

## Heidegger's Confrontation to Modern Art

Shamsolmolok Mostafavi\*

Department of Philosophy, Faculty of Humanities, Islamic Azad University Tehran North Branch, Tehran, Iran

### Abstract

Great art is the focus of Heidegger's analysis of art in the book "The origin of the work of art," which has a non-aesthetic value and is the scene of the being of truth. However, modern art represents an aesthetic dominance of art that ultimately leads to the death of great art. Heidegger's view changed after getting acquainted with the works of some modern artists, especially Cézanne and Klee's paintings and the poetry of poets like Rilke, and consequently, he started to analyze modern art from a new perspective. Altogether, modern art also could provide human habitation in the vicinity of being and solve the homelessness of contemporary man. Therefore, some of these works can be considered great art. The present article aims to examine Heidegger's encounter with some modern artists' works and reveals the consequences of this encounter in changing his view of art in modern times.

**Keywords:** Heidegger, Aesthetics, Great Art, Modern Art, Cézanne, Klee, Hölderlin.

---

\* sha\_mostafavi@yahoo.com

## چگونگی مواجهه هایدگر با هنر مدرن

شمس الملوک مصطفوی

گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران

sha\_mostafavi@yahoo.com

### چکیده

محور تحلیل‌های هایدگر از هنر در کتاب *سراغ‌از اثر هنری*، هنر بزرگ است که شأنی غیراستتیکی دارد و محل رخداد حقیقت وجود است. در این کتاب، هنر مدرن نمایان‌گر غلبه تلقی استتیکی از هنر و دارای شأنی نیست انگارانه به حساب می‌آید که درنهایت، به مرگ هنر بزرگ منجر می‌شود.

دیدگاه هایدگر پس از آشنایی با آثار برخی از هنرمندان مدرن، به‌ویژه نقاشی‌های سزان و کله و نیز شعر ریلکه و همچنین تحت‌تأثیر اشعار هولدرلین، تغییر کرد و موجب شد او از منظری نو به هنر مدرن بنگرد و آن را تحلیل کند. درنهایت، هایدگر به این نتیجه می‌رسد که برخی از آثار هنری مدرن این قابلیت را دارد که بتواند امکان سکنی گزیدن آدمی را در قرب وجود فراهم کند و برای بی‌خانمانی انسان معاصر چاره‌ای بجوید؛ پس می‌توان برخی از این آثار را در زمره هنر بزرگ به حساب آورد.

مقاله حاضر بر آن است که چگونگی مواجهه هایدگر را با آثار برخی از هنرمندان مدرن چون ریلکه، سزان و کله بررسی کند و پیامدهای ناشی از این مواجهه را در تغییر نگاه وی به هنر در دوران مدرن، آشکار سازد و نشان دهد این چرخش در اندیشه هایدگر موجب شد وی بپذیرد که هنر مدرن نیز قابلیت و توان ایفای نقش و کارکرد هنر بزرگ را در آشکارگی حقیقت دارد.

**واژگان کلیدی:** هایدگر، زیباشناسی (استتیک)، هنر بزرگ، هنر مدرن، سکنی‌گزیدن، ریلکه، سزان، کله، هولدرلین



## مقدمه

هایدگر در وجود و زمان، به هنر توجه خاصی ندارد. اثر هنری نه ابزار است که به منظور خاصی و برای استفاده ساخته شده باشد و نه شیء محض است مانند صخره و درخت. اثر هنری صرفاً مشخص کننده محیط فرهنگی و تاریخی قومی است که به آن تعلق دارد؛ ولی پس از آشنایی با هولدرلین، تأملات جدی وی در باب هنر آغاز می‌شود. در *سرآغاز اثر هنری*، هایدگر توجهی جدی به هنر معطوف می‌دارد و تلاش می‌کند ربط و نسبت هنر با حقیقت و نقش هنر در آشکارگی وجود را روشن سازد و معلوم کند ذات هنر «خود را - در کار - نشانند حقیقت» است.

هنر در *سرآغاز اثر هنری*، امری تاریخی تلقی می‌شود که «به‌عنوان امری تاریخی، نگاه‌داشت مبدعانه حقیقت در اثر است» (هایدگر، ۱۳۸۲: ۵۷).

منظور وی از تاریخی بودن هنر فقط این نیست که هنر در معنای ظاهری کلمه تاریخ دارد؛ یعنی هنر نیز در کنار سایر امور «در گذر زمان پیش می‌آید»، «دگرگونی می‌پذیرد» و «فرو می‌میرد» و برای علم تاریخ، جوهری متغیر عرضه می‌دارد؛ بلکه هنر در معنایی اصلی و ذاتی تاریخی است. یعنی تاریخ را بنا می‌نهد (همان). چنین هنری است که نگاه ما را به وجود عوض می‌کند.

همچنین، از نگاه هایدگر، هنر سرآغاز یا جهش به جلوی اثر هنری است و از این رو، سرآغاز اثر هنری هم سرآغاز آفرینندگان اثر است و هم سرآغاز حافظان و نگه‌دارندگان اثر و به عبارتی سرآغاز حضور تاریخی یک قوم هنر است (هایدگر، ۱۳۸۲: ۵۷).

چنین هنری، همان هنر بزرگ است که هایدگر در *سرآغاز اثر هنری* درباره آن سخن می‌گوید و در کتاب *نیچه* (۱۹۹۱) آن را هنری می‌داند که با آن و در

آن حقیقت هستی در کل، یعنی به صورت غیرمشروط و مطلق خود را به هستی تاریخی انسان می‌گشاید و نمونه‌های آن را می‌توان در صورت پرستش گاه‌ها و تراژدی‌های یونانی مشاهده کرد که سازنده روح ملی، معنویت و منش تاریخی قوم یونانی بود؛ ولی در دوران مدرن و با غلبه زیباشناسی، روزگار شکوهمند هنر بزرگ نیز به پایان رسیده است.

## نقد زیباشناسی

Aesthetics (زیباشناسی) برگرفته از واژه aistheton به معنای ادراک حسی است که نخستین بار باومگارتن در نیمه قرن هجدهم آن را به کار برد. هدف زیباشناسی، شناخت زیبایی هنری است. در زیباشناسی، هنر به ابژه‌ای بدل می‌شود که برای محظوظ شدن حس، تولید زیبایی می‌کند و تجربه هنری نیز همانند سایر تجربه‌های حسی تلقی می‌شود؛ فرایندی که از نگاه هایدگر در نهایت به مرگ هنر بزرگ می‌انجامد؛ زیرا کسی که از منظر زیباشناسانه به هنر می‌نگرد، هرگز قادر نیست اثر هنری را در جایگاه «امری اصیل و واقعی» درک کند. به عقیده وی، آن‌گاه که از حقیقی، خیر و زیبا سخن می‌گوییم و آن‌ها را جدا از هم در نظر می‌گیریم، «وارد تفکر مدرن روشنگری می‌شویم». در حالی که چنین تفکیکی در تلقی یونانیان وجود نداشت و نزد افلاطون هم، زیبا<sup>۱</sup> با خیر<sup>۲</sup> برابر بود و هر دو به حقیقی<sup>۳</sup> تعلق داشت (Heidegger, 1942: 87-88).

لکن با باومگارتن و تأسیس زیباشناسی حقیقت، خیر و زیبایی از یکدیگر جدا شدند و در سه حوزه مجزای منطق، اخلاق و زیباشناسی تثبیت شدند.

<sup>1</sup> kalon

<sup>2</sup> agathon

<sup>3</sup> alethes

زیباشناسی تنها زمانی رشد می‌کند و شکوفا می‌شود که هنر بزرگ رو به زوال می‌رود (Heidegger, 1991; Dastur, 2010: 137).

اعتراض بنیادین هایدگر به رهیافت زیباشناسانه به هنر این است که چنین رهیافتی از درون سوژکتیویسم سر برآورده و هم‌هنگام تغذیه‌کننده آن نیز هست و «سوژکتیویسم یعنی تلاش جاری بشر معاصر برای تثبیت قدرت نامحدود ما در محاسبه، طرح‌ریزی و به‌قالب‌درآوردن» (تامسون، ۱۳۹۵: ۳۹)؛ زیرا سوژکتیویسم به‌دنبال دست‌یافتن به سلطه کامل بر یکایک «وجوه واقعیت عینی ماست» در مقام موجودی که همه‌چیز را منبع ثابت انرژی می‌داند و به نظم دلخواهش درمی‌آورد.<sup>۳</sup>

باید به یاد داشت که دیدگاه هایدگر از هنر در برابر تصورات متافیزیکی از هنر قرار دارد. وی تلاش می‌کند این مطلب را روشن کند که «برقراری نسبت بنیادین با اثر هنری به‌معنای شناخت حقیقت برپاشده در هنر است و نه لذتی که از حضور ابژه هنری حاصل می‌شود و ذات اثر هنری نه بازنمایی، بلکه ابداع حقیقت است» (Dastur, 2010: 138). از نگاه وی، هنر پدیده‌ای وجودشناختی است و نه صرفاً تجربه‌ای حسی و تجربه هنری نیز فقط تجربه‌ای احساسی نیست؛ بلکه برسازنده نوعی تجربه هرمنوتیکی است (ibid.).

