‌هایی از فیلم‌های کارتونی «ویلیام کنتریج» ایدهٔ قابلیت دست‌ورزی را بررسی می‌کند تا نشان دهد که چگونه نوع خاصی از شناخت که حاصل دست‌ورزی است ما را قادر می سازد تا دریافت های جدیدی به مفهوم نو اضافه کنیم. بولت در فصل ششم کتاب، «The Artist in a Post-Human World?» (Bolt 2011: 104-121)، با تکیه بر «پرسش درباب تکنولوژی» (Heidegger 1977b: 6-10)، «عصر تصویر جهان» (Bolt 1977a: 131)، «خاستگاه کار هنری» (Bolt 2002: 165-200)، و مقالات «مرگ مؤلف» رولان بارت و «مؤلف چیست؟» میشل فوکو، به نقش هنرمند در آفرینش هنر پرداخته است (بولت ۱۳۹۵: ۱۳۸–۱۵۹). به‌زعم او هایدگر با نقد مفهوم مدرنیستی «هنرمند به‌مثابهٔ نابغه» مفهوم دیگری از آفرینش را شرح می‌دهد که در آن هنرمند نه محور تولید هنری بلکه یکی از هم‌مسئولان ظهور هنر است؛ به‌باور او، چنین الگویی از کار خلاقانه ازسوی هایدگر راه را برای فهم پساانسانی آفرینش هنری هموار می‌کند.

فصل هفتم کتاب، «From Aesthetics to Ethics» (Bolt 2011: 122-137)، با تکیه بر «خاستگاه کار هنری» (Heidegger 2002: 204-206) و *خواست توان به‌مثابهٔ هنر* (Heidegger 1981: 29-84) به موضع‌گیری هایدگر درمقابل علم استتیک غربی، که کار هنری را ابژه می‌داند و نقش ذاتی و ضروری هنر را در فهم هستی به‌تاراج می‌برد، پرداخته است. درواقع فصل حاضر شرحی است از استدلال هایدگر علیه استتیک مدرنیستی. نویسنده، همانند متفکران دیگر (کاسیرر ۱۳۸۲: ۵۱۵)، با بیان تاریخ استتیک و این‌که این کلمه را نخستین‌بار فیلسوف آلمانی، الکساندر بومگارتن، برای داوری‌های ذوقی مبتنی‌بر حس به‌کار برد، نشان می‌دهد استتیک هنر را به لذت و تجربه صرف فرومی‌کاهد و بدین ترتیب مانع به‌پرسش‌گرفتن چیزها در خودشان می شود. فصل پایانی کتاب، «Art-as-research» (Bolt 2011: 138-158)، با خوانش «عصر تصویر جهان» (Heidegger 1977a: 118-146) و «خاستگاه کار هنری» (Heidegger 2002: 187, 198) به‌منظور روشن‌کردن ویژگی‌های هنر ــ به‌مثابهٔ ـ پژوهش، شرحی است بر نقد هایدگر بر علم ـ به‌مثابهٔ ـ پژوهش. نویسنده در این فصل می‌کوشد تا نشان دهد ازمنظر هایدگر پرسش‌گری به‌منزلهٔ شیوه‌ای از پژوهش تاچه‌حد مهم است و فروکاستن جهان و هنر به ابژهٔ تحقیق چه مخاطراتی را به‌همراه دارد. بولت در بخش نتیجه‌گیری، «Conclusion» (Bolt 2011: 159-160)، با ذکر اهمیت اندیشهٔ هایدگر درباب هنر معاصر، وظیفهٔ کتاب حاضر را سعی در نشان‌دادن این نظر هایدگر می‌داند که می‌گوید: هرگونه جنبش واقعی در فهم باید ازطریق توانایی‌مان در به‌پرسش‌کشیدن و به‌بحران‌کشاندن مفاهیم بنیادی رخ دهد و نه با تعریف از آن‌ها.

٤. امتیازها و کاستی‌های کتاب ازحیث صوری

نظر به این‌که نخستین مواجههٔ مخاطب با کتاب ازطریق طرح روی جلد است، و ازآن‌جاکه طراحی جلد کتاب یکی از عامل‌های مؤثر در شناساندن اثر و محتوای آن است، بررسی صوری کتاب حاضر، توجه به طرح روی جلد، گریزناپذیر می‌نماید. برخلاف متن اصلی کتاب که طراح از طرح جلد قابل‌قبول و هنرمندانه‌ای بهره برده است و با طرحی ساده توانسته است ویترین خوبی برای کتاب بسازد، در ترجمهٔ کتاب، این حداقل رعایت نشده است و به ارائهٔ طرحی نامنسجم و تصویری واقع‌گرایانه و بدون روتوش از هایدگر بسنده شده است. درواقع، با مقایسهٔ طرح جلد متن انگلیسی که تصویر نگاتیوشدهٔ هایدگر به‌صورت تک‌رنگ ارائه شده است و از گرافیک چشم‌نوازی برخوردار است، طراح جلد ترجمهٔ کتاب، با ارائه این طرح خسته‌کننده و فاقد مختصات و مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه، به ذهن مخاطب این مطلب را متبادر می‌کند که چنین طرحی فقط با نیت جلدسازی و در زمان کوتاه و بدون توجه به محتوا و سیر فکری کتاب انجام شده است. درحقیقت، این‌که در صدر جلد عنوان هایدگر را بُلد و با رنگی متفاوت عرضه کنیم و در همین جهت تصویری از هایدگر را در ذیل آن بنشانیم از کم‌ترین خلاقیت ممکن بهره برده‌ایم.

اگرچه در صفحه‌آرایی ترجمهٔ فارسی، برخلاف متن اصلی که از شیوه‌ای نو بهره گرفته است، از شیوهٔ کلاسیک و مرسوم تبعیت شده است کلیت صفحه‌آرایی ارائه‌شده مناسب به‌نظر می رسد. در متن اصلی، آئین نگارش کاملاً رعایت شده است؛ در ترجمهٔ فارسی نیز، صرف‌نظر از رعایت‌نشدن فاصله و نیم‌فاصله در قسمت‌های محدودی از کتاب، آئین نگارش رعایت شده است. چینش کلمات در هر دو متن ترجمهٔ فارسی و متن اصلی با فونت مرسوم و معمولی صورت گرفته است، اما تصاویر مندرج در فصل‌هایی از ترجمهٔ کتاب، باوجود انتقال مفاهیم موردنظر مترجم، کیفیت چاپ پایینی دارند و این در مقایسه با تصاویر متن اصلی که از وضوح و کیفیت بالایی برخوردارند بسیار مشهود است.

٥. بررسی و تحلیل اثر ازحیث محتوا

برای بررسی و تحلیل *هایدگر در چهارچوبی جدید* ازحیث محتوا، نخست به امتیازها و کاستی‌های ترجمه و سپس به امتیازها و کاستی‌های متن اصلی پرداخته شده است.

