هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر

شمس‌الملوک مصطفوی*

تاریخ دریـافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۶/۲۵

چکیده

در تحلیل هنر به روش پدیدارشناسی به دو جریان عمده می‌توان اشاره کرد: پدیدارشناسی سوبژکتیو و پدیدارشناسی غیرسوبژکتیو. پدیدارشناسان سوبژکتیو هنر، روش هوسرل را که مبتنی بر کشف معانی و ذوات در ساحت آگاهی است، در تحلیل زیبایی‌شناسی به کار می‌برند و لذا زیبایی‌شناسی را به مثابه یک علم تلقی می‌کنند، اما در پدیدارشناسی هرمنوتیکی، عمدهٔ توجه، به ذات هنر و نسبتش با حقیقت معطوف است. در میان این گروه از پدیدارشناسان، هایدگر جایگاه خاصی دارد. وی از یک‌سو هرمنوتیک را با وجودشناسی پیوند می‌زند؛ چون بر این عقیده است که در جریان عمل فهم است که اشیاء ظاهر می‌شوند و وجود منکشف می‌شود و از سوی دیگر پدیدارشناسی را نیز با امر آشکارشونده که نزد او همان وجود است، مرتبط می‌داند و لذا پدیدارشناسی وی جنبهٔ هرمنوتیکی به خود می‌گیرد. هایدگر با این نگاه در کتاب مشهور خود *منشأ اثر هنری*، به تحلیل اثر هنری می‌پردازد. وی با نقد زیبایی‌شناسی علمی که هنر را به حس و لذات ناشی از حواس تقلیل می‌دهد، می‌گوید که از رهگذر هنر است که می‌توان نسبتی وجودی با گذشته برقرار کرد و به شناخت عالم یک قوم تاریخی راه یافت. در مجموع هایدگر هنر را محل رخداد یا پیشامد حقیقت می‌داند. مقالهٔ حاضر بر آن است نشان دهد که چگونه هایدگر با به‌کارگیری روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی در تحلیل اثر هنری، ضمن گشودن راهی نو به سوی روشن شدن پیوند وثیق میان هنر و حقیقت، اثر هنری را محل برقراری و ظهور عواملی می‌داند که فتوح وجود را برای آدمی فراهم می‌آورد.

کلید واژه‌ها: هایدگر، پدیدارشناسی، اثر هنری، وجود، حقیقت، آشکارگی

* عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی sha_mostafavi@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

مقدمه

Phenemenon از فعل Phainein (چیزی را به روشنایی یا به ظهور رساندن)، در اصل به معنای آنچه خود را نشان می‌دهد (= پدیدار) می‌باشد. واژهٔ Phos به معنای نور که در اصل Paos بوده، نیز از این ریشه است. برای یونانیان نحوهٔ خاصی از وجود داشتن «ظاهر بودن» است. جمله معروف آناکساگوراس (Opsis adelon ta phainomena) ناظر بر این معنا است؛ یعنی «پدیدار مرئی چیزی است که نامرئی است.» می‌توان گفت در این جمله کوتاه تمام ساختار بنیادین چگونگی رسیدن به شناخت که یونانی‌ها آن را مد نظر داشتند، نهفته است. به عبارتی، نزد یونانیان بالاترین نوع بودن یک چیز، آشکار بودن است. بنابراین، می‌توان، گفت که پدیدارها تمام چیزهایی هستند که با به روشنایی آمدن، خود را نشان می‌دهند (توجه به این معنای از پدیدار در فهم پدیدارشناسی نزد هایدگر لازم است). با این مقدمه کوتاه و در یک نگاه کلی، پدیدارشناسی[۱] را می‌توان مطالعه و توصیف پدیدار، یعنی آنچه بر حواس انسان ظاهر می‌شود، دانست. علی‌رغم سوابق استفاده از این کلمه در آثار کسانی چون کانت[۲]، هگل[۳]، و لامبرت[۴]، قدر مسلم این است که پدیدارشناسی با ادموند هوسرل[۵] آلمانی، به عنوان روش و نیز مکتبی فلسفی، تأسیس شد. هوسرل پدیدار شناسی را در معنایی متفاوت از پیشینیان به کار برد. برای وی پدیدارشناسی شیوه‌ای بود که به‌وسیله آن فلسفه می‌توانست با ارائه روشی منظم برای تحلیل آگاهی، به عنوان علمی متقن، تأسیس شود. هوسرل شعار بازگشت به سوی اشیاء (To-The-Thing)، یعنی توجه و التفات ذهن به داده‌های آگاهی را، اساس کار خود قرار داد و با تعلیق (اپوخه /epoche) حکم به وجود و یا عدم وجود ابژه‌های مستقل از آگاهی، نشان داد که در مرحله تحویل (reduction)، آگاهی، در فرایند معنابخشی (idedtion) به داده‌های حواس، ذات و معنا می‌بخشد. همچنین هوسرل با طرح بحث حیث التفاتی (intentionality) نشان داد که آگاهی، همواره «آگاهی از چیزی و یا آگاهی به سوی چیزی» است. به عبارتی، آگاهی دارای هم‌پیوندی است که آن را قصد و مراد می‌کند و این مابه‌ازاء، نه به طور استنتاجی بلکه به طور بدیهی «هست». لذا، هر آنچه به یقین درباره آگاهی خودمان می‌دانیم، درباره مابه‌ازاء آگاهی خود نیز می‌دانیم. البته، نباید از نظر دور داشت که نزد هوسرل، مابه‌ازای آگاهی، شیء‌ای فیزیکی نیست بلکه معنای (= آیدوس / ذات) شیء است؛ یعنی همان چیزی که هوسرل مدعی است در پدیدارشناسی خود می‌تواند به یقین آنها را بشناسد. بنابراین سؤال اصلی پدیدارشناسی هوسرل این است که جهان اطراف و اشیاء برای من چه معنا می‌دهد و این معانی (eidos) چگونه در آگاهی من شکل می‌گیرد؟