وی در رساله عصر تصویر جهان نیز با اشاره به اینکه «رخداد بنیادین عصر مدرن، فتح جهان به‌عنوان تصویر است»، در بحث از پدیده‌های ذاتی عصر مدرن، علم و فناوری ماشینی را بارزترین تحقق برونی ماهیت فناوری مدرن می‌داند و آن را با ماهیت مابعدالطبیعه مدرن یکی می‌شمارد؛ اما وی از پدیده دیگری نیز سخن می‌گوید که به‌همان‌اندازه ذاتی عصر مدرن است و آن «واقعۀ انتقال هنر به محدوده

زیباشناسی نیز به نحوه‌ای از پژوهش در هنر و امر زیبا برپایه حالت احساس لذت‌برندگان اطلاق شد و نسبت زیبایی با حقیقت و خیر گسسته شد. و از آنجاکه به زیباشناسی همان نقشی واگذار شد که منطق در قلمرو تفکر عهده‌دار بود، «منطق حسدیت» نام گرفت و بدین ترتیب، جایگاه زیبایی در حوزه حس تثبیت شد (Heidegger, 1991: 83).

هایدگر در کتاب نیچه، تاریخ زیباشناسی را در شش مرحله از یونان باستان تا دوره مدرن و غلبه زیباشناسی شرح می‌دهد و نشان می‌دهد که چگونه هنر از دوران پیش از متافیزیک، یعنی هنر یونانی و رومی، که هیچ قرابتی با زیباشناسی ندارد، به هنر بازنما تبدیل می‌شود. آغاز زیباشناسی زمانی است که هنر بزرگ و فلسفه بزرگ در زمانه افلاطون و ارسطو به پایان می‌رسد. در دوران مدرن، فیلسوفانی مانند دکارت و لایب‌نیتس راه زیباشناسی را می‌گشایند. با باومگارتن زیباشناسی تأسیس می‌شود و در فلسفه هنر هگل، بنیان متافیزیکی شناخت هنر به اوج خود می‌رسد. زیباشناسی با اقرار هگل به پایان هنر بزرگ، به بالاترین جایگاه خود می‌رسد. با واگنر تلاشی ناموفق در جهت پیوند دوباره همه هنرها در اثر جمعی و با محوریت موسیقی انجام می‌پذیرد. در همان زمان، با سربرآوردن تاریخ هنر، زیباشناسی به بخشی از علم روان‌شناسی تبدیل می‌شود. در دوران واگنر، زیباشناسی به‌عنوان یک علم تثبیت می‌شود. نیچه دیدگاه هگل در باب پایان هنر را به همه ارزش‌های متعالی مانند دین، اخلاق و فلسفه تعمیم می‌دهد و در نتیجه زیباشناسی ذیل علوم طبیعی قرار می‌گیرد و به فیزیولوژی هنر تبدیل می‌شود. در دوران معاصر، با بی‌اعتبار شدن زیباشناسی و استیلای نسبی‌انگاری، آشوبی در طرح و بیان نظریه‌های هنر ایجاد می‌شود و دیگر از هنر بزرگ خبری نیست. از نظر هایدگر،

آشکارگی وجود، چگونگی رخداد حقیقت را در اثر نشان می‌دهد.<sup>۷</sup>

در پایان *سرآغاز اثر هنری*، هایدگر در پاسخ به این پرسش که چرا ما از ذات هنر می‌پرسیم، می‌گوید: طرح چنین پرسشی از این رو است که بتوانیم پرسیم: آیا هنر در حضور تاریخی ما «سرآغازی هست یا نه، سرآغازی می‌تواند بود یا نه، سرآغازی باید بود یا نه و اگر باید تحت چه شرایطی؟». از نظر هایدگر، تأملاتی از این دست، زمینه‌ای ضروری، اگرچه مقدماتی، فراهم می‌آورد برای آنکه «هنر در وجود آید و به آفرینندگان آثار هنری و نگاه‌داران هنر نیز منزلت می‌بخشد» (همان: ۵۸-۵۷). با حصول چنین دانشی که از نظر هایدگر «جز به‌کندی نمی‌تواند بالید»، پاسخ این پرسش مشخص می‌شود که آیا هنر امروزه نیز می‌تواند سرآغازی باشد و خیزشی روبه‌جلو و یا فقط «زینت و زائده‌ای خواهد ماند و به آن به‌عنوان یکی از مظاهر عادی‌شده فرهنگ باید پرداخت» (همان: ۵۷).

طرح این پرسش‌ها در پایان *سرآغاز اثر هنری* نشان می‌دهد که هایدگر برخلاف هگل امیدوار است که هنر، برخلاف اینکه در دوران مدرن موتور علم و تکنیک شده است، بار دیگر بتواند نقش خود را در گردآمدن یک قوم تاریخی و گشودن ساحت قدس در «انکشاف شاعرانه حقیقت» ایفا کند.

هایدگر سپس به جملاتی از هگل درباره پایان هنر و اینکه هنر امری مربوط به گذشته است، اشاره می‌کند و با اشاره ضمنی به اینکه هنر بزرگ و هرچه به ذات آن تعلق دارد، از آدمی روی نهان کرده است و بنابراین، سخن از کارهای نامیرای هنری و تلقی هنر به‌عنوان «ارزشی جاودان»، سخنی بی‌دقت و عاری از تفکر است، این پرسش را مطرح می‌کند که «آیا هنر هنوز هم یک نحو اصیل و ضروری حقیقت،

زیباشناسی» است. به این معنا که «اثر هنری به موضوع تجربه ذهنی صرف بدل شده و در نتیجه، هنر تجلی زندگی بشری به شمار آمده است» (هایدگر، ۱۳۷۵: ۱-۲). چهارمین پدیده مدرن، تبدیل فرهنگ به سیاست فرهنگ و پنجمین پدیده عصر مدرن، فقدان خدایان است. البته باید یادآوری کرد که هایدگر در این رساله به‌صراحت ما را از نفی ویژگی‌های عصر مدرن باز می‌دارد و در عوض به تأمل، پرسش‌گری خلاق و تفکر فرامی‌خواند.

بدین ترتیب، آثار هنری ابژه سوژه انسانی می‌شوند که این ابژه‌شدن، علاوه بر دلالت بر دوپارگی سوژه و ابژه در جهان مدرن، از معناداری تجربه سوژه انسانی به‌جای مواجهه راستین با اثر نیز حکایت می‌کند. نکته‌ای که در این بیان هایدگر وجود دارد، این است که وقتی آثار هنری به ابژه‌ای مبدل می‌شوند که سوژه‌ها از آن تجربه‌های معناداری حاصل می‌کنند، «این آثار خودشان به‌عنوان تجلیات معنادار تجربه‌های زیسته متعلق به خود سوژه هنرمند نیز تلقی می‌شوند» (تامسون، ۱۳۹۵: ۳۱-۳۰).

هایدگر در مؤخره کتاب *سرآغاز اثر هنری*، بر این مسئله تأکید می‌کند که زیباشناسی، اثر هنری را ابژه محسوس در معنای وسیع کلمه تلقی می‌کند. به‌گفته وی، امروز به آن احساس تجربه زیستی می‌گویند که نه‌تنها در مورد حظ هنری، بلکه در کار ابداع هنر هم سرچشمه‌ای است تعیین‌کننده. هرچه هست، تجربه زیستی است و تجربه زیستی حوزه‌ای است که در آن هنر می‌میرد (هایدگر، ۱۳۸۲: ۵۹).

هایدگر با تلقی نگاه نیچه به هنر به‌عنوان آخرین صورت تفکر زیباشناسانه، تلاش می‌کند با برگردن از تاریخ زیباشناسی، تفکر درباره ذات هنر را آن‌گونه که یونانی‌ها بدان می‌اندیشیدند، احیا کند و از این رو، در *سرآغاز اثر هنری*، با تلقی هنر به‌عنوان نحوه‌ای از

شناختی استوار نبود. هنر یکی از بخش‌های فرهنگی به شمار نمی‌آمد؛ بلکه هنر انکشافی بود که فرامی‌آورد و حضور می‌بخشید و به‌همین دلیل، به قلمرو پوئیسس تعلق داشت و انکشافی بود که بر همه هنرهای زیبا استیلای کامل داشت و همچنین، بر شعر و هر امر شاعرانه‌ای که درخور نام پوئیسس بود (هایدگر، ۱۳۷۷: ۴۱-۴۰).