۱.۵ امتیازها و کاستی‌های ترجمه

هرچند نقد و بررسی کتاب حاضر ازلحاظ ترجمه فرصت و مجال دیگری می‌طلبد و قصد ما در نوشتار کنونی نقد ترجمه نیست، فقط اجمالاً نکاتی را یادآور می‌شویم. اگرچه ترجمه خوانا و روان به‌نظر می‌رسد و سعی مترجم بر آن بوده است تاحد ممکن از اصطلاحات رایج در فلسفهٔ هایدگر در جای‌گزینی واژه‌ها استفاده کند و بدین وسیله توانسته است محتوای متن را به‌خوبی به خواننده منتقل کند، در بررسی چند صفحهٔ ابتدایی کتاب و تطابق آن با متن اصلی نکاتی به‌چشم می‌خورد که در این بخش به آن‌ها اشاره می‌شود. اولین نکته در عنوان کتاب است: در متن انگلیسی، عنوان کتاب عبارت است از:

"Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts"

به‌نظر می‌رسد ترجمهٔ عبارت مذکور به «بازچهارچوب‌بندی هایدگر: تفسیر متفکران اصلی برای هنرها» به متن اصلی نزدیک تر باشد و آن‌چه در ترجمهٔ این عبارت تحت عنوان «هایدگر در چهارچوبی جدید: شرح مفاهیم اصلی هایدگر برای هنرمندان» ازسوی مترجم آورده شده است از زبان مبدأ می‌رسد؛ زیرا ازیک‌سو کتاب حاضر در مجموعه‌ای قرار گرفته است که آرای متفکران برجسته و اصلی قرن بیستم را دربارهٔ هنر شرح می‌دهد و ازسوی‌دیگر، در عنوان، اصطلاح انگلیسی arts (هنرها) دیده می‌شود، نه artist و نیز thinkers به «متفکران و اندیشمندان» ترجمه می‌شود، نه «مفاهیم». افزون‌براین، مترجم برای اصطلاح reframed از «چهارچوبی جدید» استفاده کرده است که باتوجه‌به بحث نویسنده از گشتل در ابتدای کتاب و جای‌دادن *بازچهارچوب‌بندی هایدگر* ازسوی ناشر در مجموعه‌کتاب‌های مربوط به متفکران ساختارشکن معاصر ازجمله دلوز، دریدا، بودریار، لاکان، و کریستوا (Bolt 2011: II) به‌نظر می‌رسد ترجمهٔ «بازچهارچوب‌بندی» برای این اصطلاح به تفکر هایدگر نزدیک‌تر باشد؛ البته شاید علت ترجمهٔ این اصطلاح به «چهارچوبی جدید» ازسوی مترجم برخی نکات انحرافی بولت در پیش‌گفتار باشد که این خود نقدی است بر نویسنده و در بخش کاستی‌های کتاب بررسی خواهد شد.

از اشکالات دیگری که در ترجمهٔ صفحات ابتدایی کتاب دیده می‌شود رعایت‌نکردن جای گزینی واحد برای یک اصطلاح است، بدین معنا که مترجم یک کلمه را به چند شکل ترجمه کرده است و جای‌گزین‌ها یک‌دست نیست. برای نمونه، در ترجمهٔ عنوان کتاب اصطلاح reframed به «چهارچوبی جدید» ترجمه شده است، اما همین اصطلاح در ترجمهٔ پیش‌گفتار، صفحهٔ یازده، به «چهارچوب‌بندی مجدد» ترجمه شده است. در صفحهٔ دوازده ترجمهٔ کتاب نیز برای frame عبارت «چهارچوب‌بندی» آورده شده است،

درحالی‌که مترجم در همان صفحهٔ دوازده دوباره برای frame ترجمهٔ «قاب / چهارچوب» آورده است و چند سطر پایین‌تر برای enframing نیز عبارت «چهارچوب‌بندی» آورده است (بولت ۱۳۹۵: ۱۲-۱۱).

نکتهٔ دیگری که در ترجمهٔ صفحات ابتدایی و آخر کتاب به‌چشم می‌خورد حذف برخی عبارات، صفحات، و بخش مهمی از کتاب است. برای نمونه، نویسنده در ابتدای کتاب (ibid.: VII) فهرستی از تصاویرِ مندرج در متن را تهیه کرده است و در اختیار خواننده قرار داده است که مترجم یکی از آن‌ها را ترجمه کرده است و در ترجمهٔ کتاب هم آن را حذف کرده است (ibid.: 117). البته به‌نظر می‌رسد علت حذف این تصویر و ترجمه‌نکردن آن از معذوریت مترجم ناشی شده است که با پذیرش این فرض انتظار می‌رفت مترجم توضیحی برای چنین موارد حذفی ارائه می‌داد. علاوه‌بر حذف این قسمت، قبل از پیش‌گفتارِ بولت، ناشر کتاب حاضر را در مجموعه‌آثاری جای داده است که دربارهٔ ساختارشکنی و چهارچوب‌شکنی فلاسفهٔ مشهوری هم‌چون دلوز، دریدا، لاکان، بودریار، و کریستوا به‌رشتهٔ تحریر درآمده است (ibid.: II)؛ اما مترجم این صفحه را ترجمه نکرده است و هرچند این صفحه ربطی به نویسنده کتاب ندارد می‌تواند مخاطب را در فهم کتاب بسیار یاری کند. در صفحه‌ای دیگر (ibid.: IX) بولت از افرادی قدردانی کرده است که او را در نوشتن کتاب یاری کرده‌اند و در همان‌جا توضیح می‌دهد که هدف وی از نوشتن این کتاب، بیش از هرچیز، آشناکردن هنرمندان بصری و دانشجویان هنرهای تجسمی با تفکر هایدگر بوده است. مترجم این صفحه را نیز ترجمه نکرده است. هم‌چنین در بخش آخر کتاب بخش مهمی از آن، که فهرست لغات تخصصی است (ibid.: 171-185) و حدود شانزده صفحه از کتاب را به خود اختصاص داده است، حذف شده است و اصلاً در ترجمهٔ کتاب نیامده است؛ در این بخش بولت اصطلاحات تخصصیِ فلسفی، هنری، و مخصوصاً فلسفهٔ هایدگر را توضیح می‌دهد.

افزون‌براین، این کتاب بخش «سخن مترجم» ندارد؛ این درحالی است که آوردن این بخش جزء شیوهٔ مرسوم و معمول ترجمه در ایران است؛ این‌که مترجم حتی در حد چند سطر نویسنده را به خواننده معرفی نکرده است و به ترجمهٔ متن اصلی بسنده کرده است نامتعارف است؛ ازآن‌جاکه کتاب حاضر برای دانشجویان هنر نوشته شده است و قطعاً در ایران، علاوه‌بر دانشجویان و اساتید هنر، بسیاری از مخاطبان این کتاب دانشجویان و اساتید فلسفه‌اند، انتظار می‌رفت مترجم بررسی اجمالی سبک‌های هنری و جریانات تاریخی هنر ازسوی بولت را با بسط و توضیح بیش‌تری در پی‌نوشت یا پاورقی برای خواننده ارائه می‌کرد.