از پدیدارشناسی هوسرل تفاسیر متعددی به عمل آمده است که در یک تقسیم بندی کلی می‌توان آنها را به پدیدارشناسی سوبژکیتو یا متعارف و پدیدارشناسی غیر سوبژکیتو تقسیم کرد. در پدیدارشناسی سوبژکیتو، مبانی و اصول هوسرل و به‌خصوص این اصل مهم که سوژه معنابخش واقعیت است، مورد تأکید قرار می‌گیرد، ولی در پدیدارشناسی غیر سوبژکیتو ـ که خود به پدیدارشناسی هرمنوتیکی، اگزیستانسیالستی، و پسامدرن قابل تقسیم است ـ فرا روی از مبانی هوسرل در اشکال مختلف به چشم می‌خورد.

انواع متعدد رویکردهای پدیدارشناسانه، اعم از سوبژکیتو و غیر سوبژکیتو، در حوزهٔ هنر نیز قابل شناسایی است. برای مثال، «پدیدارشناسی سوبژکیتو هنر به مسائل عمده‌ای نظیر وضع سوژه، ابژه، و ادراک حسی زیبایی‌شناسی می‌پردازد و مسائلی از قبیل تحلیل زیبایی و حقیقت را در پرتو همین امور مطالعه می‌کند، در حالی که برای پدیدارشناسی هرمنوتیک هنر در عین حالی که همهٔ این گونه مسائل از جمله ادراک و آگاهی هنری یا تجزیه زیباشناسیک محل بحث و نقد و تحلیل قرار می‌گیرد، اما افزون بر آن، خود هنر و ذات آن و نسبت آن با وجود، حقیقت و زبان مورد توجه است.» (خاتمی، ۱۳۸۷: ۷۵)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

هایدگر شاخص‌ترین فیلسوفی است که روش وی در تفکر، پدیدارشناسی هرمنوتیک است، زیرا فلسفه خود را، حول محور پرسش از معنای وجود شکل می‌دهد و نیز به زعم وی، تنها شیوهٔ ممکن برای تقرب به فهم معنای وجود پدیدارشناسی است.

در واقع، نزد هایدگر پدیدارشناسی نمی‌تواند روش کشف ذوات به معنای هوسرلی باشد، بلکه روش وجودی است و لذا گونه‌ای هستی‌شناسی است. به تصریح وی، هستی‌شناسی تنها به عنوان پدیدارشناسی ممکن است؛ و پدیدارشناسی به معنی اصیل کلمه هرمنوتیک است. زیرا هرمنوتیک نه یک روش بلکه وجه وجودی انسان است. فهمیدن یا درون‌فهمی، کلید بحث‌های هرمنوتیک هایدگر است. نزد وی فهمیدن به معنای مرحله‌ای از شناخت و یا ابزاری روشی نیست بلکه نوعی زیستن و طریقی وجودی برای عالم داشتن است. فهمیدن گشایش دازاین است به سمت عالمی که دارد و نسبت‌هایی که در ساحت وجود با موجودات دیگر برقرار می‌کند. (همان: ۶۵ ـ ۷۰)