هایدگر سپس تأمل ماهوی درباره تکنیک و رویارویی قطعی با آن را در قلمرو هنر ممکن می‌داند؛ زیرا هنر ازسویی با ماهیت تکنیک قرابت دارد و ازسوی دیگر، ازبنیاد با آن متفاوت است. البته مشروط به اینکه «تأمل درباره هنر، به‌سهم خود، چشمان ما را به روی منظومه حقیقت، که موضوع پرسش‌گری ماست نیندد» (همان: ۴۲).

وی همچنین اشاره می‌کند که همان‌طور که به دلیل اشتغال تمام‌عیارمان به تکنولوژی، خود ماهیت تکنیک را تجربه نمی‌کنیم، به دلیل دل‌مشغولی به مسائل زیباشناختی، خود ماهیت هنر را هم دیگر حفظ و ابقا نمی‌کنیم. «باوجوداین، هرچه درمورد ماهیت تکنولوژی پرسش‌جویانه‌تر تأمل می‌کنیم، به همان‌اندازه، ماهیت هنر اسرارآمیزتر می‌شود. هرچه به خطر نزدیک‌تر می‌شویم، به‌همان‌اندازه، راه‌های نیروی منجی به‌طور روشن‌تری می‌درخشند و ما هم پرسش‌جو تر می‌شویم؛ زیرا پرسش‌گری تقوای تفکر است» (همان: ۴۲)؛ بنابراین، باید کسانی باشند که بتوانند خطری را که به آدمی هجوم آورده است، دریابند؛ خطری که ماهیت انسان را در نسبت با خود وجود مورد هجوم قرار می‌دهد. راه نجاتی که هایدگر از سیطره انکشاف تکنیکی نشان می‌دهد، یعنی روی‌آوری به هنر، برآمده از این شعر هولدرلین است که:

در طریق وجود حضوری تاریخ ما به شمار می‌آید یا نه، دیگر چنین نیست؟ و اگر نیست، پرسش آن است که چرا چنین نیست؟» (همان: ۵۹).

### مواجهه هایدگر با هنر مدرن

همان‌گونه که گذشت، از نظر هایدگر در سرآغاز اثر هنری، هنر جدید نوعی پیش‌رفتن در طریق سوژکتیویته تجربه زیستی قلمداد می‌شود و از آنجا که این هنر به دوران صنعتی تعلق دارد، پرسش از هنر به پرسش از تکنیک گره می‌خورد.

هایدگر در نامه‌ای که در ۲۵ آوریل ۱۹۶۰ به رودلف کرامر باردونی می‌نویسد، با تأکید بر ارزش پرسش از ذات هنر از جمله هنر مدرن، درباره اینکه چرا به هنر انتزاعی نمی‌پردازد، می‌گوید مادامی که ذات تکنیک و ذات حقیقتی که هنر انتزاعی آن را باز می‌نماید، روشن نشود، نمی‌توان از این هنر سخن گفت (Dastur, 2010: 138).

وی در رساله پرسش از تکنیک، با مقایسه هنر در یونان و دوران مدرن می‌گوید: «در یونان، در بدو پیدایش تقدیر غرب، هنر به اوج قله انکشافی صعود کرد که به آن اعطا شده بود. هنر، حضور خدایان را، گفت‌وگوی تقدیر الهی و تقدیر آدمی را، روشن می‌کرد و به‌سادگی تخنه<sup>۱</sup> خوانده می‌شد». باید توجه داشت که تخنه نزد یونانیان نه‌تنها نام کار و مهارت صنعت‌گر، بلکه همچنین نامی بود برای مهارت‌های فکری و هنرهای زیبا. تخنه به پوئیسس تعلق داشت که فرآوردن است.

هنر نیز انکشافی واحد و درعین حال چندجانبه بود و استیلای حقیقت و پاسداری از آن را به‌جان می‌خرید. به‌گفته هایدگر: «هنر از امر هنری سرچشمه نمی‌گرفت. لذت‌بردن از آثار هنری بر اصول زیبا

<sup>1</sup> techne

اما هر جا خطر هست نیروی منجی نیز همان جا می‌بالد (1971: 111-112).

### اهمیت هولدرلین

هایدگر اندیشه خود را در ارتباطی گریزناپذیر با هولدرلین می‌داند. اهمیت هولدرلین برای هایدگر، نگاه غیرمتافیزیکی او بود که از وابستگی و تعلق هولدرلین به سنت ایدئالیسم آلمانی نشئت می‌گرفت. هایدگر شعر هولدرلین را در گفت‌وگویی همیشگی با سرآغازهای یونانی اندیشه غربی می‌داند (کلارک، ۱۳۹۲: ۱۵۹).

هایدگر تحت‌تأثیر هولدرلین است که دوگانه «عالم» و «زمین» در سرآغاز اثر هنری را به چهارگانه «آسمان»، «زمین»، «میرندگان» و «نامیرندگان» (قدسیان) تبدیل می‌کند و در رساله چیز، زمین را حاصل سازندگی و حافظ آب و سنگ و گیاه و حیوان، و آسمان را مسیری برای خورشید و ماه و درخشش ستارگان و فصول سال و... می‌شمارد. قدسیان که خدا از دل سیادت پنهان آنها رخ می‌نماید و میرندگان که مستعد مرگ هستند. از نگاه هایدگر از هریک از این چهارگانه ها که سخن بگوییم، به آن سه تای دیگر نیز می‌اندیشیم. هریک حضور آن سه دیگر را منعکس می‌کند و درعین حال، خود را به شیوه خاص خود آشکار می‌سازد (1971: 180-183).

تمایز بودن هولدرلین برای هایدگر از آن رو نیست که او به غیاب امر مقدس و غلبه نیهیلیسم در دوران مدرن توجه دارد و درباره‌اش می‌نویسد؛ بلکه از آن رو است که «شعر او شکلی از زبان است که با محقق ساختن امکان‌های دیگر غیرتصاحب‌گرانه شناخت، به نیهیلیسم می‌پردازد» و به تعبیر هایدگر، شعر هولدرلین «شعر شعر است». یعنی با قدرت اثر در آشکارسازی ژرف تاریخ، «یعنی با آن بنیادین‌ترین

شیوه‌های نااندیشیده هستی که معمولاً در چشم ما بسیار نزدیک، یا بسیار بدیهی می‌نماید، ارتباط دارد» (کلارک، ۱۳۹۲: ۱۶۹-۱۶۸).

دغدغه هایدگر و هولدرلین این است که در عالم مدرن به دلیل غیاب امر مقدس، نیهیلیسم غالب شده است. البته منظور هایدگر از غیاب خدایان در دوران مدرن این نیست که دین منسوخ شده است؛ بلکه منظور وی آن است که «دیگر هیچ خدایی انسان و چیزها را به روشنی گرد خود جمع نمی‌کند تا تاریخ جهان و توقف انسان را در آن سامان دهد» و به سبب چنین فقدانی است که جهان بی‌منا و بی‌بنیاد شده است (Heidegger, 1971:90).

هولدرلین بنابر تفسیر هایدگر، پیشگام شاعران در دوران عسرت است؛ به همین دلیل است که هیچ شاعری در این دوران نمی‌تواند بر او پیشی بگیرد؛ ولی پیشگام بودن، او را وارد آینده نمی‌کند؛ بلکه آینده از شعر او سر برمی‌آورد. از نظر وی، آینده تنها در کلام هولدرلین حضور دارد (Heidegger, 1997: 141).

البته نباید فراموش کرد که هایدگر هنر را به عنوان تحقق حقیقت، در ذات خود، شعر می‌داند؛ هرچند این به معنای تقدم شعر به عنوان نوع خاصی از هنر نیست. وی شعر را به معنای وسیع کلمه، در وحدتی ذاتی با زبان در نظر می‌گیرد. خود زبان نیز به عنوان یک ابزار ارتباطی صرف تلقی نمی‌شود؛ بلکه زبان به منزله چیزی است که اولین بار وجود را به مثابه وجود به روشنایی درمی‌آورد و آشکار می‌کند. در واقع، از دیدگاه هایدگر، «هنر را می‌توان فرافکنی شاعرانه حقیقت دانست» (Dastur, 2010: 138).