۲.۵ امتیازها و کاستی‌های کتاب

۱.۲.۵ امتیازها

باربارا بولت در کتاب *بازچهارچوب‌بندی هایدگر* که مبتنی است بر نوشته‌های هایدگر و همان‌طورکه خود بولت نیز بر آن تأکید دارد برای دانشجویان هنر و بیش از هرچیز با هدف نقد هنرمندان بصری معاصر و به‌ویژه هنرهای تجسمی نوشته شده است، به زیبایی مهم‌ترین آثار هایدگر را با اثر مشهور او یعنی *وجود و زمان* مرتبط می‌کند و بدین وسیله راه‌های درست‌اندیشیدن دربارهٔ هنر در عصر دیجیتال، تکنولوژی، و پساانسانی را نشان می‌دهد. درواقع، بولت با این کار نشان می‌دهد که چگونه هایدگر مباحث دشوار فلسفی را ازطریق زندگی روزمرهٔ مردم و ماورای قلمروهای تفکرات فلسفی محض بیان می‌کند. افزون‌براین‌که بولت در تفهیم چگونگی برقراری ارتباط هایدگر میان آن دسته از فعالیت‌های هنرمندانی که از موادشان به‌مثابهٔ وسیله‌ای برای هدفی مفهومی استفاده می‌کنند و کار آن‌ها در ابتدا از نظریه پدید می‌آید و هنرمندانی که هنر آن‌ها شالودهٔ مادی دارد نیز موفق بوده است. بولت، با بهره‌گیری از بازچهارچوب‌بندی هایدگر در بحث از هنر و پرسش‌گری او که فصل مشترک شیوه‌های متفاوت کار هنری است، از هنر مدرن که در آن هنرمندان مدرنیست مدعی بودند «هنر این است» گرفته تا عدم قطعیت پسامدرنیسم که در این تفکر هنرمندان پسامدرنیست می‌پرسند «آیا این هنر است؟» و نیز با استفاده از مضامین و مؤلفه های هنر مدرن و هنر پست‌مدرن، به‌عنوان تابعی برای برخی تفکرات بنیادین هایدگر بهره گرفته است و بدین وسیله به‌صورت غیرمستقیم در مشخصهٔ هنر مدرن و هنر معاصر پرسش‌گری را برای هردوی آن‌ها فراهم کرده است، شیوه‌ای که می‌تواند ارائه‌دهندهٔ نگرش نوینی برای هنر امروزه باشد. نکتهٔ دیگر این‌که، همان‌طورکه بولت نیز بر آن تأکید دارد، تاکنون اکثر مطالبی که دربارهٔ نظریهٔ هنر هایدگر به‌رشتهٔ تحریر درآمده‌اند با اهداف فلسفی و برای بیان تفکرات فلسفی نوشته شده است. بولت باتوجه‌به حوزهٔ گسترده‌تر هنر در مقایسه با فلسفه ایده‌هایی از فلسفهٔ هایدگر را برای بیان برخی نتایج کلیدی که هنر معاصر با آن مواجه است، به‌ویژه هنر تصویری، به‌کار می‌برد؛ زیرا می‌توان گفت عدهٔ زیادی از مردم جهان تابلوی ون‌گوگ را دیده‌اند، ولی ممکن است *وجود و زمان* یا سایر آثار هایدگر را به هر دلیلی نخوانده باشند.

نکتهٔ دیگر این‌که در کل، در کتاب حاضر، تفکر هایدگر به‌خوبی توصیف شده است و هرچند تمام تلاش نویسنده در انتقال آرای هایدگر به حوزهٔ هنر است، این‌گونه نیست که

مطالب فلسفی هایدگر به نفع هنر فروکاسته شده باشد، بلکه برعکس. درواقع، بااین‌که باربارا بولت یک هنرمند پسامدرن است که در آن بیش‌تر روی مفهوم تأکید دارد و هنر مفهومی در این زمینه غالب است، امری که در تضاد با تفکر هایدگر یعنی نقد هنر مفهومی قرار می‌گیرد (کوکلمانس ۱۳۸۸: ۱۶۹)[۱۶]، اما او سعی کرده است منصفانه دیدگاه‌های هایدگر را بیان کند.

از دیگر نکات برجستهٔ کتاب حاضر بحث بولت دربارهٔ معرفت پرکسیکال است، یعنی معرفتی که با عمل هم‌راه بوده است و در تقابل با معرفت انتزاعی است. بولت با استفاده از کار هنری ویلیام کنتریج و این‌که در هنر کنتریج «امر نو» نه از خلأ می‌آید و نه از فکری ازپیش اندیشیده‌شده، بلکه امر نو در فرایند طراحی و ازطریق آن است که پدید می‌آید، نشان می‌دهد دازاین جهان را به‌طور نظری نمی‌شناسد، بلکه فقط ازطریق استفاده است که به جهان دست می‌یابد و روابط اصیلی با چیزها برقرار می‌کند. درحقیقت، کار هنری نیز همان فهم خاصی است که ازطریق مراودات دغدغه‌مند ما با ابزار و مواد تولید حاصل می‌شود (بولت ۱۳۹۵: ۱۱۷–۱۳۸). بولت هم‌چنین بحثی تحسین‌برانگیز دربارهٔ تکنولوژی ارائه می‌دهد، یعنی حوزه‌ای که مهم‌ترین جنبهٔ تفکر هایدگر در همان‌جاست. هرچند بخشی از نقد هایدگر به جامعهٔ تکنوکرات به هشدار او دربارهٔ جهان و وجود انسانی در آن برمی‌گردد، در برخی جاها بولت این نقد را به حوزهٔ جهان هنر سرایت داده است و سؤالاتی را برای انتقاد به خود جهان هنر به‌کار می‌برد. نکتهٔ دیگر این‌که ازمنظر هایدگر «زمین خود را در تنوع بی‌پایانی از اشکال و حالات ساده می‌گشاید» (Heidegger 2002: 173) که این بحث مستوری زمین و نامستوری عالم و تقابل این دو و تشابه اثر هنری با این دو و این‌که چگونه اثر هنری ازطریق نبرد مستوری و نامستوری هستی را به ظهور و گشایش می‌آورد (فن هرمان ۱۳۷۹: ۱۸٤) نیز به‌خوبی توضیح داده شده است.