هایدگر و هنر

هایدگر، در کتاب اصلی خود، *وجود و زمان*، چندان به هنر و اثر هنری نمی‌پردازد. هر چند، هنر به عنوان تخنه[۶] مطرح است، اما امری اصیل تلقی نمی‌شود. آنچه مهم است، معنای وجود است که برای فهم آن باید به پدیدارشناسی دازاین[۷] (یعنی هستنده‌ای که خود ما هستیم، از آن حیث که وجود داریم، و در مقابل آن مسئولیم) پرداخت. اثر هنری در این وجودشناسی بنیادین و نیز تحلیل وجودی دازاین نقشی ایفا نمی‌کند. در واقع «اثر هنری بر خلاف صخره و درخت چیزی حاضر در دست»[۸] نیست که فقط متوجه مشخصات و صفات آن شویم و بر خلاف کوزه و چکش چیزی «آماده در دست»[۹] نیست که ابزار کار و شناسایی ما شود. اثر هنری نه هدف خاصی دارد و نه به کار می‌آید، از موادی فراهم شده و تبلور آفرینندگی هنرمند است و در نهایت «چیزی» در این دنیاست که محیط فرهنگی و تاریخی‌ای را که در آن پدید آمده است، مشخص می‌کند.

اما، در میانه دههٔ ۱۹۳۰م، هایدگر عنایت خاصی به هنر، به‌خصوص، شعر پیدا کرد؛ درست همزمان با توجه و تمرکزش بر اندیشهٔ پیش‌سقراطیان. در سال ۱۹۳۵م رساله *منشأ اثر هنری* (سرآغاز کار هنری)[۱۰] را به نگارش درآورد و سپس درس‌هایی دربارهٔ اشعار «ایستر» و «هولدرلین» ایراد کرد.

نکتهٔ مهم در این دوره از کار فکری هایدگر، بی‌توجهی وی به هنر مدرن و سخن گفتن از «مرگ هنر بزرگ» است. هنر بزرگ نزد وی هنری است که در آن حقیقت موجودات به مثابهٔ یک کل خود را بر وجود تاریخی انسان می‌گشاید (Heidegger, 1936: 78). در واقع، بزرگی هنر به این است که در وجود تاریخی انسان رسالتی تعیین‌کننده به عهده دارد. کارهای هنری بزرگ به شیوهٔ خاص خود موجودات را آشکار می‌سازند و این آشکارگی را گشوده نگه می‌دارند و لذا بزرگی هنر بزرگ، صرفاً، و در وهلهٔ نخست، به کیفیت والای آنچه آفریده نیست، بلکه به این است که نیازی مطلق است (ibid). از نظر وی اوج هنر بزرگ، در هنر یونان (تراژدی، شعر و معماری) و نیز هنر روم و قرون وسطی قابل مشاهده است. البته، هایدگر بعدها، در اثر آشنایی با آثار هنرمندانی مانند سزان، کله، استراوینسکی، شوبرت، تراکل و...، نظرش را تغییر داد و هنر مدرن را، که در ذاتش نیستانگار می‌دانست، محلی برای قرار و اسکان آدمی دانست.[۱۱]

نقد استتیک[۱۲] و سوژه‌باوری

استتیک یا زیبایی‌شناسی که دستاورد باومگارتن است، علمی است که هدف آن شناخت زیبایی هنری است. به زعم هایدگر، در استتیک، هنر به زیبایی حسی و لذات ناشی از آن و تجربهٔ هنری به تجربه حسی کاهش می‌یابد. در نتیجه، هنر به قلمرو صنعت و تولید زیبایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

تبدیل می‌شود و این فرایند در نهایت به مرگ هنر بزرگ منجر می‌گردد. در حقیقت، از دید هایدگر در مشاهدهٔ استتیکی، که به واسطهٔ نسبت سوژه ـ ابژه معین می‌شود، اثر هنری ابژهٔ حس قرار می‌گیرد. این شیوهٔ تجربه اثر هنری اطلاعاتی را دربارهٔ 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 تجربهٔ زیسته‌ای حوزه‌ای است که هنر بزرگ در آن می‌میرد. (Heidegger,1978: 204)

