Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 7, Autumn 2021, 359-383
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.35875.2212

The Phenomenological Methodology of Art: According to Dufrenne's and Heidegger's Thoughts

Shamsolmolok Mostafavi*

Abstract

As the founder of phenomenology, Husserl himself did not use phenomenology to analyze art and works of art. Except for a few hints in Encyclopedia Britannica's article, he did not write anything in this area. However, he paved the way for the phenomenology of art and led many post-Husserlian phenomenologists to look at art from a phenomenological perspective. This article aims to show the application of the phenomenological method in aesthetics and analysis of works of art. To achieve this, we will first refer briefly to the ideas of M.Dufrenne (who is somewhat faithful to Husserl's intellectual tradition) to reveal to him how the phenomenology of aesthetic experience. Then according to Heidegger's views (which are further from Husserl's tradition), we will examine in the phenomenological analysis of art to see how Hermeneutic phenomenology can re-establish the neglected relationship between truth and art.

Keywords: Phenomenology, Methodology, Hermeneutics, Art, Truth, Heidegger, Dufrenne, Aesthetic Experience.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* Assistant Professor of Islamic Azad university, Tehran-Shomal Branch, Tehran, Iran, sha_mostafavi@yahoo.com

Date received: 21/04/2021, Date of acceptance: 14/09/2021

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیست‌ویکم، شمارهٔ هفتم، مهر ۱۴۰۰، ۳۶۱ – ۳۸۳

روش‌شناسی پدیدارشناسانهٔ هنر
با نگاهی به آراء مایکل دوفرن و هایدگر

شمس الملوک مصطفوی*

چکیده

هوسرل در جایگاه مؤسس پدیدارشناسی، روش پدیدارشناسی را برای تحلیل هنر و آثار هنری به کار نگرفت و جز اشارات کوتاهی در مقاله‌ی دائره‌المعارف بریتانیکا، چیزی در این حوزه ننوشت ولی راه پدیدارشناسی هنر را گشود وموجب گردیدکه بسیاری از پدیدارشناسان پساهوسرلی به هنر از منظری پدیدارشناسانه بنگرند.هدف مقاله ی پیش رو، نشان دادن کاربرد روش پدیدارشناسی در زیباشناسی و تحلیل آثار هنری است. برای رسیدن به این مقصود، نخست به اندیشه‌های «مایکل دوفرن» (که تا حدودی به سنت فکری هوسرل وفادار است) اشاره کوتاهی خواهیم داشت تا چگونگی پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی به نزد وی آشکار شود و سپس آراء هایدگر را (که با فاصله بیشتری از سنت هوسرلی قرار دارد)، در تحلیل پدیدارشناسانه هنر بررسی خواهیم کردتا معلوم گردد که چگونه پدیدار شناسی هرمنویتیکی قادر است نسبت مغفول مانده میان حقیقت و هنر را بار دیگر برقرار کند که با توجه گستردگی مباحث هایدگر درباب هنر، این موضوع بیشتر در آراء وی دنبال شده است.

کلیدواژه‌ها: پدیدارشناسی، روش‌شناسی، هرمنویتیک، هنر، حقیقت، هایدگر، دوفرن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* دانشیار فلسفه،عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران،
sha_mostafavi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۱، تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۲۳

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

ادموند هوسرل، فیلسوف مشهور آلمانی (۱۸۵۹– ۱۹۳۸) که دغدغه تأسیس فلسفه به عنوان علمی متقن را در سرداشت، مؤسس پدیدارشناسی در معنای خاص آن است. تلاش هوسرل این بود که با غلبه بر پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی و متافیزیکی رایج و از طریق اپوخه ی(تعلیق/ epoche) دیدگاه طبیعی (که به واقعیتی مستقل از آگاهی باور دارد) و نیز تحویل (Reductiion) ، ساختارهای تجربه آگاهانه را همراه با شرایط مرتبط با آن، بررسی کند تا چگونگی معنا یافتن جهان در آگاهی و قوام یافتن آن معانی، روشن شود. از نگاه هوسرل، ساختار اصلی هر تجربه‌ای قصدیت (Intentionali) است [۱]. بدین معنا که تمام صورت‌های آگاهی به واسطه معنا و محتوای خود، رو به عینی در جهان دارند و لذا آگاهی همواره آگاهی از چیزی یا آگاهی به سوی چیزی است. هوسرل در ایده‌ها برای نشان دادن این ساختار تجربه از دو واژه یونانی نوئزیس (Noesis) (روند قصدی آگاهی یا عین آن چنان که نمودار می‌شود) و نوئما (Noema) (عین آن چنان که قصد می‌شود یا محتوای ایده‌آل آگاهی) استفاده می‌کند که توصیف و تحلیل محتوای آگاهی همان معنای نوئماتیک را تشکیل می‌دهد.

می‌توان گفت وقوف به تجربه، خصوصیت تجربه آگاهانه است که آن را از سرشتی اول شخص و زیسته بهره‌مند می‌کند و این نظر گاه اول شخص نسبت به تجربه، ویژگی روش‌شناسی پدیدارشناسی است (اسمیت، ۲۳: ۱۳۹۳) هر چند حیطه عمل پدیدارشناسی (یعنی تجربه خودمان) از تجربه آگاهانه تا فعالیت ذهنی نیمه آگاهانه و حتی ناآگاهانه، به‌علاوه شرایط زمینه‌ساز مرتبطی که به نحو ضمنی در تجربه ما اقتضا می‌شوند، می‌تواند گسترش یابد (همان : ۲۴).

شاگردان هوسرل و وارثان سنت پدیدارشناسی او اغلب در باب نتایج و روش پدیدارشناسی وی اختلاف نظر داشتند از این‌رو پدیدارشناسی پس از هوسرل در شاخه‌های متنوعی ادامه مسیر داد و پدیدارشناسی‌های مختلفی شکل گرفت [۲]. از جمله پدیدارشناسی هرمنویتیکی که بررسی «ساختارهای تفسیری تجربه» را در دستور کار خود قرار می‌دهد و نیز پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی که وظیفه بررسی «اگزیستانس انضمامی بشر» را عهده‌دار است.

فیگال در مقدمه کتاب زیبا *شناسی به مثابه پدیدارشناسی*، آثار هنری را نوع خاصی از اشیاء یعنی شئی پدیداری یا به عبارتی پدیدارهای شئی مانند می‌داند. به گفته وی آثار هنری

اشیایی هستند که به ظهور آمده‌اند و اصولاً برای به دید آمدن ساخته شده‌اند و از همین حیث یعنی به عنوان اشیاء به ظهور آمده، زیبا هستند. وی زیباشناسی را نه تنها شکل ممکنی از پدیدارشناسی می‌داند بلکه بر این عقیده است که زیباشناسی می‌تواند پدیدارشناسی را دگرگون کند. هم‌چنین از نگاه وی تجربه هنر قادر نیست بدون لحاظ ویژگی هرمنویتیکی آن توصیف شود. آثار هنری ذاتاً قابل تفسیرند و نیاز به تفسیر دارند و این ویژگی، یعنی فهم‌پذیری و طلب تفسیر را نباید ویژگی محدود کننده‌ای برای آثار هنری به حساب آورد (Figal, 2015:3-4).

در مقاله پیش رو تلاش می شود با ابتناء بر آراء دوفرن و هایدگر ، کاربرد پدیدارشناسی در تحلیل آثار هنری معلوم گردد.

۲. مایکل دوفرن و پدیدارشناسی تجربهٔ زیباشناختی

مایکل دوفرن (۱۹۹۵– ۱۹۱۰)، پدیدارشناس بزرگ فرانسوی و نویسنده کتاب *پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی* است. کتاب وی که بعد از کتاب *پدیدارشناسی ادراک تن* مرلوپونتی، دومین اثری است که عنوان پدیدارشناسی دارد، یکی از جامع‌ترین و مفصل‌ترین آثاری است که در حوزه زیباشناسی پدیدارشناسانه تألیف شده است.

دوفرن هر چند وفادار به سنت پدیدارشناسی هوسرلی است و لذا امکان علم بودن زیباشناسی را می‌پذیرد لکن مخالف «ایده‌آلیسم پدیدارشناسانه» هوسرل است چرا که به نظر او «حق مطلب را درباره ذات ادراک و نیز درباره ادراک ما از دیگران، ادا نمی‌کند" (اسپیگلبرگ، ۸۸۰؛ ۱۳۹۱).

وی همچنین سوبژکتیویته ی استعلایی هوسرلی را نقد کرده و بر حقیقت عینی عینِ مدرک (یعنی استقلال آن) در ارتباط با عمل ادراک تأکید می‌کند.

دوفرن در یکی از پانوشت‌های کتاب خود می‌گوید که نمی‌خواهد به دنبال هوسرل حرکت کند. جهان در پدیدارشناسی دوفرن به عنوان امری از قبل داده شده و چیزی که مستقیماً درک می‌شود، غیرقابل تحویل است و ابژه نیز به عنوان موجودی مستقل از آگاهی لحاظ می‌شود.