۲.۲.۵ کاستی‌ها

بولتاز ازیک‌سو در پیش‌گفتار اصطلاح «چهارچوب‌بندی ازمنظر هایدگر» را توضیح داده و آن را مترادف گشتل دانسته است (همان: ۱۲)، افزون‌براین‌که ناشر نیز *بازچهارچوب‌بندی هایدگر* را در مجموعه‌کتاب‌های مربوط به متفکران ساختارشکن معاصر ازجمله دلوز، دریدا، بودریار، لاکان، و کریستوا جای داده است (Bolt 2011: II). ازسوی‌دیگر بولت «چهارچوب‌بندی هایدگر» و «بازچهارچوب‌بندی هایدگر» را توضیح داده است؛ اولی را به «فراهم‌کردن ساختاری که به‌کمک آن از اندیشهٔ او سردربیاوریم» (بولت ۱۳۹۵: ۱۲) و دومی

را به «فراهم‌کردن چهارچوبی دیگر، شیوه‌ای برای نگریستن، و فکرکردن به فلسفهٔ او» تعبیر کرده است (همان: ۱۸). این دوگانگی نویسنده در تعریف «چهارچوب‌بندی ازمنظر هایدگر» و «چهارچوب‌بندی هایدگر» و «بازچهارچوب‌بندی هایدگر» مخاطب را با این مشکل مواجه می‌کند که آیا قصد نویسنده نگاه به تفکر هایدگر در چهارچوبی خاص یا از زاویه‌ای دیگر است یا این‌که هدف او معرفی و شرح و بسط چهارچوب‌شکنی ازمنظر هایدگر برای دانشجویان هنر است؟ این درحالی است که اگر نویسنده قصد داشت «چهارچوب‌بندی هایدگر» و «بازچهارچوب‌بندی هایدگر» را توضیح دهد، دست‌کم می‌بایست در هر فصل بخشی را به زندگی شخصی او اختصاص می‌داد. همان‌طورکه خود بولت می‌گوید: « یکی از شیوه‌های ممکن برای **چهارچوب‌بندی هایدگر** این است که سرگذشت شخصی او را معیار بدانیم به‌ویژه ... جایی که تب ناسیونال سوسیالیسم یا نازیسم به جانش افتاد» (همان: ۱۲–۱۳).

اما نویسنده بدون این‌که به این مطلب بپردازد فقط به‌صورت بسیار اجمالی از اختلاف محققان در این زمینه می‌گوید (همان: ۱۳). بنابراین، در این کتاب، سرگذشت شخصی هایدگر و مخصوصاً حمایت او از رژیم نازی بسیار کم‌رنگ و صحبت نویسنده در این زمینه بسیار خلاصه و درحد دو پاراگراف در پیش‌گفتار است. درحقیقت، نویسنده خود را از این واقعیت که هایدگر با فاشیسم ارتباط داشته یا نداشته است کنار می‌کشد، بحثی که به‌شدت در تاریخ فلسفه موردمناقشه بوده است و پیروان هایدگر سعی بر آن دارند تا به هر طریقی او را از این اتهام تبرئه کنند. افزون‌براین‌که بولت اصلاً بحثی از انتقادات پژوهش‌گران و فلاسفه به هایدگر و مخصوصاً علت اختلاف او با فلاسفهٔ فرانسوی نظیر دکارت (بنگرید به بوفره ۱۳۹۵: ۱۱–۲۷) به‌میان نمی‌آورد. ازسوی‌دیگر، کل کتاب حاکی از دغدغهٔ نویسنده برای بررسی هنر معاصر جامعهٔ تکنوکرات برمبنای طرد چهارچوب‌بندی یا ساختارگشایی هایدگری از نوع رویکرد تأویلی و زندآگاهانه است.

نکتهٔ دیگر این‌که بولت در ابتدای کتاب تفاوت این نوشته را با سایر نوشته‌هایی که به هنر هایدگر پرداخته‌اند در این می‌داند که،

> تابه‌حال مفسران آثار هایدگر درباب هنر غالباً فیلسوفانی بوده‌اند که از هنر می‌نوشته‌اند. برای فیلسوفان پرسش‌های اصلی پرسش‌های فلسفی است، پس آن‌جا که هنر موضوع بحث است قرار است نکته‌ای فلسفی توضیح و شرح داده شود؛ اما در این کتاب از منظر یک هنرمند به عقاید هایدگر درباب هنر پرداخته شده است (بولت ۱۳۹۵: ۱۹).

درحالی‌که کتاب حاضر این ادعای نویسنده را به‌طور کامل اثبات نمی‌کند و البته این امری اجتناب‌ناپذیر است؛ زیرا همان‌طورکه اندیشمندان هم به آن اشاره کرده‌اند هایدگر از هنر برای تلطیف فلسفه‌اش استفاده کرده است (کوکلمانس ۱۳۸۸: ۱۵۹)[۱۷] و نگاه او به هنر، بیش از آن‌که هنری باشد، فلسفی است.[۱۸] از دلایلی که می‌توان برای اثبات این ادعا که دیدگاه نویسنده نیز، همانند هایدگر و محققان فلسفه، بیش از این‌که هنری باشد فلسفی است به آن اشاره کرد یکی آن است که نویسنده در این کتاب، همانند پژوهش‌گران فلسفه در حوزهٔ هنر هایدگر، مقام منتقد هنری را لحاظ نکرده است. اصولاً یک منتقد هنری اثر هنری را ازحیث سبک، فرم، تکنیک، رنگ، و ... نیز بررسی می‌کند یا کارهای قبلی و بعدی هنرمند را با یک‌دیگر مقایسه می‌کند، اما نویسنده برای نمونه به نقاشی ون‌گوگ و تفسیر هایدگر از آن اشاره کرده است، بدون این‌که هیچ‌گونه صحبتی از دید یک «هنرمند» و نه فیلسوف به این نقاشی داشته باشد. باید گفت ون‌گوگ هنرمندی است صاحب سبک پست‌امپرسونیسم و این‌که منتخب هایدگر هنرمندی است صاحب سبک بسیار ارزش‌مند است[۱۹] و جای خالی توضیحات نویسنده در این‌چنین زمینه‌هایی در کتاب مشهود است. نمونهٔ دیگر بحث نویسنده از نقاشی‌های Trompe-l'œil یا نقاشی‌های چشم‌فریب، ارتباط آن‌ها با نقاشی‌های هایپررئالیستی و انتقاد هایدگر بر آن است.[۲۰] بولت در بخش بازنمایی از مکاتبی هم‌چون هایپررئالیسم و نقاشی‌های چشم‌فریب در یونان باستان به‌عنوان هنرهای بازنما نام می‌برد، بدون اشاره به این مطلب که چگونه شیوهٔ نقاشان یونان باستان می‌تواند به هنر نقاشی قرن بیستمی هم‌چون هایپررئالیسم ربط داشته باشد؟ و یا در همین بخش، از مناقشات و مجادلاتی باسابقه‌ای در هنرهای تجسمی، هم‌چون مناقشهٔ عکاسان و نقاشان برسر هنربودن یا نبودن عکاسی، واقع‌نمایی در عکاسی، و اموری ازاین‌دست با عباراتی مختصر صحبت کرده است و مطلب را بی‌نتیجه رها می‌کند (بولت ۱۳۹۵: ۷۶–۷۷). افزون‌براین، هیچ بحثی از انتقادات افلاطون (Plato 1997: *Republic*, X: 602d) مبنی‌بر فریب خطای باصره توسط رنگ چنین نقاشی هایی و سایر انتقادات او به‌میان نمی‌آورد. بنابراین، اگرچه ممکن است محققان و پژوهش‌گران فلسفه از این مباحث دور باشند، از نویسنده‌ای که خود هنرمند است و در ابتدای کتاب داعیه‌ای دارد مبنی‌بر متفاوت‌بودن این کتاب با کل آثاری که تاکنون در حوزهٔ هنر هایدگر به‌رشتهٔ تحریر درآمده است انتظار می‌رود چنین توضیحاتی را بیاورد، وگرنه تفاوت بنیادینی بین این نوشته و نوشته‌های محققان و پژوهش‌گران فلسفه که هنر هایدگر را ازمنظر فلسفهٔ وجودی او بررسی کرده‌اند نیست. درواقع، بولت بدون هیچ توضیحی از اصطلاحات هنری گذر می‌کند؛ البته به‌نظر می‌رسد