از نگاه هایدگر، آن چه امروزه به عنوان شعر شناخته می‌شود، در بهترین حالت، فقط دغدغه‌ای زیباشناسانه دارد. شعر یا به عنوان نوعی وقت‌کشی

تاریخی-جهانی می‌نگرد، هنرمند مطابق با سرمشق مدرن هیچ‌گاه نمی‌تواند در بالاترین رده قرار بگیرد؛ اما با طرح نجات فردی، امکان اینکه بتوان چنین هنرمندی را بزرگ محسوب کرد، فراهم می‌شود؛ کما اینکه در مورد سزان و کله چنین شد (همان: ۲۰۷-۲۰۶).

حال این سؤال مطرح می‌شود که آیا هنر مدرن می‌تواند «قفس مابعدالطبیعه را بشکند» و فرد را به قلمرو به‌تعبیر ریلکه گشوده‌تعالی و تقدس برکشد. تفکر متافیزیکی موجب می‌شود که وجود به فراموشی سپرده شود و در نتیجه عالم به مکانی فاقد راز و اضطراب‌آور مبدل شود. اضطراب نیز با سکنی‌گزیدن قابل جمع نیست؛ زیرا همان‌گونه که هایدگر در وجود و زمان شرح می‌دهد، اضطراب، آوارگی و مرگ و نیستی از جمله ویژگی‌های عالمی است که در سیطره اندیشه متافیزیکی قرار دارد و بنابراین، برای سکنی‌گزیدن باید بتوان از مابعدالطبیعه گذر کرد.

وی در رساله بناکردن، سکنی‌گزیدن، تفکر می‌گوید که فانیان از این‌رو سکنی می‌گزینند که گویی در انتظار قدسیان اند. آنها در انتظار خیر و برکتی هستند که از آنها دریغ شده است. سکنی‌گزیدن نیز دو خصلت دارد: نگهداری و محافظت. فانیان سکنی می‌گزینند؛ یعنی از قلمرو چهارگانه زمین، آسمان، میرندگان و قدسیان مراقبت می‌کنند و نیز مراقبت می‌شوند. از نگاه هایدگر، سکنی‌گزیدن ویژگی بنیادین وجود است (1971:160). نزد هایدگر، سکنی‌گزیدن و ساختن قابل‌پرسش و ازاین‌رو، درخور تأمل است.

ولی پرسش مهمی که: در اینجا مطرح می‌شود، این است که آیا هنر مدرن قادر است سکنی‌گزیدن انسان بی‌خانمان معاصر را فراهم آورد؟ و اصولاً در جهانی که مقهور علم و تکنیک است، هنر بزرگ

بیهوده و یا خیال‌پردازی طرد و نفی می‌شود و یا بخشی از ادبیات به حساب می‌آید و براساس آخرین معیارهای متداول، از جمله صناعات ادبی، داوری می‌شود که در چنین زمینه‌ای شعر جز به‌عنوان ادبیات نمی‌تواند ظاهر شود؛ کما اینکه شعر غرب ذیل عنوان کلی «ادبیات اروپا» به حساب می‌آید (Heidegger, 1971: 210-211). همان‌گونه که کلارک یادآوری می‌کند، هایدگر اصولاً واژه ادبیات را برای ابژه معمولی نقادی ادبی، یعنی اثری که صرفاً به‌وسیله مباحثات فرهنگی روزگارش به وجود آمده است، به کار می‌برد (هایدگر، ۱۳۹۲: ۱۹۱).

### مواجهه با ریلکه

همان‌طور که گفته آمد، ایده پایان هنر بزرگ از ایده‌های محوری کتاب *سرآغاز اثر هنری* بود؛ ولی دیدگاه هایدگر درباره هنرمندان مدرن به تدریج تغییر کرد و به آثار آن‌ها توجه نشان داد. نشانه این تغییر پرداختن به اشعار ریلکه از منظری نو بود و به‌دنبال آن، توجه به آثار سزان، کله، تراکل، گئورگه، سلان، استراوینسکی و... همان‌گونه که یانگ توجه می‌دهد، «هایدگر متأخر تا فرق سر غرق در مشغله هنر زمانه‌اش بود. زندگی او، روابط او، نظرات او درباب هنرمندان معاصر کاملاً در تعارض با اظهارات تعمیم‌یافته او راجع به خصلت هنر مدرن‌اند» (یانگ، ۱۳۸۴: ۱۹۷). از نظر یانگ، آنچه زمینه این چرخش را فراهم کرد، این است که اگرچه هایدگر برخلاف وجود و زمان که توجهش به فرد بود، در خلال دهه ۱۹۳۰ و نیمه دهه ۱۹۴۰ توجه خود را به‌سمت دزاین جمعی تغییر جهت داد؛ اما در متون پس از جنگ، توجهش بار دیگر به سکنی‌گزیدن افراد معطوف شد. از لوازم این چرخش برای هنر این است که «تا زمانی که هایدگر به اشیا صرفاً از منظر



نیز ریلکه این امکان را که عالم ما به یک عالم قدسی و عالم اشیای مورد مراقبت تبدیل شود، فراهم می‌کند و «بدین ترتیب، به ما اجازه می‌دهد که در مکانی مقدس و امن سکنی گزینیم» (همان: ۲۳۵).

### مواجهه با سزان

هایدگر در نمایشگاهی در موزه هنر بازل آثار سزان را دید. در آن نمایشگاه یکی از نقاشی‌های زیبای «کوه‌های سنت ویکتور» (تصاویر ۱ و ۲) به نمایش درآمد. هایدگر سزان را از طریق «نامه‌هایی به سزان» ریلکه شناخته بود. پترز می‌گوید که هایدگر بیش از یک بار به محل زندگی سزان سفر کرد و مدام او را تشویق می‌کرد که همه نقاشی‌هایی را که سزان از کوه‌ها کشیده است، در کتابی جمع‌آوری کند و متنی درباره آنها بنویسد (Petzet, 1993: 141-143).

دیدن کوه‌های سنت ویکتور برای پترز نیز تجربه بی‌بدیلی بود. وی درباره تجربه مشاهده کوه‌ها از نزدیک می‌گوید که هیچ نقاشی آبرنگی نمی‌تواند آنچه را که «کوه مقدس» می‌گوید و آنچه را که نقاش با زبان نقاشی منتقل کرده، نشان دهد (ibid.: 193).

پترز نقل می‌کند که هایدگر در یکی از سخنرانی‌هایش، با توصیف مسیری که به دیدن کوه‌های سنت ویکتور منتهی می‌شد، گفته بود که او مسیر سزان را یافته است؛ مسیری که از ابتدا تا انتها، راه خود او در طریق تفکر بود. عکسی از هایدگر وجود دارد که نشان می‌دهد او در مقابل نمایی از کوه‌های سنت ویکتور نشسته است. به گفته یکی از دوستان همراهِش، او خیلی آرام روی صخره‌ای درست مقابل کوه‌های سنت ویکتور می‌نشست و به کوه‌ها نگاه می‌کرد و به فکر فرومی‌رفت (ibid.: 143-144). وی در انتهای یکی از دیدارهایش از آن منطقه

می‌تواند در وجود آید؟ و آیا هنر می‌تواند کارکرد اصلی خود را در آشکارگی وجود همچنان داشته باشد؟

هایدگر خود در جست و جوی هنری است که امکان رفع مابعدالطبیعه و تجربه عالم را همچون مکانی مقدس برای بازگشت خدایان فراهم آورد و آدمی را با رها کردن از سلطه اندیشه گشتلی به ذات انسانی‌اش بازگرداند تا بتواند در قرب وجود سکنی گزیند.

نمونه چنین هنری از نگاه هایدگر، شعر ریلکه است. وی در رساله شاعران به چه کار آیند؟، با تحلیل اشعاری از ریلکه، وی را شاعر زمانه عسرت می‌داند. زمانه از این رو عسرت‌بار است که نه فقط خدا نیست و راه به سوی عالم قدسی فرو بسته شده است، بلکه آدمیان نیز به فانی بودن خود آگاه نیستند. از نگاه هایدگر، ریلکه در مسیر خود، با وضوح بیشتری متوجه عسرت زمانه می‌شود؛ زیرا توانسته است به طریقی خاص، آشکارگی موجودات را تجربه کند. هرچند از نظر هایدگر، شعر ریلکه به پای شعر هولدرلین نمی‌رسد (1971: 94-95)، شعر ریلکه پاسخی است به پرسش از سرنوشت شب عسرت جهان و همین سرنوشت است که معلوم می‌کند چرا شعر ریلکه خود سرنوشت‌ساز است. همچنین، شعر ریلکه قادر است با رفع اضطراب مرگ و آسان کردن امکان تبدیل عالم به یک عالم قدسی و با جست و جوی خدایان گریخته از آدمیان، امکان اسکان را برای آدمی فراهم آورد (Ibid.: 141).