هایدگر، در کتاب *نیچه*، با ذکر شش مرحلهٔ تکامل بنیادین تاریخ زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد که چگونه زیبایی‌شناسی در دوران مدرن به عنوان علمی مدرن و براساس بینش متافیزکی شکل گرفته است. این مراحل عبارت‌اند از: اول، دوران پیش از متافیزیک و دوران هنر بزرگ، یعنی هنر یونانی و رومی، که هنوز زیبایی‌شناسی شکل نگرفته بود؛ دوم، دوران زیباشناسی، یعنی دورانی که با افلاطون و ارسطو نگاه متافیزیکی به هنر شکل گرفت و هنر به مثابه میسیس واقعی تلقی شد (هر چند هنوز واژهٔ زیبایی‌شناسی به کار نمی‌رفت). سوم، آغاز دوران مدرن که نگاه سوبژکیتو به هنر با فیلسوفانی همچون دکارت و لایب‌نیتس شکل گرفت و راه برای تأسیس استتیک گشوده شد؛ چهارم، دورانی که با کانت و باومگارتن آغاز شد و با فلسفهٔ هنر هگل، که بیان تاریخی مبنای متافیزیکی هنر است، اوج گرفت؛ پنجم، دوران هنر جمعی که در اپراهای واگنر متجلی است (واگنر مدعی بود که همهٔ تجربه‌های هنری را در اپراهایش به کار گرفته است). در این دوره استتیک یا زیباشناسی به عنوان علمی مدرن تثبیت شد؛ ششم دوران معاصر (قرن بیستم) که به زعم هایدگر زیبایی‌شناسی بی‌اعتبار شده و نسبی‌گرایی بر هنر غلبه کرده است و گونه‌ای آشوب فکری در نظریه‌های هنر مشاهده می‌شود. در این دوران، دیگر از هنر بزرگ خبری نیست. هایدگر، افلاطون را آغازگر تفکر زیباشناسی می‌داند و تفکر نیچه به هنر را آخرین صورت تفکر استتیکی معرفی می‌کند (ibid: 90-11). به گفتهٔ وی: «در آن لحظهٔ تاریخی که استتیک به نهایت اوج، گستردگی، و انسجام خود می‌رسد، هنر بزرگ به پایان کار خود می‌رسد.» (ibid: 84)

نباید فراموش کرد که هایدگر یکی از ناقدان سرسخت مدرنیته است و از دوران مدرن به عنوان دورانی که اوج فراموشی وجود است یا با تعبیراتی مانند «زمانهٔ حسرت»، «سرزمین شب» و... یاد می‌کند. از دید وی، غفلت از وجود، نتیجه استیلای تکنیک جدید است که هنر را نیز تحت تأثیر قرار داده است.

به باور هایدگر، در رویکرد زیباشناسانه، ذهن هنرمند (= سوژه)، نبوغ وی و مسائل روانی و شخصیتی او اهمیتی کلیدی پیدا می‌کند و لاجرم اثر هنری نیز به ابژه‌ای تبدیل می‌شود که وظیفه‌اش دادن لذت زیباشناسانه به مخاطب است. به زعم وی، چنین نگاهی که حاصل دور شدن از نگاه انتولوژیک و فروغلتیدن در دام متافیزیک است، هنر را از رسالت واقعی‌اش که «انکشاف حقیقت» است دور می‌کند و در نهایت به مرگ هنر بزرگ منجر می‌شود. دغدغه هایدگر پیوند دادن بین حقیقت و هنر است و لذا نزد وی اثر هنری وظیفهٔ سنگین آشکارگی وجود را عهده‌دار است. هایدگر در کتاب *منشأ اثر هنری* به این مهم می‌پردازد.

منشأ اثر هنری

رسالهٔ *منشأ اثر هنری*[۱۳] با این پرسش که منشأ و سرآغاز اثر هنری چیست، آغاز می‌شود. به گفته هایدگر: «منشأ آنی است که از آن و به آن چیزی هست. آنچه هست و آن گونه که هست. آنچه چیزی هست چنان که هست را ذات آن چیز می‌نامیم. منشأ هر چیزی برآمدگاه ذات آن است.» (ibid: 143) و «ذات هنر را همان جا باید بجوییم که هنر، بی‌شک، هست. در اصل، هنر در اثر هنری است که به تحقق می‌رسد» (ibid: 199). هایدگر سپس با طرح شیء گونگی اثر هنری بیان می‌دارد که اثر هنری در آغاز با شیء تعین می‌یابد.

شیء بودن اثر هنری نشان می‌دهد که اثر مجموعه‌ای از روابط و شبکهٔ نسبت‌هاست. هر چند، منظور وی از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