این نقیصه ناشی از آن است که وی، به‌اذعان خودش، مخاطبانی را در نظر داشته است که بیش از فلسفه اطلاعات و پیشینه درباب هنر و تاریخ هنر دارند. مورد دیگری که در کتاب حاضر دیده می شود آن است که در این کتاب بحث دربارهٔ انتقاد هایدگر از علم مدرن یک‌دست نیست؛ در جاهایی علم مدرن ستایش و در جاهایی نکوهش شده است؛ گاهی نویسنده جملاتی کلی و عام برای سرزنش و محکوم‌کردن میراث تفکر غربی پساروشن‌گری آورده است که این نگاه باتوجه‌به غامض‌بودن فهم تفکر هایدگر و نقد او بر علم مدرن چندان محققانه به‌نظر نمی‌رسد (بنگرید به بولت ۱۳۹۵: ۱٤۷–۱۵۹).

مطلب دیگر آن‌که، اگرچه جای خالی افرادی نظیر فون هرمان در این کتاب بسیار مشهود است و نویسنده از هنرمندان مشهور و بسیاری از فلاسفه و مفسران هایدگر نیز به‌صورت اجمالی صحبت کرده است، صحبت‌کردن بسیاری اجمالی و خلاصه‌وار از برخی از آن‌ها مانند هگل محققانه به‌نظر نمی‌رسد. بولت فقط درحد چند سطر وجه اشتراک هگل و هایدگر را در انتقاد به هنر استتیکی و مرگ هنر مطرح کرده است، بدون این‌که هیچ بحثی دربارهٔ تأثیر هگل بر هایدگر داشته باشد (همان: ١٦٦–١٦٧). به‌اعتقاد برخی، نگاه مابعدالطبیعی هایدگر به تاریخ و سعی او برای کشف حقایق بنیادین پدیده‌های تاریخی مطالبی است که هایدگر از هگل وام گرفته است (Zimmermann 1990: 253-255). برخی دیگر نیز معتقدند درحقیقت این هگل بود که با واردکردن هنر در دستگاه فلسفی ــ تاریخی خاص خود برای زیباشناسی و هنر شأنی افزون تر از بحث فرعی فلسفی قائل شد (کورنر ۱۳۸۰: ۳٤۳). هم‌چنین نویسنده از نقد هایدگر به نظریهٔ فرم ـ ماده در جهان هنر صحبت می‌کند، بدون این‌که نامی از هگل بیاورد (بولت ۱۳۹۵: ٦٦). ازمنظر هگل، قدرت هنر در رهاکردن آدمی و جهان از محصوربودن در حصار خام طبیعت است؛ هنر با قرارگرفتن درمیان طبیعت و عقل این رهایی را به انسان و جهان ارزانی می‌دارد. به‌زعم هگل، در هنرهایی نظیر سمبولیسم محتوا دربند چهارچوب فرم است و ازاین‌رو جلوه‌گری فرم مانع از آن می‌شود که مخاطب بتواند از محتوا بهرهٔ لازم را برگیرد، درحالی‌که در هنری هم‌چون کلاسیسم تناسب فرم و محتوا مشهود است و در هنر رمانتیسم محتوا بر فرم فزونی می یابد، مکتبی که هگل شعر و موسیقی را بهترین نمونه برای آن می‌داند (عبادیان ١٣٨٦: ٢٤–٤٠).

نکتهٔ دیگر این‌که بولت دربارهٔ آرای هایدگر دربارهٔ فلاسفهٔ اثرگذار بر او داوری نمی‌کند؛ برای نمونه، هایدگر در کتاب *وجود و زمان* به‌شدت تحت‌تأثیر فلاسفهٔ پیشاسقراطی است و خوانش بسیار عمیقی از آن‌ها دارد. نویسنده نیز به‌صورت اجمالی در فصل های کتاب بدان پرداخته است، اما هرگز قضاوتی درمورد آرای هایدگر به‌ویژه درمورد افلاطون و انتقادات او

بر افلاطون نکرده است و خود را کنار کشیده است. هرچند بولت ما را از تلقی‌کردن این کتاب به‌عنوان مرجع برحذر می‌دارد و معتقد است این کتاب را باید با متن‌های اصلی هایدگر خواند (بولت ۱۳۹۵: ٢٤)، شاید بتوان گفت مهم‌ترین انتقاد وارد بر او بی‌توجهی او به بسط و توضیح این مطلب است که هایدگر ذات هنر را شعر می‌داند. اگرچه بولت بارها راه نجات از آشکارسازی چهارچوب‌بند تکنولوژیک ازمنظر هایدگر را در پوئسیس می‌داند و در ابتدای کتاب نیز بدین مطلب اذعان دارد که هایدگر با طرح پرسش بنیادین از ذات هستی، حقیقت، انسان، جهان، و هنر به ویران‌سازی چهارچوب‌هایی که آن‌ها را محصور کرده‌اند و بازخوانی آن‌ها مبادرت کرده است (همان: ١٤– ١٨). در پایان کتاب نیز در بخش فهرست لغات تخصصی (Bolt 2011: 198-199) نگاهی اجمالی به پوئسیس داشته است و چگونگی این ویران‌سازی چهارچوب‌ها در پوئسیس را بسط نمی‌دهد. هایدگر می‌گوید:

> ما این وظیفه و تکلیف را چون ویران‌سازی مضمون فرادادهٔ هستی‌شناسی باستانی می‌فهمیم که در ایفای آن باید پرسش هستی را چراغ‌وارهٔ راه ببینیم تا مگر به تجربه‌های سرآغازینی راه یابیم که به حصول نخستین تعینات هستی که خود ره‌گشای تعینات و تعریف‌های دیگر تا این زمان بوده‌اند نائل آمده‌اند (هایدگر ١٣٨٦: ١٠٧).