درواقع، ریلکه «با دادن این اجازه به ما که شورمند شویم، که ورای امر مرئی و در وجه دیگر آن بایستیم، تجربه شاعرانه‌ای از وجود را به ما تقدیم می‌کند که به ما اجازه می‌دهد به نحو حقیقی اضطراب مربوط به مرگ را رفع کنیم» (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۳۴) و

امر مقدس بنیان نهاده می‌شود و به حضور می‌آید؛ زیرا همان‌گونه که در رساله *انسان شاعرانه* سکنی می‌گزیند شرح می‌دهد، از طریق امر شاعرانه و امر مقدس است که فرد سکنی می‌گزیند و از طریق آفرینش شعری که خود نوعی ساختن است، ما سکنی می‌گزینیم. از نگاه هایدگر، حتی زمینه نقاشی‌های سزان به واسطه رنگ آبی یگانه او که رنگ امر مقدس است و همه‌جا حاضر است نیز زمینه‌ای قدسی است.

### مواجهه با کله<sup>۲</sup>

هایدگر اولین بار کله را در خانه دوستش، بیلز در بازل ملاقات کرد و به‌گفته پتزت، هرگز اولین مواجهه‌اش با کله را فراموش نکرد. او بارها و بارها آثار کله را دید تا تجربیات تازه‌ای به دست آورد (Petzet, 1993: 151).

کشف نقاشی‌های کله و نوشته‌های وی درباره هنر، تأثیر عمیقی بر هایدگر بر جای گذاشت و موجب شد که هایدگر درباره نوشتن بخش دومی بر کتاب *سرآغاز اثر هنری* فکر کند.

از نظر فن هرمان، اگر هایدگر با نگاه به کارهای کله گفته است که حالا دیگر باید بخش دومی برای *سرآغاز اثر هنری* بنویسد، معنای گفته‌اش جز این نمی‌تواند بود که اکنون باید به‌کمک آنچه از ذات هنر دریافته است و بر بنیادی که نهاده است، ویژگی تاریخی هنر جدید را بررسی کند. به‌گفته وی، «مورخان متفکر هنر به این نکته پی برده‌اند» (فن هرمان، ۱۳۸۲: ۹۲).

از نظر کله، شکل‌زدایی از عالم طبیعی برای شکستن قلمرو امر تصویری و زیباشناسانه و ممکن‌کردن گذر تاریخی از سنت بازنمودی - زیباشناسانه هنر تجربی به هنری آشکارکننده،

گفته بود: «کاش می‌شد درست همان‌گونه که سزان نقاشی می‌کرد، اندیشید» (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۴۱-۲۴۰).

هایدگر همچنین با سرودن شعری کوتاه درباره پرتره «باغبان» سزان (تصویر ۳)، عناصر مهم در اندیشه متأخر خود یعنی «صفا، آرامش، رهایی و اسکان» را در نقاشی سزان ترسیم می‌کند و پیوند شعر و تفکر را یادآور می‌شود. از دیدگاه یانگ، ویژگی برجسته آثار سزان، «ماده‌شکنی» فزاینده و همیشه مورد اشاره اشیا در آن است. اثر در مقابل ما، برای لحظه‌ای به‌صورت کاملاً انتزاعی و همچون فضایی دوبعدی جلوه می‌کند؛ اما پس از آن، به‌نحوی جادویی، اشیا به خود شکل می‌دهند و دوباره پدیدار می‌شوند؛ اما این دوام آنها شکننده است. آنها مدام به پنهان‌شدن دوباره تهدید می‌کنند؛ بنابراین، تجربه سزان حرکت بین دو وضع است: «وضعی که در آن ما فضای انتزاعی و بی‌معنا را تجربه می‌کنیم و وضعی که در آن اشکال انتزاعی خود را به عالم اشیای معنی‌دار مبدل می‌کنند» و در گذر از وضع اول به دوم است که ما رخداد عالمیت‌داشتن عالم را تجربه می‌کنیم (همان: ۲۴۷). چیزی که هایدگر می‌خواهد در سزان تجربه کنیم، زایش عالم معنادار اشیا از دل یک زمینه بی‌معنا و رازآمیز، اما ساختارمند است و به‌زبان نیچه، زایش امر آپولونی از دل امر دیونوسوسی.

آثار سزان به ما اجازه می‌دهد که دریابیم «این عالم زمین‌های سرخ، کاج‌های سبز، کوه‌های شگفت‌انگیز، باغبان‌های باصفا (و فانی) چیزی غیر از محتوای یکی از بسیار بسیار قرائت‌ها یا تفسیرهای ممکن و محاسبه‌ناپذیر وجود نیست». در واقع، در آثار سزان دوگانگی حضور (وجود) و آنچه حاضر است (موجود)، به وحدت تبدیل می‌شود (همان: ۲۴۹-۲۴۸). هایدگر، سزان را شاعر می‌داند؛ زیرا در آثار او

بر اثر آذرخش به زمین افتاده است؛ درست بالای کلبه‌ای در روستای توتناوبرگ.

هایدگر بارها آثار کله را برای کسب تجربیاتی نو دیده بود. برای مثال، از آرامش مالیخولیایی تابلوی «تفکر در برف<sup>۳</sup>»، فشار ناگزیر تابلوی «آدم‌های پر مشغله<sup>۴</sup>» و همدردی رقت‌انگیز تابلوی «رزهای اسطوره‌ای» که سرخی خود را در یخبندان خزان از دست داده‌اند (Ibid.)، سخن می‌گفت.

پتزت نقل می‌کند که هایدگر هنگام دیدن تابلوی نقاشی «زن بیمار»، مقابل آن ایستاد و گفت: «دوست من ناگل باید این نقاشی را ببیند؛ زیرا هیچ کاوش پزشکی‌ای نمی‌تواند به عمق بیماری و رنج، آن‌گونه که این نقاشی آن را به تصویر می‌کشد، دست یابد. یک پزشک می‌تواند از این تابلو بیش از همه آنچه از کتب پزشکی می‌آموزد، یاد بگیرد» (Ibid.: 198) و دیدن تابلوی «یک دروازه<sup>۵</sup>» (تصویر ۸) که در سال ۱۹۳۹، یعنی سال فوت کله کشیده شده بود، هایدگر را در سکوتی عمیق فروبرد و پس از مدتی گفت: «این دروازه‌ای است که روزی همه ما باید از آن عبور کنیم: دروازه مرگ» (Ibid.).

از نگاه هایدگر، نقاشی‌های متأخر کله پیکار پدیدارشناسانه ظهور و بطون را حفظ می‌کند و بنابراین، نفس کشاکش معمولاً ناپیدای میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه را نمایان می‌کند و از این رهگذر ما را قادر می‌سازد تا ساختار بنیادی پنهان در کل هنر را با یک نظر مشاهده کنیم.

به عقیده تامسون، هایدگر این کشاکش پدیدارشناسانه «به ظهور در آمدن و به ظهور در نیامدن» را که نزد کله و سزان می‌یابد، نخستین بار در نقاشی ونگوگ به نام «کفش‌های زن کشاورز»

ضروری است. کله وظیفه هنر را مرئی کردن امر نامرئی می‌داند. «به‌زبان هایدگر، مرئی‌ساختن وجه دیگر موجودات است؛ اما این امر باعث نمی‌شود که او امر مرئی معمولی را فراموش کند و تماماً انتزاعی شود؛ بلکه هنر او به‌تعبیر خود او در منطقه‌ای بینابین واقع شده است؛ بین هنر بازنمودی و هنر غیربازنمودی، و همین خصلت باعث شده که هنر او نیمه‌بازنمودی خوانده شود» (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۵۴-۲۵۳)؛ بنابراین، کله نیز همانند سزان رخداد عالم یا عالمیت‌داشتن امر مرئی را از دل امر نامرئی و به‌عبارتی ظاهرشدن اشیا از دل اختفا را مفهوم می‌سازد (همان).

از نگاه هایدگر، تابلوی «قدیس از پنجره» (تصویر ۴) کله نشان می‌دهد که «هرچه معرفی اشیا تنک‌مایه‌تر باشد، خود را آشکارتر پدیدار می‌سازد. جزئیات بسیار، مانع از عالمیت‌داشتن می‌شود... طرح‌وارگی بیننده را مجبور به قرائت اثر می‌کند؛ فرایند زمان‌بری که در طی آن طرح‌های انتزاعی و بی‌معنا خود را در برابر چشمان خود ما، تبدیل به معقولیت اشیا می‌کنند...» (همان).