«درون مایه اصلی کتاب دوفرن داد و ستد عین زیباشناسانه و تجربه زیباشناسانه است» و لذا وی جلد اول کتاب خود را به عین زیباشناسانه و جلد دوم آن را به تجربه زیباشناسانه اختصاص می‌دهد تا نشان دهد که این دو مکمل یکدیگرند. با این حال دوفرن

پدیدارشناسی خود را از عین زیباشناسانه، که از نظر وی چیزی بیش از نمود محض است، آغاز می‌کند (همان : ۸۸۱).

دوفرن همچنین برای تجربه ی ناظر اثر هنری نسبت به تجربه ی خالق آن اولویت قائل می‌شود و این تجربه را برای فهم پدیدار زیباشناسانه مهم‌تر و معنادارتر می‌داند. مع‌هذا وی در ادامه یک سنت هوسرلی تلاش می‌کند با بررسی تجربه ی زیباشناختی چگونه معنایافتن پدیدارهای هنری و قوام‌یافتن آن معانی را در آگاهی، روشن سازد.

غرض اصلی دوفرن ارائه تعریفی برای هنر نیست بلکه ارائه توصیفی پدیدارشناسانه برای تجربه زیباشناختی است. از دیدگاه وی چنان که در مقدمه کتاب خود می‌گوید، ابژه ی زیباشناختی در آگاهی است، هر چند از آگاهی نیست و ابژه ی هنری نیز هر چند خارج از آگاهی و چیزی در میان اشیاء بیرونی است ولی صرفاً با ارجاع به آگاهی است که وجود دارد. در واقع هر چند اثر هنری در جهان و به نحو مستقل وجود دارد ولی اگر بخواهد زیباشناسانه ادراک شود باید به ابژه زیباشناختی تبدیل شود و از طریق چنین استعلایی به کمال خود دست یابد. بنابراین می‌توان گفت که براساس دیدگاه دوفرن ابژه زیباشناختی همان اثر هنری است که به نحو زیباشناسانه‌ای به ادراک ناظر درآمده است و لذا برای دست‌یافتن به تجربه‌ای زیباشناختی، وجود اثر هنری در قالب مادی و نیز ناظری که بتواند آن را به نحو زیباشناسانه‌ای ادراک کند، ضروری است. در واقع براساس نگاه دوفرن، هر چند اثر هنری از ماده‌ای محسوس شکل یافته ولی آن چه به ادراک ناظر درمی‌آید صورت‌های مختلفی است که ماده اثر به خود گرفته است که دوفرن آن را «وجه محسوس» می‌نامد که همان ماده اثر هنری است وقتی به نحو زیباشناسانه‌ای به ادراک درآید.

دوفرن در مورد ابژه زیباشناختی در تفاوت با ابژه طبیعی می‌گوید که اگرچه هر دوی این ابژه‌ها به ادراک داده می‌شوند. لکن ابژه زیباشناختی را کسی ساخته و به آن فرم داده است و از این رو دارای معنایی است که در امر حسی درون ماندگار است (Dufrenne,1973:89). البته اثر هنری خود با دیگر اشیاء دست‌ساخته بشر نیز متفاوت است چون غایت اثر هنری به تجربه درآمدن به نحو زیباشناسانه است.

دوفرن به هنرمند نیز از منظری پدیدارشناسانه می‌نگرد و نشان می‌دهد که چگونه هنرمند در اثر خود پدیدار می‌شود. نه تنها چون اثر نشانگر خلاقیت هنرمند است

بلکه چون جهان اثر ما را به سوبژکتیویته‌ای فرا می‌خواند که از طریق آن به عالم هنرمند که در اثر بیان شده راه پیدا می‌کنیم (ibid,100-124).

همان‌طور که اشاره شد معنای ابژه ی زیباشناختی در ویژگی محسوس اثر هنری قرار دارد که از طریق شاکله‌های زمان و مکان به سامان‌دهی محسوس می‌پردازد و از آن‌جایی که همه‌ی پدیدارهای هنری در همین قالب ظهور می‌کنند و «قادرند عالمی را بیان کنند»، دوفرن ابژه زیباشناسانه را" شبه ـ سوژه"(quasi-subject) می‌نامد و عمق ابژه ی زیباشناختی را که همان قدرت بیانگری آن است، به شبه سوژه بودن آن مربوط می‌داند که به واسطه آن ابژه به نیابت از آگاهی و سوژه ، معادل سوبژکتیویته لحاظ می شود (ibid:411). ابژه ی زیباشناختی همچنین فی‌نفسه ـ لنفسه است زیرا ادراکش به ناظر نیاز دارد. اصولاً ابژه زیباشناختی همواره به ناظر وابسته است، گویی که آگاهی چیزی از خود را به ابژه زیباشناختی وام می‌دهد (ibid:913).

به گفته‌ی اسپیگلبرگ «اعیان زیباشناسانه از آن جایی که ذاتاً حضورند تنها برای ما هستند ولی از حیث طبیعت ناپیدا کرانه و پایان ناپذیرشان حقیقتی خود آیین را عیان می‌دارند که بر ناظر مطالباتی بار می‌کند. از این قرار، اعیان زیباشناسانه مصداق مجسم دیگری از تلاقی آگاهی و هستی، لنفسه و فی‌نفسه هستند (۸۸۲: ۱۳۹۱).

از نظر دوفرن، شبه سوژه بودن ابژه زیباشناسانه همچنین بدین معناست که هر چند این ابژه برخلاف سوژه ی آگاه موجودی زنده نیست ولی چون به نیابت از آگاهی عمل می‌کند، قادر است جهان تازه‌ای را بیافریند که شناخت آن به واسطه احساس ممکن می‌شود.

احساس از نگاه دوفرن به عنوان عملی تأملی می‌تواند ارزش و کارکردی نوئتیکی داشته باشد در غیر این صورت، احساس در سطح پیشاتأملی نه تنها واجد وجه معرفتی نیست بلکه به سختی می‌توان آن را صورتی از آگاهی تلقی کرد. ادراک زیباشناسانه امکان تأمل در اثر و از این طریق امکان انکشاف بیانگری را برای ناظر اهل تأمل فراهم می‌کند (Dufrenne,1973:410-418).

دوفرن اولین مرتبه از ادراک اثر هنری را از طریق مواجهه ی آن با بدن ممکن می‌داند. در این مرحله، حضور ماده محسوس یا همان امر حسی حاضر در ماده از طریق عناصر حسی بدن مانند چشم، گوش و دست، ادراک می‌شود و بدین ترتیب یقین حسی حاصل می‌شود. ولی بدن با این که نقش غیرقابل انکار در ادراک زیباشناسانه دارد ولی قادر نیست ابژه زیباشناسانه را به تمامی دریافت کند. این وظیفه را دوفرن به «تخیل»

واگذار می‌کند. با قوه خیال که ویژگی اساسی آن بازنمایی است، موضوع خاص اثر هنری ادراک می‌شود (ibid:343). در سومین گام ،از طریق نوعی بازتاب درونی یا تأمل، باطن اثر و ژرفای آن که همان باطن آدمی و حیات درونی آن است، آشکار و شکوفا می‌گردد.

آن چه که امکان چنین ظهوری را فراهم می‌کند، احساس هنری و زیباشناسانه ناظر است. دوفرن به توانایی‌های درونی یا استعداد ناظر که چنین قابلیتی را برای تجربه زیباشناختی ممکن می‌کنند، «پیشینی‌های احساس درونی» می‌گوید و معتقد است نیل به یک زیباشناسی محض فقط از طریق آن‌ها ممکن می‌شود. امر پیشین هر چند واجد هر دو وجه ابژکتیو و سوبژکتیو است اما قابل تقلیل به هیچ یک از آن دو نیست. از جنبه ی سوبژکتیو که وجه اگزیستانسیال آن است، سوژه‌ای شکل می‌گیرد که قادر به تجربه است و از جنبه ابژکتیو «ابژه‌ای را به عنوان ابژه‌ای گشوده برای تجربه تقدیم می‌کند به نحوی که سوژه قادر باشد با آن نسبت برقرار کند"(3-442).

سوژه ی هنری قادر است پدیدارهای هنری را دسته‌بندی کرده و پس از معنابخشی، ذات آن‌ها را تعیین کند، تجربه‌های هنری نیز از طریق عالم بیناسوژگی و براساس همدلی به اشتراک گذاشته می‌شود و بدین ترتیب عالم هنر به عنوان صورتی از زیست جهان شکل می‌گیرد. در اینجا دوفرن همانند هوسرل نگاهی پدیدارشناسانه به همدلی دارد.از نگاه هوسرل همدلی راهی به سوی ایجاد ارتباط میان سوژه‌ها و تجربه یکسان آن‌ها از عالم و ادراک دیگری به نحو استعلایی است (ر.ک: هوسرل،۱۲۲–۱۳۰:۱۳۸۱) . در مجموع باید گفت که از منظر دوفرن اثر هنری هر چند چیزی در میان چیزهاست ولی اگر بخواهد به نحو زیباشناسانه‌ای ادراک شود باید به ابژه زیباشناختی در آگاهی تبدیل شود و از طریق چنین استعلایی است که اثر هنری می‌تواند به کمال خود دست یابد.