مقصود هایدگر از ویران‌سازی در این نقل‌قول گشودگی به نامستوری است (Heidegger 1973: 91) و ازجمله کوشش‌های او برای شکستن چهارچوب‌ها و این‌که رویی به جانب گشودگی باشد «زبان» است. به‌اعتقاد هایدگر، در جایی که زبان حضور ندارد، برای نمونه در جماد و نبات و حیوان، چیزی هست، اما رویی به جانب گشودگی نیست (Heidegger 1971a: 71). ازنظر هایدگر زبان خانهٔ وجود و اقامتگاه آن است؛ افقی است که در آن چیزها آشکار می‌شوند (Heidegger 1971b: 192). زبان در ذات خود نه بنیان است و نه کنش انسانی (ibid.: 190). زبان نوعی ابزار و واسطه برای تعاملات شفاهی نیست، بلکه ذات زبان آشکارگی است (Heidegger 1971a: 71). مهم‌ترین بحث در هنر ازمنظر هایدگر توجه به زبان است.

اثر هنری آن سخن اصیل زبان است که به شیوهٔ خود هستی هستندگان را آشکار می‌کند (ibid.: 45-60). زمانی‌که هایدگر می‌گوید اثر هنری رخ‌دادن حقیقت در کار است منظورش این است که اثر هنری ازآن‌رو اثر هنری است که چیزها را آن‌چنان‌که هستند آشکار می‌کند و نه آن‌چنان‌که ما آن‌ها را در یک چهارچوب خاص قرار دهیم؛ یعنی رخداد حقیقت در اثر هنری رخ می‌دهد. بااین‌حال شاید بتوان گفت چون کتاب حاضر بیش از هرچیز به هنر

زمان معاصر و جامعهٔ تکنوکرات نظر دارد باید به این وجه از جنبهٔ تفکر هایدگر که اتفاقاً با او قرابت بیش‌تری دارد و دغدغهٔ اوست می‌پرداخت؛ هایدگر دربارهٔ درکاربودن اثر هنری با مخاطره‌آمیزخواندن سیطرهٔ تکنولوژی بر جامعهٔ تکنوکرات راه نجات را در پوئسیس می‌داند که به وجهی از سکنی‌گزیدن انسان اشاره می‌کند و هایدگر آن را به‌شکلی شاعرانه سکنی‌گزیدن می‌نامد، امری که اگرچه بارها ذکر شده است هیچ شرحی از چگونگی آن در این کتاب به‌میان نیامده است.

٦. نتیجه‌گیری

باتوجه‌به مطالب مطرح‌شده می‌توان گفت به‌نظر می‌رسد کتاب *بازچهارچوب‌بندی هایدگر*، نوشتهٔ باربارا بولت، ترجمهٔ مهتاب کلانتری، باتوجه‌به غلبهٔ محاسن ترجمهٔ اثر بر کاستی‌های آن می‌تواند منبعی مفید برای پژوهش‌گران و علاقه‌مندان به هنر و فلسفه باشد. بااین‌حال چون ازیک‌سو این کتاب برای دانشجویان هنر و ازسوی یک هنرمند و نه یک پژوهش‌گر فلسفه به‌رشتهٔ تحریر درآمده است و ازسوی‌دیگر می‌تواند در تحقیقات موردرجوعِ بسیاری از دانشجویان و اساتید فلسفه نیز قرار بگیرد و با این پیش فرض که این افراد همانند یک پژوهش‌گر یا دانشجو و استاد هنر آشنایی چندانی با رخدادهای هنری جهان معاصر ندارند نوشتن درآمدی بر کتاب در این زمینه، به‌قلم مترجم، ضروری به‌نظر می‌رسد و بر قوت این اثر خواهد افزود.

درمورد متن اصلی کتاب نیز باید گفت ازآن‌جاکه معرفی تفکر فیلسوفی چون هایدگر به افرادی خارج از حوزهٔ فلسفه نیازمند احاطه‌ای دقیق به هایدگر برمبنای آثار، شارحان، منتقدان، و افراد اثرگذار بر اوست و نیز، به‌اذعان خود بولت، تابه‌حال این محققان و پژوهش‌گرانِ فلسفه و نه هنرمندان بوده‌اند که به هنر هایدگر پرداخته‌اند و مخاطبان چنین آثاری علاقه‌مَندان به مطالعه در هر دو حوزهٔ هنر و فلسفه‌اند، چنان‌چه آثارِ بین‌رشته‌ای ازاین‌دست با مشارکت و هم‌کاری متخصصان و محققان هر دو حوزه نگاشته شود، قطعاً می‌تواند بسیار مفید واقع شود و این همان حلقهٔ مفقودهٔ کتاب حاضر است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مطالعه و دیدن آثار تصویری هنرمند بنگرید به وب‌سایت شخصی او:

<https://www.barbbolt.com>

۲. باربارا بولت در سال ۲۰۰۸– ۲۰۰۹ درسمت کادر هنری در شبکهٔ BBC در پروژه‌ای تحت عنوان «نگاهی از این‌جا» (A View from Here) مشغول به کار بود و پس از آن کار به تهیه‌کنندگی دی‌وی‌دی «نئون آبی» مشغول شد (بنگرید به <http://ispar.hkapa.edu/speaker/martin-pearson>).

۳. Gilles Deleuze فیلسوف فرانسوی سدهٔ بیست میلادی است. از ویژگی‌هایی برجستهٔ ژیل دلوز توجه خاص او به بازخوانی و بازنگری شالوده‌های فلسفه و ابداع مفاهیم جدید در این حوزه است. این ویژگی دلوز را بر آن داشت تا در سایهٔ بازخوانی تاریخ فلسفه به‌ترتیب آثاری دربارهٔ هیوم، نیچه، کانت، برگسون، و اسپینوزا تألیف کند (برای اطلاعات بیش‌تر، بنگرید به دلوز ۱۳۹۲).

٤. Jacques Derrida فیلسوف الجزایری‌تبار فرانسوی سدهٔ بیست میلادی و پدیدآورندهٔ فلسفهٔ واسازی است که نظریه‌های او در فلسفهٔ پست‌مدرن و نقد ادبی تأثیر فراوانی داشت (برای اطلاعات بیش‌تر، بنگرید به جهانگیری و دیگران ۱۳۹۲).

۵. Jacques Lacan پزشک، فیلسوف، و روان‌کاو برجستهٔ فرانسوی سدهٔ بیست میلادی و از اثرگذاران بر فلسفهٔ فرانسه است که خود او نیز از زیگموند فروید، زبان‌شناسی ساختارگرای فردینان دوسوسور، و قوم‌شناسی ساختاری کلود لوی–استروس اثر پذیرفت (برای اطلاعات بیش‌تر، بنگرید به ارشاد ۱۳۷۸).

٦. Jean Baudrillard جامعه‌شناس، فیلسوف، عکاس، و جنجالی‌ترین نظریه‌پرداز پست‌مدرنیتهٔ سدهٔ بیست میلادی است (برای اطلاعات بیش‌تر، بنگرید به جی‌لین ۱۳۸۹).