وی درباره آثاری مانند «رزهای اسطوره‌ای<sup>۱</sup>» (تصویر ۵) می‌گوید که اینها نقاشی نیستند؛ بلکه شور و احساس‌اند. کله قادر است در نقاشی‌های خود حالات روحی را مرئی کند و بنابراین، آثار وی آشکارکننده هستند (petzet, 1993: 151).

اثری که هایدگر را مدت‌ها مفتون خود کرده بود، «آذرخش رنگارنگ<sup>۲</sup>» (تصویر ۶) بود. پتزت می‌گوید هایدگر پس از دیدن این تابلو به‌سختی توانست جلوی اشک‌هایش را بگیرد (petzet, 1993: 148). این نقاشی درخت صنوبری را به یاد می‌آورد که

<sup>3</sup> Thought in snow

<sup>4</sup> The burdened one

<sup>5</sup> A Gate

<sup>1</sup> Heroic Roses

<sup>2</sup> colorful lightning

کله را بسیار متعهد ارزیابی می‌کرد ( Watson, 2006: 356-357). براساس آنچه از نظرات هایدگر درباره کله به جای مانده است، می‌توان گفت که وی برای آثار کله، چنین قابلیت را متصور بود.

در مجموع، از نظر هایدگر سزان و کله شاعران زمانه عسرت‌اند؛ «زیرا هرکدام از آنها به‌طریق خاص خود موانع را از راه «وجه دیگر» موجودات برمی‌دارند و از این طریق اجازه می‌دهند که عالم چونان مکانی مقدس و چونان مکانی برای سکنی‌گزیدن تجربه شود» (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۵۷).

البته درباره هنر کاملاً انتزاعی، مثل اثر مشهور مالوویچ با عنوان «مربع سیاه»، باید گفت که هایدگر آنها را شاخه‌ای از تکنیک مدرن نمی‌داند؛ چون بازنمود گشتل نیست و بی‌ضرر است؛ اما این هنر نمی‌تواند درمانگر فلاکت ناشی از مابعدالطبیعه مدرنیته باشد؛ زیرا اگر اثر هنری از بازنمود عالم باز بماند، قادر نیست که آن را همچون مکانی مقدس بنمایاند. اگر یک اثر هنری بخواهد راه را برای سکنی‌گزیدن باز کند، اشیا نباید در آن ناپدید شوند (همان: ۲۶۵-۲۶۲). کما اینکه در آثار کله اشیا ناپدید نمی‌شوند؛ بلکه در مقام اشیا به سمت رخداد عالم قدم می‌گذارند. همچنین، هایدگر کله را در جایگاهی برتر از پیکاسو می‌نشانند؛ زیرا وی در آثار خود نیستی را به تصویر می‌کشد و بنابراین، هنر وی بازنمود هیچ ابژه‌ای نیست.<sup>۲</sup>

هایدگر متأخر در تلاش برای یافتن راهی به فراسوی تکنیک‌سازی نیست‌انگاران واقعیت است که از نظر وی، برخاسته از تفکر «انتوتولوژی نیچه‌ای» است؛ تفکری که زمینه فهم موجودات را به عنوان ذخایر انرژی فراهم آورده است. هنر راستین می‌تواند گشاینده چنین راهی باشد (یانگ، ۱۳۸۴: ۵۳-۵۲).

کشف کرده بود؛ به‌ویژه در نحوه‌ای که نقاشی و نگوگ آن چیزی را متجلی می‌سازد که در سرآغاز اثر هنری، پیکار ذاتی میان عالم و زمین نامیده می‌شود (تامسون، ۱۳۹۵: ۱۰۲).<sup>۳</sup>

هایدگر آثار کله، به‌خصوص آثار متأخر او را می‌ستود. در «قدیس از پنجره»، کشاکش میان ظهور و بطون به‌ملموسی پیکر مرکزی است؛ پیکری که به نظر می‌رسد درون پس‌زمینه پویای نامحسوس ناپدید می‌شود که از دل آن پیکرهای دیگری همچنان خود را نشان می‌دهند. «درحالی‌که کله، نظیر سزان، حضورداشتن عالم را مفهوم می‌سازد، برخلاف سزان، آثار او حضورداشتن عالم‌های دیگر را به‌صراحت و به‌طور آشکار بر ما می‌نمایانند. امکان مکشوف‌شدن‌های دیگر را که در سزان صرفاً به‌طور ضمنی وجود داشت، در کله صراحت پیدا می‌کند و بدین‌سان کله ما را از خصلت آن امر دیگرگون از موجودات به‌مثابه کثرت چهره‌های قابل‌جایگزینی با هم، کثرت امکانات بدیل آشکارگی، آگاه‌تر می‌کند» (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۵۷).

هایدگر در یادداشتی که ذیل طرحی از «قدیس از پنجره» نوشته است، می‌پرسد: «اگر کسی خصوصیات حاکی از شمایل را پاک کند، چه چیز برای دیدن باقی می‌ماند؟» و در یادداشتی دیگر با نقل‌قولی از خود کله پاسخ می‌دهد: «بدین‌وجه، ساختار درونی‌ای که به خود تصویر سامان می‌دهد، اهمیت می‌یابد و به‌سوی حقیقت می‌آید» (تامسون، ۱۳۹۵: ۱۰۲-۱۰۱).

از دیدگاه واتسون، درباره ارتباط هایدگر و کله، یک پرسش اساسی می‌توان مطرح کرد و آن اینکه: آیا هایدگر در آثار کله، چه آثار نظری و چه آثار هنری او، معنایی برای نوعی از فلسفه و نوعی از هنر می‌دید که قادر باشد در برابر خطرات تکنیک مقاومت کند و آنها را در هم بشکند؟ به‌گفته‌ی وی، هایدگر آثار

در میان آثار هنرمندان مدرن سخن به میان آورد و تلاش کرد مفهوم مهم رخداد را در آثار این هنرمندان، به صورت «ظهور عالم از دل آشوب مقدس» نشان دهد.

این چرخش مهم و تعیین کننده، موجب شد دست کم بخشی از این هنرها، جایگاه خود را در اندیشه هایدگر به دست آورند و وی از امکان سکنی گزیدن در قرب آثار هنری مدرن سخن بگوید و بدین ترتیب، نقش این دسته از هنرها نیز در غلبه بر نیست انگاری حاصل از اندیشه متافیزیکی غالب بر فرهنگ غربی روشن شود.

هرچند بعدها هایدگر در مصاحبه با اشپیگل که بنا به توصیه خودش بعد از مرگش منتشر شد، گفت که در عصر تکنیک جدید، نه فلسفه، نه علم و نه هیچ تلاش انسانی دیگری در واقع نمی تواند به ما کمکی کند. به گفته وی، «اکنون دیگر فقط خدایی می تواند ما را نجات دهد. تنها امکانی که برای ما باقی مانده این است که در شعر و تفکر می تواند نوعی آمادگی برای ظهور خدا فراهم شود...».

### منابع

- کلارک، تیموتی (۱۳۹۲). *مارتین هایدگر*. ترجمه پویا ایمانی. نشر مرکز.
- اینوود، مایکل (۱۳۹۵). *روزنه ای به اندیشه مارتین هایدگر*. ترجمه احمدعلی حیدری. نشر علمی.
- هایدگر، مارتین (۱۳۷۷). *پرسش از تکنیک*. ترجمه شاپور اعتماد. نشر مرکز.
- (۱۳۷۵). *عصر تصویر جهان*. ترجمه یوسف ابادری (مندرج در ارغنون شماره ۱۱ و ۱۲).
- (۱۳۸۲). *سرآغاز کار هنری*. ترجمه پرویز ضیاء شهابی. انتشارات هرمس.

فن هرمان می گوید هایدگر در یادداشت هایش درباره کله به پرسشی که در مؤخره *سرآغاز اثر هنری* مطرح کرده بود، مبنی بر اینکه آیا در هنر مدرن نشانی از ترک امر زیباشناسانه و تجربه زیستی هست که نویدبخش آغازی دیگر برای هنر باشد، پاسخ مثبت داده است (فن هرمان، ۱۳۸۲: ۹۳).

امید هایدگر این بود که آثار هنری بتوانند راهی به سوی فهمی تازه از وجود موجودات بگشایند. فهمی که براساس آن زمینه تأمل درباره ماهیت تکنیک فراهم آید و موجودات به عنوان مخزن ثابت انرژی لحاظ نشوند که باید مورد بهره برداری قرار گیرند؛ فهمی که امکان بنانهادن امر مقدس و بازگشت خدایان را به سرزمین انسان ها مهیا کند.