شیء آنچه امروز به ذهن متبادر می‌شود نیست و لذا وی سرگذشت این اصطلاح را بیان می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه در طول تاریخ سه تلقی از شیء، یعنی شیء به مثابه جوهر و عرض، وحدت محسوسات و ماده و صورت وجود داشته است. اما، وی می‌کوشد شیء بودن شیء را براساس رخدادگی اثر هنری بیان کند و نشان دهد که شیء بودن اثر هنری با ابزاری بودن و وجود تودستی داشتن متضایف است (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۶۷ـ۱۷۲). اما به زعم هایدگر اثر هنری هر چند مانند ابزار محصولی انسانی است، اما بر خلاف آنها به وجود آمدنش به خاطر غایت و استفاده خاصی نیست. همچنین اثر هنری مانند اشیاء طبیعی چون صخره و سنگ نیز نیست که قائم بالذات‌اند، بلکه اثر هنری اگرچه برآمده از نبوغ هنرمند است رسالتش این است که ماهیت «چیز»ها، یعنی حقیقت وجود آنها را آشکار کند. هایدگر برای روشن شدن منظور خود، تابلوی «کفش‌های زن کشاورز» ون گوگ را شاهد مثالی می‌آورد[۱۴]. در این تابلو، فقط با ماده و صورت و شکل و محتوا مواجه نیستیم، بلکه در این اثر حقیقت ابزار و نیز عالم زن کشاورز برای مخاطب آشکار می‌شود. در واقع، در نقاشی ون گوگ، کفش‌ها به عنوان یک پای‌افزار، نشانگر کار روستایی است و نیز برملاکنندهٔ عالم زن روستایی؛ عالم کار و تلاش و فقر و نداری. به تعبیر هایدگر «از دهانهٔ تاریک درون کفش فرسوده، رنج جانکاه زن کشاورز، از خستگی قدم‌هایش در طول شیارهای کشتزاری که باد خزان در آن می‌ورزد، سخن می‌گوید. نمناکی و چسبناکی گلی که بر رویهٔ چرمین کفش نشسته است، خود را به رخ می‌کشد. کف این پاپوش که انزوای دشت را در شامگاه لمس کرده است، ندای رمزآمیز زمین را به گوش می‌رساند. در تار و پود کفش، نگرانی بی‌شکوهٔ نان شب، شادمانی رها شدن از بلایا، تشویش زایش و هول مرگ جای گرفته است. «از دید هایدگر این همه را تصویر کفش بر روی تابلوی ون گوگ به ما می‌گوید، در حالی که برای زن کشاورز، کفش‌ها فقط پاپوش‌های ساده‌ای هستند که او هنگام رفتن به سر کار به پا می‌کند و چنین است که اثر ون گوگ عالم زن کشاورز را بر روی ما می‌گشاید. توصیف هایدگر از عالم زن کشاورز با نظر به تابلوی ون گوگ، نمونه‌ای است از فهم هرمنوتیکی به روش پدیدارشناسی؛ به طریقی که در آن حقیقت وجود موجودات منکشف می‌شود و ما در قرب حقیقت قرار می‌گیریم.»[۱۵]

مثال دیگر در کتاب *منشأ اثر هنری* معبد یونانی «پایستوم» است. به نظر می‌رسد، مثال معبد، برای پرهیز از تعلق هنر به مثابه میمسیس[۱۶] مطرح شده است، زیرا هایدگر هنر بازنمودی را هنری متافیزیکی می‌داند. نزد وی هنر امری بازنما و تقلید چیزی (امری واقعی یا کنش انسانی و یا رخدادی) نیست، زیرا در این صورت شأن اثر هنری در حد بازتاب انفعالی واقعیت کاهش می‌یابد، در حالی که هنر رسالت مهم انکشاف حقیقت را عهده‌دار است و لذا مَنشی فعال و تأثیرگذار دارد. لازم به ذکر است که وقتی هایدگر از میمسیس به عنوان ذات هنر سخن می‌گوید، منظورش این است که اثر هنری محاکات وجود است، یعنی از وجود تقلید می‌کند و آن را به شیوهٔ خاص خود عرضه و تولید می‌نماید. وی، در کتاب *نیچه*، می‌گوید: «تفسیر وجود همچون ایدوس، تفسیر حقیقت همچون نامستوری را از پیش مفروض می‌دارد.» (Heidegger, 1978: 182) با این تلقی میمسیس ذات هنر است. در برداشت متافیزیکی از میمسیس (به معنای روگرفت امر واقع) میمسیس با وضعیت فاصله داشتن از وجود معنی می‌شود. (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۹۹ـ۲۰۰)

بنابراین، از آنجایی که مثال کفش‌ها ممکن است موجب این سوء تعبیر شود که هنر نزد وی میمسیس واقع است، بحث معبد یونانی به میان می‌آید؛ زیرا معبد تصویر چیزی از خارج نیست، بلکه خود «چیز» است. نمایانگر چگونگی زندگی قومی تاریخی است و آرمان‌ها، ارزش‌ها، و خواست‌های آنان را نشان می‌دهد؛ تولد و مرگ، مصیبت و رنج و شادی، نعمت و نقمت، عزت و ذلت، پایداری و انحطاط و به طور کلی سرنوشت مردمان آن دوران، خود را در معبد به نمایش می‌گذارد. به گفتهٔ هایدگر معبد همان گونه که بر پای ایستاده است عالمی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