۷. JulliaKeristeva فیلسوف، منتقد ادبی، روان‌کاو، و رمان‌نویس بلغاری ــ فرانسوی است که از اواسط دههٔ ۱۹٦۰ در فرانسه زندگی می‌کند (برای اطلاعات بیش‌تر، بنگرید به مک‌آفی ۱۳۸۵).

۸. به‌زعم تامسون، ازمنظر هایدگر،

> آفرینش گران آثار هنری اغلب راه‌نماهای نامطمئنی برای ره‌یافتن به معنای خودشان هستند. هایدگر هیچ‌وقت از اظهار این مدعا شرمگین نبود که اثری را بهتر از مؤلفش می‌فهمد، خواه این مؤلف فیلسوفی بود و خواه هنرمندی (بی‌بهره از فهم فلسفی بسنده نسبت به اثر خویش) (تامسون ۱۳۹۵: ١٦٧).

پتست نیز معتقد است: «اگرچه اثر پل کله [هنرمند نقاش] برای هایدگر باارزش است، هایدگر بدین می‌اندیشید که خود کله هم نمی‌داند در اثرش چه چیزی رخ می‌دهد» (Petzet 1993: 147-149).

۹. درواقع، هنر مفهومی سرآغاز جریان پست‌مدرنیسم در هنر است که از اواخر دههٔ ۱۹٦۰، پس از مینی‌مال آرت، پدیدار شد. این درحالی است که، به‌نظر تامینو (شارح هایدگر)، «هایدگر یقیناً هنر معاصر را منفی ارزیابی می‌کند» (کوکلمانس ۱۳۸۸: ١٦٩).

۱۰. کوکلمانس در کتاب *هَیدگر و هنر* به عقاید برخی از شارحان هایدگر ازجمله اُتو پوگلر اشاره می‌کند؛ براساس نظر پوگلر، «هَیدگر پس از تجربه‌های دردناکش در عرصهٔ سیاست به تأمل بر هنر روی آورد که این توجه او به زبان و هنر در آن دوران واقعاً نوعی گریز از واقعیت سیاسی است» (کوکلمانس ۱۳۸۸: ۱۵۹).

۱۱. به‌اعتقاد هایدگر: «ملاحظات و پژوهش‌های زیبایی‌شناسی بی‌شمار درباب هنر و امر زیبا حاصلی در بر نداشته است، هیچ‌کس را در کار دست‌یابی به هنر یاری نکرده‌اند و عملاً هیچ سهمی در خلاقیت هنری یا ارج‌شناسی بی‌عیب و نقص هنر نداشته است» (N1 79/GA43 92). تامسون در شرح این گفتهٔ هایدگر می‌نویسد: «به‌زعم هایدگر، چنین گلایه‌هایی اگرچه بی‌گمان برحق هستند، به‌راستی چیزی جز نشانهٔ فلسفی بسیار ژرف‌تری نیستند، مسئله‌ای که مولود نحوهٔ ریشه‌داشتن زیبایی‌شناسی مدرن در شقاق سوژه/ ابژه است که در کانون جهان بینی مدرن مستقر است» (تامسون ۱۳۹۵: ۲۶).

۱۲.

> به نزد هایدگر ون‌گوگ نقاشی است که چیستیِ واقعیِ نقاشی را نقش می‌زند؛ زیرا نقاشی او کشاکش ذاتی میان انکشاف و اختفا، ''جهان'' و ''زمین'' را در خود ضبط و حفظ می‌کند، کشاکشی در هنر و حقیقت ... چنین می‌نماید که هایدگر عمیقاً تحت‌تأثیر [سبک ون‌گوگ] قرار گرفته است که به‌نظر می‌رسد اشکال نیمه‌شکل‌یافته در پس‌زمینهٔ نقاشی‌های ون‌گوگ تقلا می‌کنند تا آشکارا شکل بگیرند در بافت متراکم نقاشی، ضربه های قلم‌مو و زمینه های رنگی ژرف تا خطوط واضح (تامسون ۱۳۹۵: ۱۳۰).
>
> ازطرفی هایدگر بر آن است که نقاشی ون‌گوگ هم سرمشق‌وار است و هم اثری کلان سرمشق‌وار؛ زیرا چیستی هنر به‌نحوی به ما نشان می‌دهد که فهم ما را از موجودی تغییر می‌دهد (همان: ۱۵۵).

۱۳. در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، پیدایش سبکی با نام هایپررئالیسم یا فتورئالیسم در نقاشی پدید آمد که به‌زعم منتقدان با عکاسی ارتباط توجیه‌ناپذیری دارد؛ زیرا قابلیت استفاده از فناوری عکاسی و حضور همیشگی عکس‌ها خود به مشکلات نقاشی‌کردن به‌شیوه‌ای که هم‌چون عکس به‌نظر آید می‌افزاید. برای بسیاری از عکاسان آثار فتورئالیستی توهین به صداقت رسانهٔ آن‌ها بود و پذیرش این گروه از نقاشان ازسوی نقاشان دیگر نیز با اکراه صورت گرفت؛ چراکه نقاشیِ آنان به‌علت پذیرش بی‌چون‌وچرای نمودهای عکاسانه ارزشی نداشت (بنگرید به گراندبرگ ۱۳۸۹: ۱٤٦). بولت معتقد است این نقاشان، به‌دلیل تطابق عین‌به‌عین با مدل، از سبکی استفاده می‌کنند که پیوند نزدیکی با سبک نقاشی‌های چشم‌فریب یونان باستان (Trompe-l'œil) دارد. «اصطلاح فرانسوی Trompe-l'œil به‌معنای گم‌راه‌کنندهٔ چشم یا چشم‌فریب به نقاشی‌هایی اشاره دارد که طبیعت را با چنان دقتی کپی می‌کنند که بیننده بین واقعی‌بودن و خیالی‌بودن آن

شک می‌کند» (Fichner-Rathus 2008: 120). طبق نظر پلینی، زئوکسیس (Zeuxis) استاد بزرگ این تکنیک که در ۵۰۰ پیش از میلاد در هراکلیا (Herakleia) منطقه‌ای در جنوب ایتالیا متولد شده است در ٤٢٠–٤١٠ پیش از میلاد در آتن و در ٤٠٥ پیش از میلاد در مکدونیا (Macedonia) و مدت کمی نیز در اِفِسُس (Ephesos) در آسیای صغیر به‌عنوان هنرمند فعالیت داشته است و شاه‌کارهایی از نقاشی چشم‌فریب را خلق کرده است. طبق نظر سقراط، زئوکسیس در سایه‌وروشن استاد بوده است و کوینتیلان (Quintilian) منتقد هنری رومی در قرن اول پیش از میلاد نیز معتقد است که او مبدع تکنیک سایه‌وروشن است. میان زئوکسیس و هنرمند معاصرش پاراهازیوس (Parrhasios) که در ٤٢٠–٣٨٠ پیش از میلاد در آتن به‌عنوان هنرمند فعالیت داشته است برسر لقب استاد بزرگ رقابت سختی وجود داشته است. گفته می‌شود، در یکی از مسابقات بین آن دو، زئوکسیسس انگوری می‌کشد که موجب جلب پرندگان زیادی می‌شود، درمقابل پاراهازیوس، پرده‌ای کشید به‌قدری واقعی که زئوکسیس اقدام به کنارزدن آن کرد، زیرا فکر می‌کرد که نقاشی اصلی در پشت پرده قرار دارد (بنگرید به Smith and Plantzos 2012: 175-176).