### نتیجه گیری

در مؤخره *سرآغاز اثر هنری*، این پرسش مطرح می شود که: آیا در هنر مدرن نشانی از ترک امر زیباشناسانه و تجربه زیستی هست که نویدبخش آغازی دیگر برای هنر باشد؟ هایدگر هنگامی که سرآغاز اثر هنری را می نگاشت، هنر مدرن را هنری نیست انگار و نمایانگر غلبه رویکرد زیباشناسانه در هنر می دانست.

وی در رساله *پرسش از تکنیک*، هنر مدرن را بخشی از قلمرو ساختار علمی-تکنیکی عالم و ذخایری برای صنعت هنر ارزیابی کرده و در متافیزیک چیست؟ از هنر استتیک به عنوان هنری تنزل یافته و مبدل شده به امری چون پخت و پز یاد می کرد. به عقیده هایدگر، در این دوره، روزگار شکوهمند هنر بزرگ به پایان رسیده است؛ اما دیدگاه وی تحت تأثیر هولدرلین و ریلکه و نیز پس از آشنایی با آثار برخی از هنرمندان مدرن، به خصوص سزان و کله، تغییر کرد و از امکان ظهور هنر بزرگ

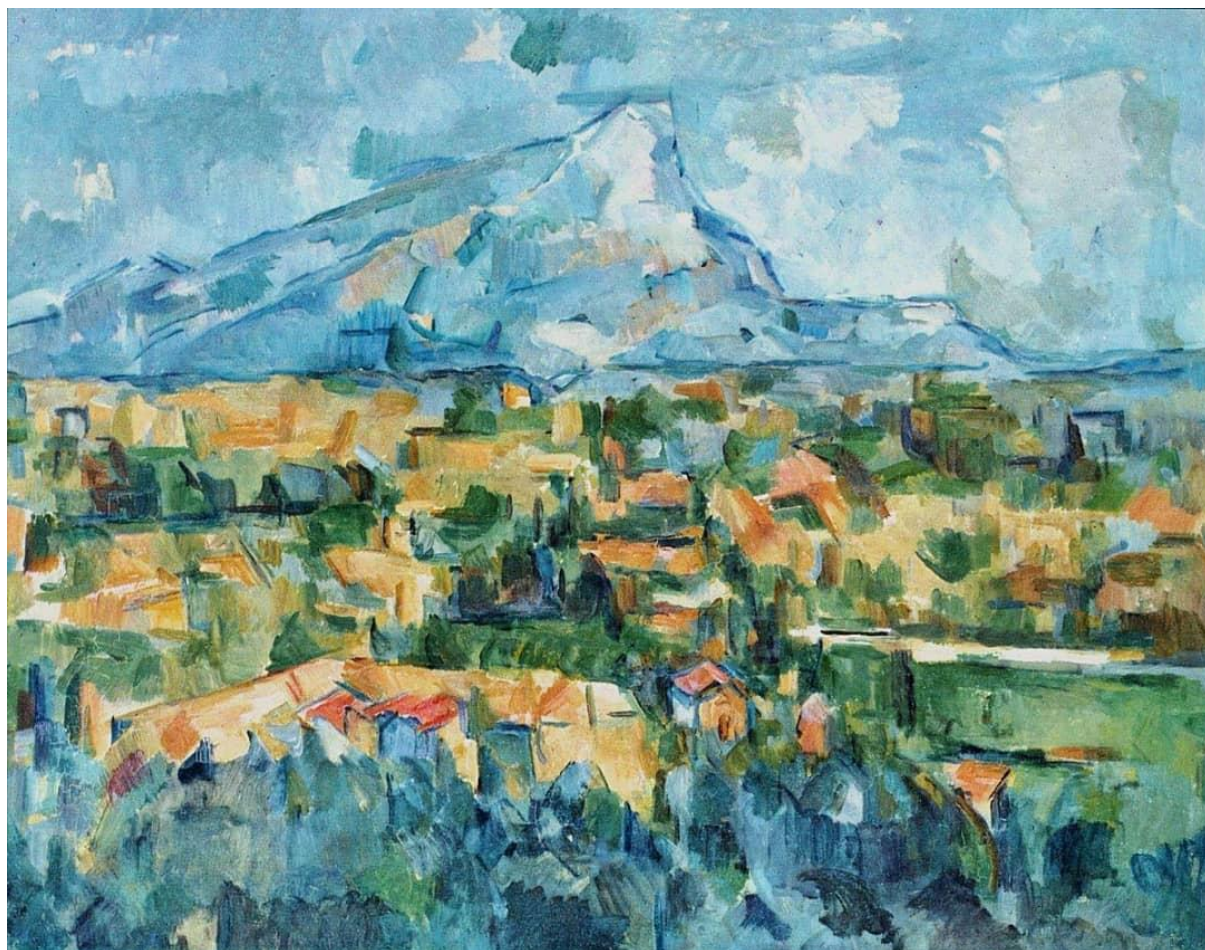
- Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- (1991). *Nietzsche*, vol I, tra: David Farrell Krell. New York: Harper Collins Press.
- Heidegger, Martin (1971), *Poetry, Language, Thought*, Trans and introduction by Albert Hofstadter: New York: Horper and Row.
- Petzet, Heinrichwiegand (1993). *Enconter Dialogues with Martin Heidegger*. Traoby Parvis Emad and Kenneth Maly. the university of Chicago Press
- Watson, Stephen H. (2006). Heidegger and Paul Klee and The Origin of The Work of Art. *The Review of Metaphysics*, 60, 2, 337-357.

تامسون، ایشن (۱۳۹۵). زیبایی‌شناسی هایدگر. ترجمه سیدمسعود حسینی. نشر ققنوس. فن هرمان، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۲). فلسفه هنر به نزدیک هایدگر. مندرج در سرآغاز کار هنری. ترجمه پرویز ضیاء شهابی.

یانگ، جولیان (۱۳۸۴). فلسفه هنر هایدگر. ترجمه امیر مازیار. نشر گام نو.

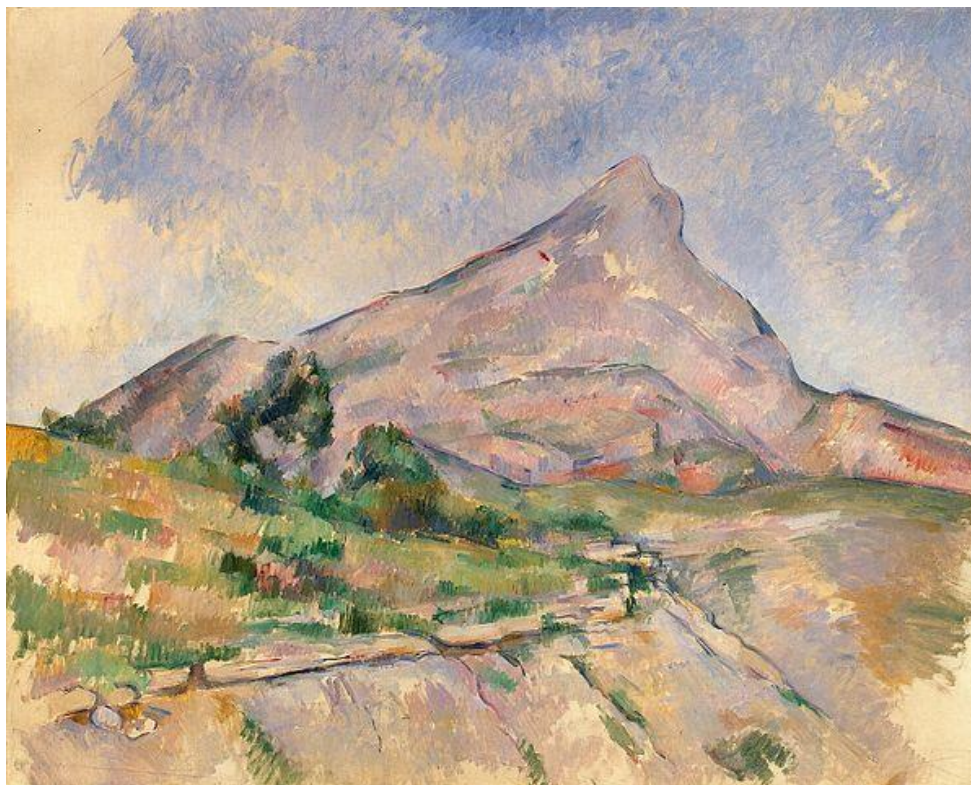
Dastur, Francoise (2010). *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Springer Dordrecht Heidelberg London New York.