۳. هایدگر و تحلیل هرمنویتیکی ـ پدیدارشناختی هنر

هایدگر امکان نگرش پدیدارشناسانه را از هوسرل می‌گیرد ولی آن را در مسیری دیگر یعنی تحلیل وجود به کار می‌بندد. می‌توان گفت که هایدگر بیش از آن که به لحاظ محتوا از هوسرل آموخته باشد به لحاظ روش از او آموخته است. به گفته‌ی خود هایدگر انتولوژی و پدیدارشناسی دو رشته متفاوت در کنار یکدیگر نیستند

> هر دو عنوان خود فلسفه را برحسب متعلق آن و شیوه‌ی بررسی آن مشخص می‌کنند. فلسفه انتولوژی پدیدارشناختی کلی است که از هرمنویتیک دازاین عزیمت می‌کند.

> این هرمنویتیک به مثابه تحلیل اگزیستانس، غایت سررشته راهنمای هر پرس‌وجوی فلسفی را در آن جایی محکم می‌کند که هر پرس‌وجویی از آن برمی‌خیزد و به آن باز می‌گردد (هایدگر، ۵۱: ۱۳۸۹).

پدیدارشناسی نزد هایدگر، راه دسترسی و شیوه تعیین نمایش‌دهنده آن چیزی است که باید موضوع انتولوژی شود و لذا انتولوژی از نگاه هایدگر تنها به مثابه پدیدارشناسی ممکن است (هایدگر ۵۰– ۴۸). در پدیدارشناسی مجال می‌دهیم که چیزها خود نحوه ی مواجهه ی ما را معلوم دارند از این رو روش پدیدارشناسانه هایدگر در *وجود و زمان* با دستورالعمل «به سوی خود چیزها» پیش می‌رود. در واقع پرسش‌ها و نیز روش پرداختن به آن‌ها از سوی خود چیزها معلوم می‌گردد.

معنای لغوی پدیدار نیز نزد هایدگر "خود را ـ نزد خویش نشان‌دهنده" است و لذا پدیدارشناسی را می‌توان در این معنا، مجال دادن برای نشان دادن دانست. روش در این‌جا بنا به گفته‌ی هرمان مجال دادن است (فن هرمان ۳۲۹: ۱۳۹۹).

اما از نگاه هایدگر آن چه پدیدارشناسی باید آن را دیدنی کند، آشکارا آن چیزی است که در وهله نخست و غالباً خود را نشان نمی‌دهد و پنهان است ولی ذاتاً به آن چیزی تعلق دارد که خود را در وهله نخست و غالباً نشان می‌دهد، آن هم به گونه‌ای که معنا و مبنای آن را تشکیل می‌دهد. پس موضوع صریح پدیدارشناسی باید آن چیزی باشد که خودش را نشان نمی‌دهد اما به شدت اقتضای آشکار شدن دارد زیرا مبنای همه چیز را تشکیل می‌دهد. چنین پدیداری آشکارا وجود است. زیرا وجود خودش را نشان نمی‌دهد اما در بنیاد هرگونه فهمیدن موجودات و نسبت گرفتن با موجودات چنین فهمی از وجود قرار دارد. بنابراین پدیدارشناسی به منزله‌ی روش، رهیافت به موضوع انتولوژی است (گروندن، ۸۳– ۸۴: ۱۳۹۹).

و اما از آن جایی که پوشیده بودن مفهوم مقابل پدیدار است، به هرمنویتیک نیاز داریم تا"توضیح داده شود که چرا دازاین یا فلسفه موضوع وجود را که بسیار حیاتی است، در پنهانی (غفلت) نگاه می دارد هرمنویتیک دازاین آن مبنایی را تشکیل می‌دهد که از آن انتولوژی پدیدارشناسانه، نقطه عزیمت خود را دریافت خواهد کرد" (همان ۸۷– ۸۵).

هرچند در پدیدارشناسی کتاب *وجود و زمان*، پایبندی هایدگر به آرمان هوسرلیِ «اشتیاق به علمی متقن» به چشم می‌خورد ولی در دوره متأخر اندیشه‌های هایدگر چنین اشتیاقی وجود ندارد و حتی اصطلاح پدیدارشناسی در نوشته‌های متأخر او غایب است

لکن «پدیدارشناسی کماکان از مؤلفه‌های اصلی ساختار اندیشه او در رویکرد تازه‌اش به وجود است» (اسپیگلبرگ، ۶۱۱: ۱۳۹۱). مضامین تفکر متأخر او علاوه بر وجود، آثار هنری را هم در برمی‌گیرد. وی در این دوره با نگاهی مبتنی بر پدیدارشناسی هرمنویتیکی، ذات هنر و نسبت آن با حقیقت را در کتاب *سرآغاز اثر هنری*، از منظری وجودشناسانه تحلیل می‌کند. [۳]

فن هرمان نیز *رساله‌ی سرآغاز اثر هنری* را حاوی فلسفه هنری می‌داند که پدیدارشناسانه و پی‌افکن است چرا که پرسش از ذات هنر را پدیدارشناسانه پی می‌افکند و هم‌چنین هرمنویتیکی است چرا که از عناصر هرمنویتیکی پیش داشت، پیش برداشت و پیش یافت قوام یافته است (همان، ۱۰۱: ۱۳۸۲).

هایدگر در *سرآغاز اثر هنری*، سرآغاز را نه هنرمند بلکه هنر معرفی می‌کند و آن‌گاه پرسش از چیستی هنر را به پرسش از چیستی اثر هنری می‌کشاند. وی در این کتاب که می‌توان آن را جایگزینی برای فهم استتیکی از هنر دانست [۳]، با تحلیل پدیدارشناسانه سه اثر هنری، یعنی تابلوی کفش‌های ونگوگ، شعری از مایر و معبد یونانی، تلاش می‌کند مسیری را بگشاید که از طریق آن، بتوان حقیقت را با هنر پیوند زد. بنابراین اساس «تفسیر وی از هنر را می‌باید در تفسیر او از حقیقت» پی گرفت و حقیقت نیز نزد هایدگر حضور وجود است. ساحت گشودگی است و در هنر است که این آشکارگی تحقق پیدا می‌کند. از این روست که پرسش از هنر جای خود را به پرسش از وجود می‌دهد و هایدگر تصریح می‌کند که اثر هنری به وجهی خاص وجود موجود را می‌گشاید و لذا نهایتاً به چگونگی «در کار نشاندن حقیقت خود را در اثر» مبدل می‌شود هر چند به خود پرسش از وجود پاسخی داده نمی‌شود. [۴]

٤. تحلیل پدیدارشناسانهٔ نقاشی ونگوگ

بنابر تحلیل پدیدارشناسانه هایدگر، ما در مواجهه با نقاشی ونگوگ، صرفاً با ماده و صورت و یا شکل و محتوا سروکار نداریم، بلکه در این اثر حقیقت ابزار و نیز عالم زن کشاورز برای مخاطب آشکار می‌شود. در واقع در نقاشی ونگوگ، کفش‌ها به عنوان یک پای‌افزار، نشان‌گر کار روستایی و نیز برملا کننده عالم زن کشاورز است؛ عالم کار و تلاش و فقروندارى.

به تعبیر هایدگر از دهانـه تاریـک درون کفـش فرسـوده، رنـج جانکـاه زن کشـاورز، از خستگی قدم‌هایش در طول شیارهای کشتزاری که باد خزان در آن می‌وزد، سخن می‌گویـد. نمناکی و چسبناکی گلی که بر رویه چرمین کفش نشسته اسـت، خـودرا بـه رخ مـی‌کشـد. کف این پاپوش که انزوای دشت را در شامگاه لمـس کـرده اسـت، نـدای رازآمیـز زمـین را به گوش می‌رساند. در تار و پود کفش نگرانی بی‌شـکوه‌ی نـان شـب، شـادمانی رهـا شـدن از بلایا، تشویش زایش و هول مرگ جای گرفته اسـت (هایـدگر، ۱۹– ۱۸: ۱۳۸۲). از نگـاه هایدگر این همه را تصویر کفش بر روی تابلوی ونگوگ به ما می‌گوید. در حـالی کـه بـرای زن کشاورز، کفش‌هـا فقـط پـاپوش‌هـای سـاده‌ای هسـتند کـه او هنگـام رفـتن بـه سـرکار به پا می‌کند. در واقع اثر هنری ونگوگ عالم زن کشاورز را به روی ما می‌گشاید.

نقاشی ونگوگ از جفتی کفش همچنین وجود ابزاری ابراز را بر ما منکشف مـی‌سـازد و نحوه مواجهـه اصـیل بـا کفـش را از حیـث کـاربرد آن بـه عنـوان کفـش آشـکار مـی‌کنـد (تامسون، ۹۳– ۹۲: ۱۳۹۵). مشکلی که در اینجا پیش می‌آید این اسـت کـه نقاشـی ونگـوگ کفش‌ها را نه در حالی که به منزله‌ی ابزار مورد استفاده قرار می‌گیرند، بلکه صـرفاً هـم‌چـون ابژه‌هایی که در یک نقاشی طبیعـت بـی‌جـان جـای مـی‌گیـرد بـه تصـویر مـی‌کشـد و لـذا می‌توان پرسید که «چگونه تصویر ونگوگ از کفش‌های خـالی بـی‌اسـتفاده‌ای کـه هـم‌چـون ابژه‌هایی آن‌جا افتاده‌اند قرار است به ما یاری رساند که دو گانگی سوژه/ ابژه را که در کـانون زیباشناسی مدرن مستقر است از ریشه برکنیم و از آن فراتر رویم؟» (همان ۹۴).

تامسون در پاسخ به این پرسش می‌گویدکه با تأمل در فضای غریبی کـه کفـش‌هـا را بـه مانند محیطی زیرین و در عین حال پوشاننده احاطه کرده است، صورت‌های شکل‌نگرفتـه‌ای شروع به پدیدار شدن از پس زمینه می‌کنند ولی هرگز شکل استواری بـه خـود نمـی‌گیرنـد. ایـن پیکـار پدیدارشناسـانه بـه ظهـور درآمـدن و بـه ظهـور درنیامـدن در نقاشـی ونگـوگ آشکار است (همان ۱۰۲– ۱۰۰) و این همان پیکاری است که هایدگر از آن با عنـوان پیکـار عالم و زمین یاد می‌کند، پیکاری ذاتی میان انکشاف و اختفاء ،پیکاری کـه در کـل هنـر و در هر آفرینشی در کار است.

۵. پیکار عالم و زمین

مفهوم «عالم» و «زمین» که از مفاهیم اساسی *سرآغاز اثر هنری* است، در فهم مقصود هایدگر و این که چگونه «ذات هنر عبارت است از: خود را ـ در ـ کار ـ نشاندنِ حقیقت» (هایدگر، ۲۰: ۱۳۸۲) مفاهیمی راه‌گشا هستند.

هایدگر به پرسش از این که عالم چیست؟ در فقره مربوط به معبد پاسخ می‌دهد.

> یک بنا، معبدی یونانی، منعکس کننده‌ی چیزی نیست. صاف و ساده در میان صخره ـ دره‌ای پرشکن و شکاف ایستاده است. بنا چهره‌ی خدا را در برگرفته است و می‌گذارد تا پوشیدگی چهره از میان تالار باز پرستون، در حریم و حوزه قدسی درایستد. به واسطه معبد، خدا در معبد حضور دارد. اما معبد و حریم آن در نامتعین ناپیدا نمی‌رود، معبد گرداگرد خود، رشته و سلسله‌ای از نسبت‌ها را سامان می‌دهد و وحدت می‌بخشد که از آن‌ها انسان چهره‌ی حوالت خود را از زایش و مرگ، شکر و شکایت، پیروزی و شکست، پایندگی و فروپاشی، نصیب می‌برد. گستره‌ی این نسبت‌های باز عبارت است از عالم این قوم تاریخی. در این عالم و از این عالم است که این قوم به خود باز می‌آید تا نقش خود را تمام ایفا کند (هایدگر، ۲۶– ۲۵: ۱۳۸۲).

نباید توجه هایدگر به معبد یونانی را بازگشتی نوستالژیک به یونان دانست، می‌توان ذکر مثال معبد را برای پرهیز تعلق هنر به مثابه میمسیس که ممکن بود در مثال کفش‌ها به ذهن متبادر گردد، تفسیر کرد زیرا هایدگر هنر بازنمودی را هنری متافیزیکی می‌داند. درواقع معبد یونانی چگونگی و نحوه مواجهه غیر زیباشناسانه هایدگر به هنر را نشان می‌دهد.

عالم مطابق آن‌چه هایدگر مراد می‌کند، «افق معنایی دوران پیدایش اثر است» و «زمین» مبنا و بنیاد اقامت ماست. همچنین همه آن چیزی است که اثر از آن پدید آمده است. زمین سمبل رازهاست و لذا فرو بسته است. «زمین آسوده‌ی نستوهی است که آن را به چیز دیگر باز نمی‌توان گرداند. روی زمین و بر آن آدمی مسکن خود را بنا می‌کند» (همان: ۳۰).

> زمین جایگاه طبیعی عالم است. منشأ موادی که از آن‌ها ابزار می‌سازیم. هرچند در ابزار ماده مصرف می‌شود و در پس کارایی ابزار محو و ناپدید می‌گردد ولی در اثر هنری ماده به ظهور می‌رسد.سنگ پایه می‌شود و آرام می‌گیرد و از این رهگذر تازه می‌شود. فلز به درخشش روشن و مات می‌رسد. رنگ‌ها به تلألؤ ، الحان به طنین‌اندازی، کلمه به گفتن و... (همان ۳۰– ۲۹).

زمین باطن است و عالم ظاهر. زمین پنهان‌کننده است و عالم افشاکننده. عالم و زمین با یک‌دیگر در نبردند (Conflict). عالم و زمین هر چند غیر از یکدیگرند اما هرگز جدا از هم نیستند. عالم خود را بر زمین بنا می‌نهد و زمین از میان عالم فراز می‌آید. عالم که به زمین استوار است می‌کوشد از آن برگذرد اما زمین که پنهان‌کننده است می‌خواهد عالم را در خود فرو کشد و نگه دارد و بدین ترتیب پیکاری رخ می‌دهد. می‌توان گفت که عالم وجه آشکارگی وجود و زمین وجه خفای وجود است. واثر هنری راوی نبرد این دو، یعنی نیروی پنهان‌گر و نیروی آشکارکننده وجود است و نیز محل این پیکار یعنی محل پیکار ظهور و خفای وجود و در نتیجه «در کار نشاندن حقیقت».

زمین عنوانی است که هایدگر در سال‌های ۱۹۳۵– ۱۹۳۶ بر آن‌چه غالباً وجود به ماهو وجود می‌نامد گذاشت، یعنی حضور پدیدارشناسانه‌ی پویایی که جهان‌های معنای ما را فراز می‌آورد بی آن‌که هرگز به دست این جهان‌ها تماماً عیان شود. بعدی از فهم‌پذیری که ما آن را فهم‌پذیری تجربه می‌کنیم. از نظر تامسون هایدگر تعبیر «نیستی نیستکاری می‌کند» را که حدود شش سال قبل از سرآغاز به کار می‌برد،در این کتاب به «زمین ذاتاً خودپوشان است» تغییر می‌دهد (تامسون، ۱۰۵– ۱۰۴: ۱۳۹۵).

و اما منظور هایدگر از این که حقیقت به معنای آشکارگی مستلزم اختفاست چیست؟ به نظر یانگ منظور هایدگر این است که ما از خلال تأملی بر خصلت حقیقت، می‌دانیم که تعلق داشتن به حقیقت، یعنی به عالم ما، در کسوف قرار گرفتن پنهانی و طولانی دیگر حقیقت‌های ممکن و دیگر افق‌های آشکارگی و نظرگاه‌هایی است که وجود دیگر عالم موجودات ما را آشکار می‌کند. در ورای وجهی از وجود که به واسطه ی ما و بر ما روشن است، قلمرو قیاس‌ناپذیر به چنگ نیامدنی تاریکی درک ناشده وجود دارد. باتوجه‌به این نگاه است که می‌توان گفت در اثر هنری، زمین به عنوان امری که پنهان‌گر خویش است، از طریق عالم آشکار می‌شود (۷۶– ۷۳: ۱۳۸۴).

درباره ساختار «وقوع راز پیکار و پیکار مبتنی بر آن» هایدگر بر این عقیده است که عالم و زمین به اقتضای ذات خود جز از رهگذر پیکار با یکدیگر «به پیکار و روشن‌ساختن و پوشیده داشتن در نمی‌آیند اما همان‌گونه که فن هرمان متذکر می‌شود، زمین را با پوشیده‌داری در ذات حقیقت نباید یکی گرفت. زمین آن است که چون موجود به طور کلی آشکار گردد خود را فرو می‌پوشاند. «پوشیده داری وصف لازم روشن‌سازی است» که

«ورای موجود روی می‌دهد» و خود چیزی موجود نیست اما ناپوشیده شدن موجود را ممکن می‌سازد.

> زمین نیز، چه زمین باشد به طور کلی و چه زمین در چیزهای طبیعی و در چیزهای کارآمد یکی از موجودات است. زمین آن است که در آشکارایی موجود به طور کلی فرو پوشنده‌ی خویش است. چون چنین است پوشنده هست ولی پوشیده‌داری نیست... (فن هرمان ۱۴۲: ۱۳۸۲).

بنابراین می‌توان گفت که «باز پوشیدن عالم با گشودگی عالم به پیکار است. این پیکار نیز مایه‌ی احراز ذات عالم می‌شود که خودگشاست. هر چه عالم به ذات‌تر گشوده آید، به همان نسبت زمین ـ که فروپوشنده خود است ـ ناب‌تر فراز می‌آید» (همان: ۱۴۲). عالم و زمین نمی‌خواهند در این پیکار یکدیگر را از میان بردارند زیرا همان گونه که گفته شد، عالم و زمین به یکدیگر نیازمندند. به گفته هایدگر

> تقابل عالم و زمین یک پیکار است. اگر ذات پیکار را با باهم کوشیدن (کوشیدن به معنی جنگیدن) و ناسازگاری یکی بگیریم و از آن جز زحمت داشتن و تباه‌ساختن نشناسیم، به آسانی در [درک] ذات آن دچار خطا می‌شویم. در یک پیکار اصیل، پیکارجویان خود را، هر یک دیگری را تا [مرتبه] پاسِ ذاتِ خود داشتن بالا می‌برند ... در پیکار هر پیکارجوی، دیگری را به ورای خود بر می‌رساند ... زمین تا خود چون فروبسته نمودار بتواند آمد، گشودگی عالم را از دست نمی‌تواند داد. عالم هم تا چون گستره‌ی هر چه از آنِ حوالت اصلی است، بر بنیادی پایدار استوار بتواند بود، از زمین نمی‌تواند گسست (هایدگر، ۳۲: ۱۳۸۲).

بنا براین اثر هنری می‌تواند عالم را از اختفا بیرون آورد و آن را نسبت به زمین شفاف سازد و به عبارتی حقیقت را همچون ناپوشیدگی و آشکارگی عیان سازد و «برای آن که اثر هنری بزرگی، اثر بخشد و جهانی معنادار را برای مخاطبانی متمرکز سازد» و نگاه دارد

> باید پیکار معناداری را میان عالم و زمین حفظ کند. لذاست که به تعبیر هایدگر در اثر، حقیقت در کار است نه آن‌چه چیزی که حقیقی است. تابلوی ونگوگ "که کفش کشاورز را نشان می‌دهد، شعر که چشم رومی را می‌سراید، اگر هم از چیزی خبر دهند، از آن خبر نمی‌دهند که این موجود جزئی و متفرد که این است، چیست

بلکه می‌گذارند تا ناپوشیدگی، از آن‌روی که ناپوشیدگی است بر موجود وقوع یابد (هایدگر، ۳۹- ۳۸: ۱۳۸۲).

می‌توان گفت که اثر هنری عالم خود را آشکار می‌کند و به آن وضوح می‌بخشد و لذا براساس آن‌چه هایدگر خود بدان تصریح می‌کند، تحقق حقیقت جز به این صورت نیست که حقیقت خود را در پیکار و عرصه‌ای که خود می‌گشاید، سامان دهد و از آن‌جا که حقیقت تقابل روشن‌سازی و پوشیده‌داری است، لذا به آن تعلق دارد آن‌چه در این مقام سامان دادن نامیده شده است. این طور نیست که حقیقت نخست جایی در ستارگان موجود و پیش‌دست باشد و پس به موجودی فرود آید. چنین امری از آن‌روی ناممکن است که شرط امکان‌پذیر شدن یک‌جا و جای‌گیر شدن یک موجود حاضر در آن‌جا، خود گشودگی موجود است. روشن‌سازی گشودگی و سامان یافتن در روشن به هم وابسته‌اند. یک ذات واحدند که عبارت باشد از تحقق حقیقت، این تحقق به انحا و طرق گوناگون امری است تاریخی (همان: ۴۳).

٦. نگاهی به یک مناقشه

همان طور که گفته شد هایدگر تلاش می‌کند با تحلیل پدیدارشناسانه نقاشی ونگوگ، پیکار عالم و زمین را در اثر نشان دهد اما مناقشاتی پیرامون این نقاشی به وجود آمده است که تحلیل هایدگر را در مورد این اثر زیر سوال می برد از جمله این که این کفش‌ها به یک زن کشاورز تعلق ندارد و اصولاً آیا هایدگر توجه داشته که ونگوگ نقاشی‌های متعددی از یک جفت کفش ترسیم کرده است؟ از جمله مایر شاپیرو (Meyer schapiro)، مورخ مشهور هنر معتقد است

هایدگر کفش‌هایی را که به خود ونگوگ تعلق داشته به اشتباه کفش‌های کشاورزی مؤنث دانسته است. شاپیرو می‌گوید که افسوس ر هایدگر! فیلسوف خود را فریفته است. او از مواجهه‌اش با نقاشی ونگوگ مجموعه تداعی‌های تکان‌دهنده‌ای در مورد دهقانان و خاک در سر پرورانده که منافی آن چیزی است که خود تصویر می‌گوید. او در واقع همه چیز را تخیل کرده و به نقاشی فرا افکنده است (۱۳۸: Schapiro, 1968 به نقل از تامسون ۱۹: ۱۳۹۵).

هرچند این نقد، می‌تواند «اعتراضی ویرانگر» قلمداد شود، لکن «فیلسوفان همدل» با هایدگر بر این عقیده‌اند که شاپیرو غرض هایدگر را از تحلیل کفش‌ها نفهمیده است. برای مثال دریفوس می‌گوید مسئله هویت حقیقی صاحب کفش‌ها، ربطی به نحوه کارکرد تصویر ندارد. فن هرمان طرح این پرسش را که آیا «کفش‌های پرده‌ی نقاشی ونگوگ کفش‌های مرد کشاورز است یا زن کشاورز و یا شاید اصلاً کفش‌های خود نقاش است»، پرسشی نابجا می‌داند، چرا که به عقیده وی نقاشی به هر حال پای‌افزاری است که کشیده شده است و هم‌چون پای‌افزار، کارایی و استواریش و نسبتش با عالم و زمین عیان شده است. به گفته‌ی وی

> مطلب اصلی هایدگر عالم و زمین کشاورزان نیست، بلکه آن است که در کار هنری عالمی برافراشته می‌شود و زمین فراز می‌آید. شاید هایدگر در بیان انضمامی اوصاف کفش‌هایی که ونگوگ کشیده است اشتباه کرده باشد، اما در این که تعلق کفش‌های کشیده شده، به عالم و زمین آشکارکننده حقیقت آن‌هاست، اشتباه نکرده است (۹۲: ۱۳۸۲).

تامسون نیز به طور مستوفی به این مناقشه پرداخته است. وی ضمن طرح این مطلب می‌گوید که «اگر تفسیر هایدگر صرفاً چشم‌انداز سوبژکتیو خود وی باشد، کوشش او برای برگذشتن از سوبژکتیویسم زیباشناسانه از درون آن، مشکوک خواهد بود» (۱۴۰). هایدگر خود نیز متذکر شده است که «این عقیده که توصیف ما نخست همه چیز را بدین وجه هم‌چون کنشی سوبژکتیو تصویر و یا تخیل کرده و سپس آن را به نقاشی فراافکنده است، بدترین خودفریبی است».

بنابراین هایدگر تفسیر خود را از نقاشی ونگوگ نمی‌گوید بلکه استدلالی پدیدارشناسانه در تأیید آن به دست می‌دهد. بدین ترتیب که وی از طریق پدیدارشناسی می‌خواهد مخاطب را از تجربه‌ای از یک اثر موجودشناسانه به حقیقتِ وجودشناسانه هنر به طور کلی رهنمون شود. تامسون برای دست یافتن به یک ادراک درست از پدیدارشناسی هایدگر، گام‌های چهارگانه گذار پدیدارشناسانه هایدگر را که در فقره‌ای از سرآغاز آمده است، شرح می‌دهد.

به عقیده وی تحلیل هایدگر ما را از تجربه کردن نقاشی ونگوگ به مثابه ابژه‌ای زیباشناسانه به التفات به نیستی و از این طریق به مواجهه با کشاکش ذاتی میان زمین و عالم که همان کشاکش میان انکشاف و اختفا است می‌کشاند و نهایتاً ما را به درک شخصی

چیستی گام برداشتن با کفش های کشاورز، از طریق مواجهه شخصی با پیکار یاد شده بـرای فرا پیش آوردن عطیه زمین به نور عالم، رهنمون می‌شود.

این گام‌های چهارگانه، استدلال پدیدارشناسانه‌ای هستند که هایدگر به وسـیله آن، آن‌چـه را «پیکار ذاتی»

ا-لثیایی میان زمین و عالم می‌نامد، یعنی کشاکش میان ظهور و بطـون، کـه در هـر گونـه فهم‌پذیری مضمون است، کشف می‌کند (۱۴۴– ۱۴۲). لذا می‌توان گفت کـه تفسـیر هایـدگر فراافکنی او نیست بلکه مواجهه‌ای پدیدارشناسانه با نقاشی است.

آن چیزی که شاپیرو و بسیاری دیگر از آن غفلت می‌ورزند، ایـن اسـت کـه التفـات بـه «نیستی» ای که خود را در پس زمینه نقاشی ونگوگ مرئی می‌سازد، ما را قـادر مـی‌کنـد کـه خود با کشاکش ذاتی میان عالم و زمین مواجه شویم و همین مواجهه ما را قادر می‌سازد کـه درک کنیم گام برداشتن با کفش‌های کشاورز چه کیفیتی دارد. در حقیقت مراد نهایی هایـدگر این است که ونگوگ و این کشاورزان پیکار واحدی را به انحای گوناگون زیسـته‌انـد و لـذا همه ما «کشتکاران معنا» نیز همین پیکار را زیسته‌ایم. در نهایت «هنر بـه مـا نمـی‌آمـوزد کـه تاریکی را طرد کنیم بلکه نگریستن به درون این تاریکی یا همان نیستکاری را می‌آمـوزد کـه «بتوانیم در آن زمین اسرارآمیزی را تشخیص دهیم که پرورش‌دهنده معانی اصیلی اسـت کـه هنوز به روشنی درنیامده‌اند (۱۵۲).

درخصوص این که چرا هایدگر نقاشی کفش‌های زن کشاورز را برای بیان مقصود خـود و ارائـــه تحلیلـــی پدیدارشناســـانه و هرمنـــویتیکی از آن انتخـــاب کـــرده اســـت (علی‌رغم موضع‌گیری صریح علیه نظریه‌ای که اثر هنری را تقلیدی از عالم خارج مـی‌دانـد)، تامسون تحلیل در خود تأملی ارائه داده است (۱۳۰– ۱۰۵: ۱۳۹۵) کـه در ایـن‌جـا بـه طـور خلاصه نقل می‌شود.

براساس این تحلیل نقاشی ونگـوگ راهـی بـه فراسـوی متافیزیـک سـوژه/ ابـژه بـه مـا نشان می‌دهد. در واقع تعارض موجود در نقاشی ونگوگ یعنی تعـارض بـه نـور درآمـدن و بازپس رفتن به تاریکی، ساختار بنیادین فهم‌پذیری است. آن‌گونه که در زمـان رخ مـی‌دهـد. توصیف هایدگر از این تعارض ذاتی میـان زمـین و عـالم کوشـش وی اسـت بـرای شـرح پدیدارشناســانه ی فهــم وجودشــناختی وی از حقیقــت و حقیقــت نیــز تجلــی ذاتــاً پیکارآمیزی است که می‌گذارد از وجود در زمان پوشـش‌بـرداری شـود. تعـارض بنیـادی در

فهم‌پذیری ما این است که همواره بعضی چیزها به نور جهان‌های فهم‌پذیر ما درمی‌آیند و برخی چیزهای دیگر و یا جنبه‌هایی از آن‌ها، به پس‌زمینه بازپس می‌روند.

هایدگر در *درآمدی بر متافیزیک*، نقاشی ونگوگ را نمایشگر نیستی می‌داند و منظور وی این نیست که صاحب کفش‌ها در اثر غایب است بلکه «ظهور آن چیزی است که نه قسمی موجود و نه صرفاً عدم است و با این همه تجربه ما را از کل موجودات رقم می‌زند». به تصریح هایدگر حقیقت از دل نیستی پدید می‌آید. «مواجهه با نیستی در اثر هنری بداهت مسلم پنداشته چارچوب نظری درون را که در آن سوژه‌ها می‌کوشند بر ابژه‌های خارجی تسلط یابند فرو می‌پاشد» و بداهت جهان‌بینی درون را در هم می‌شکند. نتایج مواجهه پدیدارشناسانه با نقاشی ونگوگ، بازگردانیدن ما به ساحت اهتمام ورزانه اگزیستانس و دگرگون‌کننده درک هدایت‌گر ما از چیستی موجودات است و ما را به فراسوی دریافت‌های مدرن در باب وجود، که وجود را همچون ابژه‌هایی برای غلبه و ذخایری برای استفاده ی بهینه می‌بیند، رهنمون می‌کند. براساس تحلیل تامسون، دیدگاه هایدگر این است که ما می‌توانیم از درون زیباشناسی مدرن، از آن برگذریم به شرط آن که در آن چه همچون نوعی تجربه زیباشناختی معمولی از ابژه‌ای (نقاشی ونگوگ از جفتی کفش) که در مقابل ما قرار دارد، تأمل کنیم که چگونه کفش‌ها در پس زمینه پویایی ناپیدایی (یعنی «نیستکاری» که به منزله‌ی «زمین» بازاندیشی شده است)، شکل می‌گیرد. پس‌زمینه‌ای که عدم محض نیست بلکه برخلاف، جهان فهم‌پذیری را که از دل آن برمی‌خیزد، هم برپا می‌دارد و هم از آن فراتر می‌رود. مواجهه پدیدارشناسانه ما با نقاشی ونگوگ به ما نشان می‌دهد که معنای آن نه به طور کامل در ابژه مقابل ما مندرج است و نه صرفاً به دست سوبژکتیویته ما بر اثری ذاتاً بی‌معنا فرا افکنده می‌شود. به جای آن «معنای اثر باید به نحو ناپیدا در اهتمام خود ما به اثر تحقق یابد". هم‌چنین نقاشی ونگوگ به ما مجال می‌دهد که همان شویم که پیشاپیش هستیم. از این راه که به ما مجال می‌دهد به روشنی از به فهم درآوردن و به تجربه درآوردن خویش به صورت سوژه‌های معنابخشی که در مقابل جهان عینی قرار دارند گذر کنیم و دریابیم که همواره به نحو مضمر در فهم‌پذیری جهان‌هایمان مشارکت داریم.

توجه به تفسیر پدیدارشناسانه هایدگر از نقاشی ونگوگ نشان می‌دهد که هایدگر از به تجربه درآوردن نقاشی عینی از کفش‌هایی بی‌استفاده (به نحو زیباشناسانه متعارف) به نیستی پویایی واقع در پس‌زمینه نقاشی توجه می‌کند و بدین ترتیب به مواجهه با پیکار زمین

و عالم که در اثر مضمون است ملتفت می‌شود و نهایتاً از این پیکار به اشاره به چیستی استفاده ناپیدای کشاورز از کفش‌ها به منزله‌ی ابزار گذر می‌کند. شگردی که، شاپیرو و اغلب خوانندگان *سرآغاز اثر هنری* از آن غفلت می‌کنند.

التفات به «نیستی» ای که خود را در پس زمینه نقاشی ونگوگ مرئی می‌سازد هم‌چنین ما را قادر می‌کند که خود با کشاکش ذاتی میان عالم و زمین مواجه شویم و همین مواجهه با آن چه به نور درمی‌آید (عالم) و آن‌چه این آشکارگی را می‌پرورد و همچنین خود را در تاریکی فرو می‌پوشاند (زمین)، ما را قادر می‌کند که درک کنیم گام برداشتن با کفش‌های کشاورز چه کیفیتی دارد.

از این‌رو از دیدگاه تامسون، مراد اصلی هایدگر این است که ونگوگ و این کشاورزان پیکار واحدی را به انحای گوناگون زیسته‌اند و لذا ما «همه کشت‌کاران معنا» نیز همین پیکار را زیسته‌ایم یعنی همه آن کسانی در میان ما که از طریق تشخیص نماهای کلی شکل نگرفته و پیکار برای شکل‌دهی به چیزی که سابقاً در بهترین حالت فقط تا اندازه‌ای به دید می‌آمده و لذا در تاریکی پنهان بوده است، به نحو اصیل‌تری دست به آفرینش می‌زنند. هنر به ما می‌آموزد که نگریستن به درون «نیستکاری» همه جا حاضر را بیاموزیم تا در آن «زمین» اسرارآمیزی را تشخیص دهیم که همه آن دست از معناهای اصیلی را می‌پروراند که هنوز به روشنی درنیامده‌اند.

بنابراین برای تفسیر هر اثر هنری بزرگ هم باید برای فرا پیش آوردن نهان آن، پیکار کنیم همان‌طور که کشاورز با زمین پیکار می‌کند که عطیه نهفته در آن را فراپیش آورد. دست یافتن به چنین هرمنویتیک پدیدارشناسانه‌ای به معنای مواجه شدن با خویشتن در مقام کشت‌کار معناست. در واقع ما همان پیکاری را تجربه می‌کنیم که کشاورز تجربه می‌کند: به روشنایی درآوردن آن‌چه در تاریکی است.

۷. شعر و حقیقت هنر

هایدگر در سرآغاز اثر هنری به این نتیجه می‌رسد که " همه هنرها به عنوان فرافکنان حقیقت شعرند». از نگاه وی وقتی شعر در اثر جای می‌گیرد هنر شعرگونه می‌شود. نه تنها خلق اثر شعرگونه است بلکه به همان اندازه، اگرچه به طریق خاص خود، حفظ اثر نیز شاعرانه است «گفتن فراافکن، شعر سرودن است: گفتن عالم و زمین است.