کتاب‌نامه

ارشاد، محمدرضا (۱۳۷۸)، «سیری در اندیشه های ژاک لاکان: زبان، واقعیت، و ناخودآگاه، گفت‌وگویی با محمد ضمیران»، ماه‌نامهٔ *بایا*، ش ٦ و ۷، شهریور و مهر.

اسمیت، گرگوری بروس (۱۳۸۰)، *نیچه، هایدگر، و گذار به پسامدرنیته*، ترجمهٔ علیرضا سیداحمدیان، آبادان: نشر پرسش.

بایزر فردریک و دیگران (۱۳۸۵)، *نگاهی به روشن‌گری مدرنیته و ناخرسندی‌های آن*، اقتباس و ترجمهٔ محمد ضیمران، تهران: علم.

بوفره، ژان (۱۳۹۵)، *دیالوگ با هایدگر: فلسفهٔ یونانی*، ترجمهٔ شروین اولیایی، تهران: ققنوس.

بولت، باربارا (۱۳۹۵)، *هایدگر در چهارچوبی جدید: شرح مفاهیم اصلی هایدگر برای هنرمندان*، ترجمهٔ مهتاب کلانتری، تهران: ناهید.

تامسون، ایئن (۱۳۹۵)، *زیباشناسی هایدگر*، از مجموعه‌کتاب‌های دانش‌نامهٔ استنفورد، ترجمهٔ مسعود حسینی، تهران: ققنوس.

جهانگیری، جهانگیر و علی بندرریگی‌زاده (۱۳۹۲)، «قانون، عدالت، و مسئولیت در فلسفهٔ ژاک دریدا»، دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *متافیزیک*، اصفهان، دانشگاه اصفهان، ش ١٦، پاییز و زمستان.

جی لین، ریچارد (۱۳۸۹)، *ژان بودریار*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: رخداد نو.

داوری اردکانی، رضا (۱۳۹۱)، *اندیشهٔ پست‌مدرن*، تهران: سخن.

دلوز، ژیل (۱۳۹۲)، *یک زندگی*، ترجمهٔ پیمان غلامی و ایمان گنجی، تهران: نشر زاوش.

عبادیان، محمود (١٣٨٦)، *گزیدهٔ زیباشناسی هگل*، تهران: فرهنگستان هنر.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۲)، *فلسفهٔ روشن‌گری*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران: نیلوفر.
کورنر، اشتفان (۱۳۸۰)، *فلسفهٔ کانت*، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.
کوکلمانس، یوزف ی. (۱۳۸۸)، *هیدگر و هنر*، ترجمهٔ محمدجواد صافیان، آبادان: نشر پرسش.
گراندبرگ، اندی (۱۳۸۹)، *بحران واقعیت درباب عکاسی معاصر*، ترجمهٔ مسعود براهیمی مقدم و مریم لدنی، تهران: فرهنگستان هنر.
مددپور، محمد (۱۳۸۵)، *فلسفه‌های پست‌مدرن غربی: گریز و گذر از مدرنیته*، تهران: سورهٔ مهر.
مک‌آفی، نوئل (۱۳۸۵)، *ژولیا کریستوا*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: نشر مرکز.
ورنو، وال و دیگران (۱۳۷۲)، *نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن*، برگرفته و ترجمهٔ یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۱)، *شعر، زبان و اندیشه*، ترجمهٔ عباس منوچهری، تهران: مولی.
هایدگر، مارتین (۱۳۸٤)، *پایان فلسفه و وظیفهٔ تفکر*، ترجمهٔ محمدرضا اسدی، تهران: اندیشهٔ امروز.
هایدگر، مارتین (۱۳۸٦)، «پرسش از تکنولوژی»، در: *فلسفهٔ تکنولوژی*، ترجمهٔ شاپور اعتماد، تهران: نشر مرکز.

Barrett, Estelle (2011), Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, I. B. Tauris.

Bolt, Barbara (2011), Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, London, I.B.T auris & Co. Ltd.

Borgman, Albert (1984), Technology and the Caracter of Contemporary Life: a Pilosophically Inquiry, Chicago: The University of Chicago Press.

Damian, Sutton and David Martin-Jones (2008), Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, I. B. Tauris.

Fichner-Rathus, Lois (2012), Foundations of Art and Design**,** Wadsworth, Cengage Learning.

Heidegger, Martin (1962), Being and Time, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, NewYork: Harper & Row.

Heidegger, Martin (1971a), "The Origin of the Work of Art", in: Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter, NewYork: Harper & Row.

Heidegger, Martin (1971b), "Language", in: Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter, NewYork: Harper & Row.

Heidegger, Martin (1973), 'overcoming Metaphysics', in The End of Philosophy, translated by Jon Stambaugh, NewYork: Harper & Row.

Heidegger, Martin (1977a), "Age of the World Picture", in: The Question Concerning Technology and Other Essays, trans.William Lovit, NewYork: Harper & Row.

Heidegger, Martin (1977b), "The Question Concerning Technology", in: The Question Concerning Technology and Other Essays, trans. William Lovit, NewYork: Harper & Row.

Heidegger, Martin (1981), Nietzsche, vol. I: The Will to Power as Art, London: Rutledge and Kegan Paul.

Heidegger, Martin (1993), Basic Writings, David Farrell Krell (ed.), Harper Son Francisco.

Heidegger, Martin (2002), "The Origin of the Work of Art", in: BasicWritings, trans. David Farrell Krell, London: Rutledge.

Jones, Graham (2014), Lyotard Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, I. B. Tauris.

Levine, Z. Steven (2008), Lacan Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, I. B. Tauris.

Petzet, H. W. (1993), Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929-1976, Chicago: University of Chicago Press.

Plato (1997), Complete Works, John M. Cooper (ed.), Hackett Publishing Company, Inc.

Richards, K. Malcolm (2008), Derrida Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, I. B. Tauris.

Smith, Tyler J. and Dimitris Plantzos (2012), *A Companion to Greek Art*, Blackwell Publishing Ltd.

Toffoletti, Kim (2010), Baudrillard Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, I. B. Tauris.

Zimmermann, Michael (1990), Heidegger's Confrontation with Modernity, Bloomington: Indiana University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی