

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 7, Autumn 2021, 337-360
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.

* 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 © 2018, 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.

روش‌شناسی پدیدارشناسانه هنر با نگاهی به آرای مایکل دوفرن و هایدگر

شمس‌الملوک مصطفوی*

چکیده

هوسرل، در جایگاه مؤسس پدیدارشناسی، روش پدیدارشناسی را برای تحلیل هنر و آثار هنری به‌کار نگرفت و جز اشارات کوتاهی در مقاله *دائرة المعارف بریتانیکا* چیزی در این حوزه ننوشت، ولی راه پدیدارشناسی هنر را گشود و موجب شد که بسیاری از پدیدارشناسان پسا هوسرلی به هنر از منظری پدیدارشناسانه بنگرند. هدف مقاله پیش‌رو نشان‌دادن کاربرد روش پدیدارشناسی در زیباشناسی و تحلیل آثار هنری است. برای رسیدن به این مقصود، نخست اشاره کوتاهی به اندیشه‌های «مایکل دوفرن» (که تاحدودی به سنت فکری هوسرل وفادار است) خواهیم داشت تا چگونگی پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی نزد وی آشکار شود و سپس آرای هایدگر را (که با فاصله بیش‌تری از سنت هوسرلی قرار دارد) در تحلیل پدیدارشناسانه هنر بررسی خواهیم کرد تا معلوم شود که چگونه پدیدارشناسی هرمنوتیکی قادر است نسبت مغفول‌مانده میان حقیقت و هنر را بار دیگر برقرار کند که باتوجه به گستردگی مباحث هایدگر در باب هنر، این موضوع بیش‌تر در آرای وی دنبال شده است.

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

* 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



۱. مقدمه

ادموند هوسرل، فیلسوف مشهور آلمانی (۱۸۵۹-۱۹۳۸)، که دغدغه تأسیس فلسفه به‌عنوان علمی متقن را در سر داشت، مؤسس پدیدارشناسی در معنای خاص آن است. تلاش هوسرل این بود که با غلبه بر پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی و متافیزیکی رایج و از طریق اپوخه (تعلیق / epoche) دیدگاه طبیعی (که به واقعیتی مستقل از آگاهی باور دارد) و نیز تحویل (reduction) ساختارهای تجربه آگاهانه را هم‌راه با شرایط مرتبط با آن بررسی کند تا چگونگی معنی‌یافتن جهان در آگاهی و قوام‌یافتن آن معانی روشن شود. از نگاه هوسرل، ساختار اصلی هر تجربه‌ای قصدیت (intentionali) است،^۱ بدین معنا که تمام صورت‌های آگاهی به‌واسطه معنا و محتوای خود رو به عینی در جهان دارند و لذا آگاهی همواره آگاهی از چیزی یا آگاهی به‌سوی چیزی است. هوسرل در ایده‌ها برای نشان‌دادن این ساختار تجربه از دو واژه یونانی نوئزیس (noesis؛ روند قصدی آگاهی یا عین آن‌چنان‌که نمودار می‌شود) و نوئما (noema؛ عین آن‌چنان‌که قصد می‌شود یا محتوای ایدئال 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 اول‌شخص و زیسته بهره‌مند می‌کند و این منظر اول‌شخص نسبت به تجربه ویژگی روش‌شناسی پدیدارشناسی است (اسمیت ۱۳۹۳: ۲۳). هرچند حیطه عمل پدیدارشناسی (یعنی تجربه خودمان) از تجربه آگاهانه تا فعالیت ذهنی نیمه‌آگاهانه و حتی ناآگاهانه، به‌علاوه شرایط زمینه‌ساز مرتبطی که به‌نحو ضمنی در تجربه ما اقتضا می‌شوند، می‌تواند گسترش یابد (همان: ۲۴).

شاگردان هوسرل و وارثان سنت پدیدارشناسی او اغلب درباب نتایج و روش پدیدارشناسی وی اختلاف‌نظر 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 *زیباشناسی به‌مثابه پدیدارشناسی آثار هنری* را نوع خاصی از اشیا، یعنی شیء پدیداری یا به‌عبارتی پدیدارهای شیء‌مانند، می‌داند. به‌گفته وی، آثار هنری اشیایی‌اند که به‌ظهور آمده‌اند و اصولاً برای به‌دیدآمدن ساخته شده‌اند و از همین حیث،

یعنی به‌عنوان اشیای به‌ظهورآمده، زیبا هستند. وی نه‌تنها زیباشناسی را 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 هرمنوتیکی آن توصیف شود. آثار هنری ذاتاً قابل‌تفسیرند و نیاز به تفسیر دارند و این ویژگی، یعنی فهم‌پذیری و طلب تفسیر، را نباید ویژگی محدودکننده‌ای برای آثار هنری به‌حساب آورد (Figal 2015: 3-4).

در مقاله پیش‌رو، تلاش می‌شود، با ابتنا بر آرای دوفرن و هایدگر، کاربرد پدیدارشناسی در تحلیل آثار هنری معلوم شود.

۲. مایکل دوفرن و پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی

مایکل دوفرن (۱۹۱۰-۱۹۹۵) 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 به سنت پدیدارشناسی هوسرلی وفادار است و لذا امکان علم‌بودن زیباشناسی را می‌پذیرد؛ اما مخالف «ایدئالیسم پدیدارشناسانه» هوسرل است، چراکه به‌نظر او «حق مطلب را درباره ذات ادراک و نیز درباره ادراک ما از دیگران ادا نمی‌کند» (اسپیگلبرگ ۱۳۹۱: ۸۸۰). وی هم‌چنین سوژکتیویته استعلایی هوسرلی را نقد کرده و بر حقیقت عینی عین مدرک (یعنی استقلال آن) در عمل ادراک تأکید می‌کند.

دوفرن در یکی از پانوشته‌های کتاب خود می‌گوید که نمی‌خواهد به‌دنبال هوسرل حرکت کند. جهان در پدیدارشناسی دوفرن به‌عنوان امری از قبل داده‌شده و چیزی که مستقیماً درک می‌شود غیرقابل‌تحویل است و ابژه نیز موجودی مستقل از آگاهی لحاظ می‌شود.

