هایدگر و هنر بزرگ یونان باستان

بهرنگ پورحسینی*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۰/۰۸/۱۰
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۳/۰۱

چکیده

مارتین هایدگر در دورهٔ دوم کار فکری خود توجه خاصی به هنر، و خصوصاً هنر یونان باستان، می‌کند. نخستین نوشته‌ای که او در آن به طور جداگانه به استلزامات مباحث فلسفی‌اش برای هنر می‌پردازد رسالهٔ *منشأ اثر هنری* است. تحلیل او از هنر یونان باستان ـ که اغلب از آن با عنوان «هنر بزرگ» یاد می‌کند ـ یکی از درخشان‌ترین و تأثیرگذارترین نمونه‌های تأمل فلسفی در باب هنر است، اما این تفاسیر بیش از آن که تصویری از هنر یونان به ما ارائه دهند بیانگر دغدغه‌های فلسفی خود هایدگرند که او در هنر یونان آنها را ردیابی می‌کند. در واقع، می‌توان تفسیر هایدگر از هنر یونان را روایت دیگری از هنر اصیل دانست. در این مقاله با تکیه بر اشاراتی که هایدگر در *منشأ اثر هنری*، اختصاصاً، به هنر یونان داشته، و با بسط این اشارات از طریق جست‌وجو در دیگر مباحث و متون مرتبط آن، ویژگی‌های این هنر را در پنج مقولهٔ اصلی طبقه‌بندی کرده و به بحث گذاشته‌ایم: پیوند با ناپوشیدگی هستی و اثر هنری به منزلهٔ حقیقت هستی؛ پیکار جهان و زمین در اثر هنری؛ بر پا کردن جهان و اثر هنری در مقام برپاکننده یا سازندهٔ یک قوم یا جماعت؛ پذیرش و حفاظت عام از اثر هنری؛ و پیشازیبایی‌شناسانه یا ضد زیبایی‌شناسانه بودن اثر هنری.

کلیدواژه‌ها: ناپوشیدگی، هنر بزرگ، هستی، رویداد ازآنِ‌خودکننده، هنر یونان، جهان و زمین، پیشازیبایی‌شناسی، تخنه

* کارشناس ارشد فلسفه هنر و عضو گروه پژوهشی جهاد دانشگاهی واحد هنر تهران behrang.poor@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

«برای من یک چیز همگانی هست،
از هر کجا که آغاز کنم،
زیرا بار دیگر به همان جا بازمی‌آیم.»
پارمنیدس (خراسانی، ۱۳۷۰: ۲۷۸)

مقدمه

«یک آغاز، خلاف آنچه ابتدایی است، همیشه دربرگیرندهٔ وفوری پنهان، غریب، و شگفت‌آور است؛ یعنی کشمکشی است با عادی و آشنا... . هر گاه آنچه چونان یک کل است، به عنوان آنچه هست، در پی بنیانی در عرصه باشد، هنر به سرشت تاریخی‌اش ـ که همانا بنیاد است ـ می‌رسد. این مبنا در غرب، و نخستین‌بار، در یونان روی داد. آنچه در آینده بودن نام گرفت فعال شد و ملاک‌هایی را برانگیخت... . هنر تاریخی است و به سبب تاریخی بودنش حافظ و آفرینندهٔ حقیقت در اثر است.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۸۲). اینها جملاتی است از اولین نوشته‌ای که هایدگر در آن به صورت جداگانه تأملاتش دربارهٔ هنر را بیان کرد؛ یعنی *منشأ اثر هنری*. همین چند جمله ما را مستقیماً به قلب موضوع مورد بحثمان، یعنی هنر یونان باستان از دید هایدگر و مباحث مهمی چون سرشت تاریخی هنر، هستی و حقیقت در اثر، وارد می‌کند. رسالهٔ *منشأ اثر هنری*[1]، در واقع، مبتنی بر خطابه‌ای با همین عنوان است که او در سال ۱۹۳۵م در «انجمن علم و هنر» فرایبورگ ارائه کرده و بعدها بخش‌هایی نیز بر آن افزوده است. تحلیلی که هایدگر در این رساله از جایگاه هنر در دورهٔ دوم کار فکری‌اش و نسبت هنر و اثر هنری با مفاهیم فلسفی‌اش ارائه می‌کند به یکی از نافذترین و تأثیرگذارترین تحلیل‌ها در حوزهٔ مباحث فلسفهٔ هنر در سدهٔ بیستم تبدیل می‌شود، و جریان‌های فکری پس از جنگ، از جمله هرمنوتیک مدرن و شالوده‌شکنی، بسیار از آن تأثیر می‌پذیرند؛ حال، چه در قالب شرح و بسط و همراهی و چه در قالب رد و انتقاد. او، همچنان که بینش متافیزیکی روزگار مدرن را نقد می‌کند و تفکر فلاسفهٔ یونانی پیشاسقراطی را در تقابل با آن قرار می‌دهد، برای هنر یونان باستان نیز ارزش خاصی قائل است، و در چارچوب نظریات فلسفی‌اش با لحنی تقریباً ستایشگرانه از این هنر یاد می‌کند. به این ترتیب، اگر پرسش اصلی این مقاله را بررسی و تعیین ویژگی‌هایی بدانیم که هنر یونان باستان را از دید هایدگر ممتاز و یا دست‌کم بنا بر رسالهٔ *منشأ اثر هنری* درخور مثال آوردن و اعتنا می‌کنند، باید به این نکته توجه داشته باشیم که نوع نگاه و تحلیل هایدگر از هنر یونان باستان در پیوند عمیق با مفاهیم فلسفی دورهٔ دوم کار فکری اوست. به عبارت دیگر، می‌توان این نکته را پیش‌فرض این تحقیق دانست که در بررسی آرای هایدگر در باب هنر یونان باستان، ما بیش از آنکه انتظار یک گونه تحلیل تاریخی و هنری از دید یک فیلسوف را داشته باشیم، باید با دغدغه‌ها و اندیشه‌های اصلی خود هایدگر درگیر شویم که بحث از یونان باستان و هنر آن محمل مناسبی برای تبیین آن بوده است. بر این اساس، بر خلاف آنچه ممکن است از عنوان این تحقیق استنباط شود، این مقاله نمی‌تواند با اتخاذ روشی تطبیقی ابتدا ویژگی‌های هنر یونان و فلسفهٔ هایدگر را برشمرده و سپس به شیوه‌ای مقایسه‌ای آنها را بررسی کرده و خطوط پیوند و تفاوت این دو را جست‌وجو کند. نقطهٔ آغاز بحث در این مقاله مفاهیم فلسفهٔ هایدگر است و از این منظر به هنر یونان باستان نگریسته می‌شود. با این حال، بنا به ضرورت و مجال در جاهایی هم نگاهی به هنر یونان باستان داریم.

توجه و دلبستگی هایدگر به دنیای یونان باستان را، معمولاً، به دورهٔ دوم کار فکری او نسبت می‌دهند و اتفاقاً اهمیت هنر از دید فلسفی هم در این دوره با رسالهٔ *منشأ اثر هنری* آغاز می‌شود. اما، همان گونه که گفته شد این اولین نوشتهٔ هایدگر دربارهٔ هنر است. پس، اولین سؤالی که هنگام پرداختن به موضوع هنر یونان باستان از دید هایدگر باید پاسخ داد این است که کدام هایدگر؟ سپس به بررسی و چارچوب‌بندیِ ویژگی‌های هنر یونان باستان از دید هایدگر می‌پردازیم و در کنار آن تا حد امکان مفاهیم و ایده‌های زیربنایی‌ای را که مبنای توجه او به این هنر بوده‌اند شرح و بسط می‌دهیم. در اینجا باید به یک دشواری اساسی و یک محدودیت برناگذشتنی در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

این تحقیق اشاره کنیم، مفاهیم و ایده‌های زیربنایی‌ای که اشاره کردیم علاوه بر آنکه در پیوند با یکدیگرند، مفاهیمی پُرمضمون و بحث‌انگیزند که در شرح و تحلیل هر کدام از آنها مقاله‌ها و کتاب‌های متعددی نوشته شده است. در واقع، هنر و مفاهیم فلسفی‌ای که ضرورتاً و یا مستقیماً به هنر یونان باستان ارجاع ندارند، به گونه‌ای زنجیره‌وار همواره در اندیشهٔ هایدگر به یکدیگر ارجاع می‌دهند، و از این رو حتی محدود کردن بحث این مقاله به ویژگی‌های هنر یونان باستان نمی‌تواند مدعای خودبسندگی و جامعیت کند. این نوشتار بر آن نیست و ادعای آن را نیز ندارد که شرح و تفسیر کامل و مکفی‌ای دربارهٔ موضوع جایگاه هنر و اثر هنری و ارتباط آن با هستی و حقیقت از دید هایدگر و آنگاه هنر بزرگ یونان باستان از این منظر باشد: از سربسته‌گویی و فشردگی بحث گریزی نیست، و این تلاش کوچک نیز، همچون کار فکری خود فیلسوف، و به تعبیر خود او، همیشه در راه خواهد بود. علاوه بر این، هایدگر در دورهٔ دوم کار فکری‌اش نه تنها زبانی شاعرانه دارد، بل همچنان که شعر را می‌ستاید و در آن آوای هستی را می‌شنود، به نظر می‌رسد در بسیاری از وهله‌ها نمی‌توان مرز دقیقی میان اندیشهٔ شاعرانه و شعر اندیشگون ترسیم کرد. از این رو، پرداختن به این نوع تفکر در مقاله‌ای که بناست بر معیارهای آکادمیک و علمی بنا شود، ممکن است اگر نه نوعی بدخوانی و یا خیانت، دست‌کم صرفاً نوعی تفسیر محدود باشد. با این حال، از بدخوانی و تأویل نیز گریزی نیست و رویکرد تحلیلی این مقاله همچنان وفادار به قواعد بازی زبانی فلسفه و نظریه است. در همین راستا، آنچه ما در این مقاله به صورت شماره‌بندی‌شده و تیتروار به عنوان ویژگی‌های هنر بزرگ یونانی از دید هایدگر برمی‌شمریم، در هیچ یک از نوشته‌های هایدگر این چنین مرزبندی‌شده وجود ندارد؛ هر چند در شرح و تحلیل‌های پیرامون فلسفهٔ هنر او می‌تواند چنین تقسیم‌بندی‌ای وجود داشته باشد. تلاش این مقاله نظم و ترتیب دادن است به آنچه هایدگر به صورت اشاره‌وار یا مشروح دربارهٔ هنر یونان گفته است.

کدام هایدگر؟

مشهور است هـایدگر یکبـــار در سال ۱۹۵۸م هنگام بازدید از اکس آن پرووانس[۲]، محل زندگی سزان[۳]، گفته است: «راه سزان همانند راه من به عنوان یک اندیشگر است... کاش می‌شد همان گونه که سزان نقاشی می‌کرد اندیشید.» (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۴۰). این بیان و توجه او در این سال‌ها به هنرمندان مدرن آشکارا در تقابل با رسالهٔ مشهوری است که نزدیک به دو دهه پیش نوشته بود و در آن با لحنی هگلی[۴] از مرگ هنر در دنیای مدرن و حسرت‌وار از هنر بزرگ یونان سخن می‌گفت، یعنی رسالهٔ *منشأ اثر هنری*. از سوی دیگر در *هستی و زمان*[۵]، یکی از مهم‌ترین کتاب‌های هایدگر و از تأثیرگذارترین کتاب‌های فلسفی قرن، جز در چند مورد معدود (از جمله اشاره به داستان «مرگ ایوان ایلیچ»[۶] تولستوی که آن را صرفاً نمونه‌ای از رویکرد اصیل به مسئلهٔ «کسی می‌میرد» دانسته است. (Heidegger, 1962: 495)) تحلیلی و یا اشاره‌ای به هنر و اثر هنری نمی‌بینیم. گویا در هستی‌شناسی بنیادین و تحلیل دازاین، هنر محلی از اعراب ندارد.

بنابراین، پیش از پرداختن به موضوع هنر بزرگ در یونان لازم است مشخص کنیم که وقتی از دید هایدگر به هنر صحبت می‌کنیم منظورمان کدام هایدگر است. به طور کلی، چرخش[۷] هایدگر مبتنی بر درک متفاوتی است که او از هستی و نسبت آن با انسان یافت. او به این نتیجه رسید که باید از راهی نو مسئلهٔ هستی و زمان را پیش بکشد، راهی که دیگر دازاین راه‌گشای به سوی فهم از هستی نخواهد بود، بلکه حقیقتِ هستی خود می‌بایست همچون امری مستقل و ازآن‌خودکننده، فهم از خود را میسر کند. در این دورهٔ فکری، او مسائلی چون حقیقت هستی، تاریخ هستی، رویداد ازآن‌خودکننده، آشکارگی، متافیزیک، و تکنولوژی را پیش می‌کشد. توجه او به هنر همزمان با مطالعه و تمرکز بر اندیشگران پیشاسقراطی چون هراکلیتوس، پارمنیدس و امپدوکلس است. بحث از جایگاه شعر و نقش آن در آشکارگی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

هستی و بحث از هنر به گونه‌ای خاص و درخور در همین دوره مطرح می‌شود و رسالهٔ *منشأ اثر هنری* در اوان این چرخش نگاشته می‌شود و همین طور متون دیگری چون در *آمدی به متافیزیک*[۸] و *نیچه*[۹] که در آنها نیز هایدگر به هنر نظر دارد.

جولیان یانگ معتقد است بحث هایدگر از هنر را باید به چهار دوره تقسیم کرد: هایدگر اولیه (پیش از ۱۹۳۰م)، متفکر میانی یا در حال گذار (۸-۱۹۳۰م)، هایدگر متأخر (بعد از ۱۹۳۸م) و چرخش دیگری که یانگ معتقد است در حدود ۱۹۴۶م رخ داده است (یانگ، ۱۳۸۴: ۱۶). آنچه یانگ چرخش چهارم دانسته توجه هایدگر به هنر مدرن است، اینکه برخی آثار هنری مدرن را نیز مطابق الگوی هنر بزرگ ستایش کرده است. ما نیز در این مقاله با تبعیت از همین الگو (که البته نویسندگان و شارحان دیگر و حتی خود هایدگر هم چنین شمایی ارائه کرده) بحثمان را بر ویژگی‌های هنر بزرگ در یونان باستان در دورهٔ کاری پس از هستی و *زمان* و پیش از توجه هایدگر به هنر مدرن متمرکز کرده‌ایم. البته، لازم به ذکر است که همان گونه که از واژهٔ «چرخش» برمی‌آید، این حرکت رهایی و جدایی از مسیر قبلی و تغییر جهت بنیادین به سمت و سویی تازه نبود؛ یک چرخش بود و نه دگرگونی، چرخشی به سمتی که پرسش‌های قبلی پاسخ‌های نوتر و کامل‌تری بیابند. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد دغدغهٔ اصلی اندیشهٔ هایدگر در تمام مراحل کار فکری‌اش مسئلهٔ هستی بوده است که گاه آن را در افق زمان و با توجه به تمایز هستی‌شناسانه از راه دازاین پیش می‌کشد و گاه آن را فراتر از دازاین و همچون رویدادی ازآن‌خودکننده[۱۰]. این چنین، آشکار است که درک تحلیل هایدگر در باب هنر بدون توجه به مسیری که او طی کرده و مفاهیمی که در طول کل دوران کار فکری‌اش پرورده و بسط داده ناممکن و عقیم است. پس هنگامی که از هنر یونان صحبت می‌کنیم نه تنها هایدگر *منشأ اثر هنری* و *ادای سهمی به فلسفه*[۱۱] و در *آمدی به متافیزیک* را باید فهمیده باشیم، که همزمان و ضرورتاً می‌بایست با هایدگر *هستی و زمان* و حتی پیش از آن نیز آشنا بود. بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم هایدگری که همبستهٔ بحث از هنر می‌باشند، چون متافیزیک، آشکارگی، حقیقت، هستی و... تولدشان و حیاتشان از زمان هستی و *زمان* و یا پیش‌تر در مجموعه درس‌گفتارهای اوست. (بنگرید به: هایدگر، ۱۳۸۹)

هنر بزرگ یونان باستان

هنگام بررسی آرای هایدگر همواره باید نوعی مخاطره، نوعی هشدار، را مد نظر قرار دهیم: معمولاً واژه‌ها و مفاهیمی که ظاهراً در تاریخ تفکر معنایی آشنا و بدیهی دارند، در قاموس فکری او ویران شده و بر مبنای معنایی و برداشتی یکسر متفاوت استوارند. روح پدیدارشناسانهٔ کلی‌ای که در عمق اندیشهٔ او جاری است اقتضا می‌کند تمام پیش‌فرض‌ها و دانسته‌های پیشینی خود را کنار بگذاریم و پذیرای معنایی متفاوت شویم. از این جمله است خودِ مفهومِ هنر. آنچه در کتب مربوط به تاریخ هنر در باب هنر دوران پیشامدرن، از جمله هنر یونان باستان، می‌خوانیم مبتنی بر پیش‌فرض‌های متافیزیکی روزگار مدرن است که معیارهای خود را در بازمانده‌های فرهنگیِ روزگاران پیشین جست‌وجو و یا بر آنها تحمیل می‌کند. پس هنگامی که از هنر یونان باستان سخن می‌گوییم باید در نظر داشته باشیم که، دست‌کم از دید هایدگر، به چیزی نظر داریم که در واقع فراتر و ریشه‌ای‌تر از معنایی است که در بستر تاریخ‌نویسیِ هنر بسط یافته، هر چند آن را نیز در بر می‌گیرد. چنان که اشاره خواهیم کرد، یونانیان کنش هنری را تحت عنوان «تخنه» یا «پوئسیس» درک می‌کردند، و مفهوم یا درکی مطابق با آنچه که ما امروزه با عنوان هنرهای زیبا می‌شناسیم نداشتند. بر این اساس، پیش‌فرض‌های مدرن ما در باب هنرهای هفت‌گانه هنگام درک حقیقت هنر یونان باستان کم می‌آورد و هر چند ما نیز به تبع هایدگر واژهٔ هنر را در معنای موسع و عام آن که ادبیات و شعر را نیز شامل می‌شود به کار می‌بریم، اما باید این

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

نکته را نیز در نظر داشته باشیم که اساساً هایدگر در هنر یونان باستان مفهومی و درکی را کاملاً متفاوت از آنچه ما امروز می‌شناسیم ردیابی می‌کند. در ویژگی اولی که برای هنر بزرگ یونان در ادامه آمده این نکته را بسط خواهم داد. علاوه بر این، گفتنی است که بحث از ویژگی‌های هنر بزرگ یونانی از دید هایدگر در بسیاری موارد جدا از سرشت هنر راستین و اصیل از دید او نیست، چنان که بسیاری از مثال‌های هایدگری هنگام بحث از هنر از جهان یونان باستان است. بنابراین، به نظر می‌رسد در بحث ما از ویژگی‌های هنر یونان باستان از دید هایدگر نوعی تداخل میان ویژگی‌های این هنر با هنر اصیل اجتناب‌ناپذیر باشد.