گفتن عرصه پیکار آن‌هاست که جایگاه قرب و بعد خدایان است. شعر سرودن گفتن ناپوشیدگیِ موجود است» (هایدگر، ۵۴: ۱۳۸۲).

نه تنها خلق اثر شعرگونه است بلکه نگاهداشت آن، هر چند به طریقی خاص، نیز شاعرانه است. زیرا یک اثر هنگامی در تأثیرگذاری واقعی به عنوان یک اثر به شمار می‌آید که از روزمرگی رایج دامن برکشیده و به آن چیزی وارد شود که اثر برما گشوده است.

حقیقت به عنوان روشن ساختن و پوشیده داشتن موجود بدین صورت وقوع می‌یابد که سروده شود و لذا هر هنری از آن روی که به وقوع گذاشتن ورود وجود حقیقت موجود است در ذات خود شعر سرودن است (همان: ۵۲). زبان نیز از نگاه هایدگر در معنای اصلی و اساسی خود شعر سرایی است زیرا شاعری در زبان روی می‌دهد و زبان پاسدار سرآغازی‌ترین ذات شعر سرایی است.

همان‌گونه که یانگ اشاره می‌کند، منظور هایدگر از این که زبان شعر است این است که زبان صرفاً به موجودات عنوان نمی‌دهد بلکه «آن‌ها را وضع می‌کند» یعنی زبان صرفاً به تصدیق عالم نمی‌پردازد بلکه آن را «فرا می‌افکند». در حقیقت از نگاه هایدگر زبان است که عالم را می‌آفریند نه اثر هنری. نقش اثر هنری آفریدن عالم نیست بلکه مفهوم ساختن و واضح گردانیدن آن است. اثر هنری عالم را از ناپیدایی خارج می‌سازد و در معرض دید قرار می‌دهد (ر.ک: یانگ، ۶۷– ۶۴: ۱۳۸۴).

در مجموع هایدگر ذات هنر را شعر سرایی و ذات شعر سرایی را پی افکنی حقیقت می‌داند و شاعری و شعر به معنای محدود را نیز اصیل‌ترین شکل هنر به معنای عام می‌شمارد. در این خصوص هایدگر به ابهامی اشاره می‌کند که در اینجا ممکن است پیش آید بدین معنا که اگر هر چه هنر است را با لذت شعر سرایی بدانیم، پس باید هنر معماری، هنر تجسمی، هنر موسیقی را به شعر بتوانیم برگردانیم در حالی که این تحکم محض است (هایدگر: ۵۲) و به زعم کسانی که بر این نظرند، شاعری بدان سبب ذات همه انواع هنر به شمار می‌رود که انواع دیگر هنر همه از آن مشتق شده‌اند و لکن این رأی صحیح نیست. شاعری نیز چون یکی از انواع هنر، طوری است از اطوار بسیار شعر سرودن در معنای وسیع آن و هیچ نوع هنری را نمی‌توان از هنر دیگر مشتق دانست هر چند شعرسرایی به معنای خاص نزد هایدگر منزلت خاصی دارد (فن هرمان، ۱۶: ۱۳۸۲).

هنرهای دیگر در عرصه‌ای عمل می‌کنند که پیش‌تر به واسطه زبان گشوده شده است و به چنین زمینه‌ای نیاز دارند. «به روشنایی درآوردنی» که زبان یا به عبارتی شعر پدید

آورده است، بر هر به روشنایی درآوردنِ حاصل از دیگر هنرها تقدم دارد بنابراین شعر آغازین‌تر از دیگر هنرهاست درست همان‌گونه که به روشنایی درآوردن زبانی، آغازین‌تر از دیگر صور به روشنایی درآوردن است (اینوود، ۲۵۵: ۱۳۹۵).

هایدگر زبان را در معنای اصلی و اساسی خود شعر سرایی می‌داند و می‌گوید"از آن‌جا که زبان رخدادی است که در آن موجود به ما هو موجود بر انسان گشوده می‌گردد، شاعری یا شعر به معنای محدودتر، اصیل‌ترین شکل هنر به معنای عام است. «زبان نه بدان سبب شعر سرایی است که شعری است کهن، بل بدان سبب که شاعری در زبان روی می‌دهد و زبان پاسدار سرآغازی‌ترین ذاتِ شعر سرایی است» (۵۲: ۱۳۸۲).

هایدگر شعر شاعرانی مانند هولدرلین و ریلکه را شاهد می‌آورد تا نشان دهد چگونه شعر می‌تواند ظهور وجود را ممکن کند. برای مثال در رساله *شاعران به چه‌کار آیند؟* می‌گوید باید با تأمل در شعر اندیشمندانه هولدرلین، که در محل ظهور وجود سکنی دارد، دریابیم که آن‌چه ناگفته باقی مانده است، همانا جریان تاریخ وجود است. اگر ما به این جریان برسیم و وارد آن شویم، اندیشه به گفت‌وگویی درباره تاریخ وجود هدایت خواهد شد(1997:93) وی همچنین در *متفکر همچون شاعر*، شعری از هولدرلین را نقل می‌کند که مؤید این نظر است:

سرودن و اندیشیدن
شاخه‌های هم‌جوار شعرند
آن‌ها از وجود می‌رویند
و به حقیقت وجود می‌رسند

(1977 : 13).

و از آن‌جایی که شعر نسبتی خاص با وجود و حقیقت دارد نباید آن را پدیده‌ای ثانوی تلقی کرد. شعر پی افکندن حقیقت است: «شعر کاشف جهان و خالق زبانی برای بیان مناسب آن است. زبان و اندیشه‌ی غیر شاعرانه طفیلی شعر و بصیرت آنند. شعر قرابتی نیز با امر مقدس دارد چرا که شاعر کسی است که امر قدسی را می‌سراید" (اینودود، ۱۲– ۱۳۹۵).

در نهایت هنرکه به نزد هایدگردر–کار –نشاندن حقیقت در اثر هنری است ، امری تاریخی نیز هست.و به عنوان امری تاریخی نگاه داشت مبدعانه ی حقیقت است در اثر و به عنوان شعر سرایی است که روی می دهد. تاریخ در معنای اصلی و ذاتی، یعنی تاریخ

بنا می نهد و سرآغاز اثر هنری یعنی هم سرآغاز ابداع کنندگان و هم نگاهداران و به عبارتی سرآغاز حضور تاریخی یک قوم، هنر است «زیرا هنر در ذات خود سرآغازی است و یک طرز ممتاز و برجسته از موجود شدن است. یعنی تاریخی شدن حقیقت» (هایدگر، ۱۳۸۲:۵۷) .

در پایان سر آغاز اثر هنری ، هایدگر در پاسخ به این پرسش ها که آیا ما از حیث حضور تاریخی خود در سرآغاز هستیم؟ و آیا ذات هنر را می دانیم یعنی به آن «توجهی داریم؟ و... شعری از هولدرلین می آورد:

دشوار ترک کند جا را
آن که در سرآغاز مسکن گرفته است .

۸. نتیجه‌گیری

پس از هوسرل اندیشمندان بی‌شماری از روش پدیدارشناسی برای توصیف و شناخت ذات دین، فرهنگ، سیاست و ... استفاده کردند. در حوزه هنر نیز متفکران بسیاری با گرایشات مختلف، روش پدیدارشناسی را برای تحلیل هنر و توصیف تجربه ی زیباشناختی به کار بردند. از جمله مایکل دوفرن که فیلسوفی متمایل به سنت هوسرلی است. هر چند دوفرن برداشت خود از پدیدارشناسی را به برداشت پدیدارشناسانی مانند سارتر و مرلوپونتی نزدیک می‌داند لکن روش وی در تحلیل فلسفی زیباشناسی بیشتر روشی هوسرلی است. دوفرن در کتاب مفصل و جامع خود تحت عنوان *پدیدارشناسی تجربه زیباشناسی*، چگونگی نیل به تجربه ی زیباشناختی و نحوه قوام یافتن معنای ابژه ی زیباشناختی در آگاهی سوژه را از منظری پدیدارشناسانه تحلیل می‌کند. اما هایدگر در تقرب‌جستن به ذات هنر، با فاصله گرفتن از روش پدیدارشناسی سوبژکتیو هوسرلی، روش هرمنویتیکی ـ پدیدارشناختی را به کار می‌گیرد تا نشان دهد چگونه در اثر هنری، رخداد حقیقت خود را در کار می‌نشاند.

هنر از دیدگاه هایدگر دانایی و لذا تخنه است (هایدگر تخنه را از معنای متافیزیکی آن که به گشتل می‌انجامد رها کرده و آنرا دانایی ناشی از کار انسانی تلقی می‌کند). در اثر هنری است که اشیاء به ظهور در می‌آیند و قابل فهم می‌شوند. هنر قادر است وجود را هم‌چون موجودات آشکار کند .در اثر هنری پوشیدگی و راز و ناپوشیدگی و آشکارگی

هر دو در کارند و از دل کشاکش میان آن دو است که وجود چونان رخداد حقیقت به ظهور می‌آید.