«درون‌مایه اصلی کتاب دوفرن دادوستد 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. بااین‌حال، 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 ناظر اثر هنری نسبت به تجربه خالق آن اولویت قائل می‌شود و این تجربه را برای فهم پدیدار زیباشناسانه مهم‌تر و معنادارتر می‌داند. باین حال، وی در ادامه سنت هوسرلی تلاش می‌کند با بررسی تجربه 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، چنان‌که در مقدمه کتاب خود می‌گوید، ابژه زیباشناختی در آگاهی است، هرچند از آگاهی نیست؛ ابژه هنری نیز هرچند خارج از آگاهی و چیزی در میان اشیای بیرونی است، ولی صرفاً با ارجاع به آگاهی است که وجود دارد. درواقع، هرچند اثر هنری در جهان و به‌نحو 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 به‌نحو 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 به‌نحو زیباشناسانه‌ای ادراک کند ضروری است. درواقع، براساس نگاه دوفرن، هرچند اثر هنری از ماده‌ای محسوس شکل یافته، ولی آن‌چه به ادراک ناظر درمی‌آید صورت‌های مختلفی است که ماده اثر به خود گرفته است؛ دوفرن آن را «وجه محسوس» می‌نامد که همان ماده اثر هنری است وقتی به‌نحو زیباشناسانه‌ای به ادراک درآید.

دوفرن در مورد ابژه زیباشناختی در تفاوت با ابژه طبیعی می‌گوید: اگرچه هر دو این ابژه‌ها به ادراک داده می‌شوند، اما 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 اشیای دست‌ساخته بشر نیز متفاوت است، چون غایت اثر هنری به تجربه‌درآمدن به‌نحو 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 نشان‌دهنده خلاقیت هنرمند است، بلکه چون جهان اثر ما را به سوژکتیویته‌ای فرامی‌خواند که از طریق آن به عالم هنرمند، که در اثر بیان شده، راه پیدا می‌کنیم (ibid.: 100-124).

همان‌طور که اشاره شد، معنای ابژه زیباشناختی در ویژگی محسوس اثر هنری قرار دارد که از طریق شاکله‌های زمان و مکان به سامان‌دهی محسوس می‌پردازد و از آن‌جاکه همه پدیدارهای هنری در همین قالب ظهور می‌کنند و «قادرند عالمی را بیان کنند»، دوفرن ابژه

زیباشناسانه را «شبه - سوژه» (quasi-subject) می‌نامد و عمق ابژه زیباشناختی را که همان قدرت بیان‌گری آن است به شبه‌سوژه بودن آن مربوط می‌داند که به واسطه آن ابژه به‌نیابت از آگاهی و سوژه معادل سوژکتیویته لحاظ می‌شود (ibid.: 411). ابژه زیباشناختی هم‌چنین فی‌نفسه - لِنفسه 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).
به‌گفته اسپیکلبرگ،

اعیان زیباشناسانه از آن‌جایی که ذاتاً حضورند تنها برای ما هستند، ولی از حیث طبیعت ناپیداگرانه و پایان‌ناپذیرشان حقیقتی خودآیین را عیان می‌دارند که بر ناظر مطالباتی بار می‌کند. از این‌قرار، اعیان زیباشناسانه مصداق مجسم دیگری از تلاقی آگاهی و هستی، لِنفسه و فی‌نفسه، هستند (اسپیکلبرگ ۱۳۹۱: ۸۸۲).

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

احساس، از نگاه دوفرن، به‌عنوان عملی تأملی می‌تواند ارزش و کارکردی نوئیکی داشته باشد؛ درغیراین‌صورت، احساس در سطح پیشاتأملی نه‌تنها واجد وجه معرفتی نیست، بلکه به‌سختی 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 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 این‌که نقش غیرقابل‌انکاری در ادراک زیباشناسانه دارد، قادر نیست ابژه زیباشناسانه را به‌تمامی 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 می‌شود.

آن‌چه امکان چنین ظهوری را فراهم می‌کند احساس هنری و زیباشناسانه ناظر است. دوفرن به توانایی‌های درونی یا استعداد ناظر که چنین قابلیت را برای تجربه زیباشناختی

ممکن می‌کنند «پیشینی‌های احساس درونی» می‌گویند و معتقد است نیل به زیباشناسی محض فقط از طریق آن‌ها ممکن می‌شود. هرچند امر پیشین واجد هر دو وجه ابژکتیو و سوژکتیو است، اما قابل تقلیل به هیچ‌یک از آن دو نیست. از جنبه سوژکتیو که وجه اگزیستانسیال آن است سوژه‌ای شکل می‌گیرد که قادر به تجربه است و از جنبه ابژکتیو «ابژه‌ای را به‌عنوان ابژه‌ای گشوده برای تجربه تقدیم می‌کند، به‌نحوی که سوژه قادر باشد با آن نسبت برقرار کند» (ibid.: 442-443).

سوژه 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 به‌اشتراک گذاشته می‌شود و بدین ترتیب عالم هنر به‌عنوان صورتی از زیست‌جهان شکل می‌گیرد. در این‌جا، دوفرن همانند هوسرل نگاهی پدیدارشناسانه به هم‌دلی دارد. از نگاه هوسرل، هم‌دلی راهی به‌سوی ایجاد ارتباط میان سوژه‌ها و تجربه یک‌سان آن‌ها از عالم و ادراک دیگری به‌نحو استعلایی است (بنگرید به هوسرل ۱۳۸۱: ۱۲۲-۱۳۰). در مجموع، باید گفت: از منظر دوفرن، هرچند اثر هنری چیزی در میان چیزهاست، ولی اگر بخواهد به‌نحو 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 هرمنوتیکی - پدیدارشناختی هنر

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

هر دو عنوان خود فلسفه را برحسب متعلق آن و شیوه بررسی آن مشخص می‌کنند. فلسفه انتولوژی پدیدارشناختی کلی است که از هرمنوتیک دازاین عزیمت می‌کند. این هرمنوتیک به‌مثابه تحلیل اگزیستانس غایت سررشته راه‌نمای هر پرس‌وجوی فلسفی را در آن‌جایی محکم می‌کند که هر پرس‌وجویی از آن برمی‌خیزد و به آن بازمی‌گردد (هایدگر ۱۳۸۹: ۵۱).

پدیدارشناسی نزد هایدگر راه دست‌رسی و شیوه تعیین نمایش‌دهنده آن چیزی است که باید موضوع انتولوژی شود و لذا انتولوژی از نگاه هایدگر تنها به‌مثابه پدیدارشناسی

ممکن است (همان: ۴۸-۵۰). در پدیدارشناسی، مجال می‌دهیم که چیزها، خود، نحوه مواجهه 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 می‌شود.