Heidegger, Martin (1942). *Holderlin's Hymn "The Ister"*, tra: Mc Neill and Julia Davis.



تصویر ۱: کوه‌های سنت‌ویکتور





تصویر ۲: کوه‌های سنت ویکتور



تصویر ۳: والیه باغبان

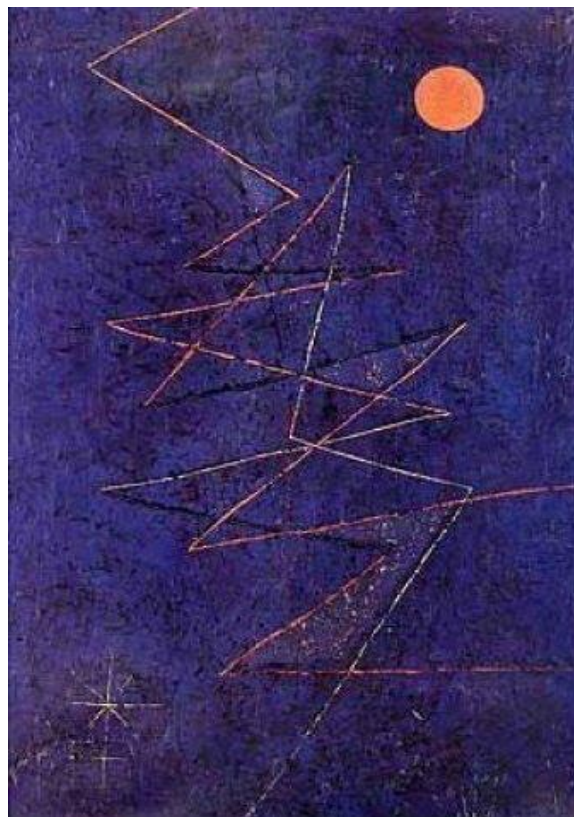


تصویر ۴: قدیس از پنجره

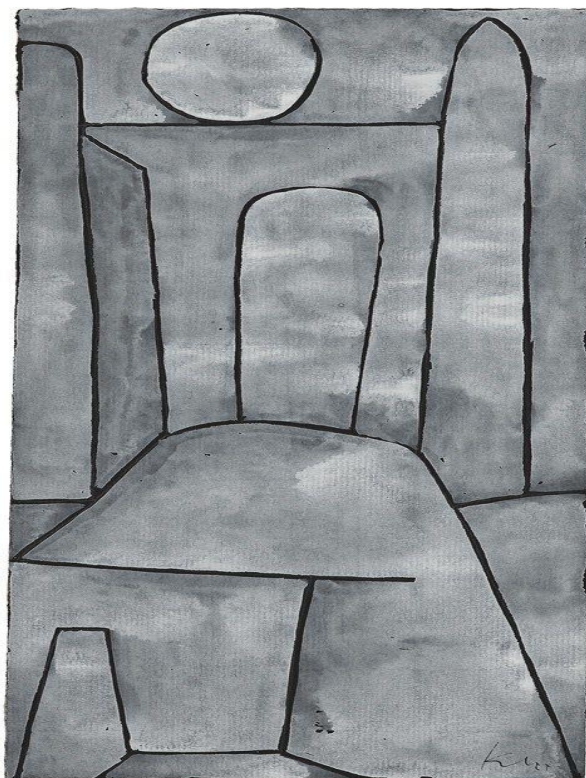


تصویر ۵: رزهای اسطوره‌ای





تصویر ۶: آذرخش رنگارنگ



تصویر ۷: یک دروازه

## پی‌نوشت‌ها

- ا) نگارنده در مقاله‌ای با عنوان «روش‌شناسی پدیدارشناسانه هنر: با نگاهی به آرای مایکل دوفرن و هایدگر»، این مطلب را شرح داده است. این مقاله در نشریه پژوهشنامه انتقادی، شماره ۷، مهر ۱۴۰۰ به چاپ رسیده است.
- ب) نگاه کنید به رساله پرسش/از تکنیک که در کتاب *فلسفه تکنولوژی*، ترجمه دکتر شاپور اعتماد آمده است.
- ت) ممکن است ادامه پرسش هایدگر درباره ذات هنر را در تأملات معاصر درباره هنر مشاهده کنیم؛ زیرا امروزه تعریف هنر مشکل‌آفرین است و هیچ‌کس نمی‌تواند با قطع‌ویقین بگوید چه چیزی اثر هنری است و چه چیزی اثر هنری نیست. زیباشناسی بار دیگر در اواخر قرن بیستم مورد پرسش قرار گرفته است؛ اما در طریقی متفاوت با شیوه هایدگری آن. برای مثال، بوردیو می‌پرسد که آیا زیباشناسی نباید به‌عنوان شرایط اجتماعی لحاظ شود؟ و یا شفر می‌پرسد که آیا زیباشناسی یک گفتمان متافیزیکی درباره هنر نیست که از خود آثار هنری شروع نشده؛ بلکه از یک ایده کلی شروع شده است درباره اینکه هنر چه می‌تواند باشد؟ (Dastur, 2010: 139).
- ث) رفع مابعدالطبیعه به‌معنای تجربه عالم چونان امری مقدس و والا و چونان امری است که خود را آشکار می‌کند. رفع مابعدالطبیعه ما را از بهره‌برداری شدن توسط عالم از طریق قالب‌بندی می‌رهاند و ما را به ذات اصیل‌مان برمی‌گرداند و ما دوباره نگهبانان حقیقت وجود می‌شویم؛ بنابراین، رفع مابعدالطبیعه فرد را به حفظ عالمش وامی‌دارد.
- همچنین، نگاه کنید به بخش پایانی کتاب *فلسفه هنرجولیان* یانگ و رساله *شاعران به چکار می‌آیند؟* هایدگر.
- ج) هایدگر در رساله *بناکردن، سکنی‌گزیدن، تفکر*، همچنین ماهیت بناکردن را در اجازه‌دادن به سکنی‌گزیدن می‌داند. از نظر وی، هرگاه بتوانیم سکنی بگزینیم، می‌توانیم بسازیم و با این ساختن به چهارگانه زمین و آسمان و قدسیان و فانیان، اجازه دهیم به درون چیزها وارد شوند.
- ح) Paul Cezanne (۱۸۳۹-۱۹۰۶) از مشهورترین و تأثیرگذارترین هنرمندان مدرن فرانسوی و از پیشگامان پست‌امپرسیونیسم است.
- خ) صفای مملو از اندیشه سکون ضروری شکل نگهبان پیر، والیه که امر ناپیدا را در «شمین دولور» نگاهداری می‌کند نقاش در این اثر مربوط به دوره متأخر، دوگانگی آنچه حاضر است و حضور را در آن واحد تحقق بخشیده و رفع کرده است و آن را به وحدتی رازآمیز بدل کرده است. آیا در اینجا طریقی آشکار است که به اتحاد شعر و تفکر می‌انجامد؟ (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۴۳-۲۴۲).
- د) Paul Klee نقاش، طراح و نویسنده سوئسی (۱۸۷۹-۱۹۴۰)، هنرمندی خلاق و نواندیش بود که هرچند در خلق آثارش متأثر از سبک‌های سوررئالیسم، امپرسیونیسم و کوبیسم بود، همواره وجهی نوآورانه در آثارش وجود داشت. او مدتی طراحی می‌کرد؛ ولی بعد وارد قلمرو رنگ‌ها شد و به نقاشی آبرنگ روی آورد. کله بیشتر از رنگ‌های درخشان و شفاف یعنی رنگ‌های ناب استفاده می‌کرد. او این رنگ‌ها را نشان‌دهنده نیروی عاطفی درونی و حالات متغیر روحی انسان می‌دانست.
- ذ) از دیدگاه تامسون، ونگوگ جایی میان سزان و کله قرار دارد؛ زیرا هایدگر آرمیدن دست‌کم یک جهان دیگر را در جفتی کفش مشاهده می‌کند؛ یعنی جهان زن کشاورز. هایدگر می‌گوید کله نه هیچ ابژه‌ای، بلکه درعوض، به حضور درآمدن نیستی را به تصویر می‌کشد که دقیقاً همان بصیرتی است که وی در اواسط دهه ۱۹۳۰ در ونگوگ می‌یابد (ر.ک.: تامسون، ۱۳۹۵: ۱۸۰).
- ر) درخصوص نسبت هایدگر و کله همچنین نگاه کنید به:

Schmidt, D. (2013). *Between Word And Image: Heidegger, Klee and Gadamer on Gesture and Genesis*. Bloomington: Indiana Press.