را به نمایش می‌گذارد و آن را بر روی زمین مستقر می‌سازد و در استقرار خود، نخست به چیزها منظر می‌بخشد و سپس به انسان‌ها نگرشی نسبت به خودشان می‌دهد. و بدین ترتیب، اثر هنری نه تنها عالمی را می‌گشاید بلکه عالمی را می‌آفریند که خودش نیز به آن تعلق دارد. به گفتهٔ وی، اثر هنری به عنوان اثر، منحصراً، به عالمی تعلق دارد که توسط خود آن برگشوده می‌شود. هایدگر در وجود و زمان عالم را نه مجموعه‌ای از اشیاء و موجودات بلکه شبکه نسبت‌های دازاین با وجود می‌داند و لذا در ـ عالم ـ بودن را به عنوان یکی از مقومات وجود دازاین معرفی می‌کند (Heidegger, 1995: 56) وی در *منشأ* همان معنای پیشین عالم را در نظر دارد و لذا می‌گوید: «عالم فقط مجموع چیزهای پیش دست از شمردنی‌ها و ناشمردنی‌ها، شناخته‌ها و ناشناخته‌ها نیست. همچنین عالم چارچوب مخیل متصوری که به جمع چنین چیزهایی افزوده شده باشد، نیست. عالم می‌عالمد (یا تذوت می‌کند) (Heidegger, 1975: 170). منظور وی این است که این عالم با به حضور درآوردن، همه چیز را عالمی می‌کند و به وجود بما هو وجود نسبت می‌دهد و بدین سان شبکه حضور و نسبت‌ها را بر پا می‌کند و می‌گذارد عالم، عالم شود (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۹۰). و از این رو، معبد پایستوم به عالم یونان و کلیسای جامع بامبرگ به عالم مسیحی قرون وسطی تعلق دارد.

مفهوم «عالم» و «زمین»، که از مفاهیم کلیدی منشأ است، در فهم مقصود هایدگر مبنی بر این که چگونه اثر هنری به فهم حقیقت وجود راه می‌برد، نقشی به سزا دارد. وی، درخصوص، معبد می‌گوید: «بنا آنجا ایستاده است و بر پایهٔ سنگی استوار است... روشنی روز را به نمایش می‌آورد و گستردگی آسمان را و نیز تاریکی شب را... درخت و سبزه، عقاب و گاو، مار و مور، هر یک صورتی می‌یابد که دارد و چنان نمودار می‌گردد که وجود دارد. یونانیان این برآمدن را فوزیس (phusis) می‌نامیدند. فوزیس چیزی را روشن می‌سازد که انسان مسکن خود را بر آن و در آن بنا می‌نهد. ما آن را «زمین» می‌نامیم... آنچه این لفظ گویای آن است نه با یک تودهٔ ماده نهاده در جایی و نه با سیاره‌ای نجومی باید خلط گردد. «زمین» آن است که برآینده (یعنی عالم) به آن باز می‌گردد...». (Heideger, 1975: 168)

در واقع، عالم، «افق معنایی دوران پیدایش اثر است»؛ محیط زندگی آدمی و زمین مبنا و بنیاد اقامت ماست، همچنین همهٔ آن چیزی است که اثر از آنها پدید آمده است. به علاوه، زمین سمبل رازهاست و لذا فروبسته است و «باطن» ولکن عالم افشاکننده است و «ظاهر». عالم آشکارکننده است و زمین پنهان‌کننده و در نزاع این دو است که حقیقت رخ می‌دهد. به تعبیر هایدگر، عالم محیطی است که انسان در آن زندگی می‌کند، آنچه می‌سازد، آنچه می‌آفریند و ... و زمین جایگاه طبیعی عالم است، منشأ مواردی که از آنها ابزار می‌سازیم. هر چند، از نظر هایدگر، در ابزار ماده مصرف می‌شود و در پس کارایی ابزار محو و ناپدید می‌گردد، ولی در اثر هنری، مادهٔ اثر (که نمایندهٔ زمین است) از میان نمی‌رود، بلکه به ظهور می‌رسد «سنگ پایه می‌شود و آرام می‌گیرد و از این رهگذر تازه سنگ می‌شود. فلز به درخشش می‌رسد، رنگ به تلألو، لحن به طنین و کلمه به گفتن...» (ibid: 171) و با این فعل ظهور است که عالم پدیدار می‌شود.

عالم و زمین با یکدیگر در نبردند (conflict)؛ «عالم و زمین بالذات غیر از همدیگرند، ولی هرگز از هم جدا نیستند. عالم خود را بر زمین بنا می‌نهد و زمین از میان عالم فراز می‌آید. با این همه، نسبت میان عالم و زمین را به هیچ رو نمی‌توان به وحدت تهی متضادهای به یکدیگر نامربوط، بازگرداند. عالم که به زمین استوار است می‌کوشد از آن برگذرد. آن که گشایندهٔ خود است این فروبسته را برنمی‌تابد. اما، زمین که خود نهان‌کننده است، می‌خواهد عالم را در خود فروکشد و نگه دارد ...» (ibid: 174)، و بدین ترتیب پیکاری رخ می‌دهد که نه به معنای جنگیدن ناشی از ناسازگاری است بلکه اصیل است و «هر پیکارجو، دیگری را به ورای خود برمی رساند...» (ibid)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

می‌توان گفت که عالم جنبهٔ آشکارگی وجود است. بنابراین در پی کشف رازهاست، ولی زمین جنبهٔ اختفا و پوشیدگی وجود است، پس سازندهٔ رازهاست. هر دو به یکدیگر نیازمندند و با یکدیگر در نبرد و از دل این پیکار است که رخداد حقیقت آشکار می‌شود. اثر هنری از نبرد این دو، یعنی نیروی پنهانگر و نیروی آشکارکننده وجود، خبر می‌دهد. در واقع، تعبیر هایدگر که اثر هنری جایگاه بر پا داشتن عالم (setting up the word) و فراز آوردن زمین (setting forth the earth) و محل پیکار این دو است، اشاره به این دارد که اثر هنری محل پیکار ظهوری و خفای وجود و در نتیجه «در کار نشاندن حقیقت» است، چرا که هر حقیقتی، یعنی ظهوری، مستلزم خفاست. به تعبیر جولیان یانگ، منظور هایدگر از اینکه حقیقت به مثابه آشکارگی مستلزم اختفاست این است که ما از خلال تأمل 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. هایدگر با تعبیری که از ریلکه وام گرفته است، وجود را به ماه تشبیه می‌کند: در ورای وجهی از وجود، که به واسطهٔ ما و بر ما روشن است، قلمرو قیاس‌ناپذیر و به چنگ نیامدنی تاریکی درک‌ناشده وجود دارد. با توجه به این نگاه است که می‌توان گفت در اثر هنری، زمین به عنوان امری که پنهان گر خویش است از طریق عالم آشکار می‌شود (یانگ، ۱۳۸۴: ۷۳ـ۷۶). هایدگر حتی زیبایی را نیز در پرتو همین نگاه توصیف می‌کند. نزد وی زیبایی یکی از راه‌هایی است که در آن حقیقت همچون نامستوری به ظهور می‌رسد. اثر هنری زیباست، چون تلألؤ و درخشش وجود در آن آشکار است و به عبارتی از طریق زیبایی است که حقیقت می‌درخشد و جلوه می‌کند. «زیبایی امری در کنار حقیقت نیست. آنگاه که حقیقت خود را در اثر بنشاند، زیبایی پدیدار می‌گردد. بدین سان، زیبایی به رویداد حقیقت تعلق دارد» (همان: ۲۰۶). ادراک اثر هنری نیز نزد هایدگر فعلی وجودی است که از طریق آن محتوای اثر جلوه می‌کند و مدرک با اثر هنری یکی می‌شود. به زعم وی، احساس هنری چیزی جز مکشوف ساختن نیست. بنابراین« اگر حضور عبارت است از خود وجود و اگر مدرک ساحت حضور اثر هنری است و از سویی دیگر اگر اثر هنری چیزی (یعنی وجود) را به ظهور می‌رساند، پس این حضور است که مدرک و اثر هنری هر دو را بنا می‌کند. در این حال، درون‌فهمی [یعنی برقرار کردن نسبت‌های موجود در درون عالم اثر هنری] طریقی است برای حضور و نیز بنا کردن عالم اثر هنری که بر مدرک ظهور می‌کند» (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۹۵). در واقع، مدرک در ادراک اثر هنری همواره خود را در بطن عالم تفسیر می‌یابد و از این رو است که هایدگر می‌گوید وجود مدرک همچون تفسیرهایی است بر یک متن. معنی اثر هنری همان است که در فرایند آشکارسازی ظهور می‌کند. لذا جای معنی هنری خود عالم اثر هنری است و «به سخن درآمدن» اثر هنری نیز به معنی ظهور عالم آن است که این ظهور امکاناتی را در برابر مدرک می‌گشاید. از طرفی، چون اثر هنری متکی بر رموز و اشارات و علائم است، درک آنها در گرو رمزگشایی و تأویل هرمنوتیکی است. (همان: ۱۹۶ـ ۱۹۹)

از این رو است که اثر هنری نزد هایدگر می‌تواند عالم را از اختفا بیرون آورد و آن را نسبت به زمین شفاف سازد و به عبارتی حقیقت را همچون نامستوری و آشکارگی عیان سازد. و نیز «مورد پذیرش قرار گیرد و محافظانی داشته باشد.» که البته این محافظان نه تک‌تک افراد، بلکه کل فرهنگ و یا قومی تاریخی است که پذیرای آن هستند؛ هر چند خود اثر هنری نیز حافظ آن قوم تاریخی است.