معنای لغوی پدیدار نیز نزد هایدگر «خود را نزد خویش نشان‌دهنده» است و لذا پدیدارشناسی را می‌توان در این معنا مجال‌دادن برای نشان‌دادن دانست. روش در این جا، بنابر گفته هرمان، مجال‌دادن است (فن هرمان ۱۳۹۹: ۳۲۹).

اما از نگاه هایدگر آنچه 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 آشکارشدن 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 منزله روش، ره‌یافت به موضوع انتولوژی است (گروندن ۱۳۹۹: ۸۳-۸۴).

اما از آن‌جا که پوشیده‌بودن مفهومی مقابل پدیدار است به هرمنوتیک نیاز داریم تا «توضیح داده شود که چرا دازاین یا فلسفه موضوع وجود را که بسیار حیاتی است در پنهانی (غفلت) نگاه می‌دارد. هرمنوتیک دازاین آن مبنایی را تشکیل می‌دهد که از آن انتولوژی پدیدارشناسانه نقطه عزیمت خود را دریافت خواهد کرد» (همان: ۸۵-۸۷).

هرچند در پدیدارشناسی کتاب وجود و زمان پای‌بندی هایدگر به آرمان هوسرلی «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. اما «پدیدارشناسی کماکان از مؤلفه‌های اصلی ساختار اندیشه او در رویکرد تازه‌اش به وجود است» (اسپیگلبرگ ۱۳۹۱: ۶۱۱). مضامین تفکر متأخر او، علاوه بر وجود، آثار هنری را هم در بر می‌گیرد. وی در این دوره با نگاهی مبتنی بر پدیدارشناسی هرمنوتیکی ذات هنر و نسبت آن با حقیقت را در کتاب *سرآغاز اثر هنری* از منظری وجودشناسانه تحلیل می‌کند.^۳ فن هرمان نیز *سرآغاز اثر هنری* را حاوی فلسفه هنری می‌داند که پدیدارشناسانه و پی‌افکن است، چراکه پرسش از ذات هنر را پدیدارشناسانه پی می‌افکند؛ و هم‌چنین

هرمنوتیکی است، چراکه از عناصر هرمنوتیکی پیش‌داشت، پیش‌برداشت، و پیش‌یافت قوام یافته است (فن‌هرمان ۱۳۸۲: ۱۰۱).

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 استیتیکی از هنر دانست،^۴ 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» پی‌گرفت و حقیقت نیز نزد هایدگر حضور وجود است. ساحت گشودگی است و در هنر است که این آشکارگی تحقق پیدا می‌کند. از این‌روست 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 «درکار نشانادن حقیقت خود را در اثر» مبدل می‌شود، هرچند به خود پرسش از وجود پاسخی داده نمی‌شود.^۵

۴. تحلیل پدیدارشناسانه 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، به‌عنوان پای‌افزار، نشان‌دهنده کار روستایی و نیز برملاکننده عالم زن کشاورز است، عالم کار و تلاش و فقر و ناداری. به‌تعبیر هایدگر، از دهانه تاریک درون کفش فرسوده رنج جان‌کاه زن کشاورز، از خستگی قدم‌هایش در طول شیارهای کشت‌زاری که باد خزان در آن می‌وزد، سخن می‌گوید. نم‌ناکی و چسب‌ناکی گلی که بر رویه چرمین کفش نشسته است خود را به‌رخ می‌کشد. کف این پاپوش که انزوای دشت را در شام‌گاه لمس کرده است ندای رازآمیز زمین را به‌گوش می‌رساند. در تاروپود کفش، نگرانی بی‌شکوه نان شب، شادمانی رهاشدن از بلایا، تشویش زایش و هول مرگ جای گرفته است (هایدگر ۱۳۸۲: ۱۸-۹۸). از نگاه هایدگر، این‌همه را تصویر کفش بر روی تابلوی ون‌گوگ به ما می‌گوید. درحالی‌که برای زن کشاورز کفش‌ها فقط پاپوش‌های ساده‌ایند که او هنگام رفتن به سر کار به‌پا می‌کند. در واقع، اثر هنری ون‌گوگ عالم زن کشاورز را به‌روی ما می‌گشاید.

نقاشی ون‌گوگ از جفتی کفش هم‌چنین وجود ابزاری ابزار را بر ما منکشف می‌سازد و نحوه مواجهه اصیل با کفش را از حیث کاربرد آن به‌عنوان کفش آشکار می‌کند (تامسون ۱۳۹۵: ۹۲-۹۳). مشکلی که در این‌جا پیش می‌آید این است که نقاشی ون‌گوگ کفش‌ها را نه درحالی‌که به‌مثابه ابزار به‌کار می‌رود بلکه صرفاً هم‌چون ابژه‌هایی به‌تصویر می‌کشد که در نقاشی طبیعت بی‌جان جای می‌گیرد و لذا می‌توان پرسید که «چگونه تصویر ون‌گوگ از کفش‌های خالی بی‌استفاده‌ای که هم‌چون ابژه‌هایی آن‌جا افتاده‌اند قرار است به ما یاری رساند که دوگانگی سوژه/ ابژه را که در کانون زیباشناسی مدرن مستقر است از ریشه برکنیم و از آن فراتر رویم؟» (همان: ۹۴).

تامسون در پاسخ به این پرسش می‌گوید که با تأمل در فضای غریبی که کفش‌ها را به‌مانند محیطی زیرین و درعین‌حال پوشاننده احاطه کرده است صورت‌های شکل‌نگرفته‌ای شروع به پدیدارشدن از پس‌زمینه می‌کنند، ولی هرگز شکل استواری به خود نمی‌گیرند. این پیکار پدیدارشناسانه به‌ظهوردرآمدن و به‌ظهوردرنیامدن در نقاشی ون‌گوگ آشکار است (همان: ۱۰۰-۱۰۲) و این همان پیکاری است که هایدگر از آن با عنوان پیکار عالم و زمین یاد می‌کند، پیکاری ذاتی میان انکشاف و اختفا، پیکاری که در کل هنر و در هر آفرینشی در کار است.