۱. اولین ویژگی همان موضوع آشنای دلبستگی هایدگر به اندیشهٔ پیشامتافیزیکیِ یونانی و پیوند تجربهٔ اندیش‌گون و هنری با «آلتیا»[۱۲] (ناپوشیدگی، آشکارگی) است. در *واژه‌نامهٔ هایدگر* نوشتهٔ مایکل اینوود زیر عنوان alethia در بیان معنای آن نوشته شده: درست، اصیل، صریح و روشن، واقعی و حقیقی (Inwood, 1999: 13). به طور خلاصه، بحث آشنای هایدگر در این باب این است که نخستین فیلسوفان، شاعران، نویسندگان، و هنرمندان یونانی هستی را به شیوه‌ای اصیل و ناپوشیده تجربه می‌کردند، و نمی‌پرسیدند که هستنده چیست، بلکه می‌پرسیدند سهم هستنده از هستی کدام است؟ «alethia چیز فناناپذیری است، درست به همان اندازه که خود مرگ فناناپذیر است... این کلمه‌ای است که در آغاز فلسفه استعمال می‌شد، اما بعدها توسط فلسفه به این لحاظ و با این عنوان مورد توجه و تأمل قرار نگرفته است. زیرا از زمان ارسطو اینکه دربارهٔ موجودات به لحاظ هستی ـ خداشناسی تأمل و تفکر شود وظیفهٔ فلسفه به عنوان متافیزیک قلمداد شده است.» (هایدگر، ۱۳۸۴: ۳۷). در چنین ادراکی، حقیقت رویکردی ذهنی یا زبانی چون داوری‌ها، حکم‌ها و بازنمایی‌ها دانسته نمی‌شد. phusis[۱۳] یونانی معنای هستی می‌داد؛ هستی‌ای که خود آشکار است و امری مستقل و بنیادین و دربرگیرندهٔ تمامی هستندگان است. اما در گذر از جهان یونانی به دنیای رومی و لاتین، و با شکل‌گیری تفکر متافیزیکی‌ای که پوشانندهٔ هستی است، معنای بسیاری از واژه‌های اصیل یونانی قلب شد و دیگر آوای هستی از آنها به گوش نمی‌رسید.

Phusis به physica تبدیل شد و در معنای شناسایی طبیعت دانسته شد و طبیعت هم با natura مشخص شد و در آن اثری از هستی نماند. alethia یونانی، که به معنای شفافیت هستی و روشنایی بود، به veritas تبدیل شد که به معنای همخوانیِ گزاره و حکم با امر واقعی دانسته شد. واژهٔ logos که به نوعی بیانگر این همانی اندیشه و هستی بود به ratio یعنی اصل در یک نظام متعین، برگردانده شد، و theorien در معنای بینش و بصیرت باخبری از هستی به contemplation بدل شد، به معنای تعمق حاصل از تحلیل و بررسی (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۳۳). Hupostasias به معنای بنیان، به واژهٔ لاتین substantia یعنی جوهر، و sumbebekos به واژهٔ accidens یعنی اعراض، برگردانده شد (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۱۱). واژه‌ها به جای آنکه خود اتفاق‌هایی باشند بیانگر شدند، و خودِ هستی در معنایی که در واژه‌های شاعرانه می‌شناسیم نبود و به اصطلاح‌ها تبدیل شد. «تفکر رومی الفاظ یونانی را بدون گرفتن تجربهٔ اصیل و مطابق با آنچه این الفاظ بیان می‌دارند اقتباس کرد؛ یعنی بدون کلام یونانی. بی‌ریشه‌گی تفکر غربی با این شیوهٔ ترجمه آغاز شد.» (همان: ۱۱۱). به این طریق، یونانیان که هستی را آشنای خود می‌دانستند با پیدایش ایده آن را در حد آنچه بر ما نمایان می‌شود شناختند. با اختراع ایدهٔ افلاطونی تاریخ متافیزیک آغاز شد[۱۴] و ما از شنیدن آوای هستی محروم شدیم. «تمامی انواع متافیزیک و حتی رقبایش همچون پوزیتیویسم به زبان افلاطون سخن می‌گویند: واژهٔ کلیدی و اصلی تفکر افلاطون که نمایانگر هستی موجودات است eidos است که در ظهور خارجیِ آن موجودات خود را نشان داده و آشکار می‌کنند.» (هایدگر، ۱۳۸۴: ۳۴). راز هستی چیزی ناگشودنی و آنجایی شد و هستی واژه‌ای تهی و معنایی ازیادرفته دانسته شد. اما، آن نحوهٔ ادراک پیشینی، یعنی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

هستی همچون آشکارگی، راهنما و زیربنای اندیشه و هنر یونانی بوده است.

هایدگر در سال ۱۹۶۷م در سخنرانی‌ای در آتن با عنوان «اصل هنر و مقصد اندیشه»[۱۵]، اصل هنر یونانی را مجموعه‌ای می‌داند که در نهایت با بیان فهم هستی مرتبط است. به نظر او اصل، راهی به هستی می‌گشاید و تقدیر چیزها است. در این سخنرانی هایدگر به «آتنا» الهه کنش و کار و techne اشاره می‌کند که در جست‌وجوی حدود بود. حد از این منظر امری است که از آن چیزها آغاز و دیده می‌شوند. حد چون «رویداد ازآن‌خودکننده» به هستی امکان ظهور می‌دهد. هنرمند یونانی حد را مطرح می‌کرد و به این ترتیب آثاری می‌آفرید که تجربهٔ بنیادین phusis در آن بود (احمدی، ۱۳۸۴: ۶۴۱). یونانیان در آشکارگی و ناپوشیدگی حقیقت می‌زیستند و هیچ وقت آن را بیان نمی‌کردند یا به آن نمی‌اندیشیدند مگر در هنر. بحث مهمی که هایدگر در این سخنرانی به آن اشاره کرده و در دیگر نوشته‌هایش چندان اشاره‌ای به آن نمی‌بینیم بحث «هنر همچون آزادی» است. در بخشی از رسالهٔ *منشأ اثر هنری* می‌خوانیم: «گویی حقیقت نانهانی خالص است که خود را از هر چه نهان است رهانیده. اگر حقیقت چنین شود دیگر خودش نیست. حقیقت در سرشت خود ناحقیقت است.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۶۲)، حقیقت که ناپوشیدگی محض است تنها در اثر هنری بیان می‌شود و به تعبیر دیگر پوشیده می‌شود. پس، در دوران ناپوشیدگی ما با پوشیدگی همچون اثر هنری روبه‌رو هستیم. از طرف دیگر، این ناپوشیدگی تنها در اثر هنری مجال بروز دارد و ناپوشیدگی با آزادی یکی است؛ یعنی آزاد گذاشتن همه چیز تا چنان که هستند باشند، رویکردی که از اعمال منش تهاجمی به چیزها و از آنِ خودسازی آنها و مَنش متافیزیکی به دور است.

بر طبق بحثی آشنا می‌دانیم که یونانیان مفهومی مطابق با هنرهای زیبا نداشتند. هم هنر و هم فن و به تعبیر هایدگری، همهٔ اشکال آشکار کردن حقیقت را techne می‌دانستند. در دنیای یونانی واژهٔ هنر کاملاً عام و به معنای هر قابلیتی است که حقیقت را ظاهر کند. آفرینش هنری با نوعی فهم از هستی همراه است که این فهم نسبت نزدیکی با techne همچون یک شکل دانایی اصیل، که مبین آشنایی با حقیقت هستی است، دارد. اثر هنری متناسب با مفهوم techne گونه‌ای کار است زیرا می‌تواند از راه هستنده هستی را پیش بکشد. در *منشأ اثر هنری* توضیحات روشن و خوبی دربارهٔ این مفهوم می‌خوانیم: «techne نه بر صنعتگری دلالت می‌کند و نه بر هنرمندی... بیان‌کنندهٔ شیوه‌ای از دانستن است. دانستن یعنی دیدن در گسترده‌ترین معنای آن، یعنی درک آنچه حاضر است آن هم بدان گونه که هست. برای یونانیان و در اندیشهٔ آنان، ماهیت دانستن در alethia نهفته است؛ یعنی، در آشکار کردن موجودات. techne به عنوان دانشی تجربه‌شده به شیوهٔ یونانی، نوعی پدیدآوری یا ایجاد موجودات است؛ زیرا موجودات را از کتم عدم به صحرای وجود می‌آورد و به طور مشخص آنان را وارد عیانی ظهورشان می‌سازد. از این رو، هرگز دلالتگر عمل ساختن نیست... نام نهادن هنر با techne هرگز به این معنی نیست که کار هنرمند در پرتوی صنعتگری دیده شود. این عملکرد با ماهیت آفرینش تعین می‌یابد و مشخص می‌شود.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۶۰). در همین راستا، تفسیر هایدگر در باب هنر اساساً در تقابل با نظریهٔ میمسیس[۱۶]، چه به شکل افلاطونی و چه به شکل ارسطویی آن، نیز قرار می‌گیرد. (هایدگر، ۱۳۸۸: ۲۵۹)

در رساله‌ای که هایدگر چند سال پس از *منشأ اثر هنری* با عنوان *دربارهٔ ماهیت و مفهوم فوسیس در فیزیک ارسطو*[۱۷] می‌نویسد (که، البته، هنگام بحث از techne از دید او چندان به بحث این رساله توجه نمی‌شود) مفهوم techne را به eidos ربط می‌دهد و این گونه می‌نویسد که «هر گاه یک آفرینش دست بشر می‌خواهد چیزی بسازد برای آنکه eidos آنها در یک فرم و صورتی قرار گیرد و پدیدار شود به techne احتیاج است. به این طریق eidos هستیِ طبیعت[۱۸] خود را در حضور قرار می‌دهد و خود را شکل می‌دهد.» (Moyle, 2005: 55)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

خلاصهٔ کلام این که هنر با آشکارگی و دیدن و دانایی و با اندیشیدن نسبت نزدیکی دارد. حقیقت هستی نه در گزاره‌ها بلکه در آشکارگی و از حجاب بیرون‌شدگیِ خودِ چیزها است. مثال مشهور هایدگر هم در این باب «کفش‌های روستایی» تابلوی ون‌گوک است؛ (مثالی که همان گونه که یانگ هم اشاره کرده با منظور و تم اصلی رساله نامرتبط و شاید متناقض باشد، و این خود نشانی است از اینکه هایدگر اولین برخوردهایش با هنر مدرن نه با خود هنر مدرن که با هنرمندان مدرن، آن هم به گونه‌ای سلیقه‌ای و نه چندان توجیه‌شده، بوده است). در این تابلو ما نه با یک گونه تقلید و یا یک صورت و فرم از یک کفش و نه با بهره‌رسان بودن کفش روبه‌روایم؛[۱۹] اینجا آشکارگی اینها همه در حقیقت هستی ابژه پیش کشیده می‌شود. «این اثر هنری به ما می‌فهماند که ابزاری مانند کفش به راستی چیست... این موجود به ساحت نانهانی خود درمی‌آید. نانهانی موجودات را یونانیان alethia می‌نامیدند و ما آن را حقیقت می‌نامیم.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۲۸). چنین هنری به شیوه‌ای اصیل در درک یونانیان از هنر و آفرینش‌های هنری آنان تجربه می‌شد.

۲. از دیگر مفاهیم کلیدی و نسبتاً پیچیدهٔ هایدگری که در ادامهٔ بحث از ویژگی‌های هنر بزرگ به یاریمان می‌آید مفاهیم جهان[۲۰] و زمین[۲۱] و پیکار آنها در اثر هنری است (که البته اینجا هم هایدگر مستقیماً به هنر اصیل و مطلوب، یعنی هنر یونانی، نظر دارد). در تفسیر و توضیح جهان و زمین آرای مختلفی طرح شده است. برخی به سادگی جهان را محتوا و زمین را فرم دانسته‌اند. برخی زمین را به مفهوم طبیعت و جهان را به مفهوم فرهنگ نزدیک دانسته‌اند. قصد و توان ما نیست که دربارهٔ این گونه مناقشات فکری و آرا در شرح جهان و زمین سخن بگوییم. سرجمع آنچه هایدگر و شارحان در این باره بیان کرده‌اند این گونه می‌تواند باشد که زمین را به معنای امور طبیعی و غیر انسانی که اثر هنری از آنها پدید می‌آید و یا به گونه‌ای با آنها در ارتباط است بدانیم. «زمین جایی است که پدیدار شدن هر آنچه پدیدارشدنی است را بدون خدشه برمی‌تابد و پناه می‌دهد.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۳۷). زمین مبنا یا اقامتگاه انسان است، و اثر هنری از این سویهٔ طبیعی و غیر انسانی خبر می‌آورد. البته، تفسیر تریستان مویل هم که زمین را همان ویژگی چیزبودگیِ اثر هنری می‌داند، که هایدگر در ابتدای رساله از آن صحبت کرده، نیز قابل توجه است، اینکه اثر هنری از نظر بکر و بی‌نیاز بودن و منش غیر ابزاری و ملموسش به چیزِ صرف شباهت‌هایی دارد (Moyle, 2005: 47). جولیان یانگ نیز دوگانگی جهان و زمین را ملهم از و یکسان با دوگانگی (وضوح حضور ـ آتش آسمانی) هولدرلین می‌داند. (یانگ، ۱۳۸۴: ۷۴). به نظر او هر چند واژهٔ زمین در آثار بعدی هایدگر به کار نمی‌رود، اما مفهوم آن همچنان حضور دارد و در قالب عباراتی روشن‌تر و گویاتر بیان می‌شود، مانند امر قدسی (همان: ۷۴). به طور کلی، جهان را نیز می‌توان افق معناییِ دوران پیدایش اثر و قلمرو دست‌آوردهای فرهنگی و فکری، و به تعبیر هایدگری، نیروی آشکارکننده بدانیم.

اثر هنری جهان را نسبت به زمین شفاف می‌کند، یعنی جهان را از پس‌زمینهٔ ناپیدایی خارج می‌سازد و به وضوح می‌رساند و از این رو، می‌تواند جایگاه رویداد حقیقت باشد. بنا به مثالی از رساله *منشأ اثر هنری* یک پرستشگاه یونانی در جهان مدرن امروزین بازنمود و تصویر چیزی نیست، اما جهانی را نمایان می‌سازد و زمینی را آشکار می‌کند. پرستشگاه جهان خود را می‌سازد و همین طور از زمین یا مادیت خود هم خبر می‌آورد: «پرستشگاه در همان حالت ایستاده‌اش جهانی را به نمایش می‌گذارد و آن را بر روی زمین می‌نشاند. پرستشگاه، در استقرار خود، اول به چیزها منظر عطا می‌کند و آنگاه به انسان‌ها نگرشی نسبت به خودشان. این چشم‌انداز تا زمانی که یک اثر، اثر بماند و خدای درون آن نگریخته باشد پیوسته آشکار می‌ماند.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۳۷). وقتی جهان در و از طریق هنر بزرگ نشان داده می‌شود، بنا به استعارهٔ دیگر هایدگری، نیمه‌شفاف می‌شود و با شفافیت خود زمین را می‌نمایاند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

اثر هنری نمایش جهان و تولید زمین است. اثر جهانی تاریخی و شرایط اجتماعی و آیینی یک قوم را به صحنه می‌آورد و طرح جهانی تازه را می‌ریزد و در عین حال ریشه در خاک این جهان دارد. به تعبیری هگلی شاید بتوان گفت با اثر روح زمانه[۲۲] آشکار می‌شود. هایدگر از میان انواع آثار معماری به‌جای‌مانده از هنر یونان باستان به پرستشگاه‌ها توجه ویژه‌ای دارد، و نزاع زمین و جهان در پرستشگاه‌ها به نحوی بارز در جریان است. جهانی که پرستشگاه یونانی نمایان می‌کند فضایی است که در آن مردم شیوهٔ زیستشان را برمی‌گزینند، اینکه چگونه باشند، چگونه بمیرند، چگونه نیایش کنند، چه چیزی را درست و چه چیزی را نادرست بدانند، و به طور کلی طرح زندگی خود را چگونه بریزند. این جهان در یونان در کشاکش با طبیعت و ماده‌ای است که پرستشگاه از آن ساخته شده است. زمینِ پرستشگاه عناصر و مواد اثر، مکان آن، شکل ستون‌ها و پایه‌ها و تزیینات، و هر آن چیزی است که انسان مورد بهره‌برداری قرار داده است. (احمدی، ۱۳۸۴: ۸۲۸)

«برپایی یک جهان و جلوه‌گر ساختن زمین دو ویژگی ماهوی حقیقت اثر به شمار می‌آیند و در کسوت یگانگیِ حقیقتِ اثر با یکدیگر در پیوند هستند.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۴۴). از آنجا که جهان آشکارکننده و گشوده است و در پی معنابخشی، و زمین پوشاننده و رازآمیز است، اثر هنری جایگاه پیکار این دو می‌شود، و البته این نه یک جنگ و تضاد که پیکاری است ضروری و بایسته و هر یک نیازمند دیگری است. اثر هنری حامل شکاف میان زمین و جهان می‌شود. «اثر هنری این شکاف را چون عنصری سوم در خود جای نمی‌دهد، بلکه این شکاف به گونه‌ای جزء آن و اثر هنری شامل آن است» (Moyle, 2005: 49). «تقابل جهان و زمین یک مبارزه است. بیشتر ما در رابطه با درک ماهیت این مبارزه به خطا می‌رویم، زیرا آن را با ناسازگاری و ستیزه‌جویی اشتباه گرفته‌ایم، حال آنکه در مبارزه‌ای ماهوی هر یک از دو طرف دیگری را به مقام دفاع از شأن سرشت خویش ارتقا می‌دهد... از آنجا که اثر هنری جهانی را بنا می‌کند و زمین را جلوه‌گر می‌سازد، برانگیزانندهٔ این مبارزه است. حقیقت اثر عبارت است از به اجرا درآوردن همین مبارزه میان جهان و زمین.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۷ـ۱۴۶). به این ترتیب، منشأ چنین هنری، که هم پوشاننده و هم آشکارکننده است، دشوار به دست می‌آید.[۲۳]