نتیجه

هایدگر از طریق پدیدارشناسی هرمنوتیکی اثر، یعنی توصیف آنچه اثر در برابر ما می‌گشاید، نشان می‌دهد اثر هنری برپاکنندهٔ عالمی است که در آن نسبت‌هایی که

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

با وجود و حقیقت ایجاد می‌شود، آشکار می‌گردد. وی از این طریق راهی به سوی فهم وجود می‌گشاید، و در نتیجه هنر را با حقیقت پیوند می‌زند. ذات هنر عبارت می‌شود از «خود را در ـ کار ـ نشاندن حقیقت» و اثر هنری عهده‌دار تحقق این رخداد مهم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. phenomenology

۲. کانت آنچه بر تجربه بر انسان ظاهر می‌شود، پدیدار نامید؛ در مقابل ذات معقول یا نومن که هرگز بر ما ظاهر نمی‌شود و شهود حسی آن برای ما ممکن نیست. کانت بر آن است که شناسایی فقط به پدیدارها تعلق می‌گیرد، بنابراین پدیدارشناسی کانت، صرفاً، جنبهٔ معرفت‌شناسانه دارد.

۳. هگل بر آن است که پدیدارشناسی همان فلسفهٔ روح است، زیرا آنچه پدیدار می‌شود، ظواهر امور نیست، بلکه خود ذات معقول *(Geist)* است. از این رو، پدیدارشناسی هگل هم وجودشناسی است و هم معرفت‌شناسی.

۴. لامبرت Lambert (۱۷۲۸ـ۱۷۷۷) ریاضی‌دان و فیلسوف فرانسوی معاصر کانت است که پدیدارشناسی را نظریه وهم (Theory of illusion) نامید.

5. Edmund Husserl

۶. *techne* در یونانی هم به معنای فن و هم به معنای هنر به کار می‌رود. همچنین، تخنه ناظر به نوعی دانایی فنی و حرفه‌ای است که با *poesis*، یعنی آفرینش و ابداع مرتبط است. (در مقابل، فرونسیس *phronesis* که دانایی عملی بوده و با *praxis* مرتبط است) از نظر هایدگر تخنه معرفتی است که وجود موجودات را آشکار می‌کند.

۷. Dasein که مرکب از Da (اینجا / آنجا) و sein (وجود): آدمی دازاین است، یعنی عرصه ظهور وجود است که اگر نبود وجود ظهوری نداشت. تعبیر هایدگر که دازاین روشنگاه وجود است، اشاره به این مطلب دارد.

8. present-at-hand

9. ready-to-hand

۱۰. *The origion of the work of art* یا به تعبیری *«سرآغاز کار هنری»*

۱۱. از گفته‌های وی است که «کاش می‌شد آن گونه که سزان نقاشی می‌کرد، فکر کرد». بررسی دیدگاه هایدگر در خصوص هنر مدرن، مجالی دیگر می‌طلبد که نگارنده امیدوار است به‌زودی فراهم آید.

۱۲. کلمه aesthetic به aisthesis به معنای ادراک حسی برمی‌گردد.

۱۳. از کتاب *منشأ اثر هنری* چند ترجمه به زبان فارسی موجود است از جمله:

هایدگر، مارتین، منشأ اثر هنری (مندرج در کتاب شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی) عباس منوچهری، تهران: انتشارات مولی.

هایدگر، مارتین، سرآغاز کار هنری، پرویز ضیاء شهابی، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.

نگارنده در تقریر حاضر از متن انگلیسی با مشخصات کتاب‌شناسی ذیل و ترجمه‌های فوق‌الذکر استفاده کرده است:

Heideget, Martin. (2000), *The origin of the work of Art*, tra. Albert Hofstadter, Rautledge.

۱۴. ون گوگ هشت تابلو از کفش‌های کهنه کشیده بود که گویا به خودش تعلق داشت. تابلوی موردنظر هایدگر، تابلویی است که در مارس ۱۹۳۰م در آمستردام به نمایش گذاشته شد. فرض هایدگر در تحلیل این تابلو این است که کفش‌ها به زن روستایی تعلق دارد، بنابراین از روابطی خاص که مربوط به عالم زن کشاورز است سخن می‌گوید.

۱۵. حقیقت نزد یونانیان *aletheia* (الثیا) به معنی کشف حجاب، آشکارگی و نامستوری است. هایدگر به معنایی از حقیقت که نزد وی ظهور وجود است نظر دارد. این تعریف از حقیقت در مقابل تعریف سنتی حقیقت به معنای مطابقت قرار دارد.

16. imitation / *mimesis*

کتابنامه

خاتمی، محمود. (۱۳۸۷)، *پدیدارشناسی هنر*، تهران، فرهنگستان هنر.

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

Heidegger, Martin. (2000), *The origin of the work of Art*, tra. Albert Hofstadter , Rautledge.

Heidegger, Martin. (1978), *Nietzsche*, tra: d. f. kren.

_____. (1975), *Poetery, language, Thought,* tra. Alert Hofstadter, Harper and Row.

_____. (1995), *Being and Time*, tra. Mcquarrie and Robinson. London.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]