۵. پیکار عالم و زمین

مفهوم «عالم» و «زمین» که از مفاهیم اساسی سرآغاز/اثر‌هنری است در فهم مقصود هایدگر و این‌که چگونه «ذات هنر عبارت است از: خود را - در - کار - نشانیدن حقیقت» (هایدگر ۱۳۸۲: ۲۰) مفاهیمی راه‌گشا هستند.

هایدگر به پرسش از این‌که «عالم چیست؟» در فقره مربوط به معبد پاسخ می‌دهد.

یک بنا، معبدی یونانی، منعکس‌کننده چیزی نیست. صاف و ساده در میان صخره - دره‌ای پرشکن و شکاف ایستاده است. بنا چهره خدا را در بر گرفته است و می‌گذارد تا پوشیدگی چهره از میان تالار باز پرستون در حریم و حوزه قدسی درایستد. به‌واسطه 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 چهره حواله خود را از زایش و مرگ، شکر و شکایت، پیروزی و شکست، پایداری و فروپاشی نصیب می‌برد. گستره این نسبت‌های باز عبارت است از

عالم این قوم تاریخی. در این عالم و از این عالم است که این قوم به خود بازمی‌آید تا نقش خود را تمام ایفا کند (همان: ۲۵-۲۶).

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 شود تفسیر کرد، زیرا هایدگر هنر بازنمودی را هنری متافیزیکی می‌داند. در واقع، معبد یونانی چگونگی و نحوه مواجهه غیرزیباشناسانه 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 آسوده 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 به‌ظهور می‌رسد. سنگ پایه می‌شود و آرام می‌گیرد و از این ره‌گذر تازه می‌شود. فلز به درخشش روشن و مات می‌رسد. رنگ‌ها به تالو، الحان به طنین‌اندازی، کلمه به گفتن، و ... (همان: ۲۹-۳۰).

زمین باطن است و عالم ظاهر. زمین پنهان‌کننده است و عالم افشاکننده. عالم و زمین با یک‌دیگر در نبردند (conflict). هرچند عالم و زمین 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 فروکشد و نگه دارد و بدین ترتیب پیکاری رخ می‌دهد. می‌توان گفت که عالم وجه آشکارگی وجود و زمین وجه خفای وجود است. و اثر 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 نشانیدن حقیقت».

زمین عنوانی است که هایدگر در سال‌های ۱۹۳۵-۱۹۳۶ بر آن‌چه غالباً وجود به ما هو وجود می‌نامد گذاشت، یعنی حضور پدیدارشناسانه پویایی که جهان‌های معنای ما را فراز می‌آورد، بی‌آن‌که هرگز به‌دست 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 به‌کار می‌برد در این کتاب به «زمین ذاتاً خودپوشان است» تغییر می‌دهد (تامسون ۱۳۹۵: ۱۰۴-۱۰۵).

اما منظور هایدگر از این‌که حقیقت به‌معنای آشکارگی مستلزم اختفاست چیست؟ به‌نظر یانگ، منظور هایدگر این است که ما از خلال تأملی بر خصلت حقیقت می‌دانیم که تعلق‌داشتن به حقیقت، یعنی به عالم ما، در کسوف قرارگرفتن پنهانی و طولانی دیگر حقیقت‌های ممکن و دیگر افق‌های آشکارگی و منظرهایی است که وجود دیگر عالم موجودات ما را آشکار می‌کند. در ورای وجهی از وجود که به‌واسطه ما و بر ما روشن است قلمرو قیاس‌ناپذیر به‌چنگ‌نیامدنی تاریکی درک‌ناشده وجود دارد. باتوجه‌به این نگاه است که می‌توان گفت در اثر هنری زمین به‌عنوان امری که پنهان‌گر خویش است از طریق عالم آشکار می‌شود (یانگ ۱۳۸۴: ۷۳-۷۶).

درباره ساختار «وقوع راز پیکار و پیکار مبتنی بر آن» هایدگر بر این عقیده است که عالم و زمین به‌اقتضای ذات خود جز از ره‌گذر پیکار با یک‌دیگر «به پیکار و روشن‌ساختن و پوشیده‌داشتن در نمی‌آیند»؛ اما همان‌گونه‌که فن‌هرمان متذکر می‌شود، زمین را با پوشیده‌داری در ذات حقیقت نباید یکی گرفت. زمین آن است که چون موجود به‌طور کلی آشکار شود خود را فرومی‌پوشاند. «پوشیده‌داری وصف لازم روشن‌سازی است» که «ورای موجود روی می‌دهد» و خود چیزی موجود نیست اما ناپوشیده‌شدن موجود را ممکن می‌سازد.

زمین نیز چه زمین باشد، به‌طور کلی، و چه زمین در چیزهای طبیعی و در چیزهای کارآمد یکی از موجودات است. زمین آن است که در آشکارایی موجود به‌طور کلی فروپوشنده خویش است. چون چنین است پوشنده هست، ولی پوشیده‌داری نیست ... (فن‌هرمان ۱۳۸۲: ۱۴۲).

بنابراین، می‌توان گفت که «بازپوشیدن عالم با گشودگی عالم در پیکار است. این پیکار نیز مایه احراز ذات عالم می‌شود که خودگشاست. هرچه عالم به ذات‌تر گشوده آید، به‌همان نسبت زمین، که فروپوشنده خود است، ناب‌تر فراز می‌آید» (همان: ۱۴۲). عالم و زمین نمی‌خواهند در این پیکار یک‌دیگر را از میان بردارند، زیرا همان‌گونه‌که گفته شد، عالم و زمین به یک‌دیگر نیازمندند. به‌گفته هایدگر،

تقابل عالم و زمین یک پیکار است. اگر ذات پیکار را با باهم‌کوشیدن (کوشیدن به‌معنی جنگیدن) و ناسازگاری یکی بگیریم و از آن جز زحمت‌داشتن و تباه‌ساختن نشناسیم، به‌آسانی در [درک] ذات آن دچار خطا می‌شویم. در یک پیکار اصیل، پیکارجویان خود

را هریک دیگری را تا [مرتبه] پاس ذات خود داشتن بالا می‌برند ... در پیکار هر پیکارجوی دیگری را به ورای خود برمی‌رساند ... زمین تا خود چون فروسته نمودار بتواند آمد، گشودگی عالم را از دست نمی‌تواند داد. عالم هم تا چون گستره هرچه از آن حوالت اصلی است بر بنیادی پایدار استوار بتواند بود، از زمین نمی‌تواند گسست (هایدگر ۱۳۸۲: ۳۲).

بنابراین، 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 آن‌که 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 درکار 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 (همان: ۳۸-۳۹).

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 آن‌جاکه حقیقت تقابل روشن‌سازی و پوشیده‌داری است، لذا به آن تعلق دارد، آن‌چه در این مقام سامان‌دادن نامیده شده است. این‌طور 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 سامان‌یافتن در روشن به هم وابسته‌اند. یک ذات واحدند که عبارت باشد از تحقق حقیقت. این تحقق به‌انحای و طرق گوناگون امری است تاریخی (همان: ۴۳).

۶. نگاهی به یک مناقشه

همان‌طور که گفته شد، هایدگر تلاش می‌کند با تحلیل پدیدارشناسانه نقاشی ون‌گوگ پیکار عالم و زمین را در اثر نشان دهد، اما مناقشاتی درباره این نقاشی به‌وجود آمده است که

روش‌شناسی پدیدارشناسانه هنر با نگاهی به آرای مایکل دوفرن و هایدگر (شمس‌الملوک مصطفوی) ۳۵۱

تحلیل هایدگر را در مورد این اثر زیر سؤال می‌برد؛ از جمله این که این کفش‌ها به 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 هایدگر! فیلسوف خود را فریفته است. او از مواجهه‌اش با نقاشی ون‌گوگ مجموعه‌ی تداعی‌های تکان‌دهنده‌ای در مورد دهقانان و خاک در سر پرورنده که منافی آن چیزی است که خود تصویر می‌گوید. او در واقع همه چیز را تخیل کرده و به نقاشی فرافکننده است (Schapiro 1968: 138، به نقل از تامسون ۱۳۹۵: ۱۹).

هر چند این نقد می‌تواند «اعتراضی ویران‌گر» قلمداد شود، اما «فیلسوفان هم‌دل» با هایدگر بر این عقیده‌اند که شاپیرو غرض هایدگر را از تحلیل کفش‌ها نفهمیده است. برای مثال، دریفوس می‌گوید: مسئله‌ی هویت حقیقی صاحب کفش‌ها ربطی به نحوه کارکرد تصویر ندارد. فن‌هرمان طرح این پرسش را نابه‌جا می‌داند که «آیا کفش‌های پرده‌نقاشی ون‌گوگ کفش‌های مرد کشاورز است یا زن کشاورز؟ و یا شاید اصلاً کفش‌های خود نقاش است»؛ چراکه به عقیده وی نقاشی به‌هر حال پای‌افزایی است که کشیده شده است و هم‌چون پای‌افزار کارایی و استواری‌اش و نسبتش با عالم و زمین عیان شده است. به گفته 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 کشیده‌شده به عالم و زمین آشکارکننده حقیقت آن‌هاست اشتباه نکرده است (فن‌هرمان ۱۳۸۲: ۹۲).

تامسون نیز به‌طور مستوفی به این مناقشه پرداخته است. وی ضمن طرح این مطلب می‌گوید که «اگر تفسیر هایدگر صرفاً چشم‌انداز سوپژکتیو خود وی باشد، کوشش او برای برگزشتن از سوپژکتیویسم زیباشناسانه از درون آن مشکوک خواهد بود» (تامسون ۱۳۹۵: ۱۴۰). هایدگر، خود، نیز متذکر شده است که «این عقیده که توصیف ما

نخست همه‌چیز را بدین وجه هم‌چون کنشی سوژکتیو تصویر و یا تخیل کرده و سپس آن را به نقاشی فرا افکنده است بدترین خودفریبی است».

بنابراین، هایدگر تفسیر خود را از نقاشی ون‌گوگ بیان نمی‌کند، بلکه استدلالی پدیدارشناسانه در تأیید آن به‌دست می‌دهد، بدین ترتیب که وی از طریق پدیدارشناسی می‌خواهد مخاطب را از تجربه‌ای از اثری موجودشناسانه به حقیقت وجودشناسانه هنر به‌طور کلی رهنمون شود. تامسون برای دست‌یافتن به ادراک درست از پدیدارشناسی هایدگر گام‌های چهارگانه‌گذار پدیدارشناسانه او را که در فقره‌ای از سرآغاز آمده است شرح می‌دهد.

به‌عقیده وی، تحلیل هایدگر ما را از تجربه‌کردن نقاشی ون‌گوگ به‌مثابه 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 چستی گام‌برداشتن با کفش‌های کشاورز، از طریق مواجهه شخصی با پیکار یادشده برای فراییش آوردن عطیه زمین به نور عالم، رهنمون می‌شود.

این گام‌های چهارگانه استدلال پدیدارشناسانه‌ای‌اند که هایدگر به‌وسیله آن آن‌چه را «پیکار ذاتی» الثیایی میان زمین و عالم می‌نامد، یعنی کشاکش میان ظهور و بطون، که در هرگونه فهم‌پذیری مضمون است کشف می‌کند (همان: ۱۴۲-۱۴۴). لذا می‌توان گفت که تفسیر هایدگر فراافکنی او نیست، بلکه مواجهه‌ای پدیدارشناسانه با نقاشی است.

آن چیزی که شاپیرو و بسیاری دیگر از آن غفلت می‌ورزند این است که التفات به «نیستی»‌ای که خود را در پس‌زمینه نقاشی ون‌گوگ مرئی می‌سازد ما را قادر می‌کند که خود با کشاکش ذاتی میان عالم و زمین مواجه شویم و همین مواجهه ما را قادر می‌سازد که درک کنیم گام‌برداشتن با کفش‌های کشاورز چه کیفیتی دارد. درحقیقت، مراد نهایی هایدگر این است که ون‌گوگ و این کشاورزان پیکار واحدی را به‌انحای گوناگون زیسته‌اند و لذا همه ما «کشت‌کاران معنا» نیز همین پیکار را زیسته‌ایم. درنهایت، «هنر به ما نمی‌آموزد که تاریکی را طرد کنیم، بلکه نگریستن به درون این تاریکی یا همان نیست‌کاری را می‌آموزد که «بتوانیم در آن زمین اسرارآمیزی را تشخیص دهیم که پرورش‌دهنده معانی اصیلی است که هنوز به‌روشنی درنیامده‌اند» (همان: ۱۵۲).