تریستان مویل در تفسیری جالب، که معتقد است نه تنها منتقدان و تحلیلگران که خود هایدگر هم چندان بـه آن اشاره نکرده است، بـا بهره‌گیـری از استعارات هایدگر در *هستی و زمان* در باب تفاوت میان ontic و ontologic (یعنی شناخت متافیزیکی و پوشاننده، و شناخت هستی‌شناسانه) شکاف موجود در اثر هنری را به این تفاوت مرتبط می‌داند: زمین پوشاننده و انتیک است و جهان بیانگر حضوری هستی‌شناختی. با توجه به مفاهیم *هستی و زمان*، که حال در اینجا رنگ دیگری به خود گرفته‌اند، اثر هنری حامل این تفاوت است. «در ادبیات انتقادی تحلیلی‌ای که حول رسالهٔ *منشأ اثر هنری* شکل گرفته است توجه بسیار کمی به این نکتهٔ ساده اما بسیار مهم شده است که حقیقت در اثر هنری رخ می‌دهد، زیرا هستی اثر هنری رخداد این تفاوت انتیک ـ هستی‌شناختی است. اثر هنری در ساختار وجودی محدود و حامل حقیقتش، همین تفاوت انتیک ـ هستی‌شناختی است. این نکته حتی از سوی خود هایدگر هم آشکارا ابراز نشده، جز در اضافات کوتاه و مختصری که در سال ۱۹۵۶م بر این نوشتار افزوده است و این مسئله را پذیرفته است.» (Moyle, 2005: 49)

۳. واژهٔ aufstellen در زبان آلمانی به معنای بر پا کردن، درست کردن، و ستایش کردن است، و هایدگر آن را مبین یکی از ویژگی‌های مهم هنر بزرگ می‌داند. اثر هنری بزرگ نه فقط یک جهان را می‌گشاید، بلکه یک جهان را بر پا می‌کند. پذیرش آثار هنری از سوی مردمانی و ملت‌هایی تاریخی، و راهنمایی این مردم به سوی حقیقت یا ناپوشیدگی خصلت مهم هنر بزرگ است. شعر و تراژدی یونانی و معماری یونانی در قالب معابد و پرستشگاه‌ها سازندهٔ روح ملی مشترک و معنویتی جمعی و منش تاریخی آن مردم بوده است. آثار

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

هنری‌ای از این دست سازندهٔ یک قوم و یک جماعت اصیل می‌شود (به نظر می‌رسد در اینجا هم اصالت[۲۴] به معنای *هستی و زمانی* آن نزدیک باشد، به معنای یکی از میان همه نشدن و اندیشیدن به هستی خود (Heidegger, 1962: 186)؛ در دورهٔ دوم فکری‌اش، با کمرنگ شدن نقش دازاین، این اصالت معنایی جمعی یافته است).

«کفش‌های روستایی» ون‌گوک جهان را گشود اما بر پا نکرد، اما پرستشگاه یونانی جهان و زندگی مردمانش را می‌ساخت. «خداوند به واسطهٔ معبد در معبد حضور می‌یابد. ولی معبد و حریم آن در فضای بی‌کران اطراف پراکنده و محو نمی‌شود. بنای معبد وحدت مدارها و نسبت‌هایی را پدید می‌آورد که ولادت و مرگ، مصیبت و نعمت، عزت و ذلت، پایداری و انحطاط و شکل و جهت سرنوشت آدمیان در آن رقم می‌خورد. قلمرو گستردهٔ این روابط آشکار، همان عالم این قوم تاریخی است. تنها در این قلمرو است که این قوم برای انجام رسالت خود ابتدا به خود بازمی‌گردد.» (هایدگر،۱۳۸۱: ۱۳۶)

هایدگر این نقش و وظیفهٔ هنر بزرگ را در قرون وسطا نیز می‌یافت، یعنی کلیسای قرون وسطایی هم، چنین بر پایی و همگرایی‌ای را موجب می‌شده است، و یا در رسالهٔ *منشأ اثر هنری* از تندیس‌ها و پیکره‌های مسیح هم مثال آورده است. یک قوم یا جماعت، به وسیلهٔ قدر نهادن به میراث و تاریخ مشترک و باورها و ایمان مشترک در زمینهٔ جمعی‌ای که اثر هنری بزرگ ایجاد یا حفظ کرده، خود را در التزام معین و مشترکی به وظیفه‌ای تاریخی و جمعی‌شان می‌بینند، و از این طریق ارتباط و همگرایی و معنا ممکن می‌شود. پس، آثار هنری بزرگ یونانی (همچون پرستشگاه‌های یونانی که در جای‌جای متن به آن اشاره شده است و تراژدی‌ها و اشعار یونانی و البته بازی‌های المپیک یونانی که هایدگر در جایی مقامی هم‌ارز با دیگر آثار هنری یونانی برای آن قائل بوده، و این رویکرد با درک عمیقاً یونانی هایدگر از هستهٔ معنایی اصیل واژه techne کاملاً خواناست.) هم موجد آن قوم بوده‌اند و هم از طریق پیوندزایی و همگرایی حافظ آن قوم بوده‌اند، دست‌کم تا زمانی که می‌توانستند این نقش را بازی کنند.

او در بندی از رساله می‌نویسد، «یک روش اساسی که به وسیلهٔ آن حقیقت خود را در موجودات بروز می‌دهد و تحقق می‌بخشد، نهادن خویش در اثر است. راه دیگری که در آن حقیقت رخ می‌دهد عملی است که یک دولت سیاسی را بنیان می‌گذارد...» (همان: ۱۶۳). این سان، با چنین مقایسه‌ای به نظر می‌آید که اثر هنری بزرگ به یک گونه فعل و هدف سیاسی نیز شباهت داشته باشد، یعنی با مفاهیمی سیاسی و اجتماعی‌ای چون نوعی ملت‌سازی، همگرایی، همگانی کردن خواست‌ها و یکسان‌سازی توده‌ای و حرکت و خواست جمعی و وظیفهٔ تاریخی.[۲۵]

۴. مسئلهٔ دیگری که در ادامهٔ این ویژگی طرح می‌شود آن است که یک اثر هنری بزرگ باید مورد پذیرش قرار بگیرد و حفظ شود. اثر برای آنکه در معنای اثر باشد باید اثر داشته باشد و محافظان اثر هنری بزرگ هم نه تک‌تک افراد که کل فرهنگ است، چرا که بر طبق نظر او هر گاه هنر روی می‌دهد تاریخ آغاز می‌شود (همان: ۱۸۳)، و اثر هنری بزرگ یک قوم را به وظیفه و شأن تاریخی‌شان آگاه می‌کند؛ پس فرهنگ یک جامعه در کلیت آن پاسدار و متوجه به اثر بزرگ است. به بیان دیگر، اثر هنری بزرگ با بر پا کردن جهان و گشودن حقیقت هم یک قوم و اجتماع را تقویم می‌بخشد و جمع می‌آورد، و در رابطه‌ای دوسویه مردمی که حول این اثر هنری بزرگ ملتزم و مرتبط به شأنی تاریخی و جمعی شده‌اند نیز این اثر هنری را در میان خود پاس می‌دارند و پذیرا می‌شوند.

در *منشأ اثر هنری* تحلیل هایدگر در باب حفظ اثر بنیانی فلسفی‌تر از آنچه ما بیشتر در زمینهٔ جمعی مطرح کردیم دارد و به گونه‌ای آن را به رها کردن دنیا و آزادی و نگاه پیشامتافیزیکی ربط می‌دهد. «هر چه اثر ناب‌تر و خالص‌تر گشودگی موجودات را به همراه داشته باشد، ما را ساده‌تر به درون آن می‌برد و در همان حال به خارج از قلمرو مرسوم نیز خواهد برد. تن دادن به چنین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

جابه‌جایی، یعنی تبدیل پیوندهای عادت‌شدهٔ ما با جهان و زمین، و بدین گونه اجتناب از هر عملی و یا ارزیابی‌ای، اجتناب از دانستن و نگریستن که در راستای حضور در حقیقت اثر باشد. فقط امتناع از این حضور است که به آنچه آفریده شده است فرصت می‌دهد تا اثری باشد که هست. دادن چنین فرصتی به اثر را می‌توان حفظ اثر نامید. تنها برای چنین حفظ کردنی است که اثر خود را در مخلوقیت واقعی به بار می‌نشاند، یعنی اکنون به عنوان یک اثر حضور می‌یابد.» (همان: ۱۶۹-۱۷۰)

در ادامه، بیشتر دربارهٔ حفظ‌کنندگان و ارتباط اثر با آنها و آنچه ما قلمرو اجتماعی اثر بزرگ می‌نامیم سخن می‌گوید. «همان طور که یک اثر نمی‌تواند بدون آفریده شدن باشد و در ذات خود نیازمند آفریننده است، آنچه آفریده شده است نیز نمی‌تواند خودبه‌خود، یعنی بدون کسانی که آن را حفظ می‌کنند به وجود بیاید... اثر با حفظ‌کنندگان گره خورده و پیوند وثیق دارد؛ حتی و به‌خصوص هنگامی که هنوز در انتظار حفظ‌کنندگان است، و در حالی که منتظر است آنها را فرامی‌خواند تا به حقیقت او وارد شوند. حتی نسیانی که ممکن است اثر در آن غرق شود هیچ نیست. این هم یک نوع حفظ کردن است و از اثر تغذیه می‌شود. حفظ اثر به معنای ایستادن در گشودگی موجوداتی است که در اثر رخ می‌دهد... حفظ اثر افراد را به تجربهٔ خصوصی خودشان تنزل نمی‌دهد بلکه آنها را به پیوند با حقیقتی که در اثر رخ می‌دهد فرامی‌خواند؛ بدین‌گونه حفظ اثر، با و برای یکدیگر بودن را به عنوان بروز تاریخی وجود انسانی در روی آوردن به نانهانی بنیان می‌نهد.» (همان: ۱۷۰-۱۷۲)

اینکه این حفظ کردن چه صورتی به خود می‌گیرد، به عقیدهٔ هایدگر در *منشأ اثر هنری* تنها به وسیلهٔ خود اثر آفریده و تجویز می‌شود. یعنی، از آنجا که این اثر برپاکننده و مقوم جهان مردم و گشایندهٔ حقیقت بر آنهاست، در نتیجه مستقیم یا غیرمستقیم شیوه‌ای که در یک فرهنگ مثلاً فرهنگ یونانی برای حفظ اثر بزرگ ایجاد می‌شود را (با توجه به آنکه حقیقت هستی بر وجود تاریخی مردمان آشکار می‌شود و تاریخیت و موقعیت زمانی و فرهنگی و «زمین» هر جا و هر دوره نقش عمده‌ای در این مورد بازی می‌کند) خودِ اثر شکل می‌دهد. علاوه بر این، به نظر نمی‌رسد که این ویژگی از نظر هایدگر تنها در پرستشگاه‌های مهم، بزرگ، و مورد توجه یونانی، همچون پرستشگاه پایستوم و یا تنها در اشعار و تراژدی‌های شخص هومر وجود داشته باشد. او بیشتر به نوع کلی و کارکردهای مشترک این گونه آثار هنری نظر دارد که در سرتاسر فرهنگ و سرزمین یونانی تکرار می‌شود، و اطلاق عنوان یک نوع اثر هنری بزرگ را برای همهٔ آنها توجیه‌پذیر می‌کند.

مطلب دیگری، که در اینجا تنها می‌توان اشاره‌ای به آن کرد، این است که هایدگر دورهٔ دوم، دیگر به این مسئلهٔ *هستی و زمانی* باور ندارد که دازاین اصیل بتواند به طور خودانگیخته به هستی و حقیقت آن بیندیشد و آن را حاضر کند. با گذر از مسئلهٔ معنای هستی به حقیقتِ هستی، دیگر این خودِ هستی است که باید امکان و اجازهٔ درک و گشودگی‌اش را به انسانها ببخشد و ما مخاطب هستی هستیم و در معرض گشایش حقیقت قرار می‌گیریم. پس، بر طبق تحلیل مکفی و موجز ابتدای رساله و دور هرمنوتیکی‌ای که توصیف می‌کند، منشأ اثر هنریِ بزرگی که گشایندهٔ حقیقت هستی است و با ناپوشیدگی پیوند دارد (و بر این اساس برپاکنندهٔ یک قوم است و حفظ می‌شود) هنر است که همچنین منشأ هنرمند و آفریننده است. خود این هنر پیوند عمیقی دارد با حقیقت هستیِ آشکاری که همچون رویدادی ازآن‌خودکننده خود را در اثر هنری بروز می‌دهد و به واسطهٔ اثر هنری بزرگ ما را مخاطب قرار می‌دهد. «خود هنر چیست که ما آن را به درستی یک منشأ می‌نامیم؟ در اثر هنری حدوث حقیقت در کار است. از این رو، طبیعت هنر از همان آغاز به معنی جای گرفتن حقیقت در اثر تعریف شده است... پس هنر وقوع و رخداد حقیقت است. پس آیا حقیقت از هیچ برمی‌خیزد؟ در واقع، آری اگر منظور از هیچ، صرف نه آنکه هست باشد.» (همان: ۱۷۶) حال، این مطلب که چرا در روزگار یونان باستان و در آن موقعیت تاریخی، هستی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

اجازهٔ گشودگی و درکش را می‌داد و در نتیجه آثار هنری بزرگ خلق می‌شد و چرا پس از آن ما از شنیدن آوای هستی محروم شدیم، خود سخنی و پرسشی مهم است که به بحث‌ها و انتقاداتی دیگر دامن می‌زند.

۵. هایدگر به شیوهٔ خاص خود به نقد زیبایی‌شناسی می‌پردازد، و در اینجا آن را به عنوان ویژگی آخری که برای هنر بزرگ یونان باستان می‌توان شمرد می‌آوریم، و این ویژگی پیشازیبایی‌شناسانه بودن این هنر است. تفکر فلسفی به هنر با افلاطون آغاز شد. این گونه او بذرهای اندیشهٔ متافیزیکی را پراکند که تا روزگار مدرنیسم و تولد زیبایی‌شناسی تداوم یافت. «بزرگ‌ترین عصر هنر غرب، یعنی قرن هشتم تا چهارم پیش از میلاد در یونان، بدون یک تأمل مفهومی ـ شناختی متناظر با آن وجود داشت. تأمل در باب هنر صرفاً با افلاطون آغاز شد، آن هم در زمانی که بزرگ‌ترین عصر هنر به پایان می‌رسید.» (یانگ، ۱۳۸۴: ۳۴). با آغاز متافیزیک و فراموشی هستی، و همزمان با آن زوال هنر بزرگ تا روزگار مدرن و سست و بی‌اثر شدن این هنر در برابر رشد مبانی متافیزیکی اندیشگری، زیبایی‌شناسی مجال بروز یافت. او در کتاب *نیچه* می‌گوید: «غیاب تأمل عقلانیِ همزمان بر هنر بزرگ حاکی از آن نیست که هنر یونانی تنها در آن زمان تجربه شده است... یونانیان از بخت خوش تجربهٔ زیسته‌ای نداشتند، بر خلاف چنان شناخت روشن کامل و چنان شوری از برای معرفت داشتند که در پرتو آن، آنها را هیچ حاجتی به زیبایی‌شناسی نبود.» (هایدگر، ۱۳۸۸: ۱۲۰). و در ادامه می‌گوید: «زیبایی‌شناسی با یونانیان تنها در آن لحظه آغاز می‌شود که هنر بزرگ، و حتی فلسفهٔ بزرگی که همزمان با آن جاری بود به پایان می‌رسد.» (همان: ۱۲۰)

زیبایی‌شناسی مُهر روشنگری و تفکر متافیزیکی را بر خود دارد. متافیزیک و فرزند آن، زیبایی‌شناسی، هیچ یک نمی‌توانند به حقیقت اثر هنری بیندیشند. از نظر او زیبایی‌شناسی علمی است انتیک که می‌خواهد با منطقی علمی و خردباورانه زیبایی هنری را بشناسد. و این از روح دوران روشنگری ناشی می‌شود و این تلقی غالب که اثر هنری نخست حس می‌شود، سپس موضوع بحث و فهم عقلی قرار می‌گیرد. در دوران مدرن «تأمل در امر زیبا در عرصهٔ هنر به گونه‌ای مشخص و منحصربه‌فرد به رابطهٔ حالت احساس انسانی (aisthesis) کشیده می‌شود» (همان: ۱۲۵). انحصار بحث از هنر به تجربهٔ حسی موجب مرگ هنر بزرگ می‌شود. «زوال هنر بزرگ در دوران جدید به معنایی خاص متناظر با بسط سلطهٔ زیبایی‌شناسی و رابطهٔ زیبایی‌شناختی با هنر است. در این مورد، زوال در آن نیست که «کیفیت» مبتذل‌تر و «سبک» پیش‌پاافتاده‌تر شود، بلکه در آن است که هنر ذات خود را، آن رابطهٔ مستقیم با رسالت اصلی تصویر کردن امر مطلق را، از دست بدهد» (همان: ۱۲۶). او هر تلاشی برای به قاعده درآوردن اثر هنری را موجب دوری از حقیقت و گوهر آن می‌داند. نظریات زیبایی‌شناسانه با اثر هنری همچون موردی حاضر و تسلط‌پذیر و احاطه‌شدنی از لحاظ فکری، برخورد می‌کنند، چنان که گویی از پیش معیار صدق و کذب را در دست دارند. زیبایی‌شناسی وقتی اثر را در معرض نقادی‌های اجتماعی، اقتصادی، و روان‌شناختی قرار می‌دهد، در واقع آن را در ظلمت گذاشته و محدود کرده است. مفاهیم زیبایی‌شناسانه، چون فرم و محتوا مفاهیمی متافیزیکی‌اند که ارتباطی به اثر هنری ندارند و در درک حقیقت آن به کارمان نمی‌آیند و این سان هنر را از تاریخ جدا می‌کنند.