هایدگر همچنین ذات و سرشت هنر را شعر می‌داند و شعر را زبان. زیرا در زبان که خود وارده وجود است، ظهور وجود ممکن می‌شود. در این معنا، کار تفکر نیز صورت کلامی دادن به وارده وجود است.

در مجموع و در فقرات پایانی *سرآغاز اثر هنری*، هایدگر هنر را یک طرز ممتاز و برجسته از موجود شدن وتاریخی شدن حقیقت می‌داند و بدین ترتیب هنر با حقیقت ـ جاودانه پیوند می‌خورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نگارنده در مقاله‌ای تحت عنوان «جایگاه تحویل و قصدیت در پدیدارشناسی هوسرل»، مفهوم قصدیت را به تفصیل شرح داده است. مشخصات مقاله چنین است:

جایگاه تحویل و قصدیت در پدیدارشناسی هوسرل، مندرج در: اطلاعات حکمت و معرفت، ویژه‌نامه پدیدارشناسی آلمانی، سال چهارم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸.

۲. در دانشنامه پدیدارشناسی هفت نوع پدیدارشناسی به تفصیل معرفی شده‌اند:

۱) پدیدارشناسی تقویمی استعلایی Transcendental constitutive phenomenology این پدیدارشناسی به بررسی این موضوع می‌پردازد که اعیان چگونه در آگاهی محض یا استعلایی تقویم می‌شوند و مسائلی را که به نحوی به جهان طبیعی پیرامون ما ربط دارند کنار می‌گذارند.

۲) پدیدارشناسی تقویمی طبیعت گرایانه که این موضوع را بررسی می‌کند که آگاهی به چه صورت چیزهایی را که در طبیعت هستند تقویم می‌کند یا به چنگ می‌آورد و همداستان با رویکرد طبیعی فرض می‌کند که آگاهی بخش جهان است.

۳) پدیدارشناسی اگزیستانسیال که به بررسی اگزیستانس انضمامی بشر می‌پردازد، از جمله تجربه ما از انتخاب اختیاری یا عمل در وضعیت‌های انضمامی.

۴) پدیدارشناسی تاریخ‌گرایانه زایشی generative Historicist phenomenology که به بررسی این موضوع می‌پردازد که معنا، آن‌چنان که در تجربه ما یافت می‌شود، چگونه در روندهای تاریخی تجربه جمعی در طول زمان، زاده می‌شود.

۵) پدیدارشناسی تکوینی (genetic) که تکوین معانی چیزها در درون جریان تجربه خود شخص را بررسی می‌کند.

۶) پدیدارشناسی هرمنویتیکی که به بررسی ساختارهای تفسیری تجربه می‌پردازد ... .

۷) پدیدارشناسی واقع‌گرایانه که ساختار آگاهی و قصدیت را بررسی می‌کند آن هم با این فرض که این ساختار در جهان واقعی حادث می‌شود که تا حد زیادی بیرون از آگاهی است و چنان نیست که به نحوی آگاهی آن را به وجود آورده باشد.

ر.ک: اسمیت، دیوید دودراف، *پدیدارشناسی*، مسعود علیا، ققنوس، ۱۳۹۳.

۳. نمی‌توان فلسفه هنر هایدگر را محدود به کتاب *سرآغاز اثر هنری* کرد.

همان‌گونه که یانگ اشاره می‌کند برای فهم این اثر پیچیده نیاز به مراجعه به آثار دیگر هایدگر ضروری است. این اثر صرفاً آغاز طی طریق فکری هایدگر در باب هنر است و نواقصی دارد که هایدگر خود بدان‌ها واقف بود و از این‌رو چهل و دو پانوشت بسیار نقادانه در ویرایش نهایی این اثر در مجموعه آثار خود در جهت توضیح و رفع این نواقص و کمبودها نگاشت (ر.ک: یانگ: ۲۰)

۴. استتیک (Aesthetics) یا علم زیباشناسی که دستاورد باومگارتن است، علمی است که هدف آن شناخت زیبایی هنری است. از نظر هایدگر در استتیک، هنر به زیبایی حسی و لذت ناشی از آن کاهش می‌یابد و در نتیجه به قلمرو صنعت و تولید وارد می‌شود که این فرآیند در نهایت به مرگ هنر بزرگ منجر می‌گردد. در مشاهده استتیکی، که به واسطه نسبت سوژه ـ ابژه معین می‌شود، اثر هنری ابژه حس قرار می‌گیرد. آن‌گونه که هایدگر در کتاب *نیچه* به شرح آن می‌پردازد، این شیوه تجربه اثر هنری اطلاعاتی را درباره ذات اثر هنری برای بشر فراهم می‌آورد. این تجربه نه تنها منشأ اعتبار ادراک و لذت هنری است بلکه منشأ آفرینش هنری نیز هست. با این همه، چنین تجربه ی زیسته‌ای حوزه‌ای است که هنر بزرگ در آن می‌میرد(نگاه کنید به مقاله نگارنده: "هایدگر و پدیدار شناسی هرمنوتیک هنر" ،نشریه کیمیای هنر،شماره ۳،تابستان ۹۱).

۵. هایدگر در کتاب *سرآغاز اثر هنری* به هنر مدرن بی‌توجه است و از مرگ «هنر بزرگ» سخن می‌گوید. هنر بزرگ نزد وی هنری است که در آن حقیقت موجودات به مثابه یک کل خود را بر وجود تاریخی انسان می‌گشاید و به شیوه خاص خود موجودات را آشکار می‌سازند. از نظر هایدگر اوج هنر بزرگ، در هنر یونانی (تراژدی و معماری) و نیز هنر روم قابل مشاهده است. البته هایدگر بعدها در اثر آشنایی با آثار هنرمندانی مانند سزان، کله، استراوینسکی، تراکل و ... نظرش را تغییر داد و هنر مدرن را که در ذاتش نیست انگارمی دانست، محلی برای قرار و اسکان آدمی دانست، (همان).

کتاب‌نامه

اسپیگلبرگ، هربرت(۱۳۹۱)، *جنبش پدیدارشناسی*، مسعود علیا، ج۱ و ۲، تهران، ناشر: مینوی خرد .

اسمیت، دیوید دودراف(۱۳۹۳)، *پدیدارشناسی*، مسعود علیا، تهران، نشرققنوس.
اینوود، مایکل(۱۳۹۵)، *روزنه‌ای به اندیشه‌ی مارتین هایدگر*، احمدعلی حیدری، تهران، ناشر: نشر علمی.
اینوود، مایکل(۱۳۹۵)، *روزنه‌ای به اندیشه‌ی مارتین هایدگر*، احمدعلی حیدری، تهران، ناشر: نشر علمی.
تامسون، آتین(۱۳۹۵)، *زیبایی‌شناسی هایدگر*، سید مسعود حسینی، تهران، ناشر: ققنوس.
فن هرمن، فریدریش ویلهلم(۱۳۸۲)، *فلسفه‌ی هنر به نزدیک هایدگر*، پرویز ضیاء شهابی، (مندرج در کتاب سرآغاز کار هنری)، تهران، ناشر: هرمس.
یانگ، جولیان(۱۳۸۴)، *فلسفه هنر هایدگر*، امیر مازیار، تهران، ناشر:گام نو .
گروندن، ژان (۱۳۳۹)، *از هایدگر تا گادامر در مسیر هرمنوتیک*، سید محمدرضا حسینی بهشتی، سید مسعود حسینی، تهران ،ناشر: نشر نی.
هایدگر، مارتین(۱۳۸۲)، *سرآغاز کار هنری*، پرویز ضیاد شهابی،تهران،ناشر: هرمس.
هایدگر، مارتین(۱۳۹۹)، *پرسش وجود*، سید محمدرضا حسینی بهشتی، زینب انصاری، تهران ناشر: نشر علمی .
هایدگر، مارتین(۱۳۸۹)، *هستی و زمان*، عبدالکریم رشیدیان، تهران، ناشر: نشرنی.
هایدگر، مارتین(۱۳۸۲)، *سرآغاز کار هنری*، پرویز ضیاء شهابی، تهران، ناشر: هرمس.
یانگ، جولیان(۱۳۸۴)، *فلسفه هنر هایدگر*، امیر مازیار، تهران، ناشر:گام نو .

Dufrenne, Mikel(1973), The Phonomenology of the Aesthetic Experience, trans: Edward S.Cassey, Press Evanston.
Figal, Gunter(2015), Aeasthetics as Phenomenology, The Appearance of things, Tr.Jerone Veith: Indiana University Press..
Heidegger, Martin(1977), *The origin of the work art*, in*: Poetry, Languge, Thaught*: 15-87, trans and introduction by Albert Hofstadter: New York: Horper and Row.
Heidegger, Martin(1977), *What Are Poets Fore?,* in: *Poetry, Languge, Thaught*:141-161, trans and introduction by Albert Hofstadter: New York: Horper and Row.
Heidegger, Martin(1977), *The Thinker as Poet*, ?, in: *Poetry, Languge, Thaught*:1-15, trans and introduction by Albert Hofstadter: New York: Horper and Row.