تامسون درمورد این‌که چرا هایدگر نقاشی کفش‌های زن کشاورز را برای بیان مقصود خود و ارائه تحلیلی پدیدارشناسانه و هرمنوتیکی از آن انتخاب کرده است (باوجود

موضع‌گیری صریح علیه نظریه‌ای که اثر هنری را تقلیدی از عالم خارج می‌داند) تحلیل درخور تأملی ارائه داده است (همان: ۱۰۵-۱۳۰) که در این جا به‌طور خلاصه نقل می‌شود. براساس این تحلیل نقاشی ون‌گوگ راهی به فراسوی متافیزیک سوژه/ابژه به ما نشان می‌دهد. درواقع، تعارض موجود در نقاشی ون‌گوگ، یعنی تعارض به‌نوردآمدن و بازپس‌رفتن به تاریکی، ساختار بنیادین فهم‌پذیری است، آن‌گونه‌که در زمان رخ می‌دهد. توصیف هایدگر از این تعارض ذاتی میان زمین و عالم کوشش وی است برای شرح پدیدارشناسانه فهم وجودشناختی وی از حقیقت و حقیقت نیز تجلی ذاتاً پیکارآمیزی است که می‌گذارد از وجود در زمان پوشش‌برداری شود. تعارض بنیادی 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 صاحب‌کفش‌ها در اثر غایب است، بلکه «ظهور آن چیزی است که نه قسمی موجود و نه صرفاً عدم است و با این‌همه تجربه ما را از کل موجودات رقم می‌زند». به‌تصریح هایدگر، حقیقت از دل نیستی پدید می‌آید. «مواجهه با نیستی در اثر هنری بداهت مسلم‌پنداشته چهارچوب نظری درون را که در آن سوژه‌ها می‌کوشند بر ابژه‌های خارجی تسلط یابند فرومی‌پاشد» و بداهت جهان‌بینی درون را در هم می‌شکند. نتایج مواجهه پدیدارشناسانه با نقاشی ون‌گوگ بازگردانیدن ما به ساحت اهتمام‌ورزانه اگزیستانس و دگرگون‌کننده درک هدایت‌گر ما از چیستی موجودات است و ما را به فراسوی دریافت‌های مدرن درباب وجود، که وجود را هم‌چون ابژه‌هایی برای غلبه و ذخایری برای استفاده بهینه می‌بیند، رهنمون می‌کند. براساس تحلیل تامسون، دیدگاه هایدگر این است که ما می‌توانیم از درون زیباشناسی مدرن از آن برگذریم، به شرط آن‌که در آن‌چه هم‌چون نوعی تجربه زیباشناختی معمولی از ابژه‌ای (نقاشی ون‌گوگ از جفتی کفش) که درمقابل ما قرار دارد تأمل کنیم که چگونه کفش‌ها در پس‌زمینه پویایی ناپیدایی (یعنی «نیست‌کاری») که به‌منزله «زمین» بازاندیشی شده است) شکل می‌گیرد، پس‌زمینه‌ای که عدم محض نیست، بلکه برعکس، 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 به‌طور کامل در ابژه مقابل ما مندرج است و نه صرفاً به‌دست سوژکتیو ما بر اثری ذاتاً بی‌معنا فراافکنده می‌شود. به‌جای آن، «معنای اثر باید به‌نحو 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 به‌روشنی از به‌فهم‌درآوردن و به‌تجربه‌درآوردن خویش به‌صورت سوژه‌های معنابخشی که درمقابل جهان عینی قرار دارند گذر کنیم و دریابیم که همواره به‌نحو مضمور در فهم‌پذیری جهان‌هایمان مشارکت داریم.

توجه به تفسیر پدیدارشناسانه‌های دیگر از نقاشی ون‌گوگ نشان می‌دهد که هایدگر از به‌تجربه‌درآوردن نقاشی عینی از کفش‌هایی بی‌استفاده (به‌نحو زیباشناسانه متعارف) به‌نیستی پویایی واقع در پس‌زمینه نقاشی توجه می‌کند و بدین ترتیب به‌مواجهه با پیکار زمین و عالم که در اثر مضمون است ملتفت می‌شود و نهایتاً از این پیکار به‌اشاره به چستی استفاده ناپیدای کشاورز از کفش‌ها به‌منزله ابزار گذر می‌کند، شگردی که شاپیرو و اغلب خوانندگان سرآغاز اثر هنری از آن غفلت می‌کنند.

التفات به «نیستی» ای که خود را در پس‌زمینه نقاشی ون‌گوگ مرئی می‌سازد هم‌چنین ما را قادر می‌کند که خود با کشاکش ذاتی میان عالم و زمین مواجه شویم و همین مواجهه با آنچه به‌نور درمی‌آید (عالم) و آنچه این آشکارگی را می‌پرورد و هم‌چنین خود را در تاریکی فرومی‌پوشاند (زمین) ما را قادر می‌کند که درک کنیم گام‌برداشتن با کفش‌های کشاورز چه کیفیتی دارد.

از این رو، از دیدگاه تامسون، مراد اصلی هایدگر این است که ون‌گوگ و این کشاورزان پیکار واحدی را به‌انحای گوناگون زیسته‌اند و لذا ما، «همه کشت‌کاران معنا»، نیز همین پیکار را زیسته‌ایم؛ یعنی همه آن کسانی درمیان 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 به‌نحو اصیل‌تری دست به آفرینش می‌زنند. هنر به ما می‌آموزد که نگرستن به درون «نیست‌کاری» همه‌جا حاضر را بیاموزیم تا در آن «زمین» اسرارآمیزی را تشخیص دهیم که همه آن‌دست از معناهای اصیلی را می‌پروراند که هنوز به روشنی درنیامده‌اند.

بنابراین، برای تفسیر هر اثر هنری بزرگ هم باید برای فرآینش آوردن نهان آن پیکار کنیم، همان‌طور که کشاورز با زمین پیکار می‌کند که عطیه نهفته در آن را فراپیش آورد. دست‌یافتن به چنین هرمنوتیک پدیدارشناسانه‌ای به‌معنای مواجه‌شدن با خویشتن در مقام کشت‌کار معناست. درواقع، ما همان پیکاری را تجربه می‌کنیم که کشاورز تجربه می‌کند: به‌روشنایی‌درآوردن آنچه در تاریکی است.