«پرسش ما از اثر هنری متزلزل به نظر می‌رسد؛ زیرا به جای آنکه از اثر هنری بپرسیم، نیمی از چیز را مورد پرسش قرار داده‌ایم و نیمی از ابزار را. ولی باید توجه داشت که این گونه پرسیدن را ما طرح نکرده‌ایم؛ این گونه طرح پرسش رویکردی است که در زیبایی‌شناسی معمول است. این باور که زیبایی‌شناسی، اثر هنری را از همان آغاز می‌نگرد از سلطهٔ تفسیر و تأویل تمامی موجودات به آنچه هست متأثر شده است.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۳۲). از این منظر، هنر در تأثیری که بر حس انسان می‌گذارد تحلیل می‌شود، نه آن چنان که در گوهر خود هست و این برداشت معلول سلطه‌طلبی عقل

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

و اندیشهٔ متافیزیکی است که هنر را از حوزهٔ حقیقت خارج می‌کند و آن را به قلمرو احساسات می‌فرستد؛ یعنی از باب لذت و احساسی که تحت تأثیر هنر به سوژه یا انسان دست می‌دهد بررسی می‌شود، و این ملازم با تصویر شدن جهان از دید سوژه است. در روزگار آشکارگی هستی و در اندیشهٔ پیشامتافیزیکی یونانی این ما نبودیم که جهان را و هستی را نظاره می‌کردیم؛ این هستی بود که ما را می‌دید.

از دید هایدگر در خطابهٔ درآمدی به متافیزیک، در چنین درکی از هنر، هنر به چیزی مثل پخت‌وپز شباهت پیدا می‌کند، یعنی قلمرو تجربه‌های زیبا و والای اهل هنر مهم‌تر از قلمرو تجربه‌های مطبوع اهل شکم نیست؛ هر دو به انسان لذت می‌دهند. هنر صرفاً بخشی از بوفهٔ فعالیت‌های فرهنگی در کنار ورزش و تفریح و سفر می‌شود. به تعبیر هایدگر در چنین هنری «اثر هنری یک ابژه می‌شود و مناسب نمایشگاه‌ها و گالری‌هاست.» (Inwood, 1999: 18). اما، از دید هایدگر هنر بزرگ یک گزینهٔ اختیاری در دست انسان در کنار بقیهٔ چیزها نیست، بلکه یک امر ضروری است. هنر بزرگ پاسخی به یک نیاز مطلق است که هنر یونان به چنین نیازی پاسخ می‌داد؛ زیرا فهم چگونه زیستن امری است که همهٔ ما به آن احتیاج داریم، ولی هنر زیبایی‌شناسانه چنین درک و فهمی را به ما نمی‌دهد. در نهایت، این انتقاد را نیز نباید از نظر دور داشت که نقیضهٔ کار هایدگر تلاش برای تبیین نظریِ هنری است که در اصل پیشانظری و بی‌نیاز از تأمل است.

نتیجه‌گیری

از آنچه آمد مشخص می‌شود که درک و تحلیل هایدگر از هنر بزرگ و زیبایی‌شناسی هم‌بسته است به بحث تاریخ هستی از دید فیلسوف، یعنی تاریخ رو نهان کردن هستی و پیروزی اندیشهٔ متافیزیکی و به تعبیر خود او «فرورفتن در سیاه‌ترین شب». چنانکه بسیاری از مفسران نیز اشاره کرده‌اند، هایدگر نیز به شیوه‌ای هگلی از مرگ هنر در دنیای مدرن سخن می‌گوید، و لحن نوستالژیک او در باب هنر و اندیشهٔ یونانی حاکی از آن است که هنر امری متعلق به گذشته است. با این حال، باید اشاره کنیم که هایدگر همچون هگل این را مسیری طی‌شده و برگشت‌ناپذیر برای هنر نمی‌داند؛ اینکه هنر راستین و تاریخی دیگر جلوه نمی‌کند و در سیر حرکت تاریخ جای خود را به دین و فلسفه می‌دهد، بلکه معتقد است ما با آموختن از اندیش‌گری یونانی و البته نه با بازگشت به آن می‌توانیم در سرآغازی دیگر با احیای هنر بزرگ مواجه باشیم و هنر می‌تواند همان نقش تاریخی‌اش را بازیابد (چنان که خود او می‌گوید: احیای فلسفهٔ یونان حتی اگر هم امکان‌پذیر باشد باز هم کمکی به ما نخواهد کرد، «زیرا تاریخ پنهان فلسفهٔ یونان از همان آغاز پیدایی خود مؤید این بوده که فلسفهٔ یونان نسبت به سرشت حقیقت آن گونه که در واژهٔ alethia می‌درخشد وفادار نمانده است.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۴۸-۱۴۹)). با این حال، همچنان که مسیر هنر به خواست هگل پیش نرفت، هنر بزرگ هایدگرپسندی هم ظاهر نشده است، و در نهایت کاربست امروزین تحلیل هایدگر از هنر یونان باستان می‌تواند به نگاه انتقادی به هنر معاصر بینجامد.

هایدگر هنگام ستایش و تحلیل هنر بزرگ یونانی به تقسیم‌بندی‌های جاافتاده‌ای که از هنر یونان باستان در تاریخ‌های هنر آورده‌اند و آنچه به عنوان ویژگی‌های این هنر از لحاظ سبکی و فرمی آورده‌اند چندان توجهی ندارد، بلکه بحث او از هنر بزرگ یونان مبتنی بر زمینه‌ها و کار فکری و فلسفی خود اوست. به بیان دیگر به نظر نمی‌رسد هایدگر از راه مطالعهٔ تاریخ هنر فرهنگ‌ها و ادوار مختلف به این موضع برسد که هنر یونان را به عنوان هنر بزرگ معرفی کند. در واقع، از تحلیل هایدگر چنین برمی‌آید که آثار هنری یونان باستان فی‌نفسه یک ویژگی خاص و متمایزکننده نداشتند، بلکه ارزش آنها در نقشی است که در زندگی جمعی یونانیان، و به طریق اولی، در تاریخ هستی بازی می‌کردند. او با موزه‌ای کردن هنر مخالف است، و اثر هنری مطلوب او

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

اثری است که در بطن جامعه جاری و تأثیرگذار باشد. در همین راستا، مرز دوران مدرن میان هنر و زندگی نیز بی‌معنا و متافیزیکی است، و هنری بزرگ است که از نقش هنر بودن بگریزد، چنان که در یونان باستان آثار هنری زندگی و جهان مردم را بر پا می‌کردند. برای مثال آثار معماری و پرستشگاه‌ها و بناهای گوناگون در قلب زندگی مردم به چشم می‌آمدند؛ اشعار هومر را مردم دائماً بر لب داشتند و می‌خواندند؛ و تراژدی‌های سوفوکل تجلی و حتی محل زندگی مردم بودند. از میان انواع هنرها در یونان باستان (دست‌کم بر مبنای درک امروزی ما از هنر)، شعر و معماری گویا برترین جایگاه را دارند، و بیشترین مثال‌های هایدگر از این دو هنر است. برترین هنر یونانی همچنان از نظر او شعر است، و البته، نباید فراموش کنیم که هایدگر در دورهٔ دوم کار فکری‌اش اقبال خاصی به ارزش هستی‌شناسانهٔ شعر دارد، و آثار هنری بزرگ را آثاری می‌داند که بتوانند به جایگاه شعر نزدیک شوند. در تمام آنچه به عنوان ویژگی‌های هنر بزرگ یونانی از دید هایدگر باید در نظر داشت، هایدگرِ شاعر و ستایندهٔ شعر است. او تقریباً هیچ اشاره‌ای به موسیقی و رقص در یونان باستان ندارد، و مجسمه‌سازی را نیز چندان مورد توجه قرار نداده است. گذشته از این، هر چند به نظر می‌رسد اروپامحوری اندیشهٔ هایدگر مانع از توجه او به هنر در دیگر تمدن‌ها و کشورها شده، با این حال این نوع تحلیل نمی‌تواند تنها قابل اطلاق به هنر یونان باستان باشد، و می‌توان بسیاری از شاخصه‌ها و ویژگی‌های کلی‌ای را که هایدگر در توصیف هنر بزرگ یونان برمی‌شمرد، از جمله، در مسجد در میان کشورهای مسلمان و یا شعر شاعران بزرگی چون فردوسی نیز ردیابی کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. "The Origin of the Work of Art"

2. Aix en Provence

۳. Paul Cézanne (۱۸۳۹–۱۹۰۶)، نقاش فرانسوی و از پیشگامان هنر مدرن.

۴. قابل ذکر است که هایدگر بحث از زوال هنر بزرگ را بسیار شبیه به بحث هگل پیش کشیده است. هگل در *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۰م با لحنی حاکی از نوستالژی هنر یونانی از مرگ هنر در دنیای مدرن یاد می‌کند که در بالاترین مرحلهٔ خودآگاهی روح و سه هم‌بستهٔ هنر، دین و فلسفه، هنر مقامی پایین‌تر از بقیه در آشکارگی روح مطلق دارد. به زعم هگل هنر دیگر جایگاه حقیقت نیست و در دنیای مدرن دارای مقام معنوی سازمان‌دهندگی به خودآگاهی تاریخی مردمان نیست، هر چند در یونان باستان هنر این گونه بوده است.

5. *Being and Time*

6. "The death of Ivan Ilyitch"

7. kehre

8. *An Introduction to Metaphysics*

9. *Nietzsche*

۱۰. «رویداد ازآن‌خودکننده» تعبیری است که اولین بار بابک احمدی آن را در مقابل واژهٔ آلمانی singiere به کار برده است که در زبان انگلیسی به واژهٔ سرراست‌تر noitairporppa و در زبان فرانسه به tnairporppa tnemenévé برگردانده شده است. این واژه یکی از اصطلاحات رایج دورهٔ دوم فکری هایدگر است که کتاب *ادای سهمی به فلسفه* دربارهٔ آن است. این مفهوم رویداد هستی از دل خود هستی است و به این طریق نسبتی تازه با دازاین می‌یابد و افق آشکارگی‌ای است که جهان را تعریف می‌کند. (بنگرید به: احمدی، بابک. *هایدگر و تاریخ هستی*. (۱۳۸۴)، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، فصل پنجم ص ۱۵۳)

11. *Contributions to Philosophy (From Enowning)*

۱۲. *alethia* از ریشهٔ *letheïn*، به معنای فراموشی و پنهان ماندن است، به همراه پیشوند نفی a، و معادل‌های فارسی دقیق آن ناپنهانی، نامستوری، و ناپوشیدگی است.

۱۳. از ریشهٔ *phuein* و به معنای پدید آمدن است.

۱۴. البته، بر خلاف تعبیر ساده‌اندیشانه‌ای که از تلقی هایدگر از ایدهٔ افلاطونی شده، که گویی با بیان ایدهٔ افلاطونی به شیوهای مکانیکی به یکباره هستی روی نهان کرده، هایدگر از بسیاری جهات با اندیشهٔ افلاطونی و ارسطویی که ناگزیر متعلق به اندیشهٔ یونانی بوده‌اند، همراه است، و معتقد بوده افلاطون و ارسطو در مرز میان آشکارگی هستی و فراموشی آن قرار داشته‌اند. به نظر می‌رسد نوک تیز حملهٔ هایدگر به سوژه‌باوری دکارتی و اندیشهٔ متافیزیکی آن باشد، چرا که در بسیاری جاها همچون تمثیل غار افلاطون که هایدگر معتقد است او حقیقت چون آشکارگی را مطرح می‌کند، جهان اندیشهٔ یونانی و افلاطون بسیار نزدیک‌تر به اندیشگری اصیل باشند.

15. "Der Herkunft der Kunst und die Bestimmungen des Denkens"

۱۶. *mimesis* (محاکات، تقلید)

۱۷. این رساله در کتاب راهنماها (Pathmarks) منتشر شده است:
Heidegger, M., Pathmarks, ed. W. McNeill, Cambridge University Press, 1998.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

18. eidos of the being of the nature

۱۹. به عقیدهٔ آرتور دانتو تأملات هایدگر در باب هنر را می‌توان کاملاً در سنت کلاسیک و کانتی جای داد. رهایی از مفهوم‌سازی (متافیزیکی) و گزاره‌ها و رهایی از بهره‌رسانی که در *منشأ اثر هنری* به آن اشاره شده («آثار هنری را در زمرهٔ چیزهای صرف به شمار نمی‌آوریم. به طور کلی می‌توان گفت چیزهای مصرفی پیرامون ما مأنوس‌ترین و معمول‌ترین چیزها به شمار می‌آیند؛ بدین سان ابزار نیم چیز به شمار می‌آید و از سوی دیگر نیم اثر هنری است، زیرا فاقد خصلت خودبنیادیِ اثر هنری است» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۱۸)) لحنی عمیقاً کانتی دارد؛ هر چند باید بپذیریم هایدگر از مسیر دیگری و نه از راه پروژهٔ متافیزیکی کانت به این برداشت می‌رسد. البته، به نظر من بر اینها می‌توان اضافه کرد، کلی بودن داوری زیبایی‌شناسانه از دید کانت و بی‌توجهی هر دو فیلسوف به افق و دنیای تأویلی مخاطب هنر؛ چنان که گویی از دید هایدگر هر کس در برخورد با اثر هنری لزوماً حقیقت هستی و ناپوشیدگی را درمی‌یابد یا می‌بایست با دیدی تمامیت‌خواه گفت که می‌بایست دریابد اگر خواهان اصالت باشد. (Danto, 1996: 115). تریستان مویل هم معتقد است نگاه فلسفی هایدگر به هنر از ایدهٔ کانتی شهود ناب بهره می‌برد، و هر چند او در کتاب کانت و مسئلهٔ متافیزیک تحلیل کانتی را مبتنی بر سوبژکتیویته و در قالب متافیزیکی می‌داند اما «انسان‌شناسی فلسفی هایدگر دوم بر پایهٔ همان تحلیل هستی‌شناختی ـ وجودی سنجش نیروی داوری است». (Moyle, 2005: 2-3)

20. world

21. earth

22. zeitgeist

۲۳. برای مطالعهٔ شرحی مکفی و تطبیقی از مفهوم زمین و جهان در فلسفهٔ هنر هایدگر بنگرید به بخش دوم کتاب زیر:

Sinclair, Mark. (2006), *Heidegger, Aristotle, and the Work of Art: Poiesis in Being*. New York: Palgrave Macmillan. pp. 133-191.

24. authenticity

۲۵. چنان که بسیاری از منتقدان و مفسران هایدگر اشاره کرده‌اند، بسیاری از اشارات و تحلیل‌های هایدگر، واژه‌ها و اصطلاحات او چون قوم و ملت، تقدیس خاستگاه‌ها و نوع کهن اندیشه و هنر، و قدر نهادن میراث، حاکی از گونه‌ای راست‌اندیشی و محافظه‌کاری سنت‌گرایانه است که به نظر می‌آید خود هایدگر نیز در برخی سخنان و تحلیل‌های خود ابایی از ابراز آن نداشته است، همچنان که یک بار گفته که اندیشهٔ فلسفی به قلب زندگی روستایی تعلق دارد. در رابطه با پاراگرافی که در متن آورده شد (یعنی «...راه دیگری که در آن حقیقت رخ می‌دهد عملی است که یک دولت سیاسی را بنیان می‌گذارد») جولیان یانگ معتقد است اینجا اشارهٔ هایدگر به یک دولت ناسیونال سوسیالیستی است که «همچون یک اثر هنری بزرگ آلمانِ سقوط کرده را به یک جماعت اصیل مبدل می‌نمود و این امر را از طریق، به بیان هایدگر، گرد هم آمدن درونی مردم محقق می‌ساخت.» (یانگ، ۱۳۸۴: ۹۷-۹۸) یعنی چنین دولتی نقشی همچون پرستشگاه یونانی می‌تواند بازی کند. هیوبرت دریفوس نیز این اشاره به ایجاد دولت نازیستی توسط هیتلر را هم‌ارز با وقایع دیگری چون بنیان نهادن دموکراسی آتنی توسط پریکلس و پیمان خداوند با قوم یهود و تصلیب مسیح از دید هایدگر می‌داند. (Dreyfus, 1993: 301)

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۸۴)، *هایدگر و تاریخ هستی*، چ ۳، تهران: نشر مرکز.

خراسانی، شرف‌الدین. (۱۳۷۰)، *نخستین فیلسوفان یونان*، چ ۳، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۱)، «منشأ اثر هنری»، ترجمهٔ عباس منوچهری، در: *شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی*، تهران: انتشارات مولی.

ـــــــــــ . (۱۳۸۴)، *پایان فلسفه و وظیفهٔ تفکر*، ترجمهٔ محمد رضا اسدی، تهران: نشر اندیشه امروز.

ـــــــــــ . (۱۳۸۶)، *متافیزیک چیست؟*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران: انتشارات ققنوس.

ـــــــــــ . (۱۳۸۹)، *هستی و زمان*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

ـــــــــــ . (۱۳۸۸)، *نیچه*، ترجمهٔ ایرج قانونی، تهران: نشر آگه.

یانگ، جولیان. (۱۳۸۴)، *فلسفهٔ هنر هایدگر*، ترجمهٔ امیر مازیار، تهران: انتشارات گام نو.

Danto, Arthur C. (1996), *The Wake of Art*, London: Routledge publication.

Heidegger, Martin. (1962), *Being and Time*, Trans. Macquarrie, John & Robinson, Edward. Basil Blackwell..

Dreyfus Hubert, L. (1993), "Heidegger on the connection between nihilism, art, technology and politics", in: *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge University Press.

Inwood, Michael. (1999), *A Heidegger Dictionary*, Massachusetts: Blackwell Publishers ltd.

Moyle, Tristan. (2005), *Heidegger's Transcendental Aesthetics: An Interpretation of the Ereignis*. London: Ashgate publication.

Sinclair, Mark. (2006), *Heidegger, Aristotle, and the Work of Art: Poiesis in Being*, New York: Palgrave Macmillan.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]