۷. شعر و حقیقت هنر

هایدگر در *سرآغاز اثر هنری* به این نتیجه می‌رسد که «همه هنرها به‌عنوان فراقکنان 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 فراقکن شعرسرودن است: گفتن عالم و زمین است. گفتن عرصه پیکار آن‌هاست که جایگاه قرب و بعد خدایان است. شعرسرودن گفتن ناپوشیدگی موجود است» (هایدگر ۱۳۸۲: ۵۴).

نه تنها خلق اثر شعرگونه است، بلکه نگاه‌داشتن آن، هرچند به طریقی خاص، نیز شاعرانه است؛ زیرا اثر هنگامی در تأثیرگذاری واقعی اثر به‌شمار می‌آید که از روزمرگی رایج دامن برکشیده و به آن چیزی وارد شود که اثر بر ما گشوده است.

حقیقت، به‌عنوان روشن‌ساختن و پوشیده‌داشتن موجود، بدین صورت وقوع می‌یابد که سروده شود و لذا هر هنری از آن‌رو که به‌وقوع گذاشتن ورود وجود حقیقت موجود است در ذات خود شعرسرودن است (همان: ۵۲). زبان نیز از نگاه هایدگر در معنای اصلی و اساسی خود شعرسرایی است، زیرا شاعری در زبان روی می‌دهد و زبان پاسدار سرآغازی‌ترین ذات شعرسرایی است.

همان‌گونه که یانگ اشاره می‌کند، منظور هایدگر از این‌که 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 «فرامی‌افکند». درحقیقت، از نگاه هایدگر، زبان است که عالم را می‌آفریند نه اثر هنری. نقش اثر هنری آفریدن عالم نیست، بلکه مفهوم‌ساختن و واضح‌گردانیدن آن است. اثر هنری عالم را از ناپیدایی خارج می‌سازد و در معرض دید قرار می‌دهد (بنگرید به یانگ ۱۳۸۴: ۶۴-۶۷).

درمجموع، هایدگر ذات هنر را شعرسرایی و ذات شعرسرایی را پی‌افکنی حقیقت می‌داند و شاعری و شعر به‌معنای محدود را نیز اصیل‌ترین شکل هنر به‌معنای عام می‌شمارد. در این‌باره، هایدگر به ابهامی اشاره می‌کند که در این‌جا ممکن است پیش‌آید، بدین معنا که اگر هرچه هنر است را با لذت شعر سرایی بدانیم پس باید هنر معماری، هنر تجسمی، هنر موسیقی را بتوانیم به شعر برگردانیم، درحالی‌که این تحکم محض است (هایدگر ۱۳۸۲: ۵۲). به‌زعم کسانی که بر این نظرند، شاعری بدان سبب ذات همه انواع هنر به‌شمار می‌رود که انواع دیگر هنر، همه، از آن مشتق شده‌اند، اما این رأی صحیح نیست.

شاعری نیز، چون یکی از انواع هنر، طوری است از اطوار بسیار شعرسرودن در معنای وسیع آن و هیچ نوع هنری را نمی‌توان از هنر دیگر مشتق دانست، هرچند شعرسرایی به معنای خاص نزد هایدگر منزلت خاصی دارد (فن‌هرمان ۱۳۸۲: ۱۶).

هنرهای دیگر در عرصه‌ای عمل می‌کنند که پیش‌تر به واسطه زبان گشوده شده است و به چنین زمینه‌ای نیاز دارند. «به‌روشنایی درآوردنی» که زبان یا به عبارتی شعر پدید آورده است بر هر به‌روشنایی درآوردن حاصل از دیگر هنرها تقدم دارد. بنابراین، شعر آغازین‌تر از دیگر هنرهاست، درست همان‌گونه که به‌روشنایی درآوردن زبانی آغازین‌تر از دیگر صور به‌روشنایی درآوردن است (اینود ۱۳۹۵: ۲۵۵).

هایدگر زبان را در معنای اصلی و اساسی خود شعرسرایی می‌داند و می‌گوید: «از آن‌جاکه 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 شعرسرایی است که شعری است کهن، بل بدان سبب که شاعری در زبان روی می‌دهد و زبان پاس‌دار سرآغازی‌ترین ذات شعرسرایی است» (هایدگر ۱۳۸۲: ۵۲).

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 چه کار 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 (Heidegger 1977 c: 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 (Heidegger 1977 b: 13).

و از آن‌جاکه شعر نسبتی خاص با وجود و حقیقت دارد، نباید آن را پدیده‌ای ثانوی تلقی کرد. شعر پی‌افکندن حقیقت است: «شعر کاشف جهان و خالق زبانی برای بیان مناسب آن است. زبان و اندیشه غیر شاعرانه طفیلی شعر و بصیرت آن‌اند. شعر قرابتی نیز با امر مقدس دارد، چراکه شاعر کسی است که امر قدسی را می‌سراید» (اینود ۱۳۹۵: ۱۲).

در نهایت، هنر که به‌نزد هایدگر در - کار - نشان‌دهنده حقیقت در اثر هنری است امری تاریخی نیز است، و به‌عنوان امری تاریخی نگاه‌داشت مبدعانه حقیقت است در اثر و به‌عنوان شعرسرایی است که روی می‌دهد، تاریخ در معنای اصلی و ذاتی، یعنی تاریخ بنا می‌نهد و سرآغاز اثر هنری یعنی هم سرآغاز ابداع‌کنندگان و هم نگاه‌داران و به‌عبارتی سرآغاز حضور تاریخی یک قوم هنر است؛ «زیرا هنر در ذات خود سرآغازی است و یک طرز ممتاز و برجسته از موجودشدن است، یعنی تاریخی‌شدن حقیقت» (هایدگر ۱۳۸۲: ۵۷).

در پایان سرآغاز اثر هنری، هایدگر در پاسخ به این پرسش‌ها که «آیا ما از حیث حضور تاریخی خود در سرآغاز هستیم؟» و آیا «ذات هنر را می‌دانیم، یعنی به آن توجهی داریم؟» و ... شعری از هولدرلین می‌آورد:

دشوار ترک کند جا را
آن‌که 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 گرایش‌های مختلف روش پدیدارشناسی را برای تحلیل هنر و توصیف تجربه زیباشناختی به‌کار بردند، از جمله مایکل دوفرن که فیلسوفی متمایل به سنت هوسرلی است. هرچند دوفرن برداشت خود از پدیدارشناسی را به برداشت پدیدارشناسانی مانند سارتر و مرلوپونتی نزدیک می‌داند، اما روش وی در تحلیل فلسفی زیباشناسی بیش‌تر روشی هوسرلی است. دوفرن در کتاب مفصل و جامع خود، با عنوان *پدیدارشناسی تجربه زیباشناسی*، چگونگی نیل به تجربه زیباشناختی و نحوه قوام‌یافتن معنای ابژه زیباشناختی در آگاهی سوژه را از منظری پدیدارشناسانه تحلیل می‌کند. اما هایدگر در تقرب‌جستن به ذات هنر، با فاصله‌گرفتن از روش پدیدارشناسی سوئیژکتیو هوسرلی، روش هرمنوتیکی - پدیدارشناختی را به‌کار می‌گیرد تا نشان دهد چگونه در اثر هنری رخداد حقیقت خود را در کار می‌نشانند.

هنر از دیدگاه هایدگر دانایی و لذا تخنه است (هایدگر تخنه را از معنای متافیزیکی آن که به گشتل می‌انجامد رها کرده و آن را دانایی ناشی از کار انسانی تلقی می‌کند). در اثر

هنری است که اشیا به‌ظهور درمی‌آیند 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، درکارند و از دل کشاکش میان آن دوست که وجود چونان رخداد حقیقت به‌ظهور 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 طرز ممتاز و برجسته‌ای از موجود شدن و تاریخی شدن حقیقت می‌داند و بدین ترتیب هنر با حقیقت — جاودانه پیوند می‌خورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نگارنده در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه تحویل و قصدیت در پدیدارشناسی هوسرل»، مفهوم قصدیت را به تفصیل شرح داده است (مصطفوی 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 به‌نحوی به جهان طبیعی پیرامون ما ربط دارند کنار می‌گذارند؛

(۲) پدیدارشناسی تقویمی طبیعت‌گرایانه که این موضوع را بررسی می‌کند که آگاهی به چه صورت چیزهایی را که در طبیعت هستند تقویم می‌کند یا به‌چنگ می‌آورد و هم‌داستان با رویکرد طبیعی فرض می‌کند که آگاهی‌بخش جهان است؛

(۳) پدیدارشناسی اگزستانسیال که به بررسی اگزستانس 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، آن‌چنان‌که 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، آن‌هم 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 (بنگرید به اسمیت ۱۳۹۳).
۳. نمی‌توان فلسفه هنر هایدگر را به کتاب *سرآغاز اثر هنری* محدود کرد. همان‌گونه که یانگ اشاره می‌کند، برای فهم این اثر پیچیده 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 این رو ۴۲ پانویست بسیار نقادانه در ویرایش نهایی این اثر در *مجموعه آثار خود* در جهت توضیح و رفع این نواقص و کمبودها نگاشت (بنگرید به یانگ ۱۳۸۴: 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 فرایند در نهایت به مرگ هنر بزرگ منجر می‌شود. در مشاهده استتیکی، که به واسطه نسبت سوژه-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 است. باین‌همه، چنین تجربه زیسته‌ای حوزه‌ای است که هنر بزرگ در آن می‌میرد (بنگرید به مصطفوی ۱۳۹۱).
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 می‌سازد. از نظر هایدگر، اوج هنر بزرگ در هنر یونانی (تراژدی و معماری) و نیز هنر روم قابل مشاهده است. البته، هایدگر بعدها بر اثر آشنایی با آثار هنرمندانی مانند سزان، کله، استراوینسکی، تراکل، و ... نظرش را تغییر داد و هنر مدرن را که در ذاتش نیست‌انگار می‌دانست محلی برای قرار و اسکان آدمی دانست (همان).

کتاب‌نامه

- اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۱)، *جنبش پدیدارشناسی*، ترجمه مسعود علیا، ج ۱ و ۲، تهران: مینوی خرد.
- اسمیت، دیوید دودراف (۱۳۹۳)، *پدیدارشناسی*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- اینوود، مایکل (۱۳۹۵)، *روزنه‌ای به اندیشه مارتین هایدگر*، ترجمه احمدعلی حیدری، تهران: علمی.
- تامسون، آتین (۱۳۹۵)، *زیبایی‌شناسی هایدگر*، ترجمه سیدمسعود حسینی، تهران: ققنوس.
- فن‌هرمان، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۲)، «فلسفه هنر به نزدیک هایدگر»، ترجمه پرویز ضیاءشهابی، در: *سرآغاز کار هنری*، مارتین هایدگر، تهران: هرمس.

گروندن، ژان (۱۳۳۹)، *از هایدگر تا گادامر در مسیر هرمنوتیک*، ترجمه سیدمحمدرضا حسینی بهشتی و سیدمسعود حسینی، تهران: نشر نی.

مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۳۹۸)، جایگاه تحویل و قصدیت در پدیدارشناسی هوسرل، *اطلاعات حکمت و معرفت*، ویژه‌نامه پدیدارشناسی آلمانی، س ۴، ش ۴، پاییز.

مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۳۹۱)، «هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیک هنر»، *نشریه‌ی کیمیای هنر*، ش ۳، تابستان.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۲)، *سراغ‌از کار هنری*، ترجمه پرویز ضیاءشهابی، تهران: هرمس.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۹)، *هستی و زمان*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۹)، *پرسش وجود*، ترجمه سیدمحمدرضا حسینی بهشتی و زینب انصاری، تهران: علمی.

یانگ، جولیان (۱۳۸۴)، *فلسفه هنر هایدگر*، ترجمه امیر مازیار، تهران: گام نو.

Dufrenne, Mikel (1973), *The Phenomenology of the Aesthetic Experience*, trans. Edward S. Cassey, Press Evanston.

Figal, Gunter (2015), *Aesthetics as Phenomenology, The Appearance of Things*, trans. Jerone Veith: Indiana University Press.

Heidegger, Martin (1977 a), *The Origin of the Work Art*, in: *Poetry, Language, Thought*, trans. and intro. Albert Hofstadter: New York: Horper and Row.

Heidegger, Martin (1977 b), *The Thinker as Poet?*, in: *Poetry, Language, Thought*, trans. and intro. Albert Hofstadter: New York: Horper and Row.

Heidegger, Martin (1977 c), *What Are Poets for?*, in: *Poetry, Language, Thought*, trans. and intro. Albert Hofstadter: New York: Horper and Row.